

Mathias Bieliz

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

## Teil I

Zu rhythmischen Neumenschriften und zur Modalnotation

Nebst einem Anhang zu neuesten Deutungen der Lieder und musikbezogenen Aussagen der hl.  
Hildegard und der Musikschrift von Boethius



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

Gedanken zu neueren und neuesten musikwissenschaftlich  
mediävistischen Vorstellungen in Hinblick auf die musikhistorische  
Wirklichkeit

Teil I:

**Zu rhythmischen Neumenschriften und zur  
Modalnotation**

nebst einem Anhang zu neuesten Deutungen der Lieder  
und musikbezogenen Aussagen der hl. Hildegard und der  
Musikschrift von Boethius

von

Mathias Bielitz

HeiDok

Heidelberg 24. Dezember 2008

Satz mit  $\LaTeX$

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

Copyright 2008 bei HeiDok



# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Vorbemerkungen</b>	<b>1</b>
1.1	Fragen und neuere Behauptungen . . . . .	1
1.2	Zu Erkenntnissen von M. Haas . . . . .	42
1.2.1	Neuestes zur Vermittlung antiken Wissens . . . . .	42
1.2.2	Ein trauriger, aber wahrer Exkurs: M. Haas versteht Verf. nicht . . . . .	98
1.3	Vokal und Instrumental, zwei Grundkategorien? . . . . .	135
<b>2</b>	<b>Zu Zeichenoppositionen</b>	<b>205</b>
2.1	Anschaulichkeit der westlichen Neumen . . . . .	215
2.1.1	Zum Allerletzten über die raumanaloge Neumenschrift . . . . .	215
2.1.2	Weiteres zur Anschaulichkeit von Neumen . . . . .	264
2.1.2.1	Neuestes zur westlichen Neumenschrift . . . . .	264
2.1.2.2	Neuestes zur Anschaulichkeit von Neumen . . . . .	292
2.2	Zum Gemeinten der rhythmischen Zeichen . . . . .	313
2.3	Kürzen und Längen . . . . .	352
2.4	Zu den zweitönigen Neumen . . . . .	368
2.5	Weitere Gedanken zu <i>Virga</i> und Tonbuchstaben . . . . .	383
2.6	Zur „Metrik“ bei mehrtönigen Neumen . . . . .	413
2.7	Wo bleibt die $\beta\alpha\rho\epsilon\iota\alpha$ ? . . . . .	421
2.8	Einzügige Neumen als Ligaturen . . . . .	445
2.9	Neumen als Gestalten oder Kerne mit Anhängen . . . . .	449
2.10	„Verlust“ der Rhythmik . . . . .	457
2.11	Zu „Artikulationsoppositionen“ . . . . .	479
2.12	Die Silbe als Gliederungsfaktor . . . . .	490
2.13	Zu Phrasierung und Rhythmus . . . . .	513

<b>3</b>	<b>Neueres zu Rhythmik und Neumenschrift</b>	<b>541</b>
3.1	Tonwiederholung und Neumenende als rhythmische Zeichen? . . . . .	543
3.1.1	Probleme . . . . .	543
3.1.2	Die Lösung . . . . .	604
3.1.3	Neuestes zur Gestalt der Neumen . . . . .	637
3.1.4	Der Fall des Nordfranzösischen Climacus . . . . .	656
3.2	Die modalrhythmischen Folgen . . . . .	669
3.2.1	Zum Gemeinten der Modalnotation . . . . .	669
3.2.1.1	Tongruppen, Ligaturen als Bezeichnetes . . . . .	669
3.2.1.2	Zu neuesten Vorstellungen über Modalrhythmik . . . . .	709
3.2.2	Seltsamkeiten im Vatikan. Organumtraktat . . . . .	733
3.2.2.1	Vorstufe der Modalnotation? . . . . .	733
3.2.2.2	Die Neumen . . . . .	738
3.2.2.3	Chromatik . . . . .	751
3.2.2.4	Parallele Ausdrucksweise für Vorzeichen . . . . .	759
3.2.2.5	Das Zeugnis der Klauseln . . . . .	765
3.2.3	Melismen in Motetten . . . . .	779
3.3	Allerneuestes zur Discantus positio . . . . .	801
<b>4</b>	<b>Anhang: Boethius, Augustin, Hildegard und Musiksemantik</b>	<b>853</b>
4.1	Ist Hildegard eine Betrügerin? . . . . .	856
4.1.1	Caedmon . . . . .	856
4.1.2	Hildegards Unprofessionalität . . . . .	869
4.1.3	Texte . . . . .	944
4.1.3.1	Brief 23 . . . . .	944
4.1.3.2	Scivias III, 13 . . . . .	955
4.2	Semantik in Hildegard Liedern? . . . . .	986
4.2.1	Beispiele komponierter Semantik? . . . . .	988
4.2.1.1	Beispiele verschiedener Art . . . . .	988
4.2.1.2	Tonartencharakteristik als Formgeber? . . . . .	1057
4.2.1.2.1	Semantik bei Johannes Cotto u. a. . . . .	1057
4.2.1.2.2	Topik auch in der Renaissance . . . . .	1068
4.2.1.2.3	Tonartencharakteristik in Beziehung auf Hildegard . . .	1070
4.2.2	Theologische Modologie? . . . . .	1075

4.2.3	Neueste Erkenntnisse zum Stil Hildegards . . . . .	1118
4.2.3.1	Zur Konkretheit von Guidos Formenlehre . . . . .	1118
4.2.3.2	Aribo als Theoretiker von Hildegard? . . . . .	1131
4.2.4	Theoretiker und Hildegard . . . . .	1148
4.2.5	Beispiele trauriger und freudiger Musik . . . . .	1210
4.3	Zur Musikschrift von Boethius . . . . .	1228
4.3.1	Zur <i>musica instrumentalis</i> als nicht „tönende“ Musik . . . . .	1228
4.3.2	Zur mathematischen Struktur des Pythagoräischen und des Aristoxenischen Modells . . . . .	1239
4.3.3	Proportionen in Melodien? . . . . .	1250
4.3.4	Neuestes zu <i>De musica</i> von Augustin . . . . .	1252
<b>5</b>	<b>Index</b>	<b>1257</b>

**Verzeichnis einiger größerer Exkurse und Anmerkungen:**

Anm.		Seite
001	Zum „Vatikanischen“ Anonymus über Neumen . . . . .	1
005	Zu metrischen Zeichen und Einzeltonbewußtsein . . . . .	13
013	Hucbalds Bemerkungen zu den Neumen, insbesondere der Liqueszenz . . . . .	24
017	Etwas zu Akzentzeichen . . . . .	29
019	Die Beispiele des Vatikanischen Organumtraktats können oder dürfen nicht modalrhythmisch gedacht gewesen sein oder neueste Erkenntnisse zur Neumenschrift von einem großen Kenner . . . . .	37
025	Nochmals zu Huglos Isidorischem Schema . . . . .	47
028	Aurelian und die Rationalisierung, zum 2. Kap. von Aurelians Traktat . . . . .	52
029	Arabisches in westlicher Musik und Musiktheorie des Mittelalters? . . . . .	57
035	Musiktheorie der Praxis, eine arabische Erfindung? . . . . .	65
045	Wie unterscheidet man mittelalterliche Musikkultur von der der Renaissance? . . . . .	78
046	Ist die mittelalterliche Mehrstimmigkeit dissonant? . . . . .	81
048	Allerneuestes zu Orpheus und seiner Bedeutung für das Verstehen der antiken Musikpraxis . . . . .	89
061	Kontinuum und Diskretum in der Musik, was man dazu wirklich beachten müßte . . . . .	108



062	Zum Einzeltonbegriff . . . . .	112
064	Der rationale Musiker . . . . .	114
068	Die <i>musica instrumentalis</i> bei Aurelian . . . . .	121
070	M. Haas, die Tonwahrnehmung, die Grammatik und die Rationalität . . .	123
072	Schreibt Aurelian über musikalischen Rhythmus? . . . . .	127
083	Wird der Halbton in Greg „ausgespart“? . . . . .	144
090	Zur Zernichtung germanischen Urbewegungsstabreims durch Juden und Christen . . . . .	165
093	Zur Scholastizität von Isidors Einteilung der Musik . . . . .	173
097	Helisachar und Aurelian . . . . .	177
100	Zum Konzept von Musik als Form in lateinischer Musiktheorie des Mit- telalters . . . . .	181
101	Zitate von „anderer“ Musik in Motette und Caccia . . . . .	184
102	Eine ganz neue Undeutung eines Belegs von professionellen, weltlichen Instrumentalisten . . . . .	186
103	Ganz neue Erkenntnisse zum Conductus, zu Motette und zur Verbindung von Wort und Ton in der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit . . . . .	191
107	Kann man im Mittelalter Musik nicht als Gestalt denken? . . . . .	201
002	Zu neuesten Erkenntnissen der Variabilität choralischer Melodien . . . .	206
009	Ist die Raumanalogie der westlichen Neumenschrift eine Neuentdeckung?	215
012	Musik als Symbolkette . . . . .	218
014	Wie rhetorisch ist die Terminologie mittelalterlicher Musiktheorie? . . .	221
017	C. Dahlhaus, Musik und Sprache und die Notenschrift . . . . .	229
018	Kantisches bei Konrad . . . . .	235
019	War das adiastematische Notieren von Melodien etwas Überraschendes .	240
022	Ist die Ausführung mittelalterlicher Musik wirklich ein relevantes Problem?	245
043	„Tremulierende“ Neumen und „Vierteltöne“ . . . . .	299
051	Emma Hornby und die Mikrovarianten in Tractus des 2. Tons . . . . .	317
054	Nochmals, ein Wort zum Unterschied zwischen byzantinischer und west- licher Neumennotation . . . . .	353
065	Zur Struktur der Einzeltonnotierung auch in einzügigen Neumen als Ton- gruppenzeichen . . . . .	370
066	Zum Modell der <i>Alia Musica</i> . . . . .	372
072	Nochmals etwas zu der Akzentdefinition in der Lateinischen Grammatik .	377
078	Zur modernen Nutzung der Quadratnotation . . . . .	384

090	Emma Hornby und die Romanusbuchstaben . . . . .	400
092	Wie einfach typisierbar sind die Responsa der Meßalleluia . . . . .	405
099	Tonräumliches in Komplexneumen und in Schemata . . . . .	417
103	Zu Guidos Neumenschrift als Ausdruck besonderer „Anschaulichkeit“ . . . . .	422
107	M. Klapers Prinzip der tropischen Textierung von Melismen und die Neumengliederung . . . . .	427
113	Kennt Aurelian doch den <i>finalis</i> Begriff? . . . . .	432
114	Zum Sinn der Nutzung einer Methode bei Deutung von Neumenschriften	436
124	Zur Bilanzrechnung für mittelalterliche Musikgeschichte . . . . .	457
135	Zur Nutzung der metrischen Zeichen in mittelalterlichen Melodieaufzeichnungen, zu einer aquitanischen Nutzung von <i>brevis longaque</i> und zur grundsätzlichen Natur der Notation modaler Schemata . . . . .	468
137	Zu einer Falschübersetzung und Fehldeutung der frühen Organumtheorie, oder, wie wichtig die Beachtung Waeltners ist . . . . .	472
148	Was ist neu an der modalrhythmischen Notation und ihrer „metrischen“ Theorie? . . . . .	487
151	Zu Unterschieden zwischen Mittelalter und Italienischer Renaissance . . . . .	498
153	Warum versteht Nancy Phillips die Bedeutung der Klasse <i>musica instrumentalis</i> für die Theorie der Musik im Mittelalter nicht? . . . . .	502
158	Zur „Rhetorik“ eines Gradualinitiums und seines Organums . . . . .	515
166	Wie seltsam ist doch die Liqueszenz . . . . .	535
004	Lautmalende Neumenformen? . . . . .	545
018	Die Meinung von Elias Salomo . . . . .	561
035	Gibt es eine weltliche Neumenschrift? . . . . .	583
045	Tonrepetitionen, die nur in einigen Fassungen auftreten . . . . .	602
054	Melismen als Formteile in Trouvère-Melodien? . . . . .	612
067	Zum Bezeichneten der Neumen und der Ligaturen vor und nach Johannes de Garlandia . . . . .	629
069	Ist das Notieren neuer Melodien etwas Neues in der Geschichte der Neumenschrift? . . . . .	633
070	Suffixe und Präfixe in der Musik . . . . .	637
078	Zur Überwindung der so uneinsichtigen Rhythmusvorstellungen der musikwissenschaftlichen Mediävistik . . . . .	645
089	Emma Hornby und der <i>oriscus</i> . . . . .	664
106	Gibt es modalrhythmische Ligaturen? . . . . .	684

107	Neuestes zu Hucbald, Boethius und musikalischen Noten . . . . .	688
108	Tabulae . . . . .	691
110	Anonymus 4 im Blick von M. Haas als Aristoteliker mit Kategorienwechsel	693
134	Flotzingers Meinung zur Neumenschrift des Vatikan. Organumtraktats . .	746
172	Neuestes zur Bewegung . . . . .	786
179	Zur Rhythmik zweisprachiger Strophenlieder . . . . .	801
185	Was sind im Mittelalter jambische Rhythmen? . . . . .	810
219	Zur Freiheit der kompositorischen Verfügung über den Rhythmus als Folge der Theorie . . . . .	848
002	Musik als Gestalt und Bewegung . . . . .	854
005	Eine „Quotenfrau“ spielt mit dem Bescheidenheitstopos . . . . .	859
013	Instrumentenkonzerte im Paradies . . . . .	870
015	Zu Hildegards Nutzung der Himmelsharmonie . . . . .	874
021	„Unhörbare Musik“ als literarischer Topos . . . . .	885
022	<i>Sonitus</i> bei Hildegard . . . . .	886
026	Neuestes zur instrumentalen Ausführung oder Begleitung von Hildegards Liedern . . . . .	890
029	Zum Neumendirigat . . . . .	898
037	Plotinisches bei Augustin? Wie konkret sind Augustins Aussagen zu „Musik“ und <i>iubilus</i> in Psalmenkommentaren? . . . . .	907
039	Neuestes zum „Emotionalen“ der Musik bei Augustin und zu <i>De musica</i> VI . . . . .	919
053	Gibt es einen inhaltlich signifikanten Unterschied in Hildegards Gebrauch von <i>armonia</i> und <i>symphonia</i> ? . . . . .	935
055	Neueste Erkenntnisse in Bezug zu „körperlichem Singen“ bei Hildegard .	938
058	Victor Hugos Sicht der Orgel . . . . .	946
062	Augustins „Sprachsemantik“ und seine Musikvorstellung in Hinblick auf Hildegard; sind Augustins Gedankengänge zu kompliziert für heutige DeuterInnen? Und was bedeutet hier der <i>Jubilus</i> . . . . .	956
064	Wie konkret ist Hildegards <i>symphonia</i> -Begriff? . . . . .	981
072	Neumenzeichen als bedeutungsorientiertes Wort-Ton-Phänomen . . . . .	991
079	Kann die typische Initialformel der 1. Tonart semantische Bezüge herstellen? . . . . .	1002
089	Rhetorisches in Choral und mittelalterlicher Musik . . . . .	1015
091	Tractussemantik bei Emma Hornby . . . . .	1018

095	Kennt Hildegard nur vier Tonarten? . . . . .	1028
097	Zu Hildegards Musik als Beispiel der „volksmusikalischen“ Hits ihrer Zeit	1036
099	Floskeln bei Hildegard, ihre Semantik und Tonmalerei . . . . .	1042
102	Ist ein Vergleich später Tonarttheorie und musikalischer Wirklichkeit sinnvoll? . . . . .	1049
104	Ambitus bzw. Sprungfragen und ihre Semantik . . . . .	1054
105	Zur Tonartensemantik in der <i>Musica Enchiridis</i> . . . . .	1058
108	Musikalischer Ausdruck bei Guido de Carolo loco . . . . .	1061
127	Melismen als „Ewigkeitsfigur“ . . . . .	1089
130	Ein eindeutiges Beispiel für raumanaloge Tonmalerei? . . . . .	1093
138	Was nicht alles zusammenhängen kann . . . . .	1104
139	Hildegard und Calcidius? . . . . .	1106
141	Zu absonderlichen Assoziationsketten; eine neue Art von wissenschaftli- cher Methode? Der besondere Bezug der hl. Ursula zur Musik . . . . .	1110
149	Vom „Überschuß“ der komponierten Musik über die Musiktheorie, zu einer ganz neuartigen Erkenntnis von A. Traub . . . . .	1127
164	Semantische Tonrepetition? . . . . .	1150
180	Zu neuesten Erkenntnissen zum Unterschied von Musik im Mittelalter und in der Renaissance . . . . .	1174
187	Zur Autonomie der abendländischen Musik . . . . .	1188
204	Vergleichbare semantische Deutung . . . . .	1220
205	U. Eco als vorbildlicher Mediävist? . . . . .	1224

# 1

## Ein paar einführende, vielleicht nicht ganz überflüssige Bemerkungen

### 1.1 Die angesprochenen Fragen im Spiegel neuerer Literatur

Sind die Neumenschriften rational systematische, musikalische Zeichensysteme oder (auch) intuitiv dem irgendeinem Ausdruck der Melodie verpflichtete graphische Analogienachzeichnungen musikalischen Gefühls? Muß man das Datum des Auftretens von Neumenquellen als irrelevant für die Geschichte der Neumen und des Chorals ansehen? Gibt es eine vormodale Rhythmusnotation? Beweist die Choralüberlieferung die Priorität der Fränkischen Fassung? Kann es eine Fränkische Redaktion des Chorals nicht gegeben haben? Ist die Rationalisierung des Chorals eine unbedeutende musikgeschichtliche Nebensächlichkeit? Ist die Formulierung eines rational definierten Systems von acht Tonarten eine Leistung Römischen musikalischen Ingeniums? Woher stammt die Neumenschrift, im Westen und im Osten<sup>1</sup>?

---

<sup>1</sup>Zum „Vatikanischen“ Anonymus über Neumen Angesichts der tiefen Thesen zum Ursprung „der“ Neumenschrift, die immer noch kursieren, ist es doch verwunderlich, daß der Text des sog. *Vatikanischen Anonymus* über die Neumen so einfach unberücksichtigt bleibt, obwohl eine einfache Erklärung dieses Textes als wegen späterer bzw. „zu später“ Entstehung irrelevant, inadäquat ist (facs. bei Bannister, Tav. 1, 1a, *Palat.* 235, 38<sup>v</sup>; oder *Kirchenmus. Jb.* XIX, S. 69; ein Text, den M. Bernhard in seiner Übersicht *Die Überlieferung der Neumennamen im lateinischen Mittelalter*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* II, München 1997, S. 13 ff., nicht ganz vollständig betrachtet, ib., S. 14 f., obwohl in der Einleitung Wesentliches gesagt wird): Wenn dieser Text die Neumen insgesamt durch

Diese und einige andere Fragen kann oder muß man sich stellen nach Lektüre einiger neuer Verweise auf die Akzente, also speziell auch die metrischen Zeichen direkt erklärt, kann dies nicht einfach als rückwirkende Rekonstruktion angesehen werden, denn dazu fehlt dem Autor die geistige Kapazität, er ist kein „grammatischer Klassizist“. Auffällig ist, daß die Terminologie hinsichtlich Rationalität nicht grundsätzlich über Aurelian bzw. Regino, dem der Autor in der Angabe von „bitonalen“ Antiphonen entspricht, hinausgeht (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 293 ff. und S. 320 f.). Zunächst ist jedoch auf neuere Deutungen auch dieses Textes hinsichtlich der Bedeutung von *tonus* einzugehen.

Vgl. dazu auch Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 296 f., was Atkinson offenbar entgangen ist, s. *Tonus in the Carolingian Era: A Terminological Spannungsfeld*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, München 2001, S. 44 ff., vgl. dazu auch Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' die Aureliano di Réôme*, S. 36 f. (angesichts des eindeutigen Wortgebrauchs, *toni sive tenores* bei Aurelian — bzw. der Textgruppe — kann auch da nicht von einem *Spannungsfeld* gesprochen werden, zumal der gesamte Aurelianische Text kein Wissen von rational definierten Skalentönen besitzt, daß Aurelian an irgendeiner Stelle *tonus* im Sinne von melischem *Akzent* mit *tonus* im Sinne von „Tonart“ verwechseln könnte, daß hier irgendwelche gegenseitigen Beeinflussungen denkbar wären, ist ausgeschlossen, der Wortgebrauch ist konzis); man könnte zunächst natürlich fragen, was eigentlich die Notation mit dem untersuchten Begriff *tonus* zu tun haben könnte, und wo eigentlich beim musiktheoretischen Gebrauch von *tonus* in mittelalterlicher Theorie insgesamt ein *Spannungsfeld* bestanden haben könnte — d. h. wer etwa *tonus* im Sinne des Bezeichneten einer  $\pi\rho\sigma\omega\delta\acute{\iota}\alpha\ \acute{o}\xi\epsilon\acute{\iota}\alpha$  mit dem Bezeichneten von *tonus* im Sinne von Tonart verwechselt und damit irgendein *Spannungsfeld* aufgebaut haben könnte, worüber Atkinson aber auch keine Hinweise gibt; daß es formalistische „Etymologien“, nämlich kontextfreie Worterklärungen gibt, ist im Mittelalter (wie in neuerer Musikwissenschaft) zu erwarten, das bedeutet für korrekte Klarheit der Anwendung im jeweiligen Kontext daher überhaupt nichts, nicht einmal ein *Spannungsfeld*; wenn Atkinson zu Ende seines, hinsichtlich der Belege kaum vollständigen Beitrags zu Verwendungen des Wortes *tonus*, ib., S. 46, feststellt: *It is perhaps no accident that Cassiodorus's definition of tonus, fusing musical and grammatical meanings, was one preferred by the Carolingians.* ..., ist nur festzustellen, daß selbst Cassiodor keine Verschmelzung herbeiführt, sondern ausschließlich eine „etymologisch“ begründete Parataxe, die als Verschmelzung gelesen reinen Unsinn ergibt, zumal auch Cassiodor nach dieser „Definition“, *tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit.*, ed. Mynors, S. 145, 20, nur einen Katalog der Transpositionsskalen anführt: Wo und wie hätte hier eine Verschmelzung mit dem Begriff der Grammatik stattfinden können? Das ist ausgeschlossen; es handelt sich daher nicht um ein irgendwie gemeinsames *Konzept*, sondern um zwei völlig unterschiedliche Dinge, die, das ist klar, Cassiodor ohne inhaltliches Wissen „etymologisch“, d. h. allein wegen der Wortgleichheit paraktaktisch zusammenstellt: Er schreibt von der Sache her gesehen Unsinn; dies ist allein Zeichen der Unbildung in der Sache.

Atkinson fährt aber fort, ib., anschließend: *Their own use of the term added to the Classical usages the new conception of church tone or mode derived from the Byzantines, leading me to describe the situation as a terminological Spannungsfeld ... Aurelian's work and that of the Vatican Anonymus, however, show us that even two seemingly different conceptions of tonus could be brought together, providing a basis not just for melodic classification but even for the practical notation of music.* Daß ausgerechnet im Wort *tonus* Notenschrift, Kirchentonarten, Art des Wortakzents und Transpositionsskalen wie auch Ganztonintervall inhaltlich irgendwie zusammengebracht worden seien, oder werden könnten, wider-

Deutungen von Neumenschriften, Modalnotation und Überlieferung des Gregorianischen Chorspricht sowohl den jeweiligen terminologisch mit dem gleichen Wort bezeichneten total verschiedenen Inhalten ebenso, wie den klaren Aussagen schon der frühesten Theoretiker; erst recht natürlich denen der ersten rationalen Autoren wie Hucbald.

Beide Autoren, Aurelian oder der Anonymus, verwenden die synonymen Bezeichnung semantisch jeweils so eindeutig und klar getrennt, daß auch hier doch nicht zwei Konzepte *zusammengebracht* werden, die dann in ihrer *Zusammenführung* auch noch zur Notation geführt hätten: Die Nutzung der Akzentzeichen zur Gestaltung einer musikalischen Neumenschrift ist doch nicht Ergebnis der Bezeichnung *tonus*, ebensowenig wie die Bezeichnung *tonus* im Sinne von  $\tau\acute{\iota}\lambda\lambda\omicron\varsigma$  für Notenschrift oder das Konzept der Kirchentonarten verantwortlich ist; diese Konzepte hängen doch nicht von Namen ab; abgesehen davon, daß, zumindest, Aurelian den Begriff des Ganztons nur an einer einzigen Stelle einigermaßen korrekt verwendet, für die Beschreibung von Melodien steht diese Bezeichnung nicht zur Verfügung — und daß Aurelian den *tonus syllabae* mit der Klassenbezeichnung *tonus* für *Tonart* an auch nur einer einzigen Stelle verbunden oder gar verwechselt haben könnte, ist aus seinem Text nicht zu ersehen (eine andere Frage ist, wie die „Tonart“ zu ihrem Namen gekommen sein könnte, ob hier vielleicht *sonus*  $\simeq$   $\tau\acute{\iota}\lambda\lambda\omicron\varsigma$  eine ursprüngliche, dann sehr bald durch *tonus* „korrigierte“ Terminologie ersetzt wurde; darauf ist Verf. bereits an anderer Stelle eingegangen).

Es ist daher auch verständlich, daß Atkinson aus seinen Belegen für das Vorkommen des Wortes *tonus* in irgendwie musikalischer Hinsicht — im lateinischen Wörterbuch findet man noch einige andere Bedeutungen — nicht einen einzigen Hinweis dafür ableiten kann, wie die Neumenschrift erfunden wurde, oder wie man sich die Konzeption der Tonarten zur Zeit von Aurelian denken sollte; dazu liefern die Bezeichnungen keinerlei Auskunft, noch weniger kann ihr Bezeichnetes in irgendeiner Weise *zusammengebracht* werden: Was soll die Neumenschrift mit den Tonarten begrifflich zu tun gehabt haben? Wußte man nichts vom Inhalt, konnte man natürlich einfach die überlieferten, inhaltlich nicht zusammenpassenden Definitionen parataktisch kompilieren — eben als Beweis dafür, daß man nichts verstanden hat, wie dies, ausführlich dargelegt in Verf. *Musik und Grammatik*, der Alkuin zugeschriebene Text exemplarisch vorführt. Sowie auch nur ansatzweise Wissen vorhanden war, klärt sich auch der adäquate Wortgebrauch: Da, wo Aurelian den Ganzton anspricht — spricht er den durch  $9/8$  bestimmten Ganzton an, nicht die Transpositionsskalen, nicht die Echoi, nicht die Natur des Wortakzents — man sollte auch Aurelian nicht für schwachsinnig halten, nur, weil er einige Elemente der rationalen Theorie noch nicht verstanden hat, das Wissen, daß ein Wortakzent etwas anderes als ein Echos ist, kann man ihm aber ruhig zutrauen; Wortmystik von *tonus* braucht man nicht zu treiben!

Gerade der zitierte Vatikanische Anonymus weist in den beiden Verwendungen des Wortes doch keine semantischen Vermengung der Synonyme auf, ib., S. 46: *In this treatise ... two important conceptions of tonus are wedded ...*, ihr Sinn ist klar unterschieden, wer könnte beide auch jemals verwechseln? Es ist auch nicht zu erkennen, daß Atkinson zu den Problemen dieses Textes z. B. zur Struktur der Systematik Auskunft gibt. Eine Datierung des Textes ins 11. Jh. wäre angesichts der total mangelnden musiktheoretischen Rationalität inhaltlich inakzeptabel, wenn man den Autor nicht irgendwo in einen zweihundert Jahre von der Entwicklung der mittelalterlichen Musiktheorie ausgesparten Winkel, vielleicht in den Alpen, lokalisieren will. Der Inhalt dürfte hier die wichtigere Aussage sein: Korrekt ist deshalb Atkinsons Hinweis auf eine gewisse Verwandtschaft dieses Schriftchens mit dem Werk von Aurelian, obwohl natürlich ein dezidierter Widerspruch darin liegt, daß der Anonymus im Gegensatz zu Aurelian mehr als acht Tonarten postuliert — ein im 11. Jh. unvorstellbarer Unsinn — und sich, wie Regino und andere vergleichbare, „vorrationalale“ Schriften darüber ausläßt, daß Antiphonen „bital“

rals. Sie hängen durchaus zusammen, z. B. die Natur der Beneventanischen Neumenschrift sein können, also in einem anderen Ton anfangen als sie enden, das kennt Aurelian wohl nur an drei Stellen, bemerkenswerter Weise jeweils am Ende eines Kapitels (ed. Gushee, S. 95, 17; S. 106, 20; S. 110, 34), die vielleicht sekundär eingeschoben sind, denn sonst kennt er nur Probleme mit den jeweils zugeordneten bzw. zuzuordnenden Psalmtönen (darauf wird in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos ...*, HeiDok 2007, ausführlicher eingegangen, S. 289 ff.).

Hinsichtlich einer Bestimmung der Herkunft der Bezeichnung *tonus* für ῥῆχος/*sonus* wäre übrigens einmal zu überlegen, ob der Begriff *tonus/tenor* im Sinne von Tonart von den Psalmodie„tönen“ kommen könnte? Ganz sollte man die Gregorianik bei der Erörterung solcher Fragen nicht außer acht lassen. Auf die Frage der *parapteres* wird in Verf. *Die degeneres Introitus bei Regino ...* näher eingegangen; auch diese Texte sind „vorrational“.

In dem hier betrachteten Text fehlt ebenfalls jeder Hinweis auf die melische Struktur eines der gegebenen Beispiele — würde das ein rationales Denken überhaupt für sinnvoll halten können? Auffällig ist auch der sinnwidrige Einsatz des Wortes *acquisitus*, also *προσλαμβανόμενος* als Ausdruck für einen Abstieg um sechs Schritte oder Töne; ein klares Zeichen dafür, daß die Rationalität des Autors zum Verstehen der *ars musica* noch nicht fähig war, s. u.

Auch die Nebeneinanderstellung von *musicae artis peritia* und *modulatio/inflexio vocis* in der Definition weist nicht auf Kenntnisse hin, die über Regino hinausgingen, denn es wird kein Bezug zwischen den beiden angeführten Bereichen hergestellt, die *ars musica* steht parataktisch neben der *modulatio*; auch der „Ausweg“ über die Augustinische Definition wird nicht zitiert: *Quid est cantus? peritia musicae artis · inflexio vocis et modulatio*. Ausweislich Notkers d. Deutschen ist eine solche Naivität nicht etwa charakteristisch für Deutschland in der Zeit. Natürlich wäre eine denkbare Erklärung dieser Parataxe, daß der Autor aus Gründen der Kürze die beiden Bestandteile einfach nur nennt, katalogartig — auffällig ist jedoch, daß der Text durchgehend auf die Nutzung der rationalen Grundlagen „verzichtet“, was eben auch die Definition nicht ganz leicht nur als Folge der Abkürzung erscheinen läßt: Immerhin ist die Bewußtheit einer Zusammengehörigkeit von *ars* und *modulatio*, wie sie Aurelian erstmalig explizit gemacht hat, auch hier selbstverständlich; die Frage an diese Definition betrifft also den Grad der vom Autor erreichten musiktheoretischen Rationalität; und der scheint nicht größer als der von Regino. Daß der Text nicht früh sein muß, also in die Zeit von Aurelian zu datieren (vgl. dazu neuerdings A. Krahn, *Die Entstehung der »potestas regia« im Westfrankenreich während der ersten Regierungsjahre Kaiser Karls II ...*, Berlin 2000, wo, S. 145 f., Aurelians Addressat als Abt des Klosters von Réomé auf etwa 842 datiert ist, was mit den relativen musikhistorischen Relationen zusammenstimmt; die Datierung durch die drei von Aurelian verwandten *miracula* bei Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano die Réôme*, Udine 2007, S. 42 ff., d. h. die Datierung durch die ersten anderweitigen literarischen Bezeugungen der Wunder wäre natürlich nur relevant, wenn die Formulierungen eindeutig übernommen worden sind; die anderen Angaben sind auch nicht so sicher anzusehen, daß eine Datierung lange nach 850 wahrscheinlich zu machen wäre; die bekannten Datierungsversuche referiert Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 53 ff., auf die inhaltlich ausgeschlossene Datierung in die Zeit von Remy wird noch eingegangen, s. u. Anm. 5 auf Seite 18) ist, ist klar, zumal er ja auf die deutschen Neumen Bezug nehmen muß; denkbar wäre noch die frühe Metzger Notation — warum früh? Nun, weil er die metrischen Neumenzeichen angibt. Wie alt jedoch die darin enthaltene Lehre ist, ist kaum exakt zu bestimmen. Deshalb aber kann man an den Aussagen nicht einfach vorbeigehen: Die melischen und die metrischen Zeichen sind die Grundlage der Neumenschrift, andere Zeichen oder Bezeichnetes erwähnt er nicht (von Zierneumen abgesehen, die er nicht gerade adäquat in das gleiche



mit der Frage nach dem Alter der in dieser Notation überlieferten Choralmelodien, soweit sie Schema zu bringen versucht — alle Zeichen müssen auf zwei Grundzeichen zurückgehen, was da zu nur graphischen Analoga führt).

Und angesichts der hoffentlich nicht unbekanntenen Definition der Akzente als *seminarium musices* bei Martianus Capella, was nun wieder nicht heißt, daß dieser eine Identität von Wort und Ton im Sinne einer bestimmten deutschen musikwissenschaftlichen Ideologie meint, ist die Ableitung nicht so absonderlich, mit der der Autor des zitierten Textes den *cantus* erklärt: *Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni et ex pedibus sillabarum ostenditur*. Entstehung und Zusammensetzung nimmt der *cantus* aus den *accentibus toni* und den Zeichen für die *pedes*. Natürlich herrscht hier ein erheblicher Systemzwang vor: Die *accentus toni* meinen die Zeichen der *toni*, und die *toni* sind die der Grammatik, nämlich die Silbentöne, also das melische Bezeichnete des „Akzents“ im modernen Sinn, des fehlenden Akzents, also der βαρεῖα/*gravis* oder der περισπωμένη, des Zirkumflexus, des Akzents + Nichtakzents, bzw. ὀξεῖα τε καὶ βαρεῖα o. ä. Denn *tonus* bedeutet hier das, was die Griechen als *προσῳδία* bezeichnen — so, wenn auch nicht gerade sehr klar formuliert, findet man das bei Martianus Capella (der hier, wegen der Ausgabe der Kommentare durch C. E. Lutz nach Dick zitiert sei, ed. Dick, S. 103; deshalb ist die Behauptung einer *Gleichsetzung von accentus und neuma* durch Bernhard, ib., S. 14, nicht ganz korrekt: Die *nota, quae neuma dicitur* entsteht aus den *accentibus toni* — diese Definition ist klar genug, daß man sie berücksichtigen muß).

Genauso sind natürlich die Längen und Kürzen die Zeichen für die betreffenden Silbenquantitäten (was dem Prinzip der rhythmischen Neumennotationen übrigens nicht identisch entspricht, denn da sind bekanntlich die Einzeltöne das Bezeichnete bzw. die Träger der „rhythmischen“ Zeichen! natürlich konnten die Erfinder der Neumenschrift rational denken und abstrahieren, rhythmische Quantität nicht nur „in“ Silben sehen). Und der Autor zeigt, daß ihm die Terminologie wie die Zeichen der Grammatik für die melischen Eigenschaften der Silbe — irgendeine muß jede Silbe haben — in Hinblick auf die Natur der Neumen völlig klar sind: *Ex accentibus vero toni demonstratur in acuto et gravi et circumflexo*. (es gibt eben nur diese drei *toni* von Silben, *tertium non datur*, jedenfalls in dem Modell der Grammatik für die Melik der Silben; und dieses melische Merkmal ist klar unterschieden von dem der Metrik, der Quantität:) *Ex pedibus denique sillabarum ostenditur in brevi et longa*. Was hier *demonstratur et ostenditur* ist natürlich der *cantus*: Die betreffenden Zeichen geben den *cantus* wieder, durch sie wird er gezeigt; andere Zeichen, es sei wiederholt, gibt es für die grammatisch für relevant gehaltenen Klangmerkmale der Silben eben nicht, weshalb diese Zeichen denn auch das Fundament sind, mit denen der *cantus demonstratur* bzw. *ostenditur*; klarer kann man wohl nicht aussagen, was denn nun das Wesen der Neumenzeichen ist: Einen *cantus* wiedergeben, erkennbar machen; was vielleicht auch die Verfechter so vag ahnungsvoller Unterscheidungen wie einer Notenschrift als Nach- oder Vorschrift, oder sogar gar nichts von beidem beachten könnten, wie dies nach des großen Notationswissenschaftlers Flotzinger so fachkundiger Erkenntnis für den *Magnus liber organi* zu gelten habe — man kann natürlich auch die Quellen lieber unbeachtet lassen (man könnte dem Autor eine gewisse Nachlässigkeit vorwerfen, daß er nicht von der Prosodie der Silben spricht, sondern das wesentliche, aber selbst schon komplexe Element der Metrik, den *pes* zum Aufrufen der metrischen Zeichen benutzt; dies kann man aber als Verwendung des dominanten Terminus ansehen: Jeder weiß, daß hiermit die Zeitquantitäten gemeint sind, denn sie treten nur in der Metrik sozusagen an sich auf, eben in Versfüßen). Dies ist eine, selbst für moderne Deuter offenbar nicht immer begreifbare, klare Differenzierung zwischen Zeichen und Bezeichnetem (auf die bekannte Tradition der grammatischen Terminologie *tonus* für den Klang bzw. die Stimmbewegung auf der Silbe, den jeweiligen *Silbenton*, geht Ch. Atkinson, *Tonus in the Carolingian Era ... in Quellen*

mit dem allgemeinen Usus übereinstimmen oder auch nicht. Auch die Frage nach der Existenz *und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, S. 19 ff., ein; einige weitere Probleme bzw. Vagheiten seiner Deutungen werden an anderer Stelle betrachtet: Die Akzentzeichen, deren Bezeichnetes, es sei wiederholt, abstrahiert drei Arten von Stimbewegungen über jeder Silbe sind, sind a priori auf jede Silbe bezogen, ob unakzentuiert, lang und akzentuiert oder „nur“ akzentuiert, jede Silbe hat einen der zwei Silbentöne bzw. im „langen“ Fall deren Zwei, als Bezeichnete des *circumflexus*).

Und genauso klar ist die Beschreibung der Funktion dieser Zeichen: *De accentibus toni oritur nota/figura · quae dicitur neuma · si ipsa simplex fuerit · Et brevis facit unum punctum · si aut longa fuerit · erit producta*. Die Aussagen sind klar, natürlich zunächst vereinzelt, d. h. schon von der Vorgabe her auf das Element bezogen. Warum soll man diese klare Aussage übersehen, wenn man nach dem Ursprung der Neumen im Westen fragt? Und was sagt er damit: Stilisierte oder abstrahierte graphische Grundelemente, aufgerufen durch ihre, mögliche, graphische Gestalt, *punctum longaque*, was denn sonst, also Punkt und Strichlein — genau das sind die elementaren graphischen Mittel der Neumenschrift (die „Zierneumen“, in seiner Schematik, nicht ausgenommen); von *stilisierten oder abstrahierten graphischen Elementen* ist deshalb zu sprechen, weil von bestimmten graphischen Eigenschaften abstrahiert wird: Eine *producta* ist waagrecht, ein *accentus acutus* aber in welchem Winkel auch immer nach oben gerichtet, der („kurze“ St. Galler) *circumflexus/torculus* dagegen weist zwei Bogen auf — deshalb muß auch gefragt werden, ob das *punctum* denn auch immer als Gestalt eines Punktes gemeint sein muß: Man könnte deshalb von Namen der graphischen Elemente der grammatischen Akzente als Gemeintes sprechen; z. B. kann eine Kürze als der aus der Metrik bekannte oben offene *Bogen* damit einem echten *punctum* gleichgestellt sein! Diese Merkwürdigkeit ist zu beachten.

Wie zu erwarten, gelingt dem Autor aufgrund seiner Vorgabe, dem elementar segmentierten Zeichensystem der Grammatik, keine klare Kombination der beiden Zeichenarten. Klar ist aber, daß die Kürze ein *punctum*, die Länge eine *producta* ist, was bekanntlich nicht nur mit den St. Galler Neumen übereinstimmt — die Unzulänglichkeit ergibt sich daraus, daß der Autor es nicht schafft, die nun tatsächlich recht komplexen Kombinationen der zwei metrischen Zeichen mit den melischen zu systematisieren; er versucht es, sozusagen, s. o., allgemein oder stilisiert graphisch verständlich, vom Bezeichneten her durch Vermischung von Bezeichnungen eher inadäquat, mit einem Zweiersystem, das dann wieder in je drei Größen zerlegt wird. Die entsprechende Unzulänglichkeit aber zwingt doch nicht dazu, die ganze Aufstellung als historisch irrelevant anzusehen: *Sed hic punctus tribus modis ostenditur, in brevi, gravi et subposita* — und wo sonst kommt das *punctum* in der Neumenschrift vor? Dabei muß man natürlich *punctum* und *Kürzezeichen* gleichsetzen, wie dies die Praxis der metrischen graphischen Zeichen vorgibt: Das *punctum* kann Ausdruck der quantitativen *Kürze*, der *tiefen Lage*, und davon eigentlich nicht zu unterscheiden, der entsprechenden Bezeichnung der *tiefen Lage* in Komplexneumen sein, nämlich in der Art des Auftretens eines *punctum* z. B. im *pes subpunctatus* o. ä. Dies dürfte jedem Leser der St. Gallischen Neumenschrift geläufig genug sein. Der Autor systematisiert also vom stilisiert graphischen Zeichen aus — und da bedeutet das *punctum* u. a. auch den *accentus gravis*; so kommt der scheinbare Widerspruch der Vereinigung von metrischem und melischem Bezeichneten in einem Zeichen zustande; die Darlegungen des Autors sind nicht so ganz dem Inhalt adäquat.

Das Gleiche muß er — auch dank des Dreierschematismus — natürlich mit dem Strichlein machen: *Similiter et longa tribus modis ostenditur, in producta et accuta et circumflexa*; hier scheint der Autor einen terminologischen Fehler zu machen, daß er nämlich anders als beim *punctum* das *Strichlein* durch sein metrisches Bezeichnetes aufzurufen scheint, er hätte doch auch hier eine graphische Bezeichnung wählen müssen, etwa *virgula* o. ä., auf keinen Fall aber eine eigentlich metrische Bezeichnung! Aber:

eines rhythmischen Bezeichneten der Neumen ist mit der Frage nach dem Alter bestimmter Notationen verbunden, wie natürlich auch mit der Frage nach der Entstehung der Modalno-

Meint er etwa mit *longa* nur ein *langgezogenes Strichlein*? Der „Lapsus“ ist daher wohl nur scheinbar, und erklärbar aus dem „Inhalt“, dem, was er dem *Strichlein* subsummieren muß: *producta*, *accentus acutus* und schließlich, als ebenfalls einzüiges grammatisches Zeichen, den *accentus circumflexus*. Die Koppelung dieser drei Größen unter einer Klasse erscheint vom Bezeichneten her absurd, von der, allerdings ebenfalls abstrahierenden, rein graphischen Opposition *Punkt — Strichlein* her aber als verständlich, d. h. in sich nicht völlig unlogisch (natürlich könnte hier auch eine Kontamination mit der Tatsache vorliegen, daß der grammatische Akzent *circumflexus* nur auf langen Silben auftreten kann; ein gewisses Durcheinander ist charakteristisch für den Autor). Absolut klar ist damit, daß der Autor dieser Darstellung die grammatischen Akzentzeichen und ihr Bezeichnetes als die Grundlage der Neumen ansieht, und hat er nicht ganz recht? *brevis — producta* sind damit offensichtlich die Bezeichnungen für die quantitative Opposition, genau wie *gravis — acuta* die melische Opposition meint, sodaß zu fragen ist, ob der Gegensatz *suppositus — circumflexa* etwa das Auftreten in umfassenderen Zusammensetzungen meint; damit denkt der Autor aber recht logisch, wenn auch die Systematik gewisse Probleme bietet.

Von Interesse ist dann auch, daß der Autor der Wirklichkeit der Zeichen entsprechend das *componere* der melischen Zeichen auf dieser Grundlage zu systematisieren versucht, natürlich wieder leicht „hyper-systematisch“ (man beachte, daß *nota* hier nicht mit *Note* im Sinne von *Ton(zeichen)* zu interpretieren ist): *Componuntur denique tam in elevatione quam descensu · aliquando ex duabus notis · aliquando ex tribus, aliquando ex quatuor el quinque vel sex usque ad septimum vel octavum gradum · ut est · Commovisti · vel · all · Beatus vir Sanctus Martinus ...*

Auch hier geht der Autor terminologisch nicht ganz klar vor: Wie der Anschluß zeigt, meint er hier offenbar zusammengesetzte Neumen, die eine skalische nach oben gehende Skala bezeichnen; deshalb ist nicht ganz klar, ob der Autor mit den Angaben *ex tribus notis ... usque ad septimum vel octavum gradum* den mit Neumenzusammensetzungen bezeichneten Aufstieg über (bis zu) sieben oder acht Stufen meint, oder nur insgesamt aufsteigende Bewegungen, die mit (bis zu) sieben oder gar acht elementaren *notae* bezeichnet werden: Rechnet man allein die zusammengesetzten elementaren Zeichen, dann findet man im angegebenen Tract. *Commovisti* auf *Commovisti* ein Gebilde von, nur, sechs „zusammengesetzten“ Elementarzeichen, der melische Aufstieg aber beträgt unter Einrechnung der „umgebenden“ Silbentöne eine Sept:



Com-mo- vi- sti

Im All. *Beatus vir sanctus Martinus* findet man als erste Wendung im Jubilus einen, durch „Gegenbewegung“ unterbrochenen Oktavaufstieg, der aber aus neun elementaren Zeichen, in jeweiligen Zusammensetzungen notiert ist, z. B. in Benevent, nicht aber in den *Sextuplex* Hss. belegt, ein weiteres sicheres Zeichen für das besonders hohe, „ursprüngliche“ Alter der Beneventanischen Überlieferung?



Al- le- lu- ia.

tation; ist die graphisch explizite Kennzeichnung von Notenwerten als *longae/breves* oder gar

Der Anfang wird zu Anfang des Jubilus wiederholt, woraus zu erschließen ist, daß der Autor offensichtlich den melischen Ambitus in einer Richtung als Ordnungsgrundlage seiner Zählung ansetzt, nicht aber, was bei strenger Beachtung des Vorgehenden zu erwarten gewesen wäre, die Anzahl von zusammengesetzten Elementarzeichen; es handelt sich aber nur um eine gewisse, von der Sache her naheliegende Nachlässigkeit. Was gemeint ist, ist klar, was die „absteigende“ Opposition bestätigt: *Et quando reversi fuerint in descensu · per eiusdem modulationis cantum perveniunt ad quintum gradum · vel sextum qui est acquisitus · ut est · Valeat falanx nostra*. Wie gesagt, ist der Verweis auf den *acquisitus* als Ergebnis einer sechstönigen Neume „nach unten“, bzw. entsprechend der jetzt geltenden Systematik, eines sechstönigen Abstiegs, Unsinn; der Autor kann nur etwas davon gehört haben, daß dieser Ton ein sehr tiefer ist, nur ist der *προσλαμβανόμενος* in rationaler Systematik der tiefste Ton, nicht ein jeweils tiefster — man beachte die vergleichbare Einsetzung der Namen der beiden Extrem-τόνοι des antiken Systems zur Aufrufung besonders hoher oder tiefer Töne an jeweils einer „regionalen“ Stelle, also eines lokalen Extremum bei Aurelian (dazu kann man die Untersuchungen des Verf. zu Aurelian, z. B. *Zum Bezeichneten der Neumen*, heranziehen, auch wenn M. Bernhard das für überflüssig hält, s. u. Anm. 5 auf Seite 16). Das Denken des Anonymus ist hier also vergleichbar „vorrational“ wie das von Aurelian, weil er vom Begriff *προσλαμβανόμενος/adquisitus* eben auch nur versteht, daß es sich um etwas im jeweiligen melischen Verlauf sehr Tiefes handelt ein lokales Minimum!

Hat der Autor also bis jetzt die mögliche Anzahl von „Zusammensetzungen“ nach Anzahl der melischen Schritte — man beachte: Intervallangaben fehlen (weshalb man den Text quasi mittelbyzantinisch lesen könnte)! — katalogmäßig abgehandelt, so folgt jetzt ein Katalog der möglichen Zeichenzusammensetzungen, z. B. *Sepe veniunt in compositione ex brevi et longa · ut est · in his ergo diebus · ...*; eine Melodie, die offenbar mit einem *runden pes* beginnt, die folgende Melodie ist wieder leicht nachweisbar: *vel ex brevi et liquida · ut est · Circumdederunt me · ...*, denn die erste Neume des Int. *Circumdederunt me* ist ein *liqueszenter*, *runder*, *pes*.

Um dem modernen Interpreten die Sache nicht zu leicht werden zu lassen, sind die folgenden zwei Beispiele terminologisch nicht ganz einfach zu verstehen: Die Zusammensetzung von *gravis et longa* scheint von der übergeordneten Zweiersystematik ununterscheidbar zu sein von *brevi et longa*, vom Bezeichneten her muß jedoch ein Unterschied vorliegen, der bei dem Beispiel *Tertia dies est* aus den modernen Gesangbüchern nicht zu erläutern ist, weil es fehlt; man wird aber die da angegebene Koppelung von *gravis et longa* im Sinne eines *eckigen pes* deuten dürfen.

Bei dem anschließenden Beispiel für die Zusammensetzung von *gravis et producta · vel circumflexa · ut est Euge serve bone · ...* dagegen kann man aus der melodischen Vorgabe erschließen, daß damit ein *langer torculus* gemeint sein dürfte; wie man aus dem *Graduale triplum* leicht entnimmt, ist wohl der Anfang des *versus* des betreffenden *Alleluia*, nicht der Antiphon, gemeint: Wenn das graphische Zeichen *punctum* also nicht *brevi* bedeutet, bedeutet es *gravis*, und zwar einen langen Ton; die Problematik der Systematisierung wird damit offensichtlich, denn eigentlich ist der Tiefton der Folge *FaG producta*, müßte also eigentlich mit *longa*, nämlich dem metrischen Längenzeichen notiert werden — und wird dies ja auch! Andererseits wird ein in der Gesamtneume tiefer Ton bezeichnet, also muß es sich um ein *punctum* handeln. Die Zusammensetzung nun mit einer *producta* d. h. nicht mit einer einfachen *longa*, einem einfachen Strichlein, würde einen *accentus acutus* von metrisch *longa quantitas* erwarten lassen, was rein metrisch gesehen ja auch stimmt, weil wohl alle drei Töne des *circumflexus/torculus producti* gemeint sind. Liest man *producta* hier aber der melischen Bedeutung entsprechend, müßte man eine *flexa producta* als Bezeichnetes annehmen, denn nach der grammatischen Definition besteht

noch längere, und vielleicht auch kürzere metrische Werte ursprünglich, eine sekundäre, durch der *circumflexus* aus *accentus acutus + accentus gravis* über einer Silbe gesungen! Der *torculus* in der Schreibweise aller (westlichen) Neumenschriften, nach der paläofränkischen, besteht aber aus drei Teilen, nämlich drei Tönen, was ein Unterschied zur grammatischen Definition nur in soweit ist, als für die Grammatik die Unterscheidung zwischen Hochton und Nach-Oben-Gehen (der Stimme), entsprechend in der anderen Richtung, ohne Bedeutung ist, für die Musik aber die Unterscheidung wesentliche Bedeutung hat: Mit der Reaktion der Neumenschrift auf das Singen von Tonhöhen mußte, wie in St. Gallen, Metz und anderswo deutlich, die Anzahl von „Tonpunkten“ bezeichnet werden, im Fall des *circumflexus* also *Unten – Oben – wieder Unten*; musikalisch wird eine andere Präzision wichtig (für die Grammatik kommt es nicht auf die Bestimmung der Art der melischen Bewegung einer Silbe an, sondern nur auf deren Natur als *Betont – Nichtbetont – Betont+Unbetont*, was aber mit dem melischen Bezeichneten der gerichteten Bewegung analog notiert wird).

Wenn der Autor des betrachteten Textes nun den *circumflexus* aus zwei Größen bestehen läßt, davon offenbar so gemeint als ersten einen *accentus gravis* und dann einer *producta*, dann widerspricht er der grammatischen Definition hinsichtlich der Reihenfolge, nicht aber der Anzahl; der Musik widerspricht er hinsichtlich der Anzahl, nicht aber der Reihenfolge, denn da beginnt der *circumflexus/torculus* mit Tiefton, dem ein Hochton und dann wieder ein Tiefton folgt (nur die paläofränkische Gestalt entspricht genau der der Grammatik!). Hinsichtlich der Anzahl von konstitutiven Zeichen wäre der *circumflexus/torculus* also nur dann als zweiteilig anzusehen, wenn man ihn als Verbindung von tiefem *tractulus* und folgender, langer *flexa* sehen will. Davon sagt der Anonymus aber auch nichts (wie oben zitiert, führt er vorher den *torculus/circumflexus* doch an als einzügiges Zeichen, von gleicher Art wie *producta*, *acuta* und, eigentlich überraschend, *circumflexa*; ein klarer Widerspruch, der die Erkenntnisbehinderung durch den Schematismus zeigt).

Bezieht man die Erklärung also auf das melodisch Bezeichnete des *circumflexus/torculus* würde jedoch der Text auf eine Zeit weisen, in der ein, notwendig abwärts gerichtetes Strichlein zwei Töne bezeichnen würde; dieses Strichlein wäre aber ebenso notwendig eine *βαρεῖα/gravis*! Diese Zeit gibt es, in der paläofränkischen Notation; nur könnte deren Verwendung des Zeichens des *accentus gravis* noch beim Autor dieses späten Textes gegolten haben, zumal wenn man dann ja zwei Bedeutungen hätte *lang + zwei Töne „absteigend“*? Das ganze als *circumflexus* zu bezeichnen, stimmt mit der neumatischen Überlieferung genau überein; fraglich war nur, ob das Strichlein, die *longa* hier nur als Teil erscheint, was korrekt ist, oder für das ganze Zeichen *circumflexus* gilt, was übrigens ebenfalls mit dem paläofränkischen Zeichen für *torculus/circumflexus* vereinbar wäre; allerdings weist diese Notation keine erkennbaren Spuren einer metrischen Notation auf.

Der *circumflexus* besteht aus Aufstrich + Abstrich, in St. Gallen als *langer torculus* also aus *tractulus + Aufstrich + tractulus*; aber wie sollte man dieses Zeichen mit den Mitteln des Autors bezeichnen? Er scheitert offensichtlich mit der Wiedergabe der doppelten Oppositionen, *tief - hoch*, *lang - kurz*, denn *lang + tief* kann es dann nicht geben. Vielleicht versucht er die Neumengestalt als Folge von einem (langen) *gravis* und folgendem, auch graphisch höher stehenden *tractulus*, jetzt also eine *producta* zu sehen, das Verbindungsstrichlein also zu ignorieren. Es dürfte klar sein, was eine solche Unklarheit des Autors bedeutet: Es stellt sich die Frage, ob er Rudiment einer Zeit ist, in der zwar die grammatischen Zeichen sinnvoll zur Neumenschrift verwandt wurden, deren klare Definition oder Rationalisierung einmal dadurch behindert war, daß die grammatische Vorgabe beide Oppositionen nur jeweils für sich definiert — der Zusammenhang von Akzent und Quantität, z. B. Pänultimaregel, ist nicht Teil der Lehre von den Akzentzeichen! —, sie in der (rhythmischen) Neumenschrift aber nur in Kombination

die Verschriftlichung der Überlieferung regional entstandene, nicht aber universale Erscheinung in der Geschichte von Choral und seiner schriftlichen Überlieferung? Diese Folgerung ergibt aufzutreten, zum anderen vielleicht auch dadurch, daß der Autor wohl noch nicht auf eine rational definierten Skala von Einzeltönen zurückgreifen konnte, also vielleicht in seinem Denken noch Spuren von der paläofränkischen Schrift bewahrt, Neumen auch als Bewegungszeichen zu denken; daß er von *gradus* spricht, bedeutet natürlich nicht, daß er skalisch rational denkt, denn auch Guido kennt noch den Begriff des *motus*, obwohl an seiner Rationalität nicht zu zweifeln ist (die auch das Wissen einschließt, daß kleinstes gestaltunterscheidendes Element der Musik eben der skalisch definierte Einzelton ist, was M. Haas nicht so sehen kann, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 249 ff.): Ein Gefühl des zugrunde liegenden Tonsystems in dem Sinne, daß an jeder Stelle klar zwischen Sprung und Schritt unterschieden wurde — intuitiv, nicht rational — ist schon in Hinblick auf die mittelbyzantinische Notation vorauszusetzen.

Daß er hier einen *langen + tiefen* Ton aufrufen will bzw. muß, ist klar, daß das mit seinem direkt der Grammatik entlehnten System von Zeichen und Bezeichnetem und deren Namen nicht funktionieren kann, ist ebenfalls klar. Somit läßt der Autor wohl den Blick auf eine Zeit zu, in der zwar die Zeichen geläufig, ihre rationale Bestimmung jedoch durch die trivialer Weise höchst eingeschränkten Mittel der grammatischen Definitionen erhebliche Schwierigkeiten bot — und ist es nicht denkbar, daß die Zeichenerfindung der rhythmischen Notationen, also der Zwang zu einer Kombination beider Sorten von grammatisch vorgegebenen — nicht etwa vollendeten — Zeichen zunächst graphisch so gelungen ist wie z. B. in St. Gallen, eine explizite Theorie jedoch noch gefehlt haben könnte?

Etwas überraschend erscheint im Folgenden nun auch die Beschreibung offensichtlich des *quilisma*, das er *tremula* nennt, nämlich als aus *duabus brevibus et acuto ut est · Ex ore infantium · ...* Die erste Neume enthält ein *quilisma*, das in St. Gallen nun tatsächlich auch notiert wird wie zwei metrische Kürzezeichen und eine abschließende *virga*, ein etwas längeres Schlußstrichlein nach oben, nun auch ein klarer Beweis, daß *longa* für ihn auf keinen Fall etwas wie *longa sillaba* bedeuten kann! Hier wird deutlich, daß der Autor allein die graphische Gestalt beschreiben will, denn das Quilisma ist als musikalischer Klang mit Sicherheit nicht so zusammengesetzt, wie dies die Erklärung des Anonymus sagt, das *quilisma* ist eine einheitliche Neume bzw. eben Zeichen eines einheitlichen Bezeichneten, wie es schon Fulgentius bekannt war.

Das Zeichen *coagulata*, das *ex tribus accentibus ostenditur, i. e., ex duobus acutis et subposito, ut est · Beati estis sancti Dei · ...* findet man in betreffenden Alleluia (*MMM VII*, S. 33); der Versus beginnt mit *tristropa*. Die *apostrophæ* als (kleine) *acuti* zu „erklären“, erscheint — rein graphisch! — nicht unmöglich, Schwierigkeiten macht es aber, eine *tristropa* zu finden, bei der der letzte Bestandteil ein *subpositus* ist (in Metz hätte man genau das Gegenteil: Zwei *puncti* und eine *longa*; diese Notation ist also mit Sicherheit nicht gemeint). Vielleicht meint der Autor die häufige Episemierung des letzten Apostrophs u n t e n. Klar ist auch hier, daß seine Beschreibung rein graphisch, analog ist, als Folge eines Versuchs, wirklich alle Zeichen auf die von ihm so angesetzten zwei Grundzeichen zurückzuführen. Der Ausdruck *coagulata*, zu ergänzen vielleicht *vox* oder *neuma*, in der Einzahl nicht auf eine *zusammenfließende* Mehrzahl von gleichen Objektenweisend, könnte, und das schon in älterer Zeit, eine Gesangsmanier meinen.

Klarer scheint die Erklärung des *trigon/triangulata* als aus *tribus brevibus* bestehend, was genau der St. Galler Notation entspricht. Die anschließende Interpretation *aliquando venit ipsa in tribus gradibus/brevibus · et subposita gravi · et excipitur a longa · ut est · loquetur Dominus.*, allerdings macht wieder erhebliche Probleme, denn der Int. beginnt so:

übrigens die Systematik der Zeichen, in der die melischen Akzente dominante Zeichenfaktoren sind<sup>2</sup>. Kann z. B. der Verlust eines rhythmischen Bezeichneten in der Neumenschrift durch



Lo-que- tur

So wird neumiert nach St. Galler Neumentrennung, von einem *trigon* ist also nichts zu finden; liegt eine Lücke vor, die einen Bezug auf das *trigon* nur zufällig hat entstehen lassen, meint der Autor mit *triangulata* nicht das *trigon*, und was heißt *in tribus gradibus*, was eine Interlinearglosse durch *brevibus* ergänzt; ein dreischrittiges *trigon*? Liest der Autor etwa *G G c aGc c*? Könnte er also nur dreiecksförmige Neumengruppen „herauslesen“, um Analogien zu finden? Eine Antwort können sicher die großen Repräsentanten der Neumenkunde geben, hier kann nur auf die Probleme verwiesen werden, die auch Bernhard nicht anspricht.

Klar ist, daß der Versuch des Autors, alle Neumengestalten durch zwei Klassen von Grundzeichen, analog zur, aber nicht identisch mit, der Grammatik zu erklären, scheitern muß, schon weil, wie gesagt, metrische und melische Akzentzeichen in der Grammatik unvereinbar nebeneinander stehen. Andererseits zeigt der Versuch einmal, daß ein Bewußtsein der Herkunft der Neumenzeichen selbstverständlich ist, zum anderen, daß eine Systematik der Reduktion auf Grundelemente ein, geradezu wissenschaftliches Anliegen ist, und schließlich, daß der Autor noch nicht über die seit Hucbald und der *Musica Enchiridias* erreichte Rationalität verfügt — eine Erklärung des Gemeinten durch Angabe der bezeichneten Töne hätte die Schwierigkeiten leicht beheben können — das zeigt z. B. die „rhythmische“ Notation der mehrstimmigen Sequenz; der Autor besitzt diese Mittel aber nicht. Insofern stellt auch diese Schrift eine Parallele zu Aurelian dar und einen klaren Beweis dafür, daß Vorstellungen einer Abhängigkeit der westlichen Neumen von Byzanz nicht nur die grundsätzliche Unterschiedlichkeit des Bezeichneten beider Verwendungen der Akzentzeichen, sondern auch die historischen Gegebenheiten notorisch unbeachtet lassen.

Es ist also wahrscheinlich, daß der musiktheoretisch hochgradig nicht kundige Autor ältere Lehrtradition wiedergibt. Und genau das sollte man bei einer Bewertung der Herkunft der Neumen, insbesondere dahingehend, daß die Rückführung auf die grammatischen Akzente nicht irgendeine, gar mit anderen gleichwertige Hypothese sei, doch wenigstens beachten, was die neueste Neumendarstellung in Zamirners Geschichte der Musiktheorie wie zu erwarten ebenfalls wieder nicht tut; eine Darstellung mit Allgemeingültigkeitsanspruch, die hinter den Ergebnissen und Diskussionen der neueren Literatur weit hinterherhinkt, viel mehr als für ein als Handbuch gedachtes, sich als wissenschaftlich verstehendes Übersichtswerk eigentlich erlaubt sein sollte.

<sup>2</sup>Terence Bailey, *A lost Ambrosian antiphonar of Southern Italy, Plainsong & Medieval Music* 17, 2008, S. 1 ff., scheint, S. 3, das Modell zu bevorzugen, daß die Neumenschriften mit (zusätzlichen) rhythmischen Angaben ursprünglich seien — das gegenteilige Zeugnis der Paläofränkischen und altfranzösischen Schrift interessiert nicht —, also ein Stadium, dem dann die „Vergrößerung“ folgte: ... *it might perhaps be presumed that quilismas were at one time sung in Ambrosian Chant. But if earlier cheironomic Ambrosian chant books — assuming these existed — used a notation that was finely nuanced and represented something like the same variegation of rhythm and ornament documented in the Gregorian books of St. Gall and other ..., the Ambrosian notation known to us ist notably unsubtle ...* Es ist Verf. übrigens nicht ganz klar, warum er bereits mehrmals darauf hingewiesen hat, daß

die Phrasierung abgelöst werden, auch wenn die rhythmischen Notationen die Phrasierung, d. h. Zusammenschreibung von Tönen in einzügigen oder analytischen<sup>3</sup> Neumengruppen ebenfalls und selbstverständlich kennen? Hat die Phrasierung überhaupt eine spezifisch rhythmische Bedeutung? Man kann trotz vieler neuerer (scheinbar) endgültiger Forschungsergebnisse offenbar doch noch einige Fragen stellen, woraus vor allem deutlich wird, daß deren Beantwortung die Beachtung eines recht komplexen Zusammenhangs bedeutet, den man auch bei scheinbar sehr eindeutigen Lösungen und Behauptungen vielleicht doch nicht ganz außer Acht lassen sollte. Auch hier wird nicht eine volle Harmonisierung der Fragen zu leisten sein, die folgenden Gedanken sollen nur auf einige Probleme aufmerksam machen, die sich aus meist zu stark vereinfachenden, reduktiven Interpretationen ergeben.

Die Notwendigkeit, dies in zwei Teilen zu tun, ergibt sich daraus, daß die angesprochenen Probleme durchweg etwas komplexer erscheinen, als die angesprochene Literatur auch nur ansatzweise erkennen läßt; so scheint eine Beurteilung der Relation von Altrömischen und Gregorianischen Melodien z. B. nach der Anzahl und dem einheitlichen Gebrauch von Schlußformeln nicht ausreichend, wie überhaupt eine Antwort auf die, vielleicht gar nicht sinnvolle, Frage nach einer alternativ verstandenen genetischen Relation der beiden Fassungen nicht entscheidbar erscheint.

So muß natürlich die Antwort auf die zu Anfang dieser kleinen Studie formulierte Frage nach einer *vormodalen Rhythmusnotation*<sup>4</sup> positiv beantwortet werden: Sowohl die St. Galler

das Quilisma als, irgendeine, Gesangsmanier bereits in der Spätantike belegt ist, und dies nicht zur Kenntnis genommen wird. Die Annahme der Existenz einer genuinen adiastematischen Vorgängerin der Beneventanischen Notation ist auch für Pfisteres (für seine These unabdingbare) Verteidigung einer Datierung der Gregorianischen Melodieüberlieferung in Benevent schon im 8. Jh. charakteristisch, nur eben nicht nachweisbar, zumal die Schrift von ihrer frühesten Zeit an diastematisch auftritt. Desiderius läßt nicht adiastematisch notieren, er läßt die zu seiner Zeit avancierteste Notationsmethode anwenden und das noch in einem sehr individuellen Stil.

<sup>3</sup>Um Mißdeutungen vorzubeugen, auf die noch einzugehen ist, als *analytisch* werden hier speziell nur solche Neumengruppen bezeichnet, die in Einzelzeichen zerlegt auftreten, z. B. der *climacus* aus *virga + punctum + punctum*, wogegen der einzügige *torculus*, z. B. der von St. Gallen als einzügig, d. h. nicht als *analytisch* bezeichnet wird.

<sup>4</sup>Diese müßte man korrekt so formulieren: Gibt es ein rhythmisches Bezeichnetes in den Notationen vor der entwickelten Modalnotation; von *entwickelt* ist hier deshalb zu sprechen, weil der *Vatikanische Organumtraktat* zwar, wie der Herausgeber nicht bemerkt hat — eine zwangsläufige Folge der Mystik Georgiadesschen Notenfetischismusses —, nicht nur grundsätzliche, sondern ganz konkrete Übereinstimmungen mit dem in **W**<sub>1</sub> etc. überlieferten Repertoire an Organa und Klauseln aufweist, aber die Systematik der sozusagen klassischen modalen Notation der großen Hss. nicht kennt bzw. nicht verwendet, s. u.

Die Merkwürdigkeiten der verschiedenen anderen liturgischen oder textlichen Besetzungen bekannter Kompositionen aus dem Repertoire der großen Hss. in diesem Traktat müssen nicht unbedingt bedeuten, daß hier eine sozusagen periphere Quelle vorliegt, die auch noch später liegen könnte als die rhythmisch ja gut lesbare Überlieferung. Denkbar ist ja die Überlieferung nach älteren Vorgaben, s. u., und eine Freiheit nach dem Zweck der Exemplifizierung.



als auch die Metzger Neumenschrift gibt, sogar weitgehend vollständig rhythmische Werte mit graphischen Mitteln wieder<sup>5</sup>. Dabei darf hier *rhythmisch* zunächst in einem sehr weiten, vagen bzw. intuitiven Bedeutungsrahmen verstanden werden, also bezogen auf alles, was die zeitliche

Natürlich muß und kann man, um eine rhythmisch klare Notation im Mittelalter zu finden, nicht nach der antiken Notation greifen, denn die war ausweislich der Quellenlage wirklich restlos verloren, wogegen man, z. B. aus der Schrift von Boethius doch einige Reste der Vokalnotation entnehmen konnte — Hucbald tut das ja auch; man kann daher die Frage auch als Frage nach der Existenz bzw. der Bezeichnung rhythmischer Sachverhalte, eines rhythmischen Bezeichneten in älteren Neumenschriften formulieren. Daß dabei zwischen *Gemeintem* und *Bezeichnetem* zwingend zu unterscheiden ist, wird noch erläutert, wenn es nicht von vornherein klar sein sollte: C. Floros allerdings scheint diese Differenzierung nicht geläufig zu sein, s. u.

<sup>5</sup>**Zu metrischen Zeichen und Einzeltonbewußtsein** Dabei wird hier allein die von B. Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 188, als *klassisch* bezeichnete Form als klar rhythmische Notation herangezogen; schon die von Stäblein mitgeteilten frühen Beispiele zeigen, daß man vielleicht auch in Metz nicht von einer von Anfang an rhythmischen Schrift sprechen kann: Jedenfalls lassen sich die eindeutigen Oppositionen nicht klar genug erkennen, was, wie B. Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 182, bemerkt, auch für die frühesten deutschen Neumen gilt. Dies würde auch der, schon von der Paläofränkischen und der Bretonischen Notation her unpassenden Vorstellung widersprechen, daß die rhythmischen Notationen ein Ur- oder Frühstadium von Neumenschrift im Westen und damit auch direkter Ausdruck der gemeinten, originalen Choralrhythmik sein müßten, wie man dies irgendwo in Pfistersers Beitrag zur Überlieferung des Chorals formuliert findet, s. u.: Es liegt auch von der Herkunft der Neumen näher, zu vermuten, daß die ältesten Schriften nur melischer Natur, nebst der Gliederung in silbische Einheiten, waren, d. h. als Bezeichnetes vor allem melische Bewegungsrichtungen und Gruppierung besaßen, die „Metrisierung“ aber ein späteres oder sekundäres Stadium der Anwendung antiker Möglichkeiten darstellen dürfte, und auch schon deshalb als Interpretation der eigentlichen, gemeinten, wirklichen Rhythmik durch ein vorgegebenes, rationales System des Bezeichneten nicht notwendig eindeutige Umsetzung dieser eigentlichen, d. h. ursprünglichen Erscheinung choralischer Rhythmik gewesen sein muß. Andererseits ist damit aber auch nicht gesagt, daß die rhythmischen Quellen nicht einer als ursprünglich zu bezeichnenden rhythmischen Erscheinung des aus Rom rezipierten Chorals sehr nahestanden — nur, identische Wiedergaben müssen sie nicht gewesen sein: Eine Rhythmik wie die der Modalnotation ist gestaltmäßig so fest, daß Fehler oder Veränderungen durch subjektives Empfinden auszuschließen sind (natürlich modulo von, den rhythmischen Grundablauf nicht störenden, Verzerrungen, wie *fractiones modi* etc.). Dies könnte im Choral anders gewesen sein, d. h. eine so einfache, quasi einen gestaltmäßigen Automatismus befolgende Schematik muß nicht für den Choral (außerhalb der Hymnodik) bestanden haben; dann wären eventuell subjektive Interpretationen leichter denkbar — nur müßte man dazu natürlich erst einmal das wissen, was nicht mehr rekonstruierbar ist, nämlich die rhythmischen Gestaltfaktoren, die im Choral wirksam waren.

Zu beachten ist aber unbedingt auch, u. a. in Hinblick auf die so beliebten *oral tradition* Vorstellungen, daß die betreffenden rhythmischen Hss. offensichtlich von der Voraussetzung her notieren, daß es eine eindeutige Rhythmik gibt, denn die Schöpfer der Einbringung auch der rhythmischen Zeichen in die offenbar ursprünglich rein melische Notation mußten ja das Bezeichnete dieser als Teil eines metrischen Systems vorgegebenen Grundzeichen als fähig ansehen, irgendetwas von der choralischen Rhythmik erfassen zu können, sie waren also offenbar der Meinung, daß auch hierin also die Melodien eindeutig, nämlich eindeutig notierbar sind — warum sie das dann nicht auch wirklich und nicht auch hinsicht-

lich der Melik gewesen sein sollten oder dürfen, nun, das wäre eben erst nachzuweisen: Varianten der Rhythmusangaben könnten allerdings aus den angedeuteten Gründen — Fehlen einer gestaltmäßig sehr festen Rhythmik (wie die von der Modalnotation bezeichnete) — eine größere Breite aufweisen als die melischen, was auch für eine Priorität der rein melischen Neumenzeichen sprechen kann. Dafür spricht übrigens auch der Umstand, daß besonders auffällige Verschiedenheiten der (frühen) Metzger und St. Gallischen Schrift vor allem in unterschiedlichen graphischen Verwirklichungen der rhythmischen (Zusatz-)Zeichen zu sehen sind; ein Hinweis auf eine sekundäre Entwicklung.

Und noch ein erstes Wort zur Terminologie: Die verwendeten graphischen Zeichen der rhythmischen Notationen bedienen sich der metrischen Zeichen, haben also als Bezeichnetes die Dauer, die metrische „Ausdehnung“ eines Tones oder auch einer musikalischen Silbe; verwendet man die mittelalterliche, aber auch schon spätantike, nicht Augustinische, Terminologie, und bezeichnet mit *rhythmus* o. ä. Gestaltungen, die wohl Akzente und Akzentfolgen in der Weise beachten, daß sie poetisch silbenzählende Formen entwickeln (im Reim auch akzentbeachtend), so läßt die rhythmische Notation der Neumenschriften zwangsläufig nicht erkennen, ob und inwieweit auch solche, rhythmischen Faktoren, also Faktoren der Betonung, der geordneten Folgen von Druckakzenten in den Melodien wirksam waren. Wenn hier also von *metrisch* gesprochen wird, und nicht ausdrücklich antike Versmaße gemeint sind, wird das Bezeichnete der betreffenden graphischen Zeichen der rhythmischen Neumenschriften aufgerufen; eine *producta/longa* ist eben (Namen für ein) Zeichen der zeitquantitativen *Länge*: Daß der Choral im Sinne antiker Metrik zu interpretieren sei, wird damit also nicht behauptet — daß das Unsinn wäre, liegt auf der Hand, vorliegende Interpretationen vorliegender Literatur scheinen solche Hinweise jedoch notwendig, ja unabdingbar zu machen (ebenso unhaltbar ist aber auch die Vorstellung, daß melische Erscheinungen wie Hochton auf Wortakzent einfach ein melischer Ausdruck eines, im Sinne deutscher Aussprache verstandenen Druckakzents sein müßten).

Während damit die Melik als sozusagen natürlich notierbares Objekt erschienen sein dürfte, könnte bei der „Metrisierung“ des Zeichenmaterials — und die Grammatik stellt beide Arten von Zeichen, melische wie metrische, zur Verfügung — eine wesentlich größere Schwierigkeit einer adäquaten Erfassung bestanden haben. Z. B. erscheint es nicht möglich, auch nur festzustellen, ob es etwas wie die rhythmischen Faktoren, die einem Taktschematismus zu Grunde liegen, auch im Choral gegeben haben könnte; derartige Faktoren wären von vornherein nicht notierbar, also auch nicht als Bezeichnetes abstrahierbar gewesen, weil die eventuelle Parallele, der *ictus*, kein Zeichen vorgibt; rational bestimmt, allen Lateinkundigen geläufig, sind nur die metrischen Zeichen.

Die, schon von der antiken Vorgabe, naheliegende Verwendung auch der metrischen Zeichen und ihres Bezeichneten nun für die Töne oder Tonbewegungen, steht also wohl grundsätzlich und von vornherein einer erheblich schwieriger in Elemente eines Bezeichneten faßbaren Wirklichkeit des Rhythmus gegenüber, der als Gemeintes zu klassifizieren ist; kurz gesagt, die rhythmische Wirklichkeit des Chorals zu fassen, waren die verfügbaren Zeichen und ihre Definition wohl nur in sehr geringem Maße fähig, ja vielleicht sogar ungeeignet.

Dies besagt nicht, daß eine Orientierung an den rhythmischen Hinweisen etwa der St. Galler Notation für die Ausführung irrelevant sein müsse. Nur muß man sich klar sein, daß die Relation von Gemeintem, klingender Wirklichkeit, und Bezeichnetem wesentlich komplizierter gewesen sein dürfte als in der Melik, wo zunächst ja nur Bewegungsrichtung und deren Änderung, zunächst nur im Rahmen einer als silbisch verstandenen Einheit, angegeben werden (zusammen eben mit dieser jeweiligen silbischen oder quasisilbischen — nach Jammers — Einheit, als Ligatur bzw. mehrtönige Neume).

Notwendig zu beachten ist auch, worauf ebenfalls noch hinzuweisen ist, daß das Auftreten rhythmischer Neumenschrift eindeutig mit dem Entwicklungsstadium der Neumen zur Einzeltonschrift zusammenhängt: Z. B. gegenüber dem, grammatisch gesehen korrekten und normalen, *torculus* der Paläofränkischen Notation (Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 122 f., scheint hinsichtlich des Sinnes von frühen Neumen und der Charakteristik der Paläofränkischen Neumen noch nicht einmal die Hinweise von Verf. int *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* beachtet zu haben, sonst müßte sie die Verbindung zur antiken Definition beachten können; daß das Alter der heute verwandten Neumennamen nicht in die Zeit von Aurelian zurückgeht, dürfte auch keine Neuerkenntnis darstellen, ib, S. 126), haben die anderen Schriften alle erkennbar die Existenz von drei Tönen notiert, nämlich durch den Anfang, das Ende bzw. Anfangs- und Endpunkt, oder durch die Orte, „Punkte“, eines Richtungswechsels, also Spitzen oder Bogenextrema. Daran „setzt“ sich z. B. in der St. Galler Schrift dann die Anbringung metrischer Zeichen „fest“: der Anfangston des Bezeichneten eines *torculus* wird als *brevis* oder *longa* notiert; in Metz wird eine andere Opposition, konsequenter als in St. Gallen durchgesetzt, z. B. die Opposition von ligierter oder „analytischer“ Schreibung als Entsprechung von *kurz* oder *lang*; daß gewisse logische Inkonsistenzen entstehen, ist bei einer solchen offensichtlich sekundären „Metrisierung“ (der Zeichen!) zu erwarten, so läßt ein *langer torculus* in St. Gallen nicht die Dauer des mittleren Tones erkennen; Metz ist hier die bessere Lösung zuzuerkennen.

Die Frage, ob diese, gegenüber der Vorgabe weiter in Richtung auf eine musikalische rationale Notation gerichtete Entwicklungsstufe durch die Metrisierung ausgelöst oder verstärkt worden sein könnte, kann wohl in Hinblick auf die Bretonische Notation dahingehend beantwortet werden, daß sie kaum Auslöser oder unabdingbare Voraussetzung gewesen sein kann; eher muß man wohl umgekehrt schließen, daß die Entwicklungsstufe einer Notation, die graphisch auf Einzelton„punkte“ klar hinweist, die Möglichkeit bot bzw. ausdrückt, jeden Ton als potentiellen Träger einer metrischen Quantität sehen oder denken zu können. Dies dürfte für die Entwicklungsgeschichte nicht ganz unwichtig sein, denn Aurelian z. B. kann den für jede Rationalisierung unabdingbaren rational definierten Einzeltonbegriff, den Ton als Punkt in einer Skala, noch nicht verstehen (genau wie die „Theorie“ der mittelbyzantinischen Notation; in seinem Beitrag zu M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, *“Musica mundana e musica celeste ...*, Firenze 2007, S. 88, verweist M. Bernhard auf die Erwähnung der *antiche scale di trasposizioni* durch Aurelian, als Nachweis offenbar für die Kenntnis von Cassiodors Schrift — was nicht notwendig inhaltliches Verstehen impliziert! — und folgert korrekt, daß damit nicht etwa tatsächlich die Skalen angegeben seien, was verständnismäßig ausgeschlossen ist, sondern daß es sich um eine, am besten als „gelehrt“ zu bezeichnende pseudoterminologische Aufrufung von jeweiligen lokalen oder globalen tonräumlichen Maxima bzw. Minima handelt, also auch nicht, was Bernhard auch nicht als Frage sieht, notwendig einen intuitiven Einzeltonbegriff implizieren muß; der Gebrauch der Termini ist nicht ohne Interesse: Aurelian kennt den rational definierten Einzeltonbegriff nicht, er kennt auch, bis auf eine, sozusagen „unzulängliche“ Ausnahme, das 2. Kapitel (vgl. Anm. 28 auf Seite 52), nicht den Intervallbegriff. Wenn er also Namen von *τόνοι* verwendet, könnte das diesem Befund widersprechen. Das tut es nicht, denn Aurelian verwendet ausschließlich die beiden „Extreme“, d. h. den Namen der höchsten und der tiefsten Transpositionsskala, d. h. er verwendet die Namen um lokale, nicht absolute, Extrema der Tonlage zu charakterisieren — und ein solches Bewußt sein eines jeweils erreichten tiefsten Tons ist auch intuitiv, „vorrational“ denkbar (vgl. dazu auch Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 128 ff., die die dazu vorliegende Literatur nicht kennt, immerhin, sie gibt ja den Inhalt an; die Frage, wie man in Hinblick eben auf das Fehlen des Einzeltonbegriffs in antiker Weise *sonus iperlidicus* interpretieren

---

muß, fällt ihr nicht auf).

Daß hier ein noch etwas tiefer gehendes Problem vorliegt, hätte Bernhard aus Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 387 ff., erfahren können, nämlich das Problem, ob Aurelian intuitiv eine relative Lage der Tonarten zu einander kennt (zwischen Plagaler und Authentischer Tonart macht einen solchen Unterschied bereits der Anonymus des Metzger Tonars deutlich, zu fragen aber ist, ob etwa Aurelian etwas Vergleichbares zwischen Authentischen Tonarten kennt: Wenn er an der angegebenen Stelle von einem „*Hypodorischen Ton*“ spricht, den eine (Authentische) Tonart gegebenüber einer anderen aufweist und Beispiele angibt, so stellt sich natürlich die entsprechende Frage — schließlich ist die Kenntnis dessen, was für Aurelian, also den *cantor* der vorrationalen Zeit eigentlich den Begriff der Tonart ausmacht, doch sehr beschränkt, wenigstens für die, die nicht alles schon längst wissen: Daß die Tonarten auch durch Gestaltmerkmale differenziert sind, ist klar, nur, ob und wie weit es noch andere Merkmale gegeben hat, auf einer abstrakteren Ebene als die der Gestaltverschiedenheit bzw. typischer Formeln, dürfte nicht bekannt sein — man möchte ja auch gerne beurteilen können, woher eigentlich die Idee der *finales*, auch hinsichtlich ihrer skalischen Relation, herrührt: Aus Byzanz mit Sicherheit nicht, das kann nur jemand behaupten wollen, der immer noch unbeachtet läßt, daß noch die mittelbyzantinische Neumenschrift unfähig ist, zeichenmäßig Halb- von Ganztonschritt zu unterscheiden); daß es auch zu den ebenfalls in den Glossen zu findenden Parallelisierungen zwischen den vier wesentlichen Intervallen und vier Grundtonarten vorliegende Literatur gibt, muß ja vielleicht auch nicht völlig ignoriert werden; der erste Beleg für die Rezeption der Musikschrift von Boethius dürfte übrigens Amalars Zitat sein; zu weiteren vgl. Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' die Aureliano ...*, S. 51); das zeigt schon die völlig unbrauchbare Idee einer Verbindung von eigener Musik mit der Antike in der Zuordnung der vier Grundintervalle zu den vier Grundtonarten (es ist Verf. bekannt, daß der betreffende Text nicht nur bei Aurelian, sondern auch in den Glossen zur Musikschrift von Boethius auftritt). Verf. darf sich sehr erfreut sehen, daß sein Hinweis auf die (scheinbare, s. u.) Parallelität der Exemplifizierung von abstrakten Konsonanzklassen durch konkrete Melodien einmal bei Remy von Auxerre, ed. Lutz, zu Dick 496, 18 ff., und zum anderen bei Aurelian, im 2. Kapitel seiner *Musica Disciplina*, in *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, Heidelberg 1989, S. 265 f., Anm. 143, nun wieder einmal als neue Erkenntnis von Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' ...*, Udine 2007, S. 49 f., vorgestellt wird, immerhin, nach 18 Jahren ist das doch ein Hinweis auf Aktualität der wissenschaftlichen Arbeit (natürlich erwähnt Anna Morelli den Text des Verf. nicht).

Weniger erfreut allerdings ist der Autor, daß auch Anna Morelli immer noch den Unterschied zwischen rationaler Theorie und vorrationaler geistiger Repräsentation von Musik, also den wesentlichen Unterschied der beiden Zitate nicht recte verstanden zu haben scheint. Verf. schrieb, ib., S. 266 (Remy, ed. C. E. Lutz, zu Dick, S. 496, 18 ff.): *Diese Konkretisierung der antiken Konsonanzkategorie* (scil. bei Remy) *scheint zunächst dem Niveau von Aurelian zu entsprechen; immerhin sind aber alle drei Beispiele — die Introitusantiphonen Tibi dixit, Oculi mei und Deus in adiutorium meum intende — dadurch gekennzeichnet, daß das jeweilige Intervall gerade das Anfangsintervall der Melodie ist. In der Alia Musica wird z. B. wie bei Aurelian ... der abstrakte Intervallbegriff an einer längeren, ausgedehnten Partie, gewissermaßen als ausgefülltes Rahmenintervall exemplifiziert. ... Das abstrakte Intervall wird als ausgeschrittener, als durchlaufener Bewegungsrahmen verstanden. ...* Es geht bei Aurelian um die bekannten Erläuterung zur Schmiedelegende von Pythagoras, ed. Gushee, S. 62, 10 seq., Hier liegt also ein zentraler Gegensatz, der noch dadurch, von Anna Morelli natürlich ebenfalls nicht bemerkt, ib., S. 70 f. (vgl. Anm. 28 auf Seite 52), dadurch verdeutlicht wird, daß Aurelian nicht nur vier Intervalle oder

Grundkonsonanzen anführt, sondern dabei auch noch den Unsinn formuliert, daß eine Tonart(klasse, nämlich plagal wie authentisch) spezifisch durch das Intervall *tonus/Ganzton* definiert sein soll; hier müßte sich also sofort die Frage einstellen, wie denn eigentlich die geistige Existenz der antiken Intervallklassen bei Aurelian gewesen sein kann — denn es handelt sich, wie Verf. an mehreren Orten betont, um die einzige Berührung rational definierter, antiker Kategorien mit aktueller Musik in der Schrift von Aurelian (man müßte auch beachten, daß Remy die Töne durch seine beigefügten Einzelzeichen als Elemente der Musik kennt, also den rationalen Einzeltonbegriff; ein Konzept, dessen Bedeutung Anna Morelli offenbar unbekannt geblieben ist, obwohl sie, merkwürdigerweise, die Dissertation des Verf. zitiert (zur rein parataktischen, „eytmologischen“ Zusammenstellung der Bedeutungen von *tonus*, vgl. z. B. u. a. Verf. *Musik und Grammatik*, S. 48 ff., wo u. a. auch die Herkunft des seltsamen Wortes *glutinare* erörtert wird — wesentlich ist hier doch, daß die Begriffe zwar parataktisch kompiliert, aber rational noch nicht verstanden werden, vgl. dazu Anna Morelli, *ib.*, S. 92 ff. — der Nachweis der Stellen ist gegenüber der Interpretation ihrer inhaltlich eben absurden Zusammenstellung als Zeichen der „Vorrationalität“ von eigentlicher historischer Bedeutung; vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 254 ff.).

Daß Verf. zu Aurelians Tonarabegriff auch Einiges in *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 386 ff., gesagt hat, wird Anna Morelli natürlich ebensowenig berühren wie die Ausführungen von Verf. zur Exemplifizierung von vier Grundintervallen durch Aurelian, z. B. u. a. *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. 2, Kap. IV, S. 226 ff., sowie die anschließenden Anmerkungen (die durch Überschriften wie: *Zu Aurelians Exemplifizierung der von Pythagoras gefundenen vier Grundintervalle*, u. ä. bereits im Inhaltsverzeichnis, *ib.*, S. IX, höchstens für M. Haas nicht leicht zu finden oder gar zu verstehen sein dürften); daß der Verzicht auf Kenntnisnahme vorliegender Literatur Anna Morellis Erkenntnisse, soweit sie solche sein sollen, sehr verbessert haben könnte, ist wie hier leider anzusprechen, nicht festzustellen, sie hat die „Irrationalität“ der Ausführungen nicht richtig gesehen — warum auch?).

Daß bei Aurelian (und in den Boethiusglossen) eine wesentlich durch den Formalismus der Anzahl bestimmte Zuordnung vorliegt, hat Verf. ebenfalls ausführlich und mehrfach, insbesondere hinsichtlich der Problematik eben der Rationalisierung und der „Vorrationalität“ von Aurelian abgehandelt, Anna Morelli nimmt von dieser zentralen Differenzierung ebenfalls keine Kenntnis, sie hat damit offenbar die wesentliche Stellung der Schrift von Aurelian in der Geschichte der mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie nicht in ihrem ganzen Ausmaß verstanden — was angesichts der vorliegenden Literatur ein merkwürdiges Licht auf das Fach als wissenschaftliche Disziplin wirft (und Anna Morellis Heranziehung der Vermischung von antik *systema* mit *diastema* in Isidors „Erklärung“ des letztgenannten Wortes erweist sich deshalb als inadäquat, weil Aurelian eben der rationale Einzeltonbegriff, eine ersichtlich unabdingbare Voraussetzung des Verstehens des Intervallbegriffs, rational nicht bewußt war — daß er Einzeltöne gesungen hat, ist klar; selbst von dieser Vermengung zweier antik klar unterschiedener Begriffe ist Aurelians Interpretation der vier Konsonanzen natürlich nicht zu verstehen).

Immerhin bemerkt Anna Morelli in ihrem Beitrag zu Aurelian, S. 92, korrekt — denn es handelt sich um den ersten lateinischen musiktheoretischen Traktat — *Il Musica disciplina è il primo trattato nel quale emerge la volontà di riportare la speculazione nella musica conosciute e praticata e di recuperare la tradizione antica*. ... Das zu konstatieren dürfte kaum wesentlich Neues sagen, das Problem liegt darin, daß weder die Tradition der liturgischen Wertung von Musik, die vor allem durch Augustin ihre reflektorische Begründung erhalten hat, noch, auf der anderen Seite, die spätantike Theorie, die allein dem lateinischen Mittelalter (wieder) greifbar war, auch nur den geringsten Anhalt zu dieser

neuen Konzeption einer die Praxis regulierenden Musiktheorie geben; d. h. daß allein die Rezeption betreffender antiker Texte noch die eigene Tradition als Begründung dieses, tatsächlich für die Weltmusikgeschichte revolutionären Vorgangs, eben den der Rationalisierung, herangezogen werden können. Wahrscheinlich ist einmal das Bedürfnis einer inhaltlichen Ausfüllung eines allein als Anzahl übernommenen oktoechischen Schemas, aber auch die Erkenntnis, beim Singen nicht rational zu handeln, also das, was man als Augustinisches Ethos der *ratio* bezeichnen könnte, maßgeblich für diese Entwicklung; Verf. hat aus wertungsgeschichtlicher Sicht diesen Fragen ein ganzes, nicht ganz kleines Kapitel seines Beitrags *Musik als Unterhaltung* gewidmet (Kap. IV); sicher, die Sachverhalte sind etwas komplex, sie deshalb gar nicht zu beachten, dürfte, wenn man nicht so weit über den Tatsachen zu schweben vermag wie M. Haas, vielleicht doch nicht so sinnvoll sein. Offenbar ist es doch nicht so ganz einfach, den Rationalisierungsvorgang, der allein in der westlichen Musikkultur geleistet wurde, in seiner historischen und phänomenologischen Dimension zu verstehen — gerade wenn dazu Literatur vorliegt, die ja nicht unbekannt ist.

Jedenfalls ist Anna Morellis zusammenfassende Datierung, *ib.*, S. 58, auf die Zeit *del fervore intelletuale e politico del circolo die Carlo il Calvo* schon etwas auffällig, wenn sie sich auf „Beziehungen“ zu Remy stützt: Remy's Bemerkungen zu Martian, insbesondere den musikbezogenen Stellen der *Nuptiae* beweisen klar, daß er die rationale Repräsentation des Materials der Melik verstanden hat, das gilt für alle unter dem Namen oder in Bezug auf Aurelian überlieferten Texte eindeutig nicht; zu beachten wäre also bei einer Datierung um 875, daß dann innerhalb von 25 oder weniger Jahren (abhängig davon, wie man die Schrift von Hucbald und die *Musica Enchiriadis* datiert) die Rationalisierung vollständig erreicht worden sein müßte — man müßte dann aber auch noch die Darstellung der ersten Schicht der *Alia Musica* beachten, die das, von rationalem Standpunkt aus völlig abwegige (nicht nur durch die absurden „Rechnungen“!) Prinzip der Bestimmung von vier Grundtonarten durch die vier Grundintervalle als Rahmenintervalle — das kennt Remy natürlich nicht, eben weil er rational denkt — ja erweitert und ausführt, worauf Verf. an mehreren Stellen hingewiesen hat, z. B. bereits in *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, s. o. Aurelians Art der Beschreibung von Melodien und seine Boethiuszitate passen hinsichtlich der später nicht nur postulierten, sondern erreichten Einheit von Rationalität und musikalischer Praxis eben (noch) nicht zusammen.

Man würde also Schwierigkeiten haben, ohne Weiteres die eindeutig die Tonpunkte durch graphische „Stellen“ der genannten Art bezeichnenden Neumenschriften schon in die Zeit Aurelians zu setzen, selbst die Paläofränkische Notation könnte hierfür ein „zu spätes“ Stadium der Neumenschrift bedeuten (und man kann wohl voraussetzen, daß Aurelians Urschrift mit Paläofränkischen Neumen notiert war, offen muß aber wohl bleiben, ob seine Schrift schon das Stadium der dann in den Abschriften verwendeten Notation besaß; die älteste hss. Bezeugung dieser Notation ist sicher kein Autograph der Zeit der Erfindung dieser Notation).

Höchlichst zu bedauern ist, daß W. Arlt sich so vehement von der Notwendigkeit einer Bestimmung der Herkunft der Neumen abgesetzt hat, *Anschaulichkeit und analytischer Charakter, Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften*, in *Musicologie Médiévale ...*, ed. M. Huglo, Paris 1987, S. 29 ff., sonst hätte er die vollständige Kompatibilität auch der Paläofränkischen Komplexneumen mit der Definition der Akzente in der Grammatik finden können; nun, das wurde von Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* „nachgeholt“ (der große Neumenforscher W. Arlt selbst hat offenbar nie daran gedacht, nach der eigentlichen Herkunft der Zeichen und ihres Bezeichneten zu fragen): Ganz ohne Berücksichtigung der Herkunft aus genuin musikalischer Definition des Bezeichneten

Form von Melodien bzw. ihren Elementen bedeutet<sup>6</sup>.

Dem Verfasser ist klar, daß Beweisführungen, die eingehende Betrachtungen von wenig spektakulären, insbesondere nur Grundlagen von westlicher Musikgeschichte, also nicht sensa-

---

der „grammatischen“ Akzente, nämlich aus der Aristoxenischen Definition der *κίνησις φωνῆς* scheint eine Systematik nicht leicht vorstellbar, was Arlts assystematisch andeutender Beitrag bestätigt, der auch die Notwendigkeit einer klaren Bestimmung der Qualifikation *Anschaulichkeit* verdeutlicht — raumanaloge Merkmale der Notation bedürfen übrigens durchgehend der statistischen Verifizierbarkeit, um überhaupt als Zeichen gelten und funktionieren zu können, zumal Raumanalogie und das, was Arlt als *Analytizität* weniger klar andeutet, keinen Gegensatz darstellen, höchstens so dahergesprochene Wörter; und wenn Arlt sich, z. B. ib., S. 31, darüber mokiert, daß *das, was in der einen Tabelle als «porrectus» erscheint, in der anderen als «flexa resupina» bezeichnet ist. ...*, und diesen Unterschied — allein der Namen! — als *symptomatisch für die hier angesprochenen Probleme* bewertet, so kann nur gefolgert werden, daß Arlt in der westlichen Neumenschrift keine echten Probleme sehen kann: Ein *porrectus* ist das Zeichen, das einer *flexa* eine — „nach oben führende“ — *virga* anfügt, genau das, was man als *resupina* bezeichnet: Hier besteht nur ein Namensunterschied, aber doch nicht ein Wesensunterschied der so benannten Sache, einmal ein einfacher Name, zum anderen eine partiell analytische Bezeichnung — „partiell“ deshalb, weil ja auch, Arlt offenbar unbekannt, die *flexa* die Folge von *virga* und *gravis* darstellt; in gleichem Maße könnte man einen *torculus* als *pes flexus* bezeichnen, weil hier einem Aufstieg ein Abstieg angefügt wird — und Arlts Vorstellung, ib., S. 30, daß diese Benennungsart für die, komplexen, Zeichen der Paläofränkischen Notation *versagte in jeder Hinsicht*, ist falsch: Bedeutet da nicht auch der runde Bogen den *circumflexus* oder *torculus*, der Strich nach oben den *accentus acutus*, d. h. die Bewegung nach oben (als Bezeichnetes)?

Die spätere Form des *pes* ist somit nur eine zeichenmäßige Klärung des Sachverhalts, daß eine einfache melische Bewegung nach oben musikalisch gesehen aus zwei Tönen besteht, von denen einer tiefer, das untere Strichlein des *pes*, und der andere höher liegt, das Ende der *virga* — und selbst in der, nur diese Klärung, graphisch, noch nicht durchführende Paläofränkischen Notation wird man nicht etwa ein Bezeichnetes *Durchheulen* von einer Ausgangstonhöhe zur höheren voraussetzen dürfen, sondern klar zwei Töne, von denen der zweite höher liegt als der erste; wem das nicht verständlich ist, der muß sich fragen lassen, warum er auf Konsultation der wesentlichen Quellen, hier der Angaben über das Bezeichnete der melischen Akzentzeichen so verzichtet, daß sich ihm ein so verzerrtes Trugbild der Neumenschriften des Westens ergibt.

Das Problem soll und kann hier nicht gelöst werden, man sollte jedoch die Komplexität der Möglichkeiten nicht unterschätzen: Die Denkmöglichkeit der Chormelodien als Tonfolgen und nicht mehr nur als gerichtete *motus*, wie sie noch Guido kennt, wenn auch nicht als verbindliche oder gar einzige Vorstellung von melischer Bewegung, ist nicht selbstverständlich (man beachte: Es geht um die Denkmöglichkeit, nicht die Ausführung, die trivialerweise der Definition der musikalischen Stimmbewegung durch Aristoxenus zuzuordnen ist). Auch der entsprechende Vorgang der Definition des entsprechenden Bezeichneten ist als eine Stufe im Gesamtkomplex der Rationalisierung anzusehen.

<sup>6</sup>Da es hier auf die einzelnen Neumenformen, weniger auf ihren Zusammenhang ankommt, beziehen sich Beispiele und Hinweise, wenn nicht ausdrücklich anders angemerkt auf die Neumen des *Graduale Triplex*; es geht hier zunächst also nicht um die bei Musikwissenschaftlern so unbekanntes Unterscheidung zwischen Metrik und Rhythmik im mittelalterlichen Sinne, sondern um die, metasprachlich eingesetzte, moderne umgangssprachliche Wortbedeutung

tionelle Gedankenassoziationen betreffender Gebiete und Möglichkeiten, wie der Neumenkunde oder der Choralüberlieferung nebst der Frage nach der genetischen Relation der beiden Versionen, oder auch die Entstehung einer rhythmischen Notation kaum auf Berücksichtigung durch die jüngst von L. Finscher so trefflich, bemerkenswerter Weise in Bezug auf H.-H. Eggebrecht, charakterisierten Vertreter einer durchaus zu wissenschaftlichem Denken nicht von vornherein unbrauchbaren oder unfähig machenden Disziplin rechnen können<sup>7</sup>.

Dies zeigt die bereitwillige Akzeptanz von Deutungen, die zumindest als mit der historischen Wirklichkeit schwer zu vereinen angesehen werden müssen; die Mühe einer Nachprüfung setzt allerdings offenbar zuviel an wissenschaftlichem Ethos oder auch nur entsprechender Sorgfalt oder gar methodisch adäquater Kritik voraus, was L. Finscher in entsprechend klarer und einsichtiger Weise, durch zahllose Beispiele bestätigt, allgemein für die Produktionen des Faches formuliert; daß diese Qualifikation, deren Berechtigung wohl zur näheren Erläuterung durch einen in direkter Nachbarschaft stehenden Beitrag zum Verhältnis von Philosophie und Musikgeschichte bestätigt werden sollte, nun auch die musikwissenschaftliche Mediävistik erreicht zu haben scheint, ist dann wohl ebenfalls nicht erstaunlich.

Was z. B. in einem Sammelband zu Musik und Philosophie im Mittelalter etwa über *Musik und Raum* in mittelalterlicher Musiktheorie in neuester Zeit gesagt, was bis hinauf in höchste akademische Leistungsnachweise an Sachungemäßheit zu Philosophie und Musiktheorie im Mittelalter geäußert wurde, was in einer ganz neuen Arbeit über das Verhältnis von Wort und Ton im Choral und der diesem zugeordneten Theorie des Mittelalters veröffentlicht wurde, das läßt wissenschaftliche Kompetenz nun auch für den Zweig der Disziplin, der das Mittelalter angeht, zu einem doch recht ersehnten Gast werden — oder muß man *Gästin* sagen? Immerhin wird das nicht gerade nur gelegentliche Ignorieren der Sachkenntnis durch Formulierungen wettgemacht, die jedem, modernen, Feuilleton höchste Ehre machen könnten.

Aufgrund solcher Sachverhalte ist auch verständlich und berechtigt, daß L. Finscher in dem Zusammenhang seiner Bewertung neuerer deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Forschung bzw. musikwissenschaftlichen Schreibens eine andere, eingehende Art von Rezensionen fordert, nicht kurze Umschreibungen des Inhaltsverzeichnisses nebst Nachweis, daß auf einigen festen Seiten vielleicht sogar ein ganzer Satz gelesen wurde, sondern eine Auseinandersetzung mit Thesen und Aussagen stattfindet, was z. B. ja auch die Bewertung von angeführten Beispielen, ja sogar ein Eingehen auf vorgetragene Behauptungen, Sätze, ja vielleicht auch den Versuch einer rationalen Rekonstruktion der zugrunde liegenden Vorstellungen und methodischen Voraussetzungen verlangt. Nur, will der Fachvertreter<sup>8</sup> denn überhaupt derartige Sorgfalt, die

<sup>7</sup>Zumal L. Finscher in seinen Beiträgen, z. B. neuerdings zu C. Saint-Saëns, so klar gezeigt hat, was Musikwissenschaft sein kann bzw. soll und was nicht.

<sup>8</sup>Weil man zumindest Disziplinen wie Musikwissenschaft kaum dezidiert mit dem Geschlechtsorgan ausübt, wenigstens ein Merkmal von Wissenschaftlichkeit, das Musikwissenschaft mit Mathematik verbindet, werden hier fast durchgehend die betreffenden Begriffe in traditioneller Weise als, dann zwangsläufig nur mit einem grammatischen Geschlecht spezifizierte, abstrakte Gattungsbegriffe verwandt.



dann ja auch Mühe der Kenntnisnahme verlangt? Ist denn nicht doch die effektvolle, völlig neue Aussage, die aufregende Neubewertung, z. B. die (Behauptung einer) Erkenntnis eines ebenso völlig neuen Zeitbewußtseins, die Umkehr einer akzeptierten Meinung o. ä. wesentlich angenehmer, leichter zu äußern und erhebender zu lesen? Lassen sich doch bei solchen Formulierungen fast beliebige Dinge, wie Begriffe und Vorstellungen aus anderen Disziplinen assoziieren; ein wohlütiges Raunen des wissenschaftlichen Fühlens. Was soll dagegen ein minutiöses Eingehen auf jede Aussage, jedes angeführte Beispiel? Das sollte man doch lieber Fächern wie Philologie oder Mathematik überlassen — und deshalb wie in Heidelberg, Fächer wie *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* in einem barbarischen Angriff auf den Zugang zur abendländischen Kulturtradition als Forschungsfächer aus dem Kanon der geisteswissenschaftlich relevanten Disziplinen von der Universität verbannen und restlos ausradieren, genau wie da die Forderung nach sog. großen Latinum für ein Studium der Musikwissenschaft liquidiert wurde; ein Schritt zu mehr „Elite“ an einer Eliteuniversität durch die geistige Elite<sup>9</sup>?

Hinzu kommt aber noch ein Gesichtspunkt: Musikwissenschaftliche Entdeckungen sind kaum jemals von solcher Bedeutung, das es sich lohnte, eingehend auf ja auch mögliche Irrtümer oder gar Unsinn einzugehen; es ist ja schließlich völlig belanglos, ob man bei einer Darlegung über Choralgebrauch in Symphonien von Bruckner und Brahms zwar nichts von der Tradition solcher Choralzitate in symphonischer, oder allgemeiner in instrumentaler Musik des 19. Jh., oder auch von deutlichen choralischen Bezügen in literarischer Anwendung von Musik, wie etwa in V. Hugo's *Ce qu'on entend sur la montagne*, erfährt, dafür aber die altbekannte Unterscheidung zwischen Bach/Kirnbergers Satzlehre und der Tradition von Palestrina vorgetragen bekommt — was soll da der Hinweis auf mangelndes Wissen um die topisch wesentlichen Quellen oder die Frage nach inhaltlichem oder historischem Zusammenhang von Kirnberger und Bruckner? Wem nützt denn da die, rein sachlich gesehen, notwendige Einbringung der historischen Wirklichkeit? Davon hängt nichts ab, nicht einmal die Karriere des Autors solcher Merkwürdigkeiten. Also wird jeder nur annähernd vernünftige Mensch auf solche Einwände verzichten. Oder soll man wirklich auf topische Zusammenhänge bzw. Abhängigkeiten eines Theoretikers wie Johannes Verulus de Anagnia verweisen, sich die Mühe einer Konkretisierung in der Musik machen, wenn man von einem da Ausdruck findenden, natürlich völlig *neuen Zeitgefühl* vernimmt? Ist ein solcher Begriff überhaupt rezensabel, oder gilt dafür der bekannte Spruch des Altmeisters Goethe, der schon so viele Dinge auf den poetischen Punkt gebracht hat, von den Wörtern, bei deren Hören man glaubt, doch irgendetwas denken zu können. Ist es hier nicht ein Gebot der Vernunft, jedem die Freude zu lassen, solchen Tiefstsinne ohne Realität zu „glauben“?

---

<sup>9</sup>Es ist doch ein Zeichen des Fortschritts zu dieser geistigen Elitestellung einer Universität, wenn das, was U. v. Willamowitz-Moellendorf, *Erinnerungen*, 2. Aufl., Leipzig o. J., S. 252, Anm. 1, zur *Abneigung gegen das Griechische* sagt, nun auf Latein übertragen werden kann, ja muß; ein Zeichen für die Reife der Zeit an deutschen Universitäten und ein Hinweis auf gelungene Anbiederung an den Zeitgeist der Politik? *Telemann der angepaßte Komponist* hieß mal ein Aufsatz für Adorno, ein Vorläufer solch *angepaßter Wissenschaft*?

Ja sollte man wirklich denen, die Schönbergs Unsinn über Brahms zu ihrem musikwissenschaftlichen Glauben und zu einer Inspirationsquelle gemacht haben, diese, sachlich absurde, vom Glauben an den großen Meister bestimmte Vorstellung zu nichte machen? Denn wer daran glaubt, nun der glaubt eben daran, an der Musik von Brahms und ihrer Vernünftigkeit ändert sich gar nichts. Kein geringerer als L. Finscher hat auch hier die Antwort gegeben, die von wissenschaftlicher Methodik her gesehen eigentlich unabdingbar war bzw. ist. Man könnte sich dies zum Vorbild nehmend nun auch bei, vielleicht hinsichtlich des Modells, das von musikgeschichtlicher Entwicklung besteht, nicht ganz unwichtigen Fragen, wie der Entstehung einer rationalen rhythmischen Notation oder des Anteils Fränkischer *magistri cantilenae* an der Gestalt des Gregorianischen Chorals, einschließlich ihrer rationalen Darstellung, versucht sein, etwas näher auf neuere Thesen einzugehen, ihre subtilen Gedankengänge verstehen zu suchen und gegebenenfalls eine Gegenmeinung zu äußern — und zu begründen; tatsächlich ein für Musikwissenschaft nicht gerade charakteristisches Beginnen — denn wo bleibt bei solcher Arbeit die große eigene These, wo das Zeugnis der eigenen Bedeutung, des revolutionierenden, gänzlich neuen Einfalls? Ein Mangel, dem auch diese Arbeit des Verf. exemplarisch ausgesetzt ist: Es wird keine tiefe, neue These, gar eine völlig neue Sichtweise auf die behandelten Gegenstände aufgestellt, keine revolutionäre Verbindung zu anderen Fächern hergestellt, es wird nur versucht, die Tatsachen zu ordnen und damit ihrem Verstehen vielleicht etwas näher zu kommen.

Schließlich, wegen der angegebenen Gründe gegen gründliche Auseinandersetzung mit vorgetragenen Thesen ganz auf sachbezogene, eben sicher recht mühsame und angesichts der Unwichtigkeit der Frage nach Entstehung oder wenigstens Entwicklung westlicher Notenschrift kaum relevante Betrachtungen verzichten zu sollen, wäre vielleicht dann doch eine etwas zu rigorose Forderung. Der seltsame Vorwurf, den der selige F. Reckow einmal dem Verf. wegen seiner wissenschaftlichen Beiträge machte, daß man das Ergebnis immer erst am Ende, also nach Durchlesen erfahren würde, soll wenigstens hier zu einer Besserung beim Verfasser geführt haben: Um einen potentiellen Leser, welchen konkreten Geschlechts auch immer, von der Arbeit zu befreien, die Argumentation nacharbeiten zu müssen, was insbesondere die Methode der „Auseinandersetzung“ mit anderen Meinungen bei Pfisterer auszeichnet, sei bereits hier mitgeteilt, daß die Deutung einer Hs. mit weltlichen Liedmelodien in Metzger Neumenschrift als Notation, die auch rhythmische Sachverhalte bezeichne, nicht geteilt werden kann, was auch für die entsprechenden Folgerungen für die Modalrhythmik bzw. vor allem ihre Notation gilt<sup>10</sup>. Deren Merkmal ist nicht einfach die Kennzeichnung von metrisch freien Tondauerwerten, nämlich

<sup>10</sup>Und Verf. sieht mit höchster Bewunderung, daß ein hochverdienter Fachvertreter, der sich ja auch mit der Musik von Nötre Dame befaßt hat, ohne weitere Nachprüfung die Wahrheit einer doch mehr als absonderlichen These über die Herkunft des modalen Rhythmus aus der Schreibung von Neumen akzeptiert, die keine rhythmische Differenzierung mehr kennen. Ein Zeichen für die Akribie des Umgangs mit vorliegenden Deutungen: Wenn sie nur sensationell sind, braucht man sich darüber doch keine weiteren Gedanken zu machen. Musikwissenschaft als Ausdruck der Oberflächlichkeit des höheren Standpunkts? Nun ja, es hat ja keine ernstzunehmenden Folgen. Zu beachten wäre übrigens auch, daß modale Notierungen in Hss. einstimmiger Musik, z. B. der Trouvères, ersichtlich etwas später und dann auch noch höchst sporadisch auftreten, nämlich lange nach der Zeit, als diese in der (betreffenden)

exakt definierten einzelnen Tondauern, als Bezeichnetes einzelner Ligaturformen, sondern ein Rhythmus, dessen Charakteristik das Mittel der Neumenschrift, Ligaturen schreiben zu können, zum Zweck der Wiedergabe dieser essentiell auf Wiederholung gleicher rhythmischer Elementargestalten<sup>11</sup> beruhenden Rhythmik umdeutet, und dies als völlig neue Aufgabenstellung (wie der *Vatikanische Organumtraktat* — abgesehen von den jüngst nachgewiesenen schweren Irrtümern des Herausgebers Zamminer — zeigt, ist die modale Notation keineswegs eine selbstverständliche, triviale schriftliche Erscheinungsform dieser Rhythmik wohl aber eine angemessene natürliche): Der modale Rhythmus beruht auf der Regelmäßigkeit der Folgen seiner elementaren Wirkungsfaktoren in rhythmisch metrisch identischen Kleingruppen, nicht auf vereinzelbar gedachten Individualgestalten geformt aus metrisch analytisch so empfundenen Einzeltönen: Die jeweilige Gruppe von Tönen ist das Bezeichnete, nicht die, bei Lug den Erfordernissen seines Vorgehens recht gut angepaßte Vagheit der Bestimmung mal von Akzentuierung, mal von Länge oder sonst irgendetwas von solcher Art von einzelnen Tönen, wie die angebliche Betonung jeweils eines letzten bezeichneten Tons<sup>12</sup>.

---

Mehrstimmigkeit erscheint — man kann hierzu auch einmal M. Everist, *Polyphonic Music in 13<sup>th</sup> Cent. France*, New York - London 1989, S. 292 ff., vergleichen — ein nicht gerade einfach zu verstehender Weg der Entwicklung rhythmischer Notation: Erst soll sie auftreten in Hss. einstimmiger weltlicher Liedmelodien, dann erst wieder nach langer Pause und in Beachtung der Vorgaben der Notation modaler Mehrstimmigkeit; ein doch wohl recht merkwürdiger historischer Verlauf; daß er auch strukturell inhaltlich unzutreffend ist, muß hier — leider — aufgezeigt werden.

<sup>11</sup>Dieses Wort wird hier nicht als Versuch besonders „geschwollener“ wissenschaftlicher Ausdrucksweise gewählt, sondern deshalb, weil ja nicht sicher ist, was die ursprünglich eigentlich bestimmenden Wirkungsfaktoren des modalen Rhythmus sind, zu welchen Graden jeweils rhythmische (im oben angesprochenen modern metasprachlichen Sinn, der dem silbenzählenden und reimenden Prinzip der mittelalterlichen Dichtung nicht identisch, aber doch wohl herstellungsmäßig — „Austexten“ einer eventuell von Akzentalternation bestimmten Liedmelodie nahekommen könnte) und metrische Faktoren beteiligt sind: Die rationale Theorie von Johannes de Garlandia verwendet natürlich die antiken Begriffe von *longa brevisque* nebst deshalb unabdingbaren weiteren neuen Begriffsbildungen, wie *ultra mensuram* etc. Das ist das einzige Mittel für die Zeit, rational rhythmische Vorgänge zu bezeichnen, ein anderes gibt es nicht. Daß aber dieses Modell der rhythmischen Wirklichkeit ausreichend, vollständig entsprochen haben sollte, ja vielleicht auch nur korrekt gewesen sein müsse, kann nicht einfach behauptet werden: Daß die modale Rhythmik als Erscheinungsweise der realen Musik, nicht als theoretisches Modell dieser Wirklichkeit, absolut keine rhythmischen (akzentschematischen) Wirkungsfaktoren gehabt haben könnte oder dürfte, wäre eine das theoretische Modell gegen seine zwangsläufige Begrenzung unzulässig verabsolutierende Fehldeutung — denn, daß hier auch regelmäßige Folgen, Muster von Folgen, von Druckakzenten und deren Gegenteil, nicht auch bestimmend für den modalen Rhythmus gewesen sein können, wie sie ohne Zweifel zumindest für die Reime der lateinischen rhythmischen Dichtung wirksam waren, das kann niemand behaupten, nachweisen oder auch nur plausibel machen. Wie der Leser bemerkt haben wird, wird hier der Begriff *rhythmisch* und Derivate im modernen metaterminologischen, „taktmäßigen“, Sinne verstanden, als Bezeichnung von Mustern von Druckakzentfolgen.

<sup>12</sup>Dies wird auch erkennbar aus den Erkenntnissen von C. Immel, *The Vatican organum treatise re-examined*, in *Early Music History* 20, Cambridge 2001, S. 121 ff., s. u.

Entsprechend ist nicht die Bedeutung einer bestimmten Ligatur, sondern nur die Folge von gleichartigen oder wenigstens hinsichtlich der Tonzahl bzw. quantitativer Äquivalenz, wie dies Johannes de Garlandia so klar formuliert, vergleichbaren Ligaturen als Zeichen für rhythmisch zusammengehörige Elementargruppen — „aufgelöst“ z. B. bei *fractio modi* — das wesentliche Notationsmerkmal. Die Vorstellung, daß sich ein solcher Rhythmus irgendwie als Folge einer vorgegebenen metrischen Grundbedeutung von einzelnen, an sich nur melisch speziellen Neumen, nach Verlust der Bedeutung der *coupures*, der gliederungsmäßigen und eventuell, wie auch immer zu konkretisieren<sup>13</sup>, rhythmischen Bedeutung der Zerlegung der Me-

---

<sup>13</sup>**Hucbalds Bemerkungen zu den Neumen, insbesondere der Liqueszenz** Die bekannten Hinweise von Hucbald sind hier auch nicht gerade sehr erhellend formuliert, wenigstens für den modernen Leser — ein Zeichen für die Problematik einer Erfassung solcher Merkmale der Musik. Dies gilt auch für seine Formulierung der Liqueszenz, ed. Chartier, S. 196, 10: ... *ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam litterarum, ...*, woraus vor allem hervorgeht, daß die melische Grundopposition *nach oben/nach unten* wie auch aus den Zeichen selbst ersichtlich, grundlegend für die Liqueszenz ist, sie also grundsätzlich der melischen Opposition ihre Form verdankt, weshalb ihr Bezeichnetes zunächst ja wohl als melisch anzusehen ist. Als Zeichen geben sie an, wo der betreffende melische Vorgang stattfinden soll, *ubi*, nämlich in Bezug auf gewisse Phoneme; ein Automatismus besteht offensichtlich nicht, die Zeichen sind notwendig, die gemeinte Wendung oder Ausführung anzuzeigen, da nämlich, wo die Melik so verlaufen soll, die Zeichen sind notwendige und konkrete Hinweise, es gibt die Alternative.

Dann kennt Hucbald den Bezug zum *claudere*, es handelt sich um ein Bezeichnetes, das irgendwie mit Schlüssen zu tun hat; auch das entspricht der Zeichenverwendung: Subjekt der Wendung sind die *soni*; ein Wort, das bei Hucbald eine eindeutige Definition besitzt, der rational bestimmte Einzelton. Diese *soni* werden nach Hucbald also *abgeschlossen*, nach unten oder nach oben. Die Melodie geht also zum Abschluß der betroffenen *soni* nach oben oder unten, was der Zeichenverwendung genau entspricht — Hucbald sieht die in den Zeichen „klein“ geschriebenen Richtungen als sozusagen unselbständige Wendungen an, ein eigentlicher Ton wird nach oben oder unten abgeschlossen — es wird ja wohl niemand an der tonräumlichen Bedeutung der Ausdrücke zweifeln wollen (auch hier ist von M. Haasens so ingenieuser Vorstellung einer grammatisch vorgeprägten, eigentlich gar nicht wirklichen Höreinzwängung, *grammatikalischer Filter*, nicht das Geringste zu spüren — natürlich wirkt die raumanaloge Abstraktion melischen Gestalthörens oder -bildens auch bei Hucbald: Die Melik ist räumlicher Struktur fähig). Die von der jeweiligen Schlußbildung einer liqueszenten Neume, eben der eigentlichen, auch graphisch greifbaren Stelle der Liqueszenz, bezeichnete Stimmbewegung ist nach Hucbald also eine Art Schlußbildung eines Tons, selbst nicht „tonfähig“. Ein als eigentlich verstandener *sonus* wird zum Schluß nach oben oder unten „gezogen“. Der damit trivialerweise verbundene Tonschritt ist aber kein eigenständiger *sonus*. Es dürfte kaum falsch sein, hierin das auch von der *plica* Bezeichnete zu sehen, ein rhythmisch — bei diminutiver Liqueszenz auch als Zeichenopposition sofort erkennbar, bei der augmentativen aber auch als, wohl überleitender, ebenso schnell auszuführender, rhythmisch gesehen, „Halbton“ — so stark verkürzter höherer oder tieferer *sonus*, daß er nicht als eigentlicher Ton erscheint. Auch dies stimmt mit der Wirklichkeit ja überein — daß eine solche „Kurbewegung“, eine Art melisches Anhängsel eine Neumengruppen verbindende Funktion besitzen dürfte, ist für Hucbalds elementare Bestimmung nicht wichtig — die melische Bedeutung, sozusagen den ästhetischen Sinn einer solchen Stimmbewegung spricht Hucbald als strikter Theoretiker natürlich nicht an; er rationalisiert.

Schließlich bleibt die Bestimmung *pro ratione quarundam litterarum*, womit der bekannte und zu soviel Aufregung bis hin zu rhetorisch verkündungsmäßigen Interpretationen führende Bezug zur Sprache angeführt wird — Hucbald spricht von *litterae*, nicht von Wörtern, Wortbedeutungen o. ä., und Hucbald ist ja wohl ein klarer Denker, der auch rational zu bestimmen versucht, hier also als Merkmal der Liqueszenz die Elemente anspricht, die allein als Elemente in der Sprache traditionell den liqueszenten Klängen entsprechen, die *litterae*, die bekanntlich *liquescentes sive mutae* o. ä. sein können.

Wie schon an anderer Stelle bemerkt, sagt diese letzte Qualifikation nicht mehr aus, ja eher weniger — man denke an die Verwendung der Liqueszenz bei proklitisch zu denkenden Wörtern wie *et*, die mit Sicherheit nicht liqueszent im Sinne der Grammatik sind: Auch Hucbald sagt nichts anderes, als daß, für seine Zeit, die Liqueszenz nur auf bestimmten silbisch-phonematischen Situationen erscheint. Er gibt den Augenschein an. Um 900 also gibt es keine weitere Erklärung. Hucbald sagt, wie auch später Guido, kein Wort dazu, daß diese Bewegungen, die er rein musikalisch erfaßt, irgendwie aus dem Buchstabenklang erwachsen wären, *ex pronuntiatione litterarum ...* o. ä.; wie man hier *pro ratione* übersetzen soll oder kann, muß offenbleiben: Sind die betreffenden *litterae* Auslöser, Grund oder einfach nur die Stelle, an denen eben Liqueszenten auftreten können, auf die man nach Guido hundert Jahre später ja auch genausogut verzichten kann — ihr Klang ergibt sich für Guido nicht aus den betreffenden Buchstaben, denn der ist nicht fakultativ.

Auch hier wird man nicht umhin können, die Interpretation der Liqueszenten bei Hucbald (erst recht bei Guido) als sozusagen die gegebene Situation konstatierend, aber nicht genetisch erklärend zu bewerten: Warum Liqueszenten über bestimmten Buchstaben bzw. Silben erscheinen, ist für Hucbald und Guido kein Problem, sie kennen als Bezeichnetes nur die besonders schnelle, nicht „mehr“ als voller Ton aufzufassende Bewegung der Stimme, nach oben oder nach unten. Wer warum auf die Idee gekommen ist, ein zusätzliches Bezeichnetes — denn man darf wohl die Liqueszenz als klangliches Merkmal historisch vor ihre Bestimmung als Bezeichnetes einer Neumenschrift setzen — „kurze Bewegung“ zu den normalen Bewegungen zu schaffen, wird aus den Hinweisen der Theoretiker nicht klar; man ist also gezwungen, die Verkürzung und ihr Auftreten auf proklitischen wie liqueszent endenden Silben zusammenfassend zu sehen, als ursprünglichen Hinweis darauf, daß die jeweilige silbische Situation nicht zur Dehnung bzw. zu einer vollen Tonfolge genutzt werden soll — und daraus kann man dann sicher tiefste Erkenntnisse darüber herleiten, wie durch ein nicht liqueszentifiziertes *et* gerade das *und*, die Verbindung betont werden soll, wogegen bei liqueszentifiziertem *et* natürlich dem *et* ganz rhetorisch keine weitere Bedeutung zukommt, ein beiläufiges *und*, eine Verbindung, die sich von selbst versteht, deren Neumierung den gläubigen Hörer nicht auf das *und* hinweisen, sondern überleiten soll. Nur, wie Hucbald schreibt, handelt es sich um eine rein melische und, implizit, rhythmische Erscheinung, die vom Klang der Silbe abhängen kann, natürlich, nämlich von deren Prosodie, und da sind entsprechende Silben gerne positionslang, was man auch melisch rhythmisch „ausnutzen“ könnte — jedenfalls ist die Liqueszenz seit 900 als rein melisch rhythmisches Phänomen definiert, warum sollte sie es dann nicht auch sein dürfen? Man wird kaum postulieren können, daß im Tract. *Saepe expugnaverunt me* die Vertonung des gleichen Textes im 1. Versus mit Liqueszenz auf *expugnaverunt* in St. Gallen, nicht aber in Metz auf wesentlich rhetorisch deklamatorisch verschiedene Textdeutung verwiesene, oder daß die melodisch gleiche Wendung auf *supra dorsum*, wo nun beide Fassungen liqueszentifizieren, darauf beruhe, daß *dorsum* eher schnell und „unwichtig“ auszuführen sei, zumal man fragen darf, ob die Liqueszenz wirklich langsamer als schnelle, durch normale *puncta* z. B. eines *porrectus praebipunctatus* bezeichnete Töne zu singen sein sollte — was absolut klar ist: Man soll *dorsum* nicht etwa wegen der Silbenlänge

lodien in Folgen von Neumen<sup>14</sup> ergeben hätte, ist nicht einsehbar. Denn die noch von Hucbald wie auch Guido als bedeutsam angesehenen Gliederungshinweise der, später so bezeichneten *Ligaturen*, die nur als Zeichen für die Melik unabdingbar waren, wie auch die rhythmischen Differenzierungen einiger alter Neumenschriften, haben nichts mit der Modalrhythmik zu tun, die von einem schematischen Automatismus, der rhythmischen Erwartungsstruktur bestimmt ist<sup>15</sup> intuitive Segmentierung von — rhythmischen! — Elementargestalten der Modalrhythmik

---

mit zwei gleichlangen Tönen singen. Oder sollte doch Metz *Israel* besonders lang singen, wogegen St. Gallen hier Kürze empfiehlt, weil das Wort im Zusammenhang inhaltlich oder rhetorisch unwichtiger wäre?

<sup>14</sup>Genauer: Zerlegung in das Bezeichnete der Neumenzeichen; was das Gemeinte war, ist hier — im Gegensatz zur Melik — nicht ganz so einfach zu bestimmen: Bedeutungen wie Phrasierungen oder Rhythmus in einer nicht immer klar zu bestimmenden Einheit — Einzelton, und Neumengruppe, wenn dies aus der Überlieferung jeweils eindeutig festzulegen ist — sind als Gemeintes anzusehen; nur, wie kann man in der Zeit solche Faktoren rational genau erklären? Für die Ausführung bleibt hier nur die intuitive Nachempfindung. Hinzu kommt noch das Problem, daß eine statistisch ausreichende Erfassung von Alternativnotationen, d. h. z. B. der Schreibung einer bestimmten Tonfolge einmal als *torculus*, dann als *clivis praepunctata* oder auch als *pes subpunctatus*, nicht verfügbar ist, und da wieder das Problem der einfachen Abschreibetraditionen hinderlich für die Erkenntnis ist. Daß die Neumengliederung wesentlich für ein nicht leicht rationalisierbares Wesen der choralischen Musik ist, ist zu erwarten und wird von Hucbald ja auch bestätigt.

<sup>15</sup>Diesen Automatismus sollte man bei der Beurteilung des Modalrhythmus wie auch seiner Notation nicht einfach übersehen: Kompositorisch frei erscheint, wenigstens nach der Systematik der Beispiele von modalen Kombinationen bei Johannes de Garlandia, die Entscheidung für einen bestimmten Modus; dieser läuft dann aber eben „automatisch“ ab; kompositorisch frei verfügbar, also einer Entscheidung über Alternativen fähig bleibt natürlich die Melik, rein rhythmisch (in modernem, allgemeinen Sinn verstanden) bleibt nur die Entscheidung über die Ausdehnung von *ordines*, also die Entscheidung für die Setzung von Pausen, in einem späteren Stadium natürlich die über Wiederholungen der Melodie des *tenor* in Bezug auf den gewählten oder zu wählenden *modus* — daß hier der Automatismus eines *modus* mit den Bedingungen der Melodie des *tenor* konstruktiv zusammenzubringen ist, sagt Anonymus 4 explizit an einer bekannten Stelle, wo es um *pergamena* geht —, und gelegentlich die Entscheidung über eine *fractio modi* oder deren „Gegenteil“, die „Zusammenfassung“ z. B. einer Folge *BL* zu einer *L perfecta* (in der Terminologie von Franco gesprochen!): Mehr kann der Komponist hinsichtlich einer Entscheidung über die rhythmische Gestalt nicht leisten (in der reinen Modalrhythmik; schon mit Petrus de Cruce ist hier die Befreiung vom Automatismus erreicht).

Daraus aber folgt, daß für eine rationale rhythmische Notation zunächst eigentlich kaum Bedarf gegeben war: Nach der Entscheidung für einen bestimmten Modus als rhythmische „Ausfüllung“ z. B. eines in gleichlangen Werten verlaufenden *tenor* war Bedarf für Anzeige der Pausen, was jedoch keine Modalnotation notwendig macht. Schon aus diesem Grund ist die Aufstellung eines theoretischen Modells für eine Notation dieser Rhythmik keine triviale oder unabdingbare Folge der rhythmischen Wirklichkeit. Deshalb aber erscheint die Hypothese nicht von vornherein unsinnig, daß die Modalnotation sich primär in der Notationspraxis entwickelt haben könnte, die dann, wirksam in den großen Hss. aber bereits systematisiert und einer (ansatzweisen) Orthographie unterworfen worden sein dürfte. Daß daraus ein theoretisches Modell entstehen mußte, ist erklärlich aus der Tradition der mittelalterlichen

würde trivialerweise genau auf die Einheiten kommen, die die modalen Ligaturen erfassen, nicht auf metrisch gewertete, „zusammengesetzte“ Einzeltöne: Daß die von der Neumenschrift vorgegebenen Ligaturen nicht immer ausreichende Möglichkeiten bereitstellten, am bekanntesten ist hier die Tonrepetition, ist ein davon völlig getrennt zu sehendes Phänomen, nämlich ein Problem für die Notatoren, die natürlich auf der Grundlage der melischen Neumenschrift den Bedarf für ihre neue Funktion, ihr neues Bezeichnetes zu entwickeln hatten; die Ligatur der *opposita proprietas* ist hier eines der Beispiele notwendiger völlig neuer Lösungen, wobei natürlich wieder die vorhandenen Mittel genutzt wurden — anstatt gleich Einzeltonzeichen zu erfinden, möchte man vom Standpunkt des geplagten modernen Lesers dieser Notation hinzusetzen: Daß gerade das nicht geschah, ist eben Ergebnis der Übernahme der melisch völlig überflüssig gewordenen, traditionell „mitgeschleppten“ Möglichkeit, Notenköpfe in Ligaturen, also sozusagen einzügig zu schreiben<sup>16</sup>.

Musiktheorie, wie man sie z. B. in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* erfahren kann.

Natürlich besteht ein gewisses Problem, daß offenbar keine unvollkommene Vorform der Notation erhalten ist; dies aber könnte das Prinzip erklären, daß Hss. mit „unvollkommenen“ Textwiedergaben durch die neuen, vollkommenen ausgemerzt worden sein können; insbesondere, wenn es sich eben um Hss. des täglichen, liturgischen, aber nicht vom absoluten Wert der Gregorianik bestimmten Bedarfs gehandelt haben könnte — daß die Zeit sich genau über diesen Wertunterschied zwischen Mehrstimmigkeit und Gregorianik bewußt war, zeigt ein vom Verf. in der Anzeige zu *Musik als Unterhaltung*, zitiert in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 935, Anm. 509, aus M. Gerberts *De cantu ...*, II, S. 97, angesprochenes Beispiel — diese erklärt auch, warum sich, im Gegensatz zur Einstimmigkeit, auch die rein liturgische Mehrstimmigkeit so schnell weiterentwickeln konnte und nicht zur liturgischen Vorschrift werden „mußte“, wie dies für den Choral gilt.

<sup>16</sup>Auf die Haas'schen Erörterungen zur Modalrhythmik wird hier nicht mehr eingegangen, nachdem eingehende Betrachtung verschiedener seiner Erkenntnisse Verf. nicht zu eigener, gar neuer Erkenntnis verhelfen konnte, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007 (Internetpublikation), passim.

Von größerem Interesse ist die Art der Beschreibung der Merkmale *proprietas* für den Anfang und *perfectio* für den Schluß von Ligaturen schon bei Johannes de Garlandia: Differenziert wird nach *descendere* bzw. *ascendere* und zwar *a parte principii vel finis*; genau an diesen Stellen ist die Setzung der *caudae* bzw. ihr Fehlen mit dem ursprünglichen Sinn der *virga* identisch; dabei ist die systematische Abhängigkeit des rhythmischen Bezeichneten — und um das geht es Johannes de Garlandia wie auch Franco, der die gleichen Bestimmungen verwendet — eigentlich unsinnig, Melik und Rhythmik sind seit Aristoxenus klar getrennte Objekte der Musiktheorie, und das Mittelalter übernimmt ganz selbstverständlich diese Differenzierung der zwei allein zur musikalischen Gestaltbildung fähigen „Parameter“ von Musik.

Die Notation jedoch ist strikt abhängig von der Neumentradition; Ligaturen müssen klassifiziert werden in Bezug auf Anfang und Ende — in der Quadratnotation, der Endstufe der nordfranzösischen Neumen sind die Mittelnoten trivial (mit einer Ausnahme, s. u.) —, genau wie dies Johannes de Garlandia in seinem Werk im Kapitel über die *figures et earum significationibus*, also mit klarer, nur modernen Deutern nicht geläufigen Trennung von Zeichen und Bezeichnetem dann auch formuliert: *Descendes dicitur figura, quando secundus punctus inferior est primo, ascendes e converso ...*, was dann entsprechend auch für die Schlüsse von Ligaturen gilt, wo die Stellung der *paenultima* die Notierung bestimmt,

Hier wählt sich sozusagen ein auch sinnlich direkt wirkendes rhythmisches Schema eine naheliegende Notation durch Verwendung einer „arbeitslos“ gewordenen Schreibkonvention der traditionellen Notation, nämlich regelmäßige rhythmische Gruppen durch regelmäßige Tonfolgen, Ligaturen, zu bezeichnen — warum „arbeitslos“? Nun, die für das 12. und 13. Jh. zu erwartende und von der Zeit ja auch formulierte „äqualistische“ Ausführung des Chorals, Erbe vielleicht einer konzeptuell systematischen Zerlegung der Melik in Einzeltöne, läßt im Grunde

---

nämlich korrekt — bzw. *perfecta* —, wenn bei einer mit Aufstieg endenden Neume dem letzten Ton, als *virga*, eine *cauda* (rechts) als Zeichenmerkmal zusätzlich zum Quadrat zukommt, beim absteigenden dagegen nicht. Fehlt bei der zum Schluß „aufsteigenden“ Neume diese *cauda*, ist dies ein Verstoß gegen die Natur der *virga*, deren Bezeichnetes hier zwingend der gegenüber dem vorausgehenden höhere Ton ist, was im Fall des *porrectus*, *pes* und *scandicus* direkt erkennbar ist.

Um das Fehlen dieser notwendigen *virga* graphisch klar anzuzeigen, muß dann trivialerweise die Schlußnoten schräg über der vorausgehenden tieferen angesetzt werden, natürlich ohne *cauda*. Das dürfte, wenn auch vielleicht nicht allen neueren Deutern, evident sein — senkrecht über dem einen tieferen Ton bezeichnenden vorletzten *punctum* einer Ligatur gesetzte *puncta* sind, der Tradition entsprechend, trivialerweise *virgae*.

Zu beachten ist dazu noch, daß die nordfranzösische Schrift, nicht von Anfang an, für den *porrectus* ein Sonderzeichen entwickelt hat, der diesen nicht einfach — graphisch! — als *flexa resupina* notieren läßt, sondern eben als schräger Strich, nicht rund, sondern eckig an die vorausgehende Anfangs*virga* gesetzt. Diese nicht notwendige reine Schreibtradition läßt auch einen Schluß mit diesem schrägen Strich bzw. Balken als unrichtig erscheinen, denn die echte *flexa* wird eben anders notiert, in Einzelpuncta. Damit gibt es ersichtlich richtige und falsche Notierungen von Anfängen und Schlüssen von Ligaturen. Auch dies ist aus Neumentradition trivial!

Nichttrivial ist dagegen, daß die Opposition von hinsichtlich des jeweils melisch Bezeichneten falscher und richtiger Notierung von Ligaturanfängen bzw. Ligaturschlüssen nun verwendet wird, um rein rhythmisches Bezeichnetes graphisch differenzieren zu können; hinzu kommt die *opposita proprietas*, wo die *cauda* graphisch in „Opposition“ zur normalen Schreibung von oben angesetzt wird. Auch hiermit wird ein rein graphisches Merkmal benannt — *proprietas et perfectio* bezeichnen also graphische Regeln, Schreibkonventionen, die sich aus der Tradition der *virga* ableiten, ganz trivial.

Daß im Sinne dieser rein melischen Tradition falsche bzw. sogar „gegensätzliche“ Schreibungen genutzt werden, also eine graphische Opposition formuliert wird, zur Notierung rhythmischer Unterschiede ist ebenfalls trivial. Vielleicht nicht ganz so trivial ist die Frage, ob damit die Benennungen *proprietas et perfectio* bzw. deren jeweilige „Gegenteile“ deshalb erst in dieser neuen Anwendung entstanden sein können, d. h. ob nicht auch schon eine rein neumatistische Tradition vorgelegen haben kann, die eben die richtige Schreibung einer Ligatur zu Anfang als *proprietas* bezeichnet hat, z. B. um gegen Falschreibungen auch terminologisch vorgehen zu können. Ganz sicher ist also nicht, daß erst die drei erwähnten „falschen“, „oppositionellen“ Bezeichnungen in der Zeit der Reflexion modalrhythmischer Notation durch Theoretiker wichtig geworden sind, die „richtigen“, sozusagen einzigen Bezeichnungen aber schon der Reflexion der rein melischen Schreibtradition der Ligaturen entstammen könnten. Darauf ist hier aber nur als Problemchen hinzuweisen. Die Relation von Zeichen und Bezeichneten, sowie ihre historisch schlüssige Erklärung dürfte trivial sein — warum dann darauf hinweisen? Nun, ja, angesichts neuerer Deutungen ist der Hinweis auf solche Trivialitäten vielleicht doch nicht ganz unangemessen.



die traditionell weitergegebenen Ligaturen im Choral ohne wirkliche Funktion — zur Notierung der Tonfolge eines *pes* benötigt man diese Notierung schon seit der analytischen Metzger Notation nicht mehr; ein ähnliches Beispiel eines „arbeitslos“ gewordenen Zeichensystems hat man in der Weitergabe der Griechischen Akzentdefinitionen durch die Lateinische Grammatik; für den *circumflexus* z. B. hat man da ebensowenig Verwendung wie für den *accentus gravis* — die Zeichen waren sozusagen nebst ihrem Bezeichneten frei für weitere Verwendung, und genau diese folgt dann ja auch, in der Neumenschrift<sup>17</sup>.

<sup>17</sup>**Etwas zu Akzentzeichen** Man liest erfreut, daß Emma Hornby erfahren hat, daß *Atkinson rein-vigorates the “Accent theory” of neume origins ...*, (*Transmission ...*, S. 448), daß solches schon früher in deutscher Sprache erfolgt ist, wie kann das interessieren in einer solchen Disziplin wie Musikwissenschaft? Sie bemerkt aber offenbar nicht, daß der Nachweis, insbesondere der Verwurzelung der Paläofränkischen *virga* Notation, also die Verwendung eines aufwärts gerichteten Strichleins für das — in rationaler Terminologie so definierte — Bezeichnete, *tieferer + höherer Ton*, schon etwas länger, wenn auch nur in deutscher Sprache ausführlich belegt ist; auch die Überraschung, daß ein *renewed interest in the study of grammar in early 9<sup>th</sup>-century Carolingian monasteries* etwas mit der Entstehung von Neumen, und mit noch wesentlich mehr musikhistorisch wichtigen Erscheinungen, zu tun gehabt haben könne, ib., hätte Emma Hornby schon wesentlich früher erleben können, wenn sie die Existenz von Titeln wie *Musik und Grammatik* sowie *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* der Beachtung für wert gehalten hätte: Der radikale Verzicht auf Kenntnisnahme älterer und auch noch deutscher Literatur zur mittelalterlichen Musik ist vielleicht doch nicht ganz so empfehlenswert: Wie sagte doch ein bekannter, wenn auch deutschsprachiger, Historiker: *Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckungen!* Dankbar darf man auch bemerken, daß *Atkinson, Tonus in the Carolingian Era: A Terminological Spannungsfeld*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, ed. M. Bernhard, München 2001, S. 20, bemerkt hat, daß *tonus/τόνος* in der Grammatik den Silbenton bzw. korrekt, die gerichtete Bewegung der Stimme bedeutet; eine auch bisher nicht ganz unbekannte Tatsache: So kann z. B. wohl die von Isidor weitergegebene (und mit dem Cassiodorschen Gemenge noch weiter vermengte) Definition, *Tonus est acuta enunciatio vocis, De musica VI* verstanden werden: *Tonus* ist hier offensichtlich nur noch die Angabe einer klanglichen Eigenschaft der akzenttragenden Silbe (auch diese Bedeutung wäre zu beachten, und dann auszuschließen, wenn man den Begriff *tonus* im Mittelalter deuten will). Man sollte allerdings beachten, daß das Wort *tonus* bzw. seine griechische Entsprechung nicht einfach *prosodic accents* bezeichnet, auch nicht bei den Grammatikern, sondern den betreffenden klanglichen Vorgang bzw. eben das Bezeichnete, die *accentus* sind die Zeichen und Namen der verschiedenen Möglichkeiten (daß es auch andere Interpretationen gibt, nämlich im Sinne des betonungsmäßig gemeinten Akzents, sollte auch bekannt sein; bei *Calcidius*, ed. Waszink, S. 9, 2, findet man ein weiteres vielleicht singulär überliefertes Begriffspaar, wo dem *accentus* ein *succentus* gegenübersteht, in genau der Bedeutung von *acutus/gravis*; das melische Bezeichnete, Hochgehen der Stimme für *accentus* und vice versa ist allerdings auch für *Calcidius* selbstverständlich, womit dem *succentus* eine raumanaloge Bedeutung zukommen dürfte; auf den Text wird an anderer Stelle eingegangen). Sie bezeichnen die drei möglichen Bewegungen bzw. alternativ das Bezeichnete *Hochton/Tieftton/Hoch- + Tieftton*; und auch *Atkinsons* Zitate zeigen wie viele andere auch, daß es sich bei *τόνος* um den übergeordneten Begriff handelt, der *κατὰ ἀνάτασιν, ... κατὰ ὀμαλισμὸν ... κατὰ περίκλασιν ...*, jeweils in den entsprechenden Zeichen, die auch die Namen darstellen, spezifiziert wird, also nach *Aufsteigen, Gleichbleiben* bzw. *Herumbiegen* (aus der Grammatik von *Dionysius Thrax*, ed. Uhlig, 6 seq./ ed. Bekker, *Anecdota*

Daß die rationalisierende Arbeit eines so genialen Theoretikers wie Johannes de Garlanda (*Graeca* II, S. 630 f.)

Das Bezeichnete sind also die Bewegungen der Stimme, wobei die spezifische Terminologie des Alexandrinischen Grammatikers von Interesse ist, weil sie nicht der für die Akzentzeichen gültigen Definition entspricht: Dionys verwendet nicht die Aristoxenischen Fachtermini der Bewegungsrichtungen, sondern eigene, die auch nicht mit den älteren genau übereinstimmen (dazu vgl. auch E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* I, *Handbuch d. Altertumswiss.* II, 1, 1, S. 373): Bei Plato sind *ὄξύς τε καὶ βαρύς* geläufig, also Termini, die wohl direkt der Musikterminologie entnommen sind (ob man die Nutzung des ursprünglich wohl spezifisch musikbezogenen Wortes *προσφῶδία* als *zunächst mißbräuchlich* bewerten will, wie Schwyzer, *ib.*, wäre zu fragen: Wird nicht ganz bewußt zur Beschreibung eines klar musikalischen, nämlich melischen Sachverhalts, der melischen Stimmbewegung des Sprachklangs segmentiert auf die jeweilige Silbe, auch ein genuin „musikalisches“ Wort verwendet, kann das nicht ganz bewußt geschehen sein?).

Zu beachten ist auch — zu allem sagt das wirklich Notwendige Laum, *Alexandrinisches Akzentsystem*, und es ist schon komisch, in einer anderen Wissenschaft als Musikwissenschaft ausgeschlossen, daß die neueren Forscher die Anregung zur Kenntnisnahme dieses vorbildlichen Werks in Büchern des Verf. überhaupt nicht wahrgenommen haben —, daß zur Zeit von Dionys vielleicht noch gar kein System der Akzentzeichen bestanden haben mag, vielleicht aber schon ein Strichlein nach oben für die *ὄξεῖα*. Denn, wie gesagt, Dionys verwendet nicht die musiktheoretischen Begriffe *ἐπίτασις/ἄνεσις*, abgeleitet von der „Herstellung“ einer melischen Bewegung auf dem Instrument, nämlich dem *An- und Abspannen* der Saite, wie man aus der Grundbedeutung der Wörter wohl schließen muß, die allerdings schon bei dem früheren Aristoxenus nur noch im Sinne des melischen Auf- und Absteigens verwandt werden!

Wenn also Dionys stattdessen *ἀνάτασις* verwendet, obwohl er natürlich zur melischen Natur des altgriechischen Akzents sagt: *τόνος ἐστὶ φωνῆς ἀπήχησις ἐναρμονίου*, also ein Klingen der harmonischen Stimme, muß man fragen, ob er entweder die Gestalt des räumlichen Zeichens der *ὄξεῖα* so benennt, oder ob er ganz natürlich zu einem raumanalogen Ausdruck greift, eben um die Stimmbewegung zu beschreiben; dies könnte revolutionär wirken: Es gibt ja höchstgradig seltsame Vorstellungen über die Natur einer raumanalogen geistigen Repräsentation melischer Verläufe, die bei den alten Griechen so total ausgeschlossen sein soll (zuletzt noch durch M. Haas verbreitet, der die geläufigen Ausdrücke von melisch *hoch/tief* nicht als Termini, sondern als grundbedeutungsschwangeren Ausdruck des Denkens von Melik ansetzt, so daß das melische Denken eben dieser Griechen so grundsätzlich verschieden von der raumanalogen Denkweise neuerer Zeit sein muß, einschließlich der lateinischen Spätantike, daß man hierauf das gänzlich Andere griechisch antiker Musik zum ergebnissen, wie unfruchtbaren Spekulationsgegenstand machen kann; unfruchtbar deshalb, weil dadurch die große Leistung antiker Musiktheorie vernebelt wird, die nämlich, die die Fähigkeit des „musikalischen Hörens“ zur Gestaltbildung elementar, nämlich in der Definition absoluter Intervallbegriffe formalisiert hat: Intervalle sind translationsinvariante Abstände — und genau das definiert eine Raumstruktur, die menschliches Hören als Abstraktion von reinen sinnlichen Eindruck offenbar leistet, bei den alten Griechen ausweislich ihrer Theorie der Melik genau wie bei den jungen Deutschen, vielleicht in Basel nicht überall). Damit haben die alten Griechen, deren melische und rhythmische Gestaltbildungsfähigkeit hoffentlich niemand anzweifeln wollte, genau eine Abstraktionsleistung menschlichen Hörens erkannt und dafür ein theoretisches Modell aufgestellt. Das ist ihre Leistung, nicht irgendetwas ganz, ganz Anderes in irgendeinem emphatischen Sinne.

Weil Dionys hier aber nichts von Zeichen, also zu eventueller graphischer Gestalt sagt, erscheint es nicht

dia, eines an Bedeutung nur noch Hucbald und Guido von Arezzo vergleichbaren wirklichen unwahrscheinlich, seine Terminologie tonräumlich zu verstehen, nämlich die *ὄξεια* als *ἀπήχησις φωνῆς ἐναρμονίου κατὰ ἀνάτασιν*; und damit hat man einen klaren Beweis dafür, daß einmal der Klang des Akzents melisch war, daß er als Bewegung, Ausstrecken nach oben beschreibbar war, und schließlich, daß die Existenz der aus einer anderen Analogie stammende Name *ὄξεια* für hohe Tonlage natürlich kein Hindernis ist, ein raumanaloges Wort zu wählen, wenn man denn einen entsprechenden melischen Vorgang wie das „Nach Oben“ sprachlich erfassen wollte, ohne terminologisch von der Musiktheorie gebunden zu sein. Letzteres ist also wieder ein Beispiel, daß bei theoretisch klaren Strukturen des Gemeinten einer Fachterminologie der Versuch, durch Etymologie ihrer Bezeichnungen besonders tiefe Einsichten in die *Urgründe* von was auch immer zu erhalten, recht gering sind: Eine feste Terminologie benennt, ohne daß der Nutzer sich noch einer ursprünglichen etymologischen Herkunft bewußt sein muß.

Von Interesse ist auch, daß er das Gegenteil der *ὄξεια*, die *βαρεῖα* nicht analog bezeichnet, sondern mit einem eher „assymmetrisch“ allgemeinen Ausdruck, nämlich nicht als *Tiefergehen*, sondern als *Glätten*, *Gleichmachen* o. ä. Man wird nicht fehlgehen, diese „Assymmetrie“ als Hinweis darauf zu verstehen, daß Dionys als Grammatiker denkt: Die Betonungen, also die Stellen der *ὄξεια*, des *acutus*, sind hervorgehoben aus einem sozusagen gleichförmigen Ablauf oder Klang der Sprache: Die *βαρεῖα* gibt sozusagen das *juste milieu* der Sprachmelodik an, die *ὄξεια* dagegen ragt oder reicht daraus jeweils hervor. Nicht eine Opposition von *Hoch/Tief*, wie sie die spätestens sei Plato in Nutzung der musiktheoretischen Terminologie als Bezeichnetes verwendet, sondern die Opposition von *Herausragen/Gleichmäßig* scheint die Wortwahl von Dionys (bzw. dieses Wortgebrauchs) bestimmt zu haben.

Daß eine solche Sichtweise von der Grammatik her sinnvoll erscheint, ist klar, daß sich auch Repräsentanten — außer und nach Dionys — gefunden hat, zeigt z. B. Porphyrius, vgl. Bekker, *Anecdota Graeca* II, S. 757: *Τῶν τόνων γνήσιοι μὲν εἰσι δύο, ὃ τε ὄξύς καὶ ὁ περισπώμενος ...*, wobei natürlich klar ist, daß letztere, der *circumflexus*, καὶ ἔστι σύνθετος ἐκ τῆς ὄξεως καὶ βαρεως. Die zwei „herausragenden“ melischen Ereignisse sind der *accentus acutus* und der *circumflexus*, die beide nur auf betonter Silbe stehen; das *juste milieu* wird von dem *accentus gravis* gebildet — Porphyrius denkt klar funktional grammatisch (und hat hier wohl älteres Wissen aufgenommen): Wesentlich ist die Bezeichnung der betonten Silbe; die Zeichen selbst und ihr Bezeichnetes jedoch sind rein musikalisch, nämlich melisch gedacht, *Nach Oben*, *Nach Unten*, *Nach Oben und Nach Unten*, sind die drei Möglichkeiten (andere Zusammensetzungen, *Nach Unten und Nach Oben*, kennt die Antike auch als mögliche Zeichenkombination übrigens auch schon, also den *porrectus*). Auch hier wird deutlich: Man muß zwischen Zeichen, Bezeichnetem, hier der melischen Bewegung, und dem Gemeinten, die Angabe (des Ortes) der betonten Silbe in einem Wort/Wortgruppe, strikt unterscheiden. Das Bezeichnete der Akzente ist die melische, gerichtete Bewegung, das Gemeinte die Lage im Wort.

Man kann dies alles bei Laum finden, wo man auch die Hinweise auf den Aristoxenischen Hintergrund der Akzentdefinitionen — der selbst nicht etwa die Akzentzeichen erfunden hat, sie sind aber aufgrund seiner Theorie entstanden zu denken, ein Unterschied! — erläutert bekommt: *φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι*, ed. Macran, S. 110, 6; *Ganz natürlich ist die Stimmbewegung nach oben und nach unten im Sprechen*; der (Griechisch sprechende Mensch) hat ganz natürlich beim Sprechen eine Stimmbewegung, das ist Merkmal der Sprache; und es kann wohl niemand deutlicher formulieren, was der Erfinder der melischen prosodischen Zeichen zu tun hatte, wenn er die Sprachmelodie und ihre Theorie nutzen wollte, um im geschriebenen Text die Stellen der Akzente anzugeben, als dies Aristoxenus tut, ed. Macran, S. 110, 2: *ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς*

Denkers der Musik, diese Situation verändert und den Einzelwert als eigentliches Element, als *κίνησιν εἶναι προαίρηται, ὥστε τοῦ γε λογάδου κεχώρισται ταύτη τὸ μουσικὸν μέλος: λέγεται γὰρ δὴ λογάδός τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσωδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν: φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι: In der Musik muß die Stimmbewegung diastematisch sein; darin unterscheidet sich das musikalische Melos vom sprachklanglichen: Sprachklanglich wird ein Melos genannt, wenn es aus den Akzenten in den Wörtern besteht, charakteristisch für das Sprechen ist das Hin- und Hinuntergehen. Man sollte, bevor man sinnwidrige Erklärungen von Termini aus ihrer ursprünglichen Wortbedeutung ziehen will übrigens beachten, daß für die Ausdrücke der melischen, gerichteten Bewegung, *anspannen/nachlassen*, Wörter aus dem Bereich der Saiteninstrumente, genauer ihres Stimmvorgangs gewählt werden, die mit den jeweiligen „Ergebnissen“ solcher Bewegungen, *ὄξύ τε καὶ βαρύ* hinsichtlich ursprünglicher Wortbedeutung nicht das Geringste zu tun haben; natürlich handelt es sich schon bei Aristoxenus um feste, wissenschaftlich definierte Termini (was natürlich tiefere Denker nicht davon abhalten kann, immer wieder den bekannten Pfaden tiefstsinngigsten *Schätzelförderns aus den Urgründen der Sprache* zu folgen, schon um bedeutend klingendes Vages raunen zu können). Klar ist damit, daß der Wortakzent als Teil oder Ausschnitt einer gesamten Bewegung zu sehen ist, wobei man eben die graphisch schon für die Antike nächstliegende Zeichen gewählt hat — warum man nicht einfach von Anfang an nur die betonten Stellen bezeichnet hat, also auch die unbetonten durch, u. U. gehäufte Schreibung von *βαρεῖαι*, könnte sich aus der Notwendigkeit des *circumflexus* ergeben, wo man unabdingbar beide Sorten von Bewegung benötigt. Jedenfalls sollte auch klar sein, und zwar seit Laums preisgekrönter Arbeit, daß das Bezeichnete der melischen *προσῳδία* — von denen spricht Aristoxenus hier — nicht irgendwie etwas *grammatikalisches* ist, sondern ganz klar etwas genuin musikalisches, nämlich die *κίνησις φωνῆς/motus vocis*, auch wenn diese Klarheit nicht allen geläufig ist, die sich so kenntnisreich wie bedeutend darüber äußern (auf ein besonders krasses Beispiel wird hier noch eingegangen).*

Darauf verweist übrigens auch schon z. B. Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*. Gerade Dionys ist hier kein sehr „guter“ Zeuge der eigentlichen Definition. Deren Hintergrund kann man z. B. (noch) in der *Comp. verb.* von Dionys von Halikarnaß sehen, ed. Usener et Rademacher, S. 40 f. Da werden die geläufigen musiktheoretischen Termini zur Erfassung der melischen Bewegung nach oben bzw. nach unten genutzt. Die Wortwahl dieses späteren Autors dürften den Grundlagen der Erfindung der Zeichen durch Aristophanes aus Byzanz wesentlich nahe kommen.

Fragen kann man noch, warum gerade *τόνος* zur Bezeichnung der Stimmbewegung gewählt wurde bzw. sich anbot, und nicht etwa *ἀπήχησις* o. ä. Daß auch Dionysius Thrax „musikalisch“ denkt, zeigt die Wahl des Wortes *harmonisch*. Die spezifisch musikalischen Termini sind nicht erst aufgrund der klaren Differenzierung der beiden Arten von *κίνησις φωνῆς* durch Aristoxenus — die kontinuierliche der Sprache, und die diastematische der Musik —, erst recht die spezifischen Bedeutungen der Transpositionsskala oder des Ganztons grundsätzlich unbrauchbar; auch die Bedeutung einer bestimmten Tonhöhe, *φθόγγος* könnte unpassend gewesen sein, weil nur die Richtung bzw. der „Ort“, *Hoch/Tief* von Interesse war, also den Namen geben konnte. Man wird also vielleicht eine eigene, natürlich mit *Klang* verbundene, Etymologie der Terminologie suchen müssen, die man vielleicht in *τείνω* findet, also vom Akzent her als tonhöhenmäßige *Anspannung* abgeleitet und verallgemeinert; für das hier betrachtete Problem ist diese Frage jedoch irrelevant; von Relevanz sind die *toni* und ihre Zeichen erst als Vorgaben der Neumenschriften. Die Bedeutung dieser Definitionen für die Entstehung der Neumenschrift ist, wenn auch in deutscher Sprache, schon seit einiger Zeit betont worden; auch die grammatische Herkunft des Zeichens *dasia* aus der Grammatik ist nicht ganz unbekannt — einen *tonus* stellt dieses Zeichen

jedoch nie dar.

Daß die entsprechenden raumanalogen Vorstellungen bereits die Erfindung der Zeichen bestimmt hat, kann man, wie oben gesagt, aus B. Laums Preisschrift entnehmen, einem, allerdings in deutscher Sprache 1928 erschienen Buch zum *Alexandrinischen Akzentuationssystem*. Es mag sein, daß diese altphilologische Arbeit für Musikwissenschaftler ein wenig zu wissenschaftlich ist, deshalb seien hier einige wesentliche Passagen zitiert. Aus diesen geht klar hervor, daß die Zeichen melische Vorgänge in raumanaloger Weise symbolisieren, was Laum so formuliert, ib., S. 120: *Die Stimme steigt und fällt, geht auf und nieder „lineae instar“ ... Die Raumvorstellung, die in dieser κίνησις κατὰ τόπον liegt, erfordert bei der Darstellung der κίνησις durch Zeichen Berücksichtigung*. Damit ist ersichtlich auch das Prinzip der westlichen Neumen beschrieben — diese Verbindung hat Laum trivialerweise nicht interessiert, weshalb Verf. darauf aufmerksam gemacht hat.

Damit klar wird, daß Atkinson einen gerade weniger passenden Text als Kronzeugen heranzieht, sei hier noch der Bericht von Theodosius zitiert, den Laum, ib., S. 99; eigentlich muß man sich dann nur noch Gedanken darüber machen, daß und wie dieses Prinzip in die lateinische Grammatik gelangt ist; und dazu dürfte Verf. ausreichend Zeugnisse angeben haben:

Οἱ χρόνοι καὶ οἱ τόνοι καὶ τὰ πνεύματα Ἀριστοφάνους ἐκτυπώσαντος γέγονε πρὸς τε διαστολὴν τῆς ἀμφιβόλου λέξεως καὶ πρὸς τὸ μέλος τῆς φωνῆς συμπάσης καὶ τὴν ἁρμονίαν, ὡς ἂν ἐπάδομεν φθεγγόμενοι.

ἑώρακε γὰρ καὶ τὴν μουσικὴν οὕτω τὸ μέλος καὶ τοὺς ῥυθμοὺς σημαιομένην καὶ πῆ μὲν ἀνιείσαν, πῆ δ' ἐπιτείνουσαν καὶ τὸ μὲν βαρὺ, τὸ δ' ὀξὺ ὀνομάζουσιν. εἰ δέ ποτε ἐπάδοίμεν ἢ τέλει ἐπιτείνουσαν ἢ ἀνιέντες τοῦτο σκληρὸν καὶ μαλακὸν ἐκάλει.

...

τῶν δὲ τόνων τὴν μὲν ἄνω τείνουσαν καὶ εὐθειᾶν καὶ εἰς ὀξὺ ἀποπλήγουσαν εἰκοῦσαν τοῖς βέλεσι τοῖς ἐφιεμένοις ὀξεῖαν ἐπονομάσας, τὴν δὲ ἐναντίαν ταυτῆ βαρείαν.

ἐπεὶ δὲ ἑώρα τὴν ἔξω τοῦ μέλους λέξιν οὐ κατὰ τὸ βαρὺ μόνον οὐδ' ἐν τῷ ὀξεῖ καταμένουσαν, ἀλλὰ καὶ τρίτου τινὸς δεομένην τόνου, τούτου δὲ τοῦ περισπωμένου πρότερον αὐτῆς τῆς φωνῆς τὴν δύναμιν ἐσκοπεῖτο: καὶ ἐπὶ συνέβαινε ταῖς περισπωμέναις λέξεσιν εὐθὺς ἀρχομένην τὴν φωνὴν ὀξὺ ὑπερχεῖν, κατατρέπειν δὲ ὡς εἰς τὸ βαρὺ, οὐδὲν ἄλλο ἢ μίξιν καὶ κρᾶσιν ἐξ ἀμφοῖν, τοῦ τε ὀξέως καὶ τοῦ βαρέως ... ὀξυβάρειαν ὀνομάζων.

Die Akzentzeichen, Quantitäten, Tonzeichen und die, im Lateinischen bekanntlich überflüssigen *spiritus* hat Aristophanes (aus Byzanz) erfunden einmal zur deutlichen Unterscheidung zweifelhafter Wörter — so wie βασιλεῖα versus βασίλεια —, zum andern wegen der klanglichen Gestalt der Stimme insgesamt und wegen der *armonia* (man wird die bezeichnungsmäßige Opposition von τὸ μέλος gegenüber ἁρμονία hier wohl in dieser Weise deuten können, weil letztere Bezeichnung klar die melische Seite angibt, die beiden anderen Bereiche der Zeichen aber die Rhythmik wie die Hauchzeichen; allerdings werden dann die Bezeichnungen klar auseinandergehalten, wo auf die Musik als Vorbild verwiesen wird). Wie wir beim lauten Sprechen zu singen scheinen. Er sah nämlich auf die Musik, wie diese Melos und die Rhythmen erkennen läßt, und wie sie einmal nachlassend (tiefer gehend), einmal anspannend (nach oben gehend) ist, und dies dann einmal *tief*, das andere *hoch* nennt.

Wenn wir nun einmal wohl singen und ganz absteigen oder hochgehen, nannte er rau und weich. Es folgt eine ausführliche Beschreibung der Gründe für die graphischen Zeichen für Länge und Kürze, die hier nicht zitiert werden muß.

Den Klang der melischen Akzente, der nach oben zieht (hier ist die tonräumliche Sprache eindeutig

elementar Bezeichnetes der Zeichen definiert, ist klar, denn zwangsläufige Folge der geläufigen auch in der griechischen Terminologie!), gerade gerichtet ist und in die Höhe schlägt, ähnlich den Geschossen, den nannte er *acutus*. Dessen Gegenteil aber *gravis*. Nachdem er aber gesehen hatte, daß der Sprachklang über diese Melik hinausgehend nicht nur in der Tiefe und nicht nur in der Höhe verweilt, sondern eines dritten melischen Akzents bedarf, nämlich des Zirkumflex, dessen stimmliche Merkmale er erkannte. In den Wörtern mit Zirkumflex beginnt die Stimme mit etwas Hohem, um dann sich wie in die Tiefe hinabzuwenden; dies ist nichts anderes als Mischung und Zusammenfügung aus Höhe und Tiefe, ... weshalb man auch von „Hochtief“ spricht.

Daß dieser Text mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht nur im dem Vergleich mit dem Wurfgeschöß Merkmale byzantinischer Herkunft aufweist, ergibt sich aus dem nicht nur von Aristoxenischer Exaktheit der Termini gesehen Fehlen klarer Differenzierung zwischen der gerichteten Bewegung und ihrem „Ziel“, d. h. dem diastematischen Hoch- bzw. Tieftön. Genau das, was Aristoxenus in Hinblick auf den Unterschied von Sprachmelos und Musik eindeutig definiert, wird hier vermengt. Angesichts dieser Unterscheidung läßt sich klar erkennen, daß hinter der Erfindung von Aristophanes — nach Dionys — die Aristoxenische Theorie stand. Nur, was man sich klar machen sollte: Für das, was die Grammatik durch Anwendung der Zeichen zeigen will, ist diese Unterscheidung irrelevant, denn zu markieren ist nur Akzent, kein Akzent und schließlich Akzent+kein Akzent (für die betonte lange Silbe). Wie die genaue sprachklangliche Erscheinung war, ist für die eigentlichen grammatischen Zwecke unerheblich. Das jedoch besagt natürlich nicht, daß Aristophanes seine Theorie nicht exakt auf der Unterscheidung von Aristoxenus gebaut haben sollte; die späten Berichte bezeugen klar, daß dies die geistige Vorgabe war.

Weil die raumanaloge, eben auf Aristoxeni Steckenanalogie der melischen Bewegung zurückgehende Grundlage der graphischen Verwirklichung der Akzentzeichen, insbesondere die klar bewegungsmäßige Konzeption der *περισπωμένη* nur im Westen maßgeblich wurde, sind für die musikhistorisch zukunfts-trächtige Notenschrift des Westens natürlich die lateinischen Grammatiker wesentlich; und deren Formulierungen sind ausreichend und klar — und machen auch die Möglichkeit der Annahme verständlich, daß die Neumenschriften im Westen und in Byzanz unabhängig voneinander entstanden sein können: Der Unterschied beider Notationen hinsichtlich der Nutzung der graphischen Möglichkeiten ist so groß, daß eine sozusagen inhaltliche Priorität einer Region des Reiches eher unwahrscheinlich ist; denkbar wäre höchstens eine rein formale Anregung.

Daß übrigens die oben angesprochene Unterscheidung zwischen dem Zeichen — *βαρεία* als gerichtetes Strichlein — dem Bezeichneten — Abwärtsgehen der Stimme bzw. tiefere Lage — und dem von der Grammatik Gemeinten notwendig ist, ergibt sich auch in Hinblick auf die Übernahme des Systems durch die lateinischen Grammatiker: Das Bezeichnete, die gerichtete Stimmbewegung, d. h. die Melodik der jeweiligen Silbe, kann für die lateinische Aussprache nicht so vorausgesetzt werden wie für die griechische. Das Gemeinte dagegen ist natürlich gleichartig: Die Grammatik interessiert sich für die Lage des Akzents im jeweiligen Wort, das ist die wesentliche Aufgabe von Akzentzeichen für die Grammatik! Die zugrunde liegende Aristoxenische Theorie ist für diesen Zweck sozusagen nur ein naheliegendes Mittel, aber nicht wesentlich; Lateinisch wie Griechisch kennt jeweils einen Akzent (im modernen Sinne) für ein Wort, unterschiedlich sind einmal die Regeln für Enklitika, wenn diese Lateinisch überhaupt vergleichbar existiert haben, und für die Relation von metrischer Prosodie eines Wortes und der Lage des Akzents: Hier ist die lateinische Sprache ersichtlich einfacher, da man ihre Akzentsetzung durch die bekannte Pänultimaregel vollkommen erfassen kann. Insofern ist Ch. M. Atkinson, *Glosses on Music and Grammar and the Advent of Music Writing in the West*, in *Western*

*Plainchant in the First Millenium ...*, ed. S. Gallagher, J. Haar et al., Ashgate 2002, S. 199 ff., vielleicht etwas zu relativieren: Den Grammatikern wie den Glossatoren konnte es gleichgültig sein, ob und wie das Bezeichnete der Akzentzeichen war, es kommt auf die Angabe der Akzentlage im Wort an, wie z. B. die, übrigens bekannte, Mehrfachakzentuierung in einer Donatglosse, die Atkinson, ib., S. 202 angibt: Es handelt sich um die graphische Darstellung der Pänultimaregel (was auch die auf der folgenden Seite zitierte Glosse tut, ob man wirklich die Wendung ... *accentus ... eoquod ad cantilenam vocis facit agnoscere syllabas mit allowing one to recognize the syllables of the voice in song* übersetzen kann, erscheint fraglich: Die *cantilena vocis* meint hier doch wohl die Sprachmelodie, nämlich daß man die Akzentart einer jeweiligen Silbe durch den *accentus* erkennt — und absonderliche „Etymologien“ kann man nicht immer wörtlich interpretieren).

Aus den grammatischen Glossen zur bekannten Formulierung von Martianus Capella, zu dessen singularer Formulierung des *accentus* als *anima vocis ...* Verf. nur eine, wenigstens nahekommende (spät)antike Parallele gefunden hat, worauf an anderer Stelle eingegangen wird, läßt sich ebenfalls mit Sicherheit nur entnehmen, daß einmal die von Martian gebrauchten Wörter zwangsläufig zu „musikalischen“ Erklärungen führen, zum anderen aber, daß die musikspezifische Nutzung von Akzenten nur durch eine sozusagen genuin musikalische Interpretation entstanden sein kann: Man muß übrigens auch beachten, daß die Glossen, die Atkinson dankenswerter Weise anführt, die Aristoxenische Tradition, die, ohne dessen Namen, bei Boethius zu einem Dreiersystem erweitert bzw. kontaminiert (Stichwort: Albinus), aber immerhin explizit auftritt, nicht kennen!

Das ist nicht insignifikant, denn daraus folgt, daß direkt aus der Beschäftigung mit der *ars grammatica* durch Grammatiker die Idee, die Zeichen nicht in grammatischer Funktion, als Ortsangaben der Stellung des Akzents, sondern nach ihrem Bezeichneten, als Zeichen für melische Vorgänge, gerichtete Stimmbewegungen, zu nutzen, nicht gekommen sein kann: Die von Atkinson angeführten Glossen zeigen dies sehr deutlich; die, dem Bezeichneten, nicht dem Gemeinten der *προσῳδία*, entsprechende rein musikalische Nutzung der Zeichen kann nur „von Außen“ gekommen sein, von musikalische Gebildeten, die, trivialerweise, den Grammatikunterricht erlebt haben: Der Beitrag von Atkinson bestätigt daher höchstens den Umstand, daß die Neumenschrift natürlich von den Akzentzeichen herrührt, vor allem aber bestätigt sie, daß sich der Vorgang ihrer Erfindung einer literarischen Bezeugung völlig entzieht, daß man also wohl von einer längere Zeit nicht literarischen Natur der Neumen sprechen muß, d. h. eine von Anfang an genuine und außerhalb der *artes* stehende Erfindung dieser Zeichen durch, nicht grammatische, Nutzung der grammatischen Akzentzeichen vorliegen dürfte. Aktuelle Musik war zur Zeit dieser Erfindung noch nicht literaturfähig — das wurde sie dann aber dezidiert durch Aurelian von Reomé, der damit eben doch zu einem der Großen der abendländischen Sonderentwicklung der Musikgeschichte wird.

Daß die Erfindung der Neumen, womit sich auch M. Haas auf seine Weise befaßt hat, nicht etwa aus der trivialen Etymologie von *accentus*/*προσῳδία* sozusagen einfach „herausgewachsen“ sein kann, bezeugt Muretach, wenn er zwar diese Etymologie kennt, sie aber strikt auf die Sprache bezieht, *In Donati Artem Maiorem*, CCCM XL, ed. L. Holtz, S. 37, 6: *Accentus vero dicitur quasi ad cantus, eo quod sit iuxta cantum sicut adverbium iuxta verbum. Sed si accentus dicitur quasi ad cantus, merito quaeritur, quid sit cantus, vel quid accentus. Sed sciendum, quod cantus est in syllaba sonus pronuntiationis, accentus vero elevatio vel depressio vocis ut 'arma'. ... Acutus dicitur, eo quod acuat et erigit syllabam, gravis vero, eo quod inclinat et demprimat; circumflexus, eo quod erigat et inclinat.* Eine Verbindung zu Musik herzustellen, fällt Muretach nicht ein, obwohl er die tonräumlichen Bedeutungen, das Bezeichnete der

antiken Theorie mit ihren „atomaren“ Einzelwerten<sup>18</sup>; es handelt sich um eine Leistung, die der Rationalisierung melischer Verläufe als Folgen von skalisch definierten Einzeltönen seit dem 9. Jh. an Bedeutung gleichkommt. Nur, diese Rationalisierung ist nicht die Grundlage bzw. entstehungsmäßige Basis der Modalnotation, die von J. de Garlandia ja „nur“ rationalisiert und systematisiert, aber ja wohl nicht erfunden worden ist.

Auf dieses Problem geht, nach dem 2. Band von *Musik als Unterhaltung*, 2. Teil, *Zur Rezeption und Umformung antiker Traditionen als potentielle Faktor des Endes der Verbindlichkeit der liturgischen Wertung von Musik*, ein weiteres, umfangreicheres, zweiteiliges Werk des Verf.

Akzente natürlich übernimmt, sozusagen als Zeichen einer Aktivität, die mit dem Ton der Silbe etwas macht.

Übrigens ist auch für Muretach der eigentliche, „normale“ Akzent durch Schalldruck erklärt, ib., S. 37, 3: ... *toni igitur dicuntur a tonando, i. e. a sonando, eo quod illa syllaba, quae accentu regitur, plus sonet in dictione*. Dies gilt auch für andere Autoren, wie den Donatus Ortigraphus, *Ars Grammatica*, CCCML XLD, ed. J. Chittenden, S. 48, wo ebenfalls die korrekte Etymologie gegeben wird (Quelle ist Isidor), aber ohne Bezug zu Musik; der Akzent selbst, von dem es in der Lateinischen Sprache nur zwei gibt (für die *βαρβεία* gibt es kein Verständnis mehr), S. 48, 17: ... *syllaba, quae in alto loco pectoris sonat — etsi longa etsi brevis — accentum habebit, quia plus apparet sonus illius ...* (49, 35:) ... *‘Acutus’ dicitur accentus, quoties cursim syllabam proferimus, ut si dicas ‘árma’: non possumus dicere ‘aarma’ ... ‘circumflexus’ dicitur, quando tractim syllabam proferimus ut ‘mêta Músa. ...*; es bleibt nur die Funktion einer kurzen bzw. langen betonten Silbe, die melischen Faktoren sind irrelevant, werden aber in den Definitionen anderer Grammatiker „mitgeschleppt“.

Damit wird einmal deutlich, daß diese Faktoren „arbeitslos“ geworden waren, zum anderen aber, daß der Anstoß zu einer genuin musikalischen Nutzung der Akzentzeichen nicht etwa irgendwie „natürlich“ aus der Definition des Bezeichneten entstanden zu denken ist: Wie bei der Verwendung der Musiktheorie zur Rationalisierung muß auch hier die musikalische Praxis nach diesen Möglichkeiten aktiv „gegriffen“ haben, zu musikalischen Zwecken. Und natürlich mußte, wie anderswo angesprochen, die Natürlichkeit der raumanalogen Darstellung melischer Vorgänge dem intuitiven Gefühl von Melodie entsprochen haben (auf die Absurdität der Vorstellung, daß die Neumen irgendwie eher zufällig erfunden worden seien, als aus der Natur der Sache letztlich nicht erklärbare Einengung natürlichen Empfindens, nämlich auch noch als *grammatikalischer Wahrnehmungsfilter* von Musik wird an anderer Stelle eingegangen):

Die Neumen im Westen, wie im Osten, sind Folgen ganz bewußter Erkenntnis der genuinen „Musikalität“ des Bezeichneten der Akzente und Ergebnisse genuin musikbezogener und aktiver Wahl dieses Mittels durch musikalische Fachleute, etwa die *valentes cantores* von Aurelian, die ja notwendig ganz bewußt nach den Akzenten gegriffen haben müssen, aus ihrer geistigen Repräsentation melischer Abläufe heraus.

<sup>18</sup>Die jedoch auch in der antiken Metrik kompositorisch nicht „atomar“ frei verfügbar waren, die Versmaße ergeben sich nicht nur aus der Tradition, sondern als fest gegebene Muster von Folgen von Zeitquantitäten, die nur von der Theorie in scheinbar freie Zusammensetzungen metrischen Einzelwerte zerlegt werden; ein Rationalisierungsvorgang! Hier liegt die phänomenale Parallele zu den modalen Rhythmen — und es dauert ja eine Weile, bis da die von der Notation gegebene Freiheit dann auch kompositorisch genutzt werden kann, und dann auch zunächst in den kleineren Werten der Zerlegung, nicht den Werten selbst, wie man aus den Motteten von P. de Cruce ansehen mag.



über die Rolle der Antikenrezeption in mittelalterlicher Musiktheorie und mittelalterlichem Denken über Musik ausgehend von der neuerlich so hochgradig inadäquat behandelten Schrift von Martianus Capella ein, dessen Erscheinen allerdings von der Entwicklung der Konjunktur abhängt. Hier sei nur, auf daß ein eventuell Interessierter sich die weitere Lektüre des folgenden Textes sparen kann, bemerkt, daß die Deutung von Ligaturen in Niederschriften weltlicher Melodien als Zeichen rhythmischer Werte im 13. Jh. insoweit nicht akzeptiert werden kann, als damit zu dem melischen Bezeichneten zusätzlich noch ein spezifisch rhythmisch Bezeichnetes behauptet wird, was aus der Tradition nicht ableitbar ist. Eine Verbindung zur Modalnotation zu ziehen wird hier deshalb zusätzlich abgelehnt, weil die Modalnotation als aus anderen Quellen stammendes, völlig neuartiges System der Notation rhythmischer Formen angesehen werden muß, wobei natürlich gegebene Notationsmöglichkeiten voll genutzt werden, aber eben mit neuem Bezeichneten; die Gruppenbildung, die Folge regelmäßiger rhythmisch metrischer Kleinkomplexe, ist Bezeichnetes der Ligaturen in der Modalnotation. Die Eigenart des modalen Rhythmus ist als Gemeintes zu beachten<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup>**Die Beispiele des Vatikanischen Organumtraktats können oder dürfen nicht modalrhythmisch gedacht gewesen sein oder neueste Erkenntnisse zur Neumenschrift von einem großen Kenner** Tief erscheint die Bemerkung von R. Flotzinger, *Daß eine Notation stets nur das leisten kann, wofür sie geschaffen ist, versteht sich. Das aber bedeutet: Wenn der Autor des Vatikanischen Organumtraktats eine Notation für die Darstellung „regelmäßiger“ Rhythmen im Sinne Garlandias für wünschenswert gehalten hätte, wäre es ihm sicherlich möglich gewesen, eine solche zu entwickeln. ...*, *Von Leonin zu Perotin*, S. 109: Flotzinger beachtet, wie zu erwarten, auch hier nicht die zur Beurteilung von Zeichensystemen notwendige Differenzierung zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem: Die Modalnotation hat als Bezeichnetes ausschließlich Zeitquantitäten, daß aber der Modalrhythmus nicht auch, vielleicht sogar wesentlich betonungsmäßige, akzentuierende Gestaltfaktoren besessen haben kann oder darf, ist daraus nicht zu folgern: Das Gemeinte des Modalrhythmus kann sehr wohl den Akzentrhythmus, so wie aus dem Vortrag von *Stabat mater* geläufig, gekannt haben, nur, aus Mangel an entsprechendem definierten Bezeichneten war das nicht notierbar — daß der Taktstrich im modernen Sinne erst viel später erfunden wurde, ist doch kein Beweis dafür, daß es davor in der Musik, z. B. in Tanzliedern, das damit bezeichnete Phänomen nicht gegeben haben kann. Ein Zeichensystem leistet immer nur soviel, wie das entsprechende Bezeichnete definiert bzw. definieren kann — daß damit das Gemeinte restlos erschöpft sein müsse oder könne, wird wohl niemand behaupten wollen, woraus klar folgt: Eine Notation, die von ihrer Tradition her keine rhythmischen Erscheinungen als Bezeichnetes kennt, hat dafür auch keine Zeichen, der Schluß darauf, daß es ein entsprechendes Gemeintes nicht gegeben haben kann, konkret, daß später notierbare Merkmale vor ihrer Notierbarkeit noch nicht existieren durften, ist absurd.

Nun muß man sich die Natur des Modalrhythmus betrachten, und wird finden, daß sich hier eine Art Erwartungsschematismus findet, der übrigens auch das Übertragen wesentlich erleichtert: Wenn man den gemeinten speziellen Rhythmus, z. B. den 1. Modus, als Gemeintes verstanden hat, wird man die entsprechende rhythmische Folge als Automatismus empfinden und fühlen können; Unterbrechungen finden ja nicht statt. Dieser Automatismus, die Folge der immer identischen kleinsten Bestandteile/Elemente dieses Rhythmus aber macht es geradezu überflüssig, auch noch Zeichen für das eventuell mitgemeinte Betonungsschema erfinden zu müssen; der Automatismus ist so eindeutig, daß hier kein

Weil man für eine solche Behauptung sicher auch Begründungen erwarten wird, seien die-  
 Bedarf besteht, das Gemeinte ergibt sich sozusagen von selbst — ist aber, das sei nochmals betont,  
 nicht als Bezeichnetes definiert!

Was heißt das nun für Flotzingers Folgerung: Einmal dürfte man beachten, daß die Erfindung von  
 Notenzeichen, wie der 4. Anonymus ja explizit sagt, nicht trivial ist, sondern ein Prozeß, zum anderen  
 kann das Gemeinte so selbstverständlich erscheinen, daß zur Entwicklung eines eigenen Bezeichneten  
 gar keine Notwendigkeit empfunden wird — wenn der mündliche Unterricht und das entsprechende  
 Gefühl so selbstverständlich ist, kann also aus dem Fehlen von Bezeichnetem nicht einfach auf das  
 Fehlen eines Gemeintem geschlossen werden: Kompliziert, nicht wahr? Nein, ganz einfach: Wenn, wie  
 im Fall der Automatismen der Modalrhythmen, der Ablauf letztlich trivial ist (vgl. o. Anm. 15 auf  
 Seite 26), muß gar kein Bedürfnis für die Erfindung entsprechender Zeichen empfunden worden sein,  
 weshalb z. B. die totale Ablehnung modalrhythmischer Interpretation von Troubadour Melodien nur  
 als abwegig bezeichnet werden kann: Hier kommt noch hinzu, daß für Notation für Musik eben gar  
 keine andere Möglichkeit vorgegeben war als eben die bestehende, genuin ohne rhythmisches Bezeich-  
 nete arbeitende Neumnotation, welcher Art auch immer (und man sollte sich klar darüber sein, daß  
 auch die Notation von Aquitanien natürlich ganz klar die Gliederung in Komplexneumen erkennen läßt;  
 hierin sind alle Notationen identisch).

Deshalb sind Bemerkungen wie die von Flotzinger, ib., S. 145, daß auch noch *klar* sein soll, daß die  
 Quadratnotation eine *Optimierung in notationstechnischer Hinsicht brachte ... Anders gesagt: sie ist  
 der aquitanischen ... von vornherein überlegen* — natürlich sagt Flotzinger nicht, wo r i n sie dies sein  
 sollte oder könnte, das sagt Flotzinger eben so daher, denn man muß ja zeigen, daß man etwas von  
 Neumenschrift versteht (*si tacuisses ...*): Daß die aquitanische Schrift Ligaturfolgen *4li 3li 3li 3li ...*  
 u. ä. nicht hätte wiedergeben können, daß in irgendeiner Weise die Beneventanische Notation, ja daß  
 irgendeine der diastematischen Notationen diese für die Wiedergabe modalrhythmischer Erscheinungen  
 allein verantwortlicher Zeichen — ja, die Folge von regelmäßigen Ligaturfolgen bzw. Folgen von Ton-  
 gruppen gleicher Tonzahl ist allein das Zeichen der rhythmischen Abläufe — nicht in genau der gleichen  
 Eindeutigkeit wiederzugeben fähig gewesen sein sollte wie die Quadratnotation, das müßte Flotzinger,  
 wenn er solche Behauptungen kühn hinschreibt, vorher schon einmal überlegen und beantworten: Jede  
 diastematische Notation des Westens (modulo natürlich Tonbuchstaben etc., und auch da könnte man  
 regelmäßige Tongruppen notieren) ist in gleicher Weise wie die Quadratnotation geeignet, modalrhyth-  
 mische Gestalten klar wiederzugeben. Offenbar verwechselt Flotzinger die Ebenen des Bezeichneten,  
 Gemeinten und der Zeichen; ein Mangel an methodischen Voraussetzungen, die seine Bemerkung gera-  
 dezum wissenschaftlichen Kalauer werden lassen könnte, wenn er sich nicht auf Vorgaben stützte,  
 die ebenso unreflektiert a priori zu denken sich anschicken:

Die absurde Behauptung Kadens, des offenbar noch größeren Fachkenners der Neumenschrift des We-  
 stens, daß ausgerechnet nur die aquitanische Notenschrift, nach Flotzinger auch noch das *aquitanische  
 Schriftsystem des 11./12. Jahrhunderts das offenste gewesen sei*, als *Voraussetzung für eine „Kompo-  
 nierschrift“*, wegen seiner Tendenz zu „Einzelzeichen“ erscheint als eine angesichts wirklicher Schriften  
 zur Neumenschrift geradezu lachhafte Behauptung, auf die, für Flotzinger natürlich nicht beachtens-  
 wert, Verf. schon in *Otfrid* eingegangen ist: Weder hat die aquitanische Notation den Bezug zur neuma-  
 tischen Gruppenbildung verloren, noch sind die anderen Schrifte etwa keine klaren Tonpunktschriften,  
 die vor allem, was Kaden natürlich alles nicht wissen kann, in Einzelzeichen oder, wenn notwendig  
 in Neumengruppen notieren können — für die kompositorische Entscheidung über melische Gestalten  
 also sind alle, es sei wiederholt, alle Neumendialekte als Tonpunktschriften seit der Einführung der

se im folgenden Text erläutert, daß dabei auch auf die Neumenschrift des Westens gewisse Linienschrift äquivalent brauchbar — man sollte, wenn man derartigen Tiefsinn äußern will, vielleicht doch erst einmal die historischen Sachverhalte zur Kenntnis nehmen, und nicht Vorurteile und Ideologeme dieser Wirklichkeit überstülpen: Muß denn Musikwissenschaft unbedingt, weil für manche keine echten, sachlichen Themen mehr erkennbar sind, zur transrationalen Kunst werden, die das assoziative Herumreden über inadäquate Gemeinplätze wie den *Werkcharakter* und ähnliche Unfruchtbarkeiten so attraktiv zu machen scheinen?

Kaden hätte z. B. die sich ganz natürlich ergebende Frage erörtern sollen: Welche Schrift, z. B. die von Benevent?, macht kompositorisch eindeutiger Festlegung einer gemeinten Melodiegestalt eigentlich Schwierigkeiten oder mehr Schwierigkeiten als eine andere? Welche melodische Gestalt eigentlich kann durch welche diastematische Neumenschrift des Westens nicht notiert werden, d. h. welche diastematische Notation kann nicht oder in geringerem Grade als, wie doch so geistvoll formuliert, „*Komponierschrift*“ angewandt werden? Hat also Hermann der Lahme schriftlos komponiert? Die Sequenzkomponisten ohne Notenschrift entworfen? Woher wissen Kaden und Flotzinger das eigentlich; dabei gewesen können sie wohl nicht sein, sonst hätten sie vielleicht eine sehr klare einschlägige Bemerkung, die Smits van Waesberghe gemacht hat über eine neukomponierte Melodie, die ein anderer aus Neid „ausradiert“ hat, nicht so mir nichts dir nichts einfach übersehen — man sollte wirklich nicht einfach alles, was an relevanter Literatur und an Quellen besteht übersehen zugunsten der Wiederholung beliebter aussageloser Gemeinplätze; es könnte leeres, ja falsches Phantasieren resultieren — aber, wer wird denn so nach Rationalität in einer deutschsprachigen Musikwissenschaft suchen wollen? Nun, wie L. Finscher sagt, gibt es in anderen Sprachen schon recht rationale Musikwissenschaft. Daß weder Kaden noch Flotzinger sich einmal darum bemüht haben, zu erfahren, was es zum Konzept des rational definierten Einzeltons als Element der Musik im Mittelalter an Quellen gibt, ist zu erwarten — nur, als wissenschaftlich aufrichtig wird man solches Verhalten kaum bewerten können (daß hierzu vorliegende Literatur nicht beachtet wird, ist bei so großen Denkern sicher verzeihlich, wenn dann allerdings solche Fehler resultieren, wirkt diese „Entschuldigung“ nicht mehr so ganz natürlich).

Flotzingers Folgerung, daß es in den Beispielen des *Vatikanischen Organumtraktats* mit Sicherheit keine modale Rhythmik als Gemeintes gegeben haben könne, weil *die verwendete Notation für die Wiedergabe gemessener Verhältnisse nicht geeignet gewesen wäre*, ist daher in mehrfacher Hinsicht unpassend: Einmal, weil die Notation natürlich fähig gewesen wäre, modalrhythmische Regelmäßigkeit als Bezeichnetes auszudrücken, es wäre nur die Regelmäßigkeit der Ligaturen zu schreiben, zum anderen aber steht die Notation in der musikhistorisch nun einmal gegebenen Tradition, daß nur die Melik notiert wird/werden kann, daß also die Rhythmik nicht als Bezeichnetes definiert ist — daß damit kein Rhythmus, also auch kein modaler Rhythmus gemeint sein kann, nicht zu den eben ganz selbstverständlich nur mündlich vermittelten gemeinten Erscheinungsfaktoren dieser Musik gehörte, könnte nur bewiesen werden, wenn man zeigen kann, daß eine modalrhythmische Interpretation für alle Stellen aus dem genannten Traktat mit absoluter Sicherheit auszuschließen wäre. Nur, wie sollte man das durchführen? Dafür jedenfalls gibt Flotzinger keine Hinweise, er behauptet einfach, methodisch völlig unzulänglich nur dem Ideologem folgend, daß es keine modale Rhythmik gegeben haben darf, also auch nicht gegeben haben kann: Es sei wiederholt, natürlich kann die Notation des *Vat. Organumtraktats* jederzeit, ohne Veränderung ihrer Grundlagen Ligaturen in regelmäßiger Folge schreiben, das ist trivial. Wenn der Autor/Schreiber das nicht tut, hat er keinen graphischen Ausdruck für die geforderte Regelmäßigkeit des rhythmisch Bezeichneten, daß die von ihm gemeinte Musik aber nicht modalrhythmisch gewesen sein kann, wäre ein absurde Folgerung, möglich nur, wenn man von Neumenschrift und der notwendigen

Streiflichter fallen, erscheint als unvermeidbarer Begleitumstand.

Insofern versteht sich die Arbeit als Versuch, auf methodische Probleme im Umgang mit Neumenschriften als rational erfundener Zeichensysteme hinzuweisen, die Relation von Neumenschrift und modaler Notation zu bestimmen und schließlich das in seiner Komplexität offensichtlich zu schwierige Problem des Verhältnisses von schriftlicher Überlieferung und Rezeption des Gregorianischen Chorals in Benevent zu erörtern, sowie generell auf die Relation der beiden Choralfassungen einzugehen. Geantwortet wird damit u. a. auf Beiträge von Lug, Eberlein und

Unterscheidung zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Gemeinten keine Ahnung hat, daß solche Ignoranz auch für musikwissenschaftlich gemeinte Arbeit hinderlich sein kann, belegt Flotzinger glänzend. Damit ist aber auch ebensowenig gesagt, daß es diese Rhythmik in der gemeinten Ausführung der Beispiele — selbst wenn sie nur als Komposition von Mustern o. ä. gedacht gewesen sein sollten, wird man ja an eine Vorstellung über das Erklingen beim Komponisten denken können — gegeben haben muß; hier soll nur darauf verwiesen werden, daß die Notation, die nur melisches Bezeichnetes besitzt, über die gemeinte Rhythmik (in modernem Sinne) keine Auskunft geben kann, das könnte, eventuell, die Struktur der melodischen Beispiele, wenn diese z. B. vergleichbare Melodieformen wie die modal notierte Überlieferung kennt — und kennt sie die wirklich nicht? Und, angesichts der nun wirklich eindeutigen Differenz zwischen dem *organum purum* Stil der Nôtre Dame Organa und dem der Klauseln und *copulae* kann man voraussetzen, daß — eventueller! — modaler Rhythmus auch in den Beispielen des *Vatikanischen Organumtraktats* nicht durchgehend, sondern höchstens gelegentlich auftreten könnte: Folgen wie *2li 2li 3li 3li 3li 2li 2li 3lisubtripuncatata* in Beispiel 241 jedenfalls sprechen, auch hinsichtlich ihrer melodischen Regelmäßigkeit nicht dagegen, daß hier auch der Rhythmus regelmäßig, also modal gewesen sein könnte:

Org.

Cant.

re sol.

Wer hier zu wissen behauptet, wie der gemeinte Rhythmus erklingen ist, bedarf wohl des Gegensatzes von prophetischer Gabe, er muß in den Klang von Musik in der Vergangenheit hören können, und das auch noch mit absoluter Sicherheit — und das Beispiel wurde zufällig herausgenommen, bekanntlich gibt es noch viel „regelmäßigere“ Stellen: Die Notation allein kann nichts über den gemeinten Rhythmus sagen, wenn sie ihn nicht klar als Bezeichnetes hat, wie die Regelmäßigkeit der modalen Notation, die aber doch wohl nicht identisch ist mit dem modalen Rhythmus, wie er wirklich erklingen bzw. gemeint gewesen ist — Verf. jedenfalls versucht hier keine rhythmische Übertragung; man muß diese Frage als hier auf Erden für immer unlösbar bewerten. Übrigens wird mit dem Zitat vielleicht auch klar, daß eine Wiedergabe in Quadratnotation keine „Übertragung“ der überlieferten Niederschrift bedeutet, sondern eine identische Notation. Aber, immerhin, mit Flotzinger kann, ja muß man darin übereinstimmen, daß der *Vatikanische Organumtraktat* die Modalnotation nicht anwendet; nur warum soll man das dann nicht auch so sagen?

Pfisterer; auf letzteren im zweiten Teil.

Weil hiermit auch und wesentlich die Frage der mittelalterlichen Antikenrezeption angesprochen ist, sei es in Bezug auf die Entstehung der Neumenschrift, sowohl hinsichtlich melischer als auch metrischer (s. u.) Zeichen, sei es hinsichtlich der Vorgabe von Begriffen wie *longa brevisque* (und daraus folgend *semibrevis* wie auch *ultra mensuram*), aber auch überhaupt der Rezeption antiken Wissens im Rahmen von Musiktheorie, vor allem aber weil dazu wieder einmal eine ganz neue Erkenntnis aus ganz neuer, von fachlichen Gemeinplätzen befreiter Sichtweise durch einen der großen mediävistischen Musikologen der Zukunft (die anderen, „klassischen“ bewegen sich als dreißig Jahre gegenüber anderen Disziplinen verspätet in ihrem Fach, wenn man M. Haas folgen will), M. Haas, vorliegt, der die gesamte bisher vorliegende Arbeit an diesem Thema als Wunderglaube, Unsinn oder sonst so etwas diffamiert, erscheint es notwendig, hier kurz auf dieses Thema auch allgemein einzugehen.

## 1.2 Neueste Ergebnisse der Forschung von M. Haas im Licht der Quellen

### 1.2.1 Wer vermittelt griechisches Wissen zu Musik dem lateinischen Mittelalter? Zu Allerneuesten Erkenntnissen und der musikhistorischen Wirklichkeit.

In seinem Beitrag zu dem hochgradig bemerkenswerten Buch *Anschauungs- und Denkformen in der Musik*, Bern et al. 2002, formuliert M. Haas auf S. 53, Behauptungen über das Wissen um mittelalterliche Antikenrezeption in der Musik<sup>20</sup>, die eine Ignorierung vorliegender Literatur in einem Ausmaße verraten, das gewisse Zweifel daran entstehen läßt, ob die von Haas ebenda vertretene Bewertung der bestehenden, nicht-M. Haas'schen, musikwissenschaftlichen Mediävistik als mindestens drei Jahrzehnte hinter anderen Disziplinen hinterher hinkender Zeitvertreib offenbar von ihm gegenüber totalen Ignoranten — so unausweislich nach dieser Wertung zu qualifizieren — wirklich auf eingehender Literaturkenntnis, Kenntnis und Verstehen der Quellen und eigener Verarbeitung dieser Wissensträger beruht, bzw. mit anderen Worten, ob die von M. Haas damit angekündigte musikwissenschaftliche Mediävistik der Zukunft die Fundamente besitzt, die, offenbar, ja nur Haas ihr geben kann, wenigstens nach seiner Meinung<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup>Und daß er diese Formulierung auf Musikgeschichte beziehen dürfte, und nicht ganz allgemein urteilen will, ergibt sich nicht nur daraus, daß er ja einen Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters vorstellt, sondern vor allem daraus, daß als allgemeine Behauptung genommen seine Ausführungen geradezu eine Ungeheuerlichkeit darstellen würden: Sollte man wirklich annehmen, daß die Herausgeber des *Aristoteles Latinus* nichts von der Übermittlung antiken Wissens durch arabische Übersetzungen und Kommentare gewußt haben sollten, und wohl auch keine Vorstellung davon hätten, daß die Diskussion seit Pirenne sich der Frage der Kulturtradition ja nicht gerade entzogen hat, daß es keine *arabische Hypothese* für die volkssprachliche weltliche Dichtung des Mittelalters gäbe, bzw. die Diskutanten von ihrer Themenstellung nichts verstanden hätten, daß die bisherige Diskussion um die Kultureinflüsse von arabischer Seite nicht schon allein in der historischen Erörterung der Kreuzzüge einige Diskussion zur Folge gehabt haben, und zwar von Forschern, die ihrem Thema nicht völlig ignorant gegenüberstanden, wie z. B. Wechssler. Dergleichen wird man ja wohl nicht annehmen müssen. Man darf wohl guten Gewissens das apodiktische, geradezu mit Unfehlbarkeit *ex cathedra* formulierte Urteil von M. Haas spezifisch auf die Musikgeschichte des Mittelalters beziehen dürfen — um dann vielleicht zu fragen, wer eigentlich bisher Bar Hebräus als Quelle zur Musikanthologie des Mittelalters und Zeugnis der Weitergabe antiken Wissens zitiert hat — und was aus solchen syrischen Quellen eigentlich abgeleitet werden kann; von M. Haas jedenfalls hat man dazu noch nichts vernommen, wogegen Verf. schon in seiner Dissertation *Musik und Grammatik* nicht nur explizit syrische, sondern auch arabische Literatur zitiert hat, nämlich zur Definition des Materials der Melik, also spezifisch und objektbezogen, nicht so vage angedeutet.

<sup>21</sup>Und hier soll nur diese eine Behauptung exemplarisch betrachtet werden, weil zur entsprechenden Beachtung anderer, kaum weniger entsprechend überwältigender Behauptungen von M. Haas bei Verf. Zeit wie Interesse fehlt. Aber man darf immerhin dankbar sein, daß nun endlich, und dies sogar in einem

Haas bemerkt in der ihm so eigenen sprachlichen und gedanklichen Klarheit und Präzision, die jedes sorgfältige Eingehen auf die Einzelheiten als Niederungen der Sachverhalte so überflüssig erscheinen lassen muß, seine völlig neue Einordnung, die sich um das Weiterwirken solcher Phänomene wie der liturgischen Wertung von Musik durch Augustin, was ja wohl auch eine *Übermittlung der Substanz griechischen Wissens* an das lateinische Mittelalter bedeutet, nämlich partiell Platonischen *Wissens*, und die betreffende Literatur eben gar nicht scheeren muß. Ebenso schwimmt z. B. die Beachtung von Boethius als Lieferant musiktheoretischen Wissens der Antike an das Mittelalter, ein ganz konkreter Sachverhalt, als Nichts im totalen Nebel einer von M. Haas ebenso ganz neu erfundenen *wunderbarerweise irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens*; wie befreiend wirkt doch eine solche Formulierung: Warum sich noch in mühsamer Kleinarbeit, die u. a. vorbildlich, nicht gerade von M. Haas, dafür aber doch von z. B. Pizzani geleistet wurde, warum sich mit den gegebenen Quellen befaßen, wenn man das Ganze als eine Chimäre, zudem noch entstanden aus der von M. Haas durch Entdeckung völlig neuer Übersetzungen arabischer Musiktheorie ins Lateinische so neu interpretierten *Übermittlung der Substanz griechischen Wissens* in das lateinische Mittelalter, bewerten kann — oder sollten diese neu entdeckten Übersetzungen gar nicht existieren, gar *wunderbarerweise* unfindbar sein; nun wir warten geduldig auf die neuen Übersetzungen neuentdeckter arabischer Musiktheorie durch den Sprachkenner M. Haas, zunächst muß man sich mit der Kenntnisnahme tiefer Winke mit dem geistigen Zaunpfahl im Nebel der Assoziationen begnügen, war doch auch das Orakel von Delphi nicht immer so ganz einfach zu verstehen, und hatte doch so ungeheuer viel zu sagen:

*Die Denkfigur 'christliches Abendland' funktionierte merkwürdigerweise gut; denn die Antikenrezeption als unterliegendes Element hätte notwendigerweise die intensive Berücksichtigung der Übersetzung griechischer Texte ins Syrische, Arabische und Hebräische und die höchst verwickelte Vermittlertätigkeit von Muslimen und Juden*

---

so unbedeutenden Fach wie *Musikwissenschaft* wieder aus Basel die echte Erneuerung, die Erkenntnis der Wertlosigkeit des bisherigen wissenschaftlichen Treibens kommt; eine Wiederholung der so großen Basler Leistung, damals allerdings zusätzlich nobilitiert durch die von Th. Mann so geschmäckerlich und feinsinnig literarisch ausgemalte, von unten nach ganz oben fortschreitende Krankheit, die den in Quellenkenntnis so wenig wie in mathematischem, also logischem Denken bewanderten Altphilologen Nietzsche vor etwa 130 Jahren so „klarsichtig“ sagen ließ, *daß es nur so scheinen muß, als ob unsre so stolz sich gebärdende klassisch-hellenische Wissenschaft in der Hauptsache bis jetzt nur an Schattenspielen und Äußerlichkeiten sich zu weiden gewußt habe ...* — immerhin eine Wissenschaft, die die poetische Form von Pindars Dichtungen erkannt hat. Trifft diese, von v. Wilamowitz-Möllendorf so treffend gewertete Erkenntnis der wissenschaftlichen Wirklichkeit nicht auch zu für die von M. Haas ausgerufene musikwissenschaftliche Mediävistik der Zukunft verbunden mit einer Zertrümmerung des bisherigen *Schattenspiels* von Wissenschaft, dem nun M. Haas endlich die Schatten vom Gesicht reist, um eine wirklich neue Wissenschaft entstehen zu lassen? Nun, Verf. muß sich dazu bekennen, daß er sich wie der wirklich große Altphilologe nicht imstande sieht, die Niederungen der Sachfragen in so großartigem Schwung unter sich zu lassen, wie dies hierzu von M. Haas, analog eben zum großen Philosophen aus Basel?, angeboten wird.

*erfordert. Das war kaum der Fall, und brachte auch dort, wo solche Tätigkeiten zitiert wurden, kein Verständnis.*

*So schien es leichter, die Sache einer wunderbarerweise irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens zu glauben als ihrem Wortlaut nachzuspüren.*

Niemand hat also bisher dem *Wortlaut nachgespürt*, den die *Substanz griechischen Wissens* in ihrer Rezeption im lateinischen Mittelalter als *Spuren* hinterlassen hat? Angesichts der Quellenverweise in den Ausgaben karolingischer Autoren schon eine kühne, vielleicht ja tollkühne Behauptung? Der Herausgeber der *Musica Enchiriadis* hat also den *Wortlaut* gar nicht beachtet, wenn er Verweise auf antike Autoren nachweist, wie er das wohl gemacht haben kann? Wie kann man derartige Behauptungen nicht als ungeheuerliche Verunglimpfung bisheriger, echter, wissenschaftlicher Arbeit an den Quellen qualifizieren?

Unter dem schönen Wort *Denkfigur* darf man wohl etwas verstehen, was es eigentlich nie gegeben hat, ein Klischee, nach dem sich viele richten, ohne seine Berechtigung einer Überprüfung für wert zu halten?

Und wer könnte es denn eigentlich sein, der bisher dem *Wortlaut* nicht *nachgespürt* haben soll, das nachzuweisen, müßte tatsächlich noch gezeigt werden; z. B. werden in der Arbeit des Verf. *Musik und Grammatik* nicht ganz unausführlich arabische und auch syrische Texte zitiert, und deren Relation zur antiken Vorgabe als auch zur Entwicklung im christlichen Abendland betrachtet, also doch wohl der *Wortlaut* beachtet? Und auch H. G. Farmer hat ja einigen *Wortlauten* sehr sorgfältig *nachgespürt*. Man wird also die Worte des herausragenden Mediävisten, Musikwissenschaftlers, Arabisten, Syrologen, Philosophen und Philologen — alle diese Kenntnisse vindiziert sich Haas in seinem Beitrag zu Zaminers Musiktheoriegeschichte, in Kontrast zum Verf. — M. Haas zum Anlaß nehmen müssen, einmal danach zu suchen, was in der abendländischen Musikgeschichte vornehmlich an musiktheoretischem Wissen von Seiten der drei Textarten, die M. Haas anführt, überhaupt an Einfluß vorhanden sein kann — die bisherigen, ausführlichen und sorgfältigen Forschungen ergeben ein Bild, das den Insinuationen von M. Haas grundsätzlich zu widersprechen scheint; was aber doch wohl wieder nicht sein darf, so daß man nach tieferen Aussagen von M. Haas suchen muß (auf einige wurde in anderem Zusammenhang auch in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* eingegangen; eine der älteren Art verpflichtete Arbeit, die 2007 in HeiDok veröffentlicht wurde; da kann man z. B. durch die Suchfunktion leicht den Namen *Haas* auffinden, um die teilweise auch ungeheuren Erkenntnisse und Behauptungen dieses bedeutenden Autors und Richters über das, was musikwissenschaftliche Mediävistik sein darf, richtig und nachhaltig würdigen zu lernen).

Sprachlich erscheinen einige Formulierungen allerdings dem einfältigen Leser etwas kryptisch, so ist nicht ganz leicht zu verstehen, was die *Antikenrezeption als unterliegendes Element* bedeuten soll, oder auch, was eigentlich die *höchst verwickelte Vermittlertätigkeit von ...* aussagen soll, denn, wohin vermitteln z. B. die Syrer mit ihren Übersetzungen antiker griechischer Texte, und das noch *höchst verwickelt*, ins lateinische Mittelalter? nach Byzanz? ins mozarabische Gebiet? oder gehört das nicht ins *christliche Abendland*, weshalb dieser Begriff unpassend



wäre? Was für ein Abendland im Mittelalter könnte M. Haas denn eigentlich meinen, wenn er diese Bezeichnung offenbar für so unbrauchbar hält (der *political correctness* folgend?), und warum wird das *christliche Abendland* in Anführungszeichen als *Denkfigur*, also offenbar nicht als Wirklichkeit formuliert (das tut M. Haas auch in seinem aufregenden Schema der mittelalterlichen Musikkulturen in seinem Beitrag zu Zaminers Musiktheorie, Bd. 2, wo er das Thema *antike Musiktheorie in arabischen ... Quellen* behandeln sollte; s. u. 1.2.2 auf Seite 99), ohne dies allerdings zu tun oder tun zu können<sup>22</sup>, — vielleicht weil Herzog Wilhelm IX. von Aquita-

---

<sup>22</sup>Mit seinem Versuch, das Phänomen der abendländischen Sonderentwicklung auch und gerade in Musik aufzuheben oder zu relativieren, indem er, vielleicht im Geiste der neuesten Schrotthese, die orientalischen Ursprünge auch von Musik aufstellen möchte, um ein völlig neues, eben Haassches Bild der Musikgeschichte der Mit- und Nachwelt geben zu können, beweist Haas allerdings wieder einmal nur, daß ihm der Vorgang der Rationalisierung in seiner historischen Bedeutung und Charakteristik völlig unverständlich geblieben sein muß: Mit Aurelian, endgültig erreicht mit der *Musica Enchiradiadis* und Hucbald, in einem Bereich endgültig vollendet durch Guido, hat das christliche Abendland in der Musikgeschichte eine Sonderstellung erlangt, die über jede andere Musikkultur nicht nur der Zeit, sondern für lange Zeit, so weit entwickelt ist, z. B. in der Ausnutzung menschlicher Abstraktionsfähigkeit im musikalischen Hören, d. h. der Gestaltbildungsfähigkeit in Musik, wie dies auf einer anderen Ebene vergleichsweise nur die Antike erreicht hat — die *Epinomis* gibt dies mit den Worten wieder, (987 d a): *λάβωμεν δὲ ὡς ὅτι περ ἂν Ἕλληνες βαρβάρων παραλάβωσι, κάλλιον τοῦτο εἰς τέλος ἀπεργάζονται. ...* Die antike Musiktheorie war eine dieser Dinge, die erst und nur von „den“ Griechen zu einer vorher unvorstellbaren, rationalen, Vollendung geführt worden sind.

Wenn ein vergleichbarer Vorgang, zudem noch unter Beihilfe dieser ersten Stufe der abendländischen Sonderentwicklung auch für das, und nur das, lateinische Mittelalter gilt — M. Haasens Bemerkungen zu byzantinischen *Verbindungen* von Aurelian zeigen nur seine Unkenntnis der eigentlichen Aussagen —, dann besteht nicht nur das Recht, sondern die historische Pflicht, von dem Abendland, speziell dann dem christlichen Abendland zu sprechen: Im Moment der Aufgabenstellung der totalen Rationalisierung der Musik (und nicht nur einer davon weitgehend freien Musiktheorie), wie sie Aurelian bekundet, ist der Abstand zwischen „musikethnologischen“ Musikkulturen (wie sie M. Haas nicht bezeichnet haben möchte) und der christlich abendländischen so groß, daß man von einer Sonderentwicklung ausgehen muß, will man überhaupt noch die Quellen sinnvoll bewerten. Man sollte auch nicht ganz übersehen, daß eine geistig, theologisch wie liturgisch so tief begründete und daher geregelte Musik wie der Choral der römisch fränkischen Kirche nicht gerade ein passendes Vergleichsobjekt für improvisierte „ethnologische“ Musik sein kann. Aber die ungeheure Leistung des Ansatzes eben dieser Kirche für die Durchsetzung der Arbeit der *ratio* scheint M. Haas auch nicht so zu interessieren und zu berühren, vielleicht Ergebnis einer kirchenfremden Sozialisation?

Die Sonderstellung nun der antiken Musiktheorie läßt sich leicht erkennen, wenn man, im Gegensatz zu M. Haas, die beiden Beiträge von Verf. über den Text von Ibn al-Munagğim und die „babylonische“ „Musiktheorie“ zur Kenntnis nimmt: Da wird deutlich, was zu zeigen eine der wesentlichen Aufgabenstellungen des Verf. war, daß grundsätzlich die babylonischen Texte und der so viel spätere arabische auf der gleichen Stufe der Abstraktion stehen. Dies kann man daran leicht erkennen, wenn man dazu die geistige Kapazität hat, solche Texte oder gar die Interpretationen zu lesen und zu verstehen, daß beiden Texten der Intervallbegriff völlig fehlt, sie also keine strukturellen Angaben zum Tonsystem machen können, also Nachweise der „Stellen“ von Halb- oder Ganztönen etc. Ohne Wissen um die da-

nien nicht gerade als Musterrepräsentant christlichen Lebens und Denkens anzusehen ist und sich auch selbst nicht so angesehen hat? Nur, Ludwig der fromme, der hl. Ludwig, Kaiser Rotbart und viele andere dürften nach dieser Einstellung gar nicht existiert haben, und Kaiser Karl ist ja wohl immer noch als Heiliger der Verehrung wert (und durfte, als Ausweis wirklicher Größe, die Beschimpfung des *ersten Ultramontanen* von einer von Gesindel bestimmten „Regierung“ empfangen); hat der gar nichts für die *höchst verwickelte Vermittlung* von antikem Wissen in das *christliche Abendland* getan, gibt es dazu gar keine Literatur, sogar speziell musikwissenschaftliche?

Seit wann existiert das *christliche Abendland* nun eigentlich nicht mehr im historischen und auch und gerade dezidiert im musikgeschichtlichen Denken, und zwar auch im Denken der Zeit? Ist die Liturgie und ihr Gesang etwa nicht mehr wesentlicher, ja ausgezeichnete und zunächst alleiniger konkreter Träger der ersten und musikgeschichtlich ebenso wesentlichen Rezeption der *Substanz griechischen Wissens*? Allerdings, die abendländische Sonderentwicklung hängt mit dieser Bindung sehr eng zusammen; liturgisch verbindliche Musik kannte der arabisch islamische Bereich bekanntlich nicht, wenn nicht M. Haas hier völlig neue Erkenntnisse und Texte beitragen kann (ein paar, natürlich nur sehr bescheidene Hinweise findet man im 14. Kapitel von Verf. *Musik als Unterhaltung* im 4. Band; für M. Haasens Adlerüberblick natürlich alles nur *Geschwätz*, das ist klar, nur ist es das auch für die Erkenntnis der musikhistorischen Wirklichkeit?). Daß der dominante Choral in seiner mittelalterlichen Erscheinungsweise, und damit auch der Vorgang seiner Rationalisierung antiken Ursprungs ist, erscheint klar, nur daß dies vermittelt durch arabische Wissenschaft sein könnte oder sollte, daß Augustins allein maß-

---

malige Stimmung der Instrumente ist aus den Angaben das gemeinte Tonsystem nicht rekonstruierbar (im „arabischen“ Fall ist dies möglich durch Bezug auf spätere, durch griechischen Einfluß rationale theoretische Texte, im „babylonischen“ durch Voraussetzung der Konsonanz von Quint und Quart als anthropologischer Konstante, d. h. implizit, aber nicht explizit: Die genaue Kenntnis der Stimmung des gemeinten Instruments wäre notwendig).

Im Gegensatz dazu ist das antike System schon mit seinem ersten reflektorischen Auftreten abstrakt, nämlich durch Definition des Intervallbegriffs bestimmt, also zeitinvariant, d. h. rational erklärt: Das griechische, dann allgemein antike Tonsystem ist durch die Intervallangaben jederzeit gegeben. Daß es sich hier um einen zentralen Unterschied handelt, der die absolute Einmaligkeit der abendländischen, hier antik griechischen Theoriebildung begründet, wird man zwar nicht aus M. Haasens Beitrag zum 2. Band der Zaminschersche Geschichte der Musiktheorie entnehmen können, „dafür“ handelt es sich um eine historische Tatsache, nicht um irgendein Ideologem von einem nur ideellen Abendland: Die abendländische Sonderentwicklung wird hierin spezifisch manifestiert. Das gleiche gilt für das christliche Abendland, nun aber in einem etwas veränderten Sinn, nämlich der Rationalisierung nicht nur der Reflexion über das Material der Musik an sich, sondern auch der existierenden, konkreten Musik — hierin liegt der zentrale Unterschied zu der arabischen Antikenrezeption auf diesem Gebiet. So schwer zu verstehen, wie dies M. Haas in seinem Beitrag durch Nichtkenntnis vorführt, erscheint Verf. dieser Sachverhalt nicht: Der Orient verändert sich hier in sehr langer Zeit gerade nicht, erst „die“ Griechen schaffen das absolut Wesentliche und Neue, die abstrakte, rationale Definition des Materials der Musik; eine doch ganz beachtenswerte Leistung.

gebliche Wertung dieser Musik, die die Grundlage der Wertung von Musik in der liturgischen Epoche dieser Kunst im Laufe ihrer Sonderentwicklung im christlichen Abendland<sup>23</sup> bildet, durch Araber, Juden oder/und Syrer vermittelt worden sein sollte, das wird selbst M. Haas mit seinem Einriß — auch hier man fühlt sich geradezu zwangsläufig an den anderen großen Basler erinnert, der ebenfalls als der große Zertrümmerer aufzutreten sich bemüht sah, schon weil er von logischem Denken nichts verstehen konnte<sup>24</sup>, was für die Kenntnisbreite von M. Haas natürlich nicht zutreffen kann — oder Abriß der bisherigen musikwissenschaftlichen Mediävistik ja hoffentlich nicht implizieren wollen, oder doch? Es ist doch traurig, daß die wirklich tiefen Erkenntnisse oft nur so andeutungsweise erscheinen.

Und, die Kenntnis der syrischen und arabischen Übersetzungen aus dem Griechischen ist ebensowenig wie deren Übermittlung ins, natürlich christliche Abendland in irgendeiner Weise *verwickelt*, denn wenn das Große Buch der Musik von al-Fārābī nicht in das Lateinische oder Byzantinisch Griechische übersetzt worden ist, kann seine Übermittlung ja auch nicht *verwickelt* oder gar *höchst verwickelt* gewesen sein; sie hat eben nicht stattgefunden, was auch für den Text von al-Kindī gilt — zu fragen wäre übrigens aber auch, was das lateinische Mittelalter aus diesen Texten eigentlich hätte lernen können, was M. Haas zur Relation von arabischer Musiktheorie des Mittelalters und der der Antike zu sagen hat, im Zaminers entsprechendem Handbuch, mag jeder selbst beurteilen, wenn er die Texte gelesen hat.

Und was die Übersetzungen der Bücher antiker griechischer Autoren zunächst aus arabischer Überlieferung ins Lateinische, so *verwickelt*, gerade im Raum von Musik anbelangt, scheint das ja auch nicht gerade sehr *verwickelt* gewesen zu sein, denn für die meisten wichtigen Texte, der Philosophie, kennt man doch recht gut die Zeit der Übernahme, der Rezeption und Diskussion — nachweisen müßte man aber vor der einfachen Behauptung irgenwelcher *verwickelter* Einwirkung syrischer oder arabischer musiktheoretischer Schriften auf das christliche Abendland doch wohl, welche Einflußfaktoren z. B. auf die Entstehung der Neumenschrift im Westen, auf die Rationalisierung der Musik bei Hucbald, die Tonartordnung denn eigentlich nicht bis auf den *Wortlaut* aus bekannten, lateinischen Quellen ableitbar ist<sup>25</sup>? Daß ein wesentlicher Teil

<sup>23</sup>Oder etwa des islamischen Spanien?

<sup>24</sup>Man vergleiche den Hinweis auf die entsprechende Abiturleistung oder besser -unleistung des großen Philosophen in der Autobiographie von von Willamowitz-Möller.

<sup>25</sup>**Nochmals zu Huglos Isidorischem Schema** Daß diese Rationalisierung in Spanien bereits vor Aurelian geleistet gewesen sein soll, behauptet von vorliegender Kritik seiner Meinung natürlich nicht berührt und unbeirrbar M. Huglo, *Les anciens répertoires de plain chant*, 2005, IX, S. 185, wo es um ein — nachträglich — in den „Musikteil“ von Isidors Etymologien eingeschobenes Diagramm geht, das mit älteren dreiecksförmigen Schemata nichts zu tun hat. Es handelt sich mathematisch bzw. eher rechnerisch gesehen um die Lösung des Problemchens  $2/1 : (9/8)^5 = (r/q)^2 = x^2$ , also darum, zu zeigen, daß der Unterschied zwischen fünf Ganztönen und der Oktav eine, natürlich positive, Quadratzahl ist, wobei das ganze Rechnen natürlich im Körper der rationalen Zahlen zu geschehen hat. In Intervallen ausgedrückt: Man sucht ein Intervall, das verdoppelt das Intervall zwischen fünf Ganztönen und der Oktav ausfüllt, wenn man nämlich einen echten bzw. zweimal identischen *Halbton* haben will (der dann jedoch wieder nicht ein „halber Ganzton“ ist, also nicht etwa zusätzlich noch  $x^2 = 9/8, x \in \mathbf{Q}$  leistet,

der Hl. Schrift auf Hebräischen Urtext zurückgeht — das war schon im Mittelalter nicht ganz was nicht nur nach Adam Riese unmöglich ist).

Die Lösung ist  $x = 256/243$ , denn, trivialerweise,  $(\frac{9}{8})^5 \cdot \frac{8^2 \cdot 4}{3^5} \cdot \frac{8^2 \cdot 4}{3^5} = \frac{2}{1} = (\frac{9}{8})^5 \cdot (\frac{256}{243})^2$

Diese Erkenntnis stellt das betreffende Schema nun so dar, daß aus den bekannten Zahlen 6 8 9 12, also Quart, Ganzton, Quart, bzw. Quart, Quint, Quart die entsprechenden Potenzen und Vielfachen abgeleitet werden, zunächst also eine Ebene die die zur Lösung notwendigen Zahlenreihe  $81 = 9^2$ ,  $64 = 8^2$ ,  $72 = 8 \cdot 9$  als Vielfache/Potenzen erzeugt, woraus dann wieder die für eine Tonleiter notwendigen Zahlen abgeleitet werden, nämlich:  $432 = 72 \cdot 6$ ,  $486 = 81 \cdot 6$ ,  $512 = 64 \cdot 8$ ,  $576 = 64 \cdot 9$ ,  $648 = 81 \cdot 8$ ,  $729 = 81 \cdot 9$ ,  $768 = 64 \cdot 12$  und  $864 = 72 \cdot 12$ . Damit sind die notwendigen Vielfachen und Potenzen von 3 und 2 aufgestellt, die „Halbtöne“ symmetrisch verteilt, was trivialerweise auch die Absicht des Schemas war. Es wird daher kaum überraschen, daß der Autor des dann abgeschriebenen, z. Teil mit unerklärlichen Fehlern in den Zahlen überlieferten, Schemas auch beigeschriebene Namen der Grundintervalle gefunden und überliefert hat: Es ergibt sich das Schema *Tonus Semitonium Tonus Tonus Tonus Semitonium Tonus*; nicht ganz trivial ist also höchstens die symmetrische Verteilung von drei möglichen, *S T T T T T S* oder *T T S T S T T* (da ist also die Auswahl aus drei Möglichkeiten notwendig); Intervallfolgen, die es im, auch für den antiken Erfinder dieses Schemas vorgegebenen bzw. verbindlichen antiken Tonsystem nicht gegeben hat. Die einzig zulässige, im Sinne der Anordnung des antiken Tonsystems verstanden, Darstellung war demnach die des Schemas (aus den gefundenen Zahlen ergibt sich natürlich keine der drei symmetrischen Anordnungen mit irgendeiner Präferenz; auch asymmetrische wären natürlich darstellbar).

In den Schemata der Überlieferung findet sich, wie zu erwarten, an keiner Stelle ein Hinweis auf eine Beziehung zu Kirchentonarten, Intervallen in Melodien — so wie das als erster, völlig unzulänglicher Ansatz bei Aurelian bzw. der betreffenden Boethiusglosse zu finden ist — oder überhaupt nur zu verschiedenen Intervallen; d. h. der Bezug zu irgendeiner musikalischen Wirklichkeit ist auf das antike Tonsystem, dessen rein abstrakt literarische Existenz in der Spätantike kaum einer Nachweispflicht bedarf, beschränkt; es sei wiederholt, dargestellt wird ausschließlich dieses Zahlenschema, ohne jeden Hinweis auf konkrete Elemente der Melik (ausgenommen die Bezeichnung der „Zwischenräume“ zwischen den Zahlen des Schemas) oder gar Kirchentonarten.

Dennoch wiederholt Huglo, ib., in absolutem Gegensatz zur Wirklichkeit: *le diagramme ... n'est pas purement speculatif. Il était en fait destiné à mettre en relation la théorie pure avec la pratique du chant liturgique des églises d'Espagne. ...* (als *speculatif* sollte man ein Schema, das — bis auf, nicht gerade von inhaltlichem Verstehen Kenntnis gebende Fehler — korrekt eine Rechenaufgabe löst, vielleicht auch nicht bezeichnen). Wo Huglo auch nur einen Hauch eines Ansatzes für diese Verbindung gefunden haben könnte, verrät er nicht, immer noch nicht (auf vergleichbare unhaltbare Vorstellungen, daß bereits Isidor an eine Anwendung der antiken Musiktheorie auf den liturgischen Gesang gedacht haben könnte, geht Verf. in *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. 2, Anm. 140, S. 143 ff. ein; vgl. dazu auch ib. Anm. 5, S. 9 ff.). Man muß also annehmen, daß er eine Realisation des Schemas, was ja wohl nur auf dem Monochord möglich war, in Saitenteilungen wie *864/768* Teile als Grundlage für eine Verbindung dieser Rechenaufgabe mit der liturgischen Gesangspraxis sehen kann — angesichts der echten mittelalterlichen Kanonunterteilungen erscheint dies als so phantastische Erklärung, daß man auf Huglos Verbindung zur Deutung des Rationalisierungsvorgangs der mittelalterlichen Musik doch lieber verzichten sollte: Die Aufgabe des Schemas ist, wie angesprochen, rein rechnerisch; vielleicht sollte man diese Rechenaufgabe inhaltlich beachten, ehe man derart absurde Verbindungen herstellt. Hinzu kommt aber noch etwas: Jeder auch nur oberflächliche Leser betreffender Textstellen kann unmöglich

unbekannt. Das kann M. Haas ja wohl nicht meinen (und auch in seinen als Beitrag zu einem Handbuch wohl nicht ganz idealen Ausführungen zur arabischsprachigen Musiktheorie des Mittelalters findet man auch wirklich nichts an Neuem zu dieser Frage; nicht einmal eine Antwort für den, der wissensbedürftig nach der „temperierten“ Stimmung bei al-Fārābī fragt, hält Haas bereit, offenbar verläßt er sich auf die vorliegende Literatur, z. B. zu Ibn al-Munağğim, die er denn auch gar nicht erwähnt, mit einigen peinlichen Folgen, auf die im Beitrag des Verf. *Die degeneres Introitus Reginos ...* kurz hingewiesen wird). Man darf also erst einmal fragen: Welche neuen Texte, syrischer und arabischer Sprache über bzw. zu Musik kennt man, deren Übersetzung auch nur irgendwelchen Einfluß auf die abendländische, im Rahmen der Liturgie, also abendländisch christliche Musikgeschichte gehabt haben könnte: Was an der Geschichte der Neumenschrift, Mehrstimmigkeit, Rationalisierung der Gregorianischen Melodien, Tonartenlehre, *species* Lehre, Solmisation, Monochordteilung, Guidos Formenlehre, Modalrhythmik u. a. geht also auf syrische oder arabische Quellen und dazu noch auf eine *verwickelte* und nicht direkte Vermittlung zurück? Die ausgedehnte Übersetzertätigkeit aus „dem“ Arabischen jedenfalls dürfte nicht gerade charakteristisch sein für die Karolingische Renaissance, erst recht nicht für die da entstandene neue Musiktheorie als rationale Wissenschaft der Wirklichkeit. Nun, eines kann, ja muß man bei aller Achtung der Größe von al-Fārābī sagen: Eine leicht lesbare melische und eine rationale, zeitinvariant wesentliche Merkmale wiedergebende Notation, eine Notation, die die wesentlichen Formmerkmale von Musik zeitinvariant repräsentieren kann, hat nur das lateinische Abendland geschaffen — und wie man von dieser Erfindung zehren kann, zeigt die Disziplin *Musikwissenschaft* deutlich genug — auch die im 13. Jh. entwickelte Notation rhythmischer Sachverhalte ist der von al-Fārābī weit überlegen, denn sie muß nicht rational rekonstruiert werden, sie ist, nach Verstehen ihrer Notationsregeln, zeitinvariant ablesbar, genau wie die Notation der Melik — wie unbrauchbar das Schema von al-Fārābī gerade hier ist, wurde bereits ausführlich in der Literatur erörtert, auch wenn diese von M. Haas inhaltlich lieber nicht

---

übersehen, daß eine der großen autoritativen Feststellungen die ist, daß es keinen Halbton gäbe, also keine Quadratzahl, die fünf Ganztöne zur Oktav als Ganzton, also mit der Proportion  $9/8$  „ergänzen“ kann, sondern daß es zwei verschiedene Halbtöne, einen großen und einen kleinen gäbe — das ist die Lehre, die aus Boethius übernommen, auch die Praxis der die Gesangspraxis bestimmenden Monochordteilungen betrifft, die in durchgehend bekanntem, für die Antike unlösbarem Gegensatz zum Modell von Aristoxenus steht, daß es sechs Ganztöne in der Oktave gäbe, was proportional ausgedrückt also  $9/8^6 = 2/1$  bedeuten müßte, was unmöglich sein kann (die Unvereinbarkeit beider Modelle, des Aristoxenischen und des proportionalen kann man in diesem „Konflikt“ ebenso elementar erkennen wie in dem Beweis, daß eben nicht gelten kann  $9/8 = (p/q)^2$ , was aber wieder Grundaussage der Theorie von Aristoxenus wäre — wenn man sie proportional ausdrücken wollte!).

Auch hier erweist sich Huglos Deutung als unbrauchbar: Gerade das Schema, das in das Werk von Isidor wohl irgendwann, aber offenbar noch vor der Karolingischen Renaissance eingeschoben worden zu sein scheint, hat mit dem Vorgang der Rationalisierung des Chorals, gar mit Kirchentönen o. ä. nichts zu tun; Huglos Deutung ist unzutreffend. Ihre unveränderte Veröffentlichung angesichts bestehender Hinweise auf die Unhaltbarkeit dieser Behauptung ist nicht verständlich; man stelle sich solche Nichtbeachtung bestehender Erkenntnisse in einem wirklich wissenschaftlichen Fach vor.

zur Kenntnis genommen wird: Auch hier kann es gar keine *verwickelte Übermittlung* gegeben haben, weil es gar keine gibt.

Aber halt: Da gibt es ja etwas, wenn auch von M. Haas nicht explizit erwähnt: Im *Proemium Domni Oddonis Abbatis*, GS I, S. 249 f. (vgl. Bernhard, *Clavis Gerberti*, I, S. 74), findet man bekanntlich höchst seltsame Wörter, nämlich in Bezug auf die Tonarten; daß der Text nicht früh sein kann, ergibt sich daraus, daß die Identifikation mit den antiken Namen der τόνοι bereits gültig ist, man hat hier z. B. *tonus Dorius & authenticus protus, vox odax, metrum vero lichanos hypaton, organum anoton, sumfonia varietas proti, chorda vero scembs ...* Man wird daraus ablesen können, einmal, daß der Autor rational denken konnte, denn ihm sind korrekt die *finale*s geläufig, mit, sehr gelehrt, ihren (scheinbar) griechischen Namen; dann wird man auf den Versuch einer semantischen Deutung der Tonart bzw. ihrer *finalis* schließen dürfen, *odax* könnte dabei als Aussprache von *audax* interpretiert werden — aber darauf soll hier nicht eingegangen werden, die Folge jedenfalls, die die höher liegenden Töne/*finale*s mit *vox excelsa* und *vox stridentis* lassen vermuten, daß hier irgendwie die Tonlage angesprochen werden soll.

Daß mit den Qualifikationen als *organon* vom Autor etwas „Griechisches“ beabsichtigt ist, und daß er der Sprache nicht ganz mächtig gewesen sein dürfte, sieht man sofort, die Deutung sei dem Herausgeber des Textes überlassen. Von Byzantinischen Einflüssen zu sprechen, fällt nicht so ganz leicht, auch wenn das Wort *chamilon* natürlich Assoziationen weckt. Arabische, Syrische oder Hebräische Einflüsse kann man bei aller Seltsamkeit aber von vornherein ausschließen; aber da bleiben noch die höchst komischen Namen von Saiten, die offensichtlich auf ein Saiteninstrument gerichtet sind. *Buc, Re, Scembs, Caemar, Neth, Uciche, Asel, Kaphe, Sucgesse* und *Nar* erscheinen hier, als Namen von Saiten, die den Tönen *B C D E F G a d e* entsprechen dürften. Hier nun nachzuweisen, daß diese Namen mit Sicherheit nicht einer semitischen Sprache entstammen können, das dürfte gar nicht so leicht fallen<sup>26</sup>. Allerdings gilt dies auch „umgekehrt“, wer wollte wissen, ob hinter dem Wort *sucgesse* (wenn die Form stimmt) ein arabischer Wortstamm der Wurzel *sgs* steht, oder ob *kaphe* irgendetwas mit dem Buchstaben *kof* zu tun haben könnte? Diese Frage ist sicherlich *höchst verwickelt*. Da würde man M. Haas aus vollem Herzen zustimmen können; nur davon spricht er offenbar nicht, denn entsprechende Deutungsvorschläge unterläßt er, getreu dem Motto, *hic Rhodos, hic salta?*

Daß ein Instrument mit so merkwürdigen Saitennamen, immerhin 10 an der Zahl, arabischen oder hebräischen Ursprungs gewesen sein müßte, dürfte ebenfalls eine recht *verwickelte* Frage sein, denn es ist ja nicht von vornherein ausgeschlossen, daß es sich um „einheimische“ Namen handelt — die arabisch-persischen Namen der Saiten der Laute jedenfalls sind es nicht; soweit wenigstens ist nichts *verwickelt*<sup>27</sup>.

<sup>26</sup>Natürlich gibt es *Būq, Horn* o. ä.; man kann in al-Faruqi's *Annotated Glossary ...* schon einige klangliche Parallelen zu finden glauben — nur, handelt es sich wirklich um solche?

<sup>27</sup>*Verwickelt* allerdings, wenn auch für M. Haas offenbar nicht von Interesse, ist die Geschichte der Entwicklung der Laute zu einem exemplarisch virtuosen Instrument im Abendland: Die Laute begegnet in den altfranzösischen Texten erstaunlich spät, also nicht etwa direkt in Zusammenhang mit dem vom Verf. in acht Bänden angesprochenen Verweltlichungsvorgang der musikalischen Kultur des

Es bleibt doch als wesentlicher Umstand der hier angesprochenen Ausführungen von (Pseudo-)Odo, daß klar definierte Töne offenbar eines Saiteninstrumentes mit den Finaltönen der „Gregorianischen“ Tonarten in Verbindung gebracht werden. Könnte sich hier vielleicht ein Einfluß aus der *Verwicklung* heraus- oder entwickeln, vielleicht weil hier doch einmal eine Spur der Laute erreicht wird? Das Prinzip ist so alt, wie die Klassifikation der Musik der Liturgie als Teil der *musica instrumentalis*, was mit Hucbald — Hucbald als Leser von al-Fārābīs

---

Abendlands seit Ende des 12. Jh.: Johannes de Grocheo erwähnt sie z. B. gar nicht, für ihn ist die Fiedel das leistungsfähigste Instrument. Wenn der so viel weiter als alle bisherige wissenschaftliche Befassung mit dem Thema reichende Blick von M. Haas über die musikbetreffende Antikenrezeption so klare, wenn auch für den einfachen Betrachter der Quellen so unerfindliche Erkenntnisse erarbeitet hat, stellt sich die Frage, wo denn eigentlich diese Bedeutung arabischer Musikreflexion für die westliche Theoriebildung in ihrer lateinischen, oder gelegentlich auch französischen Entsprechung nachgewiesen werden könnte: Die große Leistung arabischer Musiktheorie war die Anwendung der antiken Musiktheorie auf das „eigene“ Instrument der Laute, in dem Sinne, daß einmal die Demonstration von Fragen des Tonsystems nun mithilfe dieses Instruments geleistet wird, zum anderen, daß damit auch die Darstellung des eigenen Stimmungs- bzw. Tonsystems geleistet wird. Diese geradezu absolute Stellung der Laute für die arabische Musiktheorie, auch nach der Rationalisierung des melischen Materials durch die entsprechende Antikenrezeption ist für jeden Leser unübersehbar; wollte man also gerade auf dem Gebiet des melischen Materials, wie dies die Behauptungen von M. Haas zu implizieren scheinen, wenn sie denn überhaupt etwas implizieren sollen, von arabischen Einflüssen auf die lateinische Musiktheorie sprechen, wäre doch wohl zu erwarten, daß auch die, nach M. Haas, also angeblich, übernehmende Kultur davon irgendwelche Spuren erkennen lassen würde: Nur, gerade hier, sozusagen wo es konkret wird, weist auch und gerade M. Haas, noch?, nicht eine einzige solche Spur nach — hier für einmal ganz konform mit der historischen Quellenlage: Es gibt keine solche Spur; und daraus etwa auf totalen Verlust an voraussetzenden Quellen zu schließen ... das scheint nicht einmal M. Haas zu folgern, woraus wieder zu folgern ist, daß die abendländische Musiktheorie des Mittelalters autonom ist, also eine eigene Entwicklung ohne jeden Einfluß arabischer Theorie darstellt, woraus auch die Einzigartigkeit der abendländischen Musikgeschichte, ihre Möglichkeit, als charakteristischer Träger der abendländischen Sonderentwicklung zu gelten, erklärbar wird: Wer wie M. Haas hier tiefe und noch tiefere Erkenntnisse über, angebliche, wesentliche Beeinflussungen zu behaupten die so unerhörte Erkenntnis hat, dürfte dieser Sonderentwicklung allerdings ratlos gegenüberstehen, ja sie gar nicht bemerken können.

Ob damit ein Standpunkt erreicht ist, so über die bisherige Erforschung des Ursprungs dieser Sonderentwicklung in Musik adäquat urteilen zu können, mögen die Leser der revolutionären Behauptungen von M. Haas selbst beurteilen: Die für die arabische Theorie so unabdingbare Bedeutung der Laute gibt es in lateinischer Musiktheorie ebensowenig wie in, gelegentlicher, französischer; wie gesagt, beweist auch die altfranzösische Epik, daß diesem Instrument im Westen auch noch keine praktische Bedeutung zugekommen sein kann, auch hier Johannes de Grocheo also die korrekte Auskunft über die Musik der Zeit gibt, selbst wenn er damit den Visionen des namhaften musikwissenschaftlichen Mediävisten M. Haas zu widersprechen scheint. Was die Angabe der Stimmung wenigstens eines Instruments arabischer Herkunft, nur eben gerade nicht der Laute bei Hieronymus von Mähren anbelangt, so kann sich ein interessierter Leser in Verf. *Musik als Unterhaltung* näher unterrichten, wenn er nicht mit dem so unerhört weit über die Quellen hinaus reichenden Wissenschaftsauge von M. Haas ausgestattet sein sollte.

*großem Buch der Musik?! — und der Musica Enchiriadis restlos erreicht ist, allerdings weder syrische noch arabische Vorgaben zu erkennen gibt<sup>28</sup>; am deutlichsten kenntlich an der von*

---

<sup>28</sup>**Aurelian und die Rationalisierung, zum 2. Kap. von Aurelians Traktat** Angesichts des neuesten Beitrags zu Aurelian von Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 74), scheint es notwendig, diesen Sachverhalt, den als solchen M. Haas natürlich von seiner hohen Warte aus unbeachtet lassen kann, nochmals zu verdeutlichen: Anna Morelli gibt den Inhalt von Aurelians Umformulierung, ed. Gushee 66, 10: *Tercia est musica, quae in quibusdam consistit instrumentis, videlicet, ut sunt organa, cithare, lire, et cetera plura. Sed istud, quod in instrumentis positum est, a musice scientia intellectu seiuncta est; administraturque aut intentione, ut nervis ...*, womit Isidorsche Ausführungen eingebracht werden, so: *Aureliano dunque piega le parole di Boezio al suo pensiero di uomo e monaco medievale, contrapponendo la musica strumentale, intesa come musica prodotta da strumenti e pertanto artificiale — was im Text von Aurelian nicht zu finden ist, weil für ihn der Unterschied zwischen instrumentum naturale und artificiale nicht existieren kann — ... alla musica mundana e all'humana, nella quale, ... rientra la musica vocale ...* Wo Anna Morelli ihren letztzitierten Satz begründet, bleibt unerfindlich.

Was Aurelian von Boethius unterscheidet, ist die Fehldeutung der *musica instrumentalis* konkret als Musik, die instrumental vorgetragen wird, die deshalb *a musice scientia intellectuque seiuncta est*: Damit hat Aurelian nur bewiesen, daß er die Konzeption von Boethius nicht verstehen konnte, denn Boethius schreibt seine Schrift über die *musica instrumentalis* und muß sie darüber schreiben, weil dies der einzige Zugang des Menschen zum Verständnis der höheren, proportionalen Ordnungen ist; nur durch die Erfahrung und das erste Urteil des *sensus* kann überhaupt die *ratio* in die Lage versetzt werden, Konsonanz als Prinzip zu erkennen. Pythagoras konnte seine Entdeckungen ausschließlich durch „Anlegen“ eines Hilfsinstruments machen (und natürlich *Divino nutu*.)

Genau das haben Hucbald und der Autor der *Musica Enchiriadis* genau verstanden — auch sie sind *monachi* und Menschen des Mittelalters. Sie haben rationalen Einzeltonbegriff, Intervallkategorie, *σύστημα* etc. inhaltlich voll verstanden; Musik, vornehmlich die Melik — bei der Metrik war dies trivial — beruht auf einem rational strukturierten Material, dessen Anordnung zu *commata et cola* (so in der Terminologie der *Musica Enchiriadis*) die musikalische Form ergibt. Diese wieder ist in dem Sinne abstrakt, daß jedes, klarer, diskreter Tonhöhen fähige Instrument sie wiedergeben kann. Ist das eigentlich so schwer zu verstehen?

Aus diesem Grund können diese rationalen Musiktheoretiker auch ohne Schwierigkeiten „das“ Instrument als Hilfsmittel der praktischen Chorallehre heranziehen, wobei *ohne jede Schwierigkeit* bedeutet, daß die Aureliansche Sichtweise eben restlos überwunden ist: Hucbald denkt im Sinne der antiken Musiktheorie rational — daß diese Rationalität ihre Grundlage in der menschlichen Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung hat, macht diese Rationalität auch so erfolgreich, was selbst M. Haas kaum bestreiten kann: Die „Reduktion“ des musikalisch Gedachten auf Tonhöhe und Rhythmus hat ihren Sinn, ist natürlich begründet in natürlichen Abstraktionsleistungen des menschlichen Hörvermögens.

Wenn also Aurelian die klare Formulierung von Boethius so grundsätzlich verändert und verfälscht, ist klar, daß der Unterschied der „Vorrationalität“ von Aurelian zu der Rationalität Hucbalds genau darin besteht, daß Hucbald, wie die *Musica Enchiriadis*, auch den Choral sinnvollerweise als Teil der *musica instrumentalis* versteht, natürlich nicht von *Instrumentalmusik*. Aurelian hat also nicht verstanden, daß „das“ Instrument — also Monochord, wie auch andere entsprechende „rationale“ Instrumente — das einzige Hilfsmittel zum Verstehen der Kategorien der *musica instrumentalis* auch im Choral



N. Phillips so exemplarisch nicht verstandenen geistigen Möglichkeit, Organa und liturgische war. Hier liegt, es sei nochmals betont, der zentrale Unterschied zwischen Aurelians Rationalitätsgrad und dem von Hucbald.

Mit dieser totalen Fehlinterpretation der Vorgabe von Boethius, der explizit sagt, daß sein Werk zur Musik die *musica instrumentalis* als Gegenstand hat, ist einmal klar, daß Aurelian kaum den ganzen Text von Boethius gelesen haben kann, zum anderen, daß die einzige Stelle, an der in seinem Buch eine Verbindung zwischen rational definierten Kategorien, und aktuellem Gesang gewisse Probleme birgt: Im 2. Kapitel, vgl. Anm. 5 auf Seite 16, ordnet Aurelian (bzw. eine Glosse zu Boethius) den vier Grundintervallen, Oktav, Quart, Quint und Ganzton die vier Grundtonarten zu, und zwar ausschließlich, d. h. daß z. B. *cuncta que in tono autentici deuteri conscribuntur diatessaron consonantiam perficiebant*, ed. Gushee, S. 62, 13. Daß das wie bei allen anderen angegebenen Intervallen/Konsonanzen Unsinn ist, dürfte klar sein; ebenso klar dürfte sein, was Anna Morelli in ihrem Beitrag übersieht, daß der Ganzton niemals geeignet sein kann, eine Tonart, dazu noch plagal und authentisch zusammen zu charakterisieren.

Wie bei dem von Aurelian zur Oktav angegebenen Int. *Inclina*, der zwischen *Inclina Domine* tatsächlich die Oktav durchschritten hat, stimmt dies auch für den angegebenen Int. *Circumdederunt*, der, im Verlauf des ersten Großabschnitts, wie zu erwarten, die Quint durchschritten hat, der hier zusammen mit seiner AR Parallele zitiert sei:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square notes on a four-line staff. The lyrics 'Cir-cum-de de- runt me ge- mi- tusmor- tis' are written below the staves. The AR staff shows a melodic line that starts on a high note and moves in a series of steps, while the Greg staff shows a more stepwise melodic line.

Wenn man Aurelians „Anbringung“ der Quint glaubt, dann allerdings widerspricht er der Gliederung in Greg (wie auch der identischen in AR — Verf. glaubt nicht etwa, daß Aurelian sich auf AR bezogen hätte!): *Circumdederunt me* bildet den ersten, sozusagen vorinitialen, nur eine Terz über die *finalis* — kein Ausdruck von Aurelian! — und zu ihr zurückkehrenden melodischen Abschnitt; außerdem wird, ebenfalls in beiden Fassungen, also als ursprünglich erkennbar, auf *mortis*, als essentielle Liqueszenz in Greg, die Sext über der *finalis* erreicht. Charakteristisch für Greg ist die Gestaltung des Initiums mit Anfangston auf der *finalis*, wogegen AR, wie so oft, gleich mit dem höher liegenden Rezitationston beginnt.

Völlig klar ist, daß keine Melodie durch den Ganzton charakterisiert werden kann, erst recht nicht ein Initialtyp. Merkwürdig erscheint aber auch das Beispiel für die Quart:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Ar' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square notes on a four-line staff. The lyrics 'Con-fes- si- o et pul- ri- tu- do' are written below the staves. The Ar staff shows a melodic line that starts on a high note and moves in a series of steps, while the Greg staff shows a more stepwise melodic line.

Hier kann man Aurelians Zuordnung nur dann für richtig halten, wenn man den Anfang „unvollständig“, oder wie in AR liest, was in Hinblick auf seine anderen Beispiele eine erhebliche Inkonsequenz wäre — insbesondere impliziert, worauf Verf. auch schon hingewiesen hat, diese, notwendige?, Interpretation die Folgerung, daß Aurelian die *finalis* auch in irgendeiner intuitiven Form völlig unbekannt gewesen sein muß: Wenn Greg im Gegensatz zur auch hier parallelen Melodie von AR zu Anfang die *finalis* „hinzufügt“ (s. u.), und Aurelian gerade dies nicht beachtet, bzw. nicht zu beachten scheint, ist die Folgerung eindeutig, oder man müßte diese „Hinzufügung“ der *finalis* später ansetzen. Das Dilemma wirft also einige Fragen auf, etwa die, ob die, wie Verf. in *Die degeneres Introitus Reginos* passim andeutet, Fassung von AR einen, als ursprünglich anzusehenden Zustand der gemeinsamen Urfassung wiedergibt, die erst sekundär in Greg, in Folge einer „Finalisierung“, entsprechend erweitert worden ist: AR setzt hinsichtlich des Wortakzents die, den Aufstieg zur *tuba* bildenden *scandicus* auf *Confessio*, wogegen Greg den Aufstieg einmal zerlegt, auf *fes* und *si*, zum anderen aber fällt der eigentliche Aufstieg, der *pes* auf die unbetonte Silbe *si*, was natürlich nicht unmöglich ist, aber doch, im Vergleich zu AR auffällt.

Oder man muß annehmen, daß Aurelian das „Anlegen“ der Quart nicht ganz richtig verstanden hat, wogegen nun wieder die „Korrektheit“ der Quart sozusagen in der Gerüstfassung steht — nur, die „Finalisierung“, gegenüber AR sehr häufig in Greg für Aurelian einfach auszuschließen, wirft auch Probleme auf, die hier aber nur anzudeuten sind: Bemerkenswert ist hier, daß der von Aurelian, im Sinne eines Rahmenintervalls korrekt, als Beispiel für die Oktav aufgerufene Int. *Inclina, Domine* in AR zwar in der gleichen Tonart steht und auch Parallelen aufweist, sein Initium jedoch sofort auf *a*, also auf der *tuba* hat. Greg kennt dagegen nicht nur die angesprochene „Finalisierung“ des Initiums, sondern noch dazu, wie ja auch im Int. *Confessio* den Subton der *finalis*, der natürlich diese deutlicher als solche erleben läßt — und Aurelians „Anlegen“ der Oktav funktioniert nur, wenn man diesen Subton,  $\underline{CD}$  mit in die „Rechnung“ einbezieht!

Das Problem, wie Aurelian die wenigstens ansatzweise erstmalig erreichte Verbindung zwischen Intervallkategorie und aktuellem Gesang wirklich verstanden hat, bleibt bestehen, insbesondere wenn man noch sein Beispiel für den Ganzton betrachtet, den Int. *Puer natus* betrachtet, wo sich Gemeinsamkeiten zum Int. *Confessio* ergeben:

Pu- er na- tus est no- bis

AR (1. Ton) und Greg (7. Ton) — wie Aurelian — „widersprechen“ sich hinsichtlich der Tonart, so daß auch hier wohl auszuschließen ist, daß Aurelian etwa AR als Vorgabe gehabt hätte (Greg könnte ja eine Transposition sein, und der Ganzton fällt in AR wesentlich mehr auf). Vom Ganzton als, initialem, Charakteristikum der Antiphon kann man nur sprechen, wenn man das Auftreten der *finalis* zu Anfang „überhört“, d. h. wenn man die wesentliche initiale Wendung, den Sprung von *finalis* zur *tuba* nicht beachtet, was zu tun, nicht gerade leichtfällt, zumal noch die Int. *Aqua* und *Respice* die gleiche initiale Wendung aufweisen, wogegen andere den Anfangssprung auf mehrere Silben verteilen

Melodie letztlich mit jedem („rationale“ Töne produzierenden) Instrument aufzuführen — d. h. können, z. B. *Viri Gallilaei* mit *G G Gch c dced d d ...*; initiale Aufwärtsbewegungen von der Tonika aus sind charakteristisch — wie kann also Aurelian gerade dieses markante Merkmal der Tonart nicht berücksichtigen? Wieder stellt sich die Frage, ob Aurelian diesen Anfang noch nicht kannte, ob also tatsächlich als historisch sekundärer, und nach Aurelian liegender Eingriff des oben als „Finalisierung“ von Initien angesprochenen Prinzips vorliegen könnte. Betrachtet man den weiteren Verlauf der Melodie, wird deutlich, daß ja nur die Akzentverzierung auf *Puer natus* den Ganzton aufweist, also an einer recht willkürlich gewählten Stelle. Der Int. *Ad Te levavi* z. B. wäre vergleichbar heranzuziehen.

Klar ist, daß Aurelian auch in dieser Exemplifizierung der Entdeckung von Pythagoras den Intervallbegriff als abstraktes Maß zwischen zwei Tönen nicht verstanden haben kann; wie aber soll man sich das Zustandekommen seiner Beispiele denken — ohne „Anlegen“ eines Instruments wäre jede entsprechende Exemplifizierung ausgeschlossen, so daß wenigstens an dieser Stelle eben doch eine „Unterwerfung“ der liturgischen Melodien unter die *musica instrumentalis* vorläge, die, das wäre möglich, Aurelian nur noch nicht als solche verstanden haben könnte. Denn man muß bedenken, daß das Wissen, an einer Stelle in einer Melodie eine Quint zu singen, nicht davon abhängt, daß man korrekt eine Quinte singt, sondern man muß wissen, was eine Quint ist, d. h. man muß die sinnliche Erscheinung *Quint* mit dem entsprechenden Namen und der entsprechende Reproduktion immer des gleichen Intervalls verbinden können, was Aurelian ausweislich seiner Melodiebeschreibungen zu tun nicht imstande ist. Aus den antiken Definitionen, unter Anwendung oder Nutzung eines Monochords!, herauszubekommen, wie eine Quint klingt, ist sicher nicht sehr schwierig, eine ganze Chormelodie entsprechend zu vermessen, Ton auf Ton, ist sicher erheblich schwieriger; das hat Aurelian also erst recht nicht vermocht.

Wie also muß man sich das Verfahren vorstellen, das zu dieser Exemplifizierung führen konnte. Ganztöne z. B. kommen ja auch in den oben zitierten anderen Beispielen vor. Der Zwang der Viererzahl kommt als formalistischer Zwang hinzu; verunklart wird eine Rekonstruktion zudem durch den Gegensatz zu den erhaltenen Melodien. Eine harmonisierende Antwort zu geben, scheint Verf. noch nicht möglich; verständlich ist natürlich, daß eine Spezialarbeit zu Aurelians Werk darüber keine Erörterungen anstellt (vgl. zum Problem auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 1007, S. 358 ff., Anm. 183, eine Lösung der auch da schon angesprochenen Probleme ist offensichtlich nicht offenkundig). Das „Störende“ an Aurelians Beispielen ist die Diskrepanz, daß einmal der gesamte Ambitus einer individuellen Ausprägung der betreffenden Initialformel herangezogen wird, dann ein recht lange „hingezogener“ Melodieverlauf, dann wieder die Anfangstöne unbeachtet bleiben. und schließlich nur, im letztzitierten Fall, die Wendung eines *torculus* allein für die Zuordnung ausreicht — es könnte ja sein, daß Aurelian, bzw. natürlich sein Gewährsmann, tatsächlich versucht hat, irgendwie Entsprechungen für die gerade gelernten Intervalle als Ambitus zu finden, die, irgendwie, aber formalistisch zwingend, den vier Tonarten zugeordnet werden mußten. Daß er im Traktat diesen Ansatz überhaupt nicht mehr aufgreift, mag natürlich einmal daran liegen, daß hier etwa nur eine Kompilation vorliegt, etwa aus den Glossen (die aber im Verständnis weiterzugehen scheinen, als Aurelian zu verstehen fähig war), zum anderen, daß der Ansatz so unvollkommen und unbefriedigend war, daß es auch für Aurelian nur unter dem formalistischen Zwang der Vierzahl „entstandene“ einmalige und kaum verstandene Sonderangaben waren.

Auch hier könnte man hinsichtlich des so ungeheuren Entwurfs von M. Haas, der so *verwickelten* Beziehungen musikalischer Art zwischen Orient und lateinischer, liturgischer Musikkultur, speziell der grundlegenden Rationalisierung der Musik ins Grübeln kommen: Welche arabische, syrische oder auch hebräische Quelle könnte Grundlage dieser Entwicklung gewesen sein? Nun, darauf gibt M. Haas

in dem mit Hucbald erreichten Moment, in dem Musik als Gestalt von Tönen definiert ist (der Bereich der Melik), steht die Ausführung neben der Gestalt, explizit formulierbar. Damit aber ist, dies zeigt Hucbald selbst ebenso wie Notker der Deutsche, eben letztlich die Ausführung als solche Entsprechung der Form oder Gestalt: Die Art der Ausführung, ob mit Instrument oder Singstimme bleibt in Hinblick auf die melische Gestalt für die Theorie irrelevant — Achtung! Verfasser sagt damit nicht, daß plötzlich die liturgische Musik mit Instrumenten aufgeführt worden sei, so wie sich in München v. Ficker das Organum der Nôtre Dame Schule vorgestellt hat; es geht darum, daß das als wesentlich an oder in Musik Bewertete ihre Form, nicht ihre spezifische klangliche Erscheinung ist, und so auch Musik gedacht wird, d. h. die Ausführung abstrakt als solche gedacht werden kann, nicht ganz trivial für eine auf reiner Vokalität beruhende Musiktradition, nämlich die der Liturgie. Gerade hier zeigt sich das Weiterleben der von Papst Benedikt in Regensburg bemerkten engen Verbindung von Vernunft mit Religion als Entwicklungsfaktor auch im Mittelalter, hier konkret in dem Verständnis von Musik eben als Ausführung und Gestalt, d. h. durch Abstraktion eines Begriffes von *Ausführung*, durch welches Instrument auch immer, gleichwertig zur Abstraktion der Form oder Gestalt.

Die Praxis des Chorals ist von dieser Konzeption musikalischer Gestalt zwar nicht unabhängig, wohl aber ihre Ausführung. Daß man wohl recht bald die Potenz der Orgel als Hilfsmittel zur Vermeidung der in der *Scolica Enchiridis* angeführten *absoniae* — kein arabisches Wort — erkannt hat, führt ja nicht sofort zur Ersetzung von Chormelodien durch Orgelstückchen.

Wenn man also nicht nachweisen kann, daß das Konzept der *musica instrumentalis* in konkreter Anwendung auf den Choral arabische Wurzeln haben sollte, dann kann man für eine Behauptung irgendwelcher, bisher noch kryptisch gebliebener betreffender Einflüsse auch aus den angesprochenen merkwürdigen Saitennamen bei dem bei Gerbert Oddo zugeschriebenen Traktat keinen Honig saugen, sondern nur wieder die absolute Selbständigkeit der abendländischen Musikgeschichte in Bezug auf die von M. Haas so favorisierten Einflüsse zum wiederholten Male konstatieren.

Man muß aber, wie angesprochen, auch fragen, wo und wann denn die Übersetzungen wesentlicher antiker Texte zur Musiktheorie ins Arabische oder deren arabische Umarbeitungen und auch sehr selbständigen Weiterentwicklungen ins Lateinische übersetzt worden sind, al-Kindī, al-Fārābī? Sicher, in der Einteilung der Wissenschaft von al-Fārābī kommt auch Musik drin vor, und diese ist übersetzt worden (nicht das *Große Buch*), und das hat wie andere Übersetzungen ins Lateinische H. G. Farmer bekannt gemacht, nur, was an Relevanz für das Verständnis von Musik im, tatsächlich seit dem 12. Jh. gerade auch „in“ Musik nicht mehr ganz so christlichen Abendland, für ihre Theorie oder sonst etwas läßt sich denn aus diesen natürlich keine Antwort, er deutet an, weit über den so platten Sachverhalten kreisend; nur, gerade die Sachverhalte stellen die Probleme. Der die lateinische, liturgische Musikkultur von allen anderen Musikkulturen der Zeit grundsätzlich unterscheidende und die abendländische Sonderentwicklung auch in Musik konstituierende Rationalisierungsvorgang ist auf orientalische Herkünfte gerade nicht angewiesen, also auch nicht auf M. Haas.

wirklich erfolgten Übersetzungen ableiten? Das wüßte man doch sehr gerne, sollte die Theorie der Mehrstimmigkeit, der Rhythmik, der *musica ficta*, der Form etc. davon betroffen sein? Daß ausgerechnet diese Sachverhalte der Begründung durch Übersetzungen aus dem Arabischen bedürftig seien, um überhaupt Existenz gewonnen zu haben, fällt doch nicht leicht zu glauben: Die Theorie von Johannes de Garlandia, abhängig von arabischen Einflüssen? Das müßte dann konkret im Einzelnen des Textes gezeigt werden (können), was aber unmöglich ist, wenn man den Text verstanden hat; und auch dieser Text ist rational geschrieben.

Bedauerlich ist es, daß M. Haas mit seiner sicher immensen Kenntnis aller, auch bisher unbekannter Quellen für seine Behauptung keinen einzigen konkreten Beleg anführt<sup>29</sup>, sondern statt dessen sich, wie zu erwarten, auf eine Autorin wie Alaida Assmann beruft, auf die Spezialistin

<sup>29</sup>**Arabisches in westlicher Musik und Musiktheorie des Mittelalters?** Leider wird auch aus seinem neuen Beitrag zur musikwissenschaftlichen Mediävistik der Zukunft, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, Bern 2005, nicht erkennbar, auf welche so unbekannt arabischen oder hebräischen Quellen aus der Zeit Haas sich eigentlich beziehen könnte; die *Einteilung der Wissenschaft* von al-Fārābī jedenfalls ist seit so langer Zeit bekannt und so ausführlich untersucht und musikgeschichtlich so irrelevant, daß selbst M. Haas nicht einen einzigen neuen Gedanken zu diesem Text formulieren kann — die Existenz dieser Einteilung auch in lateinischer Sprache, eine der wenigen Übersetzungen aus dem Arabischen, in denen einmal auch von Musik gesprochen wird, ist bekannt. Was Haas jedoch offenbar als Aufgabe gar nicht erkennen kann oder will, liegt darin, daß man ja die Relevanz dieser Übersetzung für die konkrete Entwicklung der Musiktheorie der Zeit prüfen muß: Die Unterscheidung zwischen einer praktischen und theoretischen Musik, „wissenschaft“ kann ja wohl niemand, der die mittelalterlichen Quellen auch nur notdürftig überschaut, als neue Erkenntnis aus dem Auftreten dieser skeletthaften Einteilung der Wissenschaften bewerten; wer das dennoch tut, sollte sich einmal allgemein überlegen, was eigentlich die Anwendung der antiken Theorie auf den „praktischen“ Choral bedeutet; al-Fārābī jedenfalls kennt, genau wie seine antiken Vorgänger, eine Anwendung der Musiktheorie auf konkrete Melodien nicht, dies ist aber schon Aurelian geläufig, wenn auch noch nur als Aufgabe. Man könnte aber auch Guidos *Micrologus* lesen, um erfahren zu können, daß für ihn diese Unterscheidung trivial ist, triviales Ergebnis der Notwendigkeit einer angewandten und einer „reinen“, spekulativen, inhaltlich nie über Boethius hinaus entwickelbaren Musiktheorie. Hier also hat al-Fārābīs Theorie also überhaupt nichts Neues zu sagen, genau wie die Deutung durch M. Haas (man darf sicher auch dafür dankbar sein, daß Haas die persische Herkunft der Saitenbezeichnung *bamm kundtut* — Saitennamen nach Zahlen waren leicht übersetzbar, mußten also nicht als Fremdwörter beibehalten werden —; nur, eine neue Erkenntnis dürfte dies nicht darstellen, man findet Einiges zur Herkunft der Laute, und damit ihrer Saitennamen, bei H. G. Farmer, *Islam in Musikgeschichte in Bildern*, S. 20; aber es ist ja beruhigend, die philologische Erkenntnis der Herkunft von, übrigens zwei von vier Saitennamen nochmals durch die arabistisch iranistische Kompetenz von M. Haas in so brillanter Ausdrucksweise, wie es für seine Formulierungskunst so charakteristisch ist, nochmals ganz neu bestätigt zu erhalten).

Und was hat nun z. B. al-Fārābīs Einteilung der Wissenschaft zur Entwicklung der Kon- bzw. Dissonanzklassifizierung durch J. von Garlandia zu sagen, die ja wohl zentral für die abendländischen Musikgeschichte der Zeit sein dürfte, was zur Entwicklung einer Rhythmusschrift — Nichts, kann man hier nur antworten, was auch für die Schriften von al-Fārābī zur Rhythmik gilt, die man mit der des Westens (und der Antike) natürlich phänomenologisch vergleichen kann, das aber tut Haas nicht (vielleicht weil dafür schon erhebliche Vorleistungen erbracht wurden, die aber etwas schwieriger zu lesen sind?);

für mittelalterliche, abendländisch christliche Kultur und sicher auch Musiktheorie.

also wäre es Aufgabe einer, sich auch noch als unerhört neu darbietenden These, die von einer bisher unerkannten Bedeutung arabischer Texte für die Musik und Musiktheorie des lateinischen, natürlich auch altfranzösischen, frühmittelenglischen, mittelhochdeutschen, provenzalischen etc., Mittelalters reden will, nachzuweisen, welches *musikalische Denken* denn nun ohne diese arabischen Texte undenkbar ist. Ist z. B. die Entwicklung der rhythmischen Notation bei Johannes de Muris undenkbar ohne die Einteilung der Wissenschaft von al-Fārābī in lateinischer Sprache, ist Francos „Entdeckung“ des Prinzips der *perfectio* auf al-Fārābī zurückzuführen? Die Antwort dürfte klar sein, jedenfalls demjenigen, der sich die Mühe macht, die Texte einmal zu lesen. Haas jedenfalls verweigert sich dieser Verifizierungsprüfung seiner These restlos, ja er scheint sie als Aufgabe gar nicht sehen zu können, so bleibt ihm nur eine erneute, wenn auch extrem reduktive und partielle Umschreibung des nun wirklich altbekannten Inhalts.

Und was nun die Berechnung der Bestandteile des Tonsystems durch al-Fārābī anbelangt, die niemals in den lateinischen Westen gelangt ist, denn das *große Buch* wurde niemals übersetzt, warum auch, so hätte es Haas sicher nicht schlecht angestanden, sich der notwendigen mathematischen Kompetenz zu bedienen, die in vorliegenden Studien ja eben vorliegt; auch da lassen seine Offenbarungen über seine arabistischen Studien nicht das Geringste an neuen Quellen oder neuer Deutung erkennen, ja man könnte, wollte man hier genauer sein, auch davon sprechen, daß Haas die Natur, die strukturelle Genesis der Berechnungsschemata von al-Fārābīs Tonsystemrechnungen nicht unbedingt ganz richtig oder gar vollständig verstanden haben kann. Aber darauf kommt es hier nicht an, an aber kommt es darauf, daß Haas an nicht einer einzigen Stelle, trotz seiner als so restlos vernichtend reklamierten oder deklarierten Polemik gegen vorliegende Studien, eine neue Quelle oder eine neue Erkenntnis vorweisen kann, ja nicht einmal eine rationale Begründung seines Standpunkts, wenn sich ein solcher denn erkennen lassen sollte, wird unternommen: Haas scheint angesichts der Selbsteinschätzung seiner Art des *musikalischen Denkens* die Auseinandersetzung mit den Quellen, oder gar der Literatur, der Verifizierung seiner Behauptungen etc. in rational nachprüfbarer Weise für völlig überflüssig zu halten; ein Hinweis auf die mediävistische Musikwissenschaft der Zukunft?

Daß seine Verurteilung der bestehenden Forschungsarbeit, deren Denunzierung als unfähig zum Verstehen der Bedeutung von arabischen, hebräischen oder gar syrischen Einflüssen, auch durch diese neueste Arbeit keine Begründung erhält, eine sachlich völlig unbegründete Behauptung ist, ergibt sich eben schon daraus, daß er eine Relevanzbestimmung „seiner“, nun wirklich nicht „neuen“ Quellen für die abendländische Musiktheorie als unabdingbare Aufgabenstellung nicht einmal zu ahnen scheint. Merke: Nicht alles, was auf Musik bezogen bei irgendwelchen Philosophen auftritt, muß wesentlich für die Wirklichkeit der Musik der jeweiligen Zeit gewesen sein; ja, eine solche Relevanz ist eher nicht zu erwarten, sie würde höchlichst verwundern — Thomas jedenfalls scheint an der Entwicklung der aktuellen Musik seiner Zeit kein Interesse gehabt zu haben — aber wie schön wäre es doch, irgendwo nachweisen zu können, daß einer der großen Philosophen, z. B. Duns zu Musik etwas für die Zeit Wesentliches gesagt haben könnte; man kann nur hoffen, daß die so verzweifelte Suche, sich durch Anbindung an „höhere“ Disziplinen von der trüben Sachlichkeit von Argumentationen und Betrachtung der Wirklichkeit zu befreien, endlich einmal vom Erfolg gekrönt sind; M. Haas jedenfalls gelingt es nicht, al-Fārābīs, zweifellos interessanten musiktheoretischen Erkenntnisse und Spekulationen in dieser Weise zu nutzen. Man kann daher auf weitere Beachtung auch dieses Beitrags im hier zu betrachtenden, auf die Prosaik der Quellenbetrachtung bezogenen Arbeitsweise wohl verzichten: Um mittelalterliches *musikalisches Denken* verstehen zu lernen, lese man lieber Guido oder Hucbald, aber auch Johannes de Groceo,

Geht man weiter mit dem Versuch, die oben zitierte Formulierung zu verstehen, findet man, daß M. Haas von einem *Glauben an die Sache* (sic!) *einer wunderbarerweise irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens* spricht, also daran, daß die bisherige Forschung nur dazu bereit ist, *zu glauben als ihrem Wortlaut nachzuspüren*. Nachweise der Weitergabe und des Weiterlebens antiken Wissens im Bereich von Musiktheorie, literarischem Ausdruck von Musik und auch dem, was man als Wertung von Musik oder Musikanschauung ausreichend vage aufrufen kann, scheint es nach Haas also nicht zu geben; die bisherige Forschung begnügt sich mit einfachem *Glauben*, eine angesichts der vorliegenden Literatur wirklich erstaunliche Behauptung, wer mit solcher Aussage implizit behauptet, daß die Arbeiten von U. Pizzani sich nicht um die Wortlaute und den Inhalt der Weitergabe antiken Wissens zu Musik an das Mittelalter auf höchstem wissenschaftlichen Niveau bemüht hätten, der dürfte von Pizzanis betreffenden Werken keine Ahnung haben; und das kann man nur als katastrophal bezeichnen, was auch hinsichtlich der Existenz von Literatur zur Frage allein schon phänomenologischer Parallelen zwischen den beiden Erben antiker Musiktheorie gilt.

Seltsam erscheint dieses so selbstbewußte Urteil — eigentlich eine Verurteilung — allerdings auch in Hinblick auf die zugänglich gemachten Quellen: Liest man nur eine der neueren Ausgaben mittelalterlicher Musiktheorie — und um diese *Sache* geht es ja wohl —, so findet man durchweg klare Belege für Zitate aus älteren antiken lateinischen Schriften, z. B. Belege für die Benutzung von Fulgentius durch den Autor der *Musica Enchiriadis*; z. B. kann so die Gesamtheit der Tradition des Ton-Buchstaben-Vergleichs aus diesen Angaben rekonstruiert werden, so daß eine Rekonstruktion der gesamten Tradition bis hin zu ihrem Schöpfer, Adrast, ohne Schwierigkeiten möglich war (unter Einschluß der Spuren dieser Lehre bei Bar Hebraeus, einem Syrer, ja dazu gibt es auch Literatur, wenn auch nicht von M. Haas<sup>30</sup>), wogegen natürlich die Bewertung der einzelnen Zweige dieser Tradition und ihrer gegenseitigen Charakteristik nicht ganz so trivial zu sein scheint, wenn einer der Großen neuerer mediävistischer Musikforschung diesen Vergleich Adrasts doch tatsächlich auf Plato zurückführen will, natürlich ohne Beleg, warum auch. So konkret wird Haas — sicherheitshalber? — jedoch nicht.

Also, daß der *Wortlaut* vernachlässigt worden sei, ist schon eine starke Behauptung. Wo eigentlich hat Haas in Gushee's Nachweisen für Verwendung antiker Tradition in der Schrift von Aurelian die Angabe von Textstellen vermißt, wo hat er den Nachweis von weiteren *Wortlauten* geleistet? Aber vielleicht hat ja M. Haas eine neue Erkenntnis darüber, daß die Zeichen, die

---

dessen nun wirklich einzigartige Aussagen durch arabische, syrische und hebräische Vorgaben erklären zu wollen, offenbar so *verwickelt* zu sein scheint, daß selbst M. Haas nicht ein Wort dazu zu sagen hat; daß er vorliegende Studien einer Beachtung würdigen könnte, ist trivialerweise nicht zu erwarten, nur wäre man doch sehr dankbar für die Vorlage von neuen, ja vielleicht überhaupt nur von Quellen für seine in so erstaunlicher Weise vorliegende Bemühungen für wertlos erklärenden Behauptungen.

<sup>30</sup>Auch Chr. Meyer, in *“Harmonia mundi”*, *Musica mondano e musica celeste ...*, edd. M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, Firenze 2007, S. 60, scheint noch nicht erfahren zu haben, daß es zu diesem Vergleich ausführliche Literatur gibt, wie gesagt auch zu Folgen in der syrischen und arabischen Literatur des Mittelalters.

die *Musica Enchiriadis* neu erfunden hat, und deren Tradition leicht rekonstruierbar ist, aus der Kabbala entstammen? Dann müßte er ihr allerdings auch Ausdruck verleihen! Es ist nicht einzusehen, wo einer der neueren Betrachter dieser Musiktheorie die Aufgabe vernachlässigt haben sollte, die Musiktheorie Aurelians, der *Alia Musica*, Hucbalds etc. etc. nicht auf *Wortlaute* von Übereinstimmungen mit antiken Vorgaben genau zu überprüfen — und dann auch nach der Relation dieser *Wortlaute* übernommener Passagen zur Gesamtaussage und ihrem jeweiligen Kontext sorgfältig zu überprüfen. Hier gibt es doch wirklich sehr tiefgehende und eingehende Untersuchungen, die übrigens weit über die Konstatierung des Wortlauts hinausgehen (auch hier darf auf den bescheidenen Beitrag des Verf., *Die degeneres Introitus Reginos* verwiesen werden, wo, auch in Hinblick auf bestehende neuere Deutungen, einige Beispiele angeführt werden, die die Relation antiker Vorgabe und mittelalterlicher Rezeption näher betrachten lassen) — und Einflüsse der arabischen Musiktheorie auf die Schrift von Hucbald, eine zentrale Schrift der Musiktheorie des *christlichen Abendlands*, auch nur nachweisen zu wollen — das verlangte nichts anderes als den Nachweis von Lücken der durch Verweis auf antike Quellen faßbaren Inhalte, also Aussagen Hucbalds und der anderen, die nicht durch eigene Erfahrung, z. B. des Chorals, oder eben durch Bezüge zu lateinischen Autoren antiker Musiktheorie erklärt werden können; wo aber, und bei welchem anderen Autor ist so etwas denn überhaupt möglich? Wo sollte sich denn etwas an *Substanz griechischen Wissens* z. B. in der gesamten lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie finden, das nicht auf (lateinische) antike Quellen oder eben auf eigene Erkenntnisse und eigene choralische Traditionen zurückgeführt werden könnte, was also die Annahme von „fremden“ Einflüssen notwendig machen könnte. M. Haas nennt natürlich keine Beispiele. Und umgekehrt gefragt, wo sollte eigentlich Hucbald Verwendung für die auf die Laute „umgeschriebene“ antike Theorie „der“ Araber haben? In der gesamten Theorie der Melik jedenfalls läßt sich keine solche Lücke finden, die die Annahme arabischer, hebräischer oder gar syrischer Einflüsse notwendig machen könnte. Aber vielleicht liegt da darin die große *Verwickeltheit*?

Das Gleiche gilt für spätere Zeit; daß die Ausdrücke *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *ultra mensuram* etc. natürlich antiken Ursprungs bzw. daraus selbständig abgeleitet sind, ist trivial — die Vergleiche mit antiken Versmaßen allerdings sind sekundär, haben nicht die geringste Spur bei den Erfindern bzw. ersten Theoretikern der Modalrhythmik hinterlassen, eben weil es sie nicht gab; wenn man da entsprechende Lücken gefunden haben wollte, die weder aus der eigenen Tradition westlicher Musiktheorie und ihres Objekts noch aus solchen antiken Vorgaben ableitbar sind, die auch aus erhaltenen Quellen belegbar sind; nun, dann sollte man Roß und Reiter nennen, also nachweisen, daß die sich einer restlosen rationalen Rekonstruktion mit Hartnäckigkeit entziehenden Ausführungen z. B. von al-Fārābī zum arabischen Rhythmus mit denen von Johannes de Garlandia zur Modalrhythmik nun leider nicht in, gar genetische Verbindung bringen lassen — daß sich beide Formen der Rhythmik, wie auch die antike Metrik in der modalen Struktur, in der Grundlage gleichmäßig wiederholter elementarer rhythmischer Grundmuster gleichen (im Ausdruck antiker Metrik also als *rhythmi*), ist natürlich kein Grund für die Behauptung einer Parallelität der Theorien!



Haas läßt auch unbeachtet, daß man z. B. die Grundlagen der Neumenschrift ohne Schwierigkeit direkt in die Antike zurückverfolgen kann und zurückverfolgt hat: Die Theorie der zwei Stimmbewegungen von Aristoxenus, also ein wesentlicher Teil der *Substanz griechischen Wissens* im Rahmen von Musiktheorie findet hier ihren, natürlich für grammatische Zwecke reduzierten, graphischen Ausdruck. M. Haas hat zu dieser Forschung nichts zu sagen, hat sie vielleicht nicht zur Kenntnis genommen, vielleicht gar nicht bemerkt, daß die Schriften von Aristoxenus zur Musik in arabischen Übersetzungen erst noch nachgewiesen werden müßten? Jedenfalls müßte klar sein, daß gerade hier die *Übermittlung der Substanz griechischen Wissens* im lateinischen Westen, in der Haasschen *Denkfigur* des christlichen Abendlands, wesentlich besser war als im arabischen Bereich: Die Theorie von Aristoxenus jedenfalls hat nur im Westen, auch explizit, ihre Wirkung entfalten können, nicht zum Schaden der betreffenden musikalischen Hochkultur.

M. Haas hat an keiner Stelle nachgewiesen, daß J. de Grocheo, Jacobus v. Lüttich, der *Quidam Aristoteles* und andere von arabischen Quellen beeinflußt sein könnten; wie man das tun sollte? Durch einfachen Vergleich der Inhalte, der Aussagen beider Nachfolger der antiken Musiktheorie; das wurde aber bereits getan, z. B. im Bereich der Melik, und zwar ausführlich. Diese Autoren des mittelalterlichen lateinischen Westens wie viele andere sagen klar ihre Quellen — und an der Bedeutung von Averroes für die scholastische Philosophie hat noch niemand gezweifelt, nur, daß damit eine inhaltlich bedeutsame Vermittlung *griechischen Wissens* an die lateinische Musiktheorie verbunden gewesen sein sollte — das wäre erst noch nachzuweisen: Charakteristisch ist doch, daß z. B. Abaëlard bei seiner Argumentation gegen radikalen Nominalismus das da doch hervorragend brauchbare Beispiel der Konsonanz nicht benutzt, aber auch andere spätere gerade das auch nicht tun, obwohl sich hier die bekannte Stelle aus der *Metaphysik* zur Funktion der Quint neben der gesamten Tradition der Pythagoräischen Musiktheorie angeboten hätte — nicht einmal hier eine Spur von arabischen Einflußmöglichkeiten.

Sicher, der vierte Anonymus verwendet arabische Bezeichnungen für die graphische Gestalt von Notenzeichen, Jacobus von Lüttich erwähnt den arabischen Philosophen wie auch Aristoteles; nur ist gerade dieser Musiktheoretiker ein Beispiel für extreme Unfruchtbarkeit selbst in der Klassifizierung des traditionellen Stoffes; nichts an Erkenntnis oder gar Grundlegung neuer musiktheoretischer Mittel für die Praxis kann aus seinem Text abgelesen werden — vergleicht man damit Johannes de Garlandia wird klar, was musiktheoretisch inhaltliche Kreativität ist, und wo Erkenntnis wirklich herkommt<sup>31</sup> — nur da wird man vergebens

---

<sup>31</sup>Und schon für die praktische Anwendung der rezipierten antiken Theorie der Melik im 9. Jh. wenigstens als Programm formuliert sollte man beachten, was hier für eine geistige Leistung vorliegt: Cassiodors bekannter Brief an Boethius betreffend die Zusendung eines *citharista* an einen der fränkischen Könige enthält eine, der literarischen Gattung entsprechend äußerst kurze Zusammenfassung *der Substanz griechischen Wissensstoffes* über Musik, Anzahl der Transpositionsskalen, Himmelsmusik, Sirenen, Orpheus und schließlich David und, was noch dazu gehört, aber, einen Bezug zum liturgischen Gesang findet man an keiner Stelle. Wenn hier trotz der Erwähnung von David, an dessen Musik vor allem die Vertreibung des Teufels u. ä. interessiert, nicht ein einziger Hinweis auf die Musik der Liturgie

nach Stellen suchen, die inhaltlich oder im *Wortlaut* nach einer Erklärung durch arabische Musiktheorie und deren Umformung antiken musiktheoretischen Wissens rufen würden; die sind selbstevident. Es sei denn, M. Haas hat auch hier noch völlig neue Erkenntnisse in petto, nach dem Motto, *nun weine man nicht, in der Röhre sind noch Klöße*. Also, man darf warten, oder untersucht das Problem selbst, mit eindeutigen Ergebnissen: Weder der Vergleich der mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie etwa mit dem Buch von al-Fārābī, noch die Überprüfung der Aussagen mittelalterlicher lateinischer Musiktheorie auf Lücken hinsichtlich der Beziehung zur *Substanz griechischen Wissens* ergibt auch nur die Möglichkeit der Annahme arabischer Einflüsse.

Bisher jedenfalls konnte kein Kenner arabischer Rhythmustheorie auch nur ansatzweise Parallelen zwischen dieser Theorie und der Formulierung der Modaltheorie, erst recht aber auch keine Möglichkeit einer Übermittlung der *Substanz griechischen Wissens* auf dem Gebiet der Rhythmik finden. Das kann man leicht selbst feststellen durch Quellenvergleich und auch durch die Beachtung des Umstands, daß Augustins Darstellung der antiken Rhythmustheorie hinsichtlich einer Übermittlung der betreffenden *Substanz griechischen Wissens* wirklich nicht zu übertreffen sein dürfte; und der Text ist seit der Zeit der Karolingischen Renaissance ja nicht (mehr) unbekannt, dafür liegt sogar eine Spezialstudie vor. Auch die Darstellung von Boethius den Bereich der Melik betreffend ist von vergleichbarer Leistungshöhe — woher sollte

---

zu finden ist, dann bedeutet dies ja wohl nichts anderes, als daß für Cassiodor, genau wie für Boethius, die Musik der Liturgie eben (noch) keine „Musik“ war, also keine Beziehung zwischen der sehr wohl hochgewerteten *ars musica* der Antike und dem liturgischen Gesang bestanden hat.

Und warum ist dies in diesem Zusammenhang von solcher Bedeutung? Die Antwort ist ganz einfach: Die Verbindung zwischen Choral, d. h. allgemeiner formuliert zwischen real erklingender Musik und *ars musica*, die als Folge der Karolingischen Renaissance, offenbar noch nicht in ihrer ersten Blütezeit, grundlegend für das *christliche Abendland* geleistet wird, jawohl für das *christliche Abendland*, als dessen Herrscher Karl d. Gr. sich ja verstanden hat, ist keineswegs eine Trivialität, nein, dies ist eine echte schöpferische Leistung von ungeheurer musikhistorischer Bedeutung, zunächst für das *christliche Abendland*, dann für die ganze Welt, denn da wird ja die Folge dieses Vorgangs recht gerne rezipiert. Die von Karl verursachte Renaissance der *Substanz griechischen Wissens* zunächst in lateinischer Sprache erweist sich somit gerade für Musik als grundlegend, und als spezifische Leistung des *christlichen Abendlands*; die alberne Verunglimpfung Karls d. Gr. durch die Partei einer Diktatur, die einen *Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda* besaß, als *Sachsenschlichter* oder *erster Ultramontaner* zeigt, wie sehr die *Denkfigur 'christliches Abendland'* keine *Figur*, sondern essentielle Wirklichkeit war, denn der Gottesdienst der Moschee hat diese Verbindung von aktueller Musik und der *Substanz griechischen Wissens* im Bereich der Musik nicht hervorgebracht, auch der der Synagoge scheint hier nicht wesentlich gewesen zu sein, wenn M. Haas hier nicht ganz wesentlich neue Erkenntnisse noch im Verborgenen halten sollte: Das Selbstverständnis der fränkischen Reichskultur als Träger der *translatio studii* sollte man doch wohl ernst nehmen; hier hat das *christliche Abendland* nicht als *Denkfigur*, sondern als historischer Fakt, eine ungeheure, auch musikgeschichtliche Leistung erbracht, die von arabischen, syrischen oder anderen Einflüssen, wie *verwickelt* auch immer, darzustellen, höchstens — vielleicht — M. Haas zu behaupten sich anschicken könnte; man erfährt nur noch nicht, wie das zu machen sein sollte.

man bessere Einsicht in die *Substanz griechischen musktheoretischen Wissens* finden können, wenn man nicht, was aber auch keine arabische Quelle leistet, die Originale von Aristoxenus oder Philodem haben wollte.

Die wesentlichen Beiträge zur arabischen Musiktheorie sind seit langer Zeit in durchaus im Ganzen vertrauenswürdigen Übersetzungen greifbar, aber niemand hat bisher daraus Beziehungen zur westlichen, lateinischen Musiktheorie ableiten können, abgesehen von der Aufzeigung eben des gemeinsamen antiken Erbes — und da darf man durchaus fragen, ob die Tradition über Boethius und auch Augustin nicht sogar zusammen qualitätsmäßig wesentlich besser war, als die der Araber sein konnte<sup>32</sup>, zumal diese übrigens von Aristoxenus auch keine (ausreichende, d. h. zur grundsätzlichen Erörterung dieses Problems führende) Kenntnis hatten, wenn man al-Fārābī glauben darf (dessen Musiktheorie eben keinen Einfluß auf den Westen gehabt haben kann), denn seine diesbezüglichen Werke fanden keine Übersetzer, wohl weil in dem Quellenrepertoire, das dem arabischen bzw. vorgängig syrischen Interesse zugänglich war, eben keine Texte von Aristoxenus mehr enthalten waren, ein „Lapsus“ der Überlieferung schon der antiken Kultur, der dem lateinischen Westen wenigstens durch Hinweise von Boethius und durch die Schrift von Martian ansatzweise, durch Vitruv sogar einigermaßen korrekt vermittelt wurde; so minderwertig war der „direkte“ Weg der Vermittlung der *Substanz griechischen Wissens* also auch nicht, nein er war sozusagen hochwertig und praktikabel<sup>33</sup> — es ist längst bekannt, daß auch „den“ Arabern nicht mehr die gesamte griechische Bildung, auch hinsichtlich Musiktheorie vorgelegen hat — es ist nun einmal so, daß die genuin griechischen Quellen jedenfalls weitgehend ausreichen, um andeutungsweise ein Bild antiker Musiktheorie gewinnen zu lassen, ja sie sind maßgeblich für viele Bereiche die einzigen zugänglichen Reste dieser Musiktheorie, aber nicht arabische Quellen — natürlich, in anderen Wissenschaften mag dies anders sein, in Musiktheorie ist es eben nicht der Fall, da ist gerade nicht zu erkennen, daß das christliche Abendland von vornherein weniger an *Substanz* über die lateinische Tradition rezipieren konnte als die Araber: Die für die Definition des Materials der Musik wesentlichen Aussagen waren durch Augustin und Boethius hervorragend dargestellt. Man kann, wenn man sich mit den betreffenden Texten wirklich auseinandersetzt, nur feststellen, daß gerade auf der kulturgeschichtlich nicht unwesentlichen Ebene der Musiktheorie der Westen einen besseren Zugang zu der *Substanz griechischen Wissens* hatte als die Araber; deren Überlieferung erlaubt keine Erkenntnisse über die aus der erhaltenen direkten Überlieferung hinaus — in diesem Wissensgebiet, weshalb man schon an M. Haas die Frage richten darf, was er eigentlich an konkreten Gründen für seine so revoluti-

---

<sup>32</sup>Was für die Übermittlung der *Substanz griechischen Wissens* gilt, nicht etwa für die Selbständigkeit der eigenen, arabischen Weiterführung der antiken Vorgabe: Was hier al-Fārābī geleistet hat, z. B. im Bereich der Erörterung der Stimmung, steht auf höchstem Niveau musiktheoretischer Forschung; für die spezifische Ausformung von Musiktheorie im *christlichen Abendland* hat dies jedoch keine Bedeutung. Daß Johannes de Garlandia zum *christlichen Abendland* gehört, dürfte ja wohl kaum jemand bezweifeln?

<sup>33</sup>Den Grund dieser Auffälligkeit in der Rezeption antiken Wissens in der arabischen Überlieferung, nämlich generell, was denn eigentlich von der *Substanz griechischen Wissens* überhaupt in das Arabische übersetzt werden konnte, sagt M. Haas leider auch nichts; gehört Aristoxenus' Denken nicht dazu?

onären Behauptungen vorweisen kann; man wäre für Hinweise auf die einem so weitschauenden Denker vielleicht trivial erscheinenden *realia* ja so dankbar gewesen.

Von Philodem z. B. hat man (heute) Kenntnisse nicht aus arabischen, syrischen oder gar hebräischen Quellen, sondern nur aus Herculaneum und deshalb auch recht spät, für das Mittelalter und die Renaissance zu spät<sup>34</sup>; es gibt also eine recht umfangreiche Menge an Texten mit der *Substanz griechischen Wissens* über oder zu Musik, die keinerlei Spuren in arabischem Schrifttum hinterlassen haben, insbesondere eben Aristoxenus; Kenntnis von dessen, aus Pythagoräischer Sicht natürlich unverständlichen Vorstellungen konnte man im *christlichen Abendland* also eben nur aus Boethius nehmen, und, sobald man die Natur der Aussagen von Martianus Capella mit Hilfe von Boethius einigermaßen verstehen konnte, auch aus dessen Darstellung — und man darf und muß fragen, warum nicht einmal die Scholastik das da enthaltene Problem der beiden Modelle der Melik in der antiken Musiktheorie verstanden oder als zu lösendes Problem erkannt hat. Die Diskrepanzen jedenfalls zwischen den beiden Modellen waren dem Mittelalter bekannt; den Arabern offenbar nicht. Und, „neuer Aristotelismus“ hätte das Problem ja mit ebenso neuer Schärfe ins Gedächtnis rufen können oder müssen — nichts davon geschieht, Musik ist als philosophisches Thema weitgehend irrelevant; diese nun wahrlich als wesentlicher Teil der spezifischen *Substanz griechischen Wissens* zu bewertenden Inhalte konnte man im Mittelalter aus arabischen Quellen nicht erfahren; was hätte man da eigentlich davon erfahren können, was man nicht von Boethius und Augustin erfahren konnte und erfahren hat? Was man von beiden nicht erfahren konnte, war z. B. die klare Einteilung der *κίνησις φωνῆς*, die wird weder durch Boethius noch durch Martianus ausreichend klar, sondern nur durch Vitruv weitergegeben, dessen klare Aussagen aber musiktheoretisch jedoch offenbar nicht rezipiert werden. Aus arabischer Antikenrezeption im Bereich des Wissen von Musik hätte man das allerdings nicht erfahren können; auch hier war also die Weitergabe der *Substanz griechischen Wissens* an die *Denkfigur* des *christlichen Abendlands* durch die lateinische Literatur besser gesichert als durch die arabische Antikenrezeption auf diesem Gebiet — und vielleicht ist es ja auch kein reiner Zufall, daß die scholastische Übersetzungstätigkeit aus bzw. nach arabischen Quellen antiken Wissens bzw. seiner *Substanz* — auch hier wäre man als einfältiges Gemüt für eine Konkretisierung dankbar — nicht den geringsten Ansatz erkennen läßt, sich etwa um das große Werk von al-Fārābī zu kümmern; daß dieses umfangreiche Werk in keiner der benutzten arabischen Bibliotheken enthalten gewesen sein soll, wird man vielleicht nicht einfach als Tatsa-

<sup>34</sup>Man könnte natürlich versucht sein, die von Gregor von Tours im ersten Kapitel des 8. Buches der *Historiae* erwähnten Akklamateure des Besuchs von König Gunthchramnus hinsichtlich ihrer potentiellen Fähigkeit, die *Substanz griechischen Wissens* an die Zeit zu vermitteln, in das besondere Bild der *translatio studii* von M. Haas einbringen zu wollen, müßte dazu allerdings die hochgradige *Verwickeltheit* beachten, in der diese Zeit fähig gewesen sein könnte, solche potentiellen Übermittlungen auch zu rezipieren: *Et hinc lingua Syrorum, hinc Latinorum, hinc etiam ipsorum Iudaeorum in diversis laudibus variae concrepabat*; ein regelrechter Nationenkatalog, um die Gesamtheit des Lobes angemessen zu schildern; immerhin, hier treten die Übermittler ja alle zusammen auf, nur die Franken fehlen ganz. Daß diese Zeit aber wesentliche Impulse für musiktheoretische Bildung des westlichen Mittelalters geschaffen haben sollte, das wird auch M. Haas nicht sagen können.

che ansetzen können. Übrigens hatte auch noch die Renaissance erhebliche Probleme mit dieser für Aristoxenus grundlegenden Differenzierung: Dies kann man bei Mei und anderen erkennen.

Um somit zu sehen, daß die Frage, ob nicht Boethius sogar eine bessere Quelle der *Substanz griechischen Wissens* im Rahmen der Musiktheorie darstellen könnte als potentielle arabische Texte<sup>35</sup>, nicht abenteuerlich ist, muß man allerdings die lateinischen Quellen lesen, oder auch die

---

<sup>35</sup>**Musiktheorie der Praxis, eine arabische Erfindung?** Und die Leistung von al-Fārābī einmal hinsichtlich der Rezeption antiken Wissens, der Übertragung auf das „eigene“ Instrument und die Frage nach der Stimmung ist ebenso wie die der Formulierung einer Rhythmustheorie keineswegs etwa gering einzuschätzen; zwei Dinge kann aber auch vages Andeuten von möglichen Einflüssen nicht aus der historischen Welt schaffen, einmal, daß insbesondere die Schrift von al-Fārābī nicht ins Lateinische übersetzt worden ist, zum anderen aber, daß den arabischen Gelehrten die Quellen antiker Musiktheorie nicht zugänglich waren, die auch dem westlichen Mittelalter nicht oder eben nur aus Pythagoräisch/Ptolemäischer Sicht andeutungsweise übermittelt worden sind, und schließlich, daß die arabische Theorie die wesentlichen Kulturinstrumente der Teilnahme der Musikgeschichte an der abendländischen Sonderentwicklung nicht entwickelt hat, eine Satzlehre, eine rational genau der Theorie entsprechende, praktisch anwendbare Notenschrift und überhaupt eine Theorie der Praxis, eine Theorie, die auch von ihrem Selbstverständnis her die Praxis als Praxis (mit)bestimmt. Diese Unterschiede kann man nicht einfach übersehen, denn sie hängen auch mit der Überlieferung antiken Wissens zusammen, speziell z. B. die Wertung des *musicus* gegenüber dem *citharista* bei Boethius u. a.: Wo ließe sich bei al-Fārābī eine Parallele zur Forderung nach Rationalität bei jedem ausübenden Sänger finden? Haas sieht solche Frage nicht einmal.

Und insofern als die arabische Theorie dieses nicht geleistet hat, aber auch gar nicht leisten wollte, und angesichts des Umstands, daß auch aus dem muslimischen Spanien kein Text überliefert ist, der etwa die Neumenschrift und ihre Entwicklung, der die Modalnotation und ihre Entwicklung zur Mensuralnotation, der die Technik des mehrstimmigen Satzes oder die Tonalitätsklassifizierung von Melodien und mehrstimmigen Kompositionen verursacht haben könnte, darf man vielleicht doch gerade als Musikwissenschaftler Karl Martell Dank wissen, daß er unter anderem einer genuin christlich abendländischen Rezeption antiker Musiktheorie, sicher indirekt und sozusagen unbewußt, die Existenz ermöglicht hat, denn, ohne eine Musikgeschichte in geschriebenen Denkmälern, wo sollte da ein Musikwissenschaftler sein Einkommen her nehmen? Nur aus der arabischen Musiktheorie?

Wie sollte das gemeint sein, fragt vielleicht der musikwissenschaftliche Repräsentant von *political correctness* sozusagen *strictissimae observantiae*. Nun, auch das ist ganz einfach: Die Augustinische Wertung des liturgischen Gesangs der christlich abendländischen Kirche, die Idee der Schöpfung des Chorals durch den hl. Gregor, die Idee einer unbedingt einzuhaltenden Authentizität und Korrektheit gerade der liturgischen Melodien aus Rom von Seiten der Karolingischen *cantores* und ihre Vorstellung, daß diese Korrektheit mithilfe der antiken Theorie zu begründen und zu leisten sei, aber auch der Wille, als *musicus* auftreten zu können, dies *alles und noch mehr* (J. Strauß) sind die musikhistorischen Faktoren, die zur Schrift, zur praktisch angewandten Musiktheorie und damit zum musikalischen Denkmal, der schriftlichen, und schließlich auch rationalen, sozusagen zeitinvarianten Überlieferung nicht nur von Texten, sondern auch der Musik geführt haben (auf die insgesamt etwas sonderbaren Vorstellungen von Pfisterer hinsichtlich einer Herkunft der Theorie der *modi* ursprünglich aus Rom u. ä. wird im zweiten Teil in der, leider, notwendigen Ausführlichkeit eingegangen). Wäre also die christlich abendländische Liturgie ersetzt worden durch den Gottesdienst der Moschee, hätten diese Faktoren gar nicht entstehen

vorliegende Literatur, die z. B. zum Problem der skalischen Definition des rational definierten können, denn weder aus Spanien noch von al-Kindī und anderen arabischen Musiktheoretikern sind auch nur Ansätze bekannt, die die Gesänge in der Moschee der Kategorie der Authentizität, Korrektheit und damit notwendigen „Verschriftlichung“ für wert befunden hätten (erst recht gilt dies für die weltliche Musik).

In diesem Verständnis der Reflexion über die Grundlagen bzw. das Material der Musik entsprechen die arabischen Rezeptoren der *Substanz griechischen Wissens* im Raum der Musiktheorie genau ihren antiken Vorgängern, hier liegt aber der wesentliche Unterschied der Rezeption antiker Musiktheorie im Rahmen der christlich abendländischen liturgischen Musik sowohl zur antiken Vorgabe als auch zur arabischen Parallelrezeption. So einfach ist es, das Fehlen auch nur eines Bedarfs an Übersetzung aus arabischen Texten im Bereich der *Substanz griechischen Wissens* für die westliche Musiktheorie und damit die christlich abendländische Musikgeschichte insgesamt verstehen zu können: Schon die Ansätze der Rezeption antiker Musiktheorie sind so verschieden, daß ein arabischer Einfluß ausgeschlossen werden kann. In anderen Bereichen war man bekanntlich nicht so zurückhaltend, da hat man eine Rezeption arabischer Texte sehr wohl gewünscht und benötigt, aber doch nicht in der Musik und ihrer Theorie!

Beachten sollte man in diesem Zusammenhang aber auch so, scheinbar, nebensächliche Dinge wie die Orgel: Auch dies ist bekanntlich ein, sogar recht konkreter Bestandteil der *Substanz griechischen Wissens*, davon zeugt ja nicht nur Optatianus Porphyrius; und zwar ein Bestandteil, der von Byzanz, von den Arabern ebenso wie von den Franken übernommen oder geerbt worden ist — auch hier kann man, was Verf. an anderer Stelle auch angedeutet hat, die völlig verschiedenen Entwicklungen des jeweils gemeinsamen Erbes sehr gut betrachten, oder kennt Haas einen islamischen Geistlichen der Zeit, der eine Orgel für die Gesänge der Moschee nutzen will, so im 9. Jh.?

Insofern darf und muß gefragt werden: Wo ist dieses Instrument geradezu im Handumdrehen erst zum Hilfsmittel der Rationalität auch des Vortrags der liturgischen Melodien und dann zu einem selbständigen, gerade in Hinblick auf die musikalische Verwendung hochkomplexen, oder, wie man ja auch sagen kann *höchst verwickelten* Instrument geworden? Wo ist es ein funktionales, dem Kaiserkult verpflichtetes Instrument geblieben, und wo entwickelte sich sein Erbe eher zu Spielzeugen, wenn auch vielleicht sehr *verwickelten*? Nur im Frankenreich geschieht eine so pragmatische Nutzung eines ursprünglich in Byzanz nur innerhalb des Kaiserkults, aber doch nicht zur Anwendung von Musiktheorie auf die Wirklichkeit des Gesangs verwendeten, dann aber auch nur im Westen als Vertreter gesanglicher Gattungen der Liturgie erscheinenden Instruments!

Und so typisch fränkisch in seiner sozusagen rein technisch praktischen Bedeutung war das Instrument eben schon im 9. Jh. geworden, daß sich ein Papst um Zusendung eines solchen Instruments nebst zu Bau und Nutzung fähigen Musiktheoretikers und Organisten in bzw. aus Deutschland bemühen mußte, im Ostfränkischen Reich, noch genauer in Bayern, nicht in Byzanz oder anderswo.

Und so bedauerlich ist es ja wohl auch nicht, daß der bekannte Heidelberger Organist schon lange vor Bach nicht nur beide Hände, sondern auch beide Füße verwendet hat, nur um Musik zu machen, auf der Orgel, geistlich liturgische, dann aber auch andere. Auch hier ist der Weg von der *Substanz griechischen Wissens* in das, hier ja gerade besonders charakteristisch faßbare *christliche Abendland* gar nicht so arg *verwickelt*, wenn man z. B. Hucbalds selbstverständliche Nutzung dieses Instruments zu Zwecken der Anwendung der Theorie auf die Praxis beachtet; diese Qualifikation gilt aber wohl für die Weiterentwicklung dieses Erbes, die, man darf ein solches Wort sicher verwenden, geradezu stürmisch und vollkommen eigenständig geschah — nicht übersehen sollte man auch die Natur dieser Entwick-

Einzeltons und des Ton-Buchstaben-Vergleichs, des „atomaren“ Verständnisses kleinster Einheiten, des musikalischen Materials etc. eingehende vergleichende Untersuchungen angestellt hat — mit dem Ergebnis, daß zwar in syrischen und arabischen Quellen ausreichende Zeugnisse der Übernahme und Weiterentwicklung dieser antiken Wissenstradition existieren, daß aber nur das *christliche Abendland*, ja genau, nur dessen Theoretiker, und zwar schon mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* eine praktisch brauchbare Umsetzung dieser Theorie geleistet hat — ein gegenseitiger Einfluß in diesem nicht gerade unwesentlichen Bereich der Musiktheorie ist daher mit Sicherheit auszuschließen — Hucbald notiert Melodien und fordert deren Notation ausdrücklich, al-Fārābī tut genau dies nicht: Auch dies ist ein nicht gerade unwesentlicher Unterschied, denn nur das Abendland nimmt die Hinweise auf die antike Notierbarkeit von Musik im Buch von Boethius ernst, wie dies Hucbald explizit tut!

Und gerade für die M. Haas so interessierende, wenn auch nicht ausreichend rationalisierte Vorstellung von *Anschaulichkeit* (s. u.) gilt dies: Würde man einmal in die vorliegende Literatur oder, wenn dies angenehmer ist, in die Ausgabe des großen Buchs zur Musik von al-Fārābī auf S. 428 bzw. in d' Erlangers Übersetzung Bd. I, S. 148, schauen, wo die Skala als Winkel dargestellt wird — absolut inkompatibel mit den lateinischen Weiterentwicklungen der von Boethius übernommenen Darstellungen der Skala, die dann als *Leiter* ja auch praktisch wirksam wird (und man kann ruhig einmal die Quellentexte beachten, in denen die Leiterstruktur der Ordnung des Tonmaterials ein geläufiger Bildlieferant ist, z. B. wenn man das einschlägige Schrifttum nur einmal zur Kenntnis nimmt). Also, um arabische — und um das arabische Schrifttum handelt es sich in diesem Fall von *muslimischer* Weitergabe der *Substanz griechischen Wissens* ja wohl wesentlich, oder nicht? — Einflüsse auf die westliche, lateinische Musiktheorie nachweisen zu können, müßte man sich schon der Mühe unterziehen, systematisch die *Wortlaute*, vor allem aber die Inhalte zu vergleichen, um dann damit feststellen zu müssen, daß hier das historisch faszinierende Beispiel zweier Erben *griechischen Wissens* vorliegt, die beide aber in sehr verschiedener Weise vorgehen und sich sehr verschieden entwickeln. Und gerade dafür liegt ja recht ausführliche Analyse vor, allerdings vielleicht nicht ganz so leicht zu lesen, wie die beliebte allgemeine Literatur für gebildete Stände, die M. Haas offensichtlich so bevorzugt.

Man könnte ja weitergehen und den gesamten Text des *Großen Buchs über Musik* — ohne vertieft sinnigende Mystifizierung der Verwendung des Wortes *Musik* in arabischen Quellen, die nach der Rezeption der antiken Theorie trivial ist — dahin zu betrachten, was davon eigentlich für die gleichzeitige und spätere (weltliche) Musiktheorie brauchbar gewesen sein könnte, was man denn daraus eigentlich hätte lernen können: Der Weg, wie man das machen kann, ist ja

---

lung, die ganz in Richtung der musikalischen Rationalität erfolgt ist, als Instrument, als Werkzeug der liturgischen Musik, eben nicht als Spielzeug, obwohl, wie man aus R. Hammersteins Schriften recht angenehm lesbar erfahren kann, zu solcher „Spielzeugverwendung“ auch im Westen durchaus Anlässe gegeben waren; da geschieht jedoch etwas ganz Anderes: Das christliche Abendland entwickelt die Orgel zu etwas, was sich weder Heron noch seine Arabischen Übersetzer und Weiterentwickler auch nur hätten träumen lassen können. Auch hier, wo man, z. B., es sei so allgemein formuliert, östliche Quellen hätte nutzen können, ist die Entwicklung rein abendländisch.

aufzeigt eben im Bereich der Materialdefinition der Melik und auch der Notation, da müßte man also nur weitersuchen und diesem Vorbild folgen; nur inhaltlich gibt es dazu keinen Grund, selbst M. Haas weist keinen nach, wie er auch nie entsprechend eingehende Vergleiche vorgestellt hat, obwohl, es sei wiederholt, dafür Vorbilder vorliegen.

Sozusagen phänomenologische Vergleiche gibt es also, und, aufgrund der Übersetzungen, sind die auch leicht selbst nachzuzahlen. Man wird feststellen müssen, daß hier schon seit dem 9. Jh. im Westen — es ist bekannt, daß Spanien größtenteils muslimisch war, hier wird verkürzt formuliert — in der musikalischen Kultur Leistungen erreicht waren, die der arabischen Weiterverarbeitung der antiken Vorgabe nicht zugänglich waren, also davon auch nicht beeinflußt werden konnten, eben rein phänomenologisch gesehen. Das ein solcher Vergleich, z. B. des *großen Buchs der Musik* von al-Fārābī mit der Musiktheorie des christlichen Abendlands insgesamt sinnvoll sein kann, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu bestimmen und daraus vielleicht sogar allgemein interessierende Erkenntnisse zu ziehen, wurde in Bezug auf das, was man als Material der Melik bezeichnen kann, von Verf. recht ausführlich vorgestellt, daß M. Haas dies auch nur zur Kenntnis genommen haben könnte, oder, was natürlich besser wäre, aus seinem eigenen Ingenium konkrete Sachverhalte und betreffende Beiträge hierzu, nämlich von der Sichtweise der mediävistischen Musikwissenschaft, die nicht dreißig Jahre hinterhinkt, geschenkt hätte, ist nicht zu sehen. Insbesondere läßt sich sehr gut bestimmen, was gemeinsames Erbe und was Ergebnis jeweils eigenständiger Weiterentwicklung dieses Erbes ist. Und da muß man feststellen, daß das christliche Abendland schon seit der 2. Hälfte des 9. Jh. aus seinem Erbe so grundsätzlich verschiedene Vorstellungen abgeleitet hat, daß ein Vergleich beider musikalischer Kulturen für das Verständnis dieser Entwicklungen nicht nur entbehrlich zu sein scheint.

Da braucht man nicht nur auf die Mehrstimmigkeit zu verweisen, eine ja nicht gerade völlig vernachlässigbare Erscheinung abendländischer, ja, abendländisch christlicher Musikgeschichte, die sich massiv auf Teile der *Substanz griechischen Wissens* stützt, allerdings auch eigene Gedanken einbringt. Und auch die rhythmische Notation des Westens<sup>36</sup> ist in dieser Hinsicht von der arabischer Theoretiker ganz verschieden, die nämlich mit einer wohl bewußten Abstinenz von einer Einwirkung auf die Praxis eher der antiken reinen Theorie entsprechen. Ihre rhythmische Theorie scheint sogar noch weniger die Praxis betreffen zu wollen als die antike Theorie, die doch Hinweise gibt, wie man metrische Texte rhythmisch analysieren kann.

---

<sup>36</sup>Deren Rationalität und Klarheit hat die Rhythmustheorie der arabischen Autoren eben nicht erreicht, und zu einer allgemein für die und in der Praxis brauchbaren Notation hat sie eben auch nicht geführt; Komposition wie im Abendland war so höchstens theoretisch möglich, also in einer die Möglichkeiten der symbolischen Notierbarkeit von Tönen als Griffe nutzenden Art! Dafür gibt es Belege von Abū al-Faraġ; nur systematisch wurde diese Möglichkeit eben nicht genutzt, theoretisch war sie möglich, im *christlichen Abendland* dagegen wurde sie praktiziert (auf die Seltsamkeiten von Vorstellungen, daß Notenschrift im Westen noch im 13. Jh. eigentlich nicht Notenschrift sein darf und sonstige Verwunderlichkeiten wird im Anhang von Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* eingegangen, die Namen Flotzinger und Kaden sind hier exemplarisch zu nennen)



Die arabische geht hier noch mehr rein wissenschaftlich vor, denn sie beobachtet, versucht zu klassifizieren, gibt aber keine Regeln für diese Praxis vor; dies mag eine intellektuell zunächst höher stehende Betrachtungsweise sein, nur, sie führt nun einmal nicht zu der Art von Praxis, zu einer Musikgeschichte in notierten und schriftlich geplanten Kompositionen, wie sie für das Abendland charakteristisch ist — und die zudem der Musik objektiv gleichen Rang mit Literatur und anderen, zeitinvariant existierenden und überlieferbaren Künsten zu geben fähig war; das ist doch nicht gerade eine ganz kleine Errungenschaft und eigenständige Umwandlung der direkt rezipierten musiktheoretisch wesentlichen *Substanz griechischen Wissens* im christlichen Abendland? Und daß man dazu arabische Übermittlung benötigt hätte, zur Zeit also der *Musica Enchiriadis*, erschiene doch als eine etwas sonderbare Behauptung.

Sicher, viel später: Hieronymus von Mähren verweist zu Ende seiner Schrift, da wo er das Tonsystem der Antike und in ihrem Gefolge auch Stimmungen moderner Saiteninstrumente analysiert, auch auf einige Instrumente arabischer Herkunft — nur, hat er damit arabische Musiktheorie übernommen oder läßt sich sein Interesse auch aus der eigenen Tradition erklären? So muß man ja wohl fragen. Seine Analyse verläuft nun aber vollständig im Rahmen der lateinischen Tradition; und da, wo man vielleicht einen wirklichen und wirksamen Einfluß annehmen kann, im Bereich der Wertung von Musik, da kann man von vornherein nicht mit *Wortlauten* rechnen — und, daß auch hier erhebliche Arbeiten geleistet wurden, ist Haas offenbar entgangen — ach so, natürlich nicht, denn die, die solche Arbeiten geleistet haben, die haben ja von dem, was sie da zitiert und in den Gesamtkontext gestellt haben, *kein Verständnis* gehabt, das kann man, seiner Aussage zufolge offenbar nur bei M. Haas finden; nur wo? Wo hat Haas einmal einen *Wortlaut* nachgewiesen, der nicht nur — bestenfalls! — einfach eine der beiläufigen Erwähnungen von Musik, wie etwa in der Metaphysik von Aristoteles bei der Exemplifizierung einer übergeordneten Klassifikation, betrifft, sondern irgendwelche wesentlichen Elemente der abendländischen Musikgeschichte nach dem Ende der Dominanz der *christlich abendländischen* Wertung von Musik<sup>37</sup> verursacht hat und eindeutig aus arabischen oder hebräischen Quellen

---

<sup>37</sup>Und wer nur einen kurzen Blick auf die Rezeption der ausschließlich liturgischen Wertung von Musik aus der verbindlich gewordenen Vorgabe der Erörterung des Wertproblems von Musik in Augustins *Bekenntnissen* und deren Platonismus geworfen hat, der kann unmöglich daran zweifeln, daß bis ins 12. Jh. hier eine verbindliche, nämlich christlich liturgische Wertung von Musik bindend ist; andere Musik kann eigentlich nicht einmal zur Reflexion dienen, außer zur Zuweisung des Hörens von Musik an sich, also des Vergnügens an dieser Musik zur Sünde. Insofern ist die von Haas als *‘Denkfigur’* bezeichnete Idee des *christlichen Abendlands* gerade in der Musik nicht nur eine Idee, sondern konkrete, nämlich die musikhistorische Situation regelnde Wirklichkeit; eine übernommene Wertung, die zwar nicht ganz ohne phänomenologische Parallelen in der arabisch muslimisch theologischen Wertung von Musik ist, sich aber, wie selbst M. Haas zugeben dürfte, völlig autonom christlich entwickelt hat, nämlich aus der Vorgabe von Augustinus, dessen Beeinflußbarkeit durch arabische Texte nicht so ganz einfach zu begründen wäre — und wie hier gezeigt, stammt auch die Rationalisierung der liturgischen Musik, die bekanntlich nur im Westen geschieht, wesentlich aus antiken Quellen, die aber unmöglich durch arabische Übersetzungen vermittelt worden sein können, und, als ebenso wesentlicher Grund, natürlich aus der besonderen Denkfähigkeit fränkischer *magistri cantilenae*.

stammt?

Und die so „aufregende“ Beschreibung von Notenformen mit arabischen Fachtermini für die entsprechenden geometrischen Figuren in der Schrift des Anon. 4 — sollen die ein und dazu noch bisher unverstandenes Zeichen der Übermittlung antiken Wissens durch arabische Musiktheorie sein? Daß die Mathematik „den“ Arabern viel verdankt, das kann nicht bezweifelt werden, nur, daß damit auch die Musiktheorie *die Substanz griechischen Wissens* aus unbeachteten, offenbar von allen außer M. Haas unverstandenen arabischen, syrischen und hebräischen Quellen des Mittelalters geschöpft haben müsse, das wäre eben zuerst zu zeigen gewesen, in Auseinandersetzung mit anderen Darstellungen, wenn man so etwas denn behauptet; wieder kann man M. Haas nur zurufen *hic Rhodus, hic salta*, offenbar bisher vergeblich: Die geradezu notorische Forderung, irgendetwas müsse noch geleistet werden, ist sicher leicht zu erheben, nur, wenn bereits maßgebliche Arbeit geleistet wurde, dann werden solche Forderungen, nun sagen wir euphemistisch, merkwürdig.

Das bedeutet, ehe man mystifizierende Andeutungen über angeblich von allen außer M. Haas unbeachtete und unverstandene Quellen *griechischen Wissens* für die Musiktheorie des *christlichen Abendlands* macht, muß man wie gesagt erst einmal aus der eigenen Tradition unverstehbare Lücken in der westlichen Musiktheorie nachweisen, Spuren der *Substanz griechischen Wissens*, die nicht aus der lateinischen Tradition mit Augustin, Boethius und anderen erklärbar sind — wo sind die denn? Haas jedenfalls hat sich um entsprechende Belege nicht bemüht, er deutet an, mystifiziert, konkrete Nachweise oder wenigstens ein Beispiel für solche Lücken führt er nicht an, wie er auch nicht erkennen läßt, was er von der bisherigen Forschung zur Antikenrezeption im Bereich *Musik* im Lateinischen Mittelalter eigentlich kennt<sup>38</sup>; damit verunglimpft er die bisherigen, durchaus intensiv tätigen Gelehrten auf diesem Gebiet auch noch als *Gläubige* an *die Sache einer* auch noch *wunderbarerweise* und dann noch *irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens*; also als *wundergläubige* Ignoranten, das dürfte doch eine etwas weitgehende Schmähung von all denen sein, die sich mit den alten Thesen von H. G. Farmer auseinandergesetzt und sie weiterverfolgt haben — nur, Farmer gibt wie andere konkrete Quellen an, Haas nicht.

Daß M. Haas die lateinischen, dann durch arabische Übersetzungen und schließlich die „Urtexte“, die Quellen antiken musiktheoretischen Wissens erfassenden Texte alle so gut kennt, sich über sie so klar ist, wie seine Ausführungen implizieren, ist jedenfalls aus seinen Behauptungen

---

Wer hier die Angemessenheit der Bezeichnung *christliches Abendland* nicht sehen kann oder aus Gründen der Anpassung an gängige *Denkfiguren* nicht wissen will oder darf, dürfte wohl von einer für eine solche Behauptung unangemessenen Unkenntnis der musikhistorischen Situation des 9. bis 12. Jh. geprägt sein; dieser ersichtliche Mangel ließe sich z. B. durch eine Kenntnisnahme nur der von Verf., *Musik als Unterhaltung* angegebenen Quellen leicht und ohne große Verständnismühe beheben.

<sup>38</sup>Und was hier geläufig ist, kann man neuerdings in hübscher, wenn auch hinsichtlich Quellen- und Literaturkenntnis vielleicht nicht gerade mustergültiger oder neuartiger Zusammenfassung durch E. Witkombaska-Zaremba, *Antique Tradition in Medieval Musicography*, in *Music in the World of Ideas*, Poznań 2001, S. 45 ff., lesen.

nicht zu erkennen, wenn er sich nicht einmal die Mühe macht, die Nachweise der antiken Tradition der Neumenschrift zur Kenntnis zu nehmen — sicher, die Neumenschrift ist nicht antik, aber ihre Grundlagen, und zwar nicht *irgendwie wunderbarerweise*, sondern ganz klar in den aus der griechischen Antike von den Grammatikern übernommenen Definitionen übernommen; und die gehen — man lese Laums Buch, ein allerdings nicht so angenehm vage lesbares Werk — auf Aristoxenus zurück, sind also „musikalisch“ von Anfang an — Hebräische Quellen hat M. Haas dafür jedenfalls noch nicht beigebracht, wohl aber Assoziationen weckende Andeutungen. Wissenschaftlich satt wird man davon leider nicht: Hier findet man wirklich einen Teil der *Substanz griechischen Wissens*, allerdings nur vermittelt durch Lateinische Grammatik und Musiktheorie.

Der „ungeheure“ Umfang der Syrischen Quellen — zugänglich und vor allem *verständlich* nur M. Haas? —, gerade zur antiken Musiktheorie läßt auch nicht klar erkennen, wie man sich hier Einflüsse vorstellen soll — aber auch hierzu liegt Literatur vor, z. B. hinsichtlich des oben genannten Vergleichs; allerdings, über die schon aus Lateinischen Quellen gegebenen Aussagen gehen diese Texte leider auch nicht hinaus, sie bleiben sogar sehr weit hinter dem Niveau zurück; ach so, die Bearbeiter dieser Problematik haben ja nichts verstanden, auch wenn sie nicht einfach *solche Tätigkeiten zitieren*, sondern in den Gesamtzusammenhang der Tradition und des Weiterlebens antiken musiktheoretischen Wissens gestellt haben; außer M. Haas hat ja seiner maßgeblichen Meinung als, ausweislich der Charakterisierung der Anzeigen für Finschers *Neue MGG*, *nahmhafter Fachvertreter* nach niemand etwas von *solchen Tätigkeiten* verstanden; eine erstaunliche Behauptung für einen Autor, der konkrete Quellenverweise für völlig überflüssig hält, sich also auch nicht die Frage nach ihrer Existenz stellen muß!

Aber natürlich, da fällt einem ja noch etwas ein, die Achtzahl der Tonarten, die wird man mit einiger Sicherheit aus der frühen Syrischen Liturgie ableiten können — nur, handelt es sich da etwa um die *Substanz griechischen Wissens*? Das ja wohl nicht, wie Ptolemaeus zeigen kann; und daß der „Fehler“ von Boethius allein schon die Festlegung der Anzahl mitbestärkt haben mag, das gilt ja wohl nur im Westen. Vor allem aber, daß mehr als die Anzahl, die Zahl von acht Tonarten und deren Unterteilung in plagale, und, nur vom Westen der terminologischen Vollständigkeit hinzugefügt, authentische vom Lateinischen Westen her übernommen worden sein könnte, daß die so charakteristische *finalis*-Lehre, die Rationalisierung zu Skalen aus „Syrien“ oder auch aus Byzanz stammen sollte, dessen „Theorie“ nicht einmal Halb- und Ganzton rational unterscheiden und diesen Unterschied auch nicht benennen kann, wird wohl nur der behaupten können, der weder Gombosis Beiträge noch neuere Abhandlungen zu diesen, es sei eingestanden, im Konkreten oft recht langweilig und mühselig zu bearbeitenden Problemen zur Kenntnis nehmen will, bzw. der den Betreffenden eben ohne weitere Untersuchung *kein Verständnis* zuordnet<sup>39</sup>. Auch da ergibt die konkrete Wirklichkeit eine Fehlanzeige für

<sup>39</sup>Die von Haas gesetzte Opposition von *Wissen* und *Verständnis* ist beachtenswert, insbesondere, wenn man die betreffenden Ausführungen zum Wissen von Sokrates beachtet: Wie kann man etwas wissen, ohne dafür Verständnis zu haben, wobei *Verständnis* natürlich hier nicht im Sinne von *verstehendes Verzeihen* o. ä. zu verstehen ist, jedenfalls scheint Haas diese zusätzliche Bedeutung ja nicht zu

mystifizierende Vorstellungen von, wie auch immer *höchst verwickelten* Vermittlungswegen.

Boethius lesen, das muß man schon, und das lohnt sich auch, wie zahlreiche Literatur, z. B. die von U. Pizzani zeigen kann<sup>40</sup>, Favonius Eulogius, Grammatiker, Chalcidius, Fulgentius, Martianus Capella, Censorinus und Macrobius u. ä., alles, kann man in guten modernen Ausgaben auch lesen, insbesondere natürlich die antiken, griechischen Quellen dieser Autoren, dann kann man auch bei bestem Willen nicht mehr von einem *Glauben an die Sache einer wunderbarerweise* — man bemerke die Feinheit der Ironie — auch noch *irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens* mystifizierend reden, dann muß man eben die umfangreichen Kommentare zur Musikschrift von Boethius, zu der von Martianus Capella<sup>41</sup>, zum Timaeus studieren, um das Bemühen des Abendlands um Verstehen dieses Erbes auch nur erahnen zu können<sup>42</sup>, oder in der scholastisch beeinflussten Musiktheorie die von den neueren Herausgebern

---

meinen, also die von *tout comprendre ...* Da geht es doch wohl um etwas Anderes. Damit aber wird der Wortgebrauch von M. Haas zum Problem, das gar nicht so leicht zu lösen sein dürfte. Vielleicht ist es ja als Anregung zu eigenem Denken gemeint? Wirklich, man kann hier nur Monty Bodkins zitieren, *there are wheels within wheels*.

<sup>40</sup>Daß ohne die Schrift von Boethius die totale Rezeption der *Substanz* der antiken Theorie der Melik in der Folge der Karolingischen Renaissance überhaupt möglich gewesen wäre, darf man angesichts des Textes von Martianus Capella sehr wohl bezweifeln, denn der versteht von dem, was er über bzw. an Musiktheorie schreibt, selbst kaum noch etwas. Die Bedeutung von Boethius, die in Cassiodors Brief, *Varia* I, 45, 4, ed. Mommsen, S. 40, 11, zu lesen ist, stellt daher keineswegs eine übertreibende Ekloge dar: *Translationibus enim tuis Pythagoras musicus, Ptolemaeus astronomus leguntur Itali; Nicomachus arithmeticus, geometricus Euclides audiuntur Ausionii: Plato theologus, Aristoteles logicus Quirinali voce disceptant: mechanicum Archimedes Latialem Siculis reddidisti claros, tanta linguae proprietate conspicuos, ut potuissent et illi opus tuum praeferre, si utrumque didicissent. Tu artem praedictam ex disciplinis nobilibus notam per quadirifarias mathesis ianuas introisti.* Mag dies in Hinblick auf Archimedes vielleicht etwas übertrieben sein, denn dessen Verständnis durch Boethius dürfte fraglich sein, insgesamt, vor allem aber hinsichtlich der *ars musica* ist die Bedeutung von Boethius als Quelle des Wissens antiker Erkenntnis durch Cassiodor korrekt qualifiziert worden — ja, was Cassiodor kaum ahnen konnte: Boethius hat so klar formuliert, daß eine inhaltliche Rezeption der *Substanz griechischen Wissens* möglich war, ohne jede direkte Übermittlung, nur durch Lernen an und aus dem Text von Boethius; dessen historische Bedeutung als Vermittler der *Substanz griechischen Wissens* soll man sich durch M. Haasens Vorstellungen also lieber nicht verdunkeln lassen.

<sup>41</sup>Die völlig unbrauchbare Überschätzung der Bedeutung von Martianus Capella als „Musiktheoretiker“ in der Habilitation von S. Grebe hat Verf. in einer ausführlichen Studie zur Antikenrezeption im Bereich der Musiktheorie des Mittelalters bewertet; eine Arbeit, deren Publikation von der Wirtschaftsentwicklung abhängt.

<sup>42</sup>Fragt man von da einmal, was ein Theoretiker wie Gafurius, z. B. in *De harmonica musicorum instrumentorum opus* von 1518, dem nun Ptolemaeus und Aristides Quintilianus wieder aus Übersetzungen zugänglich waren, wirklich an Neuem gesagt hat — wird man überrascht schon aus dem Titel entnehmen können: Der basiert ebenfalls noch ganz auf dem von Boethius gegebenen Wissen, er spricht über die *musica instrumentalis*; und dieser Eindruck wird durch Kenntnisnahme des Inhalts auch nicht wesentlich verändert. So ist das, wenn man die Quellen betrachtet bzw. die Niederungen der Sachkenntnis nicht völlig unter sich lassen will: Boethius war ein Zeuge, der die Lehre der antiken Melik,

genau angegebenen Hinweise auf Aristoteles etc. beachten, in ihrer Relation zur gegebenen musiktheoretischen Tradition bewerten und einordnen, wozu man natürlich diese Tradition auch gut kennen muß — und dann sollte man nachweisen, wo man Lücken findet, eben *Griechisches Wissen*, das man aus solchen Quellen nicht entnehmen kann; ja, das muß man dann methodisch schon tun. Und da dürfte M. Haas ein Nachweis nicht gerade leicht fallen, abgesehen davon, daß er hierzu auch nicht ein einziges Beispiel nennt, vielleicht ja auch deshalb, weil er jedenfalls keine Kenntnis der antiken Musiktheorie zu erkennen gibt: Und hier liegt das Fatale der so absonderlichen Behauptungen von M. Haas, er müßte einmal nachweisen, was eigentlich an der *Substanz griechischen Wissens* durch arabische, syrische oder gar hebräische Quellen im Bereich von Musik besser in das Lateinische Abendland hätte kommen können als durch die Schriften der beiden letzten großen Denker auf diesem Gebiet in der Spätantike: Ja, wer sollte

d. h. den von Augustin nicht behandelten, Teil antiker Musiktheorie ausreichend umfangreich und inhaltlich korrekt besser formuliert als Gafurius, wenn er die *Substanz griechischen Wissens* in diesem Bereich, übrigens einschließlich von Hinweisen auf die Ethoslehre und noch von einigem mehr, doch offensichtlich recht gut übermittelt hat (was unzulänglich kurze Rekapitulationen oder Nacherzählungen dieser Traditionen sind, kann man von Anja Heilmann, *Boethius' Musiktheorie*, S. 249, exemplarisch erfahren). Selbst die dann für die Beichtlehren wesentliche Erholungstheorie durch Musik in der Ethik von Aristoteles, näher ausgeführt in der Staatsschrift, ist bekanntlich nicht ganz ohne Vorbild auch dieser früheren, lateinischen Quellen, das *remitti dulcibus modis* konnte man sogar bei Augustin finden, wo er dies zu Anfang von *De musica* ja noch rudimentär zuließ, was in einem gewissen Gegensatz zum strikteren Modell in den *Bekanntnissen* steht; ja, sicher, da konnte man schon einiges an der *Substanz griechischen Wissens* erfahren, was man aus arabischen Quellen gar nicht, nicht besser oder nicht grundsätzlich besser hätte erfahren können; es sei denn M. Haas hält hier seit langer Zeit noch für andere gänzlich unbekannte *Substanzen* in petto; nur, um diese abschätzen zu können, reicht ein Blick auf das Schrifttum von A. Barker, das Haas nicht zu beachten scheint, dessen Beachtung — wenn man nicht lieber gleich die Texte selbst lesen will — aber deshalb unabdingbar ist, um schöpferische, dann die noch verstehende, aber nur kompiatorische und schließlich die spätantike rein literarische, d. h. ohne eigenes Wissen und Verstehen zusammengestellten Zeugnisse unterscheiden und die einzelnen antiken lateinischen Quellen hinsichtlich ihrer Leistungsfähigkeit für die künftige Entwicklung überhaupt bewerten zu können.

Ist man dazu unfähig, z. B. aus Nichtbeachtung der eigentlichen Aussagefähigkeit besonders der lateinischen spätantiken Schriften, dann ist man natürlich auch nicht fähig, die Einmaligkeit der Schrift von Boethius zu verstehen: Diese Einmaligkeit liegt darin begründet, daß am Ende einer immer stärker von dezidierten Nichtwissen bestimmten Unbildungssepoche noch einmal ein hinsichtlich Aussagefähigkeit vollständiges und klar die *Substanz griechischen Denkens* weitergebendes Werk entsteht, das wahrscheinlich nicht einmal vergleichbar ältere lateinischen Vorgänger besaß. Für Augustin gilt dasselbe; seine Theorie der Pause z. B. wird von keinem anderen lateinischen Autor vergleichbar systematisch und klar formuliert. Wenn man hinsichtlich der Bildungssituation der Entstehungszeit der *Inst. Mus.* von Boethius von einem Wunder sprechen kann, daß gerade da ein solches Werk entstehen konnte, so bleibt noch das zweite Wunder, daß diese Schrift den Bildungsverfall in Italien überlebt hat, also z. B. nicht von den frommen Mönchen aus Bobbio sorgfältig vom Pergament geschabt worden ist. Das „Wunderbare“ dieses Überlebens stellt die Ermordung eines solchen Menschen durch den Arianer Theoderich natürlich in noch düsteres Licht.

eigentlich besser über die Theorie der antiken Metrik Auskunft geben können als Augustin, der auch hier seine geistige Einmaligkeit beweist, sogar an einem so „kleinen“ Objekt — und dazu noch eine christliche Wertung von Musik formuliert, die bis zu Pizzani keiner der späteren Zeit auch nur ansatzweise verstanden und gar weitergeführt hat; die entsprechenden Spuren bei scholastischen Autoren sind, was immerhin schon eine Leistung darstellt, zwar vorhanden, aber keineswegs der Tiefe dieses Denkens über Musik auch nur ansatzweise angemessen. Von welchem arabisch, hebräisch oder syrisch schreibenden Autor hätte das Abendland hier besseres, oder „substantielleres“ Wissen erfahren können? Platos Einfluß auf das Denken über Musik jedenfalls konnte man aus arabischen Texten sicher nicht ganz so gut erfassen, wie selbst nur aus Calcidii Kommentar und Übersetzung.

Und seltsam, das Gleiche gilt auch für Boethius, einer der größten Geister nicht nur seiner Zeit, der letzte für lange Zeit, der noch von der Philosophie besucht worden ist (Zitat!), der übrigens nachweist, daß die *Substanz griechischen Wissens* sehr wohl in der Zeit des Gothenreiches noch verfügbar war; ja, von Boethius konnte das Abendland nicht nur die neueste Entwicklung bei Ptolemaeus erfahren, sondern in bewundernswerter Klarheit die *Substanz* des Pythagoräischen Modells von Musik; das Aristoxenische Modell wird nur in Ptolemaeischer Sichtmöglichkeit und damit höchst unvollkommen dargestellt, aber eben doch angesprochen — allerdings, wie gesagt, die Theorie von Aristoxenus war, so traurig das sein mag, aus arabischen Quellen erst recht nicht zu erfahren, die war nämlich gar nicht übersetzt worden; immerhin sagt Boethius klar genug, daß es eine solche Theorie gab, die in sozusagen „vulgarisierter“ Form ja auch über Martianus Capella in das Abendland gekommen ist, durchaus nicht ohne Folgen. Nun, wo fehlt da etwas? Die Aristotelische Philosophie? Daß die das Wesentliche der *Substanz griechischen Wissens* zu bzw. über Musik enthalten haben könnte — soweit sie Boethius nicht mehr übersetzen konnte —, das wird auch ein solcher Kenner wie M. Haas nicht behaupten wollen; was die scholastische Philosophie aus der bekannte Stelle in der Metaphysik „gemacht“ hat, was sie aus den keineswegs klaren Ausführungen der Schriften zur Seele und zur Wahrnehmung entnehmen konnte, das ist leider so unbedeutend und vor allem musikhistorisch irrelevant<sup>43</sup>, daß das Gegenteil nur von einer Fehldeutung oder Ignoranz der Quellen behauptet

<sup>43</sup>Die dankenswerte und kundige Darlegung des Einflusses Aristotelisch scholastischer Seelenlehre auf Guido von Saint-Denis von Sieglinde van de Klundert, *Guido von Saint-Denis Tractatus de tonis, Edition und Studien*, Bubenreuth 1998, Bd. 1, S. 152 ff. (zum Thema der *passiones animi*) macht ebenfalls deutlich, daß diese Theorien keinerlei Einfluß auf das Verständnis oder gar die Praxis konkreter Musik haben konnten — wenn der von ihr zitierte Passus aus dem Politik-Kommentar von Petrus de Alvernia, ib., S. 163, auch zur Wirkung von *harmoniae quaedam purificativae* nicht einen einzigen konkreten Hinweis geben kann und will, dann wird deutlich, daß der Realitätsbezug der Schrift von Johannes de Grocheo keine „scholastische“ Grundlage haben kann: Die Beachtung eines aktuell „realen“ Musikers einschließlich von dessen besonderer instrumentaler Leistung, kann unmöglich aus der Staatsschrift abgeleitet werden; es handelt sich um einen Ausdruck der zeitgenössischen Wertung von Musik.

Die Wirklichkeitsferne der scholastischen Reaktion auf antike, Aristotelische Vorgaben zeigt sich auch in der ausgeweiteten Tonartsemantik von Guido von Saint-Denis le moustier, ib., Bd. 2, S. 51 ff., wo die Tonartsemantik in der *Politik* ohne jede Berücksichtigung ihrer Unbrauchbarkeit für die ja den

Gegenstand des Buches bildenden Kirchentonarten bzw. „deren“ Melodien paraphrasierend ausgeweitet wird, z. B. daß im Gegensatz zu Melodien im 3. Ton die im 7., ib., S. 52, 382: *non tamen sic fortiter ut melodie toni tertii vel frigista, et ideo non ad raptum aut audaciam seu iram, sed potius ad misericordiam et compassionem disponit. ...* (vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 78). Angesichts eines Introitustextes wie *Miserere mihi Domine* vertont im 3. Ton könnte man derartige Semantik nur als absurd bewerten, wenn sie tatsächlich konkret gemeint gewesen wäre:

Die große Leistung der lateinischen Musiktheorie, Regeln für die musikalische Wirklichkeit aufzustellen, und diese Wirklichkeit des liturgischen Gesangs (dann natürlich der Musik an sich, vgl. Johannes Cottos Beachtung der weltlichen Melodien und das darüber in Verf. *Musik als Unterhaltung* Gesagte) analytisch zu bewerten, die Aufstellung sozusagen einer wirklichen Wissenschaft, kommt bei diesem deutlich scholastisch beeinflussten Autor in direkte Begegnung mit dem scholastischen abstrakten Denken, was zu der entsprechenden Diskrepanz führen muß. Eine Auflösung gelingt dem Autor nicht (übrigens, damit keine falschen Folgerungen gezogen werden, auch die arabische Musiktheorie ist wirklichkeitsbezogen; z. B. in der Betrachtung von Stimmungsmöglichkeiten, eigener Instrumente, des eigenen Ton- und Rhythmussystems, nicht aber in Bezug auf eine Regelung und Bewertung konkreter, aktueller Musik — Notenbeispiele, wie schon beim ersten greifbaren lateinischen Musiktheoretiker gibt es in den betreffenden arabischen Texten nicht; auch diesen Unterschied müßte man beachten, ehe man den so weitführenden Vorstellungen von M. Haas über irgendetwas *Verwickeltes* leicht folgen kann). An dieser „Scholastizität“ bzw. Wirklichkeitsferne — und der Autor will über Gregorianik schreiben — ändern auch die unterhaltsamen und offenbar individuell erfundenen bzw. abgeleiteten ausführlichen weiteren Angaben zur Tonartensemantik nichts, die die Herausgeberin ausführlich, ib., Bd. 1, S. 194 ff., beschreibt (es gibt, wie jeder Leser des schönen Buches von T. Seebass weiß, Abbildungen personifizierter Tonarten auch anderswo, neuartig, und vielleicht neu erfunden, sind die Epitheta, die Guido von St. Denis den Tonarten in die Hand gibt, so wie in volkssprachlichen Romanen Personifikationen erscheinen, z. T. mit ganzen „Katalogen“ von Musikinstrumenten). Im Gegensatz zu der Einstellung der lateinischen Musiktheorie, die man als wirkliche Wissenschaft bewerten kann, weil sie die Wirklichkeit als ihr Objekt versteht, ist diese Tonartensemantik als „scholastisch“ in dem Sinne zu bezeichnen, als gerade hier die Konfrontation mit der Wirklichkeit höchstens so selektiv erfolgt, daß sie wirklichkeitsfremd bleibt — man wird wohl für alle möglichen „Affekte“ irgendeinen Text im Gregorianischen Repertoire finden können, nur statistisch ist eine Tonartbestimmtheit nicht gegeben. Im Gegensatz dazu ist jede einzelne konkrete Melodie Objekt der Musiktheorie in ihrem Verständnis seit Aurelian von Réomé! Aus diesem Grund kann auch eine realistische Verbindung zwischen Aristotelischen Traditionen der Seelenzustände und der Tonartensemantik von vornherein nur parataktisch, nicht aber inhaltlich hergestellt werden, was, es muß eingeräumt werden, auch trivialerweise kaum möglich ist; der Zwiespalt aber wird auch nicht empfunden oder gar als zu lösendes Problem gesehen. Hier ist die eigentliche lateinische Musiktheorie des Mittelalters also produktiv, die Tonartensemantik aber rein literarisch.

Bemerkenswert ist übrigens, daß Guido von Saint-Denis, ib., Bd. 2, *Edition*, S. 45, 203, Augustins Formulierung der menschlich unerklärlichen Verbindung von Seelenzuständen und Musik paraphrasiert, aber den grundsätzlichen Unterschied der Augustinischen Seelenlehre und der Aristotelisch beeinflussten nicht wahrnimmt — die absolute letzte Unberührbarkeit der Seele von äußeren Einwirkungen, Zuständen und Erfahrungen des Körpers bzw. *sensus* paßt nicht zur Aristotelischen Lehre: Die Aufstellung von verschiedenen Arten von *numeri* in Augustins *De musica* entspricht nicht der Vielfalt von Seelen der scholastischen Modelle.

werden kann (dafür liegt, wie gesagt, im Rahmen der Arbeit über Antikenrezeption im mittelalterlichen Denken über Musik eine ausführliche Darstellung vor, die die entsprechenden Irrtümer und Fehlteile, z. T. grotesker Art, klar analysiert; die Veröffentlichung ist ebenfalls abhängig von der Konjunktur).

Die Fatalität der Behauptung von M. Haas liegt vor allem darin, daß sie das musikhistorische Wunder nicht mehr erkennen läßt, daß nämlich der Verfall antiken Wissens einmal durch die Reduzierung allen Wissens zum Zweck der Rhetorik — dies sieht man bei Quintilian exemplarisch — schon im Verlauf, vornehmlich der Lateinischen Antike, zum anderen durch die Vernichtungen der Lateinischen Kultur nach dem Zusammenbruch der Gothenherrschaft in Italien gerade die Musiktheorie in erstaunlich geringem Maße betroffen hat, dank der Größe Augustins und Boethii: Soll man es nicht geradezu als (musik)historisches Wunder ansehen, daß in einer umgebenden geistigen Wüste ausgerechnet eine klare und ausführliche Darstellung griechischer Musiktheorie im Abendland entstehen konnte, in lateinischer Sprache, zu einer Zeit, in der auch im Ostteil des Reiches so etwas nicht mehr entstehen konnte.

Ist nicht die Aufgabe, die sich Boethius gestellt hat, inmitten einer Unbildungswüste, wie sie nur heute wieder erahnbar wird, das Wesen des antiken Wissens, auch und gerade der exakten Wissenschaften und der Philosophie durch Übersetzungen und Zusammenfassungen in die lateinische Sprache zu erhalten und allgemein verfügbar zu machen, ebenfalls eine Art historisches Wunder? Dies zu leugnen wäre absurd. Und daß dieses Programm gerade (noch) die Musiktheorie vollständig verwirklichen konnte, ist musikhistorisch ebenfalls nur als Wunder — nur gerade das meint M. Haas mit seiner Berufung auf *Wunderglaube* nicht — zu bewerten: Denn, man sollte beachten, ob und wie weit es überhaupt vor Boethius eine vergleichbar klare, vollständige und aus der Lektüre sofort rezipierbare Darstellung der *Substanz griechischen Wissens* in Musiktheorie in lateinischer Sprache gegeben hat; denn das dürfte doch sehr fraglich sein. Was Cassiodor z. B. in betreffenden Kapitel seiner *Institutiones* als Wissen weitergibt, was wohl auf die Lektüre des etwas ominösen *Albinus* zurückgeht, das hätte zu einer Rezeption im Sinne eines vollen Verständnisses — und selbst das komplizierte System der Transpositionsskalen wurde gelegentlich im Mittelalter verstanden — absolut nicht ausgereicht. Also kann man die Frage, ob die Schrift von *Albinus* inhaltlich die Aussagefähigkeit der von Boethius gehabt haben könnte<sup>44</sup>, wohl eher im Sinne einer rhetorischen Frage stellen: *apud Latinos autem vir magnificus Albinus librum de hac re compendiosa brevitae conscripsit, qum in bibliotheca*

<sup>44</sup>Boethius selbst verweist auf diesen Autor doch recht beiläufig unter der Rubrik: ... *Quibus nominibus nervos appellaverit Albinus ...*, I, XXVI, ed. Friedlein, S. 218 (daß sich Parallelen bei Martianus Capella erhalten haben, sollte bekannt sein). Für die Inhalte wird Albinus offenbar nicht gebraucht, denn auch die „Ergänzung“, die Albinus zum notwendig zweiteiligen System der *κίνησις φωνῆς*, der *motus vocis* macht (zu den so denkwürdigen Bemerkungen von M. Haas zu diesem Thema aus der Sicht des versierten Physikers, s. u., Anm. 172 auf Seite 787), verrät doch nur eine hochgradige Unfähigkeit, den eigentlichen Inhalt zu verstehen, sozusagen zugunsten einer in diesem Zusammenhang abwegigen formalen Ergänzung des „Dogmas“ der Dreiteiligkeit, ed. Friedlein, S. 199, 14: Die Differenzierung zwischen den Vortragsarten von *prosa, canticum et heroum poema* ist in Hinblick auf das von Aristoxenus Gemeinte absurd; daß Boethius diesen Unsinn mitüberliefert, liegt am Fehlen einer Bekanntschaft mit



*Romae nos habuisse atque studiose legisse retinemus. ...*, *Inst.* II, V, 10, ed. Mynors, S. 149, 13; ein sehr kurzes Werk war es: Gerade der Umstand, daß Cassiodor in seiner Zusammenfassung die wesentlichen Grundlagen, wie Definition der Intervalle und des Tonsystems, ausläßt und von diesem Bereich nur die Konsonanzen, immerhin nebst Tonzahl und Proportion, angibt, läßt bezweifeln, daß das *compendiosa brevitare* verfaßte Werk dem Mittelalter hätte so dienen können, wie dies das Werk von Boethius getan hat und tun konnte.

Man darf also folgern, daß offensichtlich erst kurz vor dem fast vollständigen Zusammenbruch nicht nur der staatlichen Strukturen des Reichs im Westen, sondern auch seiner Kultur noch ein Werk entstanden ist — Zeugnis, daß die Bibliotheken noch zugänglich und ausreichend auch mit griechischen Texten versehen waren —, das die *Substanz griechischen Wissens* in dem betreffenden Gebiet in lateinischer Sprache so hervorragend dargestellt hat, wie dies in der Zeit davor wohl nie der Fall gewesen ist.

Und daß man das Gleiche auch von Augustins Schrift über die Rhythmik sagen kann, daß dem Mittelalter auch damit ein Werk geschenkt wurde, das wahrscheinlich die ganze Zeit davor in lateinischer Sprache keine vergleichbare Parallele hatte, dürfte auch keine falsche Annahme sein: Daraus aber ergibt sich eine Situation, die eben als musikhistorisches Wunder zu qualifizieren, kaum unpassend erscheinen kann: Zum sozusagen letzten Ende der Weitergabe antiker Bildung im lateinischen Teil des Reiches, aber in klar christlichem Kontext, sind zwei Werke entstanden, deren Leistungsfähigkeit von früherer lateinischer Wissenschaft auf dem betreffenden Gebiet nicht erreicht worden sein dürfte. Dies muß nicht so wunderbar erscheinen, denn die Zeit davor konnte stets auf die griechischen Originale bzw. späteren Darstellungen verweisen, eine Übersetzung war für die Interessierten wohl gar nicht notwendig. Daß nun aber, zu Ende auch der Bildungstradition im Westen des Reiches, zwei Autoren die *Substanz griechischen Wissens* offensichtlich neu in die Lateinische Sprache übertragen haben, daß sich, vor allem bei Boethius geradezu ein Verantwortungsgefühl gegenüber der Zeit und den nachfolgenden Zeiten verwirklicht, das diese Übertragung als selbstgestellte Aufgabe verstand, besteht die Besonderheit der Situation musiktheoretischer Bildung zum Ende des Westreiches, darin liegt das, was eben als Wunder zu bezeichnen kaum abwegig erscheinen dürfte. Allerdings, daß dieses musikhistorische Wunder weiterwirken konnte, mußte noch eine Art solchen musikhistorischen Wunders geschehen: Die Bereitschaft zur Rezeption, zur Aufnahme dieser Vorgabe, zu ihrer selbständigen und neuen Aneignung mußte vorhanden sein — bei der Übertragung der Römischen Liturgie nach England durch Augustin von Canterbury, und sozusagen trotz der Büchertransporte von Bernhard Biscop, geschah eine solche Rezeption jedenfalls nicht, zumindest hat sie keine Folgen gehabt (es ist auch nicht nachweisbar, daß gerade die *Inst. mus.* von Boethius nach England gekommen wären). Diese deutliche Parallele zur Situation im Frankenreich zeigt aber die besondere musikhistorische Bedeutung der letzteren.

Keine Antikenrezeption hat im Bereich von Musik solche Bedeutung wie die im Frankenreich; dagegen sind alle anderen derartigen Renaissance musikhistorisch wesentlich weniger relevant dem Aristoxenischen Original. Vgl. hierzu C. v. Jan, *Der Musikschriststeller Albinus*, *Philologus* 56, 1897, S. 163 ff.

für die abendländische Sonderentwicklung, die sich auch und gerade in Musik ausprägt: Die Rationalisierung der Musik wurde im Rahmen und in der Folge der Karolingischen Renaissance erreicht, womit die Grundlage für Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte errichtet war, wenn man so „aufwendig“ formulieren darf. Hier liegt die Übermittlung der *Substanz griechischen Wissens*, in einer hochgradig nicht trivialen Vorlage und einer ebenso nicht trivialen Bereitschaft, diese Vorgabe zu verstehen und ihren Inhalt vollständig zu erfassen. Deshalb ist der Vorgang der Antikenrezeption in der Musik auch historisch wie inhaltlich von anderer Art als in anderen *artes* und der Kunst insgesamt zu verstehen: Das Wesentliche dieser Rezeption wurde durch die Karolingische Renaissance zumindest mit verursacht. Der neue Wissensdurst, den man wohl so bezeichnen muß, des *christlichen Abendlands* wurde im Bereich von Musik wesentlich schon in dieser ersten Renaissance<sup>45</sup> begründet und in ihrer Folge auch vollständig

<sup>45</sup>**Wie unterscheidet man mittelalterliche Musikkultur von der der Renaissance?** Und wie fatal der Versuch sein kann, „das“ Mittelalter auch musikgeschichtlich als sozusagen unvollkommen gegenüber der Italienischen Renaissance zu bewerten, zeigen nicht nur die hier zum Ende betrachteten entsprechenden Ausführungen von R. Strohm, (s. u., 4.2.4 auf Seite 1174, ) sondern auch die entsprechenden Versuche von C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven – London 1985, wo man z. B. liest, S. 7, *An event that makes the coming of age of music as a humanistic subject is its inclusion in the curriculum of the school founded by Vittorino da Feltre ... in Mantua 1424. Vittorinos ... biographer ... said of him, "He affirmed an education which rendered a man able ... to treat of nature, of morals, of the movements of the stars, of geometry, of harmony and music, of numbering and measuring."* Würde man hier den Namen *Tristan* einsetzen, wäre der Katalog des Wissens kaum wesentlich verschieden — das Bildungsideal ist gar nicht so grundsätzlich verschieden; insofern ist also auch hier stärker zu differenzieren; und daß ein Hörer oder Schüler von Hucbald nicht auch solches Wissen erwerben konnte, wäre auch noch erst nachzuweisen.

Um ein zweites Beispiel zu geben, ib., S. 13: *Nardo thus articulates something Aron left unsaid, that a choice of mode according to the affection to be expressed is a primary step in the act of composition, that musicians indeed, start out with the aim of moving listeners to particular feelings.* Dies läßt sich restlos auf die Boethianische Tradition zurückführen, und ließe sich fast unverändert von Johannes Cotto sagen (auf eine Parallele in Formulierungen von G. del Lago wird noch unten eingegangen, 4.2.1.2.2 auf Seite 1068). Auch hier ergibt sich, daß die Rezeption der Schrift von Boethius doch offenbar sehr viel der *Substanz griechischen Wissens* weiterleben lassen konnte, ganz abgesehen davon, daß auch die Musik der Renaissance mit der Tonartencharakteristik kompositorisch wirklich so zu arbeiten, wie es die literarische Topik erscheinen läßt, kaum andere Schwierigkeiten gehabt hat als die vorangehende Epoche, die von Johannes Cotto — ein grundsätzlicher Gegensatz besteht hier also nicht; die karolingische Renaissance im Bereich der *ars musica* war also auch so gesehen grundlegend hinsichtlich der Übermittlung der *Substanz griechischen Wissens*.

Und kann man angesichts nicht nur von Machaut, Adam de la Hale, sondern auch von Tuotilo (wenigstens literarisch), Abaëlard (als Komponist, Mensch und auch Philosoph), Marie de France, Walter von der Vogelweide und Jauffre Rudel und der zahlreichen anderen, doch nicht gerade an Mangel von eigener Persönlichkeitswertung leidenden mittelalterlichen Menschen, man denke auch an Herzog Wilhelm IX. von Aquitanien, wirklich behaupten, wie dies Palisca, ib., S. 3, tut: *Whereas medieval man was conscious of himself only as part of a group, individual personality being veiled in faith, illusion, and childish prejudices, Burckhard observed that in the Italian cities of the Renaissance individuals who had*

erreicht. Arabischen Einfluß konnte man da aus naheliegenden Gründen gar nicht haben.

*an objective view of themselves as independent spirits emerged. ...* Zumindest müßte hier klar festgestellt werden, daß Burckhard hier nicht (mehr?) aktuell ist, daß mit derartigen Formulierungen nichts gesagt werden kann, denn an Persönlichkeit hat es weder Karl d. Gr., noch Gottschalk dem Sachsen gefehlt. Und daß nicht gerade auch die Italienische Renaissance die *individual personality* der Gefahr von *childish prejudices* bestimmt zu sein, ausgesetzt gewesen wäre, wird man wohl ebenfalls nicht sagen dürfen: Wenn man Agobards, des Erzbischofs von Lyon, Vorstellungen zu Hexerei beachtet, darf man schon fragen, ob das Mittelalter wirklich hinsichtlich *childish prejudices* der Renaissance „überlegen“ war — die Rationalität gerade der konkreten Musiktheorie ist im Mittelalter vorbildlich: Zarlinos viel größere Kenntnis antiker Theorie führt gerade nicht zu einer diesbezüglichen Revolution. Es sollte beachtet werden, daß man mit derartig vagen, wenn auch vielleicht schön klingenden Formulierungen zur Sache der Epochenabgrenzung eben gar nichts sagen kann.

Allein schon die Beobachtung, daß etwa Johannes Gallicus dictus Carthusiensis seu de Mantua, in seinem *Ritus canendi vetustissimus et novus*, z. B. CS IV, S. 300 b, ed. A. Seay, I, S. 5, den Buchstaben-Ton-Vergleich anführt, in tatsächlich noch größerer Primitivität, als dies Adrast getan hat, der natürlich nicht seine Quelle war, und das, obwohl Oddo und vor allem Guido aufgrund der Vorgabe der *Musica Enchiridis* diesen schon in der Antike einen Verfall echten Denkens kennzeichnenden Vergleich schöpferisch umgewandelt haben zu einer Theorie musikalischer Form, kann hier Hinweise geben: Adrast vergleicht rein formal, aber nicht inhaltlich, in Hinblick auf nur ein einziges Merkmal die Größen der Aristoxenischen Theorie des Melos mit grammatischen Elementen, also Ton mit Buchstabe, Intervall mit Silbe etc., was ersichtlich erhebliche Probleme bereiten muß, wenn man wirklich nachdenkt (s. 4.3.2 auf Seite 1239), denn die Relation von Ton zu Intervall ist nicht die von Buchstabe zu Silbe; Intervalle sind Klassen von Tonabständen, Silben nicht Klassen von Buchstabenabständen. Die angeführten mittelalterlichen Autoren machen aus dieser Vorgabe einen echten, inhaltlich sinnvollen Vergleich von Musik und Sprache, nämlich hinsichtlich des jeweiligen Verlaufs als Folge von aufeinander bezogenen Elemente verschiedener hierarchischer Stellung. Johannes Gallicus bringt es dann dagegen doch tatsächlich fertig, den Adrastschen Vergleich so umzusetzen: *Phtongi ... litterae sunt musicales, toni cum semitonis sillabae, ditonique cum semiditonis, diatessaron autem ac diapente dictiones. Ex quibus ... harum omnium extant constitutionum ordines ...*, CS IV, 336 b, ed. A. Seay, I, S. 66, 3. Das geht an Unbrauchbarkeit noch über Adrast weit hinaus — warum? Weil man keine Hierarchie zwischen Quint und Ganzton in Hinblick auf melische Form oder Verlauf ansetzen kann, Intervalle sind Klassen von Tonpaaren, und zwar alle Intervalle, ob groß oder klein, Wörter sind entsprechend auch keine „großen“ Silben, sondern Silbenreihungen zusätzlich mit der Funktion einer, wie auch immer, abgeschlossenen Bedeutung; daß eine Quint sich aus Ganztönen zusammensetzen läßt, macht aus ihr, melisch wie theoretisch, natürlich noch kein Äquivalent eines Wortes; Johannes Galliculus schreibt hier Unsinn.

Wer sich die Mühe nimmt, diese Sachverhalte, oder wenigstens doch die Literatur zur angesprochenen Leistung der mittelalterlichen Autoren zur Kenntnis zu nehmen, was sicher nicht ganz so einfach ist, wie das Lesen angenehm tiefstinniger Allgemeinplatzliteratur, der wird nicht mehr behaupten können, daß erst die Theorie der italienischen Renaissance antikes Wissen rezipiert und schöpferisch umgesetzt habe — die wirklich schöpferische Leistung der Rezeption der *Substanz griechischen Wissens* im Bereich der Musik wurde vom Mittelalter geleistet, nicht von der italienischen Renaissance; die konnte sozusagen noch einige Aspekte hinzutun, und natürlich stilistische Neuerungen durchführen. Das aber wiederum bedeutet: Selbst die Zeit der Rezeption aller erhaltenen griechischen Originaltexte zur Musiktheorie

Aber, da gibt es ja noch, wie bereits erwähnt, eine spätere Rezeption, die Einteilung der Wissenschaft nach al-Fārābī; die erscheint in einigen lateinischen Texten, was schon H. G. Farmer genau nachgewiesen hat — nur, was wird damit an der traditionellen lateinischen Musiktheorie inhaltlich wirklich geändert? Was ist wirklich neu? Was wird neu denkbar? Das müßte man schon genau nachweisen, und das hat H. G. Farmer ja auch gezeigt, nur läßt sich auch daraus keine, gar völlig, neuartige Denkmöglichkeit der bzw. in der traditionellen lateinischen Musiktheorie des *christlichen Abendlands* entnehmen, z. B. durch Erörterung der Frage, was ohne das Auftreten dieser Einteilung — doch durchweg nur bei hochgradig unfruchtbaren Kompilatoren — eigentlich nicht denkbar gewesen wäre in der Musiktheorie der scholastischen Periode; es wäre ja sehr schön — das wäre exemplarisch zu zeigen gewesen an der Schrift von J. de Grocheo, die weist ja wirklich Neues auf — nur, sollte das arabischer Herkunft sein, was schon anderswo diskutiert wurde? Oder sollte es gar Syrischer Herkunft sein — also da wird es schon zum wissenschaftlichen Kalauer —? Oder Hebräischer Herkunft? Ja bitte, wo ist der Nachweis; man sollte aber auch hier die nicht gerade umfangarme vorliegende Literatur erst einmal beachten, auch wenn es dann nicht gerade einfacher wird, arabische Einflüsse zu behaupten. Und die hebräischen Einflüsse, also *die Substanz griechischen Wissens*? Nun die Quellen liegen ja alle, meist übersetzt vor, nicht erst seit M. Steinschneider, jetzt aber vollständig durch die großartige Arbeit von Adler. Es sei wiederholt, die eingehende Erörterung der Frage, woher eigentlich das Neue in der Schrift von J. de Grocheo stammen könnte, ob hier arabisches Denken wirksam sein könnte, wurde bereits eingehend geleistet! Ach so, die so etwas durchgeführt haben, die haben ja *kein Verständnis*, das muß und kann man erst von und durch M. Haas empfangen, der *arbitrator scientiarum musicarum mediaevum referentium* — aber dann doch bitte etwas konkreter, wenigstens ein, ein einziges Beispiel, das man dann auch diskutieren kann.

---

hat für die Grundlagen der Denkmöglichkeit von Musik nichts wirklich Neues bringen können (die „Neuerfindung“ der Oper u. ä. ist davon natürlich zu unterscheiden; hier geht es um die *Grundlagen*, s. u.); wo soll dann eigentlich der nach M. Haas so *verwickelte* Vorgang einer Rezeption der *Substanz griechischen Wissens* in Musik aus arabischen, syrischen und hebräischen Quellen ausreichenden Stoff gefunden haben?

Selbst hinsichtlich der offenbar nicht leicht verständlichen Ordnung der Aristoxenischen, wie vielen auch immer, *τόνοι* ist die Renaissance lange nicht weit über die mittelalterlichen Denkmöglichkeiten hinausgelangt — die Durchsetzung des parallelen Prinzips des „wohltemperierten Klaviers“ jedenfalls ergibt sich erst wesentlich später und theoretisch zunächst noch nicht vollständig rationalisiert.

Daß die Erfindung des „Rezitatifs“, die Monodie eine eigene Schöpfung der Renaissance ist, direkt aus dem Verständnis antiker Autoren abgeleitet, ist klar, nur stellt auch dies wohl keine Notwendigkeit bereit, nach Einflüssen arabischer Texte zu suchen.

Schließlich muß man auch beachten, daß Vicentinos nicht immer gerade adäquate Antikenrezeption auf die Angaben von Boethius beschränkt gewesen zu sein scheint! Wo also konnte man die *Substanz griechischen Wissens* doch sehr weitreichend hernehmen? In den die Musik betreffenden Schriften von Augustin und Boethius besaß „das“ Mittelalter so hervorragende Quellen der *Substanz griechischen Wissens*, daß gerade hier der Einwand von Haas zur inhaltlich unbegreiflichen, vielleicht ja nur Aufsehen zu erregen gedachten Behauptung werden muß.

Und weiter: Warum soll *christliches Abendland* eigentlich (nur?) eine *Denkfigur* sein, und was ist eine *Denkfigur* in diesem Zusammenhang? Ist Augustin kein Christ, war er nicht gerade für Musik in der abendländischen christlichen Geschichte recht einflußreich, ja wesentlich? Und die Rezipienten von Boethius, waren die keine Christen und Repräsentanten des Abendlands? Karl Martell hat doch nicht nicht das christliche Abendland verteidigt? Jedenfalls hat ihm der zeitgenössische Papst etwas angeboten, was erst Karl d. Gr. verwirklichen konnte! Und die erste Theorie, hat die sich nicht am Choral, an der Musik, die die Liturgie der christlichen Kirchen bestimmt, entwickelt? Hat nicht gerade die , schon mit Beda Venerabilis, nach antiken Quellen gesucht, sich bemüht, wie Aurelian, das da Gesagte zu verstehen? Wo soll man denn die Übermittlung *der Substanz griechischen Wissens* suchen — doch wohl bei Boethius und der Rezeption seiner Schrift, wie auch bei den anderen, zahlreichen lateinischen Quellen, ja wo denn sonst? Bei al-Kindī? Nun, das ist ein bedeutender Musiktheoretiker und Denker, keine Frage, nur, schon die Übersetzung läßt recht klar erkennen, daß von da beim allerbesten Willen ein Einfluß auf Hucbald schon rein inhaltlich nicht zu erwarten ist. Auch bei Guido ist so etwas nicht zu erkennen.

Und Johannes de Garlandia? Wo benötigt die Interpretation der Aussagen seiner Theorie denn die Annahme arabischer, syrischer oder hebräischer Einflüsse? Darauf wurde schon verwiesen. Und warum gerade dieser Autor genannt wird? Das ergibt sich daraus, daß es nach Guido kaum einen Theoretiker gab, der so schöpferisch Neues schafft, sowohl auf dem Gebiet der Theorie des Rhythmus als auch der des mehrstimmigen Klanges<sup>46</sup>. Es müßte dann doch gerade dieser Schriftsteller sein, dessen Kreativität nach der, wie war das doch, *wunderbarer-*

<sup>46</sup>**Ist die mittelalterliche Mehrstimmigkeit dissonant?** Wenn man in einer der geläufigen Eklogen auf die **NEUE MUSIK** von Eleonore Büning, 323, Samstag, 6. Dez. 2008, S. 1, lesen darf ... *hat des Menschen Ohr nicht sowieso aus physiologischen Gründen die Konsonanz einfach lieber als die Dissonanz? Das ist Unfug. Was man als dissonant empfindet, was als konsonant, ist Konvention und erworben, nicht angeboren. Man muss nur die Peking-Oper besuchen oder mittelalterliche Mehrstimmigkeit hören um das zu begreifen ...*, darf man vielleicht auch die Frage stellen, ob hier nicht *Unfug* gesagt wird: Einmal ist die Verkürzung der Fähigkeit zur Differenzierung von zwei Klassen von Zusammenklängen auf *physiologische Gründe*, also auf das Arbeitsgebiet von *psychoacoustics*, schon lange obsolet, zum anderen ist die Anführung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit höchst unpassend: Der Umstand, daß die Mehrstimmigkeit sich entwickelt hat, insbesondere also, daß die Beherrschung der Zusammenklänge sich auf immer kleinere Abschnitte erstrecken konnte, daß also die Zufälligkeit von Zusammenklängen immer mehr aufgehoben wurde, ist natürlich nicht Ergebnis einer „Unnatürlichkeit“, zwischen Dissonanz und Konsonanz unterscheiden zu können, sondern eine Unfähigkeit zur Regelung der kompositorischen Verfügbarkeit über Zusammenklänge: Natürlich ist für die Komponisten von *clausulae* der Nötre Dame Epoche der Unterschied zwischen Kon- und Dissonanz Grundlage der Komposition, Sekundreihungen über längere Strecken, z. B. über drei Töne sind ausgeschlossen (entsprechende Behauptungen zur langobardischen „Musik“ werden nur als höchst absurdes Gegenbeispiel angeführt). Die Konsonanz auf jeweils ungeradem Ton in einer modalrhythmischen Elementargruppe ist auch theoretisch Postulat.

Was geschieht, ist die Ausdehnung des Konsonanzbegriffes über die von der Antike vorgegebenen Intervalle hinaus, also die Akzeptanz und dann auch Nutzung von Terzen und Sexten, d. h. die Erkenntnis,

*weise irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens* zu suchen zwingen würde. Es ist daß sich die Differenzierungsfähigkeit verfeinern läßt. Auch bei Machaut ist nicht etwa der Unterschied von Dissonanz und Konsonanz aufgehoben, nur, z. B. in den großen Melismen der Motetten geschehen Zusammenklänge, die nicht beherrscht werden, die zufällige Ergebnisse melischer Bewegungen in Oberstimmen sind, sozusagen ornamentale Dissonanzen, die als solche nicht komponiert werden, der Rahmen, in dem solche Dissonanzen auftreten, ist natürlich das Gerüst der konsonanten Klänge, einschließlich der Entwicklung von Kadenzbildungen, in denen imperfekte Konsonanzen nun auch kompositorisch beherrschbar werden.

Erst mit der „klassischen“ Vokalpolyphonie ist eine mehrstimmige Satzweise erreicht, die jeden Zusammenklang, ob dissonant oder konsonant regelt, also kompositorisch beherrschbar oder entscheidbar macht. Dies gilt auch für die von Artusi beklagte Weiterentwicklung: Die von Monteverdi, der übrigens als musikalischer „Revolutionär“ ja das Ziel von Artusis Kritik war, nicht irgendwelche von S. Leopold aufgefundenen Vorgänger, für die Ariannenklage gefundenen Dissonanzen sind nicht unvermeidbare Zufälle, sondern ganz bewußte Setzungen — natürlich auf dem Boden des Gegensatzes von Kon- und Dissonanz.

Insofern ist die Möglichkeit zur Erfahrung einer solchen Unterscheidung eine menschlich allgemeine Fähigkeit, ihre Nutzung aber zum Komponieren von Mehrstimmigkeit ist Grundlage der abendländischen Sonderentwicklung auch der Musik, nämlich in der Nutzung der Fähigkeit des musikalischen Hörens, musikalische Gestalten zu bilden — und da darf nun doch gefragt werden, ob die Unterscheidung bzw. Bildung von Klassen von Klangarten, die sich in der romantischen, ja schon klassischen und barocken Harmonik als Nutzung der entsprechenden Potenz des Hörens sehr differenziert entwickelt hat, nicht eine der grundlegenden Voraussetzungen dieser Sonderentwicklung ist: Die Idee des Themas setzt seine Transponierbarkeit, seine melische wie rhythmische „Versetzbarkeit“ voraus, schon als Grundlage der Imitation. Wenn die **NEUE Musik** auf diese Potenz, die zur musikalischen Gestaltbildung, restlos verzichtet, ist das kein Zeichen für irgendeine Unnatürlichkeit der „alten“, übrigens eben schon in der Antike formulierten, Differenzierungsfähigkeit hinsichtlich kon- und dissonanter Klänge (abhängig auch vom tonalen Kontext), sondern eben ein Verzicht auf Nutzung einer hochentwickelbaren Abstraktionspotenz menschlichen Hörvermögens, also sicher nicht nur eine Erschaffung völlig neuer Klangerlebnissräume, sondern auch eine Verarmung. Die Tatsache, daß hier eine sich historisch auch noch weiterentwickelnde Konvention vorliegt, die übrigens offenbar recht leicht zur zweiten Natur werden kann — wem macht es Schwierigkeit, sich auf die Konvention der Mehrstimmigkeit von Mozart einzugewöhnen? —, bedeutet doch nicht, daß ihre Regeln nicht wesentlicher Faktor einer hinsichtlich der Relation von direkt sinnlichem Erleben und Abstraktion zu komplexen musikalischen Gestalten allgemeinemenschliche Fähigkeiten in besonderem Maße nutzenden Musik seien. Daß **NEUE Musik** entsprechende Abstraktionsgrade nicht erreichen kann, also hinsichtlich etwas, das man als Geistigkeit bezeichnen kann — repräsentiert z. B. durch die Bezüge von motivischen Gestalten auf verschiedenen hierarchischen Ebenen — weniger komplex sein dürfte, ist doch kein Argument gegen die Natürlichkeit der angesprochenen Fähigkeit, und damit ihrer musikalischen Nutzung: Geräusche jedenfalls, Lautstärken etc. sind offensichtlich nicht gestaltbildungsfähig, daß man etwa den Knall eines Revolvers in einer Geräusckomposition transponieren könnte auf das Geblök von Schafen, ebensowenig wie man Himbereisgeschmack auf den Geschmack von gebratenem Rehrücken transponieren kann, dürfte klar sein. Die Hervorhebung nur noch der sinnlich unmittelbar wirkenden Faktoren (nebst symbolischen Assoziationen jeder Art zur Schaffung von Geistigkeit) stellt also klar auch eine Reduktion der Nutzung allgemeinemenschlicher Möglichkeiten des Hörens dar, was weder als besonders gut, noch

aber so, daß sich das von ihm genutzte *Griechische Wissen* restlos auf die Tradition der Musiktheorie des *christlichen Abendlands* zurückführen läßt und die eigene Praxis — das wird klar erkennbar, wenn man sich damit nur gründlich genug beschäftigt, dann übrigens, und nur dann kann man auch erwarten daß sich *kein Verständnis* in *Verständnis* verwandelt.

Und schließlich noch die geschickt eingebrachte Insinuation antisemitischer Einstellung, daß die *höchst verwickelte Übermittlungstätigkeit von ... Juden* gerade in Musiktheorie geflissentlich übersehen werde, ja daß dies *nicht der Fall* sei, und natürlich, erst recht, daß da, wo es *der Fall* war, wo also solche *Tätigkeiten zitiert wurden* — wie kann man eigentlich *Tätigkeiten zitieren?* — eben *kein Verständnis* da war, das besitzt offenbar nur M. Haas; ja, aber wo tut er dies denn? Und wo kann man so etwas finden? In der vorliegenden Literatur kann man das sehr wohl, wenn man sie zur Kenntnis nimmt.

Dank der Arbeit von Adler sind die betreffenden Texte ja greifbar, für jedermann lesbar gemacht — und wo, wenn nicht aus diesen Texten, soll und kann man nach möglichen Einflußkriterien, insbesondere bezüglich *der Substanz griechischen Wissens* auf lateinische Musiktheorie eigentlich suchen? Und was kann man davon in diesen Texten finden? Dies zu beantworten, muß man sie lesen, und kommt zum Ergebnis, daß weder die Umgestaltung antiken spezifischen Wissens in der Theorie der Melik noch die Schaffung einer eigenen Theorie des Rhythmus und seiner Notation aus diesen Quellen gespeist sein können. Bleiben also Maimonides und andere Texte; die enthalten auch „Musikalisches“ — nur, wo ist das essentiell für die Entwicklung z. B. der Lehre der Mehrstimmigkeit, wo, das muß dann gefragt werden, hat die Konsonanz der Terz bei J. de Garlandia aus solchen Quellen einen möglichen Ursprung? Wo könnte man die Schriften *ad organum faciendum* und ihre Lehre als Ausfluß der Vermittlung *griechischen Wissens*, nein, sogar *der Substanz griechischen Wissens*, die Boethius (angeblich) nicht weitergeben konnte, durch hebräische oder arabische Texte in Hebräischer Schrift erkennen?

Und darum geht es doch wohl bei der Bestimmung des Wesentlichen *abendländischer Musikgeschichte*, oder nicht? Der von M. Haas so subtil implizierte Antisemitismus, den gibt es nicht, sondern nur die rationale Prüfung der vorliegenden Quellen — die Übersetzungen wie gesagt von Steinschneider und anderen sind bekannt und werden auch gelesen, wenn man aber inhaltlich keine spezifischen Parallelen finden kann, dann hilft auch nicht der Verweis auf die *höchste Verwickeltheit* der angeblich erfolgten Übermittlung der *Substanz griechischen Wissens* in den Bereich der Reflexion über Musik im lateinischen Mittelalter.

Wenn also schon die Mehrstimmigkeit nicht als arabisch vermittelte *Substanz griechischen Wissens* betrachtet werden kann, bleibt vielleicht die Theorie des Rhythmus, die al-Fārābī ja mehrfach und ausführlich für die arabische Musik seiner Zeit entwickelt? Wer das schafft, als schlecht qualifizierbar ist; nur, die Natürlichkeit der Fähigkeit, zwischen Klangtypen grundsätzlich zu unterscheiden, und deren Nutzung zusätzlich zum direkten sinnlichen Reiz, ist nicht deshalb nicht existent, weil es einen darauf verzichtenden Klangstil gibt. Übrigens dürfte schon der Stimmvorgang der babylonischen bzw. sumerischen Harfe von der Konsonanzempfindung abgehängt haben; auch für al-Fārābī ist die Annehmlichkeit von Konsonanzen geläufig, ganz selbstverständlich von der Antike übernommen, im *Großen Buch der Musik*, ed. Khašaba und Hefni, S. 223.

worum sich der Verf. nun schon lange, vergeblich, bemüht hat, eine Verbindung zwischen dieser Theorie, also der abstrakten Klassifikation des Rhythmus der arabischen Musik und der Theorie des modalen Rhythmus, klar und rational definierbar herzustellen, dem gebührte wirklich eine Auszeichnung; nein, denkbar ist, daß die jeweils abstrahierten Erscheinungen ähnlicher Natur waren, ja, das ist sicher möglich, weil es sich, wie übrigens auch in der von der antiken Theorie beschriebenen oder stilisierten Wirklichkeit, in jedem Fall um modale Rhythmik handelt, um Rhythmik, die als Folge gleichartiger metrischer Muster verstanden wird; nur, die Theorien sind so verschieden, daß die Herstellung von Verbindungen jedenfalls schon inhaltlich nicht möglich ist: Die Theorie von Johannes de Garlandia durch die Theorie von al-Fārābī zu erklären, erschiene als ebenso absonderliche Forderung wie die nach einer umgekehrten Erklärung. Nun, warten wir geduldig auf die vielleicht noch ausstehenden betreffenden Erkenntnisse der von M. Haas angekündigten mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft, denn alles, was bisher auf diesem Gebiet — ausgeschlossen natürlich die Beiträge von M. Haas — geschaffen wurde, hinkt nach seiner maßgeblichen Bewertung ja um dreißig Jahre anderen Wissenschaften hinterher.

Immerhin, man kann mit M. Haas darin übereinstimmen, daß hier eine *höchst verwickelte Vermittlertätigkeit* vorliegen muß — denn quellenmäßig wie inhaltlich nachweisbar ist sie im Fall der Musiktheorie des *christlichen Abendlands* nicht, und die Nullmenge kann man sicher als *höchst verwickelte* Angelegenheit bewerten, sicher; schließlich müßte man ja auch nachweisen, daß die Leistung von Boethius und — in sehr großem Abstand — Martianus Capella, und den anderen weniger bedeutsamen betreffenden Quellen, einschließlich der Theorie der Metrik, die man von Augustin recht klar, von Grammatikern, manchmal nicht so klar, und auch in musiktheoretischen Schriften erfahren konnte, wirklich so unzureichend waren, wie dies die Behauptung von M. Haas suggeriert: *schien es leichter, die Sache einer auch noch wunderbarerweise irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens zu glauben als ihrem Wortlaut nachzuspüren.*

Dies ist eine Behauptung, die nachgerade schon als ehrabschneidend zu bewerten ist — hat M. Haas sich jemals darum bemüht, die Relation der Schrift von Aristides Quintilianus und Martianus Capella auch nur zur Kenntnis zu nehmen? Eine Arbeit, die mehrere große Forscher auf sich genommen haben; hat er sich um die Bestimmung der Quellenlage für die Musikschrift von Boethius, Chalcidius, Censorinus, um die Bestimmung der Weitergabe dieser Zeugnisse *griechischen Wissens* (wenn auch nicht immer der *Substanz*) jemals bemüht, hat er auch nur zur Kenntnis genommen, wie die Weitergabe solcher und anderer antiker Zeugnisse, einschließlich der *Anschaulichkeit* der Neumenschrift, in mittelalterlicher Literatur, manchmal nur als inhaltliche Paraphrase nachgewiesen wird, woher man etwa die Aussagen noch von Alanus ab insulis, von Roger Baco, von Johannes von Salisbury etc. etc. ableiten muß und kann? Offenbar kann davon keine Rede sein, denn sonst hätte M. Haas die absolute Absurdität der Behauptung des *Glaubens* an die *Sache einer auch noch wunderbarerweise irgendwie übermittelten Substanz griechischen Wissens* als angebliche Grundlage der Arbeit an dieser Tradition nicht formulieren können — und dürfen; eine derartige Verunglimpfung, Herabsetzung und Entwürdigung der harten Arbeit von zahlreichen Gelehrten kann unter der Voraussetzung, daß M. Haas ja wohl



kein böser Mensch sein dürfte, nur durch eine erstaunliche Ignoranz geleisteter Forschungsarbeit nicht nur der letzten Jahrzehnte erklärt werden, also durch die Annahme, daß M. Haasens Vorstellung einer musikwissenschaftlichen Mediävistik der Zukunft darauf beruht, daß er *kein Verständnis* für die vorliegende spezifische Fachliteratur besitzt — die ist aber auch nicht immer leicht zu lesen, ja, das trifft zu.

Grundsätzlich sollte man vor der Aufstellung irgendwelcher mystisch anmutender, noch völlig unbekannter oder eben *unverstanden*er Urquellen der mittelalterlichen Musiktheorie und Wertung von Musik aus dem Osten — ja, ja, einschließlich des muslimischen Spaniens und der da tätigen jüdischen Gelehrten — doch einmal beachten, daß der Strom antiken Wissens, vermittelt vornehmlich durch Mönche der Karolingischen Zeit, die nicht nur Vergil, sondern auch Cicero und Boethius etc. etc. redigiert haben, nicht so minimal war, daß die Möglichkeit, nun durch arabische Texte an Griechische Werke zu gelangen, eine absolute Revolution hätte darstellen müssen — zudem noch auf dem Gebiet der Musiktheorie!

Scholastische Theologie und Philosophie sind eben gerade nicht erst ein Ergebnis der zweiten Rezeption antiker Quellen via Übersetzungen aus dem Arabischen: St. Anselm zeigt dies mit *Cur Deus homo* zur Genüge; und Abaelards *Dialectica*, nun, das ist ja auch wohl eine recht selbständige Auseinandersetzung mit antiker Logik — ohne Kenntnis der *neuen Logik* verfaßt und erdacht. Man muß also beachten, daß die zweite Rezeption ja nicht in geistige Leere erfolgte, sondern als Teil einer bereits blühenden Scholastik anzusehen ist, als durch das vorgegebene und, z. B. von Boethius übernommene Wissen erst ermöglichte Wertung der Erweiterung der Quellen für die *Substanz griechischen Wissens*, wie dies Haas so schön formuliert.

Ja, und gerade für die Musikgeschichte? Gerade da fällt es wie gesagt gar nicht leicht, überhaupt „Lücken“ zu erkennen, die durch diese zweite Antikenrezeption ausgefüllt worden wären oder als einer Ausfüllung bedürftig zu bewerten sein könnten: Die Notation der Melik und ihre Theorie — die ist ältere Tradition, und zwar auch antiker; die Rhythmik und ihre Theorie — da, gar noch unabdingbare Einflüsse Arabischer Musiktheorie finden zu wollen, das dürfte extrem schwer fallen; die liturgische Wertung von Musik — das ist ja wohl wesentlich auf Augustin zurückzuführen, spätantik und Lateinisch also. Die Lehre der Mehrstimmigkeit — deren Entwicklung läßt sich so gut rein „autochton“ erklären, daß allein schon die Suche nach potentiellen arabischen Einflüssen ausgeschlossen ist, selbst wenn man völlig unbeachtet läßt, daß es dafür eben keine arabische Theorie gibt, wie auch keine antike, abgesehen von der hierfür ja nicht ganz unwichtigen Definition von Kon- und Dissonanz, die ohne die Vorstellung eines gleichzeitigen Erklingens undenkbar gewesen wäre — auch dies ein Teil der *Substanz griechischen Wissens* von oder über Musik, der direkt mit Boethius dem lateinischen Mittelalter verfügbar war.

Der literarische Ausdruck von Musik — wer da Arabische Ursprünge oder auch nur Faktoren nachweisen will, der müßte sich erst einmal mit den vorliegenden Untersuchungen auseinandersetzen, vor allem aber den Quellen, den mittelalterlichen musiktheoretischen Schriften, vielleicht auch denen, die sich mit den *artes* befassen, wie eben noch Alanus ab Insulis im *Anticlaudianus*, oder satirischen Schriften wie die von Sextus Amarcus, vielleicht sogar mit volkssprachlichen

Enzyklopädien, wenn man sie so nennen darf, also mit der ganzen Fülle von Literatur, die Verf. in *Musik als Unterhaltung* anspricht; sicher gibt es da noch mehr, aber als erste Grundlage dürfte das schon reichen; die Notwendigkeit, auf arabische Vermittlung der *Substanz griechischen Wissens* im Bereich von Musik, und auf den kommt es ja wohl an, ist an keiner Stelle auch nur andeutungsweise zu erkennen; nicht einmal, so schön es auch wäre, in der Schrift von Johannes de Grocheo. Und Tristans musikalische Bildung, daß man die aus arabisch muslimischen oder hebräischen Vorgaben ableiten könnte, wie vielleicht gewisse Grundmotive der Gesamthandlung, das zu behaupten setzte einige Auseinandersetzung mit dem Text voraus — und auch mit der Literatur, die sich dieser Aufgabe gestellt hat; M. Haas scheint dies jedoch für überflüssig zu halten.

Andererseits ist nicht zu erkennen, welche „Lücken“ hinsichtlich der *Substanz griechischen Wissens* im lateinischen mittelalterlichen Schrifttum nun von der betreffenden griechischen Literatur eigentlich festgestellt werden können, von den angeführten Beispielen, wie der Skepsis, also Philodem, Sextus Empiricus, den Schriften von Aristoxenus, der Ablehnung von Musik in Ciceros Staatschrift und ähnlichem natürlich abgesehen; was erst in Herculenum wieder ans Licht gekommen ist, konnte man im Mittelalter nicht wissen, aber auch „die“ Araber dürften davon wenig Kenntnisse besessen haben, denn ihre Zugangsmöglichkeit war ja auch erheblich eingeschränkt. Es ist also auch von da nicht zu erkennen, was an *Substanz griechischen Wissens* spezifisch auf Musik bezogen, dem lateinischen Mittelalter erst durch arabische Übersetzungen hätte vermittelt werden können; und, wie die Formulierung ja impliziert, handelt es sich hier um die *Substanz*, etwas, was man weder von Augustin noch von Boethius erfahren konnte, was man aber ebensowenig aus arabischen, syrischen oder gar hebräischen Texten im Mittelalter hätte erfahren können — was für den Aufbau einer praktischen Theorie notwendig war, genau das, also sozusagen die „substantiellste“ *Substanz griechischen musiktheoretischen Wissens* war, das konnte das lateinische Mittelalter vollständig aus den lateinischen spätantiken Quellen entnehmen, also von Augustin und Boethius lernen.

Die Merkwürdigkeit der Behauptung von H. Haas könnte — um einen Versuch rationaler Rekonstruktion zu versuchen — höchstens dadurch erklärt werden, daß ihm aus profunder Kenntnis nicht nur der syrischen, arabischen, sondern vor allem des antiken griechischen Schrifttums zur Musik eine ganz andere, anderen nicht greifbare, eigentliche *Substanz* bekannt geworden sein könnte. Dies würde dann aber sicher unser Bild vom antiken Literatur zu Musik völlig umkehren. Solange jedoch von diesem neuen Wissen zur *Substanz griechischen Wissens* im Bereich der Musik, dann doch wohl vor allem der Musiktheorie, noch nichts verfügbar gemacht wurde, erscheinen die Aussagen von M. Haas als letztlich unbegreiflich.

Wenn dem lateinischen Mittelalter nur Favonius Eulogius, Censorinus und auch Martianus Capella, Ciceros *Somnium Scipionis*, Vitruvs Hinweis auf Aristoxenus, der als solcher gar nicht ohne Interesse ist, Quintilians Kurzfassung von Merkmalen musikalischer Bildung, die wenigen Bemerkungen von Calcidius und die wenigen anderen „Zitate“ antiken Musikwissens zugänglich gewesen wären, dann tatsächlich hätte dem lateinischen Mittelalter das Wesentliche dieses Wissens nicht zur Verfügung gestanden; so aber konnte es sich in der Rhythmik auf Augustin,

neben gar nicht schlechten Darlegungen der Grammatiker, in der Melik auf Boethius stützen, dessen Bedeutung als Vermittler gerade der *Substanz griechischen Wissens* die Widerlichkeit seiner bestialischen Ermordung durch Theoderich in besonders grellem Licht erscheinen lassen muß: Ohne die *Institutio musica* von Boethius wäre die abendländische Sonderentwicklung auch in Musik wahrscheinlich nicht möglich gewesen. Und gerade diese Bedeutung von Boethius zu verdunkeln, ja zu verwischen ist eine zwangsläufige Implikation der Behauptung von M. Haas, weshalb hier auch darauf so ausführlich einzugehen war.

Aber auch in der bereits kurz angesprochenen literarischen Darstellung von Musik erweist sich, daß die Ausdruckstopoi eine eigene Tradition haben — und daß das Auftreten arabischer Instrumentennamen nicht das Wesen der westlichen Musik betrifft; aber auch dazu gibt es ja umfangreiche Betrachtungen: Wenn Machaut einen Instrumentenkatalog dichtet, braucht er dazu keine Arabischen Vorbilder, sondern nutzt eine eigene Tradition, in die natürlich auch neue, rezipierte Musikinstrumente gelangen. Natürlich weiß man, z. B. durch die Schilderung der Sizilianischen Städte von Gregorovius leicht erfahrbar, um die Bedeutung der arabisch islamischen Kultur in Sizilien, man kann dazu auch den Grafen Schack befragen. Nur ist eben weder ein bedeutender Beitrag zur Entwicklung der Musiktheorie noch der Musik selbst aus dieser Gegend im Mittelalter bekannt. Das gilt auch für Spanien; so hoch die, auch musikalische, Kultur des muslimischen Spanien auch gewesen sein mag, so barbarisch dagegen die Kultur des christlichen Abendlands gewesen sein soll, die relevanten Entwicklungen der Musik im christlichen Abendland sind von da unerklärbar — es sei denn, M. Haas kennt hier völlig neue Quellen, die etwa die Modalrhythmik und ihre Notation, die Mehrstimmigkeit und die Formenlehre Guidos, um ein paar der Leistungen des abendländischen Mittelalters für die Musikgeschichte zu nennen, als Entlehnungen arabischer Weitergabe der *Substanz griechischen Wissens* erkennen lassen; bisher ist dies nicht einmal im Fall der weltlichen volkssprachlichen Dichtung restlos überzeugend gelungen. Natürlich ist damit nicht abgestritten, daß Musikinstrumente aus der arabisch muslimischen Kultur übernommen wurden — aber auch da sollte man beachten, daß z. B. die Laute keineswegs ein sozusagen ausreichend früh belegtes Instrument in weltlichen volkssprachlichen oder auch lateinischen Texten darstellt. Außerdem wäre auch da zu fragen, was denn eigentlich über das „nackte“ Instrument hinaus übernommen wurde; wie gesagt, die mehrstimmige Spielweise wahrscheinlich nicht. Scott Joplin übernimmt den Stil der Marschmusik, macht daraus aber etwas deutlich Neues — läßt sich das im Fall der Musik der Laute auch für die Musik des christlichen Abendlands nachweisen? Sind die von J. de Grocheo erwähnten Gattungen, insbesondere die der *vidula* „eigenen“ nur aus solchen Einflüssen erklärbar? Und warum kennt dieser Autor die Laute (noch?) nicht?

Damit ist man natürlich man auf ein Gebiet gelangt, das tatsächlich Einflüsse nicht nur annehmen läßt, sondern nachweislich zu erkennen gibt — im Raum der musikalischen Praxis, z. B. sichtbar eben bei der Rezeption der Laute; keine Frage — nur, Intavolierungen von Motetten für Laute, das bedeutet noch keinen Arabischen Einfluß, denn wo sollte da Ishāq ibn Ibrāhīm Motteten intavoliert haben? Und vor allem, daß hier die *Substanz griechischen Wissens* überhaupt hätte übermittelt werden können, ist doch zu fragen — aber leider nur in einer einzigen

Weise, nämlich negativ, zu beantworten.

Eine Verifizierung von Haasens Invektive gegen die bisherige betreffende Forschung ist also nicht möglich und sachlich nicht gerechtfertigt. Und im Falle von gelegentlichen Verwendungen von Musik in der Philosophie, z. B. wie in der Metaphysik — ja, dann müßte man wohl erst noch nachweisen, daß hier ein Einfluß auf die Musikgeschichte des Westen vorliegen könnte oder müßte: Aus der Exemplifizierung einer Art von *ἀκτιον* durch die Relation von Zahlenproportion und Konsonanz in der *Metaphysik*, 4, 1013<sup>a</sup>, ist, von der sachlichen Problematik abgesehen, eben keine auch nur für eine philosophische Bestimmung des Wesens von Musik wesentliche Folge zu erwarten, worauf Verf. an anderer Stelle näher eingeht; nur, von vornherein ist klar, daß solche Formulierungen keine ersichtliche Bedeutung für Wertung und soziale Existenz von Musik, aber auch nicht für die Gesamtheit der produktiven Musiktheorie haben können. Auch von da her gesehen — man kann suchen, wo man will — erweisen sich die Behauptungen und Andeutungen von M. Haas als unverständlich, ja irreführend und die musikhistorische Wirklichkeit hochgradig verunklarend. Ja, so wird deutlich, daß nur eine angesichts des bestehenden Schrifttums unverständliche Ignorierung des Inhalts der Musikschrift von Boethius die musikhistorische Situation, in der die Leistungsfähigkeit *antiken Wissens* erstaunlich früh, nämlich in der Musiktheorie des Mittelalters schon seit dem 9. Jh. ihre volle Wirkung entfalten konnte, so verkennen kann, wie dies die Ausführungen von M. Haas zum Ausdruck geben. Dies erweist die Notwendigkeit, den Text von Boethius zu lesen, wenn man über die betreffenden Probleme etwas sagen will.

Man kann sich, als einfacher Betrachter der musikhistorischen Gegebenheiten, also ohne Furcht vor den Vorwürfen von M. Haas an die Rezeptionsforschung und die musikwissenschaftliche Mediävistik überhaupt, also vor dem Vorwurf des Nachhinkens gegenüber anderen Disziplinen um Jahrzehnte, sehr wohl um die wirklichen Probleme kümmern und nach der Bedeutung der antiken Vorgabe auch und gerade für die Neumenschrift fragen, schon um ein klares Wissen über die epochale Leistung der Fränkischen *cantores* zu erhalten, die Choralmelodien, Tonartenklassen und antike Musiktheorie in einer Weise vereint haben<sup>47</sup>, die an geistiger Fruchtbarkeit

<sup>47</sup>P. Proietti, *Numero e musica*, in vgl. Anm. 34 auf Seite 269, S. 76 f., scheint noch nicht zur Kenntnis gekommen zu haben, daß W. Gurlitts fatale Fehldeutung der Opposition von *musicus et cantor* mit der Wirklichkeit des Selbstverständnisses eines *cantor* im Denken von Guido von Arezzo, ja bereits von Aurelian, nichts zu tun hat: Der *cantor* hat die Pflicht, auch *musicus* zu sein; das kann man von Guido wie eben auch, wenn auch noch nicht erfolgreich erreicht, auch von Aurelian erfahren; man könnte auch Schriften des Verf. lesen. M. Haas scheint dieses, seit Aurelian neue Selbstverständnis der *cantores* — sicher nicht aller, aber doch der, die ihr Amt ethisch anspruchsvoll ausführen wollen — ebenfalls nicht so ganz in sein Denken über das Denken von Musik im Mittelalter integriert zu haben: Guido verfaßt im *Micrologus* — kein so bescheidener Titel — eine musiktheoretische Schrift, nämlich das, was er vom Musiktheoretiker und vom musikalisch ausreichend gebildeten *cantor* voraussetzt; auch seine Forderung ist der *cantor musicus*, die rationale Bewußtheit des als liturgischer *cantor* „handelnden“; diese Rationalität aber kann man nur durch Musiktheorie erhalten, doch nicht etwa vom Singen allein.

Auch Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 66 ff., scheint, trotz vorliegender, ausführlicher Literatur zu diesem Theme, den absoluten Abstand zwischen der spätantiken Definition von

in krassem Gegensatz steht, ... zu was? Nun, das kann wohl jeder selbst einsetzen<sup>48</sup>. Klar ist, Musik(theorie) und der völlig neuen, eben die Forderung nach Rationalität im Handeln jedes Sängers, dann auch als Differenzierungsmerkmal gegenüber „usuellen“, weltlichen Musikern und damit die eigentliche Leistung von Aurelian nicht ganz einsehen zu können. Weder ist die Definition der Musik in dem dieser gewidmeten Abschnitt näher an der Praxis als der von Augustin — der ja, was nicht unwichtig ist, die Praxis essentiell bewertet, wie dies auch Boethius tut, mit seiner „etymologischen“ Begründung der Minderwertigkeit ausübender Musiker —, noch ist damit die Idee zur Anwendung der antiken Musiktheorie auf die liturgische Gesangspraxis, d. h. natürlich nicht im Haasschen Sinne nur auf das „musikalische Handeln“ einer ominösen *chant community*, sondern auf die Melodien, d. h. ihre Gestalt irgendwie trivial oder durch nochmaliges, wenn auch nicht vollständiges (die weiteren Belege der Definition Augustins fehlen z. B., wie natürlich auch die Beachtung der Literatur dazu) Auflisten von Musikdefinitionen zu begründen; auch Anna Morelli scheint das eigentliche Wunder des Rationalisierungsvorgangs nicht erfassen zu können Man muß beachten, daß die Anwendung der antiken Musiktheorie auf die liturgische Musik wertungsmäßig erhebliche, explizit zu machende Probleme bot, selbst wenn man dazu Verf. *Musik als Unterhaltung* II, Kap. 4 lesen sollte, vgl. etwa Anm. 154 auf Seite 507

<sup>48</sup>**Allerneuestes zu Orpheus und seiner Bedeutung für das Verstehen der antiken Musikpraxis** Zu irgendwelchen, angeblichen *Vorurteilen*, daß die antike Musiktheorie mit der musikalischen Praxis ihrer Zeit gar nichts zu tun gehabt hätte, findet man an anderer Stelle wieder einmal völlig neueste Erkenntnisse: In einem höchst angenehm lesbaren Beitrag von E. Roch, *Die Lyra des Orpheus, Musikgeschichte im Gewande des Mythos*, *AfMw* LXI, S. 137 ff., kann man nicht nur eine völlig neue Vorstellung von *Musikgeschichte* erfahren, wie z. B. die faszinierende Idee, daß der von Plutarch berichtete, allmählich etwas abgegriffene, und nicht gerade originelle Vergleich von Musik mit einer von zahlreichen musikalischen Neuerern, wie Timotheus genotzüchtigten Dame in einer sonst leider nicht erhaltenen Komödie des Pherekrates, sicher eines der ganz alten, ehrwürdigen Zeugnisse antiker Wertung von Musik, irgendwie in Übereinstimmung stünde mit dem endgültigen, zum Tode des Betroffenen führenden „Verriß“ von Orpheus nun durch gewisse Damen — eine Art von musikhistorisch mythologischer Geschlechtsverwandlung? — deshalb, weil die von den verschiedenen, zum größten Teil aus rationalisierender Zeit stammenden Erklärungen für diese Todesumstände von Orpheus ja nicht plausibel seien, ohne daß man allerdings ausreichende Klarheit darüber erhält, warum einmal, bei Orpheus, gleich alles vorbei ist, beim anderen Mal ja nur Haare und Kleidung der auftretenden *Frau Musica* so arg zerzaust sind; ganz umgebracht haben die Herren der musikalischen Neuerung die Dame ja nicht. Aber, was bedeuten schon zeitliche wie inhaltliche Unterschiede, wenn man späte Texte irgendwie, auch gegen ihren Inhalt zur Interpretation von Mythen heranziehen will? Da kann Ovid ein vergleichbarer Zeuge werden wie die orphischen Hymnen. Man erlebt „dafür“ ja ein Wiederaufleben der Denk- und Darstellungsweise von Nietzsches großer Unterscheidung von Dionysischem und Apollinischen Prinzip in der Musik, das dann von Roch auch noch als bei Plato wirksam erklärt wird, ohne daß man allerdings erfährt, welche musikalischen Gattungen denn nun eigentlich Dionysisch und welche Apollinisch seien, denn die *νόμοι* gibt es ja für beide Instrumente — wenn man so hochgradig primitiv Aulos und Kithara in solcher Weise klassifizieren will. Denn daß Olympus kein ernsthafter Komponist gewesen sein sollte, sondern ein Bacchantischer Sänger von Trinkliedern, wird man auch nicht annehmen können; die dafür zuständige Überlieferung schert Roch nicht. Aber dafür erfährt man aus seinem Beitrag sogar die vermutliche, nein sogar wahrscheinliche Stimmung und Form des Instruments von Orpheus — was man nicht erfährt, ist allerdings die Frage, wie realistisch man eigentlich das Bewegen von Steinen, Felsen

daß gerade in rationalem Denken über Musik eine Kontinuität des Wissens um die *Substanz* und Bäumen bzw. das Gegenteil von Flüssen und sonst sehr bewegten wilden Tieren durch Musik, sei es durch die von Orpheus, oder die bei der Eroberung von Jericho und anderweitige solche Phänomene nehmen darf oder soll, ja man erfährt nicht einmal, ob vielleicht die Existenz zweier Notationsarten ein Echo der alten, wohl eher Silenischen Unterscheidung von Dionysisch und Apollinisch in der Musik sein könnte. Aber immerhin man erfährt doch sehr viele Textstellen, in denen Orpheus erwähnt wird, nun auch in musikwissenschaftlicher Literatur, nachdem anderswo schon alles gesammelt, und, allerdings sachverständig, auch bewertet ist. Aber nicht genug damit, bei Roch werden auch in kaleidoskopartigem, von historischen oder mythologiehistorischen Problemstellungen unbelastetem Wirbel alle möglichen anderen Stellen in die Opposition von Dionysisch und Apollinisch gebracht, wobei man hinsichtlich Orpheus bedenken sollte, daß Dionysos den Sänger in der einen bekannten Variante seines Todes nicht wegen seines Singens oder Spielens, sondern wegen angeblicher Kultvernachlässigung wie einige andere nicht unberühmte Helden bacchantisch zerreißen läßt; Apoll jedenfalls scheint dabei nicht sehr aktiv gewesen zu sein, jedenfalls scheinen für solche Nietzschesierende Vorstellungen die Quellen zu fehlen, schade, aber das macht ja nichts.

Von gegensätzlichen Musikstilen ist da nicht die Rede, aber was macht das schon? Nun, immerhin dürfte ja gefragt werden, wie eine solcher Streit zwischen Dionysischer und Apollinischer Musik eigentlich vorzustellen sein soll: Hat Orpheus, bekannt als Kitharist, etwa ursprünglich Aulos gespielt, unzüchtige Sauflieder wenigstens musikalisch verfaßt, um dann auf die hohe Musik Apolls umzuschwenken? Wo kann man da Hinweise finden, oder hat er etwa alternierend die beiden Instrumente gespielt, wie Louis Armstrong gesungen und alternativ geblasen? — wenn man unbedingt den Aulos als Dionysisch ansehen will, obwohl er ja, nach gewissen „Autoritäten“ von Athena erfunden worden sein soll, und Apoll Marsyas nicht wegen dessen Spiel, sondern nur wegen der Vermessenheit, sich mit einem Gott zu messen, bestraft hat. Muß man alle diese klaren Hinweise übersehen, um einen Kampf wie weiland im Streit zwischen klassischer Musik und Jazz bei W. Disney bereits in der Antike herstellen zu können? Welche der überlieferten alten *ἄρμονίαι* und *τόνοι* wären nach diesem Unterschied zu erklären? Es ist doch seltsam — wenn man solchen Widerstreit als gültige Voraussetzung antiker Musik behauptet —, daß das Tonsystem, sicher zuerst von Saiten und ihren Relationen abgeleitet, ein abstraktes, allgemeines und allgültiges Tonsystem darstellt, und zwar solange man es historisch greifen kann, ob für Aulos oder Kithara oder sonst etwas, das ist irrelevant. Soweit, also in den wesentlichen Raum des Tonsystems scheint also diese Roch-Nietzschesche Auseinandersetzung nicht gegangen zu sein — und, es sei wiederholt, wie Olympos zeigt, war auch die Musik des Aulos von hohem Ernst, von hoher Ehrwürdigkeit und hohem Alter; das muß man doch zur Kenntnis nehmen, wie übrigens auch die Nachrichten, daß Apoll, nicht irgendjemand anderes, auch für den *αὔλος* zuständig war — wie will man eigentlich alle diese gegensätzlichen Traditionen verbinden? Durch Sorgfalt und nicht Nietzschesieren! Eigentlich sollte nach Willamowitz-Möllendorff hier endlich einmal korrekte Wissenschaft gefordert sein.

Auch diese Möglichkeit, durch primitive Repräsentation zweier (angeblicher) Urgegensätze der Musik durch zwei Instrumente, wirklich und nicht mystisch oder mythisch einen Kontrast zwischen Dionysischer und Apollinischer — übrigens zwei durchaus gleichwertige Götter — Musik herzustellen, geht fehl; auch wird man erheblich gegen die historische Wirklichkeit verstoßen, wenn man ausgerechnet die späten Erweiterungen des Tonsystems, wenn sie wirklich so stattgefunden hätten, wie noch spätere Rationalisierungen der Musikgeschichte zu rekonstruieren versuchen (so etwa in der Geschichte des Tonsystems bei Boethius), etwa durch Timotheus in einem solchen Gegensatz klassifizieren wollte: Dionysos sorgt für mehr Töne, Apoll für weniger, weil Betrunkene mehr Töne brauchen? einfach lachhaft:

griechischen Reflektierens über dieses Thema zwischen Antike und mittelalterlichem Abendland

Das hat schon Mei erkannt, daß die *ποικιλία* gegen die Plato z. B. in den *Gesetzen* so eifrig wie erfolglos wettet, auf die Tendenz zur Selbständigkeit der Musik bei Kitharisten zurückgeht, die, glücklicher Weise für die Musikgeschichte, sich nicht mit dem Wiederholen alter Formen zufriedener gaben; daß aber Thimotheus eine Saufgurgel mit Tendenz zu musikalischem Überschwang und damit dionysisch gewesen sein soll, das wird kein Leser der *Perser* behaupten können (auch hier kann man die Zusammenfassung von Willamowitz lesen).

Darüber hinaus kann man aber von Roch sogar erfahren, ib., S. 137: *Die einzigen fragmentarisch erhaltenen Dokumente antiker Musik, die spätantiken Hymnen des Mesomedes können die großen Wirkungen der antiken Musik nicht erklären. ...* — da hat sich schon V. Galileo gewundert, daß die moderne Musik seiner Zeit noch viel weniger solche Wirkungen hervorgebracht hat. Daß die Mesomedeshymnen aber die einzigen erhaltenen Dokumente antiker Musik seien ...: Eine wirklich ganz, ganz neuartige Erkenntnis, denn dann müssen ja alle von West und Pöhlmann erneut gesammelten Fragmente antiker Musik insgesamt Fälschungen sein, was nicht nur z. B. beim Athenerschatzhaus gewisse Schwierigkeiten bereitete, ganz abgesehen davon, daß nun gerade die Melodien, jedenfalls zu Texten von Mesomedes, gerade weitgehend nicht fragmentarisch überliefert sind; hier jedenfalls ist der Umgang mit Mythen, den Roch pflegt, leider nicht mehr anwendbar, hier gibt es klare Fakten — daß es noch nicht gelungen ist, mit dem Abspielen und Singen der erhaltenen Melodien das allfallsige Publikum zu frenetischen Ausbrüchen, z. B. zum Erbrechen der Türen von, sei es von *meretrices*, sei es, vielleicht reizvoller, von *pudentes puellae*, zu erregen, und sie dann wieder entsprechend abzuregen, natürlich mit der passenden Melodie bzw. Tonart, daß es nicht einmal gelingt, mit solchen Klängen Flüsse zum Stehen zu bringen, liegt aber vielleicht nur daran, daß dies noch niemand ernsthaft versucht hat — daß schon die Antike solche Dinge als Unsinn ansehen konnte, zeigt der Autor der *Hibeh*-Rede zu genüge! Man sollte sich aber auch nicht so sicher sein, daß die erhaltenen Melodien der Antike, wenn sie denn vollständig wären, gar keine ansatzweise vergleichbare Wirkungen gehabt haben könnten — z. B. wenn sie von Phrynis in ihrem (jedenfalls für die männlichen Teilnehmer, wie man dies, in anderem Zusammenhang von Xenophon lesen kann) schönsten Zustand (d. h. dem von Phrynis) vorgetragen würden. Auch Augustin berichtet ja von den Tränen nebst zugehörigen Gefühlen, die in ihm die Lieder der Kirche Gottes erregt haben — als allgemeingültige Wirkung des liturgischen Chorals wird man solche Empfindungsbewirkung ja auch nicht einfach verallgemeinern können. Man wird aber solche Wirkungen als individuelle, und so allgemeine Möglichkeit bewerten müssen. Daß stehende Flüsse Unsinn sind, wird man wohl von vornherein voraussetzen dürfen.

Angesichts der Erzählung dieser, im Sinne vielleicht von Lukians *wahren* Geschichten, wahren Geschichte durch Boethius, der sicherheitshalber keine *puella* auftreten läßt, ed. Friedlein, S. 185, was aber Cicero tut, kann man natürlich auch fragen, warum Boethius bzw. seine Quelle nicht angibt, mit welcher Tonart denn der Jüngling wieder auf den Weg der Anständigkeit zurückgeführt wird, so bleibt nur das Phrygische als Auslöser, nicht aber, welche andere „Tonart“ denn den Wechsel des Verhaltens erreicht hat, und was eigentlich hier *modus* und *mutari modum* bedeutet, wohl doch Wechsel der Transpositionsskala, also so etwas wie von *C-dur* nach *Fis-dur* — daß der Jüngling von einem Dionysischen zu einem Apollinischen Zustand gebracht worden wäre, und das auch noch durch Pythagoras, das aber sagen weder Boethius noch Cicero, die auch nicht die lateinischen Entsprechungen heranziehen; auch Boethius sagt nichts davon, daß Pythagoras gen Himmel schauend, dort Apoll gesehen haben könnte, das nämlich hätte seinen Augen gar nicht gut getan: Nach Boethius hat Pythagoras *stellarum cursus, ut ei mos, nocturnus inspiceret*, ed. Friedlein, S. 185, 5; daß er da einen Unterschied zwischen Dionysos

vorliegt — geleistet allerdings erst nach Unterbrechung durch die betreffenden Repräsentanten und Apoll hätte sehen können, erscheint doch aus der Definition der Nacht heraus nicht ganz plausibel. Gerade die Gewährsleute einer für Rochs Vorstellungen so passenden Geschichte sagen nicht das Geringste über Dionysos oder Apoll.

Cicero dagegen scheint übrigens eher den Rhythmus als wichtigeren Affektfaktor anzusehen: Er sagt nichts von der ursprünglichen Tonart, *ὑποφρύγιος*, sondern bestätigt Boethius nur darin, daß Pythagoras den Spondaeus habe spielen lassen, trivialer Weise, denn der ist traditionell *σεμνός* und „langsam“, die Wirkung ließ sich also vom Versmaß ableiten bzw. dieses damit harmonisieren. Aber dann ergibt sich bei rationaler Rekonstruktion des geschilderten Vorgangs — soll man dem wirklich Glauben schenken? — wieder ein Problem, ganz abgesehen davon, wie man eigentlich die konkret belegten Versmaße jeweils als Dionysisch oder Apollinisch einschätzen soll, da werden Tragödien zu erstaunlichen Mischformen, obwohl sie doch vom Bock abstammen, vielleicht ja ein zunehmender Einfluß oder gar eine Verdrängung von Dionysos durch Apoll; aber das hatte ja schon Nietzsches schwer angeschlagener Geist so tief erkannt; ausgerechnet die Versmaße: Vom Affekt her würde man als ursprünglichen Rhythmus, der der für die Verirrung des guten Jünglings verantwortlich war, wenn man hier nicht Hormone etc. heranziehen will, nur den *ἰθυφαλλικός* annehmen dürfen, vielleicht ja noch den *Priapeus* — auch hier scheint es ja mit den von den Namen nahegelegten Wirkungen nicht ganz so weit her zu sein, wie man aus dem Vortrag entsprechender Verse wahrscheinlich leicht im Selbstversuch erfahren könnte (vielleicht ein neues Forschungsgebiet: Musik in der Pornographie)? Und *Πρίαπος* ist ebensowenig wie Hymenaeus oder Aphrodite direkt mit Apollo verbunden, da müßte man dann schon an die Diana von Ephesus denken, als seine Schwester; aber da wieder weiß man gar nichts von einer dabei oder dazu verwandten Musik.

Gerade diese Versmaße aber sind nun gar keine so besonders schnellen, aufregenden, „dionysischen“ Versmaße. Daß ausgerechnet hier ein Gegensatz zwischen Dionysisch und Apollinisch zu finden sein soll, ist auch an sich gar nicht so leicht zu begreifen, weist doch schon Shakespeare irgendwo darauf hin, daß Trunkenheit zu dem dem genannten Rhythmus namensgebenden Zustand gar nicht so passend ist; hier würde man doch eher von einem Gegensatz zwischen Priapäischer und, ja, was soll man da als Opposition nehmen? Aber natürlich, Athena bleibt hier übrig, die schließlich ja auch den Aulos fortgeworfen hat, also sich von Dionysischer zu Apollinischer Musik gewandt, oder besser vielleicht doch, die Musik ganz aufgegeben hat, weil sie von dem so wichtigen Gegensatz zwischen Dionysischer und Apollinischer Musik noch gar nichts wußte, zudem und vor allem aber zu Priapos keine über die normale Höflichkeit zwischen bedeutenden Göttern hinausgehende nähere Kontakte gehabt zu haben scheint — aber es bleibt ja doch eine Verbindung, nach, allerdings nicht endgültig bestätigten Meldungen ist Priapos ein Sohn von Dionysos und Aphrodite, der Bezug zu Orpheus läßt sich dann ja auch leicht herstellen, denn ohne Beiwirkung dieses wichtigen Gottes, den Rabelais so treffend schildert, hätte Orpheus kaum entstehen können — nur, mit Musik und ihrer Wirkung haben solche Zusammenhänge wohl nichts zu tun.

Und noch etwas fällt auf, Cicero spricht von *tarditas modorum et gravitas canentis*, die die *furens petulantia consedis* haben soll; eine ganz vernünftige Vorstellung, die aber die Vorstellung erzwingt, das Apollinische in der Musik müsse immer ganz langsam und feierlich, jedenfalls nicht aufregend gewesen sein; und wie soll man das mit dem Pyrrhichius verbinden? Und Sophokles verwendet ausgerechnet für *βακχεύουσαν Διονύσῳ* in der Taurischen Iphigenie ein doch sehr langsames Versmaß; ist gerade da das Apollinische ins Dionysische gekrochen? Oder soll man den Pyrrhichius wieder Dionysisch interpretieren, oder wäre es nicht angemessen, einen Aresischen Stil der Musik einzuführen, denn die Beziehungen



des liturgischen Gesangs in der Karolingerzeit —, die hier mit vollem Recht von *Abendland* von Ares zu Priapos sollen dem Vernehmen nach ja erheblich enger gewesen sein als zwischen Priapos und Athene. Und bedenkt man dann noch, daß Apollo sein so typisches Instrument, das niemals Lydische oder Phrygische, sondern wohl nur Dorische — was ist aber mit den Ionischen? — Tonarten spielen konnte (welche absurde Vorstellung), ja nicht selbst erfunden hat: Das hat Hermes getan, wenigstens nach den ältesten, glaubwürdigen Zeugnissen; nein, da hört man lieber auf, und überläßt das Konjizieren mythischster Verbindungen lieber den Fachleuten wie Roch. Immerhin sei eingeräumt, daß der betreffende Jüngling der bekannten Fabel nach Boethius *ebrius* war, also doch eine Beziehung zu Dionysos gehabt haben kann — nur steht nichts davon im Text, daß er im Rahmen eines Zuges von Bacchanten auf die Idee gekommen sein sollte, seiner Brunst schleunigst Nahrung zu geben. Eigentlich wird dadurch ja die musikalische Wirkung ziemlich fragwürdig, wenn der Knabe auch noch betrunken gewesen sein sollte; war das vielleicht der eigentliche Grund — würde Philodem mit Recht fragen. Aber man erfährt von Roch nicht nur, daß die einzigen Quellen antiker Musik die, wo auch immer so fragmentarischen Kompositionen von Mesomedes sind, man erfährt auch von einem offenbar gerechtfertigten „Vorurteil“ über die Kunstferne der antiken Musiktheorie, deren eminente Praxisbezogenheit schon dadurch bewiesen ist, daß das Mittelalter diese Theorie so brauchbar zur Regulierung der musikalischen Wirklichkeit befunden hat, ib.: *Gerade von dieser Seite scheint ein geläufiges Vorurteil bestätigt zu werden: Die musikhistorische Bedeutung der Antike habe in ihrer Theorie, nicht in ihrer musikalischen Praxis bestanden. Diese Musiktheorie aber sei rein spekulativ gewesen und habe mit dem praktischen Musizieren wenig oder gar nichts zu tun gehabt. Die literarischen Zeugnisse von Orpheus ... vermitteln jedoch ein ganz anderes Bild. Hier ist nicht von den theoretischen Grundlagen der Musik, von Zahlenproportionen, Tetrachordeinteilungen und Sphärenharmonie ... die Rede ...* Was soll diese Aussage eigentlich: Wenn die *musikhistorische Bedeutung der Antike in ihrer Theorie besteht*, wird man ja wohl kaum deren Natur als *rein spekulativ* bewerten können, denn was hat die Musikgeschichte von solcher Theorie? Alypius z. B. wird man ja wohl unter die antike Musiktheoretiker rechnen, ebenso wie Aristoxenus oder den Autor der unter Euklids Namen überlieferten Schrift etc. Und Bacchius oder Kleonides als musiktheoretische Spekulant zu qualifizieren wäre — reiner Unsinn. Andererseits aber ist geläufig, daß die Antike eine sehr reiche musikalische Praxis gehabt hat, notiert mit den von der Theorie seit Aristoxenus als Materialordnung bestimmten Tönen und Metren — nur, wo ist die musikhistorische Bedeutung der antiken musikalischen Praxis geblieben? Außer der überraschend großen Anzahl von Zeugnissen mit notierter Musik — deren Anzahl muß man doch in Bezug zur Potenz gerade solcher Texte, überliefert zu werden, sehen — hat man von dieser Praxis ja nicht einmal gerade so viel, daß man nur ermesen könnte, was denn nun Timotheus eigentlich wirklich an melisch und rhythmisch Neuem gebracht hat, außer vielleicht von umfangreicheren *μεταβολαί* aller dazu fähigen „Parameter“; vielleicht ja auch etwas wie die *παρακαταλογή*? Die Bedeutung einer musikhistorischen Epoche wird man ja wohl daran messen müssen, was sie für folgende Entwicklungen geleistet hat. Und da wird man der antiken Musikpraxis ja wohl schwer große Einflußmöglichkeit zuordnen können — was vom Choral, *more orientali*, antik, was nicht antik ist, ist sicher eine schöne Frage, nur daß man sie beantworten könnte, bleibt fragwürdig. Die Bedeutung des Chorals für die folgenden Musikepochen ist dagegen klar zu erkennen, als Basis für die Entwicklung einer Tonalitätslehre, der Mehrstimmigkeit, der Formenlehre Guidos, als Lieferant für *cantus firmi* etc. Wer aber wollte aus der Verwendung einer antiken Melodie durch einen italienischen barocken Kantatenkomponisten eigentlich auf besondere Bedeutung dieser antiken Musik schließen — aber immerhin: Um wirklich auf ferne Zeiten wirken zu können, wird man in der Existenz einer Notenschrift und ausreichender Überlieferung „ihres“ Reper-

sprechen lassen muß, die Einheit des antik christlichen Denkens wird gerade hier in *exem-  
toires* eine wesentliche Voraussetzung erkennen, trivialerweise — als Repertoire lebt die antike Musik nicht, wohl aber in Notenschrift, die aber beruht wieder klar auf den Systemen, die seit Aristoxenus in der Theorie dargelegt werden. Nur hat diese Notenschrift gerade für das lateinische Mittelalter nicht die Funktion haben können, antike Musikdenkmäler zu übermitteln — als Vorgabe überhaupt einer Notierbarkeit von Musik war sie dagegen von großer Bedeutung, in direkter Verbindung mit der zugeordneten Musiktheorie. Die Vorstellung, daß irgendjemand von einer dominant spekulativen Natur antiker Musiktheorie sprechen könnte, ist von vornherein abwegig, die Vorstellung, daß die antike Musikpraxis irgendeine Bedeutung für die Weiterentwicklung der Musik im lateinischen (und auch byzantinischen) Mittelalter gehabt haben könnte, ist nicht verifizierbar: Weder läßt sich die genuin antike Herkunft des heute faßbaren lateinischen Chorals, noch eine, auch nicht einfach auszuschließende, Kontinuität antiker Unterhaltungsmusik durch Cassiodors Bitte um einen Kitharisten für einen fränkischen Barbarenkönig begründen. Beweisbar und von kaum abschätzbarer Bedeutung war die antike Theorie als Grundlage der Möglichkeit, Musik zu rationalisieren, Musik primär als Gestaltbildung, geformt aus einem rational definierten Material zu begreifen (daß auch Gesangsmanieren wie das *Quilisma* antiker Herkunft gewesen sein können — man lese Fulgentius — ist möglich und zu erwarten, aber kaum wesentlich, zumal das Bezeichnete dieser Neume, eben die gemeinte Gesangsmanier, nicht mehr faßbar ist).

Wie die Oper zeigt, gibt es noch andere Möglichkeiten, die z. B. S. Leopold erlauben, so klug und einsichtsvoll über Antikenrezeption in der Musik zu reden; nur wird wohl kein Mensch behaupten wollen, daß die „Wiedererweckung“ der Musik der antiken Tragödie tatsächlich genau die antike Musik erneuert hätte, man kann wohl auch hier sagen, daß der Zeitgeist die entsprechenden musikalischen „Formen“ ersonnen hat, angeregt natürlich nicht von antiker Musik oder ihrer Praxis, sondern allen von literarischen Aussagen — das chromatische Tetrachord wieder hat seine Wurzeln in der überlieferten antiken Theorie! Der so bedeutsam formulierte Satz von Roch ist also unverständlich.

Zu fragen ist aber auch: Geben denn die erhaltenen Notenbeispiele keine Auskunft über die Vielfalt des Musizierens? Da kommen allerdings Tetrachordeinteilungen, genau wie sie die Theorie darstellt, aktuell vor, nur *die Rede* ist von solchen Dingen ja nun auch nur ansatzweise wie im Text von (Pseudo)Plutarch, wo wohl die Meinung von Aristoxenus wiedergegeben wird, was Sache der Theorie und Sache der Praxis des Komponierens ist! Eine Theorie der Praxis wie die Theorie des westlichen Mittelalters — ein völlig neues Konzept — weist aber auch Roch leider für die Antike nicht nach; schließlich hat zur Relation von Musiktheorie und Praxis eben Aristoxenus bei (Pseudo)Plutarch eine ganz klare Aussage gemacht — und wer eigentlich hat bisher behauptet, daß die antike Musiktheorie *rein spekulativ gewesen* sein sollte? Und was soll das eigentlich, daß man in den mythischen — andere gibt es wohl nicht? — Zeugnissen zur praktischen Musik nichts von *Zahlenproportionen*, *Tetrachordeinteilungen* etc. findet, wer findet das in neuerer Literatur, wenn sie über Musik schreibt? Man findet diese Größen aber in der Notation, die eminent „praktisch“ ist und die Praxisbezogenheit der Theorie beweist — die Ordnung des Materials der Musik betreffend, nicht deren Form!

Und wer die absurde Vorstellung haben sollte, daß nicht die antike Musiktheorie das für die abendländische Musikgeschichte zentrale, ja unabdingbare antike Erbe auf diesem Gebiet dargestellt hat, der erweist seine Unkenntnis der Musikgeschichte in so eklatanter Weise, daß man seine Vorstellung auch nicht als *Vorurteil* anführen kann, zumal wenn dann nicht sofort eine Widerlegung folgt, sondern ein Hinweis auf die Andersartigkeit der Aussagen von Mythen über Orpheus — die haben es zu nichts als zu Opernstoffen, literarischer Ornamentik und einer gelegentlichen Erwähnung im Rahmen der *inventores*

plarischer Weise manifestiert. M. Haas jedenfalls läßt mit seinen unhaltbaren Behauptungen *musicæ* o. ä. gebracht. Daß die abendländische Musik vom Orpheus-Mythos und seinen Begleitscheinungen wie der Vorstellung über Adynata der Wirkung von Musik wesentlich geprägt gewesen sein könnte, wäre eine ebenso absurde wie unbrauchbare Behauptung — nicht einmal bei der zweiten Antikenrezeption, in der Erfindung der Monodie spielt ein literarischer Mythos eine Rolle, sondern klar formulierte theoretisch rationale Erwägungen. Daß heute kaum jemand, wie Roch so emphatisch formuliert, etwas von Aristoxenus weiß, ist doch kein Beweis dafür, daß die von diesem antiken Denker gefundenen Strukturen der Melik und Rhythmik nicht konkret Grundlagen der abendländischen Musik geworden sein könnten; das ist doch keine Argumentation? Denn, was Roch nicht sieht, es nutzt jeder, der die Notenschrift verwendet, z. B. Mozart, Konzepte von Aristoxenus! Und wer heute kennt noch den Namen Hucbalds, dessen Schrift zur Musiktheorie aber als eine der wesentlichen Voraussetzungen und schon konzeptuellen Vollendung der Theorieabhängigkeit abendländischer Musikgeschichte zu werten ist? Ist deshalb Hucbald irrelevant? Diese „Logik“ ist wirklich erhellend.

Dennoch scheint man nach der Meinung von Roch die wirkliche Wirklichkeit der antiken Musik nur im Umkreis des Orpheus Mythenkranzes zu finden, obwohl er auch in der Antike nicht als Erfinder etwa einer *ἄρμονία* oder sonst etwas Konkretem bekannt ist, und man kennt ja einige Erfinder bestimmter, oft sogar rekonstruierbarer melischer und rhythmischer Effekte mit Namen, wenn auch, leider, nicht mehr persönlich — übrigens sollte man bei der Bewertung des Musiklebens der Antike, insbesondere Damonischer Vorstellungen, nicht ganz auf die Meinung des Autors der Hibehe-Rede verzichten; daß es ausreichende andere Zeugnisse für die aktuelle antike Musikpraxis gibt, scheint Roch ebenso unbekannt geblieben zu sein — wohl ein Grund, seinem Beitrag einen Platz im *AfMw* zuzusichern: Nach den Schriften von A. Barker ist man über Rochs Ausführungen schon etwas erstaunt. Man wird im Übrigen kaum *Sphärenharmonie* auf einer Ebene mit *Zahlenproportionen* und *Tetrachordeinteilungen* sehen können, denn bei den Proportionen und ihren Verknüpfungsregeln handelt es sich um die grundlegenden, für eine Erörterung, ja eine Rekonstruktion der Praxis des antiken *Musizierens* unabdingbaren Voraussetzungen, nämlich um ein rationales Modell der Abstraktionsleistung der Bildung von Intervallklassen und der Verbindung von Intervallen in einer Melodie: Wie eigentlich sollte man ohne Wissen um diese *theoretischen Grundlagen* die antike Musik lesen und dann auch ausführen können, wie sollte man z. B. verstehen, was Boethius/Cicero konkret mit einem Wechsel der Tonart gemeint haben könnten, wenn man nicht wüßte, was für verschiedene Arten der *μεταβολαί* in der Melik es gibt; und natürlich auch in der Metrik — es kann deshalb ebenfalls nur als Unsinn bezeichnet werden, wenn man behaupten wollte, daß die antike Musik für immer verstummt ist; ihre Gestalt ist doch in den erhaltenen Denkmälern recht gut, natürlich nicht ausreichend, trivialerweise insbesondere hinsichtlich der, von Sextus Empiricus ja schon von Anfang an nicht recht akzeptierten, Wirkungen, erhalten: Man kann z. B. sehen, welche Arten von *μεταβολαί κατὰ τὸν τόνον* es gegeben hat; das ist doch nicht wenig? Nur, direkte Auswirkungen auf die Musikgeschichte hat diese Überlieferung ebensowenig wie die Orpheustradition (Achtung! Man soll Amphion auch nicht ganz vergessen): Denn, ohne konkrete Musik wäre die schönste orphische Tradition nichts anderes als literarische Tradition; Musikgeschichte ist aber, im christlichen Abendland, eben die Geschichte schriftlich überlieferter und komponierter Musik! So schön Mythen für Phantasien auch sein mögen, ohne Musik sagen sie wenig.

Die Auskunft der Noten z. B. über die Vertonung eines christlichen Textes läßt recht gut erkennen, daß hier antike Tradition direkt in die Musikpraxis von Christen übergehen konnte; und andere Dinge, z. B. die Existenz von Modulationen, wie z. B. eben die genannten *μεταβολαί κατὰ τόνον* und andere Dinge lassen sich ebenfalls doch recht genau erfahren — nur, es sei wiederholt, musikhistorische Be-

nicht erkennen, daß die von ihm repräsentierte mediävistische Musikwissenschaft, die der heu-  
 deutung im Sinne einer Grundlegung für kommende musikalische Entwicklungen kommt der antiken  
 Musikpraxis eben nicht zu, ganz im Gegensatz zur bildenden Kunst, und zur nie verstummen poe-  
 tisch literarischen Äußerung (in die übrigens die mythischen Ausdrucksformen über Musik gehören,  
 der Opernstoff ist nicht Musik) — die antike Musik, abgesehen, vielleicht (!), vom Choral, jedenfalls  
 scheint demgegenüber, kaum überraschend, für die direkte Folgezeit wirklich verstummt zu sein, späte-  
 stens nach Cassiodors bekanntem Brief an Boethius.

Und was eigentlich für ein *ganz anderes Bild* wird von den literarischen Zeugnissen zu Orpheus von  
 antikem *Musizieren* vermittelt, was erfährt man da eigentlich von der musikalischen Praxis der An-  
 tike? Immerhin, etwas, aber auch stark von literarischer Topik bestimmt, kann man von Apuleius  
 erfahren. Und was kann man darüber von Rochs Ausführungen erfahren, soweit man es nicht schon  
 längst wußte? Nichts darüber, was die mit gentilen Namen bezeichneten *τόνοι* sein könnten, nichts  
 über die Praxis des Spiels der Kithara; die Nutzung beider Hände z. B. stellt doch noch ein Problem  
 dar, wird das von Orpheus-Texten erklärt? Erfährt man aus solchen Texten auch nur eine Andeutung  
 der wirklichen Wirkung von Musik, wie man sie aus der Keramikbemalung des sog. Brygos Malers er-  
 erfahren kann? Was man erfährt, ist die Hebung von Wirkungen von Musik in die Ebene des Mythischen,  
 und Wunderbaren; selbst Persephone, ja sogar *κέρβερος ὁ ἐν Αἴδου κύων* wird besänftigt, kaum eine  
 Auskunft über die Praxis antiker Musik, denn daß Hunde nicht sehr musikalisch sind, Orpheus bei dem  
 als eine Art Oberhund oder besondere Ausprägung der bössartigen Eigenschaften der Rasse bekannten  
*Κέρβερος* also ein potenziertes Adynaton leistet, ist keine für griechisches Denken charakteristische  
 Erkenntnis — man wird doch wohl auch nicht ernstnehmen müssen oder dürfen, daß die Fische von  
 Horants Gesang so beeindruckt waren, daß sie wirklich mit ihrem Geschwätz aufhörten, um zuzuhören  
 und daraus schließen wollen, daß die Praxis der mittelalterlichen Musik so total anders war, als man  
 aus den Theoretikerquellen — und der von ihnen abhängigen Notation entnehmen kann; auch da wird  
 man enttäuscht, singt man z. B. *Kalenda maya* einem Chor von Goldfischen vor, um dann enttäuscht  
 ein *Vorurteil* anzurufen, daß das Mittelalter vor allem in der Musiktheorie musikgeschichtlich wichtig  
 war — und zudem diese Musiktheorie noch mit der Praxis nichts zu tun gehabt hätte? Nein, wenn  
 man sich die Frage nach den fehlenden Wirkungen der Musik stellt, sollte man die recht einsichtigen  
 Bemerkungen von Zarlino zu dieser Frage betrachten, wenn man schon nicht die von Barker zusam-  
 mengestellten, keineswegs vollständigen literarischen Aussagen zur antiken Musikpraxis zur Kenntnis  
 nehmen will, obwohl die doch sogar ins Englische übersetzt sind. Man könnte ja auch allein die *Hibeh*  
 Rede beachten, auch wenn da von Mythos nun gar nichts zu finden ist.

Neue Erkenntnisse zur Aussagefähigkeit der literarischen Texte, die Orpheus sozusagen zur Schilderung  
 von Musik nutzen (oder zu ganz anderem, wie Plato, bei dem die musikalischen Fähigkeiten für die  
 Beurteilung von Orpheus beiläufig sind), erhält man von Roch nicht, immerhin erfährt man aber, daß  
 es ein, durch den Folgesatz zwangsläufig als zutreffend — ... *ein ganz anderes Bild* ... — erwiesenes  
*Vorurteil* gäbe, daß die Theorie der Antike nichts mit ihrer musikalischen Praxis zu tun habe, denn  
 die Feststellung, daß *die literarischen Zeugnisse von Orpheus nichts von theoretischen Grundlagen der*  
*Musik* sagen, erscheint als trivial, wer erwartet etwa in einer den Mythos erzählenden Dichtung wis-  
 senschaftliche Erörterungen? Aber wer eigentlich hat behauptet, daß die antike Theorie nichts mit der  
 Praxis zu tun hätte? Es gibt auch didaktische Dichtung, aber das ist ja wohl nicht gemeint; gerade  
 aus dem Orgellied von Pophyrius Optatianus erfährt man weniger über dieses, nicht unwichtige, der  
 Orpheuslegende jedoch nicht gerade eigene, Instrument als aus anderen Quellen. Übrigens erfährt man  
 auch, ohne jede Beziehung zu Orpheus, schon aus dem Hermeshymnus Einiges über die zeitgenössische

Musik. Nur, daß die von oder in der Theorie dargestellte Ordnung des melischen Materials nicht der Praxis entsprochen haben, das müßte, und dann gegen die reiche, wenn auch eben zu fragmentarische Überlieferung, Roch erst einmal zeigen.

Klar sein dürfte dagegen, daß allein die Musiktheorie der Antike, einschließlich, wenn auch in geringerem Maße, der nur fragmentarisch erhaltenden musikhistorischen, vielleicht auch ästhetischen Schriften, wie die unter dem Namen von Plutarch weitergegebenen Rudimente von Aristoxenischen Texten, konkrete Hinweise auf die Praxis gibt, Hinweise, die man aus keinem der anderen literarischen Aussagen zu Musik ableiten kann (wenn C. Dahlhaus, s. Anm. 125 auf Seite 458, S. 26, tief davon spricht: *Daß die schriftliche Überlieferung von Musik gegenüber der mündlichen eine besondere Bedeutsamkeit beansprucht, ist ein Prinzip, das der Antike offenkundig unbekannt war*, so darf man fragen, warum man dann einmal so viele Fragmente gefunden hat, zum anderen, was denn eigentlich die Notierung auch der Melodie in Delphi bedeuten könnte. Sicher, solche Formulierungen wird man in den klassischen Texten höchstens in der Nähe von Zauberpapyri finden können, Boethius widerspricht dieser Vorstellung grundsätzlich, wenn er nun wirklich konkret genug, wenn auch vielleicht Dahlhaus nicht geläufig, auf die Notenschrift und ihre Funktion, die Erfindung des Komponisten als *monumentum* festzuhalten, genau wie die der Sprachschrift, Texte zu verewigen, hinweist, Sprach- und Musikschrift also parallelisiert, und damit zwangsläufig um den Unterschied zwischen Ausführen und Gestalten gewußt haben muß; und wenn Aristoxenus/Plutarch auf Details der Form einer Komposition eingeht, auf die Komposition als individuell gestaltete Form, dann dürfte schon Aristoxenus um den Unterschied zwischen Ausführung und Gestalt gewußt haben; was dann eigentlich sollte man von dem, was C. Dahlhaus erkannt hat, in der Antike nicht gewußt haben?).

Daß man das Tonsystem und die Rhythmik genau kennt, solche Wirkungen wie eben *μεταβολαι κατά τὸν τόνον*, auf denen nach Ptolemaeus wesentlich die ethischen Wirkungen beruhen sollen — wo erfährt man so etwas aus den mythologischen und lyrischen Texten? So faszinierend die Vorstellungen von Roch für den an der Praxis antiker Musik weniger Interessierten und Unkundigen auch sein mögen, was man von Roch erfährt, bleibt doch nur eine höchst fragwürdige, ja in ihrer Aussage kaum zu konkretisierende Neuauflage von Nietzscheschem syphilisgeschwängertem Irrationalismus.

Für die einfachen, an die harte Arbeit an den Texten wie Maulwürfe gebundenen Betrachter der antiken Quellen zur Musik, die sich nicht aufschwingen können zu so hohen oder tiefen Konjekturen und Spekulationen jedenfalls, bleibt auch nach Rochs Beiträgen die Bescheidung auf das Verstehen der relevanten Texte, um gewisse Einblicke in die Praxis des antiken *Musizierens* zu erhalten, denn daß die allgemeinen literarischen Aussagen zu Musik in der Antike vor allem, ja vielleicht ja nur mit „Orpheus“ zu erfassen seien, wird man schon in Hinblick darauf nicht behaupten können, daß z. B. die Leistung der musikalischen Praxis der Antike, Delphine durch Musik zur Rettung aus Seenot heranzurufen zu können, ja eben, auch die Besänftigung entbrannter Jünglinge, die Aufmunterung zum Krieg, zur Anreicherung des Pantomimus und was nicht noch alles aus Texten über Orpheus nicht zu entnehmen ist. Auch über die Bedeutung der antiken Chromatik wird man am besten die betreffenden Texte fragen, wie man auch zur Tradition der Bezeichnungen klanglicher und tonlicher Eigenschaften vorliegenden Schriften mehr entnehmen kann, jedenfalls wenn man an konkret Nachweisbaren interessiert sein sollte, als bei Roch. Aber vielleicht liegt hier ja schon ein Beispiel der von M. Haas herbeigerufenen Musikwissenschaft der Zukunft vor uns: Die von Roch behaupteten Gegensätze gibt es nicht, seine Behauptungen sind nur Nachweis einer mangelnden Vertrautheit auch nur mit den wesentlichen, leicht zugänglichen Texten wie Barker's zweibändigem Werk und Ergebnis des Glaubens an nicht bestehende Klischees.

tigen um Jahrzehnte voraus sein soll, wirklich klarere Erkenntnisse über die Besonderheit der Antikenrezeption hinsichtlich Musik zu vermitteln in der Lage sein könnte: Auch wenn der mediävistischen Musikwissenschaft — sozusagen — der Zukunft die bisherige Arbeit flach wie einem hoch fliegenden Adler die tief unten liegende Ebene erscheinen mag, die dazu gehörigen Augenschärfe des Adlers bzw. die dazu notwendige Brillenstärke scheint sie noch nicht erlangt zu haben, vielleicht ein Ergebnis späterer Evolution. Eher erscheint es ärgerlich oder lästig, daß man auf solche Vorstellungen überhaupt eingehen muß, um den Weg freiräumen zu können zu einer sachbezogenen Betrachtung der historischen Tatsachen. Von einer weiteren Berücksichtigung Haas'scher Einlassungen wird deshalb hier, bis auf einige, (nach Abfassung dieses Beitrags notwendig gewordene) kurze Hinweise im folgenden Abschnitt, abgesehen, um sich auf die Fragen selbst konzentrieren zu können: Es bleibt das Fazit, daß man die antiken Voraussetzungen der abendländischen Sonderentwicklung in der Musik ausreichend kennt, um nicht im Dunkeln tappen zu müssen, wie dies M. Haas nicht nur insinuiert, sondern in scheinbar beleidigender<sup>49</sup> Weise auch noch behauptet.

### 1.2.2 Exkurs: Was M. Haas zur Arbeit des Verf. zu sagen hat — und was nicht, oder ein verfehltes Thema

Ist schon der Versuch einer Korrektur der oder eines Einschreitens gegen die für normale Betrachter der Sachverhalte unerträglichen (im Sinne der Unfaßbarkeit Jupiters in seiner wahren Erscheinung für den Menschen?) Deutungsweiten der M. Haasschen Darlegungen zur Musik des Mittelalters in wahrhaft universaler Blickweite — von Kinderpsychologie in der Neumenschrift bis zum *Handeln* als alleiniger Grundlage mittelalterlicher „Kunst“ (die Anführungszeichen, weil es sich ja nach Haas nicht um Kunst handeln kann) — mühevoll, so scheint doch auch ein allgemeiner Hinweis auf die Grundlage solcher schwierigen, weil von den Quellen her gesehen leicht als überflüssig erscheinenden Arbeit notwendig, hat doch M. Haas sich jetzt auch schon tief über sein Unverständnis von Beiträgen des Verf. geäußert — konkrete Einsprüche gegen die Korrekturversuche des Verf. an Haasschen Geistesprodukten der genannten Art allerdings wird man auch da vermissen, offenbar eine spezielle Eigenschaft des Denkens von M. Haas, das zu verstehen, seines Anspruchs wegen sicher auch eine wissenschaftliche Aufgabe ist (leider ergibt sich auch bei der Erörterung dieses traurigen Sachverhalts wieder die Notwendigkeit, wenigstens auf einige Fehlbehauptungen exemplarisch hinzuweisen, denn, so wenig interessant vielleicht die wissenschaftspsychischen Befindlichkeiten von M. Haas sein mögen, sie sind nicht ungeeignet, das Wissen über die wesentlichen Entwicklungen und Voraussetzungen abendländischer Musikgeschichte hochgradig zu verunklaren):

Wenn M. Haas sich in *mehrfachen und jeweils mehrmonatigen Leseversuchen* außer Stande

---

<sup>49</sup> *Scheinbar* deshalb, weil M. Haas durch seine Behinderung im Verständnis der Quellen kaum ausreichende Klarheit darüber besitzt, was seine Behauptungen implizieren, er also in klassischer Weise offenbar nicht weiß, was er da sagt.

sieht, weder die *Linie* noch die *Polemiken* in Schriften des Verf. zu verstehen<sup>50</sup> und das auch noch sein einziger Grund ist, den Inhalt strikt nicht zur Kenntnis zu nehmen, dann kann Verf. nur zunächst seine ungeheure Bewunderung der Leseversuchleistungskraft von M. Haas zum Ausdruck bringen: Wer kann in einigen Monaten neun nicht ganz kleine Bände wissenschaftlicher Darlegung so restlos verstehen wollen? Das kann offenbar nur M. Haas sich vorstellen und sich als Aufgabe setzen; sicher, Texte von Assmann lesen sich leichter, zumal sie nicht so mit Quellentexten „verseucht“ sind wie die Beiträge des Verf. Es wäre vielleicht auch passender gewesen, wenn M. Haas seine Schilderungen von Selbsterfahrungsversuchen bezüglich seiner intellektuellen Grenzen bzw. Überforderung in seiner sicher mit Spannung erwarteten Autobiographie geschildert hätte, statt in einem, offenbar doch wissenschaftlich gemeinten Handbuchartikel, aber der innere Druck zur Kundgabe dieser Anstrengungen war offenbar zu groß, um damit zu warten; ein wenig wird man verwirrt, denn in einem solchen Artikel erwartet man eigentlich sachbezogene Aussagen, Auseinandersetzung mit Aussagen über Sachverhalte, gerade das fehlt jedoch total; ein neuer Stil von Sachbuch, der mehr Auskunft über den Autor als über sein Thema geben soll?

Man darf als naiver Leser von M. Haasens Darlegungen übrigens auch noch darüber verwundert sein, was eigentlich ein derart sachunbezogenes Polemisieren gegen einen Beitrag zur Wertungsgeschichte ausschließlich der westlichen mittelalterlichen Musikkultur (im Vergleich natürlich auch zur arabischen der Zeit) in einem Handbuchbeitrag zum Thema der Rezeption antiker Musiktheorie in entsprechenden arabischen Texten zu tun haben kann; eine etwas merkwürdige, offenbar ebenfalls dominant emotional und nicht rational bestimmte Auffassung des Sinnes ebenso eines Handbuchartikels wie auch der doch im Titel postulierten Aufgabenstellung; natürlich, in Hinblick auf die Texte und ihre Aussagen ist M. Haas immer wieder für große Überraschungen gut, z. B. durch Nichtbeachtung. Diese ernstzunehmen, fällt regelmäßig nicht ganz leicht, aber die Achtung vor den Bemühungen, nicht selten ein wenig behindert durch mangelnde Text-, Kontext- und Sprachkenntnis von M. Haas verpflichtet doch, wenigstens exemplarisch auf seine Äußerungen einzugehen, zumal, wenn die wissenschaftliche Erkenntnis davon bedroht sein könnte: Oft genug ist damit doch auch eine gewisse Unterhaltsamkeit verbunden. Andererseits, liest man seine Ausführungen eben als emotionalen Selbsterfahrungsbericht, ist man schockiert, daß ein Mensch, der doch sicher schon an den Knien seiner Mutter ermahnt wurde, immer die Wahrheit zu sagen, so etwas nicht nur sagt, sondern auch noch schreibt: Wie sich beim Lesen von M. Haasens großem Text ergibt, kann er von den inkriminierten Büchern des Verf. keine drei Seiten zu lesen versucht haben, s. u.

Angesichts des Bekenntnisses, daß M. Haas gar nichts gelesen haben will oder kann, ist man doch noch verwunderter, wenn der so vielseitige, nämlich so umfassend multidisziplinär unterrichtete und denkende Denker M. Haas sich seltsamerweise darüber so verwundert, daß Verf. *sich gegenüber philosophischen, wissenschaftshistorischen, philologischen und semi-*

<sup>50</sup>Hat M. Haas, um zu dieser erstaunlichen Feststellung zu gelangen, etwa nur die Anmerkungsbande in Betracht gezogen, weil da kürzere „Stücke“ zu finden sind? Was stört nur M. Haas an den konkreten Sachverhalten so sehr?

*stistischen Fragen ... erstaunlich abstinent zeigt* (d. h. den Fragen, die M. Haas dafür hält<sup>51</sup>; mathematische Kenntnisse vermißt er seltsamerweise nicht) — ohne natürlich anzugeben, was inhaltlich spezifisch denn eigentlich fehlen könnte<sup>52</sup>, eine für M. Haasens rezensive Äußerungen ganz typische, ja topische Vorgehensweise, eine Konfrontation dieser topischen Formel mit konkreten Aussagen fehlt regelmäßig und systematisch<sup>53</sup> —, so hat M. Haas von seinem so hohen Standpunkt des Megaloepistologen offenbar tatsächlich nicht verstehen können, daß es Verf. ganz einfach um die Musikgeschichte geht, nicht um die nicht selten so lächerlich anmutenden Versuche, irgendwo philosophischen oder wissenschaftshistorischen Tiefsinn irgendwie

<sup>51</sup>Andererseits ist klar, daß ein so großer Geist, der bisher in einer individuellen und alleinigen gewaltigen, revolutionären Umwälzung musikwissenschaftlichen Fragens, und das noch, *quelle delicatessen*, welche Bescheidenheit!, an *unscheinbarem Ort ...*, *Soziologie, Philosophie und die musikalische Analyse* zusammengeführt hat (s. Anm. 2 auf Seite 206), jedenfalls nach eigener Wertung seines diesbezüglichen Tuns, doch ein wenig Mitleid haben sollte mit denen, die solche Ansprüche bisher nur staunend nachzuvollziehen sich bemühen können — allerdings stets mit dem Ergebnis, daß sie die gewonnenen Erkenntnisse von M. Haas eben nicht nachvollziehen können, wie das ja auch bei biologischen Forschungsergebnissen manchmal der Fall ist; auch auf diesen Tiefsinn wird noch an anderer Stelle eingegangen werden.

<sup>52</sup>Verf. hat sich nun, besonders sichtbar in *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, und auch sonst häufig genug darum bemüht, die Relevanz von Vorstellungen, die M. Haas zur mittelalterlichen Musikgeschichte geäußert hat, erkennen und adäquat einschätzen zu können, hat dafür viel Zeit und Sorgfalt investiert, daß er dabei allerdings philosophische, semitistische, philologische oder sonstige *Fragen* höherer Art gefunden hätte, die in irgendeiner Weise wichtiger als die fachspezifischen Quellen für die Musikgeschichte dieser Zeit sein könnten, oder konkrete Sachverhalte leichter, besser oder gar existenziell, d. h. überhaupt hätten erläutern können, ihm neu gewesen sein und als Offenbarung hätten dienen können, muß er leider, vielleicht seiner knechtischen Bindung an Quellentexte und Sachverhalte wegen, negieren. Was ihm aufgefallen ist, ist der Umstand, daß zahlreiche sehr allgemeine Formulierungen, vielleicht ja auch philosophischer Art von M. Haas, trotz ihrer grundsätzlichen Vagheit mit den Aussagen der Quellen nicht vereinbar sind — warum sollte er sich dann für so etwas interessieren? Es geht Verf. ganz naiv um die mittelalterliche Musikgeschichte, als Geschichte von Formen, Begriffsbildungen der produktiven Musiktheorie, wie z. B. Guidos *motus*, um Kompositionsgeschichte, Geschichte der Mehrstimmigkeit, Wertungsfragen wie der Vorgang der Verweltlichung, der Augustins strikt liturgische Existenzurlaubnis für Musik durch die „Erholungstheorie“ oder „Unterhaltungstheorie“ von Aristoteles sozusagen ersetzt — natürlich nicht aus Aristotelischem Geist, wie Johannes de Grocheo zu Genüge beweist — und solche konkrete, einfache Fragen. Daß M. Haas mit seiner auf (einen wenn auch sehr reduzierten) Aristotelismus so konzentrierter, dem Glauben an die konkrete Allmacht scholastischer Philosophie verpflichteter — es gibt aber auch noch Johannes Scottus Eriugena, der sicher kein Aristoteliker ist — Sichtweise diese Frage nicht entdeckt hat, ist doch kein Grund, sie nicht anzugehen, z. B. zu fragen, ob und wie die aus der heidnischen Antike übernommene Musiktheorie in ihrer neuen Funktion vielleicht gegen Augustins ausschließenden „Liturgismus“ verstoßen könnte, jedenfalls haben das einige Autoren der Zeit so gesehen, wenn auch sicherlich nicht M. Haas.

<sup>53</sup>Man wüßte doch gerne, welche spezielle philosophische, semitistische oder sonstige Haassche Frage in Hinblick auf welche konkrete Quellenaussage und ihre Deutung Haas so vermißt: Wenn Haas schon fast nichts gelesen haben kann, wie weiß er dann, welche solcher Fragen nicht behandelt worden sein könnten? Und daß M. Haas fast nichts gelesen haben kann, beweist er, wie man unten sehen kann.



anzubringen, schon um, wenn auch inhaltlich nicht passend, seine Belesenheit nachzuweisen, vor allem in leicht lesbarer Allgemeinwissenschaft (es war weder ein Beitrag zur Philosophie, noch zur Wissenschaftsgeschichte, noch zur Semiotik etc. beabsichtigt) — andererseits, die Auseinandersetzung mit Augustins großem Beitrag, der musikhistorisch relevant war, die wird doch selbst M. Haas bei Verf. nicht vermissen, oder hat er schon das Inhaltsverzeichnis gar nicht verstanden, gelesen hat er es offenbar nicht (denn, wo M. Haas z. B. in dem Abschnitt über Wertungskategorien der Musik in arabischen Texten des Mittelalters, *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, S. 532 ff., für ihn so unerträgliche *Polemiken* gefunden haben will, ist nicht ganz erkennbar, offenbar war M. Haas nicht fähig oder bereit, den Text des Verf. überhaupt erst einmal zu lesen, s. auch u., so daß er zur Rechtfertigung seiner Verurteilung halt irgendein formal „böses“ Ding brauchte — sollte der Text des Verf. wirklich auf jeder Seite *Polemik* vortragen? eine absurde Behauptung, die Leseversuche von M. Haas können da ja nicht gerade gründlich gewesen sein, wie überhaupt wissenschaftliche Redlichkeit nicht gerade die Stärke der *Polemik* von M. Haas zu sein scheint, aber, aber, M. Haas ist doch nicht polemisch<sup>54</sup>, er ist nur, na sagen wir vielleicht, unfähig, auf die Quellen bezogene wissenschaftliche Texte zu lesen, aber das kann ja nun auch wieder nicht sein; Haas gibt schon Rätsel auf)? Und warum erregt sich M. Haas dann so, daß Verf. zu einer bestimmten methodischen Frage den, nach M. Haasens so kundiger Qualifikation, *Modephilosophen Wittgenstein* zitiert hat, ja sogar, noch mehr von M. Haas perhorresziert, aus Stifters *Nachsommer* etwas Brauchbares angeführt hat? Leider ist auch hier wieder zu beobachten, daß der so bedeutsame M. Haas sich wieder nicht herabläßt, auch nur eine einzige konkrete Aussage von Verf. zu zitieren, zur Kenntnis zu nehmen, oder gar auf die ja nicht gerade seltene Kritik von Verf. an und auf den grundsätzlichen, von Rationalität und Quellenbeachtung bestimmten Gegensatz zu den Vorstellungen von M. Haas zu reagieren; sollte er dazu nicht fähig sein? nein, er polemisiert einfach so daher orientiert an reinen, sachfremden, nein sachunbezogenen Formalismen, denn sachbezogenes Argumentieren scheint zu schwierig zu sein, eben wie man das vom berühmten Fuchs so kennt (J. de la Fontaine, *Fables mises en vers*, III, 11) — ein gewisser Unterschied zu Verf., der sich doch regelmäßig ausführlich um ein Verstehen sogar der so vielseitig merkwürdigen Ergebnisse M. Haas'schen Forschens bemüht hat und auch hier wieder bemüht — nur leider bis heute noch nichts gefunden hat, das etwa nachweisen könnte, in welcher Weise M. Haasens Nobilitierungsversuche von mediävistischer Musikwissenschaft durch Anbindung an scholastische Philosophie auch nur irgendetwas zur Geschichte der produktiven Musiktheorie des lateinischen Mittelalters beigetragen haben könnten — was M.

<sup>54</sup>Es mag ja sein, daß M. Haas von seiner ethischen Größe her unfähig ist, einzusehen, daß man von *Polemik* in einem eigentlichen Sinne doch nur sprechen kann, wenn negative oder negativ erscheinende Beurteilungen oder Werturteile ohne jede Berücksichtigung von Sachverhalten bzw. (wissenschaftlichen) Aussagen abgeben werden — daß Verf. irgendwo eine unsachbezogene negative Äußerung sozusagen an sich abgeben hätte oder abgegeben haben könnte, also ohne sorgfältiges Eingehen auf zitierte Sätze etc., ist Verf. jedenfalls völlig unbekannt — hier scheint ein weiterer zentraler, absoluter, ja unüberbrückbarer Gegensatz zum Verständnis von wissenschaftlicher Redlichkeit und Ethik bei M. Haas und dem Verf. zu bestehen; dieses Verständnis scheint bei M. Haas extrem subjektiv zu sein, nicht objektivierbar.

Haas *Zum Problem „Arabischen Einflusses auf das lateinische Mittelalter“*, in seinem großen, bedeutsamen, wenn auch musikhistorisch hochgradig irrelevanten Beitrag zum 2. Bd. von Zamminers *Geschichte der Musiktheorie*, S. 655 ff., zu sagen hat, ist ebenso wie das ohne jede Nachweise *philologischer, semististischer, philosophischer, wissenschaftshistorischer* Quellen in der Luft hängende Schema, ib., S. 653, höchstgradig aussagelos, denn immer nur Ahnungen offenbaren, daß vielleicht die Mehrstimmigkeit des *organum* arabischer oder semitischer Herkunft sein könnte, bringt doch nicht gerade viel, das ist methodischer Irrationalismus oder Transrationalität: Den muslimische Einfluß auf den liturgischen Gesang der römischen Kirche sollte M. Haas dann doch an konkreten Beispielen, nicht nur durch Anhören und Betrachten eines heutigen muslimischen Musikers von hinten, einmal belegen (warum er nicht auf die Gegenargumente eines anderen eingeht, der seine Ableitung der Kirchentonarten von arabischen, syrischen oder sonstigen östlichen Herkünften ja beachtet, aber nicht „nachvollziehen“ kann, ist nicht leicht verständlich: Auch M. Haas hat nicht nachgewiesen, daß die *finalis* Lehre direkt von al-Fārābī abzuleiten ist), und wenn er im Orient Mehrstimmigkeit von der Art des *Musica Enchiriadis* Organum gefunden haben sollte, so wie andere dies in Island getan haben, dann hat er überhaupt nichts gefunden, denn wichtig ist doch die Rationalisierung einer, konkret wie auch immer gestalteten intuitiven Praxis — und daß es M. Haas gelingen sollte, für die Theorie der Mehrstimmigkeit in der *Musica Enchiriadis* und Guidos arabische, hebräische oder syrische Quellen anzuführen, ist nicht nur unwahrscheinlich, sondern unmöglich, aber, es klingt doch so ahnungsvoll, genau wie der Ausdruck *Pitz plotz*, den nach M. Haasens aufregender Literaturkenntnis der Sänger eines Graduale nicht vorträgt, denn wahrscheinlich hat der gewußt, im Gegensatz zu M. Haas, daß die Gustel nicht aus Blasewotz stammt. Ja, was soll denn das wieder bedeuten? Man findet die Erklärung in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 153, wo es um die von M. Haas geschaffene Begriffsbildung der *chant community* geht, deren spezifische Aussagekraft für mittelalterliche, westliche Musikgeschichte Verf. bis heute, und das trotz mehrfacher, und sogar sachbezogener *Leseversuche* nicht einsehen kann, obwohl er keinerlei Schwierigkeiten mit M. Haasens Gedankengängen, soweit sie solche sein könnten<sup>55</sup>, hat. Nur eben, wie so häufig, einen spezifischen Bezug zu irgendetwas in der mittelalterlichen Musikgeschichte kann Verf. darin nicht finden.

Und wenn M. Haas die, von ihm so verstörend empfundene und so bezeichnete *Polemik*<sup>56</sup>

<sup>55</sup>Die anrührende Bescheidenheit, mit der M. Haas seine Erfindung dieses tiefen Begriffes anspricht, hat Verf. so zum Staunen gebracht, vgl. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 784, daß die Erschütterung über derartige Erkenntnisse bzw. deren Trivialität, wenn man sie als anderen Ausdruck für *Konvention* nimmt, dazu geführt hat, daß der betreffende Satz ein Anakoluth geblieben ist, was hiermit emendiert werden soll: Z. 8, ... *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....*, ist zu ergänzen durch ... *ergreifenden Bemerkung einführt, nicht ganz leicht zu verifizieren ist: Daß bislang nicht nach einer ...*

<sup>56</sup>Es handelt sich um Auseinandersetzungen mit Aussagen, die ausreichend zitiert werden, ganz im Gegensatz zu M. Haasens immer nur andeutenden total sachunbezogenen Vagheiten und formalistischen Allgemeinheiten: Warum wird z. B. die *Lese Frucht*, das einzige Zitat, das sich M. Haas leistet,

nicht verstehen kann, so kann Verf. nicht verstehen, was denn eigentlich ein Zitat wie ib., S. 654 f., musikwissenschaftlich aussagen soll, das dann so weitergesponnen wird: *Alles, was über 'Musik' gewußt, gedacht und gesagt werden kann, ist nur in Abhängigkeit von den Medien wißbar, denkbar und sagbar, die dieses Wissen kommunizieren*". *Alles Wissen, das wir in Handschriften finden, ist geschrieben und das in einer bestimmten Form, das heißt gemäß einer bestimmten medialen Kommunikationsform.* ... Ist das eine für Musikgeschichte spezifische und auch noch wichtige „Erkenntnis“? Als ob irgendjemand, der sich mit Quellen beschäftigt, nicht durchgehend auf Kontextbedingungen von Texten, auf Überlieferungsfragen etc. eingegangen wäre: Nur, wo tut das eigentlich M. Haas, wo gibt er neue philologische, ja sogar als der herausragende Arabist und Semitist, der er wohl sein möchte, semitistische Erkenntnisse heraus? Tief und ahnungsvoll in jedem Fall ...; nur, M. Haas scheint hier einem verbreiteten bzw. beliebten Mystizismus aufzusitzen: Daß der Mensch unfähig bei der Mitteilung von Sachverhalten zur Abstraktion eines Inhalts von der *bestimmten medialen Kommunikationsform* sei, daß er z. B. grundsätzlich nur anderes reden als schreiben könne, daß er also keine Sachverhalte, auch histo-

---

nicht durch Seitenangaben belegt, nämlich, auf was sich M. Haasens *Lese Frucht* bezieht (ib., S. 656, Anm. 42), und warum geht M. Haas eigentlich nicht auf den Inhalt seiner einzigen *Lese Frucht* (ein bisschen wenig, wenn man den Umfang, nein, nicht einfach des Textes, sondern der Zitate in dem Haas so verärgerten Text bedenkt): Haas sorgt dafür, daß eine Überprüfung der Berechtigung einer solchen Formulierung, wie sie Haas zitiert, ausgeschlossen ist, schlau ist er schon, der Max Haas! Ob er auch redlich ist: Auf die konkreten Sachverhalte, da geht man doch nicht ein; beispielhaft für die neue Art von musikwissenschaftlicher Mediävistik?

Damit der potentielle Leser dieses für M. Haasens weiten Blick so typische Überfliegen der Niederungen der Sachverhalte nachprüfen kann: Es handelt sich um den Text aus Anm. 189 zum vierten Kap. in Verf. *Musik als Unterhaltung* Anmerkungsbd. II, S. 190: Offenbar kann M. Haas allein den Wortlaut der Qualifikation einer vom Verf. zitierten Formulierung „lesen“, nicht aber den Inhalt verstehen: Ist M. Haas wirklich ein so zarbesaiteter Mensch, daß ihn das Wort *Daherreden* so verstört, daß er unfähig wird, die Sachverhalte zu verstehen: Aristoxenus und *mathematisches Lehrgebäude*, und *mittlerweile von der künstlerischen Praxis geschieden*, für die Musiktheorie zur Zeit von Aristoxenus? Was heißt hier *mittlerweile*, was ist die *künstlerische Praxis*? — es gibt zwei Modelle des Materials und der Struktur der Melik in der Antike, die von Anfang an rein theoretisch sind; eines davon ist *mathematisch*, das andere nicht. Darum geht es — dem, der an Sachverhalten interessiert sein sollte: Was hätte der gute Mensch M. Haas wohl zu Paul de Lagarde gesagt, übrigens auch ein Syrologe? immerhin, es wird klar, wie M. Haas den Beitrag von Verf. „gelesen“ hat: So mal angeblättert, die Anmerkungen, weil es sich da um kürzere Abschnitte handelt.

Um nicht parteiisch zu erscheinen: Die Formulierung ... *dalla tradizione aristossenica dell'intervallo come spacio o distanza tra due suoni matematicamente determinabile* ..., Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano* ..., S. 82, erscheint auch nicht gerade sinnvoll, wenn man an Aristoxenus' Beurteilung der Bestimmung von Intervallen denkt. Daß die Isidorsche Definition *systema* und *diastema* vermenget, dürfte auch beachtet werden; für die, auch durch rein formalistische Anzahlassoziation bestimmte Zuordnung von „Rahmenintervallen“ zu Tonarten besteht keine Verbindung. Immerhin kann man ja bemerken, daß das, was Aurelian unter dem Titel *De vocum nominibus* aufstellt, nichts mit rational definierten Tonhöhen zu tun haben kann.

rischer Art unabhängig von der Art des Schreibmaterials *kommunizieren* könnte, scheint doch eine arge, vielleicht ja signifikante Fehlbewertung eben menschlichen Abstraktionsvermögens zu sein; letztlich führt dies dazu, daß das Verfahren der Lösung kubischer Gleichungen auf Tontafeln grundsätzlich anders sein muß als auf Papyrus oder dann auf Pergament. Beliebt ist hier ja auch die Vorstellung, daß in griechischen Noten notierte Melodien gar keine Melodien sein können, denn sie sind ja nicht auf Linien geschrieben, frühe Mehrstimmigkeit kann man natürlich nicht „übertragen“, sondern nur diplomatisch abdrucken, sonst versteht man die Melodieführung nicht (wobei man natürlich noch tiefste Gedanken darüber anstellen kann, was denn eigentlich *Melodie* oder gar *Musik* sein könne). Eigentlich also sind die Aussagen von Guido gar nicht zu verstehen, wenn man sie nicht aus einem handgeschriebenen „Original“ abliest. Daß das Unsinn ist, wird vermutlich auch M. Haas meinen, dieser Unsinn aber folgt aus seiner Formulierung, wenn man sie folgerichtig zu Ende denkt, was er offensichtlich nicht getan hat, zufrieden, etwas, was irgendjemand gerade Berühmtes Allgemeines gesagt hat, irgendwie, wenn auch mit erheblicher Wirkungsreduktion nun sogar auf Musik angewandt zu haben ... wirklich; soll man gegen derartige Verhuzung wissenschaftlicher Arbeit nicht vehement argumentieren dürfen? Zumal, wenn man so denn versteht er, vielleicht ja subjektiv, solche Vorgehensweise versteht. Vielleicht ist dies ja eine Art Allergie, für die man eben nichts „kann“. Gegenüber derartigem Tiefstsin ... , da verhält sich Verf. lieber doch *abstinent*, vielleicht aus verständlichen Gründen, denn sich betrinken, hat nur, wenn man daran gewöhnt ist, keine (kurzfristig) weiterreichenden Folgen — auch Musikwissenschaft sollte einen gewissen Grad an Rationalität wahren, *Polemik* gegen Irrationalität dürfte eine zentrale Aufgabe von Wissenschaft sein, und vielleicht auch *Polemik* verständlich machen, wird doch dadurch die Erkenntnis der historischen Wirklichkeit noch weiter erschwert: Derartiges kann Verf. nur als *Daherreden* unpassend für einen wissenschaftlich gemeinten, ein bestimmtes Thema betreffenden Beitrag qualifizieren. Aber, im Gegensatz zu M. Haas, geht er, wenn er schon polemisieren muß, ausführlich auf die „polemisierten“ Texte ein, sogar auf die von M. Haas, obwohl dies manchmal nicht so ganz leicht fällt: Und, er betrachtet es als Ehre und Anerkennung, von einem Autor, der derartige Dinge von sich gibt, wie M. Haas, nicht verstanden zu werden, denn das hat er dann mit Aurelian, mit Hucbald, dem Autor der *Musica Enchiriadis*, Guido von Arezzo und Johannes de Garlandia gemein, keine geringe Schmeichelei!

Wie unsorgfältig M. Haas so daherredet — das ist keine *Polemik*, sondern ein sachbezogener Euphemismus —, findet man z. B. ib., S. 680 f., wo er bemerkt, daß das *lateinische Mittelalter kein Gegenstück zum Kitāb al-aghānī* kenne — wirklich gar keins? Verf. hat genau in diesem Zusammenhang auf die *Vidas* und *Razos* hingewiesen, Verf. hat aber auch darauf verwiesen, und das recht ausführlich<sup>57</sup>, daß es eine Quellenart gibt, nur im Westen, in der vergleichbare

<sup>57</sup>Auch wenn es kaum vorstellbar ist, daß ein sich mit mittelalterlicher Musik befassender Musikwissenschaftler niemals etwas von dem Umständen der Entstehung von *Kalenda Maya* von Raimbaut de Vaqueiras gehört haben könnte, daß es sich bei derartigen Berichten um geradezu frappierende Parallelen zu den Inhalten der arabischen *großen Liederbücher* handelt, dürfte, zumindest nach *Leseversuchen* in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Kap. 14, nun wirklich nicht mehr unbekannt sein. Selbst davon weiß

Schilderungen des Auftretens großer Musiker erscheinen, ja nicht nur vergleichbar hinsichtlich der Aufgabenstellung, musikalisches Erleben und Auftreten zu schildern, sondern auch den arabischen Beispielen an Intensität und Innerlichkeit weit überlegen — die epischen Darstellungen musikalischer Auftritte z. B. von Tristan oder Horant: Hier gibt es also durchaus Parallelen oder *Gegenstücke*, die Haas hätten „in die Augen springen“ müssen, wenn, ja wenn er den Text des 4. Bandes von Verf. *Musik als Unterhaltung* nur im Inhaltsverzeichnis wahrgenommen hätte. Warum, o, warum läßt der herausragende, sich so sichere *arbiter musicologiae medievalis praesentis et futuri temporis* M. Haas diese, sozusagen massiven Hinweise völlig unbeachtet, und behauptet einfach irgendetwas Falsches, vielleicht ja des Effekts des (natürlich allein?) Kundigen wegen, der er eben nicht ist, und das, obwohl er doch angeblich so mühselig viele *Leseversuche* gestartet haben will (und zudem die betreffende Stelle zur Parallelität der *Vidas etc.* zu den „großen Liederbüchern“) schon ganz vorn im letzten Kapitel von Verf. *Musik und Unterhaltung* zu finden ist, wohl doch nicht so recht gelesen)? Es dürfte immerhin wissenschaftsgeschichtlich eine einmalige Situation sein, daß ein Wissenschaftler, als der sich M. Haas doch fühlen dürfte, auf die Kenntnisnahme ganzer Quellenarten und „anderer“ Deutungsversuche restlos verzichtet, nur aufgrund irgendeiner tiefreichenden Verärgerung über den Beitrag eines anderen: Eine beachtenswerte Einstellung, die den Vorteil hat, ohne weitere Mühe, irgendetwas behaupten zu können, eindrucksvoll, nur eben sachunbezogen.

Also kennt allein M. Haas diese *Gegenstücke* nicht, das ist doch wohl ein gewisser Unterschied? und warum fügt M. Haas seiner so tiefen, wenn auch ins Leere des dezidierten Unwissens zielenden Formulierung eigentlich nicht hinzu: *daß die griechische Antike kein Gegenstück ... hatte*, denn das ihm aufgegebenes Thema war doch die Darstellung der Relation arabischer und

---

M. Haas aber offenbar nichts.

In einer wertungsgeschichtlichen Arbeit zur mittelalterlichen Musik jedoch waren genau derartige Quellen von höchster Bedeutung, ist doch damit im Westen wertungsgeschichtlich eine Situation erreicht, die parallel zu der, nur viel früher überlieferten Situation musikalischer Unterhaltung auf höchster Wertungsebene im arabisch islamischen Bereich ist: Weltliche Musik, ihre Schöpfer und ihre Entstehumstände etc., ist an sich berichtenswert, wird zum Thema der historischen Literatur. Daß dieser Umstand eine weitere, nur im Westen auftretende, Parallele in der literarischen, nun fiktiven, Figur des *musikalischen Helden* hat, dürfte ebenfalls wertungsgeschichtlich von Interesse sein. Warum M. Haas nun trotz Vorliegens des genannten Beitrags des Verf. davon nichts erfahren zu haben scheint, ist schon bemerkenswert, denn wie kann dann M. Haas wagen, überhaupt ein Urteil abzugeben, wenn er vom Inhalt gar nichts gesehen, geschweige denn verstanden hat — nun ja, auch Homer hat bekanntlich einmal geschlafen, nur, daß das die Berechtigung zum Dauerschlaf begründen sollte?

Jedenfalls hat Verf. versucht, durch Zitierung zahlreicher Beispiele aus Ost und West diese, nicht ganz triviale Parallele wertungsgeschichtlich darzulegen; die Behauptung, daß die *großen Liederbücher* keine Parallele im Westen hätten, ist somit unzutreffend, um nicht, für Haasens nach seinen Bekenntnissen offenbar sehr zarte Seele vielleicht zu hart und *polemisch*, zu sagen *falsch*; hier irrt, tatsächlich, M. Haas. Daß Haas auch Texte aus den *Liederbüchern* völlig falsch versteht, wird man u. 1.2.2 auf Seite 117 erfahren können — Haas jedenfalls sieht sich offenbar zu einer „Gegendarstellung“ nicht in der Lage, was aufgrund der positiven Gegebenheiten des Sachverhalts auch merkwürdig wäre.

griechischer Musiktheorie, wovon sich dann aber fast nichts findet<sup>58</sup>, nur eben, M. Haas hat davon nichts gemerkt, sicher eine notwendige und unabdingbare Voraussetzung, einen Handbuchbeitrag zu *griechische Musiktheorie in arabischen Texten* zu verfassen. Vielleicht ja, weil der Inhalt der arabischen *großen Liederbücher* ja nun nicht gerade als Musiktheorie bezeichnet werden kann<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup>Man hätte ja eine etwas sorgfältige Betrachtung der möglichen Parallelen zwischen den zwei ausschließenden *mağrā* und den ebenso alternativen Gestalten des Tetrachords erwarten können, zumal wenn Verf. in dem von M. Haas so sachunbezogen verdammt, der Beachtung für unwert erklärten Buch darauf näher eingeht und dabei noch nachweisen kann, wie und warum Aristoxenus auf seine „Schattierungen“ der drei Genera gelangt ist (sicher, das kann doch einen M. Haas nicht interessieren; er hätte es aber erfahren können, vgl. Anm. 84 auf Seite 148) — es handelt sich um zwei grundlegende Merkmale des Tonsystems, in nur wenigen Tönen alternative Möglichkeiten der Skala. Nun, man wird M. Haas seine nicht gerade weitgehende Kenntnis antiker Musiktheorie zugute halten dürfen und müssen. Uninteressant sind solche Parallelen deshalb aber auch nicht, zumindest wenn es um Handbuchartikel geht — oder sollte das eine *polemische* Äußerung sein? Außer Allgemeinem über Wissenschaftseinteilungen, recht Vagem über eines der Lieblingsthemen fragwürdiger musikhistorischer Relevanz, das (auf Rhythmus zu beziehende) Kontinuum und sein Gegenteil hat der große Semitist, Aristoteliker und Scholastikforscher M. Haas zur antiken Musiktheorie ja bisher auch nichts gesagt — man darf also auch hier gespannt sein, auf die noch zu erwartenden Offenbarungen? Immerhin, auch wenn M. Haas das, wegen zuviel — aber wohl nicht unbegründeter? — *Polemik* nicht gemerkt hat, Verf. hat sich in seinem Beitrag zur Theorie von ibn al-Munağğim um einen recht weitgehenden, eine konsequente *Linie* einhaltenden phänomenologischen Vergleich der beiden Arten von Musiktheorie bemüht. Wenn M. Haas übrigens ausgerechnet bei Verf. eine *Linie* nicht findet, darf man natürlich fragen, wann und wo M. Haas schon einmal wertungsgeschichtliche Fragen, insbesondere die Liturgie und die liturgische Funktionalität von Musik als Epochenkriterium betreffend überhaupt als historisches Problem gesehen haben könnte, und auch fragen, wo denn eigentlich die inhaltlich begründete *Linie* z. B. im hier angesprochenen Beitrag zu einem Handbuch stecken könnte.

Auf M. Haasens diesbezügliche „Erkenntnisse“ zu Johannes de Muris wird an anderer Stelle eingegangen, und zwar anhand der Textaussagen; auch hier erweist M. Haas, daß er mit exakten Begriffen gewisse Schwierigkeiten hat. Verf. gesteht, daß er vor Wendungen wie, daß M. Haas in einem revolutionären methodischen Neuanatz, das nicht *unbeholfen* paraphrasieren wolle, *was dort über das Was gesagt wird, sondern Grocheio und vielen anderen in der Überzeugung folgen, daß sich beschreiben läßt, wie dieses Was hergestellt wird.* ... erschüttert steht ... um dann im Versuch, die daraus abzuleitenden Erkenntnisse als mit dem *Was*, das im *Wie* der Traktate warum gesagt bzw. natürlich geschrieben wird, in Übereinstimmung zu bringen, um auch an dieser Erkenntnisrevolution teilnehmen zu können, immer zu scheitern, so daß er nur die Qualifikation *unbeholfen* akzeptieren kann. Auch darauf wird noch an anderer Stelle eingegangen — denn schließlich geht es nicht um M. Haas und die vielen anderen vergleichbaren Deuter der mittelalterlichen Musik, sondern um die wirklichen Aussagen der Theoretiker, die auch M. Haas zwar nicht *paraphrasiert*, wohl aber auch nicht ausreichend liest.

<sup>59</sup>Wie Graf Bobby, als er den Baron Mucky fragt, ob er einen österreichischen Dichternamen kenne, *vorn a Vogel, und hinten a mittelalterliches Rüstungsstück.* ... Mucky: *A geh' Bobby, der heißt doch Grillpanzer, nett Grillpanzer, ... Ja, Mucky, a Grill is ja a kan Vogel.* Vielleicht erscheint in gleicher Denkweise die in die schöne Literatur gehörende literarische Gattung der *Liederbücher*, also

Man muß sich auch hierbei wundern, was die arabischen *großen Liederbücher*, wie das von abū al-Faraġ aus Isfahān mit dem vorgegebenen Thema zu tun haben könnten; jedenfalls Haas ist da kein Nachweis gelungen, zumal er ihn gar nicht unternimmt oder für notwendig hält, daß gerade in dieser Literaturgattung eine Rezeption antiker Musiktheorie Ausdruck gefunden haben könnte — ansatzweise *musiktheoretisch* an diesen Texten ist höchstens der jeweilige Verweis zu Anfang zitierter Liedtexte auf den poetischen, den, davon unterschiedenen, musikalischen Rhythmus und die Art des *Laufes*, mit dem berühmten Salzkorn gesprochen vergleichbar etwa einer Angabe wie *Dur und moll* (wovon die Melodien selbst nicht rekonstruierbar sind). Da darf man sich doch vielleicht fragen, was denn ausgerechnet diese Texte in einem Beitrag zum Thema Musiktheorie und dazu noch griechische, antike Musiktheorie in arabischen Texten aussagen sollen — vielleicht ist ihre Aufgabe ja der Nachweis, daß M. Haas auch diese Texte alle gelesen und, natürlich, übersetzt hat, denn er ist ja der glänzende Kenner von Übersetzungen aus dem (klassisch) Arabischen, nur, seit Kosegarten und C. de Perceval ist diese Textart so geläufig, daß ein entsprechender Nachweis auch nicht ganz leicht verständlich ist; auch die Verbindung zum Text von ibn al-Munaġġim — hinsichtlich der Strukturgrundlage solcher Angaben — ist lange bekannt.

Nun ja, man findet im der Geschichte vom Kapitän Grant, die Jules Verne so anschaulich erzählt, einen französischen Geographen, der auf seinen Karten gleichzeitig höchst verschiedene Länder „abbildet“; allerdings endet hier auch die Möglichkeit des Vergleichs: Paganel's Arbeiten sind hinsichtlich des konkreten, einzelnen Sachverhalts wissenschaftlich vorbildlich. Vielleicht soll man Haasens *Abstinenz* gegenüber der antiken Musiklehre und Musiktheorie gerade in dem aufgegebenen Thema in diesem Licht betrachten und sich amüsieren; warum soll Wissenschaft immer so ernst sein — vielleicht, weil es gerade hier um grundlegende Elemente der abendländischen Sonderentwicklung geht? die M. Haas gar nicht sehen kann, weil es sich da um historisch Objektives handelt?

Man kann auch M. Haasens Hinweise darauf zur Kenntnis nehmen, *daß im historischen Raum 'lateinisches Mittelalter' — Pardon, das ist keine Polemik, was soll derartig geschraubtes Daherreden? — Kontakte zu Byzanz bestanden, ist bereits durch den Text des Aurelian von Réôme* — M. Haas hat doch tatsächlich einen Akzent übersehen — *sicher. ...* Nun, das weiß man ja wohl auch aus sehr vielen anderen Quellen, Walahfried z. B. sagt einiges zur Orgel, die man nicht mehr aus Byzanz holen muß, man weiß um die vom großen Kaiser selbst initiierte Übersetzung byzantinischer Lieder, und natürlich weiß man um die byzantinische Herkunft der Echematanamen, und C. Floros hat dazu tiefere Dinge zu sagen versucht (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 364 ff.; zur Übersetzung von *ichos* durch *sonus* vgl., nicht M. Haas, sondern Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 364; aber solche Ausführungen

---

der Sammlung von biographischen und anekdotischen Nachrichten über berühmte Musiker, Sänger und Dichter in einem Aufsatz, der doch eigentlich der Musiktheorie, nicht gerade Teil des *adab*, gewidmet sein sollte? Albern, nicht wahr? wirklich, vielleicht sogar tiefsinnig und schwer zu verstehen, genau wie die von M. Haas in einem Beitrag zur Relation antiker und arabischer, als rezipierender Musiktheorie gemeinte *Linie*?

zur Relation von  $\tilde{\eta}\chi\omicron\varsigma$  und *tonus* im Westen kann man doch nicht lesen, darüber kann man doch nur schreiben ...? M. Haas hätte zu dieser Problematik auch Einiges in Verf. *Musik als Unterhaltung* Anmerkungsdbd. 2, Anm. 72, S. 93 ff., zu Kap. IV. erfahren können — aber, wie traurig, so etwas kann doch M. Haas nicht verstehen) — nur, M. Haas deutet wieder nur an, ahnungsvoll und vage und ausreichend unklar formuliert. Sich dazu etwa den betreffenden Text Aurelians einmal anzuschauen und gar noch zu interpretieren zu versuchen, da verhält sich M. Haas natürlich völlig *abstinent*<sup>60</sup>, wie durchgehend, wenn es um Fachfragen geht, z. B. um Aristotelismus bei *Anonymus 4*, aber da geht es doch um das Kontinuum, und das Diskrete, das ist doch interessant, ja sicher, aber nicht für die Theoriebildung des Anonymus<sup>61</sup>, also die

<sup>60</sup>Man könnte nämlich erwarten, daß der Unterschied der Formulierungen und der Anlagen des Traktats von Aurelian mit dem sog. *Hagiopolites* oder der *Papadike* untersucht wird — allerdings nicht von M. Haas.

<sup>61</sup>**Kontinuum und Diskretum in der Musik, was man dazu wirklich beachten müßte** Die Beachtung des Postulats, daß man nicht nur den genauen Wortlaut von herangezogenen Sätzen aus Quellen, sondern auch deren Kontext sowie parallele Formulierungen beachten muß, daß dies eine methodische Grundforderung von nicht geringer Trivialität sein dürfte, hätte M. Haas vielleicht doch abhalten können, den genannten Anonymus eines *Kategorienwechsels*, seltsamerweise nicht auch noch eines *Paradigmenwechsels*, ein Wort, das z. B. Flotzinger so gerne gebraucht — ein wenig vermißt man hier doch noch die *Horizontverschiebung*, wäre doch auch so ein schönes Wort philosophischen Anklangs — zu zeihen, dessen der Anonymus nun wirklich nicht schuldig ist, s. Anm. 110 auf Seite 693

Ja, M. Haas hätte an dieses Problem anschließend in einem der Relation antiker griechischer Musiktheorie und arabischer Parallele darlegen können, was die Unterscheidung zwischen kontinuierlicher und diskreter  $\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma\ \varphi\omega\nu\tilde{\eta}\varsigma$  von Aristoxenus für Folgen gehabt hat, z. B. wie sich das davon, ausweislich des Euklid zugeschriebenen Textes unberührte primäre proportionale Modell an diese, offenkundige Unterscheidung angepaßt hatt, z. B. Ptolemaeus, Harmonik, I, 4, und wie bzw. ob diese Differenzierung in die beiden wesentlichen Erben der antike Theorie, die mittelalterliche arabische und die lateinische, die nämlich des von M. Haas anscheinend als Chimäre „entlarvten“ christlichen Abendlands wirksam geworden ist (übrigens, die Rezeption der antiken, trivialerweise weltlichen bzw. heidnischen Musiktheorie in die abendländische christliche Musikkultur der Liturgie war wertungsmäßig nicht ganz unproblematisch, was Haas hätte lernen können, wenn er die betreffenden Kapitel in Verf. *Musik als Unterhaltung* auch nur oberstflächlich überblättert hätte):

Klar wird dann z. B. daß die scholastische Philosophie unwillig und unfähig war, diese nicht ganz irrelevante Differenzierung Aristotelisch „aufzuarbeiten“, worauf an anderer Stelle eingegangen wird, denn natürlich nicht M. Haas, sondern A. M. Peden hat auf diesen wirklichen Mangel scholastischen Philosophierens hingewiesen: Wenn man schon tiefe und noch tiefere *Kategorienwechsel* vom Diskreten zum Kontinuierlichen in der Musik erkannt haben will, müßte man doch wohl auch den Umgang mit der „Stelle“ erwarten, an der die antike Theorie spezifisch auf Musik bezogen genau diesen Gegensatz anspricht, zumal dies zuerst und grundlegend von einem Aristoteliker getan wird, von Aristoxenus.

Und daß dieses Modell, auf dem Aristoxenus seine melische Theorie aufbaut, überliefert wird, verdankt man z. B. Martianus Capella, der, 937, ja klar davon spricht, daß *omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque divisum. Continuum est velut iuge colloquium, divisum, quod in modulatione servamus; ...*, worauf, wie an der Parallelstelle bei Boethius, das, falsche, aber für spätantike Kompilatoren unvermeidliche *medium* folgt, das nach Boethius offenbar ein lateinischer Autor verminderter



Opposition der stetig sich ändernden Tonhöhe nicht genannt wird; daß man solche Befunde Denkfähigkeit namens Albinus geschaffen hat, vgl. Boethius, *Inst. mus.* I, 12, wo M. Haas wie auch die scholastische Philosophie ganz klar ausgesprochen etwas über Kontinuum und Diskretheit in Bezug spezifisch auf Musik hätten finden können. Warum wird das nicht beachtet? Nur, weil auch schon Remy von Auxerre, ed. Lutz, zu Dick, 500, 7 (Verf. ist bekannt, daß eine Neuausgabe vorliegt, weil C. E. Lutz aber nach der Edition von Dick ordnet, muß darauf Rücksicht genommen werden) den Unterschied nicht verstanden hat?

Nun, immerhin liefert, im Gegensatz zu Boethius, Martianus Capella in seiner Wiedergabe Aristoxenischer Vorgaben, wenn auch durchgehend in der verunklarenden Art seiner Kompilation, nicht nur die Aristoxenische Definition des Einzeltons, 939, ... *ptongus dicitur vocis modulatae particula una intentione producta*, deren Aristoxenische Entsprechung leicht zu finden ist, und ja auch bei anderen, einfacheren Autoren weitergereicht wurde, sondern auch die Differenzierung zwischen *intentio vel remissio* gegenüber *acumen et gravitas*, 940, womit die Vorstellung der *κίνησις φωνῆς* doch hätte exemplifiziert werden können. Die Möglichkeit, über diese Begriffsbildungen und zwar musikspezifisch nachzudenken, war vorgegeben — wenn man sie nicht nutzt, ist das offensichtlich ein „Fehler“ scholastischen Philosophierens, das man, als moderner Deuter, zumindest hätte zur Kenntnis nehmen müssen, hätte man wissenschaftlich redlich und zuverlässig über das angesprochene Begriffspaar bei Musiktheoretikern aus scholastischer Zeit sprechen wollen. Nun, das tut M. Haas zwar nicht, aber ... was soll man da noch sagen?

Ja, man könnte einmal das angesprochene Kapitel in der *Harmonik* von Ptolemaeus anschauen, dem klar geworden ist, daß eine musiktheoretisch sinnvolle Behandlung des Themas an dieser Aristoxenischen und damit Aristotelischen Vorgabe nicht einfach so vorbeigehen kann, wie Boethius das tut. Dazu ist einmal anzumerken, daß Ptolemaeus wie das proportionale Modell überhaupt die (unterschiedliche) Tonhöhe sozusagen axiomatisch voraussetzt, bei Aristoxenus ist das Axiom eben die *κίνησις φωνῆς*, ed. Macran, S. 96, 18, aus der der Einzelton (der Musik oder Melik) als diskretes Stehenbleiben — also nicht ohne zeitliche Komponente! — definitiv entwickelt wird, raumanalog als eine Art Springen und Stehenbleiben.

Diese für das proportionale Modell eigentlich nicht faßbare Axiomatik des Modells von Aristoxenus nimmt Ptolemaeus auf, aber nicht spezifiziert, sonst hätte er irgendein Modell dafür entwickeln müssen, wie man sich eine kontinuierliche melische Bewegung proportional vorstellen soll — als Folge einer Folge von vom Ohr nicht mehr trennbaren, aber diskreten (das Beispiel von Boethius vom Kreisel mit aufgemalten Punkt böte sich hier an, besser als in der Weise von Boethius für den Einzelton) verschieden hohen Tönen? Das wären dann etwa irrationale Proportionen, also mathematisch gar nicht faßbare, jedenfalls für die antike Mathematik. Immerhin, die Idee einer Grenze der Wahrnehmung sowohl hinsichtlich Größe als auch Kleinheit eines Intervalls ist geläufig, die eines kleinsten Intervalls, eines Intervallatoms, belegt Plato mit seinem Spott ja klar genug (wo das zu finden ist, sei dem Leser als Übungsaufgabe überlassen, die Stelle ist bekannt, wie ein bunter Hund, was auch immer das sein könnte).

Ptolemaeus, der wie gesagt, die Differenzierungsfähigkeit und die Existenz von hohen und tiefen Töne gleichsam axiomatisch voraussetzt, natürlich „physikalisch“ erklärt, unterscheidet, ed. Düring, S. 9 ff., *ψόφοι ισότονοι* von *ἀνισότονοι*, wobei, vgl. auch die Übersetzung von Solomon, S. 14, die *ισότονοι μὲν οἱ ἀπαράλλακτοι κατὰ τόνον, ἀνισότονοι δὲ οἱ παραλλάσσοντες*, was man sich leicht konkretisieren kann: Es gibt Töne mit gleichbleibender Tonhöhe und solche die die Tonhöhe wechseln, keine „stabile“ Tonhöhe „halten“. Die Klasse *Tonhöhe* wird jetzt Träger der Eigenschaft der melischen Bewegung!

für die Bestimmung der ja nicht nur historisch genetischen, sondern auch, weil notwendig, Das wird dann noch näher erläutert, ed. Düring, S. 10, 5, daß von denen die ungleich sind, einige kontinuierlich, *συνεχεῖς*, seien, die anderen aber *διωρισμένοι*, womit endlich die Aristoxenische Einteilung erreicht wird (natürlich ohne Verweis): Warum die *ἰσότονοι* überhaupt angeführt werden, ist nicht so ganz leicht zu verstehen, jedenfalls soll damit dem Aristoxenischen Grundbegriff *κίνησις φωνῆς* offenbar eine Opposition gegeben werden, immer gleiche Töne. Hier übrigens hätte die Zeit bzw. der Rhythmus eingebracht werden müssen, denn die melische Kontinuität hängt ja ab von der Zeit, nämlich der Schnelligkeit der Veränderung — Aristoxenus scheint so etwas angesprochen zu haben.

Die sich kontinuierlich bewegenden *ψόφοι* nun *μὲν οἱ τοὺς τόπους τῶν ἐφ' ἑκάτερα μεταβάσεων ἀνεπιδήλους ἔχοντες ἢ ὧν μὴδ' ὀτιοῦν μέρος ἰσότονόν ἐστιν ἐπὶ διάστασιν αἰσθητήν, ὅποιον πέπονθε τὰ τῆς ἴριδος χρώματα*: Bei den kontinuierlich (ihre Tonhöhe verändernden) *ψόφοι* sind die Räume der Veränderungen zwischen ihnen unklar; (mit anderen Worten:) Bei ihnen ist kein gleichbleibender Anteil in einem wahrgenommenen Abstand, wie dies bei den Farben des Regenbogens so ist (man wird *ἰσότονον* hier schon in abstrahiertem, nicht mehr auf die Spannung einer Saite bezogenem Sinne verstehen müssen). Mit der Verwendung des Wortes *τόπος* für den Abstand zwischen *ψόφοι* übrigens nähert sich Ptolemaeus in einer für sein Modell nicht ganz ungefährlichen Weise dem raum- und bewegungsanalogen Modell von Aristoxenus — denn, das müßte er beantworten: Wie ist das proportional zu deuten, kontinuierlich veränderte Proportionen! Auch Ptolemaeus verwendet hier das intuitive Modell von Aristoxenus, auch wenn er mit dem Verweis auf den Regenbogen und dessen angeblich grenzenlos „verschwimmenden“ verschiedenen Farben ein anderes Modell wählt, d. h. wählen muß. Auch Porphyrius geht natürlich auf das Problem ein, mit eigenen Worten, aber auch mit einem eigenen Beispiel, ed. Düring, S. 83, 17, nach genereller Darlegung, was *συνεχές*, das Kontinuierliche allgemein ist: *ἀνισότονοι γὰρ εἰσι συνεχεῖς ψόφοι, ὧν οὐχ ὁμοία γίνεται οὐδ' ἴση ἡ τάσις, οὐδ' ὁμοιομερής, οἷος ὁ τῶν τυπτομένων χαλκωμάτων ψόφος καὶ ὁ τῶν σαλπύγγων τῶν ὠρολογίων ἦχος. ταῦτα γὰρ ἀρχόμενα κατ' ὀλίγον ἐπαναβαίνει καὶ συνεχῶς καὶ κατ' ὀλίγον ἐπιτεινόμενα ἕτερα, κα' ἴδι ἕτεραν ποιεῖται τάσιν, συνεχῆ μέντοι*. Porphyrius jedenfalls scheint Erzgefäße nach einem Anstoßen so gehört zu haben, daß sich die Tonhöhe kontinuierlich erhöht. Wie die diskreten verschiedenen Tonhöhen definiert sind, muß nicht noch aufgerufen werden.

Die Verwendung des Ausdrucks *ἐπαναβαίνειν* jedenfalls macht deutlich, daß, M. Haasens Vorstellung folgend, schon Porphyrius Melik durch einen *grammatikalischen WahrnehmungsfILTER* gehört haben muß (vgl. 2.1.2.1 auf Seite 271), macht andererseits aber auch, und das objektiv klar, daß ein Nebeneinander von raumanalogen und auf die Saite bezogenen Ausdrücken für melische Bewegung für die Zeit von Porphyrius wie für andere Zeiten trivial ist; es liegen, nun im Gegensatz zu dem hohen Anspruch der Terminologie von M. Haas, eben auch keine mehrfache Metaphern bzw. doppelte Metaphorik vor, vgl. dazu auch 2.1.1 auf Seite 225, sondern einfache Bezeichnungen, deren terminologisch eindeutige Verwendung zur „eigentlichen“, umgangssprachlichen Verwendung keinen Bezug mehr hat, der signifikant tiefsinnige Erkenntnisse über die melischen Denkmöglichkeiten der Zeiten, außer für den Rationalitätsgrad des Denkens entsprechender neuer „Deuter“ liefern könnte — nein, das sooft, zuletzt in Bezug auf den posthum erschienenen Beitrag von Th. Georgiades verwandte Wort vom, dazu noch kostbaren Urgestein, das Georgiades aus den Tiefstgründen der Sprache herausgeschöpft haben soll, ist bei terminologisch eindeutigen Fachausdrücken gerade nicht anwendbar. M. Haas verwechselt bzw. vermenget auch hier die Beliebigkeit von spezifischen Fachtermini mit Wortbedeutungen ihres umgangssprachlichen „Urgrundes“, aufgehoben wird, zugunsten natürlich tiefer Erkenntnisbehauptungen, der Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen dem konventionell entstandenen Terminus

systematischen Relation arabischer und antiker Musiktheorie für überflüssig bewerten müsse, und dem damit in der Fachsprache bezeichneten Sachverhalt, was eben nicht zusammenhängen muß (wer wollte *τόνος* aus *τεῖνειν* für das Bezeichnete *Transpositionsskala* ableiten? nur wer tief, aber nicht rational denken kann): Für die Bewegung nach unten/oben haben sich seit oder durch Aristoxenus die Termini *ἐπίτασις* etc. eingebürgert, die nichts damit zu tun haben, wie der diese Terminologie Gebrauchende sich den entsprechenden melischen Vorgang wirklich vorstellt. Diese Naivität sollte man vielleicht doch endlich überwunden haben.

Damit also hat man Einiges erfaßt, was das Problem des Kontinuierlichen und Diskreten in der Musik anbelangt, schon in der antiken Theorie, abgesehen von den fehlenden mathematischen Mitteln. Warum also, darf man fragen, kommt nicht auch die scholastische Philosophie, die M. Haas so unübertrefflich kennt, auf solche Überlegungen? Darf man doch genauso fragen, wie danach, ob und inwieweit die arabische Musiktheorie bei ihrer Rezeption solche Gedanken übernommen oder gar neu entwickelt hat — und genau das wäre doch, genau wie die Frage nach der Definition des Tones als Element der (melischen) Musik ein Thema, das man, wenn man nicht M. Haas wäre, in einem Beitrag zur Relation arabischer und antiker Musiktheorie ausführlich ansprechen, bzw. als wißbegieriger Leser eines solche Handbuchartikels erfahren möchte. Nun, sicher ist die musikgeschichtliche Relevanz dieser Frage, also in Hinblick auf die Entwicklung bzw. den Fortschritt in der Musik — und Verf. scheut sich nicht, den „Schritt“ von Machaut zu Dufay und von da zu Monteverdi etc. als *Fortschritt* zu verstehen (da kann man viel und tief diskutieren) — nicht gerade erheblich. Andererseits, warum soll man darauf nicht eingehen, es betrifft doch die Relation der beiden musiktheoretischen Traditionen.

Nun, vielleicht kann man darüber in künftigen Arbeiten von M. Haas noch Wichtiges erfahren, weshalb Verf. hier nichts vorwegnehmen will: Das Thema von M. Haas behandelt unterscheidet sich a priori grundsätzlich von der Art, mit der Verf. so etwas behandeln würde; ein Hinweis sei erlaubt, Verf. hat in *Musik und Grammatik* ein paar Verweise z. B. auf die Definition des Tones bei al-Fārābī gegeben, und zwar in Vergleich mit antiken und lateinisch mittelalterlichen Definitionen, warum da nicht auch einmal nachschauen?

Klar dürfte z. B. sein, daß die Definition der (identisch erklingenden) Tonhöhe im *Großen Buch der Musik* von al-Fārābī, ed. Khašaba und al-Hefni, S. 214 (zweite Zeile von unten) in Hinblick auf Aristoxenus doch etwas defektiv erscheint, wenn die Kategorie der *κίνησις φωνῆς* dabei gar nicht explizit erscheint.

Allerdings, wenn man das *große Buch der Musik* von al-Fārābī durchliest (in der Ausgabe von Khašaba und al-Hefni, findet man z. B. S. 418 ff. den Terminus der *Bewegung von einem Ton zum anderen* näher erläutert, d. h. daß auch al-Fārābī geistig oder wahrnehmungsmäßig Melik als Bewegung repräsentiert hat — man konstatiert also das Vorliegen zumindest einer Parallele zu dem diese Vorstellung rational axiomatisierenden Modell von Aristoxenus. Es ist nicht zu erkennen, daß eine solche Parallele für das Thema einer Betrachtung des Verhältnisses von arabischer zu antiker Musiktheorie so völlig ohne Belang sein kann, wie dies die Ignorierung dieser Parallele durch M. Haas in dem hier angesprochenen Handbuchartikel nahelegen würde, wenn man seinen Autor als auf dem Gebiet sachkundig einschätzen könnte oder müßte, zumal Verf. auf die Bedeutung dieser Art der geistigen Repräsentation musikalischen Ablaufs auch im Rahmen der Raumanalogie der Melik mehrfach, z. B. in *Das Bezeichnete der Neumen*, S. 448 ff., oder auch in *Ibn al-Munāğğim*, passim, hingewiesen hat — daß M. Haas das Phänomen deshalb für irrelevant zu halten scheint, ist, nun, euphemistisch gesagt, merkwürdig.

Schließlich bedeutet dieses Phänomen ja eine Grundlage eben der geistigen Repräsentation von Musik, die man z. B. auch mit *Dattillam* vergleichen kann — um zu erfahren zu suchen, ob hier etwa eine

ist nicht ganz leicht zu erkennen, zumindest wenn man sich bei seiner wissenschaftlich gemeinten Arbeit an die Tatsachen gebunden fühlt.

Die Frage etwa, was eigentlich die von Aurelian definierten „Tonarten“, wie sie als Klassen bestimmt gewesen sein könnten, was den Bezug zu Byzanz ganz konkret in einem Vergleich der Aurelianschen, dann der rationalen Musiktheorie mit den Aussagen der byzantinischen *Papadike* ausmachen könnte, wie der Rationalisierungsvorgang, das einzig Wesentliche, geschehen ist, woher denn die *finalis* Ordnung gekommen sein könnte, wo der universale Beurteiler aller musikwissenschaftlichen Mediävistik M. Haas etwa Tonare im Osten gefunden hat — davon kein Wort, man deutet an, markiert den Wissenden, der nur, hier, nicht alles sagt, was er weiß — und das tritt dann als Wissenschaft auf, die nicht ein einziges Wort zu ihrem Thema sagt: Was ist denn der Unterschied der Schrift von Ibn al-Munağğim zur antiken griechischen Theorie? Wie unterscheidet sich der Vorgang der Rationalisierung im Osten und im Westen<sup>62</sup>?

---

anthropologische Konstante vorliegt, oder ob vielleicht doch gewisse Aristoxenische Einflüsse auf die arabische Musiktheorie wirksam sein könnten; daß ausgerechnet solche Grundlagenfragen, die generell ja die Repräsentation musikalischer Abläufe als, eventuell, „abzuehende“ Konturen, betreffen, für eine Darstellung der Relation antiker und arabischer Musiktheorie kein Thema darstellten, macht den Beitrag von M. Haas über genau dieses Thema zumindest nicht gerade auskunftsträchtiger, sondern eher geeignet, die eigentlichen Fragen restlos zu verdecken und damit die wissenschaftliche Erkenntnis, euphemistisch gesagt, zu behindern. Vielleicht wäre es doch nicht so unpassend gewesen, einen Blick wenigstens auf die Themenstellung von Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 271 ff., *Musikalische Bewegung und Form* zu werfen; auch hier ist nicht zu erkennen, daß M. Haas nicht genau die eigentlichen Probleme des ihm aufgegebenen Themas nicht sieht, was für seinen Beitrag durchaus generell gilt, vgl. u. auch z. B. Anm. 12 auf Seite 220.

<sup>62</sup>**Zum Einzeltonbegriff** Daß z. B. die arabische Musikkultur mit dem antiken, rational definierten Einzeltonbegriff als Element der Melik keine Probleme haben konnte, ist doch bemerkenswert — nämlich dann, wenn man beachtet, daß dieser Begriff im lateinischen Westen (im byzantinischen Osten nie) erst verstanden werden mußte, was natürlich nicht heißt, daß die Sänger, die Aurelian als *nobilissimi* charakterisiert, keine klaren Töne gesungen hätten. Es geht um die geistige Repräsentation — und da war die Möglichkeit, deren Bedeutung M. Haas z. B. aus dem Buch des Verf. über den Text von Ibn al-Munağğim leicht und zudem noch in Hinblick auf die antike Vorgabe adäquat hätte erfahren, nein lernen, können, Töne durch Buchstaben zu bezeichnen, geradezu trivial zu übernehmen, denn der Weg von der entsprechenden Bezeichnung der Griffstelle auf der Laute, nach Bund und Saite geordnet, zu einem abstrakt verstandenen skalisch rationalen Einzeltonbegriff ist nicht so schwierig wie der von einer rein vokal geprägten, vorrationalen geistigen Repräsentation melischer Gestalt bei den westlichen *cantores valde nobilissimi*. Natürlich ist auch der Weg von der „Materialisierung“ eines Tons nur durch einen Griff (eigentlich noch kein Abstraktionsschritt, sondern eben nur eine Materialisierung des Tons eben als Griff) eine erhebliche Abstraktionsleistung, selbst wenn M. Haas das nicht einsehen kann oder will, nur ist der andere Weg erheblich weiter, wie z. B. der hinsichtlich des Wortgebrauchs von *sonus/tonus* sinnlos parataktische, Alkuin zugeschriebene Text, aber auch Aurelian verdeutlichen können.

Was dann aber völlig neu im lateinischen Westen und nur da begegnet, ist das musikhistorisch wesentliche, die abendländische Sonderentwicklung der Musikgeschichte begründende, Verständnis des rational

M. Haas jedenfalls hat gerade dazu überhaupt nichts zu sagen, aber er weiß um die großen Erkenntnisse von R. Lach, die uns den Zugang zu den Kirchentonarten und ihrer Rationalisierung eröffnen sollen und Choral und Musikethnologie wieder einmal zusammenführen — ohne daß M. Haas allerdings auch nur ansatzweise verstanden zu haben scheint, was eigentlich diese Rationalisierung so einmalig macht.

Vielleicht erklärt sich also die Unfähigkeit von M. Haas, die Arbeiten des Verf. zu verstehen, daraus, daß M. Haas weder fähig noch bereit zu der Anstrengung zu sein scheint, zu versuchen, die eigentlichen musikhistorischen Vorgänge oder auch „nur“ die Texte wirklich zu verstehen, denn das verlangt sorgfältiges Eingehen auf jedes Wort eines solchen Textes; da scheint dann M. Haas zu schnell die Übersicht, die ihm zugänglich ist, zu verlieren: Was er zu Neumen und zur modalen Rhythmusnotation zu sagen hat, nun, das kann hier jedenfalls nicht ernstgenommen werden — aber, das ist doch keine *Polemik*, M. Haas sollte sich endlich einmal um Inhalte, und nicht um Formalien, angeklebte pseudophilosophische oder wissenschaftshistorische, neuerdings auch kinderpsychologische Analogisierungen und Assoziationen bemühen, denn die passen so gut wie nie bzw. für alles, was auch hier, leider, nachzuweisen war — ja, soll denn Irrationalismus, Vagheit, Andeuterei, Assoziations„wissenschaft“, Quellenunverständnis etc. nicht genannt werden, nur, um M. Haas die ihn in seiner Verstehensfähigkeit so verstörende, ihm so erscheinende *Polemik* zu vermeiden? Soll man denn jeden Unsinn unbemerkt lassen, ist M. Haas so zartbesaitet, daß er deutliche Worte nicht ertragen kann — wenn man das mit Zitaten und inhaltlichen Argumenten tut? Hat nicht L. Finscher auf derartige sich wie ein Krebs verbreitende Unzulänglichkeit im Fach explizit hingewiesen?

M. Haasens Beitrag zur Relation antiker und arabischer Musiktheorie jedenfalls leidet daran, daß er zu dem Thema überhaupt nichts zu sagen hat, keine *Linie* erkennen läßt<sup>63</sup> — nicht

---

definierten Einzeltons nicht nur als Element einer Skala, sondern als Element musikalischer (melischer) Gestalt, sozusagen als kleinstes gestaltunterscheidendes Element der Melik. Sicher, solche Erkenntnisse dürften für M. Haas zu schwierig zu verstehen sein, nur darauf beruht eben der wesentliche Unterschied der abendländischen Musikgeschichte zu der der Antike und der arabischen: Ein, skalisch, d. h. intervallisch definierter Ton ist im lateinischen Westen nicht einfach nur Element der Skala, Konstituent von Intervallen, sondern auch Element der konkreten, komponierten (so jedenfalls nach Hucbald und Guido) musikalischen Gestalt — daß er das, kleinstes gestaltunterscheidendes Merkmal zu sein, übrigens konkret auch in der Gregorianischen Melodik ist, also schon vorrational, kann man übrigens an den Melodien zeigen — um so bedeutsamer ist die explizite Formulierung dieser Tatsache, die z. B. weder die arabische noch die griechische, antike Musiktheorie so in Bezug auf die Form der Komposition gesagt hat; dies zu erkennen und zu verstehen, ist wesentlich, wenn man nicht adlergleich weit, weit über den Sachverhalten zu schweben gewohnt ist, vielleicht noch ausgestattet mit einer gewissen Kurzsichtigkeit gegenüber wirklich rationalen, wissenschaftlichen Fragestellungen.

<sup>63</sup>Darin übrigens nicht unverwandt mit der Anordnung des behandelten Stoffes im Artikel *Mittelalter* in Finschers *Neuer MGG*; wer da eine zum Thema adäquate Stoffauswahl und Stoffanordnung finden kann, muß schon sehr linientreu sein; für den normalen, noch nicht zur Beurteilung der Haasschen Besonderheiten, z. B. seinem Desinteresse an Relevanzbestimmung von Aussagen fähigen Leser dürfte die Lektüre kaum einen Einblick in das gewähren können, was die Musikgeschichte des Mittelalters

einmal eine Inhaltsangabe relevanter Texte findet man, statt dessen wird ohne Erklärung sofort in die Wissenschaftseinteilung gesprungen, das ist doch keine *Linie* für einen Handbuchartikel! — wogegen Verf. in seiner Habilitationsschrift deutlich und an jedem Text wertungsgeschichtliche Fragen erörtert hat (einigen Lesern ging die durchgehende Betonung des „roten Fadens“ fast schon zu weit, wie man sieht, ist selbst das für bestimmte Leser nicht ausreichend; Verf. hätte M. Haas aber gerne, in Erinnerung an den gemeinsamen Lehrer E. Jammers Nachhilfe gegeben), man erfährt weder etwas zu den Neuerungen von al-Fārābī, zur Anlage seines großen Buches, zu dem, was eigentlich neu gegenüber den griechischen Vorgaben ist, zu der Herkunft der verschiedenen Einteilungen des Tetrachords und den Angaben von Lautenstimmen, man erfährt nichts über das „Fehlen“ von Aristoxenus, nichts über das Verhältnis der arabischen Texte zur Aristoxenischen Systematik, zur Rezeption bzw. Nichtrezeption der Ptolemäischen Besonderheiten (J. Solomon verweist in seinem Kommentar der Harmonik von Ptolemaeus zum Verhältnis von diesem zu al-Fārābī auf d’Erlanger — was liefert dazu M. Haas?), ein Hinweis auf die Art des „Weiterwirkens“ der antiken Begriffe wie z. B. der *genera* oder Transpositionsskalen in der neuen arabischen Rezeption fehlt, Fragen, wie die arabische Musiktheorie auf die antike Notenschrift reagiert hat, wie sie die „politische“ Wertung von Musik rezipiert, nichts, aber auch gar nichts von dem, was den Vorgang der zum lateinischen Abendland parallelen Rationalisierung in der arabisch muslimischen Kultur auszeichnet und vom Vorgang im Westen unterscheidet, hat in dem Beitrag von M. Haas eine Beachtung gefunden<sup>64</sup>, so daß er unfähig ist, die eigentliche Bedeutung des Weiterwirkens antiker Musiktheorie

---

auszeichnet; immerhin findet man die Erkenntnis, daß sich die Musikschrift von Johannes de Grocheio von der von Boethius unterscheidet — nur wie unterscheiden sich beide von der von al-Fārābī, das würde man gerne aus dem hier betrachteten Artikel erfahren.

<sup>64</sup>**Der rationale Musiker** So ist z. B. konkret, vgl. Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, S. 584 ff., eine Parallele zur Differenzierung zwischen nur intuitiv und auch rational bewußt handelndem Musiker (Komponist oder nur Instrumentalist oder Sänger) bei al-Fārābī in der Unterscheidung zwischen (nur) *cantor* und *musicus et cantor* schon bei Aurelian, klassisch formuliert dann in Guidos bekannten, rhythmischen Versen festzustellen. Die Betrachtung dieser Parallele hinsichtlich ihrer jeweilig verschiedenen Kontexte ist hervorragend geeignet, die Unterschiede des Rationalisierungsvorgangs in beiden Musikulturen des Mittelalters zu erkennen: Deutlich wird — z. B. — daß im Westen hier eine essentiell wertungsmäßige Erscheinung vorliegt, das Ethos besteht in der Forderung an jeden Sänger, rational handeln zu können, konkret also das Tonsystem in jedem gesungenen Ton bewußt zu wissen; bei al-Fārābī handelt es sich um eine rein klassifizierende Feststellung, keine Wertung: Der nur intuitiv schaffende Musiker ist nicht etwa minderwertig oder gar hinsichtlich Irrationalität seines Handelns tiergleich, wie im Westen. Deshalb auch war dieses Problem im letzten Kapitel von Verf. *Musik als Unterhaltung* zu diskutieren: Al-Fārābī fordert nicht, daß jeder Musiker rational handeln müsse, die westliche Forderung wäre ihm nicht eingefallen. Ist das nicht der Beachtung wert, wenn man über die Relation zwischen arabischer und lateinischer Musiktheorie im Mittelalter in Bezug auf die Antike reden will?

Wenn M. Haas selbst das nicht versteht, und, was schlimmer ist, in seinem Beitrag, der eigentlich ja über griechische Musiktheorie in arabischen Texten hätte handeln sollen, auch nicht rezipiert, entstehen natürlich Fragen, was M. Haas denn überhaupt verstehen könnte: Wenn er schon unfähig war, die große

bei den beiden Erben, „den“ Arabern und dem Abendland auch nur ansatzweise anzusprechen oder gar zu verstehen: Den Unterschied kann man, wenn man sich um die Quellen kümmert, so formulieren, daß im Osten die Musiktheorie rationalisiert wird, im Westen die Musik selbst einschließlich der dazu entwickelten Musiktheorie. Nichts davon kann man von M. Haas erfahren, obwohl doch sein Aufsatz gerade dieses Thema hätte behandeln sollen: *Antike Musiktheorie in arabischen ... Quellen* (da nur in der arabisch muslimischen und der westlich lateinischen Kultur eine derartige durchgreifende Rationalisierung begegnet, erweisen sich die von Haas recht mühsam — vom Verlust des zentralen syrischen Textes, der, eventuell, etwas mehr (an vorrationaler Bestimmung der Tonarten) enthalten hat, erfährt man auch nichts Spezifisches<sup>65</sup> — aus Wörterbüchern zusammengestellten Übersetzungsbelege von Wörtern doch als recht nebensächlich — Relevanzbestimmung erweist sich auch hier nicht als die Stärke der Methode von M. Haas).

Der früheste Zeuge bzw. Überlieferer altarabischer Musik„theorie“ ist, sozusagen glücklicherweise, Zeuge einer vorrationalen Theoriebildung, die z. B. den Intervallbegriff noch nicht kennt (worauf, und das noch in Gegensatz zu M. Haas, Verf. hingewiesen hat, s. u.), so daß der Rationalisierungsvorgang z. B. sehr früh schon bei al-Kindī direkt beschrieben und bestimmt werden kann — kein Wort dazu im Beitrag von M. Haas; man hat hier eine, auch hinsichtlich des Unterschieds charakteristische, Parallele in dem Ansatz von Aurelian, der z. B. auf die Tradition zurückgeht, die „den“ Arabern naturgemäß fremd sein mußte, nämlich auf die Wertung der *ratio* bei Augustin und Boethius, und daraus einen wesentlichen Antrieb zu seinem Versuch einer Rationalisierung nimmt, ohne diesen Versuch schon selbst abschließen zu können — sind das nicht wesentliche Dinge? Nur, Haas sagt in seinem Beitrag dazu nichts, so daß der in einem Handbuchbeitrag nach Information suchende Leser gar nicht sehen kann, wie eigentlich die Rationalisierung der arabischen Musiktheorie — so zu bezeichnen erst nach dem griechischen Einfluß — vor sich gegangen sein kann, welche Größen entwickelt werden mußten, die z. B. der erste Traktat, der eben von Ibn al-Munağğim alle noch nicht kennt, weshalb es M. Haas sicher gut getan hätte, sich ein wenig um den vom Verf. dargelegten Vergleich der Konzeption des

---

*Linie* und den umfassenden Scopus (um ein früher einmal beliebtes Wort zu verwenden) wertungsgeschichtlicher Fragen zu begreifen, so hätte er doch wenigstens die Einzelheiten beachten müssen, zumal wenn diese die von ihm so eigenwillig gesetzte Themenbehandlung in einem Handbuchbeitrag zur antiken Musiktheorie in arabischen Quellen betrifft: Natürlich hätte M. Haas auch hier fragen können und müssen, ob und inwieweit es hierzu in der Antike Parallelen gibt, oder warum es sie nicht gibt; gewisse Auskünfte kann hierzu die unter Plutarchs Namen überlieferte Schrift geben; nur, deren Bedeutung für solche Fragen hat M. Haas wie den gesamten Problemkomplex — die wertungsgeschichtliche Bedeutung der Rationalität in musikalischen „Handeln“ (geschraubt, aber in Übereinstimmung mit Guido formuliert) — offenbar nicht verstanden bzw. nicht verstehen können, was, damit man die *Linie* dieses, eigentlich höchst überflüssigen Exkurses, erkennen kann, traurig, aber wahr ist.

<sup>65</sup>Daß Verf. in *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 347 ff., auch etwas zur Terminologie, die  $\eta\chi\omicron\varsigma$  entspricht, gesagt hat, läßt M. Haas, und das auch noch trotz gänzlich fehlender *Polemik* natürlich unbeachtet, denn, wie kann jemand anderes als M. Haas, zudem noch aus der Musikwissenschaft Syrisches zu lesen wagen.

Tonsystems dieses arabischen Überlieferers und der antiken Theorie zu bemühen (wo er auch Hinweise auf Unhaltbarkeiten in dem Modell von Szabo hätte finden können. Van der Waerden ist für Haas sicher weniger anziehend; nur er zieht keinerlei Nutzen oder Anwendung aus seiner Bibliographie — so weitgehend können also M. Haasens so anrührende *Leseversuche* nicht gegangen sein, bzw. ihm waren die griechischen Quellen zu schwer verständlich, das dürfte auch hier die Erklärung für seine inadäquat rein formalistische und sachunbezogene *Polemik* sein): M. Haas hat vor lauter Nebensächlichkeiten, tiefen Erörterungen über das, was denn Musik, natürlich in Anführungszeichen, sein könnte, etc. das Wesentliche, die Natur des Rationalisierungsvorgangs weder gesehen noch gar dargestellt, vielleicht weil sich M. Haas im Gegensatz zum Verf. nicht in der Augustinischen Tradition der absoluten Bedeutung der *ratio* versteht.

Zur Erläuterung der Intensität von M. Haasens angeblich so angestregten *Leseversuchen*, und zur Erklärung, daß man über entsprechende Sachverhalte auch sachbezogen diskutieren und dann natürlich auch Gegenargumente aufstellen kann, worauf M. Haas so signifikant seiner Selbstachtung (soll man dazu etwa Lichtenberg vergleichen?) gemäß radikal verzichtet —, seien hier aus dem Beitrag zum Text von ibn al-Munağğim zwei zufällig ausgewählte, nur durch den Namen *Haas* geadelte Stellen wörtlich angeführt (die originalen arabischen Buchstaben können wegen Inkompatibilität mit hier neu verwandten Unterprogrammen nicht verwandt werden):

**<sup>30</sup> Zu neueren Erkenntnissen über Verwandtschaften zur byzantinischen Musik-„Theorie“**

*Die aufgezählten 10 Töne sind alle verschieden. Angesichts der klaren Terminologie hinsichtlich des Wortes *nağm* und seinen Pluralformen, sowie der klaren Darstellung als Ergebnisse sozusagen der Stellen auf den Saiten der Laute, also der durch ibn al-Munağğim geleisteten Differenzierung zwischen Ton und Saiten/Griff, erscheint es recht erstaunlich, daß M. Haas in seinem bereits oben zitierten Beitrag zum Neuen Handbuch d. Musikwiss. (dieser für das Fach so charakteristischen „Entsprechung“ etwa zum Handbuchs der Altertumswissenschaft) Bd. 9, S. 137, die Angabe von 8 Tönen, die sich aus der Konvention der alternativen Läufe geradezu von selbst ergibt, auch noch auf die byzantinische Kategorie des ἦχος beziehen will und gar von einer offensichtlichen Ähnlichkeit zum byzantinischen Oktoechos ausgeht, nur weil eben die Achtzahl auftritt. Daß diese Zahl die Anzahl der konstituierenden Töne in einer Oktave betrifft, also klar definiert ist — Oktavierungen werden nicht gezählt —, also die Struktur, die hinter den Zahlenangaben steht, wird total unbeachtet gelassen, ein schönes Beispiel für eigentlich mittelalterliche Wortassoziation (daß das Wort ἦχος auch einmal durch *nağm* übersetzt werden konnte (Ibn Abd Rabbih dagegen spricht von acht *Luhūn*, die, unterhaltsamerweise, Ptolemaeus erfunden hätte; M. Haas hätte hier also auch ersteinmal Studien machen müssen), ist doch kein Hinweis darauf, daß ibn al-Munağğim, wenn er von »zehn Tönen« ... spricht dem Wort Ton die doppelte Bedeutung von »Ausgangston« (des Modus), aber auch von »Modus« selber geben könnte; eine solche Interpretation hat nicht die geringste Begründung im Text — und ebensowenig in den Sachverhalten. Schließlich müßte doch eigentlich die Darstellung der Quelle und des von ihr Gemeinten im Mittelpunkt der Deutung stehen. Auch hier liegt die Verabsolutierung einer Kategorie vor, die in der westlichen mittelalterlichen Musiktheorie*



geschaffen eben nicht universale Bedeutung verlangen kann (die entsprechenden Hinweise bei Wright wurden hier deshalb übergangen): Die Kategorie der *finalis* ist keineswegs als etwas wie eine anthropomusikalische Konstante einfach vorzusetzen, zumal eine solche Kategorie ja auch den byzantinischen Theoretikern, soweit man diese Charakterisierung anwenden kann, unbekannt sein muß; von durch Einzeltöne als *finale*s bestimmten ῥῆχοι kann die byzantinische Papadikē gar nicht ausgehen, weil sie mit φωναί gar keinen Einzeltonbegriff kennt (auf die skalenartigen Schemata der Bäume und sonstigen graphischen Versuche wurde eingegangen in M. Bielitz, *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 313, Anm. 81; niemand, der die Aussagemöglichkeiten der Texte beachtet, wird darin *finale*s-Folgen sehen können). Die acht Skalentöne, natürlich nicht „Tonarten“, bei ibn al-Munağğim sind strukturell begründet aus dem Tonmaterial, das die Leiter bietet — und auch noch die partiell chromatischen 10 Töne, die einige neuere Musiker unter Verletzung der traditionellen Konvention der Alternativität anwenden, auch noch auf die zusätzlichen ῥῆχοι beziehen zu wollen, verlangt doch ein wenig zu viel an totaler Ignorierung der gemeinten und klar dargestellten Strukturen (auch in der byzantinischen „Theorie“, die hier wie in anderen Schriften des Verf. auch als Papadiken aufgerufen werden). Ibn al-Munağğim meint Einzeltöne, bedient sich also einer Kategorie, die der byzantinischen Theorie völlig fremd war, und die daher auch nicht die Konzeption der ῥῆχοι bestimmt haben kann. Recht merkwürdig ist auch die Deutung der bekannten Geschichte von dem Erkennen einer byzantinischen Melodie durch Ishāq ibn Ibrāhīm aus Mossul, weil da das genaue Gegenteil zu dem von Haas Gesagten steht, wie man u. a. auch bei M. Bielitz, *Musik als Unterhaltung*, IV, Kap. 14, S. 601, erfahren kann, wo die betreffende Stelle übersetzt und kommentiert wird (im Rahmen der Wertung sozusagen analytischer Fähigkeiten):

Daraus schließen zu wollen, daß sich byzantinische und arabische Melodien nur schwer hätten unterscheiden lassen, kann nur als totales Mißverstehen des Textes angesehen werden; nicht eine schwere Unterscheidbarkeit, sondern allein die Leistung, die unbekannte, zudem zur Erschwerung noch arabisch textierte — als geschmacklos charakterisierte — Melodie sofort als fremdartig, dann aber auch noch korrekt als byzantinisch klassifizieren zu können, stellt die Leistung des berühmten Komponisten und Musikers dar; und natürlich wird der byzantinische Ursprung als Repräsentant besonders fremder und unbekannter Musik verwendet. Die Vorstellungen von Haas sind dem Text nicht angemessen.

Sollte das tatsächlich eine hinsichtlich *Linie* und wüster, unerträglicher *Polemik* so unverständliche Aussage zu einem klar definierten Sachverhalt sein? Das soll *Polemik* sein? etwa Majestätsbeleidigung? Nun, Verf. sieht sich auch hier nicht imstande, M. Haasens Empörung und eingeschränkte Verstehensfähigkeit zu verstehen. Erschütternd allerdings ist die völlige Unberührtheit von M. Haas von solchen Einwänden. Selbst M. Haas müßte eigentlich bemerkt haben, daß die Deutung von A. Shiloah, dem wirklich kundigen und großen Interpreten (u. a.) arabischer Musiktheorie in seiner Übersetzung der Schrift von al-Kindī, *Risāla fī'l-luhūn wa'l-naghām*, trad. *Israel Oriental Studies* IV, 1974, S., 202, nicht haltbar ist, da wo es um die Zahl Acht und zwar in Bezug auf die Rhythmen geht: *Les byzantines ont aussi un système qui est relatif aux huit modes (al-uṣṭuhūsiya); il n'ya rien de tout ce qui est fredonné qu'il s'agisse d'un*

*chant ou d'autre chose qui ne puisse faire partie de l'un d'eux. Il en est de même du système des Arabes lequel se rapporte à l'alternance des modes rythmiques ...*, von denen es eben acht gibt. Shiloah ist zuzustimmen, daß es sich hier um etwas von acht „Nummern“ handeln muß, nur die Konkretisierung auf den Oktoechos dürfte unhaltbar sein, das von al-Kindī gebrauchte Wort ist, wie Shiloah ebenfalls korrekt erkannt hat, mit griechisch *στοιχείον* zu verbinden — damit hat man aber keinen Verweis auf den konkreten Oktoechos, sondern auf irgendetwas Griechisches, das (wohl) durch eine Anzahl von acht elementaren Größen bestimmt ist.

Natürlich hat auch der Oktoechos diese Beziehung — nur, daß al-Kindī davon konkrete und spezifische Kenntnisse gehabt haben sollte, ist nicht zu folgern, wenn er, wie aus dem Text bzw. der Übersetzung ersichtlich, allein die Anzahl als Merkmal anführt: Auch von da ist also ein Nachweis auch nur einer Ahnung der Natur der acht *ἤχοι* der byzantinischen Musik in der arabischen Musiktheorie nicht gegeben — nur, wo findet man dieses Problem bei M. Haas kundig erörtert? Natürlich kann man nun danach suchen, ob und wo in der antiken Theorie die Achtzahl eine Rolle gespielt haben könnte, könnte bei Boethii „Verballhornung“ der Ptoelmaeischen Anzahl von *τόνοι* fündig zu werden versuchen, was aber natürlich unmöglich ist, so daß z. B. ein Mißverstehen der Achtzahl in der Oktav vorliegen könnte, und natürlich, die Anzahl von acht byzantinischen Tonarten mag auch bekannt gewesen sein — nur nicht, was dieses Klassensystem der Melodien eigentlich dargestellt haben könnte: Die Freude an Anzahlen und damit verbundenen Assoziationen ist ja im Mittelalterlich nicht gerade gering einzuschätzen, und zwar als (quasi) wissenschaftlicher Erkenntnisfaktor. Die Stelle steht im Kontext von Rhythmusklassen, was ebenfalls nicht gerade auf inhaltliche Kenntnis der Sache belegen dürfte.

Daß der Oktoechos im syrischen *beth gozo*, vielleicht ein, vielleicht der Ursprung dieser Ordnung, zunächst von acht Mustermelodien, auch nur irgendetwas mit den Einzeltönen im Tonsystem zu tun haben sollte oder könnte, das ibn al-Munağğim darstellt, und zwar nicht als Ton-, sondern allein als geordnetes Griffsystem — der Unterschied ist nicht irrelevant —, nur weil zweimal die Zahl *acht* auftritt, erscheint schon als etwas merkwürdige These: Auf die Unterschiede zwischen den Konstituenten eines, dezidiert instrumentalen Tonsystems und einer, wie man z. B. von Baumgart erfahren kann, liturgisch geprägten Ordnung von Mustermelodien überhaupt nicht zu achten, ist zwar ein großartiges Beispiel für Nichtachtung minderwertiger Tatsachen zugunsten formalistischer Analogie, ist aber kaum als Erkenntniszugang zu akzeptieren. Daß der musikhistorisch, wegen der abendländischen Sonderentwicklung auch und gerade in Musik, so wesentliche Vorgang der Rationalisierung von Melodietypen zu abstrakt durch die *finalis* Lehre bestimmten *Kirchentonarten* nur ansatzweise zu verstehen ist, daß hier also erhebliche Rationalisierungsvorgänge, die nur im Westen zu finden sind, abgelaufen sind, ist für die Perpetuierung von M. Haasens Acht-Vorstellung auch in seinem neuen Handbuchbeitrag völlig irrelevant, was auch nicht gerade der historischen Erkenntnis dient (was O. Gombosi angefangen von der Vierzahl in Zauberpapyri zu sagen hat, das kann doch einen M. Haas nicht berühren; vgl. dagegen Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 357 ff.). Allein die Frage, wie denn eigentlich schon Aurelian *Tonarten* als Klassen verschiedener Melodien verstanden haben

könnte, die in der Literatur ja einige Beachtung gefunden hat, die Frage, wie aus Aurelians Ansatz<sup>66</sup>, weiterentwickelt in der ersten Schicht der *Alia musica* die *finalis* Lehre entstehen konnte — das ist für M. Haas alles völlig uninteressant, kann er nur vage Andeutungen geben, daß hier orientalische Ursprünge von irgendetwas Undefinierten vorliegen müssen.

Bemerkt sei, daß bisher nichts, aber auch gar nichts gegen die Annahme vorgetragen werden kann, daß der Westen allein den Umstand von, wie auch immer definierten Klassen von Melodien, *Tonarten*, und deren Achtzahl als „Dogma“ übernommen hat, die Ausfüllung bzw. konkrete Anwendung dieses „Dogmas“ schon der ganz anderen Melodiearten wegen allein Leistung des lateinischen Mittelalters war. Nein, das diskutiert M. Haas natürlich nicht, er gibt die große *Linie* vor, der es nur völlig an quellengestützter Plausibilität mangelt (hat er, aus der Furcht vor *Polemik* gleich gar nicht versucht, in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, Neckargemünd 1998, S. 301 ff. hineinzusehen? das ist bedauerlich, weil er da einiges über solche Fragen gefunden hätte; z. B. über die „Rationalität“ der byzantinischen Tonartendefinition, dann hätte man über Sachverhalte diskutieren können und nicht über das Thema „M. Haas und die Sachverhalte“ diskutieren müssen). Aber, was macht das? Und der zitierte Hinweis auf solche Schwachstellen der, es sei wiederholt, jetzt wieder einfach perpetuierten Vorstellungen von M. Haas soll dann unerträgliche *Polemik* sein<sup>67</sup>? Wo es doch um eine zentrale Leistung der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters geht?! Aber, vielleicht findet man ja in einem zweiten Zitat etwas dergleichen:

<sup>12</sup> Dieser Bezug auf die Klassen von Instrumenten zeigt, daß das dargestellte Tonsystem abstrakt bzw. besser übergeordnet eben als allgültiges Tonsystem gesehen wird; die Frage ist nur, ob seine Struktur auch unabhängig von der Generierung bzw. Repräsentation auf der Laute dargestellt werden kann, wie dies dann al-Fārābī mit der Darstellung der Stimmung von Blasinstrumenten selbstverständlich tun kann. Hierzu fehlt ibn al-Munāǧǧim eben der Intervallbegriff (wie dominant die Vorstellung der eigenen Rationalität des Tonsystems auch für den modernen Betrachter ist, belegt die Formulierung von M. Haas, in H. Oesch, *Aussereurop. Musik, T. 2, Neues Handb. der Musikwissenschaft* hg. von C. Dahlhaus, Bd. 9, S. 136: *Die Intervalle werden in der Risāla interessanterweise nicht genannt; offensichtlich kann Ibn al Munāǧǧim einschlägige Kenntnisse voraussetzen.*

Daß die Kategorie *Intervall* fehlen könnte, ist offensichtlich nicht vorstellbar; da der arabische Autor jedoch an keiner Stelle auch nur den geringsten Hinweis auf Abstände zwischen Tönen als eigene Kategorie gibt, kann auch nicht einfach vorausgesetzt werden, daß er das moderne bzw. antike rational durch Intervalle bestimmte Tonsystem einfach voraussetzen kann; daß sich der Tonvorrat ... rekonstruieren ließe, da der Autor später die korrespondierenden Töne — *Einklänge und Oktavtöne* — der vier Saiten nennt, ib., trifft nicht ganz zu, notwendig ist, wie

<sup>66</sup>Z. B. mit der Formulierung, daß eine authentische Tonart *mehr hypodorisch* sei als eine andere; ist das nicht eine höchst schwierig zu verstehende Aussage, wo findet man dafür Parallelen im Osten? M. Haas tut das jedenfalls nicht.

<sup>67</sup>Und natürlich fragt man sich wieder, was denn das Ganze eigentlich mit griechischer Musiktheorie in arabischen Quellen zu tun haben könnte.

noch anzusprechen schon die Voraussetzung entweder einer einheitlichen Stimmungskonsonanz, wie der Quart — wie Haas korrekt anmerkt, *ib.*, ... *ist eine in Quarten gestimmte Laute anzunehmen ...* —, oder eines anderen melisch „natürlichen“ Intervalls; ohne eine entsprechende Hypothese ist mangels Angabemöglichkeit von Intervallen für den Autor eine Rekonstruktion unmöglich; hier entspricht der Text genau den Angaben der babylonischen Stimmungszusammenstellung; die Angabe der Intervalle in *cents*, die bei Wright zu finden war, verführt leicht zur Vorstellung entsprechenden Denkens bei dem arabischen Autor, was nicht gerechtfertigt ist).

Insofern ist auch fraglich, ob man mit Wright, Ibn al-Munajjim, S. 46, Anm. 22, davon sprechen kann, daß die *eight modes ... are a sort of shorthand description of the layout of each scale on the fingerboard of the lute*: Hatten sie überhaupt eine andere, wirklich abstrakte Existenz, ist zu fragen. Von moderner Interpretation her trifft die Formulierung von Wright natürlich zu, die Frage ist nur, ob historisch adäquat von einer wirklichen Differenzierung zwischen jeweiligem abstraktem *mode* und seiner Repräsentation auf der bzw. durch die Laute gesprochen werden kann; die Bindung an die Saiten und die Griffe — oder Bündel — ist bei Ibn al-Munajjim ersichtlich sehr viel größer als in den Darstellungen des „klassischen“ antiken Tonsystems, das eben durch die abstrakte Größe des Intervalls, Grundlage der Definition des Tetrachords und der Art seiner Verbindung bestimmt ist.

Wieweit der arabische Autor bzw. die Darstellungsweise, die seine Schrift repräsentiert, hinsichtlich einer abstrakten Repräsentation des auf der Laute verfügbaren Tonmaterials und seiner konventionellen Alternation bestimmter *Läufe* gekommen ist, wieweit also seine Darstellung als Darstellung eines Tonsystems zu fassen ist, ist eben des Fehlens der Intervallkategorie nicht leicht — oder überhaupt nicht — zu bestimmen. Ohne Instrument jedenfalls ist seine Darstellung nicht zu leisten, während sozusagen umgekehrt die Struktur des angesichts von Namen wie *λίχρονος* eindeutige instrumentale Herkunft des antiken Tonsystems nicht mehr zu rekonstruieren ist.

Auch hier geht es darum, zwischen dem Gemeinten und seiner Struktur, also der Struktur des konkret verwendeten Tonsystems und der Art seiner geistigen Repräsentation zu unterscheiden; hier liegt eine wesentliche Aufgabe, die einfaches Heranziehen der Selbstverständlichkeit des antiken-modernen Tonsystems für Betrachtungen von Texten verbieten sollte. Dieses Problem wird natürlich leicht verdeckt durch mystifizierende Begriffsinterpretationen, wie sie Haas von Reckow hinsichtlich des Instruments übernimmt, weil das Wort *ὄργανον/instrumentum* in musikalischer Beziehung nicht einfach „Instrument“ bedeuten darf. Wenn die klare Definition im Rahmen der drei Arten von Musik bei Boethius, ed. Friedlein, S. 187, 17, der klanglich erscheinenden Musik, deren Grundlagen es zu erkennen gilt, da naturgemäß die anderen Arten mit menschlichen Mitteln nicht faßbar sind, als Hinweis auf eine *in gewissen Instrumenten* »angelegte«, »fest eingerichtete« Musik verstanden wird, Haas, *ib.*, S. 135, aber nicht als klingende Musik, so trifft dies — modulo der Vagheit des Ausdrucks — schon auf den antiken Text nicht zu; verwirrt wird vor allem aber eine klare historisch adäquate Erkenntnis dessen, was für die Antike und den arabischen Autor denn ein Tonsystem gewesen sein könnte.

Für Boethius, hier vielleicht stoisch beeinflusst, steht natürlich fest, daß *a sensu aurium huiusce artis sumatur omne principium. Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset.* ..., worauf natürlich die Anwendung der Platonischen Erkenntnis folgt, daß die Sinneswahrnehmungen *fallacia* hervorbringen können (ed. Friedlein, S. 195, 16). Da dies ebenso natürlich die Grundlage der Arbeit von Boethius — auch die der musiktheoretischen Arbeit von Augustin — darstellt, ist klar, was mit der Definition einer *tertia musica, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur.* ..., gemeint sein muß (ed. Friedlein, S. 187, 21): Es geht ganz einfach um die Musik, die im Klingen erfahrbar ist — oder sollte gar eine Darstellung des Tonsystems in *tibia ceteraque instrumenta* bekannt sein, möchte man fragen. Natürlich geht es nicht um Instrumentalmusik; die geradezu absurde Idee, daß dem Instrument, dem ja körperlichen „Repräsentant“ der Musik deren Grundlagen eigen sein könnten, daß dem Instrument die eigentlichen Träger der Ordnungsfaktoren der Musik immanent wären, folgt aus der modernen Vorstellung, die Haas referiert, ist aber für Boethius auf keinen Fall vorauszusetzen, was schon für Aristoxenus gilt, s. u. Nr. 24, der die Absurdität der Vorstellung verurteilt, im Instrument ein wesentliches Untersuchungsobjekt der Musiktheorie sehen zu wollen. Für die Spätantike kommt schließlich noch dazu, daß die programmatisch notwendige Abwertung der Instrumentalisten darauf beruht, daß sie ihre Namen von *instrumenta* empfangen, daß sie also *non ex disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula*, ed. Friedlein, S. 224, 16, d. h. von den Werkzeugen, nicht aber von der „befehlenden“ *ratio*, die doch auch die Musik lenkt: Solche Menschen bzw. Berufe haben also „knechtische“ (oder natürlich auch „mägdlische“) Namen, sind einer Beziehung zur *ars musica* nicht wert. ... (zu einer fatalen Folge dieser Fehldeutung s. u. 4.3.1 auf Seite 1228).

Ist es denn nicht bemerkenswert, daß der älteste arabische Musiktheoretiker unfähig ist, ein Tonsystem vom Instrument bzw. den Griffen auf ihm zu abstrahieren, für den antiken Theoretiker aber das unabhängige, abstrakte Bestehen des Tonsystems trivial ist, so trivial, daß M. Haas damit Verständnisschwierigkeiten hat, ja doch tatsächlich die *musica instrumentalis* irgendwie als Ausdruck der Existenz des Tonsystems in bestimmten — auch das noch — Instrumenten ansehen will, also die geleistete, wesentliche Abstraktion gerade von der Ausführung einfach nicht verstehen kann<sup>68</sup>?

---

<sup>68</sup>**Die *musica instrumentalis* bei Aurelian** Zum vergleichbaren Nichtverstehenkönnen der Bedeutung der Klasse *musica instrumentalis* durch F. Reckow, vgl. Verf. *Musik als Unterhaltung* Bed. 2, Anmerkungsband zu Kap. IV, S. 204, Anm. 210 — unter der Überschrift, *Zur Rolle des instrumentum musicum und des musikalischen Grundmaterials im antiken, spätantiken und mittelalterlichen Musikschiffstum; zur Fähigkeit der Abstraktion von der Ausführung und zur Definition eines Materials der Musik*, die M. Haas offenbar gar nicht sagen konnte — wie traurig, denn da hätte er etwas erfahren können.

Auch Anna Morelli scheint, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 73 f., die Stellung von Aurelian in diesem Kontext nicht verstanden zu haben, wenn sie zur Übernahme der Dreiteilung der Musik bei Boethius nichts zur spezifischen Veränderung des Textes durch Aurelian zu sagen hat — sie hätte das Notwendige bereits in der o. g. Anmerkung des Verf. auf S. 206 erfahren können; nochmals, offenbar notwendig, und etwas prononciert vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 15, S.

Ist das, wozu natürlich auch die Weiterführung gehört, so von „Unlinieigkeit“ und *Polemik* bestimmt, daß man kein Wort verstehen könnte<sup>69</sup>? Die Anforderungen von M. Haas an ihm *verständliche Wissenschaft* sind offensichtlich doch ein wenig zu hoch, oder zu niedrig?, um nicht lächerlich zu wirken ... wenn dies denn bei einem so bedeutsamen Autor denkbar wäre; Haas könnte ja konkret diskutieren, vielleicht andere Textstellen anführen — und sogar präzise formulieren? So bleibt nur ein vernichtend sein sollendes *Polemisieren*, ohne jeden konkreten Anhaltspunkt, abgesehen von den die Verständnisfähigkeit von M. Haas, offenbar auch und vor allem hinsichtlich der vom Verf. vorgetragenen Quellentexte, charakterisierenden „Erkenntnissen“ von M. Haas — nur, wen sollte eigentlich M. Haas interessieren, der sich für Guido von Arezzo interessiert? Gerade deshalb: Wenn die Leistungen derart großer Denker der Musikgeschichte, wie die, die die Rationalisierung begonnen, durchgeführt und vollendet haben, verdunkelt, verunklart und damit der Zugang zu ihren Werken verschüttet zu werden droht, so wie dies ein geographischer Nachfolger von Marsilius mit den lateinischen Quellen des Mittelalters tut, dann ist vielleicht doch ein Einwand notwendig.

Andererseits, es ist natürlich verständlich für einen Erforscher des Höchstallgemeinen, daß er sich nicht mit so unwichtigen Dingen wie Einwänden gegen Aussagen, vielleicht ja sogar Fehldeutungen beschäftigen kann: Wer derart Allgemeines zu sagen hat, wie die Bedeutung von *Kommunikationsmitteln* für das Lesen mittelalterlicher Texte, kann sich doch nicht von einem Eingehen auf Kritik oder Textaussagen ablenken lassen. Es bleibt die Andeutung des Tiefstsinns, daß die acht Kirchentönen irgendwie, z. B. *verwickelt* auf tief verborgenen Wegen direkt vom Text von ibn al-Munagğim abstammen, daß hier Orientalisches die westliche Musikgeschichte bestimmt hat; das muß doch als vage Anregung genügen, ist doch eine faszinierende „Erkenntnis“, oder etwa nicht? Warum soll man sich da mit Quisquilien der Quellen befassen,

---

26. Es geht darum, daß Aurelian die Klasse *musica instrumentalis* als *Musik der Spielleute* mißversteht, d. h. auch noch nicht fähig war, die aktuelle liturgische Musik als Teil eben dieser den konkret hörbaren Klang betreffenden Klasse, ob vokal, liturgisch oder instrumental, zu verstehen, so daß er die *musica humana* als Klasse des Chorals interpretieren muß. Daß auch dies eminent wertungsgeschichtliche Bedeutung hat, und für den Vorgang der Rationalisierung wesentlich ist, hat Anna Morelli nicht gesehen — auch wenn dies M. Haas schmerzlich berühren könnte: Ihr Beitrag zu Aurelians Schrift belegt, daß fleißiges Zusammentragen der Belegstellen vor allem aus der Literatur und Inhaltsangabe noch keine Gewähr für die Fähigkeit sind, den Text in seiner Eigenart und musikgeschichtlichen Bedeutung verstehen zu können; auch das ist keine *Polemik*, sondern eine Feststellung. Anna Morelli kann offenbar schon den Vorgang der Rationalisierung in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung nicht einschätzen; ein Beleg, daß die Lektüre der Beiträge des Verf. vielleicht doch nicht so überflüssig ist, wie das M. Haas zu glauben scheint? Nur, leider macht auch dieser erhebliche, dadurch leicht vermeidbare, Fehler.

<sup>69</sup>Wenn M. Haas sich vielleicht doch noch einmal herablassen könnte oder würde, einen der für ihn so unverständlich *polemischen* Texte des Verf. zu lesen, sei ihm zugestanden, daß im vorliegenden Beitrag der Anhang zu Hildegard als „Musiktheologin“ und musikalische Semantikerin natürlich nichts direkt mit dem vorangehenden Text zu tun hat — die *Linie* besteht nur darin, daß auch hier geradezu unbegreifliche „Deutungen“ mittelalterlicher Musik begegnen, die, leider, erwähnt werden müssen: unten wird auf Herkules verwiesen, zur Begründung mag das reichen.

mit Aurelian, der sicher direkt, wenn auch vielleicht höchst *verwickelt* von diesem arabischen Autor abhängt, *byzantinische* Verbindungen hat Haas ja, als Erster?, erkannt, wirklich *erkannt?* — gibt es nicht auch „Nachweise“ akkadischer Inschriften in Südamerika? Na also.

Daß z. B. die Ordnung von (asugerechnet) acht Tonarten durch eine, hinsichtlich ihrer Herkunft kaum erklärbare Paarigkeit, also durch vier Paare bestimmt ist, daß sich weder diese Struktur, noch die Namen *plagalis/authenticus* (letzterer nur im Westen) bei dem genannten arabischen Autor finden, daß die Frage nach der Herkunft und eventuellen Ursprünglichkeit der offenbar im Westen von Anfang an tonräumlichen Relationen zwischen den Konstituenten eines solchen Tonartpaares, erhebliche, wohl endgültig nicht lösbare Probleme darstellen — das kann doch einen M. Haas nicht erschüttern, das kann man dann unter *verwickelt* subsumieren: Nur, M. Haas könnte ja einmal die Frage stellen, wie sich die Angelegenheit im *beth gozo* verhält, ob das da die ältesten Schichten sind, könnte beachten, daß die Anordnung von vier Einheiten einen abstrakten, rein formalen Schematismus bildet, wie eben die betreffenden Stellen aus den Zauberpapyri schon recht früh belegen können — das alles ist *verwickelt*, nur auf ibn al-Munağğim geht das mit Sicherheit nicht zurück, hier irrt M. Haas so deutlich, wie auch an anderen Stellen (daß M. Haas etwa den Beitrag des Verf. *Musik und Grammatik* inhaltlich verstanden haben könnte, müßte man nach solchen Behauptungen sozusagen schon a priori bezweifeln, zumal ja da auch das Problem der Definition von Elementen auch der Musik in griechischer, arabischer und westlich lateinischer Theorie untersucht wird<sup>70</sup> — auch hier erweist

<sup>70</sup>**M. Haas, die Tonwahrnehmung, die Grammatik und die Rationalität** Ein exemplarischer Beweis für diese These stellt zusätzlich aber noch ganz klar ein Verweis des als Beiträger zu *MGG* zwangsläufig so namhaften musikwissenschaftlichen Mediävisten Max Haas dar: Seine, das Niveau einiger Beiträge zu diesem deutschsprachigen Konversationslexikon *MGG* vielleicht sogar noch übertreffende Ausführungen über Neumen im Lemma *Notation* sind hier nicht näher zu betrachten. Die Behauptung allerdings, daß der Beitrag des Verf., *Musik und Grammatik* ein Beitrag sei zur *graphischen Umsetzung von Tonwahrnehmung in der spätantiken und mittelalterlichen Grammatik*, geht, so schön sie auch klingt, nicht nur an dem Inhalt dieser Arbeit so völlig vorbei, daß Haas mit einer solchen Äußerung eine weitestgehende Unkenntnis der bezogenen Arbeit, d. h. freies, wenn auch nicht gerade phantasievolles, aber doch hochselbständiges „Ausfüllen“ des allein zur Kenntnis genommenen Titels beweist, sondern auch noch und vor allem hat sie mit der Wirklichkeit der Aussagen antiker und mittelalterlicher Grammatik und Musiktheorie zum eigentlichen Thema nichts zu tun: Wenn man, wie bei M. Haas immer notwendig, eine rationale Rekonstruktion des Gesagten versucht, also das Wort *Tonwahrnehmung* in dem Sinne interpretiert, daß damit die Idee des Einzeltons als elementare melische Wahrnehmungseinheit gemeint sein könnte, so sagen dazu trivialerweise die Grammatiker überhaupt nichts — wie und warum sollten sie das auch tun? —, die Theoretiker aber basieren ihre Systematik auf dem Modell, daß es in der Musik, wie in der Sprache kleinste Elemente gibt — wobei hier, auch historisch zunächst, die Rhythmik unwesentlich ist, es geht um die Melik. Dieses sozusagen atomistische Modell der Melik, das letztlich den skalisch, d. h. intervallisch systematisch diskret definierten Einzelton als Element ansieht, konkret als kleinstes gestaltunterscheidendes Merkmal, mußte dieses Element erst einmal bestimmen, um es dann als Bezeichnetes der Notation sehen zu können. Daß diese Stufe, partiell, unabhängig von der, überlieferten, Musiktheorie geleistet worden sein dürfte, erörtert Verf. in *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, nämlich in dem Umstand, daß nach der Paläofränkischen Notation alle anderen

sich, daß M. Haas vor wissenschaftlicher Literatur wie vor sorgfältiger Quellenlektüre eher westlichen Neumenschriftdialekte den Einzelton als Bezeichnetes haben, allerdings natürlich noch nicht den skalisch definierten, rationalen Einzelton! Dies leistet explizit erst Hucbald in seinem Vergleich der Neumenschrift mit der Buchstabennotation (und endgültig Guido) — damit ist die betreffende Formalisierung der Neumenschrift auch rational formuliert. Wenn das alles Dinge sind, die für M. Haasens so aufregend formulierte Vorstellungen irrelevant sind, darf man, und das auch ganz ohne *Polemik* fragen, ob und inwieweit diese Vorstellungen dann für die Erkenntnis der historischen Wirklichkeit relevant sein können. Die Grammatik benötigt gegenüber der Vielzahl von Tönen, die die Musik kennt, ja nur drei, eigentlich nur zwei Alternativen, *betont/unbetont*, repräsentiert durch das Bezeichnete *hoch/tief* bzw., hinsichtlich des wissenschaftlichen Modells, das dahintersteht, ursprünglich (und noch für Byzanz verbindlich) *nach oben/nach unten*. Das *tertium*, die *περισπωμένη* ist dagegen eine Kombination aus beiden, bezeichnend die Besonderheit der langen, quasi doppelten betonten Silbe — doch, das muß man schon wissen, um die „kombinierten“ Neumen verstehen zu können, wie *torculus*, *porrectus* etc. (jedoch nicht, weshalb auch ihre Zeichen systematisch anderer Art sind, *climacus* und *scandicus* — denn so etwas benötigt die Grammatik nicht). Der Vergleich der Elemente der Melik mit denen der Grammatik bzw. Sprache nun hat nichts mit der „grammatischen“ Natur der Akzente zu tun, wirklich gar nichts, warum? Nun, wie gesagt, wenn auch von M. Haas nicht bemerkt: Die Grammatik ist an den Elementen der Melik an mehr als zwei Tonhöhen zwangsläufig nicht interessiert.

Andererseits läßt sich das von M. Haas in seiner o. g. Formulierung gebrauchte Wort *Tonwahrnehmung* natürlich auch in etwas allgemeinerer Form verstehen — dann wäre zu fragen, was denn eigentlich an antiker Tradition zur Erörterung des Phänomens der Tonhöhenwahrnehmung gesagt worden ist, was davon ausgerechnet die Grammatik rezipiert haben könnte, und was dann schließlich die mittelalterliche, lateinische Musiktheorie dazu zu sagen hat. Eine echte Diskussion wäre möglich gewesen, wenn Theophrasts Kritik an beiden Modellen Beachtung gefunden hätte, Theophrast sagt, was z. B. durch A. Barkers Hinweise, und nicht erst die des Verf. bekannt ist, wenn auch nicht M. Haas, daß die Tonhöhe eine Qualität sei, jede Tonhöhe somit eine einmalige, unvergleichbare Wahrnehmung darstelle — nur wird diese „Kampfansage“ nicht weiter diskutiert, nur Porphyrius verdankt man die Weitergabe (gerade hier hätte M. Haas nun doch wirklich etwas lernen können aus dem Beitrag des Verf. zum ersten arabischen Musik„theoretiker“ Ibn al-Munağğim, z. B. durch Beachtung der Hinweise auf den Namen Theophrast im Index dieses Buches: Da hätte er z. B. auf S. 210 ff., entnehmen, ja eben sogar lernen können — denn er scheint keine Ahnung davon zu haben —, wie sich Theophrasts qualitative Vorstellung von *Tonwahrnehmung* von den beiden anderen Modellen geradezu *polemisch* absetzt — aber, M. Haas will so etwas ja gar nicht wissen, wahrscheinlich sind ihm doch so strikt Text- und Inhaltsbezogene Bücher zu langweilig zu lesen, nur sollte man dann lieber nicht einfach so daherschnoddern; was ist denn wahrnehmungsmäßig der Intervallbegriff? doch, solche Dinge kann man erfahren, wenn man nur bereit ist, auch einmal wissenschaftliche Beiträge zur Kenntnis zu nehmen; für den arabischen ersten Musik„theoretiker“ ist dagegen der Einzeltonbegriff repräsentiert durch den Griff auf der Laute sozusagen von vornherein gegeben — hier liegt, was M. Haas zu erkennen offenbar auch gewisse Schwierigkeiten hat, ein weiterer wesentlicher Unterschied zum Vorgang der Rationalisierung der Musik im lateinischen Westen und im arabischen Osten: Das lateinische Mittelalter mußte erst noch den skalisch rational definierten Einzeltonbegriff erfassen, was Aurelian noch nicht leisten konnte, was dann aber durch die Klassifizierung auch der Musik der Liturgie unter der Klasse *musica instrumentalis* gelungen ist — vielleicht doch nicht so ganz unwichtige musikhistorische Sachverhalte? schließlich wäre ja auch die Frage nach Rezeption oder eben Nichtrezeption solcher für die antike Musiktheorie wesentlichen



zurückschreckt und lieber freies Phantasieren einsetzt).

Vorstellungen in den, nach dem antiken Einfluß verfaßten arabischen musiktheoretischen Werken nicht ganz irrelevant, wenn man die Themenstellung, die M. Haas in seinem hier angesprochenen Beitrag als Aufgabe gestellt bekommen hat, ernstnehmen will; natürlich, er hat wichtigere Dinge zu sagen als einfache Sachverhalte, nur, es handelt sich um einen Handbuchartikel).

Im Aristoxenischen Modell dagegen, das M. Haas auch nicht so ganz geläufig zu sein scheint, ist wirklich auf die Wahrnehmung von Tonhöhen als Problem gerichtet die Begriffsbildung der *κίνησις φωνῆς*, die als wahrnehmungsmäßiges Axiom gesetzt wird, und die dann kontinuierlich oder diskret sein kann, letzteres in der Art eines zeitlichen Stehenbleibens auf einer Tonhöhe. im Pythagoräischen proportionalen Modell ist dagegen, wie man sehr knapp aus dem 3. Kapitel des 1. Buches von Ptolemaei Harmonik ablesen kann, die Identifizierung von (im antiken Sinne!) physikalisch akustischer Definition und Wahrnehmungsgröße kaum diskutierte, vorausgesetzte Grundlage — die Wahrnehmung ist höchstens als unklar gegenüber der Wahrheit Teil dieses Modells; wesentlich ist der Nachweis (im Rahmen antiker Möglichkeiten), daß es sich bei der Tonhöhe, unabhängig von ihrer Wahrnehmung, um ein proportionalen Kategorien zugängliches bzw. unterworfenen Objekt der Wirklichkeit handelt; um ein Objekt, das der Quantitätskategorie zuzuordnen ist.

Es dürfte von vornherein klar sein, daß solche Überlegungen für die Grammatik ohne jede Bedeutung sind, und daß die mittelalterliche lateinische Musiktheorie, wenn auch von M. Haas nicht bemerkt, die Neuerung erreicht, daß der Einzelton, die einzelne Tonhöhe vornehmlich als Teil der musikalischen (speziell hier natürlich der melischen) Form gewertet wird, wogegen in eher rechnerischen Beiträgen allein das proportionale Modell repliziert werden kann, wie man es von Boethius übernehmen konnte (unter Einbeziehung höchst unvollkommen überlieferter Rudimente der Einteilung von Aristoxenus, auch über Martianus Capella). Insofern ist der von M. Haas gebrauchte Ausdruck *Tonwahrnehmung* in seiner Vagheit von vornherein zur Erfassung dessen, was Verf. überhaupt untersuchen konnte, höchstgradig ungeeignet und eher als anachronistisch zu bewerten; nein, das ist keine *Polemik*, sondern nur die sachliche Feststellung, daß Haas auch hier die Sachkenntnis weit überfliegend inadäquat formuliert: Sein Satz ist auch rein inhaltlich nicht auf die so „kleinen“ Sachverhalte der musikhistorischen Wirklichkeit zu beziehen.

Aber M. Haas hat, das ist eigentlich unvermeidlich, wenn man über Neumen sprechen will, auch schon einmal davon gehört, daß die melischen Akzente in der Grammatik melisch definiert werden; systematische oder gar eigene Quellenkenntnisse kann er nicht einbringen, obwohl die wesentlichen Quellen dazu in Verf., *Otfrid* zitiert und damit ausgewählt werden; zumindest die Beachtung der Arbeiten von B. Laum wäre, bei eigentlich voraussetzender Absicht einer sachbezogenen Darstellung (auf die es M. Haas allerdings auch hier, wieder für einen Artikel in einem „Handbuch“, dezidiert nicht anzukommen scheint) unabdingbar: Ist Zeichen und Bezeichnetes erfunden und definitivisch wie zeichenmäßig formalisiert, braucht man sich keine Gedanken mehr über die Grundlagen zu machen, die melische Bedeutung der Akzentzeichen ist als solche fest definiert, ob raumanalog oder anders benannt, ist dann völlig irrelevant — allerdings vermindert dies natürlich die Möglichkeiten der Phantasie von Deutern. Daß die Differenzierungen von Neumen durch Treitler durch die betreffende Quellenkenntnis angezweifelt werden müssen, nun warum soll man dies beachten; tiefe, geradezu ahnungsvolle Hinweise auf Peirce, wirken da viel besser als langweilige Quellenzitate, oder gar die Beachtung des Unterschieds zwischen Intenum, Designatum oder Signum.

Haas weiß sogar, daß in den Grammatiken Kapitel *de voce* zu finden sind, was er allerdings dem Leser ausgerechnet eines Lexikonartikels dazu anbietet, kann nur als phantasievolles, von Quellen- und

Aber, natürlich wird man bei M. Haas „dafür“ auch in seinem oben zitierten Beitrag wieder mit tiefe Assoziationen ermöglichenden „Etymologien“ beglückt, etwa der entsprechend, die *neuma* von einer semitischen Wurzel für *Ton*, *naǧma* ableiten will: Faszinierend wäre doch, die Echemata sind eigentlich acht „arabische“ *anǧām*, *νεύματα/neumae*<sup>71</sup>; das ganze Prinzip der so

---

Sachkenntnis weitestgehend unberührtes, freies Fortspinnen eigener, allerdings vielleicht doch etwas zu sehr beschränkter Eigenvorstellungen qualifiziert werden. Nicht einmal den zentralen Unterschied des Bezeichneten der byzantinischen, auch noch mittelbyzantinischen Neumen und der entwickelten westlichen Neumenschrift, also der nach der Paläofränkischen Notation findet eine Beachtung bei M. Haas, wie auch der Bezug zu Aristoxenus natürlich unbeachtet bleibt — wirklich eine notwendige Grundlage der Abfassung eines spezifischen Lexikonartikels?

Schließlich sind aber gerade diese Fragen nicht Gegenstand der genannten Arbeit des Verf.; da geht es um ganz andere Dinge, nämlich um die erstmalige Fähigkeit, musikalischen Verlauf als eine autonome sinnvolle Art von Syntax, vergleichbar der der Sprache zu verstehen: In dem XV. Kapitel des *Micrologus* von Guido geht es nicht um die *vox*, sondern um Fragen des Sinns musikalischen Ablaufs als Folge von Elementen, die zu größeren Formeinheiten zusammengeschlossen wieder höhere Formeinheiten bis zur vollständigen Melodie ergeben. Mit Neumen hat dies wirklich nicht das Geringste zu tun — abgesehen davon, daß es sich um Musik handelt; außerdem ist Voraussetzung dieser Sichtmöglichkeit, nämlich Musik als Form zu verstehen, als Form bestehend aus Formteilen auf verschiedenen hierarchischen Ebenen, das Verständnis von Musik als Gestalt aus Melik und, in der frühen Zeit noch nicht voll rationalisierbar, Rhythmik, den beiden Faktoren musikalischen Klangs, die eben gestaltbildungsfähig sind, bei denen eine Abstraktion schon Hörvoraussetzung ist, die dann auch notierbar sein kann; nun ein Verständnis der Bedeutung solcher Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens ist sicher Haasens Sache nicht.

Haasens stupendes, wenn auch nicht sehr vollständiges bibliographisches Wissen scheint damit genau der Eigenschaft zu entsprechen, die Jean Paul einmal am wirklich guten Bibliothekar qualifiziert, daß dieser die Titel kenne, vom Inhalt aber nichts. Vom eigentlichen Inhalt des genannten Beitrags des Verf. jedenfalls kann M. Haas nichts verstanden haben; wie traurig, kann man nur sagen, nämlich für die Leser solcher Lexikonbeiträge.

Sicher, angesichts der Existenz guter Darstellungen der Neumenkunde benötigt man den betreffenden Beitrag in *MGG* nun wirklich nicht, vielleicht ist ja die Idee derart unsystematischer, hochgeistreicher, wenn auch nicht den harten Fakten entsprechender Lexikonartikel essentiell von der ursprünglichen Idee des *Konversationslexikon* bestimmt; eine Besinnung *ad*, allerdings etwas trübe, *fontes* sozusagen? Nein, das ist keine *Polemik*, sondern der Ausdruck der Erschütterung darüber, wie die wesentliche Leistung mittelalterlicher, westlicher Musiktheorie so unverstanden sein kann, wie die wohl wesentliche Grundlage der abendländischen Sonderentwicklung gerade auch in der Musik ein dem Verständnis neuerer Deuter offenbar unerreichbares geistiges Niveau gehabt hat — was aber kein Grund ist, zu derartigen, nicht Fehl-, nein, Nichtdeutungen zu gelangen und sie auch noch auszubreiten: Wer über die Geschichte der Neumen etwas sagen will, und die Erkenntnisse von B. Laum nicht zur Kenntnis genommen hat, der weiß eben nicht genug, ebenso wie der, der keine Ahnung von den Abstraktionsfähigkeiten des musikalischen Hörens hat, die Grundlage eben der, es sei wiederholt, abendländischen Sonderentwicklung der Musik war — da reicht es kaum, einem arabischen zeitgenössischen Musiker über die Schulter zu schauen, und den Choral und seine mittelalterliche Geschichte ethnologisch „verorten“ zu wollen.

<sup>71</sup>Die nicht immer leicht ernstzunehmenden Vorstellungen über die Herkunft werden nochmals von

„arabisch“ klingenden Wörter wie *noeane*, Verballhornungen von *nagma*, stammt also wie der Oktoechos aus dem Semitischen des so vorbildlichen Semitisten M. Haas! So wie das Wort *Backe* eine phonetische syrische Entsprechung hat — ein klares Zeugnis für die direkte Herkunft des deutschen Wortes, auf wie *verwickelten* Wegen auch immer ..., worauf Verf. übrigens schon in *Otfrid* eingegangen ist (in Bezug auf den M. Haas sicher vergleichbaren Philosophen Lohmann, zu dem bereits E. Koschmieder das Notwendige gesagt hat; natürlich auch ein Beitrag des Verf., den M. Haas nicht lesen kann, denn, tatsächlich findet sich da auch eine unterhaltsame Bemerkung zu C. Dahlhaus — etwas an *Polemik!*), man darf tiefsinnige ad hoc Erörterungen zur Bedeutung des Wortes *musiq̄/qā* erfahren, natürlich ohne jede ausreichende philologische oder semitistische Erörterung, obwohl M. Haas ja wohl der einzige Musikwissenschaftler ist, der so zahlreiche arabische Texte übersetzt hat? dessen Kenntnisse arabischer Schriften des Mittelalters im „Urtext“ so eindrucksvoll belegt ist? der endlich eine lateinische Übersetzung von al-Fārābīs *großem Buch der Musik* vorlegen kann? Oder sollten solche Fragen *Polemik* sein? Wo kommt nur die hinsichtlich Sachbezogenheit so ohnmächtige Wut her? Hat da nicht L. Senfl ein Lied komponiert, *Des Klaffers ...* (wenn man schon jemanden ans Bein pi.... will, sollte man das eigene Bein etwas höher heben können: Der Leonberger *Männele* wäre hier gerne bereit, Unterricht zu erteilen)? Ach, wie unsachlich — nur, wie sachlich ist ein total sachunbezogenes Polemisieren? Oder will M. Haas befreiendes Gelächter auslösen? Kann denn *Polemik* Sünde sein? Denn, auch einen Augiasstall wird man kaum mit sanften Handbesen säubern können, selbst wenn es sich darin gar nicht so schlecht leben und läßt? Leider, muß doch einiges an Schutt weggeräumt werden, um endlich an die eigentlichen Aussagen der wirklich Großen zu gelangen, und auch hier scheut sich Verf. nicht, sein früheres Zitat von den Zwergen auf den Schultern von Riesen zu wiederholen, er empfindet sich allein den Großen des lateinischen Mittelalters und der Antike verpflichtet — z. B. der hl. Hildegard derart Abwegiges zuzuordnen, wie dies in einigen neueren Schriften geschieht, verlangt, leider, nach deutlicher Sprache, die M. Haas vielleicht, zarten Gemütes als *Polemik* empfinden mag, genau wie das die totale Unfähigkeit von Musikwissenschaftlern, vor allem deutscher Sprache, zum Verständnis des Unterschieds zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung verlangt<sup>72</sup>.

---

Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 104 f, vorgestellt.

<sup>72</sup>**Schreibt Aurelian über musikalischen Rhythmus?** Daß Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' die Aureliano ...*, diesen Unterschied ausreichend klar verstanden haben könnte, wird aus ihren Darlegungen zu Aurelians deutlichen Definitionen (ib., S. 80 f.) nicht erkennbar, daß sie das Wesen der mittelalterlichen Fachliteratur nicht verstanden hat, wird jedoch, ib., in dem Satz zur Definition der *musica rithmica* von Aurelian deutlich: *Mentre Beda parla delle composizioni poetiche, Aureliano si riferisce senza dubbio al canto, come si comprende non solo dall'omissione del rimando ai poeti, presente invece in Beda, ma anche dall'esplicito richiamo ai canti e al modo di cantare, nel paragrafo successivo dedicato alla metrica..* Ob der Reim nicht in *utrum sonus bene an male cohereat* gemeint sein kann, wäre übrigens zu fragen, allerdings ist der Reim für die rhythmische Dichtung in der Zeit von Aurelian, und damit auch für seine Definition nicht wesentlich, wie auch sein Beispiel zeigt (es wird ja wohl niemand auf die absurde Idee kommen wollen, in *sonus* hier etwa den rational definierten Einzelton oder die Melodie ausgedrückt zu lesen). Einmal ist zu bemerken, daß Aurelian, im Gegensatz zu deutschen

Leider muß deshalb auch auf M. Haas und seine Äußerungen, die mit so ungeheurem Selbstmodernen Deutern, den nicht antiken, sondern spätantiken, für das Mittelalter durch Beda wesentlich gewordenen Unterschied kennt, ed. Gushee, S. 67, 3: *Rithmica* (scl. *musica*) *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, ut pleraque Ambrosiana carmina, unde illud: Rex aeterne Domine ....* Dieser klar als, nicht ganz passendes, Beispiel gewählte Hymnenvers ist, entgegen der Vorstellung von Anna Morelli ja wohl Text, nicht *canto*. Was Anna Morelli offenbar nicht weiß: Die Metrik ist Teil der *ars musica*, wie der Titel und der Inhalt von Augustins *De musica* belegen kann.

Damit aber ist klar, daß für den Versuch einer kompilatorischen Erklärung der hinsichtlich der Namen nicht gerade sinnvollen Einteilung der Musik von Isidor ein in der Tradition von Beda gelehrter Autor versucht, die da gültige Definition von *rithmica musica* einzusetzen, diese eben kompilatorische und kombinatorische Methode ist für solche Werke wie das von Aurelian typisch: Man sucht sich für übernommene Begriffe vorfindbare Inhalte auch aus verschiedenen Texten zusammen. Und da ist festzustellen, daß für Aurelians Bewertung der *instrumentalen Musik* Isidors Erklärung nicht passend sein konnte; also wählt er sich die gültige, die nämlich von Beda überlieferte.

Bemerkenswert ist, daß Aurelian natürlich exakt das Gemeinte dieser Bedaschen Erklärung übernimmt, zu ihrer kurzen — für den weiteren Gang der Darstellung nicht mehr notwendigen, so ist das in solchen Kompilationen — Darstellung aber die Methode des sozusagen negativen Vergleichs mit der Metrik anwendet, ein Zeichen für eigenes Denken. In der Metrik konnten natürlich die geläufigen Versfüße angeführt werden, die Typen der Vagantenstrophe etc. dagegen waren unbekannt, also konnten typische Formen der rhythmischen Dichtung nicht angeführt werden; da liegt kein Unterschied.

Dieser liegt nach Aurelian darin, daß die rhythmische Dichtung vom Urteil des Ohrs bestimmt wird, nicht durch die *ratio* der Berechnung. Daß dies eine vernünftige Erklärung ist, die Aurelian dann noch in einem Wortspiel explizit zu machen versucht: *Etenim metrum est ratio cum modulatione, rithmus vero est modulatio sine ratione, et per sillabarum discernitur numerum. ....*, ed. Gushee, S. 67, 7. Man kann die Sinnhaftigkeit dieser Formulierung bezweifeln, klar ist jedoch, daß natürlich beide Arten der *musica* auf die Textform, als einzigen konkreten Träger, aber doch nicht auf Melodien bezogen sind. Der Vergleich beruht ja auf der Natur von Metrum und Rhythmus, eben auf Texte, Silben bezogen zu sein; nur kann der Rhythmus die Silben nur zählen, in der Metrik liegen rationale Strukturen, nämlich die meßbaren Zeitquantitäten vor, die sich in Versfüßen in proportional meßbaren Verhältnissen gruppieren. Das ist der Unterschied, doch nicht der Unterschied zwischen *canto* und poetischem Text — im übrigen kann man Beda ja auch lesen, und findet dort, was Aurelian mit Sicherheit kannte, daß gerade der Rhythmus sich in gesungenen Texten manifestiert; eine triviale Feststellung angesichts der Abstraktheit rein metrischer Formen, die aber natürlich immer auch als *modulatio* auftreten können, z. B. in der betreffenden Exordialtopik.

Also bestand für Aurelian kein Grund, sich irgendwie im Gegensatz zu Beda auf *canto* zu beziehen: Als Teil der *musica* ist *rhythmus* durch Isidor erklärt, rhythmische Dichtung im Sinne Bedas hat gesangliche Charakteristik, und schließlich ist auch die Metrik Teil der *ars musica*; weshalb sollte Aurelian auf die für sein Vorhaben völlig abwegige Idee gelangen, *rhythmus* spezifisch und ausschließlich, und das noch in einem Gegensatz zu Beda auf Musik zu beziehen? Auch Anna Morelli legt in ihrem Beitrag keinen Beleg dafür vor, daß die von Aurelian beschriebenen Melodien, oder gar die Tonarten von dieser Definition in irgendeiner Weise betroffen sein könnten — Aurelians Werk ist bei aller anzuerkennenden Neuheit seines Ansatzes eben doch in weiten Teilen eine parataktische Kompilation, denn zu einer voll

bewußtsein auftreten, eingegangen werden: Die — von M. Haas merkwürdigerweise so empfundenen, offenbar weil inhaltlich nicht nachgeprüften — *Polemiken* sind jedoch, grundsätzlich anders als bei Haas, bei Verf. auf konkrete Sachverhalte und Aussagen gerichtet<sup>73</sup>.

Zum grundlegenden Unterschied der Darstellung der Skala, des Tonsystems bei arabischen, mittelalterlichen, und westlichen Autoren erfährt man von M. Haas nichts, wozu auch, er zitiert doch Assmann, tiefer als das Meer gedacht, nur eben nicht sachbezogen; zu einer sachlichen, konkreten Erwiderung der von ihm so gerügten *Polemik* scheint er ja gänzlich unfähig zu sein — geht es ihm da eben, wie dem genannten Fuchs mit den Trauben? Jedenfalls ist das doch

integrierten Musiktheorie fehlt ihm weitgehend die Möglichkeit; wirklich rational kann er nur in der Metrik sein, da hier die Vorgabe eindeutig ist; die Melik ist für ihn noch nicht rationalisiert.

Auf diesen Lapsus von Anna Morelli war hinzuweisen, weil auch andere hier Fehldeutungen vorlegen, wie z. B. Sr. Emmanuela Kohlhaas, deren Unkenntnis allerdings noch wesentlich tiefer begründet ist, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 833 ff. (wo auch auf die, selbst von Anna Morelli nicht gelöste Frage der Bedeutung von *armonica* ed. Gushee, S. 67, 6. Zeile v. o., eingegangen wird).

Nun begegnet ein gewisser Widerspruch der zitierten Ausführungen zum Schluß des Kapitels, wo in einem Zitat nach Nikomachus, also Boethius, gesagt wird, ed. Gushee, S. 68, 12: *Igitur sec. Nichomachum tertia pars humane musice, que metrica nupatur, quoniam non tam speculatione ac ipsius artis ratione quam naturali instinctu fertur ad carmen, ideo a musica quamquam ab ea originem trahat segregandum putat. Rithmus vero, quia totum in ratione ac speculatione positum est, hoc propriae musice deputandum arbitratur..* Angesichts der klaren Aussage zuvor, daß der *rithmus ... non metrorum examinata ratione, sed ... a censura diiudicatur aurium ...*, ist klar, daß hier ein Widerspruch vorliegt: Wie kann das, was *aurium censura diiudicatur, totum in ratione ac speculatione positum* sein?

Im zweiten zitierten Passus wird diese Relation umgekehrt; Aurelian bezieht die *metrica* auf das, was Boethius *poetae* nennt, und muß dann *rithmus* auf die *ratio* gegründet sein lassen. Wie löst man das Problem? Natürlich nicht durch Kontamination der beiden Passagen, wie dies, ib., S. 81, Anna Morelli tut, sondern dadurch, daß man an die ältere Terminologie denkt, in der *rhythmus* der übergeordnete Begriff ist, der durch die einzelnen *metra* spezifiziert wird, hinzu kommt, daß *rhythmus* natürlich auch als Übersetzung von *numerus* bekannt ist. Der Widerspruch folgt aus dem, vergeblichen, Versuch Aurelians, die Einteilung der mit Musik befaßten Personentypen zu verstehen, und da sind ja gerade die, die Gedichte machen, die *poetae*, nicht Vertreter der eigentlichen *musica*, ausgeschieden werden müssen die, die Musik „machen“, also die, die spielen oder die die komponieren, aufrufbar eben durch *poetae*. Liest man, was Beda zu den rhythmischen Liedern, in mittelalterlicher Terminologie!, zu sagen hat, wird deutlich, daß Aurelian nicht etwa die, die *rhythmi* dichten oder singen, anders als die metrischen Dichter gewertet haben kann. Sein Versuch der ja bereits quasi scholastischen Erklärung von gleichen Begriffen in verschiedenen Einteilungen der Musik führt also in den Widerspruch; ein typisches Beispiel für die parataktische Charakteristik solcher Darlegungen. Das einzig Wesentliche dieses Versuchs ist die neue Beziehung zur eigenen Tätigkeit, nämlich als Sänger der Liturgie, die Aurelian herstellt: Er muß sich in der Rolle dessen sehen, der von seiner Tätigkeit den Namen erhält; ein wertungsgeschichtliches Moment größter Bedeutung, worauf Verf. an anderer Stelle näher eingegangen ist.

<sup>73</sup>Es ist auch traurig zu sehen, daß M. Haas nicht sehen will, daß *Polemiken* ja nicht gegenüber allen Autoren vorgebracht werden; Pizzanis Werk z. B. wird von Verf. genauso hoch gewertet wie das von Jacobsthal oder Barker — also, da gibt es schon Unterschiede, nämlich inhaltliche.

wohl etwas billig, sich einfach seiner Unfähigkeit zum Verstehen zu rühmen — um sich jeder Diskussion von Einwänden gegen Haassche Fehl- oder Undeutungen höchstbequem, wenn auch nicht gerade elegant zu entziehen, und sich dann noch, so typisch völlig sachunbezogen, über *Polemik* zu erregen? Im übrigen wäre solche, von Haas so bewertete *Polemik* von Seiten des Verf. sehr leicht zu vermeiden, wenn man einmal sachbezogen, ausreichend durch Parallelbelege und Kontextkenntnisse und vor allem Rationalität der Methode abgesichert sachbezogene Aussagen statt großer, quasi- (weil *philosophus* auch ein lateinisches Wort ist, kann man es auch mit *quasi* verbinden) oder eher pseudophilosophische Entwürfe, entnommen aus anderen, nicht immer gerade durch wissenschaftliche Stringenz ausgezeichneten Disziplinen, mehr zur eigenen Profilierung als großer Denker denn zur Aufklärung historischer, konkreter Probleme ausbreiten würde: Geistreich ist z. B. Guido von Arezzo in ausreichendem Maße, da kommt der moderne Deuter gar nicht mit.

Um die Haassche *Polemik* einmal etwas zu konkretisieren, seien hier noch zwei sehr kurze Textstellen aus dem von M. Haas so inkriminierten Buch des Verf. *Musik als Unterhaltung* zitiert, weil davon auch hier zu besprechende Sachverhalte betroffen sind (willkürlich herausgenommen, sonst nur durch Auftreten des Namens *M. Haas* herausgehoben):

Was nun die von Haas, *ib.*, S. 382, angeführte Verkürzung der elementar zu erlernenden Versmaße im *Doctrinale* von Alexander de Villa Dei auf sechs anbelangt, so besteht zunächst der Verdacht, daß hier das Versmaß des Lehrgedichts dem „doktrinalen“ Dichter eine gewisse Auswahl auferlegte: Das Verschweigen des *pyrrhichius* etwa ist genau aus diesem Grund verständlich (methodisch erscheint auch hier der Versuch einer Verifizierung durch eigenes Dichten nicht ganz unsinnig). Wenn man die behandelten Versfüße betrachtet, ergibt sich daraus einmal, daß mit Auslassung dieses Fußes aus der Tradition der elementaren Füße aus der antiken Tradition noch hinzuzufügen wären der ja relativ seltene Molosser, der nun wieder allein dem fünften *modus* entsprochen hätte. Weiterhin fehlt der *Amphibrachys*, der *Bacchius*, der *Amphimacrus* und der *Palimbachius*, Füße, die bis auf den *Bacchius*, der sehr gut dem dritten *modus* zuzuordnen gewesen wäre — wenn, ja wenn nicht hier der Zwang der *ultra mensuram* begegnete —, nicht sehr häufig sind (zu finden etwa bei *Martianus Capella*). Bei den viersilbigen Maßen schließlich begegnen sehr komplizierte Namen, wie *proceleusmaticus* etc., deren Verwendung in einem Gedicht sicher gewisse Schwierigkeiten bot, da die antiken Metren recht streng mit den Dichtern umgehen.

Die Annahme ist also plausibel, daß der Autor des Lehrgedichts nicht einfach nur aus pädagogischen Gründen auf Kürze bedacht diese Auswahl getroffen hat, sondern ebenso aus konkreten metrischen Gründen, aus Gründen der metrischen „Bewältigung“ der Namen, sich dazu gezwungen sah. Daß er dabei sich auf die Sechszahl bezog, und nicht, etwa durch Einbeziehung des *pyrrhichius*, eines metrisch sicher sehr leicht in den Hexameter einzuordnenden Namens, oder durch weitere Einbeziehung des *molosssus* die Achtzahl erreichte, dürfte nicht unerklärlich erscheinen. Hinzu kommt, daß — dies kennzeichnet schon die antiken Vorbilder — die Folgen von Längen und Kürzen natürlich symmetrische Bildungen zulassen, bei Alexander de Villa Dei ergeben sich einmal die dreizeitigen Gebilde,  $\cup -$ ,  $\cup\cup$  und  $- \cup$ , zum anderen die vierzei-

tigen, – ◡, – – und – ◡, was übrigens der antiken Darlegung der metrischen Versfüße widerspricht, die nach betroffenen Silbenzahlen geordnet sind (ebenfalls elementar erlernbar von Martianus weitergegeben) ...,

oder um ein zweites Beispiel anzuführen:

... wie auch Haas nicht beachtet, daß in der Volkssprache *orguener* u. ä. ein geläufiger Ausdruck ist, allerdings nicht für Mehrstimmigkeit, sondern für instrumentales Spiel etc.; das Wort hat hier eine alte Tradition, die man beachten sollte. Daß damit auch *organum* als Terminus für die musikalische Tätigkeit des weltlichen Unterhaltungskünstlers verwendet werden kann, zeigt das bekannte Beispiel aus den *Exempla* von Jacques de Vitry, das oben, Anm. 31 in Zusammenhang mit der Tradition der Verteufelung weltlicher Unterhaltungsmusik angesprochen wurde; ein Beispiel, das auch Page, Owl, S. 225, Anm. 57 (vgl. auch ebenda die „Deutung“ S. 144) zitiert und natürlich wie Haas im Artikel *Mittelalter der neuen MGG* deutet; zusammengestellt werden hier die Ausdrücke *organizator*, *hystrio et ioculator*, da es hier notwendig um einen Katalog geht. Gemeint ist natürlich nicht eine *organale* Fähigkeit und Tätigkeit des Entertainers, also sein Auftritt als Sänger oder Komponist von *organa*, sondern seine instrumentalen, musikalischen Fähigkeiten, denn mit diesem Wort wird in der natürlich negativ gemeinten Zusammenstellung allein und generell der musikalische Vortragsbereich aufgerufen. Im Übrigen ist gerade dieser Wortgebrauch ein sehr deutlicher Hinweis darauf, daß nicht jede Verwendung des Wortes *organum* resp. von Derivaten sofort auf Mehrstimmigkeit bezogen werden darf. Dies gilt auch für die, von Page natürlich nicht wahrgenommene gleichartige, auf die Mehrstimmigkeit und die nicht altfranzösische Sprache bezogene Interpretation desselben Beispiels bei Zamminer, Vatikan. Organumtr., S. 162, wo nicht nur der Sänger (warum nicht auch der Komponist?) des *organum* als unmittelbar neben *hystrio*, *ioculator*, *scurra vagus* gestellt gesehen, sondern auch noch eine ganze Entwicklungstheorie des *Organum* herausgelesen wird:

*In der Erzählung wird der Organizator als im Bunde mit dem Teufel und als ziemlich verkommen geschildert. Das mag vielleicht etwas übertrieben sein, aber jedenfalls gehört er nicht dem geistlichen Stande an ...*

*Im Zusammenhang mit der Datierung fragt man sich, ob die Organum-Stücke der Notre Dame-Schule noch von Organizatoren des Schlages, wie ihn die Erzählung charakterisiert, aufgeführt wurden. Es scheint, daß die Organum-Sänger eher geistliche waren. Vielleicht liegt im Übergang vom Organizator zum geistlichen organum-Sänger der unmittelbare Anlaß zur Niederschrift des Magnus Liber Organi.*

Man könnte angesichts dieser „Deutung“ wenigstens erwarten, daß Zamminer die Antwort auf die Frage gibt, welche Fahrenden denn die Leser des von ihm herausgegebenen lateinischen Traktats oder auch der Traktate der Gruppe *Ad organum faciendum* bis hin zur *Musica Enchiridis* waren. Das Mißverstehen des Wortes *organizator* nicht als *Instrumentalist*, sondern als *Organum-Sänger* hätte schon durch die Absurdität der Folgerungen vermieden werden müssen.

Ja, ist das wirklich unsachliche, unverständliche *Polemik* ohne *Linie*? Es grenzt doch an Lächerlichkeit, wenn M. Haas nicht auf einen einzigen der inhaltlich nicht unwichtigen, fast

schon zahllosen Einwände (um nicht zu sagen Fehlernachweise) gegen seine „Deutungen“ bzw. eher Undeutungen konkret reagieren kann, sondern sich „stattdessen“ zurückzieht auf die so leicht zu formulierende allgemeine Behauptung, daß er trotz aller Versuche nichts verstehen kann — wenn dem tatsächlich so wäre, scheint M. Haas der Zugang zu rationalen Auseinandersetzungen mit Quellen versperrt zu sein, so daß die andauernden Fehlinterpretationen oder nur assoziativ, aber nicht durch die Sachverhalte begründeten „Ansetzungen“ irgendwelcher, gerade modischer Vorstellungen beliebter Allgemeinwissenschaft nicht an den, sondern über die Sachverhalte, erklärbar werden: Verf. gesteht offen ein, daß die Notwendigkeit, Haasens durchgehende Fehlinterpretationen — euphemistisch formuliert — von Sachverhalten mittelalterlicher Musik ihm eine ziemlich lästige, weil selten mit den Quellen kompatible Aufgabe stellt, wie auch in der vorliegenden Arbeit zu erkennen: Die Pflicht, sich gegen derartige Undeutungen zu wehren, läßt sich nur daraus rechtfertigen, daß das Eindringen derartiger Art von Musikwissenschaft zur Verhinderung, nicht nur Behinderung, wissenschaftlicher Erkenntnis führt; Verf. sieht sich durch diese von wissenschaftlicher Redlichkeit gebotene Zusatzarbeit nicht gerade befördert, muß aber offenbar mit diesem Hindernis leben (wie vergleichsweise Martin Salander „seinen“ Wohlwendt hat, HKA 8, S. 259, 25, es mag ja sein: *but such things are sent us to make us more spiritual ...*, wie dies Aunt Dahlia öfter zu sagen pflegt, wenn auch Verf. auf weitere „*spiritualization*“ dieser Art gerne verzichten würde).

Es ist übrigens höchstgradig unterhaltsam, daß ausgerechnet die totale Unsystematik in der (Nicht-)Darstellung seines Themas, das völlige Fehlen einer sinnvollen Ordnung selbst des Stoffes, den M. Haas zu bewältigen glaubt, die Grundlage der Behauptung fehlender *Linie* bei einem anderen<sup>74</sup>, von M. Haas, ausweislich der aktiven Nichtkenntnisnahme von Grundau-

---

<sup>74</sup>Wenn z. B. auch Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' die Aureliano ...*, S. 60 f. bemerkt, daß schon in Aurelians Schrift heidnische wie genuin christliche Quellen zusammengefügt werden, macht das deutlich, wenn auch offenbar nicht M. Haas, daß der Rationalisierungsvorgang der Musik im und nur im lateinischen Mittelalter eine eminent wertungsgeschichtliche Frage darstellt; und zwar eine solche Frage in ganz anderem Ausmaß als die sozusagen allgemeine Rezeption antiker, christlicher wie heidnischer Quellen in der Karolingischen Renaissance: Die Musik der Liturgie, die nach Augustins verbindlicher Vorgabe einzig zulässige Musik, als ein genuiner Teil des christlichen Kultus, der zentralen „Kundgabe“ des Christentums, muß bei dem Rationalisierungsvorgang mit heidnischer Darstellung und Klassifikation von Musik, und zwar Musik an sich, zusammengebracht werden: Wenn M. Haas hierin vielleicht kein zu verstehendes wertungsgeschichtliches Dilemma erkennen kann — er versagt ja jeden konkreten Beleg —, dann hat er das Wesen des Rationalisierungsvorgangs nicht verstanden, was doch nicht bedeutet, daß man eine solche Frage nicht untersuchen sollte, stammt doch von dieser ersten Lösung von der Wertung von Musik der Väterzeit einiges ab, z. B. das Konzept von Musik als Gestalt, die auf einer höheren, und als eigentlich verstandenen Abstraktionsstufe der Ausführung gegenübersteht. Man kann sich das damit unausweisliche Einbringen der liturgischen Wertung von Musik, also vornehmlich die von Augustin formulierte totale Funktionalisierung von Musik als Teil nur der Liturgie in das Konzept der *musica instrumentalis* mit dem Vergleich der Tonarten mit den neun Musen durch Aurelian besonders auffällig verdeutlichen, zumal wenn man, wie dies M. Haas so vorbildlich tut, Parallelen von Anzahlen für wesentlich hält: Für Augustin ist die Erinnerung an die nun wirklich dezidiert



sagen wie auch der dezidierten Unbeachtung von Beispielen wie dem angesprochenen Werk von Wechsler bildet — ein Beispiel wurde vorgestellt, weitere folgen.

Kann der gute, *Polemik* (natürlich nur bei anderen, und nur wenn sie ganz konkrete Aussagen betrifft) so abhorreszierende Mensch M. Haas solche Darlegungen des Verf., wie sie oben aus zahlreichen anderen zitiert wurden, wirklich nicht verstehen? Hat er wirklich in neun Bänden nicht eine einzige sachbezogene Aussage gefunden, die er hätte, polemisch oder nicht, widerlegen können, keine einzige Kritik an seinen Vorstellungen, die eine konkrete Erwiderung herausfordert hätte — das hat er nicht gekonnt?

Wenn das der Fall ist, daß Haas also sogar derartige Formulierungen des Verf. nicht verstanden hat (bei angeblich so angestregten *Leseversuchen*, die, wie oben gezeigt, nicht weiter als vielleicht zwei, kaum drei Seiten gegangen sein können), wird die Frage erlaubt sein, ob M. Haas denn vielleicht auch die musikhistorischen Sachverhalte und Fragen, die fachspezifischen Fragen vor lauter Assoziativem nicht verstanden haben könnte, *organista* jedenfalls versteht er im zitierten Beispiel falsch bzw. nicht. Und leider gilt auch, daß M. Haas im hier erwähnten Beitrag nicht den Nachweis erbringt, daß er antike griechische Theoretikertexte jemals (ausreichend) gelesen haben könnte, denn er sagt zu diesen Texten, also auch zu seinem Thema nichts und das noch dezidiert unsystematisch, aber, natürlich, ahnungsvoll auf alles Mögliche hinweisend — und genau dazu hätte er aus der inkriminierten Schrift des Verf. einiges lernen können, z. B. was der Unterschied rationaler und vorrationaler, nicht *irrationaler*, Theoriebildung ist; was sagt er zu al-Kindis erstem Ansatz? Die zu erwartende systematische Darlegung dessen, was in den arabischen Texten antik und was neu ist — ausgerechnet das scheint M. Haas in seinem Beitrag nicht als Aufgabe gesehen zu haben, *Thema verfehlt* müßte man da sagen, wollte man mit einfachem Sachverstand an seinen Beitrag herangehen: Die zentrale Anforderung, die der Titel seines Beitrags erwarten läßt, erfüllt M. Haas an keiner Stelle, was offenbar für den Herausgeber, F. Zamminer, auch keine Bedeutung hat (Keller, HKA 2. Bd., S. 103, 16?). Und daß es wenigstens auf dem Gebiet der Definition des elementaren Materials der Melik Studien gibt, weiß er offensichtlich auch nicht — oder hat es nicht verstanden —, warum auch? Nun, das sollten die Herausgeber beantworten. Man würde z. B. eine systematische Darstellung des Inhalts griechischer musiktheoretischer Schriften, z. B. zunächst der einfachen wie Bacchius etc. erwarten, der Grundlagen, der Stoffanordnung, wesentliche Faktoren etc., der beiden Modelle in ihrem Gegensatz und dem, was in ihnen identisch ist, um dann nach den Spuren dieser Grundlagen bei arabischen Autoren zu suchen; z. B. so einfache Dinge wie die Differenzierung zwischen *διάστημα* und *σύστημα*, nach den Entsprechungen von *τόνος* etc., wozu es, allerdings, eines guten Wissens um den Inhalt antiker Musiktheorie bedürfte. Nun, Haas scheint das für

---

heidnischen Musen auch als literarischer Topos unpassend, Aurelian hat kein Problem damit, die allein die liturgische Musik bestimmenden acht Tonarten mit acht Musen zu vergleichen, und dazu noch die Differenzen der neunten Muse zuzuweisen — wer auch nach Kenntnisnahme dieses Gegensatzes das werstungsgeschichtliche Problem nicht erkennen kann, das die Rationalisierung der Musik im lateinischen Mittelalter stellt, scheint kaum fähig zu sein, das mittelalterliche Denken über Musik adäquat verstehen zu können, was ja auch nicht so schlimm wäre ...

einen Handbuchbeitrag für überflüssig zu halten. Daß er stattdessen eine klar zu erkennende *Linie* in der Darreichung des Stoffes böte, ist nicht zu erkennen.

Vielleicht liegt ja das Haas'sche „*Kann nit verstand*“ nicht nur beim Verf., vielleicht hat M. Haas da inhaltliche, sachbezogene Schwierigkeiten? Denn, „Wissenschaft ist schwer“, wie man dies aus der unter Platos Name überlieferten *Epinomis* lesen kann! Musikwissenschaft sollte da nicht unbedingt eine Ausnahme darstellen. Und daß M. Haas mit Sachverhalten mittelalterlicher Musik und Musiktheorie gewisse Schwierigkeiten hat, bzw. sie unbesehen läßt, ist offenkundig, wie z. B. die hier, leider, noch zu erörternden Ausführungen zu einem *Kategorienwechsel* ausgerechnet bei Anonymus 4 belegen, wo Haas strikt darauf verzichtet, auch nur Parallelstellen der von ihm so herausgearbeiteten dreiwortigen Wendung oder auch nur deren Kontext zu beachten; ein Zeichen für besondere Überlegenheit des musikhistorischen Denkens?

Es kann leider nur wiederholt werden: Auch zur mittelalterlichen Musiktheorie hinsichtlich des Verhältnisses arabischer und mittelalterlicher lateinischer Musiktheorie (die eigentlich ja gar nicht Thema seines Beitrags ist, wenn man dessen Titel und dem des Sammelbandes trauen soll) hat M. Haas in seinem großen Beitrag konkret nachprüfbar wieder nichts anderes vorzutragen als die allmählich abgebrauchte Einteilung der Wissenschaften, die mit der produktiven, von M. Haas offensichtlich nicht verstandenen westlichen Musiktheorie nichts zu tun hat, die keinen Einfluß auf die elementaren und notwendigen Begriffsbildungen hatte. Alles andere sind vage, eben nur so zu bezeichnenden ahnungsvolle Verweise, daß man da mal ..., daß da sein müßte ..., — konkrete Textanalyse, nun, die scheint angesichts dieses großen Überflugs über die Niederungen der Sachverhalte völlig überflüssig zu sein. Dennoch, die auch musikhistorische Bedeutung der Sonderentwicklung der christlich abendländischen Kultur gebietet, wenigstens einige der ganz großen Assoziationen von M. Haas auch hier zu beachten, nicht der *Polemik* wegen, nein, die ergibt sich als Ausdruck des Sachverhalts von selbst, was M. Haas offenbar völlig fremd ist: Aussagen zur Sache sind sorgfältig in Hinblick auf die Sache, z. B. Textstellen o. ä., zu prüfen, und fordern dann, insbesondere bei vorliegender Literatur, Worte eines Urteils heraus — soll Musikwissenschaft nicht auch Wissenschaft, rationale und spezifisch sachbezogene Wissenschaft sein dürfen? Die geschichtliche Bedeutung des Vorgangs der Rationalisierung der Musik, genauer des Materials und der Regeln von Musik, ist zu groß und ein zu kostbares Erbe, als das man es widerstandslos Obskurantismus, Irrationalismus, Pseudophilosophismus und Assoziatismus überlassen kann, auch wenn dies die Auseinandersetzung mit den sogar als Beiträge zu wissenschaftlich gemeinten Handbüchern auftretenden Darlegungen von M. Haas und geistig Verwandtem bedingt: Verf. hat tatsächlich erhebliche Schwierigkeiten, das Walten von M. Haas in der musikwissenschaftlichen Mediävistik nicht dem von Schadenmüller & Co. (aus dem obigen Zitat) in der Finanzwelt parallel zu sehen; aber, das kann doch nicht sein?

### 1.3 Neuestes zu DAS INSTRUMENTALE und DAS VOKALE

Wer sich mit mittelalterlicher Musik, speziell dem Vorgang beschäftigt hat, den man allgemein als *Rationalisierung* umschreibt, der wird wohl die große Leistung würdigen können, die darin liegt, daß Musik als Form an sich gesehen werden kann, unbeeindruckt von der genuin vokalen Ausführungsstradition des Chorals. Dies ist die Vorgabe der antiken Musiktheorie, die die Leistung des menschlichen, musikalischen Hörens, von Klangfarbe, konkreter Tonhöhe (natürlich immer in bestimmten Grenzen) und Tempo abstrahieren zu können, und musikalische Gestalten zu bilden, z. B. Intervallklassen, die weder davon abhängig sind, von Trompeten geblasen, von Engeln gesungen oder von *vidulae* gestrichen, noch davon, von Frauen oder Männern gesungen, langsam oder schnell vorgetragen zu werden. Daß diese Konzeption, Musik primär nicht von der konkreten klanglichen Erscheinung abhängig zu hören, sondern die Form, also nicht etwas völlig anderes zu hören, wenn Melodien aus einer Oper Verdis auf dem Leierkasten, auf dem Klavier im Klavierauszug, für Blasorchester oder in „richtiger“ Besetzung gesungen ertönen, sondern immer nur die Gestalt der Melodie etwa von Manrico oder die große Arie der Norma in Bellinis gleichnamiger Oper, die übrigens auch rein instrumental ausgeführt, wunderbar zu erleben ist, wenn man derartige Musik liebt, was man tun sollte<sup>75</sup>.

<sup>75</sup>Wenn H. Danuser in seinem Beitrag zum Stichwort *Vortrag* in Finschers NEUER MGG, natürlich bestimmt von C. Dahlhaus und NEUER Musik, die Ausschließlichkeit von Tonhöhe und Rhythmus (wohl komplexer Natur, Muster aus Zeitdauern und (regelmäßigen) Schalldruckschwankungen) in der abendländischen Musikgeschichte offenbar als eine Art unverständlichen Irrtum bewertet, beachtet er genau diese Fähigkeit musikalischen Hörens zur Abstraktion, d. h. zur musikalischen Gestaltbildung nicht: *Dynamik* ist, wie auch die allerneuesten Beispiele neuester Kompositionen zeigen, offenbar nicht geeignet, virtuell rationale Klassen, und daraus komplexe Gestalten zu bilden, zumal wenn, wie Danuser selbst aus der Literatur übernimmt, schon angesichts der instrumentalen Klangfarben keine rationale Skala, geschweige denn eine Raumstruktur der dynamischen Abläufe gebildet werden kann, eine vergleichbare Abstraktionsleistung musikalischen Hörens also nicht besteht — *Raumstruktur* meint hier die angesprochenen Merkmale der Existenz eines, wenigstens virtuell, als Abstraktionsleistung musikalischen Hörens bestehenden Raumes mit Punkten und mit „dazwischen“ translationsinvarianter Abstandsfunktion, eben dem Intervallbegriff — wo gibt es solche Transpositionsinvarianz und damit Gestaltbildungsmöglichkeit in der *Dynamik* oder bei Klangfarben? Vielleicht sollte man die alten Griechen und ihre, kulturell ja nicht ganz unerfolgreichen Nachfolger nicht nur als von einer, herkunftsmäßig dann überhaupt nicht mehr verständlichen Verblendung verführte Irre betrachten, deren Erben erst die Danusersche Neuestzeit die Ohren zu neuem musikalischen Tiefstsinne eröffnet hat (... *und schuf der Tonkunst ganz neues Reich* ...) — das Modell der Proportionen als Entsprechung von Intervallen, wie das betreffende der Rhythmik konnte doch nur funktionieren, weil das Ohr tatsächlich entsprechende Klassen und deren Verknüpfungen bildet, als Gruppe von Klassen, wenn man so genau sein wollte. Das funktioniert mit Lautstärke eben nicht. Vielleicht haben also die alten Griechen hier etwas Richtiges bemerkt? Wo gibt es z. B. in der Dynamik ein „hörend“ so exakt überprüfbares Intervall wie die Quint in der Melik? Auch M. Haas hat ja in die gleiche Kerbe, wenn er so ungeheuer eindrucksvoll von einem *grammatikalischen WahrnehmungsfILTER* spricht, den sich die Erfinder der Neumenschrift hätten verbinden lassen, s. u. 2.1.2.1 auf Seite 271; aber, warhscheinlich hört M. Haas, wie wohl auch Danu-

Daß die Leistung der antiken Musiktheorie, diese Abstraktionsleistung als Grundlage von Musik überhaupt aufzustellen, erhebliche Folgen hatte, kann man aus der Geschichte der abendländischen Musik in Kompositionen, nicht (nur) in Aufführungen wohl selbst leicht ersehen. Wie, im Gegensatz zu Kant, Michaelis als einer der wenigen Kantianischen Philosophen gesehen hat, besteht ein musikhistorisch wesentlich gewordener Ausdruck dieser Abstraktionsfähigkeit und ihrer Rationalisierung durch die antike Musiktheorie darin, daß Musik, das, was von diesem Konzept als wesentlich verstanden wurde, notiert werden kann, daß man Wesentliches von Musik sogar erleben kann, wenn man, allerdings die entsprechende Fähigkeit vorausgesetzt, die Noten liest. Da kann man die Relation von Motiven, den Themenbau etc. direkt ablesen, also die Gestalt von Musik. Dies ist natürlich nicht das gesamte Erleben, das Musik leisten oder hervorrufen kann<sup>76</sup>, wohl aber ein für die abendländische Musik zum wichtigsten Wesensmerkmal gewordener Faktor von Musik, nämlich die Gestalt; ein Faktor, den einzusehen offenbar sogar noch heute musikwissenschaftlichen Gemütern erhebliche Mühe zu machen scheint: Natürlich gibt die Notenschrift wesentliche Faktoren musikalischen Formerlebens wieder, analog symbolisiert (s. auch u., wo zu Phantasieen über Neumenschrift und Kinder Stellung genommen wird; auf die so seltsame Vorstellung, daß Musik nicht aus schreibbaren Tönen bestünden, weil dies nur ein angelerntes Unwesen sei, wird auch in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* näher eingegangen, z. B. S. 257 ff., wo diese ganz neuartige Erkenntnis der

---

ser, ein melisch transponiertes, aber auch tempomäßig transponiertes Motiv gar nicht als musikalische Gestalt.

Daß das aus strikt vokaler Musikkultur stammende westliche Mittelalter diese Abstraktion vollständig bereits um 900 verstanden hat — im Gegensatz zu neueren Deutern, denen entsprechende Abstraktion offenbar fern liegt, offenbar als Kennzeichen ihrer Auffassung von Musik „wissenschaft“ —, sollte man eigentlich einmal zur Kenntnis nehmen, zumal wenn in der Literatur darauf hingewiesen worden ist — allerdings, erlebt man Ausführungen wie die von Niemöller über *Raum* und *Musik*, dann tatsächlich scheint ein, nun allerdings wissenschaftlicher *WahrnehmungsfILTER* wirksam zu sein. Nein, die Raum-analogie des melischen und rhythmischen Hörens, die entsprechenden Abstraktionsfähigkeiten sind kein leerer Wahn, sondern Voraussetzung der abendländischen Musikgeschichte, bis eben zum Auftreten der ganz neuen Tonkunst.

<sup>76</sup>Denn natürlich ist jede musikalische Gestalt, melischer wie rhythmischer Natur, nicht nur graphisch notierbare gleichsam statische Gestalt, sondern immer mit einer Bewegungsdynamik verbunden, d. h. daß man das Hauptmotiv von Beethovens 5. Symphonie, 1. Satz, immer als Gestalt und Bewegungsimpuls o. ä. zu umschreiben erlebt und erleben muß. Wie und daß eine solche, offenbar doch als Gestalt oder Muster in der *memoria* „gespeicherte“ elementare musikalische „Impulseinheit“ geistig repräsentiert werden kann, dürfte auch für die sich so umfassend gebärdende Hirnforschung ein Problem darstellen — wenn sie es denn zu bemerken in der Lage sein sollte: Man könnte (musikalische) Gestalt und Gestalterleben differenzieren, was ja auch die kompositorische Nutzung verschiedener „Aspekte“ einer solchen Gestalt beinhaltet, fragt sich nur, ob man damit auch mehr als Trivialität gesagt hat: Das Problem der (musikalischen) Gestaltbildung in Einheit mit der „Dynamik“ des Gestalterlebens, also „motorischer Impuls“, Automatik von Mustern der Akzentfolge, u. ä., ist ersichtlich kein ganz triviales Problem, denn die Fähigkeit zur Gestaltbildung an sich wird in der Brauchbarkeit der analogen Liniennotation deutlich erkennbar.

Musikwissenschaft der Zukunft bestaunt wird).

Dieses Konzept übernommen und auf den Choral übertragen bzw. darauf angewandt zu haben, die Chormelodien in dieser Weise als Musik, als Melodiegestalten begriffen zu haben, ist die große, musikwelthistorische Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie — der Choral ist in seinen als wesentlich verstandenen Merkmalen schriftlich erhalten, schreibbar gemacht, als Form; der Choral ist Teil von dem geworden, was Boethius unter dem Begriff *musica instrumentalis* versteht, eben musikalische Form, die man, wie es einem gefällt, ausführen kann — auch auf einem Kamm geblasen, bleibt der Int. *At te levavi* erkennbar, bzw. wer ihn da nicht (mehr) erkennt, ist dezidiert unmusikalisch, nicht geeignet zum Verstehen von Musik<sup>77</sup>: Damit ist übrigens auch klar, daß, allerdings eben intuitiv, der Choral natürlich gestaltmäßig gedacht oder eher empfunden bzw. geistig repräsentiert wurde; die Rationalisierung hat seine wesentlichen Merkmale, Musik in diesem Sinne zu sein, nicht irgendwelches Heulen, Klangfarbenfolge oder sonst irgendetwas, sondern Folge von Tonhöhen, rational verfüg- und denkbar gemacht, mit erheblichen Folgen.

Angesichts der ja von der liturgischen Funktion her bestehenden Heraushebung und Mystifizierung der menschlichen Stimme ist diese Interpretation der Singstimme als eines der zur Musik fähigen — klare Tonhöhenproduktion ist Voraussetzung — Instrumente wie alle anderen, ja eines Instruments, das gewisse Probleme bereitet<sup>78</sup>, geht man kaum fehl, diese Leistung einmal der antiken Musiktheorie, ebenso aber auch ihrer abendländischen Erbin als eine Art Aufklärung, Entmythologisierung zu bewerten: Der Choral ist Musik wie andere, natürlich von der liturgischen Wertung absolut herausgehoben, aber doch Teil der *musica instrumentalis*, der z. B. auch auf der Orgel produziert werden kann, obwohl die sicher keine Singstimme darstellt; ja die *Musica Enchiriadis* kann ihr *organum* letztlich als reine Form oder Struktur der Ausführung mit beliebigem Instrumentarium entgegenstellen, s. u. Man wird übrigens andererseits bei der Verschiedenheit der Instrumente hinsichtlich Klangfarben und ausdrucksmäßiger Möglichkeiten nicht so ganz leicht von einem grundsätzlich und absolut Instrumentalen sprechen können, was verbindet etwa die singende Säge mit einer Orgel? Ist der Unterschied zwischen Klavier und Cembalo als Generator von musikalischen Tönen wirklich kleiner als der zwischen Geige und Singstimme?

Weil Verf. auch in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich auf dieser durchaus aufklärerischen Leistung von Antike und Mittelalter basierend vorgeht, muß diese Leistung selbst bei impliziten, d. h. die Sachverhalte gar nicht explizit machenden anderen Vorstellungen zunächst verteidigt werden, zumal wenn diese die mittelalterliche und antike Denkweise heranzuziehen behaupten.

Es ist daher von Interesse, daß neuere, offenbar wohl wissenschaftlich gemeinte Beiträge, jedenfalls als Dissertationen akzeptierte, Beiträge eine neue Mythologisierung betreiben bzw. diese der musikwissenschaftlichen Welt erneut als gültige Erscheinung auftischen, also weit hinter diese Aufklärung, vielleicht als neue Romantik oder Antiaufklärung auftreten. Wie gesagt,

<sup>77</sup>Im Falle emphatisch Neuer Musik mag dies anders sein, obwohl selbst A. Schönberg aus unerfindlichem Grund die Oktavinvarianz für sein System offenbar beibehalten hat.

<sup>78</sup>Vgl. z. B. die *Scolica Enchiriadis* und ihren Begriff der *absonia*.

so neu sind derartige Mystifizierungen auch nicht, sie sind Teil einer weiterwirkenden Schule, die, charakteristisch für ihr Projekt, ja auch Notenschrift nicht als Möglichkeit der Wiedergabe der ein für alle Mal als solche definierten musikalischen Form sieht, sondern als geheimnisvoll, nicht rational, mit der Musik selbst essentiell verbundene Erscheinung, sozusagen in der Methode einer musikhistorischen Graphologie, die z. B. der antiken Notation bis heute die Natur als Notation nicht zugestehen will, weil nicht sein kann, was nach dem Mythos nicht sein darf<sup>79</sup>.

In diesem Sinne darf man erfreut, ja vielleicht begeistert im Sinne von Enthousiasmos sein, wenn man ein Georgiades Epigone ist, oder auch höchst erstaunt zur Kenntnis nehmen, daß nicht nur der Vorgang der Rationalisierung der Musik im Mittelalter, genauer im 9. Jh., jetzt wieder in v. Fickerscher Weiste tief als titanisch ursprüngliche Auseinandersetzung zwischen zwei Prinzipien der Musik, so grundlegend wie *Das Böse* und *Das Gute* in der Theologie oder *Der Frosch* und *Die Maus* in der *βατραχομνομαχία*, nämlich *Dem Instrumentalen* und *Dem Vokalen*, den zwei Urmächten, in die die eine Musik wie der ursprünglich kugelförmige Mensch in die zwei Geschlechter geteilt wurde, gedeutet wird, (die Anführung des Gigantenkampfes ist deshalb gerechtfertigt, weil irgendwo in dem zu erwähnenden Beitrag auch von einem fortwährenden Kampf der beiden Urprinzipien der Musik gesprochen wird; die Nähe zu Aristophanes in Platons *Gastmahl*, aber noch mehr zu Empedokles ist hier geradezu sinnlich spürbar — nur, was wäre dann die weitere Unterteilung, die den Menschen droht, sie bei zu ungebührlichem Verhalten zu Einbeinern zu machen: Was wäre hier die Entsprechung für die beiden miteinander kämpfenden und doch wohl aufeinander angewiesenen Teile „der“ Musik? Oder kennt man eigentlich eine rein vokale Art von Musik, kann nicht selbst der Choral auf der Orgel vorgetragen werden, und ist das in Rom nicht schon im 9. Jh. praktiziert worden, was bei absolutem Gegensatz ja wohl gerade da ausgeschlossen gewesen sein müßte?).

Wenn dann allerdings die grundsätzliche Unterscheidung zwischen den zwei möglichen *Stimmbewegungen*, also einer theoretisch grundsätzlichen Unterscheidung bei Aristoxenus mit einer angeblich ursprünglichen Auffassung der Chormelodien, natürlich dann einer südlich romanischen und einer fränkischen, nördlich der Alpen gelagerten vermengt werden, und dazu tatsächlich noch der Unterschied zwischen *ἑστῶτες τε καὶ κινούμενοι φθόγγοι* angeführt wird, ist man als älterer Fachvertreter angesichts solcher Tiefe der Deutungen bei Unkenntnis der Sachverhalte schon zutiefst bewegt, weiß man doch, daß Aristoxenus mit dieser Unterscheidung natürlich Töne, und zwar ausschließend alternative, aber doch klare Tonhöhen als Merkmal von

<sup>79</sup>Damit ist nicht gesagt, daß anders als in der „sprachlichen“ Schrift, musikalisch überhaupt Denkbare nicht oft genug von der verfügbaren Notation abhängt, wie das Beispiel der isorhythmischen Motette zeigt, die mit modaler Notation nicht hätte notiert, und damit wohl auch nicht gedacht werden können; solche Abhängigkeiten lassen sich rational bestimmen und sind somit trivial. Insofern ist auch notwendig, für das Verstehen der Form die notwendigen Hinweise auf die originale Niederschrift zu geben, Schlüsselung, Measureinsatz etc. Nur wird man damit nicht verhindern können, daß die gemeinte Struktur oder Form in moderner Notation und eventuellen Zusatzzeichen genau so wiederzugeben ist, wie sie gemeint war — ob Bach Orgelmusik in Tabulatur oder auf Linien schreibt, dürfte für die Gestalt keine Relevanz haben, wenn, ja wenn man nicht mystifizieren will.

Musik überhaupt gemeint hat, nicht etwa ein unbestimmtes Wechseln, oder gar ein gleitendes Heulen, das er nur für die Sprechmelodik, natürlich nicht für die Singstimme aufstellt, wobei er sich übrigens völlig klar über den grundsätzlichen Unterschied der beiden Möglichkeiten der Stimmbewegung ist, wovon die eine eben explizit nicht der Musik angehört, die andere aber wesentlich die Grundlage, das melische Material der Musik ausmacht — und daß Aristoxenus vielleicht zu nördlich gedacht haben könnte, wird man angesichts des durchschlagenden Erfolgs seiner Theorie — die Notation basiert auf seiner Ordnung der Transpositionsskalen — gerade im „Süden“, aber auch im „Norden“, kaum einwenden wollen.

Auch verwendet Aristoxenus problemlos die zur Unterscheidung zwischen Bewegung zu einem Ton bzw. zwischen zwei Tönen und der Tonhöhe als statisch Erreichtem die Begriffe *ἄνεσς τε καὶ ἐπίτασις*; und daß die aus der „rein instrumentalen“ Sphäre stammen, das kann man sogar, wenn auch mit den offenbar unabdingbar tiefen Folgerungen, aus der v. Ficker-Georgiadesschen Mystik entnehmen. Morent allerdings tut das nicht, vielleicht ist ihm das Problem auch gar nicht aufgegangen? Dennoch ergibt sich daraus auch, trivialeweise, daß für Aristoxenus, der nicht der Georgiades Epigonie angehören konnte, die Gestalt der Melodie, vor allem in ihren Elementen, Tönen, Intervallen, Systemen etc., das eigentliche, einzige Objekt der Musik war, das wissenschaftlich zu betrachten ist, völlig unabhängig davon, ob er zur Differenzierung zwischen melischer Bewegung und erreichter Tonhöhe Termini verwendet, die eine, ursprünglich, eher „instrumentale“ oder „vokale“ Herkunft haben. Merke: Der Tiefsinn, der aus „etymologischen“ Ableitungen von längst zu wissenschaftlichen Termini gewordenen Bezeichnungen abgeleitet ist, erweist sich durchweg als unbrauchbare, taube Nuß: Die topisch z. B. von Gadamer angerufenen Urgründe der Sprache, aus denen so kostbares Gestein zutage gefördert werden soll oder kann, basieren auf einer irrationalen Mythologisierung der Sprachkonventionen als Ausdruck irgendeiner ganz besonders tiefen, vielleicht nur tiefenpsychologisch zu eruiierenden übermenschlichen Erkenntnis der Dinge; vielleicht haben ja die Götter die Sprache erfunden und dann den Menschen gegeben, die sie weitergeführt haben? Für die Musikgeschichte jedenfalls erweisen sich Versuche, aus der allgemeinsprachlichen Herkunft von wissenschaftlichen Fachtermini tiefste Erkenntnisse zum jeweils damit Bezeichneten zu eruiieren, durchgehend als unbrauchbar, was sich besonders deutlich bei der Bezeichnung eines melischen Zeichens als *acutus* kundtut, denn gleichzeitig, nach M. Haasens abgründiger Erkenntnis eines *grammatikalischen Wahrnehmungsfilters*, verwendet man unbekümmert tonräumliche Begriffe — aber, „die“ Griechen konnten „hohe“ Tonhöhe nur als *Spitzheit* wahrnehmen<sup>80</sup>! Wer das glaubt, wird die Natur der melischen Akzentzeichen nie verstehen können.

Zu beachten wäre auch: Die aktuelle Erscheinung der Sprachmelodie ist für Aristoxenus ein Beispiel — und ein solches durchgehendes Heulen, oder vornehmer ausgedrückt Glissando soll man sich nun nach den tiefen Erkenntnissen eines Epigonen der Georgiades Tradition doch tatsächlich offenbar als spezifische, nicht nur Ausführungsart, sondern grundsätzliche Natur

<sup>80</sup>Die Byzantiner kennen ja auch den Terminus *κέντημα* für jeweils „hervorstechende“ Tonhöhe, daneben kennen sie aber auch skalische „Räder“ oder „Bäume“, kennen hinauf- und hinuntergehen und was nicht noch alles, vielleicht durch normannischen Einfluß?

der *südlich-römischen Choraltradition* (leider wird nichts zur byzantinischen Musik gesagt (s. u.)) vorstellen, wie dies S. Morent, *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, Paderborn et al. 1998, S. 61, vorträgt, wozu doch tatsächlich noch Aribo — Zeit beachten! — als Zeuge angeführt wird, der zwischen *Langobardi* und *nos* unterscheidet; nun, vielleicht waren ja die Langobarden zu seiner Zeit schon so entgermanisiert und romanisiert, „versüdllicht“, daß sie, wie auch andere feststellen, eben *geheult* haben, wie die Wölfe — nur, daß die klar „südlichen“ Griechen ihre Musik nicht geheult haben, das weiß man eben, z. B., von Aristoxenus; im Organum sollen die Langobarden ja durch ein *ululare* ausgezeichnet gewesen sein, das wiederum auf der Verwendung von Dissonanzen, nicht aber Konsonanzen als Träger der Mehrstimmigkeit beruht haben soll, nicht also etwa auf einem Durchheulen des Tonkontinuums.

Und wenn Aribo, ed. S. v. Waesberghe, S. 36, 2, über den Unterschied zwischen Instrument und Stimme spricht, dann meint er natürlich nicht den Unterschied der zwei *Weltmächte der Musik* oder ähnliche Merkwürdigkeiten, sondern nur, daß das Organ der Singstimme gegenüber jedem Instrument eine Art Wunder darstellt, das durch extreme Ökonomie ausgezeichnet ist, nur aus einer einzigen *fistula colli* besteht, aber doch mehr kann als alle Instrumente: *Unam musam possumus asserere, generale scl. monochordum vocis humanae, quae ex una fistula colli efficacissime iubilat omnia melorum genera, cui nullae ydraulicae, nullae aliae comparantur fistulae. Haec cum cunctarum syppleat officium.* Das trifft ja wohl auch zu: Die Orgel benötigt für jeden Ton eine eigene Pfeife, die, übrigens ebenso als *Pfeife* verstandene Singstimme benötigt aber nur eine einzige Pfeife, sollte das kein *Wunder* sein dürfen? Das würde es nur sein, wenn man von dem mittelalterlichen Autor erwarten könnte, daß er die Spezifik der Singstimme als selbsterregtes Schwingungssystem verstanden hätte; und daran zu zweifeln stellt ja wohl keinen Anachronismus dar — kann man doch auch von zahlreichen heutigen Musikwissenschaftlern keinerlei diesbezügliches Wissen erwarten.

Die erwähnte *ydraulica* wird natürlich als „Königin“ der Instrumente<sup>81</sup> zuerst angeführt — daß die Singstimme, für jedermann verfügbar, *efficacissime* alle Melodien singt, mit nur einem einzigen Rohr, wer wollte dem widersprechen, wenn er von der Physiologie der Stimme eben nichts weiß (wobei Aribos Verfahren, jeweils gezählten Begriffen irgendeine konkrete musikalische Entsprechung zuzuordnen als reiner Formalismus zu verstehen ist): Andere Musik als die Instrumente produziert die Singstimme aber auch für Aribo nicht; es handelt sich um Musik; einer der großen Fortschritte im Denken von Musik, die durch die Rationalisierung der Musik wohl infolge der Karolingischen Bildungsrevolution aus der Antike übernommen und mit frischem Inhalt erfüllt worden ist — es ist schon merkwürdig, ganz rationale Theorien und Vorschläge in Mittelalter und Antike in moderner, nicht rationaler Sichtweise zu nebulösen Vagheiten verflüchtigt zu sehen!

Auch ist nicht ganz einzusehen, daß die Sänger, die „dann“ die Hss. mit Beneventanischer Neumierung genutzt haben, nicht ebenso klare Einzeltöne gesungen haben sollen, wie ihre nor-

<sup>81</sup>Ein bekannter Beleg ist in einem von Machauts Instrumentenkatalogen zu finden.



dischen Zeit- und Berufsgenossen über den Alpen; diese absurde Annahme soll man daraus ziehen, daß Aribo bei der strukturellen Darstellung des 1. Tons bemerkt, ed. S. v. Waesberghe, S. 55, 78 — nach der Bemerkung, daß gewisse Schritte, Schrittfolgen oder Sprünge von verschiedener Qualität seien: *Omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur, quam Longobardis. Ille enim spissiori, nos rariori cantu delectamur*. Ohne die — notwendige — Erörterung der Herkunft solcher Topoi, die mit der Wirklichkeit der Überlieferung des Chorals in Benevent ja nicht gerade zusammen passen, was der „Doktorvater“ Morents eigentlich hätte wissen und als Einwand vorbringen müssen, ist klar, daß Aribo den *nostris* eine Vorliebe für nicht ausgefüllte, erlaubte, Quart- und Quintsprünge zuordnet, den Langobarden dagegen eher ausgefüllte, d. h. aber doch nicht etwa indiskret durcheulte Kontinua, sondern natürlich ebenso wie den *nostris* natürlich klar diatonisch definierte Schritte; wenn man schon mittelalterliche Quellen zitiert, sollte man sich um Verstehen ihres Sinnes bemühen, denn ob man kleinere Schritte oder Sprünge macht, *σώματα* oder *πνεύματα* in der so anschaulichen byzantinischen Ausdrucksweise, ist doch kein Zeugnis eines Gegensatzes zwischen Vokal und Instrumental in emphatischen Sinne! Ist dauerndes Hüpfen ein Charakteristikum des Instrumentalen? Ist damit im Grad. *Benedicam Dominum* die Bewegung auf *semper laus eius* als Einbruch des Instrumentalen in das Vokale anzusehen? Wo gerade der Gregorianische Choral ein Beispiel nun tatsächlich ganz bewußt als vokal verstandener Musik darstellt? Müssen alle Stellen mit größeren Sprüngen instrumentaler Herkunft sein, vielleicht aus Lurenklängen?

Angesichts des Stils der nicht Gregorianischen liturgischen Musik im Westen (die Aribo selbst kaum gekannt haben kann; von der Ambrosianischen, Beneventanischen oder gar der Altrömischen Melodik sagt er kein Wort) könnte man das Gemeinte von Aribos Formulierung in einem tendenziell weniger von Sprüngen bzw. mehr deren Ausfüllung bestimmten Stil finden wollen, nur fehlen Sprünge in Beneventanischen Melodien ebensowenig wie man diatonische Bewegungen im Gregorianischen Stil lange suchen müßte, der ja sicherlich nicht instrumental war, auch wenn H. Riemann in seiner großen Unkenntnis musikhistorischer Sachverhalte solche Phantasien gehabt haben mag. Es handelt sich um stilistische Unterschiede, nicht um grundsätzliche, zumal Morent nicht nachweisen kann, daß Instrumentalmusik, auch erst seit ihrer spärlichen Überlieferung, besonders sprunghaft gewesen sein müsse. Auch die Klauseln der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit erscheinen nicht gerade durch besonderes Hüpfen ausgezeichnet, so daß man schon fragen muß, was daran oder überhaupt eigentlich *Das Instrumentale* gewesen sein soll.

Daß damit von vornherein ein solches Verständnis der Römischen Urform des Chorals als *Vokales* schlechthin, als Repräsentant des einen Teils der so grundsätzlich geteilten Musik gewisse Schwierigkeiten aufweist, ist für solche Weltsicht natürlich irrelevant; nur kann man natürlich fragen, woher denn eigentlich der Urchoral diese Natur erhalten haben kann, auch der Choral der Kirche zur Zeit von Augustin ist ja wohl historisch und nicht eine *creatio ex nihilo*, sozusagen *straight from the horse's mouth*, oder direkt von dem einem, nun sagen wir mal weiblichen Teil der Musik in „Jungfernzeugung“ hergestellt (was übrigens für ein kurioser Gegensatz: Eine rein männliche Musik wie der Choral hat weibliche Züge, wenn man Morents Prolongierung

von Platos Gastmahl interpretiert, das Zusammenstreben der aber für immer getrennten und gegensätzlichen Teile eines eigentlich Ganzen, einer mystischen Urmusik). Wenn denn nun wirklich ein so fundamentaler Unterschied des damaligen Chorals zur umgebenden Musik gewesen sein soll, daß z. B. dem Choral kein Tonsystem zugrunde lag, daß irgendwie in einem Kontinuum herumgeheult wurde, dann ist doch nicht ganz leicht zu verstehen, wie ein nach eigener Aussage von Musik, an sich, nicht nur von einer der beiden v. Fickerschen Urformen des geteilten Urseins der Musik, zutiefst betroffener Hörer sich so leicht zu diesem Ganz Anderen hätte bekehren können, von der klar definierten, instrumental begleiteten Musik der Antike — einschließlich der „christlichen Hausmusik“ —, ohne auch nur mit einem einzigen Wort daraufhinzuweisen, daß etwa zwischen den auf antiker Tradition beruhenden Hymnenmelodien und den Antiphonen *more orientali* ein so ungeheurer, grundsätzlicher Abgrund sein Gähnen nicht verbergen konnte; und daß die Hymnen ebenfalls geheult worden sein sollen, kein diskretes Tonsystem gehabt hätten, wer wollte dies behaupten? Oder waren die Hymnen etwa rein instrumentaler, nordischer Provenienz, war Ambrosius vielleicht dezidiert germanischer Herkunft?

Solchen Unsinn zu fragen wird man bei konsequentem Weiterverfolgen der Vorstellungen der hier leider zu betrachtenden Erlanger Dissertation gezwungen. Und wo, darf man vielleicht auch fragen, zeichnet sich die ja in einem erstaunlichen Umfang (gemessen an der Art der Überlieferung antiker Texte) überlieferte antike griechische Musik durch Fehlen größerer Sprünge aus (daß die enharmonischen Strukturen in der Notation nicht auftreten, die entsprechenden Übertragungshinweise also nicht notwendig „original“ sein müssen, sollte man übrigens auch beachten: Die antike Notation kennt keine Zeichen für die enharmonischen Töne, reiner Zufall?). Limenios, aber auch Euripides kennen sehr wohl weite Sprünge — oder darf man die Überlieferung in antiker Notenschrift nicht als Überlieferung von Musik nutzen, weil das ein „Dogma“ einer bestimmten Schule ist?

Ja, und wenn man weiter sucht, so fällt auf, daß z. B. die Musik der Jemenitischen Juden, wie sie Idelsohn aufzeichnet, so gar nicht dem Urbild *Des Vokalen* entspricht, wie es in der hier anzusprechenden Arbeit behauptet bzw. verkündet wird. Wie das, fragt sich der einfache, nicht eingeweihte Betrachter oder Leser der Situation. Also, von einem grundsätzlichen Gegensatz solcher Art gibt doch wirklich keiner der Autoren Kenntnis; sicher, man soll nicht singen *more tragoedorum*, daß man jedoch keine klaren Töne singen soll, daß das aus der genannten Arbeit folgende Durchheulen des Kontinuums als *Singen* im Rahmen der antiken Kulturtradition hätte verstanden werden können, das allerdings ist nicht beweisbar. Weil man über den Urchoral nicht so arg viel sagen kann, muß hier also wohl das musikalische Weltbild der Georgiades Epigonie eintreten, denn beweisen läßt sich hier fast nichts.

Aber da ist ja noch Th. Mann, der, von Morent leider ganz unbeachtet, sein musikalisches Geschichtsbild in Bezug auf diesen grundsätzlichen Unterschied so formuliert (*Dr. Faustus*), Ffm 1947, S. 507, wobei Mann offensichtlich von einer ursprünglich lupalen Natur „des“ Menschen ausgeht, was eine der tieferen Assoziationssymbole des Romans darstellen könnte: *Wir wissen alle, daß es das erste Anliegen, die früheste Errungenschaft der Tonkunst war, den Klang zu*

denaturieren, den Gesang, der ursprünglich-urmenschlich ein Heulen über mehrere Tonstufen hinweg gewesen sein muß, auf einer einzigen festzuhalten und dem Chaos das Tonsystem abzugewinnen. Gewiß und selbstverständlich: eine normierende Maß-Ordnung der Klänge war Voraussetzung und erste Selbstbekundung dessen, was wir unter Musik verstehen. In ihr stehenbeglieben, sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen, ist der Gleitklang, das Glissando, — ein aus tief kulturellen Gründen mit größter Vorsicht zu behandelndes Mittel, dem ich immer eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war. Was ich im Sinne habe, ist die Leverkühnsche — man kann natürlich nicht sagen: Bevorzugung, aber doch ausnehmend häufige Verwendung des Gleitklanges, wenigstens in diesem Werk, der *Apokalypse*, ... Demnach erscheint das Glissando als Repräsentant des allgemeinen *Chaos*, als Abbild der „Welt“ vor der Schaffung der Welt, als  $\eta\theta\epsilon\iota\sigma\ \eta\ \nu\ \beta\eta\eta$ , das geordnete Tonsystem als die aus diesem Chaos herausgeschaffene, sekundäre, naturgemäß immer bedrohte, Ordnung, die zur Gestaltung der *Apokalypse* adäquat erscheinen kann. Dies ist sicher ein unterhaltsames Weltbild, das die Schöpfungsgeschichte musikalisch parallelisiert und aus der Th. Mann geläufigen Musik auch konkrete semantische Besetzungen dieses „Durchheulens“ geliefert bekommen konnte. Teufel läßt man entweder, wie die hl. Hildegard ohne Melodie, oder sie heulen, was offenbar ebenso unmusikalisch ist, jedenfalls für die Erfahrung von Th. Mann. Daß allerdings „der“ Ur- oder Vormensch nur geheult, nicht aber, in antikem Sinne, gesungen haben kann, ist eine hübsche Fiktion des angesprochenen Bildes. Auch für eine Vorstellung, daß irgendwelche südliche Urmusik kein festes Tonsystem gehabt habe, lassen jedenfalls die alten Griechen wie auch die alten Sumerer nicht den geringsten Anhalt finden. Aber, da ist ja die v. Fickersche Autorität!

Für die Morentische Urunterscheidung ergibt sich ein völlig neuer Aspekt, der nicht einmal berücksichtigt, daß und wie die „Schluchzer“ von Tenören mit entsprechenden Leistungen von (Kaffehaus) Geigern übereinstimmen, d. h. ob und wie man solche glissandoartigen Effekte in der Ausführung, denn nun als typisch vokal, mediterran oder südlich, gegenüber der nordisch, einzeltonbestimmten „korrekten“ Ausführen klassifizieren soll, als typisch Vokal, von Geigern bestimmter Provenienz auf Instrumentalmusik übertragen, als unnordisch oder wie auch immer? Ist daher das Tasteninstrument mit seiner Unfähigkeit zu echten, heulenden Glissandi ein typisch nordisches, vielleicht urgermanisches Instrument, das aus irgendwelchen Gründen von den alten Griechen erfunden, vielleicht aus der Urheimat bei der Dorischen Wanderung bis zu den Kykladen mitgenommen worden sein muß?

Wie dem auch sei, beachtenswert ist, daß für Th. Mann der Kampf zwischen Urglissando und Musik der zwischen Urmensch — vielleicht einem tarzanartigem Vertreter der *species* — und Kultur war; ein Kampf, der mit der Gültigkeit eines rational bestimmten Tonsystems im Rahmen der Kultur (wenn auch durchgehend bedroht) erledigt war, wogegen bei Morent ein immer wieder schwankender Kampf zwischen eher dem Heulen verpflichtetem, südlichem Vokalen und nordisch diskretem Instrumentalen weiter und weiter tobt, wie der Kampf zwischen, nun ja, vielleicht männlichem und weiblichem Prinzip, oder Hund und Katz, unentschieden bis zum Ende der Welt; wie sich doch die Geister scheiden: Für Aristoxenus jedenfalls besteht über-

haupt kein solcher Kampf, sondern ein phänomenaler Gegensatz, der zwischen der melischen Bewegung nach Art der Melodie des Sprachklangs, und der nach Art der Musik, ob gesungen oder gespielt, ist dabei völlig irrelevant; vielleicht ist es doch ganz sinnvoll, hier diesem so eindeutig südlichen Denker zu folgen, was Verf. auch tut und getan hat. Welche Vermählung von Gegensätzen!

Daß sich dieser so grundsätzliche Urunterschied der Musik — seltsamer Weise fehlt die Parallele auf rhythmischer Seite bei Morent ganz<sup>82</sup> — aber nun auch noch ausgerechnet hinsichtlich der Verwendung des Halbtons ausgedrückt haben soll, erscheint ebenfalls als besonders merkwürdig, denn ob Halbton, ja Viertelton, oder Ganzton, allerdings, um Töne, *φθόγγοι/soni discreti* handelt es sich doch wohl durchweg, auch und gerade bei Aristoxenus. Aber man erfährt ja, ib., *Diese Scheu vor dem Halbton macht sich besonders nördlich der Alpen bemerkbar*<sup>83</sup>.

<sup>82</sup>Gibt es da nicht *schwankende, enge* und rational abgegrenzte Metrik als Ausdruck des Gegensatzes von Vokal und Instrumental? Jedenfalls Aristoxenus, ein der Georgiades Epigonie nicht so ganz geheurer Autor, läßt bei seiner Anführung „irrationaler“ Zeitquantitäten ebenfalls keinen grundsätzlichen Gegensatz hinsichtlich Vokal und Instrumental erkennen, er geht von der menschlich musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit aus, die sich in Melodien ausdrücken kann, die wieder gesungen oder gespielt auftreten können; das ist für die Betrachtung der Abstraktionsebene der musikalischen Gestaltbildung völlig irrelevant. Aber natürlich, wenn die Geliebte singt, kommt ihrer Stimme größere Verführungskraft zu, als wenn sie auf einem Kamm bläst — wäre vielleicht noch zu überprüfen. Nur, ob sie *Hänschen klein* bläst oder singt, die melodische Gestalt bleibt als solche von allen derartigen Nebenbedingungen völlig unberührt, offenbar eine Abstraktionsleistung, die schwer zu verstehen ist.

<sup>83</sup>**Wird der Halbton in Greg „ausgespart“?** Daß für Greg eine *im Vergleich* mit AR *auffallend häufige Aussparung der Halbtonschritte* zu beobachten sei, ist nicht nachzuvollziehen, wenn man z. B. die vielen Beispiele für das Auftreten der beiden alternativen Tetrachorde beachtet, die bereits Hucbald für so fest gegeben hält, daß er ausführlich dazu Stellung nimmt. Insofern kann Klöckner, *Analytische Untersuchungen ...*, S. 34 f., nicht zugestimmt werden (auch wenn dies Morent nicht zur Kenntnis nimmt) zumal seine Beispiele nicht genügend Kontextbeachtung zeigen, um als statistisch signifikant angesehen werden zu können. Wenn Greg im Allgemeinen „sprunghafter“ vorgeht, muß nicht jeder Sprung über eine kleine Terzt eine *Aussparung des Halbtonschritts* bedeuten, wenn z. B. im Int. *De ventre matris*, worin in Greg 11 Mal der Ton *E* auftritt, was kaum eine Vermeidung des betreffenden Halbtonschritts bedeuten kann, wenn nämlich von diesen 11 Auftritten von *E* 6 Fälle in direktem Kontakt mit *F* erscheinen, und der Ton *b* als typische Wechselnoten mit *a* erscheint. Und was soll man mit einer Passage wie auf *et posuit os meum ...* in diesem Int. machen (der hier der Bequemlichkeit des Lesers, beiderlei konkreten Geschlechts natürlich, von Anfang an zitiert sei; man beachte den musikalischen „Reim“ auf *nomine meo*):

AR

Greg

De ven- tre ma- tris me- ae

Sie ist Ausdruck des Strebens der karolingischen Musiktheorie nach der ordnenden Kraft des präzisen, meßbaren Einzeltons, des *sonus discretus*. Der Halbton mit seinem schwankenden Charakter eignet sich nicht zur Konstruktion des mathematisch-proportionalen Tonkosmos, des Tonsystems. Erst der im Instrument gefestigte Ganzton legt die Grundlagen für rational gemessene Tonstufen. Daß man eine Opposition zwischen Einzelton und Halbton setzt — führt zurück

The image shows three musical staves, each with two parts: AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant). The text is: vo-cavit me Do-mi-nus no-mi-ne me-o: et po-su-it os me-um ut gla-di-um a-cu-tum:

The first staff shows the text 'vo-cavit me Do-mi-nus no-mi-ne me-o:'. The AR part has a melodic line with square neumes on a four-line staff, and the Greg part has square neumes on a four-line staff. The second staff shows 'et po-su-it os me-um'. The AR part has a melodic line with square neumes, and the Greg part has square neumes. The third staff shows 'ut gla-di-um a-cu-tum:'. The AR part has a melodic line with square neumes, and the Greg part has square neumes.

Da wird in Greg doch wirklich der Halbtonschritt *e* vermieden, was angesichts der „Entfernung“ nun auch nichts mit dem Tritonus zum anfangs auftretenden *b* zu tun haben kann? Nun, man kann weiter schauen und nicht ganz unerstaunt feststellen, daß die Melodie im folgenden ausgiebig von musikalischen „Reimen“ Gebrauch macht, *suae* „reimt“ musikalisch auf *acutum* — und genau in diesem „Reim“ tritt das bisher vermiedene *E* auf; ein ganz bewußter kompositorischer Effekt! Schaut, singt oder hört man noch weiter, findet man nun eine ganze Wiederholung, *protegit me* wird „wörtlich“ auf dem anschließenden *posuit me* wiederholt; und auch da tritt der Ton *E* „endlich“ auf:

The image shows two musical staves: AR and Greg. The text is: sub te- gu-men- to ma- nus su- ae

The AR part has a melodic line with square neumes on a four-line staff. The Greg part has square neumes on a four-line staff.

in die Zeiten seeligen Angedenkens als der Alchwine zugeschriebene Text zwischen Ganzton,

AR

Greg

pro- te- xit me, po- su- it me

AR

Greg

qua-si sa-git- tam e- le- ctam.

Wer wollte behaupten, daß er hier in Greg nicht eine geradezu erlösende Wirkung empfinden, wenn man „endlich“, und zwar genau an den jeweiligen Schlüssen, den Eintritt des Tons *E* empfindet, der dann auch den Schluß deutlich bestimmt, z. B. im abschließenden *langen torculus*? Mit anderen Worten: Soll man hier wirklich auf ein „nordisches“ Gefühl der *Leittöne* (sic!) schließen, weil *man sie als zu weich, zu unsicher empfand*, wie Klöckner, ib., S. 34, bemerkt? Daß man keine Probleme mit diesen Halbtönen hatte, beweist jeder zufällige Blick auf Melodien von Greg; als generelle Aussage, zumal über „nordisch“, „germanische“ Musikbefindlichkeit ist eine solche Behauptung unbrauchbar. Also kann man sich vielleicht doch fragen, ob der Komponist der zitierten Melodie, die ja gegenüber der von AR, trotz gleicher Konturen, durch die erwähnten musikalischen „Reime“ deutlich hörbar Gebrauch von dem Mittel der Regelmäßigkeit macht, den Halbtonschritt *EF* kompositorisch ganz bewußt als Formfaktor einsetzt bzw. eben nicht einsetzt: Sein Auftreten jedesmal bei den Schlüssen jedenfalls kann man nur als effektvolle Nutzung eben der Sonderstellung des Halbtons erleben, warum darf das nicht bewußt so komponiert sein? Warum soll hier, wenn der Ton denn doch auftritt, und zwar an herausgehobener Stelle, wie auch zum Vollschluß, nicht die für Greg so charakteristische Ökonomie im Einsatz von „Besonderheiten“ auch einmal den Halbtonschritt betroffen haben? Und man findet leicht zahlreiche Beispiele im Choral, z. B. kann man in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* Beispiele finden.

Man sollte auch nicht übersehen, daß der Abschluß des vor dem zitierten Ausschnitt stehenden Abschnitts den Ton *E* ziemlich deutlich, übrigens auch unter Verwendung der *neuma* auf *protegit me*, heraushebt, so daß seine anschließende Vermeidung nicht nur als Effekt in Bezug auf die anschließenden Kadenzen, sondern auch in Bezug auf die vorausgehende Melodiebildung zu erleben ist. Es geht daher nicht an, mit allgemeinen, ebenso außermusikalischen wie vagen Bezeichnungen, wie einer *Weichheit* oder *Unsicherheit* des Halbtons, der schließlich die diatonische nach Hucbald für die aktuellen, weltlichen, Instrumente typische Skala konstituiert, zudem noch nach irgendwelchen rassistischen Gesichtspunkten verteilt (das Wort wird hier nicht etwa anklagend oder moralisch verwendet!), generelle Empfindungen zu behaupten, und nach solchen inadäquaten Kriterien die Melodien zu beurteilen — hier jedenfalls gibt es in der Gestalt des gesamten Melodieverlaufs dieses Int. genügend, übrigens

Einzelton und Tonart nicht unterscheiden kann; erstaunlich solche Rudimente vorrationalen Denkens.

Es geht natürlich nicht um den *Einzelton* als *meßbare* Größe, sondern um den Einzelton im intervallisch definierten Tonsystem, ein Unterschied, der nicht einfach durch vages Reden zu überdecken ist; auch sollte man sich doch wenigstens einer gewisse Rationalität des Ausdrucks befleißigen: Der definierte *sonus discretus* ist von Intervallen, die er konstituiert zu unterscheiden, denn auch ein Halb- oder Viertelton setzt für die antike Theorie, wohl „südlich“ genug,

---

direkt erlebbare Gründe dafür, die partielle Vermeidung des Tons *E* als kompositorische Entscheidung zu bewerten, nicht als aus dem Urgrund von „nordischen“ Denkweisen abzuleitende Urgegebenheit „germanischen“ gegenüber romanischen Singens — wie rassereine Romanen in der betreffenden Zeit noch Rom bestimmt haben, wäre überdies noch eine andere Frage; war Guido Germane? *Pater semper incertus* galt, wenigstens damals, als eiserne Regel; dennoch wird man Derartiges wohl nicht noch weiter verfolgen müssen, um die Unbrauchbarkeit solcher Ansätze zu verdeutlichen.

Warum darf man also fragen, darf nicht ein Komponist einer so deutlich „regelmäßig“ gemachten Melodie — und es wird doch wohl niemand ernsthaft bestreiten wollen, daß solche musikalischen „Reimbildungen“ kompositorisch bewußt installiert wurden — nicht auch mit dem Effekt des Halbtons seine Melodie gestaltet haben? Nur des sog. „germanischen Choraldialekts“ wegen — nur, seit wann ist der überliefert und wer hat überprüft, an welchen Stellen in den Melodien eigentlich solche Kleinterzsprünge statt Halbtonfortschreitungen stehen — diesem, ja nicht gerade sicheren Grund bietenden, Prinzip zufolge können erst die späteren „Germanen“ ihre Phobie vor dem *Weichen* des Halbtons bekommen haben, als typische sekundär erworbene Rasseeigenschaft als sekundäre Auf„ordnung“? Und wie sollte man diese Halbtonscheu des „Nordens“ mit dem Anfang des Int. *Da pacem* in Übereinstimmung bringen, wo nur Greg, nicht aber AR geradezu dezidiert den Halbton *ab* erklingen läßt, als Teil nämlich eines „bewegten“ Rezitativs? Und da ist ja wohl nicht unverständlich, daß die beiden Stellen, an denen der Höchstton erreicht wird — übrigens nur in Greg — diesen, *c*, mit Kleinterzsprung erreichen.

Man kann annehmen, daß der musikalische „Reim“ auf *protexit me*, und *posuit me* — ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Wortakzente nicht notwendiger deklamatorischer Formfaktor waren — Ergebnis der Textparallelität ist, die der Komponist zu einer entsprechenden Parallelität in der Musik genutzt hat, von Klöckner, *ib.*, S. 45, erfährt man dagegen, daß dies ein „Trick“ sei, *den Melodieverlauf vorwärts zu treiben*, was deshalb geschähe, *um so eine rhetorische Klammer zu schaffen, die obendrein wie eine Steigerung wirkt*; was man hier mit einer *rhetorischen Klammer* tun soll, ist aus dem Text nicht einsichtig, denn es handelt sich zwar um syntaktisch parallele Situationen, nicht aber um inhaltlichen Zusammenhang, und wie eine Wiederholung eine Steigerung bedeuten kann, in einer Musik, die wesentlich von der tonräumlichen Bewegungsdynamik, auch bei „Reimbildungen“ lebt, ist auch nicht ganz leicht einzusehen. Übrigens müßte auch noch gefragt werden, wenn Klöckners so sensitives Eingelebtsein in die Choralmelodik nicht hier schon Genaues weiß: Haben die *strophici* mit absoluter Sicherheit keine mordentartige Ausführung mit dem unteren Halbton als Bezeichnetes? Dann würde sich das Auftreten des Halbtons noch vervielfachen — Parallelen zu dieser Stimmbewegung in AR könnte man hierzu einmal betrachten. AR ist in dem Sinne „ornamentaler“, als die Bewegungsgerüste stärker als in Greg durch diatonische „Durchgangstöne“ ausgestaltet sind; Greg komponiert dadurch markantere Formen, eine Phobie vor dem Halbton in Greg müßte man dagegen erst einmal statistisch tragfähig und gestaltmäßig begründet nachweisen. Jedenfalls waren die beiden Halbtöne die der nun eindeutig von fränkischen *magistri cantus* und *musici* definierten Tonarten.

genau solche *soni discreti* voraus; ganz irrational sollte man gerade in den Dingen nicht vorgehen, die bereits die Antike ausreichend klar rationalisiert hat<sup>84</sup>! Eine solche Formulierung ist daher wirklich starker Tobak, wenn nur und erst der *im Instrument* — welchem? — *gefestigte Ganzton* das Tonsystem begründet haben soll. Haben nicht die „alten Griechen“, also doch recht „südliche“ Menschen, ihr Tonsystem gefunden und dabei erheblich mit Halbtönen gearbeitet und dazu „das“ Instrument verwandt; gibt Aristoxenus nun irgendwo einen Hinweis darauf, daß er Singstimme und Instrument in Hinblick auf die Natur der Melik unterschieden

---

<sup>84</sup>Und man sollte auch nicht so naiv sein, die von der Theorie — nicht der Praxis! — behauptete Existenz von  $\chi\rho\alpha\iota$  auch noch von Vierteltönen bei Aristoxenus für Wiedergabe der Wirklichkeit zu halten: Wie man, wenn solche Lektüre nicht zu rational sein sollte, bei Verf. *Ibn al-Munağğim*, S. 296 ff., nachlesen kann, lassen sich die kleinen Intervalle bei Aristoxenus restlos als formalistisch aus Zahlensystematik, genauer der Anordnung der Zahlen, d. h. hier von Brüchen bzw. Proportionen — natürlich nicht denen der Pythagoräischen Theorie — ableiten. Und wenn man schon das melodische „Springen“ etwa der Pentatonik als Merkmal „nordischer“ Saufgurgeln, die vielleicht ihre Kehlen am Tuten von Luren schulen mußten, voraussetzt, sollte man nicht ganz übersehen, daß das antike Chromatische wie das Enharmonische, das ja keine Notation erzeugen konnte, als gestalthaft Eigentliches von dem Sprung einer kleinen bzw. großen Terz (im Tetrachord) bestimmt sind; vielleicht Reste einer „nordischen“ Herkunft auch der alten Griechen? Nur bei einer solchen Annahme geht die ganze Mystik flöten: Und man sollte sich einmal überlegen, ob die Theorie mit ihrer absoluten Setzung von vier Tönen im Tetrachord nicht insbesondere die Enharmonik der Vierteltöne hervorspekuliert hat: Wenn man die alternativen Bewegungen des obersten Intervalls eines Tetrachords in der Wirklichkeit hat, als Stil- oder Ausdrucksmittel, bleibt natürlich immer ein Rest, d. h. das was von einer Quart bleibt, wenn man eine kl. oder eine gr. Terz „abzieht“ — und genau dieser Rest mußte für die Theorie durch die verfügbaren Töne ausgefüllt werden, was zwangsläufig zwei Viertel- bzw. zwei Halbtöne ergeben mußte, ob die von der musikalischen Wirklichkeit wirklich benutzt wurden, brauchte dann keine Rolle zu spielen. Wesentlicher Unterschied enharmonischer von chromatischer und dieser von diatonischer melodischer Bewegung war aber, es sei wiederholt, der Schritt oder eben Sprung, mit dem der höchste Ton des jeweiligen Tetrachords erreicht wurde! Man beachte doch endlich einmal Tatsachen!

Ehe man also tiefstsinngigste Vorstellungen über das so vage „südliche“ in der Gegend Herumirren oder besser Herumschmieren der Stimme mystifiziert, sollte man beachten, daß es sich ja nicht um „gleitende“ Intervallausfüllungen handelt, sondern daß jeder Reihung von zwei kleinen Intervallen jeweils ein umso größeres gegenübersteht; vielleicht ja eine, seltsamer Weise aus dem System der Tetrachorde rein formalistisch ableitbare Mischung von „Nordischem“, Erbe der „Urheimat“ der Dorer und Genossen, und der mediterranen, „südlichen“ Urbevölkerung? Also vielleicht ein Ergebnis einer Vermischung von Kretern und Griechen — aber, dann können ausweislich des bekannten Spruchs eben nur Halbwahrheiten übrigbleiben, vielleicht sind die Vierteltöne ja eine solche Halbwahrheit, denn das diatonische und das chromatische System, ersteres Grundlage der abendländischen Musik, stimmt mit der musikalischen Wirklichkeit der Antike voll überein. Warum? Nun, weil die zahlreichen Fragmente notierter Musik genauestens diesem Tonsystem entsprechen, wozu noch die Transpositionsskalen kommen.

Aber, aber, was sind das für komplizierte Sachverhalte, die bedingen doch, daß man die Texte liest; wieviel schöner sind vage Allgemeinbehauptungen, an die assoziativ soviel angehängt werden kann, wie niemals an die Wirklichkeit. Danken wir dem Gott des Irrationalen, der so große Bedeutung für die Musikwissenschaft besitzt.



habe? Und mit der Stabilität des Ganztons scheint es auch nicht soweit her zu sein, wenn Ptolemaeus vier Proportionen für das Gemeinte *Ganzton* aufstellt, nicht weniger als er für den Halbton braucht, der sich, wie man in sehr einfacher Weise von Guido, einem recht „südlichen“ Menschen, vielleicht sogar römisch-germanischer Abstammung, wenn er nicht vielleicht griechische Rudimente in sich weiterführte, erfahren kann, sehr einfach berechnen läßt; oder sollte Morent daran denken, daß man im Pythagoräischen Modell keinen echten Halbton finden konnte, weil  $\sqrt{9/8}$  — in moderner Notierung — für die Zeit (und auch für manche neuere Musikwissenschaftler) nicht berechenbar, wenn auch abstrakt durchaus denkbar, war? Aber woher kommt dann der Terminus? Und woher kommt die Sicherheit von Aristoxenus, daß die Größe *Halbton* natürlich eindeutig bestimmt ist? Fragen über Fragen, die von einer exemplarischen neueren musikwissenschaftlichen Dissertation aufgegeben werden.

Wo oder wie nur der Halbton vom Instrument nicht gemessen werden kann? Warum ausgerechnet der Halbton einen *schwankenden Charakter* und damit offenbar nicht instrumentalen Habitus haben soll, wo doch alle Theoretiker der Frühzeit, außer natürlich Regino und Aurelian, die noch nicht die antike Musiktheorie verstanden haben, das Instrument zur Darlegung gerade von Halbtonversehen beim Singen anführen, ja wo doch das ganze mittelalterliche und auch antike Tonsystem essentiell auf der Diatonik beruht, d. h. der „asymmetrischen“ Lage der beiden Halbtöne, was sollte man sonst mit den beiden alternativen Tetrachorden gemeint haben und was sollte eine Ganztonskala? Ja, wie sollte man denn die Tonarten definiert haben — nur weil es einige Quellen gibt, die (gelegentlich!) statt Halbtönen kleine Terzen singen, ohne doch wohl ganz auf Halbtöne zu verzichten?

Wo gibt es Quellen des Chorals, die keinen Halbton kennen? Und seit wann eigentlich wird das Tonsystem konstruiert, und das auch noch *mathematisch*, d. h. seit wann ist nicht das Tonsystem primär, sondern wird künstlich generiert? Man kann sicher das von Aristoxenus aufgestellte System partiell aus bzw. als Systemzwang erklären, seine Vorgabe ist aber doch wohl das bestehende, von allen genutzte Tonsystem. Wenn man dagegen das Urvokale fassen will, wird man wohl noch weit über die Zeit der Kykladenidole nach hinten schreiten müssen, vielleicht um beim Neandertaler zu landen.

Was soll das mit der Theorie zu tun haben, die man schließlich aus der Antike übernommen hat, womit man ja wohl bemerkt haben muß, daß der aus Rom übernommene Choralgesang kein Durchheulen war, sondern ein *concentisches* Singen, das instrumental durchweg übertragbar war? Das sagen Hucbald und die *Musica Enchiriadis* zu Genüge. Und auch die Überlieferung des Altrömischen Chorals, der nun wirklich südliche Züge tragen dürfte, hat er sich doch wohl nie über die Alpen verirrt, der kennt natürlich Halb- und Ganztöne, wie man das erwartet.

Wie man verstehen soll, daß ausgerechnet der Halbton sich *nicht zur Konstruktion des mathematisch-proportionalen Tonkosmos* — welch wunderbares Wort — *eignen* sollte, das ist wirklich unerfindlich, ja in höchstem Maße kryptisch, zumal Hucbald, um nur einen Autor zu nennen, ja nur bemerkt, daß die zur Hilfe, zum korrekten Singen, verwendbare Orgel nicht etwa gar keinen Halbton aufweist, beileibe, sondern daß gelegentlich das Nebeneinander von *synemmenon/diazeugmenon* fehlen kann — ein sehr deutlicher Beweis dafür, daß die Instrumente

„der“ Franken diatonisch gestimmt waren. Und es wäre doch angesichts des bekannten Briefes von Cassiodor geradezu lächerlich zu vermuten, daß die antike instrumentale Musik nicht im Süden wie im Norden Verbreitung gefunden haben dürfte:

Daß die musikalische Unterhaltungssucht auch erhebliche Notzeiten durchgestanden hat, belegt z. B. Ammianus Marcellinus mit seinem Hinweis darauf, daß man aus dem belagerten Rom zwar die *magistri artium* vertrieben hat, nicht aber die dreitausend Unterhaltungsmusikerinnen, die nach seiner Meinung besser getan hätten, zu heiraten und Kinder zu bekommen, die sie, statt der staatlichen Wohlfahrt, dann im Alter hätten ernähren können; übrigens doch eine bemerkenswert zeitlose Aussage, vielleicht mit der Modifikation, daß man neben Musik nun auch Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und ähnliche eher unterhaltende, dialogische Tätigkeiten anführen wollte? Jedenfalls war zur Zeit von Ammianus und Cassiodor die v. Ficker-Georgiadessche Grunddichotomie der Musik so wenig lebendig, daß man gar nicht verstehen kann, wie denn nun eigentlich eine solche Dichotomie jemals konkret ausgesehen haben könnte, also vielleicht doch Zweifel an der Eignung einer so emphatischen Setzung zweier Überideen, wohl im Sinne Platos, haben dürfte? Instrumentalmusik, Vokalmusik, Choral und Mischung, alles nebeneinander, mit -schwankendem“ oder nicht schwankendem Halbton etc.

Und was das Ganze mit dem *sonus discretus* zu tun haben soll, müßte dem einfachen musikwissenschaftlichen Mediävisten vielleicht doch noch näher gebracht werden, denn daß man den Unterschied zwischen zwei Einzeltönen im Halbtonabstand als vager Romane oder auch rauher Germane nicht hätte begreifen können, das wird ja wohl niemand behaupten können, der sich einmal den Text von Boethius selbst zum erkennenden Gemüte geführt hat: Daß die rauhe Musik der ja erst jüngst (?) aus dem Norden stammenden Gothen den Halbton nicht gekannt habe, sagt er jedenfalls nicht; und daß germanische Arrianer und romanische Orthodoxe sich in ihrer Gesangsart so grundsätzlich unterschieden hätten, davon gibt es zwar keine Zeugnisse, die Idee, daß der betreffende Gegensatz eigentlich der Kampf der beiden Urformen der Musik gewesen sein könnte, hat doch etwas wirklich Faszinierendes, oder nicht?

Man muß bedauern, daß Morent seine tiefen Erkenntnisse nicht in dieser Weise prolongiert hat. Vor allem aber bedarf die Definition des Halbtons natürlich des *sonus discretus* (so bei Boethius) genau im Sinne der Umformung des Modells von Aristoxenus durch Ptolemäus: Musik besteht ausschließlich aus fest bestimmten Tonhöhen, klar von einander als fixe Stellungen abgegrenzt — wo (und wie) tun das Töne im Halbtonabstand nicht? Was soll das für ein Halbtonintervall sein, dessen Töne nicht fest stehen? Jedenfalls in der verbindlichen Theorie der Zeit gibt es so etwas nicht. Die *bewegten/festen* Töne haben mit Schwanken oder sonst so etwas nicht das Geringste zu tun, sie sind als jeweils feste, alternative Töne definiert, wie dies auch die Notenzeichen deutlich machen, noch deutlicher geht es ja wohl nicht — und solche ausschließende Nutzung von Tönen kennt ja wohl auch, geradezu exemplarisch, der Choral, mit seiner Nutzung der alternativen Tetrachorde: Das alles so mißzuverstehen, wie dies aus Morents vorgetragenen Formulierungen folgt, erscheint nicht mehr verständlich. Die antike griechische Musik war essentiell ein Folge von exakt definierten Tonhöhen; die Auswahlmöglichkeiten zwischen Dur und Moll sind ja auch in der Mehrstimmigkeit kein Zeichen für irgendwie schwankende Töne,

Alternativen sind keine Schwankungen.

Und die Anführung der nachträglich nach der *Invective* von Johannes Diaconus in die betreffenden Fränkischen Annalen eingefügte Behauptung, daß die Franken bei der Übernahme des Chorals *tremulae vel vinnulae, collisibiles vel secabiles voces non poterant perfecte exprimere*, als Anzeichen dafür verstehen zu wollen, daß diese Franken, die an eine Wiederbelebung der Theorie noch gar nicht denken konnten, eben Schwierigkeiten mit Halbtönen gehabt hätten, ist von vornherein absurd; einmal weil es gerade die so versoffenen Franken waren, die in ihrer Notation die *vinnulae voces* etc. so sorgfältig reproduziert bzw. repräsentiert haben, zum andern weil Ziertöne nicht die Gestalt des Chorals ausmachen, drittens weil — angebliche! — Unfähigkeit zur Ausführung von genau definierten Ornamenten noch lange keine Unfähigkeit bedeutet, diese zu hören und, wie auch immer, wiederzugeben, und schließlich sollte man beachten daß es sich um eine *Invective* handelt, die potentielle gelegentliche Unfähigkeit, kompliziertere Ornamente sofort richtig nachzusingen, ins Grotteske verzerrt darstellt. Hier handelt es sich nicht um musikalisch grundlegende Unterschiede.

Beachten sollte man schließlich auch: Die fränkischen *cantores musici* sind doch gerade diejenigen, die die Halbtöne im Choral rational „entdeckt“ haben, sogar an Stellen, an denen sie das rezipierte Tonsystem gar nicht kannte; gemerkt haben müssen sie also doch etwas, d. h. so pentatonisch befangen waren sie offenbar nicht, um nicht genau zu hören und zu verstehen, was ein Halbton an sich ist, und wo ein Halbton auftrat, ja daß sie sogar auf die von ihrem nordischen Musikgefühl her angeblich so unbegreifliche Idee gekommen sind, gerade die Lage des Halbtons zu einer so definierten *finalis* zur Grundlage der Tonartenklassifikation zu nutzen — rätselhaft, wenn ihre Gemüter so auf den Ganzton oder eher den *Einzelton* und „das“ Instrument konzentriert waren (dann muß man wohl auch von einer solche Merkmale vermischenden Entwicklung sprechen, wenn in der unter dem Namen von Phillip de Vitry bekannten Schrift zur Mensuralmusik ausführlich, im Kapitel *de semitonio*, über die *dulcedo et condimentum totius cantus* gesprochen wird, was das *semitonium* bedeute: Dann muß schon die vom Autor zitierte viel ältere Quelle die eigentliche nordisch instrumentale Herkunft völlig vergessen haben — oder man verzichtet lieber auf derartiges Spekulieren mit rational nicht definierbaren Bezeichnungen).

Will man diese Quelle aber zur Grundlage so tiefreichender Behauptungen machen, sollte aber auch die Begründung nicht einfach außer Acht lassen: Daß nämlich die germanischen Saufgurgeln zu grob gewesen seien, Halbtöne zu singen ... — die ganze tiefsinnige Differenzierung zwischen nordischer, wie heißt das doch so eindrucksvoll, *karolingischer Musiktheorie nach der ordnenden Kraft des präzisen, meßbaren Einzeltons — Einzelton, nicht Ganzton* steht da! — und irgendeinem Durchheulen von Intervallen der Römischen Choraltradition, ist dann allein auf die Vergröberung der physiologischen Gegebenheiten als *Saufgurgel* zurückzuführen, was eigentlich auch v. Ficker und seine Epigonie kaum wollen können.

Wenn man dazu noch liest, *ib.*, S. 64, *Der Halbton, der, wenn auch auf komplizierte Weise, doch noch (sic!) berechenbar ist, eröffnet irrationalen Tonschritten den Raum, die sich keinen fixen Vorgaben fügen. ...*, da wird man leider auch nicht davon überzeugt, daß der Nor-

den Probleme ausgerechnet mit dem Halbton gehabt haben soll, zumal die *Scolica Enchiriadis* doch tatsächlich „das“ Instrument gerade zur Bestimmung des Halbtons einfügt: Daß „das“ Instrument die Aufgabe besser erfüllen konnte, Melodien zeitinvariant immer gleich wiederzugeben, z. B. nicht beim Singen abzusinken o. ä. bedeutet gerade nichts für das Bewußtsein der melodischen Gestalt (übrigens kennen auch byzantinische Autoren, die über ihre Choralpraxis schreiben, solche Phänomene des Absinkens, falschen Intonierens etc. — auch die sind also schon ganz „instrumentalisiert, eine „Vernordung“ durch Waräger als byzantinische Kirchensänger?).

Aber vielleicht meint Morent ja (implizit) den Umstand, daß in einem Anhang zu Guidos *Micrologus* Vierteltöne rational ausgerechnet werden, und vielleicht im Meßtonar von Montpellier Vierteltöne als Bezeichnetes auftreten — der südlichen Lage des Entstehungsorts wegen? Und wo und wie *eröffnet der Halbton irrationalen Tonschritten den Raum?* Aristoxenus jedenfalls bestimmt auch Vierteltöne rational, „zu“ rational, nämlich rein rechnerisch — wenn allerdings die Notenschrift keinen einzigen Hinweis auf solche Vierteltöne gibt, darf man daran zweifeln, ob es sie überhaupt als Teil des intuitiv genutzten Tonsystems gegeben hat.

Aber offenbar war der Gesang der Römischen Kirche in Rom ein glissandohaftes Heulen, anders läßt sich Morents Formulierung ja nicht konkretisieren, das auf die so ferne Welt germanischer instrumentaler Pentatonik traf — nur gibt es gerade davon nicht die geringste Spur. Kein Mensch hat so etwas jemals gesagt oder sagen können, wenn er nur eine geringe Ahnung vom Choral haben sollte.

Nur eines sollte man doch nicht ganz übersehen: Die *Musica Enchiriadis*, Hucbald, Oddo und Guido haben, wenn man das tiefe oder hohe musikalische Weltbild der Georgiades Schule anwendet, etwas Ungeheures geleistet, sie haben durch die Erkenntnis, daß der Choral, den sie nach Walahfrids Angabe aus Rom erhalten haben, natürlich aus klar definierten Tönen besteht, die in festen Intervallen aufeinander bezogen sind, und daher auch instrumental ausgeführt werden können, doch die beiden so grundsätzlich wie Mann und Weib getrennten Urformen der Musik wieder zu der einen Musik gemacht — die sie in der Antike schon lange war. Sie haben, darf man hier auf Plato rekurren, die Kugelform der Musik wiederhergestellt, ohne allerdings von dieser Revolution auch nur das Geringste zu merken, sie haben die rein vokal bleibende Musik der *musica instrumentalis* klassifikatorisch eingeordnet — nur, diese *musica instrumentalis* ist klar südlicher Herkunft, oder sollten die Anicier germanisch versippt gewesen sein? Und was macht Rom in dieser Lage? Heult es weiter die Intervalle hindurch, singt das Kontinuum, nur um ganz *Dem Vokalen* verpflichtet zu bleiben? Nein, da bestellt sich doch ausgerechnet ein Papst eine Orgel von einem Bischof aus Bayern, also aus dem Norden nebst dazu gehörigem Musiktheoretiker; vielleicht eine degenerierende Aufnordnung, oder doch nur die Erkenntnis, daß die Verwendung eines solchen Instruments die Choralpraxis erheblich verbessern, auf fränkischen Standard zu heben geeignet ist, daß hier also gar nichts so grundsätzlich Getrenntes vorlag? Denn warum hätte Rom seinen Choral so aufnorden sollen? Wie sollten das die römischen Sänger überhaupt verstehen können?

Und da bleibt noch die Frage, was eigentlich die *ordnende Kraft des präzisen, meßbaren Einzeltons* sein soll? Ist jetzt der Ton *präzise* oder ist er *präzise meßbar*? Steckt in der Tonhöhen-

empfindung die *Präzision*, nicht aber im Halbton? Ist letzterer unmeßbar? Was für eine Kraft soll das sein, wenn nicht das Intervall, das aber in der Ururform *Des Vokalen*, also des Chorals im Süden nur durchheult worden sein kann, wirklich? Und was eigentlich bedeuten die Termini einer *vinnula vox* etc., die z. B. Aurelian, zumindest kein in Rom lebender Romane, sehr wohl kennt und anführt, ja die die Neumenschrift, keine Erfindung des durchheulenden Südens übrigens, genau wiedergibt: Wollte man das Quilisma und andere solche Zeichen als Ausdruck irgendeines Glissando setzen — was man übrigens auf Instrumenten, auch auf einem Monochord sehr gut, wahrscheinlich sogar besser ausführen kann —, also als Bezeichnetes ein Beben der Stimme, ein kontinuierliches Durchheulen, dann sagt die Neumenschrift ganz klar und unmißverständlich, daß es sich nur um gelegentliche Manieren gehandelt haben kann — die übrigens gerade bei Hildegard, nun wirklich und sicher keine besonders südländische Natur, in voller Kraft weiterleben; schließlich wird doch wohl niemand den Tremulant der Orgel als Ausdruck einer eigentlich nicht auf ein festes Tonsystem bezogenen Musik deuten wollen, aber, *quien sabe?* Es handelt sich doch wohl um bestimmte Manieren, oder sollte es sich da um den Ausdruck des Durchheulens schlechthin handeln? Dazu sind nur, wie gesagt, die Stellen zu gering an Zahl. Auch hier wäre vielleicht neben einer Betrachtung der Quellen in ihrem historischen Zusammenhang, etwas neuerer Literatur und schließlich auch noch der Herkunft der karolingischen Musiktheorie nicht ganz unangebracht, denn diese Theorie kommt nicht aus dem transalpinischen Urgeist der nordischen oder sonstwelchen Musik, die erst in der Hochzeit von Süden und Norden zur Einheit der Musik wiedergefunden hat.

Wenn Morent aber so erhellend, vielleicht ja aus Erfahrung mit der betreffenden Klangtradition schreibt, ib.: *In der fränkischen und der romanischen Gesangskultur spiegeln sich zwei entgegengesetzte musikalische Vorstellungen: Zum einen die Konzeption einer aus einem begrenzten Tonvorrat schöpfenden, auf genau bemessenen Einzeltönen gegründeten Stufenskala, zum anderen ein im Prinzip unendliches Tonreich mit gleitenden, nicht unbedingt rational fixierten Übergängen.* ..., so muß man auch daraus folgern, daß Rom den Franken eine Gesangspraxis vorgeführt hat, die grundsätzlich eben ein Durchheulen darstellte, keine Töne sang, sondern Glissandi, also Th. Mann folgend dem Chaos noch näher stand als die eher wilden Nordmenschen. Man muß dann aber auch fragen, wie konnten denn die fränkischen Germanen mit ihrer so grundsätzlich anderen Musik, natürlich nicht die ebenso germanischen Langobarden, auch nur auf die Idee kommen, die antike, also südliche Musiktheorie auf diese Musik anzuwenden, und zu diesem Zweck auch die Mittel der *musica instrumentalis* anzuwenden, denn schließlich fangen die Franken doch nicht a priori an, Instrumente auf den Choral anzuwenden — gerade Aurelian kann das gar nicht tun, wie er die Instrumente beurteilt —, das tun sie erst nach der Erkenntnis, daß grundsätzlich die Musik des Chorals und die von Boethius niedergelegten bzw. übermittelten Grundlagen direkt aufeinander zu beziehen sind. Wo findet sich bei Aurelian der Hinweis darauf, daß man Instrumente oder die *ordnende Kraft des präzisen, meßbaren Einzeltons* auf den Choral anwenden soll? Oder soll man annehmen, daß Aurelian eine ganz andere Art von Melodie gedacht haben soll als Hucbald oder Oddo, nur weil er den mit Hilfe des Instruments leichter definierbaren Einzelton (noch) nicht rationalisiert hat, den

rational, durch skalische Anordnung, also durch „das“ Intervall definierten Einzelton noch gar nicht kannte? Und das, obwohl Aurelian doch wohl nordischer, also einzeltönender Herkunft war, vertraut mit „dem“ Instrument, pentatonisch *präzise*? Wie das mit dem musikalischen Welt- oder eher Kosmosbild von Morent kompatibel zu machen wäre?

Und wo steht eigentlich geschrieben, daß der nun wirklich recht südländische Augustin, der aber in antiker Instrumentalmusik sicher nicht ganz ohne Erfahrungen war — das erfährt man aus *De musica* — und der vor allem die antike Musiktheorie noch in gewissem Umfang begriffen haben dürfte, wie auch noch Boethius, die Melodien der Kirche durchaus als Gesang und Musik verstehen konnte? Vielleicht wäre es doch ganz nützlich, sich der Unbrauchbarkeit derart vager Modelle bewußt zu werden, d. h. der methodischen Schwierigkeiten, willkürlich gesetzte Abstraktionen als Maßstab der historischen Wirklichkeit anzusetzen. Morent vermischt auch dauernd die rationale Begründung des Tonsystems mit seiner konkreten Natur — das Modell von Aristoxenus wie von Euklid (so verkürzt formuliert) bezieht sich auf die identische Auffassung des musikalischen Materials! Und genau diese Theorie wird von den Franken, also nordischen Menschen, auf den „südlichen“ Choral angewandt, mit höchstem Erfolg und ohne jede Probleme mit dem Klang des Chorals!

Denn auch Hucbalds Verweis auf den Unterschied zwischen Neumen und Buchstabenschrift ist doch kein Hinweis auf ein genuin vokales *Durchheulen* und ein *von der instrumentalen Messung ausgehendes*, also ganz anderes Singen; das ist es gerade nicht, den ursprünglichen, übrigens nicht im Süden der Alpen erfundenen *consuetudinariae* Zeichen kommt die Angabe der Gliederung, des Rhythmus und bestimmter Manieren zu, das klanglich Bezeichnete von Tonbuchstaben und Neumen ist melisch sonst identisch, nur, daß die Neumen eben nicht erkennen lassen, was denn nun die gemeinten Intervalle sind; daß Intervalle gemeint sind, das ist unstrittig, ja absolut selbstverständlich für Hucbald, der doch auch nicht den Choral instrumentalisiert, sondern nur will, daß man die Intervalle so korrekt singen lernt, wie sie eben gemeint sind. Dabei sollte man sich eben auch immer darüber klar sein, daß die Neumenschrift eine rationale, rein vokale Schrift darstellt, die vom angeblich so „instrumental“ denkenden Norden erfunden worden ist (welches Glück, muß man sagen, daß die Georgiadessche Weltmusiksticht nicht die Paläofränkische Notationseigentümlichkeit entdeckt hat, was wäre daraus nicht zu folgern, z. B. das, daß die *Paläofranken* gelegentlich Intervalle durchgeheult, gelegentlich aber getrennt gesungen haben müssen, und das auch noch ganz inkonsistent).

Morent übersieht, wie gesagt, genau wie seine Vorgänger, v. Ficker und Georgiades ebenfalls den Umstand, daß man völlig gleiches Singen geistig in verschiedener Weise repräsentieren kann, daß die Vorstellung einer Bewegung — und Aristoxenus geht vom vokalen Singen aus, jawohl, vom Singen, wenn er den Gegensatz zur rein sprachmelodischen *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* formuliert, aber als Modell für Melik an sich — und die einer Folge von Einzeltönen das gleiche „Hörbild“ bzw. dessen geistige Grundlage ausdrücken kann. Er geht vom Modell des Singens aus, womit aber doch nicht etwa die Instrumentalmusik bzw. instrumentale Ausführungsweise von Musik ausgeschlossen ist, das sagt Aristoxenus, wenn man in den Text schaut, nun wirklich klar genug — und, wie störend für die Vorstellungen von Morent: Die Wörter *ἄνεσις καὶ*

*ἐπίτασις*, die er selbstverständlich zur Aufrufung gerichteter melischer Bewegung verwendet, stammen wie gesagt aus der instrumental geprägten Terminologie, ohne daß sich an ihnen noch irgendetwas tief oder noch tiefer Instrumentales gehalten hätte: Der Unterschied zwischen — für Gesang wie Instrumentalklang geltend — melischer Bewegung zwischen zwei oder zu einem Ton und diesem Ton selbst dürfte eine zentrale Erkenntnis von Aristoxenus darstellen; daß etwa die strikt alternativen kleinen Intervalle nicht instrumental gespielt worden sein könnten, ist eine aus Aristoxeni Texten jedenfalls nicht ableitbare seltsame Vorstellung, die auch damit nicht kompatibel ist, daß die beiden Notationen der „alten“ Griechen als Bezeichnetes genau dasselbe habe, nämlich die Töne im Tonsystem, in Entsprechung zum System der *τόνοι*, der 15 Transpositionsskalen, die so eindeutig von einander unterschieden sind, daß eine *μεταβολή κατὰ τόνον* explizit formuliert und so auch komponiert wird, wie die erhaltenen Notenbeispiele, und das sind sie trotz der Schule des Georgiades, klar zeigen: Da gab es doch kein *Schwanken*, entweder war man in dem oder in einem anderen *τόνος*, genau wie dies für die modernen „Tonarten“ gilt.

So wie Morent sollte man daher mit klaren Theorien nun auch nicht umgehen, vor allem sollte man sich erst einmal kundig zu machen versuchen: Für Aristoxenus unterscheidet sich die melische Bewegung der Gesangsstimme in nichts von der der Instrumente — oder war Aristoxenus vielleicht nordisch infiziert? Jedenfalls geht es ihm nicht um die Art der Ausführung, sondern um die Art der geistigen Repräsentation, die melischen Verlauf als Bewegung versteht, ob hier nun wirklich eine Bewegung stattfindet, in physikalischer Definition, ist für die Theorie explizit ohne jedes Interesse!

Guido spricht bekanntlich, wenn auch vielleicht Morent nicht geläufig, von *motus* und meint damit die ausgeführten Intervalle, ja soll das wirklich bedeuten, daß Guido noch eine Ahnung einer ursprünglich Intervalle durchheulenden Gesangspraxis gehabt haben könnte (abgesehen davon, daß Guido ja vielleicht sogar Romanischer Herkunft war, oder sollte das nur von den Alpen abhängen)? Und wurden in Byzanz keine klaren Töne gesungen, bestand für diese Musik kein Tonsystem, nur weil sie, was Morent nicht für beachtenswert hält oder auch nicht kennt, mit *φωνή* die gemessene Bewegung der Stimme bezeichnen? Nur, die *Papadike* sagt nichts von Durchheulen, sondern spricht ganz eindeutig von *Schritten* und in Schritten gemessenen *Sprüngen*, *σώματα καὶ πνεύματα*; und, wie mit Sicherheit anzunehmen, wenn auch in der byzantinischen „Theorie“ nicht klar ausgedrückt: Die *φθοραί* müssen ganz eindeutig Halbtonwechsel im Sinne von Modulationen angezeigt haben — daß das nicht ausdrückbar ist, heißt nicht, daß nicht etwa die Zeichen ein klares Bezeichnetes gehabt haben könnten: Damit aber ist der Halbton nicht irgendein kontinuierliches Gleiten, sondern ein bestimmtes Intervall, dessen Wechsel nicht zufällig eintritt, sondern durch ein Zeichen registriert wird — wie die geistige Repräsentation einer solchen Modulation war, ist nicht mehr rekonstruierbar, zufällig aber war sie natürlich nicht. Klar ist auch, daß Guido mit der Verwendung des Wortes *motus* für ausgeführte Intervalle natürlich intervallisch klar bestimmte melische Kleinsteinheiten meint, doch kein Durchheulen; auch Guido ist also kein geeigneter Repräsentant südlich römischer Vokalität.

Der grundsätzliche Fehler liegt wieder einmal darin, daß Gemeintes und Bezeichnetes und

Zeichen fröhlich verwechselt, nämlich identifiziert werden: Das Gemeinte, die Melodiegestalt, kann man natürlich als Bewegung oder Tonfolge verstehen, ja man kann beides zugleich, nebeneinander tun, wie Guido mit der Verwendung des Wortes *motus* zeigt, für Guido ist die Auflösung der Melik in Einzeltöne trivial, nur zwischen Tönen bewegt man sich, ganz wie dies Aristoxenus, Guido unbekannt, formuliert hat, als Bewegung, die man als Bewegung nicht hört oder ausführt, sondern als jeweiliges Stehenbleiben: Byzanz wählt als Träger des elementar Bezeichneten die gemessene Bewegung, bezeichnet als *φωνή*; der Westen übernimmt das so südliche antike Prinzip des Einzeltons und des daraus konstituierten Intervalls, was auf der Ebene der Zeichen spätestens mit dem „Verschwinden“ der spezifischen Paläofränkischen Neumen (wie der „zweitönigen“ *virga*) geschehen ist, also in noch „vorrationaler“ Zeit.

Daß dies bedeute, Byzanz habe glissandohaft die *πνεύματα* wie die *σώματα* gesungen, wäre reiner Unsinn, wie die Übertragbarkeit der Melodien zeigen kann, ob man mit Intervallen als Zeichen für gemessene Bewegungen, nämlich Sprünge im Sinne von Aristoxenus, oder Tonfolgen als elementar Bezeichnetes denkt, ist für die gemeinte Melodiegestalt irrelevant — nicht allerdings für die Fähigkeit der Anwendung der, nicht gerade exemplarisch nordischen antiken griechischen Musiktheorie, die den südlichen Menschen so fremd gewesen sein muß, daß Guido geradezu als Wunder, Monstrum oder sonst irgendetwas Exotisches erscheinen müßte. Merke: Das Bezeichnete ist nicht identisch mit dem Gemeinten, man kann die identische Melodie durch Einzeltonzeichen, durch *φθόγγοι* oder durch *φωναί* bezeichnen, d. h. diese Möglichkeiten als Bezeichnetes bei identischem Gemeinten verwenden. Die Leistung der fränkischen Theorie lag nicht im Einzelton, sondern in der mit großer Mühe erlernten Fähigkeit, das antike Tonsystem in den gesungenen Melodien sozusagen wiederzufinden. Daß man dazu eine Veränderung der geistigen Repräsentation von Melodien, eben der Ebene des Bezeichneten benötigte, daß man den Choral, als Melodie natürlich selbständig denkbar, durch Instrumente wiederzugeben verstand, also im Sinne der *musica instrumentalis* von Boethius, darin liegt die Leistung, nicht in einer anderen Ausführung oder gar Art von Musik — die Leistung besteht nicht in einem anderen Konzept von Musik, sondern allein darin, daß die Melodien des Chorals als Teil der *musica instrumentalis* verstanden werden; übrigens ein im „Süden“ erfundener Begriff.

Für die Anwendung des Modells einer nordischen, transalpinen instrumental beherrschten Musik gegenüber einer rein vokalen, und daher notwendig durchheulenden cisalpinen Gesangspraxis ist auch typisch, daß Morent völlig übersieht, daß die, in der Tat, ordnende Musiktheorie ja wohl nicht aus dem Norden, vielleicht ja dem mehr oder weniger diskreten Getute von Alphörnern oder Luren oder derartigen urweltlichen Klangapparaten kommt, die Hucbald als Hilfsmittel übrigens nicht erwähnt, sondern direkt aus dem Süden, von den alten Griechen, von denen, bei denen die Musik doch eigentlich noch ungeteilt gewesen sein muß, d. h. nach Aristophanes (bei Plato) die Gestalt der Kugel gehabt haben muß, diesmal nicht vom Instrument, sondern von der Sprache, also als in seeligen, goldenen Urzeiten Sprache und Musik — und nach Kaden natürlich auch die Körperbewegung — das Gleiche gewesen sein sollen oder müssen; ein Modell<sup>85</sup>, das merkwürdig *quer* zu der vergleichbar rationalen, romantischen Erkenntnis steht,

<sup>85</sup>Bei Novalis mag diese Denkweise vom fernen „Urindien“, in dem die Sprache Musik und die Musik



daß der Mensch zuerst den *Wink mit dem Zaunspfahl* als ursprachliche Kommunikation besessen habe. Wenn man dann noch das Alter von Olympus, Marsyas und anderen beachtet, weiß man nicht mehr, in welche Ururzeit man eigentlich gehen muß, um diese Ureinheit finden zu können, vielleicht in die Urform des Hexameters und seines Vortrags nach Latacz — aber ach, da sind die Kykladenidole noch älter, und die scheinen sich mit ihrer rein instrumentalen Musik recht gut zu unterhalten.

Aber wie schön klingt es doch, wenn man da lesen kann in der blumig tiefen Sprache des Eingeweihten in die mystischagogische Sprache der Schule, ib., S. 67: *diese Stufen, auf denen das Hexachord gegründet ist, sind Stufen der Sicherheit, Orientierungspunkte, Fixpunkten gleich. Es sind nicht zufällig die Bezugspunkte des instrumentalen Messens und Mensurierens. Und wiederum nicht zufällig wählt Guido die Stufen C und F als Grundlage seines Notationssystems. Als gespannte farbige Saiten rastern sie den Tonraum, ... In Safran und Zinnober leuchten sie wie Warnschilder vor den Klippen der Halbtöne.* Es geht um die Intervalle, die wesentlich seltener auftreten. Übrigens hat Guido dieses Prinzip aus einem Hymnus abgeleitet, um ohne instrumentale oder menschlich singstimmische Hilfe Melodien tonal bestimmen zu können, nicht das Hexachord war das Wichtige, sondern die Einordnung in die Oktavgattungen der Tonarten; aber wie nüchtern klingt solche Tatsache gegenüber Morents hymnischer Verklärung Georgiadesscher Mystik!

Aber die Farben werden von Guido doch nicht als *Warnschilder* wegen der Halbtöne als Halbtöne gesetzt, nein, sogar als *Klippen*<sup>86</sup>, sondern nur aus dem Grund, weil an diesen bestimmten zwei, also recht „seltenen“ Stellen der diatonischen Skala kein Ganzton zu finden ist — und von der skalisch richtigen Stellung der jeweils gesungenen Elementarintervalle hängt bekanntlich die Tonartzugehörigkeit ab. Mit der Natur des Halbtons als Einbruchstelle vager Intervalle — wo auch immer das der Fall gewesen sein soll — hat das nichts zu tun, es muß offenbar betont werden: Hingewiesen wird auf die skalisch richtige Stellung der Halbtöne, genau das tun auch die nach Morent dann als *Warnschilder* zu verstehenden Schlüssel, denn die berück-

---

Sprache war, wo die Sprache deshalb Dinge sagen konnte, die Musik ahnen läßt, sicher recht romantisch klingen und die entsprechende historische Unterhaltsamkeit besitzen, für neuere, als wissenschaftlicher Beitrag gemeinte Äußerungen erscheint ein solcher, zudem noch implizit gehaltener Rückgriff auf Mythisches doch etwas seltsam — auch wenn eingeräumt werden muß, daß schon Rousseau, der große Antirationalist, bekannter Repräsentant des weitverbreiteten Mythos war, daß erstmal die emotionalen Lautäußerungen den Menschen Leid und Freud als unmittelbarer lauter Urausdruck vermitteln konnten, woraus dann in weiterem Fortschreiten und damit natürlich Verfall des Menschengeschlechts die Sprache auf der einen, die Musik auf der anderen Seite wurden; seitdem sucht die romantische Sehnsucht nach dem emotionalen „Urschrei“ als Vater und Mutter zugleich der Musik. Wirklich hübsch, nur wissenschaftlich etwas weniger brauchbar, wenn man die Natur von Musik ja auch als Form, also die Fähigkeit musikalischen Hörens zur Gestaltbildung, die Kant so glorios nicht verstanden hat, einer Beachtung für wert hält.

<sup>86</sup>Nur, wer und was sollte an solchen *Klippen* eigentlich scheitern? Ist der Sänger ein Schiff, daß die *Untiefen* des Halbtons zu meiden hat? Seltsam, er soll sie doch korrekt singen, sonst findet er die Tonart gar nicht. Wie kann oder soll man solch hymnische Sprache konkretisieren?

sichtigen ja auch die Stellung des Halbtons in der Linien„partitur“. Und weil nun einmal die Ganztöne in der diatonischen Skala häufiger auftreten, 5:2 ist das Verhältnis (das *tetrachordum coniunctum* mal nicht mit gerechnet), also über 71% für die Ganztöne, wird man, wenn man nur einigermaßen zeichenmäßig sinnvoll denken kann, eine entsprechende Schrift dann so ausrichten, daß nicht die wahrscheinlicheren, sondern die weniger wahrscheinlicheren Ereignisse bezeichnet werden. *Warnen*, so mag man das ja ausdrücken, wenn man sich darüber klar ist, vor was eigentlich gewarnt wird, doch nicht *vor den Klippen der Halbtöne*, nein ganz einfach davor, hier fälschlicher Weise einen Ganzton zu singen, wo doch ein Halbton hingehört.

Denn wenn man schon ein diatonisches Tonsystem hat, genau wie die „nordischen“, deutschen Instrumente, die Notker der deutsche oder Hucbald, der sicher nicht viel weniger germanische Autor, heranziehen, muß man lernen, wo die Halbtöne liegen, so daß Guido bei der Nutzung von Farben nicht ausgerechnet an *Warnschilder* gedacht hat, sondern daran, das weniger Wahrscheinliche irgendwie herauszuheben; und man darf doch nicht ganz übersehen, daß es Guido vor allem auf didaktische Vermittlung der Diatonik und darin der *finalis* Lehre ankommt — daß es nicht ganz unsinnig ist, die Halbtöne genau anzugeben, d. h. die Stellen, an denen sie im Liniensystem auftreten, beweist recht anschaulich die Linienschrift Aquitaniens: Wenn man die Melodien kennt, weiß, wo in ihnen die Halbtöne „stecken“, funktioniert das Notationssystem schon in seinem ersten Stadium sehr gut, weiß man, bei „unbekannten“ Melodien das aber nicht, dann wird man, beim Fehlen von bekannten Formeln oder vergleichbarer Hilfsmittel die Tonart eben nicht erkennen können.

Das mag für das südländliche Gemüt der Urform von *Das Vokale* unerheblich sein (weil die doch irgendetwas singen, ob Halb- oder Ganzton ist doch noch für Caruso völlig irrelevant?), daß allerdings die Römischen *cantores* so gedacht haben könnten — müßte von der Schule erst noch nachgewiesen werden. Man kann da z. B. fragen, was denn nun eigentlich die Rute von Gregor bedeutet haben könnte, wenn hinsichtlich der Intervalle ja eigentlich doch alles egal war. Pentatonische Gallikanische Choräle jedenfalls, und Spuren von diesem Choral soll es ja geben, hat Morent leider nicht nachgewiesen — nur, was soll man da mit den Galliern tun?

Haben die etwa halbsüdllich gesungen, eine nur halbschwankende „Diatonik“, eine mit nur einem Halbton, eine Hexatonik? Die dann zum festen Gerüst des *Hexachords* geworden ist — oder ist das Hexachord nur eine Erweiterung des symmetrischen Tetrachords, das gegen das antike, von der Lage des Halbtons her gesehen, asymmetrische durch die *finalis* Lehre bei Hucbald und der *Musica Enchiriadis* zur Grundlage des Systems gemacht worden ist? Liegt etwa, ganz tief zu fragen, in dieser „Verschiebung“ des Halbtons im Tetrachord etwas ganz Norddeutsch Germanisches, zumal wenn man die neue Entdeckung des Autors dieser Schrift in Betracht zieht? Fragen über Fragen, die aber nichts daran ändern, daß das Hexachord das symmetrische Tetrachord der *finalis* Theorie einfach erweitert, und daß die Zerlegung des Tonsystems in „handlichere“ *συστήματα* antiken Ursprungs ist — dem Hexachord also ein wenig an tiefster Mystik zu entgleiten droht, das die Schule ihm zuordnet.

So „nordisch“ scheinen also pentatonische Tonsysteme auch nicht gewesen zu sein, wenn

man nicht ins Blaue hineinphantasieren will. Sollte man wirklich annehmen, daß Guido hier nur für die dummen, pentatonisch geprägten „Nordmänner“ seine *Warnschilder* setzt, und nicht für alle, z. B. auch für die „Romanen“, die bei einer Melodie den Halbton falsch gesetzt haben; oder war es für die Südlichen schlechterdings uninteressant, ob sie mal hier einen Halbton, mal einen Ganzton sangen? Soll man derartigen Unfug glauben?

Man sollte deshalb eben nicht unbeachtet lassen, daß die Hexachorde hier nur die symmetrischen Tetrachorde der *Musica Enchiridis* in vernünftiger Weise weiterführen, als hinsichtlich der Lage des Halbtons symmetrische Skalenausschnitte, also als Gedächtnishilfen einfachster gestaltmäßiger Struktur. Man hat hier keine tiefsinnige Erfindung, sondern ganz einfach: Das elementare antike Tetrachord war „assymetrisch“, der Halbton lag „unten“, das mittelalterliche wurde diesbezüglich symmetrisiert, und dann, wegen ersichtlicher Unzulänglichkeit als gedächtnismäßiges Hilfsmittel nach oben und unten ein wenig verlängert, nämlich so, daß die Symmetrie erhalten blieb; so war die Geschichte, nichts anderes, kein Tiefstinn.

Ja, sicher, die Halbtöne sind korrekt zu lernen, will man nicht singen wie eine *bestia*<sup>87</sup>, unbewußt, aber doch nicht heulend wie ein Wolf oder Lombarde, die nun aber wieder germanisch, nordischer Herkunft sind, jedenfalls das sagt Guido nicht; und er hätte zum Anpreisen der Lernmethode Guido so etwas sicher noch angeführt, wenn es so etwas gegeben hätte — und daß es noch „vorrational“ *cantores* gegeben haben muß, das bezeugt Guido ausreichend; nur, daß die Betreffenden nicht nur potentielle Fehler hinsichtlich der korrekten Melodieausführung gemacht haben, sagt er an keiner Stelle. Ihr eventueller Fehler besteht darin, daß sie Melodien nicht lernen oder falsch ausführen, z. B. durch eine *absonia*, durch Singen eines Halbtons an falscher Stelle, die übrigens auch den Adressaten der *Scolica Enchiridis* eigen war, doch wohl nordischen Einzeltongemütern.

Ja, und da gab es ja noch einen weiteren ganz furchtbaren Halbton, weshalb es eben drei Hexachorde gibt; die rein diatonischen wären die auf *G* und *C*. Und, woher weiß man, daß nicht auch die Romanischen Sänger sich schon im Choral des 8. Jh. um korrekte Setzung der Halbtöne bemüht haben sollen — wie eigentlich sollten die Franken einen Choral diatonisieren, wenn sie einen undiatonischen, durchheulenden oder wie auch immer vorzustellen intervallisch *schwankenden* Gesang vorgestellt bekommen haben<sup>88</sup>? Also hier wären vielleicht doch noch etwas korrektere Hinweise notwendig, z. B. der Nachweis, daß der in Frankenreich übermittelte Choral gar kein Tonsystem gehabt haben kann, daß er durchheulend war, und daß die Setzung von Halbtönen, die man im instrumentalen Norden eigentlich gar nicht kannte, ja, was der denn eigentlich dann gewesen sein könnte; ein Versuch einer Bändigung des Durchheulens? Warum

<sup>87</sup>Deren Herkunft man wohl in Augustins *De ordine*, II, II, 31, 124, findet, nämlich in der Definition des Menschen: ... *homo est animal rationale. Nam ut progressus animae usque ad mortalia lapsus est, ita regressus esse in rationem debet; uno verbo a bestiis quod rationale, alio ab divinis separatur, quod mortale dicitur. Illud igitur, nisi tenuerit, bestia erit, hic nisi se avertit, divina non erit.*

<sup>88</sup>Dann muß man den südlichen Sängern, ob Langobarden oder Romanen die Unfähigkeit zuerkennen, melodische Gestalten bilden zu können — eine anthropologisch höchst bemerkenswerte Unfähigkeit, oder doch nur ein nicht zuende gedachter, tiefklingender Mythos?

dann aber nur an ganz bestimmten Stellen? Und daß die Halbtöne nicht auf den germanisch nordischen, vielleicht ja auch nicht auf den eigentlichen keltisch nordischen Instrumenten vorhanden gewesen sein könnten, das jedenfalls sagt Hucbald dezidiert gerade nicht, der sagt nur, daß die alternativen beiden Halbtöne des Synemmenon/Diazeumenon eventuell nicht beide auf dem gebrauchten Instrument vorhanden sein könnten — nur, die Orgel stammt ja nun wieder nicht aus dem Norden, der hat ihre Verfertigung nur sehr schnell gelernt (hier darf man Walfried vertrauen); und was die *cithara* anbelangt, wer weiß denn, ob nicht der von Theoderich durch Cassiodor nach Norden beorderte römische Musiker eine Schule gebildet und Nachahmer gefunden haben könnte — so sicher ist man ja wohl nicht, was auch während der schlimmsten Zeit an Unterhaltungsmusikern aus Italien in den germanisch beherrschten Ländern an Brot gefunden hat; der hat dann aber sicherlich den instrumentalen Einzelton ins Frankenreich gebracht.

Solche Klischees sollten doch endlich ihren Platz in der Geschichte der v. Fickerschen Schule finden.

Aber man erfährt ja noch mehr und noch tiefere Erkenntnisse, z. B. ib., S. 79, *Jede vokale Äußerung ist untrennbar mit dem Sprachlaut, dem Sprechakt verbunden, in dem sich der Mensch als Seiendes erfährt und verwirklicht. Daß die Stimme eine Lebensäußerung des Menschen ist, (woraus folgt, daß Taubstumme keine Menschen sein können, und daß der Mensch ohne diese Lebensäußerung auch gar nicht Mensch ist, z. B. denkend, pfeifend, in einer Bibliothek sitzend oder sonst wie) da sie von einem lebendigen Organismus hervorgebracht wird, finden diese Grundkonstanten des Lebendigen, Virulenten auch in der Wesensnatur der vokalen Musik ihre Ausprägung. Wie vielfältig auch die verschiedenen Erscheinungsformen des Vokalen sein mögen, als durchgehende Grundlinie bleibt immer ein Nachhall der Entwicklungskraft und Freiheit des menschlichen Individuums erhalten.* Tief formuliert, hier wird Musikwissenschaft zur Philosophie; wirklich? Der ein Instrument spielende Mensch ist unfrei, kein eigentlicher Mensch, nur der sich sprachlich äussernde Mensch, nicht etwa der schreibende, kann sich als Mensch verwirklichen. Nur, woher weiß Morent eigentlich, daß z. B. die alten Griechen alle so frei gesungen haben, wenn sie gesungen haben? Sollte vokale Kunst und ja nach literarischen Quellen wie denen der bildenden Kunst eindeutig bestehende instrumenale Musik sich derart unterschieden haben, daß ihre Vermischung als eine Art Wunder anzusehen sein müßte? Fragen über Fragen stellen sich auch hier für den wissensdurstigen Leser — die Existenz von zwei Notationen? Die aber haben als Bezeichnetes, wie oben angemerkt, identisch das Gleiche, und die Buchstaben beweisen, daß die vokale Notation von Anfang an einzelne Töne, nicht einzelnes Durchheulen von Intervallen beinhaltet haben kann, ja nicht einmal ein intervallisches *Schwanken*, denn die Angaben sind exakt, direkt in die Linienschrift übertragbar; aber nach der höchstgradig seltsamen Urübereinstimmung der Georgiades Gemeinde darf diese Notation keine Notation gewesen sein, ihr fehlt ja die Anschaulichkeit, genau wie den instrumentalen Tabulturnotationen — war eine Übertragung einer Mottete in Tabulatur eine völlig Veränderung der Musik selbst; es ist doch erschreckend, daß immer noch die Fähigkeit des musikalischen Hörens zur Gestaltbildung nicht als das gesehen werden kann, was sie ist, eine natürlich geleistete grundlegende Abstrak-

tion, die die Art der Ausführung, ob vokal oder instrumental, irrelevant sein läßt — und das klar schon bereits bei den „alten Griechen“, deren Intervallbegriff doch nicht *instrumental* oder *vokal*, sondern ganz einfach „musikalisch“ ist.

Nur, was *die Wesensnatur der vokalen Musik* eigentlich sein sollte, das weiß man damit noch nicht ganz, will man nicht diese wirklich hochreichenden Abstrakta als Grundlagen akzeptieren, also das *sich Erfahren als Seiendes* — das tut man beim Spielen eines Instruments also nicht? Da kann man sich nicht als *Seiendes erfahren*, na so etwas.

Wie denn nun aber, o Kündler des Denkens der großen Münchener Schule, fühlt man sich als einfältiger, aber wissenbedürftiger Mensch mit Sokrates veranlaßt auszurufen, was soll man da eigentlich machen mit dem nach Hieronymus und Augustin, zwei nicht ganz einfältigen Denkern, ausdrücklich wortlosen, also doch wohl auch nicht auf Sprache bezogenen *iubilus*, mit den großen Melismen des Chorals oder gar dem Jodeln<sup>89</sup>? Und wenn hiermit der Gegensatz zu *Dem Instrumentalen* bezeichnet werden soll, kann vielleicht gefragt werden, warum z. B. das Spiel einer Geige nicht einen *Nachhall der Entwicklungskraft und Freiheit des menschlichen Individuums erhalten* kann, und was eigentlich jemand tun soll, der sein wirklich innerstes Fühlen wie der Trompeter von Säckingen eben nicht singen, dafür aber nur *blasen* kann: *Hier steh' ich arm Trompeterlein, kann meine Lieb' nur blasen*; sind alle diese Nichtsänger irgendwie eben doch unlebendig — oder sind solche Hyperstasierungen von dazu hochgradig ungeeigneten Adjektiven vielleicht doch nicht so leistungsfähig, ein Modell der Wirklichkeit geben zu können? Oder war der Spielmann von Roc Amadour vielleicht doch nicht so innerlich fromm wie dann, wenn er gesungen statt gefidelt hätte — die Mutter Gottes in Roc Amadour jedenfalls war nicht dieser Meinung, und die kann man ja als autoritativ akzeptieren, hier also gerade keinen essentiellen Unterschied zwischen *Dem Instrumentalen* und *Dem Vokalen* anerkennen. Dieses Weiterleben Georgiadesschen Mystizismus ist angesichts der angesprochenen Leistung des musikalischen Hörens, der Fähigkeit, auch und neben dem Sehsinn allein, Gestalt zu bilden, Intervallabstandsklassen etc., ein Beweis für Irrationalismus in der Kunstwissenschaft. In Wirklichkeit ist dies ein erschütternder geistiger Rückschritt aus der Rationalität, und das noch in einer als Dissertation akzeptierten Arbeit; wo bleibt da die kritische Aufsicht des Doktorvaters? Muß man auch diesen nach solchen Äußerungen beurteilen?

Aber, wie man erfährt, wird ja *Die Erkenntnis dieses tiefgreifenden Wesensunterschiedes* bereits von den *mittelalterlichen Autoren* bezeugt; ja, nur gerade die stellen fest, daß man z. B. das mehrstimmige *organum* mit Instrumenten genauso gut wie mit Stimmen singen kann, daß man die klingende Musik invariant gegenüber dem Ausführungsmittel als reine und eigenständige Form, eben als Musik, vielleicht ja sogar kugelförmig im Sinne des Gastmahls von Plato zu verstehen, begreift — daß die Art der Ausführung nicht notwendig die Natur des Ausgeführten

<sup>89</sup>Der als Struktur sicher auch instrumental wiederzugeben ist; nur ist gerade hier der Effekt der menschlichen Stimme so unterhaltsam, die Ebene der Strukturausführung hat natürlich ihre eigene ästhetische Bedeutung, die gelegentlich gestaltmäßig weniger interessanten Formen einen Reiz verleihen kann, bzw. sie nur als Träger der als solche nicht allein wahrnehmbaren Schönheit einer Stimme, eines Instrumentenklangs o. ä. nutzt. Das gibt es natürlich, die Ausführung hat ihre eigene Ästhetik.

betreffen muß, daß die Fidel ja selbst nach einem mittelalterlichen Autor alle Gattungen am besten wiedergeben kann, ja daß gerade die Unterordnung der gesamten Musik unter die Klasse der *musica instrumentalis*, die jedes Ausführungsmittel von Musik nach seinen spezifischen Leistungsfähigkeiten hinsichtlich der korrekten Ausführung von diskreten Tonhöhen beurteilt, z. B. auch die Schwierigkeiten der Singstimme registriert, immer richtig zu intonieren, d. h. das korrekte Intervall zu singen, abzufallen o. ä., den eigentlichen Fortschritt, die musikalische Fortschrittmöglichkeit gebracht hat, Musik an sich, ja aber doch sicher auch als Ausdruck des *Lebendigen* und des *Seins* eines Menschen denken zu können; eine Leistung der Antike, die das Mittelalter erstaunlich schnell wiedererlangt hat? Die Schaffung eines Modells, das die angesprochene Gestaltbildungsfähigkeit in einem System von Elementen erfaßt hat, soll irrelevant sein, musikwissenschaftlich ohne Bedeutung, nur damit man Tiefes über die *Selbsterfahrung* beim Singen, aber nicht beim Spielen eines Instruments sagen kann? Ja, soll man den Flötisten, der bei einem romantischen Autor bemerkt, daß manche Träne in Mädchenaugen Reflex seines Spiels gewesen sei, als Irren bewerten? Die Schaffung einer Notenschrift, die die musikalische Gestalt an sich wiedergeben kann, direkte Folge der Neuanwendung der antiken Theorie und der Akzentzeichen, einer Schrift, die keinen Unterschied machen kann zwischen Vortrag mit Orgel, Singstimme, Harmonium, Maultrommel etc., die Definition von Musik als Gestalt — alles irrelevante Dinge?

Und das sollte möglich gewesen sein bei einem so unüberwindlichen Gegensatz des „Aussehens“ des Chorals? Sollte ein Klavierkonzert von Beethoven wirklich Ausdruck des *Toten* sein? und haben die, die Bachsche Instrumentalmusik, zudem noch versehen mit *beat* gesungen haben, ganz sprachlos, damit einen makabren Scherz mit dem Unsagbar Getrennten, *Dem Vokalen* und *Dem Instrumentalen* getrieben. Mystische Vagheiten klingen allerdings tiefer als die einfache rationale Erkenntnis, daß Musik eine eigenständige Erscheinung sein kann, zu der als weitere Möglichkeit die Ausführung tritt, also genau das, was die mittelalterliche Musiktheorie wieder gelernt hat, an Hand des Chorals und der Rezeption antiker Musiktheorie.

Und da gibt es lebendige und tote Instrumente; nur, Instrumente sind beide, selbst der Papst kann sich im 9. Jh. die Nutzung eines Organisten und Musiktheoretikers vorstellen, doch sicher nicht zur abendlichen Unterhaltung beim Einschlafen; das hätte er seinem bischöflichen Bruder kaum in einem amtlichen Schreiben mitgeteilt, nein zur Ausführung des Chorals, wenigstens beim Lernen.

Gerade die Auflösung der „ideologischen“, übrigens vielleicht auch stoisch vermittelten, Begrenzung von Musik der Liturgie als einzig zulässiger Musik allein auf die Singstimme durch die Kirchenväter ist die Leistung des westlichen, lateinischen Mittelalters — und die Kirchenväter? Nun, da ging es ja wohl essentiell darum, nicht irgendwelche frei erfundene Musik auftreten zu lassen, Musik, die nicht mit dem Wort Gottes verbunden war; dazu war eine Diffamierung des Instruments notwendig, weil dieses ja als konkreter Repräsentant weltlicher und heidnischer Musik verwendet werden konnte, jedem geläufig — daß aber der Singstil, die Musik im Sinne der so grundlegenden v. Fickerschen Urklangformen so trennenden Dichotomie total anders gewesen sein sollte, das hat nicht ein einziger der Zeugen gesagt, die ja wohl auch fast alle, z.

B. Hieronymus, gute Erfahrungen vielleicht nicht mit, wohl aber hinsichtlich der umgebenden Musik der antiken, heidnischen Welt hatten.

Und Augustin hatte eigener Aussage zufolge sehr intime Erfahrungen mit der weltlichen Musik seiner Zeit, der Instrumentalmusik — daß der Choral etwas völlig anderes sei, das sagt er nicht, nein, er weist darauf hin, daß das eigentliche Problem beim Choral das ist, ihn als Musik und nur als Musik zu hören. Der Vorwurf an die Instrumentalisten ist bei Augustin nicht der, daß sie unbeseelte Musik machten, sie machen Musik für die Masse — und, genau wie der Sänger — sie machen konkret Musik, verwenden ihren Körper, z. B. die Finger, genau wie Vögel ihre Kehle, also irrationale Körperteile, ob sie singen oder spielen, ist hier ohne jedes Interesse.

Der Sänger des Chorals macht keine grundsätzlich andere Musik, der macht nur Musik mit dem bestimmten Zweck der strikten liturgischen Funktionalität. Auch das geht nicht so leicht, denn die ideologischen Voraussetzungen des eigentlich nur im Herzen Singens muß man auch beachten; Musik ist der Choral offenbar durchweg geblieben, er war ja ohne weitere Probleme mit der antiken Theorie erfaßbar.

Nur, auch diese Tradition der Bewertung von Musik durch die Väter bleibt Morent wie so vieles unbekannt, obwohl sich hier ja die Vorstellung von strikt vokaler Musik und deren Bindung an den Text, als bewußte Einschränkung aber, aus sozusagen ideologischen Gründen tatsächlich manifestiert und sogar durchgesetzt werden kann. Eine andere Musik will man da, nicht aber eine Erscheinung *Des Vokalen* an sich; Gottes Wort will man gesungen haben, nicht die sinnliche *luxuria* der Instrumentalmusik. Dennoch spätestens mit den Hymnen von Ephräm oder Ambrosius konkurriert man mit jeder anderen Musik — und sollten die Hymnenmelodien von Ambrosius wirklich ein südliches Durchheulen oder ein vages Umherirren im Kontinuum des undefinierten Tonraums gewesen sein, sollten die Massen, die Ambrosius nun als Meister sieht, alle keine Fähigkeit gehabt haben, Melodiegestalten als feste Melodiegestalten zu lernen oder zu singen? Was man hier viel eher fragen kann, ob der dezidierte Verzicht auf rhythmisch eingängige Automatismen, den man in den Chormelodien des Westens voraussetzen kann, also das, was man insgesamt als musikalischen Prosastil umschreiben mag, eine bewußte Reaktion auf die hier anders geformte antike Musik geben kann.

Hinsichtlich der Verurteilung des Instruments durch die Väter aber sollte man einmal die Schilderung eines Pantomimus nebst Aulos, „untermalung“ durch Apuleius lesen, dann wird man leicht verstehen, warum die Kirche auf derart festgelegte Möglichkeiten verzichten wollte, ja eigentlich mußte; nur im vokalen Vortrag der Psalmtexte war hier ein musikalischer Ausweg denkbar — ein musikalischer Ausweg, ein stilistischer Unterschied, nicht eine, wie auch immer entstanden zu denkende Inkarnation der Idee *Das Vokale*; denn Augustins fordert ausdrücklich die *vox artificiosa*, die dann im Mittelalter ohne jedes grundsätzliche Problem rationalisiert werden konnte.

Aber natürlich kommt dann auch noch die Ur- oder Grundvorstellung von Georgiades, daß im *altgriechischen klassischen Vers ... Sprache und Musik eine Einheit bildeten, die eine Trennung in eine rein sprachliche und eine rhythmisch-musikalische Komponente unmöglich*

*machte.*, ib., S. 82, denn natürlich *erst innerhalb der abendländischen Geschichte vollzieht sich die Scheidung in zwei eigenständige gegensätzliche Wesenheiten*, eine Behauptung, deren Unbrauchbarkeit allein schon die antike Musiktheorie, aber auch die Überlieferung widerlegt, denn die autonome Struktur der Texte, die man ja nicht nur übersetzen, sondern auch ganz klar hinsichtlich ihres Versmaßes notieren kann, ist als solche erhalten, erhaltenswert erschienen und so auch tradiert; daß Pindar die nicht ganz unkomplizierten Bildungen seiner Dichtung als untrennbare Einheit von Musik und Sprache, also wohl ohne die griechische Schrift gestaltet haben könnte, sondern die Wörter sich ihm gleichzeitig aus dem Herzen, der Lunge etc. quillend oder quellend mit Tönen, Tanzbewegungen — man stelle sich dies einmal vor, ein am Schreibtisch tanzender und singender Pindar — oder Zuckungen untrennbar verbunden einstellen, erscheint gelinde gesagt, als abenteuerliche Absurdität: Daß Pindar ein auch melodisch repräsentiertes Rhythmuschema genutzt haben mag, ist denkbar, doch die Vorstellung, daß ein solches Schema nicht an sich existiert haben dürfe oder könne, erweist sich als mystifizierende Herabwürdigung der Denkfähigkeit „des“ antiken griechischen Menschen — und woher weiß eigentlich der große Kenner griechischer Dichtung, daß nicht auch Pindar schon „auf dem Papier“ entworfen, Silben gezählt und andere poetisch notwendige Tätigkeiten verrichtet haben kann oder darf? Sind die Versmaße nicht kompliziert genug? Immerhin hat es eine nicht ganz geringe Zeit bedurft, bis die damit befaßte Wissenschaft die Versstruktur verstanden hat — um sie dann als Versschemata an sich darstellbar zu machen, als Schemata, nach denen viele, ganz verschiedene Dichter ganz Verschiedenes gedichtet haben. Auch hier scheint die Aristoxenische Erkenntnis des Unterschieds zwischen *ῥυθμιζόμενον* und *ῥυθμός* noch nicht begriffen worden zu sein; Aristoxenus dachte allerdings rational und hat mit seiner Rationalität Einiges erreicht, z. B. die Definition von Musik als Gestalt unabhängig von der Ausführung.

Nicht genug damit, dürfte ja wohl klar genug sein, daß Musik als das, an sich sogar schon bei den „alten“ Griechen bestanden hat, als, ja wirklich, als reine Instrumentalmusik: Oder hat Olympus auletisiert und gesungen, ja vielleicht noch gleichzeitig nach Kadenscher Vorstellung getanzt, und so auch noch seine Melodien erfunden? Wie soll man sich dann die Tätigkeit derer vorstellen, die in vorhandenen Metren gedichtet haben, die hatten keine abstrakten rhythmischen Schemata, denen sie folgten? Wie eigentlich sollten die griechischen Theoretiker auf die Idee gelangen, ein Material der Musik an sich zu formulieren, doch nur, weil sie erkannt haben, daß das musikalische Hören bestimmte Abstraktionen leistet, Gestalten bilden kann, die von vornherein unabhängig von der Art der Ausführung waren. Daß die melische Natur der gesprochenen Sprache nicht notwendig in der Melik der Vertonung eine Entsprechung gefunden hat, weiß man von Dionys von Halikarnaß, der entsprechende Angaben über Euripides besessen haben muß; und zudem wohl um einiges besser in der antiken Literatur, vor allem der die Poetik angehenden unterrichtet war als Georgiades, dessen Kenntnis antiker Musiktheorie und antiker Dichtung ausweislich seiner Habilitationsschrift euphemistisch formuliert recht reduziert gewesen sein muß.

Man sollte aber auch nicht glauben, die alten — wie alt eigentlich? — Griechen haben offenbar immer gleich in Versen gesprochen, nein, gesungen? Wirklich, gibt es keine Prosa neben



metrischen Gebilden, die sofort den Unterschied zwischen Musik und Sprache ad aures zu demonstrieren geeignet waren? Ja, gibt es denn nicht eine ganze Theorie, die die Metren abstrakt, nämlich als Muster von Zeitquantitäten, die doch nicht abhängig sind von der Sprache darstellen kann, und soll man „dem“ antiken Menschen tatsächlich von Anfang an diese allgemein menschliche Fähigkeit der Abstraktion melischer und rhythmischer Gestalten absprechen, nur um der mystischen Vorstellung einer Ureinheit von Musik und Sprache im Singen und Sagen aus der Phantasie von Rousseau und Novalis irgendwo wenigstens einen geschichtlichen Ort zuweisen zu können? Der „alte“ Grieche konnte sich also eine Melodie an sich, einen Rhythmus an sich und Sprache nicht differenziert vorstellen; er konnte also auch nicht eine Gesangsmelodie instrumental ausführen? Oder wie soll man sich diese Einheit von Musik und Sprache im griechischen Vers eigentlich konkret vorstellen? Sprache stellt eines der möglichen  $\rho\upsilon\theta\mu\iota\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$  dar, ist nicht Rythmus! Schwer zu verstehen?

Auch hier geschieht das Mißverstehen, daß man die Art der Theoriebildung mit der Wirklichkeit verwechselt: Weil als Träger der Rhythmik immer Verse angeführt werden — welche andere Notierungsart hatte man denn eigentlich —, kann die griechische Rhythmik keine Struktur an sich gewesen sein; und das, obwohl die Pythagoräische wie die Aristoxenische Theorie des Rhythmus von abstrakt definierten Mustern von Zeitquantitäten spricht und nicht nur Augustin erhebliche Probleme hatte, die Versmaße zu erklären, denn dazu brauchte man Pausen, die sprachlich durch Silben, Laute, Wortakzente ebenso unerklärlich waren wie das Prinzip des antiken Versmaßes, nämlich daß zwischen Arsis und Thesis bestimmte „einfache“ Proportionen hinsichtlich der Zeitquantität bestehen müssen; und daß Proportionen, Zeitquantitäten oder  $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$  καὶ  $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$  sprachklanglicher Natur gewesen seien, das belegt jedenfalls der von Morent herangezogene Georgiades an keiner Stelle, das muß man wohl erraten oder eben im Glauben an den Mythos fühlen, gegen die Wirklichkeit<sup>90</sup>?

<sup>90</sup>**Zur Zernichtung germanischen Urbewegungsstabreims durch Juden und Christen** Zu welchen Absonderlichkeiten die Vorgabe von Georgiades führen kann, zeigt exemplarisch Corina Caduff, *Vom Urgrund zum Supplement, Musik in den Sprachtheorien von Rousseau, Nietzsche und Kristeva, Musik & Ästhetik* 1. Jg., Heft 3, S. 37 ff., wo man mit wohligem Schauer über die *Figur der musikê* lesen kann: *Dieser Begriff steht für die materielle Einheit von Wort, Ton, Rhythmus und Tanz im antiken Griechenland. Er bezeichnet eine spezifische Kunst-Praxis, des 6. bis 4. Jh. v. Chr., bei der sich Artikulation und Sinndeutung erst im Zusammenspiel von Singen und Sprechen konstituieren und die dementsprechend noch nicht zwischen Wort und Ton unterscheidet. Musik und Sprache sind in der musikê gleichzeitig wirksam, sie sind separat nicht zu denken und nur in der nachträglichen Rede zu isolieren.* Warum man dann bei einer materiellen Einheit von Wort, Ton, Rhythmus und Tanz Pindar überhaupt übersetzen und auch verstehen kann, muß ein Rätsel bleiben; und wie man *nicht* zwischen Wort und Ton unterscheidet oder unterscheiden, ja sie nicht einmal *separat denken* kann — offenbar in der Zeit zwischen dem 6. und 4. Jh., also der Zeit von Aristoxenus als unterer Schranke, wie dann wohl Philolaos von Intervallen an sich sprechen konnte, ist schon ein wirkliches Problem, das daraus entsteht, wenn das letzte posthum zur Welt gebrachte Werk von Th. Georgiades zwar nicht ernst genommen, denn das müßte andere Reaktionen auslösen, sondern gläubig empfangen wird. Und es ist doch hochgradig komisch, daß die Bezeichnung *musikê* (wenn man sich schon der so mystisch

Ja, und was soll man eigentlich mit der Erkenntnis der Pythagoräer machen? Wo findet klingenden Chiffre bedient, sollte man beachten, daß auch das *u* in *mûsikê* lang ist oder mit *ou* zu transkribieren wäre, dann wird es noch mystischer und „anders“) nicht für die Tanzkunst, die Poetik, sondern ausschließlich für genau das, was auch heute als *Musik* verstanden wird, Verwendung gefunden hat — eine degenerative Entwicklung zur Abstraktionsfähigkeit, die schon die noch viel älteren Sumerer besaßen? Wie aber, möchte man fragen, war wohl die Rhythmik der auletischen *Nomoi*? Nur sprachlich vermittelbar? Wie sollte das gehen? Natürlich gab es das rhythmische Schema als Erlebensmöglichkeit an sich, sonst könnten doch nicht so viele verschiedene Aussagen in immer die gleichen Metren geformt werden — als ob metrische Sprach„vergewaltigung“ nicht ein deutlicher Unterschied zu einem normalen Sprachgebrauch gewesen wäre — daß der Wortakzent auch im Griechischen eine sprachklangliche Realität besessen haben dürfte, sollte nicht ganz unbekannt sein, nur, in der Metrik führt er — zu Nichts: So identisch waren Sprachklang und Musik also selbst im Rhythmus nicht (hier im metrischen Sinne verstanden).

Man findet aber auch an anderer Stelle sozusagen indirekte Erben solcher mystifizierenden Vorstellungen, so wird doch tatsächlich Juden- und Christentum dafür verantwortlich gemacht, daß sich der so minderwertige Endreim gegen den nordischen, bewegungsreichen Stabreim so unverantwortlich durchgesetzt hat, bis endlich, die Größe des Wagnerschen Sprachgefühls — *Gunther, Deinem Weib wird übel; sinds deiner Seufzer Wehen, die meine Segel blähen*, wunderbar, wie die dazugehörige Musik! — diesen, ausgerechnet, christlich-jüdischen „Verrat“ (?) am so anderen Stabreim enttarnt hat: M. Geck schreibt derart Tiefes in seinem Werk *Von Beethoven bis Mahler*, 1993, einem Werk, das offenbar den endgültigen Beweis antreten will, daß der Boulevardstil nicht nur auf bestimmte Zeitungen beschränkt sein sollte, S. 317, doch tatsächlich und aus offenbar großer Kenntnis der mittelalterlichen poetischen Situation; aus einer Kenntnis, die in älteren Sprachen doch tatsächlich — durch eigene Beobachtung? — eine Einheit, tatsächlich eine Einheit, von *Agieren, Fühlen und Denken* postuliert.

An was für eine Sprache Geck hier wohl denkt, an die alte Hebräische, die alte Griechische, die Römische; aber nein, die altnordische, wie sie im Hildebrandslied erscheint und jeden, der es liest, die Schläge der Schwerter, die Erregung der Beteiligten als Einheit fühlen läßt, was in den Reden von Abraham a Santa Clara so völlig verloren ging, bis R. Wagner der Sprachkunst neues Reich hat wiederentstehen lassen aus der Asche der Vergangenheit, ausgerechnet Wagners Sprachkunst: *Für die Tendenz der modernen Sprache, die Einheit von Agieren, Fühlen und Denken zu zerschlagen* (daß das schon für Quintilian nicht gegeben war, Latein also eine *moderne Sprache* sein muß, kann man in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, HeiDok 2007, S. 910, erfahren, wenn man unfähig sein sollte, die Quellen selbst zu lesen), *hat Wagner nicht ohne Berechtigung (sic!) jüdisch-christliche Traditionen verantwortlich gemacht. Daß in Gestalt der frühmittelalterlichen Hymnendichtung — und damit erstmals in der abendländischen Versgeschichte — der Endreim auf den Schild gehoben und dem altnordischen und -germanischen Stabreim entgegengesetzt worden ist, bedeutete nicht nur eine Verdrängung der heidnischen Themen und Inhalte, sondern zugleich eine Entfremdung von Bewegungsformen und Erlebensweisen, innerhalb derer der nordische Mythos geschaffen und tradiert war. Dies gesehen und den Stabreim neu zu Ehren gebracht zu haben, spricht für Wagners hohes Sprachgefühl.*

Von Wagners *hohem Sprachgefühl* zu sprechen ist angesichts der Dichtung dieses Komponisten schon eine bewundernswerte Bewertung, die Gecks Verhältnis zu Stil und Sprache heraushebt. Wie man durch den Endreim die *heidnischen Themen und Inhalte* verdrängt haben könnte, das sollte man noch näher untersuchen, denn das war, bisher, eher eine Sache der Christianisierung insgesamt. Und wer hat wohl wann ein poetisches Formprinzip *auf den Schild gehoben*, waren das bewaffnete Germanen,

man in der Sprache der Griechen, die zur Zeit von Aristoxenus kaum so weit entfernt gewesen wie der *Rex Chilperich*, oder gar ein Kirchenvater wie Ambrosius, der ja auch mit Germanen zu tun hatte? Und was waren das wohl für *Bewegungsformen*, innerhalb derer der nordische Mythos geschaffen wurde? Wie bewegt man sich im Stabreim und wie nicht beim *Endreim*? Wer hat sich da wie bewegt? Daß R. Wagners nicht gerade ausgeprägtes Abstraktionsvermögen solchen Unsinn behauptet, mag man als Lizenz eines sich als groß verstehenden Komponisten und begnadeten Werbefachmanns positiv bewerten, daß dies aber in einem sich als wissenschaftlich verstehenden Beitrag als Wahrheit, *nicht ohne Berechtigung*, ausgegeben wird, weist doch ein nicht gerade uncharakteristisches Licht auf die Objekte von L. Finschers oben erwähntem Vortrag: Daß der *Endreim* nichts mit der, potentiell „klappernden“ Rhythmik zu tun hat, sollte ebensowenig unbekannt sein, wie der Umstand, daß der *Endreim* keine Erfindung von Juden oder Christen ist, denn die frühe lateinische christliche Hymnodik, die Geck ja wohl meint mit seinem wenig spezifizierten Ausdruck, ist wesentlich noch von der antiken Metrik berührt, die bekanntermaßen den *Endreim* nicht kennt (der Leoninus ist mittelalterlich, von was *entfremdet* der wohl?), wohl aber, genau wie die Prosa gelegentlich die Assonanz. Und was die Herkunft des Prinzips gleichklingend, vokalisch oder nur rhythmisch endender Sätze anbelangt, wäre ein Blick auf die Geschichte rhetorischer Prosa auch nicht so ganz unpassend — oder man unterläßt es, über Derartiges zu reden, denn dann erführe man, daß gerade der Reim eine eminent „prosaische“, sehr freie „Dichtung“ ermöglichende Form war, auch Harnischs *Streckverse* könnte man hier anführen. Vor allem aber: Was sind das für mystisch mythische Vorstellungen, daß *Erlebnisweisen* irgendeines Mythos von der poetischen Rhythmik und elementaren Form der Dichtung abhingen? Ist somit der *Heliand* unchristlich?

Daß also, nach diesem Modell antike Liebslyrik in metrischer Form ganz, ganz andere Gefühle und vor allem *Bewegungsformen* als Urbedeutung voraussetze als die inhaltlich klar antikisierende, formal aber rhythmische (das *aber* steht mit Bedacht da!) Liebesdichtung der Beuroner Sammlung? Daß der Liebende, der die Schönheiten seiner ausgezogenen Phyllis bewundernd beschreibt, ganz andere *Bewegungsformen* erleben konnte — durch die Form der Dichtung! — als sein griechischer, an die so andere metrische Form gebundener Vorgänger? Sicher eine erhebende Erkenntnis, daß man durch die poetische Form vielleicht besonders „unentfremdete“ Bewegungsgefühle vermitteln kann — ist doch wohl eine gewisse Überforderung poetischer Grundformprinzipien.

Daß also Snorris prosaische Form ihn als unfähig zur Wahrnehmung der alten *Erlebnisweisen* bezeugen würden? Jedenfalls sind ja wohl die poetischen Nachrichten über den *nordischen Mythos* nicht gerade häufiger als prosaische; und stabreimende Verse christlichen Inhalts, gibt es das nicht? Was für Mystizismen, in Gestalt von Musikwissenschaft — und natürlich, Juden und auch Christen, die haben solchen *Erlebnisweisen* durch ihre, welche?, poetische Rhythmik den Garaus gemacht, aus dem ausgerechnet Wagner mit seinem unerhörten Sprachgefühl sie wieder hat auferstehen lassen — Wagners Erfindungen und der germanische Stabreim; da sträuben sich eben doch die Haare. Die Juden, deren wesentliche poetische Form der Psalm war? Die Christen, deren wesentliche, im Gesang genutzte poetische Form die Psalmen der *vetus Latina* und des Hieronymus war, der explizit bemerkt, daß er hier keine poetische Form übersetzt? Und das alles soll den guten Stabreim mit seiner Einheit von konkreter Bewegungsform und poetischer Form zerstört haben? Den Stabreim, dessen Anhören einem den Arm mit dem Schwert hochheben läßt, wenn man von Hildebrandt hört? Denkt der Autor hier eigentlich, bevor er so etwas niederschreibt; was soll eine solche Identifizierung von Einheiten, die von der Natur der Sprache her von vornherein mystifizierender Unfug sind?

Und betrachtet man die Herkunft der sog. *rhythmischen* Dichtung, so wird auch die Größe R. Wagners

sein kann als Georgiades und seine Epigonen von der *klassischen* Zeit des Georgiades entfernt als Musiker und Reklamefachmann nichts daran ändern können, daß auch diese poetische Form mit dem Endreim nicht genetisch absolut verbunden war; hierzu sollte man den Text von Beda und seine Quelle mit den verschiedenen Formen von *clausulae* in Prosa vergleichen.

Und wo wird erkennbar, daß der christliche Inhalt nicht mit dem altnordischen und altgermanischen, wo auch immer der Unterschied liegen soll, Stabreim vereinbar gewesen sein sollte, daß er also nur eine *Bewegungsform* — der tanzende Dichter? — für Nordisches gewesen sein kann und darf? Der Dichter des Heliand jedenfalls scheint nicht dieser Meinung gewesen zu sein, vielleicht ja irrtümlich. Und auch Otfried sieht offenbar keine unauflösbare Verbindung zwischen dem Reim und dem Inhalt der Evangelien. Daß also der Stabreim als die dem Inhalt der nordischen Weltanschauung allein passende *Bewegungsform* gewesen sein kann, haben jedenfalls die Zeitgenossen nicht sehen können; wie gesagt: Auch Snorri Sturluson war offenbar der Meinung, daß man die nordische Theologie auch in Prosa, ohne spezifische *Bewegungsform* zum Ausdruck bringen konnte. Daß also diese nordische Mythologie ausgerechnet vom poetischen Prinzip der reimenden Dichtung, die bekanntlich erst später als der eigentliche christliche *hymnus* dominant wird, *verdrängt* worden sein soll, ist vielleicht doch zu sehr dem Boulevardstil eines Buches zuzuschreiben, dessen tiefe Hinweise auf verborgene Nekrophilie Bruckners Verf. mit einiger Mühe in den Noten der Symphonien dieses Komponisten, wenn auch ohne Erfolg wiederzufinden sich ehrlich bemüht hat — denn, es spricht hier doch einer der ganz großen Kenner, oder etwa nicht?

Und angesichts der Dominanz des Endreimprinzips gerade in weltlicher volkssprachlicher Dichtung fällt die Annahme einer strikten Judaizität und Christianität des Reims — in den Psalmen? — auch nicht gerade leicht: Bekanntlich sind die Lieder der Troubadours nicht notwendig immer so christlich wie das bekannte Kreuzzuglied, Herzog Wilhelm IX. seeligen Andenkens jedenfalls ist nicht gerade als besonders christlicher Autor, im Gegensatz etwa zu Gautier de Conicy bekannt, aber das ist etwas anderes. Beide haben den Endreim gerne gebraucht; die unterhaltsamsten Liebeslieder der *Carmina burana* nutzen den Reim. Ja und da gab es ja noch eine andere poetische Form, die, ebenso gerne mit christlichen Inhalten „gefüllt“, ganz ohne Reim auskommen konnte, die, wie Hölderlin, wohl nicht ganz ohne Erfolg gezeigt hat, auch in der deutschen Sprache recht freie sprachliche Klangfolgen zeitigen kann und konnte, die antike metrische Dichtung, die auch im Mittelalter nicht ausschließlich in Leonini auftritt.

Falls solche Hinweise gut Wagnerisch als Beckmesserisch bewertet werden sollten, darf zurückgefragt werden, was denn eigentlich eine wissenschaftlich gemeinte Darstellung an unkritischer Propagierung historisch eindeutig falscher, weil auf keine Weise verifizierbarer Behauptungen aufstellen kann: Daß Wagner die seiner Mythologie wesensmäßig adäquate Dichtungsform des Stabreims gefunden haben soll, nicht aus Deuschtümelei o. ä., sondern aus inhaltlich objektiven Gründen, weil man über Sigurd nicht dichten könne wie über den hlg. Gallus (wie dies Radpert vorgeführt hat) oder Judith, weil der Stoff des Nibelungenliedes, besonders zum Schluß hin ja nicht gerade urchristlich in reimenden, manchmal recht „klappernden“ Versen verfaßt ist ... ach, da verirrt sich ja die Argumentation.

Aber ehrlich, der Schluß des Nibelungenliedes, in Strophen reimender Natur verfaßt, sollte wirklich den Inhalt völlig unpassend und seine, welche?, *Bewegungsform* inadäquat wiedergegeben haben, so daß wir erst R. Wagners und Gecks Bemühung zu Dank eine Vorstellung haben können, was da eigentlich gemeint war? Hätte Wagner also den Inhalt seiner sprachlich so wunderbaren, so ergreifenden und formal so überzeugenden Dichtung nicht in Hölderlinschen Versmaßen ausdrücken können, wenn er schon keine „klappernden“ Endreime — aber da geht es doch um den Rhythmus? — verwenden

sind, eigentlich die *diapente*, als Größe an sich, als diskret vorgetragenes Intervall? Ja, und wollte, wohl weil seine poetische Größe vielleicht doch gewissen Beschränktheiten unterworfen war? Also, es gibt jüdische Verse, die der Psalmen, die weder Reim (so daß die musikalischen „Reime“ im Choral genuin christlicher Natur sein müssen?) noch irgendwelchen erkennbaren Rhythmus haben, es gibt antike Metrik — keine *Bewegungsform*? —, es gibt antike Kunstprosa, aus der der Reim nicht wegzudenken ist, und es gibt rhythmische Dichtung, im Mittelalter, und es gibt stabreimende Dichtung, und es gibt reine Prosa; wie aber hat sich der dichtende germanische Mensch verhalten, sich bewegt, was die antike Metrik und die rhythmische Dichter nicht konnten? Also etwas präziser und rational sollte man vielleicht doch formulieren.

Der Mythos einer, wie auch immer bestehenden unauflöselichen Einheit von bestimmten metrischen und rhythmischen Nutzungen von sprachklanglichen Möglichkeiten, Assonanzen oder Endreimen, oder beides, als zusätzliches Klangmittel und bestimmten Inhalten, denen dann noch eine ganz eigene, hinsichtlich des nordischen Mythos wohl in Wagners Dichtung adäquat Ausdruck findende *Bewegungsform* identischen Klangausdruck finden, sollte wissenschaftlich doch wohl etwas differenziert angewandt werden.

Schließlich steht hinter solchen angenehmen Vagheiten ja auch eine Vorstellung von der Entwicklung von Sprache und Musik, womit die Verbindung zum Mythos von Georgiades gefunden ist: Die Ursprache hatte im Gegensatz zur modernen noch eine *Einheit von Agieren, Fühlen und Denken*; ja wo kann das gewesen sein, im Sumerischen, Akkadischen? In babylonischen Texten zur Saitenstimmung doch wohl ebenso wenig wie in mathematischen Texten oder Wirtschaftsurkunden? Also im *Gilgamesch* Lied, das jetzt auch noch direkt im Homerischen Epos weiterleben soll, Wissenschaft? Nur, das kann man übersetzen, ob der Dichter, der sich ja gewisse philosophische Gedanken gemacht hat, beim Dichten gestikuliert hat — wie der Dichter, den Spitzweg in seinem Kämmerlein mit Feder und dicker Nase darstellt?—, denn so muß man ja wohl Gecks *Agieren* verstehen, weiß man im Gegensatz zum Inhalt nicht; oder soll man denken, daß für diesen Dichter Denken, Sagen und Handeln insgesamt eine Einheit war? Daß Göthe dagegen zwischen der „Empfängerin“ seines skandierenden Fingers, dem Versmaß und der Dichtung hat unterscheiden können, was dem griechischen Dichter von Liebesliedern nicht möglich gewesen sein könnte oder dürfte?

Daß König Hammurabi zwischen Agieren, Sagen, Singen und Handeln keinen Unterschied machen konnte? Zeiten müssen das gewesen sein! Oder meint Geck die Zeit, in der, nach der Angabe eines großen deutschen romantischen Dichters, die Sprache selbst noch gar nicht erfunden war, und die wesentliche Kommunikation in Winken mit dem Zaunspfahl bestanden haben soll (vielleicht als Urform von Novalis' Ureinheit von Sprache und Musik, dazu noch Tanz und Gestik, alles eins)? Da, sicher, da kann man eine Einheit von *Agieren, Fühlen und Denken* annehmen, nur, Sprache war das ja noch nicht.

Man bleibt also etwas ratlos vor den so flüssig daherkommenden Erkenntnissen von Geck stehen, denn eine Sprache, in der eine solche Einheit bestanden hat, in der also die *supplio pedis*, die N. Chruschtschew so exemplarisch vorgeführt hat, Teil der Sprache selbst war, die zu finden wird man jedenfalls weder in der alten griechischen noch der altnordischen große Hoffnung haben können; die *Ulfila* jedenfalls zeigt deutlich, daß die Sprache auch der alten Goten als normale Sprache, Inhalte und Emotionen auf sprachliche Weise mitteilen konnte, das *Agieren und Fühlen* jedenfalls ergibt sich aus dem mitgeteilten Inhalt, nicht aus der Sprachform. Und daß die moderne Sprache Gefühle nicht adäquat mitteilen könnte, ist angesichts so vieler politischer Schreihälse und Brüllaffen in neuerer Zeit, man denke nur an den von Geck in Form von längst und außer durch ihre „Verstrickungen“ mit Recht vergessenen Mu-

gibt es in der *klassischen* Antike nicht auch Musikinstrumente, wie Auloi mit vielen Löchern, und also vielen Tönen, zu denen man als Aulet, oder natürlich auch als Auletin, nicht gerade leicht auch noch die Untrennbarkeit von Musik und Sprache durchhalten konnte? wenn das nicht einmal L. Armstrong in *I double dare you* gelingt, weil er dann immer zwischen Trompete und Singstimme abwechseln muß; aber vielleicht bestärkt das ja nur das Urteil, daß die beiden Urformen des primären Klingens unvereinbar sind, man kann nicht singen und sagen zugleich; halt, das stimmt ja auch nicht, das ist nur schwierig, wenn man bläst, pfeift oder bauchredet, zum Klavier kann, wer es gelernt hat, jeder und jede singen — nur, gerade das Lernen, zwei verschiedene Ausführungsarten eventuell noch verschiedener Musik vortragen zu können, das ist schwierig; aber hier geht es ja um die angeblich so mystische Einheit von Musik und Sprache in der antiken Musik, und da mußte eigentlich jedem und jeder klar sein, daß Musik etwas absolut Selbständiges ist, die beim Gesang mit geformten Text zusammentreten kann, man kann Vokale und Konsonanten gleichzeitig mit Tönen singen oder dies auch lassen, man kann eine rhythmische Regelmäßigkeit verfolgen oder eben nicht, dann hat man Prosa, die es in der griechischen Antike ja auch geben soll; ein deutlicher Hinweis darauf, daß es sich um ganz

---

sikwissenschaftlern so leidenschaftlich wie gefahrlos verfolgten A. Hitler, wohl auch nicht ganz korrekt; auch das die Sprache begleitende *Agieren* war da ja wohl nicht ganz ohne bemühte Anstrengung des Redners. Daß allerdings für die römischen Rhetoren die körperliche Aktion identisch mit dem Sprachklang gewesen sein sollte? warum haben sie dann für die inhaltliche Adäquatheit gesonderte Regeln aufgestellt? Fragen über Fragen.

Wie soll da ausgerechnet die *jüdisch-christliche Tradition*, und wie, solche Möglichkeiten *zerschlagen* haben, wie Geck nach dem Muster seiner Vorgabe so eindrucksvoll bemerkt. Wie die Kreuzzugspredigten zeigen, müssen auch da, trotz des Christentums entsprechende „direkte“ Wirkungen von vorgetragener Sprache nicht notwendig einer Trennung von *Denken, Agieren und Fühlen* dienlich gewesen sein. Sind Wagners stabende Reime wirklich so germanisch, so dem Urbild nahe, und vor allem so schön daß man sie mit denen des Helianddichters vergleichen kann? Solche Verse wie *Sind's meiner Seufzer Wehen, die mir die Segel blähen ...* (da reimt sich wieder, wohl weil es Kelten, nicht Germanen sind?), die, in der Tat, findet man da nicht, aber bei Wagner in Hülle und Fülle, weshalb man vielleicht doch ein wenig vorsichtiger mit solchen Behauptungen sein sollte — aber ach, da geht es doch gar nicht um urgermanische *Bewegungsformen*, da geht es, na, um Christlich-Jüdisches ja wohl auch nicht. Daß ausgerechnet die bösen Juden oder Christen, die uns recht häufig überlisten (W. Busch), die Schönheit des urgermanischen, dann erst durch den großen Dichter R. Wagner, ausgerechnet R. Wagner wieder so vorbildlich gegen den Ambrosianischen Hymnus, den doch der durch jüdische Verchristlichung minderwertigen Otfrid als seine germanische *Urbewegungsform* entartendes Muster anführt, erneuerten Stabreims und seiner Bewegungsform zernichtet hätten, das müßte Geck doch einmal näher erläutern, die Psalmen also sind dran schuld, daß *Veni creator gentium* gesungen wurde und die armen Germanen um ihre poetische Bewegungsform gebracht worden sind — soll das eigentlich ein wissenschaftlicher Kalauer sein?

Vielleicht könnte man ja auch einmal bemüht sein, einigermaßen rational, und d. h. unter Beachtung der historischen Tatsachen, sich um die Sachverhalte bemühen, wenn man sich schon als Musikwissenschaftler repräsentiert — in Anführungszeichen jedenfalls schreibt Geck seine eindrucksvollen Worte nicht, er scheint sie ernst zu nehmen; und so wurden sie auch hier ernst genommen.

verschiedene Tätigkeiten handelt, denn man kann ja auch eines von beiden „weglassen“. Die antike Vokalmusik, d. h. die Musik, die auch Text vorträgt, hätte also in der Zeit etwas so total anderes sein müssen als jede andere Art von Musik, wenn tatsächlich nur im *klassischen Vers* Musik und Sprache untrennbar gewesen wären — schließlich betont doch auch Plato in den Gesetzen, daß er die instrumentale Begleitung nur mit der jeweils identischen Melodie zulassen will? Da konnte man also die so untrennbare Einheit doch getrennt marschieren lassen? Warum sonst das Verbot Platos?

Ist nicht die antiken Notenschrift auch ein Ergebnis schon der *klassischen Zeit*? Aristoxenus jedenfalls spricht gegen diese — dies muß nicht die klassische gewesen sein, die, die nach dem Dogma von Georgiades keine Notation gewesen sein darf (s. u.) — Notation nicht etwa deshalb, weil sie die angebliche Einheit von Sprache und Musik aufzuheben geeignet erscheinen konnte, sondern weil Musiktheorie eben doch etwas mehr sein sollte, als die Beherrschung der Notenschrift, die offensichtlich eine Erfindung der Praxis war, einer Praxis, die doch direkter Abstammung von der so „goldenen“ Zeit der Einheit von Musik und Sprache war; nur eine Folge der Bosheit von Timotheus? Und, hinsichtlich des tonlich Bezeichneten läßt sich auch kein Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Notation erkennen, wozu doch bei Bestehen so grundsätzlichen Unterschieds Grund genug bestanden hätte?

Trennt man hier Musik und Sprache wirklich noch nicht? Konnte man das wirklich erst erst seit der *abendländischen Geschichte*, bzw. wann setzt die eigentlich ein? Aber ach, für die Schule, nicht von Aristoteles, nein von Georgiades ist die antike Notenschrift ja gar keine Notenschrift, sondern nur eine Schrift, die Noten schreibt, Noten nämlich von Tönen und das auch noch so, daß eine Übertragung überhaupt keine Mühe macht; wer da mehr als einen Tag benötigte, diese Schrift zu erlernen, dessen Denkfähigkeit dürfte schon auf eine gewisse geistige Retardation verweisen. Ja, und was gibt die Schrift wieder? Die Folge der Töne, also genau das, was auch die Liniennotation oder die Buchstabenschrift als Bezeichnetes hat: Die für die musikalische Wahrnehmung wesentlichen Strukturen, die Gestalt der Melodie hinsichtlich Rhythmus und Melodie. Was will man eigentlich mehr? Daß man noch den Athener Kammerton zur Jugendzeit von Sokrates erfahren könnte, ist sicher kaum möglich, Aristides Quintilianus gibt einmal einen Hinweis darauf, was der tiefste Ton sein könnte; diesen, den tiefsten Ton der männlichen Stimme, könnte man ja als Mittelwert zulassen — ja, aber warum soll man sich denn darum überhaupt bemühen, es kommt doch auf die musikalische Gestalt an, ob die von einem kleinen oder großen Aulos geblasen, von einer Sängerin hoch, einem Sänger tief oder gar einer Kithara gezupft wurde, es bleibt die gleiche Melodiegestalt, so daß man sich überhaupt keine Gedanken machen muß, die überlieferte Melodie auf dem Klavier, dem Saxophon, dem Trautonium oder dem Heckelphon von sich zu geben — das sagt implizit auch das bekannte Beispiel von Seneca über die Fülle an Instrumenten und Singstimmen, die in dieser Fülle ja nur ein Eines vortragen.

Aber die Normalgeschwindigkeit? Auch davon ist, wie bereits Aristoxenus feststellt, die Melodiegestalt als erkennbare Gestalt doch nicht betroffen, es sei denn, man verfremde die Gestalt durch so langsame Ausführung, daß nur noch Engel die Gestalt erkennen können, aber, wer

wollte so einen Unsinn anstellen, wenn man nicht Schildköten musikalisch unterhaltsam karrieren will? Also bleibt keine andere Wahl, die antike Notenschrift, sie ist eine Notenschrift. Und wenn der Rhythmus schon in der Struktur der vertonten Dichtung steht, dann ist das doch kein Grund, ihn nicht als eigenständig abstrahierbare Gestalt verstehen zu können; nur die Notation benötigt dann nicht noch eine zusätzliche Kennzeichnung, wenn eh' alles klar ist. Also hier ist Musik und Sprache doch sehr getrennt — und eine sehr einfache rhythmische Notation wird ja dann auch erfunden, sicher lange vor Einsatz der späten christlichen abendländischen Trennung dieser beiden mystisch bei den alten Griechen so einheitlichen Erscheinungen; Sokrates hat ja noch dichten gelernt, daß er das als Sänger getan habe, berichtet Plato jedoch nicht: Daß die Exordialtopik so häufig vom in die Saiten greifenden Dichter spricht — vielleicht sollte man doch endlich einmal literarische Toposforschung beachten; glaubt wirklich einer der großen Kenner alter Sprachen, daß Euripides seine Chorgesänge, Pindar seine Lieder so aus dem Herzen heraus, sich tanzend, springend, singend und kitharizierend bewegend hat herausquellen lassen können; daß Timotheus seine *Perser* so aus der Brust und der Kithara im Tanzsagensingen hat hervorströmen lassen — wer die Texte nie zu übersetzen versucht hat, mag ja so denken wollen; der gleiche Aberwitz kann dann behaupten, daß man die Dichtung von Walther von der Vogelweise ohne die Berücksichtigung der Musik nie verstehen könne.

Folglich muß also die früheste Musiktheorie der Griechen bereits eine Abirrung von der Herrlichkeit der ursprünglichen, notwendig lange vor die vormythischen Zeiten eines Orpheus, Olympus und andererweisenden — angeblichen — Einheit von *Sprache und Musik* sein; ein Idealbild das vielleicht die sumerischen Quellen etwas stören. Warum? Da gibt es die Darstellung von Saitenmanipulationen an sich, vielleicht ja ein Produkt, nur eben schon des vor-klassischen Morgenlands; die Trennung hatten also schon die alten Sumerer vollzogen, mußten deshalb die alten Griechen alles nochmals entdecken? Und die Tonarten, die schon Damon gekannt haben muß, die Formen, die Olympus erfunden haben dürfte, rein musikalisch bestimmt, wie man aus dem Plutarch zugeschriebenen Text erfahren kann — alles eine sprachlich musikalische Klangheit? Und da hat doch das Abendland seine rein vokale, liturgische Musikkultur ausgerechnet mit antiken Erkenntnissen so verheerend instrumentalisiert; vielleicht ja die großen *iubili* alle instrumental ausgeführt und erst sekundär, durch Syllabisierung, *versprachlicht*? Wie instrumental muß doch da der mittelalterliche Choral gewesen sein?

Historisch gefragt: Hat Augustin diese Trennung der wohl in einer unbestimmbaren goldenen Urzeit<sup>91</sup> ursprünglich genau wie Mann und Weib eine Einheit bildenden, und sich deshalb

---

<sup>91</sup>Deren Ablösung durch ein ungoldenes, ehernes Zeitalter der Musikgeschichte dann die französische Musik nur der Sprache wegen zu so grundsätzlich anderer Art als deutsche werden ließ, daß Telemann sich gegen Graun verteidigen mußte? Daß der deutschsprechende Mensch französische Musik eigentlich nicht verstehen kann, daß italienische Opern, der doch wohl sehr anderen Sprache wegen, in Frankreich, wenn auch nur bei einigen, so verpönt waren? Nur, Geck beim Wort genommen, dann dürfte kein Franzose, der nicht die deutsche Sprache voll verinnerlicht hat, Vergnügen an Wagners *Ring* haben, weil da doch, ausgerechnet, die alte *Bewegungsform* des urdeutschgermanischen Stabreims wieder *auf den Schild gehoben wurde* — zu Nutz und Frommen der deutsche Sprache, bliebe höchstens noch zu



auch immer suchenden, zu vereinigen versuchenden Größen *Musik und Sprache* schon aufgehoben, wenn er auf die Gefahr verweist, auch in der Musik der Liturgie nur noch die Musik, nicht aber auf die vorgetragenen Worte zu hören, und zwar als unaufhörlich bestehende Gefahr der Sünde? Übrigens, warum, wenn *Das Vokale* und *Das Instrumentale* wirklich so grundlegend unterschieden sind, offenbar von Anfang an, wann also auch immer, warum soll dann ausgerechnet *Sprache und Musik* ursprünglich eine Einheit gewesen sein<sup>92</sup>, oder haben die sich schon früher wieder vereinigt (was bei den geteilten Geschlechtern des Menschen nach Sokrates zwar zu den höchlichst angenehmen, nichtsdestotrotz aber recht scheußlichen, d. h. hochgradig unschönen Dingen gehört, weshalb nur das, was schön zu sehen und zu hören ist, auch wirklich schön sein kann; wie soll man das auf die von „ihrer“ Vokalität schon so früh „getrennte“ reine Musik der Antike anwenden?)? Oder darf man annehmen, daß diese goldene Urzeit auch *Das Vokale* und *Das Instrumentale* schon zur Vereinigung gebracht hatte<sup>93</sup>, oder daß erst später dieser Abgrund

fragen.

<sup>92</sup>Beachtet man die Differenzierung zwischen *ῥυθμός* und *ῥυθμιζόμενον* und ihre klare Verankerung in der musikhistorischen Wirklichkeit, wird deutlich welchen Rückschritt gegen die musiktheoretische Aufklärung derartige Vorstellungen bilden, eine Rückkehr zur Vorrationalität, was in einer wissenschaftlichen Disziplin eigentlich doch etwa seltsam erscheint.

Es ist doch lächerlich, deshalb, weil die klangliche Erscheinung des altgriechischen Wortakzents offenbar wesentlich stärker von melischen Merkmalen als vom Schalldruck bestimmt gewesen ist, folgern zu wollen, daß „die“ alten Griechen (worunter natürlich auch die, vor allem damals jungen, Griechinnen — und welche waren das nicht einmal, selbst wenn sie nicht Phrynis oder Aspasia hießen? —, gemeint sind) das Phänomen des von Mustern der Akzentalternation bestimmten Rhythmus nicht hätten kennen können! Auch der Umstand, daß die antike Reflexion über Rhythmus rational fast allein die metrischen Gestalten, die Muster von Längen und Kürzen als Grundlage aufstellt, bedeutet natürlich nicht, daß der rational viel schwieriger zu fassende Faktor des Schalldrucks als „Mustergenerator“ nicht doch sogar übergeordnete Wirkung gehabt haben kann, das hat doch nichts mit einer Ordnung des Wortakzents zu tun. Und schließlich wäre es naiv, die antike metrische Dichtung als wenigstens ursprünglich intuitiv und nicht kunsthaft, d. h. sozusagen direkt aus dem Herzen der Sprache quellend zu deuten, solche Mystizismen sollten eigentlich nicht mehr ernst genommen werden.

Die andere Natur der Lage des Akzents im Französischen und im Deutschen, aus der Georgiades so tief sinnige Erkenntnisse gezogen hat, führt doch nicht dazu, daß Franzosen keinen Walzer, Deutsche keine Chaconne tanzen konnten. Mit anderen Worten: Die spezifische Natur des Wortakzents ist nicht mit dem Phänomen der Faktoren rhythmischer Musterbildung in der Musik einfach zu identifizieren; um ein einfaches Beispiel zu nennen, französische Dichter des Mittelalters dichten Lateinische rhythmische Dichtung vielleicht in Befolgung einer Akzentalternation, die auch die Wortwahl und Anordnung betroffen haben könnte, d. h. das können nicht nur deutsche Dichter wie der Archipoeta, dichten sie französisch, war eine solche Nutzung des Wortakzents aus naheliegenden Gründen nicht möglich; sie dichten aber fleißig auch französische Verse neben lateinischen. Und bekanntlich hat sich im Griechischen ebenfalls der Schalldruck, d. h. seine Variation, als Merkmal des Wortakzents erstaunlich früh etabliert — metrisch dichten konnte man dennoch.

<sup>93</sup>**Zur Scholastizität von Isidors Einteilung der Musik** Man darf dankbar sein, daß Morent bzw. sein „Doktorvater“ nicht noch auf die Idee gekommen sind, die Isidorsche Einteilung der Musik in *armonica*, *organica* *rhythmica*que ernstzunehmen und aus dieser unverständenen Kompilation der

zwischen beiden geschaffen wurde?

antiken Instrumentenklassifizierung einen grundlegenden Unterschied zwischen *Dem Vokalen* und *Dem Instrumentalen* herauszulesen, was schon deshalb nicht so ganz leicht fiel, weil man dann drei Klassen anwenden muß — nur wäre ja tatsächlich zu fragen, warum nicht ein Dreiecksverhältnis, *Das Vokale*, *Das Geblasene/Gestrichene* und *Das Gezupfte* als *Das Grundlegende* aufgestellt wird, so wie Rübezahl als Esel sich über *Gebribrobratenes* und *Gebibobackenes* ausläßt: Schließlich dürfte der Unterschied von *Das Geblasene* zu *Das Gezupfte* nicht gerade sehr viel weniger groß sein als zwischen *Das Vokale* und *Das Geblasene*.

Übrigens liest man doch mit einigem Erstaunen (insbesondere in Hinblick auf S. 37 des Sammelbandes, in dem ihr Beitrag erschienen ist), was Olga Weijers, *La place de la musique à la Faculté des arts de Paris*, in ed. L. Mauro, *Musica ad omnia se extendit La musica nel pensiero medievale ...*, Ravenna 2001, S. 250, dazu zu sagen weiß: *Sous l'influence d'Aristote, la musica mundana et la musica humana prennent un autre sens; la dernière est divisée en musica melica, ritmica et metrica ... Cette évolution de la musique théorique est intéressante pour notre sujet, car elle se situe dans une introduction de la philosophie due à un maître de la Faculté des arts.* „Interessant“ ist dies sicher, nur nicht ganz im Sinne von Olga Meijers: Auch hier, von ihr natürlich unbemerkt, wird deutlich, daß die scholastische Universität hinsichtlich der eigentlichen Entwicklung abendländischer Musiktheorie leistungslos war, unfähig war, universitär auch nur Ansätze eines Bezugs zur Wirklichkeit zu schaffen — auch Olga Meijers Darlegungen lassen nur erkennen, daß selbst die Bemühungen des großen Forschers M. Haas, irgendwie das doch so kleine Fach der mediävistischen Musikwissenschaft durch Anbindung an die große scholastische Philosophie, und damit sich selbst in seiner Arbeit zu nobilitieren, vergeblich sein müssen: Die universitär philosophische Beachtung der *ars musica* sind von einer Trostlosigkeit, die höchstens noch von der solcher Bemühungen erreicht wird — daß Johannes de Garlandia sicher eine scholastische Schulung gehabt hat, ist kein Hinweis darauf, daß die relevante, fortschrittschaffende Musiktheorie — und die Notierbarkeit aller denkbaren rhythmischen Folgen von oder in Musik ist ein um 1300 mit der *ars nova* gekrönter Fortschritt — ausgerechnet ein Thema der Philosophie gewesen sein könne.

Nun, falls aus der Isidorschen, von Olga Meijers als genuin und neu scholastisch entstanden verstandenen Einteilung der Musik, die mit der in *musica mundana* etc. nicht das geringste zu tun hat, doch irgendjemand eine tiefe, die ganze Musikgeschichte als Urprinzip begleitende Trichotomie machen wollte, sei er an Marchettus von Padua erinnert, dessen Bindung an überkommene Autorität, hier der von Isidor, kurz danach der der Grammatik, ihn immerhin nicht so blind machen kann, daß er die Überordnung eines allgemeinen Musikbegriffs, wie es dem menschlichen Denken zukommt, das musikalische Gestalten an sich bilden kann, nicht erkennen würde *Lucidarium*, I, XVI seq.: *Genus generalissimum in musica est generatio cantandi generalis, non determinata ad aliquem specialem modum, sed comprehendens omnem modum cantandi, sive fit id, quod cantatur, harmonicum, sive sit organicum, sive sit rhythmicum, sive sit etiam planum, sive sit mensuratum, quae species etiam in alias species dividuntur. ...* (nämlich *diatonisch* etc.); eine Erkenntnis über das menschliche Phänomen *Musik* an sich, die schon in der Umschreibung der ersten der drei Klassen von *generatio* ihren klaren Ausdruck findet, I, VIII, nämlich bei der Beschreibung des *sonus*, *qui est vox: Musica harmonica praelibata, quantum est ad omnia alia, convenit cum aliis duabus musicis: Nam quaecumque per ipsam cantari possunt, per organicam musicam et rhythmicam possunt etiam modulari. Solum in hoc differt ab eis, quia ipsa solum per sonum fit, qui est vox hominis seu animalis.* Was gesungen werden kann, kann genauso gut geblasen oder auf Saiten zum Erklingen gebracht werden. Daß man zur besseren Klärung des *esse ad alia* vielleicht den Begriff *musica* differenzieren sollte, könnte man annehmen; Marchettus wählt

Klar ist jedenfalls, daß die von welchen unheimlichen oder heimlichen Mächten der Finsternis oder des Lichts getrennten Ur-Teile der Musik danach wie Mann und Weib zu einander stehen, sich annähern wollen, sich vereinigen suchen, sich doch wieder trennen, und vielleicht sogar etwas Neues hervorbringen, das sich wieder sucht, trennt. Ein wunderbares Bild der Musikgeschichte, das nur noch das Staunen zuläßt und vielleicht an Sokrates auch in dem Sinne denken läßt, daß ich weiß, nichts zu wissen.

Und ein erster Ansatz zu dieser — wieder neu einsetzenden? — *Versprachlichung*, die aber erst danach Wirklichkeit werden kann, als sich die Musik *aus dem quadrivialen Verband der mittelalterlichen Theorie löst*. ist für Morent, *ib.*, S. 84, natürlich ausgerechnet der Vergleich von Musik und Sprache, wie er u. a. zu Anfang der *Musica Enchiriadis* begegnet, denn, *Bezeichnenderweise stützt sich diese strukturelle Analyse der Musik ganz auf eine Passage des Rhetorikers Calcidius. Die Musik wird also selbst zu einem Text und als solcher behandelt. ...*, *ib.* *Es stützt sich* zwar nichts, es wird nur zitiert und exemplifiziert<sup>94</sup>, und daraus dann etwas ganz anderes entwickelt, was der Hochschau von Morent zu irrelevant erscheinen muß, um auch

---

die scholastische Methode, bei Beibehaltung überkommener Begriffe hier die Instrumentenklassen als *species* abzusetzen — daß ihm damit etwa das Konzept der musikalischen Form an sich unbekannt gewesen sei, wird wohl der größte Ignorant nicht behaupten wollen: Auch hier erweist sich die scholastische Methode in der Hand etwas einfacherer Geister als eher verwirrend, wie man insbesondere in der Aufstellung zweier Grundkategorien der Musik, *Das Vokale* und *Das Instrumentale* sieht, nur weil der Begriff *Musik* auch in den Spezifika *Vokalmusik* etc. erscheint!

Daß schon in früheren Zeiten völlige Klarheit herrschte über die Relation des generellen Materials der Musik, des Trägers der Tonhöhen an sich im skalischen System und, für das Mittelalter zunächst nicht so wesentlich, der rhythmischen, abstrakten bzw. übergeordneten Einheit, der *χρόνος πρώτος* etc., zu den Möglichkeiten der Ausführung konnte man auch in schöner poetische Form aus *Carmina Cantabrigensia* Nr. 6, 1 – 2<sup>b</sup> unterhaltsam erfahren, ed. Strecker, S. 13, 16 seq., wo es heißt *Omnis sonus cantilene trifariam fit, Nam aut fidium concentu sonus constat ... Aut tiliarum canorus redditur flatus, ... Aut muldimodis gutture canoro idem sonus redditur ...* (Sperrung natürlich nicht im Text): Daß das Material in der verschiedenen Ausführung wesensmäßig immer derselbe ist, daß der Mensch also fähig ist, Tonhöhen an sich in skalische Ordnung zu bringen und daraus melische Gestalten zu schaffen, wie auch rhythmische Muster an sich aus entsprechenden Elementen zu bilden, ist nun wirklich ein wesentlicher Teil des antiken rationalen Erbes — man sollte dies nicht ohne Not zugunsten moderner Trans- oder Irrationalität vernichten: Was das lateinische Mittelalter damit geleistet hat, ist doch bewundernswert.

<sup>94</sup>Und die Unfähigkeit, zu sehen, was das Objekt eines Vergleichs ist, hat schon oft zu merkwürdigen Verirrungen geführt — verglichen wird hier die Tatsache der hierarchischen Abschnittsbildung, der Abschnittsbildung auf verschiedenen Ebenen; und was das mit einer Einheit von Musik und Sprache im emphatisch Georgiadesschen Sinne zu tun haben soll, wäre erst noch darzulegen: Nichts anderes als den, damit eben exemplifizierten Umstand, daß auch Musik fähig ist, Gebilde aus Gebilden zu schaffen, und so ein menschliches Kommunikationssystem darstellt, dessen Sinn allerdings von dem von Sprache völlig verschieden ist, weshalb Guido auch sehr sinnvoll den Vergleich spezifiziert, nämlich auf die Struktur der Poesie; aber wozu soll man derartige Dinge beachten, wenn man eine musikwissenschaftliche Dissertation verfaßt, hymnisch, mystisch und weitab von den Sachverhalten?

nur wahrgenommen werden zu können — Hochflug und Scharfsicht haben, wie schon einmal formuliert, nur die Raubvögel, der Mensch kann aber dieses Manko durch eine Brille, d. h. hier durch Literaturkenntnis ersetzen, und da finden, daß gerade der *Wort-Ton-Vergleich* eine sehr eingehende und die Folgen und die Voraussetzungen analysierende und betrachtende Behandlung erfahren hat, nach deren Beachtung man Derartiges nicht mehr sagen könnte, wenn man wissenschaftlich arbeiten will.

Schade nur, daß der Vergleich nicht auf den *Rhetoriker*<sup>95</sup> — der Kommentar zu Platos *Ti-maeus* ist also ein Beitrag zur Rhetorik! — zurückgeht, sondern auf den Peripatetiker, nicht Platoniker, Adrast, bedauerlich ist nur, daß der Vergleich da und auch bei Chalcidius, dessen Text durchaus lesenswert ist, etwas so ganz anderes bedeutet als in der *Musica Enchiridis* und noch bedauerlicher, daß Morent hier, wie auch sonst, nicht die notwendige Literatur beachtet, sondern sich nur auf die üblichen Übersichtsarbeiten weniger bewanderter Autoren stützt. Hätte Morent z. B. in F. A. Gallos Beitrag zur *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 7, Darmstadt 1989, S. 17, geschaut, so hätte er erfahren können, daß *Valla legt die Analogie nun erneut dar, wobei er das Zeugnis des Adrastos zitiert ... Peripateticus inquit Adrastus ...* Daß das Ganze wieder nun von dem „Platoniker“ Theo Smyrnaeus überliefert wird, verleiht dem Ganzen besondere Unterhaltsamkeit<sup>96</sup>.

So einfach ist es denn nun wirklich nicht: Wenn man schon ausführliche Literatur, vielleicht, weil sie gegenüber dem Mystizismus Georgiadesscher Prägung eine gewisse rationale Skepsis zu äußern sich im Interesse einer Musikwissenschaft für verpflichtet hält, nicht zur Kenntnis nehmen will, sollte man doch wenigstens die Theorie dazu, die Quellen also beachten; allerdings gehen die ganz rational vor, wie z. B. Guido, der recht sinnvoll erkennt, daß Musik etwas künstlerisch Geformtes darstellt, dessen Gliederung — und darum geht es, nicht um *Versprachlichung* — man besser nicht mit der einfachen Sprache vergleicht: Wie eigentlich wäre bei einer *Versprachlichung*, was auch immer das rational bedeuten sollte, die Forderung nach Übereinstimmung der sprachlichen und musikalischen Abschnitte auf allen Ebene zu erklären, wie sie schon die *Musica Enchiridis* ausdrücklich aufstellt? Oder, könnte man ja auch fragen, wo soll man sprachgeprägte, sprachnahe oder wie auch immer eine rationale Rekonstruktion des von so impressiven Wörtern wie *Versprachlichung* Gemeinten lauten könnte, in der mittelalterlichen Musik konkret nachweisen; in der Motette, der Textierung von Melodien? Wenn also Raimbaut de Vaqueiras eine *estampida* hört, und dann, wie dies zahlreiche Dichter vor und nach ihm getan haben, deren instrumental vorgetragene Melodie als rhythmische „Schablone“ nutzt, ein Gedicht zu schreiben, vielleicht ja auch auswendig zu improvisieren — manche können das,

<sup>95</sup>Soll man vom Normalberuf des Kaisers darauf schließen, daß Marc Aurels Philosophie kaiserlich war, die von Epictet sklavisch?

<sup>96</sup>Allerdings ist Gallo wie in dieser Geschichte der Musiktheorie zu erwarten auch verborgen geblieben, daß diese *Analogie zwischen Musik und Sprache* im Mittelalter nicht *ein wichtiger und bedeutsamer Topos* war, wenn man Topos im Sinne von *Gemeinplatz* versteht, sondern ein essentieller Faktor des Guidonischen Formdenkens; Vallas einfache Zitierung des Adrastschen Formalismus bedeutet damit einen erheblichen geistigen Rückschritt; es empfiehlt sich, bestehende wesentliche Literatur zu beachten — eigentlich auch eine Aufgabe des Herausgebers dieser gerade darin so merkwürdigen Sammlung.

manche nicht —, dann hat er die Melodie ebenso *versprachlicht* wie der von Lichtenstein? Also das wird Morent ja hoffentlich nicht meinen können. Damit wären aber Erklärungsversuche des von ihm, und wohl auch seinem Doktorvater Gemeinten, wenn das überhaupt rational zu rekonstruieren sein sollte, gar nicht nicht zu leisten: Könnte man nicht endlich einmal die Probleme erörtern, die die musikalische Form als rein musikalische Gestalt aufgibt?

Der Vergleich der *Musica Enchiridis* aufgenommen und erheblich klarer gemacht durch Guido betrifft nichts anderes als die Charakteristik von („ablaufender“!) Musik und Sprache, auf Elemente als Material und deren Zusammenstellung zu, jeweiligen!, Sinneinheiten auf verschiedenen Ebenen zu beruhen — im Fall von Sprache sind das syntaktische Einheiten, bestimmt durch die Bedeutung, im Fall von Musik sind das musikalische Gestalten, zusammengesetzt aus den Tönen als Elementen der Musik, autonom musikalisch gestalthaft definiert, eben durch ihre individuelle Form, die Relation ihrer Form zur nächsten Umgebung, z. B. als spiegelbildliche melische Bewegung, und ihre Stellung in einer ganzen Melodie<sup>97</sup>.

<sup>97</sup>**Helisachar und Aurelian** Wenn Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 112, schreibt: *Il principio che sembra guidare Aureliano è il decoro: l'insistenza sulla questione del linguaggio e la sua relazione con la musica concorda perfettamente con quanto si legge nei documenti di Elisarco, die Amalarico e di Agobardo. ...*, ist klar, daß sie die betreffenden Hinweise bei Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. 2, Kap. 4, S. 40 ff., ebensowenig gelesen haben kann wie die Texte selbst (daß es gegen Levys Deutung erhebliche Einwände gibt, muß man ja nicht zur Kenntnis nehmen, dann sollte man wenigstens die Texte lesen): Keiner der von ihr angegebenen Autoren sagt auch nur ein konkretes Wort zur Gestalt, Form, Tonart oder Struktur der Musik; allein Aurelian bemüht sich, mit den ihm verfügbaren Mitteln — teilweise vielleicht „vorrational“, oder wenn man das so gerne hat, *oral* Fachsprache —, Choralmelodien zu beschreiben. Dabei kommt er natürlich auch auf die Relation der sprachlich syntaktischen zur musikalischen Abschnittsbildung zu sprechen, schließlich ist die Form des Chorals ja wohl wesentlich davon bestimmt, wie die einzelnen, oft formelhaften musikalischen Teilmelodien auf jeweilige syntaktische Strukturen zu applizieren sind, das ist nämlich ein, Anna Morelli vielleicht nicht so ganz bekanntes, Grundprinzip des Chorals, das andererseits nicht ganz trivial „funktionierte“, wie eben Aurelians Hinweise auf mögliche Diskrepanzen beweisen. So gibt er, ed. Gushee, S. 97, 17, die Silbenzahl an, die in bestimmten Versus der Nachtresponsorien vertont werden müssen, und wo dann die *medietas*, der jeweilige Sinnabschnitt der Melodieformel etc. sein müssen. Nicht einmal solche Angaben findet man bei den von Anna Morelli angegebenen Autoren, ja selbst die Hinweise von Aurelian auf das Problem, das die Kompositformen aufweisen, d. h. partielle Textwiederholungen, wo gelegentlich Probleme zwischen musikalischer Form und dem Textsinn auftreten, findet man bei diesen Autoren gerade nicht — sie schreiben nicht über Musik, so sehr Levy sich auch bemühen mag, irgendwelche spezifisch musikalischen Hinweise zu finden — aber, warum Einwände beachten? Nun, vielleicht um nicht derartig unsinnige Bezüge und Formulierungen hinzuschreiben — Aurelian geht musikspezifische Fragen an; auch Fragen, wie die nach dem *tempus* bei partiellen Textwiederholungen, wie in Aurelians Bemerkungen zum Resp. *Aspiciebam in visu noctis; Versus Ecce dominator Dominus cum virtute venit. Non 'veniet' futuri temporis, sed 'venit' preteriti, quia sic ipsius sese repetitio habet responorii: et datum es ei regnum, etenim tempora debent temporibus iungi ...*, ed. Gushee, S. 104, 4. Auch das ist eine musikalisch nicht ganz irrelevante Frage, wenn Aurelian sie auch nicht explizit macht: *veniet* hat eine Silbe mehr als *venit*.

Wie man hierin eine *Versprachlichung* von Musik sehen können will, ist unverständlich — es handelt sich genau um das Gegenteil, die Formulierung von Musik als Abfolge von Formen auf verschiedener hierarchischer Ebene, in ihrem Sinn bestimmt durch die jeweilige musikalische Gestalt: Wo gibt es so etwas in Sprache? Wenn Guido diesen Sprachvergleich auf die Ebene der metrischen Dichtung überführt, hat er bemerkt, daß Musik individuell komponierte Form ist, also die Dichtung als zum poetischen Text geformte Sprache zum Vergleich besser heranzuziehen ist. Wenn er dann noch bemerkt, daß die Relationen zwischen einen *versus* ausmachenden Versfüßen rational, proportional stringent sind, dies für die Relation zwischen musikalischen Abschnitten aber nicht zutrifft, sagt auch er nichts über eine *Versprachlichung* oder gar *Verpoetisierung* von Musik, sondern nur zum Faktum, daß musikalische Gestalten nicht notwendig proportionaler Beziehungsfaktoren bedürfen, sondern auch auf „weicheren“ Relationsmomenten basieren können — hat er da nicht recht und beschreibt er da nicht Musik an sich, als musikalische Form?

Also: Guidos Werke lesen, lohnt sich wirklich mehr als unzulängliche Schriften über Guido. Natürlich bildet die totale Umdeutung des Adrastschen Vergleichs zur Exemplifizierung einer sequentiell aufzunehmenden Information gerade keine *Versprachlichung*<sup>98</sup>. Es handelt sich für den Autor der *Musica Enchiriadis*, und in vollendeter Form für Guido darum, zu verstehen, daß die musikalische Form auf verschiedener Ebene gestaltet wird, also Töne — nicht abstrakt, sondern im aktuellen Verlauf! — bilden *syllabae*, aus denen wieder *neumae* bestehen etc. bis zur vollständigen Melodie, die dann eine große Sinneinheit darstellt, nämlich, wie die Texte

---

Solche, speziell die Relation von musikalischer Großform, die zu eventuell (partieller) Textwiederholung zwingt, zum Textsinn betreffende Fragen stellen übrigens auch nicht das Wesentliche von Aurelians Beschreibungen von typischen Tonartcharakteristika dar, sondern sind klar Nebenbemerkungen. Helisachars durchweg auf Repertoirefragen (z. B. fehlende oder unpassende Antiphonen) und eventuell falsche Textverwendung gerichteten Ausführungen gehen nicht einmal auf solche Fragen spezifisch ein (auf diese Fragen, sowie die völlig unbegründete Vorstellung, daß Helisachar bereits ein vollständig neu-miertes Gradualbuch oder Antiphonar, also Neumen überhaupt, gekannt habe, geht Verf. nochmals, und zwar unter Beachtung der Textstellen, ein in *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 203 ff., und S. 312 ff., so daß hier eigentlich genügend Möglichkeit bestanden hätte, die völlig Abstinenz Helisachars gegenüber spezifisch musikalischen Fragen zu bemerken, natürlich gibt es Übereinstimmungen, wenn es um reine Textfragen geht; nur, es ist festzuhalten, daß Helisachar die Sänger der Liturgie, auch ihre höchsten Vertreter, offensichtlich (noch) nicht als in irgendeiner Weise literarisch zu beachten bewertet; ihre Tätigkeit ist für ihn ausschließlich allgemein, nicht aber hinsichtlich spezifischer Fragen, etwa gar der Tonartzuordnung, von Interesse: Helisachar kann einen Ansatz wie den von Aurelian nicht einmal geahnt haben. Auch hier erweist es sich vielleicht doch nicht als Vorteil, wenn vielleicht auch als Bequemlichkeit, wenn Anna Morelli auf Kenntnisnahme bereits einige Zeit vorliegender Literatur so deutlich verzichtet — und „zum Ersatz“ auch die Texte nicht ausreichend zur Kenntnis nimmt.

<sup>98</sup>Schon Adrast selbst wäre höchlichst überrascht über eine derartig absurde Vorstellung, weil er nur eine einprägsame (wie falsche) Analogie aufstellen wollte, daß beide Phänomene eben elementare Strukturen haben: Elemente, daraus zusammengesetzte „mittlere“ Größen, und höhere Einheiten — was er jedoch nicht auf ablaufende Musik, wie die mittelalterlichen Autoren, sondern allein auf abstrakte Begriffe der Musiktheorie bezieht: Silben mit Intervallen zu vergleichen ist Unsinn.

ausdrücklich bemerken, die musikalische Form, wer da von *Versprachlichung* spricht, hat von der Sache, den Texten und der mittelalterlichen Musiktheorie keine Ahnung, ist inkompetent in der von ihm behandelten Angelegenheit, vielleicht ein Grund für eine Promotion in Musikwissenschaft? Denn zu fragen bleibt ja wohl, warum der Doktorvater solche Formulierungen einfach zuläßt.

Es handelt sich allein darum, deutlich machen zu können, daß Musik als Form einen eigenen Sinn hat, eine eigene, autonomen Bedeutung besitzt. Was an ablaufender Kommunikation hat noch einen Sinn, der aus einer Folge von Teilen auf verschiedener hierarchischer Ebene besteht — die Sprache, also wird die zur Verdeutlichung verwandt. Das ist der essentielle Unterschied zum Formalismus von Adrast.

Aber einmal ernsthaft gesprochen: Ist es nicht eine Ungeheuerlichkeit, daß zu Fragen, zu denen ausführliche, sicher nicht ganz einfach zu lesende Literatur vorliegt, derartig inadäquat daher geredet wird, in welcher anderen wirklichen Wissenschaft wäre dies kein Skandal? Soll damit L. Finschers Meinung exemplarisch abgestützt werden? Ist das die eigentliche, neue Aufgabenstellung von Dissertationen dieses Faches?

Und noch etwas: Wo ist Guidos Theorie des Chorals eigentlich an das Quadrivium gebunden oder gar gefesselt? Musiktheorie ist immer schon, d. h. seit Aurelian eine eigenständige Disziplin — und wirklich: Sollte man die Musik von Josquin als immer noch nicht auch von Elementen der Nachahmung von sprachklanglicher Faktoren in ihrer Form (mit)bestimmt betrachten dürfen, nur weil noch Zarlinos Darstellung, rein formal gesehen!, doch noch auf die „alte“ quadriviale Natur der spätantiken Musiktheorie bezogen ist? Auch dazu sollte man einmal beachten, daß die Schrift von Boethius, übrigens genau wie die älteren griechischen, eine Schrift an sich darstellt, natürlich auf den Schematismus bezogen, aber nicht abhängig davon — abgesehen natürlich von den Sachverhalten, die eben mathematisch zu formulieren sind, wie die Nichtexistenz eines echten *halben Ganztons* etc. Die einzige spätantike Darstellung in einem Gesamtzusammenhang der *artes* war die von Martianus Capella, zu der als zu oberflächliche Zusammenfassung die von Cassiodor kommt — und wer aus diesen Texten heraus die Rationalisierung des Chorals hätte leisten wollen, der müßte schon ein Wundertier gewesen sein<sup>99</sup>. Die Darstellung der *Musica*

---

<sup>99</sup>Die, wenn man so will, Überlegungen von M. Haas zur Bedeutung der *artes* im lateinischen Mittelalter vor der eigentlichen Scholastik, in seinem Beitrag zu Zaminers Geschichte der Musiktheorie, Bd. 2, S. 644, scheinen doch etwas zu kavaliersmäßig über die Rezeption von Martianus Capella und die Kommentare hinwegzugehen; auch die Rezeption von Augustins *De musica* sollte man vor einer derartigen „Reduktion“ der Kenntnisse dieser Zeit auch beachten; selbst Calcidius ist kein derartiger Schwätzer, daß man seine doch recht intensiv studierten Ausführungen einfach ignorieren könnte, und die Texte von Boethius? Nun, die sind nach M. Haas nur gelesen, aber nicht verstanden worden — trotz der umfangreichen Kommentare? Ist Johannes Scottus nicht auch ein Zeuge einer nicht ganz zu vernachlässigenden Aneignung der erreichbaren *Substanz griechischen Wissens*? M. Haas mag da etwas andere Vorstellungen haben, mit der historischen Wirklichkeit auch der Bildung sind sie nicht so ganz leicht zu vereinen. Klar ist jedoch, daß die scholastische Philosophie zur eigentlichen, nämlich produktiven Musiktheorie nichts beizutragen hatte als, höchstens, eine Schulung in logischem Denken.

*Enchiriadis* hängt nicht von den quadrivialen *artes* ab bzw. von deren Systematik, das gilt auch für Hucbald und erst recht für Guido: Die Autonomie des liturgischen Gesangs verleiht auch seiner rationalen Theorie von Anfang an der Verbindung beider eine entsprechende Autonomie; das sollte man beachten, zumal das Weiterleben der Tradition der reinen *ars musica* nicht anders denn als tote, rein literarische Kompilation und Zusammenfassung zu bewerten ist. Wo darf man fragen, hätte man den angesprochenen Vergleich aus der *ars musica* als Teil der *artes* ableiten sollen?

Andererseits gilt zwangsläufig: Wie sollte man diese Verbindung der Musiktheorie zu den Grundlagen der *ars musica* überhaupt jemals lösen können; es handelt sich um eines der Modelle — für lange Zeit das einzige Modell — zur Beschreibung von Intervallen: Deren wissenschaftlich rationale Bestimmung beruht eben auf Proportionen und deren Verknüpfung, das ist doch gerade die Leistung des Pythagoräischen Modells des Materials der Musik, das, in der Relation von Tönen zu Intervallen, später Klängen der Mehrstimmigkeit, eben auch Verknüpfungen repräsentieren muß; und Intervalle benötigt man eben in der mittelalterlichen Musik ebenso wie in der des Barock, also braucht man auch deren rationale Bestimmung durch Proportionen, z. B. am oder aus dem Monochord — wer sollte sonst klar wissen und fühlen, was eine Quint ist?

Auch hier ist Morents Formulierung, höchst euphemistisch formuliert, nur ein Zeichen von Gedankenlosigkeit, die der Doktorvater hätte bemerken müssen, um dann auf Differenzierung zu drängen: So primitiv geht es mit einer Beurteilung des Wesens lateinischer mittelalterlicher Musiktheorie denn doch nicht — daß die *ars musica* von allen anderen *artes* unterschieden ist, bemerkt übrigens auch Boethius explizit, und zwar an leicht zugänglicher Stelle, nämlich ganz zu Anfang. Natürlich hat aber erst, wie bemerkt, die Verbindung mit einer an sich existierenden Musik, der Musik der Liturgie, die nicht etwa aus dem Urgrund des musikalischen Urseins Einheit von Musik und Sprache ist, sondern ganz bewußt als Vokalmusik konzipiert wurde, von Menschen, die klare Erfahrung mit reiner Musik, z. B. des *alten Bundes* und vor allem der eigenen heidnischen Umgebung besaßen: Diese Verbindung gibt der Musiktheorie, im mittelalterlichen Sinne, erst konkret die Freiheit einer unabhängigen Theorie und die Realität beachtenden und regelnden Wissenschaft — merkt denn niemand, was schon bei Hucbald, der *Musica Enchiriadis* und Guido zur Tradition der alten quadrivialen *ars musica* an völlig Neuem hinzugekommen ist?

Und wie soll man dann eigentlich verstehen, ib., S. 83: *Durch die Imitation des Sprechtonverlaufes gewinnt die Musik eine neue, ihr nicht von Anfang an inhärente Ausdrucksdimension hinzu, die zuerst in der italienische Monodie ihre umfassendste Ausbildung erfährt?* Was heißt hier eigentlich *umfassendste*, ist etwas *umfassend* oder kann es wirklich noch *umfassender* sein? Wann gab es eine nur *umfassende Ausbildung*? Inwiefern war der Musik etwas *nicht von Anfang an inhärent* — vielleicht abgesehen von der Mehrstimmigkeit? Wird damit eigentlich die „alte“ Einheit von Musik und Sprache wieder erreicht? Und was ist eigentlich die *Musik von Anfang an*? Der Choral, in der Gregorianische, fränkischen Fassung, ist also nicht auch an stilisierten Merkmalen des *Sprechtonverlaufes* orientiert? Auch nicht das psalmodische Prinzip? Hier wird



doch auch ein bestimmtes Merkmal des Sprachklangs in musikalische Form umgesetzt, die dann aber an sich als Musik erscheint — und ausweislich schon der Aussagen der *Musica Enchiriadis*, die Morent doch tatsächlich auf einen *Rhetoriker*, der den *Timaeus* Platos übersetzt und kommentiert hat, zurückführen will — ein anderer großer musikwissenschaftlicher Mediävist bringt es doch fertig, den Ton Buchstaben Vergleich auf Plato rückführen zu wollen, ein Produkt moderner Bildung —, besteht eben keine triviale Zuordnung von Musik und Sprache im Choral, denn sonst wäre die Forderung auf Zusammenpassen von *neumae* und *distinctiones*, als Lehre ausgebaut bis Guido doch wohl absolut unmöglich; und da geht es schließlich nicht um das transalpine *Instrumentale*, sondern ganz einfach um die Form<sup>100</sup>; Morent müßte dann übr-

<sup>100</sup>**Zum Konzept von Musik als Form in lateinischer Musiktheorie des Mittelalters** Was Guido — auf der Grundlage der von Morent so exemplarisch nichtverstandenen Vorgabe der *Musica Enchiriadis* — leistet, es sei nochmals zusammengefaßt, besteht darin, daß er Musik als Folge von Formteilen erklärt, deren Sinn einmal in ihrer jeweiligen Gestalt, dann aber auch in der Relation dieser Gestalten zueinander, und schließlich in ihrer Fähigkeit besteht, hierarische Komplexe zu bilden, ganz wie man aus einem Motiv ein Thema, einen Themenkomplex und schließlich einen Satz bilden kann. Allerdings geht Guido erwartungsgemäß darauf nicht näher ein, d. h. wie solche Komplexe individuell gestaltet werden können, z. B. mit musikalischen „Reimbildungen“ und anderen „Symmetrien“, wie sie der Choral in ausreichender Anzahl zur Verfügung stellt, befaßt er sich höchstens rahmenhaft, denn das gehört zu den Dingen, die seiner Meinung nach besser *colloquendo* zu erklären sind (es ist sicher schön und angenehm, wegen des unspezifischen Gebrauchs des Wortes *color* im Anhang zum Traktat von Johannes de Garlandia alle möglichen Belege der *colores rhetorici* anzuführen, natürlich ohne Quadlbauer zu beachten, nur stellt sich die Frage, warum der Autor dieser Zusätze dann nicht *color rhetoricus* sagt, denn *color* ist auch altfranzösisch ein „normales“ Wort für *Schmuck*, *Auszierung* o. ä.). Wenn dann aber noch für alle möglichen der vielen „symmetrischen“ Bildungen der Diskantteile der Musik von Nötre Dâme schöne griechische Wörter gefunden oder aufoktroiyert werden, etwa die spiegelbildliche Korrespondenz, ein erster Teil geht nach oben, ein folgender nach unten u. ä., dann sollte man vielleicht doch nicht ganz übersehen, daß Guido solche Hinweise ohne jeden Hinweis (bewußt so formuliert) auf „Rhetorik“ dargelegt hat, klar für jedermann verständlich und dazu noch für das Mittelalter verbindlich; es dürfte ausreichend sein, die Fülle solcher Symmetrien nochmals und noch ausführlicher zu sammeln, auch ohne die entsprechende „rhetorische“, höchstens sehr umweghaft allegorisch überhaupt auf solche, in Wirklichkeit aber rhetorisch ausgeschlossenen musikalischen Regelmäßigkeiten anzuwendende Ettiketierung. Diese ist, schon des Mangels zeitgenössischer Quellen völlig aussagelos, vgl. auch Anm. 151 auf Seite 765, S. 108 ff. Daß es, und dann wie, durchaus Versuche einer Herstellung von Bezügen zur Rhetorik, soweit sie dem Mittelalter überhaupt verständlich war, gibt, könnte man z. B. bei H. Eger von Kalkar sehen oder auch bei Johannes Cotto — und sollte sich dann auch des inhaltslosen, assoziativen Formalismus solcher Beispiele bewußt sein (nur scheint Gross eine sehr selektiv unvollständige Literaturbeachtung wesentlich zu sein).

Was Guido damit geleistet hat, nämlich Musik als sequentiell, d. h. durch zeitliche Folge vermittelte „Nachricht“ zu verstehen, die hierarchisch gegliedert verläuft vergleichbar der Sprache, eine Nachricht, deren übermittelter Sinn aber die Form als Folge von Formteilen ist, die jeweils zusammengefaßt werden können, um Sinneinheiten, d. h. Formteile höherer Ordnung „mitzuteilen“, wird deutlich, wenn man beachtet, daß noch Kant diese Grundlage musikalischer Kunst sozusagen restlos nicht verstanden hat: Kant vergleicht aufgrund der Vorgabe Eulers Farben und Töne, die beide Wellennatur hätten.

gens auch noch nachweisen, daß der fränkische, Gregorianische Choral total andere Melodien gehabt haben muß als der ursprüngliche Römische, denn die Franken denken ja pentatonisch und instrumental, wie konnten die selbst bei Übernahme so einfach und korrekt die ihnen so unbekanntem Halböne auch nur begreifen? Und wie sollte dann das mit der ebenfalls ganz neuen These zusammenpassen, daß der Gregorianische Choral unmöglich ein Produkt (auch) fränkischer *magistri cantus* gewesen sein kann — weil die ja viel zu dumm dazu gewesen sein müßten (auf diese seltsame Vorstellung muß im 2. Teil leider ausführlich eingegangen werden).

Vielleicht wäre es doch nicht ganz unangebracht, etwas genauer zu formulieren, was eigentlich die jeweiligen Kompositionsfaktoren sind; auch die Relation von Musik und Sprache bzw. Text läßt sich rational erfassen; denn daß Musik fähig ist, Elemente des *Sprachtonverlaufs* nachzuahmen, das dürfte ihr grundsätzlich schon immer eigen gewesen sein — nur, was heißt *schon*

---

Den Farben stehen in der Kunst nach Kants etwas bedauerlich reduziertem Kunstverständnis aber noch die Konturen als eigentliche „Aussage“ und Gestalten gegenüber. Kants Bild von Malerei scheint auf die Kolorierung von Kupferstichen beschränkt zu sein, was hier aber nicht weiter interessiert; was interessiert ist der Umstand, daß, weil Musik aus Tönen besteht, dieser Kunst nur die Eigenschaft der Farbe in der Malerei entspräche, folgerichtig Musik keine Gestalt haben könne. Abgesehen von der für eine philosophische Abhandlung höchstgradig abgeschmackten Invektive gegen Musik als durch ihre Lautstärke störend — vom Lesen von Noten hatte Kant ersichtlich keine Ahnung — oder als nur der Verdauung nützlich etc., übersieht hiermit Kant radikal die Bedeutung der musikalischen Gestaltbildung, die ja auch zu seiner Zeit Bach Fugen über Themen mit Motivabspaltungen u. ä. schreiben ließ. Daß er dabei noch den Fehler begeht, die physikalische Erscheinung gleichzusetzen mit der ausgelösten Empfindung, mag noch dahingehen wie auch seine naiven Auslassungen über die Zahl in der Musik, seine Einordnung von Musik als grundsätzlich ohne Gestalt oder Form bestehende und daher letztlich geistlose Kunst ist von seiner Zeit her unerträglich; Michaelis gelingt es daher recht leicht, Kant hierin zu widerlegen; was er, höflich genug, als Ergänzung vorträgt, ist in Wirklichkeit eine vernichtende Kritik; wie gesagt, bleibt Kant verborgen, daß man Musik schreiben kann, was zumindest zur Frage hätte führen müssen, was man denn da, auch noch anschaulich, von Musik so abstrakt wiedergeben kann. Wenn nun aber noch mit mystischen „Begriffen“ diese ersichtliche Fehlleistung Kants sozusagen prolongiert wird, d. h. nicht die betreffende Abstraktionsfähigkeit als grundsätzliche Erkenntnis der antiken und erst recht der mittelalterlichen Musiktheorie — diese formalisiert noch „zusätzlich“ den Verlauf als Gestalt — auch nur zur Kenntnis genommen wird, ist ein Rückschritt ins Vorrationalen bei der Betrachtung von Musik, die nach solchen Grundlagen gebildet ist, erreicht, der noch schwerer ertragbar ist.

Wenn Kant schon solche, ja auch noch fürderhin beliebte Vergleiche ziehen wollte, hätte er merken können, daß den Farben in der Kunst die verschiedenen klanglichen Wirklichkeiten entsprechen könnten, das, was man gern als Klangfarbe bezeichnet; denn natürlich liegt hier, im Erleben des konkreten Klingens, den Übergängen von Tonhöhe zu Tonhöhe, den Kontrasten von Stimm- und Instrumentalklang ebenfalls ein wesentlicher ästhetischer Wirkungsfaktor von Musik, der als Form oder Gestalt, als Muster ebensowenig rational erfassbar ist wie die emotionale, assoziative u. ä. Wirkung von musikalischer Form. Auch wenn man somit die letzte und eigentliche Wirkung auch der notierten musikalischen Form rational nicht fassen kann, erfordert es die methodisch notwendige Sauberkeit, nicht einfach alle, ausweislich der Notation, trennbaren Ebenen durcheinander zu werfen wie Kraut und Rüben.

*immer*, zur Zeiten der Altsteinzeit? der alten Germanen? oder konnten die nur blasen, auf Luren, einzelne Töne? oder gar Dreiklänge? nicht aber singen? Es ist doch klar, daß in der Monodie eine neue Antikenrezeption vorliegt, die die sprachliche Leistungsebene der Kundgabe als Träger von Ausdruck erkannt hat, deren klangliche Merkmale nachahmt, und das in einer Einseitigkeit, die an Unmusikalität ihres Gleichen sucht — nur, eine *neue Dimension* gewinnt damit „die“ Musik nicht, denn die, naheliegende Nachahmung von sprachlichen, hier besonders sprachmelodischen Klangfaktoren war schon immer möglich, insbesondere seit der Formtechnik der Imitation von *soggetti*, die auf bestimmte Textstellen bezogen sind; neu ist die systematische Ausnutzung solcher Möglichkeit, die, dem könnte man zustimmen, eher aus Musik herausführt; Sprechgesang muß es immer schon gegeben haben, denn auch Augustins Verweis auf Athanasii Reduktion der Musik der Liturgie sollte bekannt sein. Also: Neue Dimensionen von Musik, und das auch noch im Rahmen des Titanenkampfes von *Das Instrumentale* und *Das Vokale* sollte man lieber etwas weniger leicht behaupten.

Was soll da weiterhin die Bezeichnung *Versprachlichung* als eigene Dimension? Was soll man sich darunter vorstellen, wenn spezifische Elemente der klangliche Ebene der Sprache musikalisch nachgeahmt werden — und sicher nicht identisch umgesetzt werden, denn schon Galileo will ja nicht, was der Zeit wieder bekannt war, etwa die von Aristoxenus als für die melischen Konstituenten des Sprachklangs im Verlauf charakteristisch bestimmte *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* als Musik einführen; natürlich bleiben auch die radikalsten Erneuerer der Zeit im — antiken, also „südlichen“ — Rahmen der Musik, also in der Selbstverständlichkeit des *sonus discretus*, der eine antike, *südlliche* „Erfindung“ ist. Was geschieht, ist keine *Versprachlichung* der Musik, wenn ein solcher Ausdruck überhaupt etwas meint, sondern ist eben die musikalisch stilisierte Nachahmung der spezifisch tonhöhen- und dauermäßigen Klangfaktoren der sprachlichen Leistungsebene der Kundgabe (Klages) — was das nun wieder sein soll? Nun, ganz einfach, die Sprache kann benennen, logisch verzeitlichen und eben auch die emotionale Einstellung des Sprechers oder natürlich auch der Sprecherin nach bestimmten Regeln bzw. in bestimmten Konventionen klanglich äußern bzw. eben kundgeben, wenn man etwa sagt: *Ja mein Gott, ist daaaaas ein Unsinn*, dann weiß jedermann, daß der Sprecher oder die Sprecherin den Unsinn mit besonderer Emphase auf den betreffenden Sachverhalt beziehen will, dies geschieht durch *Über*-Dehnung des Vokals, wohl auch durch höhere Tonlage und stärkeren Schalldruck, um nur die Mittel der deutschen Sprache anzusprechen. Das sind im jeweiligen Kontext durch rein klangliche Mittel gegebene Ausdrucksfaktoren. Daß man dies musikalisch stilisieren kann, ohne neue *Dimensionen* dieser Kunst hinzuzufügen, dürfte schon aus der Geschichte der *Cac-cie* (stammt der Name davon, daß man „Jagen“ nachahmt, oder stammt der Name von einer sekundären, naheliegenden Assoziation; sind Jagklangnachahmungen sekundär oder primär in dieser Gattung?) geläufig sein, sogar umgangssprachliche Rufe stilisiert schon die alte Motette höchst amüsan, einschließlich der Dauerviederholung.

Für diese sprachliche Leistungsebene der Kundgabe gibt es auch noch syntaktische Mittel, Wortstellung, Wortwahl, stilistische Ebene u. dgl., und, schließlich, eben die genannten klanglichen Faktoren, die man als solche nun direkt oder stilisiert (z. B. bei kontinuierlichem Anstieg

der Stimme zum Höchstton) musikalisch darstellen und so auch notieren kann, denn es handelt sich um klangliche Faktoren. Wenn man das als Antikenrezeption tut, kann man neue stilistische Ausdrucksmittel der Musik gewinnen, nur, etwas völlig Neues leistet man musikalisch damit nicht, man gewinnt musikalisch neue Möglichkeiten, die individualisiert werden können, z. B. im Prinzip eines musikalischen Realismus, eine Person „sagt“, also singt auch nur eine Person etc., daß die Einseitigkeit der Monodie entstehen kann; musikalisch notierbar, also musikalische Gestalt bleibt das Ganze, wie es die Tradition vorgibt. Wenn man Autohupen nachahmt, Eisenbahngeräusche etc., wird man kaum von einer *Vereisenbahnung* der Musik sprechen wollen, auch wenn hier eine neue Art der Verwendung von Musik vorliegt, eben die Stilisierung von vornherein klar außermusikalischer Klänge<sup>101</sup>, denn Musik als selbständige Form, vor allem mit

<sup>101</sup>**Zitate von „anderer“ Musik in Motette und Caccia** Wenn G. Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, 2005, zur *Caccia*, S. 62 ff., feststellt, daß die verschiedenen Arten der Nachahmung in *Wort und Ton*, z. B. von Jagdsignalen, Rufen der Jäger und Hundeläuten, mit *impressionistisch* nicht gerade passend umschrieben seien, hat er Recht, von *realistisch* zu sprechen erscheint allerdings ebenfalls nicht ganz passend, denn Hundegebell nachzuahmen — wenn das jeweils wirklich gemeint ist — kann in dieser Art Musik nur durch Stilisierung geschehen: Hunde „singen“ meist nicht im Sinne der diastematischen Stimmbewegung von Aristoxenus. Nachdem in einer bekannten alten Motette bereits, einschließlich der Dauerwiederholung, ein Marktruf als Vertonungsobjekt gedient hat, ist die Verwendung von bereits eindeutig musikalisch geprägten Jagdsignalen etc. natürlich keine grundsätzliche Neuerung mehr, eine Stilisierung ist bereits vorgegeben, der Ruf oder was auch immer muß nur verwendet werden. In der *Caccia* kann dies ohne große Schwierigkeit geschehen, in der Motette stellt ein solches Verfahren eine kompositorische Herausforderung dar (insofern ist es kaum *bemerkenswert*, daß *diese Technik zunächst vor allem in kanonischen Kompositionen verwandt wird*, ..., *ib.*, S. 65; zu fragen bliebe dagegen, ob und wie weit die Komponisten die Fähigkeit haben, die kanonische Technik im Sinne einer Stilisierung nun auch der räumlichen Klanglichkeit der Jagd einzusetzen; vielleicht könnte hier ed. Pirotta, I, XXXIII, t. 12 ff., so gelesen werden, klare Beispiele scheint es nicht zu geben).

Bereits klar musikalische Rufe, wie eben Jagdrufe oder gesungene Marktreaktion (mit deutlichem „Nebensinn“, der der eigentliche Sinn ist, es geht um runde Kuchen) sind also sozusagen bereits Musik; hier muß dann allein die Sprache entsprechende Stilisierungen vornehmen, z. B. bei der Nachahmung von Instrumentenklang bereits in den *pastourelles*, hier müssen klangliche Merkmale, die artikulatorischen Lautungen höchstens ähnlich sind, sprachklanglich stilisiert werden; ein anderer Sachverhalt.

Bei den von vornherein bereits musikalischen Rufen, Hornsignalen oder ja auch Liedmelodien bzw. *refrains* liegt seit dem Anhang zur Schrift von Johannes de Garlandia keine Neuheit vor, zu fragen wäre eher, inwieweit solche Rufe etc. schon in der eigenen Wirklichkeit, hier dem gesamten Jagdkontext, als Musik verstanden wurden, also bereits einen musikalischen Stilisierungsgrad aufwiesen, so daß ihre Aufnahme in die mehrstimmige Gattung nur hinsichtlich der Aufnahme in einen anderen musikalischen Kontext als Stilisierung anzusehen wäre. Das Verfahren ist eigentlich recht naiv, setzt allerdings den Umstand voraus, daß Jagd vergleichbare musikalische Aspekte hat wie das Singen von Personen in den volkssprachlichen Romanen als Erben der Tradition des Prosymetron (was auch Balzac in *Modeste Mignon* wiederverwendet). Daß Musik hiermit *eine neue Ausdrucksdimension* erhielt, erscheint vielleicht als etwas weitgehende Behauptung, es geht ja nur um Zitate einer hinsichtlich ihrer Gestalt eindeutig erkennbaren Musik — nur das kennt eben schon die frühe Motette. Der *Sommerkanon* kann hier ebenfalls erwähnt werden. Grundsätzlich ist also die Nachahmung oder das Zitat von nicht spezifisch

eigenem Material bleibt die Musik (in dieser Zeit) immer noch, auch bei Bach, trotz aller „rhetorischer Figuren“; insbesondere bleibt man eben im Rahmen des diskreten Tonsystems, des

---

musikalischen Klängen in die komponierte Musik nichts ganz Unbekanntes.

Man kann natürlich fragen, für wen solche Zitate bekannter quasi schon selbst musikalischer Wendungen aus einer doch wohl als niedrig zu bezeichnenden Erscheinungsweise von Melodie gedacht waren, wenn man die Freude an der Nachahmung nicht als ästhetisch kompositorischen Zweck ansehen will.

Ganz neuartige Vorstellungen erweckt hier Rebecca A. Baltzer, *Why Marian motets on non-Marian tenors?*, S. 114, in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe, 2002: The reason for this*, der Umstand, daß man Marienexte auf „falschen“ Tenorausschnitten finden kann, *tells us something important about the message that the clergy of this cathedral wished to convey to the populace of Paris*. Also, muß man schließen, war die Motette etwas wie geistliche Propagandamusik für das Volk, sicher eine kühne Idee. Daß übrigens Marienexte auch auf *tenores* bzw. Grundmelodien gedichtet oder tropiert werden können, die selbst nicht speziell Marianischen liturgischen Liedern entstammen, hätte Rebecca A. Baltzer schon an der sog. „ältesten“ Motette sehen können, wo *stirps Jesse florigeram germinavit virgulam...* auf *Benedicamus Domino* erscheint. Dieser „unterliegende“ Text ist ersichtlich nicht speziell Marianisch.

Andererseits sollte man nicht übersehen, daß schon für den Anonym. 4 die Wahl eines *tenor* Ausschnitts zum Zweck der Anlage einer Klausel und damit natürlich auch einer Motette nicht notwendig mehr an liturgische Gegebenheiten gebunden war, sondern rein musikalische Gründe hat, d. h. daß Komponieren über *tenor* Ausschnitt zu irgendeiner Zeit kompositorisch ohne Berücksichtigung von liturgischen Bindungen möglich geworden war. Damit aber ist nicht notwendig, daß jede der von Rebecca A. Baltzer angeführten Marianischen Motetten notwendig noch eine strikte liturgische Bindung an ihren *tenor* Ausschnitt gehabt haben muß. Warum? Nun, beachtet man die Existenz weltlicher Motetten, deren inhaltliche Verbindung ausgerechnet mit dem Text, dem ihr *tenor* entstammt, in Zusammenhang zu bringen, nur höchst phantasievollen Gemütern einfällt, und beachtet man die Intention von Gautier de Coigny, dann wird man hier ebenfalls eine möglich Erklärung solcher liturgischer „Diskrepanzen“ feststellen können. Wie? Gautier de Coigny verlangt als *clericus* die Ersetzung von Marot durch Marie in gleichen Formen, z. B. der Pastourelle. Es gibt also ganz bewußt Kontrafakte geistlichen Inhalts, bewußt als Gegensatz zur weltlichen Textierung. Das gleiche für Motetten anzunehmen — ab einem bestimmten Zeitpunkt —, ist wohl nicht abwegig, d. h. die Möglichkeit ist zu beachten, daß lateinische Motetten bewußt als selbständige, d. h. mit der rein musikalischen Verwendung von *tenores* arbeitende geistliche Gegenstücke, ob als direkte Kontrafakte weltlicher Motetten oder als neue Kompositionen, eben zu weltlichen Motetten gedacht waren (die abwegige Behauptung, daß „dem“ Mittelalter der Unterschied zwischen geistlich und weltlich nicht so ganz bewußt gewesen sein könne — sollte durch Lektüre des Rosenromans und der Aussagen von Gautier de Coigny nun doch endlich widerlegt sein). Daß natürlich jeder Text des Graduale in irgendeiner Weise einen mehr oder weniger tiefen Bezug zu Maria herstellen läßt, ist eine triviale Feststellung, denn ohne Maria wäre das zentrale Wunder des christlichen Glaubens ausgeschlossen. Inhaltliche Begründungen für Rebecca A. Baltzers Interpretationen sind also trivial, aber keine Beweise für ihre These, die hier nicht einfach abgelehnt werden soll, es muß nur auf andere Erklärungsmöglichkeiten hingewiesen werden, und da ist die „marianische“ Textierung aller möglicher *tenores* keineswegs eine Überraschung seit der Verselbständigung von *clausula* und Motette, d. h. seit der, wie auch immer konkretisiert vorzustellenden Erscheinungsweise solcher Werke nicht ausschließlich innerhalb von liturgischen *organa*.

Singens und eben nicht *Singen-und-Sagens* als mystische Einheit; die Zeit kennt den notwendigen Stilisierungsgrad! Nur, solche *Ausdrucksdimensionen* waren in der Mehrstimmigkeit auch schon durchaus verfügbar, allerdings eben mehrstimmig dargeboten in den *soggetti*. Differenzieren statt Mystifizieren scheint auch hier nicht ganz abwegig zu sein, schließlich kann P. Cima ohne Probleme die Wendungen auch ohne Text, ganz instrumental, vielleicht auch vokalisiert vortragen lassen, warum denn auch nicht?

Es ist beachtenswert, daß die Mystik von allgemeinen Vorstellungen wie *Das Instrumentale* und *Das Vokale*, das *Nordische*, *nordisches Klangempfinden* gegen *südländische Linearität* sich eines von jeder Skepsis und Kritik freien Weiterlebens, ja Florierens erfreuen kann. Hier jedenfalls kann dieser Denkweise nicht mehr gefolgt werden, auf weitere Auseinandersetzung darf deshalb wohl verzichtet werden; um derartigen Ausführungen und Quellenkaleidoskopen folgen zu können, muß man schon mehr als rationale Wissenschaft in ihrer zwangsläufigen Beschränktheit oder Beschränkung aufwenden und sich offenbar eher einer Art gläubigen Fühlen nähern, sonst bleibt von der hier zu erwähnenden Arbeit doch nicht mehr als der Nachweis der nicht gerade neuartigen Vermutung, „symmetrische“ Gebilde wie in den *clausulae copulaeque* der Organa dürften mit einiger Wahrscheinlichkeit, ja, angesichts der klaren Aussagen im Nachtrag zur Schrift von Johannes de Garlandia mit Sicherheit, etwas wie Zitate oder allgemeiner Stilzitate weltlicher, und dann wohl auch instrumental ausgeführter oder ausführbarer Musik darstellen oder auf Einflüsse (auch) instrumentaler Melodien zurückgehen — unsingbar, d. h. von einer nur dem Instrument möglichen Virtuosität bestimmt sind die *clausulae* ja in keinem Fall; d. h. wenn die von J. de Grocheo als der Fidel eigene Gattung bzw. Gattungsausprägung genannten Kompositionen von Tassin wirklich (für die Zeit) wegen spezifischer instrumentaler Technik unsingbar waren, können sie als reine Instrumentalmusik offenbar virtuoser Natur nicht gut einen Einfluß auf die modalrhythmischen Partien in Organa gehabt haben, selbst v. Fickers schon zur Entstehungszeit bemerkenswerte Rekonstruktion des Organumklangs läßt solche Folgerungen nicht zu — immerhin erwähnt der Anonymus 4 ja explizit an einigen Stellen die Instrumentalmusik, z. B. als Vergleichsmaßstab für mögliche „Schnelligkeit“, also Virtuosität.

Im, nach Reimer nicht authentischen, Anhang zur (u. a.) modaltheoretischen Schrift von Johannes de Garlandia findet man Hinweise auf Zitate aus Instrumentalmusik (neben weltlicher Musik entstammenden Zitaten), was wiederum eine gewisse Unterstützung durch die Praxis der sog. *refrains* hat.

Damit ist natürlich ein Einfluß eines eventuell ursprünglich der weltlichen Musik, z. B. der Formen, die Johannes de Grocheo in vokaler, textierter, wie rein instrumentaler Ausführung kennt, eigenen Rhythmuschemas natürlich nicht unwahrscheinlich, zumal ja instrumentale Tänze genau mit modaler Rhythmik überliefert sind — und daß das Einfluß der Mehrstimmigkeit sein müsse, wird man auch nicht so leicht behaupten können — nur, mit dem tiefen, urgrundsätzlichen Unterschied von dem *Instrumentalen* versus das *Vokale* hat dies keinen Zusammenhang: Wie die Beispiele zeigen, ist jede Art der Ausführung, melismatisch vokal, textiert vokal oder instrumental, wie dies Johannes de Grocheo für die weltlichen Gattungen

kennt, denkbar, die Gestalt der modalrhythmischen Stücke ist davon nicht betroffen<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup>**Eine ganz neue Undeutung eines Belegs von professionellen, weltlichen Instrumentalisten** Man verdankt R. Flotzinger hier einen weiteren, wenigstens der Vermutung von direkten Einflüssen von Instrumentalmusik sogar auf die liturgische Mehrstimmigkeit, die nach Johannes von Salisbury ja sowieso nur noch rein weltlicher Natur ist, nicht widersprechenden, der Literatur schon einiger Zeit bekannten, Nachweis, den er selbst allerdings wieder in einer Weise „deutet“, die auf gewisse Schwierigkeiten im Umgang mit lateinischen Texten schließen lassen muß, *Von Leonin zu Perotin*, Bern et al., 2007, S. 220 (auf andere Merkwürdigkeiten dieses neuesten Beitrags des großen Mediävisten wird auch im Anhang zu Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* eingegangen): *Wie für die nur wenig ältere gotische Baukunst (magister operis, lathomus) ..., gab es auch für die mehrstimmige Musik Spezialisten. Für solche ist nach paraphonista und neben organista auch der Ausdruck magister organicus belegt, z. B. bei Robert de Courson ...: — worauf man wohl einen Text zu Sängern oder Komponisten des organum erwartet, deren Professionalität als Voraussetzung ihres Tuns eigentlich auf der Hand liegen dürfte, was jedoch dezidiert nicht der Fall ist, denn die von Flotzinger zitierte Stelle hat einen völlig anderen Sinn, als Flotzingers „Umschreibung“ erkennen läßt; wieder ein charakteristisches Beispiel der Merkwürdigkeit im Umgang mit Quellen durch Flotzinger (nach J. W. Baldwin, *Masters, Princes and Merchants, The Social View of Peter the Chanter & his circle* Vol. II, Princeton, New Jersey 1970, S. 142, Anm. 218): *Similiter de magistris organicis dicimus, quod illicite sunt opere eorum, qui scurrilia et effeminata proponunt iuvenibus et rudibus ad effeminandos animos ipsorum. Tamen locare possunt operas suas in licitis cantibus, in quibus servitur ecclesiis. Si autem prelatus lascivus talibus lascivis cantoribus det beneficia, ut huiusmodi scurrilia et lascivia audiat in ecclesia sua, credo, quod lepram simonie incurrat. Si tamen in aliqua sollemnitate pro consuetudine terre decantent aliqui aliqua organa dummodo scurriles notule non admisceantur, tolerari possunt. ...**

Warum Flotzinger den letzten Teil des Zitats ausläßt, ist ebenso unerfindlich, wie der Umstand, daß er den von Baldwin hier an mehreren Beispielen verdeutlichten Zusammenhang nicht zur Kenntnis nimmt: Es geht um die Erlaubtheit des Tuns von weltlichen Musikern, um nichts anderes, natürlich nicht um Orgeln oder Mehrstimmigkeit (*maistre* hat hier keine Beziehung zum wissenschaftlichen Titel, sondern bezeichnet die jeweilige Professionalität — die Leute der Zeit haben umgangssprachlich wohl doch auch französisch gesprochen). Jeder, der eine gewisse Kenntnis von vergleichbaren Texten der Zeit hat, ja, wer nur den Kontext beachtet, in den Baldwin dieses Zitat gestellt hat, denkt unwillkürlich an die bekannten Beichtlehren, z. B. an Thomas von Chobham, den Baldwin natürlich ebenfalls in diesem Zusammenhang erwähnt, in denen ja auch die Frage gestellt wird, ob und inwieweit z. B. einem Spielmann die Ehe zu halten ist, ob einem Spielmann die Teilnahme an der Kommunion möglich gemacht werden kann — ein Problem deshalb, weil der betreffende Berufsstand seit Hieronymus Gaben an ihn zu einem Teufelsoffer werden läßt, was man natürlich, wenn man die paar Seiten der entsprechenden Ausführungen von Baldwin liest, auch aus seinem Text erfahren kann — nur Flotzinger scheint dies nicht vermocht zu haben, was aber dennoch seine geradezu totale Fehl- oder besser Nichtdeutung der von ihm zitierten Textstelle nicht ausreichend erklären kann.

In genau dieser Weise, nämlich der neuen, durch die Erholungstheorie von Aristoteles aus der Nikomachischen Ethik und der Staatsschrift mit zu begründenden Indulgenz sagt auch Robert an dieser Stelle, daß das, was die Spielleute tun, wie immer als Instrumentalisten aufgerufen, schändliches Tun ist, wenn es auf *scurrilia et effeminata* gerichtet ist, also die Seelen von Zuhörern verweichlicht. Andererseits kann deren Tun, und das ist die neue Wertung, auch positiv im Sinne der Kirche bewertet

Andererseits sollte man nicht einfach an der Äußerung von J. de Grocheo vorbeigehen, daß werden, nämlich wenn sie ihr Tun auf solche, erlaubten Lieder richten, mit denen der Kirche gedient wird — ob sie wirklich auch innerhalb der Kirche auftreten dürfen, sei dahingestellt (s. u.), das ist keine notwendige Folgerung, wenn man allerdings an das Spielmannswunder von Roc Amadour denkt, ist auch das nicht auszuschließen — von Mehrstimmigkeit ist also in diesem Text an keiner Stelle auch nur hinweisartig die Rede. Ebenso wenig bedeutet natürlich der Gebrauch des Wortes *opera*, daß der Autor hier spezifisch an *Werke* oder sonst so etwas dächte, er bezeichnet damit in üblicher Weise das spezifische Tun des betreffenden Standes auf, die *opera* von Königen sind dabei von anderer Art.

Hätte R. Flotzinger auch nur einen einzigen Blick auf Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, 13.3.3., S. 431 ff., geworfen, z. B. gerade da, wo es um die, übrigens da nicht zum ersten Mal in der Literatur erwähnten Beichtlehren geht, hätte er sich den schwer erträglich peinlichen Mißgriff seiner „Deutung“ ersparen können, insbesondere, wenn er danach auch noch weiterfährt, ib., S. 221: ... *ein magister organicus ist weder ein Organist im heutigen Sinn noch einfach mit organista gleichzusetzen. Der Ausdruck spielt vielmehr mit den Bedeutungsmöglichkeiten von organum. Obwohl im konkreten Fall vielleicht kein unmittelbarer Vergleich mit anderen Künstlern gemeint ist, bleibt das Wort opus entscheidend: es kann sowohl auf den besagten Ternar des Hugos opus Dei, naturae und artificis imitantis naturam als auch auf die Triade Theorie, Poetik und Praxis aus der Nikomachischen Ethik verweisen. Ent-sprechend (sic!) unterschiedlich wäre die Bedeutung.*

Der letzte Satz ist sicherlich richtig, alles andere, trotz des Bezugs auf die großen scholastischen Gedanken von M. Haas, ist, wie selten selbst in geisteswissenschaftlichen Erklärungen exemplarisch falsch, hat mit dem von Flotzinger ja zitierten Text überhaupt nichts zu tun, so drollig auch der Umstand eines Verweises auf die Nikomachische Ethik so klar an dem eigentlichen Bezug vorbeigeht. Nun, man wird auch zustimmen können, daß von *Organist im heutigen Sinne* nicht gesprochen werden kann, wenn es dem Autor um die Indulgenz gegenüber dem Spielmann geht (tragbare Orgeln für weltliche Musik in dieser Zeit — sind jedenfalls nicht gemeint); nur, was hat ein Spielmann eigentlich überhaupt mit einem *Organisten* in heutigem oder sonstigem Sinne zu tun? Na ja, beide machen Musik. Nur leider, der Autor *spielt nicht mit den Bedeutungsmöglichkeiten von organum*, ja er kann damit gar nicht spielen, weil er klar den Spielmann meint, genauso wie der Bischof von Vitry in seiner Predigtstoffammlung mit *organista* natürlich nicht an das liturgische *organum* denken kann, sondern an den Spielmann, an den, der weltliche Musik zur weltlichen Unterhaltung macht.

Angesichts des Umstands, daß man die Opposition eines Verweichlichens von Jünglingen und *rudes* gegenüber erlaubten, sozusagen kirchlich approbierten Liedern — und man weiß auch, welche gemeint sind, z. B. *chansons de geste*, wenn man die Literatur beachtet — doch unmöglich auf die Bearbeitung des *magnus liber organi de gradali et antifonario* beziehen; wie Flotzinger also zu seiner so assoziationsreichen wie inhaltsleeren, ja mit dem Text völlig unvereinbaren Ausführungen gelangen kann, erscheint auch hier wieder unbegreiflich; vielleicht ein Übermaß an Phantasie, die das *Suchbild* wieder einmal exemplarisch das von Üxküllsche *Merkbild* restlos verdrängen hilft? Nur, wenn man einen Text schon zitiert, sollte man ihn doch vielleicht auch inhaltlich zu verstehen suchen?

Wie sollte Robert de Courson eigentlich auf die absurde Idee gelangen, daß die Sänger/Komponisten der Mehrstimmigkeit des *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* Jünglinge und *rudes* verweichlichen könnten durch *illicitae operae* — nicht *opus*, aber das ist für Flotzinger ja irrelevant —, wer sollte auf eine derart abwegige Vorstellung gelangen, zumal die Texte bekanntlich liturgischer Herkunft sind? Schon eine nur oberflächliche Betrachtung des Inhalts der Textstelle, ganz ohne Beachtung von Baldwins Kontexthinweisen, hätte klar machen müssen, daß es hier um weltliche Musiker, Instrumen-



die Fidel das für alle Musik, ja, für jede Art von Musik, geeignetste Ausführungsinstrumentalisten geht — die ja auch, z. B. im Falle von *chansons de geste* auch ernste Stoffe vortragen können, dann sind sie positiv zu beurteilen; genau das sagt Baldwin ja nun wirklich ausreichend klar, so klar, daß Flotzingers Erörterungen leicht skandalös erscheinen müssen.

Bevor man tiefe, ja tiefste Folgerungen oberflächlich formaler Art zum *opus* Begriff von Petrus Cantor zieht, wie dies Flotzinger exemplarisch tut, sollte man vielleicht doch einmal den Wortgebrauch bei Robert de Courson beachten, *Summa* X, 10, ed. Baldwin, Anm. 210, S. 141: *Item queritur de mimis et ioculatoribus et histrionibus et adulatoribus, utrum possint de iure locare operas suas. Videtur quod non, quia sic emmoliunt et effeminant et sepe infatuent animos auditorum et ideo emungunt sub dolo bona eorum. Ergo nec licet aliquid accipere intuitu talium.* Das mit irgendeinem Flotzingerschen *opus* Begriff zusammenzuführen und daraus noch tiefere Folgerungen über die Perotinischen *organa* als Werke im Sinne von Petrus Cantor, der natürlich, schon seines Namens wegen, identisch mit wem auch immer sein muß, dürfte ja wohl ausgeschlossen sein — warum Flotzinger dann seine Erörterungen zum Werkbegriff dennoch anschließt, muß unerfindlich bleiben, rationale und ihren Quellen gegenüber einigermaßen redliche musikhistorische Wissenschaft ist das nicht; davon ganz abgesehen, daß Flotzinger so völlig darauf verzichtet, die einschlägige Literatur auch nur ansatzweise zur Kenntnis zu nehmen; dies erklärt sich vielleicht daraus, daß er auch Baldwins Ausführungen nicht zur Kenntnis genommen hat, obwohl er das Zitat aus dem Werk von Robert de Courson nach Baldwins Ausgabe, wenn auch verkürzt, wiedergibt; nun das hat er ja auch in Zusammenhang mit dem von ihm völlig falsch verstandenen Begriff *occursus* bei Guido getan, obwohl er Waeltners Arbeit zitiert — was ist das wohl für ein Zitieren?

Dabei wären gewisse Fragen an Baldwin von musikwissenschaftlicher Seite sinnvoll gewesen, so, wenn man z. B. in seiner Darstellung von *those who played lutes and other musical instruments* und höchst beglückt nach einer so frühen Bezeugung des Instrumentennamens sucht, dann aber von Huguccio, *Summa*, Baldwin II, S. 142, Anm. 215, „nur“ das erfährt, was Flotzinger von seiner Fehlinterpretation hätte ebenfalls abhalten müssen, wie gesagt, wenn er den zitierten Text gelesen hätte, hätte das auch nicht geschehen dürfen — die *Lauten* „reduzieren“ sich aber dann doch wieder nur auf die traditionellen Instrumentennamen der antiken literarischen Tradition: *Sed quod de citharistis et liricis et fidicinibus et huiusmodi, qui instrumenta musica tangunt et exercent? Numquid eis dare peccatum est aut audire eos vel tangere musica instrumenta, et quidem, si quis utitur tali instrumento ad laudem Dei vel ad salutem corporis sine anime* (ist hier Augustin gemeint, oder fehlt im Satz etwas? es könnte sich um eine Spur von Augustin deshalb handeln, weil er der Seele die Aufgabe gibt, das für den Körper Gute zu bewachen, die Seele selbst aber nicht von solcher äußeren Einwirkung berührt sein darf) *vel ob necessitatem ecclesie honestam. Non peccat vel si peccat, veniale est. Nam David et etiam causa ministerii et similiter audire talem ob eandem causam vel nullum peccatum est vel est veniale, et in tali causa licet dare talibus pro tali opere* (auch hier hätte Flotzinger seine „Folgerungen“ zu *opus* „relativieren“ können, aber Textbeachtung scheint gerade nicht seine Stärke zu sein). *Si vero ille talia ad voluptatem et luxuriam incitandam facit, peccat, quia Deum moribus stimulat, qui populum vocibus delectat ...*

Die Stelle ist deshalb von Interesse, weil sie wie die zitierte aus dem Werk von Robert de Courson offenbar Instrumentengebrauch *ad laudem Dei* kennt; nur wird dies durch die alleinige Anführung von David wieder relativiert; Robert dagegen sagt ausdrücklich, daß es *lascivi prelati* gäbe, die *huiusmodi scurilia et lascivia in ecclesiis suis audire* wollen, die also, daran kann kein Zweifel sein, Musikinstrumente in der Kirche hören wollen, was sie auch immer wirklich dann zugelassen haben, Instrumentalmusik zur „Verzierung“; angesichts der eindeutigen Hinweise im Anhang zum Traktat des „Musikologen“

darstelle, eben weil sie jede Art von Musik darstellen kann, was offensichtlich die Singstimme Johannes de Garlandia, den mit dem Poetologen gleichzusetzen wohl niemand anderem als Flotzinger in den Sinn kommen könnte, ist damit eine weitere Quelle gegeben für eine aktuelle Begegnung von Kirchenmusik und Instrumentalmusik, denn Robert ist dann ja auch indulgent gegenüber denen, die *decantantes aliqua organa*, natürlich nur so lagen sie sich *scurilium notularum* enthalten — hier hätte Flotzinger etwas merken müssen: Sind vielleicht doch die modalen Rhythmen, wie auch immer konkret, in die Kirche durch Instrumentalmusik gelangt — denn hierzu sollte man wieder beachten, was Johannes von Salisbury von der neuesten Kirchenmusik seiner Zeit sagt (oder den genannten Abschnitt in Verf. *Musik und Unterhaltung* zur Kenntnis nehmen, wenigstens die Quellen, um nicht ganz haltlos frei und anachronistisch Vorstellungen sich entfalten zu lassen). Der Spielmann von Roc Amadour ist also offenbar doch nicht so ganz etwas Unerhörtes in der Zeit! Alles das hätte Flotzinger schon lange erfahren können, ja müssen, bevor er sich an die Interpretation überhaupt von Texten zu Modalmusik macht — eigentlich doch wohl auch ein wissenschaftlicher Skandal, das längst bekannte Aussagen der Zeit total falsch „gedeutet“ werden?

Daß die betreffenden, von Baldwin vorgestellten Autoren so gerne von *organa* sprechen, wenn sie Musikinstrument meinen, ergibt sich nicht aus einer besonderen Gräzizität, sondern offenbar an einer Orientierung an den Psalmen, Robert, *Summa X*, 10, ed. Baldwin, II, S. 142, Anm. 217: *Quid ergo dicatur citharedo habenti uxorem et multos filios secum et viventi tantum ex canticis et cithara? Quod videtur ei licere cum David et Maria soror Moysi et multi alii timorati in liris, citharis timpanis et psalteriis et canticis et organis commendentur. ...* Aber, vielleicht würde Flotzinger zu dieser Wortverwendung, die eben mit *organum* im Gegensatz zu den anderen genannten Instrumenten allgemein das *Musikinstrument* aufruft, auch wieder nur tiefe Assoziationen vagster Natur nährend sagen, daß der Autor hier mit dem Wort *organum spiele*; wie auch immer er dies tun könnte, bleibt lieber offen. Glücklicher Weise hat er aber auch diesen Text völlig unbeachtet gelassen, obwohl er auf der gleichen Seite der von ihm so unvollständig zitierten Textstelle zu finden ist.

Dankbar darf man auch dafür sein, daß seine große Kenntnis mittelalterlicher musiktheoretischer Literatur großzügig übersehen hat, daß die *Instituta patrum* explizit von der *organica vox* sprechen, ed. Bernhard, *Clavis Gerberti I*, S. 8, 38: *... suavi animo, pura anima, iocunda spiritus gravitate, concordia levitate, dulci melodia, nectareo iubilo, organica voce, ineffabili leticia iubilemus Deo creatori nostro; ....* Daß hier, nicht nur für einmal, keine Mehrstimmigkeit gemeint ist, dürfte klar sein, wenn auch, was Flotzinger leider ebenfalls unbeachtet läßt und uns damit eine Deutung der nicht ganz einfach zu verstehenden Stelle erspart, in ed. Bernhard, S. 7, 26, Mehrstimmigkeit geradezu explizit aufzutreten scheint: *Si duo simul cantent ... Solus quicquid cantet vel legat, mediocriter inchoet, et tali voce, ut sine strepitu perficiat, et intellectui verba distribuat, ac neumata dulci dyaphonia synphoniace terminet, ut edificentur audientes.* Es geht darum, daß der Sänger so anfangen soll, daß seine Stimme ohne häßliches Geräusch erklingt, was man auf Lautstärke in Relation zum Ambitus beziehen kann, daß er die Wörter verständlich wiedergibt, und schließlich, daß er die *neumata* mit einer *süßen Diaphonie symphon* singt. So klar die letzte Bestimmung auf Mehrstimmigkeit zu verweisen scheint, so inadäquat ist der Zusammenhang: Es geht um den Klang der gesamten Melodie, um die Wörter — und dann um Mehrstimmigkeit der *neumata*? Zunächst könnte eine Opposition zwischen *verba* und *neumata* bestehen, *iubilä*, die natürlich meistens an irgendwelchen Enden stehen. Daß jedoch diese, zudem noch von einem *solus* Sänger jeweils mehrstimmig zu singen seien, daß dies eine Spezialität solistischen Singens gewesen sein sollte, läßt an der Formulierungsfähigkeit des Autors zweifeln. Also bleibt eigentlich nur die Folgerung, daß er das Wort terminologisch falsch anwendet, daß er *dyaphonia* im Sinne einer

nicht vermag — und die totale Parallelität von vokalen und instrumentalen Gattungen bei diesem Autor wird nur „durchbrochen“ bei den spezifisch der Fidel eigenen Formen und den definitionsgemäß mit Silben verbundenen Formen wie der Motette; gerade da weiß man aber doch, daß die Motette auch und in genau derselben Form ohne Silben, „wortlos“ auftreten kann, als *clausula*<sup>103</sup>.

---

herausragenden Qualifikation musikalischer Schönheit verwendet, im Sinne vielleicht von Harmonie, besonders in Zusammenhang mit der überflüssigen, aber „schönen“ Qualifikation *synphoniace*. Daß sein Stil gelegentlich etwas zu „*luxurians*“ ist, sieht jeder Leser des Textes; hier scheint sich der Anonymus etwas zu „aufwendig“ ausdrücken zu wollen.

Und man sollte endlich beachten, daß die weltlichen Unterhaltungsmusiker häufig genug durch ihre instrumentale Fähigkeit, eben als *Spielmann*, nicht als *Singmann* o. ä. bezeichnet werden, das Instrument ist offenbar dominantes Merkmal gewesen, weshalb ein Beleg über *organizator* sehr, sehr sorgfältig nach seinem Kontext betrachtet werden sollte, ehe man „Deutungen“, wie sie, allerdings charakteristisch für sein gesamtes Umgehen mit Zeugnissen der Zeit, Flotzinger vorstellt, der Öffentlichkeit preisgibt.

So gut der Text also in die wertungsgeschichtliche Situation seiner Zeit paßt, so unbegreiflich, ja geradezu absonderlich müssen die Assoziationen erscheinen, die Flotzinger ausgerechnet zu diesem Text zu äußern sich genötigt sieht: Weil das mit fast allen von Flotzinger wörtlich zitierten lateinischen Textstellen der Fall ist, also kein Einzelfall vorliegt, erhebt sich die wissenschaftsgeschichtliche Frage nach dem Sinn von Flotzingers neuestem Buch: Der durchgehende Ersatz, sei es von Quellenunkenntnis, sei es von wirklich fehlenden Quellenaussagen durch meist mit *zweifellos*, *sicherlich* o. ä. eingeleiteten ad hoc Überlegungen, deren Plausibilität die ad hoc Vorstellungen und eine weder von Kritik noch Quellen berührte Denkweise Flotzingers begründen, macht die Lektüre seines neuesten, zusammenfassenden Beitrags zu einer wissenschaftlich nicht ganz selbstverständlich lesbaren und einfachen Aufgabe. Als Steuerzahler, der via Humboldt Stiftung den Druck eines derartigen Beitrags zu unterstützen hat, fühlt man sich zur Äußerung des korrelierenden Staunens nicht nur veranlaßt, sondern geradezu gezwungen: Der von Flotzinger im Vorwort so anrührend angesprochene *intellektuelle Diskurs* jedenfalls, ist zum Scheitern gezwungen, wenn sich durchgehend fehlerhafte Textstelleninterpretation (euphemistisch formuliert) mit Unkenntnis relevanter Quellen wie Literatur verbindet, und dazu noch eine Phraseologie hinzukommt, die ein rationales Verstehen eines potentiell Gemeinten so erschwert, daß ein *intellektueller Diskurs* rein sachlich kaum möglich erscheint — zunächst wäre ja zu erwarten, daß Flotzinger einen redlichen Diskurs beginnt, ob der dann *intellektuell* sein kann, hätte sich erst danach herauszustellen; so fällt eine entsprechende Bewertung nicht ganz leicht. Daß hier redliches Bemühen um Verständnis der Formulierungen Flotzingers versucht wurde, dürfte erkennbar sein.

<sup>103</sup>**Ganz neue Erkenntnisse zum Conductus, zu Motette und zur Verbindung von Wort und Ton in der Nôtre Dame Mehrstimmigkeit** Man darf dankbar sein, daß nun auch R. Flotzinger aus seiner großen Kenntnis der Quellen wie der Literatur eine weitere Entstehungsgeschichte der Gattung *motet* formuliert, die von einer derartigen Vagheit ist, *Von Leonin zu Perotin*, S. 331 ff., daß man sogar das alte, übrigens von Verf. in die Musikwissenschaft wieder eingeführte Bild von den Zwergen auf den Schultern von Riesen in diesem Zusammenhang findet — nein, die Ableitung von *motet* von *mot* ist nicht *obsolet*, es gibt sehr gute Gründe für genau diese Ableitung — nur, Flotzinger verzichtet auch hier auf Kenntnisnahme der Literatur und damit gleich a priori auf jeden *intellektuellen Diskurs*, den er dafür ebenso erfolgreich vermeidet, wie im Fall, der in der vorangehenden Anmerkung erwähnt wurde, alles, was da gesagt ist, bleibt ihm verborgen. Was das Ergebnis davon ist — kann

Die Differenzierung zwischen *Instrumental* und *Vokal* als Urmächte der Musik, immer im man in seinen Ausführungen zur Gattung *motet* nachlesen, Vagheit als wissenschaftliches Prinzip! Eine ganz neue Etymologie hält Flotzingers Wissen auch zum *motet enté* bereit, auch das muß man gelesen haben, um es glauben zu können.

Vergleichbar unberührt von Problemen ist auch seine Deutung der Gattung *conductus*, ib., S. 330: *Man tut ... gut daran, abermals von einem allgemeineren Verständnis auszugehen: von einer Gattung, in der ein metrischer Text — gemäß einer durchaus mittelalterlichen Bedeutung von conducere — mit einer entsprechenden Musik vermählt, fallweise wohl auch zusammengezwungen, sie jedenfalls mit einander verbunden werden. ... gilt für Conducti, daß in ihnen Textsilben und Melodietöne, damit also die Systeme Metrum und Rhythmus in neuer Weise zusammengefügt werden.* Wo Flotzinger metrische *conductus* gefunden haben will, wüßte man ebenso gerne, wie die Erkenntnis, daß, wenn man Flotzingers wieder bemerkenswert unklaren Wortgebrauch rational etwa so zu rekonstruieren versuchen wollte, im *conductus* irgendeine angeblich vorgegebene rhythmische Gestalt des Textes mit modalen Rhythmen irgendwie zusammengezwungen worden sein soll: Weil die Notation *cum littera* in dieser Zeit (noch) keine Auskunft geben kann, wird man höchstens bei melismatischen Melodiewiederholungen auf den gemeinten Rhythmus einer *cum littera* auftretenden gleichen *conductus* Partie schließen können, und auch da müßte offenbleiben, ob vielleicht eine, durchaus unterhaltsame, „Modalisierung“ z. B. eines „eigentlich“ geraden Takts stattfinden könnte; sonst kann man nur sehen, ob die Zahl von den angenehmen *modus* tragenden Tönen mit der Anzahl der Silben übereinstimmt, mehr sagen zu wollen, bliebe Chimäre — für das Prinzip der rhythmischen Dichtung, ein Flotzinger unbekannter Terminus und Sachverhalt, ist die jeweils geregelte Silbenzahl und ein Reimschema völlig ausreichend, *zusammengezwungen* werden braucht daher gar nichts. Eines allerdings darf und kann man mit Sicherheit konstatieren: Flotzingers „etymologische“ Deutung des Wortes *conductus* kann sich rühmen, auch die abenteuerlichste vergleichbare „Etymologie“ des Mittelalters in tiefen Schatten zu stellen: Ein *metrischer*, tatsächlich *metrischer* Text wird mit einer *rhythmischen* Musik *zusammengeführt*, also *conducitur*, so daß man den Gattungsnamen gefunden hat: *Conductus, der Zusammengeführte*, obwohl doch eigentlich zwei Dinge, nach Flotzinger, *zusammengeführt* werden?

Aber auch grundsätzlich erscheint Flotzingers Gegensatz zumindest erklärungsbedürftig: Was soll beim „Zusammengezwungenwerden“ von Text und Musik in einem, mehrstimmigen, *conductus* eigentlich *metrum*, was *rhythmus* sein: *Metrum* ist angesichts des von Flotzinger ja einfach als sicher vorausgesetzten, tatsächlich auch nicht unwahrscheinlichen Anteils einer (alternierenden) Akzentrythmik an der Gestalt der Modi, nicht gerade ein passender Ausdruck — von den sonstigen Unterschieden zwischen Modalrythmik und antiken Metren ganz abgesehen —, als *metrisch* könnte man nur unter strikter Nichtachtung der speziellen, zum wissenschaftlichen *Diskurs* notwendigen Bedeutung, also wie der hier terminologisch unspezifisch formulierende Autor der *Discantus positio*, den Text eines *conductus* bezeichnen (auch wenn Flotzinger diese ja denkbare „Begründung“ seiner „Terminologie“ nicht einfällt); hinzu kommt aber noch, daß die melodische Erscheinungsweise eines einstimmigen *conductus*, und der ist nach allen Definitionen ja die Voraussetzung mehrstimmigen Satzes, zwangsläufig in irgendeiner Folge von regelmäßigen Zeitquantitäten abgelaufen sein muß — zu behaupten, daß das rhythmische (dieses Wort im allgemeinen Sinn verwandt) Muster der Melodie eines *conductus* bzw. das rhythmische Schema, das den Dichter zur Wahl und Einhaltung seiner silbenzählenden Dichtungsform veranlaßt, mit durchgehend variablen Zeitquantitäten, jedoch gleichmäßigem Takt verlaufen sei, wird man doch wohl hoffentlich nicht annehmen wollen (das kompositorisch planen zu können, ist eine der großen Leistungen der Weiterentwicklung der rhythmischen Notation) — angesichts der Aussagen über solche

Kampf, ab und zu einmal zu gemeinsamer Zusammenkunft bereit, die dann zu irgendwelchen Liedmelodien bis hin zu Johannes de Grocheo erscheint eine solche absonderliche Exotik wohl nicht als wahrscheinlich; sicher, beweisbar ist das kaum, aber man stelle sich vor, eine Melodie für *Mihi est propositum* sänge nicht in einem modalen Charakter — geradtaktig oder in einem Dreiertakt —, sondern mit freier Zeitdauer jedes Taktbestandteils: Der gemeinte Rhythmus wäre nicht mehr zu erkennen; übrigens, auch wenn Flotzinger sicher ein Kenner der arabischen Rhythmustheorie der Zeit ist, auch die arabische Rhythmik hat modalen Charakter, d. h. läuft ab in regelmäßigen Mustern von sich immer wiederholenden Elementarmustern von Zeitquantitäten, natürlich auch mit *fractiones* (kein arabischer Ausdruck, hier metasprachlich gebraucht) u. ä., eben in gleicher Weise regelmäßig wiederholt, was rhythmischen Musterbildungen nun einmal so eigen ist: In der Zeit ist also kein anderer Rhythmus überliefert, also nachweisbar, als in der Form von modalrhythmischen Mustern (*modal* hier in dem angesprochenen erweiterten Sinne verwandt!); angesichts der Regelmäßigkeit des Prinzips der silbenzählenden Dichtung mit nur im Reim auch akzentrhythmisch eindeutiger Regelmäßigkeit kann also vorausgesetzt werden, daß es, neben der Form von *musica plana*, also der Rhythmik des Choralvortrags im 12. und 13. Jh., jedenfalls für rhythmische Dichtung nur die Möglichkeit gibt, gesanglich in modaler Form zu erscheinen (bzw. zu erklingen).

Damit jedoch besteht nicht der geringste Anlaß, von Grund ganz zu schweigen, die mehrstimmige Setzung und eventuelle „Einrahmung“ durch klar modalrhythmische Melismen einer a priori einstimmigen Conductusmelodie in irgendeiner Weise als Zusammenkommen von Oppositionen, Gegensätzen, die vorher unvereinbar waren o. ä. zu qualifizieren; genau das geht nicht — das einzige, was an rhythmischer Veränderung stattgefunden haben könnte, wäre eine Umsetzung eines geraden in einen ungeraden, dreizeitigen Takts bzw. besser gesagt einer Akzentalternation, die einstimmig im Zweiertakt gesungen worden sein könnte, in eine dreizeitige „Ausfüllung“ des gleichen Takts. *Stabat mater* kann man geradtaktig singen, also jede Silbe mit gleichlangem Ton oder, äquivalent, die Betonung durch langen, die „Unbetonung“ durch kurzen Ton — das aber wird wohl niemand rational als *Zusammenkommen* von Gegensätzen o. ä. bewerten wollen: Flotzingers merkwürdige Etymologie bleibt also auch inhaltlich höchstgradig merkwürdig, ja unverständlich; modale Charakteristika haben beide genannte Möglichkeiten.

Flotzingers Vorstellung, die er fälschlicherweise aus der Darlegung von Johannes de Garlandia (natürlich nur in der Fassung von Hieronymus, vgl. 3.2.1.2 auf Seite 717!) über die durch Zeichen bezeichnbaren Bestandteile des *sonus* durch Tonhöhe und Zeitquantität ableitet, daß nämlich die Modalrhythmik durch einen betonungsmäßigen Faktor (mit)bestimmt sei, ist an sich durchaus nicht unwahrscheinlich. In den *modi* würde unter dieser, wie gesagt nicht unwahrscheinlichen, Annahme metrisches und akzentalternierendes (o. ä.) Muster von vornherein *zusammengeführt*; nur, eine solche *Zusammenführung* ist für die Zeit trivial: Jedes akzentrhythmische Muster muß ja wohl in irgendwelchen, in der Zeit für Dichtung als regelmäßig in modaler Weise zu erwarten, Muster von Zeitquantitäten erscheinen, also kann hier nur das *zusammengeführt* werden, was trivialerweise und zwangsläufig nur zusammen erscheinen kann: Auch damit erweist sich die von Flotzinger so aufregend neu erfundene „Etymologie“ des Wortes *conductus* als noch weniger begreiflich als die „Etymologie“ *musica a moys i. e. aqua*: Die rational definierbare Seite der regelmäßigen Folge von Zeitquantitäten, und die für die Zeit nicht erfaßbare Seite der akzentalternierenden Muster werden im *modus* genau in der von Flotzinger nur und sonderbarerweise für den *conductus* ersonnenen Weise „*zusammengeführt*“, ja müssen so *zusammengeführt* auftreten, eine Trennung ist gar nicht möglich.

Könnte Flotzinger nachweisen, daß metrische Dichtung der Zeit, etwa Hexameter systematisch im 1.

Bastarden führt, stellt eine wissenschaftlich unbrauchbare Mystifizierung zum Zwecke einer modus vertont erscheinen, also der ictus wie auch die Zeitquantitäten von metrischer Form des Textes und die Muster des musikalischen Modalrhythmus' wirklich gegeneinander stehen würden, dann könnte man seiner Argumentation vielleicht etwas abgewinnen; nur, schon mangels Masse, sind solche Phänomene auszuschließen, ganz abgesehen, daß Flotzinger zu solcher Konkretisierung seiner „Etymologie“ deshalb nicht instande ist, weil er den Unterschied metrischer und rhythmischer Dichtung offenbar (immer noch?) nicht für beachtenswert hält, d. h. die konkreten Implikationen seiner „Etymologie“ gar nicht bemerken kann.

Was da also das Prinzip des *conductus* rhythmisch Neues gebracht haben könnte oder sollte, ist von rationaler und historischer Betrachtung der musikhistorischen Situation her nicht einzusehen; erst recht nicht für die Zeit. Wenn Flotzinger also im *conductus* irgendein *Zusammenkommen*, ja *Zusammengewungenwerden* von Rhythmus und Metrum sehen will, dann müßte er zunächst einmal die Begriffe klären, um dann zu beachten, daß ein solches Zusammenkommen — *Rhythmus* in modernem, nicht mittelalterlichem Sinne als Akzentalternation, *metrum* als dessen regelmäßige zeitquantitative „Füllung“ verstanden — ja schon längst in der Modalrhythmik geleistet ist; außerdem sollte man ein wenig berücksichtigen, daß das silbenzählende Prinzip, eventuell mit dann natürlich auch den letzten Akzent beachtendem Reim, also die *rhythmische* Dichtung im mittelalterlichen Sinne nicht eine den Wortakzent insgesamt, wie in *Burg Niedeck*, regelndes Prinzip ist. Niemand wird von *conductus*-Texten regelmäßige durchgehende Akzentalternation verlangen können, und niemand kann, selbst wenn eine solche Regelmäßigkeit vorliegen sollte, daraus die Gestalt der möglichen „metrischen Füllung“ erschließen.

Daß auch *conductus* als Textierungen regelmäßiger rhythmischer Gestalten modaler Charakteristik (modulo der von der Theorie notwendigerweise absolut gesetzten Dreizeitigkeit der rational, also quantitativ definierten *modi*) entstanden sein könnten, ja dürften, nur ohne Bezug auf einen *tenor* bzw. selbst als *tenor*, dürfte trivial sein. Es kommt bei rhythmischer Dichtung wesentlich auf die Silbenzahl an, denn nur hier liegt das eigentliche Strukturmerkmal der Verbindung von Melodie nebst ihrem, es sei betont, ihrem Rhythmus (im allgemeinen Sinne verstanden) und dem Text — die abenteuerliche Vorstellung, daß sich irgendwie aus der Textgestalt einer rhythmischen (im poetologisch mittelalterlichen Sinne) Dichtung die Gestalt der ihre Form generierenden Melodie ableiten liese, daß irgendwie der Sprachklang etwas unabhängig zur poetischen Form Werdendes sein könnte, ohne übergeordnetes rhythmisches (im allgemeinen Sinne) Schema, dem der Dichter folgt (ob klanglich oder rein „papiern“, ist hier irrelevant) sollte nicht immer wieder herumgeistern — die Vorstellung gar, daß zur Zeit Homers der Ton der umgangsprachlichen Kommunikation im Stil und metrischer Form der *Ilias* erfolgt sein soll, daß also erst später metrische, poetische Form und Prosa „auseinandergetreten“ seien, ist so absonderlich, daß man die Wiederholung dieses Ideologems nur von Flotzinger und natürlich Ch. Kaden, der noch den Tanz einschließt (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 909 ff.), erwarten kann. Für das Mittelalter wie die Zeit davor gilt: Sprachklang wird nicht ohne abstraktes rhythmisches (im allgemeinen Sinn) Schema zu metrischen oder rhythmischen, reimenden und silbenzählenden Versen.

*Dic, Christi veritas, Dic, cara raritas, Dic, rara caritas, ubi nunc habitas?* ist doch nicht metrisch, sondern strikt silbenzählend und reimend (neben anderen poetischen Spielereien), aber ersichtlich in den Wortakzenten nicht klar akzentalternierend — naheliegend wäre allein eine auftaktige Vertonung, die dann aber auch *ubi*, und eben auftaktige *Dics* hervorrufen würde. Man sollte daher allein Silbenzahl und Reim beachten — die einzige eindeutige Aussage einer rhythmischen (mittelalterlicher Sinn) Dichtung zu „ihrer“, möglichen, Melodie und deren rhythmischem (moderner Terminus) Form liegt in

tiefsinnig klingenden Primitivisierung der Komplexität der Wirklichkeit dar; denn, was sollte man tun, wenn man von Kg. Thibaut de Navarre liest: *Si fist entre lui et Gace Brulée les plus belles chansons et les plus delitables et melodieuses, qui onques feussent oïes en chanson ne en viele. et les fist escrire en so sale à Provins et en cele de Troies ...* (ed. J. Viart, *Les grandes chroniques de France*, vol. VII, S. 65 seq.; ob man die Niederschrift auch auf die Melodien beziehen kann? die Annahme liegt nahe, ist aber kaum zu beweisen! vgl. dazu Marc Everist, *Polyphonic Music in 13<sup>th</sup> Century-France*, New York – London 1989, S. 198). Gesagt wird also: Der König von Navarra und der bekannte Trouvère Gâce Brulée haben die schönsten Lieder gemacht und die annehmlichsten und melodiösesten Weisen, die man jemals hat hören können, und zwar weder in einem (gesungenen) Lied noch in einer Fidel. Die Ekloge ist selbstverständlich: Was die beiden gemacht haben, ist natürlich das Schönste, das man auf der Welt hören kann, ob instrumental oder vokal, es gibt als Melodie nichts schöneres — angesichts der überlieferten Melodien allerdings wenigstens für den modernen Leser oder Hörer eine bemerkenswerte Wertung gerade der Melodien!

Natürlich sind die zuerst genannten *plus belles chansons* die Dichtungen, die sicher auch als Texte *les plus delitables* sind, denen aber auch noch, ganz entsprechend der Wendung *mot et son*, nun auch die Melodien, die *Melodiosität* — so kann man übersetzen — als zu Lobendes

---

der Anzahl von Tönen — und selbst da könnte ja ein Melisma von den *modus* konstituierenden Tönen vorgekommen sein (wenn wie gesagt der Autor der *Discantus positio* die Terminologie falsch anwendet, verständlich aus der von ihm aufgestellten Opposition der Gattungen mit Text, ed. Cserba, S. 193, 8, *super unum metrum* beim Conductus, und *super determinatas notas firmi cantus ... diversus in prosis ...* für die Motette, muß man diesen terminologischen, läßlichen Lapsus, vielleicht ja auch nur aus stilistischen Gründen begangen, nicht in neuere, wissenschaftliche Literatur übernehmen — andererseits ist natürlich klar, daß die Motettentexte, wie Meyer aus Speyer bestätigt, tatsächlich durchweg Prosacharakter haben, während die *conductus* sich doch meistens strophischer Regelmäßigkeit erfreuen, also von vonherein Dichtung darstellen, primär einstimmig, erst danach mehrstimmig gesetzt, wogegen die Motette textierte musikalische Gestalt ist — die Begründung für diese These findet man in Verf. *Musik als Unterhaltung* —: Allgemein genommen trifft die Aussage der *Discantus positio* also zu, nur hätte ihr Autor von *rhythmus* im Sinne Bedas sprechen „müssen“, nicht von *metrum*) — also kann man jeden Modalrhythmus einsetzen, vielleicht unter Beachtung des Reimakzents (nicht jede Sprache und jede Art der Vertonung kennt die Striktheit der Ordnung von Wortakzenten in der Art von *Burg Niedeck ...*, d. h. die Eigenschaft des Wortakzents, Akzententsprechung oder Akzentträger in einem durchgehenden Schema zu sein, muß nicht jeder Sprache und jeder Entwicklungsstufe von Dichtung eigen sein, wie es sich aus solchen Dichtungen der modernen Vorstellung als natürlich eingepägt hat); als primär geschaffene Melodie hat sie aber natürlich schon ihre eigene, vielleicht modale, vielleicht ja geradtaktige, leicht „modalisierbare“ rhythmische (im modernen Sinne) Gestalt gehabt — aus / – die Folge *lang kurz* zu machen, dürfte kaum besondere Mühe machen, und wird auch sofort als gestaltemäßig auf bestimmter Ebene identisch abstrahiert werden können. Auch hier geben die Ausführungen von R. Flotzinger nur noch Grund zum Staunen, was als Musikwissenschaft heute auftreten kann: Flotzingers so neue Deutung der Bezeichnung *conductus* als Name für ein sonst unerhörtes „Zusammenbringen oder -zwingen von etwas, das er als *Rhythmus und Metrum* bezeichnet, gibt es jedenfalls weder etymologisch noch inhaltlich — nun mag ja derartige Phantasie etwas Positives an sich sein.

angefügt wird. Dies entspricht ganz der üblichen Wertung. Um diese besondere Schönheit auch der Melodien nun aber besonders zu betonen, wird dann noch hinzugefügt, ebenfalls an sich ein übliches Mittel der Qualifikation, das Schönste, was man je hören kann — ob in einer Melodie einer *chançon* oder auf der Fidel; natürlich ist die Melodie das Wesentliche, Träger der musikalischen Qualifikation, ob instrumental oder vokal vorgetragen, es kommt auf die Melodie an. Diese Paarung von Lied/Singstimme und Fidel entspricht der Figur des Instrumentenkatalogs, hier eingesetzt zu öklogischen Zwecken: Alles, was überhaupt Melodien „hat“, kann die der beiden genannten Autoren nicht übertreffen. Wie dies, und das ist recht beachtenswert, noch Johannes de Grocheo ausdrücklich bemerkt, ist „das“ Instrument an sich die Fidel, die *vièle*; damit kann man die gesamte Musik aufrufen, die ohne Text, die also nicht als Melodie eines, trivialerweise, Liedtextes auftritt. Also Melodie ist der übergeordnete Gattungsbegriff, der, genau wie dies auch Johannes de Grocheo systematisiert, vokal oder instrumental ausgeführt werden kann — die Form ist hier Träger der besonderen Schönheit, nämlich die Melodie! Für den Autor dieser wertungsgeschichtlich nicht ganz trivialen Passage ist also nicht etwa *Vokal/Instrumental* ein wesentlicher Gegensatz, sondern *Musik* bzw. *Melodie* ist etwas, das instrumental oder mit Text, nämlich als *chançon* erscheinen kann. Für den Autor war klar, auf welcher Ebene *Instrumental* oder *Vokal* — das er gar nicht explizit anführt! — auftritt: Auf der Eben der Ausführung, der konkreten Verwirklichung, mit deren konkreten Repräsentanten man literarisch passend, eben in einer Kurzversion des Katalogtopos, Musik an sich, hier besondere musikalische Schönheit aufrufen kann.

Natürlich wird man in einer deutschen Dissertation, die sich mit dem *Instrumentalen* und dem *Vokalen* in mittelalterlicher Musik befaßt, nicht erwarten können, daß derartige Quellaussagen oder die Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie, mit Hilfe der antiken Theorie Musik als Gestalt zu verstehen, also den wesentlichen Schritt der Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens, die musikalische Gestaltbildung zur Basis von Musik zu machen, konkret durch die Klassifikation auch der (vokalen) Musik des Chorals als Teil der *musica instrumentalis*, Beachtung finden — von einem korrigierend eingreifenden „Doktorvater“ jedoch, der als Spezialist für musikwissenschaftliche Mediävistik gilt, sollte man ein entsprechendes Wissen erwarten können. Es ist mehr als bedauerlich, wenn dies offenbar fehlt. Und wie lächerlich würde es der Autor dieses Zitats empfinden, wenn man die spezifisch musikalische Schöpferfähigkeit und -tätigkeit der beiden berühmten *trouvères* auch noch als *leblös* oder sonst in solcher Weise bewerten würde!

Daß das *Das Instrumentale* an sich und zudem noch in einem höchstgradig emphatischen Sinne, als das dann zwangsläufig nicht *Lebendige*, *Virulente*, wie heißt dies doch so schön, die *Musikalisierung der Sprache* ausgerechnet im Organumsatz leisten soll, ist wieder nicht ganz so leicht nachempfindbar. Zumal man z. B. Marschlieder in straffem Rhythmus, also *Instrumental*?, anscheinend doch sehr gut singen kann, sogar auf genauen Tonstufen. Und was wollte die Behauptung erweisen, daß der Modalrhythmus spezifisch *instrumental* sein sollte, wenn man ihn doch ersichtlich gut singen kann? Auch hier besteht ein übergeordnetes rhythmisches Schema als Gestalt(empfindung) und Gestaltfaktor an sich, wie dies Aristoxenus so klar und rational



formuliert hat, aus dem, z. B. durch die Bestimmung der Silbenzahl, Sprache oder Musik ihre rhythmische Form nehmen können, ob einzeln oder auch zusammenwirkend, ist doch für das rhythmisch gegebene, abstrakt denkbare rhythmische Schema völlig irrelevant — wie ja auch Aristoxenus klar genug sagt, daß nicht die Silbe Träger der rhythmischen Einheit ist, sondern der jeweilige, vom aktuellen Tempo in seiner konkreten Erscheinung abhängige *χρόνος πρώτος*, und damit wieder die geradezu mythisch anmutende Vorstellung von Georgiades desavouiert.

Vielleicht wäre es auch ganz nützlich, sich einmal zu überlegen, ob die so gerne als typisch instrumental reklamierten „symmetrischen“ Bildungen weder *Instrumental* noch *Vokal* sondern (auch) *Graphal* verursacht sein könnten? Was heißt hier *Graphal*? Nichts anderes als die Möglichkeit, daß allein schon der Umstand, vom vierten Anonymus deutlich genug gesagt, Musik zunächst auf dem Pergament o. ä. notieren, d. h. schriftlich entwerfen, planen zu müssen, doch auch sehr gut, ja vielleicht sogar primär zu solchen Regelmäßigkeiten führen konnte — denn, man beachte einmal, daß so etwas wie imitatorische Ansätze ja wohl nicht typisch *Instrumental* gewesen sein müssen; sicher, es kann Praktiken der Instrumentalmusik gegeben haben, nur, wer weiß, daß diese unmöglich auch gesungen worden sein können.

Johannes de Grocheo sagt mit seiner weitgehenden Parallelisierung der Gattungen etwas völlig anderes, warum man das als Spezialist für mittelalterliche Musik nicht beachten sollte? Warum eigentlich soll man Musik nicht auch in nicht schriftlicher Kompositionsweise an sich geplant haben können, wie dies der nicht ganz unbekanntere *Anonymus 4* ausdrücklich bemerkt? Er bemerkt übrigens nicht, daß die *clausulae* nicht zur gesungenen Musik gehört hätten; auch im Choral gibt es umfangreiche Melismen; er bemerkt allerdings an einigen Stellen, daß die instrumentale Ausführung schneller sein könne als die der Singstimme — nur, ist das vielleicht ein Topos; z. B. ed. Reckow, S. 23, 8: ... *sonus acceptus sub tempore non minimo, non maximo, sed medio legitimo breviter sumpto, quod possit frangi veloci motu in duobus, in tribus vel quatuor ad plus in voce humana, quamvis in instrumentis possit aliter fieri*. Es gibt sozusagen eine natürliche Zeiteinheit, die dann in ornamentale Noten „gebrochen“ werden kann, das Instrument kann dabei weiter gehen als die Singstimme; abgesehen von der Frage, ob dies wahr ist, wird damit einmal gesagt, daß es etwas wie eine natürliche Zählzeit gibt, eine Zeiteinheit, einen jeweiligen *χρόνος πρώτος*, aber in anderem Sinne als bei Aristoxenus, nämlich als elementarer Träger des Rhythmus, zum anderen, daß das Instrument in der rhythmischen Ornamentierung weitergehen kann — vergleichbar der Erkenntnis, daß „das“ Instrument den Ton besser „halten“ kann als die Singstimme; das ist ein technischer Unterschied, kein Ausdruck eines grundsätzlichen Gegeneinander zweier Urprinzipien der Musik — außerdem, es sei wiederholt, steht zu fragen, ob die Behauptung wahr ist, ob die Singstimme wirklich Tonveränderungen nicht so schnell leisten kann wie Instrumente der Zeit (es gibt noch weitere Belege für diese Behauptung, die übrigens in Übereinstimmung mit einem Hinweis aus den *Flors del gay saber* steht, worauf Verf. an anderer Stelle hingewiesen hat).

Weitere Beispiele für *graphal* oder auch satztechnisch entstandene musikalische „Symmetrien“ im *Codex Calixtinus* sind hier recht auch aufschlußreich. Natürlich, Trompetenschall, Signalhörner, das hat — noch keinen Komponisten davon abhalten können, sie auch sangbar

vortragen lassen zu können, *Hareu, hareu, horrido*. Selbst da.

Schließlich, auch angesichts des „bewegten“ Rezitativs und der Floskelhäufung besonders beliebt in der Altrömischen Fassung, erscheint die Annahme, die uralte, nämlich Riemannsche, also noch vor von Fickersche Vorstellung, die gerade im Offertorium sich häufenden Wiederholungen müßten Ausdruck des irgendwie grundsätzlich nicht *Lebendigen*, des *Instrumentalen* sein, doch nicht so ganz überzeugend. Denn warum eigentlich sollte man nicht auch ganz vokal Floskeln beliebig wiederholen können, tun das doch Kindermelodien auch nicht so ganz selten. Und warum man nicht in einer rein vokalen Musikkultur auch die durchaus komplizierten Formelwiederholungen von Offertorien leisten können sollte, das ist auch nicht ganz so leicht einzusehen, nur, um die so beeindruckenden Abstraktionen *Das Instrumentale* und *Das Vokale* mit Konkretem anfüllen zu können? Wo man hier wohl das Pfeifen einordnen sollte, vielleicht ein Mittelglied?

Nun, bei *Dem Schönen* dürfte das noch gewisse philosophische Reize haben, bei *Das Instrumentale* erscheint schon die Abstraktion selbst, das Hinzufügen des bestimmten Artikels zu einem spezifischen Adjektiv zumindest nicht gerade sehr lohnend zu sein, wie Morents merkwürdige Betrachtungsweise einzelner Theoretikerzitate ad oculos zu demonstrieren hervorragend geeignet ist; dem einfachen, nicht eingeweihten Betrachter könnte z. B. das Paar *Regelmäßigkeit* und *Prosa* o. ä. als natürlichere Art einer Formulierung kompositionsstilistischer Grundprinzipien erscheinen, denn daß sich irgendwo in der Musik wirklich eindeutige Merkmale finden ließen, die nur *Instrumental*, vokal also auf keinen Fall — von Formalem wie Umfang und Lautstärke, Mehrstimmigkeit etc. abgesehen — sein können, erscheint wenigstens für eine Musik, die zentral auf den beiden gestaltbildungsfähigen Faktoren des musikalischen Hörens und Formens basiert, noch nicht nachgewiesen zu sein; ja Vertreter dieser Anschauungen sehen gar keinen Grund, solche Fragen nur zu stellen, d. h. sie scheinen unfähig zu sein, die Gestaltbildungsfähigkeit als gegebene Abstraktionsleistung menschlichen Hörens überhaupt sehen zu können.

Man kann vielleicht bestimmte auch gestalthafte Merkmale von Musik als eher instrumental bezeichnen, z. B. besonders großen Umfang, oder besonders großes Tempo in der Überwindung großer Sprünge, denn von rein klangfarbenmäßigen, also sinnlichen Faktoren kann abgesehen werden, die liegen wie angemerkt auf einer anderen Ebene. Andererseits sind echte Grenzen z. B. der Beweglichkeit angesichts kompositorischer Forderungen an Sing- wie Instrumentalstimmen auch nicht so einfach zu bestimmen. Vor allem aber bereits bei der Vermutung, daß etwa Motivsequenzen typisch instrumental sein müßten, instrumentaler Herkunft vielleicht in einer bestimmten Situation, hat man aber erhebliche Schwierigkeiten von einer Manifestation von *Das Instrumentale* zu sprechen, denn, daß Singstimmen derartige Sequenzen leicht ausführen können, ist ebenso klar, wie auch ihr ästhetischer Reiz in der strikt vokalen Musik des Choral; soll man da alle „Symmetrien“ als instrumentalen Einfluß deuten? Ersichtlich wäre dies unsinnig.

Damit aber ist auch die Frage gegeben, warum solche Motivverkettungen nicht auch a priori in primär vokal ausgeführter Musik entstanden sein dürfen, nämlich als Zeichen der Fähigkeit,

Musik als Form zu erfinden, auch „schon“ im Choral. Es gibt z. B. in den Organa des *Codex Calixtinus* deutliche Hinweise darauf, daß ausgedehnte Sequenzketten weder *Dem Instrumentalen*, noch *Dem Vokalen* zugehörig sind, sondern einfach der Freude an der Wiederholung von Klangschritten entstammen, also einem ästhetischen Reiz des Ablaufs der musikalischen Gestalt; soll man sich die musikalische Erfindungsfähigkeit auch und „schon“ im Choral so gebunden vorstellen müssen, daß hier keine Erfindung von Form an sich möglich gewesen sei? Auch das wäre ersichtlich unsinnig; daß sich die Gestalterfindung nach den eventuell einzig verfügbaren Ausführungsmöglichkeiten richtet, liegt nahe, schließt aber nicht ein, daß ein *mediterranean* Melodieerfinder im Dienst der Liturgie nicht seine Melodien an sich erfunden hat, als musikalische Form, deren Bezug auf den zu vertonenden Text nach strikten Regeln bestimmt war, z. B. für Binnenpassagen rezitativische Partien, Kadenzsenkungen für Schlüsse u. ä., potentiell Nutzung der Wortakzente zur musikalischen Formbildung, als Lösung des Problems, Texte sehr verschiedener individueller Ausdehnung mit gleichen musikalischen Formteilen zu erfassen wie im Tractus etc.

Nur auch da wird man nicht umhin kommen, die entsprechenden Regeln als musikalische Reaktion auf bestimmte, nicht direkt aus dem Sprachklang ableitbare, also zum Zwecke der musikalischen Formbildung abstrahierte Konventionen zu bewerten: Das Prinzip des Rezitativs ist aus dem Klang der Umgangssprache der Zeit mit einiger Sicherheit nicht abzuleiten; das Prinzip des Abstiegs zum Schluß läßt sich eher so erklären, nicht aber in der musikalischen Aufwendigkeit und Vielfalt der musikalisch erfundenen Möglichkeiten.

Und ob das Prinzip eines initialen Aufsteigens wirklich unmittelbar aus dem Sprachklang abzuleiten wäre, ist auch kaum als sicher anzusehen; hier müssen also Abstraktionen vorgelegen haben, als Grundlage der betreffenden kompositorischen Gestaltbildung. Wo soll da das spezifisch und emphatisch *Vokale* sein, wenn nicht in der rational bestimmbaren Zuordnung bestimmter syntaktischer Situationen zu bestimmten allgemeinen Regeln zur musikalischen Reaktion auf solche Situationen. Dabei darf nicht übersehen werden, daß der Choral, um musikalischen Aufwand zu generieren, nicht gerade selten syntaktische Einschnitte regelrecht erfindet, also in den Text bzw. eben zusätzlich zur textlichen noch eine musikalische, textlich nicht „notwendige“ syntaktische Struktur hineinliest (um mehr Abschnitte zu erhalten, an denen dann wieder mehr musikalische Bewegung möglich ist).

Auch die Prosaform ist ein abstrakt definiertes Phänomen, auf das die Musik mit dem Mittel der „Ziehharmonikaformen“, z. B. des letztlich unbegrenzten Rezitativs, reagieren kann. Gewisse Vorgaben des Textes, z. B. die Anzahl „sicherer“ *incisiones* sind von der Herkunft der Texte meist aus den Psalmen als Schema gegeben, so daß hier ein fester, rein musikalisch bestimmter Rahmen für rein musikalische Melodiebildung vorliegt; ein Rahmen, der das Gerüst für melodische Erfindung darstellt: Eine Abstraktion von Textmerkmalen, vor allem bezogen auf die Form des Psalmverses, ist Grundlage einer rein musikalischen verstandenen Form. Der Choral quillt nicht einfach intuitiv und ungehemmt aus dem Herzen, was er tun sollte, seine Form ist Ergebnis rationalen Denkens.

Aber auch den genannten Kriterien, die man gerne als typisch instrumental begründete

Konfigurationen ansehen würde, scheint selbst im Mittelalter keine so einfache Charakteristik zuzukommen: Den für die Zeit immensen, und von der Theorie der Zeit aus Gründen, nicht des *Vokalen*, sondern des abstrakt *Tonalen* verbotenen, *ambitūs* einiger Melodien der hl. Hildegard, auf die im Anhang eingegangen wird, könnte man so als, für die Zeit, typisch instrumental qualifizieren wollen, nur, daß Hildegard eine passionierte Fidelistin gewesen sein könnte, das hat jedenfalls noch niemand auch nur erahnen können; auch die für die Zeit enormen *climacus* Läufe bei Hildegard wird man schwer als typisch instrumental einordnen können, denn Hildegard hat ihre Lieder ausweislich der klaren Angabe ihres Vertrauten gesungen, nicht gespielt — was für ein Skandalon wäre das gewesen, wenn sie schon behauptet, hinsichtlich liturgischer Musik fast nichts als eine bescheidene Unterweisung im Psalmengesang erhalten zu haben. Man sollte vorsichtig sein: Spätestens mit der durchgehenden Nutzung der Linienschrift konnte man alles mögliche entwerfen und planen, auch Sequenzen (wie sie z. B. die sicher nicht „instrumentalen“ Ausgestaltungen der Klangschritte in den Beispielen des *Vatikanischen Organumtraktats* aufweisen). Das eigentliche Problem z. B. bei etwas wie „Instrumentalisten“ etwa in Oberstimmen der *clausulae* liegt nicht in Zitaten instrumentaler Musik als Ausdruck *Des Instrumentalen*, sondern weltlicher Musik, wie die Refrains zu Genüge zeigen.

Natürlich, instrumentale Melodien, die aber jederzeit poetisch textiert werden konnten, werden unter den möglichen „Zitaten“ genannt, die die Oberstimmen von *tripla quadruplaque* im nicht authentischen Anhang zur Schrift von Johannes de Garlandia auszuzieren imstande sind; und es dürfte wertungsgeschichtlich sicher ein Problem darstellen, instrumental gespielte Melodien in die Oberstimmen liturgischer Musik zu übernehmen, was übrigens für den Modalrhythmus insgesamt gegolten haben kann — auf die krasse Verurteilung der modernen Kirchenmusik durch Johannes von Salisbury hat Verf. schon vor langer Zeit hingewiesen, natürlich ohne Folgen —, nur irgendetwas spezifisch, ja ausschließlich und genuin *Instrumentales* konnte auch solchen Melodien oder Melodieteilen (Refrains) gerade nicht zukommen, denn daß die, dann ja durchgehend textierten *clausulae* von Instrumenten gespielt worden seien, ist jedenfalls aus den Quellen nicht bekannt, bekannt ist, daß, offensichtlich, auch Instrumentalmelodien bzw. Teile daraus in Oberstimmen zitiert worden sind, als Musik an sich, die dann auch vokal genauso gut wie instrumental ausgeführt werden konnte; von einem Urgegensatz, der hier irgendwie zusammengeschossen ist wie saure Milch, ist gerade nichts zu spüren, die betreffende Musik wird als Musik an sich, als Form verwandt und angesprochen.

Morents Arbeit jedenfalls verleiht der alten Georgiadesschen Weltsicht keine neue Faszination oder Impulse, ihre Anwendung auf die Musikgeschichte für sinnvoll halten zu können — vielleicht, wenn man in deren Grundbefindlichkeiten nicht ausreichend eingeweiht ist. Zu fragen bleibt allerdings, wie derartige Formulierungen die Kontrolltätigkeit eines Doktorvaters überstehen konnten.

Auch wenn sich das Fach letztlich mit rational nicht Erfafßbarem befaßt, der Natur von Kunst, daß das Fach selbst damit dem Irrationalismus verpflichtet sei, wäre ein verfehltes Postulat, die deutsche Bezeichnung heißt (noch?) *Musikwissenschaft*. Warum man sich in dem hier behandelten Fragenkreis mit Derartigem befassen muß, könnte noch gefragt werden.

Die Antwort lautet: Die ursprüngliche Notation des Chorals, die westliche Neumenschrift<sup>104</sup> wird hier nicht als Ausdruck einer aus dem genuin und absolut *Vokalen* entstandenen, eben nur und genuin vokalen Ausdrucksgraphie vager Bedeutung, d. h. auch mit emotional agogischem Bezeichneten „versehene“ Form der Schreibung von Musik angesehen, sondern als — im Rahmen der verfügbaren Mittel<sup>105</sup> — rationale Schrift, die im Wesentlichen nicht irgendwie das ominöse *Vokale* notiert, sondern das, was seit der antiken Musiktheorie als Musik<sup>106</sup> angesehen wird, das nämlich, was die Form oder Gestalt von Musik ausmacht, primär und wohl ursprünglich vor allem auf die Melik beschränkt. Darauf wird noch in Bezug auf die revolutionär neue Sichtweise eingegangen, die der musikwissenschaftliche Mediävist M. Haas vorgetragen hat.

Verwiesen sei aber auf spezifische Probleme: Wenn man z. B. den *salicus*, melisch oft identisch, gelegentlich auch austauschbar mit dem *scandicus* betrachtet, könnte man ja die Meinung hegen, hier sei etwa eine spezifisch vokale Ausführungsmöglichkeit das Bezeichnete; vielleicht ein „jodelnder“ Laut, vielleicht ein tenörischer „Schluchzer“ o. ä. Entscheidbar ist dies nicht mehr, es kann sich ja auch um eine melische, eine rhythmische oder akzentische Bedeutung handeln. In der dann bis auf Erhaltung der *coupures* rein melischen späteren Notation, z. B. der Quadratnotation, hat sich diese Neume wie andere Neumen nicht erhalten; ob sie damit aber wirklich eine spezifisch vokale „Zierneume“ war, bleibt unentscheidbar<sup>107</sup>. In jedem Fall aber

<sup>104</sup>Vergleichsansätze zur byzantinischen Notation werden in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* vorgestellt; die *Universale Neumenkunde* von C. Floros wird auch da als inadäquat erkennbar.

<sup>105</sup>Und die antike Notation, von der es bis heute kein Zeugnis z. B. mit lateinischem Text gibt — was nicht absolut aussagekräftig sein muß — war mit Sicherheit schon lange nicht mehr verfügbar, auch ist zu bezweifeln, ob Augustin eine solche Notierungsweise der Melodien für sinnvoll gehalten hätte; man vergleiche dazu den 1. und 2. Band von Verf. *Musik als Unterhaltung*.

<sup>106</sup>Die, besonders bei Nichtkennern und -kennerinnen der antiken Musiktheorie so gerne wie emphatisch formulierte Aussage, daß das griechische *μουσική* etwas so völlig Anderes bedeutet habe als heute, ist ein unhaltbares Klischee, wenn man die betreffenden Texte liest, was spätestens nach A. Barkers Leistung kein Problem mehr darstellen sollte. Natürlich, das Ergebnis der Rationalisierungsleistung des westlichen Mittelalters, die abendländische Sonderentwicklung auch in der Musik, wie sie sich in Symphonien und Opern ausdrückt, hat die Antike nicht ahnen können; darum aber geht es hier nicht.

<sup>107</sup>**Kann man im Mittelalter Musik nicht als Gestalt denken?** Wie klar die Zeit erkannt hat, was rein melisch, also „instrumental“ im Sinne der *musica instrumentalis*, d. h. von jedem zu eindeutiger Tonhöhe fähigen Instrument, ob Kehle oder Orgel, ausführbar und was spezifisch vokal ist, kann man von Berno erfahren, wenn er, *GS* II, S. 80 a, ed. Rausch, S. 79 b, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 88 ff., von *quilisma* als nur vokaler Ausführungsmanier spricht: *Hæ antiphonæ licet a finali incipiant, tamen, quia per quilismata, quae nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis, quam chordarum vel alicuius instrumento officio modulantur, potius huius differentiae sono, quam principali ipsius authentici promantur modo.*; die genannte Antiphon *Amen dico vobis* beginnt, zur Unterhaltung des Interpreten, aber mit einer Liqueszenz, deren, wenigstens in der Vorstellung von Berno ursprünglich rein vokale Natur klar sein dürfte. Verwechselt Berno hier etwa die Namen?

Eine Entscheidung ist nicht einfach, zumal gerade die Liqueszenz schon nur als Name überliefert eine „gutturale“ Interpretation nahelegen könnte, ohne daß sie von der Zeit von Berno noch exakt ausgeführt worden sein müßte. Ja, auch schon seine Qualifikation könnte eine sekundäre Interpretation

bleibt erkennbar, daß die Wiedergabe des melischen Verlaufs, seines „Auf und Ab“s das wesent-

---

darstellen; es kann ja Überlieferungen nur der sozusagen abstrakten Bedeutung gegeben haben — die entsprechenden Deutungen der *plica* jedenfalls in der Zeit der Modalnotation dürften nicht mehr auf eigener entsprechender Erfahrung beruht haben, sondern eben auf derartigen literarischen Traditionen — rein funktional ist die *plica* etwas wie eine *fractio*, was einer entsprechenden Bedeutung der Neume für ein eben doch rein musikalisches Bezeichnetes zumindest nicht widerspricht.

Die allerneueste Erkenntnis zur Natur der Liqueszenz als predigend, verkündigend und sonst tief die Textaussprache auch für *et* so deklamatorisch regelnde Neume, die andere Silbenaussprachen so merkwürdig unbeachtet sein läßt, wurde zur Kenntnis genommen; es handelt sich um Semasiologie der besten Art — man darf nur vielleicht fragen, warum diese Neume bei derartig rhetorischer Natur nicht auch in den reinen Lektionstexten erscheint, auch da mußte doch wohl verkündigend gerade die liqueszente Situation emphatisch „ausgesprochen“ werden; warum wohl immer nur der Choral die Textaussprache so wichtig genommen haben soll, die *lectiones* dagegen entsprechende, angebliche, Hinweise überhaupt nicht nötig hatten? ja, warum nicht eigentlich noch alle anderen Aussprachen durch Zusatzzeichen geregelt worden sein können, ganz abgesehen von dem Auftreten von Liqueszenten in Melismen, als Abschlüsse von Quasisilben — wird da plötzlich „gutturiert“, um klar zu verkündigen? Wie frei die Entscheidung für eine Wahl der liqueszenten Form, oder der „normalen“ Neumen war, zeigen die Aufstellungen von Gries, *The Musical World of a Medieval Monk ...*, Cambridge 2006, S. 162 ff., bei denen man sich allerdings eine etwas genauere Darstellung des jeweiligen Zusammenhangs wünschen würde — daß Guidos Erklärung, ed. Waesberghe, S. 175, 57, *liquescent ... voces more litterarum ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur ...* ausgerechnet auf ein Glissando oder kontinuierliches Heulen verwies, erscheint angesichts der klaren Aussage von Guido, ganz ungeachtet der Ausführungen dazu in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, als merkwürdige Deutung: Seit wann werden *litterae* glissandomäßig ineinander, gleichsam ohne Ende gesprochen? Man wird also eine artikulatorische, sicher mit Verkürzung — im Fall einer diminutiven Liqueszenz —, in jedem Fall aber die jeweiligen, vielleicht artikulatorischen Grenzen zwischen Neumen übergehende melische Bewegung voraussetzen können — wo eigentlich ließe die Notation von Liqueszenten Raum für „indiskrete“ Tonglissandi? hier kann Gries nicht gefolgt werden, der vielleicht doch einmal andere Beiträge wirklich zur Kenntnis nehmen sollte.

Und Guido steht immerhin der Tradition der Liqueszenz als, eventuell noch, ausgeführte Klanglichkeit näher als moderne Deuter.

Die oben gestellte Frage, warum eigentlich eine Ausspracheangabe nur in vertonten Texten, an bestimmten Stellen, die sich rein sprachklinglich gerade nicht in eine Klasse bringen lassen, nicht aber in den Texten selbst, angeblich, für notwendig gehalten wurden, stellt sich auch in Hinblick auf die klar nur noch literarische Formulierung der späten *Instituta patrum*, ed. Bernhard, *Clavis Gerberti*, S. 6, 9: *Scire debet omnis cantor, quod littere, que liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescunt*. Der Autor sieht nur noch einen sprachklinglichen Bezug der Liqueszenz — daß die *metrica ars* die Liqueszenten „benötigt“ ist klar aus der *muta cum liquida* Regel; nur gilt die einmal nicht für die Stellen, an denen im vertonten Text *litterae liquescentes* auftreten, da erscheint die (eventuelle) jeweilige liqueszente Neume durchgehend zu *liquida cum muta*, zum Anderen wird bekanntlich weder in metrischen noch in liturgischen Vortragstexten diese „Liqueszentizität“ explizit und zusätzlich angezeigt; das sollte doch die Vermutung nicht ganz unstimuliert lassen, daß die Liqueszenzneume als Bezeichnetes auch etwas spezifisch Musikalisches haben könnte, nach dem musikwissenschaftlich zu suchen ist.

liche Bezeichnete der westlichen Neumen war (wozu, wohl etwas später und nicht überall die metrische Bedeutung einzelner Töne in den Neumen als weiteres Bezeichnetes kommen konnte, und zwar nicht als vokal oder instrumental Rhythmisches, sondern rational als entsprechende metrische, abstrakt gestaltmäßig definierte Größen).

Es läßt sich eben auch nicht ausschließen, daß eine „Zierneume“ wie der *salicus* tatsächlich ein melisches Ornament wie ein mittlerer Mordent, ein Glissando, irgendetwas Vierteltöniges o. ä. gewesen sein kann, eine zwar melische „Manier“, die aber als Ornament immer bewußt war — eine solche Interpretation läßt, als Ergebnis historischer Entwicklung, auch Guidos Einordnung der Liqueszenz als fakultative, keineswegs notwendige Neume erkennen; eine andere „Zierneume“, die aber wohl die Verbindung zwischen Neumengruppen hinsichtlich der als Einheitsfaktor zu verstehenden silbischen Gliederung der Melik bezeichnen soll (auf eine, wenn als rationale Aufgabe verstanden, natürlich mühsame Berücksichtigung der Bedeutung solcher Fragen für das Modell der Ur- und Grundcharaktere der Musik, *Das Vokale* und *Das Instrumentale* verzichtet Morent). Man kann nicht anders urteilen, als daß in Morents, tatsächlich so wie ge-

---

Zu allem Ärger stimmt die heutige Differenz nicht mit der von Berno angegebenen überein, die genau der entspricht, die von der Quart über der *finalis* skalisch zur *finalis* absteigt: ... *per diatessaron, vocibus, quae in medio annumeratis, finalem usque descendit*. ... (die gleichnamige *Communio* beginnt übrigens mit *Quilisma*, hat es da Angleichungen gegeben? Auch dies wär von den großen Neumenforschern noch zu untersuchen).

Klar ist, was hier allein interessiert, daß Berno natürlich bewußt war, reine Tonhöhen sind Teil der allgemeinen *musica instrumentalis*, ausführbar von jedem dazu fähigen, also „rationalen“, Instrument, „Zierneumen“ geben bestimmte, partiell vielleicht nur der vokalen Stimmerzeugung, vielleicht aber auch nur der Gliederung der Neumen, der Ausführung von Phrasierungsvorstellungen zuzuordnende Manieren wieder. Die Allgemeingültigkeit der *musica instrumentalis* ist damit nicht aufgehoben — und man darf den mittelalterlichen und antiken Theoretikern dankbar sein, daß sie nicht derartige Mystizismen wie dem von *Das Instrumentale* versus *Das Vokale* auf den Leim gegangen sind.

Natürlich wird man immer Möglichkeiten finden können, das Auftreten und Nichtauftreten einer Liqueszenz als Zeichen für eine semantisch ganz klare Aussageunterscheidung zu sehen, das Bezeichnete einer Liqueszenz wäre demnach nicht wesentlich melisch, phrasierungsmäßig oder rhythmisch, sondern, aus dem Kontext der anderen Neumen herausfallend, eben semantisch, vielleicht deklamatorisch.

So wird man sicher immer imstande sein, etwa ein nicht liqueszentes *et* als rhetorisch, deklamatorisch oder sonstwie wichtig, ein liqueszentes als unwichtig (oder vice versa), nebst tiefsten theologischen Folgerungen, „erklären“ zu „können“; und wer es glaubt, erhält vielleicht tiefe Einsichten, nicht nachvollziehbar, aber doch andeutbar:

Wenn z. B. St. Gallen im Int. *Inclina Domine ... salvum fac servum tuum, Deus* die unterstrichenen Silben mit liqueszenter Neume notiert, Metz dagegen ... *salvum* fac servum tuum, Deus, wird man wohl schließen müssen, daß St. Gallen rein melodisch *servum* eng mit *tuum* verbindet (die Wörter hier nur zum Aufrufen der bereffenden Stellen der Melik!), wogegen Metz eben eine lange *clivis* singt, die zudem noch deutlich *servum* von *tuum* trennt, was genauso für *salvum* gilt — es handelt sich klar um rein musikalische, die Gliederung betreffende Ausführungsunterschiede; aber nein, hier handelt es sich um grundlegend verschiedene theologische Interpretationen des gleichen Textes in Einzelwörtern — so muß man doch denken; Verf. kann sich dem leider nicht anschließen.

druckt akzeptierter, Dissertation das musikhistorisch, speziell mediävistisch Unzulängliche zum gedruckten Ereignis wird, gegen dessen Akzeptanz die einfache wissenschaftliche Arbeit an den Quellen sich, leider, wehren muß.



## 2

# Zur Inhomogenität von Zeichenoppositionen mit rhythmischer Bedeutung und deren historische Aussage

Zunächst ist hier festzustellen, daß mit dem Verweis auf die methodische Notwendigkeit einer Beachtung und systematischen Erfassung der Oppositionen der Neumenzeichen, sowohl innerhalb einer bestimmten regionalen Art der Neumen, ja innerhalb einer Handschrift, als auch zwischen verschiedenen Familien der westlichen Neumenschrift nichts anderes ausgesprochen wird, als das, was die betreffenden Beiträge der verschiedenen Bände der *Paleographie musicale* vorbildlich durchgeführt haben; die Folgerungen aus dem Vergleich verschiedener Neumierungen, einschließlich der Buchstaben, nach Neumenarten, wie man sie z. B. in der Ausgabe des *Antiphonale Missarum Sancti Gregorii* des *Codex 47 de la bibliothèque de Chartres* findet, müssen hier als Vorbild für eine nur noch zu verbreiternde Arbeit bewertet werden.

Zu beachten ist dabei natürlich auch, daß die Relationen zwischen Gemeinten, Bezeichneten und Zeichen in der westlichen Neumenschrift nicht so klar definiert sein muß, wie man sich das von einem Zeichensystem wünschen würde, d. h. es sind einmal Varianten hinsichtlich der Entscheidung, eine bestimmte melodische Wendung durch Neumen wiederzugeben denkbar, ohne daß damit die Identität des Gemeinten, also der auszuführenden, gedachten oder erinnerten Melodie, aufgehoben sein müßte<sup>1</sup>; es gibt nicht notwendig und absolut verbindlich für jeden Fall

---

<sup>1</sup>Vgl. die Ansätze zu Klassifizierungen von Varianten durch D. G. Hughes, *Some Issues of Transmission*, in *Western Plain Chant in the First Millenium ...*, edd. S. Gallagher, J. Haar et al., Aldershot 2002, S. 185 ff., z. B. S. 187. Die Frage nach größerer Nähe oder Verschiedenheit von Überlieferungen

nur jeweils eine einzige mögliche Entscheidung für die Wahl der Neumenzeichen. Zum anderen ist hier zu beachten, daß nicht alle Zeichen von gleicher Klarheit zu sein scheinen, d. h. daß z. B. bei der Hinzufügung metrischer Zeichen oder entsprechender Buchstaben ein gewisser Spielraum bestehen könnte, abhängig nicht von Verschiedenheiten des Gemeinten, sondern von Nachlässigkeiten des Schreibers bis hin zu Unklarheiten hinsichtlich der Entscheidung. Auf einige Fälle wird hier noch einzugehen sein.

Man wird z. B. hinsichtlich der Setzung von Romanusbuchstaben mit tonräumlicher Bedeutung von vornherein keine absolute Bestimmung erwarten können, ohne daß damit das Gemeinte von der Zeichenwahl betroffen sein müßte: Der Umstand, daß der Buchstabe *e* Tonwiederholungen, vor allem zwischen Neumengruppen, bezeichnet, ist von vornherein klar, daß der gleiche Buchstabe aber auch verwandt werden kann, wenn „nur“ ein Halbtonschritt stattfindet, ergibt sich aus dem Kontext: Wenn der Notator vor einem Sprung oder auch nur einem Ganztonschritt warnen wollte, erscheint die Wahl des Wortes ebenfalls nicht ganz unvernünftig, steht aber im Widerspruch zur Eindeutigkeit der Bezeichnung *equaliter*. Natürlich könnte ein Anhänger der strikten Lehre der *oral tradition* Vagheit<sup>2</sup> daraus folgern wollen, zur Zeit der Nie-

---

dürfte einer sehr sorgfältigen Bewertung von Varianten bedürfen, weil nicht jede notierte Variante notwendig — von Schreibflchtigkeiten ganz abgesehen — eine Verschiedenheit der Überlieferung bedeuten muß: Ist ein diatonisch ausgefüllter Terzsprung (und an welcher Stelle der Skala), also *F G a* statt *F a* wirklich ein wesentlicher Unterschied, oder könnte nur etwas wie eine ornamentale Notierung vorliegen? Bemerkenswert ist z. B. der Unterschied einer Kadenzform, wie sie Hughes angibt, *ib.*, S. 187, *c a G F G G*, die sich auch als *c a G E F G G* findet, denn der Zusatz des tieferen Tons bewirkt natürlich eine Veränderung, weil nun der Subton des Kadenztons durch einen kleinen Terzsprung „angestrebt“ wird, *G E - F*, „statt“ *G F*; die Kadenz der Introituspsalmodie des 8. Tons kennt *a G a D F F G*; sonst findet man gar nicht so leicht Gregorianische Parallelen, üblicher ist eine Schlußwendung wie *a G E F G F*, wo der Halbton seine „leittönige“ Funktion hat, wie im Grad. *Quis sicut Dominus*; Hughes ist zuzustimmen, daß der Moment einer, ob adiastematischen oder diastematischen, Notation von Melodien durchaus selbst ein Anlaß für Variantenbildung gewesen sein mag (von reinem Abschreiben abgesehen).

<sup>2</sup>**Zu neuesten Erkenntnissen der Variabilität choralischer Melodien** In der Darstellung von M. Haas, der bisher als einziger, wenn auch an *unscheinbarem Ort ... Soziologie, Philosophie und die musikalische Analyse* in so, nach eigener Wertung, revolutionärer und bahnbrechender Weise zusammengeführt hat, *Mündliche Überlieferung und altr. Choral*, S. 50, findet sich als eine der tiefen Erkenntnisse dieser Arbeit eine klare Darlegung, wie sich ein Sänger der hier so bezeichneten „vorrationalen“ Zeit beim Singen gefühlt hat — daß Augustin explizit die Ausführung einer bekannten Melodie beschreibt, kann dabei großzügig übersehen werden (jedenfalls Haas, als *weiser Philologe?*, beachtet diese Quelle nicht, ein klares Indiz für ihre Wertlosigkeit?; nun, er hätte hier eine Lernmöglichkeit in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. 2, Anm. 73, S. 86, zu Kap. IV, wo zudem noch gar keine *Polemik* seine verstehensmäßige Befindlichkeit stören kann — vgl. den traurigen, aber wahren Exkurs im vorliegenden Beitrag): *Eine Melodie zu singen ist für den Sänger nicht die Wiederholung einer gespeicherten Fassung. Er erinnert sich der Melodie nach Maassen der Memorierungstechnik einer Sozietät, indem er einen Gesang rekonstruiert. Was unsere Philologenweisheit als Unterschiede deklariert, kann für den mündlich tradierenden Sänger belanglos sei und umgekehrt: seine Vorstellungen von 'gleich', 'ähnlich' und 'verschieden' haben eine andere Basis als die unsrigen*, *ib.*, S. 31 (woher nur Haas das nur alles so gut weiß, und wie er sich das alles konkret vorstellt — darf man vielleicht doch fragen angesichts der nun wirklich unübersehbaren Unterschiede der beiden Fassungen an eindeu-

tig parallelen Stellen, aber auch der dann doch wirklich unerklärlichen Fähigkeit ob des Sängers von AR oder Greg, Melodieteile genau zu wiederholen, ja zu transponieren, offensichtlich auch von einer in die andere Melodie identisch zu verschieben und sonstige Erscheinungen, die jedem Betrachter der Melodien selbst, also selbst denen, die nur irgendwelche vorgefaßten Ideologeme verfolgen, auffallen müssen bzw. müßten).

Diese wortmächtigen Ausführungen des so hoch über den so einsichtslosen Philologen stehenden Musikwissenschaftlers Haas läßt für bescheidene Interpreten nicht erkennen, was nun konkret eigentlich für solche Philologenweisheit, aber nicht für einen Sänger verschieden gewesen sein mag: Daß der Sänger um 800 nicht fähig gewesen sein sollte, eine melodische Gestalt als solche genau so zu identifizieren, wie ein heutiger Sänger, kann wohl nicht behauptet werden: Ob ein Quartsprung oder eine Terz gesungen wird, dürfte ja wohl unstrittig gewesen sein. Chorisches Singen in der Art, wie sie Nicetas schon im 5. Jh. fordert, oder auch das gemeinsame Singen der orthodoxen Gläubigen *uno ore*, wie sie Ambrosius in so großartiger Weise darlegt, setzt ja wohl die Fähigkeit voraus, gemeinsam die gleiche Melodie zu singen — wie dies auch Augustin feststellt, *grande carmen istud es, ... confessio trinitatis, quae quotidie totius populi ore celebratur? ...*, oder wie Coelestinus formuliert, daß Ambrosius *omnem populum fecisse una voce Deo canere* (am bequemsten zugänglich in der Hymnen-Ausgabe von W. Bulst, S. 161 f.); soll man die Qualifikation *una voce* vielleicht als spontanes Massenimprovisieren ansehen? Wenn da einer wirklich nicht mitsingen kann, ist er, wie auch Niceta klar zu erkennen gibt, unmusikalisch, und soll auf lautes Mitsingen lieber verzichten; eine klare Aussage. Warum dann andererseits der ominöse *Sänger* von Haas grundsätzlich eine Melodie nicht habe identisch wiederholen können — oder dürfen? — nach einer *gespeicherten Fassung*, also aus dem Gedächtnis, ist als a priori Annahme für einfache, also im Sinne der höheren Musikphilosophie Haas'scher Herkunft nicht weise oder eingeweihte, Philologen schwer verständlich. Warum muß der betreffenden Sänger die Melodie wohl bei jedem Singen *rekonstruieren*, und aus welchen Resten eigentlich? Und wie kann dann Aurelian überhaupt auf die dann doch absurde Idee geraten, Melodiegestalten beschreiben zu wollen, ja wie konnte man auf die so unverständliche Idee kommen, Musik wie Text aufschreiben zu wollen, wie muß man sich den Vortrag von Responsorien vorstellen: Als *Freie Improvisation*, was den Vers anbelangt, als Absingen einer *gespeicherten Fassung*, was das Chorstück anbelangt? Oder hat man sich in diesem, das konkrete Beispiel weit unter sich lassenden musikhistorischen Modell auch vorzustellen, daß die gesungenen Texte jeweils für jede Ausführung analog zur Musik *rekonstruiert* wurden — ja, vielleicht sind ja so die häufigen textlichen Merkwürdigkeiten in der Überlieferung von AR zu „verstehen“?

Die möglichen Folgerungen sind erstaunlich, ja revolutionär, vor allem weil dann nicht verständlich sein kann, daß die Rationalisierung des Chorals, seine sozusagen absolute rationale Festlegung überhaupt irgendeinem Sänger in den Sinn gekommen sein kann; es müßten doch alle Angehörigen der von M. Haas so trefflich als *Sozietät* bezeichneten Sängermasse (die Erfindung der *chant community* ist dann wohl als Steigerungserkenntnis anzusehen? jedenfalls ist auch das eine Erfindung, die sich mit der für ihn so typischen *modestia* — man denke an die *clementia Caesaris* — Haas sich vindiziert. Nur, was kommt dabei konkret, z. B. zur Analyse der Melodien Brauchbares „heraus“?) völliges Unverständnis überhaupt für derartige Vorstellungen gehabt haben: Auch die antike Vorgabe, die antike Musiktheorie, wenn man die unbedingt rezipieren wollte, gibt nicht den kleinsten Anhalt für eine entsprechende Konzeption von Melodien, da sie darüber gar nichts sagt und nichts sagen will. Man könnte vielleicht den Hinweis von Boethius auf die Fähigkeit der antiken Notation verweisen, neben den Texten auch die Melodie denkmalmäßig weiterzugeben; nur, gerade diese, wohl der Schule des Georgiades nicht, sonst aber geläufige Stelle wird von den mittelalterlichen Musiktheoretikern nicht herangezogen, um eine nach Haasens Vorstellungen ja undenkbar Konzeption wie die der eindeutigen Melodiegestalt überhaupt erst denkbar machen zu können; nein, dieser „Verzicht“ der mittelalterlichen Musiktheorie wie auch die klaren Melodiebeschreibungen Aurelians zeigen deutlich, daß das Konzept einer eindeutigen Melodie trivial gewesen sein muß, wie dies eben Hucbald explizit sagt, wenn er auf die Unzulänglichkeit der Neumen hinsichtlich des Erkennens der Absicht des Komponisten hinweist, ja, tatsächlich, des Komponisten (eine von Haas ebenfalls unbeachtet gebliebene Aussage) — nicht

trivial war die Art der geistigen Repräsentation von Merkmalen dieser Melodien, d. h. die antike Rationalität, die war nicht trivial, die mußte neu gelernt werden, die ihr implizit eigene Konzeption von eindeutigen Melodiegestalten, die war nicht zu lernen, die existierte ebenso wie der (schon geschrieben vorliegende) Text. Natürlich ist es sicher unfair, in dieser Weise generelle, *philosophische*, *soziologische* und *musikanalytische* Aussagen von M. Haas so platt einfach mit Quellentexten zu konfrontieren — nur, irgendeine Arbeit muß H. Haas doch den geistig so viel weniger Unterrichteten lassen, hier also die Überprüfung der Worte von M. Haas an der historischen Wirklichkeit, die manchmal doch ein wenig komplexer gewesen zu sein scheint, als dies die so allgemeinen Formulierungen ahnen lassen.

Also muß — nach Haasens so angenehm vagen Vorstellungen — die Idee der einen, eindeutigen, so zu notierenden (das konnte man ja von Boethius erfahren) und so ja auch überlieferten Fassung des Chorals aus einer *Sozietät* entstanden sein, die eine absolut andere geistige Repräsentation von Melodiegestalt, ja überhaupt kein Wissen einer Melodiegestalt haben konnte; sozusagen eine Art Jungferzeugung nach Muster der Etymologie *lucus a non lucendo*, also *melodische Gestalt* von oder aus der Gestaltlosigkeit — und wie gesagt, daß ein Sänger um 700 einen Quartsprung nicht von einer Sekund unterscheiden konnte, wird ja wohl niemand sagen, sonst müßte ein grundsätzlicher Unterschied der musikalischen Abstraktionsfähigkeit, d. h. konkret der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit bestanden haben (vielleicht ja erst eine im Laufe des Mittelalters, als *Kategorienwechsel* o. ä. eingetretener genetischer Wandel?).

Wer sollte eigentlich noch einen Hymnus komponiert haben, wenn es so etwas wie melodische Gestaltfestigkeit, deren Existenz in der *memoria* Augustin ausdrücklich bemerkt, gar nicht gegeben haben darf; allerdings darf man nicht übersehen, wie eine solche These die Betrachtung des Chorals grundsätzlich erleichtert: Eine Betrachtung der Melodiegestalten, ein auch die elementaren Melodiewendungen beachtender Vergleich von AR und Greg wird überflüssig, denn es handelt sich ja nicht um feste Gestalten, sondern ... ja um was denn eigentlich, was die Notation überliefert?

Da dies angesichts der antiken Musiktheorie und ihrer selbstverständlichen Rezeption auch in der arabischen Musiktheorie mehr als unwahrscheinlich ist, bleibt also nur die Behauptung, daß die Melodien der Solisten in der Liturgie durchweg Improvisationen gewesen seien. Nun, auch Bach hat an der Orgel improvisiert nach festen Regeln, ohne daß man daraus schließen muß, er habe Gestaltunterschiede nicht gesehen, die der weise Philologe, von dem sich M. Haas damit offenbar deutlich absetzen will, mit Recht, heute sieht — daß Komponieren ex improviso und Komponieren mit Papier gewisse Schwierigkeitsgradunterschiede haben, hat J. S. Bach ja vor Friedrich d. Gr. konkret nachgewiesen; so „gut“ war auch sein musikalisches Gehirn nicht, daß er mit Papier nicht hätte besser arbeiten können.

Natürlich, warum sollte man etwas Vergleichbares, Absingen, Melodiegestalt Erinnern, und Improvisieren, dem liturgischen Sänger der Zeit von Augustin eigentlich nicht zutrauen? Auch da mag es recht musikalische Menschen gegeben haben, auch wenn sie vielleicht nicht *soziologisch*, *analytisch* und *philosophisch* gebildet waren (nein, das ist doch keine *Polemik*, sondern die, nur auf M. Haasens Ausdrucksweise abgestimmte, Qualifikation der *cantores* vor jeder Rationalisierung durch Aurelian). Nur, daraus zu folgern, daß dem betreffenden Sänger nicht bewußt gewesen sein könnte, daß melodische Unterschiede, die man heute erkennt für ihn als Unterschiede unverständlich, unverstehbar gewesen sein müßten (vgl. etwa die Bemerkungen von Verf. zur Melodie des Int. *Requiem* in *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 211: Wer die hier bestehenden motivischen Identitäten nicht gemerkt haben soll, muß die Wirklichkeit schon durch eine sehr ideologische „Brille“ sehen bzw. eben nicht sehen bzw. hören können), verlangt doch ein wenig viel an Unterschiedlichkeit menschlicher Denkfähigkeit im Laufe von weniger als vier Jahrhunderten — denn dann stößt sich aber auch niemand daran, daß die Melodien als feste Gestalten notiert werden — oder kennt man einen Protest dagegen, wie man ja ausreichende Proteste gegen die Entwicklung der Kirchenmusik im 12. und 13. Jh. kennt. Also auch hier wird Haas von der Quellenlagen leider nicht bestätigt; umso schlimmer für die Quellen, aber vor allem für diejenigen, die solche Quellen beachten und auch noch mit den Dicta von M. Haas vergleichen (nun, zur Beruhigung sei bemerkt, daß das ja nur wenige sind).

Also muß das Bewußtsein der ominösen nur als *Sozietät* vorstellbaren *Sänger* — nur Sprachkonvention

ist nicht Kunstkonvention; jeder spricht, nicht jeder singt — so gewesen sein, daß die Wiederholung einer Melodiegestalt, ja eben die Vorstellung einer Melodiegestalt für sie ausgeschlossen gewesen sein muß, sie konnten nur eine Melodie *rekonstruieren*, was auch immer das heißen mag (auch hier steht man vor der Schwierigkeit, daß Aussagen von M. Haas so schwer rational zu rekonstruieren sind; man kann dazu Stegmüller vergleichen). Sie hatten also keine Vorstellung von einer eindeutigen, wiederholbaren Melodie — das müßte dann eine Besonderheit Augustins gewesen sein, der allerdings auch ein geistig besonders hervorragender Mensch war. Nur, wurden auch die Gemeindegesänge, die Hymnen jedesmal nicht aus dem Gedächtnis vorgetragen, sondern improvisiert, d. h. Haas-gemäß *rekonstruiert*? Und, wie ebenfalls gesagt, ist nicht gerade aus dieser absolut improvisatorischen — dieses einfache Wort sei erlaubt für einfache Gemüter — Denkform der mündlich lernenden Sänger dann ein Choralkorpus hervorgegangen, das genau die Vorstellung des Absingens aus dem Gedächtnis repräsentiert, ja wo die Diskussion kleinster Varianten zu nicht gerade freundlichen Auseinandersetzungen geführt hat; lag hier eben vielleicht eine plötzliche Mutation eines für Musik zuständigen Gens vor? Wie muß man sich den Wandel vorstellen, der erbitterte Formulierungen über „falsche“ Chromatik ausgelöst hat, solche Trivialitäten wie einen Halbton an „falscher“ Stelle — wenn die Haassche total variable Praxis dazu nicht den geringsten Anhalt bot? Aber vielleicht meint Haas ja diejenigen, die Guido im Auge hat, die, *qui, etsi centum annis in canendi studio perseverent, numquam tamen vel minimam antiphonam per se valent effere ...*, *Micrologus*, Prolog, ed. Smits van Waesberghe, S. 61, 22 — ja, aber daß diese die Repräsentanten der guten, professionellen Choralpraxis gewesen sein sollten, wird man ja wohl nicht behaupten wollen oder können, jedenfalls läßt M. Haas hierzu keine Meinung erkennen.

Nein, es geht nicht um die Fähigkeit, zu improvisieren, es geht darum, was nach der Methode Guido schon Kinder lernen können: *ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantare*, also nach erster Einsicht fehlerlos einen Gesang absingen; so etwas geht also.

Ob es und in welchem Ausmaße Improvisatoren gegeben haben könnte, ist nicht abschätzbar — ja das hat es ja auch sprachlich gegeben, wie man auf recht unterhaltsame Weise erfahren kann, wenn man den betreffenden Roman von Andersen liest; daß es aber klare Melodien gegeben hat, die korrekt abzusingen waren, liegt auf der Hand. Die Möglichkeit von Improvisation also muß nichts grundsätzlich Anderes als bei Bach bedeutet haben: Man erfindet nach den Regeln eine Melodie, die dann eventuell auch weitergegeben werden kann; dann weiß man aber, daß man eine ganz bestimmte Melodie gesungen hat, genau wie eine Hymnenmelodie fest gegeben sein muß, damit sie den Effekt haben kann, den Ambrosius schildert — übrigens sind die eventuell verschiedenen Melodien zu textlich gleichen Hymnen nicht als Gegenbeweis anzusehen: Sicher kann eine Melodie veralten oder durch eine neue ersetzt werden, die jeweilige Melodiegestalt bleibt immer individuelle Gestalt. Und es wäre grundsätzlich erst noch zu beweisen, daß Varianten als solche nicht Ausdruck individueller, „so gemeinter“ Gestaltungsabsichten sein können: Es ist funktional belanglos, ob man eine Rezitation auf einem Ton oder mit einer dauernd wiederholten Floskel vorträgt — nur, daß dem Vortragenden der Unterschied nicht bemerkbar oder bewußt gewesen sein soll, daß er unfähig war, hier einen Unterschied zu sehen, wäre ebenfalls erst noch zu beweisen. Andererseits erweist sich auch hier die These von Haas als sehr nutzbringend: Der Versuch einer ästhetischen Begründung von Melodiegestalten in Gregorianik und Altrömischem Choral setzt zumindest eingehende Betrachtung der Melodiegestalten voraus — und dürfte deshalb gerechtfertigt sein, weil Augustin ja auch von einer *artificiosa vox* spricht, womit er nicht nur die Stimmqualität meint, sondern die Gesamtheit dessen, was er als Hörer erlebt. Ja, der Choral ist Musik, seltsam, aber doch wahr, also herrschen in ihm als die eigentlich wesentlichen Faktoren seiner Gestalt eben ästhetische Stilregeln, musikalische Empfindungen, seltsam aber wahr: Die Reduktion der Betrachtung von Choralmelodien auf Formeln ist zwar bequem, scheint wissenschaftlich exakt, spart Arbeit und Denken, ist jedoch völlig unzulänglich. Aber, natürlich, Arbeitersparnis ist natürlich ein methodischer Grund an sich, wirklich?

Die tiefen und noch tieferen Erörterungen über die totale Andersartigkeit musikalischen Denkens in der „mündlichen“ Zeit kann man also nicht nur guten, sondern besten Gewissens als Mystifizierungen bewerten, die von mühsamer Quellenarbeit frei machen können — und die Fülle der Beiträge zu *oral*

derschrift habe der Sänger in seiner Melodievorstellung oder der Steuerung seiner Ausführung zwischen Halbton und Tonwiederholung einen Unterschied gar nicht machen können<sup>3</sup>. Nur dann

---

*tradition* zeigen dies auch, denn allgemein über die Sache sprechen erspart die Betrachtung der Sache selbst. eine Art wissenschaftliches Schlaraffenland, wo die gebratenen Fragen ohne Notwendigkeit der philologischen Überprüfung, die ja von vornherein obsolet ist, gleich in den Kopf fliegen. Vor allem aber gilt: Der Choral ist in seinen Melodien so gegeben, wie er vorliegt, erstaunlich hinsichtlich der geringen Anzahl wirklicher Varianten, die man dann ja auch bewerten kann (allerdings dann wenigstens die Regeln kennen sollte, die man von G. Jacobsthal erfährt); es ist sicher schön, über unfaßbare Dinge frei zu phantasieren, nur, es sei wiederholt, was vorliegt, ist der Choral in seiner gegebenen melodischen Gestalt, das und allein das ist das wirkliche Objekt, das verfügbar ist — und er gibt ja wohl auch als solche verstandene Gestalt von Melodien einige Aufgabe auf.

Es bleibt damit sinnvoll, die Strukturen und Formen des Chorals zu betrachten, einschließlich des notwendig nicht-wissenschaftlichen ästhetischen Erlebens als potentieller Erkenntnisquelle; und auch da ist nicht ganz erfindlich, warum etwa der Schematismus der Quintfallsequenz im Barock weniger Formel sein soll als Formeln im Choral; daß diese vielleicht nicht immer von dem eingesetzt wurden, etwa zur Vertonung eines neuen Textes, der die Formel ursprünglich komponiert hat, bedeutet nichts anderes, als daß hier ein auch noch funktional auf syntaktische Strukturen bezogenes Formteil vorlag, das man nutzen konnte, wie der Komponist N.N. die Formel, durch Triller, Harmonik etc. einen Fugenschluß zu bilden. Man kann hier einen Unterschied im Grad der Originalität finden wollen, die vielen identischen Fortspinnungsmodelle barocker Musik dürften auch einen solchen Befund relativieren. An der Tatsache, daß die Melodien als solche gemeint sind, wie sie aufgezeichnet sind, sind Zweifel unangemessen: Aurelian kennt genaue Melodiegestalten; der Glossator (ed. Gushee, S. 140, 39) kann sich über *Absurditäten* ärgern, die anderen einfallen, wo es eigentlich nur um Kleinigkeiten geht, man vergleiche z. B. Aurelians Angaben zum R. *Magi*.

Wenn da gar keine feste Melodiegestalt gegeben und auch gemeint gewesen wäre, warum sollte er sich dann darüber ärgern? So schön auch das Spekulieren über die so totale Andersartigkeit mündlicher Liedtradition in der alten Kirche auch sein mag; die Quellen sind der Stoff, aus dem Erkenntnisse zu ziehen sind, auch wenn sie, was Haas offenbar perhorresziert, die Lektüre von Fachtexten, ob Quellen oder Literatur, und nicht die von eher allgemeinbildenden Schriften oder anderer von Haas beachteter bedeutsamer philosophischer, soziologischer, kinderpsychologischer und sonstiger solcher Textarten verlangt: Hucbald spricht ganz selbstverständlich vom Komponisten, ja warum, darf vielleicht doch einmal gefragt werden, geht M. Haas, wenn er schon so tiefe Einsichten in die musikhistorische Wirklichkeit des 8. und 9. und 10. Jh. hat, denn nicht ausführlich auf solche, seinen Behauptungen vielleicht ja nur scheinbar, widersprechende Textzeugnisse ein — oder ist das didaktisch zu verstehen, denn, daß M. Haas alle solche Texte nicht kennen sollte? sich gar nicht klar ist über die Implikationen selbst so vager Vorstellungen? sollten die Ausführungen von M. Haas etwa das von ihm als *Polemik* so perhorreszierte *Daherreden* sein? Nein, das kann doch nicht sein.

<sup>3</sup>Insofern wären vielleicht doch die so tiefen Worte von C. Dahlhaus, s. Anm. 125 auf Seite 458, S. 26, zu differenzieren: *Die eigentliche Tradierung der Musik als Sinnzusammenhang, die Übermittlung des pneumatischen Charakters, der dem Choral innewohnt, geschah nicht durch ein Studium der Schrift, das an der Würde der Gelehrsamkeit teil gehabt hätte, sondern durch mündliche Unterweisung. ...*, die es zur Zeit von Guido, also nach Durchsetzung der rationalen Notation natürlich ebenso weiterhin gab, wie auch heute noch Sänger nicht *durch ein Studium der Schrift, das an der Würde der Gelehrsamkeit teil ... hätte*, sondern durch dauernde Übung zur Virtuosität gelangen. Zu differenzieren wäre hier, daß spätestens um 850, also doch wohl im Mittelalter, die Anstrengungen gerade der liturgischen Sänger bzw. aus ihrer Mitte um die Erringen einer *Teilhabe an der Würde der Gelehrsamkeit*, nämlich der der Musiktheorie geradezu erstaunlich, sowohl als Anstrengung als auch vom Ergebnis her, waren: Ja, man muß wohl den Beginn des Mittelalters in der Musikgeschichte aus diesem Grund, der als

hätte die Einführung der rationalen Musiktheorie eine solche Revolution bedeuten müssen, daß man die Selbstverständlichkeit, mit der Hucbald und die *Musica Enchiriadis* diesen Unterschied rationalisieren konnten, nicht mehr verstehen könnte.

Zu beachten wäre auch, daß die Neumenzeichen selbst wie ihr Bezeichnetes ein klares und eindeutiges Zeichensystem bilden kann, daß aber die Relation dieses Systems zum Gemeinten nicht so klar sein muß, ja eigentlich angesichts der Natur von Musik auch nicht sein kann: Das Zeichen des Episem stellt klar die Übernahme der *longa* Zeichens der Metrik dar und steht so in klarer Opposition zum Zeichen der Kürze, sei es als *punctum* oder „Rundung“ wie im *kurzen pes* in St. Gallen; ja, wie die Ausführungen der *Scolica Enchiriadis* oder auch der *Commemoratio brevis* zeigen, wird als sozusagen theoretisches Bild der Musik auch die proportionale Opposition beider Zeichen, also das Bezeichnete, übernommen — daß jedoch jedes Auftreten eines Längezeichens, also des waagrechten Strichleins der *longa*, in St. Galler Neumen entsprechende metrische Oppositionen der betroffenen Töne, d. h. das rhythmisch Gemeinte bedeuten müsse, wird wohl niemand mehr für plausibel halten, der die, gelegentliche, Austauschbarkeit solcher Strichlein mit dem Buchstaben *t* beachtet: Wenn da nicht das Wort *longa* die Grundlage für die Wahl des Buchstaben zu bilden scheint, ist klar, daß die Rhythmik des Chorals eben nicht durch diese einfache Opposition von *longa brevisque* im Sinne der Dauerrelation  $2/1$  erfaßt werden konnte, die aber die des Bezeichneten ist: Andere elementare und graphisch repräsentierte Zeichen als die der Metrik standen für die Zeit nicht zur Verfügung, was man beachten muß: Wenn bestimmte Möglichkeiten, hier einer rationalen graphischen Bezeichnung rhythmischer

---

Rationalisierung geläufig sein dürfte, damit verbinden. Außerdem, ganz ohne *Gelehrsamkeit* ist das Ausdenken der Neumenschrift auch nicht möglich, man mußte zumindest etwas von der Definition der Grammatik gelesen haben. Vor allem aber ist das Mittelalter seit Aurelian, sowohl theoretisch als auch praktisch mit höchster Anstrengung darum bemüht, die Abhängigkeit von (rein) mündlicher Überlieferung, also dem Einprägeln durch die *saeva flagella* restlos zu reduzieren, nämlich durch die, höchst erfolgreiche Erfindung einer musikalischen Notation. Und um z. B. chromatische „Fehler“ zu verstehen, mußte man schon rational an der *Würde der Gelehrsamkeit teilzuhaben* sich anstrengen; gerade der *Sinnzusammenhang*, den z. B. Guido in der Form von Musik sieht, ganz theoretisch abstrakt formuliert, als Rahmen einer Formenlehre, soll offenbar durch Niederschrift möglichst fehlerfrei werden. Vielleicht darf man hier also doch Dählhausens Vorstellungen als differenzierenstrebend betrachten, natürlich kann man auch sagen, eine Diskussion anregend.

Die Behauptung, ib., daß *der Textbegriff ... seine Emphase durch die Autorität der Bibel erhielt*, ib., wäre auch so ein Fall so angeregter Diskussion: Daß Vergil, ja Ovid keine Autorität gewesen seien, z. B. beim korrekten Erlernen der lateinischen Sprache, also nicht auch außerhalb der Bibel ein *Textbegriff* bestanden hätte, ist so vielleicht auch nicht ganz den Tatsachen entsprechend, aber, was kommt es darauf an: Hartker jedenfalls, aber auch, reflektorisch, Hucbald wußte ganz genau, was ein autoritativer, auch musikalischer „Text“ war, den man korrekt abzusingen habe; Hartker zeigt dies durch die Tat und die Bilder, Hucbald durch Lesen und Anwenden von Boethius' Hinweise auf antike Notation: Das vom Komponisten Gemeinte soll klar erkennbar, also doch wohl auch als *Sinnzusammenhang* überliefert werden, genau als *monumentum* im Sinne von Boethius, nur daß jetzt noch die Ausführung als liturgische Handlung höchsten Ranges hinzukommt.

scher Vorgänge (noch) nicht vorhanden sind, kann man nicht einfach moderne Möglichkeiten als natürlich voraussetzen.

Auch solche Relationen sind zu beachten — die Relation zwischen Gemeintem und Zeichen sowie Bezeichneten ist auch in der Choralüberlieferung nicht primitiv, sondern hat Ähnlichkeit mit dem Funktionieren der Sprache, wo identische Sachverhalte bekanntlich mit recht verschiedenen sprachlichen Wendungen formuliert werden können; diese Möglichkeit muß man auch für die Neumenschrift als Zeichensystem beachten, um nicht aus Mikrovarianten<sup>4</sup> automatisch entsprechende Varianten des Gemeinten erschließen zu wollen.

Um dies zu verdeutlichen, sei auf eine andere zunächst eigentlich unerklärliche Formulierung zur mittelalterlichen Rhythmik verwiesen: Bekanntlich spricht die *Scolica Enchiriadis* von etwas wie *numerosa canere*, was dann von *Magister* erklärt wird als, ed. Schmid, S. 86, 384: *Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit, quatinus uti, quae sillabae breves, quaeque sint longe attenditur. Ita producti quique correpti esse debeant, attendatur, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur.* Zunächst sei festgehalten, daß hier die Dauern der Töne nicht von der der Silben abhängt, sondern eigenständig der der Silben nur verglichen wird: Die musikalische Rhythmik ist selbstverständlich autonom.

Die Terminologie der Opposition *diu vel non diu* stammt von Augustin, der die Bezeichnungsfrage explizit macht, *De musica* I, II, 7, 13; Augustin spricht an dieser Stelle auch über Dauern an sich, nicht nur über die von Silben repräsentierten Dauern. Mögliche Dauern sind entsprechend der Vorgabe — und Augustins Zeugnis wurde hier durch die gesamte antike Lehre der Metrik „bestätigt“ — ausschließlich Kürze und Länge: Andere gibt es nicht. Angesichts des folgenden Beispiels der Ant. *Ego sum via ...* kann man *numerosa canere* nicht als nur eine spezielle Möglichkeit musikalischer Rhythmik unter anderen sehen; es handelt sich um eine Theorie musikalischer Rhythmik, also natürlich der des liturgischen Gesangs — und der nun soll ein *plaudi cantilenam veluti metricis pedibus* sein! Liest man dann das natürlich mit den melischen Tonzeichen hinzugefügten metrischen Zeichen „rhythmisierte“ Beispiel, folgt aber nichts anderes als ein strenger Äqualismus, der nur die jeweiligen Kadenzöne als *longa* kennzeichnet — die Abschlußöne werden gelängt<sup>5</sup>.

Daß das etwas sein sollte, was *metrici pedes* analog sein könnte, kann man nicht erschließen; solche Versfüße gibt es nicht, d. h. der Terminus ist übertragen gebraucht, vom Autor aber streng gemeint, wie auch die folgenden Vorschriften sagen, die — neben den natürlich topisch drei Geschwindigkeiten — strikte metrische Relation zwischen den Dauern von Binnen- und Kadenzönen fordern; alles soll dann natürlich auch metrisch proportional vor sich gehen. Sollte man daraus auf eine tatsächlich metrisch exakte Ausführung der jeweiligen Arten von Tönen

<sup>4</sup>Dem Verf. ist klar, daß diese Wortbildung bilingue ist; sie klingt aber doch ganz hübsch.

<sup>5</sup>Und genau dies dürfte gemeint sein, wenn in den *Instituta patrum*, ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 6, 10, steht: *Ammonemus itaque, ut una aspiratione sive uno anhelitu usque ad punctum rithmice vel metricae psallamus.* Mehr als nur rhythmisch gleichmäßig heißt das natürlich nicht, genau wie in den *Scolica enchiriadis*.



schließen? Offensichtlich ist dies nicht der Fall, zwar wird, wie schon bei Niceta von Remesiana und anderen gefordert, Gleichmäßigkeit des Vortrags postuliert, das ist sozusagen topisch, die Verwendung der Zeichen und damit zwangsläufig von deren Bezeichnetem wird man nicht in dem Sinne konkretisieren müssen, daß auch das Gemeinte notwendig ein quasi metrisch proportional strenger Äqualismus sein müsse; die „Sprache“ des Bezeichneten ist aber strikt metrisch, denn *longa* und *brevis* verhalten sich als 2/1.

Daß man davon das Gemeinte, also die wirkliche, konkrete Erscheinung der Gregorianischen Rhythmik unterscheiden muß, ist klar, denn auch die ebenso als Opposition des Bezeichneten proportionalen rhythmischen Zeichen der Neumenschrift lassen sich in ihrer jeweiligen Folge nie als Bezeichnetes von Versfüßen verstehen, noch läßt ihre auch nicht immer eindeutige Verwendung auf eine strikt proportional metrische Ausführung schließen. Auch hier wird man eben Zeichen und Bezeichnetes vom Gemeinten unterscheiden müssen<sup>6</sup>. Und man muß ebenso beachten, daß dem Bezeichneten die strikte Proportionalität eigen ist, so daß ihre — angesichts des Fehlens jeder Alternative — Verwendung hier und in der Neumenschrift zwangsläufig ein proportional exaktes Bezeichnetes „mitschleppt“, das aber mit dem rhythmisch eigentlich Gemeinten nur *länger/kürzer*, also nicht strikt proportional, gemein haben muß.

Vielleicht meint der Autor ja auch etwas Ähnliches, wenn er formuliert: ... *sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finire mora, qua coepit*. Ist mit *nec ... magis quam oportet* die Wirklichkeit einer nicht strikt proportionalen Relation von Dauern gemeint, oder doch nur die notierte und nur so notierbare Rationalität? Daß der Autor sozusagen verführt vom Zwang des Bezeichneten der ihm allein verfügbaren Zeichen hyperrkorrekt formuliert (formulieren muß), wird daraus deutlich, daß die als möglich beschriebenen Variantenbildungen in der Dauer der die Abschnitte abschließenden *morulae* strikt rational dauern sollen, *duplo id feceris, i. e. ut productam moram in duplo correptior, seu correptam immutes duplo longiore*. Daß hier in der Wirklichkeit nicht auch „irrationale“ Dehnungen von Schlußtönen aufgetreten sein könnten, sondern nur genau — dann notwendig immer auf die *brevis* bezogen — jeweils doppelt so lange/kurze Dauern gesungen

<sup>6</sup>Natürlich gilt diese methodische Forderung nicht für M. Haas, der in seinem merkwürdigen Beitrag über Neumen in Finscher Neuer MGG zwar tiefe, und der Mode entsprechende Verweise auf Peirce abgibt, aber die Unterscheidung zwischen *signum*, *designatum* und *intentum* zu beachten oder gar anzuführen oder zu nutzen für überflüssig hält — denn, daß M. Haas diese Differenzierung nicht kenne? soll man so etwas vermuten? Es sei aber nicht verschwiegen, daß die Erkenntnis von M. Haas, ib., daß *διάστημα* lateinisch durch *intervallum* wiedergegeben werde, natürlich nicht unzutreffend ist — und was kann man daraus nicht alles folgern. Nur, es dürfte klar sein, daß der Begriff *διάστημα* allerspätstens seit Aristoxenus, wohl doch viel früher, als Bezeichnung für die *διάστασις τοῦ βαρέος τε καὶ ὀξέος* (ed. Macran, S. 97, 17) in einer so klaren Weise terminologisch, d. h. fachsprachlich ist, daß ihr Gebrauch im proportionalen wie im bewegungs- bzw. streckenmäßigen Modell uneingeschränkt möglich ist — die beliebten Versuche, sich durch Rekurs auf irgendwelche Grundbedeutungen tiefe und noch tieferen Erkenntnisse aus den Urgründen der Sprache für die durch diesen Terminus bezeichnete Sache zu verschaffen, sind daher unbrauchbar.

worden sein dürften, ist eine ersichtlich unsinnige Annahme (Guido spricht ja vom sich verlangsamenden Gang eines Pferdes, was nicht etwa reitendes Singen des Chorals, frei nach Kadens Bewegungsvorstellung, sondern einen Vergleich mit dem agogischen Ritardando vor Schlüssen bedeutet); der Anonymus allerdings muß schon von der, unabdingbaren Vorgabe eines *numerosa canere*, also eines *rhythmischen Singens*, proportional formulieren — wie hätte er mit der verfügbaren Theorie eine „irrationale“ Wirklichkeit fassen sollen oder können?

Dies aber macht klar, daß genauso die graphisch klar metrischen Zeichen der rhythmischen Neumenschriften wie St. Gallen schon von der Art ihres Auftretens her natürlich kein rationales metrisches Gemeintes notieren sollen. Das heißt, daß die Entscheidung über die wahre rhythmische Gestalt des Chorals sich einmal sicher sein kann, daß es, auf einzelne Töne oder ganze Neumeneinheiten bezogene Unterschiede der Dauern gegeben hat, zum anderen aber nicht feststeht, wie sehr diese sich in ihrer Relation unterschieden haben, wie gleichmäßig sie auf einen Grundwert zu beziehen waren, d. h. daß hier für eine Aufführung etwas wie intuitivem Einfühlen und entsprechendes „Interpretieren“ unabdingbar ist. Es ist also durchaus möglich, daß ein, wie auch immer „gemäßigt“ äqualistischer Ansatz, der aber rhythmische Nuancen in hörbarer Differenzierung zuläßt, der ursprünglichen Erscheinung nahe kommen könnte, wobei die rhythmische Bedeutung der Neumengliederung, d. h. die Frage der Bedeutung der Gliederung in den überlieferten Neumenfolgen und nicht anderen, auch möglichen Ligaturen noch gar nicht berücksichtigt ist.

In seiner Abhängigkeit von der zitierten Stelle wird auch Guido, *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo brevior, aut tremulan habeant, i. e. varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat. ...* nicht auf strikte metrische Proportionalität festzulegen sein (ed. Smits van Waesberghe, S. 164, 9); seine Formulierungen sind zwangsläufig von der Natur des Bezeichneten bestimmt — wie hätte er etwa irrationale Werte darstellen sollen? Und daß irgendeine rhythmische Gleichmäßigkeit der Binnenabläufe gegenüber Dehnungen der Kadenzöne geherrscht hat, dürfte klar sein — klar ist aber auch, daß diese Exaktheit des Bezeichneten die Wirklichkeit nicht wesentlich bestimmt oder auch repräsentiert haben kann: Sie hatte ausweislich der Entwicklung der Neumenschrift keine Folgen, sie erweist sich als unbrauchbar, wie die Geschichte der rhythmischen Neumenschriften zeigt. Die angesprochene Unterscheidung zwischen Zeichen und Bezeichnetem sowie Gemeinten ist also methodisch bei der Betrachtung der Neumen, jedenfalls für die Vertreter einfacher mediävistischer Musikwissenschaft unabdingbar<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Die kurze Darlegung *Les antécédents de la musique mesurée*, in ed. C. Homo-Lechner, *La rationalisation du temps au XIII<sup>e</sup> siècle ...*, Actes du colloque de Royaumont — 1991, Grâne 1998, S. 16 ff., wäre in dieser Hinsicht zu ergänzen; insbesondere kann der Satz von Guido, den auch noch Aribo aufnimmt, nicht kontextfrei gesehen werden.

## 2.1 Zur Anschaulichkeit bzw. Raumanalogie als Merkmal westlicher Neumenschrift in neuester Betrachtungsweise

### 2.1.1 Zu den neueren Erkenntnissen zur Raumanalogie der westlichen Neumenschrift in der Sichtweise von M. Haas, und zum Kinderbuchcharakter der *Dasia* Traktate

Eines der, die westliche auch von der byzantinischen Nutzung und Entwicklung der Vorgabe von melischen Akzentzeichen<sup>8</sup> zu Neumen wesentlich unterscheidenden Merkmale ist die Raumanalogie der Angabe melischer Abläufe, zunächst wenigstens über je einer Silbe bzw. Quasisilbe — also in quasi silbischen Gruppenbildungen in größeren Melismen. Wenn man nach bestimmten Zeichen, bzw. noch vorgängig nach den Möglichkeiten einer Definition und zeichenmäßigen Wiedergabe von rhythmischen Werten als Bezeichnetes in dem System der westlichen Neumen fragt, muß man daher die Gesamtheit der aus dieser antiken Vorgabe entwickelten Möglichkeiten der Notierung melischer Abläufe beachten, z. B. das Fehlen einer Vorgabe zur, musikalisch unabdingbaren, grammatisch irrelevanten, Notierung von mehr als je einem Schritt in eine Richtung: Der *porrectus* hat eine direkte Vorgabe als Analogie zur *περισπωμένη/torculus*, der *climacus* jedoch nicht, dafür kann es auch keine Vorgabe geben; darauf ist noch einzugehen, auch weil dies essentielle Bedeutung für die graphische Möglichkeit der Wiedergabe langer und kurzer Töne hat. Aber: Raumanalog sind alle die graphischen Zeichen für die entsprechenden melischen Bewegungen, sie müssen nur mit jeweils anderen Mitteln arbeiten<sup>9</sup>. Insofern also, als hier eine Grundlage jeder Erörterung der westlichen Neumenschrift vorliegt, wird man natürlich

<sup>8</sup>Korrekt müßte man formulieren: Die Nutzung der Zeichen, die zur Angabe des Akzentorts — das für Grammatiker allein Wesentliche, das man als Gemeintes, Intendum, bezeichnen kann — dessen melische Definition als Bezeichnetes graphisch umsetzen.

<sup>9</sup>**Ist die Raumanalogie der westlichen Neumenschrift eine Neuentdeckung?** Es erstaunt nicht wenig, von Seiten von D. G. Hughes lesen zu müssen: *I should like to observe something that seems to me underemphasized in the literature: in 'unheighted' notation the lack of heighting is indeed total ... but within almost all of the individual neumes there is heighting of at least a consistently relative kind. There can be no doubt of the melodic direction signified by a climacus ... only the purely ornamental effects being height-indifferent. (one may compare this with Byzantine neumes, most of which show little graphical trace of their meaning.) ...*, *Some Issues of Transmission, in Western Plain Chant in the First Millennium ...*, edd. S. Gallagher, J. Haar et al., Aldershot 2002, S. 196, Anm. 8 (übrigens wäre die Verwendung des, zumindest in der deutschen Literatur üblichen Terminus *adiastematische Notation* vielleicht etwas sinnvoller als *unheighted*, denn so wird nur klar, daß für Hughes die alte, ursprünglich Aristoxenische Unterscheidung zwischen *hoch* und *nach oben gehen* unklar ist): Hätte sich D. G. Hughes einmal darum bemüht, deutschsprachige Literatur nicht höchstens äußerlich formal zur Kenntnis zu nehmen, sondern ihren Inhalt zu beachten, was allerdings gewisse Kenntnisse dieser merkwürdigen Sprache voraussetzt, dann hätte er bemerken müssen, daß Verf. sehr ausführlich auf die Raumanalogie der westlichen Neumen als Folge ihrer Abstammung von den von der Grammatik

jede neuere Betrachtung gerade solche Merkmale dankbar zur Kenntnis nehmen, um sie dann gebrauchten Akzentzeichen und deren raumanaloge, Aristoxenische Definition berichtet hat, *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, herausgegeben durch die Universitätsbibliothek Heidelberg, also nicht unzugänglich, verfügbar z. B. in der *Library of Congress*. Da hätte er sogar noch lernen können, was der Unterschied zu den byzantinischen Neumen eigentlich, und warum die *universale Neumenkunde* von Floros eine unhaltbare Chimäre ist. Solche krasse Unkenntnis vorliegender Literatur (vgl. schon Verf. *Musik und Grammatik*, S. 287, Anm. 226 f.) — und auf die Raumanalogie haben bereits frühere, wenn auch deutsche, Autoren aufmerksam gemacht — ist kaum tragbar; zumal wenn man dann noch die unglaubliche Behauptung aufstellt, daß dieser Umstand in der Literatur nicht behandelt worden sei.

Immerhin darf man erfreut sein, daß Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 75 ff., wieder einmal eine, wenn auch sehr kleine, Auswahl aus Definitionen des Wortes *accentus* vorstellt, und den Leser sogar davon unterrichtet, daß *τόνος* von *τένω* komme. Von vorliegender Literatur zu den Akzentzeichen, der Herkunft der Zeichen und der darin „implizierten“ Raumanalogie hat sie offenbar so wenig Wissen wie Hughes, nämlich keines, sie stellt Belege zusammen; peinlich allerdings wird diese Unkenntnis der wesentlichen Literatur, wenn Anna Morelli, ib., S. 78, den *accentus gravis* als *intervallo descendente* bezeichnet — Intervalle sind seit Aristoxenus anders definiert ..., aber woher soll Anna Morelli schon eine Ahnung von der dafür zentralen Definition der *κίνησις φωνῆς* haben? Nun, aus der von ihr so vernachlässigten Literatur, zu der vor allem der Beitrag von Laum gehört, auf dessen Bedeutung Verf. schon recht früh verwiesen hat. Das wenig kundige Reden über die Natur der Paläofränkischen Neumen, insbesondere die einzügigen, aber — in rationaler Definition — zwei- bzw. dreitönigen Neumen, hätte Anna Morelli, ib., S. 79, vielleicht doch etwas kundiger machen können, wenn sie gerade diese Aristoxenische Herkunft beachtet hätte — Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* ist schon einige Zeit veröffentlicht; sogar Atkinson hat davon Kenntnis genommen, vgl. Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, ebenfalls schon einige Jahre veröffentlicht, S. 2, Anm. 3, u. ö.

Die Bemerkung von J. Gries, *The Musical World of a Medieval Monk ...*, Cambridge 2006, S. 39, zum Anteil von Adhemar von Chabanes an der raumanalogen Neumenschrift, *The principle of assigning pitch to the vertical axis, of course, still forms a basic element of modern notation in the Western tradition. I do not assign its invention to Adémar, but his introduction of the technique into the scriptorium of Saint Martial in the late 1020s constituted an important stage in its dissemination. ...*, übersieht doch ein wenig zu sehr, daß die westliche Neumenschrift seit jeher raumanaloge Merkmale besitzt, daß diese Raumanalogie in der *Musica Enchiridis* wie bei Hucbald bereits zu dem Schematismus eines Graphs geführt hat, zur (trivialerweise raumanalogen) Darstellung der Tonhöhen als (diskrete) Funktion der Zeit, so daß die Entwicklung der Diastematie in der aquitanischen Notation keine grundsätzliche Neuerung darstellt, insbesondere nicht abhängig von der Zerlegungspraxis dieser speziellen Notation ist — schließlich gab es dieses Prinzip ja auch in der St. Galler Notation, die, unabdingbare, Erfindung von Zeichen für mehr als zwei „aufsteigende“ Töne durch den *scandicus* bzw. in umgekehrter Richtung des *climacus* durch eine *virga praebipunctata* bzw. *subbipunctata* o. ä. — als Metabegriff — ist allen Notationen eigen, insofern war das Grundproblem der Raumanalogie über die Vorgaben der Akzentzeichen hinaus in allen „Neumendialekten“ gelöst. Die Stellung der *virga* am Ende von aufsteigenden Tongruppen in der aquitanischen Notation ist aus der Tradition trivial, vgl. ib., S. 68, ihre Setzung; wie die von Gries beschriebenen anderen Fälle des Auftretens von *virgae followed by a higher note* zu beurteilen sind, läßt sich aus seiner Angabe nicht erschließen, weil hier zumindest auf die der *virga* vorausgehenden Töne, die Neumengrenzen — nur an Schlüssen von Wörtern oder Einsilblern —, und

auch erkenntnismäßig nutzen zu können.

Nun kann man auch hinsichtlich der Frage der Raumanalogie der westlichen Neumenschrift auf tiefe Erkenntnisse von M. Haas zurückgreifen, deren Beachtung natürlich hier vorab erfolgen muß, zumal wenn ein so namhafter Vertreter der musikwissenschaftlichen Mediävistik wie M. Haas diese Ausführungen nicht nur formuliert hat, sondern sie offensichtlich immer noch für grundlegend, wesentlich und allen anderen Interpretationsversuchen für weit überlegen bewertet, wie dies der im folgenden Abschnitt zu betrachtende neueste Beitrag belegt; der scheint klar zu machen, daß eine Konzentration auf die systematische Frage und die konkreten Sachverhalte, wie sie Verf. in den Beiträgen *Otfrid* und *Zum Bezeichneten der Neumen* versucht hat, nicht (mehr) ausreichen dürfte, jedenfalls nach der Meinung von M. Haas zu schließen. Gerade deshalb kann hier natürlich nicht (mehr) an solchen Ausführungen vorbeigegangen werden, auch wenn es nur um so kleine, sachbezogene Fragen wie die der Relation von rhythmischen und melischen Zeichen im System der westlichen Neumenschrift und ihrer „Dialekte“ und der Bestimmung nach ihrem Bezeichneten geht<sup>10</sup>.

Denn, wie sich ziemlich klar herausstellt, sind die melischen Zeichen offenbar dominant, auch wenn sich Schriften entwickelt haben, die von den besonderen Charakteristika der melischen Neumen nur noch die Raumanalogie genutzt haben, wie z. B. der Metzger *pes*, ob *kurz* oder *lang* oder auch gemischt. Ohne dauernde Beachtung der von den melischen Zeichen gesetzten Grenzen bzw. zeichensystematischen Zwänge läßt sich die Natur der zur Kennzeichnung metrischer, d. h. zeitquantitativer Tondauern verwendeten graphischen Mittel daher offenbar

---

die Natur der nachfolgenden melischen Bewegung zu achten wäre: Natürlich ist die Setzung einer *virga* von der Art der *coupure*, auch in eventuell textierter Form abhängig.

<sup>10</sup>Ganz einfach: Langer bzw. kurzer Ton bzw. vielleicht ja schon lange bzw. kurze Bewegung; aber dies ist schon eine Frage, die zu beantworten ist; Haas sieht solche Unterschiede offenbar als völlig irrelevant an (wenn er sie denn überhaupt zu sehen in der Lage ist), obwohl hier ein deutlicher Gegensatz hinsichtlich der Entwicklung des Bezeichneten von (mittel)byzantinischen und westlichen Neumen vorliegt, der auch Floros völlig verborgen geblieben ist, so offenkundig er auch ist: Ursprünglich ist gemeinsam Bezeichnetes die gerichtete Bewegung, die in Byzanz zur nach Schritten gezählten gerichteten Bewegung wird — ohne Differenzierung zwischen Halb- und Ganzton —, wogegen spätestens seit 900 das Bezeichnete der westlichen Neumen der bestimmte Tonpunkt in raumanaloger, „anschaulicher“ Relation zu anderen, verbunden durch die tonräumliche Lage und, in einheitlichen Neumenzeichen auch durch gerichtete Strichlein, ist. Das Prinzip graphisch abstrahiert angewandt kann man in der Notation der bekannten ersten mehrstimmigen Sequenz in *dasia*-Notation erfahren: Da werden die einzelnen Tonpunkte ganz einfach durch gerichtete Strichlein verbunden notiert. Dem Autor dieser Niederschrift war das Prinzip der westlichen Neumen also intuitiv ganz selbstverständlich! Die byzantinische Neumenschrift wäre zu einer entsprechenden Entwicklung völlig ungeeignet — kein bemerkenswerter Unterschied? Auf die grundsätzlichen Fehler, die C. Floros in seiner Beurteilung des Verhältnisses zwischen der westlichen, rationalen Musiktheorie des Mittelalters und der dezidiert vorrationalen „Theorie“ der *Papadike* — hier als Gattungsbegriff für die byzantinische Lehre gebraucht — auch noch als Beitrag zu einem sich als wissenschaftliches Handbuch verstehenden Sammelwerks vorträgt, wird in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 364 ff., in der, leider notwendigen, Ausführlichkeit eingegangen.

nicht klassifizieren — man muß sich bewußt sein, daß hier zwei verschiedene Zeichenarten zusammenkommen; Zeichenarten bzw. auch Zeichensysteme, die in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht mit einander vereinbar sind, sondern auf der antiken, strikten Trennung von Rhythmus und Melik basieren<sup>11</sup>.

Insofern also müssen natürlich neueste Erkenntnisse gerade zur Natur der Raumanalogie beachtet werden, zumal wenn sie dezidiert den Sachverhalt, die Grundlage einer Bestimmung der konkreten Systematik und der inneren Logik des Systems westlicher Neumen, eben auch in ihren verschiedenen „Dialekten“ bzw. „Untersystemen“ ebenso wie neuere Ergebnisse zur Bestimmung der Herkunft westlicher Neumenschrift als eher vernachlässigbare Erscheinungen zu bewerten scheinen.

M. Haas bemerkt nun in seinem Beitrag *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, S. 153, in seiner sprachlich so an die glänzenden Formulierungskünste von C. Dahlhaus erinnernden und schon dadurch so überzeugenden Art bemerkt: *Die Behauptung, man schreibe mit Noten Musik auf, scheint eine Plattitüde zu sein. Es ist allerdings keine Plattitüde, sondern eine irriige Annahme. Die geordneten oder linearen Symbolketten, die wir 'Musik' nennen, haben je nach Aufsicht ganz unterschiedliche Eigenschaften: Klangfarbe<sup>12</sup>, rhythmische Elemente,*

<sup>11</sup>Eine Trennung, die übrigens nicht etwa völlig willkürlich ist, sondern gerade die beiden Bereiche oder „Parameter“ von Musik erfaßt, die sich als abstrakt meßbar herausgestellt haben, wo also eine spezifische Abstraktionsbildungsfähigkeit des musikalischen Hörens vorliegt, die Gestaltbildung in Rhythmus und Melik, deren elementaren Gestalten jeweils als Zusammensetzungen von als elementar angenommenen Werten, z. B. Halbton oder *χρόνος πρώτος*, gedacht und empfunden werden können — Aristoxenisch formuliert! Selbst M. Haas hat noch nicht nachgewiesen, daß Klangfarbe, Tonstärke u. ä. „Parameter“, um ein ebenso beliebtes wie unpassendes Wort aufzugreifen, im musikalischen Hören Gestaltbildungsfähig sein könnten.

<sup>12</sup>**Musik als Symbolkette** Was M. Haas wohl mit *Symbolketten* meint, könnte man fragen, denn daß Musik, die Folge der Töne, der, wenn er so will, Klangfarben oder rhythmischen Impulse und was M. Haas noch so an Musik erlebt, insbesondere in NEUER Musik, primär, d. h. auf Musik an sich bezogen nicht *Symbole* sein dürften, d. h. doch irgendwie Zeichen für etwas anderes, dürfte klar sein, Musik ist nun einmal, auch als Choral, ein ästhetisches Objekt (wenn man so umschreiben darf oder soll). Nun mag es ja sein, daß ein Musikhörer nicht die Musik als solche erlebt, also als Folge von, nun reden wir auch etwas „geschwollen“ daher, Klangereignissen, die z. B. den Schluchzer eines Tenors beim Auftritt Manricos besonders schön empfinden lassen, sondern wie der Dichter, der ein Gedicht beginnt: *Heut im Konzert hielt ich Zwiegespräch Mit einem allerliebsten Mädchenhals, Der aus derselben Bank geschimmert schon Ein früher Mal. ... du trauerst, Hälschen? Heute neigst du dich Ein bischen tiefer als das letzte Mal? Der eigenartige Satz: Die Flöte klagt: „Das Hälschen neigt sich etwas tiefer heut!“ „O dunkles Schicksal!“ dröhnt verhängnisvoll Das melancholische Violoncell ...*, Musik klar als *Symbol*, oder eben auch, damit es tiefer klingt, als *Symbolkette* erlebt. Sicher, das ist auch eine Art des Erlebens von Musik, was allerdings Louise von François zu diesem Kommentar veranlaßte: *... Man weiß doch nun, wie man mit gewissen lyrischen Dichtern ... im Punkte der Tonsprache dran ist. Da treibt einer von ihnen unter Harmonien und Melodien allerlei Allotria — Verzeihung, es sollte Kurzweil heißen — mit schlanken Mädchenhälschen, während eine arme Prosanatur freudig ihr Beethovenentzücken mit einem Hexenschuß und gar die Matthäuspassion an ihrer Urstätte mit einem Catarrh in allen catarr-*

*Unterschiede der Tonhöhe, hervorgehobene Klänge und so fort. Wenn nun Neumenschriften hrfähigen Regionen bezahlt. ...* Wer der Dichter war, nun das wird man leicht, zumal als Schweizer, erkennen können, dann braucht man nur in der HKA unter Gedicht Nr. 501 nachschauen — und, es sei bekannt, Verf. hat sich um derartige *Allotria* auch ... aber, das gehört hier nicht hin.

Und was soll das hier? Das soll ein Hinweis darauf sein, wie man Musik tatsächlich als *Symbolkette* erleben kann, die verschiedenen Melodien, Töne oder sonst etwas Klangliches als Zeichen, Symbole, für eben irgendetwas anderes; auch Wackenroder oder Jean Paul hören Musik offenbar in dieser Weise, die ja nicht verboten ist. Nur, wer Musik hört, wird ja wohl zunächst jeden Klang, Ton oder eben jedes Klangereignis hören, eventuell, bei klassischer Musik z. B., als erste Abstraktionsleistung von störendem *noise*, z. B. Husten, Bonbonpapierknittern etc. abstrahieren (soweit möglich), und dann, ebenfalls soweit möglich, die vom Komponisten intendierten Klanggestalten erkennen, bis hin zur Reprise und ähnlichen großformalen Merkmalen — auch da könnte man natürlich die einzelnen Teile als *Symbolketten* verstehen, in dem Sinne, daß die Teile *Symbolketten* für die jeweils übergeordneten Formabschnitte sind — allerdings dürfte ein derartiger Wortgebrauch höchstgradig subjektiv und merkwürdig erscheinen, denn eine Volute an einem barocken Kirchenaltar wird man beim ästhetischen Sehen kaum als *Symbol*, mehrere, ineinander verschränkte Voluten kaum als *Symbolketten* für den gesamten Altar bezeichnen, und so wird man die ersten Töne eines Themas auch nicht als Symbole oder als Symbolkette für das ganze Thema, den Sonatenhauptsatz oder sonst etwas verstehen können — es sei denn in der Weise, wie in schrecklicher Zeit der Anfang von *Les préludes*, nur, das implizierte kein musikalisches, ästhetisches Hören: Natürlich kann man auch Musik als Symbol hören, das ist aber nicht das primäre, eben ästhetische Erleben von Musik, die sich hieren von Sprache doch wohl etwas unterscheidet. Die von M. Haas gebrauchte Terminologie bereitet dem einfachen Betrachter der Sachverhalte also wieder derartige Probleme, daß er, der einfache Betrachter, nicht eingeweiht in die tiefere Philosophie des Wortgebrauchs von M. Haas, wieder nur schließen kann, daß dieser deshalb so merkwürdig formuliert, um den Leser didaktisch genial zum eigenen Denken und Beurteilen seiner Worte anzuregen, wenn daraus nur nicht ein *Verurteilen* wird.

Eine Folge von ästhetischen musikalischen Ereignissen — vielleicht wäre das eine rationale Rekonstruktion des von M. Haas Gemeinten? Denn man erlebt doch auch jeden Ton als ästhetisches Phänomen, den Übergang zum nächsten, die Bildung eines Motivs etc., das erlebt man doch durchgehend auch und notwendig ästhetisch. Verf. jedenfalls hat im Instrumentalunterricht gelernt, jeden Ton, ja jeden einzelnen Ton als wesentlich, exakt und beseelt auszuführen, als eigentliche Aufgabe neben der Selbstverständlichkeit der Korrektheit. Nun, M. Haas informiert nicht weiter, bleiben wir bei diesem Versuch einer rationalen Rekonstruktion des von ihm eigentlich Gemeinten, wenn er denn wirklich mehr als Didaktisches im angesprochenen Sinn meinen sollte.

Daß etwa im Mittelalter Machaut, *geordnete oder lineare Symbolketten* — gemeint sind wohl *linear geordnete Symbolketten*, nur was soll hier „linear“ heißen, zumal wenn z. B. Mozart polyphon schreibt? — komponiert habe, daß mittelalterliche Melodien, Kompositionen nämlich, in oder von irgendeiner *Aufsicht* Klangfarben als Bezeichnetes haben könnten, ist eine sicher enorm kühne Vorstellung, deren Konkretisierung historisch gewisse Schwierigkeiten machen dürfte; Machaut komponiert musikalische Gestalten, Formen, weder Klangfarben noch sonst Derartiges, er komponiert, es sei wiederholt, wie auch die Komponisten von Greg, musikalische Gestalten, hierin liegt ja gerade die Leistung „des“ lateinischen Mittelalters, Musik, also auch Vokalmusik als Form verstehen zu können, als Form oder Gestalt bestehend aus den allein gestaltbildungsfähigen Merkmalen musikalischen Hörens; es gibt ja vielleicht extrem amusikalische Menschen, die z. B. die Transposition von Themen nicht erkennen können, nur,

daß man deren Vorstellungen oder musikalische Wahrnehmungen zum Maßstab setzen sollte, von dem man aus eine genau diese Gestaltbildungsfähigkeit des musikalischen Hörens erfassenden Theorie und Notation her beurteilen sollte, erscheint angesichts der klaren Aussagen von Guido, von Aristoxenus und allen anderen nicht gerade angemessen: Musik als Teil der *musica instrumentalis* verstanden ist wesentlich Form, als solche notierbar — wenn M. Haas die Fähigkeit besitzen sollte, aus Klangfarben abstrahierbare und daher notierbare Gestalten zu bilden, wäre dies sicher bewundernswert, nur nicht Ausdruck der abendländischen Tradition des Musikverständnisses.

Oder, auch hier kommt man nicht umhin, doch wenigstens den Versuch einer rationalen Rekonstruktion der Worte aus dem Munde von M. Haas zu wagen: Meint er *geordnete* oder *lineare Symbolketten* in Bezug ausgerechnet auf Musik „nur“ in dem Sinne, in dem al-Fārābī in seinem *Großen Buch der Musik*, ed. Khašaba und al-Hefni, S. 486 f., schreibt, daß die Töne, *naghm/anghām*, in einer Melodie nicht irgendwie zufällig zusammengewürfelt sind, sondern nach festem Plan, nach tonartlicher Ordnung etc. aneinandergereiht sind, harmonisch u. ä., wie man das schon in Verf. *Musik und Grammatik*, S. 40 f., angemerkt finden kann: *Und die Absicht des Ganzen, worüber bis jetzt die Rede ging, ist das, worin die Melodie sich für ihren Weg vereinigt. Die Melodie ist eine Gruppe von Tönen einer bestimmten Anzahl, die miteinander alle harmonieren oder wenigstens in ihrer Mehrzahl. Sie ist geordnet in einer definierten Ordnung aus einer definierten Gruppe, die auch (konventionell) bekannt ist. In ihr wirkt ein bestimmtes Genus (äquivalent dem antiken γένος); und sie wird gesetzt in Intervallen in einer definierten Setzung in einer definierten Transpositionsskala. Sie bewegt sich in einer definierten Bewegung in einem definierten rhythmischen Schema. Und es ist nicht möglich daß irgendeine Melodie sich harmonisch vereinigt aus irgendwelchen unharmonischen Tönen; und zwar aus Tönen irgendeiner, unharmonischen Anzahl, wie auch nicht bei irgendeiner Anordnung, die unharmonisch ist. Wie es nicht sein kann, daß sich eine andere Sache vereint, die von den Dingen ist mit der Eigenschaft, daß sie, als Ganzes und Eines, aus mehreren Teilen bestehen. Und so ist es auch nicht möglich, daß irgendeine zusammenhängende Rede sein kann aus irgendwelchen nicht zusammenstimmenden Wörtern. ...*

Das ist eine vernünftige Erklärung (auch wenn M. Haas hierzu sicher eine weitaus überlegene Übersetzung liefern könnte), die übrigens Parallelen auch in antiker Musiktheorie hat, selbst wenn dies, wie so vieles Wichtige, M. Haas in seinem Beitrag zu Zaminers Handbuch zur Geschichte der Musiktheorie unberücksichtigt gelassen hat, vgl. o., 1.2.2 auf Seite 99, nur meint M. Haas dieses Vernünftige wirklich, sagt er wirklich nichts anderes, außer natürlich mit viel moderneren Wörtern? Seine Formulierung klingt doch so anders, denn, was heißt denn eigentlich *geordnet* oder *linear*? Gibt es Musik „aus“ ungeordneten *linearen Symbolketten*? Ist also *oder* hier wie *aut* zu verstehen oder so wie *mit anderen Worten*?

Wenn M. Haas an dieser Stelle von Neumen als Zeichen spräche, also von Zeichen als Symbolen, dann hätte er sicher recht, die Zeichen stehen für Klangereignisse, normal formuliert für Töne, die Gruppen bilden, die wieder höhere Gruppen bilden etc., jedenfalls die westliche Neumenschrift nach der Paläofränkischen Notation. Dann sind die Zeichen, graphische Zeichen für klangliche Ereignisse, also Tonhöhen natürlich gut als *Symbole* zu bezeichnen — nur, M. Haas spricht hier ja gar nicht von Neumen, sondern von Musik, von erklingender Musik und zudem noch von der des Mittelalters? Fragen über Fragen — bleibt eben doch nur die Interpretation, daß M. Haas didaktisch ganz erstaunlich den Leser zum Selbstdenken anregen will, ganz uneigennützig, selbst um die Gefahr, daß die Formulierung als solche am Ende eines solchen Denkprozesses als, euphemistisch formuliert, merkwürdig quer zum Sachverhalt stehend interpretiert werden kann oder muß?



entstehen, ist zu fragen, warum in ihnen ein Parameter wie 'Anschaulichkeit' realisiert wird - ein Parameter also, der eine Visualisierung von Tonhöhen suggeriert. Die Voraussetzungen solcher Visualisierung sind, in idealtypischer Vereinfachung gesagt, zweifach. Einmal ist durch die Grammatik verbürgt, dass die Prosodie eine Aufwärts- und Abwärtsbewegung der Stimme aufzeigt<sup>13</sup>. Wenn gilt, dass die Prosodie Bild (imago) der Musik ist und dass die prosodischen Zeichen durch ihre Form die Aufwärts- und Abwärtsbewegung darstellen, wird einiges verständlich. Zunächst der Umstand, dass in der Musiklehre ein Text wie die *Musica Enchiriadis* den zum Inventar der Prosodie gehörigen Begriff 'Daseia' verwendet<sup>14</sup>. Andererseits ist eine doppelte

<sup>13</sup>Entweder verwendet man *Prosodie* im Sinne der Zeichen, die dann etwas *aufzeigen*, oder *Prosodie* ist ein Terminus für die Sprachmelodie, eventuell auch der metrischen Quantität — eventuell reflektorisch reguliert — von Silben; gewisse terminologische Klarheiten sollte man von einem Vertreter der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft, der, nach M. Haas, in dreißig Jahren zu erhoffenden (?), vielleicht doch erwarten.

<sup>14</sup>**Wie rhetorisch ist die Terminologie mittelalterlicher Musiktheorie?** Diese Verbindung muß man angesichts der Bedeutung der *Dasia*-Zeichen in der Grammatik wie in der *Musica Enchiriadis* als eine ganz besondere Assoziationsleistung von M. Haas bewerten: Die Unterschiedlichkeit des jeweils Bezeichneten ist so groß, daß höchstens ein wirkliches Ingenium, unberührt von jedem konkreten Sachverhalt hier nicht einfach formale, ja nur graphische, sondern, und dazu noch angeblich zwangsläufige inhaltliche Verbindungen sehen kann; außerdem hat die *προσωδία δασεία* nun wieder überhaupt nichts mit der Sprachmelodie zu tun, sondern mit der Differenzierung des Einsatzes von Vokalen, nämlich „Knacklaut“ oder *h* — wie dieses Bezeichnete der betreffenden Akzente (bekanntlich und explizit für die lateinische Sprache nicht notwendig) zur Kennzeichnung einer ganz speziellen Ordnung im Ordnungssystem der Töne in der *Musica Enchiriadis* verwandt worden sein könnte, was hier das tertium comparationis, inhaltlich, gewesen sein könnte, gibt Haas jedenfalls nicht an; nur assoziiert er damit Käse mit Butter, um einen Ausdruck der Börse anzuwenden (... *geht Käse, geht Butter*): Die *dasia* Zeichen bezeichnen klar definierte Tonhöhen, skalisch rational bestimmt, nicht etwa etwas Prosodisches oder gar Sprachmelodisches: Eine inhaltliche Verbindung wäre geradezu abenteuerlich, wenn man, von hohem Geistesflug unberührt, das jeweils konkret Bezeichnete beachten will — nur, warum sollte man das? Nun, Franco von Köln gibt dazu die Antwort: *Ne forte propter defectum et errorem predictorum scientia ... detrimentum pateretur*. Auch hier scheint die Vermengung von Zeichen und Bezeichnetem etwas zu weit zu gehen, um als rationale Formulierung rekonstruiert werden zu können. Daß ein nicht nur in seiner strikten Freiheit von wissenschaftlicher und methodischer Systematik so erstaunlicher Beitrag wie der über *Musik und Rhetorik* in Finschers *Neuer MGG* ebenfalls, Haas folgend, ausgerechnet den Namen der Graphie der *Dasia*-Zeichen als Hinweis auf eine enge Verbindung von Musik und Rhetorik sowie Grammatik bewertet, überrascht dann vielleicht doch nicht so sehr, wie die Tatsache, daß ein offiziell als ganz Großer des Faches ausgezeichnete Herausgeber solche Beiträge akzeptieren konnte: Daß das Zeichen, übrigens für die gerade (intervallisch) nicht *dichten* Töne, nämlich die, die unter sich keine Halbtöne haben, genau aussieht wie das „grammatische“ Zeichen für den betreffenden *spiritus*, also den betreffenden Anlaut das „halben H“, zeigt nur, daß eine Identität auf Zeichenebene vorliegt: ... *ita et notae pene sunt eadem. Solummodo tetracordorum differentia versis in varium caracteribus indicatur: Primus finalis seu terminalis † dasian, inclinum S ad caput*, ed. Schmid, S. 6, 2: Die Formulierung zeigt so klar, daß es hier ausschließlich um die Gestalt der (graphischen) Zeichen, doch nicht um deren Bezeichnetes geht — und wer hieraus irgendeine Verbindung des Bezeichneten

*Metaphorik notwendig, um 'hohe' Noten 'oben' oder 'tiefe' Noten 'unten' auf dem Beschreibstoff*

zu Rhetorik oder Grammatik assoziieren will, der muß das dann auch tun, wenn er, was sicher höchst unwahrscheinlich ist, Aussagen z. B. von Alypius zur Gestalt des *Προσλαμβανόμενος* im Hypodorischen als *δέλτα ἀνεστραμμένον* ... deutet und dann notwendig als Beweis für die Bindung antiker griechischer Musik an die Rhetorik sehen muß.

Wie man also das Prinzip eben die „halbtonfreien“ Töne des diatonisch — in der Spezialform der Darstellung der *Musica Enchiriadis* — geordneten Systems mit jeweils einer graphischen Grundform, eben der *dasia* zu bezeichnen, mit irgendetwas in der Grammatik oder gar der dem frühen Mittelalter so geläufigen Rhetorik (Achtung: Ironie!) assoziieren sollte, muß schon das unauflöbliche Geheimnis des Autors dieses Beitrags bleiben, dessen völliges Fehlen auch nur eines Ansatzes von Wissen über Sprache als Zeichensystem nicht gerade zum Nachweis dienen kann, daß er vom durch ihn „behandelten“ Sachverhalt eine inhaltliche Ahnung haben könnte: Es geht um *signa, notae* und deren graphische Gestalt — und daß diese Gestalt aus irgendeinem rekonstruierbaren, auch noch rationalen Grund von dem Bezeichneten der grammatische *δασεῖα* abgeleitet worden sein könnte — und das ist eben die Bedeutung des Zeichens in der so ominösen Grammatik —, wäre höchstens dem Ingenium von M. Haas als Erkenntnis zuzuordnen: Nein, es geht darum, ein klares graphisches Merkmal zu schaffen, die Töne „ohne“ Halbtonintervall unter sich als Gruppe von dem im Tetrachord jeweils einen Zeichen zu unterscheiden, dessen Bezeichnetes, wie *F, c* etc., den Halbton unter sich hat, denn das wird durch das einfachste graphisch brauchbare Zeichen notiert, den Schrägstrich, und zwar den mit den anderen gleichgerichteten, aber ohne den „Haken“, der die Zeichen für die „halbtonfreie“ Tongruppe kennzeichnet: Dem einfachen Strich nach oben wird in der Mitte ein Querstrichlein angefügt, womit sofort erkennbar wird: Die so bezeichneten Töne haben, gemeinsam, als Gruppe, keinen Halbton unter sich; ist das so schwer zu verstehen? Das Vorgehen des Erfinders der Zeichen ist nicht nur völlig rational, sondern auch noch explizit formuliert; wie man da auf derartige Assoziationen geraten kann, die dem einfachen, um Erkennen der Rationalität im mittelalterlichen Denken Bemühten, also dem der an die Sachverhalte gebunden ist, geradezu absurd erscheinen müssen, ist wirklich unerfindlich, bzw. verlangt die Einsicht des höheren Denkens über musikalisches Denken im Mittelalter.

Allerdings, nachdem die Form erfunden war, konnte die, heute natürlich nicht mehr voraussetzbare Kenntnis der lateinischen Grammatik auch zur Erklärung der Form des Zeichens herangezogen werden, etwas Neues wird durch etwas Bekanntes erläutert, hier ausschließlich die graphische Form der betreffenden Zeichengruppe. Daß ein großer Denker über musikalisches Denken solche Denkergebnisse hat und auch noch äußert, mag ja noch denkbar sein, daß so etwas dann auch noch wiederholt wird, und das in einem für eine Wissen-suchende Leserschaft gedachten Universallexikon — das kann nun nur noch durch die Größe des Herausgebers erklärt werden.

Von vergleichbarer Drolligkeit ist auch der da reproduzierte Versuch, eine Verbindung zwischen Grammatik und/oder Rhetorik (so genau kommt es darauf auch nicht an) zu erfinden in Hinblick darauf, daß *prolatio* in der Theorie der *ars nova* etwas ganz Spezifisches bedeutet, in der Grammatik aber, seit der Antike, den Vortrag, die Aussprache o. ä. meint. Da kann man ja nun wieder ganz tief folgern, wie noch tiefer das Denken der mittelalterlichen Musiklehre — nach Haas offenbar ja keine Theorie — an die Kategorien der Grammatik gebunden ist, und das auch noch für die Zeit nach Guido. Was kann man daraus nicht alles tiefassoziiierend ahnungsvoll andeuten.

Nun, daß die Entscheidung, ob man eine *semibrevis* dreiteilig oder zweiteilig liest mit dem, wie emphatisch auch immer verstandenen, *Vortrag*, vielleicht ja der rhetorischen *pronuntiatio* verbandelt werden könne, dürfte jeden Betrachter der jeweiligen Bedeutung der Begriffe schon verwirren; es benötigt also

anzuordnen: einmal die Verbindung von 'hoch' mit 'scharf' (oxys, acutus), einem Attribut aus

höhere Sichtweiten als der einfachen Betrachtung der ebenso einfachen Sachverhalte: Wie liest man doch in der genannten Schrift *Ars nova* (*notandi* nicht etwa *pronuntiandi*) von (oder auch nicht von) Phillipe de Vitry im Kapitel *De notulis et valore earum*, ed. Reaney et al., S. 23, 7: *Et sic debent proferrī omnes semibreves in quolibet tempore perfecto sive imperfecto, quando non signantur, quia, si sunt signatae, sec. quod signatae sunt, debent proferrī. Et notandum quod plures quam sex non possunt poni pro tempore imperfecto, nisi ibi sint semiminimae, ...* Ja, aber da steht doch wörtlich *proferrī*? Und das auch noch offenbar äquivalent mit *poni pro ...!* Nun, daß Musik vorgetragen wird, die Notenzeichen zu lesen sind, dürfte auch in der Zeit von Phillipe de Vitry keine ganz neuartige, gar der Grammatik entlehnte Vorstellung, nein, Erfahrung sein; „schon“ die *Scolica Enchiridiadis* ist sich bewußt, daß im Vortrag Fehler passieren können, die nicht das Tonsystem betreffen, z. B. Intonationsfehler. Und wenn im Dialog aufgefordert wird, die notierten Beispiele zu singen, dann wird man ja wohl nicht gleich zur Grammatik greifen wollen, daß *mela proferuntur* ist keine Erkenntnis, die sich nur dem Leser der Grammatik erschließt. Aus dieser trivialen Erfahrung übrigens spezifiziert Franco zu Anfang seiner Schrift eine Opposition zwischen erklingender bzw. eben *vorgetragener* und nicht *vorgetragener* Zeitquantität; es gibt eben auch Pausen, die gemessen werden (müssen), aber in denen keine Tonhöhe erklingt, also auch keine Tonhöhe *prolata* ist; offenbar eine Trivialität.

Und in genau diesem Sinne verwendet nun Phillipe de Vitry (oder wer der Autor war; doch, Verf. hat die Diskussion verfolgt) an dieser Stelle das Wort *proferrī*: Es geht um das richtige Lesen der metrischen Bedeutung notierter Semibreven, um nichts anderes. Nun, man kann dem Autor natürlich vorwerfen, daß er an der betreffenden Stelle die Ausführung absolut setzt als *Vortragen* und die Möglichkeit einer rein vorstellungsmäßigen, sozusagen inneren Ausführung nicht explizit in Betracht zieht — aber, das wäre ja wohl lächerlich.

Es bleibt also, Phillipe de Vitry formuliert hier das Problem der metrisch richtigen Deutung notierter Semibreven unter dem Überbegriff *proferrī*; nicht gerade nicht naheliegend, denn jede Ausführung hängt von dieser Entscheidung ab, von der Entscheidung des Sängers, in welcher „*prolatio*“ er sich hier bewegt; eine doch wohl ziemlich abstrakte Nutzung der Bezeichnung.

Daß gerade hier, wie dies der alles überfliegende Blick des großen musikwissenschaftlichen Mediävisten M. Haas sieht, eine enge, vielleicht ja sogar ursächliche Verbindung zu Grammatik, Metrik oder gar Rhetorik, die gerade im Mittelalter ihre wirkliche Hochzeit gehabt haben muß (jedenfalls, wenn man solchen Vorstellungen folgen will), bestünde, wird man als einfacher, den Niederungen der Sachverhalte ergebener Betrachter kaum sehen können — was die Beobachtungen von M. Haas so wertvoll macht. Man wird sogar daran denken, daß ja auch die Noten der Ebene *modus tempusque* „vorgetragen“ werden (müssen), nämlich als jeweils drei- oder zweiteilig, kaum ein wesentlicher Unterschied zu den Semibreven. Terminologisch allerdings war mit Francos Bestimmung der dreizeitigen *longa* als *perfecta* die Bestimmung dieser Ebene der Zeitquantitäten als *modus* vorgegeben, was in gleicher Weise für das *tempus* gilt, das Bezeichnete des Zeichens *brevis*. Natürlich, für die nächst„kürzere“ Einheit, die *semibrevis* bestand eine solche terminologische Vorgabe nicht; hier mußte eine neue Bezeichnung erfunden werden. Das jeweils Bezeichnete ist systematisch identisch mit dem der „längeren“ Ebenen: Es geht um die Zwei- oder Dreiteiligkeit der *semibrevis* — wo, darf man nun aber doch, nach langem Überlegen fragen, gibt es eine vergleichbare Systematik eines Bezeichneten in der Rhetorik oder in der Grammatik? Nun, der angesprochene Beitrag *Musik und Rhetorik* gibt auf solche sachverhältnigen Fragen natürlich keine Antwort, er sieht nicht einmal die methodische Notwendigkeit, die Assoziation ist doch gar zu faszinierend, stammt zudem von M. Haas.

*dem Bereich des Tastsinns also. Dann muß dieses 'hoch'/'scharf' noch die Abbildbarkeit auf*

Aus dem Sachverhalt aber muß man erschließen, daß die Wahl des Wortes *prolatio* für die Ebene der *semibrevis* nicht gerade tiefsinnig, sondern eher aus einer Art musiktheoretischen Umgangssprache erwachsen zu denken ist — einen tiefen Bezug zur, rhetorischen, bei (dem im Mittelalter so weit verbreiteten und viel gelesenen?) Quintilian zu findenden *pronuntiatio* kann diese Bezeichnung in ihrer Spezifik gar nicht haben; es geht um die Frage, wie eine notierte *semibrevis* vorzutragen ist, nein nicht darum, wie emphatisch der betreffend bezeichnete Ton hervorzuheben ist, nein, (leider) „nur“ darum, ob er drei- oder zweizeitig ist. *Prolatio* in ihrem spezifischen mensuraltheoretischen Sinne hat mit *Vortrag* im rhetorischen oder grammatischen Sinn überhaupt nichts zu tun, es handelt sich um einen abstrakten Namen, bezogen auf eine ganz spezifische Situation, nämlich die, daß identische Zeichen auf jeweils einer Ebene gesehen werden, die, repräsentiert durch jeweils identische Namen wie *longa sive brevis sive semibrevis*, „trotzdem“ verschiedenes metrisches Bezeichnetes haben können (die Bezeichnungen entsprechen den Zeichen, nicht dem jeweils Bezeichneten, das absonderlicherweise eben nur durch eine Zusatzqualifikation spezifisch bezeichnet werden kann, eben durch eine *prolatio minor* o. ä.; ein Grundübel der Mensuralnotation, historisch, nicht logisch erklärbar: Das graphische Einzelzeichen ist doppeldeutig, zwei- oder dreizeitig, was nicht im Zeichen, sondern nur aus dem Kontext zu erfahren ist).

Wenn also Phillipe de Vitry im letzten Kapitel davon spricht, ed. Reaney et al., S. 31, 3: *Unde quando nos videmus, quod plures quam quatuor minimae ponuntur pro tempore imperfecto, sec. majus tempus imperfectum eas debemus pronuntiare, ...*, meint er natürlich nicht die Kategorie *pronuntiatio* der Rhetorik, sondern nichts als die Interpretation der entsprechenden Konfiguration (notierter) Notenzeichen; die Deutung dieser Ausdrucksweise ergibt sich daraus, daß der Text nicht etwa dezidiert den Leser bzw. Ausführenden anspricht, sondern stilistisch zwischen der sozusagen strukturellen Angabe *ponuntur duae semibreves pro tempore imperfecto*, ib., S. 23, 1, o. ä. und der von der Ausführung bzw. der Interpretation ohne erkennbare Differenzierung auswählen kann; was doch eigentlich ebenso trivial ist, wie es methodisch trivial ist, alternative Ausdrucksweisen insgesamt zu beachten, zumal in einem mittelalterlichen Text: Die Anweisung betrifft nicht die Komposition, sondern, übrigens der Tradition von Franco und Johannes de Garlandia folgend, die Frage, welche Bedeutung die einzelnen Notenzeichen haben, was man zwanglos in dieser Weise sagen kann, *prolatio* hat also keine andere Bedeutung als die Ebene der *Ausführung* der *semibrevis* als drei- oder zweizeitig; wo sollte da ein genuiner Bezug zur Metrik, Grammatik oder gar Rhetorik sein, selbst wenn die Formulierung, *zwischen Ontologie und Rhetorik* so ungeheuer beeindruckend klingt?

Leider geht so die ganze Tiefstsinngigkeit vager, aber so eindrucksvoller Assoziativität verloren: Darf man denn da so rücksichtslos prosaisch hineinfahren? Nun, *Musikwissenschaft* hat doch immerhin als zweiten Bestandteil das Wort *Wissenschaft*; sollte dem nicht doch eine gewisse Verbindlichkeit zukommen? Und auch wenn man das Wort *prolatio* in der Grammatik und vielleicht ja auch Rhetorik finden kann, daß der terminologische Gebrauch des Wortes in der Musiktheorie der *Ars nova* mit dieser Bedeutung nicht das Geringste zu tun hat, könnte nur ein so tief denkender Deuter mittelalterlichen Denkens über Musik vermuten, dem die baren Sachverhalte zu gering sind, um Beachtung verdienen zu können.

Allerdings, liest man z. B. bei Abaëlard in der *Dialectica*, ed. de Rijk, S. 118 f.: *Promptior enim est ad intelligendum ratio, quam ad proferendum locutio; et melius rei proprietatem intelligimus, quam proferre possimus; vis namque animae maior est quam linguae. ...*, oder kurz danach *ubi enim vox quaelibet prolata est, tota eius significatio inclusa est. ...*, dann wird man natürlich angeregt, darüber

ein 'oben' erhalten. Diese Übertragungen oder Metaphern werden von der Grammatik gelehrt und von der Disziplin 'Musik' genutzt. Zunächst ist wirklich erfreulich, daß die vom Verf. und anderen gegebenen Hinweise auf den Ursprung der raumanalogen Notation, der übrigens nur die westliche, nicht die byzantinische Notation charakterisiert, soweit es sich um melische Angaben handelt, nun auch von solchen großen Fachvertretern wie M. Haas rezipiert, wenn auch inhaltlich nicht verstanden worden sind; daß dadurch *einiges verständlich wird*, ist eine treffende Charakterisierung. Andererseits unterläßt Haas es, daraufhinzuweisen, wo eigentlich und welcher Grammatiker eine *Übertragung oder Metapher ... lehrt*, und wo eigentlich diese von der *Disziplin 'Musik' genutzt werden*, wenn man beachtet, daß die Neumenschrift erst von Hucbald, und dann negativ, überhaupt vonseiten der *ars musica* beachtet werden: Die Neumenschrift hat sich nicht in der *disciplina musica* entwickelt, sondern in oder durch die Praxis, allerdings einer ebenfalls von antikem Wissen geprägten Reflexion der Praxis bestimmt: Die Rezeption der *ars grammatica* geschah natürlich vor der der *ars musica* — aber da handelt es sich um Niederungen der Sachkenntnis, die solcher Gedankenflug sicher unbeachtet lassen kann, wesentlich schlimmer allerdings — für das einfache, den Sachverhalt verpflichtete Gemüt — ist die aus Haasens Formulierung sprechende Unfähigkeit zum Verstehen dessen, was die antike Musiktheorie wirklich erkannt hat, nämlich daß die beiden allein gestaltfähigen „Parameter“ von Musik Melik und Rhythmik sind, nicht irgendwelche Klangfarben und Ähnliches, hier besteht vom Vermögen menschlichen Hörens eine entsprechende Abstraktionsfähigkeit. Denn sogar M. Haas scheint keine Beispiele anführen zu können, in denen er die Existenz von Transpositionen, raumanalogen, sozusagen metrisierbaren Translationen in Klangfarben oder Betonungen oder sonst etwas zeigt — insofern ist aber genau das, was mit den Noten geschrieben wird, das, was das musikalische Hören abstrahieren kann, z. B. von der Klangfarbe, von der genauen Tonhöhe, daher die „Translationsinvarianz“ von Intervallen und die „Tempoinvarianz“ eben des  $\chi\rho\nu\omicron\varsigma$   $\pi\rho\tilde{\omega}\tau\omicron\varsigma$ ! Soll man das wirklich lieber nicht zur Kenntnis nehmen? Immerhin hat selbst M. Haas zur Aufstellung seiner so *suggestiven* Vorstellung von der — angeblich — in der Liniennotation nur *suggestierten* Raumanalogie der Melik noch keine kleinste Klangfarbe benannt, die translationsinvariant Arten höherer Klangfarben konstruieren könnte<sup>15</sup>. Aber auch solche Fragen

---

zu phantasieren, ob diese philosophischen Behauptungen nicht doch irgendwie auf die *prolatio* der *ars nova* zu beziehen sein könnten, denn so ein Nachweis verleiht doch hohe Tiefe des Gedankengangs; endlich mal etwas Höheres als nur so Musik! Nur, es geht hier um das Problem des Bezeichneten der (meist) einsilbigen — auch so ein mehrdeutiges Wort wie *longa* — Propositionen und Konjunktionen; daß diese die logischen, räumlichen, zeitlichen oder sonstigen Relationen zum Bezeichneten haben, also die sprachliche Leistungsebene der Verzeitlichung etc. betreffen, hat Abaëlard noch nicht richtig erkannt. Damit aber dürfte auch so eine schöne Assoziationsmöglichkeit ins tiefe Wasser der Unwissenschaftlichkeit fallen, in dem sich jedoch nicht wenige Fische sehr lebendig tummeln.

<sup>15</sup>Man sollte auch beachten, daß die angesprochene Translationsinvarianz über die rhythmische, rein tempomäßige Gestaltkonsistenz nicht allein steht, die Möglichkeit, die „gleiche“ rhythmische Gestalt *perfekt* oder *imperfekt* vorgetragen als solche erkennen zu können, wäre hier auch zu beachten — natürlich immer nur in bestimmten Grenzen und nur auf der Ebene eines bestimmten Abstraktionsgrades.

mögen viel zu weit unterhalb des Höhenflugs solchen Denkens über mittelalterliches Denken über Musik liegen; nur, Tonhöhe und Tondauer (verbunden mit dem Taktphänomen) sind nun einmal die dieser Abstraktion fähigen Ebenen, andere gibt es nicht, weshalb „Klangfarbenmelodie“ lieber immer in Anführungszeichen zu setzen ist. Allerdings wie gesagt: Es könnte ja eine entsprechende Amusie geben, die die Klassenbildung *Intervall* nicht leisten kann? Nur, relevant für die Musikgeschichte dürfte ein solcher Mangel nicht sein.

Angesichts nun des Umstands, daß das *dasia*-Zeichen der Grammatik nicht das Geringste mit melischen Bedeutungen zu tun hat, sondern die Art des Ansatzes eines anlautenden Vokals als Bezeichnetes besitzt, also etwas, was weder mit hoch oder tief oder nach unten, spitz, scharf, schwer oder sonst dergleichen etc. zusammenhängt, müßte Haas vielleicht doch noch eine Erklärung nachliefern, was die Gestalt und der Sinn der melischen Akzentzeichen hinsichtlich der Zeichenerfindung der *Musica Enchiriadis* verständlich macht — welche vielleicht mehrfache Metaphorik führt dazu, daß ein Zeichen für den *spiritus lenis* über den Umweg über *Hoch-Tief* zu einem Zeichen für den Einzelton in einer ganz bestimmten skalischen Ordnung wird, nämlich in der *Musica Enchiriadis*; zu einem Zeichen, dessen wesentliches Merkmal ist, sich einmal graphisch klar von dem Zeichen zu unterscheiden, das als Bezeichnetes den Halbton unter sich hat, das wieder direkt von einem antiken Notenzeichen abgeleitet ist, zum anderen aber im Raum drehbar wie die antiken Notenzeichen zu sein, um der rationalen Struktur des symmetrischen Tetrachords eine leicht lesbare graphische Entsprechung in Einzelzeichen zu geben: Könnte also nicht auch einfach der Wunsch, ein graphisch in dieser Weise charakterisiertes Zeichen zu verwenden, zu dieser Erfindung geführt haben? Auch der Autor der *Musica Enchiriadis* sagt nicht ein einziges Wort dazu, daß er sein Zusatzzeichen in irgendeiner Weise analog zum Bezeichneten des verwandten, graphisch parallelen Zeichens der grammatischen Prosodielehre hätte verstehen können.

Denn man sollte den Hinweis des Verf. ganz zu Anfang von *Otfrid* doch beachten, daß die prosodischen Zeichen der griechischen Grammatik höchst verschiedene Aufgaben bzw. verschiedenes Bezeichnetes haben; und, daß der Knacklaut bzw. der Hauchlaut zu Anfang eines anlautenden Vokals nichts mit Tonhöhe oder Stimmbewegung zu tun hat, ein solches Wissen kann man auch der antiken Grammatik zutrauen, ja sogar dem Autor der *Musica Enchiriadis* bzw. dem Erfinder dieser Einzeltonschrift, die ja, wie ausdrücklich bemerkt, der antiken Notenschrift, doch nicht den prosodischen Zeichen, entsprechen soll<sup>16</sup>.

Es läßt sich ja leicht sehen, welche Funktionen rein zeichenmäßig das Notensystem der *Musica Enchiriadis* haben sollte: 1. Angabe des Halbtons, denn der muß sich von allen anderen Zeichen „sofort“ und grundsätzlich unterscheiden, also braucht man Merkmale, die alle ande-

<sup>16</sup>Auch da wird man aus der Beschreibung der Zeichen, z. B. bei Gaudentius, ja nicht entnehmen wollen, daß z. B. das Zeichen für die *τρίτη συνημμένων* als *ἡμίαλφα* beschrieben, ed. Jan, S. 353, 15, irgendeinen Bezug zum Klang eines *halben Alpha* o. ä. haben könnte; genutzt wird ein bekanntes Zeichen zur Beschreibung eines zu erlernenden also quasi unbekanntes Zeichen. Sollte so etwas nicht auch bei der *Dasia*-Notation der Fall gewesen sein dürfen? Die Naivität, die graphische Gestalt eines Zeichens mit seinem Bezeichneten zu verwechseln ist gerade bei den *spiritus* Zeichen nicht gerade naheliegend.

ren, jeweils drei Zeichen von dem „Halbtonzeichen“ unterscheiden, 2. leichte Erkennbarkeit der Struktur des Tetrachords, also klar unterscheidbare Zeichen, wobei jeweils drei die Gemeinsamkeit besitzen, nicht den Halbton („unter“ sich) zu bezeichnen, 3. die Parallelität der allen gemeinsamen Tetrachordstruktur, was durch Umlegen etc. nach antikem Vorbild geschehen muß. Und wie macht man das? Zunächst durch bemerkenswerte graphische Redundanz, so dann ist das gemeinsame Zeichen *Nichthalbton* das Querstrichlein der *dasia*, die Zusatzzeichen müssen dann die einzelnen jeweils drei Töne unterscheiden — und dabei auch räumlich drehbar sein (natürlich im zweidimensionalen Raum) — und wo liegt hier nun ein Bezug zu den Akzentzeichen? Haas gibt hierauf keine Antwort (eine etwas genauere Darlegung, s. u., 2.1.2.2 auf Seite 310).

Neben diesem Beleg eines für die Sachkenntnis bzw. die Bedeutung von Sachkenntnis für das Denken von M. Haas so aufschlußreichen Lapsus erfährt man aber, wohl als noch wichtigere Aussage, daß man mit Noten nicht etwa *Musik* aufschriebe; nur, was man eigentlich notiert, das kann man sich sicher von selbst denken, das hängt davon ab, wie man gerade auf die Zeichen *daraufsieht*; dann Gute Nacht für eine Verstehen und Wiederaufführen einer Beethovensymphonie, deren Form ja jeder Aufführungsweise als Unveränderliches gegenübersteht, wie Schillers Dramentexte gegenüber dem Schauspielervortrag! Form ist nun einmal in der musikalischen Tradition des Abendlands primär die Form, der die Ausführung als Eigenes gegenübersteht, schon seit den *Scolica Enchiridias*, wo sich Tonlage, Besetzung und Tempo nach dem liturgischen Kontext richtet, nach Festgrad, Größe der Kirche; unterschieden werden also Ausführungsmodalität und Gestalt, trivialerweise. Daß die Ausführung dann um 1600 ein auch explizit angesprochenes Eigenes darstellt, ist musikhistorisch nicht überraschend, ist Teil der „Affektisierung“ von Musik, wenn die sprachliche Leistungsebene der Kundgabe als Wirkungsfaktor erkannt wird. Davon ist aber doch nicht etwa die Gestalt betroffen, das wäre bei Texten ja wohl nicht anders. Wenn M. Haas hier C. Dahlhaus folgt, dann beachtet er wie dieser einige Sachverhalte der Sprache nicht, z. B. die drei Leistungsebenen, wovon die der Kundgabe (man lese E. Koschmieder, wenn man als Musikwissenschaftler rational denken lernen will) eben nicht nur in der jeweiligen Syntax, Wortwahl etc., sondern wesentlich in Regeln der Intonation existiert; natürlich kommt der Ausführung, der *pronuntiatio* eine zentrale Bedeutung zu, aber doch auf einer eigenen Ebene: Wenn die musikalische Ausführung allerdings die Form so vorträgt, daß sie nicht mehr erkannt werden kann, daß man also den ersten Satz von Beethovens 1. Symphonie nicht mehr von dem eines Meisterwerkes von neuester Musik unterscheiden kann, dann dürfte ja wohl ein Fehler vorliegen, oder etwa nicht? Die Zeit um 1600 übrigens hat den für Dahlhaus wie Haas so ungreifbaren Unterschied zwischen Ausführung und Form jedenfalls (schon) so klar verstanden wie schon das Mittelalter, das jedoch vor allem an der Form und ihrer eindeutigen Notierung interessiert ist. Ein klarer Fall von Erkenntnisrückbildung.

Haas unterscheidet offenbar zwischen nur *geordneten* und *linear geordneten Symbolketten*, vielleicht ein Bezug auf Verbandstheorie, der vielleicht doch einer gewissen näheren Erläuterung bedurft hätte, weshalb im Folgenden einfach von *Musik* gesprochen werde; denn worin sind diese *Symbolketten* eigentlich *linear*? Gibt es auch *nichtlineare Symbolketten* in Musik? Wenn man

einmal in mathematische Darstellungen schaut, findet man, daß Definitionen einen wesentlichen Bestandteil bilden, man kann also von M. Haas erwarten, daß er, wenigstens für die weniger Gebildeten seiner Leser klarstellt, was den eigentlich solche geordneten Symbolketten sein sollen; z. B. im Gegensatz zu ungeordneten Symbolketten; Symbole für was eigentlich? Das kann man ja definieren.

Und was könnten die auf Musik angewandt vielleicht leisten? Wie sollte man sich die *Symbolketten* als nur *geordnet* oder *linear*, also streng *geordnet* in Bezug auf Musik vorstellen? Hier liegt ersichtlich ein wirkliches Problem. Nun ja, fragen wir weiter! Wenn es nur um die skalare Anordnung der Tonleiter geht, braucht man derart tiefsinnige Bezeichnungen vielleicht doch nicht unbedingt.

Je nach *Aufsicht* nun gäbe es ja ganz unterschiedliche Eigenschaften, womit Klangfarbe, Rhythmik und hervorgehobene Klänge mit Unterschieden der Tonhöhe für äquivalent erklärt werden. Wenn Haas bei Musik von *Aufsicht* spricht, denkt der einfache Leser natürlich an die Notation, auf die man sieht, wenn man sie unter sich hat, nicht hinter sich, wie M. Reger im kleinsten Raume seines Hauses dies mit gewissen Schreiben anstellte — man könnte sie ja aber auch vor sich haben; aber das kann ja offenbar nicht gemeint sein, denn sonst stimmte ja die Prämisse nicht. Also darf wohl interpretiert werden, daß Haas hier *Parameter* anspricht, die nicht notierbar sind oder zumindest waren, daß es also auf das ankommt, was man *aufsehend* hören oder hörend erleben will, wenn man klingende Symbolketten durch die Ohren rezipieren, oder in musikalischen Klang, z. B. wenn man ein Instrument spielen kann, umsetzen will.

Wer nun einen Sonatensatz von Haydn als *Symbolkette* von Klangfarben oder hervorgehobenen Klängen hört, dürfte sich als so musikalisch zu erkennen geben, wie ein am Klavier stehender Hörer, der nicht den Klang, sondern das schnelle Auf- und Abhüpfen der Hämmerchen als ästhetisches Erlebnis empfindet, übrigens nun wirklich ein *Aufsehen* (E. Th. A. Hoffman); nun, warum nicht? Ein bekannter Literat und Komponist beschreibt ja ausführlich einen solchen Liebhaber von Musik. Selbst Dr. Katzenberger, der den zweithöchsten musikästhetischen Genuß dann empfindet, wenn er den Klängen des Orchesters im Vorraum, also ohne Eintrittskosten hören kann, und bekanntlich den höchsten hörästhetischen Genuß im Wirbeln eines Pinsels auf dem Trommelfell empfand, geht offenbar nicht so weit, Musikhören mit Trommelfellpinseln zu identifizieren. Also eine Folge von Klangfarbenreizen als mögliche Voraussetzung der Rationalisierung der Choral melodien durch die Erfinder der Neumenschrift vorauszusetzen, das müßte erst noch nachgewiesen werden — bedauerlich nur, daß hier die Quellenlage eindeutig ist: Melik und Rhythmik sind die beiden Bezeichneten der antiken Musiktheorie und, direkt von da stammend, eben auch das Bezeichnete der beiden musikalisch verwendbaren grammatischen Zeichen.

Was kann daraus entnommen werden? Ganz einfach, daß es sich eben nicht um eine Platitude handelt, daß man mit *Noten Musik aufschreiben* könne, sondern gerade daß eine solche Behauptung eine Platitude aus Unkenntnis von Grundlagen der Sprachwissenschaft vorliegt. Wie man bei kurzem Blick auf die antike Musiktheorie und ihre Nachfolge sowie die abendländische Musikgeschichte bis in 19. Jh. oder auch in Verf. *Musik und Grammatik* sehen kann, ist



das musikalische Hören zur Abstraktion fähig — allerdings nicht in jedem der von Haas sowohl historisch als auch systematisch undifferenziert einfach als gleichwertig eingeführten *Parameter*; eine ahistorische Verinnerlichung von Vorstellungen serieller Ausdehnung der seriell zu ordnenden Parameter?

Die an anderer Stelle vom Verf. näher angesprochene, aber wohl jedermann, abgesehen vielleicht ja von M. Haas, der darüber stehen dürfte, intuitiv geläufige Fähigkeit des menschlichen Hörens zur Bildung musikalischer Gestalten, also zur Transposition von Motiven, ja von elementaren Gebilden wie Intervallen oder Folgen von Zeitquantitäten, und damit zur Musterbildung auch mit Elementen des Klanges ist als wesentliches Merkmal der abendländischen Musik zu bewerten (und nicht im Bereich von Klangfarbe o. ä. möglich) — sicher, man kann auch anders hören, so wie z. B. Schönberg vorgeblich Brahms gehört haben will, ohne jede Rücksicht auf die eigentlich intendierte Motivik und Thematik; man kann ja auch ein Bild von Anker als Häufung bunter Kleckse wahrnehmen. Daß man damit das vom linearen Symbolkettenproduzenten Gemeinte erfaßt hätte, wird man nicht behaupten wollen: Wer unfähig ist, in Beethovens fünfter Symphonie das wesentliche Motiv und seine verschiedenen Formen, sein Wandern durch den Tonraum, seine Korrespondenz mit sich selbst auf verschiedener Tonhöhe wahrzunehmen, der hört eben falsch. Und zwar hört man das invariant gegenüber einem Vortrag auf Klavier, Blockflötenquartett oder vollem Orchester oder sonst einer, soweit für die musikalische Gestaltbildung ausreichenden Besetzung.

Voraussetzung solcher Kompositionsweise, die eben in der motivischen Arbeit das Wesen der Komposition sieht, was z. B. Berlioz Liszts Vortrag der *symphonie fantastique* auf dem Klavier nicht als totalen Unsinn qualifizieren lassen konnte (eben weil die Form erkennbar ist), ist genau das, was mit der Liniennotation im Rahmen der Melik, in der entwickelten rhythmischen Notation etwa der *Ars nova* dann auch im Rahmen der Rhythmik notiert wird — nur ist im Fall der rhythmischen Notation das System der Zeichen abstrakt willkürlich. Insofern wird also genau das notiert, was als wesentlich verstanden worden ist; das, was an Musik überhaupt fähig zur Musterbildung ist, was dann auch rationalisierbar ist<sup>17</sup>. Man mag diese

<sup>17</sup>C. Dahlhaus, *Musik und Sprache und die Notenschrift* Man mag staunen, in welcher Weise C. Dahlhaus, *Musik als Text*, in G. Schnitzler, *Dichtung und Musik, Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979, S. 11 ff., dazu fähig ist, wortreichst Sachverhalte jeweils auf Merkmale zu konkretisieren, die auf der falschen Abstraktionsebene liegen, so wenn er vom *Wortlaut* spricht, und daraus die Eigenschaft der Sprache, Zeichensystem zu sein, in formulatorisch interessanten Verschlingungen assoziationsreich zu umspielen sucht: So werden Trivialitäten erst zu musikwissenschaftlichen Aussagen, wie die, daß die Sprache als reines Zeichensystem ihre akustischen Zeichen eben nur als Zeichen, ohne ästhetischen Eigenwert gebraucht, was in Dichtung wieder anders sein mag: Auch die klangliche Gestalt der Sprache kann ästhetischen Ordnungsprinzipien unterworfen werden. Signifikant für die Sachkunde des großen deutschen Musikwissenschaftlers erscheinen z. B. Aussagen wie, ib., S. 11: *Das geschriebene Wort ist neben dem gesprochenen eine gleichberechtigte Erscheinungsform der Sprache, weil es die gemeinte Bedeutung unmittelbar, ohne den Umweg über die Realisierung des Wortlauts, auszudrücken vermag, während sich musikalischer Sinn ... erst im Erklingen von Musik konstituiert*. Auch wenn man von der grandiosen Elliptik der Formulierungen absieht, erscheint z. B. die Behauptung

Festlegung auf die oder Abhängigkeit von den Abstraktionspotenzen musikalischen Hörens bei einer *unmittelbaren, ohne den Umweg über die Realisierung des Wortlauts* ausgedrückten *Bedeutung* des *geschriebenen Wortes* schon etwas merkwürdig, nicht etwa der ja häufig genug zu beobachtenden Sitte „lauten“ Lesens wegen (man erinnert sich an Ambrosius und Augustin), sondern deshalb, weil auch beim Lesen eine Identifikation von graphischen Zeichen und vor allem Zeichengruppen, also graphischen Mustern aus Elementen mit den jeweiligen Einheiten der Sprache bis zum Satz erfolgen muß, woraus dann das Erkennen des Bezeichneten erfolgt und schließlich auch des Gemeinten; daß das relativ schnell funktioniert, nun, das ändert an der Nichtunmittelbarkeit nichts, ob akustisches oder graphisches Zeichen, erst müssen die Zeichen, ihre Folgen, also die Wortgestalten, dann deren Gruppen etc. erkannt werden, um dann das Verstehen als Zeichen zu ermöglichen — daß hier oft genug, die Bedeutung der Zeichen ein Hilfsmittel der schnellen Erkennbarkeit ist, also ein Satz wie, *der größte der Indianer war ...*, bei K. May geradezu automatisch ergänzt werden kann, sogar durch einen Eigennamen, hat seine Parallele in Erwartungsautomatismen der Musik, die nicht ganz unkomplexe Gestaltbildungen abstrahieren und vorab ergänzen kann, wie z. B. das harmonische Geschehen einer Kadenzwendung — auch hier gibt es genug Musterbildungen, die als konventionelle Schemata schneller „verstanden“ werden können als die Erkennung der Zeichenmuster geschieht; das mag es geben, muß dann aber auch beachtet und systematisiert werden.

Unterhaltsam erscheinen auch Formulierungen wie, ib. S. 12, *weil es eine vom Wortlaut restlos unabhängige Bedeutung sogar in der verschlissenen Alltagssprache nicht gibt ...*; weil Sprache grundsätzlich, in welcher *Verschlossenheit* auch immer, Zeichensystem ist, erscheint diese Hyperbel als ungeheurer Einfall, oder sollte *Dadaismus* mit der *Verschlossenheit* gemeint sein; tief wie das Meer gedacht, oder vielleicht noch tiefer? Vielleicht hat Dahlhaus hier nur nicht ganz erkannt, daß der *Wortlaut* von *Auto* kaum direkt etwas mit dem „Gefühl“ *Auto* zu tun hat, daß es aber die Ebene der Kundgabe gibt, die z. B. die Einstellung eines *Auto* Sagenden zu diesem Gesagten klanglich in besonderer Weise erkennbar macht, z. B. bei einer Mutter, die ihrem Kind das zuruft, wenn es gerade über die Straße laufen will, eines oder einer Grünen, die/der damit ihren Abscheu vor etwas ganz, ganz Bösem der modernen Gesellschaft mitteilen will etc. ... nur, dies hat nichts mit dem Wortlaut, sondern eben mit den Möglichkeiten der Stimmelodie, Betonung, der Aussprache etc. zu tun, der Fähigkeit der Sprache, auch im Sprachklang, ja da ganz besonders, nicht nur die Ebene der Benennung, die der Verzeitlichung der logischen Verbindungen, sondern eben auch der Kundgabe der emotionalen Stellung zum Gesagten zu besitzen.

Ganz auf notwendige Differenzierungen zu verzichten, scheint also auch nicht immer ganz so sinnvoll, selbst wenn dabei wunderbare Formulierungsmöglichkeiten verhindert werden sollten: Auch die Sprache gibt es als wissenschaftliches Objekt, so daß man hier nicht ganz unprofessionell vorgehen sollte. Tief erscheint auch die Erkenntnis, ib., S. 14, daß die *Wahrnehmung, daß es sich bei einem Stück Musik um einen Trauermarsch handelt*, eine *vom Gefühlszustand des Hörers prinzipiell unabhängige Wahrnehmung* sei, und daß doch tatsächlich *im akustischen Substrat ... keines der Momente, weder das expressive noch das syntaktische, enthalten* sei; was geschieht, ist das Verstehen der musikalischen Gestalt, die im, was auch immer das heißen mag, *akustischen Substrat* natürlich vorhanden sein muß, wie es sich für eine akustische Mustererkennung nun einmal gehört: Ein anderes *akustisches Substrat* wird man wahrscheinlich nicht als Konvention *Trauermarsch* hören. Der Versuch einer rationalen Rekonstruktion, wenn denn Dahlhaus etwas Rationales gemeint haben sollte, wird wohl so anzustellen sein, daß akustische wie auch graphische Zeichen(systeme) menschlicher Herkunft eines mit der betreffenden Konvention, hier der, was *Marsch*, was *Trauermarsch* ist, menschlicher „Dekodierung“ bedürfen,

dauern, die Schönheit moderner Geräuschkomposition bringt ja die erhoffte Abwechslung oder für eine Katze ist wahrscheinlich die Konvention nicht gültig, das *akustische Substrat* also auch kein Zeichen für die betreffende klangliche Gestalt — Dahlhaus könnte also meinen, daß Zeichen nicht an sich, sondern nur als Konvention „funktionieren“, daß also für den Nichtvertrauten die akustischen Zeichen wie die Laute einer fremde Sprache *βάρβαρον* wirken können. Nun, das ist Eigenschaft von Zeichensystemen, daß also die Gestalt selbst, die hier als Zeichen einer bestimmten außermusikalischen Bedeutung oder Funktion fungiert, nicht an sich, als Klang, sondern nur als Träger dieser Bedeutung wirken kann — wenn es um die Gestaltwahrnehmung geht, daß auch das Erleben der Klangwechsel, der melischen Bewegungen zwischen Elementen und Teilen, die klangliche Wirklichkeit der rhythmischen Impulse, also das *akustische Substrat* (von der Funktion eben als Zeichen abgesehen) direkt klangästhetisch wirken und und wirkt, sollte man dabei auch nicht ganz aus dem Auge, bzw. besser Ohr verlieren, s. u.

Andererseits sind natürlich Merkmale der *pronuntiatio*, des Vortrags, also ebenfalls Elemente des *akustischen Substrats*, durchaus wesentlich: Man kann sicher eine Trauermarsch so vortragen, daß ein beabsichtigter Trauereffekt ins Gegenteil verkehrt wird, also nicht nur durch Textierung, wie *Jetzt trinkt er keinen Kümmel mehr*. Hier ist, analog zur Leistungsebene der Kundgabe in der Sprache ein System von semantisch mehr oder weniger vage gebundenen Klangmerkmalen, angefangen vom Tempo, das einen „zackig“ vorgetragenen Trauermarsch wohl nicht beinhaltet, bis zum Übergang von Ton zu Ton oder Klang zu Klang, von der Phrasierung bis zur Dynamik ein Komplex an Wirkungsfaktoren beteiligt, der wesentlich im Klang selbst, in der aktuellen Ausführung existent ist: Es gibt also die Komplexe der musikalischen Gestaltbildung und den der *pronuntiatio*, bewußt geworden offenbar auch erst im Zusammenhang mit der Affektisierung der Musik, also um 1600. Um zu verstehen, daß eine absteigende, chromatische Quart eine semantische Bedeutung hat, muß man trivialerweise erst einmal fähig sein, diese Quart als Gestalt zu hören, das Verstehen der Bedeutung als *passus duriusculus* ist als zweite Leistung verstehenden Hörens zu bewerten — eine Leistung, die für Sweelinck sicher noch nicht Konvention war. Der Vortrag, wie auch immer zu formalisieren, bietet dann eine weitere Ebene, zu der sicher noch die Schönheit, Reinheit o. ä. des Vortrags und der Gestalt kommen kann: Auch die Musik hat also eine Ebene der Kundgabe, maßgeblich auf die Klanglichkeit bezogen (die Vortragsangaben selbst in Musik des 19. Jh. sind erkennbar doch nur der vage Versuch eines Rahmens, besonders deutlich bei „Vorschriften“ wie *molto religioso* oder *espressivo*), und daneben die Ebene der Gestalt; der wesentliche Unterschied zur Sprache beruht darin, daß alle Ebenen direkt auch und sogar ausschließlich ästhetische Objekte liefern; daß das Zusammenwirken aller dieser Komplexe so komplex ist, daß eine rationale und vollständige Erfassung musikalischer Wirkungen höchstens von modernen Hirnforschern, die sich als Oberwissenschaftler sehen, als zu lösende Aufgabe mißverstanden werden könnte.

Klar dürfte daher auch sein, daß sich *musikalischer Sinn ... konstituiert* natürlich erst durch die Wahrnehmung und Verarbeitung, was Lesen von Musik partiell auch vermag, nämlich das Erkennen der gemeinten Muster bzw. Gestalten, s. u., das hat zunächst nichts damit zu tun, daß für oder in Musik natürlich das Erleben des Klanges selbst einen eigenen Wert hat: Die Qualifikation *schön* wird ganz natürlich auf einen Stimmklang, auf die von einem Fagott erzeugten Töne, um an eine Anekdote von M. Reger zu erinnern, etc. bezogen — nur ist damit musikalisches Erleben nicht vollendet.

In der Sprache dagegen wird man sicher nicht großen ästhetischen Wert auf die Schönheit der Stimme richten, die um Hilfe ruft; sicher, bei Reden dürfte das schon etwas anders sein; und schließlich gibt es die Kundgabe als eine der Leistungsebenen der Sprache, die sprachliche Mitteilung der emotionalen Einstellung zum Mitgeteilten — und daß die nun essentiell auf den Sprachklang angewiesen ist, ergibt

auch Befreiung, wenigstens für die Ideologen der emphatisch so ganz Neuen Musik, nur hat sich sich nicht nur aus entsprechenden Anweisungen für Bühnenstücke, sondern auch daraus, wie die Musik um 1600 gerade solche klanglichen und im wesentlichen nur klanglichen Merkmale der Sprache zur „Verstärkung“ der emotionalen Wirkung von Musik einzusetzen, d. h. in musikalische Form umzusetzen bemüht ist; so einfach ist das also nun auch wieder nicht; die Leistungsebenen der Benennung und der Verzeitlichung, örtlichen Festlegung, wie logischen Verknüpfung wird man dem Sprachaufbau folgend auch durch graphische Zeichen wiedergeben können, also die sozusagen reine sachliche Mitteilung; wie oft aber liest man in Romanen einen Verweis, wie eine von einer Person in wörtlicher Rede gesprochene Aussage klingt bzw. klingen soll: Und die Rolle der *pronuntiatio* ist kein lehrer Wahn. Das sollte man vielleicht doch auch beachten; natürlich sind auch da die sprachklanglichen Merkmale z. B. eben eines Hilferufs nicht (notwendig) ästhetischer Bewertbarkeit unterworfen, um die Dringlichkeit eines moralischen Appells zum Klimaschutz der derzeitigen Kanzlerin aus ihrer Stimmhöhe ableiten zu können, muß man weder den Intellekt noch den Sprachklang dieser Politikdame besonders schätzen oder gar als ästhetisch schön erleben; der konkrete Sprachklang ist auch hier Zeichen, aber auf die Klanglichkeit angewiesen; man muß doch nur einmal die verschiedenen klanglichen Nuancen des Ausrufs *Ich denke* gehört haben, um einen Eindruck von dem Geist der derzeitigen Kanzlerin zu gewinnen. Und ist nicht auch der Sprachklang wichtig und Voraussetzung dafür, den oder die Sprechende(n) rechtzeitig wiederzuerkennen und den Wert ihrer Nachricht damit sofort abschätzen zu können — d. h. natürlich gibt es Merkmale der Sprache, auch als Zeichensystem, die nicht nur in ihrer jeweiligen Eigenheit, eben als sprachklangliche Besonderheit erkennbar sind, sondern auch solche, die einer bestimmten Leistungsebene der Sprache wesentlich dienen, und so vollständig nur durch ihre jeweilige Klanglichkeit verstehbar sind.

Ob und wie man solche Klanglichkeiten dann auch noch ästhetisch interpretiert, ist eine weitere Frage; z. B. dürfte Romeo die Stimme von Julia schöner als die von drei oder fünf der schönsten Tenorstimmen erschienen sein, das ist eine andere Frage, die jedoch ebenfalls darauf basiert, daß Klanglichkeit der Sprache erkennbare, also segmentierbare Merkmale besitzt, und man diese nicht nur als Zeichen, sondern auch, potentiell, als ästhetische Objekte sehen kann (obwohl man natürlich fragen mag, ob Romeos Liebe zur Stimme Julias ästhetischer Natur sein könnte), selbst wenn man neueren quasi dadaistischen Aufbereitungen von Merkmalen des Sprachklangs nun als, von ihrer Zeichenfunktion getrennte, als solche kaum noch verständliche ästhetische Objekte nicht allzuviel ästhetischen Reiz abgewinnen können sollte, und, reaktionär oder beschränkt, Verdis Oper *il trovadore* wegen ihrer Melodien ästhetisch bevorzugen sollte.

Im Gegensatz dazu ist Musik primär kein, akustisches, Zeichensystem, wohl aber hat sie die Eigenschaft, auch akustische Nachricht zu sein, weil nicht nur der einzelne Ton, Klang, Artikulation, Klangfarbe, Übergänge von einem zum anderen Ton — auch hier kommt das tenörische „Schluchzen“ in den Sinn — etc. ästhetisch gewertet und erlebt werden muß oder kann, sondern auch auf Abstraktion beruhende musikalische Gestalten. Insofern bildet die Musik, wie die Sprache, durch oder in Klang, also mit akustischen Merkmalen, Muster, die als solche erkannt werden müssen, um im jeweiligen Sinne verstanden werden zu können; rhythmische Erwartungsschemata wie bei den modalen Rhythmen „entstehen“ nur bei Verstehen bzw. geistiger „Nachbildung“ oder Erkennen der Regelmäßigkeit der so gemeinten rhythmischen Folge, also durch Mustererkennung; und wer unfähig ist, Wortbildungen zu erkennen, Silbenfügungen etc., der dürfte Schwierigkeiten haben, Texte zu verstehen.

Der Vorgang des Verstehens wird in Musik z. B. durch Verstehen und Ergänzen der jeweils geläufigen Fortschreitungen und Musterordnungen, in der Sprache z. B. auch durch die Semantik gestützt;

diese Festlegung für eine gewisse Zeit ja auch bewährt, und zwar aus natürlichen Gründen der grundsätzlich aber handelt es sich in beiden Fällen um akustische Mustererkennung, um Erkennen von Mustern, die zeitlich als Nachricht erscheinen und akustische Merkmale verwenden; dabei muß man natürlich differenzieren zwischen dem, was man so vage als *Logik* in der Sprache benennt, und dem, was man ebenso vage als *Logik* musikalischer Fortschreitung empfindet, wie dies Dahlhaus exemplarisch, ib., S. 17 f., tut: Der *Logik der Sprache*, also wohl der sprachlichen Leistungsebene der Verzeitlichung und logischen, wie räumlichen Verknüpfung, steht eine formalisierbare Logik nicht unverbunden gegenüber, *musikalische Logik* kann dagegen keine formale oder natürliche Logik *konstituieren*, denn es handelt sich zwar um Abstraktionsleistungen des Denkens, wenn Erwartungsschemata wie z. B. der Klangfolge in der Kadenz bestehen, nicht aber um irgendwie mit der formalen Logik zu verbindende Regelmäßigkeiten: Natürlich handelt es sich um einen Abstraktionsvorgang, wenn das musikalische Hören bestimmte Klangfortschreitungen, die diatonische Fortschreitung mit gelegentlichen *μεταβολαὶ κατὰ τὸν τόνον* etc. als „natürlich“ zur Konvention machen kann; von *Logik* kann man jedoch höchstens in demselben übertragenen Sinne sprechen wie etwa von der Gestalt einer barocken Volute auf als natürlich empfundenen Konventionen der Ornamentik beruhender Erscheinung, also als graphisches, auch plastisches Muster, das gewissen Regeln gehorcht, die zu stören oder zu unterbrechen eben durch Verlassen dieser Regeln bemerkbar für den Betrachter ist, als Verstoß gegen die „Logik“ der betreffenden Konvention — semantische Logik, wie sie essentiell für die Sprache ist, ja eine der Leistungsebenen der Sprache darstellt, wird man von Musik nicht erwarten können.

Hinzu kommt noch die Nutzung des Aufbaus der beiden akustischen Nachrichtensysteme durch die Schrift; die der Buchstabenschrift ist dabei, was auch Dahlhaus so klug formulierend erkannt hat, keine *Bedeutungsschrift*, ib., S. 20, *Was sie symbolisiert, ist der Wortlaut und nicht der Sinn. ...*; warum ausgerechnet der *Wortlaut* und nicht die Phonemfolge, deren Gliederung in größere Einheiten etc., könnte man natürlich fragen, aber das Wort allein ist ja schon schön genug. Und tief klingt natürlich auch die Folgerung, *Eine Klangschrift wird also benutzt, als wäre sie eine Bedeutungsschrift ...*, womit C. Dahlhaus wohl den Vogel der Erkenntnis abgeschossen hat, denn weil Sprache ein Zeichensystem ist, müssen die schriftlichen Entsprechungen natürlich auch Zeichen sein, eben, nicht immer vollkommen, Zeichen der Phoneme, der kleinsten bedeutungsunterscheidenden Artikulationsmerkmale, also kann die Schrift gar nichts anderes sein als eine Folge von Zeichen, die einer jeweiligen Bedeutung zugeordnet sind — und eine *Klangschrift* ist die Buchstabenschrift nun wirklich nicht, sie gibt völlig abstrakt Phoneme wieder, hebt in dieser Abstraktion ja sogar essentielle artikulatorische und stimmliche Oppositionen völlig auf, wenn das Bezeichnete *Vokale* der gleichen (graphischen) Zeichenklasse angehört wie das der *mutae*; eine großartige Abstraktionsleistung, die bemerkt hat, daß nicht die Klänge selbst, sondern nur die Eigenschaft, kleinste bedeutungsunterscheidende, klanglich deutlich differenzierte Merkmale zu sein, wesentlich ist für das Verstehen der Klangmuster, die die Sprache verwendet.

Ist eine solche Abstraktion nun aber auch für die aus der Neumenschrift entstandene Notenschrift vorzusetzen? Immerhin könnte man feststellen, daß das Phänomen der zeitlichen Folge von Phonemen in der Buchstabenschrift durch lineare Folge von graphischen Zeichen wiedergegeben wird, da liegt eine Analogiebildung und keine reine Abstraktion vor. Ist das nun auch für die Notenschrift die einzige Analogiebildung? Für C. Dahlhaus scheint dies in seiner von modernerer Sprachwissenschaft — so von Trubetzkoi an — unberührten Denkweise tatsächlich so zu sein, wenn er naturgemäß auf derartige elementare Fragen von vornherein gar nicht eingeht, ib., S. 21: *Die musikalische Logik bleibt in einer Notation, die Toneigenschaften symbolisiert, ohne Zusammenhänge zwischen den Tönen auszudrücken, latent ... Wie die sprachliche Schrift beharrt auch die musikalische auf dem Prinzip, den Wortlaut*

betreffenden Abstraktionsfähigkeit musikalischen Hörens, nicht durch eine sinnwidrige Reduk-  
*wiederzugeben und die Bedeutung ... erschließen zu lassen ...* Wie wunderbar das doch klingt, daß die  
 Linienschrift, die wohl gemeint ist, *darauf beharrt!*

Man könnte natürlich einmal fragen, ob die, C. Dahlhaus sicher bekannt gewordene antike Noten-  
 schrift, die genau der der *sprachlichen* entspricht, sich hier von der modernen, d. h. abendländischen  
 mittelalterlichen Notation gar nicht unterscheidet; für Dahlhaus offenbar nicht. Für den rationalen  
 Betrachter aber wohl doch erheblich: Gilt für die raumanaloge Notation wirklich, daß diese *Toneigen-*  
*schaften symbolisiere, ohne Zusammenhänge zwischen den Tönen auszudrücken?* Wie soll man sich die  
 Symbolisierung von *Toneigenschaften* eigentlich vorstellen, ohne den Ausdruck von *Zusammenhängen*  
*zwischen den Tönen?* Die Tonhöhen-eigenschaft jedenfalls gibt immer, in der Liniennotation dazu noch  
 leicht erkennbar, die intervallischen *Zusammenhänge* zwischen Tönen an, schließlich, wie Ptolemaeus  
 bemerkt, ed. Düring, S. 10, 18: ... ὅτι φθόγγος ἐστὶ φόφος ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχωρη τόνον. διὸ καὶ  
 μόνος μὲν ἕκαστος ἄλογος, εἷς γὰρ καὶ πρὸς ἑαυτὸν ἀδιάφορος, ὁ δὲ λόγος τῶν πρὸς τι καὶ ἐν δυοῖ  
 τοῖς  
 πρώτοις. Daß also ein Ton, der ein Klang auf ein und derselben Tonhöhe ist, keine Relation besitzt,  
 denn er ist eines und von sich ununterschieden. Eine Relation aber ist nur zu etwas und damit zwischen  
 zwei ersten Dingen (seltsamerweise sieht sich Solomon in seiner kommentierten Übersetzung an dieser  
 Stelle veranlaßt, auf die Entdeckung des Irrationalen hinzuweisen, was an dieser Stelle nun wirklich  
 nicht gemeint sein kann): Ein Ton allein kann damit sozusagen gar keine Eigenschaften haben ohne  
 einen zweiten; was also könnte Dahlhaus hier meinen, darf, müßte man sich fragen, wenn man eine  
 rationale Rekonstruktion für sinnvoll halten wollte.

Sind Relationen zwischen Tonhöhen — sicher, *Toneigenschaften* ist ein schöneres Wort, aber man muß  
 hier ja wohl nach den gestaltbildungsfähigen Faktoren fragen — wirklich in der raumanalogen Notation  
 nicht direkt, analog dem räumlichen Modell der Repräsentation melischer Abläufe erkennbar? Genau  
 das sind sie, die Relation zweier Tonhöhen, das Intervall wird raumanalog durch Abstände wiederge-  
 geben, kleinere kleiner, größere größer — ist das keine Wiedergabe von *Zusammenhängen zwischen*  
*den Tönen*, ist die direkte graphische Analogiebildung von Motivsequenzen wirklich kein besonders zu  
 beachtendes Merkmal?

Für C. Dahlhaus scheint das nicht zu gelten, weshalb die, wohl doch modern-mittelalterliche, Notation  
 höchstens, ib., S. 12, *musikalische Sachverhalte* wiedergeben kann, die sich nur *in einer Wechselwirkung*  
*und Durchdringung* — wie man sich das wohl vorzustellen hat? — *von Hören und Lesen erschließen*  
 — *von der Isorhythmie ... bis zu vertrackter* — welch schönes Wort! — *motivischer Arbeit bei Brahms*  
 — ist die wirklich unhörbar gemeint? Ist die Folge, es sei wiederholt, von Motiven auf verschiedenen  
 Tonhöhen in der raumanalogen *Symbolisierung* wirklich nicht in einer folgerichtigen Analogie wieder-  
 gegeben, die elementare Sachverhalte direkt erkennen läßt, nämlich bestimmte, vom Hörer zu leistende  
 Abstraktionen? Sehen die identischen Floskeln in den Oberstimmen von Machauts Kompositionen  
 nicht auch graphisch identisch aus? Die isorhythmische Struktur, die wird man dagegen wohl doch  
 nicht ablesen können.

Auch wenn es schwerfällt, hier wird man, gerade in Hinblick auf die ja genauso funktionsfähige rein  
 abstrakte Wiedergabe von Tonelementen durch Buchstaben, oder auch Zahlen — und die Tabulaturen  
 funktionieren ja ebenso gut, wie die Notation der Antike oder die mittelalterliche Buchstabennotation  
 —, vielleicht doch genötigt, C. Dahlhaus so wunderschön einprägsame wie beeindruckende Formulier-  
 ungen als nicht so ganz durchdacht qualifizieren müssen, wenn dies dafür überhaupt eine passende  
 Kategorie der Qualifizierung sein könnte.

Ganz zu übersehen, daß die raumanaloge Notation — die rhythmische Notation ist da schon „abstrak-

tion der Möglichkeiten durch mehr oder weniger alte Griechen, wie das gerne so herausposaunt wird. Ja, klar verständliche, d. h. im Sinne von raumanalog transformierbarer Form gegebene Gestaltbildung durch Geräusche, transponierbare Klangfarben, transponierbare Muster von Hervorhebungen wird selbst ein so bedeutender Denker über Denken von Musik oder in Musik wie M. Haas nicht vorlegen können, zumal nicht in der traditionellen Musik des Abendlands. Tonhöhe und Rhythmus sind schon hinsichtlich bestimmter Leistungsebenen der hörenden Abstraktion deutlich hervorgehoben. Genau diese Abstraktion rational formalisiert zu haben, ist die Leistung der antiken Musiktheorie, die erst die Neue Musik „überwunden“ hat, z. B. im Erleben von Hubschraubergeräuschen, signifikant unterschieden von Düsenjägern, dennoch zur klanglichen Gestaltbildung offenbar unfähig: Rhythmik und Melik erlauben die Aufstellung von elementaren Gestalten wie Intervallen oder Versfüßen (dies ist ein Chiasmus), und daraus die Bildung höherer Einheiten — genau wie es der von Haas leider offenbar nicht so sehr geschätzte Guido von Arezzo, ein wirklich schöpferischer und auch noch rational denkender Autor, klar beschreibt<sup>18</sup>.

ter“ —, einer für musikalische Gestaltbildung essentiellen Abstraktionsleistung musikalischen Hörens genau zu entsprechen scheint, dürfte vielleicht doch ein wissenschaftlicher Lapsus sein, der gerade die auch in Musik so klar erkennbare abendländische Sonderentwicklung in ihrer Abhängigkeit auch von der Art der Notation, also musikhistorisch relevante *Sachverhalte* unter dem Schwall tiefgemeinter, leicht dahinfließender Wörter zu leicht begraben könnte. Nur deshalb, weil diese abendländische Sonderentwicklung, auch und gerade in Musik, vielleicht doch kein so triviales, ja wertloses Kulturgut darstellt, wie es die neuesten Universitätsreformen besonders in Deutschland ihren willigen Vollstreckern erscheinen lassen mögen, vor allem aber, weil offenbar M. Haas die Vorstellungen von C. Dahlhaus zu prolongieren versucht, mußte hier auch auf diese Ausführungen verwiesen werden. Wie sich musikalische Gestalten überhaupt denken lassen, wie ihre „Aufbewahrung“ in der *memoria* vor sich geht — sicher nicht als „Endlosschleife“, die sich spätestens mit dem Tod des Trägers ausgeleiert hat —, ist eine eigene Fragestellung, die ein wenig über die Dahlhaus verfügbaren Denkmöglichkeiten hinausgeht: Hier geht es allein um den *Sachverhalt*, daß, und zwar raumanalog, musikalische Gestalten gebildet werden können, wobei in der Rhythmik eine Notierung in verschiedenen Notenwerten ja auch eine Analogie zu einer Raumstruktur darstellt, die auch nicht unwesentlich für die historische Gestaltbildungsnutzung in der Komposition war; Scheidts Übernahme der Praxis einer Darstellung der gleichen Melodie in drei- und zweizeitiger Rhythmik kann dafür ein Beispiel sein; es gibt noch andere, nicht nur die Schildkröte: Hier kann eine rhythmische Gestalt hinsichtlich des Tempos „transponiert“ werden, darum geht es — und insofern ist die Natur der Notenschrift nicht so ganz irrelevant für die Musikgeschichte, und von der der Sprache zu unterscheiden.

<sup>18</sup>**Kantisches bei Konrad** Es ist unterhaltsam zu sehen, daß dieses Phänomen der Beschränktheit musikalischer Gestaltbildung auf zwei Faktoren verbunden mit der Fähigkeit, überhaupt klangliche Gestalten auf verschiedener Abstraktionshöhe zu bilden, so wenig bewußt ist: Liest man z. B. in dem Werk von U. Konrad, *Mozarts Schaffensweise*, Göttingen 1992, S. 23, so ist man doch etwas erstaunt darüber, wie kritiklos Kant evoziert wird, und das, obwohl Skizzen ja eigentlich klar zeigen, daß an Musik etwas aufzeichnenbar ist wie Sprache oder Bildmotive:

*Die Scheidung der Musik von Sprach- und bildender Kunst mag vor allem dadurch gerechtfertigt erscheinen, daß die Musik — nach Kant ein Medium transitorischen Charakters —*

---

*als Träger nicht zeichenhafter Bedeutung seit jeher die Bewunderung für und Spekulation über die besondere Art der Entstehung ihrer Werke hervorgerufen hat.*

*Denn da, wo das Ergebnis eines Schaffensvorgangs sichtbar und greifbar wird — im Bild ..., in der Skulptur, im geschriebenen Wort — scheint es nicht in dem Maße der Suche nach seinem Ursprung anzuregen wie dort, wo es eben nur im Moment des Erklingens erfahrbar ist und sich wieder verflüchtigt.*

*So nimmt es nicht wunder, daß gerade beim Schaffen von Musik — sei es produktiv im Improvisieren oder Komponieren, sei es reproduktiv im Vortrag — mehr als in den anderen Künsten mit einem bedeutenden Anteil entweder übernatürlicher oder unbewußter Mächte und Kräfte gerechnet wird.*

Die Transitorionalität von Musik hat Kant wohl nicht erfunden, schon Augustin schreibt über Musik und ihr Vergehen in der Zeit Einiges, was Kant zu seinem Schaden nicht berücksichtigt hat — übrigens ist auch Sprache von dieser *transitorischen* Art, wie alle Kommunikationssysteme, die den Schall als Träger nutzen; auch die Gestalt von Musik, die Gestalt von Motiven, ihre Zusammensetzung zu Themen etc. bedürften der sequentiellen „Dekodierung“, um verstanden zu werden. Und daß das Schaffen von Malern weniger auf höhere oder auch tiefere Inspirationsquellen als das von Komponisten zurückgeführt worden sein sollte, müßte auch erst einmal statistisch nachgewiesen werden: E. Th. A. Hoffmann ebenso wie Balzac haben Malerei und Musik hinsichtlich der inspirativen Natur gleich behandelt, s. u. Man wird hier aber auch sonst Schwierigkeiten haben, nicht die gesamte Passage als unzutreffend zu qualifizieren: Kants Urteil von Musik ist ein Fehlurteil deshalb, weil er der naiven Vorstellung war, in Bildkunst besteht das Wesentliche, die Form, in den Linien, also das, was die Umrisse der Dinge in einem Kupferstich darstellen; Farbe dagegen sei nur zwangsläufig formloses Ornament. Die über diesen, in Hegels Charakterisierung der Malerei nicht übernommenen Unsinn hinausgehende Naivität Kants nun liegt darin, daß er Eulers Versuch bzw. Hypothese, Farben durch Wellen wie Töne durch Schallwellen zu erklären mit der musikalischen Hörbarkeit identifiziert, und aus beidem „folgt“, daß musikalische Töne nur wie Farben sein könnten, also auch eine Form nicht „hervorzubringen“ imstande seien. Schon Michaelis macht auf den grundlegenden Fehler dieses absurden Analogieschlusses aufmerksam: Musik kann geschrieben werden und man kann aus dem Ablesen solcher Notation wesentliche Erlebnisse der Musik empfinden können, nämlich durch Erkennen der jeweils gemeinten Form und damit deren Umsetzung in imaginäres Hören eben dieser Formen oder Gestalten, die nun einmal aus Tonhöhen und Tondauern, einschließlich Taktfaktor, bestehen.

Und, um es nochmals zu wiederholen: Das, was die Notenschrift Guidos und der Weiterentwicklung der von Johannes de Garlandia niederschreibt, sind die Gestaltmerkmale, die sozusagen zeitinvariant unabhängig von einer jeweiligen Aufführung existieren, also das, was Augustin aus der *memoria* zieht, die Melodiegestalt, die als solche, doch nicht etwa als „Endlosband“ im Gehirn gespeichert ist; die raumanalogen Merkmale von Melik und Rhythmik — doch, doch, auch in der Rhythmik kann man davon sprechen, wenn man rhythmische Gestalten auch kompositorisch in verschiedener Geschwindigkeit, also sozusagen im Raum der Geschwindigkeit verschoben, nutzen kann.

Insofern, als für jeden auch nur ansatzweise mit der abendländischen Musik Vertrauten klar sein dürfte, wie die Themen- und Motivfolge, deren Zusammensetzung zur höheren Form wie der Exposition, der Durchführung und Reprise im ersten Satz der „Unvollendeten“ von F. Schubert einen Symphoniesatz bildet — wer das nicht hören kann, sollte auf Musikhören verzichten und die „Lösung“ von Dr. Katzenberger verwenden —, dürfte auch klar sein, daß eine grundsätzliche Scheidung von Musik und



Genau das aber ist auch Grundlage der musikalisch brauchbaren Zeichen der Grammatik, die Sprachkunst und bildender Kunst auf eben dieser Basis unangemessen ist, was den Schaffensprozess an sich und die Relation zum Ergebnis ausmacht: Auch der Komponist erfindet Formen. Dies beweist nicht nur, wieder, Guido von Arezzo, sondern eben auch romantische Literatur wie die von E. Th. A. Hoffmann oder Balzac, dessen Trilogie *Le chef d'œuvre inconnu; Gambara et Massimilla Doni* recht deutlich zeigen können, was der wirklich schöpferische künstlerische Geist in allen Künsten Gemeinsames finden kann. Und man wird Balzac ja echtes Schöpfertum nicht absprechen wollen.

Daß Musik *Träger von nicht-zeichenhafter Bedeutung* sei, wird man auch nicht so ganz undifferenziert akzeptieren können, denn zunächst hat Musik keine Bedeutung, die in irgendeiner Weise mit Zeichen in Verbindung zu bringen ist, vor allem: Zum Verständnis des angeführten Symphoniesatzes wird man doch wohl die Themen als Gestalten erkennen müssen, das Gleiche gilt für die Themenkomplexe und die Motive. Deren Gestalt nicht nur sinnlich zu genießen, sondern eben als abtrennbare, als gleich immer wieder, im Verlauf erkennbare Gestalt wieder zu erkennen, dürfte ja wohl ein wesentliches Moment musikalischen Hörens sein, was wiederum die Voraussetzung zum Verstehen semantischer Konventionen darstellt, die es ja, seit Augustin im Grunde essentiell für Musik geben muß — natürlich kann man den Ablauf auch auf niedrigerer Ebene, als Folge von sukzessiven Klangreizen verschiedener Art erleben, wie z. B. Neue Musik, nur wird man damit nicht behaupten können, die musikalische Kunst Schuberts adäquat hören zu können. Klar ist natürlich, daß Musik direkt wirken kann, z. B. äußerlich erkennbar in musikalisch ausgelösten Bewegungsformen wie dem Schunkeln — eine leichter verständliche *Bewegungsform* als ausgerechnet die Stabreimform in der Sicht von M. Geck —, nur hat die abendländische Musikgeschichte als Ausprägung der abendländischen Sonderentwicklung nun eben einmal die Nutzung der angesprochenen Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens zum Grundprinzip gemacht, so daß diese Gestalten zu verstehen, zu erkennen sind, will man die jeweils richtige, d. h. vom Komponisten im Rahmen seiner Konventionen gemeinten Wirkungen auch erleben — daß hier immer viel mehr möglich ist, als der Komponist gedacht haben mag, teilt Musik mit jeder anderen Kunst.

Insofern trifft es nicht zu, daß Musik *aus dem Nichts* käme, und sich darein wieder *verflüchtigte* — das mag für eine Beschreibung wie die von Tieck/Wackenroder gelten, die ist aber assoziativ poetischer Natur, nicht auf die Gestalt gerichtet: Isidors Feststellung zu Tönen, die sicher aus einem älteren Buch in anderem Kontext stammt, ist nicht der Sinn von Musik — was täte der Musikwissenschaftler, wenn nicht Mozart und andere so fleißig Partituren hinterlassen hätten. Weder diese, noch die darin notierten musikalischen Formen *verflüchtigen sich* ins *Nichts*, oder werden nach Heidegger ins *Nichts gehalten*.

*Greifbar* ist das Werk von Vergil, das von Priscian oder von Karl May übrigens auch nur, wenn es, genau wie eine Partitur, als Buch oder Manuskript vorliegt; der Unterschied zwischen Bild und Plastik als körperlich (ideal) einmalige Gebilde und Buch bzw. Musik liegt doch nicht allein auf der primitiven Ebene des jeweiligen Medium, denn ein Bild zu verstehen, setzt neben ikonographischen, thematischen und inhaltlichen Erfahrungen auch Erkennensprozesse voraus, z. B. die adäquate Einschätzung einer Landschaft, der dann die möglichen Assoziationen folgen.

Und daß das Schaffen speziell von Musik und nicht auch das der Kunstwerke, denen Pygmalion seine Hausfrau verdankt hat, stärker vom Mythos oder sonst so etwas bestimmt gewesen sei, müßte Konrad doch wohl erst nachweisen. Wieviele Anekdoten über die „wundersame“ Entstehung von Bildern und Bildwerken gibt es! Vielleicht also wäre es doch nicht ganz sinnwidrig, wenn man vor tieferen quasi-philosophischen Erörterungen, die dem etwas dünnen Gerippe einer spezifischen Fachstudie ein wenig Fleisch oder Fett hinzusetzen sollen, das damit Ausgesagte einer kritischen Überprüfung an der Wirklichkeit unterzöge — auch Mozarts Skizzen enthalten meistens ganz konkrete harmonische oder

schließlich nicht von der Grammatik an sich erfunden, sondern auf die Aristoxenische Theorie der *κίνησις φωνῆς* zurückzuführen sind, wobei die Grammatik selbst an der Natur der Zeichen und ihres Bezeichneten weitgehend uninteressiert ist, denn für sie kommt es allein auf die Anzeige der Lage, nicht der Wesensart, des Wortakzents an. So etwas muß man schon beachten, wenn man Grundsätzliches über die Neumen sagen will — eine, musikalisch inadäquate Abstraktion kommt sozusagen automatisch mit der Setzung der Zeichen in Texten: Ob ein Nachobengehen der Stimme auf der Silbe *x* eine Quinte höher liegt als ein davor liegender Akzent, ob die akzentuierte Silbe selbst eine Quinte oder Terz über dem Niveau der Tonhöhe unbetonter Silben liegt, ist für die Grammatik ohne Interesse, melisches Hinaufgehen ist Hinaufgehen; und genau so funktioniert die „musikalisierte“ — nicht durch die *ars musica!* — Neumenschrift, im Westen wie im Osten, vor der Diastematisierung, die nun eindeutig (auch) auf die rationale Musiktheorie der Zeit zurückgeht.

Wesentlich ist also, daß man bei einer Beurteilung auch der Neumenschrift beachtet, was notiert wird; daß die Rhythmik nicht sofort ausreichend klar notiert werden kann, also die Fähigkeit, sozusagen zeitliche Gestalten/Muster wie Versfüße und Verse (metrischer oder rhythmischer Natur) zu bilden, wie sie dann in den *sex modi* recht eingängig begegnet, kann man der Notation nicht zum Vorwurf machen; zunächst mußte die Notierung rational, d. h. intervallisch bestimmter Töne geleistet werden — und diese Rationalität ist nicht zufällige Auswahl aus den von Haas genannten Gegenständen einer musikalischen *Aufsicht*, sondern basiert eben auf bestimmten Abstraktionsleistungen des Hörens; Transpositionen von *Klangbetonungen* oder Klangfarben sind ersichtlich ebenso wenig rational zu leisten wie die Transposition des Abstand zwischen dem Geschmack von Erbeer- zu dem von Vanille-Eis zu dem zwischen einem Schweine-

---

melodische Gestalten. Bei einem vernünftigen Thema, was Konrad ja aufstellt, erscheinen solche quasi-philosophischen Anreicherungen höchst überflüssig, ja es ist merkwürdig, daß der Widerspruch zum Thema selbst gar nicht bemerkt wird: Skizzen dienen der Notierung wesentlicher musikalischer Gestalt-elemente. Diese Gestaltfähigkeit von Musik erscheint nicht geringer als die der bildenden Künste, der wesentlicher Unterschied dürfte doch hier, wie Hegel ansatzweise erkennt, darin liegen, daß die bildenden Künste Formen nutzen, die sozusagen außer ihnen existieren: Heldenhaftigkeit dargestellt durch ein Bild von Mucius Scaevola muß Gestalten nutzen, die an sich vorhanden sind, wie der menschliche Körper, Feuer etc. Die musikalischen Muster sind generell wenigstens nicht von dieser Art, d. h. die direkt nachgeahmten realen Klänge sind musikgeschichtlich gesehen doch nicht sehr bedeutend — der *Sumer* Kanon hat seinen Sinn nicht wesentlich oder allein vom Kuckuksruf.

Insofern mutet auch die Begründung der Terminologie, *Verlaufsskizze* versus *Ausschnittsskizze* nicht ganz überzeugend an, ib., S. 383: *Es ließe sich gegen diese Begrifflichkeit einwenden, daß in einer Zeitkunst wie der der Musik auch der Ausschnitt einen Verlauf darstellt ...*: Die Niederschrift eines Ausschnitts oder eines ganzen Verlaufs bzw. bestimmter Merkmale davon notiert jeweils eine bestimmte Gestalt, die als Nachricht eines musikalischen Verlaufs angesehen werden kann: Musik ist insoweit eben auch und im Abendland wesentlich Nachricht, als sie die Erkennung von Mustern verlangt, wer den Umstand des Eintritts der Reprise bzw. diese selbst zu erkennen unfähig ist, dürfte kaum fähig sein, Sonatensätze von Haydn angemessen hören zu können — und genau derartige Gestaltfaktoren gibt die Notation wieder, in Rhythmus und Melos.

schnitzel und, ja eben was, fragt sich der Genießer — gerade nicht, eben weil diese Wahrnehmung nicht mit entsprechenden Abstraktionsleistungen verbunden ist — denkbar ist ja, daß ein in der Evolution weiter entwickelter Hund mit Gerüchen solche Abstraktionen bilden kann, für den Menschen stellen Klangfarben immer noch „Parameter“ dar, die nicht in dem Sinne fähig sind, Muster zu bilden wie die Melik und Rhythmik, denn ein elementares Klangfarbenabstandsmaß, wo gibt es das — abgesehen natürlich von dem oder den Beethovens des 20. Jh.?

Musikalisches Hören dagegen kann, jedoch nur im Raum von Rhythmik und Melik, Abstraktionen bilden, es kann die bekannte Komposition *Hummelflug* sowohl für Piccolo als auch für Baßtuba und Klavier als solche wiedererkennen, also die Gestalt sowohl von der absoluten Klanghöhe als auch der Klangfarbe „heraus“ abstrahieren; die Besetzung und damit die aktuelle Klangfarbe muß sozusagen wörtlich vorgeschrieben werden, die ist für die Erkenntnis des musikalisch für wesentlich Verstandenen irrelevant; und genau dieses Relevante notiert die Linienschrift. Insofern, als es sich hier um objektiv und rational bestimmbare Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens handelt, die auf Tonhöhenfolgen und Folgen von Zeitquantitäten beschränkt sind — nur da können Relationsmuster, also Gestalten gebildet werden —, ist auch der Verweis von M. Haas auf Kinderpsychologen auf der Ebene der Sachkenntnis und Sachverhalte, wenn auch nur auf dieser Ebene, hochgradig unbrauchbar: ... *wie Kinder, die keine Kenntnisse von Notation haben, ein ihnen gut bekanntes Lied 'notieren' ... Die Ergebnisse können nicht ohne weiteres auf Neumen übertragen werden ..., doch sind sie geeignet, die Selbstverständlichkeit, mit der wir bestimmte Parameter für notierbar halten (und deswegen andere Parameter nicht mehr berücksichtigen), zu erschüttern*, ib., S. 154, womit wieder einmal eine der Selbstverständlichkeiten seit der Antike gültiger Vorstellungen über Musik zertrümmert wird, wieder aus Basel — daß Kinder bis zu einem gewissen Alter vielleicht noch nicht gelernt haben, musikalische, übrigens auch sprachklangliche, Gestalten bzw. Muster zu erkennen, worauf Haas allerdings nicht eingeht, wird man kaum zu der Folgerung nutzen können, daß das mit Noten bis heute — seit der Antike! — Notierte irgendwie etwas Zufälliges an sich habe, daß also der von der antiken Musiktheorie klar formulierte Stoff so nur aus geistiger Unfähigkeit im Umgang mit Musik entstanden sei; nein, der ist dadurch definiert, daß allein da eine raumanaloge Struktur vom musikalischen Hören geleistet wird, wie z. B. die Translationsinvarianz von Intervallen.

Man darf dankbar dafür sein, daß die Erfinder der Neumenschrift von Haas nicht mit Kindern gleichgesetzt werden, nur, sicher kann man, wie dies moderne Kunst tut, sicher alles „notieren“, man sollte sich aber dessen bewußt sein, daß die Neumenschrift rationale Merkmale rational erfassen will, was die Liniennotation und ihre rhythmischen „Zusatzzeichen“ dann vollständig leisten kann: Notiert wird das, was das musikalische Hören abstrahieren kann, die Klangfarbe, die wird z. B. nicht notiert, sondern einfach durch Hinweis auf das jeweils beauftragte Instrument gekennzeichnet. Man muß also, wenn man auf dem niedrigen Niveau der Sachkenntnis argumentieren will, schon ein paar Gedanken daran verschwenden, was man mit *Notieren* meint: Die geläufige Notation hat recht tiefreichende strukturelle Grundlagen: Eine rationale Notation für Klangfarben ist jedenfalls nicht geläufig, obwohl man sich vielleicht Wesen vorstellen kann, die entsprechende Abstraktionen auch leisten können? Die Frage ist

doch, ob die von Haas angeführte „Kindernotation“ in genau der Weise exakt wieder gelesen werden kann, wie es der Notator vor hunderten von Jahren getan bzw. gemeint hat<sup>19</sup>. Solche

---

<sup>19</sup>**War das adiastematische Notieren von Melodien etwas Überraschendes?** Angesichts der Zeugnisse zur Notation, Aurelians Beschreibung von Melodienverläufen über Silbeneinheiten klar mithilfe des Bezeichneten von Akzenten — auch unabhängig von der ganz beiläufig, sozusagen natürlich benutzten Notation, der Ausführungen Hucbalds zur Leistungsschwäche der adiastematischen Notation, der Aussagen zur Funktion eines, eigentlich *des* in adiastematischen Neumen notierten Gradualbuchs beim vierten Ekkehard, der Verwendung von Neumen zunächst zur Notierung von weltlichen, lateinischen Liedtexten u. a. erscheinen tief sinnig allgemeine Ausführungen wie die von A. Haug, s. o., 125 auf Seite 457, nun doch etwas zu sehr als recht ungebundenes, sachverhaltfremdes Phantasieren; ib., S. 26: *Der geschichtliche Erfolg von Buch und Schrift verstellt den Blick auf eine historische Situation, in der sie fehlten und erstmals auftraten. Er hindert uns daran, ein Buch mit Notation mit den Augen eines in einer schriftlosen Musikkultur aufgewachsenen Musikers in der Zeit um 900 zu betrachten, von dem wir nicht wissen, was er mit einem solchen Buch anfangen konnte — ob er es mit Begeisterung, Argwohn oder Geringschätzung in die Hand nahm. ...*, usw. Zunächst ist man angesichts der vielen Beiträge zum Problem der *oral tradition* und der Ausbildung einer strengen „Dogmatik“ dieser Lehre über Haugs Bemerkung etwas überrascht: Angesichts der, von der Vagheit der Frage abhängigen Masse an Ausführungen über die Natur der mündlich überlieferten liturgischen Musik, von Kadenscher Volkskundesicht bis hin zur Schaffung einer *chant community* durch M. Haas, der sich die Erfindung dieser tiefreichenden, wenn auch höchstgradig unspezifischen Bezeichnung (vgl. Verf., *Die degeneres Introtius Reginos*, S. 433 f., u. a.) explizit vindiziert, und dessen Ablehnung einer, seiner Meinung nach, nur von europazentrischer Überheblichkeit verwiesenen Zugehörigkeit nicht-abendländischer Musik in den Raum der Musikethnologie erscheint die Behauptung einer Verstellung des Blicks durch den *geschichtlichen Erfolg von Buch und Schrift* nun doch nicht ganz so geeignet, völlig neue Fragestellungen zu eröffnen: Das einzige Problem ist doch das der so erstaunlichen Festigkeit der Überlieferung und wie diese zu erklären ist, ob, im extremen Deutungsfall, die Neumierung nur die zufällige Fixierung einer zufälligen Fassung innerhalb eines (angeblichen) Kontinuums von Fassungen des Chorals ist, so am einen Ende AR, am anderen der stetigen oder sogar differenzierbaren Verformung, Greg, oder ob man den *cantores* ein Gedächtnis zuschreiben kann, wie es modernen Musikwissenschaftlern nicht mehr vorstellbar ist. Der Umstand einer Notation ist bei der Voraussetzung fester, auswendig gelernter Melodiegestalten kaum noch aufregend; es hat offensichtlich ja auch niemand in einer an Reflexion nicht gerade armen Zeit über die neue Möglichkeit der Notierung (mit den verfügbaren Mitteln der Zeit!) die Notwendigkeit gesehen, die Existenz einer Neumenschrift auch nur andeutungsweise zu erörtern — schon für Hucbald ist die Existenz solcher Notation trivial — er jedoch kann sie nun, nach erfolgreicher Rezeption antiker Musiktheorie mit den *notae* vergleichen, die Boethius als Notation von Musik angibt. Die, die sich der Mühe des Notierens unterzogen haben, die, die die Mängel der adiastematischen Neumenschrift explizit formuliert haben, die werden ja einen Sinn ihrer Arbeit gesehen haben, zumal gerade sie ja den *geschichtlichen Erfolg von Buch und Schrift* auch in Musik hervorgerufen haben — und daß sich irgendjemand über den klaren Hinweis von Boethius aufgeregt hätte, daß die antike Notenschrift zur Aufbewahrung auch der Musik, neben der Texte, fähig war, daß es also eine Notenschrift in modernem Sinne gegeben hat, ist aus dem Mittelalter jedenfalls nicht bekannt, sein Wort *nota* haben die Betreffenden aber ganz selbstverständlich genutzt. Daß man Musik notieren konnte, kann als grundsätzliche Möglichkeit also niemanden überrascht haben, lag hier doch, und zudem von Boethius

notwendigen Überlegungen sind für Haasens Deutungen offenbar irrelevant (die Assoziation der „autorisiert“, nur eine Parallele zur Sprache vor, zur liturgisch verwandten Sprache, daß man es dann tatsächlich geleistet hat, ist ja wohl Folge der entsprechenden Absicht, die aus den *Augen eines in einer schriftlosen Musikkultur aufgewachsenen Musikers* erwachsen sein muß; die Notation ist doch nicht vom Himmel gefallen, sondern mußte erarbeitet werden — man hat klar verstanden, daß das Bezeichnete der antiken Akzentzeichen die melische Bewegung war, damit war die Möglichkeit eröffnet, die man ersichtlich genutzt hat.

Daß die Notatoren, etwas später z. B. ein *reclusus* aus St. Gallen, irgendeine der von Haug so nett aufgestellten Einstellungen gehabt haben könnten, dürfte wohl von vornherein keine sinnvolle Annahme darstellen. Und wessen Einstellung sollte musikhistorisch noch interessieren, der das nicht tut — der Umstand, daß noch im 13. Jh. in der deutschen Provinz irgendjemand eine Motettenstimme mit adiastematischen Neumen notiert hat, kann höchstens als höchst kuriose Beispiel von Entlegenheit betrachtet werden (das von Aubry veröffentlichte Beispiel ist nicht ganz so fatal, weil die verwendete Metzger Notation immerhin diastematisch, wenn auch nicht rhythmisch ist; übrigens eindeutig nicht rhythmisch). Das sind Kuriosa, an denen man nur mit einiger Mühe Erörterungen, vielleicht auch Tagungen mit dem Thema der Gleichzeitigkeit, des *juste milieus* o. ä. anstellen kann — wirklich interessant dagegen ist der Nachweis von zahlreichen Versionen des *magnus liber*.

Zunächst ist Aurelians Zeugnis, der mit Sicherheit so *aufgewachsen* ist, ziemlich deutlich, er verwendet die Neumenschrift in identischer Weise, wie er die Melodien sonst rein „wörtlich“ beschreibt — hier ist gar kein wesentlicher Unterschied zu erkennen; will man also musikhistorisch derart interessante Fragen beantwortet haben, so sollte man die Quellen oder die Fachliteratur zur Kenntnis nehmen, die erkennen läßt, daß die Beschreibung von Melodien bei Aurelian die Verwendung von Neumen geradezu als natürliche Folge ansehen läßt — die tiefe Frage nicht etwa nach dem Entstehen der Notation, zunächst der adiastematischen Notation, sondern der Befindlichkeit derer, die sie vielleicht abgelehnt haben könnten, hätte man, nach Lektüre der relevanten Texte darauf konzentrieren können, wie die Melodien überhaupt beschrieben werden, wann dies geschieht und warum. Dann hätte man erfahren, daß es sehr wohl Gründe gab, Melodien bzw. Melodietypen genau zu beschreiben; aktuelle Gründe, die u. a. mit der neuen Aufgabenstellung der tonalen Klassifizierung aller Melodien zusammenhängen. Dazu gibt es ausreichend Literatur, wenn auch sicher nicht von der angenehm lesbaren Tiefe der Deliberationen von Haug.

Sodann kann man den Text von Hucbald — und die dazu notwendige Literatur — beachten, um zu finden, daß um 900 das rationale musikalische Denken bereits die von da notwendige Kritik an dem formulieren konnte, was die adiastematische Notation nun tatsächlich zu wünschen übrig läßt. Man kann aber auch, wenn man schon derartige Fragen stellen will, einmal schauen, was Ekkehard von dem betreffenden Exemplar sagt — sicher, das ist ein Jahrhundert später, aber immer noch in einem dezidiert adiastematischen Stadium des Bewußtseins der Notation von Melodien, so daß man auch hier die Funktion von einem *Buch mit Notation* ableiten kann: Man kann daraus bei zweifelhaften Stellen die korrekte Version ablesen. Man kann aber auch danach fragen, wo eigentlich diese Bücher mit Notation in den Klöstern aufbewahrt wurden, warum z. B. aus Lorsch keine alten notierten Hss. bekannt sind, wo es nämlich gebrannt hat; nicht in der Bibliothek.

Man kann eben doch nicht umhin, an den Reklusen Hartker zu denken, auch der nicht um 900, dennoch ebenfalls ein Vertreter des rein adiastematischen Stadiums der Notation, der sein Buch ausdrücklich dem Hl. Gallus übergibt, und Gregor ja auch Neumen schreiben läßt, was sollte er sonst darstellen? Und man kann schließlich daran denken, daß es musikgeschichtlich ja wohl nicht auf irgendeinen *Mu-*

Neumenschrift mit kindlichen Erstversuchen, in typischer Psychologenweise mal etwas zu Musik *siker* — ein für die von Haug bezogene Zeit doch etwas problematische Terminus, auch hier sollte man adäquat musikhistorisch denken, was man von Aurelian lernen kann, wenn man will — ankam, sondern auf die, die für die neuen Entwicklungen verantwortlich waren; und da wird man feststellen, daß man um 900 vielleicht noch in der Provinz von Prüm Schwierigkeiten mit der rationalen Theorie der Musik — hier wäre der Begriff *Musiker* adäquat — hat, nicht aber im Westen, also in der Umgebung von Hucbald, Remy von Auxerre und nicht zuletzt der *ME*. Auch Guido berichtet noch von „hinterwäldlerischen“ Sängern, die weder „vom Blatt“, auch nach hundert Jahren Praxis — sicher, die hat es kaum wirklich gegeben —, noch überhaupt korrekt ohne Vorsänger singen konnten; nur, daß das diejenigen waren, die musikhistorisch auch nur irgendeine Relevanz gehabt haben könnten, erschien doch als etwas merkwürdige Behauptung. Und daraus folgt ganz einfach, daß seit Aurelian, die, die wirkliche Verantwortung trugen, die *magistri cantilenae*, den Nutzen der Notierbarkeit von Melodien regional in verschiedenen Klöstern an so vielen Stellen erkannt und genutzt haben, daß die Frage nach irgendwelchen individuellen Bewertungen, wie sie Haug so schön entwickelt, eben irrelevant ist: Wer die Melodien kannte, die Notation in ihrer, übrigens nur im Westen, naheliegenden Analogie gelernt hatte, was angesichts der Bekanntheit der Akzentzeichen und eben der Raumanalogie, der Analogie der *coupures* zu elementaren melodischen Gestaltfaktoren nicht gerade große Schwierigkeiten gemacht haben kann, der hat sie mit Sicherheit genutzt, z. B. bei zweifelhaft gewordenen Stellen, das kann man sich als höchst natürlichen Vorgang vorstellen — warum? Ganz einfach, man lese Guidos Hinweise auf die leichte Erlernbarkeit seiner raumanalogen und zusätzlich nun auch noch rationalen Notation; daß der Faktor der Raumanalogie für die „ursprünglichen“ *cantores* so schwer zu fassen gewesen sein sollte, daß sie die von Haug ersonnenen Probleme gehabt haben könnten, ist nicht leicht vorstellbar — wenn man die historische Situation beachtet. Man sollte allerdings auch beachten, daß die Raumanalogie strukturelle Gründe hat, und nicht, wie M. Haas so interessant formuliert, Folge eines *grammatikalischen Filters* sei — als ob nicht die grammatischen Definitionen auf allgemeinen Begriffen melischer Bewegung beruht hätten.

Wenn die Melodien, wie Aurelian klar zeigt, natürlich als Gestalten gewußt wurden, dann ist doch die Hinzufügung einer Notierung und deren Erlernung nicht so kompliziert, daß dies für den *cantor* hätte Hekuba sein müssen. Der Einfall, der ist eine Leistung, die Anwendung und schnelle Verbreitung, die Fülle der Neumendialekte zeigt dagegen, daß diese Idee in der Luft gelegen haben muß, jedenfalls keine Überraschung für das Denken von Melodien bedeutet haben kann. Der Text von Aurelian ist wirklich eine bedeutsame Quelle, auch für Trivialitäten.

Zu fragen bleibt, wo denn eigentlich der Ursprung, die Idee herkommt, und wie sich in offenbar sehr kurzer Zeit aus einer solchen Idee doch nicht ganz identische Notationskonventionen entwickelt haben. Klar ist aus Aurelians Hinweisen, daß die Melodien klare Gestalten besaßen, deren Beschreibung von gewissen Aufgabenstellungen regelrecht verursacht worden sind. In diesem Kontext erweisen Haugs Ausführungen vor allem unzureichende Kenntnis der Quellen und ihrer Aussagen, wenn sie auch sicher hübsch zu lesen und so naheliegend natürlich zu formulieren sind. Als ja auch wissenschaftlich verstandenes Fach kann Musikwissenschaft vielleicht doch eine gewisse Seriosität verlangen (das ist keine *polemische* Formulierung).

Übrigens, auch die byzantinischen „Musiker“ kommen auf die Idee der Notierbarkeit von Musik, mit den gleichen Voraussetzungen, den — melischen — Akzentzeichen der Grammatik, erreichen das aber einmal auf eine eigene Art, die Zeichen werden abstrakt, nicht raumanalog genutzt, zum andern aber durchgehend vorrational, d. h. ohne Rezeption und Anwendung der antiken Theorie (auf die — theo-

zu malen, mit der Neumenschrift kann allerdings Anlaß zu tiefen Folgerungen geben — jedoch nicht über die Neumenschrift!).

Daß dem aber nicht so sein kann, daß also die wesentlichen Unterschiede der von Haas aufgezählten „Parameter“ nicht einfach aufgehoben werden können, nur weil man sie benennen kann, ergibt sich ja schon daraus, daß man Diagramme ja nicht von Klangfarben schreiben kann, selbst wenn man Klangfarben o. ä. als Veränderungen der Zeit notieren wollte — ja, wie soll man das denn tun, was an der Klangfarbenwahrnehmung ist als rational meßbare Größe notierbar oder denkbar, welche Abstraktionsfaktoren gibt es da, wäre in Hinblick etwa auf die Melik, die Folgen von Tonhöhen zu fragen, wenn man schon versucht, die Vorstellungen von Max Haas rational zu rekonstruieren. Hier liegt ein zentraler Irrtum der Bewertung des Bezeichneten der Neumenschrift und der Guidonischen Notation allgemein vor. Und das Gemeinte von Musik? Das ist für lange Zeit eben nicht die Klangfarbe, Hervorhebungen oder sonst solche „Parameter“, sondern die Gestalt; ja, auch im Choral, dessen Melodien erstaunliche Gestaltplanungen über die gesamte Melodie erkennen lassen können — das ist dann das Gemeinte, nicht die Anzahl der Sänger oder die Lautstärke oder sonst etwas. Natürlich kennt das Mittelalter auch diese „Parameter“, so die *Scolica Enchiriadis* wenn sie Tempo, Besetzung und Lautstärke in Relation zur liturgischen und räumlichen Umgebung setzt; nur, Diagramme, die kann auch die *Scolica Enchiriadis* nur hinsichtlich der Melik aufstellen<sup>20</sup> wahrnehmungsmäßig klar defi-

---

retische! — Nichtunterscheidung von Halb- und Ganztonschritt hat Verf. mehrmals hingewiesen, das hat aber schon O. Strunk getan): D. h. daß die antike Definition der melischen Akzentzeichen ihre Nutzung als Zeichen für melische Vorgänge auch außerhalb der Sprache, nämlich in der „reinen“ Melik nahegelegt haben muß, und das wiederum ergibt sich trivialerweise aus Definitionen von Aristoxenus. Auch darauf wurde ebenso häufig wie auf das Werk von Bernhard Laum, aber offenbar immer noch nicht häufig genug, hingewiesen.

Und es ist doch vielleicht nicht ganz zufällig, daß gerade die (sprachlich) direkten Erben antiker Kulturtradition die Neumenschrift erfunden haben, der lateinische Westen und der griechische Osten (auch wenn man diese Kulturtradition heute vergessen machen will durch Vernichtung der betreffenden Fächer wie *Lateinische Philologie des Mittelalters* und/oder Byzantinistik, an „Vollleiteuniversitäten“ durch Eliterektorate, kommt ihr doch eine erhebliche Bedeutung vor, die ein Geograph natürlich nicht unbedingt als Bildungswissen mitbringen kann oder gar muß, um Rektor zu werden — auch das ist, leider, keine *Polemik*, sondern die Konstatierung einer Tatsache: Einer Tatsache, die aber ebenfalls in der Tradition der Vernichtung mittelalterlicher Kirchen und ihrer Ausstattung durch barbarische Reformationshorden oder französische Revolution ihre inhaltliche Begründung hat).

<sup>20</sup>Wenn Nancy Phillips in ihrer Dissertation über *Musica Enchiriadis* ..., S. 215 ff., die von Hucbald identisch mit den *Dasia* Schriften auf die Saiten bezogene Linienschrift eingeht, wäre doch zu beachten, daß weder die eindeutige raumanaloge Lage, noch das Verstehen der Richtung nach rechts als Zeitachse irgendwie direkt aus Boethius oder eben einem Saiteninstrument zu entnehmen ist. Die Linien sind nicht wie gegriffene Saiten zu verstehen, wie sollten deren Anschlagstellen nach rechts laufen? Daß diese Diskrepanz Hucbald und den anderen Autoren nicht bewußt gewesen sein sollte, erscheint als höchst merkwürdige Voraussetzung. Man wird also klar annehmen müssen, daß die *lineae* doch etwas abstrakter verstanden werden müssen, ed. Chartier, S. 160, 6: ... *cum diductione* .VI. *chordarum, quarum vicem lineae teneant, annotato semper inter chordas, ubi tonus, ubi semitonium contineatur*. Die

nierte Intervallklassen, in der jede Quint, ob laut oder leise, hoch oder tief, geblasen, gezupft, georgelt oder gesungen immer Repräsentant der Klasse *Quint* ist; schwer verständlich? Nein, man muß nur beachten, daß das musikalische Hören die Fähigkeit hat, derartige Abstands- und auch Zusammenklangsklassen zu bilden, also die Fähigkeit zur melischen Gestaltbildung darin elementar ihren Ausdruck findet, daß die Klasse *Quint* — wie alle anderen Intervallklassen — im Tonraum frei transponierbar ist bzw. wenigstens so gedacht werden kann, denn auch M. Haas wird wohl hören, wenn Beethoven zu Anfang seiner 5. Symphonie ein Motiv auf verschiedenen Tonstufen erklingen läßt, dieses dann verändert, ja daß ganze Kompositionen auf dieser Fähigkeit beruhen — es sei denn, man ist unfähig zum Verstehen des Sinnes einer Fuge.

Und man kann auch nicht ganz übersehen, daß, wie mehrfach angesprochen, das von der Neumenschrift selbstverständlich übernommene Bezeichnete der Akzentzeichen identisch auf der antiken Einteilung beruht, d. h. daß man also eine klare Tradition der Formulierung des Bezeichneten vorgegeben hat — so daß nur die Frage bleibt, warum denn das Mittelalter bei der Weiterentwicklung dieser Vorgabe so wenig Schwierigkeiten hatte. Bereits für die *Musica Enchiriadis* und Hucbald ist trivial, daß Musik, ja Musik, aus skalisch geordneten Tönen besteht, und, der Schwierigkeit der Erfassung entsprechend weniger deutlich rationalisiert, aus Zeitdauern und deren Relationen. Offenbar also ist die Art der Repräsentation von Melodien durch Schemata, die Tonhöhe als Funktion der Zeit angeben, eine so naheliegende, der geistigen Repräsentation von Melik so nahekommende Darstellungsart, daß sich hieraus für das Mittelalter kein Problem ergab. Ach so, natürlich beginnt die Notation ja adiaستمatisch — aber auch das ist verständlich, denn das Bezeichnete der Zeichen des Vorbilds, die gaben ja nur die Richtung der melischen Bewegung jeweils pro Silbe an. Also, der erste Schritt zu einem graphischen Schema war unter Beibehaltung der silbischen (oder quasisilbischen) Ordnung, d. h. der Silbengrenzen als Neumeneinheit, die Angabe von gerichteten Bewegungen; die Angabe von Ausmaß und Bewegung zwischen silbischen Einheiten, die hat sich ja dann auch nicht so langsam entwickelt. Um das Jahr 1000 war die Arbeit geleistet — ja und da ist ja noch etwas, Guido spricht ja ausdrücklich davon, daß seine Notation auch für Kinder, die noch nicht einmal lesen, konnten so leicht verständlich war, daß sie mit ihrer Hilfe auch die Erfahrensten der *cantores* in höchstes Erstaunen setzen konnten. Nein, mit Kinderpsychologie ist das nicht zu verstehen<sup>21</sup>, da muß man nur beachten, daß die genannten Abstraktionsleistungen ja schon

---

*lineae* sind nicht Repräsentationen der gespannten Saiten, sondern Platzhalter der jeweiligen Töne; das Schema des Diagramms als Graph der Funktion von Tonhöhen zur t-Achse ist eine neue, völlig neue und eigenständige Erfindung, vorbereitet von dem Ablauf der Sprache und wohl auch der Neumenschrift, wo ja auch Zeitachse und melisches Geschehen einander zugeordnet „ablaufen“.

<sup>21</sup>Wenn man schon solche „externe“ Betrachtungsweisen heranziehen will, um der Schwierigkeit, wenigstens scheinbar, entgegen zu können, eigentlich keine sachlichen Fragen mehr zu finden, könnte man die Grade der Rationalität, die in westlicher und byzantinischen Musikreflexion erreicht werden, zu verstehen suchen.

Daß man auch „in“ Byzanz „anschaulich“ denken konnte, wird erkennbar in der von Gabriel Hieronimus erörterten Frage (ed. Tardo, S. 186, 10), warum denn die *δύο κέντηματα μίαν ἔχουσι τὴν φωνήν, τὸ δὲ κέντημα δύο.*, warum also das Zeichen der *zwei Punkte* einen elementaren Schritt bedeutet, das



in relativ frühem Alter vorhanden sind — denn, sollte das Kind nicht schnell lernen, Sprachklang invariant gegenüber der Tonhöhe und dem Tempo zu verstehen, versteht also Befehle einer weiblichen Person anders als die einer männlichen, dann wären Besorgnisse über geistige Entwicklung höchst angebracht.

Genau das aber sind die „Parameter“, die für die Gestaltbildung in Musik wesentlich sind; ja, und tatsächlich, da kann doch ein Kind eine Melodie nachsingen, die ihm vom Baß des Vaters vorgetragen wurde, na so etwas, und so tief singen, das kann das Kind ja nun wirklich nicht, aber die Melodie, die „kann“ es (wenn es sie kann). Also, Klangfarbe etc. sind eben keine gleichwertigen „Parameter“, wie das unsinnige Wort lautet.

Die Notation also gibt genau die Merkmale von Musik an, die von Komponisten und ihrer Zeit für lange Zeit der westlichen musikalischen Kunst auch für das Wesen von Musik gehalten wurden — natürlich besteht für den Rhythmus hier keine einfache Lösung<sup>22</sup>: Die Bildung

---

(einzelne) *κέντημα*, der einzelne *Punkt* aber deren zwei (also Sekund, ob klein ob groß in rationaler Terminologie, versus Terz, ob klein ob groß — was übrigens die Frage stellen läßt, ob die Differenzierung *Terz* in *klein* und *groß* tatsächlich einer entsprechend differenzierten Abstraktionsleistung musikalischen Hörens entspricht: Gibt es die Klasse *Terz* mit Unterklassen?): Zwei graphische Elemente also für nur einen Schritt, ein graphisches Element aber für zwei Schritte, hier liegt ein Widerspruch vor, ein Widerspruch zwischen Zeichengestalt und Bezeichnetem — es dürfte klar sein, wie unterschieden „Anschaulichkeit“ in diesem Fall von der „Anschaulichkeit“ der westlichen Neumen ist; kinderpsychologisch ist dieser Unterschied sicher nicht zu erklären — denn, es sei wiederholt: Natürlich ist das Gemeinte byzantinischer Melodien parallel zu dem von westlichen; nur Zeichen und Bezeichnetes sind verschieden. Klar wird auch, daß man *Anschaulichkeit* definieren sollte in Bezug auf strukturelle Merkmale.

Dies ist ein sehr aufschlußreiches Gebiet, denn dabei wird die Frage nach dem in Musik überhaupt Rationalisierbaren mit der Frage nach den historischen Möglichkeiten, die entsprechende Leistung musikalischen Hörens als Modell zu formulieren greifbar. Der Umstand, daß Musik in erheblichem Maße Abstraktionsleistungen beim Hören/Erfinden nutzen kann und diese dann auch, in der abendländischen Sonderentwicklung, genutzt hat, basiert auf der Aufstellung eines solchen Modells der verschiedenen Ebenen von Klassenbildungen. Da lassen sich wirkliche Erkenntnisse erlangen — allerdings, sachgemäße, ja sogar zum Verständnis menschlichen Denkens brauchbare.

<sup>22</sup>**Ist die Ausführung mittelalterlicher Musik wirklich ein relevantes Problem?** Und so erscheint auch der Beitrag von D. Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music ...*, Cambridge 2002, zur geradezu kampfhaft geführten Diskussion über die richtige Ausführung mittelalterlicher Musik als weitgehend absurd: Abgesehen davon, daß die Literatur- und Quellenkenntnis des Autors mehr als zu wünschen übrig läßt, so ist ihm wie auch seinem gelobten Gewährsmann offenbar völlig unbekannt, daß mit der Rationalisierung der Musik noch im 9. Jh. die Unterordnung sogar der vokalen liturgischen Musik in die Klasse der *musica instrumentalis* geleistet wurde. Was das konkret für das Thema heißt? Nun, z. B. heißt dies, daß die *Musica Enchiriadis* das *organum* klanglich genauso gut durch Stimmen wie durch Instrumente ausgeführt denken (was Nancy Phillips unverstanden sein läßt), daß die *Scolica Enchiradis* die höhere Leistungsfähigkeit des Instruments gegenüber dem Instrument *Stimme* anführen kann, Hucbald mit Instrumenten die Struktur des Tonsystems genauso gut erläutern kann wie mit Beispielen aus dem, vokalen, Choral, daß es Quellen gibt, die eine Orgelbegleitung klar ersichtlich machen und damit die Existenz von Orgelintavolaturen nicht zur Absurdität werden lassen

von Intervallen als rational bestimmbare Größen hängt direkt ab von der genannten Transpo-  
 — nein, da wird die gleiche Musik, die auch gesungen werden kann, auch mal durch die Orgel gespielt; die Ausführung ist zu einer strukturell unwesentlichen zusätzlichen Erscheinung geworden — daß dies zu verstehen so schwierig ist, erscheint nach dem Buch des Verf. *Musik und Grammatik*, vor allem aber der Quellen wegen unbegreiflich.

Sicher, der vor der Hl. Jungfrau von Roc Amadour spielende Spielmann mit seiner Fiedel wird kaum gleichzeitig noch Hymnen gesungen haben, was auch für Flötenspielen gegolten haben dürfte. Das aber hält Johannes de Grocheo doch nicht ab, festzustellen, daß man mit der Fiedel alles am besten wiedergeben könne, ob vokale oder instrumentale Gattungen, die in jeder Form auftreten konnten, also gar keine „vokalen“ oder „instrumentalen“ Gattungen waren; konnte nicht ein deutscher Minnesänger davon berichten, daß er, auf Wunsch seiner Dame einen Tanz poetisch textiert hat? — übrigens auch ein Hinweis darauf, daß man auch im Mittelalter keine Schwierigkeiten hatte, eine Melodie gesungen, geblasen oder gefiedelt als die gleiche Melodie wiederzuerkennen. Dieser „Parameter“ ist immer gleich und allein zur musikalischen Gestaltbildung fähig.

Damit aber wird die Frage nach der „genauen“, richtigen Ausführung mittelalterlicher Musik zum sinnlosen Schaukampf: Ob man *Kalenda maya* mit Instrument(en), Singstimme oder beidem ausführt, z. B. wenn der Sänger nicht ganz so sicher ist, das hat es auch in der Liturgie gegeben, das ist für die Melodie selbst und ihre mittelalterliche Existenz irrelevant. Man mache dies, wie es einem gefällt, wenn einem solche Musik gefällt — und sicher, mit rein vokaler Ausführung kann auch Machauts Messe an Palestrina erinnern, und so vielleicht etwas erträglicher sein; ob das aber im Sinne des Erfinders ist, des Poeten der vielleicht umfangreichsten Instrumentenkataloge, bleibt dahingestellt, die musikalische Form ist das, was der Komponist erfunden hat und überliefert haben will.

Ja und dann sollte man noch andere Quelle beachten — daß die Quellen nicht viel zu diesem „Problem“ sagen, das heißt doch nichts anderes, als daß es für sie irrelevant war. Daß man Instrumente und Singstimmen unterscheiden konnte, das ist klar, daß man ihnen jedoch strenge Existenzbereiche zugewiesen hätte, das ist eben nicht klar; und wie schreibt doch schon der erste Satiriker des lateinischen Mittelalters, Sextus Amarius, wenn er den „Spielmann“ auftreten läßt: *fides aptans crebro diapente canoras //straverit ut grandem pastoris funda Goliat, ... et quam mera vox philomenae//perstrepit*. Ja, hat der gute Mann, *ille*, nun sein Saiteninstrument die angegebenen Lieder singen lassen, oder hat er sie selbst gesungen und dazu die Saiten gegriffen — ja, auch wenn dies nur exordialtopische Verbindung sein sollte, das literarische Zeugnis einer solchen Verbindung gibt es damit. Was machen denn *puer et docta puella*, wenn sie *canunt ... cantica pulchra*, und dabei *hic cum plectro citharam tangit, illa melos cum lira pangit*. Ja also, literarisch haben solche von Leech-Wilkinson so perhorreszible Mischungen von Instrument und Singstimme offenbar doch ihre natürliche Existenz im Mittelalter — und warum sollte das in der Wirklichkeit verboten gewesen sein, was man in *Cordas tange, melos pange / cum lira sonabile, // tu, magister, tuam liram / fac sonare dulciter // et tu, cantor, in sublime // vocem tuam erige. // ambo simul adunati / cantilenae mistice. ...*, poetisch ausgedrückt findet, also als normale Vorstellung evozierbar, vielleicht symbolisch gemeint, aber doch auf dem entsprechenden Bild basierend? Also undenkbar war ein gleichzeitiger Vortrag, ein instrumental, wie auch immer, begleitetes Singen offenbar nicht; nur, von Relevanz für die Gestalt der betreffenden Musik ist das doch nicht, so klar konnte auch schon das Mittelalter denken — Hucbald ist ein rationaler Autor, genau wie Guido. Warum sollte es dann nicht auch in der Wirklichkeit Entsprechungen gegeben haben, auf die der Dichter des Textes als geläufiges Bild zurückgreifen konnte? Natürlich, klar ist, daß der Dichter vielleicht ja auch nur ein Nacheinander oder einfach nur einen „elementaren“ Instrumentenkatalog im Sinne einer

sitionssfähigkeit, die nur Melik und Rhythmik kennen; die Notation gibt also von Anfang an das Wesen von Musik an, die gestaltmäßigen Strukturen: Eine *virga* von *D - a* ist graphisch identisch mit einer von *a - e* (als Bezeichnetes). Man könnte hieran durchaus Platonische Erörterungen anschließen, wesentlich ist aber, daß eine so oberflächliche Charakterisierung der Notation grundsätzlich unbrauchbar ist.

Wenn man nun über *Parameter* in der Musik spricht, ist tatsächlich zu fragen, warum das Wort *Anschaulichkeit* dazu gehören soll. Soll dies mit Klangfarbe auf einer Ebene stehen, *Anschaulichkeit* der Klangfarbe, der Lautstärke<sup>23</sup>? Was heißt musikalisch eigentlich *Anschau-*

---

„Allaussage“ formuliert: Alle Instrumente und alle Stimmen singen für Wilhelm! Nur, man wird eine solche rein symbolische Existenzmöglichkeit des Gemeinten eben auch nicht beweisen können (wo man die zitierten Liedtexte findet? nun, man suche mal in den *Carmina Cantabrigensia*, wo anders denn?). Warum sollte man nicht eine Motette auch gemischt ausgeführt haben, und nicht nur entweder rein instrumental auf dem Tasteninstrument oder rein vokal? Die Zeit jedenfalls interessieren solche Frage nicht. Der Ansatz von Leech-Wilkinson erweist sich damit als hochgradig irrelevant, was wohl seinen Grund auch darin hat, daß er, ib., S. 133, Page qualifiziert als *of all musicologists ... the best equipped to read and interpret references in medieval literature*; ausweislich schwerstwiegender Deutungsfehler z. B. hinsichtlich des Gebrauchs des Wortes *organum/orguener* u. ä. kann dies kaum der Fall sein.

Wichtig ist hier nur die Erkenntnis, daß mit der Rationalisierung der Musik, zunächst also der vokalen der Liturgie, das Instrument — nicht gerade die Trommel, das ist wahr — gleichwertiger Träger musikalischen Klangs werden mußte. Genau diesen zentralen Umstand beachten Page und ihm folgend Leech-Wilkinson nicht, obwohl hier die Grundlage der abendländischen Musikgeschichte liegt.

<sup>23</sup>Natürlich, die Notierung der Rhythmik Erbe der ganz anderen ursprünglichen Funktion der Notation, ist seit der Modalnotation nur in Einzelfällen — *duplex longa* — *anschaulich*, wenn man dieses Wort so wie M. Haas, nicht definiert gebrauchen will: Die Symbolisierung von kurzen Werten durch sukzessive Anfügung von Zusatzstrichlein oder, in Gruppennotierung, „Balken“, ist höchstens für Th. Schipperges *reine Augenmusik*, wie man in einem seiner wissenschaftlich gemeinten Beiträge über Händel und die Bibel lesen darf, wenn er doch tatsächlich entdeckt hat, daß semantisch unabdingbares Orchester-tremolo zu einer *Verdunkelung des Notenbilds* führt, eine wirklich tiefe Entdeckung, die man nur Th. Schipperges zutrauen darf.

Abgesehen jedoch von solcher Art der *Anschaulichkeit* wird man das angesprochene Prinzip nicht als *anschaulich* betrachten können: Die Zeichen sind ihrem Bezeichneten nicht analog, sondern symbolisch zugeordnet; warum etwa eine „hohle“ Note länger „dauert“ (natürlich ist hier ihr Bezeichnetes gemeint) als eine „schwarze“ Note, ist kein irgendwie analog zur Empfindung von Zeitdauer zu interpretierendes Merkmal der rhythmischen Notation. Auch M. Haas wird hier nichts finden, was irgendetwas *suggeriert*, es handelt sich um ein abstraktes Zeichensystem, einem ebenso abstrakt definierten — genaue Zeitdauerwerte — Bezeichneten entsprechend.

Die oben angesprochene Raumanalogie auch der musikalischen Rhythmuswahrnehmung — Translationsinvarianz gegenüber Tempo, Gestaltbildungsmöglichkeiten aus Folgen von Zeitdauern, den Faktor der alternierenden Betonung eingerechnet — jedoch hat wieder eine durchaus *anschauliche* Entsprechung in den Zeichen: Ein Blick auf eine Folge von rhythmischen Werten im Typ etwa des *Siciliano* — um eine besonders auffällige und einfache rhythmische Gestalt anzugeben — wird aus der jeweiligen Identität der die Rhythmik bezeichnenden Zeichengestalten sofort erkennbar, wie gesagt, auf einen Blick sieht man, daß hier rhythmisch identische Gestalten aufeinanderfolgen. Also besitzt auch die

lichkeit? Haas gibt die Antwort, daß es sich um einen *Parameter* handle, der eine *Visualisierung von Tonhöhen suggeriert*, warum *suggeriert*, fragt sich der Betrachter einer nun über tausendjährigen Tradition der Notation von melischen Verläufen, die konkret auf einer Abstraktionsfähigkeit beruht, die raumanaloge Merkmale hat, wie die Translationsinvarianz? Sollte das wirklich zutreffen, nur weil M. Haas die räumliche Struktur von Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens und die Relation von Punkten im eindimensionalen (ohne Zeitachse) Raum und Tonhöhen im Tonraum nicht beachtet oder sich solcher Strukturen nicht bewußt ist?

Auch diese Assoziation greift in Hinblick auf die Wirklichkeit wieder viel zu kurz, denn es geht, wie angesprochen, um eine *Visualisierung* bestimmter Struktureigenschaften, z. B. die Möglichkeit — man kann so offenbar hören, man muß nicht<sup>24</sup>. Hier wird der offensichtliche Normalfall angesprochen, der darin besteht, daß eine Melodie wiedererkannt werden kann, unabhängig davon, ob sie trompetet — wie beim Trompeter von Säckingen —, gesungen, gepfiffen, laut oder leise, langsam oder schnell o. ä. wird, immer bleibt es die Melodiegestalt; eine Fähigkeit, die, man staune, schon Augustin beherrschte. Grundlage und elementarer Ausdruck dieser Fähigkeit ist es, z. B. die Größe *Quint* zu bilden. Was heißt das? Das bedeutet, daß man einen Abstand zwischen zwei Tönen als Klasse bilden kann, in die bestimmte Tonpaare auf jeder Tonhöhe, „gesteckt“ werden können, es handelt sich um eine Klassenbildung von Tonpaaren, die tonhöheninvariant ist — und so auch gehört werden kann, und muß, will man nicht Beethoven musikalisch nicht verstehen. Dem entspricht die Transponierbarkeit von Motiven, ja

---

rhythmische Notation eine Eigenschaft, die man als *anschaulich* bewerten muß: Man *schaut* die rhythmischen Werte *an* und weiß sofort, *aha, hier liegt ein Siziliano* vor (natürlich nur, wenn es sich um ein solches handelt, sonst sieht man Anderes). Und, diese Erfahrung wird jeder machen können, der sich so mal Noten anschaut, z. B. zum Abspielen, auch komplexe rhythmische Gestaltbildungen, z. B. in Beethovens Klaviersonaten, kann man hinsichtlich ihres Gestaltwerts sehr leicht, eben *anschaulich* wahrnehmen, wahrzunehmen ist die jeweilige Gleichheit, oder natürlich auch Ungleichheit der rhythmischen Gestalt.

Immerhin reicht diese Art der, wenn auch von M. Haas nicht so benannten, *Anschaulichkeit* auch der rhythmischen Notation soweit, daß man, auf bestimmten Ebenen die tempomäßige Translationsinvarianz auch direkt aus der Notation ersehen kann: Der Sizilianorythmus z. B. in punktierten Sechzehnteln ausgeführt, sieht ganz ähnlich aus wie in Achtelnoten; die gestaltmäßige Gleichheit ist also direkt, *anschaulich*, erkennbar; eine Folge übrigens vornehmlich der Vereinfachung der Notation durch die Bedeutung des Punktes zum „Ersatz“ der Aufzeichnung perfekter (mensural gesprochen) Rhythmen.

Daraus wird erkennbar, daß man, will man musikwissenschaftlich vorgehen — das allerdings ist natürlich jeweils die Frage —, selbst bei solchen Bezeichnungen wie *Anschaulichkeit* gewisse definitivische Vorarbeit leisten sollte — will man tiefe Erkenntnisse und nicht einfach so jedermann zugängliche Empfindungen aufrufen.

<sup>24</sup>Sicher, es gibt, wie schon Guido beklagt, solche Unmusikalität, daß die Fähigkeit zur genannten Abstraktion von melischen und rhythmischen Gestalten fehlen kann, denn es kann ja auch anderes in Menschen fehlen, z. B. die Denkfähigkeit in mathematischer oder logischer Hinsicht, wofür der Inhaber des Lehrstuhls für Altphilologie in Basel, Nietzsche, ein leuchtendes Beispiel geben kann; man beachte die Selbstbiographie von Willamowitz-Möllendorf; man kann also nicht für alles die Krankheit des gescheiterten Altphilologen verantwortlich machen!

überhaupt die Möglichkeit von melischer Gestaltbildung.

Hier nun liegt die eigentliche Leistung der Liniennotation, sie gibt genau die Strukturen wieder, die die Transposition eines Motivs, Themas, Intervalls ausmachen. Die raumanaloge Notation ist also nicht auf Hoch und Tief beschränkt, die von Haas nicht ganz verständlich als *Parameter* qualifizierte *Anschaulichkeit* erfaßt also wesentlich mehr und anderes, als ihm auch nur ansatzweise bewußt ist: Die Abstraktionsfähigkeit des musikalischen Hörens hat Merkmale der Raumwahrnehmung, z. B. die Schaffung einer translationsinvarianten Abstandsfunktion, die Tonpaare auf Intervallklassen abbildet; und genau das tut auch die raumanaloge Notation, die ist nicht einfach *anschaulich*, wenn man das nicht sorgfältig definiert. Man kann in den Beispielen von *Musica Enchiriadis* und ihren Derivaten die Entdeckung dieser *Anschaulichkeit* direkt sehen, wenn echte und diatonische Transposition graphisch veranschaulicht wird. Darum also geht es; um eine Analogie, die nicht einfach in Hoch und Tief geradezu völlig überraschend und willkürlich zufällige *Anschaulichkeit* erfindet, sondern um die Wiedergabe einer essentiellen Struktureigenschaft, kurz gesagt der Gestaltbildungsfähigkeit des musikalischen Hörens; man kann *neumae* identisch oder diatonisch transponieren, man kann und muß die Melodie des sog. *Horst Wessel Liedes* als solche verbieten, völlig unabhängig von der Art der Ausführung, der genauen Tonlage, nach der Klangfarbe etc. so hat diese Leistungsebene musikalischen Hörens sogar Eingang in das Strafrecht gefunden.

Nun könnte Haas ja darauf verweisen — was er allerdings nicht tut —, daß die frühe, noch vordiastematische Neumenschrift des Westens diese Anschaulichkeit ja nur in einem, von Guido<sup>25</sup> und Hucbald her gesehen, nur sehr reduzierten Grad bietet; ist das Ausdruck irgendeiner Zufälligkeit oder Kindlichkeit der Erfinder in ihrer Erfindung? Ist dem wirklich so? Die Bildung z. B. eines *torculus resupinus* bedeutet ja eine *neuma*, die Gestalt wird mit einem graphischen Zeichen analog wiedergegeben — was noch fehlt, ist die Fähigkeit, die konstituierenden Intervalle rational wiedergeben zu können. Modulo dieser Unfähigkeit, die auch noch den Anfang abendländischer Theoriebildung z. B. bei Aurelian kennzeichnet, der aber sehr wohl klare Vorstellungen von der Gestalt einer Melodie hat<sup>26</sup>, kann ein *porrectus subbipunctatus* tatsächlich als Klasse, als Gestalt, die als solche auf jeder Tonhöhe realisierbar ist, interpretiert werden. Genau dies leistet schon die adiastematische Neumenschrift; was ihr fehlt, wird aus Sicht der antiken Theorie wohl nicht erst Hucbald aufgefallen sein; er ist aber wohl der erste, der diesen Mangel explizit formuliert und damit die Leistung der vollständigen Rationalisierung verdeutlicht. Ganz klar werden also gerichtete melische Bewegungen raumanalog, eben als minimales Diagramm wiedergegeben. Man beachte: Der Wechsel oder die Fortführung solcher gerichteter Bewegungen, wie *nach oben + nach unten + nach oben + nach oben* kann exakt als Funktion der Zeit notiert werden; genau das tut schon die adiastematische Neumenschrift. Daß hier

<sup>25</sup>Der auf die zu verwerfenden *notae* noch in seinen rhythmischen *regulae* eingeht, ed. Smits v. Waesberghe, 10: *Notis ergo illis spreteis, quibus vulgus utitur // Qui sine ductore nusquam, ut caecus, progreditur.*

<sup>26</sup>Was Verf. in einem Beitrag zu neueren Vorstellungen über die Relation von Philosophie und Musik im Mittelalter ausführlich belegt, der noch unveröffentlicht ist.

noch viel „präzisere“ Angaben möglich sind, wie gesagt, einmal das Ausmaß der jeweiligen elementaren Bewegung, also *nach oben eine Terz + nach unten eine Sekund + nach oben eine Quart + nach oben eine Sekund*, und auch die Überwindung der Silbengrenzen möglich ist, daß das musikalische Hören entsprechende Gestaltbildung rational formulieren läßt, das wird erst durch Überwindung der Grenzen der Vorgabe geleistet — ein deutliches Beispiel dafür, daß entsprechende Vorgaben Möglichkeiten und Grenzen vorgeben, die, wenn überhaupt möglich, dann auch überwunden werden können und müssen. Zunächst lag die Leistung der Erfinder der westlichen Neumenschrift darin, daß man die Fähigkeiten der wenigen vorgegebenen Zeichen für die Notation melischer Bewegungen erkannt hat, und dann sogleich das System der Zeichen enorm erweitert hat; wie gesagt: Für die Bewegung eines *scandicus* oder *climacus* gab es keine Vorgabe, da mußte man schon selbst denken, was man mit großem Erfolg getan hat — nicht naiv aus kindlichem Gemüt irgendeine Zeichen erfindend, zufällig durch eine eigentlich unverständliche Anregung der Grammatik geprägt oder vielleicht ja sogar verführt und verbildet, sondern klar als Erweiterung einer Vorgabe, eines vorgegebenen rationalen Systems.

Und den Rahmen dafür leistet auch schon die Definition der melischen Akzente in der Grammatik — und zwar als Folge einer für sprachliche Verständigung unabdingbaren Abstraktionsleistung des Hörens: Natürlich müssen Wörter und deren Betonungen tonhöheninvariant gehört werden, was auch — immer in einem gewissen Rahmen — für das Tempo, die Rhythmik gilt: Eine schnell oder langsam, hoch oder tief gesprochene Nachricht muß als solche verstanden werden; nicht die Tatsache, ob von einer hohen oder tiefen Stimme um Hilfe gerufen wird, ist wichtig, sondern der Hilferuf. Musik im klassischen Sinne scheint gerade diese Abstraktionsfähigkeit in ganz eigener Weise zu nutzen; hier hatte Plato mit seiner Bewertung von Sehen und Hören im *Timaueus* natürlich völlig recht, auch wenn er die Gründe nicht vollständig erkannt hat.

Ja, und was heißt dies für die Akzente? Es konnte natürlich nicht darum gehen, bestimmte Höhe oder Tiefe für akzentuierte oder nicht akzentuierte Silbe zu notieren, sondern transpositionsinvariant das Nach-Oben-Gehen und vice versa, Relationen, nicht absolute Werte wurden bezeichnet, also Folgen wie *nach oben + nach unten*, also das Bezeichnete des *torculus/circumflexus*, ganz einfach ist das.

Damit ist klar, daß von *Anschaulichkeit* in Hinblick ja wohl auf die Anfänge und das erreichte Stadium der Notation nicht einfach hinsichtlich letztlich beliebiger *Parameter* wie *Hoch und Tief*, sondern in einer strukturell komplexen, und vor allem von der Natur des Hörens notwendig gegebenen Weise zu sprechen ist; besser wäre der Ausdruck *analog*, denn es handelt sich bei der Notierung von melischem Verlauf um einen Graphen. Und auch bei Fieberkurven, Temperatur als Funktion der Zeit, Kurven für Börsenkurse etc. kann man ja von *Anschaulichkeit* sprechen — um zu verstehen, warum dies in Musik, konkret der Melik auch anwendbar ist, da muß man die angedeutete Besonderheit der Leistungsebenen des musikalischen Hörens, die Fähigkeit zur Abstraktion und daraus Gestaltbildung, beachten. Nicht *Anschaulichkeit* ist die wesentliche Kategorie, sondern die *Raumanalogie*, die Transponierbarkeit, die Fähigkeit, Intervallklassen und Folgen von Intervallklassen zu bilden, damit einen musikalischen Raum

aufstellen zu können, einen Raum, in dem die elementaren Elemente, die Intervalle, frei transponiert werden können etc., wie dies oben anzudeuten versucht wurde.

Nun bleibt also die Grammatik, die nach Haasens Erkenntnis, *verbürgt*, daß die Prosodie eine Aufwärts- und Abwärtsbewegung der Stimme anzeigt; was die Grammatik *verbürgt*, ist nicht ganz einzusehen, sie verwendet die wissenschaftliche Definition der beiden Arten von *κίνησις φωνῆς*, mit denen Aristoxenus die sprachklangliche und die musikalische Stimmbewegung erfaßt und definiert, d. h. sie erfindet Zeichen auf dieser Basis, auch das ist nicht mythisch, sondern rational und bekannt. Daß in der antiken griechischen Sprache der Wortakzent dominierend sogenannt musikalischer Natur war, ergibt sich aber nicht nur aus den Definitionen von melischen Akzenten durch die Grammatik, sondern auch aus anderen Gründen (z. B. dem Nichtverschwinden von Silben vor oder nach der Betonung). Daß dies aber noch für die lateinische Sprache gegolten haben soll, kann von Grammatikern nicht *verbürgt* werden, die gerade die Teile der Theorie meist nur einfach übernehmen, sozusagen nur noch formal die Definitionen weitergebend, die die lateinische Sprache, hier Elemente des Sprachklangs nicht betreffen, mit den *spiritus* jedenfalls hatte die lateinische Sprache nichts zu tun, überliefert werden sie in der Grammatik dennoch, so daß sie der Erfinder der *Dasia*-Notation als freies Zeichen einsetzen konnte<sup>27</sup> — Merke: Nicht

<sup>27</sup>Wenn D. Torkewitz in seiner Erörterung der *Dasia*-Notation die Wahl der Zeichen auf irgendein Anlehnungsbedürfnis des Autors an die Buchstabenschrift „begründet“, und das auch noch auf den Ton-Buchstaben-Vergleich bezieht, zeigt er nur, daß er offenbar die zugrundeliegende Systematik, das Bezeichnete der Zeichen nicht so ganz verstanden hat: Die Wahl z. B. der nicht-*Dasia*-Zeichen erfolgt nicht so aus Lust und Laune, z. B. um Gelegenheit zu geben, paläographische Verwandtschaften zum *N* finden zu lassen, sondern deshalb, weil hier ja wohl ein herausgehobenes Bezeichnetes vorliegt, der Ton nämlich unter dem der Halbton im Tetrachord liegt, der mußte jeweils gesondert festgelegt werden, wogegen die anderen als Klasse durch das gemeinsame Merkmal *keinen Halbton unter sich* zu haben charakterisiert sind. Mit einer Freude am Buchstaben *N* hat daher das Zeichen des *tritus gravium* nicht das Geringste zu tun: Es mußte für alle *triti* als gemeinsames graphisches Kennzeichen das der Klasse *unter sich den Halbton* zu haben erfunden werden; von Interesse ist also das Bezeichnete, die Zeichenwahl ist eher zufällig, von graphischer Notwendigkeit bestimmt: Die Zeichen müssen also, wie Verf. bereits mehrfach bemerkt hat, die jeweilige Zugehörigkeit zu zwei Klassen deutlich machen: Klasse 1 a oder b (zwei Elemente der Klasse), nämlich Halbton oder kein Halbton unter sich zu haben, Klasse 2,  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\delta$  (vier Elemente der Klasse), nämlich Zugehörigkeit zu einem der Tetrachorde; und genau zu diesem Zweck sind die Zeichen erfunden, doch nicht aus Liebe zu den Buchstaben; dann hätte der Erfinder die antiken Zeichen oder besser die abstrakten Tonbuchstaben übernehmen können (von denen ihm allerdings höchstens eine Sorte zugänglich war); die Bemerkung *Die Stelle veranschaulicht auf plastische Weise* (dreidimensional?) *einen der Grundgedanken des Traktats, die Parallelisierung von littera und „dasian“ Zeichen, von Buchstabe ... und Ton ...*, erscheint daher etwas euphemistisch gesagt, zu einfach: Nachdem das Bezeichnete in seiner Elementhaftigkeit klar war, ist die Wahl der Zeichen ausschließlich von der oben angedeuteten Ordnungsstruktur der Skala bestimmt, nicht von einem Willen zum Buchstaben — Zeichen und Bezeichnetes, und dann noch Gemeintes nicht voneinander unterscheiden zu können, befähigt nicht gerade zu Ausführungen über Zeichen, da war der Autor der *Musica Enchiriadis*, der sehr wohl nicht in Werden gelebt haben kann, geistig doch etwas überlegener (*Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit, Beihefte zum*

jede Ähnlichkeit ist als inhaltliche Abstammung oder Verwandtschaft zu verstehen; das *h* hatte seine Existenz in dem lateinischen Buchstabenarsenal, da brauchte über die *spiritus* ersichtlich nichts mehr gesagt werden, es wird aber in der Grammatik brav darüber etwas gesagt.

Was diese *verbürgt*, ist der Umstand, daß die antike Theorie des Sprachklangs diesen als *vox continua*, als *κίνησις φωνῆς συνεχῆς*, nämlich die Stimmbewegung, *ὅταν μὲν ὄυτω κινῆται ἡ φωνή ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι τῆ ἀκοῆ συνεχῆ λέγομεν ταύτην τὴν κίνησιν*, ed. Macran, S. 102, 12, verstanden haben muß, also auch den Akzent als silbisch vereinzelt aus dem kontinuierlichen Auf- und Ab der Stimmbewegung des Sprechklangs, nicht als Schalldruck, sondern ausschließlich als Frequenz definiert hat (in moderner Metasprache) — genauer als Frequenzänderung nach oben, und entsprechend natürlich *vice versa* bei der *βαρεῖα*<sup>28</sup>. *Verbürgen* tut die Grammatik also nichts anderes als den nicht gerade unbekanntenen Umstand, daß die antike griechische Sprache wohl dominant von melischen Akzenten bestimmt war — was eben das Fehlen von Elisionen in Bezug auf Akzentsilben sprachhistorisch bestätigt.

Nicht *verbürgt* „die“ Grammatik jedoch, daß die Aussprache der Lateinischen Sprache zur Zeit von Priscian, Donat, Diomedes oder Beda eine Prosodie hatte, die dominant durch Stimmbewegung und nicht durch den Wechsel von Druckakzent und dessen Gegenteil bestimmt war. Dies bedeutet übrigens für den Choral, daß die, nicht zwingende Relation zwischen melodischem Hochtönen (und Varianten) und Wortakzent nicht notwendig auf einer entsprechenden Natur der Aussprache beruhen muß, also daß die Deutung von Hochtönen auf Wortakzenten, wenn es gerade gut passen sollte, als musikalisch interpretierende Betonung keine a priori Rechtfertigung haben muß, schließlich kann der Druckakzent, als sprachklangliches Merkmal verantwortlich z. B. für den sprachgeschichtlichen Ausfall von Silben vor und nach dem Akzent, ja auch beim Singen von Gregorianischen Melodien als Druckakzent, völlig unabhängig von der Melodieführung oder Tonhöhe wirksam geworden sein — und in moderner Ausführung<sup>29</sup>

---

*Arch. f. Musikwiss.*, Bd. XLIV, S. 77; ein Beitrag, der auch sonst von einer etwas bemerkenswerten Oberflächlichkeit, um nicht zu sagen Naivität im Argumentieren ist.

<sup>28</sup>Auf die Unzulänglichkeit der Übermittlung dieses essentiellen Bestandteils der Aristoxenischen Theorie der Melik wird an anderer Stelle in einem der noch unveröffentlichten Werke des Verf. erschöpfend eingegangen.

<sup>29</sup>Dies könnte die Formulierung der *Instituta patrum* aus dem Anfang des 13. Jh. meinen, ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 6, 8: *In omni textu lectionis, psalmodiae vel cantus, accentus sive conentus verborum, in quantum suppetit facultas, non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus*. Daß die Wortbetonung — hier nicht melisch gemeint — wesentlich für das Verständnis gesprochenen Textes ist, ist klar; daß der Autor dies meint, ergibt sich daraus, daß eine, angeblich musikalische Beachtung des Akzents durch die Melodie nicht explizit gefordert werden müßte.

Zu beachten ist dazu auch die Feststellung, *ib.*, 14: *Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodia toni facienda, sicut dicit Priscianus: Musia non subiacet regulis Donati. ...* Hier bedeutet *accentus verbi* klar den Wortakzent, der, nach der Meinung des Autors, nicht maßgeblich für die Gestalt der Kadenzwendungen, vornehmlich der Psalmodie ist, also ein Phänomen neben der Melodik ist.

Natürlich findet damit nicht die „Urzeit“ des Chorals ihren Ausdruck, die Aussage zeigt aber klar, daß



auch wirksam werden: Es ist nicht mit Sicherheit auszuschließen, daß die, eben besonders für die jeweilige textliche Lokalisierung von Formeln wesentliche (aber auch da nicht unabdingbare) Beachtung von Wortakzenten durch Hochton o. ä. mit dem Prinzip der Heraushebung der den Sinn tragenden Stammsilbe, einem Prinzip vornehmlich der deutschen Nutzung des Wortakzents, nichts zu tun hatte, denn, wie gesagt, ein Druckakzent läßt sich trivialerweise invariant gegenüber der Tonhöhe verwirklichen. Andererseits ist natürlich die unbeschwertere Interpretation von Hochtönen als direkten Entsprechungen des angesprochenen deutschen Betonungsprinzips ein so reicher Lieferant phantasievollster Deutungen, daß eine gewisse Skepsis leicht zur Spielverderberin werden könnte.

Auch hier erscheint es nicht ganz überflüssig, zu differenzieren, denn was man mit *Prosodie* meinen kann, ist ja nicht a priori klar: Meint man die aktuelle Prosodie der Lateinischen Sprache, der Griechischen Sprache zur Zeit von Herodian, o. ä., oder meint man die, für das Lateinische eigentlich nicht mehr brauchbare, Lehre der drei *προσωδία*, wie sie die Lateinische Grammatik wiedergegeben hat, oder meint man nur das Bezeichnete der Akzentzeichen. Die Grammatik *verbürgt* also nichts, sondern gibt klare Hinweise auf das Bezeichnete der Akzentzeichen und weniger klare Hinweise auf die dahinter stehende, musikalisch Theorie, die aber durchaus noch zu erkennen ist — nicht die Grammatik, sondern die antike Musiktheorie ist „verantwortlich“ für das Bezeichnete der Akzentzeichen, das damit aber auch nicht zufällig ist!

Gefragt werden kann nun allerdings, ob das Modell von Aristoxenus, eine Repräsentation melischen Ablaufs durch den Begriff der Bewegung, die zusätzlich gewisse Eigenschaften besitzt, angemessen ist, und zwar angemessen griechischer, römischer oder auch germanischer, ja vielleicht sogar allgemein menschlicher Art von Melodievorstellung. Nun, die Antwort gibt jedenfalls das Weiterleben des Aristoxenischen Modells sozusagen als Normalmodell, das einem intuitiven Erleben von Melodie als Ablauf oder eben Bewegung recht gut zu entsprechen scheint, ohne daß die Theorie von Aristoxenus ausreichend korrekt an das Mittelalter weiterüberliefert wurde — Guidos Begriffsbildung eines *motus vocum*, womit die Intervalle als gerichtete und *durchschrittene* Strecken erfaßt werden, jedenfalls, das nicht direkt von Aristoxenus stammen kann, weist ebenfalls darauf hin, daß eine Bewegungsanalogie natürlich zu sein scheint. Auch Aurelian beschreibt melodische Formen als Bewegungen, wie man leicht bei der Lektüre dieses angenehm lesbaren Textes sehen kann.

Neben dem Weiterleben des Aristoxenischen Modells, sei es in den Definitionen der beiden *voces*, der *vox continua* oder *discreta*, die allerdings nur in der Formulierung der Theorie von Vitruv wirklich zuverlässig in die lateinische Überlieferung eingeführt worden ist, sei es, und das in wohl dominanter Hinsicht, in der Denkweise von Intervallen, die man wie Strecken zusammensetzen, „addieren“ kann, die eigentlich alles nicht strikt proportionale Denken über Melik bestimmt, findet sich nun die Folge der Aristoxenischen Definition, die auch noch bei Dionys von 

---

in der Choraltradition um 1220 ein klares Verständnis vom Unterschied von Wortakzenten und den melischen Gegebenheiten der syntaktischen Schlußformeln, ja der gesamten Melodieformen und dem Textakzent — als gesprochener Sprachklang! — vorhanden ist, warum dies nicht auch schon im 9. Jh. existiert haben kann oder darf, wäre sicher einer Beweisführung bedürftig.

Halikarnass weiterlebt, der, nicht gerade leicht verständlich bzw. klar, auch noch den Ambitus dieser melischen Bewegung angibt, in der Definition des Bezeichneten der Wortakzente in der wissenschaftlichen Grammatik. Dabei ist zu beachten (und leider nochmals zu wiederholen), daß für die Grammatik natürlich nicht die Definition, sondern die Funktion das Anzuzeigende war: Die Stelle des Wortakzents muß bezeichnet werden, dies ist das Gemeinte; als Bezeichnetes aber wird von der Aristoxenischen Definition das genommen, was brauchbar war, nämlich die Definition des Akzents als Stimmbewegung nach oben, entsprechend der *βαρεία* nach unten, und der *περισπωμένη* deren Kombination auf langer, betonter Silbe, z. B. auf den „zwei o“ des  $\omega$ <sup>30</sup>.

<sup>30</sup>Dem aufmerksamen Leser wird hier etwas auffallen, und er wird, die notwendige Intelligenz vorausgesetzt, fragen: Ja nun, das Aristoxenische Modell, das den Akzentzeichen zugrunde liegt, betrifft doch die kontinuierliche Stimmbewegung, den durch die Neumenschrift erfaßte Choral, d. h. seine Melik wird man sich aber doch wohl nicht als kontinuierliches „Durchheulen“ der Abstände, sondern als, in Aristoxenischer Terminologie, diastematische Bewegung denken müssen (neualte Erkenntnisse wie die von Morent allerdings setzen offenbar eine solche durchheulende Ausführung des Chorals als Ausgangspunkt fest).

Ja, was ist darauf zu antworten? Tatsächlich wird man den Choral um 800 kaum als Durchheulen voraussetzen können, sondern als Melodie, also in der Form, in der Aristoxenus die speziell musikalische Stimmbewegung beschreibt, als Bewegung zwischen Stehenbleiben auf jeweils einem Ton, ed. Macran, S. 102, 15:

*ὅταν δὲ στήναι που δόξασα εἶτα πάλιν διαβαίνειν τινὰ τόπον φανῆ καὶ τοῦτο ποιήσασα πάλιν ἐφ' ἑτέρας τάσεως στήναι δόξη καὶ τοῦτο ἐναλλάξ ποιεῖν φαινομένη συνεχῶς διατελῆ, διαστηματικὴν τὴν τοιαύτην κίνησιν λέγομεν.*

Ja, wenn man will, kann man dies als Ironie der Musikgeschichte bezeichnen: Die Zeichen der „falschen“, nämlich der kontinuierlichen, für die Sprachmelodik charakteristischen Stimmbewegung werden zu Zeichen für die eigentlich diastematische (was der mittelalterlichen Musiktheorie durch Boethius bekannt gemacht wurde, vgl. etwa die Glossen dazu in Bernhards und Bowers Ausgabe, z. B. I, S. 209 ff.): So seltsam sind oft die Wege der Geistesgeschichte, wenn man diese wirklich verstehen will; warum dies so geschehen „mußte“, kann man natürlich fragen, um die Antwort zu erhalten, daß dies eben die einzige bekannte mögliche Notation für melische Voränge war; die antike Notenschrift war zur Zeit der Erfindung der Neumen nicht mehr bekannt. Hinzu kommt, daß offenbar ursprünglich die Melik auch des Chorals im Sinne einer Stimmbewegung erlebt, gedacht oder verstanden wurde, wie dies noch Aurelians Ausdrucksweise erkennen läßt — die natürlich auch von den gegebenen Zeichen und deren Bezeichnetem abhängig ist, allerdings nicht ausgeführt als „Durchheulen“: Die geistige Repräsentation ist nicht identisch mit dem Ausgeführten, dem Gemeinten, nämlich der in Tonfolgen ablaufenden Melodie. Wie man aber an allen später als die Paläofränkische Notation zu datierenden — historisch oder systematisch? — sehen kann, werden die Zeichen sehr schnell zu Zeichen für Einzeltöne, wenn nämlich ein *pes* nicht als Strichlein nach oben, so noch in der Paläofränkischen Notation, geschrieben wird, sondern etwa in St. Gallen als *pes* mit Strichlein oder Bogen zu Anfang als Zeichen des Anfangstons und Schluß der *virga*, potentiell denn auch episemierbar, als Zeichen des Schlußtons. Diese Entwicklung hat Byzanz nie durchgeführt. Damit war die Raumanalogie mit dem Einzelton verbunden; ersichtlich eine geniale, und vor allem musikhistorisch folgenreiche Lösung des Notationsproblems, die man offensichtlich nicht

Daß nun zu diesem Zweck die graphische Analogie des Auf- bzw. Abwärtsstrichleins oder eben ihrer Kombination erfunden worden ist, nicht von Varro, sondern von den griechischen Grammatikern, wie man von B. Laum, oder auch von Verf. erfahren kann — Haas schätzt dafür natürlich eher wissenschaftspopulistische Allgemeinliteratur wie die Beiträge von Walter —, ist eine der Seltsamkeiten, die die Weltgeschichte der Musik begleiten. Man darf sie wohl daraus erklären, daß eine solche Analogie nahe lag; wenn man schon von einem Bewegungsmodell ausgeht, liegt es offenbar näher, eine Bewegung — metasprachlich gebraucht — von unten nach oben nicht als nach unten gerichtetes Strichlein graphisch zu symbolisieren. Schließlich liegt ja ein rudimentärer Graph vor, dessen Zeitachse durch den Ablauf, die, *geordnete* oder *linear geordnete Symbolkette* der notierten Phoneme, graphisch also der Buchstaben schon vorgegeben war. Offensichtlich war die entsprechende Raumanalogie naheliegend, was sich im Laufe der Musikgeschichte ja auch weiterhin belegen läßt.

Denn, und was hier eine *idealtypische Vereinfachung* notwendig macht, ist nicht zu erkennen, auch die mittelalterlichen *magistri cantus* haben gerade diese Vorgabe verstanden und angewandt — allerdings stellt auch dies keine Trivialität dar, die Byzantiner, die die gleichen Zeichen nebst Bezeichnetem zu einer eigenen Notation entwickelt haben, nutzen diese räumliche, bewegungsmäßige Analogie nicht aus — als Mittel der Notation! Als Modell des Bezeichneten ist natürlich auch für die Byzantinische „Theorie“ die Stimmbewegung selbstverständlich; daß eine *χαμηλή* zusammen mit einem passenden *σῶμα* Zeichen einen Sprung, und dann noch einen Sprung über vier Schritte bezeichnet, ist aus der Zeichengestalt nicht ablesbar. Was bei einem *scandicus* oder auch *pes* selbstverständlich ist, insbesondere im Stadium der diastematischen Schrift; „davor“ wird halt nur die Richtung, nicht das Ausmaß angegeben.

Bei einer *virga* der Paläofränkischen Schrift dagegen ist eben das Bezeichnete des von unten nach rechts oben geschriebenen Strichleins analog der Schritt oder Sprung nach oben (hier und nur hier hätte eine Differenzierung nach ikonischen und symbolischen Zeichen Sinn in Bezug auf die Neumen Nutzen bringen können)<sup>31</sup>.

in so oberflächlicher Weise betrachten darf.

<sup>31</sup>Wenn Atkinson, *Tonus in the Carolingian era ... Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* II, mehr oder weniger tiefe Erörterungen zur Frage anstellt, was Aurelian wohl unter *nota* verstanden haben könnte und dann auf die grammatischen Akzentzeichen verweist, übersieht er leider die dazu bereits bestehenden Ausführungen in Verf. *Otfrid*, z. B. S. 161 ff., 234 f. u. ö., vor allem aber den Umstand, daß die Formulierung, *figurae notarum* eindeutig auf graphische Zeichen verweist; schließlich dürfte aus der Neumenkunde bekannt sein, daß die Überlieferung von Aurelians Text zu den wenigen Zeugnissen der Paläofränkischen Notation gehört, wie man auch aus Gushees Ausgabe im Anhang sehen kann. Es gibt also nicht den geringsten Grund daran zu zweifeln, daß Aurelian Neumenzeichen kannte und verwendete.

Die Formulierung von Atkinson, ib., S. 44: *The melodic gestures in the chants Aurelian cites and the terminology he uses to describe them are congruent with the inflections of the voice and their graphic representations under the system of prosodic accents. Given that the notae for the accents cannot be separated from their character as vocal inflections in Classical sources, it can hardly be argued that they should be so separated here. ...*, muß angesichts vorliegender Literatur doch sehr erstaunen:

Und hier ist noch eines zu beachten, was Haas offensichtlich der *Idealtypik* zum Opfer bringt, bzw. einfach nicht beachtet, daß für den Zweck der Grammatik eine Kennzeichnung des Ausmaßes einer Akzentbewegung natürlich völlig irrelevant war, für die Grammatik genügt eine zweiteilige Opposition, hoch/tief, nach oben/nach unten (bzw. Kombination bei langen, betonten Vokalen). Insofern war die Vorgabe für diejenigen, die daraus eine melische Notation machen wollten und gemacht haben, von vornherein ohne Maßmöglichkeit. Man kann sogar ansatzweise begründen, warum mittelalterliche *magistri cantus* auf die Idee gekommen sein können, aus dieser Vorgabe der melischen — dann oder auch gleichzeitig auch der metrischen — Akzentzeichen eine Notation zu machen: Für die deutschen Leser, wohl auch schon für die späteren lateinischen Autoren der Grammatiken ist die Definition der Akzente sozusagen arbeitslos; der Druckakzent dürfte nicht erst bei Franken dominant gewesen sein. Die Verwendung sozusagen der ursprünglichen Bedeutung, des Rudiments der Aristoxenischen Definition der zwei  $\kappa\iota\nu\acute{\eta}\sigma\epsilon\iota\varsigma$   $\varphi\omega\nu\tilde{\eta}\varsigma$  zu einer musikalischen Notation bietet sich direkt an, gesprochen wird von Hochtönen bzw. Bewegung nach oben; die Silbentöne kann man bei Martianus Capella als *seminarium musices* erklärt finden (auf die Bedeutung von *imago* wird, auch in Bezug zu Vorstellungen von Atkinson im noch unveröffentlichten Werk des Verf. über die Rolle der Antikenrezeption für die mittelalterliche Musiktheorie und Philosophie näher eingegangen); und, wie auch Haas bemerkt hat, selbst ohne Kenntnis der einschlägigen Literatur (z. B. Verf., *Otfrid*), wird natürlich auch in der Grammatik immer wieder auf eine hier bestehende Verbindung zur Musik hingewiesen, das ist angesichts der Herkunft der zugrunde liegenden Theorie trivial — dies entspricht übrigens auch den Ausführungen zur Metrik in der Grammatik; auch da konnte der Erfinder der St. Gallischen Notation seine Idee zu einer Nutzung der metrischen Zeichen finden: Eine musikalische Nutzung wurde durch die Definitionen also geradezu auf einem Silbertablett mit Wasserkresse verziert angeboten.

Warum überhaupt die Idee zu einer solchen Nutzung aufgekommen ist, nun, auch dazu kann der Bibliographie nicht nur als Selbstzweck treibende Deuter einen Hinweis bekommen: Wie Riou in seinen zentralen Beiträgen zur Neumenschrift nahelegt, könnte eine entsprechende Idee zu einer solchen Nutzung im Grammatikunterricht entstanden sein, aber nicht zur schriftlichen Fixierung von Wortakzenten, sondern zur Angabe der Vertonung eines metrischen Zitats oder Ausschnitts.

Diese, nicht gerade erst neuerdings bekannten Sachverhalte zeigen, daß sich die *idealtypische Vereinfachung* von Haas nur als Ausdruck der Höhe der Reflexion erklären läßt, in der schnöde

---

Atkinson scheint unbekannt geblieben zu sein, daß die Zeichen der Grammatik, die als graphische Zeichen natürlich von ihrem Bezeichneten getrennt sind, in eben diesem Bezeichneten auf Aristoxenus zurückgeführt werden können, also melodische Bewegungen bezeichnen, das ist, es sei wiederholt, ihr *designatum*, ihr Bezeichnetes, als solche bezeichnen sie melodische Bewegung an sich, das Gemeinte der Notation ist die Melodie; schon die Notwendigkeit eines *porrectus* erzwingt von Anfang ihrer musikalischen Nutzung eine wesentliche Erweiterung; Aurelian verwendet ja noch andere Termini, z. B. die *vincola vox* u. a. Insofern als die Herkunft der Neumen aus den Akzentzeichen schon lange bekannt ist, erscheinen Atkinsons Formulierungen doch zu vage und veraltet.

Sachkenntnis weit unten im Vagen versinkt; notiert werden analog die melischen Abläufe über je einer silbischen Einheit, ob echte Silbe oder Quasisilbe.

Es bleibt noch die von Haas geforderte *doppelte Metaphorik* — von 'Noten' sollte man in Hinblick auf frühe Stadien der westlichen Neumenschrift lieber doch nicht oder nur unter Verweis auf die Spezifik sprechen: Weil eine Bezeichnung wie *acutus*/ $\acute{\omicron}\xi\acute{\upsilon}\zeta$  vom Tastsinn stamme, müße hier eine geradezu erstaunliche metaphorische Arbeit geleistet worden sein — von wem, läßt Haas offen, wohl der *Idealtypik* wegen —, um auf die für Haas offensichtlich fast schon absonderliche Idee einer raumanalogen Repräsentation melischen Ablaufs gekommen zu sein. Die Methode, das Wesen eines bezeichneten Dings von einer sprachlichen Grundbedeutung seiner Bezeichnung abzuleiten, mag für Denker wie Haas und Heidegger als adäquate wissenschaftliche Methode erscheinen, zumal wenn uns letzterer mit seiner Erklärung von *Gegenwart* als das, *was uns entgegenwartet* den philosophischen Kalauer hoffähig gemacht hat. Denn die, übrigens erst recht späte, Bezeichnung  $\acute{\omicron}\xi\acute{\epsilon}\acute{\iota}\alpha$  etc. ist in der Musiktheorie rational erklärt, und hat als Bezeichnetes eben den hohen Ton, hohe Tonlage o. ä. (umgangssprachlich können noch andere Bezeichnungen auftreten). An diesem abstrakt Bezeichneten ändert sich überhaupt nichts, wenn wie bei Martian und anderen ein raumanaloger Begriff als zweite Bezeichnungsmöglichkeit wie *altus* o. ä. verwendet wird: Nicht jede Bezeichnung, nicht jedes Wort verlangt in seiner sprachlich wie terminologisch vernünftigen Anwendung eine jeweilige etymologische Betrachtung ihrer eigentlichen oder einer ursprünglichen Bedeutung; eine gegebene Bezeichnung verliert notwendiger Weise ihre Etymologie, auch wenn sich daraus trefflich tiefst sinnige Erörterungen ableiten lassen; so funktioniert der sprachliche Wortgebrauch ebenso wie der terminologische eben nicht — nicht bei jedem Gebrauch des Wortes *Banach-Raum* wird man an den Namensgeber und seine Lehrmethoden denken müssen, um das Bezeichnete zu verstehen!

Wenn klar war, was gemeint ist, war eine *doppelte Metaphorik* überflüssig, es handelt sich um terminologische Bezeichnungen, die äquivalent sind, nicht aber um *Metaphorik* — ob der norddeutsche Sozialist von *Omma* spricht, der süddeutsche von *Großmutter*, die bezeichnete Sache betrifft das nicht; in gleicher Weise kann Martianus Capella die traditionellen wie die raumanalogen Ausdrücke ohne jede Differenzierung für die Tonhöhe verwenden: In dem Moment, als das Bezeichnete rational definiert war, die Tonhöhe, ist die Art der Wortwahl irrelevant; und in dem Moment, in dem die Notation die rudimentär, wenn auch grundlegend vorgegebene Ausdrucksmöglichkeit der Raumanalogie in ein graphisches Zeichensystem umgesetzt hat, also mit der Erfindung der graphischen Akzentzeichen, war die Bedeutung der Wortwahl für die Bezeichnung der Sache höchstgradig irrelevant — was ja auch für andere Dinge und ihre äquivalenten Bezeichnungen gilt. Die Absurdität, den französischen Wortgebrauch in Bezug auf Tonhöhen dafür verantwortlich machen zu wollen, daß figurmäßige Nutzung der musikalischen Raumanalogie — so sei vereinfachend formuliert — bei französischen Komponisten verhindert nicht existieren könne, erweist sich bei der Betrachtung von Musik mit eindeutigen semantischen Figuren dieser Art recht klar: Natürlich komponieren auch Franzosen mit transponierten Motiven, auch wenn die Terminologie ihrer Sprache die raumanaloge Ausdrucksweise nicht so dominant gemacht hat wie im Deutschen; Berlioz schreibt darüber einigen Unsinn; aber sicher,

man wird immer wieder aus den *Urgründen der Sprache kostbares Gestein zu Tage fördern können*.

Sollte Aristoxenus, der ebenfalls auch diese gängigen Fachtermini verwendet, wirklich jedesmal, wenn er über einen höheren Ton eines Tonpaares spricht, an *Pieken, Stechen* o. ä. gedacht oder so etwas empfunden haben, er, der abstrakte Strukturen der Skala mit seinen Termini identisch zu modern gebrauchten aufbaut? Derartigen Unsinn wird wohl niemand behaupten wollen. Ein weitere Beispiel kann die Ausdrucksweise des gleichen großen Musiktheoretikers geben, wenn er von *ἀνεσις τε και ἐπίτασις* spricht: Dies sind Ausdrücke aus der Praxis des Stimmens, die mit dem Aristoxenischen Bewegungsmodell aber auch nicht das Geringste zu tun haben, ja ihm widersprechen — aber es handelt sich um gegebene Bezeichnungen, um Wörter, deren ursprünglicher, konkreter Sinn völlig irrelevant geworden ist.

Ja, Aristoxenus spricht doch von einer Bewegung zwischen Hoch und Tief, und verwendet dazu selbstverständlich die Terminologie gewordenen — auch hierfür gibt es altphilologische Literatur — Ausdrücke *ὀξύς τε και βαρύς*, z. B. ed. Macran, S. 96, 10 seq. Ja, soll man sich mit Haas vorstellen, daß sich Aristoxenus hier immer bewußt um eine *doppelten Metaphorik* bemüht haben müsse, ja dann doch eigentlich eine *dreifache Metaphorik*, denn, wenn er die melische Bewegung von unten nach oben dachte, hätte er der Etymologie der Ausdrücke folgend einmal eine Bewegung von *Schwer* nach *Spitz* leisten, und dann überhaupt eine Bewegung, die *Schwer* mit *Spitz* verbindet als solche definieren müssen — daß er dabei überhaupt noch klar, ja epochal hat denken können, dürfte nur für den erstaunlich sein, der die Relation von Zeichen zu Bezeichnetem, hier traditionelle Namen zum Bezeichneten *Tonhöhe*, nicht verstanden hat, oder wer solche Trivialitäten rationaler Methodik als von höchster Sicht aus irrelevant anzusehen glaubt. Auch hier, von einer weniger hohen, philosophisch psychologischen Warte aus erweisen sich Haasens Assoziationsideen fast schon als inadäquat, ja sogar eher als verunklarend. Aber, wie gesagt, dies ist natürlich nur die Sichtweise dessen, der sich dem niedrigen Niveau der Sachinterpretation verpflichtet, oder sollte man lieber sagen verkettet sieht.

Angesichts der historischen Sachlage könnte man also, wenn man nur an den Sachverhalten interessiert sein sollte und diese sogar kompliziert genug sieht, getrost auf eine weitergehende Beachtung der Ausführungen von Haas verzichten. Aber, damit ist ja noch nicht alles betrachtet, was die Feder von M. Haas zur westlichen Neumenschrift beizutragen hat. Man muß noch weiter fragen, weil neuere Ergebnisse vergleichbarer Art vorliegen. Andererseits ist es schon bedauerlich, wenn historisch wesentliche Sachverhalten in solcher Weise mit mystifizierendem Nebel so verhüllt werden, daß von der Sachlage nicht viel mehr als Unklarheiten erkennbar sind, wenigstens für den einfachen Betrachter der Sachlage — merke: Die Geschichte der Neumen ist Geschichte rationalen Denkens, nicht Mythos oder Psychologie, und darum haben auch die Neumen einen gewissen Anspruch auf rationale Methode ihrer Untersuchung.

Nun legt Haas ja noch viel weitergehende tiefste Erkenntnisse über die mittelalterliche Musiktheorie vor, z. B. die, daß die Schemata der *Scolica Enchiriadis* aus einer feinstsinnigen Beobachtung des Fassungsvermögens von Kindern im Alter von 7 bis 13 Jahren entstanden sein müssen, eine Anwendung kognitiver Entwicklungspsychologie. Nun, man ist dankbar für

Haasens Beweis, daß die Kinder mit sieben Jahren so gut Latein verstanden haben — nach Guidos Angaben scheint dies zu seiner Zeit nicht (mehr?) so gewesen zu sein. Grund für seine Erkenntnis ist wohl der Umstand, daß die *Scolica Enchiriadis* in Dialogform gehalten ist, mit einem *Discipulus* — weshalb ja auch Augustins *De Musica* schon rein inhaltlich ein typisches Kinderbuch darstellen muß?

Daß graphische, (ton)räumlich anschauliche Schemata Merkmal der antiken Musiktheorie sind, konnte das Mittelalter von Boethius in ausreichender Fülle erfahren, daß „das“ Mittelalter diese Vorgaben selbständig weiterentwickelt, seinen Bedürfnissen gemäß, die ja die skalische Erfassung aller möglichen Melodien als Aufgabe beinhaltete, muß ja nun nicht allein darauf zurückgeführt werden, daß die Lehre des Gesangs erwartungsgemäß schon im Kindesalter beginnen mußte — diese entwicklungspsychologisch kognitive Erkenntnis, daß man schon im Kindesalter mit Lernen beginnen muß, das hatte auch „das“ Mittelalter begriffen, wenn es diese so tiefe Erkenntnis nicht auch aus der Antike übernommen hat. Die dann für Hucbald und die *Musica Enchiriadis* nicht ganz unwichtige Darstellung der Struktur der diatonischen Skala in Boethius *Inst. mus.*, ed. Friedlein, S. 206 ff., zeigt sogar die — rationalisierte — Entwicklung der Skala als sukzessiv erweiterte *descriptio*, die man bei Lektüre des Textes als *Aufsicht* auf eine Saitenfolge ansehen kann — man erinnere sich daran, daß sowohl Hucbald als auch der Autor der *Musica Enchiriadis* ihre tonräumlichen Darstellungen auf Linien auf Saiten beziehen; die Herkunft dieser etwas überraschenden Beschreibung könnte hier ihren Ursprung haben. Damit aber war sozusagen von Anfang an vorgegeben, daß man Skalen als graphische „Leitern“ mit diskreten „Stufen“ darstellen kann. Und, im Gegensatz zu Max Haas hat „das“ Mittelalter auch sofort verstanden, daß hier nicht irgendein Parameter so darstellbar war, sondern ein Wesensmerkmal von Musik im Sinne der Antike, des Mittelalters (der Renaissance, des Barock, der Klassik) schematisierbar war: Die *cantores* haben natürlich ihre Melodien als Tonfolgen, als Folgen von Tonhöhen gedacht und gesungen, und so denn auch, genau wie „der“ alte, Musiktheorie treibende Griechen musikalische Gestalten aus Tönen bilden können. Wenn M. Haas diesen Parameter von Musik als einen neben anderen ansieht, beweist er zwar seine Beeinflussung durch neueste Musik, nicht aber sein Verständnis für die Musik der Vergangenheit — die besteht nämlich auch ausführungsmäßig nicht aus Lautstärkefolgen, Folgen von Klangfarben oder Geräuschen, sondern eben aus zeitlich gemessenen Tönen; so ist, bzw. war das nun mal.

Nun beläßt Boethius seine Darstellungen nicht nur in dieser Weise auf dem Niveau der „Leiter“, sondern stellt auch komplexere Verhältnisse dar — Haas macht leider nicht deutlich, wie man z. B. Klangfarbenschemata so klarer Art herstellen könnte —, wie man ib., vor S. 343 sehen kann. Er spricht dabei von *descriptio chordarum*, von *paginulae, quas inter se rectus linearum ordo distinguit, aliae quidem habent notulas musicas, aliae vero minime ....* Aha, wird man denken dürfen, hier konnte die *Dasia* Notation das Prinzip einer Zusammenführung von Linien und Zeichen hernehmen — wobei die, von Verf. in *Musik und Grammatik* angesprochene völlig neue Leistung „des“ Mittelalters darin besteht, daß nicht mehr nur abstrakt die Struktur der Skala oder von Oktavgattungen schematisch dargestellt wird, sondern vor allem individuell komponierte (vgl. Hucbalds Verwendung des Wortes) melische Abläufe — nur weil sich die

Autoren dieser Notation um die kognitive Entwicklungspsychologie von Kindern bemüht haben sollen?

Auch Boethius weit darauf hin, ed. Friedlein, S. 344, 14: *Itaque hoc regulariter in cunctis est considerandum, ut, si vocum notulas integra pagina disgregaverit, toni inter eas sciamus esse distantiam, sin versus notulas ac non pagina distinguet, semitonii non ignoremus esse distantiam.* Was man aus den Namen bzw. Zeichen der Töne graphisch nicht direkt erkennen kann, das kann man aus dem graphischen Schema ersehen, ganz einfach ist das — ein zentrales Merkmal der diatonischen Skala kann man also nur aus diesem erkennen. Sollte etwa auch Boethius für Kinder geschrieben haben?

Nun, ob die *Scolica Enchiriadis* eigentlich in einem Kinderbuchverlag hätte erscheinen sollen, ist schwer auszumachen, die Darstellung des Tonsystems als Leiter, etwa ed. Schmid, S. 63, sieht jedenfalls nicht gerade kindgemäß aus, sondern sachgemäß — die Struktur der Skala ist nun einmal von solcher Art, daß man sie graphisch so darstellen muß. Und die Darstellung der Tetra- und Pentachorde ib., S. 64, als Folgen von jeweils fünf Kästchenleitern, die jeweils nach rechts ein Kästchen tiefer liegen — ja, ist das nicht ganz dem Vorbild der Darstellung von Oktavgattungen bei Boethius entsprechend, mit dem Nachteil, daß sich der Autor hier, wohl der Kompliziertheit der Notation wegen, ganz auf die Anschaulichkeit der *Dasia* Zeichen verläßt — in welchem Sinne? Nun, ganz einfach: Man bedenke, daß der Halbton durch die „Andersartigkeit“ der Gestalt des Zeichens für *F* — und entsprechend in den anderen Tetrachorden — so vor den anderen Zeichen herausgehoben ist, daß ein zusätzlicher Hinweis durch leere *paginulae* überflüssig erscheinen konnte. Also: Neues ist hier nicht zu erkennen; hier kann die Kinderfreundlichkeit des Autors der *Scolica Enchiriadis* noch nicht durchgegriffen haben. Vielleicht ist ja die Deutung von Max Haas nicht nur revolutionär, sondern sogar unzutreffend?

Aber nun gibt es ja noch weitere Schemata, in denen nun doch tatsächlich, wie an von anderen bemerkt, das angesprochene graphische Prinzip von Boethius auch für die *Scolica Enchiriadis* verbindlich wird: Man gibt den Abstand eines Ganztons durch ein sozusagen zusätzliches leeres, d. h. ohne Tonzeichen, Kästchen wieder, wie man dies exemplarisch ed. Schmid, S. 67, sehen kann — ja natürlich, das zu sehen ist geradezu kinderleicht, nur das Prinzip stammt von Boethius, nicht gerade als Kinderbuchautor bekannt. Über Boethius hinaus geht nun aber die Darstellung einmal darin, daß ihr Sinn in der Erläuterung der tonalen Klassifikation von Tonfolgen besteht, zum anderen, daß sie Auf- und Absteigen sozusagen getrennt darstellen. Dies geschieht, wie jedem Bewunderer der Kunst von H. Antes geläufig sein dürfte, durch zwei schräg aneinandergelegte, oben zusammenlaufende Skalen (über die einige Schreiber Köpfe gesetzt haben, meist von schönerer Form als die von Antes, aber doch in gleicher Weise). Der eine Unterschied zu Boethius beruht darin, daß für diesen die Darstellung der Konsonanzgattungen nur an sich von Interesse war; Melodien nach solchen Gattungen zu differenzieren war keine Aufgabe, wohl aber war dies wesentliche Aufgabe für die mittelalterliche Theorie. Zum ändern geht es auch bei diesen Schemata um die Anwendung auf konkrete Melodien, d. h. auf Melodien, in denen Auf- und Abstieg zu finden ist.

Was sollte an solchen Darstellungen nun spezifisch kindgemäß sein? Nun vielleicht ja der



angesprochene Umstand, den man auch in Smits van Waesberghe, *Musikerziehung* in der Reihe *Musikgeschichte in Bildern*, S. 73, sehen kann: Da hat doch ein Kopist der *Musica Enchiriadis* genau wie dies später H. Antes getan hat, die beiden schräg aufeinander nach oben zulaufenden Leitern als Beine verstanden, ihnen unten Schuhe angezogen und oben einen Kopf angesetzt, genau wie die berühmten *Kopffüßler* des Kunstprofessors H. Antes, dessen Werk Haas ja sicher nicht als kindlich oder kindgemäß bewerten wird. Nur, hat diese gestaltmäßigen Hinzufügungen ein Kind gemacht? Hat es wirklich siebenjährige Kinder gegeben, die auf nicht ganz billigem Pergament den Text der *Musica Enchiriadis* abgeschrieben haben, um dann solchen „Haldodri“ treiben zu können<sup>32</sup>? Die Antwort wird wohl klar sein. Also hat man es hier mit dem „Haldodri“ eines Erwachsenen zu tun — aber, wer weiß, was M. Haas hier nicht an kognitiv entwicklungspsychologischen Erkenntnissen herausarbeiten könnte. Vielleicht ein Zeichen retardierter geistiger Entwicklung?

Nur ist davon natürlich nicht der Autor der *Scolica Enchiriadis* betroffen, er nutzt die Vorgaben von Boethius in einer notwendig gewordenen aufwendigeren Weise. Z. B. konnte es Boethius nicht in den Sinn kommen, auftretende *absoniae*, Widersprüche der skalischen Struktur aktueller Melodien bestimmter Gestalt mit der Struktur des diatonischen Tonsystems feststellen und intervallisch bestimmen zu müssen. Gerade das aber war Aufgabe der mittelalterlichen Musiktheorie, sie mußte die Aufgabe erfüllen, alle liturgischen Melodien, und das sind nicht wenige, skalisch rational auf die diatonische Skala zu projizieren. Genau dieses Problem mußte sich auch dem Autor der *Scolica Enchiriadis* bieten; ein Problem, das in stark reduzierter Form der Choral ja generell bietet, wenn *h/b* in relativer Nähe innerhalb einer Melodie auftreten, da handelt es sich um zwei verschiedene Tetrachorde, auf die die betreffenden Melodieabschnitte zu projizieren sind, bzw. um „uneigentliche“ *absoniae*; s. ed. Schmid, S. 68 ff., und in dem berühmten Buch von G. Jacobsthal, S. 294. Ja, aber es ist doch ganz kindgemäß, wenn der Lehrer ein solches auf- und absteigendes Schema vorsingt, und dann den *discipulus* — warum muß das eigentlich ein 7-jähriger Knabe sein, im Grammatikdialog ist der *Schüler Karlus* ja auch kein Kind mehr? — fragt, ed. Schmid, S. 68,123: *Sensuisti et hic pentacordum ab ordine declinasse nec reverti, ut coepit?* Darauf antwortet in der seit Plato so bekannten Weise der *Discipulus*: *Sensi utique*. Aber gerade dieses Verfahren ist antiken Ursprungs, man kann es — z. B. — in Augustins *De musica* geradezu als Grundlage des Buches bemerken, wenn man solche Texte denn zu lesen bereit sein sollte: Es handelt sich da nicht um eine naive Kinderlehre durch Erregung angenehmer sensueller Gefühle, die irgendeinen Lernstoff angenehmer machen sollen, nein es handelt sich um eine Grundlage, die nämlich, daß der *sensus* der Ursprung überhaupt von geistigen Urteilen ist; das findet man auch bei Boethius (wo, sei dem Leser als sehr leichte Übungsaufgabe überlassen). Die Tätigkeit der *ratio* beginnt mit der Beurteilung dessen, was die sensuale Wahrnehmung ihr vorlegt; und natürlich hat auch der *sensus* selbst schon eine gewisse Urteilskraft — die, um zu echten, haltbaren Urteilen zu kommen, aber von der *ratio*

<sup>32</sup>Daß Smits van Waesberghe diese Hinzufügungen als *Verspottung* des Textes durch den Schreiber kennzeichnet, scheint nicht ganz adäquat zu sein: Wen würde es nicht reizen, die zwei Schenkel des Schemas als Beine zu sehen, was die Anfügung eines Kopfes herausfordert?

beurteilt werden muß, z. B. was Konsonanz und Dissonanz anbelangt; die sensualen Urteile sind höchstgradig ungenau und unsicher.

Genau dieses Prinzip, das ja das Aufsteigen von sensualen Niedrigem zum Hohen der Tätigkeit der *ratio* bedeutet, das zu erkennen eine zentrale Aufgabe des Menschen in der Orientierung seiner selbst im *ordo* ist, nutzt also auch die *Scolica Enchiriadis*! Daß Augustins *De musica* aber ein Kinderbuch sei, das zu behaupten müßte man schon einige geistige Akrobatik leisten. Und tritt die entsprechende, von dem Autor der *Scolica Enchiriadis* schematisierte Erscheinung von gewissen *absoniae*, strukturellen Widersprüchen zu dem tonal verstandenen System von Konsonanzgattungen etwa in der Wirklichkeit nicht auf, besteht also nicht etwa ein konkreter Grund für die beschriebene Weiterentwicklung der Vorgabe von Boethius und Augustin?

Aber natürlich besteht diese, wie schon Jacobsthal ausreichend klar gemacht haben sollte, ed. Schmid, S. 69, 129: *Limmata ergo haec non plena spacia vocari solent et per ea interdum vel modus a modo transfertur vel per eadem restituitur, sicut in cantibus satis observari potest.* Und natürlich geht es dem *Magister* der *Scolica Enchiriadis* nicht einfach um kindgerechte Lerntechniken, es geht um Erkenntnis der natürlichen Ordnung der Töne, um die *naturalis socialitas concordis soni*, ed. Schmid, S 73, 162! *Sed haec posse dinoscere facili exercitatione obtinebitur. ...*, ib., 168 — das zu erkennen, ist die Aufgabe; man beachte die Reihenfolge: Die konkrete *exercitatio* dient der Erkenntnis, aus der dann natürlich wieder das geforderte korrekte Singen der liturgischen Melodien abzuleiten ist. Das ist für die mittelalterliche Musiktheorie, die natürlich keine Kinderlehre ist, untrennbar, das ist das Neue gegenüber der Antike, und das ist das, was eine vorher undenkbare Entwicklung in Gang setzen konnte, die komplexe kompositorische Planung.

Wer die Darstellung des Tonsystems als Ableitung aus der sensualen Erfahrung einschließlich der graphischen, natürlich — wie schon bei Boethius — raumanalogen Schematisierungen als Ergebnisse einer die kognitive Entwicklungspsychologie von 7 jährigen Kindern berücksichtigende Verfahrensweise bewerten will, erweist sich somit als unfähig, das erkenntnismäßige Ethos der mittelalterlichen Musiktheorie adäquat zu verstehen: Die Methode der Darstellung, das Erörtern aller möglichen Situationen von Ausschnitten bzw. (diatonischen) Folgen von Halb- und Ganztönen als virtuell und fiktiv gesungene Beispiele orientiert sich an dem Vorgehen von Augustin, und führt den *Discipulus* in gleicher Weise zur Erkenntnis einer als naturgegeben verstandenen Ordnung. Gegenüber Augustin hinzu kommt jedoch die Verpflichtung zum korrekten Singen der heiligen Melodien. Augustin konnte und mußte nicht zum Verfassen metrischer Texte anleiten, die *Scolica Enchiriadis* wie (fast) alle mittelalterlichen Theoretiker standen aber vor der Aufgabe einer konkreten Umsetzung der Erkenntnis dieser Ordnung in die musikalische Wirklichkeit — der *discipulus* ist sozusagen Repräsentant des *sensus*. Das wirklich Neue liegt darin begründet, daß die Erkenntnis des Richtigen auch Voraussetzung des richtigen Singens ist: Die Würde des liturgischen Gesangs, nun auch als Teil der *musica instrumentalis* verstanden, ist dafür die, Augustin wie Boethius nicht vorstellbare Grundlage.

Ja aber, ist nicht die Wahl von *Kopffüßlern* — in der ursprünglichen Überlieferung sogar ganz ohne Köpfe und sogar Füße — ganz auf kindliche Gemüter zugeschnitten? Einmal wird man ja

wohl auch als Erwachsener diese Schemata als sehr nützlich ansehen können: Wieviel schneller ist durch diese Schemata das Gemeinte verständlich als in der textlichen Beschreibung. Zum anderen: Nicht eine menschliche Gestalt, die auf die gespreizt stehenden Beine reduziert ist, hat bei der Erfindung der betreffenden Schemata, den *Kopffüßlern* ohne Kopf und Fuß, Pate gestanden, das war die Neumenschrift. Wie das? Ganz einfach, man notiere einen *accentus acutus* und direkt daran anschließend, in Ligatur, einen *accentus gravis*, also die graphische Repräsentation eines Aufstiegs und eines direkt angeschlossenen Abstiegs<sup>33</sup>. Das ist der *accentus circumflexus*, genau da ist das Prinzip wirksam, das die *Scolica Enchiridis* genutzt hat für ihre *Kopffüßler* ohne Kopf — denn es handelt sich nicht um solche, sondern um Schemata, die die Raumanalogie der Neumen bzw. der melischen Akzente ausnutzen, um für jedermann, welchen Alters auch immer, die gemeinten tonräumlich skalischen Sachverhalte ganz leicht verständlich zu machen. So einfach ist das, aber Kinderlehre ist es damit noch lange nicht — die von Walter so enthusiastisch akzeptierte (vgl. G. Keller, *Sämtliche Werke, Hist. -Krit. Ausgabe*, Bd. 5, S. 103, 18) tiefe Lehre von M. Haas kann hier, wenigstens von einem auf der Niedrigkeit der Sachverhalte stehenden Denken nicht übernommen werden, wie schade, vielleicht aber gar nicht möglich für den Bestand einer sachbezogenen, wissenschaftlichen Art von Musikwissenschaft, die Haas jedoch, von seiner hohen Warte aus, sicher als um mindestens 30 Jahre gegenüber anderen Disziplinen veraltet ansehen muß — vielleicht rühren ja von da die Diskrepanzen her.

<sup>33</sup>Also das Prinzip, daß Michael Scottus so selbstverständlich seine, meist merkwürdige Analogien aufstellen läßt, die aber natürlich an der modernen Linienschrift orientiert ist, wie z. B., ed. G. Stabile, *Musica e cosmologia ...*, in s. o., Anm. 34 auf Seite 269, S. 29: *Et super hos terminos et in eorum spatiis componuntur note diverse in signum vocum simile stellarum aspersarum per totum firmamentum. ... Unde per tales lineas et spatia linearum et motus gradualis scalarum, scl. ascensionis et descensionis. Et sic vocum alie habent suum pondus ad sursum, ut aer et ignis, et alie deorsum, ut aquae et terra.* Man kann dankbar sein, daß die wirklichen Musiktheoretiker der Zeit rationale Problemlösungen anzustreben gewohnt waren: Die Philosophie hätte da wohl nichts zustanden gebracht, wie dies auch der, immerhin etwas unterhaltsamere Vergleich von Ordnungsprinzipien hinsichtlich der Sterne und der Töne zu erkennen gibt, ib.: *... et sic note notate in certo loco elevatione et depositione videntur ad locum erraticae et impeditibiles (sic!) cum sint asperae. Sed notandum, quod non errant, nec errorem inducunt homini scienti, ymo ex tali varietate locorum, in quibus sunt adnotate, pulchritudinem et dulcedinem suavis consonantie in sonoritate cantus adducunt rationabiliter et presentant mirifice, ut planete et stelle in celo figuram signi nobis representantes tali aspersione, et hec est causa, quare imus planeta tantum distat ab alio ... sciendo, quod omnia spatia ex omni parte continent rationem sue mensurae. ...*: Der Sinn, daß gerade die musikalische Notation als Vergleich dienen kann, liegt natürlich einmal in der Räumlichkeit ihrer Notation, die im Gegensatz zur Vorstellung von M. Haas eben wesentlich Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens direkt wiedergibt, nämlich die räumliche Struktur melischer Gestaltbildung, zum anderen darin, daß auch die Töne proportional geordnet erscheinen. Wesentliche Einsicht in die Natur der Notation bringt diese Assoziation nicht; ihre Selbstverständlichkeit als Voraussetzung für den *homo sciens*, ist für die Zeit trivial, ihre Fähigkeit, die *pulchritudo et dulcedo* zu zeigen und *rationabiliter et mirifice* die Melodie repräsentieren, setzt immerhin das Wissen voraus, daß die Zeichen die Melodien exakt die Melodien wiedergeben — rational rekonstruiert, daß sie die melodischen Gestalten adäquat notieren.

## 2.1.2 Noch mehr Neuestes zur *Anschaulichkeit* der westlichen Neumen

### 2.1.2.1 M. Haas, die Neumenschrift und die mittelalterliche Musiktheorie

Staunend darf man z. B. in M. Haas, *Funktionen der ars musica* in ed. U. Schaefer, *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 14 f., lesen, daß es eine *Faustregel* (sic!) gäbe, nach der man *Neumen als "anschaulich" und "analytisch" charakterisiere*, was meine, *Neumen vertreten ein melodisches Segment unterschiedlicher Länge; ihrer Gestalt nach lassen sie erkennen, wie die Melodiebewegung verläuft — in dieser Beziehung sind sie "anschaulich" — und sie geben Hinweise auf Einzeltöne, was zum Merkmal "analytisch" führt*. Haas sieht hier also offensichtlich eine Opposition, die es jedoch nicht gibt. Daß nach den Paläofränkischen Neumen alle anderen klar graphische Entsprechungen in ihren Zeichen, ob ligiert oder nicht, zu Einzeltönen aufweisen, dürfte ebenso bekannt sein, wie der Umstand, daß zwei getrennt übereinander notierten *puncta* etwa in Metz oder in St. Gallen klar und vor allem *anschaulich* eine Folge von zwei Tönen angeben, in Richtung nach oben; angesichts nun der Aristoxenischen Differenzierung der zwei Stimmbewegungen ist es natürlich auch durchaus anschaulich, wenn die diskreten Töne einer Tonbewegung genau wie in der Aquitanischen Notation durchgehend, aber entwickelt aus der älteren bretonische Neumierung, eben als graphisch diskrete Elemente notiert werden. Insofern erscheint die Haas'sche *Faustregel* — angesichts der Klarheit der Sachverhalte schon ein sehr merkwürdiger, sicher aber sehr tief gemeinter Ausdruck — als völlig unzulänglich, denn hier wird ein Prinzip verwirklicht, das die gesamte Neumenschrift betrifft, die Raumanalogie, die einen einzügigen *pes* genauso gut zwei Töne übereinander, zwei „aufsteigende“ Töne, wiedergeben läßt, wie die Zerlegung in zwei ebenso, in genau der gleichen Weise übereinanderstehende getrennt geschriebene Töne; dieses letztere Prinzip liegt bekanntlich beim *scandicus* und *climacus* auch vor, und den kennt St. Martial wie St. Gallen oder Metz wie die bretonischen Neumen.

Die Merkwürdigkeit der Haas'schen *Faustregel* hat natürlich damit zu tun, daß M. Haas das Problem unbeachtet läßt, daß *Anschaulichkeit* ja nun nicht gerade ein wissenschaftlich ausreichend klarer Begriff ist, daß man also zunächst einmal untersuchen müßte, was denn eigentlich rational unter der Anwendung dieser Bezeichnung auf die Notation von Musik zu verstehen sein könnte. Da aber ist nun deutlich, daß die Haassche *Anschaulichkeit* sich natürlich auch auf die Notation in Tönen bezieht, auf die Fähigkeit aller westlichen Neumen — nach der Paläofränkischen! — gründet, Einzeltöne exakt als erkennbare Stellen in den einzelnen Neumen zu bezeichnen; die Auflösung in Einzelpunkte z. B. in Aquitanien bedeutet daher doch nicht etwa eine revolutionäre Neuerung (auch wenn das Kadens Vorstellung zu sein scheint, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 399), Dominanz des *Analytischen* gegenüber einem *Anschaulichen*, höchstens von einer Steigerung des Grades an *Anschaulichkeit* könnte man sprechen: Die auch in allen anderen Schriften, außer der Paläofränkischen, klare Diskretheit der Töne, das Prinzip der *κίνησις διαστηματική*, wird durch strikt diskrete Schreibung im gemeinsamen „Tonraum“ bzw. seinem Äquivalent auf dem Pergament durchaus raumanalog repräsentiert; die jeweilig „festen“ und diskret von einander „abstehenden“ Tonhöhen werden durch ebenso diskret von

einander „abstehende“ Punkte, eben als diskrete Punkte im Raum abgebildet; ja man könnte sogar das sozusagen implizite Kontinuum dieses „papierenen“ Raumes als Verdeutlichung eben dieser diskreten Definition der Elemente, als Auswahl aus den Möglichkeiten des Kontinuum sehen, die Punkte sind vereinzelt eben in einem Kontinuum; sollte hier ein Gegensatz zu den Komplexneumen vorliegen? Wenn man allerdings weiß, daß in einem *pes* auch in St. Gallen jeweils die markierten Enden der jeweiligen Figur diskrete Töne bezeichnen, wird diese Figur aber zur einfachen Ligatur eben der jeweiligen zwei Endpunkte, zur graphischen Konvention ohne anderes Bezeichnetes als die Gliederung, die für den Vortrag und die rhythmische Erscheinung Bedeutung gehabt haben dürfte. Solche notwendigen rationalen Differenzierungen scheinen jedoch für M. Haas nebensächlich sein.

Seine eigentliche Erkenntnis folgt ja aus seiner so großen *Verdutztheit*, aus der schon manche der großen Erkenntnisse von M. Haas entströmt sind, ib., S. 15, findet man die Frage, *welche Transformation dafür verantwortlich ist, dass man Hörbares im lateinischen Mittelalter so schreibt, dass melodisches Substrat „anschaulich“ wird.* ...; warum man von *melodischem Substrat* und nicht *Melik* sprechen soll, ist auch nicht so ganz klar, sicher bedeutet dies aber etwas sehr Tiefes. Grund dafür sei die Grammatik, die Konvention, *dass „hoch“ und „tief“ mit Akzenten vermittelt wird, die als geschriebene Zeichen nach oben oder unten zeigen, wie die Grammatiker versichern*; welche Formulierungen welcher Grammatiker M. Haas im Sinne hat, verrät er nicht; das leistet die vorliegenden Literatur wohl zu Genüge, auch ist der Sinn der Akzentzeichen in der Grammatik nicht der *„hoch“ und „tief“ zu vermitteln*, sondern die Stelle des Wortakzents festzulegen unter Benutzung eines musiktheoretisch definierten Bezeichneten; da wird nichts *vermittelt*, sondern genau definiertes Bezeichnetes durch Zeichen wiedergegeben — die antiken Begriffsbildungen auch der Grammatik im Bereich *de accentibus* sind nicht etwa irrational vage, sondern beruhen auf musiktheoretischen Erkenntnissen, deren Grundlage man bewerten kann, durch Falsifizierung oder Verifizierung, hier durch Bestimmung des melischen Hörens als raumanalog oder nicht — darauf wurde oben bereits mehrfach eingegangen, wie auch schon in anderen Beiträgen des Verf.

Nun, es ist sicher für seine auffällige These völlig ohne Belang, daß Bezeichnungen wie *altus* etc. für die entsprechenden melodischen Richtungen natürlich auch neben der Grammatik zu finden sind, der Wortgebrauch von Martianus Capella kann hierfür eine Quelle abgeben. Es sind also nicht etwa nur Angaben von Grammatikern, die diese raumanaloge Formulierung wählen; das von M. Haas als *metaphorisch* bezeichnete antike Begriffspaar *ὄξύς τε καὶ βαρύς*/*acutus gravisque* ist in der Zeit schon von Aristoxenus rein terminologisch, d. h. gerade nicht *metaphorisch*, wie man z. B. daran sieht, daß eine inhaltliche Beziehung der Grundbedeutungen zur Grundkategorie der melischen Theorie von Aristoxenus *κίνησις φωνῆς* nicht besteht — übrigens auch nicht sehr alt, also etwa aus den *Urgründen der Sprache zu förderndes kostbares Gestein*, wie nur einer der ganz Großen so daher reden kann, weil er keine Ahnung vom Funktionieren von Fachsprachen hat —, so daß Aristoxenus natürlich neben diesen Bezeichnungen auch noch *ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι* für die jeweiligen Bewegungsrichtungen sagen kann, die sozusagen zu den Tonhöhen führen; Aristoxenus, der immer noch ein etwas besserer Zeuge schöpferischer antiker

Musiktheorie ist als F. Zamminer, nun spricht aber eben auch hinsichtlich melodischer Bewegung von *κίνησις φωνῆς/motus vocis*, ganz im Sinne einer *Bewegung* — wenn solche Bezeichnungen nebeneinander herlaufen, gleichmäßig verwandt werden, ist die Behauptung einer metaphorischen Bezeichnung mit der Denkwirklichkeit inkompatibel, es handelt sich um zu Fachtermini gewordenen Wörter, die man sicher immer auf ihre ursprüngliche Grundbedeutung zurückführen kann, die aber diese Bindung in ihrer terminologischen Fachverwendung schon längst verloren haben. Und daß die Terminologie das Denken maßgeblich beeinflusse, daß also „der“ antike Musiktheoretiker sich Tonhöhe immer nur als *spitz* o. ä. habe denken können, wenn er andererseits ganz natürlich von *Bewegung* spricht, das würde wohl auch M. Haas nicht behaupten wollen, wenn er sich auf solche Kleinigkeiten überhaupt einlassen könnte und würde, ja wenn er beachten würde, wie selbstverständlich raumanaloge und ältere Ausdrücke nebeneinander verwendet werden; dazu liegen, auf dem niederen Gebiet der Sachfragen ja auch Betrachtungen vor.

Mit Aristoxenus — und Laum wie Bielitz — wird natürlich auch die Frage, *Was hat Musik mit Grammatik zu tun?*, ib., S. 15, obsolet bzw. angesichts der Größe des Fragestellers entsprechend zu einer hohen Überabstraktion: Mit *Grammatik* hat Musik in diesem Falle gar nichts zu tun — ja, aber, die Akzentzeichen für melische Vorgänge stammen doch aus der Grammatik, übrigens nicht etwa der spätantiken, lateinischen Grammatik, der Ursprung ist, siehe Laum, schon etwas älter. Ja, hätte M. Haas einmal beachtet, was denn eigentlich das Bezeichnete der Akzentzeichen ist, hätte er, z. B. durch Lektüre von Verf. *Otfrid*, oder eben von Laums klarem Beitrag, erfahren, daß das eben die melische Bewegung ist, also nicht etwa etwas vag Grammatikalisches, sondern etwas genuin und spezifisch Musikalisches, etwas von einem Musiktheoretiker, nämlich Aristoxenus Vorgegebenes. Und hätte M. Haas einmal beachtet, daß die eigentliche lateinische Grammatik für die griechischen Akzentzeichen eigentlich keine Verwendung mehr hat, weil da doch nicht etwa die melische Bewegung, sondern der Druckakzent das Gemeinte ist, hätte er sicher gewisse Differenzierungen für nicht überflüssig gehalten: Die lateinische Grammatik ist keineswegs der inhaltliche Grund dafür, daß man melodische Bewegung raumanalog schreibt, das ist das Bezeichnete der griechischen Akzentzeichen, von deren Erfinder man bei Laum einiges lesen kann, wenn man die Beiträge des Verf. perhorreszieren sollte: Laums Arbeit ist ein von einer Preußischen Akademie mit Recht preisgekröntes Werk, dessen Beachtung sich also auch ein so großer Denker über das Denken von oder in mittelalterlicher Musik sicher nicht schämen müßte.

Die Grammatik nutzt nun zwar die Aristoxenische Definition der Stimmbewegungen, nämlich als *Bewegungen* — auch eine Metapher? —, ihre Anwendung, das Gemeinte der Zeichen ist aber doch nicht eine Angabe der Stimmbewegung, sondern allein der Stelle, wo der Akzent in Wort „sitzt“; das interessiert den Grammatiker, wogegen den *μουσικός* die Art der melischen Stimmbewegung interessiert, die die Sprachmelodie kennzeichnet. Während nun die griechische Sprache vielleicht noch deutlich melisch war, das Bezeichnete also einen Bezug zur klanglichen Wirklichkeit hatte, ist dies in der lateinischen Sprache nun wirklich nicht mehr der Fall, da herrscht, es sei wiederholt, der Druckakzent, was ja einige Grammatiker auch deutlich

genug formulieren. Das Gemeinte ist aber identisch mit dem der griechischen Akzentzeichen: Die Angabe, wo im Wort der Akzent steht, nur, daß dieser jetzt ein Druckakzent ist, jedenfalls nicht dominant ein melodischer Akzent — die Akzentfunktion ist identisch, ihre Klanglichkeit letztlich irrelevant, nämlich für das von den Grammatikern Gemeinte.

Und wenn Haas auch im Folgenden seiner so neuartigen Erkenntnisse über die Neumenschrift und ihren Ursprung ausgerechnet die raumanaloge Sprechweise „der“ Grammatik zuweist, hat er offenbar nicht beachtet, daß die Akzente — noch heute französisch geläufig — weiterhin als *acutus* etc. benannt werden, das ist aber doch die nach Haas antike *metaphorische* Bezeichnung: Auch in „der“ Grammatik, korrekt in den Kapiteln *de accentibus* werden nebeneinander problemlos alle geläufigen Bezeichnungen verwendet: Was würde M. Haas wohl dazu sagen, daß der irische Grammatiker Muretach den *acutus* so definiert: *acuat et erigit syllabam*, ed. Holtz, S. 37, 16? Beide *Metaphern* problemlos nebeneinander verwendet, weil das Bezeichneten völlig klar ist — bei Fachtermini noch auf die ursprüngliche Wortbedeutung als dauernde *Metaphorik* zu setzen, birgt ohne Reflexion ersichtlich erhebliche Gefahren, auch wenn es ein sicher sehr beliebtes, weil einfaches Verfahren darstellt, Sachprobleme elegant zu umgehen.

Die Behauptung, daß die raumanalogen Bezeichnungen aus und nur oder doch dominant aus „der“ Grammatik stammten, entspricht also weder den Quellen noch dem normalen lateinischen Sprachgebrauch, zumal ja zu fragen wäre, wie denn nun eigentlich diese Begriffe in die Grammatik hineingekommen sind, und was ihr eigentlicher Sinn sein könnte; es empfiehlt sich, die Texte, und die genau zu lesen, ehe man so neue Behauptungen aufgestellt haben will.

Damit aber ist Haasens Frage obsolet: Die mittelalterlichen Neumen nutzen das Bezeichnete der antik vorgegebenen Akzentzeichen, und das ist nun einmal die melodisch gerichtete Bewegung, reduziert für die Zwecke der Grammatik auf die Unterscheidung *nach oben*, *nach unten* und für lange Vokale *nach oben und unten*.

Nun erkennt M. Haas in seinen ungeheuer tiefen Allgemeinplätzen über die Bedeutung von Martianus Capella und Boethius für „das“ auch musikalische Mittelalter, ein großes Dilemma, ib., S. 18: *Nach mittelalterlichem Verständnis kann eine so begründete Theorie genau darüber etwas aussagen, was die ratio eines Tons oder eines Intervalls ist. Negativ formuliert: es gibt nach mittelalterlicher Ansicht keine theoretische Basis, von der aus die Sukzession klanglicher Ereignisse begründet werden kann.* Wirklich nicht? Und was sind *klangliche Ereignisse*, Mehrstimmigkeit? Da gibt es ja wohl ausreichende Gründe für die jeweilig richtige oder falsche *Sukzession klanglicher Ereignisse*, also meint Haas das offenbar nicht — und sagen Hucbald und andere eigentlich Nichts über die korrekten Tonfolgen im Choral? Oder was meint Haas eigentlich — eine Theorie der *Sukzession von Klangereignissen*, das wäre wohl eine Kompositionslehre, doch, da hat er partiell recht, die Wahl der Tonfolgen in einer Melodie ist nach Plutarch explizit nicht Sache der Musiktheorie, und auch Guidos Melodielehre ist dafür nur ein Gerüst — nur, was wäre eigentlich als Gegensatz anzusehen: Eine Theorie der Tonfolgen in konkreten Melodien? Nun, das gibt es ja auch, wenn man die diatonische Anordnung des melischen Materials als Abstraktion des intuitiv abstrahierenden Gefühls melischer Richtigkeit von Melodien versteht; und das muß man wohl tun — wenn man rational an die Fragen herangehen

will.

Daß Einzeltöne und Intervalle gleichartig eine *ratio* darstellen, ist eine wirklich ungeheuer neue Erkenntnis, die aus M. Haasens mathematischer Bildung herzurühren scheint: Nochmals, die *ratio eines Tons oder Intervalls* gibt es, und deshalb können *Sukzessionen klanglicher Ereignisse* nicht begründet werden; tief, ja tiefer als das Meer gedacht: Sicher *Sukzessionen* irgendwelcher *klanglicher Ereignisse*, so wie Schwertgeklirr und Wogenschwall sind auch heute rational gar nicht so leicht *begründbar*. Haas wird vielleicht einräumen, daß es ja wohl um dezidiert musikalische *klangliche Ereignisse* geht, also um Folgen von Tonhöhen — und die waren für „das“ Mittelalter nicht denkbar oder begründbar? Eine drollige Folgerung: Denn, was könnte wohl die Proportion eines Einzeltons sein? Und was ist eine (musikalische) Proportion anderes als eine rationale „Darstellung“ der Folge von zwei Tönen, denn nach „oben“ hat man „umgekehrte“ Proportionen als „nach unten“; das dürfte doch wohl klar gewesen sein, zumal man Tonfolgen recht hübsch am Monochord nicht nur darstellen, *begründen*, sondern auch hören kann. Die Tiefe der Formulierung von M. Haas ist also wieder so tief, daß der einfache Leser ins Grübeln geraten muß. Also: Die Proportionen stellen keine Tonfolgen dar, der Begriff des *intervallum* ist so irgendetwas wie ein Einzelton, und dieser wiederum eine *ratio* wie ein Intervall, oder wie soll man das verstehen? Leider gibt M. Haas auch im Folgenden keine Erklärung, warum im *Mittelalter* eine *Sukzession klanglicher Ereignisse* theoretisch nicht begründet werden konnte, so daß man wie so oft auf eigenes Nachdenken angewiesen ist, sicher eine pädagogisch sinnvolle Einstellung, nur wenn die Aufgabe die Fähigkeiten der Leser überschreitet? Jedenfalls lassen sich Tonfolgen durch Folgen von Proportionen, „handlich“ repräsentiert durch Intervalle, theoretisch direkt darstellen.

Oder sollte M. Haas meinen, daß die antike Theorie keine Theorie der konkreten musikalischen Fortschreitung kennt? Daß die grundsätzliche Umwandlung des Adrastschen Vergleichs auf „ablaufende“ Formteile von Musik erst mittelalterlich ist, ist eine bekannte Tatsache, zu der selbst ein so einfacher Fachvertreter wie Verf. ein paar Worte zu sagen hatte, *Musik und Grammatik*; aber dann müßte Haas das doch ein wenig deutlicher sagen, damit man sieht, daß er hier vielleicht nur Trivialitäten äußert: Die antike Theorie der Melik ist eine Theorie des Materials, die immerhin aber Klarheit darüber schafft, welche Tonfolgen *ἐμμελεῖς* sind, und welche *ἐχμελεῖς*; mehr kann doch wohl eine Theorie gar nicht sagen, schließlich muß ja für den Erfinder von *Sukzessionen klanglicher Ereignisse*, den Komponisten noch etwas bleiben.

Angesichts der expliziten Formulierung bei Boethius über die antike Notation erscheint es auch dem einfachen Leser der Äußerungen von M. Haas geradezu als absurd — sicher ein Zeichen der *Dummheit* des Lesers, die M. Haas merkwürdigerweise, als neue, Baslerisch zertrümmernde Sichtweise, Merkur zuschreibt —, daß die Kommentatoren von Martianus Capella von notierten musikalischen Handschriften keine Vorstellung hätten haben können — Remy von Auxerre jedenfalls hatte davon eine Vorstellung, denn er verwendet ja explizit Metzger Neumen (was man z. B. schon aus so bescheidenen Beiträgen wie Verf. *Otfrid*, S. 265 hätte entnehmen können). Daß Johannes Scottus Eriugena davon nichts verstanden hat — ergibt sich ganz einfach daraus, daß er die *Inst. mus.* von Boethius nicht gelesen hat (und dies wieder wird in einer noch nicht



veröffentlichten Schrift des Verf. zur Antikenrezeption im Bereich der Musiktheorie bis zur Scholastik klar gezeigt); also so einfach scheint es denn doch auch nicht zu sein, zumal Aurelian in die Schrift von Boethius ja etwas genauer geblickt haben muß, also vielleicht sogar die Stelle, wo dieser über die antike Notation spricht, gekannt hat — und sagt nicht auch Martian selbst so etwas?

Wenn M. Haas nach vielen tiefen Erörterungen über *lineare und geordnete Symbolketten* redet, die Menschen benutzen z. B. beim Sprechen, ib., S. 20, schließlich zu der tiefen Frage kommt, ib., S. 24: *Warum aber wird im Rahmen der Schriftreligionen ausgerechnet vom Christentum Notation entwickelt?*, darf man vielleicht einmal dem Sachverhalt Beachtung schenken, daß nur das Christentum eine institutionalisierte liturgische Hochkunst kennt; ein Umstand, der jedoch nicht notwendig direkt zu einer Notation geführt hat, wie die Zeit der Väter beweist; also dürfte die Verbindung, die Haas hier herstellt, die Ebenen nicht beachten — denn, wann und wo entsteht denn die Neumenschrift, nicht bei Augustin, nicht bei Isidor, nicht bei Benedikt, nicht bei Gregor, sondern im Frankenreich, eindeutig in Zusammenhang mit einer Neuordnung der Liturgie und ihres musikalischen Bestandteils; notwendig dafür ist aber auch, nicht einfach der christliche Glaube, nein, sondern auch die Rezeption der lateinischen Grammatik und dann auch Musiktheorie, wo man z. B. von Boethius die grundsätzliche Möglichkeit einer Notation von Musik erfahren konnte<sup>34</sup>, selbst wenn man deren eigentlichen Inhalt nicht verstanden haben sollte, ein Nichtverstehen, das man ausweislich Aurelian bei Amalar voraussetzen muß; und daß die nicht einfach christlicher Natur ist, sondern Karolingischer, sollte auch nicht ganz unbeachtet bleiben: Die Haassche Grundfrage erweist sich also als die Sachverhalte wieder einmal weit unter sich lassend.

---

<sup>34</sup>Daß allerdings Boethius eine *importanza della denominazione aritmetica per la notazione musicae e la numerorum vis* unterstriche, ist aus dem Text von Boethius nicht abzuleiten, die antike Notenschrift kann keine „proportional pythagoräische“ Herkunft haben, denn sie setzt implizit, natürlich nicht rationalisiert, eine virtuelle Gleichschwebung voraus. G. Stabile, *Musica e cosmologia ...*, in ed. L. Maurio, *La musica nel pensiero medievale*, Ravenna 2001, S. 15, zu *Inst. Arithm.*, I, 1, ed. Friedlein, 11: *Musica vero quam prior sit numerorum vis, hinc maxime probari potest, quod non modo illa natura priora sunt, quae per se constant, quam illa, quae ad aliquid referuntur. Sed etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur, et idem in hac evenire potest, quod in geometria praedictum est. Diatessaron enim et diapente et diapason ab antecedentis numeri nominibus muncupantur. Ipsorum quoque sonorum adversus se proportio solis neque aliis numeris invenitur. Qui enim sonus in diapason symphonia est, idem duplicis numeri proportione colligitur. ...* Das Wort *adnotari* hat hier natürlich nicht die Bedeutung, *notieren mit der Notenschrift*, sondern bezieht sich darauf, daß Elemente der Musik Zahlenamen tragen, wie Quart, Quint und Oktav. Obwohl Boethius am Schluß der zitierten Stelle natürlich klar auf die Proportionen verweist, die die jeweilige Konsonanz bestimmen, ist seine Argumentation gerade an dieser Stelle unbrauchbar: Die „Zahlenamen“ der Intervalle sind nicht von der allein wissenschaftlichen Proportionenlehre bestimmt, sondern vom Abzählen der jeweils enthaltenen Töne, also eher Aristoxenisch. Mit der musikalischen Notation der alten Griechen hat diese Stelle nichts zu tun, wie auch der Gebrauch des Ausdrucks *sonus* an dieser Stelle nicht mit dem musiktheoretisch eindeutigen Begriff zu vereinen ist.

Und daß die arabische, trivialerweise rein weltliche musikalische Hochkunst allerdings Notation kannte, sie aber nicht anwandte: Hätte M. Haas einmal in das große Werk von Abū al-Faraġ geschaut, oder in Verf. *Otfrid*, S. 242 ff., so hätte er sehen können, daß die arabisch-islamische Musikkultur potentiell auch eine Notation besaß und hätte nutzen können; natürlich bestand, wie man auch von H. G. Farmer erfahren kann, für eine derart vom Instrument „beherrschte“ Musikkultur wie der arabischen grundsätzlich die Möglichkeit der Notation, nämlich durch Griffschrift — in dieser „Instrumentalität“ liegt ja der zentrale Unterschied zur westlichen, rein geistlich liturgischen musikalischen Hochkultur — und auch wenn die Frage nach der *Schriftreligiosität* von Abū Nuwās, der ein Lied über die Laute gedichtet hat, sicher in gleicher Weise zu beantworten ist wie bei dem Troubadour Herzog Wilhelm von Aquitanien, dessen projektiertes „Nonnenkloster“ sicher nicht die päpstliche Abbrobation bekommen hätte, so ist doch die Frage, was die, erst noch genauer zu überprüfende Frömmigkeit von Ibrahīm ibn al-Mahdī oder anderen mit seinen musikalischen Fähigkeiten zu tun haben könnte und damit auch mit dem Verzicht der arabischen Musiker auf die ja verfügbare Notationsmöglichkeit, nicht so irrelevant, wie M. Haas mit seinem emphatischen Problemaufruf glauben machen könnte — oder sollte er das Problem gar nicht gesehen haben? Das ist doch angesichts der Größe seines musikwissenschaftlichen Anspruchs ganz ausgeschlossen.

Um nur einen weieren Hinweis auf Fragen anzuführen: Angesichts der in Verf. *Musik und Grammatik* gerade in Bezug auf die westlichen Leistungen nun wirklich ausführlich erläuterten „Winkeldarstellung“ des Tonsystems bei al-Fārābī erscheint es allerdings als geradezu abenteuerlich, ja höchstens als Zeugnis der dezidierten Unkenntnis der relevanten Quellen, die arabische Musiktheorie als der westlichen schon des 10. Jh. grundsätzlich überlegen zu qualifizieren: Al-Fārābī verharret dem Vorbild entsprechend auf der Untersuchung des Materials der Musik — und ist da, mehr noch als al-Kindī, wirklicher Wissenschaftler, weil er konkrete, neue Probleme formuliert und untersucht; nur ist die aktuelle Musik als solche in ihrer individuellen Gestalt für ihn keine zu betrachtende Wirklichkeit! Die arabische Theorie, hier Erbe der Antike, interessiert sich — leider — nicht dafür, wie die Intervallfolgen einer Melodie von Ishāq ibn Ibrāhīm aus Mossul waren. Es wäre also vielleicht doch nicht ganz schlecht, wenn Haas nicht nur Büchertitel zitierte, sondern auch einmal hineinschauen würde.

Nur die christliche Liturgie kennt die Notwendigkeit der immer genaueren Fixierung der liturgischen Vorschriften, es beginnt ja mit der Sammlung von „notenlosen“ Liedtexten, systematisch gesammelt, offenbar unter Anführung bekannter Varianten, also als Teil des Aufschwungs der Liturgiewissenschaft im 9. Jh. Allerdings, auch M. Haas erklärt nicht, warum man überhaupt erst, und dann unter der „Rubrik“ eines Buches der *ars musica* (*Gregorius praesul*) zunächst einmal die Liedtexte der Messe zusammengestellt hat, sorgfältig, z. B. höchst aufwendig — kennt M. Haas so etwas aus dem Islam, kennt M. Haas etwa eine geistig nun wirklich tiefgehende Auseinandersetzung mit der Rolle und Funktion von Musik in der heiligen, es sei wiederholt: heiligen, Liturgie außerhalb der christlichen Religion (die Texte über das „Hören“ haben ganz andere Probleme, die sich natürlich auch in gewissen Bereichen mit westlichen Fragestellungen berühren, von M. Haas hat man dazu noch nichts gelesen, vielleicht könnte man

da aber doch wenigstens, u. a., das letzte Kapitel in Verf. *Musik als Unterhaltung* ansehen, wenigstens um einige der da angeführten Quellen als solche kennenlernen zu können — also gibt es schon zwei M. Haas offenbar nicht geläufige bzw. in Hinblick auf die Selbstwertung der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft von M. Haas, die doch alles wissen muß, eher unbeachtliche Gründe für eine Fixierung auch der Musik, die mit der Musik selbst aber nichts zu tun haben, also auch nicht ausreichend sind, notwendig, ja, aber eben nicht ausreichend: Die Karolingische Renaissance mußte im Westen noch „dazukommen“ — und daß die Existenz einer Notenschrift in der Antike dem westlichen Mittelalter nach der Rezeption der Schrift von Boethius geläufig war, sollte man eben auch nicht gänzlich übersehen: Hucbald etwa übernimmt selbstverständlich den Ausdruck für Notenzeichen, den er bei Boethius findet. So großartig al-fresco auch die Frage von Haas an die Religionen als Grund für die Entstehung der Neumenschrift erscheinen mag, vielleicht gibt es doch noch einige kleinere, nicht unwesentliche Details<sup>35</sup>. Natürlich, auch Byzanz, der Erbe der antiken Bildung kennt die Möglichkeit der Verwendung der Akzentzeichen zum gleichen Zweck auch, später übrigens als der Westen; die syrischen Kirchen kennen sie aber nicht, deren Christlichkeit selbst M. Haas kaum bezweifeln wird; daß die Kirchen mit semitischen bzw. nichtantiken Sprachen trivialerweise die antiken Akzentzeichen nicht rezipieren konnten, daß dies also nur die Liturgien vermochten, in deren kulturellem Umfeld die antike, griechische Grammatik rezipiert wurde, dürfte klar sein — Sibawaihī jedenfalls hat das nicht getan, und konnte es auch nicht tun (der andererseits für die Frage nach der Auswirkung der antiken Atomtheorie und anderer Modelle kleinster Elemente auf die Definition der Elemente von Sprache und Musik nicht ohne Interesse ist).

Und natürlich wäre ohne die Entscheidung sozusagen der hier wesentlichen Kirchenväter für eine aufwendige Musik in der Liturgie keine Notenschrift für eben diese Musik entstanden — nur eines sollte man vor allzu tiefsinnig allgemeiner Erkenntnis nicht ganz übersehen: Die Neumenschriften haben sich erst sehr viel später als diese Entscheidung der Väter entwickelt, aus ganz anderem Kulturkontext. Augustin jedenfalls hat an Notation der Melodien nicht gedacht, wohl auch nicht denken wollen, erst die Karolingische Renaissance schafft hier die Möglichkeiten im Westen — ob das ganz im Sinne von Augustin war, darf man zumindest als wertungsgeschichtliches Problem sehen, man kann sich zur Betrachtung solcher Sachverhalte offensichtlich nicht nur auf die Sichtmöglichkeit von M. Haas einschränken: Die Entstehung der Neumenschrift in Byzanz und im lateinischen Westen ist nicht direkt von dem christlichen Glauben abhängig, M. Haas dürfte mit seiner Formulierung etwas zu allgemein vorgehen, d. h. gerade nicht das Spezifische zu erfassen in der Lage sein: Etwas übertrieben formuliert, ist der christliche Glaube, korrekter die christliche Liturgie zwar eine notwendige, nicht aber hinreichende Grundlage der Entstehung der Neumenschrift.

Aber seine so hoch über allen anderen wie auch der Sachkenntnis stehende Sichtweise läßt auch andere Tatsachen etwas verschwinden: *Wer Neumen schreibt, bildet nicht einfach die Me-*

<sup>35</sup>So wie W. Pauli nach der Entdeckung der Weltformel durch Heisenberg eine Postkarte verschickte mit einem wunderbaren Rahmen, in dem allerdings das eigentliche Bild „leer“ geblieben war, mit der Bemerkung: *I can paint like Tizian, there are missing only a few details.*

lodie ab, sondern schreibt Zeichen gemäss einem grammatikalischen Wahrnehmungsfilter. Man bringt Kindern mit dem Lesen und Schreiben bei, ... wie Gesungenes in die visuelle Wahrnehmung transformiert werden kann. Wie man überhaupt einfach die Melodie ... abbilden können sollte, wäre natürlich auch erst noch zu fragen — wenn man an derartigen, wesentlichen, Kleinigkeiten interessiert sein sollte —, denn es werden ja „nur“ bestimmte Merkmale als Bezeichnetes definiert und dann durch Zeichen wiedergeben, seien es Tonhöhen durch Buchstaben wie in der Antike, seien es Tonhöhenfolgen nach Richtung und melisch-phrasierungsmäßiger Zusammengehörigkeit wie bei den Neumen — die Tonqualitäten von „geschluchzten“ Tönen wie in der Ausführung von berühmten Tenören sind ja wohl von der Möglichkeit einer zeichenmäßigen Notation ebenso weit entfernt wie Klangschönheit u. ä., sodaß man vielleicht erst einmal fragen sollte, was ist den eigentlich bezeichnet durch die Neumenschrift, was ist das Bezeichnete dieser Schrift, ist das wirklich wesentlich unterschieden vom Bezeichneten der antiken Notation — und vielleicht sollte man nicht, was von wirklich höchster Warte natürlich von höchster Schwierigkeit ist, so naiv sein, Bezeichnetes und Zeichen durcheinanderzuwerfen wie Kraut und Rüben, und auch das Gemeinte sollte man nicht übersehen, eine gewisse Klarheit im Denken über das mittelalterliche Denken von oder über Musik sollte man sich bewahren, selbst wenn es sehr schwer fallen sollte: Es gibt ja Hinweise darauf, wie man das Bezeichnete vom Zeichen in den beiden Neumenschriften trennen kann, ja sogar, was in diesem Fall das Gemeinte sein könnte. Die Erfinder der Neumenschrift im Westen waren nicht einfältige *Wahrnehmungsfilterer*, sondern hatten ein klares Bewußtsein von dem, was ihre Zeichen bezeichnen sollten — auf keinen Fall musikalische Gefühle.

Bezeichnetes ist doch nicht der Klang an sich, keine Tonqualität, sondern das Merkmal, das musikalisches Gestalthören ausmacht, eine vom „Ohr“ bei musikalischem Hören erbrachte Abstraktionsleistung — sollte man nicht vielleicht doch erst einmal solche Fragen stellen?

Daß jedes Notationssystem aus Zeichen besteht, denen, und das scheint M. Haas nicht beachtenswert zu erscheinen, ein Bezeichnetes entspricht, das wiederum in bestimmter Relation zum Gemeinten steht — hier spezifisch den zu singenden oder gesungenen Melodien —, dürfte keine nicht triviale Feststellung sein; aber M. Haas muß ja etwas ganz Großes meinen — und deshalb darf man wohl auch die Meinung der Zeitgenossen lesen, die nun wieder, wie Aurelian und Hucbald genau der Meinung sind, daß die Zeichen der Neumenschrift genau melodische Verläufe als Folgen von Tonhöhen verschiedener Lage, elementar silbisch oder quasisilbisch segmentiert, wiedergeben sollen — natürlich, wie Hucbald bemerkt, nachdem er die antike Musiktheorie verstanden hatte!, zunächst unvollkommen, von rationaler Sicht her gesehen, über die Aurelian noch nicht verfügen konnte. Es geht ja wohl zunächst einmal darum, klar, und nicht durch tiefsinnig scheinende Assoziationen, sondern rational die Relation von Bezeichnetem zu Gemeinten zu bestimmen; und hier gibt es nun wirklich ausreichende Möglichkeiten, dies auch zu tun, selbst wenn der überfliegenden Geistigkeit von M. Haas solche Untersuchungsobjekte zu klein erscheinen mögen: Zu fragen ist also, was denn eigentlich Bezeichnetes ist — und, das ist nicht so ganz unwichtig — Bezeichnetes sein kann: Das exakte, d. h. rational bestimmte Intervall kann natürlich Bezeichnetes der Neumenschrift sein, wie die von M. Haas offenbar

als nicht mit der adialematischen Neumenschrift verbunden verstandene Liniennotation zeigt, diese Leistung kann die Neumenschrift aber erst vollbringen nach Rationalisierung der Musik — die sicher, nach Haasens so kluger Formulierung, ebenfalls ein *WahrnehmungsfILTER* sein muß, denn auch Aristoxenus stellt ja ein Modell auf, bei dem z. B. die Bestimmung des kleinsten Intervalls sicher hochgradig spekulativer Natur ist. Nur, das muß man dann ja auch fragen, welche Strukturelemente musikalischen Hörens bildet eigentlich das Bezeichnete ab, die melische Bewegung z. B., und das nicht als wesentliches Strukturmerkmal der Abstraktionsfähigkeit musikalischen Hörens zu verstehen, sondern als eher zufälliges Ergebnis der Anwendung eines *Wahrnehmungsfilters* bedeutet schon ein erhebliches Mißverstehen — wenn man auf dem Boden der Tatsachen umerherkriechend nicht die Höhenflüge Haasschen Denkens über musikalisches Denken im Mittelalter erreichen kann: Die Zeichen geben, wie gesagt, analog eine bestimmte Abstraktionsleistung musikalischen Hörens wieder, die im Aristoxenischen Modell, kein Grammatiker übrigens, als *κίνησις φωνῆς* und zwar als diskrete Stimmbewegung definiert wird, offensichtlich in einer gewissen Übereinstimmung mit der entsprechenden Wahrnehmung; denn, daß „den“ Grammatikern ein *WahrnehmungsfILTER* für die Melik wichtig gewesen wäre, daß sie selbst ein solches Modell entwickelt hätten, wird ja auch M. Haas nicht behaupten wollen — die entsprechende Interpretation beruht auf Aristoxenus, der, als *μουσικός* — nach Kaden als singend-tanzend-spielender Lautgeber? — ein erhebliches Maß an Intuition und rationalem Denken in die Musiktheorie gebracht hat; übrigens, das ist altbekanntes Wissen, auf B. Laum hat Verf., wie bereits bemerkt, schon lange Zeit aufmerksam gemacht. Es geht nicht um einen *WahrnehmungsfILTER*, sondern um analoge Notierung einer Abstraktionsleistung musikalischen Hörens, die eine Raumstruktur besitzt, nämlich Klassen von Punkten, Abstände, Intervalle bildet, die translationsinvariant sind, wie kompliziert? Nein, leicht verständlich, wenn man wie der Anonymus La Fage sagt: Alle Intervalle sind überall gleich, der Abstand *Quint* hängt nicht von der Lage des so gemessenen Tonpaars ab. Die adialematische Notation bildet nun diese Klassen unvollkommen ab, durch Richtung und Folge, aber sie abstrahiert auch: *Torculi* sind überall im Tonraum *torculi* (das Zeichen für das Bezeichnete aufgerufen). Die daraus entstandene diastematische Notation ist dann die sinnvolle Erweiterung, nämlich auf die Klassen als Ausmaße, als Intervallfolgen zwischen Tonpunkten. Da wird nichts *gefiltert*, es handelt sich um die von der Antike erstmals klar bestimmte Abstraktionsfähigkeit melischen Hörens.

Aber Haas liegt ja noch etwas ganz Anderes am wissenschaftlichen Herzen, die Neumenschrift ist für die Kinder gemacht, die müssen — ja, wo ist denn das belegt? — die Neumenschrift lernen; nein, bei Guido lernen sie die Linienschrift, also die letzte Entwicklungsstufe der Neumen, bei Oddo die Buchstabenschrift, nur ist diese seit Hucbald geläufig — ja, und wie denn das nun, die gleichen Melodien werden durch Buchstaben oder Neumen, oder, wie Hucbald meint, beides zusammen dargestellt; ja, was ist denn das dann für ein *WahrnehmungsfILTER*? Ach so, natürlich, die Buchstaben stammen ja aus der Grammatik, *filtern* also schon von Anfang an den kleinen Schreischülern ihre Wahrnehmung von Sprache, wie man Haasens Assoziationen weiterführen muß — nur, ist diese Zerlegung der Sprache in Buchstaben (Phoneme) eigentlich wirklich so künstlich der Sprache aufgesetzt? Ist das in der Musik auch so?

Aha, daher nun sind die guten Kinder alle so verbildet gewesen, daß sie dann bei Guido den Choral aufgrund eben dieser Notation mit ihrem so künstlich, ja offenbar der musikalischen Wirklichkeit widersprechend „eingebauten“ *WahrnehmungsfILTER* so leicht gelernt haben — nur, waren die frühesten erhaltenen Neumierungen nicht ganz einfacher poetischer lateinischer Texte wirklich für Kinder gedacht? Handelt es sich bei der Neumenschrift etwa um eine Art Vorverbildung aus einem von M. Haas erfundenen *grammatikalischem WahrnehmungsfILTER*<sup>36</sup> — wie immer läßt Haas den Leser im Ungewissen, nein, er regt ihn dadurch zu Nachdenken und zum Versuch einer Rationalisierung an, was konkret denn nun eigentlich da so herausgefiltert wird; in welcher Weise handelt es sich denn um verfiltert verbildete Kinder, die sonst Musik ganz, ganz anders — aber wie denn? — dargestellt hätten? Vielleicht ja gibt es gar keine verbindliche Natur von Musik? Vielleicht ist die Rückführung auf Elemente genauso künstlich wie bei der Sprache? Merkwürdig wäre das schon, denn ebenso wie die Zerlegung der Sprache in Buchstaben, d. h. kleinste bedeutungsunterscheidende Elemente einen Siegeszug angetreten hat, ist es doch wohl auch mit der Musik — natürlich, es kann sein, daß es bei den Langobarden Wolfsgeheul als Musik gegeben hat, mag sein; nur, der Choral jedenfalls war offensichtlich genau wie die antike Musik konzipiert, als, wie Aristoxenus klar erkannt hat, es sei wiederholt, erkannt hat, Folge von diskreten Tonhöhen, ganz einfach: Die Tonhöhen bilden die Elemente, nämlich genau die kleinsten gestaltunterscheidenden Elemente der Musik — daß M. Haas das natürlich anders sieht, ist zu erwarten, worauf Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 249 ff., reagiert, allerdings unter Heranziehung der Tatsachen auch des Chorals; und auch auf die Natürlichkeit der Raumanalogie als Darstellungsweise der Melik wurde ebenfalls oben bereits hingewiesen; offenbar sind Wiederholungen notwendig.

<sup>36</sup>Andererseits, man beachte, was M. Haas hier eigentlich Ungeheures aussagt: Allein das Lesen grammatischer Definitionen soll die musikalische Wahrnehmung, also die Art und Weise, in der man Musik ästhetisch aufnimmt und „verarbeitet“, als *Filter* bestimmt haben! irgendwie durch Veränderung der Wahrnehmung! Die Germanen lesen die Definitionen der Akzente in irgendeiner lateinischen Grammatik, und, presto, presto, nehmen Musik plötzlich ganz anders wahr als vorher — und wie war diese Wahrnehmung wohl vorher?

Wenn Bach etwa in der Arie *Wie furchtsam wankend* den Text *mich drückten Sündenlasten nieder* klar raumanalog vertont hat, ist das eigentlich nur die Folge einer im Mittelalter aus unerfindlichen Gründen durch „die“ Grammatik *grammatikalisch* „gefilterten“ Wahrnehmung von Musik geschehen! Wenn die Motette *Ascendendo/Descendendo* eine klare Beziehung zwischen der Melik der beiden Oberstimmen und deren Text zeigt (es wird hier nicht von *vertont* gesprochen), dann ist dies Folge einer *grammatikalischen Filterung der Wahrnehmung*; wenn Froberger den verstorbenen Kaiser musikalisch und graphisch gen Himmel auffahren läßt, hat das seine Grundlage nur, man glaubt es kaum, in der *Wahrnehmungsfilterung* durch irgendetwas *Grammatikalisches*, das im Mittelalter neu erschienen ist: Hier wird deutlich, welche Einsichten in die abendländische Musikgeschichte, selbst wenn es die nach M. Haas vielleicht ja gar nicht gegeben hat, die Formulierungen von M. Haas mitgeben können: Die gesamte madrigalische Nutzung der Raumanalogie ist Ergebnis nicht irgendwelcher zur Natur gewordenen, ja vielleicht sogar natürlichen Assoziationen, sondern der Willkür eines von Grammatikern erfundenen *grammatikalischen WahrnehmungsfILTER*, der im lateinischen Mittelalter auf die bisherige, wie auch immer zu bestimmende musikalische *Wahrnehmung* übergestülpt worden ist! Welche Einsicht!

Daß Haasens Behauptung eines *grammatikalischen Wahrnehmungsfilters* höchstgradig unzutreffend ist (soweit dies ein einfacher Betrachter der Quellen sehen muß, der nicht in Haasens tiefes Denken genügend eingeweiht ist), wurde bereits gezeigt. Daß leicht noch weitere Belege zu finden sind, kann z. B. eine der von Mariken Teeuwen herausgegebenen anonymen Martian-Glossen zeigen, ib., S. 531, zu 967: *Efferenda vox fuerit aut premenda, i. aut in exaltatione vocis aut in infimatione ... in acumen, in gravem ...* — eigentlich an der falschen Stelle, worauf es hier aber nicht ankommt: Raumanaloge und traditionelle Terminologie zur Beschreibung gerichteter Stimmbewegung können ohne jeden Konflikt (irgendwelcher widerstreitender „Metaphorik“) zur Bezeichnung des Gleichen nebeneinander eingesetzt werden (und es kann sich ja auch um den Akzent handeln — auch im Mittelalter ist bei klaren Denkern, wie den Erfindern der Neumenschrift die Unabhängigkeit des Denkens von Sachverhalten vom semantischen Ursprung der verwandten Terminologie auszugehen); von einem ausgerechnet auch noch *grammatikalischen Wahrnehmungsfilter* kann also nirgendwo und nirgendwann die Rede sein, wenigstens im Mittelalter — und es könnte geradezu als Gipfel der Absurdität erscheinen, diese angebliche Art einer *grammatikalischen* Herkunft der Neumenschrift auf den Ton-Buchstaben-Vergleich nach Adrast zu beziehen, wenn man nicht höheres, über die Niederungen der Sachverhalte hinaus die Gipfel musikwissenschaftlicher Erkenntnismöglichkeiten ersteigendes Denken besitzt, wie dies Aristophanes so einleuchtend wie auf Sokrates unpassend bezogen in den *Νεφέλαι* beschreibt. Hier leistet die grandiose und verfremdende Assoziations- und Analogisierungsphantasie von M. Haas Größtes: Dieser Vergleich basiert auf dem Konzept des elementaren Teils, der zusammengesetzt höhere Einheiten erzeugt; mit der Neumenschrift hat dieser Vergleich nichts zu tun; seine spezifisch mittelalterliche Veränderung hat aber damit zu tun, daß man Musik als Folge von Teilen, und den Sinn von Musik als die Form der Teile und die Relationen dieser Formen sieht — das ist genuin musikalische Formlehre, verdeutlicht an der Sprache, doch nicht an der Grammatik! Verdeutlicht an der Sprache, nicht identifiziert mit Sprache! Auch hier sollte man vielleicht etwas differenzieren; Kraut und Rüben sind doch kein Vorbild für die Anordnung historischer Sachverhalte, sie können nur von sehr großer, übergroßer Entfernung aus als ein und dasselbe gesehen werden: Auch der Vergleich von Adrast, hier identisch mit seiner Umformung im westlichen Mittelalter, setzt die Tonhöhe als Element der Melik voraus; eine für die Zeit also triviale, nicht *gefilterte* Vorstellung, die für die Erfinder der Neumenschrift, wie Aurelian zeigt, aber noch nicht verfügbar war, die waren hier noch nur *nobilissimi cantores*, aber nicht *musici*, so daß schon von daher eine Verbindung dieses Adrastschen Vergleichs ausgerechnet mit der Neumenschrift aufgrund *grammatikalischer* Gründe, was die auch immer sein mögen, ausgeschlossen ist (oder sollte *grammatikalisch* etwas so Unerhörtes bedeuten, was *grammatisch* nicht bedeuten darf oder kann?).

Es bleibt also die Frage, ob es sich denn wirklich um einen *Wahrnehmungsfilter* handelt: Wie bereits gesagt, basiert die „Anschaulichkeit“, die M. Haas auch noch aus „der“ Grammatik ableiten will, ja wohl vielleicht auf strukturellen Voraussetzungen, denn warum sollte sich eigentlich und wer denn dann auch noch als professioneller *cantor* und von wem einen *grammatikalischen Wahrnehmungsfilter* aufgesetzt haben lassen, wer soll das, offenbar ganz freiwillig eigentlich

getan haben? Die *nobilissimi cantores*, von denen Aurelian spricht? Diese Frage stellt sich, wenigstens dem nicht mit so überfliegendem Geistesflug begabten einfachen Leser der Quellen, denn diese kennen als solche *cantores* ja Sänger, die kaum irgendwie *gefilter* gesungen haben — um dann ihr Singen umstandslos als diastematische Bewegung im Sinne von Aristoxenus verstehen zu können, während oder nachdem sie die ebenfalls ursprünglich Aristoxenisch definierten Zeichen der Akzente benutzt haben, eben diese diastematischen Stimmbewegungen, im Sinne von Aristoxenus, zu notieren; was sollte da *gefiltert* sein? wenn man die Bewegung *aGa* als *torculus/circumflexus* schreibt, also die Tonhöhenfolge analog räumlich notiert?

Zunächst ist da also einmal die bereits mehrfach angesprochene *Raumanalogie*, die, wie M. Haas unbeachtet läßt, bereits im Modell der beiden Stimmbewegungen von Aristoxenus enthalten ist, man könnte hier z. B. an die Kritik denken, die diesem Modell entgegengehalten wurde: Was soll eine diskrete, die musikalische Stimmbewegung denn eigentlich sein, wie sollen die „Leerräume“ zwischen den „Säulen“ der stehenden Tonhöhen eigentlich ausgefüllt sein, wenn es sich um Bewegung handelt? Das Problem von Kontinuum und diskreten Strukturen war von der Antike nicht zu bewältigen.

Diese, von der Theorie Aristoxeni her daher unsinnige Frage braucht hier nicht weiter erörtert zu werden, sie ist aber zu beachten, wenn man denn schon irgendetwas Inhaltliches zu den Neumen und ihren Vorläufern sagen will, das nicht ganz von den historischen Sachverhalten getrennt ist. Es geht um die Natürlichkeit dieses Modells einer Bewegung durch einen Tonraum nämlich. Ja ist die nur ein *WahrnehmungsfILTER*? Ist sie der musikalischen Wahrnehmung nicht etwa sogar in besonderer Weise angemessen, gibt sie nicht etwa doch Verarbeitungsmerkmale musikalischen Hörens adäquat wieder — natürlich in einem gewissen Rahmen? Und daß Aristoxenus nicht gerade in die Riege spätantiker Grammatiker zu stellen ist, das ist für M. Haas offenbar völlig irrelevant, denn er beachtet diesen, musikhistorisch nun wirklich einer der größten Denker, gleich gar nicht — die Terminologie von M. Haas erscheint auch hier höchst überfliegend, zumal *FILTER* in der Akustik gewisse terminologische, also im Gegensatz zum *WahrnehmungsfILTER* Haascher Prägung vor allem rational definierte Bedeutung haben; was also meint M. Haas genau, in welcher Weise soll hier die musikalische Wahrnehmung durch die Akzentzeichen der Grammatik *gefiltert* sein? Was ist es denn, das die Neumen — abgesehen von der „Adiastematie“ — wahrnehmungsmäßig herausfiltern, was erst M. Haas erkannt hat? Stellen auch Hucbalds Tonbuchstaben irgendwelche *WahrnehmungsfILTER* dar? Ist die Theorie von Aristoxenus so ein *FILTER*? Das muß man doch erst einmal alles klären.

Nun, sei zunächst gefragt: Ist es unnatürlich, d. h. dem Erleben des Chorals inadäquat, von einem *Tonraum* zu sprechen? Ist es wirklich sinnvoll, wie M. Haas es in seinem großen wissenschaftlichen Atem vorgibt, daß die Neumenschrift irgendwie auf Abrichtung und nicht auf Entsprechung zum wirklichen Hören beruht, ib., S. 22: *Wer im Elementarunterricht — aha, M. Haas weiß, daß man Neumen im 9. Jh. im Elementarunterricht lernte — abgerichtet wird, Musik mit einem bestimmten WahrnehmungsfILTER aufzunehmen, weiss eben nicht, was er hört, sondern hört, was man ihm beigebracht hat. Demnach könnte auch vermutet werden, dass Neumen akausal an verschiedenen Orten entstanden, wobei Schreiber sicher auch andere*



*Formen von Neumen sahen und damit wiederum ihr Wahrnehmungsspektrum erweiterten.* Also verschiedene Neumenschriften im Westen sollen in der Lage gewesen sein, das musikalische *Wahrnehmungsspektrum* zu *erweitern*: Angesichts der grundsätzlichen Gleichheit der Zeichen der Neumenschrift in allen westlichen Notationen — rein graphische Unterschiede wird man ja wohl nicht heranziehen wollen, wenn man nicht Bezeichnetes und Zeichen vermischen wollte — ist diese Hypothese wirklich erstaunlich, zumal kein Theoretiker auch nur ansatzweise zu erkennen gibt, daß er Melik in Bezug auf die Neumenschrift jeweils anders *gefiltert* erlebt, gesehen, gesungen oder gedacht haben könnte. Daß die Hinzufügung von rhythmischen Zeichen in ja nur relativ wenigen „Neumendialekten“ das *Wahrnehmungsspektrum* erweitert haben könnte, ist angesichts des totalen Verlusts dieser, ja den zweiten musikalischen gestaltbildungsfähigen Faktor zusätzlich notierenden Möglichkeiten, exemplarisch in der Metzger Schrift zu sehen, auch nicht zu erkennen — natürlich kommt hier eben ein zweites, zusätzliches Bezeichnetes hinzu, die Dauer von Tönen. Und wer der Meinung sein sollte, daß die aquitanische Notation so völlig unterschieden sein sollte — modulo natürlich der Möglichkeit einer Angabe rhythmischer Zeichen — von der von St. Gallen, der sieht nicht, daß die aquitanische Notation nur eine vorgegebene, allgemein verbreitete Möglichkeit der Notation — z. B. im *scandicus* und *climacus* — ausschließlich nutzt, die Neumengliederung ist meistens auch in aquitanischen Neumen zu erkennen, schließlich sollte man doch nicht übersehen, daß die raumanaloge Ordnung auch der aquitanischen Notation direkt vom Grundprinzip der einzügigen Neumen abgeleitet wird — aber vielleicht meint Haas das ja mit seiner so auffälligen Formulierung gar nicht, nur, was könnte er meinen?

Bedauerlich ist schon, daß Haas die nach ihm so erstaunlich *akausale* multilokale Entstehung der Neumenschrift und die von irgendwelchen Schreibern, wohl ebenfalls akausal gesehenen Formen von Neumen nicht nachweisen kann, aber vielleicht kommt da ja noch Neues: Bis jetzt jedenfalls sind die Neumen im Westen vom Bezeichneten hier identisch und da gemeinsam unterschieden von denen in Byzanz, deren Bezeichnetes zwar auch bewegungsmäßig ist, deren Zeichen jedoch die Möglichkeit der Raumanalogie ungenutzt lassen, d. h. sie sind abstrakt wie die antiken Tonbuchstaben — übrigens, Hucbald macht es überhaupt keine Schwierigkeiten, beide Notationen, die antike wie die Neumen als verschiedene Zeichen für das gleiche Gemeinte anzusehen; war da ein gemeinsamer *WahrnehmungsfILTER*, den armen Kleinen eingetrichtert und sie damit vom eigentlichen Hören ablenkend? Nein, das Bezeichnete war völlig klar, geradezu unmittelbar durch die antike Notation wie die „dazugehörige“ Musiktheorie zu erfassen — es machte einige Mühe, diese Theorie erst einmal zu verstehen, ihre Anwendbarkeit auf den Choral war aber offensichtlich keine grundsätzliche *Verfilterung* der Wahrnehmung, sondern gelang ganz natürlich.

Die Neumenschrift des Westens jedenfalls ist in einem Merkmal von der des Ostens absolut unterschieden, nicht nur in den anderen Zeichen, nicht im Gemeinten, wohl aber im Bezeichneten — Begriffe, über denen die Haasischen Vorstellungen weit erhaben sind: Es gab etwas wie Gestaltpsychologie, die sich u. a. damit auseinandergesetzt hat, daß Musik Gestalten bilden kann (gemeint ist natürlich der Mensch „in“ Musik), als ein wesentliches Merkmal dafür

nun wurde und wird zweifellos die Transpositionsfähigkeit von Melodien angesehen — was der Theorie von Tönen als rein qualitativen Erlebnissen von Theophrast widerspricht, was übrigens Vorläufer schon bei Damon gehabt haben und bei den Stoikern nachgewirkt haben könnte.

Nun kann man diese Leistung menschlichen, musikalischen Hörens rational zu klären versuchen: Melodie ist nicht einfach (nur) eine Folge von eben verschiedenen Qualitäten von Tonempfindungen, qualitative Erlebnisse kann man natürlich haben, z. B. beim Erleben von Tonübergängen im Vortrag „schluchzender“ Tenöre. Aber, das musikalische Hören leistet Abstraktionen, nämlich das „Gefühl“ des Abstands, das Intervall ist kein Ergebnis eines aufgezungenen *Wahrnehmungsfilters*, sondern eine potentielle Abstraktionsleistung musikalischen Hörens, generell wohl, abgesehen vielleicht von einigen Musikwissenschaftlern, eine menschliche Potenz. Rational bedeutet dies, daß die Tonpunkte zu Klassen von Tonpaaren geordnet sind, oder daß eine Abstandsfunktion zwischen je zwei Tönen besteht o. ä., und zwar eine Abstandsfunktion, die die Translationsinvarianz der Intervalle garantiert: Eine Quinte bleibt, wie z. B. der Anonymus La Fage sagt, eine Quinte, wo auch immer man sie „anlegt“. Das ist kein *Wahrnehmungsfilter*, der übrigens ja einmal entstanden sein müßte, ehe er zum Elementarunterricht wird, sondern eine für die Gesamtheit der abendländischen Musik zentrale Eigenschaft, die man am besten in der rationalen Struktur einer Art von metrischem Raum (in topologischen Sinne, wie die reele Achse) abstrakt darbietet, womit eben eine raumanaloge Darstellung durch, sei es unverbundene, sei es ligierte Tonpunkte in einem graphischen Raum durchaus natürlich wird, also nicht irgendwie durch Elementarunterricht aufgezungen — und genau das leisten die antiken Akzentzeichen, wenn sie einer Aristoxenischen Bewegung eine im zweidimensionalen — notwendig der zeitliche Folge der Silben folgend „aufgefächert“ — Raum gerichtete Linie bzw. dann auch Punktfolge entsprechen lassen.

Byzanz dagegen, was Haas eigentlich bemerkt haben müßte, folgt einem anderen Prinzip, das übrigens grundsätzlich die gleiche Information liefern kann bzw. könnte (man lese O. Strunk), nämlich dem Prinzip, daß jeder Schritt oder Sprung zwischen einer erreichten und einer zu erreichenden Tonhöhe — und die diskrete Skala wird ja wohl auch Haas als Voraussetzung auch der liturgischen Musik voraussetzen (darauf wird an anderer Stelle eingegangen) — ein bestimmtes Zeichen, z. B. ein Tonbuchstabe, oder eben ein abstraktes Zeichen oder ein abstrakter Zeichenkomplex wie das *κέντημα* (nebst betreffendem *σῶμα*) zugeordnet wird: Wenn man schon über *Anschaulichkeit* und *Wahrnehmungsfilter* mehr oder weniger tiefe Überlegungen anstellt, sollte man erst einmal diese Unterschiede bewerten.

Bach z. B. kann in Tabulatur wie in Noten das Gleiche schreiben, das kann Hucbald noch nicht, weil „sein“ Stadium der Neumenschrift noch nicht diastematisch war: Byzanz verwendet seine Zeichen abstrakt, kennt die Raumanalogie nicht, obwohl, und hier liegt ja das Amüsante, auch die *Papadike* natürlich ganz klar von Bewegungen spricht, also natürlich ganz Aristoxenisch denkt. Damit dürfte klar sein, daß, ebenso wie Hucbald Neumen plus abstrakte Tonbuchstaben, letztlich ja Angaben der Größe von Intervallen, aber auch die Schrift von Byzanz zeigt, eine direkte Abhängigkeit von Art der Schrift und musikalisch Erlebtem und Gedachten gar nicht besteht; man kann, wie Hucbald, wie die *Musica Enchiriadis* und letztlich ja wohl auch

J. S. Bach — und viele andere — zeigen, raumanalog denken, ja man muß so denken, völlig unabhängig von der jeweils verwandten Notation, natürlich wenn man musikalische Gestalten bildet, was, ausweislich der erhaltenen Musik die byzantinische wie die Gregorianische Musik der Liturgie auch tun; ja auch die modale Mehrstimmigkeit, Dufay, und wer nicht noch alles basieren essentiell auf der Fähigkeit von Musik, Gestalt zu bilden. Nur, eines sollte klar sein, die raumanaloge Notation bietet hier nun tatsächlich die beste, nämlich einzig analoge graphische Darstellung: Einzeltöne werden durch Punkte, einzeln, oder durch „Wende-“ und Endpunkte von Ligaturen notiert, was nach Klarheit über den Begriff des Einzeltons auch ohne Bedeutung ist. Und diese Klarheit stellt einen Erkenntnisvorgang, nicht etwa einen aufgesetzten *WahrnehmungsfILTER* Haasscher Vagheit dar.

Damit wird nun doch die tiefe Erkenntnis oder eher Sichtweise von M. Haas leicht zweifelhaft — wurden die armen Kinderlein, die ausgerechnet im Elementarunterricht Aurelians Text lasen ... wirklich? — so verbildet, daß sie die von Haas so angenehm vage gelassenen *Erweiterungen* ihres *Wahrnehmungsspektrums* nicht mehr sehen konnten? Was sollten diese Erweiterungen wohl sein? Musikalische Gestaltbildung findet sich, wie schon die alten Griechen erkannt haben, deren gesamte Musiktheorie darauf basiert, eben nur in Tonhöhe und im Rhythmus, nicht in den Klangfarben oder Lautstärken. Genau diese beiden Erscheinungsweisen von Musik hat sich das menschliche Gehirn herausgesucht, um Abstraktion zu leisten, Tonfolgen eben nicht nur als Reizfolgen, sondern als Gestaltträger, z. B. einer Melodie zu erleben, und daraus schließlich so merkwürdige Gebilde entwickeln zu lassen, wie einen Symphoniesatz von Beethoven, wo Motive alles mögliche erleiden müssen — und immer als solche gehört werden; ist das wirklich nur die Wirkung eines *Wahrnehmungsfilters*, was auch immer das rational sein könnte? Für den einfachen Betrachter der Musikgeschichte könnte damit die Überhöhung der Neumenschrift zu einer das musikalische Denkvermögen so absolut restringierenden Fessel als unzutreffend abgetan sein — schließlich hängt ja die Angabe von bestimmten Intervallen in der antiken Notenschrift, die es übrigens ja auch gab, von Boethius explizit erwähnt, nicht von der Art der Notenschrift ab: Ob man die antiken musikalischen Denkmäler in Buchstabennotation, oder z. B. die des Meßtonars von Montpellier oder eben in Guidos Liniennotation überträgt — modulo der Bedürfnisse der Transpositionsskalen —, das ist doch wohl völlig irrelevant für den Inhalt, für das Gemeinte, nämlich die jeweilige musikalische Gestalt, spricht nicht auch Guido von solchen Dingen wie *motus motui appositus*, z. B. spiegelbildlich, entspricht das nicht ganz tonräumlicher Ausdrucksweise und der Gestaltempfindung in Musik? Es geht doch nicht um die Notation, sondern um ein viel tiefer reichendes Prinzip menschlichen musikalischen Hörens: Wenn G. Jacobsthal seine Beispiele in Tonbuchstaben, Bielitz vergleichbare Beispiele in Quadratnotation und andere in Notenköpfen mit Zusatzzeichen wiedergeben — ja, was hat denn das mit der jeweils übermittelten Gestalt der Musik zu tun? Eines ist klar: Die Liniennotation liest sich sehr viel schneller; die *Musica Enchiriadis*, die M. Haas ja auch, als Kinderbuch, kennt, notiert mal auf Linien — angenehm für die Notation des Organum —, mal in Einzelzeichen, der Winchester Troper notiert die organale Stimme in adiastematischen Neumen: Ja, soll da jedesmal irgendein anderer *WahrnehmungsfILTER* eingeschaltet gewesen sein? Soll tatsächlich

der Notator des Winchester Troper etwas ganz anderes gemeint haben, als dies Guido tut, der seine Beispiele mit Tonbuchstaben notiert? Eine solche Behauptung wäre doch wohl Unsinn. Das aber kann auf die aus der großen *Verdutztheit* von M. Haas resultierenden Vorstellungen aber doch auf keinen Fall zutreffen — aber, was trifft denn dann zu, wenn eine solche große Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und M. Haas besteht, kann dieser einfache Zeitgenosse nur noch fragen: Sollte man nicht doch Gemeintes, Bezeichnetes und Zeichen unterscheiden, um die jeweiligen Bereiche bzw. Abstraktionsebenen erfassen zu können, und da erweisen sich die Zeichen der Neumenschrift, nach ihrer Rationalisierung, als die Übersicht besonders erleichternd; das ist musikgeschichtlich bewiesen — nur, die Zeichen kann man nicht mit dem Gemeinten einfach identifizieren, bzw. die Unterschiede gar nicht merken, und dann von der Notation einen *WahrnehmungsfILTER* ableiten, wenn die Zeichen das Gefühlte oder musikalisch Gedachte gar nicht direkt betreffen, sondern höchstens den Grad des musikalisch Denkbaren vergrößern, z. B. durch die Möglichkeit schriftlicher Planung länger dauernder Abläufe, wie, als eine Art Abweg, die isorhythmische Motette (die tiefe Erkenntnis, die M. Haas von einem seiner Kollegen herausholt, daß die adiastematischen Neumen — ja wohl nicht die von Guido, die aber aus diesen direkt entstanden sind? — nicht zum Absingen geeignet sind, sondern, zunächst, nur zur Kontrolle; das hat ja eine, Haasens Über-Blick offenbar entgangene Aussage von Ekkehard IV (u. a.) schon explizit festgestellt, nur eben für die adiastematische Neumenschrift: ... *theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventatibus inspectionem repositorium, quod a cantu nominabant cantarium. Tale quidem ipse apud nos ad instar illius circa aram apostolorum cum authentico locari fecit, quem ipse attulit exemplato antiphonario. In quo usque hodie, in cantu si quid dissentitur, quasi in speculo error eiusmodi universus corrigitur.* Das ist klar — und macht deutlich, daß die Melodiegestalt für Ekkehard, der ja nur die adiastematischen St. Gallischen Neumen kannte, natürlich eine Authentizität besaß, die sich bei Fehlern eindeutig anwenden ließ; von Vagheit im Sinne von *oral tradition* ist hier übrigens gar keine Rede<sup>37</sup>.

<sup>37</sup>Was übrigens, wie W. Arlt nochmals wiederholt, gerade die Parallelvertongen von verschiedenen Texten der Winchester *organa* auszeichnet: Auch die organale Mehrstimmigkeit erscheint in den Noten fast identisch, was W. Arlt mit den Worten kommentiert (*Stylistic Layers in 11th-c. Polyphony*, in edd. S. Rankin and D. Hiley, *Music in the Medieval English Liturgy*), Oxford 1993, S. 108: ... *that the Winchester collection represents, in large part, a way of saving in written form a performance practice based on simple rules and clearly defined conventions.*; eine tiefe Erkenntnis (welche anderen *ways of saving in written form* gibt es eigentlich außer der Notation in Buchstaben, die Neumenschrift für die Praxis war aber dominant), die aber immerhin klar macht, was man auch mit adiastematischer Neumenschrift notiert hat, was aufzuzeichnen sinnvoll erschien: Jede gesungene Musik, und zwar genau so, wie man sie haben wollte: Auch die adiastematische Neumenschrift wurde als vollgültige Möglichkeit der Fixierung musikalischer Gestalten verstanden. Die Einwände, die Hucbald auffallen mußten, fielen „in“ Winchester noch nicht auf, d. h. man war dort noch vorrational — die Identität musikalischer Gestalt gegenüber verschiedenen Ausführungen aber war natürlich trivialerweise vollständig bewußt. Ob die Regeln der organalen Mehrstimmigkeit nun einfach oder nicht gewesen sind, die aus ihnen entstehende musikalische Gestalt ist notierbar und wird daher auch notiert, wenn man es will; der kompositorische Freiheitsgrad spielt dabei keine Rolle — daß die Neumenschrift Voraussetzung der Erweiterung sol-

Haas übersieht bei seiner Argumentation sozusagen „gegen“ die Neumenschrift ein historisch konkretes kleines Merkmal: Es stand für die Erfinder dieser Art von Notation keine andere Möglichkeit zur Verfügung, die ja relativ früh versuchte Lösung des Problems durch Hucbald, dann gegenüber der Guidonischen Lösung verspätet, durch Hermann, konnte sich offensichtlich nicht schnell genug durchsetzen — das Meßtonar von Montpellier folgt dann ja dieser Vorgabe. Die „Adiastematie“ ist also nicht etwa eine freiwillige Entscheidung, vielleicht ja sogar ein *WahrnehmungsfILTER*, gar noch ein *grammatikalischer*, sondern zwangsläufig — und, dankenswerterweise, haben die großen rational denkenden Geister der Choralgeschichte, Guido, die Erfinder der Aquitanischen Schrift u. a. sich, wie auch Hucbald von diesem *Filter* nicht die Wahrnehmung stören lassen, sondern von Anfang an nach Lösungen zur Überwindung dieses gegebenen Mangels zu suchen, fruchtbar und schöpferisch bemüht, das war rationale Musikwissenschaft — auch Ekkehard IV weist, anschließend, auf solche, noch aber unvollkommene Versuche zur „Diastematisierung“ hin: *In ipso quoque primus ille litteras alphabeti significativas notulis, quibus visum est, ut sursum aut iusum ... excogitavit.* Das hat er doch wohl nicht aus Jux und Tollerei getan?

Nun stellt M. Haas als neue Erkenntnis auch noch fest, daß die überlieferten Neumennamen ja erst lange nach der Erfindung der Zeichen geschaffen worden sein dürften — was übrigens beim Quilisma nicht zutrifft, wenn man die Quellen liest, hier Fulgentius; ausgerechnet daraus nun ergäbe sich eine, ib., S. 23, *unerwünschte Nebenwirkung: Man könnte meinen, die Schreiber hätte die Zeichen geschrieben, die wir benennen. Tatsächlich wissen wir so gut wie nichts über die Sprachregelungen unter den Neumenschreibern ...* Ach, wirklich? Hat Aurelian nicht einiges darüber gesagt, wie er melodische Abläufe benennt? Vor allem aber, was interessieren uns die Namen, wenn wir doch die in der Anwendung nun wirklich klaren Zeichen haben — oder will M. Haas behaupten, daß die, partiell sicher sekundären Benennungen die Zeichengruppen völlig falsch mit Namen erfaßt haben, daß also ein *circumflexus/torculus*, als gleiches Zeichen an verschiedenen Stellen mit eindeutig Bezeichnetem verschiedene Bedeutung gehabt hätte? Will M. Haas die nun wirklich — bei ausreichend korrekter Schreibung — klaren tonräumlichen Angaben der Zeichen, die Namen ziemlich überflüssig machen, als nicht gegeben behaupten? Ist die Orthographie der Neumen in St. Gallen, in Metz und sonstwo nicht geradezu erstaunlich konzis? Natürlich ist jedem klar, was das mit *torculus* später benannte Zeichen des *circumflexus* als Bezeichnetes hat, Hinauf und Hinunter bzw. tiefer Ton, hoher Ton, tiefer Ton, wie es die Melodiegestalt will — und auch der Umstand der damit verbundenen Gruppenbildung in Silben bzw. Quasisilben wird z. B. von Hucbald kundig als Leistung der Neumenschrift, nicht aber der Buchstabennotation, dargelegt; es handelt sich also um rational bestimmte Konventionen der Gruppenbildung. Die Neumennamen — wie spät sie wirklich alle sind, weiß ja auch M. Haas nicht, hier kann man Bernhards Untersuchungen klare Angaben entnehmen — sind brauchbar, Konfigurationen aufzurufen, sonst reicht allein die Angabe der Silbe und des darauf „stattfindenden“ melodischen Geschehens, also der gerichteten Bewegungen, mehr braucht es da nicht.

---

cher Freiheitsgrade in unvorhersehbarer Weise geworden ist, ist also Folge, nicht Voraussetzung für die Entwicklung der Notation.

Die Namen sind lediglich nützliche Orientierungshilfen, aber was ein *porrectus subtripunctatus* bedeutet, kann man aus den Zeichen von Anfang ihres Auftretens in allen Notationsvarianten identisch ablesen: *Erst geht es nach oben, dann nach unten, dann nach oben, dann sukzessive zweimal nach unten*, bzw. in allen Schriften nach der Paläofränkischen, deren Prinzip übrigens schon längst erklärt ist, auch wenn Haas den betreffenden Unterschied gar nicht beachtet, *Hochton, Tieftton, Hochton, Tieftton, Tieftton*, Wenn das in allen Neumenschriften von Anfang an klar das Bezeichnete ist, kann, ja muß man wirklich fragen, was Sätze wie die bedeuten sollen, ib., S. 23, *Die neumierten Handschriften selber zeigen keine konventionelle Schrift nach Anlage einer Alphabetschrift. ...* — die St. Galler Neumenschrift hat also keine Konventionen? —, oder *Was sich später für die Belange der Praxis als Notenschrift durchsetzt, ist stark von dieser Tendenz zur Reduktion auf Grundbausteine geprägt*. Daß die Neumenschrift des Westens, in ihren regionalen Ausprägungen keine Schriftkonventionen darstellten, graphisch wie im Bezeichneten, wäre angesichts der klaren Darstellungsmittel eine absurde Behauptung, denn die Elemente liegen stets fest, wie man leicht z. B. aus dem *Graduale Triplex* entnehmen kann; und was zusammengehört — das, was Hucbald als Brauchbarkeit der gängigen Neumenschrift formuliert —, das wird und kann den Konventionen entsprechend einzülig geschrieben werden; allerdings, es kann nicht alles ligiert werden, hier liegen Grenzen, wie der Leser der Modalhss. weiß: Tonrepetitionen sind nicht ligierbar. Die Konventionen sind jedoch so klar, daß man die Schriften ja ohne Weiteres entziffern kann — nämlich in Hinblick auf ihr Bezeichnetes, z. B. daß die Folge *Hoch Tief Hoch* an allen Stellen der Melodie, in der sie auftritt, die Folge *Hoch Tief Hoch* ist, notiert als *porrectus*, in manchen Schriften dann auch nicht ligiert, was aber kein anderes Bezeichnetes bedeutet; und die Zeichenarten sind in allen Schriften, modulo gewisser Redundanzen z. B. beim Übergang einer rhythmischen zu einer nur noch melischen Notation, so klar als Zeichenkonventionen gegeben, daß eben kein Durcheinander von Zeichen besteht, sondern von Anfang an in allen Schriften das Bezeichnete identisch ist, daß nämlich, was Haas offenbar nicht sieht, die Metzger und St. Gallische Notation nutzbar sind, um Unterschiede des Gemeinten (oder, in viel größerem Umfang) Gleichheiten, also Übereinstimmungen oder deren Gegenteil, nämlich Varianten eindeutig und klar feststellen zu können. Auch hier erweist es sich als denkbehindernd, die Ebene der Zeichen und die des Bezeichneten von der des Gemeinten einfach nicht unterscheiden zu können. Und wo findet, wieder modulo des Verschwindens der rhythmischen Notationsart, sich eine spätere *Reduktion auf Grundbausteine?* der Musik oder der Notation?

Und was hat sich denn *später für die Belange der Praxis als Notenschrift durchgesetzt?* Wo doch nicht erst der Student der Musikwissenschaft in *Notationskunde* von der, seit Johannes de Garlandia, mit einem zusätzlichen, eben dem rhythmischen Bezeichneten besetzten Gebrauch der traditionellen Ligaturen beschwert wird, woraus ja folgt, daß die möglichen Ligaturen auch in der Quadratnotation weitergelebt haben, auch wenn sie vom Bezeichneten her vielleicht „arbeitslos“ geworden waren (bei äqualem Vortrag, wie er ja nicht mit Sicherheit im 12. und 13. Jh. einfach auszuschließen ist).

Ja denkt M. Haas entgegen allen Zeugnissen, entgegen der klaren Konvention und der gera-

dezu trivialen Erkennbarkeit des Bezeichneten wirklich, daß sich in irgendeiner vorhistorischen Urzeit irgendwelche Zeichen gebildet hätten, die dann später reduziert worden seien? daß ein *langer pes* in Metz etwas anderes zum Bezeichneten habe als ein *langer pes* in St. Gallen? Eine, vor allem angesichts der Quellen höchst kühne Aussage: Die Grundzeichen sind in jeder Schrift von Anfang an klar, Strich nach oben, Strich nach unten, Kombination beider; Kürze und Längen kommen hinzu und noch manches andere; die Akzentzeichen der Grammatik, deren Bezeichnetes und deren Zeichen sind die *Grundbausteine*, wo sollen die erst später herkommen, wenn ohne sie keine westliche Neumenschrift funktioniert hätte? Es war nicht schwierig, Folgen von Tonhöhenwechseln durch Ligaturen graphisch zu repräsentieren: Das Vorbild war der *circumflexus*, der *porrectus* ist seine „Umkehrung“, genau wie dies für die melische Gestalt, das Bezeichnete gilt, *Tief Hoch Tief* oder *Hoch Tief Hoch*; was Haas unbeachtet läßt, ist der Umstand, daß diese Vorgaben natürlich nicht ausreichend sein können: Musik kennt nun mal auch Folgen wie *Hoch, Tief, Tief(er), Tief(er), Tief(er)*: Dazu mußten neue Zeichen erfunden werden, die im Westen aber, glücklicherweise, das raumanaloge Prinzip weiter genutzt bzw. eben erweitert haben — übrigens, spezifisch christlich dürfte auch das nicht gewesen sein.

Reine Schreibkonventionen sind nicht wesentlich für das Gemeinte; ob ein *torculus* ligiert oder „analytisch“ notiert wird, ist kein Unterschied im Bezeichneten, erst recht nicht hinsichtlich des Gemeinten. Und damit, für die nicht gerade leicht rationalisierbaren Vorstellungen von M. Haas wohl irrelevant, brauchte die Raumanalogie nur noch konkretisiert werden, um eine rationale Schrift, gleichwertig mit den Angaben der Notation von Tonhöhenfolgen — die man entgegen M. Haas in Antike wie Mittelalter durch Intervalle angibt — zu werden: Große Intervalle werden raumanalog repräsentiert durch große graphische Abstände etc. Das müßte doch einfach zu verstehen sein?

Aber M. Haases Überfliegen der historischen Sachverhalte geht noch viel weiter, wenn er z. B. behauptet, daß, wie hübsch formuliert, *der unermüdliche Propagandist in eigener Sache, der Benediktiner* — ja, was gab es in der Zeit eigentlich für andere monastische Möglichkeiten? — *Guido von Arezzo, seine Innovationen mit der Bemerkung, man könne einen bislang unbekanntes Gesang cantus ignotus, cantus inauditus jetzt innert kürzester Zeit lernen. ...*, daraus folgert: *in einer traditionellen „chant community“ gibt es natürlich keine unbekanntes Gesänge, sondern höchstens Lieder, von denen wir heute behaupten, sie seien neu geschaffen, während die Tradenten aus ihrem überkommenen Arsenal gesanglicher Regulative einfach das benutzen, was ihnen bereits gut vertraut ist ...* Na, das tut Mozart übrigens auch, sogar Bach, nicht nur, wenn er Musik von anderen, als *Tradent* nutzt, sondern auch wenn er ja wohl viele sozusagen topische Mittel nutzt, angefangen von üblichen harmonischen Fortschreitungen, wie im Barock für Sequenzen die (harmonische) Quintfallsequenz — da erweist sich z. B. auch Bach keineswegs als sehr erfinderisch, nein, er *nutzt einfach das, was ihm bereits gut vertraut ist ...*, ja, was sollte er denn sonst nutzen, experimentelle Neue Musik schreiben; das hätte dann die zeitgenössische *music community* doch gar nicht verstanden, aber er komponiert mit diesen Mitteln neue Melodien — genau, wie man das im Mittelalter und zur Zeit der Entstehung der ja höchst verschiedenen Melodien des Gradualbuchs getan hat — es gab doch neue Liedmelodien;

was will also Haas Spezifisches sagen? Daß es zur Zeit von Guido, ja viel früher keine echten Neukompositionen gegeben habe, wird M. Haas ja wohl nicht behaupten wollen — die Lieder, etwas später, von Peter Abaelard z. B. sind klar und auch bewußt so neukomponiert; und daß die von Hildegard so trivial irgendwie aus der Tradition geschöpft seien, das müßte Haas erst einmal beweisen — schließlich kennt man ausreichend viele Neuschöpfungen von Alleluias, sozusagen von Anfang an.

Nun aber, in einer *“chant community”* darf es doch keine *unbekannten Gesänge* geben, warum nicht? Warum soll die *music community* zur Zeit von Haydn keine Neukompositionen gekannt haben? Konventionen kannte sie aber sicher genug, so viele, daß selbst weniger einfallsreiche Musiker als korrekte — im Sinne der *music community* — Komponisten auftreten konnten; natürlich gibt es Stilmerkmale, Herstellungsverfahren, die man jeweils beachten muß, die auf Konventionen beruhen, die wiederum freie kompositorische Entscheidungen in bestimmten Rahmen der Konvention ja erst möglich machen<sup>38</sup>. Man kann, wie die Beispiele des Chorals in Fülle zeigen, doch wohl auch mit Formeln neue Melodien komponieren, und in welcher Fülle, ganz formelhaft, weniger formelhaft, mit nur einzelnen Formeln und individuell; man wird doch wohl nicht behaupten wollen, daß vergleichbare Schlußformeln in barocker Musik der Neuerfindung von Musik widersprechen, oder daß die von Heinichen angeführten typischen Konfigurationen für bestimmte semantische Situationen im Kontext eines zu vertonenden Arientextes kompositorische Individualität ausgeschlossen hätten — auf die, natürlich jeweils zu überwindende Diskrepanz typischer Wendungen und kompositorischer Individualität geht Heinichen im Vorwort der zweiten Auflage seiner Generalbaßlehre übrigens ausdrücklich ein.

Auch sagt Guido davon doch überhaupt nichts, er spricht klar und eindeutig von unbekanntem Melodien, wie sie schon die Formeltechnik der *tractus* bedingt haben muß, sonst wären die Melodien doch nicht so eindeutig und jeweils in Anordnung und Formelnutzung klar erkennbar überliefert — oder will M. Haas behaupten, daß zu jeder Zeit jeder Angehörige seiner *“chant community”* alle Melodien beherrscht habe, denn, das wird Haas doch wohl nicht behaupten wollen, daß die Melodien des Graduale alle für jede Aufführung neu erfunden worden seien! Nun, ist es wirklich undenkbar, daß ein Sänger eine Melodie nicht beherrscht hat? Daß er sie nach Erlernen von Guidos Schrift dann leicht absingen konnte, ohne daß sie ihm vorher von anderer Seite gelehrt worden ist? Das meint und sagt Guido klar genug; natürlich gibt es Melodien, die unbekannt sind, nämlich individuell, wie z. B. die Melodie einer neuen Sequenz; um 1000 gibt es eine ganze Menge klar auch stilistisch neuartiger Melodien des Mittelalters — und irgendwann muß man ja auch die vorgegebenen Melodien des Graduale gelernt haben, wenn immer ein Lehrer vorhanden war, dann war das einfach; und, was Haas unterschlägt, es gibt

<sup>38</sup>Wenn z. B. L. Finscher neue *Paradigmen* in der Betrachtung der Musik des 15. Jh. erkennt, erweisen sich diese Paradigmen — schon eine komische Wissenschaft, die *Paradigmenwechsel* kennt, nicht Wissensvermehrung und Erkenntnissteigerung — nur als Verlust des Wissens, ja des Bemühens um die Erkenntnis der satztechnischen Verfahrenskonventionen der Zeit; daß es solche immer gegeben hat, dürfte klar sein, oder meint M. Haas noch viel Tieferes?



nun einmal Menschen, die musikalisch höchstgradig vergeßlich sind, die nach Guidos Worten auch nach hundert Jahren nichts gelernt haben; ja so etwas gibt es. Es geht doch gar nicht um *noch nicht benutzte Texte*, es geht um Melodien, die man durch die neue Schrift auch ohne Hilfsmittel wie Monochord, Instrument, oder Lehrer nun absingen kann — ja, und trifft das nicht wirklich zu? Ist durch die Linienschrift nicht das Musikdiktat wirklich leicht geworden — eine vielleicht für Musikwissenschaftler inadäquate Feststellung, aber man kann doch nicht sein eventuelles eigenes Unvermögen verallgemeinern.

Übrigens ist ja Guido nicht der Erste, der, wie heißt das so schön, als *Propagandist* einer rationalen Notation auftritt: Das tut Hucbald, das tut der Autor oder die Autoren der Oddo zugeschriebenen Schriften — der Bedarf für eine rational eindeutige Schrift war also stark, wie auch Hermann der Lahme deutlich macht; und, der Papst, vor dem Guido seine Notation vorstellen durfte, hat doch wohl eine ihm unbekannte Melodie abgesungen? Was meint Haas eigentlich?

Nun hat M. Haas in der Klarheit seiner über den Niederungen der Sachverhalte schwebenden Gedankenflüge auch erkannt, *ib.*, S. 25, daß *erklingende Musik ... nur ein Spezialfall eines weit umfassenderen Musikbegriffs* sei. Entweder formuliert Haas damit eine Trivialität oder eine unbekannte neue Erkenntnis: Die beiden „anderen“ Arten von Musik, die von Boethius durch *musica mundana* und *humana* autoritativ für das Mittelalter vorgegebenen „Musiken“ haben nämlich eine merkwürdige Eigenschaft: Sie sind nicht hörbar, wenn man im Sinne von Boethius über hörbare Musik redet, die die einzige ist, über die die *ratio* nach Vorlage des Urteils des *sensus* in gewissen Dingen sogar endgültig urteilen kann, dann muß man über die *musica instrumentalis* reden — und die, es sei betont, ist auch die einzige, über die die Musikschrift von Boethius handelt; eine andere Musik, die dem menschlichen *sensus* zugänglich ist, kann es nicht geben; daß dies allgemeingültige Vorstellungen der Zeit sind, ergibt sich z. B. auch aus Cassiodors Psalmenkommentar, z. B. zu Ps. 97, 5 (*CLL* 2, 878), wo es um die Formulierung geht: *Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi*. Dazu stellt Cassiodor fest: ... *Adhibentur enim instrumenta artis musicae ad exercendum opus caeleste; quod necessarie dicitur, ut illa perfectio per quasdam similitudines indicetur*. Das alles ist sicher auch eine Art *Musik*, nur eben nur durch *similitudines* darstellbar — diese ganzen „anderen“ Musiken können nur erahnt werden durch *superficies, similitudines* o. ä. Damit bleibt die *musica instrumentalis* als einzige Dienerin der *ratio*: Auch „das“ Mittelalter hat nur eine einzige Art von Musik, die für die menschliche *diudicatio* zugänglich ist. Natürlich gibt es noch andere Arten von Musik, z. B. die Art von Musik, die die Harmonie unserer guten Taten ausdrückt, wie Cassiodor selbst, u. a., zum Schluß dieses Psalmkommentars sagt: *Nam sive quando psalmodiam dicimus, sive quando mandatis Domini operam navanter impendimus, dulcissimae harmoniae gratia temperamus. ... perpendas, quaelibet creatura rationabilis, si auctoris sui vivat imperio, ab hac convenientia non probatur excepta. Merito ergo incessanter praecipimur Domino psallere, in psalmo citharizare, in cithara psallere, iubilare in tubis ductilibus et corneis, ut dubium non sit haec instrumenta dulcisona probabilius actuum nobis indicare concordiam*. Man muß natürlich beachten, daß mit *convenientia* dasselbe — auch bei Boethius, vgl. D. S. Chamberlain, *Philosophy of Music*

in the *Consolatio of Boethius*, *Speculum* 45, 1970, S. 80 ff. — wie mit *harmonia* gemeint ist. Nur, darüber kann man als Musiktheoretiker nichts Genaues sagen, diese Arten von Musik sind nicht hörbar, und daher auch nicht rational faßbar. Insofern ist für den einfachen Betrachter des mittelalterlichen Musikbegriffs, d. h. vor allem dessen, was die Musiktheorie im Mittelalter als Thema hat, die Haassche Behauptung völlig unverständlich, weil mit den Quellen unvereinbar — denn M. Haas sagt ja nicht, daß er diese „anderen“, nur *similitudine* faßbaren „Musiken“ meint, die übrigens auch heute z. T. noch existieren, die *Harmonie der Sphären* u. ä. — Haas müßte einmal moderne metaphorische, allegorische und assoziative Nutzungen musikalischen Vokabulars untersuchen, um hier wirkliche Unterschiede verdeutlichen zu können. So muß die Behauptung von M. Haas also ganz unerhörte neue Erkenntnisse voraussetzen, die sicher dem einfachen Musikwissenschaftler noch gänzlich unbekannt sind, wenn es sie denn wirklich geben sollte, denn als Aussagen zu den Quellen kann man sie nicht akzeptieren, sie müssen einen viel höheren Zweck haben als den, die Quellen nur zu verstehen.

Liest man einmal die Glossen zu dem von F. Lochner, *Un évêque ...*, *Tijdschrift ...* 38, 1988, S. 3 ff., partiell aus *MGH Poetae lat.* IV, wiedergegebenen Gedicht, so erfährt man, ib., S. 18: *orbibus empyrii: qui non sensibus corporis, sed intellectu mentis percipiuntur*; das Wissen, daß es sich bei diesen anderen Arten von Musik um Unhörbares handele, war also geläufig. Die Musik, über die man sprechen kann, ist allein die, die ursprünglich durch den *auditus* an die *ratio* geführt wird. Also, es gibt auch bei Boethius nur eine einzige Musik, über die man rational sprechen kann, die anderen kann man erahnen, erfahren, aber nicht rational abhandeln: Für die Diskussion der Konsonanz ist nach Boethius die vorangehende „Leistung“ des *auditus* unabdingbar; was will aber nun M. Haas wohl sagen?

Man erfährt, ib., S. 26, daß man *Kinder mit Musik nicht lehre, was Musik ist, sondern ... was die Welt ist*. Komisch, denn die oft genug einleitenden Formulierungen, z. B. zu Anfang der Schrift von Hucbald wollen genau das lehren, was Musik ist, nämlich ihre Elemente, sie wollen auch lehren, korrekt zu singen — ist das keine Musik? *Ad musicae initiamenta quemlibet ingredi cupientem, qui aliquam scl. interim cantilenarum percipere intellegentiam querit qualitatem sive positionem quarumcumque vocum diligenter advertere oportebit*, das soll also nicht den Unterricht in Musik bedeuten? Der Interessierte — es werden aber gar keine Kinder angesprochen — soll also dadurch lernen, *was Welt ist*? Nun, M. Haas präzisiert ja: *Wenn sich Kinder im Laufe der Sozialisierung Weltmodelle aneignen, dann ist die ars musica nicht das übergeordnete Modell, sondern genau das Modell, das erste Ordnungsfaktoren so bereit stellt, dass Sinneserfahrung und Verstandestätigkeit aufgrund alltäglicher Verrichtungen wechselseitig aufeinander bezogen werden*; sicher tiefe Formulierungen schwierig zu rationalisierenden Sinnes — oder trivial, daß man im Musikunterricht bestimmte Konventionen lernt, nur sind das *Weltmodelle*? Sicher, als ein nach langer Arbeit zu erreichendes Ziel steht das, was Boethius sagt, das wieder erkennen läßt, wie die hörbaren musikalischen *ornamenta* des Gesangs in der Liturgie weiterverweisende *superficies* darstellen — nur, wird nicht auch, als zwangsläufige Voraussetzung, das Singen gelehrt, das richtige natürlich, das rationale, das Guido wie Aurelian als Aufgabe ansehen? Ist nicht die wesentliche Aufgabe der Musiktheorie, rational und somit

korrekt singen zu lernen? Darin jedenfalls ist die *ars musica* kaum ein *Modell*, sondern Lehre; und was das oder die *Weltmodelle* anbelangt, so lernt man, wenn man die Relation zwischen *superficies* — die selbst wieder in der Liturgie höchsten Rang hat — und den rationalen Ordnungsprinzipien der konkreten Musik verstanden hat, nichts anderes, als daß Erkenntnis über die Natur der Welt in gewissen Grenzen möglich ist, also genau das, was Augustin in *De musica* in wesentlich weiterem Zusammenhang auch zeigt.

Andererseits ist die *ars musica* natürlich das *Weltmodell* an sich, wie man z. B. aus einigen der Lieder des Boethianischen Prosymetrons erfahren kann, da ist die Ordnung der Welt, die Bindung der widerstrebenden Elemente, die Verbindung von Ewigem und Endlichem in Seele und Körper, etc. eben *harmonia*; insoweit handelt es sich genau um *das übergeordnete Modell*; nur, natürlich, hören kann man diese Weltordnung nicht. Schließlich darf man fragen, ob es auf den Unterricht in Musiktheorie im westlichen Mittelalter wirklich paßt, von einer Aneignung von *Weltmodellen* durch den *Lauf der Sozialisierung* zu sprechen: Nun sicher, Lernen stellt auch einen Bestandteil des *Laufes der Sozialisierung* dar, nur ist Lernen damit adäquat erfaßt? Aber die tiefe Einbringung von so schön topischen sozialentwicklungspsychologischen Formulierungen an Stellen, wo außer M. Haas daran niemand denken würde, ist natürlich schon an sich ein wissenschaftlicher Fortschritt zur wahren Erkenntnis der von M. Haas angepeilten mediävistischen Musikwissenschaft dreißig Jahre voraus — nur, was ist eigentlich diese wahre Erkenntnis? Daß die Schüler lernen, korrekt zu singen, die damit erreichte Rationalität dann auch als Zeichen der Existenz und Funktion dieser Rationalität als Merkmal *hominis, non bestiae* zu verstehen, und damit wieder auf das proportionale *Weltmodell* verwiesen zu werden? Nun, das war vielleicht schon vorher bekannt, wenn auch nicht unter der Rubrik der *Sozialisierung*, allerdings „dafür“ in etwas stärker, dem Gegenstand entsprechend differenzierter Form.

Daß der Musikunterricht der Kinder in der Zeit von Hucbald in der *ars musica* im Sinne nur der Erkenntnis, daß bestimmte musikalische Phänomene, wie Intervallabstände, hörbar, dann rational erklärbar sind (*alltägliche Verrichtungen?*), und nicht in Singunterricht bestanden haben soll, wäre eine gewagte, von Haas erst noch nachzuweisende Behauptung: Wer von den Kinderchen liest eigentlich den Text von Hucbald, der ja auch nur Vorstufe zur Erlernung der *ars musica* sein soll, nur natürlich auf Grundlage der perfekten Beherrschung der Melodien als rational definierten Tonfolgen (als *alltägliche Verrichtungen* wird man den liturgischen Gesang übrigens nicht unbedingt bezeichnen wollen) — Haas scheint hier ein wenig Dinge durcheinander zu werfen: Die traditionelle, literarische wissenschaftliche Disziplin der *ars musica* ist doch nicht identisch mit dem Unterricht der *schola cantorum*; und dieser Singunterricht dürfte kaum als *alltägliche Verrichtung* zu verstehen sein, zumal der schon lange vor Nutzung der Mittel der *ars musica* bestanden hat, die ja, mit Hilfe einer rationalen Notation zum korrekten Verständnis dessen führen, was der Komponist gewollt hat (ja, genau so formuliert Hucbald); oder meint Haas hier, daß Musikunterricht, Singunterricht eben die Kinder *sozialisiert*? Dann handelt es sich um eine Nullaussage, denn das tun alle gemeinsamen Tätigkeiten, auch der gemeinsame Grammatikunterricht. Also ist, für den einfachen Leser der Texte nicht erkennbar, was Haas hier musikspezifisch sagt: Denn, um ein *Weltmodell* zu erfahren, sich gar *anzueignen*, das heißt

doch wohl den Sinn der *musica mundana* zu erfahren, aus den sinnlichen Vorgaben. Dazu muß erst einmal die *ratio* so geschult sein, daß sie die Übertragung von Melodieerfahrungen in *rationes* leisten kann, das heißt z. B. die Nutzung eines Monochords zu verstehen; ob das für M. Haas eine kindgemäße Tätigkeit ist, wäre noch zu fragen, die Lektüre von Boethius Trostschrift dürfte kaum kindgemäß sein; nur, daraus erfährt man das *Weltmodell*. Was Haas eigentlich meint, ist also, für den einfachen Interpreten der Quellen, unerfindlich. Daß das wirklich übergeordnete Weltmodell des Mittelalters in der rationalen, also „harmonischen“, also „musikalischen“ Ordnung der Welt durch Gott liegt, scheint für Haas irrelevant zu sein; oder meint er, daß die Kinder durch den entsprechenden Unterricht das Weltmodell des Atomismus lernen? Nun, das lernen sie auch im Sprachunterricht, in der Arithmetik und der Geometrie, allerdings nicht als *Weltmodell*, da gibt es nur eines in dieser Zeit.

Was Haas zur Relation von *Musica* und *Scolica Enchiriadis* zu sagen hat, ist ebenfalls tief, ib., S. 28, übersieht aber, daß beide Texte sehr verschiedene Objekte enthalten, die *Scolica* z. B. für die Lehre der Mehrstimmigkeit recht unergiebig sind, insofern ergänzen sich die Texte, was z. B. auch für die rationalen Grundlagen gilt; aber wie doch M. Haas so bedeutend feststellt, ib., S. 29 (zu Haasens mystifizierenden Aussagen zu *nota* wird an anderer Stelle eingegangen): *Der als Dialog zwischen magister und discipulus konzipierte Text gibt dem discipulus im Rollenspiel immer wieder die Möglichkeit, den magister nicht nur um zusätzliche Erklärung zu bitten, sondern um Exemplifizierung. Der magister singt dann die Tonfolgen. Lernt der Schüler das Rollenspiel, internalisiert er drei Muster: die Erklärung ..., das Gehörte an musikalischem Substrat ... und die Möglichkeit, beide Aspekte sichtbar zu machen.* Das *Gehörte an musikalischem Substrat*, also doch wohl die Melodie bzw. die Intervalle oder die *vitia* — bewundernswert diese Formulierungskunst, und das *Rollenspiel*, ein Spiel ist das also — aus der *Musica Enchiriadis* konnte der Leser, der ja auch angesprochen wird, übrigens genau wie bei Hucbald, ed. Schmid, S. 10, 1, erfahren ...*igitur quem in his studere delectat, det operam, quatinus propriam cuiusque soni vim calleat dinoscere, dehinc in miscendis sonis quotumcumque ptongum ... celeriter capere ...*, oder ... *donec sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere ipse usus efficiat. ...*, ed. Schmid, S. 13, was ist daran anders als in der tradierten Form des Dialogs? Der an Musik Interessierte soll also *drei Muster internalisieren*, dabei ist die *Erklärung* ja wohl die rationale Definition, z. B. von Intervallen und des Tonsystems, das *musikalische Substrat* dürfte, wie gesagt, wohl die Melodie und deren, rational definierte, Bestandteile sein, *beide Aspekte sichtbar ... machen*, meint Haas damit die Notenschrift? Nur, die *ratio* der Intervalle macht man am Monochord *sichtbar*; also, man lernt die Intervalle, rational am Monochord, oder, bei Hucbald, von der Orgel, das impliziert seit Hucbald aber trivialerweise die Fähigkeit, sie singen, sie klanglich identifizieren zu können, trivialerweise; und, wie man bei Hucbald, der *Musica Enchiriadis*, Oddo und Guido erfahren kann: Die Notenschrift dient der korrekten Bewahrung dessen, was der Komponist gemeint hat (Hucbald), die, natürlich, erlernt werden muß, um das korrekt verstehen zu können; korrekt singen impliziert den Gebrauch des Monochords, korrekt singen setzt aber auch die Kenntnis der Tonbuchstaben oder der, dann rationalen, Notenschrift voraus — und wie diese Dinge direkt zusammenhängen, sagen die Texte

klar genug, wie z. B. auch Oddo in beiden unter diesem Namen überlieferten Schriften ausdrücklich reflektiert: Der Choral hat eine feste Gestalt, die auf den rational definierten Grundlagen des melischen Materials beruht, so jedenfalls sieht dies Hucbald, wenn auch vielleicht nicht M. Haas von viel höherer Warte aus, sowohl die Ausführung dieser Gestalt als auch ihr Verstehen setzt ihr rationales Bewußtsein voraus — und genau das soll der Schüler lernen, d. h. jeder, der an Musik interessiert ist, nicht einfach der Choralschüler, denn, wie Hucbald und die *Musica Enchiriadis* beide deutlich machen, ist diese Fähigkeit auch Voraussetzung für das Verstehen der *ars musica* als Hinweis auf die höhere Ordnung der Welt etc. Nur, das ist ja nicht lehrbar, wie die *Musica Enchiriadis* klar zu erkennen gibt.

Wirklich tief, wie M. Haas das so formuliert — nur, wo liegt der Erkenntniswert? Denn, die drei Dinge, die Haas aus dem Dialog der *Scolica Enchiriadis* so wunderbar pädagogisch herausdestilliert, sind ja wohl nicht das Wesentliche, denn der Schüler soll doch kein *Rollenspiel* erlernen, er soll als Repräsentant des *sensus*, des unvollkommenen Urteils des *sensus* in die Rationalität eingeführt werden, in die Benutzung der eigenen *ratio*, die dann schließlich, und nur das ist Augustin noch nicht geläufig, auch zum korrekten, als rational verstandenen Singen der Melodien führen soll, ja muß, will man nicht einer der von Guido kritisierten Musikwissenschaftler sein. Das ist, ganz einfach läßt sich das sagen, das Ziel, die Aufgabe, die sich alle Musiktheoretiker des lateinischen Mittelalters gestellt haben. Daß eine *Sichtbarmachung* dabei als solche von Bedeutung wäre, ist nicht erkennbar, die Notenschrift hat Funktionen, ist Mittel zur Erkenntnis wie, damit unmittelbar verbunden, zur rationalen Ausführung als rational verstandener Strukturen, nämlich der Melodien in der Ordnung des als absolut verstandenen Tonsystems. Man sollte vielleicht doch die jeweiligen Funktionalitäten beachten, wie man auch beachten sollte, daß die literarische Form des Dialogs eine gewisse literarischen Tradition besitzt.

Auch hier verfällt Haas der Vorstellung, daß die literarische Form von zentraler Bedeutung für den Inhalt sei, das ist nicht der Fall; der Schüler braucht kein *Rollenspiel* zu *internalisieren*, wie die so modisch pädagogisch-psychologische Wendung so schön sagt, denn es handelt sich um die traditionelle Darstellung eines Erkenntnisvorgangs, eben in der Platonischen Form des Dialogs, noch hat er bei der Lektüre der *Musica Enchiriadis* etwa andere Inhalte zu lesen bzw. zu lernen: Er muß, wenn er sich eben für diese Sache interessiert, die Notenschrift lernen, und das heißt eben Gesang in Schrift und umgekehrt übertragen zu können (u. a.!) — warum soll man einen solchen sprachlichen Aufwand treiben, wo es um nichts anderes als um Tondiktat geht? Könnte man nicht auch einmal danach fragen, was die Texte eigentlich aussagen? Außerdem übersieht Haas, verständlich aus seiner Blickrichtung von ganz oben, daß die dialogische Form der *Scolica enchiriadis* das *Vortragen, canamus*, wie z. B. bei der Exemplifizierung dessen, was bei einer Oktavverdoppelung eines Quintorganums eigentlich die *principalis vox*, die der *M* als *vox absoluta* bezeichnet, ist: *Canamus ad infrascriptum modum ...*, ed. Schmid, S. 93, 1, genau das „nachvollzieht“, was Augustin anführt: Die „sensuale“ Erfahrung wird durch Vortrag der betreffenden Verse, Metren o. ä., hier der betreffenden Melik direkt exemplifiziert; das hat Tradition, ist kein *Rollenspiel*, denn damit soll etwas gelernt, verstanden werden, hier speziell die Möglichkeiten der Oktavierung (zur stilistischen Abwechslung kann es genauso gut heißen,

*Canantur omnia ad infrascriptum modum*, ed. Schmid, S. 95, 46: Es geht um den korrekten, vorgeschriebenen Sachverhalt, der eben, als Musik, nun einmal die Eigenschaft hat, sinnliche Erscheinung zu sein, genau wie die in Augustins Dialog fiktiv vorgetragenen, zitierten Metren und Verse)!

Aber zu beachten ist auch, daß diese Art der Exemplifizierung natürlich nicht das einzige ist, was der  $\Delta$  als *Rollenspiel internalisieren* soll, wenigstens nach der so impressiven Formulierung von M. Haas, nach rational nüchternen Ausdrucksweise, was er lernen soll: *Ad novem ad crescat sesquitercius et fit XII. Duodenarius itaque ad senarium duplus sesquialtero et sesquitercio completur. ... Constat igitur convenientes sibi sonos ex convenientibus sibi numeris concordiam sumere.  $\Delta$ : Id manifesta panditur ratione ...*, ed. Schmid, 129 f.; der Schüler hat also auch die Proportionslehre als Grundlage für Konsonanzen zu lernen — was sollte hier wohl das zu *internalisierende Rollenspiel* sein: Das Erlernen eben der Proportionen. Sicher, auch hier gelingt es dem Autor, die Darstellung sinngemäß durch Fragen zu unterbrechen, wie  $\Delta$ : *Ex quo enim cognoscitur, diapason duplae habitudini deputanda ... M: Est prima huius rei probatio ...*, womit die Zusammensetzung der Oktav aus den zwei „kleineren“ Konsonanzen eingeführt wird (ed. Schmid, S. 141, 271). Natürlich beherrscht der gelehrte Autor das Verfahren, Probleme in dialogischer Form darzulegen, jeweils als gestellte Frage — ja, soll der Schüler solches Problem formulieren als *Rollenspiel internalisieren* oder soll er, d. h. doch der Leser, nicht lernen, warum eben die betreffenden Proportionen zu den betreffenden Konsonanzen „gehören“? Die Antwort dürfte nicht schwer fallen; es geht ums *intellegere*, wie ed. Schmid, S. 135, 352, explizit gesagt wird:  $\Delta$ : *Intellego. M: Quapropter simul intellege ...* (es geht um die zwei Halbtöne im Ganzton): *Intellegere*, darum geht es allein — und man sollte vielleicht auch nicht ganz so menschenfreundlich sein, den Stil des Dialogs mit der Wirklichkeit des Unterrichtens einfach zu identifizieren: Sollten die Sänger der Liturgie in frühen Alter wirklich so freundlich behandelt worden sein? Nun, der Gebrach der Rute war doch nicht ganz ohne Verbreitung. Klar ist also, es geht kaum um die *Internalisierung von Rollenspielen*, sondern um das *intellegere*, nämlich der für die Musiktheorie des lateinischen Mittelalters wesentlichen Sachverhalte; es geht aber auch um die Erkenntnis des Sinnes: *M: Vere mira et deifica hoc evenit ratione.*, ed. Schmid, S. 146, 528 — aber vielleicht ist das ja auch „nur“ ein *internalisiertes Rollenspiel*, nur, was für eine *Rolle* eigentlich?

Die Tradition des *Dialogus* ist nun als rein literarische Gattung so geläufig, daß man so tiefe Erkenntnisse aus eben der literarischen Form nur dann ziehen kann, wenn man die Größe der geistigen Schau von M. Haas hat, was Verf. leider nicht zu beanspruchen wagen kann: Augustin beschreibt in *De musica* stilistisch glänzend genau den Weg, den die jedem Menschen eigene *ratio* nach erster Auskunft durch den *sensus* und dessen, vorläufigem, Urteil zu leisten hat, um zur Selbsterkenntnis ihrer Tätigkeit, eben der der *ratio* gelangen zu können; dies tut er im stilistischen Gewand des *dialogus*, wo der Schüler zunächst direkt den *sensus* und sein Urteil repräsentiert, anschließend aber dann auch die Leistung der *ratio* — dieses Konzept ist jedoch grundlegend, nicht abhängig von der Form des *dialogus*, dieses kennen auch die *Musica Enchiridis* und Hucbald, ja bereits Aurelian; für diese neu ist aber der Umstand, daß die Musik

der Liturgie, konkret erklingende, ja die Menschen zu ihrem Erklingenlassen verpflichtende Musik ist, die in dieses Schema einzubeziehen ist, als *superficies*, die aber eine eigene, höchste, nämlich die liturgische Würde besitzt — also in ihrer Ausführung zur Anwendung und Kontrolle der *ratio* zwingt, soll der Sänger Mensch bleiben; korrekt singen und Erkenntnis sind somit direkt verbunden, aufeinander angewiesen: Diese Erneuerung des Augustinischen Vorbilds ist die epochale Leistung der genannten Theoretiker, echte Theoretiker in modernem Sinne, denn sie wenden Theorie auf Wirklichkeit an.

Auf das, was der den hier angesprochenen Aufsatz von Haas abschließende Überflug zu sagen hat, wenn er denn inhaltlich etwas sagt, soll hier nicht mehr eingegangen werden, denn es ist ja ganz schön, wenn Aristoteles τὰ ἁρμονικά schreibt, und das mit *harmonica* übersetzt wird, nur, was hat denn eigentlich die scholastische Philosophie insgesamt zu Musik zu sagen? Haas jedenfalls läßt bis heute nicht erkennen, daß er musikhistorisch relevante Aussagen gefunden haben könnte — es ist nicht gerade belanglos, daß J. Dyer in seiner Darlegung der Einteilungen der Wissenschaften, vornehmlich aus scholastischer Zeit, *The Place of Music in Medieval Classifications of Knowledge*, *The Journal of Musicology* 24, 2007, S. 3 ff., ausdrücklich feststellen muß bzw. kann, ib., S. 18: *Not surprisingly, there are no references to contemporary music making in the classifications of music ...*, was seine Beispiele auch glänzend belegen: Die scholastische Philosophie bzw. Methode war grundsätzlich nicht in der Lage, die besondere Leistung der Musiktheorie des lateinischen Mittelalters auch nur ansatzweise zu erkennen, die Aufstellung einer Theorie von Wirklichkeit — und es geht nicht an, Schriften wie die von Johannes de Garlandia einfach als *practical* o. ä. zu qualifizieren, es handelt sich sehr wohl, wie auch im Fall der *Musica Enchiriadis* und Hucbalds um wissenschaftlich, auch der Erkenntnis gewidmete Theoriebildung bzw. Wissenschaft in modernem Sinne, und nicht nur, was schon Guidos Verse klar sagen, um Vermittlung praktischer Fähigkeiten; dies wäre ein absurder, verhängnisvoller Irrtum (Dyer übersieht übrigens, daß Augustins *De musica* — Boethius ist nicht der einzige spätantike lateinische Autor über Musik — auch wissenschaftsethische und methodische Vorgaben macht, die als Vorgaben des musiktheoretischen Wissenschaftsverständnisses zu beachten wären: Insofern trifft nicht ganz zu, daß das *Platonic model ... relatively little* zur Wissenschaftsklassifikation des Mittelalters beitragen konnte, ib., S. 13: Die Differenzierung z. B. zwischen autoritativen und rationalen Wissenschaften geht auf Augustin zurück: Daß die Scholastiker durchgehend nicht genügend Denkfähigkeit besaßen, Augustins Ausführungen in *De musica* VI adäquat zu verstehen, spricht nicht gegen Augustin). Dyers ausführliche Zusammenstellung der entsprechenden Wissenschaftseinteilungen kann geradezu als Kronzeuge der wissenschaftshistorischen Bedeutung der Musiktheorie angeführt werden, die scholastische Philosophie ist hier unfähig zu einem vergleichbaren Verständnis der Wirklichkeit als Objekt von Theorie bzw. Wissenschaft und kann daher auch nichts zu Musiktheorie als Theorie der Wirklichkeit sagen.

Man ist in Übrigen wirklich erstaunt, was sich eine Mediävistentagung als mediävistische Musikwissenschaft anhören darf, denn es ist zumindest nicht gerade einfach, aus den Texten von Haas konkrete Bezüge herauszuziehen, die Sprache und das Denken sind doch oft zu großzügig, elliptisch und sprunghaft, eben nur von höchster Warte, kaum aber von der Niederung der

Quellenlage verständlich — immerhin, man erfährt, daß Haas die *lauteren Brüder* kennt, und das ist doch auch etwas, auch wenn deren Texte von Musik nicht gerade Neues zu sagen haben, und in guter Übersetzung vorliegen.

### 2.1.2.2 Ist die „Anschaulichkeit“ der westlichen Neumen irrational? Sind *strophici* unanschaulich? Oder ist die westliche Neumenschrift irrational?

Die so fruchtbare Feder von M. Haas hat nun unter der Rubrik der *Anschaulichkeit* — in seinem Beitrag zu dem u. a. von ihm herausgegebenen Buch *Anschauungs- und Denkformen in der Musik ...* —, wieder und nochmals noch neuere Thesen hervorgebracht, deren Wichtigkeit nach der Bewertung durch den Autor selbst so groß erscheint, daß daran auch hier nicht einfach vorbeigegangen werden darf oder kann. Denn, bevor auf die hier zur Betrachtung gewählten, speziellen Fragen zur Neumenschrift im Westen eingegangen werden kann, ist es doch notwendig, auf die grundlegenden neu geäußerten Vorstellungen zu diesem System graphischer Zeichen für melische Abläufe, natürlich nicht in der notwendigen Beachtung jedes wesentlichen Details, aber doch wenigstens kurz und vielleicht nicht ganz ungrundsätzlich einzugehen, zumal wenn neueste Vorstellungen aus so berufenem Munde erschallen. Es könnte sonst zu leicht der Eindruck entstehen, die Neumen seien ein Objekt, das wissenschaftlich rationaler Betrachtungsweise, also der Klassifikation ihrer Leistungsebenen, der Bestimmung ihrer kulturhistorischen Voraussetzungen, Erfindung u. ä. gar nicht zugänglich sein könnte, sondern höchstens der Anwendung vager Allgemeinwörter zu unterwerfen sei, um damit tiefe oder tiefste Assoziationen zu erzeugen.

Methodisch ist die Frage nach der Art der Zeichen und der Wahl eines Bezeichneten für die graphische Wiedergabe des Gemeinten *Rhythmus des Chorals* zwingend mit der Charakteristik der raumanalogen, melischen Neumen<sup>39</sup> verbunden.

Und sicher ist es aller wissenschaftlichen Achtung wert, wenn man mangels subjektiv eigener Möglichkeit, am Objekt, an der Musik und ihrer Theorie selbst neue Entdeckungen machen zu können, versucht, durch bemühte Suche nach vielleicht anwendbaren Abstrakta in bekannteren Publikationen aus anderen Disziplinen, besonders allgemein leicht und angenehm lesbarer Art, Sätze zu finden, deren Anwendbarkeit auf Musik dann, wenn auch vielleicht nicht objektiv neue Erkenntnisse, so doch wenigstens den Effekt der zu tiefen Ahndungen Anlaß gebenden leichten Verständlichkeit tiefer Assoziationsmöglichkeiten führen kann; Assoziationen, die in ihrer Allgemeinheit natürlich die Niederungen der speziellen Sachkenntnis hochgradig überflüssig erscheinen lassen können, ohne an Extension des Denkbaren irgend eine Einschränkung zu geben.

<sup>39</sup>Korrekt müßte man sagen: Die Charakteristik der Zeichen, die das Bezeichnete *Bewegung nach oben/unten* bzw. *Höhe/Tiefe* wiedergeben. Bei einer solchen Formulierung wird klar, daß z. B. die Identität des Bezeichneten für byzantinische und westliche Neumen nicht die Identität der Zeichen bedeutet, d. h. daß die Ebene der Zeichen eine eigene Ebene mit eigener Logik und Ordnung ist. Das wiederum läßt die Vorstellung einer *universalen Neumenkunde* als abwegig erkennen, worauf in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, HeiDok 2007, S. 395 ff., eingegangen wird, werden mußte, leider.



M. Haas hält z. B. auch jetzt offenbar immer noch nichts von dem historischen Umstand, daß die Neumenschrift, so weit sie raumanaloge Merkmale aufweist, nicht auf irgendeiner ebenso vagen wie potentiell tiefsinnigen Assoziation oder sonst etwas Psychologischem beruht, sondern daß hier das Merkmal zur schriftlichen Repräsentation eines Melodieverlaufs genutzt wird, in dem das menschliche Hören rational beschreibbare Strukturen zeigt, die man am einfachsten durch die Transpositionsinvarianz bestimmt, die Fähigkeit, Melodiegestalten als Muster zu bilden/hören, die gegenüber bestimmten Veränderungen, (isotrope) Translationen könnte man auch sagen, invariant sind: C. Saint-Saëns setzt diese, für jede Art von motivischer Arbeit grundlegende, Fähigkeit z. B. in Bezug auf Schildkröten in rhythmischer Hinsicht ein; nein, kein Lapsus, sondern nur ein Hinweis darauf, daß die rhythmische Wahrnehmung zu vergleichbaren Invarianzbildungen wie die Wahrnehmung der Melik fähig ist — daß Melik und Rhythmik, natürlich auch vereint, zu solcher Gestaltbildungsfähigkeit allein die Voraussetzung bieten<sup>40</sup>, haben schon die „Alten Griechen“ gewußt, wenn sie die Intervallkategorie als solche, unabhängig von Klangfarbe, Lautstärke, Rhythmus, und, sozusagen intern, von der Tonhöhe formulieren und dies dann mit Strecken zwischen Punkten oder Proportionen in ein abstraktes Modell bringen, das sowohl die Elemente, die einzelnen Tonhöhen, als auch deren Verknüpfungen in definierten Abstandsklassen rational erfassen kann — nur, das ist eben Merkmal der angesprochenen Abstraktionsleistung musikalischen Hörens, elementar gesehen, nicht (mehr) an die Gestalt gebunden. Und genau das, was dieses Modell rationalisiert, haben auch die melischen Neumen als Bezeichnetes, wenn auch nicht vollständig rationalisiert, nämlich nicht intervallisch skalisch rational definiert.

Aber solche nur scheinbar komplizierten Sachverhalte in die Diskussion des Bezeichneten der westlichen Neumen einzubringen scheint vielleicht doch schwieriger als auf irgendwelche, eben zu gemischt assoziativen Gedanken auch bei jedem Nichtfachmann führenden psychologischen, *endogenen* Analoga zu deuten, die es aus der Zeichengeschichte so gar nicht geben kann und nie gegeben hat. Wenn man Sätze zitiert erhält wie *Einer Feststellung NN's zu folge dient das Schreiben dazu, den Wissenden vom Wissen zu trennen und zu entfernen ...*, dies also offensichtlich als ernstzunehmender Beitrag zur Charakterisierung der Neumenschrift verstanden und eingesetzt wird, wäre vielleicht verständlich, daß Verf. hiermit nur anzeigen würde, die Aufsätze in M. Haas, F. Reckow und W. Marx, *Anschaunungs- und Denkformen in der Musik ...*, Bern 2002, zur Kenntnis genommen zu haben. Insbesondere bleibt dem Verf. unverständlich, was der Beitrag von M. Haas zur Sache der westlichen Neumen eigentlich sagen soll, denn daß die Raumanalogie von Zeichen für melischen Verlauf antiken Ursprungs ist und damit die Hintergründe dieses zentralen Merkmals der (westlichen) Neumenschrift gerade nicht *endogen* oder wie auch immer im Mittelalter entstanden zu bewerten sind, sondern eine antike, rezipierte und genial weiterentwickelte Vorgabe darstellen, die eben „nur“ der neuen Aufgabenstellung

---

<sup>40</sup>Aber natürlich, das ist nicht Eigenschaft der Melik und Rhythmik an sich, sondern Eigenschaft einer menschlichen Abstraktionsfähigkeit im Bereich des Klangs, die keineswegs trivial ist: Geruchswahrnehmungen, Klangfarben sind derartiger Gestaltbildung, d. h. entsprechender Abstraktion nicht fähig.

entsprechend zu erweitern war, dürfte nach der vorliegenden Literatur eigentlich keiner weiteren Diskussion mehr bedürfen — und die von Haas unbeachteten, wissenschaftlichen Beiträge zu frühesten Zeugnissen westlicher Neumenschrift von französischen Autoren wie Riou u. a. machen die Zeit und den geistigen Raum der Entstehung weitgehend eindeutig.

*Analytisch* im Sinne einer Einzeltonangabe<sup>41</sup> sind die Zeichen von Anfang übrigens nicht, wenn man eben nur an Töne als mögliches Bezeichnetes denkt, also von graphischen Merkmalen für jeweilig einzelne Töne ausgeht, was Haas offenbar für irrelevant hält, was aber klar wird, wenn man die Definitionen liest, die vorliegende wissenschaftliche Literatur zur Kenntnis nimmt, und dann einmal fragt, was denn eigentlich die Paläofränkische Neumenschrift ausmacht, wo bekanntlich ein einzüiges Zeichen das rational so zu beschreibende Bezeichnete von drei Tönen haben kann — auch dies ist sehr wohl als *analytisch* zu bezeichnen, wenn man als Bezeichnetes die gerichtete Bewegung nimmt, denn dann liegt auf der Hand, daß eine Bewegung nach oben gekoppelt mit Bewegung nach unten eben als Bogen, als *circumflexus accentus* notiert werden kann, ja muß, wie dies auch für den *accentus acutus* gilt, der rationalisiert in einem Strichlein nach oben eben zwei Töne bezeichnet, bzw. eine Bewegung nach oben; das muß beachtet werden, bevor man das Wort *analytisch* verwendet — es kommt auf die Bestimmung des Bezeichneten an.

Und es ist doch kein Zufall, daß die von der Rationalität antiker Musiktheorie, d. h. der Zerlegung jeder melischen Gestalt in skalisch oder auch intervallisch bestimmte Einzeltöne, in die Elemente der *κίνησις φωνῆς διαστηματική*, weitgehend unberührte „Theorie“ der mittelbyzantinischen liturgischen Musik bzw. eher nur ihrer Notation als Bezeichnetes ausschließlich die Bewegung, elementar, d. h. diatonisch, als *σῶμα*, bzw. den Sprung, als *πνεύμα* natürlich nebst der jeweiligen Richtung kennt. Auch diese Notation ist *analytisch*, allerdings nicht im Sinne der westlichen Neumenschrift, denn sie benutzt die Raumanalogie bekanntlich nicht, obwohl sie klar raumanalog formuliert, d. h. ein raumanaloges Bezeichnetes besitzt, wie es die Grammatik vorgab — übrigens ein deutliches Zeichen dafür, daß die Neumenschrift des Ostens vielleicht formal, inhaltlich aber niemals Vorbild für die des Westens gewesen sein kann; die des Ostens versteht die Zeichen offenbar sehr bald abstrakt, wie die sekundär klärenden Zeichen (wie z. B.

<sup>41</sup>Z. B. durch die Stellen von graphischen Richtungsänderungen, wie etwa im St. Gallischen *torculus*, der Anfang, kurz oder lang, die Wendung/Richtungsänderung und der Schluß — man könnte sagen, daß in den geläufigen, adiastematischen Neumenschriften wie der St. Galler und der von Metz, nicht mehr die gerichteten Bewegungen, sondern deren Extreme zu Zeichen geworden sind, also die Stellen, an denen die Ableitung Null ist — abgesehen von nur stetigen graphischen Figuren, wo eben eine abrupte Richtungsänderung vorliegt. Nun, natürlich reicht eine solche Beschreibung nicht aus, denn zuvor muß ganz klar gewesen sein, daß das Bezeichnete der Zeichen der in räumlicher Relation zu einem anderen stehende Einzelton sein soll — und das war noch zur Zeit von Aurelian wohl nicht so ganz trivial. Singt man also sozusagen nur noch die Endpunkte von einzüigen Neumen, Anfang und Ende der *virga* im Gebrauch der Paläofränkischen Neumenschrift, dann wird die gerichtete Bewegung zum Abstand, zur Kennzeichnung der eigentlich unhörbaren — so Aristoxenus — Bewegung von einem stillstehenden Ton zum anderen. Hieraus ergeben sich natürlich Fragen nach den auslösenden Faktoren, die hier aber nicht weiter zu untersuchen sind.

das  $\chi$  der  $\chi\alpha\mu\eta\lambda\eta$ ) bezeugen; auch dies muß man zur Kenntnis nehmen, wenn man die Kategorie der *anschaulichkeit* von westlichen Neumen bestimmen will, insbesondere wenn auf diese wesentlichen Unterschiede bereits oft genug hingewiesen wurde:  $\kappa\acute{\epsilon}\nu\tau\eta\mu\alpha$  als Zeichen für einen Sprung nach oben, ob schon gemessen wie in der mittelbyzantinischen Notation oder nicht, ist hier irrelevant, ist kein raumanaloges Zeichen (mehr), was der *accentus acutus* (noch) ist; Byzanz entwickelt abstrakte Zeichen, der Westen aber analoge, nur ihm gelingt die Weiterführung der antiken Anregung.

Notwendig erscheint nun aber doch der Hinweis, daß eine Reduktion der Betrachtung mittelalterlicher Notation auf die Ebene der Zeichen, d. h. die strikte Nichtbeachtung der notwendigen Differenzierung von *signum*, *designatum* und *intentum*, zu deutsch *Zeichen*, *Bezeichnetes* und *Gemeintes*, zwangsläufig zu unerträglicher Vagheit führen muß.

So kann man von Haas erfahren, daß die Neumenschrift ja nicht immer *anschaulich* sei, nein, sicher, Zusatzbuchstaben z. B. sind nicht anschaulich, haben aber oft das gleiche Gemeinte und auch Bezeichnete — nur eben mit anderen Mitteln *s* für *superius* ist sicher nicht *anschaulich*, ein *pes* wird durch die nach oben weisende *virga* aber klar *anschaulich*, wobei man, wie bereits bemerkt, vielleicht doch lieber von *raumanalog* sprechen sollte, bzw. von der Fähigkeit, daß Melik als Funktion der Zeit notierbar ist, was für andere Erscheinungen von Musik nicht gilt<sup>42</sup> — man muß also fragen, warum Melik und Wahlergebnisse gleichermaßen durch Diagramme dargestellt werden können, schließlich wird da nun doch nicht ganz einfach zu erklären sein, wie die Entwicklung der Stimmenzahl für die *SVP* in Basel in der Darstellung durch Diagramme in Relation zu anderen Parteien als *anschaulich* zu qualifizieren sein könnte — eine direkte Beziehung von der Natur der Wähler, die ihre Stimmen in dieser Weise abgaben zu solchen Diagrammen ist ja nicht von vornherein zu sehen, so daß man von *Anschaulichkeit* in diesem Fall ja nur die rationalen Zahlen, z. B. der Relationen als im Diagramm *anschaulich* wiedergegeben bezeichnen kann.

Dieser Hinweis ist keine Spielerei oder bemüht geistreiche Formulierung, sondern ein Hinweis darauf, daß das Wort *Anschaulichkeit* vielleicht nicht ganz so geeignet ist, die jeweilige Natur der in Diagrammen, z. B. Melik als Funktion der Zeit, notierbaren Sachverhalte fassen zu können.

<sup>42</sup>Die Absonderlichkeit der seriellen Musik, Klangfarbe u. ä. mit gleicher Rationalität dem so geistvollen Verfahren unterzuordnen, das mit Tonhöhen und Dauern so leicht gelingt, ergibt sich daraus, daß Klangfarbe wie Lautstärke eben nicht gestaltfähig sind, etwa in dem Sinn, daß Translationsinvarianzen, Klassen gebildet werden können. Im Kontext serieller Musik spielt dies natürlich auch kaum eine Rolle, da auf die Fähigkeit von Melik und Rhythmik, im musikalischen Hören Klassen bilden zu können, ja bereitwillig verzichtet wird, was dann als Erweiterung des Materials der Musik gepriesen wird. Auch mit Geräuschen und sonstigen Reizmöglichkeiten des Gehörorgans kann man von dieser spezifischen Fähigkeit nicht Gebrauch machen; übrigens scheint der Vorschlag von Dr. Katzenberger seeligen Angedenkens, die Ohren durch einen ins Trommelfell eingeführten Pinsel angenehm zu reizen noch keinen Einfluß auf die Bemühungen um Materialerweiterung gehabt zu haben; seltsam. Immerhin ist die Anzahl von Assoziationen, Symbolen und sonstigen semantischen Ersatzsinngebungen von Musik ja erheblich erweitert worden.

In Bezug auf die Melik erscheint daher *Raumanalogie*, ja auch *Raumstruktur* als geeignetere Bezeichnung.

Man muß davon abgesehen also auch bei den Neumen zunächst einmal die Unterscheidung von *Zeichen* und *Bezeichnetem* beachten: Nimmt man einmal die *strophicus*-Neumen, die nach Haasens unsystematischer Vorgabe zu schließen, sicher nicht *anschaulich* sind, höchstens in Relation zu anderen Neumen bzw. im Fall, daß eine *tristropa* auf zwei verschiedene Tonhöhen bezogen ist. In diesem Sinne ist die Gestalt des *strophicus* selbst nicht *anschaulich*. Betrachtet man aber das unbestreitbar Bezeichnete der Tonrepetition, mit welcher anderen zusätzlichen Bedeutung auch immer, dann erscheint die Neume gar nicht mehr so *unanschaulich*, s. u. — wobei im allgemeinen Ausdruck von Haas *anschaulich* ja offenbar nichts anderes bedeutet als eine graphische Umsetzbarkeit der Analogie von räumlicher und melischer Bewegung; deren Grundlage aber nun ist unabhängig von den Zeichen, wie einmal die mittelbyzantinische Notation und deren Beschreibung zeigt, zum anderen aber die grundlegenden Termini der melischen Theorie von Aristoxenus zeigen, der ja die Kategorie der *κίνησις φωνῆς* eingeführt hat.

Ja, und wer kam dann auf den Gedanken, die graphischen Zeichen für die grammatische Reduzierung dieser Theorie zum Zweck der Kennzeichnung von Akzentlage und in Bezug auf lange betonte Silben auch Akzentart durch nach oben oder nach unten gerichtete Strichlein zu bezeichnen — nicht das Mittelalter, sondern wohl Alexandrinische Grammatiker, offenbar intuitiv (natürlich nicht die zugrunde liegende Theorie der beiden *κινήσεις φωνῆς*, sondern die Zeichen-erfindung); nur, die Definitionstradition, getreulich von Lateinischer Grammatik weitergegeben, zeigt eindeutig, daß hier raumanalog gedacht wurde: Das Bezeichnete der Strichlein sind eben Bewegungen der Stimme nach oben oder nach unten, kombiniert im Falle der *περισπωμένη*.

Wer also über *Anschaulichkeit* und *Unanschaulichkeit* von Neumen sprechen will, müßte sich zwingend mit der Frage beschäftigen, warum man denn schon bei „den alten Griechen“ zu einer entsprechenden graphischen Darstellung gelangt ist, warum die Lateinischen Zeugnisse so häufig und ohne erkennbaren semantischen Grund außer vielleicht dem der stilistischen Abwechslung räumliche Termini anwenden, um melische Bewegungen bzw. Tonlagen zu bezeichnen. Man könnte dann weiter fragen, ob hier vielleicht sogar eine adäquate graphische Wiedergabe geistiger Repräsentation melischer Gestalt vorliegt, als eine Art anthropologischer Konstante, denn „das“ westliche Mittelalter hat diese antike Vorgabe ja nicht nur selbstverständlich übernommen, sondern auch noch genial verabsolutiert und erweitert; *verabsolutiert* bedeutet hier, daß die mittelalterlichen Erfinder nun nur das Bezeichnete als wesentlich verstanden haben, die melische Bewegung, das von den Grammatikern Gemeinte, die Angabe des Ortes eines Akzents im Wort aber „ausgelassen“ haben, die Zeichen werden als rein melische Zeichen genutzt. Graphisch waren die Zeichen offenbar direkt verständlich, wenn auch vielleicht nicht für M. Haas.

Dazu aber muß man wieder beachten, welche Merkmale eigentlich dem melischen Raum als Modell eigen sind, z. B. die Transponierbarkeit melischer Gestalten, auch das ist nicht ganz so trivial, wie dies ein nur intuitiver Gebrauch des Wortes *anschaulich* in Bezug auf Neumen erscheinen lassen könnte; ein intuitiv vager Gebrauch der Bezeichnung, die nach den erreichten

Erkenntnissen wissenschaftlich kaum noch tragbar erscheint.

Und, um wieder spezifisch zu werden, was sind sie denn nun die Zeichen für die *tristropa* oder *bistropa*: St. Gallen notiert sie mit nach links offenen Häkchen, Metz durch Punkte, zwei verschiedene Zeichen, offenbar doch wohl für das gleiche Bezeichnete, dessen eigentliche Bedeutung, das *Gemeinte* wohl nicht mehr genau rekonstruierbar ist. Immerhin ergibt aber die Zeichenform vielleicht doch einen Hinweis auf bestimmte Merkmale des Bezeichneten: Das nach links offene Häkchen, ja, wo begegnet das denn sonst noch? Ach ja, das lernt man ja im Griechischunterricht, da heißt das gleiche Zeichen *spiritus lenis*, dem Mittelalter nicht unbekannt, weil die Lateinischen Grammatiker solche Sachen ja, auch wenn sie „arbeitslos“ waren, weitergegeben haben. Man konnte also lernen, daß dieses Zeichen für einen vokalischen und damit *vokal*-tragenden Anlaut gesetzt wurde.

Eine Übertragung auf die Musik könnte so interpretiert werden, daß auch hier ein längerer Ton sozusagen unterbrochen durch Neueinsatz gesungen werden sollte, wie bei dem Anfang einer vokalisches anlautenden Silbe. Wie die Metzger Notation zeigt, kann man das auch als Folge von drei, eindeutig kurzen Tönen — eventuell mit langem Schluß — auf gleicher Tonhöhe interpretieren, denn fast immer findet sich diese Zeichenfolge bei Tonwiederholungen (von dem oben genannten selteneren Fall abgesehen).

Nun, natürlich könnte man fragen, ob die späte Form dieser Zeichen in der Grammatik für die Neumenschrift wirklich wirksam war, denn der geläufige, späte Name ist ja anderer Herkunft; nur, die damit nahegelegte Alternative, das Zeichen des *strophicus* aus dem Ellisionszeichen, dem *ἀπόστροφος* ableiten zu wollen, erscheint zumindest nicht einfach, denn daß hier auf etwas wie Fehlen von Tönen verwiesen sein sollte, entspricht nicht dem, was etwa Metz mit seiner einfachen Tonwiederholung darstellt; hier sei zunächst einmal den hier sinnvollen Vorstellungen von E. Jammers, z. B. *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 35, gefolgt — solche alten Bücher erweisen sich gar nicht als so veraltet, wie die Vorstellung einer um Jahrzehnte zurückgebliebenen mediävistischen Musikwissenschaft nahelegen könnte, wie Haas so anspruchsvoll über die gesamte vorliegende Literatur hinweggehend formuliert.

Also, schauen wir einmal auf den Anfang des Grad. *Eripe*, worauf noch im 2. Teil näher eingegangen wird, vor allem noch schärfer auf den Schluß des Chorstücks: Noch mehr *strophici* kann man sich wirklich kaum wünschen. Und man wird auch einräumen müssen, daß derartig ausgedehnte Tonwiederholungen nicht gerade eine übliche Manier darstellen müssen: Man kann natürlich, wie dies Metz — zur Aufrufung dieser Neumenschrift als *Sigl* gebraucht, auch wenn das *Graduale Triplex* die Quelle von Laon nutzt — tut, in solchen Tonwiederholungen eben Wiederholungen von Tönen sehen, klar, das ist eine vernünftige, tonlich analytische Sichtweise. Man kann aber offensichtlich darin auch etwas anderes, eben eine besondere Manier sehen, die die Bestandteile von Tonrepetitionen solcher Art, also nicht zwischen zwei aufeinanderfolgenden Neumengruppen etwa für die Tonfolge *FE ED*, die man mit zwei *flexae* notieren wird (wenn nicht ein *pressus* gemeint ist), nicht einfach mit Tonfolgen auf jeweils verschiedener Tonhöhe äquivalent ansieht. Dies tut St. Gallen, wenn es eben nicht einfach Tonpunkte oder *longae* notiert, sondern die „Sonder“-zeichen des *strophicus* einsetzt, daß diese die Tonwiederholungen

also irgendwie als Neueinsätze oder Unterbrechungen eines einzigen langen, „gleichen“ Tones zu bezeichnen haben. Eine solche Interpretation des Zeichens erscheint ja nicht ganz sinnwidrig — beweisbar ist sie sicher nicht, aber plausibel.

Ja, und was soll das für die Frage der *Anschaulichkeit* von Neumen bedeuten? So muß man ja fragen, um einen eventuellen Leser so „komplizierter“ Sachverhalte zum Verständnis führen zu können: Nun, ganz einfach: Die Unterbrechungen werden durch das graphische Mittel der Zeichenfolge, der Reihung identischer Zeichen, zudem (meist) auf gleicher „Linie“<sup>43</sup> wiedergegeben — man behalte in Erinnerung, daß es sich ja um Melismen handelt, also um melodische Geschehnisse, die eigentlich ja auch der Vorstellung von Wortmelodik der Grammatik und damit der Anwendung der melischen Akzentzeichen widersprechen; was das nun wieder bedeutet: Nun, wieder ganz einfach: Für die grammatische Definition des Verlaufs der *toni* einer Silbe wären Tonrepetitionen auf einer Silbe etwas recht Merkwürdiges, Ausgeschlossenes. Und, offensichtlich hat auch der Erfinder — als Gattungsbegriff verstanden — so gedacht, und aus eben dieser Grammatik ein anderes brauchbares Akzentzeichen entnommen, nämlich den *spiritus lenis*, der für die eigene und die Lateinische Grammatik keinen Sinn hatte (die Opposition von *spiritus asper* und *lenis* war mit dem Buchstaben *h* überflüssig geworden).

Nun, hier findet man also doch eine Art von *Anschaulichkeit*, nein, nicht der nach links offene Bogen, wohl aber die Folge von identischen Zeichen: Man darf wohl annehmen, daß kein Mensch auf die Idee kommen würde, die so ganz analog zur Empfindung der Ausführung notierte Folge von Einzelzeichen etwa als langen Ton zu singen, obwohl der rhythmische und melodische Sinn dies nicht ausschließen müssen. Also, man hat hier ein Merkmal des Gemeinten *strophicus* — nicht als Zeichen, sondern als, auch aus den Angaben Aurelians kaum noch richtig zu rekonstruierende Gesangsmanier oder Effekt — zum Bezeichneten bestimmt, und daraus das Zeichen definiert. *Unanschaulich* ist das also auch nicht, auch wenn hier die Raumanalogie der Tonhöhe und seiner elementaren Repräsentation, des Intervalls, des ganz einfach transpositionsinvarianten Abstandsmaßes von je zwei Tönen, nur insoweit zum Ausdruck kommt, als der Raumanalogie entsprechend die Zeichen (meist klar) auf einer Höhe notiert werden (modulo der Nebenart der *tristropa* mit beginnendem tieferen Ton). Der Begriff der *Anschaulichkeit* erscheint also auch hier nicht als geradezu ausreichend exakter Terminus, denn dezidiert *unanschaulich* ist der *strophicus* damit auch nicht notiert.

Wie nun soll man sich die Sache mit den anderen angeblich so *unanschaulichen* Zeichen vorstellen, ist es auch da wirklich so einfach, wie sich dies M. Haas denkt? Die Frage, was denn nun eigentlich, und zwar jeweilig, als *anschaulich* verstanden werden könnte — es muß ja nicht immer nur die strukturell begründete Raumanalogie sein —, läßt M. Haas als nebensächlich unter dem Anspruch seiner neuen Thesen unerörtert, warum sollte man sich auch mit den Quisquilien der Neumenschrift auseinandersetzen? Immerhin, man könnte ja einmal fragen, ob nicht die Darstellung des Verlaufs einer Melodie als „Linie“ von Zeichen, analog zur Folge

<sup>43</sup>Die Anführungszeichen sind deshalb verwendet, um nicht irgendjemandem den Einwand nahezu legen, daß z. B. die St. Galler Neumen ja gar keine Linien benutzen: Es geht um die relative Lage auf einer räumlichen Höhe.

von Buchstaben, nicht auch eine gewisse Anschaulichkeit haben könnte: Verlauf als „Weg“ von links nach rechts — ist das unanschaulich? Und was gilt für die Einzelneumen? Was macht das *quilisma*? Da müßte man für eine Entscheidung erst einmal wissen, was eigentlich das Bezeichnete war<sup>44</sup>.

<sup>44</sup>„Tremulierende“ Neumen und „Vierteltöne“ Und dies wird noch dadurch erschwert, daß, wie A. Rusconi, *L'insegnamento del canto liturgico nel «De Musica» di Engelbert von Admont*, in ed. D. Sabaino et al., *Musica in subtilitate scrutando, Studi e Testi Musicali, Nuova Serie 7*, Lucca, 1994, S. 129 ff., zeigt, hier Diskrepanzen zwischen den Angaben von Theoretikern bestehen: Engelbert z. B., ib., S. 133 f., interpretiert das Bezeichnete des Quilisma als *tremula*, verbunden mit dem *unisonus*; wie das neumierte Beispiel einer Hs. zeigt, soll damit das *quilisma* identisch mit der *tristropa* sein! Die Angelegenheit wird jedoch noch komplizierter, weil das angegebene Beispiel, der Int. *Dum clamarem*, sonst gleich, in St. Gallen mit *salicus* beginnt. Pia Ernstbrunner hat diese von Rusconi gefundene Diskrepanz im Kommentar zu ihrer Ausgabe nochmals bemerkt, S. 90 f.

Die Vorstellung, daß deshalb, weil in deutschen Hss. noch sehr spät das Quilisma erhalten bleibt, in diesem Bereich *noch eine besondere Art der Ausführung* erhalten geblieben sein müsse, ist angesichts des Umstands, daß man konservativ abschreibt und oft genug noch adialematische Neumen nutzt, unhaltbar: Man schreibt ab, wie man ausführt, ist daraus nicht (mehr klar) zu ersehen, was natürlich auch sekundäre, spekulative Deutungsversuche auslösen mag. Die Erörterungen von Ernstbrunner, ob der Unterschied zwischen *salicus/quilisma* auf der einen und *tristropa*, typisch für deutsche Hss., mit den Phantasien über Vierteltöne zu tun haben könne, ib., S. 92, und S. 293, weist auf Engelberts Unfähigkeit, rezipierte, kompilierte Textstellen inhaltlich irgendwie zu verbinden: Weder wird an der betreffenden Stelle, an der er den entsprechenden Zusatz zum *Micrologus* paraphrasiert, IV, VI, ed. Ernstbrunner, S. 293, 6, irgendein Hinweis auf Neumen gegeben, noch läßt die zweifache Definition des *unisonus* erkennen, wie man denn hier die Idee von *Vierteltönen* einbringen könnte; auch die als *quilisma* bezeichnete *tristropa* tritt, und die Darstellung ist eindeutig, als *unisonus* auf, weshalb es auch nicht angeht, die Beschreibung des *unisonus*, der, weniger intelligent als bei Hucbald, nur als Nichtintervall beschrieben wird, II, XXIX, ed. Ernstbrunner, S. 240, 12: ... *non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distanciam, sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tube vel cornu ... — cornus* — (nur) eine spezifische Neume mit den Ausführungen über den Viertelton zu identifizieren: Weil Engelbert, an anderer Stelle, natürlich auch die *diesis* als Intervall definiert, II, XVIII, ed. Ernstbrunner, S. 225, kann hier nicht einfach die *vox tremula* mit etwas wie Vierteltonschwankungen identifiziert werden; daß es sich einfach um etwas wie Impulseinsätze auf dem gleichen Ton handelt, nicht etwa ein ausgerechnet für *tubae* charakteristisches Schwanken der Intonation, ist also nicht ausgeschlossen; es ist also gar nicht sicher, daß Engelbert hier etwas wie *Vibrato* meint; es ist aber auch nicht sicher (ja, eher unwahrscheinlich, daß), ob er gerade an dieser Stelle an Vierteltöne denken könnte.

Die Ausdruckweise des Zusatzes zum *Micrologus*, ed. S. v. Waesberghe, S. 135, g, scheint die Sprache der *Musica Enchiridis* zu benutzen, nämlich die Namen der Töne in den Tetrachorden, nicht als Tonartennamen: *Igitur haec diesis, quae ... locum semitonii sumit, nusquam sumenda est, nisi isto modo, cum tritus canitur et tetrardus producendus est in proto, iterumque deponendus est in semetipso vel in eodem trito vel etiam magis infimo — inferiore — tunc tritus, qui praeest tetrardo protove, subducendus est modicum, quae subductio appellatur diesis, et medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni* (*sequens* muß hier also keine melische Folge bedeuten, sondern die Reihenfolge der Intervalle nach Größe): Zwischen Tonarten kann man so nicht hin- und hergehen, also hat man

Wenn z. B. die, ja schon antike — tatsächlich, man lese die auch von der *Musica Enchiridis* eine Tonfolge wie  $FGaGFED$ ; dabei soll der *tritus*, also  $F$  zu verändern sein, etwas nach unten (oder nach oben?) zu führen. Nach unten nach  $F$  folgt ein Halbton, soll der durch einen Viertelton — daß dieser gemeint ist, ergibt sich aus der folgenden Berechnung — ersetzt werden, wenn man eben  $F$  ein wenig nach unten „rückt“, d. h. daß zwischen  $G$   $F$  kein Ganzton, sondern ein erweiterter Ganzton zu finden sei? Der als Beispiel angegebene Vers des Grad. *Posuisti, Desiderium* weist zum Schluß die Tonfolgen  $aFDE$   $GaFE$   $GaF$   $EFDFED$  auf — also nicht etwa *orisci, strophici* oder *quilismata* —, die man auf die Angaben beziehen könnte, als würde man singen (mit  $F^-$  als verschobenes  $F$ ):  $aF^-DE$   $GaF^-E$   $GaF^-$   $EF^-D$   $F^-ED$  (oder nur einzelne  $F$  daraus, vgl. entsprechend auch die verschiedenen Beispiele mit graphischem Hinweis auf *dieses*); so etwas wie eine Annäherung von  $F$  an  $E$ ; ersichtlich eine recht merkwürdige und allen Grundsätzen der strikten Diatonik widersprechende „Beobachtung“, von der Engelbert die ebenso unklare Paraphrase gibt, die nur erkennen läßt, daß er die Bedeutung der Bezeichnungen verstanden hat, daß es um den *tritus* geht, IV, VI, ed. Ernstbrunner, S. 293, 6: ... *dyeses ... , que maxime in quinto tono fieri consueverunt propter frequentem occursum semitonii, qui in cantibus illius toni locum habet. ...*; die *finalis F* — natürlich auch transponierbar — unterscheidet sich durch den Halbton unter ihr von den anderen. Insofern soll also der Halbton häufiger durch Viertelton ersetzt werden — die anschließende Aufzählung von Halbtönen in der diatonischen Oktav ist reiner Katalog, ohne inhaltliche Bezug. Daß Engelbert also der Meinung gewesen sei, die *finalis F* sei im 5. Ton jeweils wegen des „Plagalschlusses“ dieser Tonart heruntergedrückt worden, ist nicht anzunehmen, ja wäre absurd — er paraphrasiert, ohne eigenes Denken, weshalb irgendeine Übertragung dieser kontextlosen Paraphrase auf Konkreta wie das Bezeichnete von Neumen unzulässig ist: Derartig scholastische Musiktheorie ist eindeutig nicht fähig, wirkliche inhaltliche Probleme zu deuten, weshalb seine Verwendung des Wortes *quilisma* auch rein „etymologisch“ bestimmt gewesen sein kann, ohne Bezug auf das Bezeichnete der „wirklichen“ Neume. Engelbert, wie zu erwarten, kompiliert, ohne jede eigene Interpretation, er verkürzt nur eine Vorgabe — gerade das Fehlen jeden Bezugs auf die betreffende *tremula* Neume macht deutlich, daß Engelbert, wie der von ihm kompilierte Einschub, keinen Bezug des Bezeichneten der betreffenden Neume zu den „Vierteltönen“ sieht (daß er hier das Problem der beiden alternativen Tetrachorde meinen könnte, ist wohl auszuschließen).

Die Frage, warum der Einschub in den *Micrologus*, der ersichtlich nicht an Neumenformen gebunden ist, sondern an Strukturen, einen solchen Unsinn erfindet — wie soll das in der täglichen Ausführung durchgehalten worden sein? —, ist vielleicht so zu beantworten, daß es eine Manier gegeben haben könnte, die als *subductio* bezeichnet (Latein muß nicht die Sprache des „Erfinders“ gewesen sein) irgendwelche Veränderungen der Intonation beinhaltet haben mag. Dieses Phänomen ist auf den Ton  $F$  beschränkt, grundsätzlich auf Stellen von Halbtönen also und zwar in der Terminologie der *Dasia* Notation — zu Anfang (c) wird vom *tertius et sextus sonus* gesprochen, eine andere Terminologie, die die Tonarten meint, also wohl *tonus*; die Tonarten *E auth.* und *F plag.* wären allein die Träger dieser Veränderung! Dies widerspricht einmal dem gegebenen Beispiel des Grad. *Posuisti*, vom 1. Ton, zum anderen der rein skalisch strukturellen Erklärung, die oben zitiert wurde. Diese Diskrepanz ist bemerkenswert: Der Autor hat offenbar nicht ganz verstanden, um was es geht, bzw. zwei verschiedene Dinge vermischt.

Die Behauptung einer Verringerung ausgerechnet des Halbtons um einen Viertelton, also die Erweiterung des Ganztons  $F - G$  zu  $F^- - G$  erscheint höchst seltsam — und könnte ausgelöst sein durch eine fälschliche Identifizierung der *subductio* mit *dyesis*, woraus dann die Beschreibung trivial folgen würde. In der *Musica Enchiridis* wird *semitonium* auch mit *limma/diesis* bezeichnet bzw. eine glei-



benutzte christliche Allegorisierung antiker Mythen von einem bekannten spätantiken, schon che Bedeutung angemerkt (wohl zum Ausdruck der so faszinierenden „Nichthälftigkeit“ des Halbtons). Wäre es denkbar, daß ursprünglich eigentlich eine chromatische Veränderung, *F/Fis*, gemeint war, die der Kompilator gründlich, aber systematisch mißverstanden haben könnte — immerhin erwähnt der Schluß, in deutlichem Bezug auf den Anfang der Stelle, *ib.*, S. 135, n. *nunc ad cepta revertamur. Sunt etiam nonnulli, qui ubi debuerant semiditonum admittere, opponunt tonum ...*, es geht, allerdings nicht überall überliefert, offenbar um den Ersatz des „falschen“ Tons *B* durch *A*: Das ist ein typischer „Chromatismus“ bzw. die Emendierung, hier durch den Absolutheitsanspruch des Tonsystems, das man übernommen hat. Ob dieser Schluß des Einschubs genuiner Teil von ihm ist, gibt die Überlieferung wohl nicht zu erkennen. Im an den Einschub anschließenden Teil des *Micrologus* geht es ebenfalls wieder um „falsche“ Chromatik.

Daß eine falsche „Etymologie“ eine entsprechende Folgerung auslösen kann, ist denkbar, daß also ein falsches Verstehen von *diesis* als *Viertelton* dann die entsprechenden Folgerungen zwangsläufig hinschreiben läßt — wenn ein ursprünglicher Text eben wegen Nichtrealität nur noch „literarisch“ paraphrasiert wurde: Hinzuschreiben, daß *diesis medietas sequentis semitonii* ist, wäre also auch rein formal denkbar (zumal, wenn man die Darlegung von Martianus Capella als, mögliche!, Vorlage berücksichtigt).

Es steht natürlich auch nicht fest, ob *subducere* unbedingt raumanalog zu interpretieren ist; die Bedeutung *nach oben ziehen* gibt es eben auch. Es ist also denkbar, daß ein späterer Kompilator einen bestehenden Text zu „falscher“ Chromatik, nämlich *Fis* falsch verstanden bzw. „etymologisch“ weitergeführt hat. Hiermit in Übereinstimmung steht, daß nur die *Scolica Enchiriadis* von Chromatik positiv spricht, ed. Schmid, S. 70, 134: ... *ita limmata interdum de industria cantibus inseruntur*, was mit bewußten *solocismi et barbarismi* paralleliert wird — ohne daß die großen Adepten eines Einflusses der Rhetorik auf die Musik des Mittelalters dieses Beispiel dankbar herangezogen hätten, um Ontologie von Rhetorik zu unterscheiden. Nur diese Schrift läßt also, wie schon Jacobsthal bemerkt hat, Chromatismen zu, entspricht also grundsätzlich der Formulierung des Einschubs. Man könnte natürlich auch die Formulierung des Einschubs, *haec diesis, quae ... locum semitonii sumit* nicht im Sinne eines Ersatzes, sondern als *Ort eines Halbtons* übersetzen, der dann, nur, an den bestimmten Stellen, nämlich zwischen *E F G (a G) F E* stattfindet, vielleicht also *E Fis G (a G) F(is) E ...*; ganz trivial ist der Text nicht, die genannte Lösung wäre aber denkbar: Es müßte dann eine Terminologie gegeben haben, die solche Chromatisierung als *diesis* bezeichnet, die dann Anlaß zur Entfaltung der gelehrten Berechnungen in der Folge des Zitats geworden sein könnte, ohne reale Bedeutung zu besitzen.

Nicht ganz undenkbar scheint auch, daß etwas wie eine Hyperkorrektheit vorliegt, daß nämlich eine „Intonationstrübung“ quasi exakt mit dem Viertelton identifiziert wurde — allerdings spricht gegen diese, „angenehmere“ Deutung, daß der Autor nicht den kleinsten Hinweis auf, vielleicht, so zu interpretierende Neumen gibt. Und damit ist klar, daß alle Versuche einer solche Verbindung, also bestimmte Neumen auf *tremula/vinnola* etc. im Sinne von, auch noch gemessenen Kleinstintervallen zu beziehen, nur auf freier Assoziation moderner Deuter beruht: Die Ausführungen zum „Viertelton“ gehören nicht in diesen Zusammenhang! Erst recht ist klar, daß Engelbert diesen Einschub inhaltlich, d. h. in Bezug auf irgendeine Wirklichkeit nicht mehr sieht, wohl aber fasziniert von der Größe *Viertelton* rein literarisch kompiliert.

Die Bestimmung des Quilisma, korrekt, als *gradata*, z. B. durch Berno, wird durch die Angabe eines Beispiels auch nicht einfacher, die genannte Ant. *Amen dico vobis* beginnt im Römischen Antiphonar mit Liqueszenz. Als Bezeichnetes gibt Berno, im Tonar zum 1. auth., 2. Differenz, irgendeine *gutturale*

christlichen Autor nämlich Fulgentius — Bezeichnung auf ein *Herumwälzen* verweist, dann wird man einmal sicher nicht auf irgendein *Herumwälzen* des *Körpers* oder von Körperorganen verweisen können, mit der in neuester Deutung die Neumen erklärt werden sollen, sondern an ein *Herumwälzen* der Singstimme, was man sich darunter auch konkret vorstellen mag<sup>45</sup>. Nur, es ist doch sehr gut möglich, daß z. B. das St. Galler Zeichen für das, was das *quilisma* als Gesangsmanier bedeutet hat, das Bezeichnete analog, d. h. *anschaulich* wiedergibt, daß man also ein Merkmal des Merkmalskomplexes genommen und daraus ein graphisches Zeichen abgeleitet hat, wo bliebe dann die *Unanschaulichkeit*? Sogar tonräumlich, etwa im Sinne eines rein graphischen Trillerzeichens könnte St. Gallen sein Quilismazeichen ja auch verstanden haben. Auch der Ausdruck *gradata*, den z. B. Berno verwendet, muß ja nicht „unanschaulich“, sogar in tonräumlichem Sinne gewesen sein!

In Metz sieht das Gebilde „dann“ anders aus, eine Art *spiritus asper* dem getrennt eine *virga* mit unten angeschriebenen Häkchen in Form eines *spiritus lenis* folgt. Wenn man dann noch feststellen muß, daß dieses Zeichen oder eine „ausführlichere“ Variante einem *salicus* in St. Gallen entsprechen kann, vgl. etwa im gleichen Graduale *Eripe* im Chorstück auf *inimicis*, ja dann weiß man wirklich nicht mehr, was man sagen soll.

---

Klanglichkeit an, die deutlich von reinen Tonhöhen instrumentaler Erzeugung unterschieden sein soll. Während bei Engelbert ein Verlust der Kenntnis des Bezeichneten des eigentlichen Quilisma — als *gradata* — natürlich nicht auszuschließen ist, und deshalb eine noch geläufige Bedeutung eingesetzt wird, scheint eine solche Vermutung bei Berno weniger wahrscheinlich, ausgeschlossen werden kann dies aber nicht (s. o., Anm. 107 auf Seite 201) — vgl. die Darlegung der Überlieferungsvarianten von Rusconi, ib., S. 136 f., und ihre Diskussion; der Bezug auf eine sekundäre Variante deutscher Choralüberlieferung und Rusconis Lösung, trifft zu, z. B.: ... *le affermazioni di Engelbert non valgono ... come documento della pristina esecuzione del quilisma se non in quanto riflesso, in un contesto improprio, di antiche testimonianze riguardanti una speciale vocalizzazione di questo neuma. ...?*

Man sieht, daß auch einzelne Neumen einige Probleme bereiten können, die es zumindest einfachen forschenden Gemütern nicht so ganz leicht machen, über die Charakteristika der entsprechenden Neumenzeichen ganz allgemeine Urteile abzugeben.

<sup>45</sup>Zum Schluß der *Commemoratio brevis* findet man vor den abschließenden Versen, *Mira vides lector ...* eine tabellarische Darstellung der acht Intonationsformeln in origineller, aber passender Anordnung. Der Notator fügt dabei zu den *Dasia* Zeichen noch Neumen hinzu, offenbar deutsche. Pressus und andere vergleichbare Neumen werden dabei identisch durch einzelne *Dasia* Zeichen, also allein nach ihrer Tonhöhe wiedergegeben. Nur bei — offensichtlich so gemeintem — *quilisma* findet man, daß der Notator keine anderen Möglichkeit gesehen haben kann, als zu den Einzeltonzeichen der Theorie ein eigenes, neues Zeichen hinzuzufügen, was damit aber kein eindeutiges Tonhöhenzeichen mehr sein kann. Damit ist klar, daß das Quilisma auch zur Zeit der Niederschrift — nach Schmid's Angaben 11. Jh. — unmöglich als Einzeltonzeichen verstanden werden konnte, daß es also eine melische Wendung bezeichnet haben muß, die weder durch mehrere Einzeltonzeichen noch durch ein einziges adäquat wiederzugeben möglich erschienen sein kann (ed. Schmid, S. 178). Natürlich wird daraus auch keine klare Aussage zu der Ausführung dieser Neume genommen werden können, die Unvereinbarkeit des Bezeichneten dieser Neume mit Einzeltonzeichen ist aber immerhin beachtenswert, und zwar in Hinblick auf die Bewertung der üblichen Zeichen durch Hucbald.

Ja ist man wirklich darauf beschränkt, hier nur *Unanschaulichkeit* festzustellen, also im Sinne des musikwissenschaftlichen Mediävisten M. Haas, der sogar eine jahrzehnte alte „Verspätung“ der Musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung konstatiert, die, folglich, erst M. Haas überwunden haben kann mit seinen bahnbrechenden Erkenntnissen zur Neumenschrift, einfach *Unanschaulichkeit* zu konstatieren? Ja nun, man kann z. B. beachten, daß sich die Ebene der Zeichen nicht autonom entwickeln kann, sondern an das Material ihrer Konkretisierung gebunden ist. Ja, was soll denn das wieder heißen, das ist keine geschwollene Ausdrucksweise, das soll nur abstrakt darauf hinweisen, daß man Neumen mit Tinte und Feder auf Papier schreiben muß, und sich von der Schreibhand und ihrer Motorik und menschlich körperlicher Bequemlichkeit eben auch Einflüsse auf die konkrete Form der Zeichen finden lassen. Man braucht hier nur einmal auf die Notationsweise des *torculus* in St. Galler Hss. zu blicken, um zu verstehen, daß hier nicht etwa die von Treitler so tief sinnig eingebrachte Unterscheidung von Zeichenklassen ganz verschiedener Art für identisches Bezeichnetes vorliegt, sondern Schreibgewohnheit. Man kann eben dann das Zeichen auch einmal „quer“ statt tonräumlich korrekt schreiben — verstehen tut das dann jeder, ob er als Wissender durch die Schrift vom Wissen entfernt worden ist, oder aus Nichtwissender durch Lernen der Schrift zum Wissenden gemacht wurde. Es kann also sein, daß das Metzger Zeichen für das *quilisma* nur Ergebnis einer entwickelten Schreibkonvention ist; das muß man sicher überprüfen.

Warum sollte so etwas, z. B. die getrennte Schreibung nicht in Metz auch Grund für die Notation des Quilisma gewesen sein, denn, immerhin, um Haken, die graphisch nach oben führen, ja um die handelt es sich denn nun einmal auch. Also auch hier ist bei näherem Hinsehen, das allerdings kaum vermeidbar ist, wenn man wirklich etwas über Neumen wissen will, keineswegs so sicher, daß *Anschaulichkeit* dieser Neume fehlt. Ja, man darf eher das Gegenteil vermuten, und schließen, daß auch hier tonräumliche Analogie bei der Erfindung der Zeichengestalt geholfen hat. Man muß da nicht gleich an psychologisch, ja vielleicht ja sogar tiefen- oder ja vielleicht auch kinderpsychologische Vagheiten als Urgrund denken, aus dem das Unbewußte, die Ausdrucksweise Gadamers nachahmend und übertragend, das edle Gestein der Neumengestalt gebrochen hat; nein, die Neumschrift ist ganz rational erfunden, auch wenn dies vielleicht ärgerlich ist, weil dann so viele Brunnen ahnungsvoller Tiefenassoziationen versiegen — der Ursprung der Zeichen ist eindeutig, wenn man nur die Quellen, allerdings auch griechische, zu lesen bereit ist. Und, spätestens mit dem Werk von A. Barker sind hier die Möglichkeiten auch für den eventuell durch die Griechische Schrift vom Wissen der Griechischen Sprache Entfernten gegeben. Das raumanaloge oder bewegungsmäßige Modell melischer Verläufe geht auf Aristoxenus zurück, und man kann sich ja, wenn man sonst keine Fragen hat, mit der Frage beschäftigen, warum die Erfinder der Zeichen für die *τόνοι*, die einmal natürlich nicht an der kontinuierlichen Sprachmelodie interessiert waren, sondern nur an der melischen Bewegung pro Silbe, zum andern ausreichend klare Zusatzzeichen erfinden mußten, die bekannte Lösung gewählt haben, Stimmbewegung nach oben, Strichlein nach oben, warum sie also diese Analogie verwendet haben.

Und man kann ja, wenn man keine wichtigeren Fragen findet, wieder fragen, wie sie die

Zeichen eigentlich hätten anders erfinden können, wenn sie schon die Aristoxenische *κίνησις φωνῆς* silbisch in Zeichen bringen wollten; nur tiefstsinngigste Erörterungen über das „Entstehen“ der melischen Neumen im Mittelalter ohne jede Berücksichtigung der Geschichte dieser Zeichen anzustellen, erscheint schon als ein doch recht bemerkenswerter Beitrag vielleicht zur Bestimmung von Wissenschaft als Feuilleton? Sicher, man kann wie angesprochen auch fragen, warum gerade Diagramme sich so leicht lesen lassen, z. B. gegenüber reinen Zahlenwerten, z. B. ist die Entwicklung des Stimmenanteils von *SVP* in Vergleich mit *SP* und anderen Parteien als Diagramm dargestellt sehr viel schneller zu überblicken als eine Folge von Zahlenwerten. So ist das halt, was allerdings etwas tiefere Erörterungen über die Darstellung rational, d. h. skalisch überhaupt darstellbarer Vorgänge in Zeit/Ereignis-Graphen bedingt.

Die Frage nach *Anschaulichkeit* in musikalischer Notation muß sich also nicht nur zunächst auf eine klare Definition des mit diesem Wort konkret Gemeinten stützen, sondern überlegen, warum und inwiefern überhaupt skalisch rationale Faktoren des Hörens existieren, bzw. feststellen, daß zwei Bereiche von Abstraktionsfähigkeit des Hörens musikalisch genutzt werden können<sup>46</sup>. Was das nun sein könnte, das lehren, trivialerweise, schon die antiken musiktheoretischen Schriften. Es wäre übrigens Unsinn zu behaupten, daß das Aristoxenische Modell im Mittelalter nicht wirksam gewesen sei, wie irgendwo in dem angesprochenen Büchlein bemerkt wird. Es gibt genügend Literatur zu diesem Problembereich.

Nun, aber was ist denn mit dem *pressus* und ähnlichen Zeichen, die führt M. Haas doch auch explizit als essentiell *unanschaulich* und damit aus der (kinder?) psychischen Tiefe, *ἐκ βάθους τῆς ψυχῆς* entronnen an?

---

<sup>46</sup>Eine andere Abstraktion wendet eine anonyme Glosse zu Boethius an, die schon R. Bragard, *Boethiana — Études sur le „De inst. musica“ de Boèce*, in *Hommage à Charles van den Borren, Mélanges*, Anvers 1945, S. 84 ff., S. 126, aus dem *Brugensis 513*, 11. Jh. herausgegeben hat (der Bezug auf den ersten Teil des ersten Buches von Augustins *De musica* liegt auf der Hand): *Intentio Boecii est in hoc opere tractare de modulatione. Et quia modulatio a modo dicitur et modus est in cunctis fere rebus, determinandum est a quo modo haec modulatio dicatur. Equidem a modo movendi: Et rursus quia hic modus movendi multifariam dividitur, cum etiam hystriones saltantes modulari dicuntur, determinanda est modulatio, de qua intendit tractare. Ea est, quae fit in sonis ...* Das, was die *modulatio* im Sinne der *ars musica* als die konkrete Musik betreffende Disziplin ausmacht, ist die Tonhöhe; nicht Klangfarbe, nichts anderes als die definierte Tonhöhe, der *sonus* als skalisch geordnetes Element der Musik. Nur die Art der Ableitung der Abstraktion ist originell — ... *selbst die Spielleute* ... —, das Gemeinte ist klar: Musik besteht aus Tönen im Sinne von klar definierten, diskreten Tonhöhen (und gegebenenfalls den rhythmischen Elementen). So ist das, auch wenn Haas wiederholt diese Tatsache für den Choral in Frage stellt, ohne allerdings klar zu sagen, ob er sich damit die ursprüngliche Ausführung des Chorals als ein die Intervalle durchheulendes Gleiten, als kontinuierliches Glissando vorstellt, oder als Darbietung von vokalen Klangfarben, so nach der Art moderner Komponisten. Weil aber nichts, wirklich nichts einen Anlaß für die Vermutung gibt, daß den Komponisten des Chorals genau wie der Komponistin Hildegard ihre Melodien nicht wesentlich als Folgen klarer Tonhöhen, in der Zeit, erschienen sind, kann man auch hier die tiefen Erkenntnisse von M. Haas in der absoluten Höhe der assoziativen Übertonalität lassen.

Schauen wir uns das Zeichen in St. Gallen einmal an, eine Schlangenlinie, und das ist sie auch in Metz. Auch beim *pes quassus* begegnet dem Betrachter so eine Schlangenlinie. Nein, ein grammatisches Vorbild wird man nicht so leicht finden lassen, und im Gegensatz zum  $\kappa\acute{\upsilon}\lambda\iota\sigma\mu\alpha$  kann man auch aus dem Namen nicht leicht auf die Ausführung schließen. Ist man damit also auch zum Nichtgebrauch des Denkapparats gezwungen und zur reinen Konstatierung der Form? Keineswegs, man kann z. B. fragen, in welchen melischen Kontext die Neume auftritt. Und da findet man, daß das Zeichen doch so häufig im Dunstkreis eines der beiden Halbtöne der diatonischen Skala auftritt, daß Rückschlüsse nicht notwendig als statistisch irrelevant anzusehen sind — denn, wenn man im genannten Graduale *Eripe* zu Anfang des Verses, nämlich auf *Liberator meus*, zu Anfang des großen *iubilus*, die Folge — im Gradualbuch — *ch cd eh* durch die Neumen *flexa*, *pes quassus*, *flexa* notiert findet, so könnte es ja sein, daß St. Gallen hier eine etwas andere Melodiegestalt im Sinne gehabt haben könnte. Wollte man hier also wirkliche Betrachtungen anstellen, müßte man schon sich der Mühe unterziehen, statistisch ausreichend die betreffende Neume zu bewerten, was bisher ja auch nicht ganz ungetan ist.

Dies ist aber für die Frage auch gar nicht so wichtig: Ja, wer will den eigentlich wissen oder behaupten, daß er das Bezeichnete des *pressus*, des *pes quassus* kennt, zumal schon Metz hier oft genug auf neumatische Kennzeichnung verzichtet, z. B. einen *pes quassus* einfach als *pes* notiert? Von dem, was man nicht weiß, kann man aber auch nicht so sicher sein, was es eigentlich bedeutet, und ob das Zeichen dezidiert *unanschaulich* ist, oder?

Nun, es ist ja nicht ausgeschlossen, daß die betreffende Wellenlinie eine Art *tremolo* bezeichnen sollte, daß hier also, z. B. bei der Schlußbildung mit *pressus* eine, vielleicht halbtönige Stimmschwankung, aber ohne Unterbrechung, gemeint war. Ist das wirklich ausgeschlossen? Dann muß man aber doch auf Klarlegung der betreffenden Kenntnisse insistieren, sonst wird man als Unwissender auch durch die Schrift nicht mit dem Wissen verbunden, und das ist doch ein Grundsatz, der für so nützlich gehalten wird.

Ach so, nun gibt es noch den *salicus*, in dem, übrigens auch sehr gerne im Umkreis des Halbtons, in St. Gallen nur ein nach unten offener Bogen als Teil der Neume erscheint. Unanschaulich im höchsten Grade, denn, so wäre zu schließen, wenn man das Zeichen nicht unmittelbar versteht, kann es ja nicht *anschaulich* sein — es sei nicht verholen, daß M. Haas solche Folgerungen nicht durchführt, sie also wohl dem Denken der Leser überlassen will.

Natürlich, wir wissen nicht, was eigentlich gemeint war, wie das von diesem Zeichen Gemeinte in der gesanglichen Wirklichkeit sich dem Hören darstellte, d. h. was über die tonräumliche Analogie hinaus überhaupt noch zu bezeichnen war. Nur, die Behauptung, daß die Zeichenform — einschließlich der erwähnten Zwänge aus den physischen und motorischen Bedingungen des Schreibens — nicht in irgendeiner Weise *anschaulich* mit dem Bezeichneten, z. B. durch Wahl eines der möglichen Konstituenten als Bezeichnetes ausgewählt wurde, und darin doch irgendeine Art von *Anschaulichkeit* gegeben sein könnte, ja das wird doch wohl niemand wissen, auch wenn er den Begriff der *Anschaulichkeit* sicherheitshalber erst gar nicht zu definieren versucht; ja sicher, aber es gibt Merkmale davon, die sich ganz rational bestimmen lassen.

Na, da bleibt aber doch noch die Liqueszenz, die, augmentativ oder diminutiv, etwa aus

einem normalen *pes* nur noch eine „Kümmerform“ macht, sollte das nicht auch geradezu exemplarisch *unanschaulich* sein?

Auch da ist man sich über das eigentliche Bezeichnete ja nicht ganz sicher, einfach *Nasalierung* oder so etwas als Gemeintes zu postulieren, dürfte angesichts der Verwendung bei *et* u. ä. nicht gerade überzeugend sein (was auch für die nun semasiologisch wiederholte Vorstellung gilt, daß an gerade den betreffenden Stellen die Aussprache, zudem noch mit tiefsten Verkündigungsansprüchen gemeint sein müsse, ein, höchst gelegentliches und fakultatives Hineinreichen des durch die Buchstaben, in denen die Lesungen notiert sind, ja bereits wiedergegebenen Textes als Klang in ganz besonderer Weise, zur Verkündigung vor Menschen, die Schwierigkeiten hatten mit der Aussprache/Verstehen von *et*, *-au-*, *-nt* und den anderen Merkwürdigkeiten, die sogar Quasisilben in Melismen betreffen können — da dann wohl durch Herausholen einer *gutturalen* Phonemaussprache, die man aus dem Text nicht erfahren konnte; nur, wie haben das dann eigentlich die *lectores* ohne solche Hilfen getan?). Bleibt man einmal bei der hypothetischen Bedeutung einer Aufhebung von Neumengrenzen, also eines Übergangs zur nächsten Neume als Bezeichnetes (worauf Guidos Schilderung verweist, ... *limpide transiens, nec finiri videatur* ..., ed. Smits van Waesberghe, S. 176, 57, so könnte auch diese „Kümmerform“ durchaus einen *anschaulichen* Sinn haben: Der jeweilige Schlußton wird nicht ausdrücklich als selbständige Einheit erlebt/gesungen, sondern als Übergang, als nicht selbständiger, sondern sozusagen „kleiner“ Ton in Verschmelzung mit dem Anfang einer folgenden Neume verstanden, ohne daß der betreffende Ton besonders kurz sein müßte<sup>47</sup>. Wäre dies nicht ein Grund oder

<sup>47</sup>M. Huglo, *Les anciens répertoires de plain chant*, 2005, X, S. 24; bemerkt, daß die liqueszenten „Buchstaben“, d. h. Phoneme, *un effect secondaire sur la quantité de la syllabe*. ..., hätten. Das stimmt für die Positionslänge bzw. -kürze in der lateinischen Metrik, allerdings, leider, nur in der „umgekehrten“ Richtung als für die *Liqueszenz*, nämlich *muta cum liquida*, nicht aber in der Art der choralischen *Liqueszenz*, etwa bei *vehementis*, in der Comm. *Factus est repente*, da steht nämlich *liquida cum muta*; und bei den anderen Anwendungen, wie *alleluia* u. ä. wird man prosodische Merkmale gerade nicht finden können; das Auftreten bei *et* kann, abhängig vom Kontext sogar einer, eigentlichen metrischen Dehnung durch Position widersprechen: So einfach funktioniert Huglos These also auch nicht, ib., S. 25, daß die Franken schon seit dem Ende des 8. Jh., erst recht im 9. Jh. Latein nicht mehr als Muttersprache hatten — nur, deutsch haben sie damit auch nicht gesprochen, und daß Nasalierungen oder andere klangliche Merkmale der entsprechenden Lautverbindungen im „uraltfranzösischen“ nicht mehr existiert hätten, wird Huglo auch nicht beweisen können, was man annehmen kann, ist eine Aussprache analog der Volkssprache.

Außerdem kommt hinzu, daß der häufige Gebrauch bei *et*, wie erwähnt, überhaupt nichts mit irgendwelcher Aussprache von Phonemen zu tun haben kann (sondern mit der Grenze der silbischen Einheit); man sollte bei der Aufstellung von Thesen solche Komplexitäten nicht ganz übersehen, was auch für die neueste Deutung gilt.

Hinzu kommt aber noch, daß „die“ Franken — und da sprachen die in St. Gallen sicher anders als die in Toulouse —, wenn sie Latein gesungen haben, sicher die lateinischen Texte einmal gelesen hatten: Was sollte denn dann noch ein zusätzlicher Hinweis in der Neumenschrift: *Achtung, der Text vehementis enthält die Buchstaben/Phoneme nt?* ..., o. ä.: Gemeint sind eindeutig silbische, nämlich auch quasi-silbische Grenzen. Daß der ja wohl durchgehend biblische Text ausschließlich in als Gesangstext einer

eine Verständnismöglichkeit, die die Wahl dieses Merkmals — wahrscheinlich aus einem Merk-  
Ausspracheregulierung bedurft haben sollte, scheint auch nicht gerade als überzeugender Deutungsansatz:  
Die Texte wurden doch wohl auch gelesen, vorgelesen, laut und hörbar — wo waren da die notwendigen  
Hinweise auf Nasalierung von *et* o. ä.?

Bei *et* dürfte ein solcher Hinweis sozusagen noch überflüssiger sein. Daß das in den *Straßburger Eiden*  
notierte *nostro commun salvament, d'ist di in avant* etc. von Ludwig, bzw. *Si lodhuuigs sacrament*  
... vom Volk gesprochen hinsichtlich der liqueszenten Konsonanten wesentlich anders ausgesprochen  
worden sein sollte als vorgelesenes Latein, wird auch Huglo nicht meinen können — beachten allerdings  
sollte man auch diese klaren Sachverhalte!

Das Argument von Huglo für eine besonders frühe Datierbarkeit der Mozzarabischen Neumenschrift  
gegenüber der im Frankenreich, weil erstere keine Liqueszenten enthalten soll (was in etwas komischem  
Kontrast zur Vorstellung von B. Stäblein steht, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 214), daß da,  
nämlich für die Westgothen, Latein noch quasi Muttersprache war, für die Franken aber nicht, die  
deshalb der entsprechenden Zusatzzeichen bedurft hätten, wirkt demnach etwas zu sehr nach einer  
Patentlösung eines viel komplexeren Sachverhalts, zumal, ausweislich der historischen Texte auch im  
Merowingerreich durchaus noch Menschen romanischer Abstammung, mit sogar einiger Bildung floriert  
haben dürften — so viel weniger als im Gothischen Spanien? Und die Behauptung, daß die Neumen-  
zeugnisse in Spanien viel früher seien als im Frankenreich, ist doch wohl ein zu große Zumutung. Und  
wieder ist zu fragen, warum denn eigentlich gerade die Aussprache von *et*, *-au-*, *-lu-ia*, *-cendens* -,  
etc. so etwas ungeheuerlich Schwieriges gewesen sein muß, daß man gerade das ebenso unbedingt hätte  
angeben müssen — vielleicht weil die Sänger soviel dümmer waren als die *lectores*, und gerade die  
Aussprache der Sänger eine so ungeheure Rolle gespielt hat, weil man die Texte gesungen so viel, viel  
besser verstehen muß als die „natürlichen“ Texte? Fragen und Wunder über Wunder und Fragen.

Hinzu kommt noch, daß der zelotische Diakon Paulus recht deutlich zu erkennen gibt, daß es bestimme-  
te sozusagen feinere Ausführungsnuancen gab, die die Franken — angeblich! — nicht auszuführen in  
der Lage waren, wegen ihrer — topisch — viel zu rauhen Saufgurgeln; ein eben von zelotischem Haß  
bestimmter Unsinn, der aber auf die Existenz derartiger Ausführungsbesonderheiten genau so verweist  
wie dies Hucbald tut, obwohl auch bei diesem nicht mehr mit der notwendigen Sicherheit zu erkennen  
ist, ob für ihn das Zeichen *Liqueszenz* wirklich (noch) eine eigene Bedeutung, ein spezifisches Bezeichne-  
tes besitzt — es erscheint schon absonderlich, ausgerechnet für die Ausführung der Liqueszenz Quellen  
wie die *Instituta patrum* oder gar die Hinweise auf, angebliche, Ausführung der *plica* anzuführen: Man  
sollte beachten, daß auch mittelalterliche, besonders in Hinblick auf das formulierte Problem späte Au-  
toren rational rekonstruieren und „erklären“ konnten, Guidos Hinweise und das Auftreten der Neume  
verbunden mit einem Zwang zu einer, dann auch noch etymologischen Erklärung konnten ausreichende  
Vorgaben für eine rein literarische Erklärung eines Sachverhalts sein, der selbst keine Bedeutung mehr  
gehabt haben muß: Auch mittelalterliche Autoren können Erklärungen geben, die aus rein literarischen  
Vorgaben abgeleitet sind — das muß nicht so sein, jedes Zitat bedarf jedoch notwendig der Beachtung  
solcher Möglichkeiten, was Huglos Interpretationen vermissen lassen.

Was also das Huglosche Fehlen des Zeichens für die Liqueszenz in mozzarabischen Neumen anbelangt,  
deren Alter Huglo so früh ansetzen will, sind also näherliegende Erklärungen einmal die, daß diese  
Neumenschrift eine solche, vielleicht nur in Italien entwickelte Manier nicht kannte, oder die, daß die  
Erfinder der Notation das von der Liqueszenz Bezeichnete nicht als notierenswürdig ansahen, sozusagen  
als Nuance — so klar ist ja wohl nicht, wie die für jede Notation notwendigen Abstraktionsleistungen  
waren, es ist also auch gut möglich, daß die verantwortlichen fränkischen *magistri cantus* in Reaktion

malskomplex — als Bezeichnetes, eben *nicht selbständiger Ton*, und damit auch die Wahl des graphischen Zeichens bestimmt haben könnte?

Wer wollte dem widersprechen? Klar ist, daß hier eine endgültige Antwort nicht gerade leicht zu finden ist, wahrscheinlich ist eine endgültige Interpretation ausgeschlossen. Nun, daraus wird deutlich, daß man vor tiefen und die mediävistische Musikwissenschaft auf so ganz neue Stufen der Forschung heben wollenden Ansätzen vielleicht doch erst einmal die Neumenzeichen selbst anschauen muß — eine Ignorierung der Sachkenntnis, und zwar der systematischen, minutiösen Betrachtung und Beschreibung der Erscheinungen zu gunsten tief assoziierender großer Linien, mit denen, es sei zugestanden, auch jeder Nichtfachmann viel anzufangen glauben können darf, ist vielleicht nicht in jedem Fall wirklich der Forschung letzter Schluß. Die Arbeit von Jacobsthal sollte man als Beispiel für die Notwendigkeit auf die Probleme selbst eingehender Forschung heranziehen, denn veraltet ist dieser Ansatz wohl immer noch nicht.

Aber es bleibt ja noch ein Rest: Was soll man eigentlich mit den „langen“ *torculi* der St. Galler Notation machen? Was damit ist? Nun, geschrieben wird er mit einer Art waagrechten Schlangenlinie am Anfang, die mit einer ebensolchen Linie am Schluß durch eine senkrechte Schlangenlinie verbunden ist. Ja soll man da Verwandtschaft mit dem *pes quassus* erschließen und damit über die Zeichenbedeutung noch mehr ins Unklare kommen? Nein, keine Sorge, beachtet man die Zeichenzusammensetzung, wird klar, daß hier ganz einfach der Versuch einer zum „runden“ *torculus* alternativen Schreibung der rhythmischen Länge vorliegt (um nicht Mißverständnissen den Weg zu bereiten: *Rhythmisch* bedeutet hier nur die notationsmäßige

---

auf römische Vorgaben in einer Art Hyperkorrektheit fakultative Nuancen zu dann systematisch notierten eigentlichen Merkmalen der Melodien gemacht haben. So einfach wie Huglo sich Sachverhalte zu machen versucht, scheint die Wirklichkeit nun doch nicht gewesen zu sein, ib., S. 25: *Il est donc évident que cette insistance, ces développements sur le phénomène vocal de la liquescence, ont dicté la création d'un dessin neumatique spécifique qui était destiné dans l'exécution du chant à rappeler l'amenusement de la voix ... profèrent la syllabe liquescente. Mais alors, pourquoi pas en Espagne? Simplement parce que ... ils ... avaient maintenu bien vivante la tradition du latin parlé ...* Es bleibt allerdings ein kleiner Wehmutstropfen in Huglos Patentlösung: Wann war eigentlich Latein sozusagen zum letzten Mal gesprochene Umgangssprache? Zur Zeit von Boethius schon lange nicht mehr.

Und daß Theodulf, dessen spanische Herkunft kaum eine Neuerkenntnis darstellt, Bibeltext nach spanischem Vorbild benutzt, wird man kaum als Beweis für einen Ursprung der westlichen Neumenschrift in Spanien verwenden können, oder als Nachweis dafür, daß König Sisibut als Muttersprache Latein gesprochen habe, oder sogar dafür daß man in Spanien die so ungeheuer komplizierten Konsonantenfolgen wie *propter quod Deus* (Grad. *Christus factus est*, Versanfang) automatisch richtig, im gesamten Frankenreich aber nur durch expliziten, wenn auch gar nicht durchgehende Zusatzneume habe darstellen müssen (und die vielen *et* ohne Liqueszenz: Haben da die Franken mal richtig, mal unrichtig gesprochen?); da käme es schon auf den Nachweis spanischer, wisigothischer, Melodien im fränkischen liturgischen Gebrauch an. Andererseits ist Huglo hoch anzurechnen, daß er die grammatische Herkunft der melischen Grundzeichen der Neumen so klar formuliert; ein Verweis nicht nur auf P. Wagner, sondern vielleicht auch auf Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* hätte Huglo allerdings auch nicht ganz schlecht angestanden, zumal in einem neuabgedruckten Beitrag.



Angabe von kurzen und langen Tönen).

Daß die *longae*, die *Strichlein* des Zeichens für die Länge einer Silbe, in der Neumenschrift, natürlich eines Tons, hier etwas „schlangenförmig“ erscheinen können, läßt sich aus den Zwängen und Bequemlichkeiten des Schreibvorgangs mit den Mitteln meist nicht gerade angenehm zu handhabender Federn, pappiger Tinte und vielleicht auch noch schlecht geglättetem Pergament erklären. Da braucht man keine tiefsinnigen Erklärungen. Und, daß die Zeichen für *longa* in *brevis* gerade in der Umsetzung der Neumenschrift als *punctum* oder Bogen, bzw. *tractulus* bzw. *episem* erscheinen, ganz wie es die Grammatik vorgab, ist doch eigentlich auch gar nicht so *unanschaulich*? Allerdings in einer etwas anderen Weise als im Fall der Zeichen für die Melik.

Nur, immerhin wird etwas klar: Der *torculus* ist eines der ältesten Zeichen. Ja was soll denn das wieder bedeuten? Nichts als den Umstand, daß Bezeichnetes und Zeichen des *torculus* bereits von den tonlichen Akzenten der Grammatik vorgegeben werden; es soll nicht etwa behauptet werden, die Neumen der *ὄξεια*, *βαρεῖα* oder *περισπωμένη* seien zunächst als Neumen verwendet worden, wozu dann sukzessive die anderen Zeichen hinzugekommen seien; nein, man kann mit ausreichender Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Neumenschrift, wohl regional verschieden zu etwa der gleichen Zeit aus dem gleichen „Anfangsmaterial“ erfunden worden sind, als Notationssystem — auch eine Frage, die M. Haas offensichtlich für erörterungsunwürdig hält. Ja, und damit ist das einzügige Zeichen für *nach oben + nach unten*, oder, analytisch im Sinne eines Bezeichneten *Töne in bestimmter Relation zueinander*, als *tiefer Ton + hoher Ton + tiefer Ton*, eben vorgegeben, eine zusätzliche Bezeichnung für Längen und Kürzen war von der Quelle her nicht vorgegeben, da existieren die betreffenden Zeichen trivialer Weise — wenn man an antike Metrik denkt — nicht in graphischer Kombination, sondern zwangsläufig additiv, denn das Bezeichnete des grammatischen Längenzeichens ist die Länge der Silbe, erst sekundär die des Tones, den die Silbe aufweist.

Ja, was soll das nun sagen? Nun, wieder ganz einfach: Der St. Gallische Erfinder der Neumenschrift mußte bei einer zusätzlichen Verwendung der rhythmischen Zeichen von den vorliegenden melischen Zeichen ausgehen, was im Falle des *torculus/circumflexus* natürlich Schwierigkeiten machen mußte: Die Dauer des mittleren Tons war beim besten Willen graphisch, einzügig nicht darzustellen.

Metz hat hier die bessere Lösung, weil sie solche Zeichen einfach zerlegt, wie man im genannten Graduale *Eripe* noch im Chorstück auf *facere* sehen kann — wenn man sich überhaupt der Mühe unterziehen will, selbst die Quellen anzuschauen, ist mühsam, kann aber durchaus fruchtbar sein, wenn dem Betrachter dazu etwas einfällt.

Metz geht also bei der „Rhythmisierung“ der Neumenzeichen sinnvoller vor als St. Gallen, das sich an die gegebene Form der melischen „Urzeichen“ gebunden sieht, wogegen Metz keine Probleme hat, die einzügige Form dann eben aufzulösen, um die Länge aller betroffenen Töne zu kennzeichnen, wobei es Metz gelingt, dabei die *Anschaulichkeit* der einzügigen Form, sinnvoller gesagt, die *Raumanalogie* beizubehalten. So ganz trivial ist das mit diesem Merkmal also auch nicht. Auch dieses stammt nicht von den psychischen Endogenien ab, sondern ist ein Teil der rationalen Fähigkeiten, die auch in Musik und ihrer Notation auftreten können, und die, was

wichtig, ja vorbildlich ist, damals auch angewandt wurden.

Ja, da ist aber, wie bereits angesprochen, noch etwas: Die *strophici* sind in St. Gallen ja nicht immer Tonrepetitionen, es kommt doch vor, daß der erste, tiefere Ton vor einer solchen Tonrepetition auch durch *strophicus* markiert wird. Metz schreibt offenbar immer einfach einen *pes*, St. Gallen scheint hier aber eine besondere Ausführungsweise bereits beim tiefer liegenden Anfangston zu sehen, denn die tonräumliche *Anschaulichkeit* ist immer gewahrt. Man kann hier sicher nur spekulieren, aber muß wohl die Verwendung des Zeichens *spiritus lenis* als nicht ausschließlich an Tonwiederholung gebunden ansehen müssen, sondern als wenigstens für den Erfinder der St. Galler Schrift als mit einem besonderen Ansatz versehen, der auch solche „ungleichen“ Anfangstöne mit *strophicus* bezeichnet hat. Von Interesse ist dies übrigens für die Gliederung der Neumen, wie man ebenfalls im genannten Graduale *Eripe* im Chorstück auf *voluntatem* sehen kann: Da beginnt mit einem einzelnen *strophicus* die Neume von drei *bistrophae* für die Tonfolge *G cc cc cc ...*. Vielleicht war ja hier — auch — etwas wie ein *staccato* gemeint, das natürlich vor allem bei der Tonwiederholung bemerkenswert oder strukturell wird. Der Notator von St. Gallen jedenfalls macht damit die Neumengliederung klar. Daß nicht etwa nur eine besondere Kürze des betreffend notierten Tons, also des mit einem einzelnen *strophicus* bezeichneten Merkmals gemeint ist, wird daraus klar, daß, wie viele andere Neumen in St. Gallen der *strophicus* mit einem *longa*-Zeichen versehen werden kann.

Ja natürlich, das elementare Zeichen, das St. Gallen zur Notierung des Bezeichneten von *strophici* verwendet, hat keine direkte *Anschaulichkeit* in dem Sinne etwa, daß seine Form den nicht aspirierenden Vokalansatz *anschaulich* ablesen ließe: Die Form ergibt sich aus einer zweiteiligen Opposition, eben zwischen *προσωδία ψιλῆ* bzw. *δασεία*, die graphisch irgendwie nicht leicht verwechselbar zu leisten war, was mit zwei gegengerichteten Halbkreisen ja gut gelungen ist — nur, diese graphische Opposition war musikalisch wohl unbrauchbar.

Natürlich, die alten Zeichen, die beiden Hälften von *H*, leben auch weiter, nicht nur die vereinfachten, und finden einen Ausdruck in der Notation der *Musica Enchiriadis*, die das alte Zeichen des *spiritus asper* verwendet hat, nicht zu einer der alten Bedeutung entsprechenden neuen, rein musikalischen Funktion, sondern zu etwas ganz anderem, als Einzeltonzeichen innerhalb einer skalischen Struktur. Das Zeichen ist als durchaus adäquate Neuerfindung anzusehen, die nur aussieht wie eine alte *προσωδία δασεία* (vgl. auch Anm. 14 auf Seite 221). Angesichts der mystifizierenden Assoziationen muß auch darauf, nochmals, kurz verwiesen werden. Was brauchte der Erfinder des Tonsystems der *Musica Enchiriadis*? Einmal Zeichen für die Struktur des symmetrischen Tetrachords, zum anderen, damit verbunden zusätzliche Zeichen bzw. Merkmale für die verschiedenen Tetrachorde. Nun, der Zeichenerfinder geht redundant vor: Zur Bezeichnung der Tetrachordstruktur verwendet er gleich drei graphische Merkmale, einmal die Heraushebung des Tones über dem Halbton, der ja sozusagen von allen anderen verschieden ist (der Mann hat hier offensichtlich von oben nach unten gedacht: Herausgehoben ist — genau wie dann in der Liniennotation — der Ton über dem Halbton). Diese Verschiedenheit von allen anderen ist Ausgangspunkt für die Grundzeichen: Einfacher Strich für den „halben“ Ton, Strich mit Querstrich, also die *dasia*-Form für alle anderen im Tetrachord — das

sieht aus wie eine  $\delta\alpha\sigma\epsilon\acute{\iota}\alpha$ , ist aber keine! Der Erfinder vergleicht die Form, er hat sie nicht daraus abgeleitet, sozusagen das Ergebnis seiner graphisch zeichentechnischen Überlegungen sieht aus wie ein halbes  $H$ . Dann müssen diese aber auch noch voneinander unterschieden werden, nun, das geschieht durch Zusatzzeichen, zweimal den Halbkreis, und, weil diese Opposition nicht reicht, sozusagen eine Verbindung aus beiden, das *S-inclinum ad caput* beim Anfangston des Tetrachords, der erste Ton hat die meisten Merkmale.

Gar keine so schlechte Idee. Damit sind die Töne der Tetrachordskala ja ausreichend klar und einfach graphisch bezeichnet, ohne daß man hier nicht reine Rationalität der Zeichenerfindung annehmen müßte. Nun, was bleibt, ist bekannt: Für die graphische Kennzeichnung der einzelnen Tetrachorde konnte man auf das antike Prinzip zurückgreifen, die Zeichen im Raum verschieden, aber je Tetrachord natürlich identisch, zu drehen. Da hat man vier Möglichkeiten, allerdings mit dem Problem, daß der einfache Strich nicht gerade leicht in seiner jeweiligen Lage zu erkennen war; der Ausweg ist bekannt, dieses Zeichen wird jeweils ganz verschieden gestaltet, wiederholt sich also nicht in nur verschiedener Lage. Auch da wird ganz rational gedacht, vielleicht ja nach M. Haas in Berücksichtigung der Stellung der Leser dieses Werkes zur Pubertät. Man kann aber auch ganz rational zu erklären versuchen; ja, es müssen ja noch zwei weitere Zeichen gefunden werden. Wie man das gemeistert hat, ist auch bekannt, es handelt sich um die *residui*. Damit aber hat sich die Erfindung der graphischen Gestalt der skalischen Einzeltonzeichen erschöpft; andere Gründe zu suchen ist überflüssig. *Anschaulich*, was auch immer man damit meint, sind diese Zeichen wirklich nicht, aber gut lesbar, nämlich ausreichend klar von einander unterschieden, genau wie Buchstaben. Ja nun, und daß man Töne mit Buchstaben schreiben kann, das war der Zeit ja geläufig, darüber brauchte man keine weiteren Erörterungen anzustellen — hier kann man von *unanschaulichen* oder besser *abstrakten* Zeichen sprechen; auch dafür gibt es eine antike Vorgabe. Und klar wird damit natürlich auch, daß die Unvollkommenheit der (adiastematischen) Neumenschrift spätestens mit dem ersten verstehenden Lesen der Schrift von Boethius bewußt sein mußte, was Hucbald dann klar formuliert. Lange nach Erfindung der Neumenschrift kann dies, die Lektüre von Boethius, nun aber nicht eingetreten sein — und die Stelle ist auffällig —, denn Amalar kennt das Werk, ohne Musiktheoretiker zu sein.

Nun aber zurück zu den Neumen, deren Gebrauch des *spiritus* Zeichens ersichtlich nichts mit dem der *Musica Enchiridis* zu tun hat. Und da wird deutlich, daß natürlich bestehende Zeichen auch abstrakt übernommen werden konnten, ja sogar in das rationale System der raumanalogen Notierung, wie sie die tonlichen Akzentzeichen vorgeben. Insofern aber wäre es lächerlich, nach irgendwelchen tiefen, psychischen oder sonstigen, vielleicht sogar somatischen, psychosomatischen Hintergründen der Neumenzeichen suchen zu wollen — nur weil man die von der Literatur zur Verfügung gestellten Quellen nicht lesen kann oder will; ja sicher, es handelt sich um trockene Texte, die aber tiefe Einsichten ermöglichen. Eine Art Griesbrei, der vor der Erkenntnis eben durchgegessen werden muß.

Insofern aber stellt auch die *Anschaulichkeit* der melischen Zeichen keine tiefsinnig, eben somatisch, psychisch, psychosomatisch oder sonstwie aus allgemeinsten Erörterungen über Schrift

im emphatischen oder anderen Sinne, zu deutende Erscheinung dar, sondern nichts anderes als eine Weiterführung bereits fertig formulierter, d. h. graphisch analogisierter Zeichensystematik, nämlich der tonlichen Akzente der Grammatik, die ja definitionsgemäß nichts anderes als gerichtete Bewegungen bezeichnen.

Wenn man schon nach tiefen Erklärungen suchen will, bleibt also nichts anderes übrig, als, wie so oft, wieder einmal bei den alten Griechen zu suchen, und festzustellen, daß das Aristoxenische System, nicht, wie auch irgendwo in dem angesprochenen Sammelband, irgendeine alternative Theorie zu der Pythagoräischen ist, sondern das einzig mögliche andere Modell darstellt, das nämlich Intervalle als Abstände raumanalog ansieht; die *κίνησις φωνῆς*, ja, die kann nur raumanalog gedacht werden, und drollig, für eine graphische Wiedergabe auf Papier bleibt halt nur eine Richtung übrig, denn die Buchstaben werden zeilenweise geschrieben. Ach so, die *κίνησις φωνῆς* betrifft die musikalische Bewegung, die wird in der antiken Notenschrift, auch „gegen“ Aristoxenus, aber durch Einzeltonzeichen notiert, abstrakt, *unanschaulich*. Ja, aber es gibt, wie oben angemerkt, eben auch noch eine andere Art dieser *Stimmbewegung*, ja nämlich die des Sprachklangs, der bekanntlich, d. h. für den Leser von Aristoxenus oder auch Boethius, kontinuierlich ist.

Insofern kann man fragen, ob man vielleicht doch L. Finschers kritische Bemerkungen auch auf neuere Versuche einer Vertiefensinnigung mediävistischer durch bemühtes Anlehnen an irgendwelche mehr oder oft genug aus Gründen der leichten Lesbarkeit eher weniger von wissenschaftlicher Akribie und Logik bestimmte, allgemein verständliche Literatur außerhalb des Fachs anwenden sollte, könnte oder dürfte: Die *Musikwissenschaft der Zukunft*, die man von M. Haas mit seiner Abwertung der bestehenden Literatur als Jahrzehnte hinter anderen Disziplinen nachhinkende Art von Unwissenschaft vielleicht als Utopie vorgestellt bekommt, führt jedenfalls doch (noch?) nicht zu so klaren Ergebnissen wie die alte, philologische und mit Beachtung der Strukturen historischer Wirklichkeit vorgehende alte Methode. Und man kann sich beruhigt der Berechtigung hingeben, auch die Neumenschrift als rationaler Bewertung fähiges Objekt zu sehen, nach speziellen Leistungen, nach der Relation von Bezeichnetem und Zeichen und dem Gemeinten zu fragen — und darf voraussetzen, daß die Erfinder dieser Notation rational denkende Menschen waren, die bestehende Zeichensysteme verstanden, und zu eigenen Zwecken umgewandelt haben. Und schließlich ist die Erfindung dieser Notation, speziell der westlichen Neumenschrift mit ihrer dezidierten Nutzung des Prinzips der Raumstruktur von Melik, konkret für jedermann erkennbar an der Transpositionsinvarianz von Melodiegestalten, musikhistorisch keine *quantité négligeable*, auch nicht trivial, wie die mittelbyzantinische Notation zeigt, sondern eine zentrale Voraussetzung der abendländischen Sonderentwicklung auch und gerade im Raum der Musik. Und genau diese Eigenschaft beinhaltet partiell, aber als wesentliches Merkmal schon die adiastematische Neumenschrift, wo man sofort zwei in der graphischen Gestalt gleiche Tonfolgen z. B. durch die eine Neume eines *torculus* erkennen kann — die Vorrationalität dieser Notation aber notiert solche Gestalten abstrahiert von der intervallischen Binnengestalt, aber auch der jeweiligen Tonhöhe.

Damit kann das allgemeine Prinzip der der westlichen Neumenschrift offenbar dominant

zugrunde liegenden Raumanalogie als ausreichend angesprochen bewertet werden. Auch die hier des ungeheuren Anspruchs ihres Verfassers, als einer der ganz, ganz Wenigen, wenn nicht als Einziger, nicht mehr der bisherigen, dreißig Jahre anderen bedeutsameren Disziplinen hinterherhinkenden musikwissenschaftlichen Mediävistik verpflichtet bzw. in ihr gefangen zu sein, wegen natürlich zu beachtenden Ausführungen von M. Haas können trotz ihres subjektiv sicher gerechtfertigten großen, ja überwältigenden Selbstanspruchs für einfache, wissenschaftliche Betrachter der Neumenschrift keinen ausreichenden Grund erkennen lassen, nicht die konkrete und spezielle Frage nach den Zeichen und dem Bezeichneten des Gemeinten *Rhythmik des Chorals* an einigen speziellen Beispielen philologisch und, wenigstens methodisch hinweisend, systematisch zu untersuchen, und dies für eine ausreichend interessante Frage halten zu dürfen. Man kann wie schon im vorangehenden Abschnitt die Ansichten von Haas für solche, den Niederungen der Sachkenntnis verpflichtete Betrachtungen als nicht wesentlich bewerten.

Angesichts der historischen Größe von Aristoxenus, aber auch den unbekanntem Erfindern der westlichen Neumenschrift, die seine Vorgabe sinngemäß, richtig verstanden und schöpferisch umgesetzt haben, erscheint derartiges Vorgehen geradezu als unerträgliche Verunglimpfung des Andenkens der wirklichen *auctores musicae*, was einfach durch als solche zu entschuldigende Ignoranz zu erklären nun doch als etwas zu vorschnelle Entlastung erscheint.

## 2.2 Gemeintes, Zeichen und Bezeichnetes in „rhythmischen“ Neumenschriften, ein Hinweis

Gerade auch bei Fragen zur rhythmischen Bedeutung der in bestimmten Neumenschriften verwendeten metrischen Zeichen ist es nützlich, sich der Unterscheidung von *Gemeintem*, *Bezeichneten* und *Zeichen* zu bedienen: Das Bezeichnete ist ausweislich seiner — in den Notationen nicht immer systematisch anwendbaren<sup>48</sup> — Anwendung auf einzelne Töne notwendig als Kürze und Länge zu fassen; der *tractulus*, das Längenzeichen ist als Zeichen für Länge aufzufassen — natürlich muß man dazu die Hypothese einbringen, daß sich die Bedeutung der traditionellen metrischen Zeichen, vermittelt offenbar nicht durch arabische, syrische oder hebräische Quellen, sondern durch die einfachen lateinischen Grammatiker, nicht total gewandelt hat. Diese

<sup>48</sup>So wird man oft finden, daß eine mit Episem versehene *flexa* in St. Gallen in Metz durch eine analytisch durch zwei *tractuli* notierte *clivis* notiert wird; ein Hinweis darauf, daß die melische Neume, das einzügige Zeichen der *clivis* in St. Gallen als vorgegeben anzusehen ist, das Episem als Hinzufügung — damit aber eben auf das gesamte Zeichen: Es ist daher nicht immer klar zu unterscheiden, ob St. Gallen mit einer episierten *flexa* immer eindeutig eine in beiden Tönen oder nur im ersten Ton lange (dann im 2. Ton kurze) *flexa* meint. Darum geht es hier.

Im Übrigen versteht sich die Verwendung von Wörtern wie *Metz/St. Gallen* nicht als Vorentscheidung für bestimmte Hss. oder für die Annahme einer in allen Hss. der jeweiligen Klasse eindeutig einheitlichen Tradition, sondern nur um die kurze Aufrufung der bevorzugt jeweils vom *Graduale Triplex* für die Neumen verwendeten Hss. Auch dem Verf. ist bewußt, daß Metz und Laon zwei verschiedene Dinge bezeichnen.

Voraussetzung kann man aber machen, einmal weil die melischen Bedeutungen klar durch eine eigene Zeichengruppe dargestellt werden, die metrischen Zeichen also hinzukommen, zum anderen weil die Annahme eines grundsätzlichen Bedeutungswandels der, hinsichtlich ihrer Tradition klar erkennbaren, Zeichen dem Verfahren bei den melischen Zeichen, und der Geläufigkeit der grammatischen Metrik zu sehr widersprechen würde.

Klar ist, daß ohne „Kontrolle“ durch eigenes Hören einer konkreten Aufführung des Graduale *Justus ut palma* in St. Gallen um 860 eine für jeden Ton eindeutige und sichere Zeicheninterpretation ausgeschlossen ist, so klar die metrischen Zeichen und ihr Bezeichnetes auch sind. Niemand könnte allein schon mit Sicherheit beweisen, daß der *tractulus* nicht doch etwa die Kürze, der Punkt die Länge bezeichnen soll (um eine hoffentlich klar abstruse Behauptung anzuführen); nur widersprüche eine solche Annahme der gesamten Tradition der Bedeutung der verwendeten Zeichen<sup>49</sup> und wohl auch der Form der Melodien, d. h. ein ansatzweises Ernst-

---

<sup>49</sup>In der tatsächlich sonderbaren (vgl. Anm. 11 auf Seite 869) Arbeit von B. Stühlmeyer, die offensichtlich der Meinung ist, musikwissenschaftliche Medävistik habe kaum neuere Literatur hervorgebracht (nicht einmal nur zu ihrem „Thema“), *Die Gesänge der Hildegard von Bingen*, wird in wirklich bewundernswert kontextfreiem Reden zu der für die Zeit typischen Mischung von Metzern und Resten von deutscher Neumenschrift, bemerkt, S. 56: *In den adiastematischen Handschriften steht der Tractulus ja bekanntlich für eine relativ tiefere Note*, ohne allerdings zu bedenken, daß zum Beweis dieser so *bekannt* Interpretation vielleicht ein Nachweis oder die Beachtung des Alters und der Entwicklung der Opposition zwischen *punctum* und *tractulus* als zweier Zeichen für jeweils tiefere Töne notwendig wäre — hinzu kommt, daß Stühlmeyer ohne jede Nachvollziehbarkeit auch noch in dieser Notation zwischen *punctum* und *tractulus* unterscheiden will (oder auch nicht?), was beim wirklich allerbesten Willen an Hand der vorliegenden Facsimilia unmöglich zu verifizieren ist: *Mitunter ist das Zeichen relativ langgezogen, so dass das Punctum ein tractulusähnliches Äußeres erhält. Auffallend oft geschieht dies an melodischen Tiefpunkten.* (kurz vor dem ersten Zitat): Daß die Zeichen des Metzern *punctum*, und daher stammt das betreffende Zeichen, kein *punctum*, keine  $\sigma\tau\gamma\mu\eta$  im geometrischen Sinne ist, sollte eigentlich bekannt sein, und daß schließlich ein besonderes Merkmal der deutschen Version der „unrhythmisch“ gewordenen, dann in der Hufnagelnotation besonders ausgeprägten Form dieser Notation die dominante Verwendung der *virga* als Einzelzeichen ist, sollte man vielleicht auch wissen, wenn man sich schon mit mittelalterlicher Musik beschäftigt. Typisch ist auch, daß die angebliche Beobachtung ohne weitere Folgerung bleibt.

Methodisch ist die Erfassung der graphischen Oppositionen notwendig, also die Konstatierung des Umstands, daß in der für die Notation der Lieder Hildegards benutzten Notation für die Einzelzeichen nur noch die beiden genannten Zeichen bereitstehen. Dies sieht man auch deutlich, wenn man sich die Ligaturen ansieht, da gibt es für die *climaci* eben nur noch eine Form. Was sollte hier eigentlich noch eine *relativ lang gezogene* Form des immer gleich notierten *punctum*; es gibt nur noch eine Form dieses Zeichens, ob alleinstehend oder als Zeichen für die — der Tradition entsprechend — analytisch notierten *puncta* in den *climaci*.

Schon dieser scheinbar kleine Fehler der genannten Arbeit, Mitteilung nicht nachweisbarer, angeblicher Einzelbeobachtungen, deren Erörterung ohne jede Beachtung und erst recht ohne jede Kenntnis des systematischen Kontexts wie auch bestehender Literatur, oder Formulierung von nun wirklich nicht mehr äußernswerten Trivialitäten, ist so charakteristisch für die Arbeit von Stühlmeyer, daß auf ihre

nehmen der Zeichen für Länge und Kürze in der St. Galler oder Metzger Notenschrift führt zu vernünftigen, auch ästhetisch akzeptablen Ergebnissen, was bei umgekehrter Deutung nicht der Fall wäre (um ein unvermeidlich „weiches“ Argument anzuführen).

Von solchen grundsätzlichen Erwägungen abgesehen ist aber klar, daß die Identität von Zeichen und Bezeichnetem mit der antiken metrischen Vorgabe<sup>50</sup> nicht die Identität des Gemeinten

---

weiteren Ergebnisse in einem Anhang eingegangen werden muß, liegt doch hier eine, vielleicht sogar besonders weibliche neue Form des Zugangs zu mittelalterlicher Musik vor, wie man sie sonst noch und ebenso exemplarisch in der Arbeit von Sr. Emanuela Kohlhaas finden kann.

<sup>50</sup>Dom J. M. Suñol O. S. B., Mönch von Montserrat, subsummiert unter die *Notations rythmiques*, in seiner *Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne*, Paris, Tournai, Rome 1935, S. 131 ff., auch Schriften, die gelegentlich oder häufiger Zusatzbuchstaben mit, u. a., vermutlich rhythmischer Bedeutung aufweisen (die Erkenntnis, daß *r* einen Vortrag ohne Vibrato bedeute, muß als phantasievoll und kühn bewertet werden). Dieses Vorgehen ist gerechtfertigt, wenn man nach dem Bezeichneten fragt, also danach, wo überhaupt Hinweise auf die Beachtung rhythmischer Sachverhalte vorliegen können; und weil sich auch in den graphisch rhythmischen Notationen metrische Zeichen und zusätzliche Buchstaben recht häufig ergänzen, muß man diese Art der Bezeichnung natürlich auch heranziehen, will man über den Rhythmus im Choral sprechen — was hier nicht das Ziel der vorliegenden Bemerkungen sein soll!

Natürlich differenziert Suñol auch danach, ob rhythmische Angaben speziell die Neumengestalt betreffen, d. h. in der Gestalt der spezifisch musikalischen Zeichen Ausdruck finden, oder ob nur Zusatzbuchstaben entsprechender Bedeutung auftreten. Bemerkenswert an den beiden Möglichkeiten einer, immer als zusätzlich erkennbaren Kennzeichnung rhythmischer Sachverhalte ist, daß auch die in den Neumengestalten selbst rhythmisch differenzierenden Schriften, wie St. Gallen und frühere Metzger Hss., eben noch zusätzlich Romanusbuchstaben verwenden; ein Hinweis darauf, daß das Gemeinte wohl doch nicht ausreichend durch die Einbeziehung der metrischen Zeichen zu erfassen war. Was die anderen, Rhythmisches nur mit Zusatzbuchstaben erfassenden Schriften anbelangt, so ergibt sich aus ihrem Bedürfnis nach Zusatzbuchstaben einmal die Existenz wohl von Anfang an rein melischer Neumenschriften, zum andern das Bestehen gewisser Traditionen der rhythmischen Ausführung, die man dann aber auch bei den rhythmuslosen Notationen voraussetzen muß.

Auch dieser Umstand, daß es Schriften gibt, die ausschließlich melische Zeichen kennen, also aus der Grammatik nur die Zeichen übernehmen, die als Bezeichnetes gerichtete Stimmbewegung hatten, weist darauf hin, daß die rhythmischen Schriften sekundäre Entwicklungen waren, vielleicht Ergebnis eines zweiten theoretischen Ansatzes, den man deshalb als wissenschaftlich bezeichnen muß, weil eine nähere Bekanntschaft mit den antiken Theorien — hier könnte Martianus Capella tatsächlich einmal einen wirklichen Wert gehabt haben — zwangsläufig eine Gleichwertigkeit von Rhythmus und Melos bewußt gemacht haben muß. Daß daraus dann eine entsprechende Beurteilung einer Notation des Chorals resultiert, kann man als Ausfluß eines wissenschaftlichen Ethos sehen, das man literarisch ausgedrückt bekanntlich bei Aurelian finden kann (kein Hirngespinnst des Verf.): Man sucht nach einer rationalen Erfassung von Merkmalen der Choralmelodien

Wie die rein melischen Notationen, die aber Buchstaben mit rhythmischen Bedeutungen verwenden, zu ihrer Lösung des Problems von Hinweisen auf die „unterliegende“ Rhythmik gekommen sein könnten, ob durch Rezeption verschiedener Neumenfamilien, durch eigene Erfahrung o. ä., wäre noch zu überprüfen. Auch hier findet man, trotz der Anregung von Suñol in den neueren Übersichten zur

bedeuten muß<sup>51</sup>: Obwohl man die Metzger Neumen der Hs. aus Laon fast durchgehend metrisch lesen kann, d. h. obwohl so gut wie jeder Ton hinsichtlich der alternativen Eigenschaft, lang

---

Neumenschrift im Westen keine Hinweise, wie überhaupt von einem methodischen Fortschritt über Suñol hinaus in diesen Beiträgen nicht gesprochen werden kann. Suñol gibt übrigens den deutlichen Anstoß zu einer methodischen Systematik, wenn er, *ib.*, S. 147 ff., die metrisch alternativen Neumen tabellarisch darstellt. Auch die Romanus Buchstaben gehören zur Neumenschrift, wenn auch nicht zu den Neumen; dies sieht man schon daran, daß die Zusatzbuchstaben stärker fakultativ gesetzt werden, wenn man daraus nicht wie Emma Hornby auch noch feine und feinste Aufführungsvarianten geboren aus der durch *oral tradition* als unentrinnbar vorgegebenen Vagheit der Erscheinung von Musik ablesen will, um der *oral tradition* Lehre Folge leisten zu können.

<sup>51</sup>Man kann sich das auch leicht am Beispiel der grammatischen Akzente verdeutlichen: Zeichen sind die gerichteten Strichlein, Bezeichnetes die alternativ gerichteten Stimmbewegungen, Gemeintes aber der Hinweis auf den Wortakzent; die Grammatik interessiert nicht die Natur des Bezeichneten, die Stimmbewegung, sondern, z. B. aus Gründen der Wortrhythmik, im Lateinischen dem als Pänultima-regel bekannten Phänomen, natürlich nur der Wortakzent. Man benötigt Zeichen, die klar bestimmen, wo im — geschriebenen — Wort der Akzent zu setzen ist (wenn das Wort erklingt), denn davon kann die Metrik des Wortes abhängen (was man genauso gut auch umgekehrt sehen kann, ebenso, wie dies die angesprochene Regel formuliert).

Die wissenschaftliche Bestimmung der Natur des Akzents könnte natürlich auch der Grammatik als Fragestellung zugeordnet werden — Dionys von Harlikarnaß läßt so etwas erkennen —, aber für die überlieferten Grammatiken handelt es sich nur um die genannte Frage: Auf welcher Silbe sitzt der Wortakzent, das muß bezeichnet werden. Zwar geben die Grammatiker in ihrer Kompilation auch „überflüssigen“ oder veralteten Wissens das melische Bezeichnete der Zeichen oft ausführlich und auch ausreichend klar wieder, an der Frage der Sprachmelodie, z. B. ihres von Dionys angesprochenen Umfangs, der Relation zum Druckakzent, sind die Grammatiker durchweg so wenig interessiert, daß man wohl eine genuin als Aufgabe der Musiktheorie verstandene Bedeutung dieses Teils der Sprachanalyse annehmen kann — und dies entspricht ja genau der von Aristoxenus ausdrücklich als eigene Schöpfung formulierten Differenzierung der beiden Arten von *κίνησις φωνῆς*: Das *διαλέκτου μέλος*, die Sprachmelodie bzw. der melodische Bestandteil des Sprachklangs ist wohl wesentlich als Objekt der Musiktheorie verstanden worden, wobei natürlich die Grammatik diesen Teil mitüberliefern konnte, und ja auch partiell überliefert hat.

Trivialer Weise ist die Grammatik an den (musikspezifischen) Feinheiten dieser Theorie, z. B. der Kontinuität der Melodiebewegung im Sprachklang nicht interessiert, man „benötigt“ die Zeichen für den silbischen Ort des Akzents und für dessen jeweiligen Natur, also eigentlich nur die Stelle der Betonung im Wort; man braucht also zwei Zeichen, eines für Akzent, eines für Nichtakzent — und was nimmt man dazu? Man nimmt von der musikalischen Definition die vereinfachte Bestimmung: Stimme geht auf der akzentuierten Silbe nach oben, auf der nicht betonten nach unten (und auf langen, betonten Silben, das ist wohl nicht schwer zu beantworten: Die *περισπωμένη*, der *accentus circumflexus*, der geht „vorn“ nach oben, „hinten“ wieder nach unten, ganz einfach — aber für die Neumenschrift folgenreich).

Die Erfinder der Neumenschrift tun dies also durch Erkennen der Bedeutung des Bezeichneten, nicht des Gemeinten der prosodischen Akzente; kompliziert? Keineswegs, nur muß man historische Sachverhalte auch beachten.



oder kurz zu dauern, notiert wird, wird niemand eine entsprechende rhythmische Interpretation der so notierten Melodien annehmen wollen, also eine metrische Ausführung, vielleicht noch unter Heranziehung von Versfüßen. Dagegen spricht auch der Umstand, daß die rhythmischen Zeichenoppositionen, wenn sie nicht einfach kopiert wurden, also wenn die Notation noch produktiv war, sich der Wirklichkeit unterordnete bzw. diese zu erfassen suchte, verloren gehen, und zwar relativ rasch, wie man gerade in der Entwicklung der Metzger Schrift sehen kann.

Die Argumentation muß also so vorgehen: Vorgegeben waren (nur) die beiden antiken Zeichen und damit ihre Werte, vorgegeben war auch irgendeine, (restlos) nicht mehr rekonstruierbare Rhythmik im Choral. Der Versuch, diese Rhythmik genau wie die Melik durch Zeichen zu erfassen, muß sich der Vorgabe bedienen, andere Zeichen mit entsprechender Bedeutung liegen nicht vor, und die Quelle der melischen Zeichen war ebenfalls klar. Man versucht also eine Differenzierung der einzelnen Töne — nach Erreichung der entsprechenden geistigen Repräsentation von Melodien in einzelnen Tönen — mit diesen Zeichenarsenal zu leisten. Die zwangsläufige Folge ist also eine quasi metrische Erscheinung der einzelnen Töne: Jeder Ton ist entweder kurz oder lang, *longa aut brevis*. Daß damit aber die rhythmische Wirklichkeit des Chorals Tonfolgen im Sinne rhythmischer Versfüße gebildet, also auch noch jeden Ton als Einheit oder Zweiheit verstanden bzw. ausgeführt habe, scheint in Hinblick auf die Art der Melodien eine zumindest unwahrscheinliche Annahme — Notker hätte dann ja wohl metrische „Sequenzen“ dichten können, daß er die metrische Dichtung beherrscht hat, ist klar. Außerdem: Wozu sollten die zusätzlichen „rhythmischen“ Romanusbuchstaben und gelegentlich auch Doppelbezeichnungen dienen, wenn alles metrisch so klar gewesen sein sollte, wie es die Zeichen, die Verwendung der metrischen Zeichen erscheinen lassen konnten. Das aber sind bekannte Trivialitäten<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup>**Emma Hornby und die Mikrovarianten in Tractus des 2. Tons** Die bereits angesprochene Frage der Bedeutung von Romanusbuchstaben als Zusatzzeichen zu den eigentlichen Neumenzeichen muß nicht in jedem Fall so eindeutig klar sein, wie dies Emma Hornby in ihrem Beitrag, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology*, 21, S. 418 ff., meint, denn sie treten nicht obligatorisch auf. Davon abgesehen kann aber nach der Funktion gefragt werden, wenn man das Auftreten solcher Zeichen in parallelen Stellen betrachtet (auch hier wird der leichteren Überprüfbarkeit weitgehend, aber natürlich nicht ausschließlich, das *Graduale Triplex* benutzt). Die für Emma Hornbys Denkweise charakteristische einfache Identifikation von graphischen Varianten, d. h. Varianten auf der Ebene der graphischen Zeichen mit Varianten von *melodic nuances* (ib., S. 437), was auch immer dies konkret und in Bezug zum Bezeichneten der nicht gerade irrationalen Neumenschrift gehört, bedeuten mag, erscheint nicht ganz ohne Probleme: Die Zufälligkeit des Auftretens solcher Varianten in der Notation identischer Formeln, vor allem rhythmischer Art, ist offenbar selbst für Emma Hornby als zufällig zu qualifizieren, wenn sie dazu, ib., bemerkt: *The scribes of these manuscripts captured melodic nuances that for them distinguished individual instances of a formula or were part of a flexible repertoire of possible ways of singing that formula*; Gründe dafür, warum dann diese Varianten, die angesichts der Unterschiede als *individual instances of a formula* zu bezeichnen, recht kühn erscheint, geradezu von einem Zufallsgenerator über die Specimina der Formeln verteilt sind, jedenfalls findet man unter solchen Voraussetzungen nicht: Jede Variante stellt nach dieser Vorstellung eine der für *oral tradition* Dogmatik unabdingbaren Vagheiten der Überlieferung dar, dann aber doch wieder

Es folgt somit: Das (rhythmisch) Gemeinte, d. h. die wirkliche Rhythmik der Choralmelodie als *individual instances of a formula*, als Beweis dafür, daß letztlich die Formel gar keine feste Gestalt gehabt haben darf, also auch nicht gehabt haben kann; die Möglichkeit, daß ein Schreiber, wie auch immer seinen Schreibvorgang konkret oder nur in der *memoria* singend begleitend, gewisse Interpretationsräume besaß, scheint für solches Denken ausgeschlossen zu sein, darf nicht beachtet werden — was sollen sich eigentlich Notatoren gedacht haben, die mit einer auf der Zeichenebene eindeutigen Schrift derart zufällig *individual instances of a formula* verteilen, was für eine seltsame Auffassung von Schrift soll das sein, die mal da, mal da irgendeine der *individual instances* hinschreibt und jedesmal, hinsichtlich der betreffenden Nuancen für Hörer kaum erfassbar, eine Mikrovariante zum Besten geben will, nämlich als Vorschrift, die die Neumenschrift zunächst ja kaum sein kann?

Wenn man die Schrift schon ernst nimmt, d. h. die Möglichkeit gewisser möglicher, d. h. erlaubter Nachlässigkeiten auf der Ebene der Notation, der Ebene der graphischen Zeichen ohne jede Diskussion ausschließt, dann muß man solche *individual instances* auch ernst nehmen, und sie jeweils für genau die Stelle, an der sie erscheinen, auch beabsichtigt sehen — das aber muß dann auch erklärt werden: Wenn man die Zeichen absolut mit dem Gemeinten identifiziert, schon deshalb weil einem die Notwendigkeit der entsprechenden Differenzierung unbekannt bleibt, muß man entsprechende Entscheidungen jeden Notators, d. h. jede Notierungsvariante als Ausdruck einer identisch gewollten *individual instance* der Formel, also einer, sogar von Hs. zu Hs. verschiedenen klaren und eindeutig gemeinten Entscheidung des jeweiligen Notators verstehen; dann muß die Neumenschrift keine *nuances* kennen, sondern nur eindeutige Gestaltunterschiede, denn man kann — folgt man der Denkweise von Emma Hornby — bei graphischen Varianten gar nicht unterscheiden, welche Notierungsweise *nuances*, welche *individual instances* und schließlich, welche irgendwie als essentiell verstandene Unterschiede notieren wollte — nur widerspricht das ja genau der Vagheit der *oral tradition* Ideologeme, da müssen Varianten — derart minimale „Varianten“? — ja Ausdruck einer fehlenden Eindeutigkeit von melodischen Gestalten sein, wohl weil die Komponisten und Sänger des Chorals, im Gegensatz zu Augustin, unfähig waren, Musik als Gestalt in ihren *memoriae* zu verwahren; eine anthropologisch bemerkenswerte Sichtweise, schwer oder nicht „nachzuvollziehen“.

Betrachtet man z. B. einmal die von Emma Hornby fleißig zusammengestellten Notationsvarianten in Tractus der 2. Tonart in der Hs. *St. Gallen 339* an, ib., S. 437 — es handelt sich um die von Apel mit  $F'_1$  bezeichnete, hier ihrer syntaktischen Funktion wegen als „Dreiviertelkadenz“ benannte Formel, so findet man z. B. daß die jeweils abschließende *clivis* manchmal mit, manchmal auch ohne Episem gesungen wurde: Soll man daraus wirklich erschließen, daß der Schlußton einer Kadenzformel mal lang, mal kurz gesungen wurde? Versteht sich — man muß hier wirklich nicht auf Guidos Pferdvergleich rekurrieren, kann aber an seine Gliederungslehre denken — eine Längung des Schlußtons nicht so von selbst, daß eher die Hinzufügung eines Episems als von einer überflüssigen Genauigkeit bestimmt erscheint — und zu beachten wäre hier auch, daß die rhythmischen Zeichen nicht notwendig ursprüngliche Bestandteile der Neumenschrift gewesen sein müssen, gerade als Zusatzzeichen sind sie in *St. Gallen* sehr klar erkennbar — die Vorstellung, daß notiert oder in der *memoria*, von der Augustin in dieser Beziehung spricht, gemeinte Melodiegestalten für die Zeit der großen adialematischen Hss. nicht der Ausführung gegenübergestellt gedacht worden sein könnten, kann höchstens eine dezidierte Ignorierung der Wirklichkeit der Zeit leisten, denn natürlich kennen alle Theoretiker, aber auch schon Augustin die Melodiegestalt und ihre Ausführung als selbständige Erscheinungen, trivialerweise, wie jeder Sänger, der gehalten ist, die richtige Melodie zu singen, wissen mußte. Damit aber ist in der Notation gerade der Rhythmik — auf Ebene der Zeichen und des Bezeichneten eindeutig, nicht aber notwendig auf der

dien, außerhalb des Hymnus, entspricht dem Bezeichneten nur vage, etwa insofern als *scandici*, Ebene des Gemeinten! — geradezu zwangsläufig die Möglichkeit gegeben bzw. als gegeben zu beachten, daß ausführungsmäßige Merkmale wie rhythmische Nuancen zu verschiedener notationsmäßiger Fixierung geführt haben können, selbst bei ein und demselben Schreiber — es sei nochmals betont: Im Moment der notationsmäßigen Festlegung war eine eindeutige Notierung gegeben, das Gemeinte aber kann „nur“ eine Nuance gewesen sein, die im jeweiligen Moment einer Niederschrift als wesentlich, in einem anderen aber als einer Fixierung nicht bedürftig erschienen sein kann, eben weil vielleicht die rhythmische Erscheinungsweise auf der Ebene des Gemeinten nicht regelmäßig und durchgehend so eindeutig war, wie dies eine, zwangsläufig dann eindeutige, Notierung erscheinen lassen muß.

Die graphische Opposition zwischen abschließender *langer* oder *kurzer clivis* heißt ja nichts anderes als die Opposition von einfachem Zeichen und Zeichen mit Zusatzzeichen; hier eine gewisse Fakultativität anzunehmen erscheint kaum als sinnlos, zumal wenn man andere Beispiele betrachtet, d. h. vollständige Statistiken solcher Varianten festhält, wie z. B. die Notation der letzten Neume der Mittelkadenz der gleichen Tractus — Emma Hornby sieht hierzu offenbar keine Notwendigkeit, sondern liest die Zeichen, wie sie dastehen, müßte dann aber die seltsame Verteilung der Varianten erklären.

Es erscheint auch nicht gerade sehr auffällig, wenn in einer recht weit über den „Satzspiegel“ hinausgeschriebenen graphischen Variante die letzten beiden Neumen zusammengesrieben werden, wie im 4. Vers des Tract. *Domine audivi* (zudem ist kaum zu erkennen, ob diese Zusammenschreibung nicht Folge eines Episems auf der letzten Note des üblichen *torculus*, der vorletzten Neumeneinheit, ist, *PM* I, S. 70, 7. Zeile v. u.). Hieraus einen Hinweis auf eine *individual instance* der Formel ziehen zu wollen, erscheint zu phantasievoll.

Diese Bewertung drängt sich auch auf, wenn man die Notation dieser vorletzten Neume, des *torculus* durch sein verschiedenes Auftreten betrachtet: Ausgerechnet im Schlußvers des Tract. *Eripe* wird dieser *torculus* ohne Episem auf der letzten Note notiert, wogegen man anderswo, offenbar etwa gleichverteilt, eben diesen *torculus* mit Schlußepisem finden kann, wie etwa im direkt vorangehenden Tract. *Domine, audivi* im 2. Vers, wogegen der Notator doch tatsächlich im 1. Vers die gleiche Formel, d. h. zunächst melische Neumenfolge, ohne dieses *episema* notiert — will der damit wirklich sagen, im Anfangsvers ist der letzte Ton (Tonrepetition) zur folgenden *clivis* kurz, im nächsten Vers lang zu singen? Daß die Formel im Tract. *Qui habitat* im Schlußvers den *torculus* dezidiert kurz singt, wozu sich auch *Audi filia* bequemen muß? Angesichts der Tonrepetition könnte man z. B. das gelegentliche Auftreten des betreffenden Zusatzzeichens, also des Episems auf der letzten Note eines *torculus* mit Tonrepetitionsanschluß an die folgende Neume eher als eigentlich angesichts der Geläufigkeit der Formel überflüssige Genauigkeit der Notierung ansehen, die mit der Natur von Zusatzzeichen zusammenhängt — es handelt sich ja ausschließlich um rhythmische, zeichenmäßig gesprochen, metrische, Zusatzzeichen, deren Opposition in der Ausführung gerade an dieser Stelle nicht gerade leicht vorstellbar erscheint, Hinweis auf ein Ritardando, das sich von selbst versteht, in Zeichen aber nur als Opposition (zum Nichtsetzen des Zusatzes) darstellbar ist? Gerade die Breite der Varianten bei rhythmischen Zeichen läßt eine einfache Interpretation von Zeichenoppositionen solcher Art mit Oppositionen des Gemeinten nicht zu. Zu beachten ist eben auch, daß einer gemeinten Melodiegestalt die Ausführung als „Störfaktor“ im Sinne einer von welchen Umständen der Imaginierung einer solchen Ausführung auch immer bestimmt, gegenübersteht — und, wie bereits angedeutet, die Niederschrift kann ja wohl im jeweiligen Einzelfall des Auftretens einer Formel als Niederschrift einer solchen vorgestellten, oder „mitgesummt“ Ausführung entstanden sein: Der Schreiber kann eine jeweilige Ausführung ad hoc im Moment des Niederschreibens empfunden, gedacht, oder partiell sogar, eben „summend“ o. ä. selbst vorgetragen haben — daß hier

die aus lauter Kürzen bestehen (als graphische Zeichen), sicher *celeriter* auszuführen sind, nicht bei bestimmten Merkmalen, insbesondere bei den Zusatzzeichen der *Romanus* Buchstaben, aber auch der rhythmischen Zeichenelemente Varianten ad hoc entstanden sein können, ist eine naheliegende Vermutung; man sollte eher darüber erstaunt sein, wie klar die Überlieferung doch ist.

Nun bleiben, um weitere solche „Mikrovarianten“ zu betrachten, die Emma Hornby ausgerechnet als Beweis der *oral tradition* Lehre versteht, die Varianten der ersten Neumengruppe der Formel, meist ein *porrectus*, manchmal mit, manchmal ohne expliziten Hinweis auf die metrische Natur des letzten Tons — auch hier müßte man erst beweisen, und nicht einfach aus intuitivem Hineinfühlen in die musikalische Denkweise längst vergangener Zeit, daß diese Alternative der Hinzufügung oder des Auslassens des betreffenden rhythmischen Zusatzzeichens nicht darauf verweist, daß bei der Verwendung dieses Zeichens an Stellen, an denen das Gemeinte klar ist, eine gewisse Fakultativität herrschte; das Fehlen bzw. das Hinzufügen eines metrischen Hinweises muß nicht als zwingend erschienen sein.

Aufregender scheint die Notation zu sein, die diesen *porrectus* gelegentlich auch als *clivis + virga* notiert, also die *coupures* nicht beachtet — hier wenigstens geht es einmal nicht um Zusatzzeichen, sondern um einen strukturellen Unterschied. Betrachtet man allerdings die Notierungsweise der Binnenversion dieser Formel,  $F_1$  bei W. Apel, so fällt auf, daß diese durchweg anders notiert wird, nämlich mit anfänglicher *clivis*; ist es ausgeschlossen, daß der Notator hier zunächst die häufigere Version der Formel notiert, dann aber sofort verändert? Die Frage stellt sich schon, wenn man beachtet, daß *St. Gallen 359* im Schlußvers die Formel ebenfalls einmal getrennt notiert. Damit sind allerdings die Erklärungsmöglichkeiten nicht erschöpft: Die Umsetzung der gemeinten Melodievorstellung in die Segmentierung des Bezeichneten, dem dann die Zeichenebene folgt, ist bei Musik nicht gerade als trivial anzusehen, erst recht bei Neumen. Was heißt das für den betrachteten Fall? Man kann wie angedeutet voraussetzen, daß ein Notator bei der Niederschrift, wenn er nicht einfach identisch abschreibt, was im Einzelfall zu prüfen ist, — ob laut oder leise — mitsingt, schon als Gedächtnishilfe; dies wiederum bedeutet, daß er die Notierung, auch bei Übernahme aus einer älteren Notierung, in gewissem Rahmen selbständig leistet, also die angesprochene Umsetzung. Und da nun ist kaum auszuschließen, daß bei *coupures* die Entscheidung aus der vorgestellten, wie auch immer realisierten Melodie, partiell selbständig erfolgt ist; somit sind gelegentliche Entscheidungsunterschiede hinsichtlich der Notation des melodisch Gleichen, also der Ebene des Gemeinten eben nicht auszuschließen, zumal in Fällen wie der Notierung von *porrectus* und *clivis + virga*, die ja nicht gerade sehr unterschieden sind — denkbar ist hier auch, daß das Prinzip der Ligatur wirksam sein kann, d. h. daß Unterschiede der *coupure* nicht immer und durchweg zwingend differente Melodie meinen müssen. Auch hierfür wären ausführliche statistische Überprüfungen der Oppositionen auf der Ebene der Zeichen aufzustellen, ehe man aus derartigen Unterschieden auf *individual instances* von Formeln schließen will — die Diskrepanz der beiden Begriffe ist offensichtlich, wenn man die von Emma Hornby angeführten minimalen graphischen Varianten betrachtet.

Gerade in dem betrachteten Fall erscheint eine Differenzierung, Absetzen der abschließenden *virga* nicht gerade leicht vorstellbar — und man muß sich ja gewisse Vorstellungen von Unterschieden machen, die Schreibvarianten meinen können. Es folgt also, daß die Behauptungen von Emma Hornby hinsichtlich graphischer Varianten nicht konklusiv sind, ganz abgesehen davon, was die von ihr zusammengestellten Unterschiede eigentlich bedeuten können, *individual instances* ist sicher eine schöne Wendung, für die von Emma Hornby vorgestellten Varianten aber kaum eine angemessene Qualifizierung — solche Unterschiede findet man, auch, z. B. im ersten Vers des Tract. *Domine, exaudi*, auf *et clamor meus*! Ja man findet sogar, ebenfalls nach dem strikten Zufallsprinzip verteilt Varianten hinsichtlich der Notierung

von Tonrepetitionen als *pressus* oder mit „normalen“ melischen Neumen, worauf im 2. Teil hingewiesen wird — auch da weist schon die Art der Verteilung der Varianten klar daraufhin, daß hier zwei gleichwertige, alternative, vielleicht historische Phasen darstellende Notierungsmöglichkeiten vorliegen. Man kann aber natürlich noch andere Beispiele als nur die Tractus finden.

So findet man etwa im Typ des Grad. *Haec dies* im Vers zu Anfang im Grad. mit dem Vers *Confitemini* auf der ersten *flexa* auf *Confitemini Domino* nicht nur die „kurze“ Neume, sondern auch noch den Buchstaben *c*; daß dies zutrifft, bestätigt die identische Stelle im Grad. mit dem Vers *Dicat nunc Israel* und den anderen Beispielen. Was aber soll man sich denken, wenn man im Grad. *Haec dies ... Dicat nunc Israel* die zwei Schluß*climaci* jeweils mit *c* auf der Anfangsvirga versehen liest, im Grad. *Haec dies ... Confitemini Domino* die gleichen *climaci* nackt, d. h. ohne *c* liest? Man wird denken, daß die Zusatzbuchstaben nicht so wichtig waren wie die (melischen) Neumen, daß ihr Fehlen also keine essentiellen Unterschiede im Gemeinten bedeuten kann — denn man wird ja wohl auch nicht auf die Idee kommen, das gelegentliche Auftreten oder Fehlen eines *i* bei der identischen Formel dahin zu deuten, daß einmal weniger tief, das anderemal aber tiefer zu singen sei (obwohl hier sicher die strikte *oral tradition* Lehre auch solche Folgerungen ziehen könnte): So findet man etwa im Grad. *Haec dies ... Lapidem* in der erwähnten Formel auf *aedificantes* den höchsten Ton, die *virga f* mit *s* bezeichnet, was im Grad. *Haec dies ... Dicat nunc Israel* wieder ganz fehlt; dies gilt auch für das Grad. *Haec dies ... confitemini* auf *Domino* — oder soll man vielleicht folgern, daß im erstgenannten Grad. *Haec dies ... Lapidem* statt *f* ein *fs* gemeint sein sollte? Wenn man solche Diskrepanzen im Erscheinen oder Fehlen von Romanusbuchstaben konsequent durchführt, ergeben sich höchst seltsame Folgerungen: Viele identisch überlieferte Formeln werden melisch so verschieden, daß man sich höchlichst wundern muß, wie denn dann die einheitliche melische Überlieferung in rationalen Zeichen überhaupt zustande gekommen sein könnte.

Im Tract. *Deus, Deus meus* findet man in St. Gallen in der Mittel- bzw. Halbkadenz des 4. Verses,



habi- tas

wogegen in den folgenden Versus an der gleichen Stelle das *c* ganz fehlt, das *t* aber durch Episem ersetzt ist. Niemand wird wohl daraus folgern, daß nur an der zitierten Stelle, die *flexa praebipunctata* besonders kurz zu singen sei; in Übereinstimmung mit dem Befund aus zahlreichen anderen vergleichbaren Beispielen kann man folgern, daß die Zusatzbuchstaben fakultativ erscheinen können, und daß man den Einzelfall prüfen muß. Wenn übrigens an zahlreichen Stellen des Auftretens dieser Formel der Quartsprung nach unten nicht durch ein *i* gekennzeichnet wird, kann man die Selbstverständlichkeit des Wissens um die Gestalt der Formel voraussetzen (vgl. dagegen etwa im Tract. *Domine, exaudi* den Anfang von Vers vier mit Quartsprung nach unten, oder die initiale Wendung im gleichen Vers auf *dies* — daraus scheint aber nicht zu folgen, daß alle nicht ganz gewöhnlichen Sprünge immer entsprechend durch Buchstaben gekennzeichnet wären! Es wäre geradezu lächerlich, bei jeder Variante, d. h. dem Fehlen oder Auftreten von Zusatzbuchstaben mit melischem Bezeichneten jedesmal verschiedene melische Abläufe zu postulieren, obwohl man dies sicher auch tun kann, mit hochgradig amüsanten Ergebnissen).

Im Ganzen fällt aber auf, wie gleich doch die Notierungen sind — denn die Rhythmik einer festen Wendung müßte nach erstmaligem Auftreten ja auch nicht immer wieder stereotyp mit den entsprechenden

aber als Folge von metrisch genau gemessenen *breves* eventuell mit einem *longa*-Abschluß, der Zusatzbuchstaben versehen werden: Die Setzung der Romanusbuchstaben ist ersichtlich weniger konsistent und Regeln unterworfen als die der Neumen. Man hat daher erhebliche Probleme mit Emma Hornbys Deutungen derartiger Unterschiede, so etwa, wenn sie, *Transmission ...*, S. 435, das Auftreten eines *s* für die oben zitierte „Dreiviertelkadenz“ im Tract. *Domine, audi* schon im 1. Vers so kommentiert: ... *the phrase ist used outside the normal context (last verses), and the scribe has added the letter s ..., reminding the cantor to go higher than normal ...*; da die Neumierung der am häufigsten auftretenden „Dreiviertelkadenz“ in Binnenversen sich deutlich von der unterscheidet, die die erweiterte „Dreiviertelkadenz“ der jeweiligen Schlußverse notieren, war eine Verwechslung der beiden Formeln ja ausgeschlossen; daß ein Hinweis gegeben werden kann, liegt in der Funktion der Zusatzbuchstaben; eben genau der Zusatz *s* kann ja auch in der betreffenden Formel in Schlußversen auftreten. Eine Begründung der Setzung von *s* durch die, angeblich, ungewöhnliche Stellung der erweiterten „Dreiviertelkadenz“ ist also nicht gegeben, sondern nur aus der Funktion eines Hinweises, eines möglichen, aber nicht obligatorischen Zeichens, dessen Auftreten bzw. Fehlen nicht einfach verschiedene Melodieführung bedeuten muß.

Weil sich Romanusbuchstaben mit melischen und rhythmischen Bedeutungen funktional nicht unterscheiden lassen, dürfte also eine Differenzierung solcher unterschiedlicher Setzungen nach diesen Bedeutungen nicht gerade sinnvoll sein. So findet man im Grad. *Haec dies ... Confitemini Domino* doch tatsächlich die Neumen im Schlußmelisma von *Domino* ohne jeden Zusatzbuchstaben, nur als metrische Angabe eine episemierte *clivis* (die zweite der Formel); dagegen ist im Grad. *Haec dies ... Dicat nunc* doch ebenso tatsächlich jede Neume der gleichen Schlußformel auf *Israel* mit Zusatzbuchstaben versehen, „dafür“ fehlt die genannte Episemierung der zweiten *flexa*, deren Bedeutung durch *t* wiedergegeben wird. Was soll man daraus folgern, zumal wenn man beachtet, daß im Grad. *Haec dies ... Dicant nunc* im gleichen Melisma trotz Vollbezeichnung mit Romanusbuchstaben die genannte „lange“ *flexa* episemiert, aber ohne *t* auftritt?

Man kann solche Untersuchungen wie bekannt weiter treiben, offensichtliche Schreibfehler feststellen, aber auch eine gewisse Lässigkeit in der Anwendung der Zusatzbuchstaben; auch die metrischen Zeichen scheinen weniger fest, d. h. zwingend in der Setzung zu sein als die melischen. Man kann hierzu etwa die Vertonung des Wortes *saeculum* in den beiden Grad. *Haec dies ... confitemini* bzw. ... *Dicat nunc* betrachten, wo man allein die Setzung des Buchstaben *c* vergleichen mag. Man wird daraus folgern dürfen, daß die Nutzung solcher Buchstaben einer gewissen Beliebigkeit unterworfen war, d. h. daß ihre Setzung die gemeinte melische und rhythmische Gestalt nicht wesentlich betraf: Ihr Bezeichnetes ist klar, *c* heißt *schnell*, nur muß man natürlich fragen, wie rational dieses *schnell* definiert war und überhaupt hinsichtlich der rhythmischen Ausführungskonventionen definiert werden konnte. Daß zwischen Bezeichnetem und Gemeintem keine Identität postuliert werden kann, gerade hinsichtlich des Rhythmus, dürfte nach dem oben zu den metrischen Zeichen Gesagten klar sein, wenn es nicht von vornherein jedem, der sich mit Zeichensystemen befaßt, offensichtlich ist: Das Gemeinte dürfte nicht von der rhythmischen Rationalität gewesen sein wie die Melik von melischer Rationalität bestimmt war, d. h. die Verwendung metrischer Episeme bedeutet keine metrisch konzise Rhythmik der gemeinten Melodiegestalt: Die rhythmische Gestalt könnte also weniger leicht zu rationalisieren gewesen sein als die Melik — denn aus der Kenntnis der Metrik hätte man natürlich leicht eine entsprechende eindeutige Notation machen können, wenn eben die rhythmische Form des Chorals mit diesen Mitteln wirklich zu erfassen gewesen wäre.

Was soll man z. B. daraus folgern, daß Metz die bekannte „Dreiviertelkadenz“ der Tractus des 2. Tons,

genau doppelte Länge der Kürzen hatte. Daß die Wirklichkeit nicht immer ganz dem Modell  
die Wendung



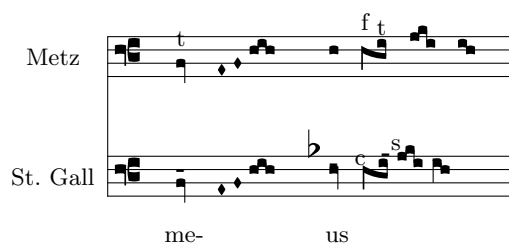
aus dem Schlußvers des Tract. *Qui habitat* in dieser Art (analog wiedergegeben) notiert, an (syntaktisch) gleicher Stelle im Tract. *Confitemini* aber so:



Buchstaben fehlen ganz, „dafür“ wird die zweite *flexa* der Floskel getrennt notiert; aber auch das *s* fehlt. Soll das bedeuten, daß der Sänger hier nicht bis zum aus rationaler Überlieferung belegten *b*, sondern etwa zu einem Viertelton nach oben gehen soll? Man wird dies kaum annehmen wollen, zumal Montpellier hier keinen entsprechenden Hinweis gibt. Man wird daraus auf die Funktion von Zusatzbuchstaben schließen müssen. Warum aber sollte man dann eigentlich die Buchstaben mit rhythmischer Bedeutung grundsätzlich anders interpretieren, d. h. bei einem Fehlen auf eine auch so gemeinte andere Ausführung schließen? Hier kommt noch das Phänomen hinzu, daß auch die Notation etwas anders ist, nämlich statt der Folge *einzügige flexa (mit t) + virga* findet sich hier *zweiteilige flexa + virga*; der mit der Neumenschrift als Zeichensystem einigermaßen Vertraute wird daraus folgern, daß die Neumenschrift nicht so restlos widerspruchsfrei formalisiert ist wie z. B. moderne mathematische Zeichen, d. h. daß einem gleichen Gemeinten nicht immer identische Schreibweisen gegenüberstehen müssen und können. Gemeint ist hier, wie auch die Notation von St. Gallen zeigt, eine *kurze clivis + langer virga*, wobei St. Gallen die *flexa* stets insgesamt kurz notiert, Metz aber (meist) ein *t* an das untere Ende der *clivis* schreibt, wie oben im Beispiel nachgeahmt.

Soll man daraus entnehmen, daß St. Gallen die Stelle anders „gehört“ hat als Metz? Das wäre ja nicht ausgeschlossen (ein charakteristisches Beispiel solcher unterschiedlicher Auffassung findet man in *PM XI*, S. 45, fig. 7, wo sich Einsiedeln und Bamberg genauso widersprechen wie Laon und Chartres — hier liegt eine echte rhythmische Differenz vor); denkbar ist aber auch, daß für St. Gallen die getrennte Notierung, nämlich eben als *kurze flexa + episeimierte virga* statt als zusammenhängender *porrectus* — wie das Römische Gradualbuch aufgrund rationaler Hss. notiert —, als völlig klare Notierung erschienen ist; daß nämlich vor Eintritt der separaten *virga* eine Art Hiatus, ein Absatz o. dgl. in der Gestalt der Melodie bestanden hat, daß Metz aber genau den gleichen Sachverhalt, die identische rhythmische Situation mit einem zusätzlichen *t* verdeutlicht hat — daß eine Pause nach Kürze rhythmisch den gleichen Effekt hat wie eine lange gehaltene Einheit, ist Grundlagenerkenntnis der Theorie von Augustin. Damit soll nicht etwa insinuiert werden, daß die rhythmische Notation (schon) der Neumen (und nicht, ebenso fälschlich, erst der Modalnotation) irgendetwas mit Augustins *De musica* zu tun haben könnte (abgesehen natürlich von der Verwendung der gleichen Elementarzeichen und ihres Bezeichneten, also der Grundelemente der antiken Metrik), es geht darum, zu erkennen, daß man gleiche rhythmische Sachverhalte in verschiedenen Systemen vielleicht auch verschieden notieren kann — denn die Notation des 2. Beispiels in Metz, nun ohne *t*, dafür als *nicht einzügige flexa* reicht für die gleiche Aussage offenbar auch hin, denn damit ist der Schlußton der *clivis* eben als *longa* gekennzeichnet.

entsprechen muß, daß also das Modell als Versuch einer geistigen Repräsentation der Wirklichkeit betrachtet man den Umstand, daß die zitierte, erweiterte „Dreiviertelkadenz“ ja nicht auf den Schlußvers beschränkt ist, so fällt die Bemerkung von Emma Hornby, *Transmission ...*, S. 435, doch auf: *Domine exaudi verse 1 is also an unexpected context for this phrase, and the cantor is reminded to keep moving with the letter c. This phrase was normally remembered rather than copied ...* Woher Emma Hornby letzteres wissen kann, kann nur den Neid des weniger erfahrenen Betrachters der Neumenschrift erwecken, dem nicht einmal eine Vision die Notationspraxis von Hartker eröffnen will. Was aber die vorausgehende Behauptung anbetrifft, so ist sie klar unzutreffend, was man sieht, wenn man die Neumen betrachtet:



Die Melodie ist zu Anfang (hier nicht notiert, auf *et clamor* gegenüber dem Schluß auf *quia venit tem-*) so deutlich unterschieden, daß eine einfache Gleichsetzung mit der gesamten erweiterten Fassung der „Dreiviertelkadenz“ im Schlußvers — wo sie ja auch nicht immer auftreten muß — ausgeschlossen ist; der *cantor* kann also nicht an diese Formel erinnert werden, und das auch noch mit *c*: Die Folge *virga + porrectus + torculus* mußte auch dem kurzichtigsten *cantor*, wenn er die Neumen aus näherer Nähe betrachtet hat, als nicht identisch auffallen mit *flexa + virga*, weshalb Emma Hornbys Folgerung (nur) einer *Erinnerung* nichts aussagt: Der melodische Zusammenhang ist anders, die Wendung nutzt nur den Schluß der Formel (angeschlossen durch Tonwiederholung, *lange virga*, die wiederum Tonwiederholung bezeichnet, nämlich in Bezug auf den Schluß des vorausgehenden *torculus*: *FGF F FEG abG ...*, das ist doch etwas anders als ... *DC DĒFG FEG abG ...*), muß also den Anfang anders gestalten — und hier sollte man eben beachten, daß Greg vielleicht doch sehr minutiös komponiert, eine andere Kontexteinbindung hat auch rhythmische Folgen, wie hier die Zusammenschreibung der Tonfolge als *porrectus*, die im üblichen Fall der gesamten Formel wie gezeigt als *clivis + virga mit Episem* notiert wird — der Anschlußton, die den *porrectus* abschließende *virga* ist in beiden Fällen *longa*. Damit ist der Anschluß erreicht. Natürlich mag für einen Jünger der *oral tradition* Vagheitslehre der Unterschied der Anbindung irrelevant sein, ob man einen Aufstieg mit oder ohne *Quilisma* singt, ob man vom Tiefton *C* beginnt oder nicht, das ist dann alles gleich; nur die Gregorianische Wirklichkeit sieht offenkundig doch etwas anders aus: Das *c* über dem *porrectus FeG* in St. Gallen hat also nichts mit einem Erinnern, an was auch immer, zu tun, sondern mit der durch den anderen Anschluß als offenbar notwendig empfundenen Ausführung zu tun, der dritte wiederholte Ton ist schnell zu singen, wie es eigentlich auch schon die einzügige Schreibung zeigt; also wird man den Anschluß als Grund für den hier, einmal, auftretenden Zusatzbuchstaben *c* annehmen müssen, nicht irgendeine Erinnerung an eine nur im Gedächtnis aufbewahrte — warum dann überhaupt zur Notation führende? — Formel, sondern aus den Kontextbedingungen, in denen dieser Teil der sonst umfangreicheren Formel erscheint, kontextbezogen und individuell auf diese Stelle bezogen — als mögliche, aber nicht notwendige Zusatzangabe. Insofern ist natürlich auch ihre wie zu erwarten *rhetorische* Deutung unbrauchbar, abgesehen davon, daß man nicht konkret erfährt, was denn nun eigentlich daran so *rhetoric* sein könnte, ib., S. 436: *In*



keit oft genug hochgradig unzulänglich, weil der Komplexität gar nicht gewachsen, sein kann,

*Domine exaudi verse 1 the phrase is performed in a different way, with the second note sung shorter (there ist no t, which indicates a long note, on this occasion) and the third note long (marked with t). This special case, with its rhetorical emphasis, had a particular performance associated with it by the cantor.* Soll hier das Fehlen von *t* einen langen oder längeren Ton *note on this occasion* kennzeichnen, fragt man sich zunächst angesichts der Erklärung dieses Romanusbuchstabens. Daß der melodische Kontext, nämlich die sonst übliche Melodie auf der 1. Silbe (zum Schluß auf *tempus*) nicht, sondern — die Formel ist ja silbisch ebenso eindeutig wie syntaktisch — nur die Wendung der 2. Silbe verwendet, ist für Emma Hornby offensichtlich völlig irrelevant; für die Melodik aber ebenso offensichtlich nicht, denn schließlich, es sei wiederholt, wird *meus* ganz anders vertont als *tempus*. Insofern ist ihre Deutung eben unbrauchbar: Es liegt ein anderer melodischer Kontext vor, keine „andere“ *rhetoric*!

Aber selbst wenn man, angezogen durch die immer so anziehende wie wirksame Verwendung des Wortes *rhetorisch* ihre Deutung nachvollziehen wollte, stellt man sich die Frage, was denn eigentlich daran, daß ein einziger Ton nicht abgesetzt bzw. als *longa* gesungen werden soll, so bedeutsam für die *rhetorical emphasis* gewesen sein soll. Wenn man schon nach irgendeiner *emphasis* in der Wendung suchen will, wäre es doch wohl eher zu erwarten, daß noch mehr Töne gelängt werden, wenn der Komponist hier eben eine *rhetorical emphasis* musikalisch ausdrücken wollte, statt *FEF abG GF* im letzten Vers des Trad. *Domine exaudi auf quia venit tempus* singt der *cantor* hier, im ersten Vers des gleichen Tract. *Domine exaudi auf et clamor meus* die Töne *F FEG abG GF*: Die „Kürzung“ des Tones *E* gegenüber der Endform soll eine besondere *rhetorical emphasis* bedeuten? Dies mag nachvollziehen wer mag, Verf. ist dazu nicht in der Lage, schon deshalb, weil *rhetoric* sich eigentlich auf den Textvortrag richten müßte, will man das Wort sinngemäß verstehen, und da ist nun wirklich nicht zu erkennen, daß *tempus* in so „rhetorisch“ anderer Weise vorgetragen werden könnte als *meus* — sicher, es geht um Vortragsvarianten, nur hier geht es damit direkt zusammenhängend auch um Varianten der melodischen Gestalt! Deutlich wird aber auch, daß Emma Hornby sich um die Natur der Formeln nicht besonders kümmert: Die „Dreiviertelkadenz“ die — meistens — im letzten Vers der Tractus des 2. Tons die Erweiterung des Gesamtschlusses beginnt, ist ebenso wie ihre weniger aufwendige Parallele in den Binnenversen in der überwiegenden Zahl des Auftretens an das betreffende Wort und seinen Akzent gebunden, d. h. es kann zwei- und dreisilbige Wörter mit den beiden möglichen Betonungen, / – – oder / –, also Akzent auf *paenultima sive antepaenultima*, vertonen, bzw. ist zu diesem Zweck erfunden; daß es auch „Notfälle“ gibt, bei kurzem Text, ist bekannt. Damit aber ist für jeden Betrachter jeden möglichen konkreten Geschlechts klar, daß die Formel als Ganze zu betrachten ist, daß also im zitierten Tractus im 1. Vers nur der zweite Teil der Formel Verwendung findet; auch von da erweist sich die Deutung von Emma Hornby als unbrauchbar.

Man kann aber noch weiter fragen; z. B. danach, ob man sich diese veränderte, „halbierende“ Nutzung der Formel weiter erklären kann (rein melodisch gesehen basiert sie ja auf einer initialen und einer medialen Bewegung). Und hier fällt auf, daß sowohl die einfachere Binnenform der „Dreiviertelkadenz“, wie sie im zitierten Tractus z. B. im 4. Vers auf *et ossa mea* begegnet, alles tut, den Kadenzton *F* vor der eigentlichen Kadenzstelle „kurz“ zu halten: Er tritt auf als Endton eines *quilismapes*, eindeutig kurz, dann als Anfang der *flexa FE*, durchweg durch *c* als *brevis* angegeben; so daß erst mit dem Schlußton *F* auch wirklich *longa* zu hören ist. Daß dies auch für die erweiterte Form zu Ende des *tractus* der Fall ist, kann man ebenso leicht sehen. Ja man kann nun auch verstehen, daß die Notatoren gelegentlich eben die *clivis*, an deren Anfang der Ton *F* auftritt, noch zusätzlich zur Angabe der Neumen mit *c* versehen haben: Dieser Ton darf auf keinen Fall *longa* erscheinen; das schreibt man dann eben gelegentlich auch

noch zusätzlich zur eindeutigen Neumierung hin.

Im angesprochenen Fall der „halben“ Formelverwendung im Anfangsvers des Tract. *Domine exaudi* ist die Lage eindeutig anders: Der Aufstieg,  $\underline{D} CDFGF \underline{F}...$ , kadenziert klar auf oder mit dem 1. Ton der zweiten Silbe: Das „zitierte“ Schlußmelisma ist also ganz klar ein angefügter *iubilus*, die Kadenz auf *F* wird klar auf dem ersten Ton der Silbe *meus* erreicht. So quisquilienhaft, oder, etwas derber formuliert, korinthenkackermäßig solche Betrachtungen auch anmuten mögen, sie sind unvermeidbar, will man denn auch nur ansatzweise das melodische Geschehen verstehen: Einfach einen Unterschied zu bemerken, dann das Wort *rhetorical emphasis* einwerfen, um dem Leser oder natürlich auch der Leserin dann die Verifizierung einer solchen assoziationsreichen, auf Tiefe des Denkens verweisenden Formulierung zu überlassen, reicht nicht aus.

Und es bleibt noch ein Problemchen, das hier erwähnt sei, um die methodischen Bedingungen, unter denen allein man sich an Erörterungen der Gregorianischen Melodik heranwagen kann, in ihren Dimensionen wenigstens anzudeuten: Die Fassung AR kennt an dieser Stelle die übliche Entsprechung der einfachen Binnenformel — AR kennt ja keine erweiterte Form, worauf im 2. Teil (im Abschnitt über die Tractus der 2. Tonart) eingegangen wird. Angesichts der zwar nicht völlig ungewöhnlichen, aber doch auch nicht trivialen Nutzung der genannten „Dreiviertelschlußformel“, wie sie in erweiterter Form jeweils, meistens, in Schlußversen der Tractus 2. Tonart auftritt, auch in Binnenversen, wie hier, wenn auch nur „halb“, nämlich als *iubilus* nach eigentlicher Kadenz, kann man fragen, ob AR die ursprüngliche, normale Fassung aufweist, Greg die Veränderung, oder ob Greg hier der Urform näher steht und AR *vereinheitlicht*, wie dies Pfisterer behauptet (darauf wird im 2. Teil näher eingegangen).

Vergleicht man die beiden Fassungen an dieser speziellen Stelle:

et cla- mor me- us

so wird deutlich, daß die beiden Fassungen aufeinander zu beziehen sind, nur unterscheidet sich Greg hier zu Anfang ja auch von den für Greg üblichen Binnenversformen des Formelanfangs — es fehlt das Quilisma (das man „dafür“ in der Parallele zuvor auf *exaudi* findet, wohl auch kein kompositorischer Zufall), die Segmentierung ist anders,  $\underline{D} CDFGF$  statt  $\underline{DC} \underline{D}\check{E}FG...$ , und schließlich wird *F* hier dreimal statt einmal gesungen; für den Gregorianischen Choral ersichtlich keine ganz trivialen Unterschiede! Man sollte gerade deshalb nicht völlig und von vornherein auf die Möglichkeit der Annahme verzichten, daß Greg komponiert sein könnte.

Hier die Frage zu stellen, welche Fassung der älteren, ursprünglichen am nächsten kommen könnte, verlangt natürlich die Akzeptanz der offensichtlichen Tatsache, daß beide Fassungen nicht einfach identifizierbar sind, durch Homotopie ineinander verformbar, wie es dem *oral tradition* Vagheitsdogma entspricht — dann kann man, was sicher sehr angenehm ist, auf solche minutiösen Erörterungen von vornherein verzichten! Die Frage aber ist hier deshalb von besonderem, und vielleicht auch sinnvoll konkretisierbarem Interesse, weil man davon ablesen könnte, ob und wie weit Greg spezifische Umarbeitungen kennt. Wenn AR die erweiterte „Dreiviertelkadenz“ nicht kennt, auch in den Schlußversen

dürfte keine völlig überraschende Erkenntnis sein: Die Verwendung der metrischen Zeichen nicht, wird man die Hypothese für vernünftig halten dürfen, Greg habe hier bewußt umgestaltet, durch erkennbare Steigerung des musikalischen Aufwands. Daraus aber kann man weiter ableiten, daß die Verwendung der Formel auch für Binnenverse eine, erklärungswürdige, wenn auch vielleicht nicht (mehr) erklärbare sekundäre kompositorische Entscheidung sein könnte.

Und daraus ergibt sich die unausweisliche Frage nach dem jeweiligen Ausmaß von Veränderungen: Weder St. Gallen noch Metz — andere Fassungen wären natürlich noch zu erfassen (und vielleicht sogar lesbar wiederzugeben, was in Emma Hornbys Beitrag leider nicht geschieht) — kennen an der eben zitierten Stelle das Quilisma, das die anderen, parallelen Stellen deutlich charakterisiert: Der Anfang der hier zitierten Stelle ist also offensichtlich auch in solchen — hier nur scheinbar so zu qualifizierenden — Minutiae komponiert; der Effekt einer Kadenz auf *F* mit Eintreten des ersten Tons auf der Silbe *meus* ist eindeutig gewollt und hat Folgen auch für die vorangehenden Töne, obwohl diese, wie der Vergleich mit AR zeigt, mit der als ursprünglich anzusehenden Fassung parallel ist.

Man kann viele Antworten versuchen: 1.) wird man annehmen dürfen, daß die erweiterte „Dreiviertelkadenz“ eine gegenüber der Urfassung sekundäre, neuere Schöpfung ist, damit kann vermutet werden, daß die Verwendung dieser erweiterten Fassung im 1. Vers des Tract. *Domine, exaudi* ebenfalls eine sekundäre kompositorische Entscheidung darstellt, also 2.) eine Entscheidung, die die normale, durch AR nachgewiesene Fassung in der zitierten individuellen Weise verändert hat. Dabei wurde einmal die aufwendigere Form angewandt, zum anderen aber nur ihr zweiter Teil direkt zitiert. Dies wiederum läßt die Frage stellen, ob die Version des Formelanfangs — erweitert oder einfach — mit Quilisma etc. eine davon unabhängige, später dann sozusagen obligatorisch gewordene Veränderung darstellt, die aus gestaltmäßigen Gründen in der zitierten Stelle im Anfangsvers des Tract. *Domine exaudi* nicht durchgesetzt wurde; der Anfang der Formel wie zitiert wäre dann als der ursprünglichen Fassung nähere, und nur da überlieferte Form in Greg, anzusehen. Hier wird man natürlich eine klare Unterschiedenheit der Ausführung und gedachten Gestalt der Melodie schließen müssen.

Man kann aber mit gleicher Berechtigung annehmen, daß Greg an der zitierten Stelle, Anfangsvers des Tract. *Domine exaudi*, bewußt nicht den Anfang der üblichen Formel übernommen hat, sondern nur den zweiten Teil als *ubilus* zitiert, an den anderen Kontext angepaßt; dafür spricht die angesprochene Veränderung der ersten drei Töne der Formel — daß Greg in der erweiterten Formel, wie auch im letzten Zitat sichtbar, zu Anfang, auf *meus*, nicht so hoch steigt wie AR, ist in der erweiterten Fassung sofort verstehbar; in der normalen dagegen — s. den genannten Abschnitt im 2. Teil — könnte man an eine (sekundäre?) tonräumliche Erweiterung in AR denken; hinzu kommt, wie bereits bemerkt, daß der Anfang der hier betrachteten Formel mit Aufstieg *CDĒF* ... ja bereits, mit weitergehender Parallele, und dezidiert anders als in der Schlußform der Formel im ersten Vers bereits auf *Domine exaudi* begegnet — darf hier kein kompositorisches Umgehen mit Teilchen vorliegen, das dann auch entsprechend weit zurück reicht? Die Relation einer rein musikalischen „Assonanz“ ist völlig klar: Es handelt sich um einen anderen Kontext, bei dem nur der Schluß der Wendung, eben auf *meus* verwandt wird.

Abgesehen von solchen Überlegungen, die Hypothesen bleiben müssen, dürfte aber klar sein, daß auch sehr kleine melische und, wenn notiert, rhythmische Varianten nicht einfach irrelevant sein müssen, sie können auch Zeichen einer sehr weitgehenden kompositorischen Planung und Bestimmtheit sein; was jeweils eine Variante bedeutet, muß man offensichtlich nach dem Grad der hier so genannten Komponiertheit bewerten.

Vergleicht man etwa die zitierte Stelle mit der melodischen Situation im Schlußvers, wird eine andere

ist als Akt rationalen Denkens anzusehen, also als Akt rationaler Erfassung einer gegebenen Gesamtdisposition erkennbar, im Anfangsvers des zitierten Tractus *Domine exaudi* hat man zwei Ebenen, einen ersten initialen Aufstieg *D F*, dem, mit Betonung der *finalis* ein zweiter Aufstieg folgt, der bis zur Quint, und, entsprechend dem Initialtypus vieler Introitus des 1. Tons, sogar bis zur kleinen Sext, *b*, führt. Im Schlußvers dagegen beharrt der Anfang auf initialer Ebene, worauf der Aufstieg sofort folgt, mit der bemerkten „Vermeidung“ des Halbschlußtons, *F*. Im ersten Fall werden die Ebenen sozusagen ausgebreitet, im zweiten wird nach Verharren auf initialer Ebene sofort der Aufstieg gesungen. Auch in Hinblick auf die anschließende Melodie bestehen Unterschiede: Im ersten Vers wird sehr deutlich auf der Tonika, auf *ad te* kadenziert, im letzten wird dagegen die Tonika, bei ungefähr gleicher melischer Kontur, ersichtlich vermieden, jedenfalls deutlich nicht als (Halb-)Schlußton eingesetzt (die *longa* findet sich auf *E!*). Sollte dies nicht ausreichender Grund sein, daß ein Komponist trotz Formelverwendung verschieden komponiert, wenn es um die Einbettung in den Kontext geht?

Damit kommt man natürlich zur Frage, warum ein Komponist (nur in Greg) auf die Idee gekommen sein könnte, die sonst — meist — nur im Schlußvers der Tractus des 2. Tons auftretende erweiterte Form des „Dreiviertelschlusses“ hier zu Anfang zu zitieren. Wie zu erwarten, ist die Antwort von Emma Hornby „rhetorisch“, worauf an anderer Stelle einzugehen ist (nämlich in Zusammenhang mit vergleichbar semantischer Sofortdeutung des Chorals in der hier exemplarischen Arbeit von Barbara Stühlmeyer). Glaubt man nicht an die Gültigkeit solcher, aus der Erfahrung mit Vokalmusik des 19. Jh. geprägten Vorstellungen für den Choral, bleibt die Frage nach eventuellem musikalischen Sinn, denn den muß der Choral als explizit musikalische Kunst ja wohl auch gehabt haben.

Betrachtet man die melodische Linie, die Disposition des Ambitus, im ersten Vers des betrachteten Tractus, so fällt, auch gegenüber AR, auf, wie zurückhaltend Greg vorgeht: Der „Ausflug“ zum „plagalischen“ Ton *A* zu Anfang gibt ein Maß für den Tonraum an, der Ton bleibt, auch in AR, einmalig — wird aber in einer *longa* Bewegung erreicht! Sonst ist der Ambitus begrenzt auf die Quart des Subtons der Tonika und der Terz, also *CDEF*. Erst mit der Halbkadenz wird, einmal und *kurz*, die Quart der Tonika, *G*, erreicht, so daß der gesamte erste Versteil insgesamt deutlich initiale Charakteristik hat. Erst im dritten Viertel, dann aber auffällig und relativ schnell, wird der Höchstton, *ab*, erreicht, was im vierten Viertel zu Anfang nochmals, ebenfalls *kurz*, wiederholt wird, bevor die Zurückführung in den Raum *G – C*, immer noch aufwendig genug, z. B. in mehreren Quartsprüngen nach unten, geleistet wird: Hier wird die Bewegung klar wenigstens tonräumlich reduziert, bei bleibender Beweglichkeit, also musikalischer Aufwendigkeit. Die Disposition in AR ist wesentlich weniger effektiv, d. h. langweilig. Schaut man sich den ganzen Tractus einmal auf die Ambitusdisposition an, so wird man leicht finden, daß sich eine vergleichbare Formel für schnellen und betonten Aufstieg zum Höchstton, mit „Überbietung“ durch *ab*, sonst nicht mehr findet. Kann ausgeschlossen werden, daß der Komponist wenigstens den hier wichtigen zweiten Teil der erweiterten Formel anwendet, um eine musikalisch ästhetisch überzeugende Gestaltung des Anfangsverses zu erhalten? Anfangs- und Schlußvers erhalten damit nicht nur eine zitattmäßige Entsprechung, sondern vor allem eine herausgehobene Gesamtgestaltung. Dabei ist die Wirksamkeit des 1. Verses mit der angesprochenen Zurückhaltung besonders effektiv — wenigstens für den, der Musik auch, ja vielleicht primär als ästhetisch sinnvolle Gestaltung ansieht. Semantisch eine Verbindung der betreffenden Wörter, *clamor meus* und *venit tempus* herstellen zu wollen, wird man wohl nicht unbedingt als Lösung heranziehen wollen, wenn sich sicher auch an den semantischen, langen Haaren einiges heranziehen läßt; das belegt Emma Hornby ganz erstaunlich.

Es gibt also ausreichend musikalische Gründe, daß der Komponist dieses Tractus gerade an der zitierten Stelle nicht die einfache, sondern die, vor allem ambitusmäßig, aufwendigere Version der Formel

rhythmischen Wirklichkeit durch Zeichen.

anwendet. Der Effekt jedenfalls des langsamen Aufsteigens in der 1. Vershälfte, des Aufstiegs im 3. Viertel und der Schlußbildung ist durch die Formel eindrucksvoll gestaltet. Und warum sollte dies im Choral nicht der Fall gewesen sein dürfen?

Man kann übrigens noch auf weitere Zitate (hier im Sinne von Johner verstanden), diesmal des Anfangs der Formel verweisen, nämlich als passendes initiales Motiv: Im 3. Vers begegnet man der Floskel sogar zweimal hintereinander — natürlich wird man, ohne besonderer Phantasie bedürftig sein zu müssen, semantische, vor allem theologisch tiefe und tiefste Beziehungen feststellen können, wenn die Wörter *In quacumque die invocavero te, velociter exaudi me* mit, wenigstens in St. Gallen vergleichbarer Wendung vertont werden: *Jeden Taaag* (nicht etwa die Nacht, und natürlich auch nicht *jeden Tag!* — in dieser „Deutung“!) *rufe ich Dich an* (nicht etwa irgendjemand anderes, die Freundin, Baal oder den Mammon z. B.). Aber hier wird man in der angekündigten Arbeit von Emma Hornby sicher hochinteressante, wenn vielleicht auch nicht verbindliche oder überzeugende, theologisch semantisch so verwundernswerte Erklärungen finden, die dann aber offenlassen müssen, warum nicht wenigstens die beiden *In quacumque die* vergleichbar vertont werden — vielleicht ja, um eine semantische Steigerung darzulegen, denn dann findet man noch, daß ja *In quacumque die tribulor, inclina ad me aurem tuam* aus dem 2. Vers ebenfalls mit dem Anfang der Formel vertont werden, obwohl AR die entsprechende Formel, dann aber vollständig, nur auf *tribulor* kennt — ein neues Problem für die Frage nach der genetischen Relation beider Fassungen, denn hier scheint ja Greg zu *vereinheitlichen*.

Semantisch wird man also eine theologisch tiefe Verbindung zwischen *in quacumque die tribulor, inclina ad me aurem tuam*, *In quacumque die invocavero te, velociter exaudi me* herstellen müssen, wenn man der Meinung ist, daß eine kommunikative musikalische Konvention in der Zeit der Entstehung der Gregorianischen Melodien bestanden hat, die durch gleiche Formeln oder Wendungen, durch Zitate auf verschiedenen Wörtern tiefste theologische Ausdeutungen leisten konnte, und dies auch für jedermann so verständlich war, daß eine solche Konvention überhaupt erst entstehen konnte. Weil die Texte der Psalmen inhaltlich, insbesondere innerhalb eines einzigen Psalms, bekanntlich eine gewisse Homogenität nicht vermeiden, sind theologische Bezüge wohl so gut wie zwischen allen Wörtern herzustellen, und daraus auch alle eventuell gleich vertonten Wörter in entsprechende Deutungsbeziehungen zu setzen. Daß es da Grenzen der Verbindlichkeit solcher Deutungen geben könnte, die auf Bestimmtheit weisen, ist nicht zu sehen, weshalb man natürlich auch die Beliebtheit solcher Interpretationen gut verstehen kann: Die Zeiten der frei allegorischen, ja vielleicht ja auch der moralischen Deutung von Texten, jetzt von Melodien sind somit noch nicht vorüber, die Rationalität herrscht eben auch in der Wissenschaft nicht uneingeschränkt, besonders nicht in Musikwissenschaft.

Natürlich wird Gott jeden Tag um Hilfe angerufen, und daß Gott angerufen wird, dürfte sich des Sinnes der Psalmen wegen ebenfalls nicht als besondere Erkenntnis für die Deutung von Gregorianischen Melodien bewerten lassen. Man könnte also nach musikalischen Gründen fragen. Zunächst also stellt sich die Frage, warum im 2. Vers, *in quacumque die tribulor* die übliche Formel nur zu Anfang, nicht aber ihr zweiter Teil zitiert wird, wie dies entsprechend in AR geschieht. Die Stellung ist ja richtig, und für dreisilbige Wörter gibt es ja eine eigene Form der Formel. Musikalisch bedeutet das eine Abschwächung der Kadenz von oben, also *GGF*, statt dessen wird geschlossen *FGF FEF*, der Ton *F* wird deutlicher herausgehoben als in der normalen Version der Formel. Dafür könnte es einen Grund geben, nämlich die Weiterführung, die einmal das musikalische Zitat bei (fast) gleichen Wörtern nutzt: Die übliche, durch Quartsprung auffällige Halbkadenz (vgl. Johner, *Wort und Ton*, S. 216 ff.) findet sich regelmäßig auf *Ne avertas faciem tuam a me*. Der zweite Halbvers lautet: *inclina ad me aurem tuam*,

Insofern also kann man von einer Identität von Bezeichnetem und Zeichen bei Neumen, soweit sie metrische Zeichen verwenden, und Metrik sprechen, das Gemeinte, die ausgeführte Melodie und ihr Rhythmus aber, muß keineswegs die Erscheinung von Versfüßen gehabt haben. Guidos Vergleich meint übrigens etwas völlig anderes.

Übrigens ist hier auch zu beachten, daß die Lehre von den metrisch exakt die Dauer von vorausgehenden „Binnentönen“ verdoppelnden Schlußnoten in einem melischen Abschnitt, zu-

---

was den Komponisten — nicht den von AR! — dazu veranlaßt, syntaktisch „falsch“, die Halbkadenz als Dreiviertelkadenz einzusetzen — der Vers ist übrigens auch ziemlich umfangreich.

Da nun ist der Ton *G* auffällig, was durch das, AR nicht bekannte, Erreichen der Quint der Tonika direkt nach *tribulor* noch bestärkt wird — man muß also die Bildung des musikalischen (wie textlichen) „Reim“s als primäre kompositorische Entscheidung ansehen, der sich die Gestaltung der angeführten „Dreiviertelkadenz“ anzuschließen hatte; dies ist musikalisch sinnvoll.

Wie der Vergleich mit AR an dieser Stelle zeigt, hat der Redaktor von Greg — und hier kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die papageienhafte oder an ein *Swiss mountain echo* erinnernde Hinzufügung der grammatischen weiblichen Form des Wortes verzichten und damit Druckerschwärze sparen — die übliche Formel verändert, und zwar infolge des angeführten „Zitats“, das die Halb- bzw. Mittelkadenz in der zweiten Vershälfte syntaktisch „falsch“ wiederholt. Dafür gibt es in AR keine Parallele, obwohl AR sehr wohl „Zitate“ dieser Art kennt. Zu schließen ist also, daß dies eine Entscheidung von Greg ist, die der Urform nicht eigen war (auf weitere vergleichbare Fälle wird in einem gesonderten Abschnitt im 2. Teil eingegangen). Damit ist aber eine semantische Erklärung der Veränderung der Formel überflüssig geworden. Man kann noch nach der theologisch semantischen Bedeutung des, auch musikalisch gewordenen „Reim“s von *a me* und *ad me* fragen, vor allem danach, was denn eigentlich eine identische Formel, hier einmal in „falscher“ Anwendung theologisch aussagen könnte; daß so der Gegensatz zwischen *a* und *ad* hervorgehoben werden sollte, ist weder theologisch noch musikalisch verständlich, denn gleich gesetzt wird ja vor allem das Wort *me*. Und daß dieses Wort identisch ist, das dürfte einer musikalischen, zusätzlichen Erklärung oder Begründung wohl kaum bedürftig gewesen sein; man wird also ornamental denken müssen, in dem Sinne, daß der Redaktor von Greg hier die Gelegenheit sah, musikalisch parallel zu reagieren, sozusagen die Mittelkadenz zu wiederholen, was ja auch ansatzweise verständlich ist, *Wende Dein Antlitz nicht von mir — und neige zu mir — Dein Ohr*; die textliche Parallele ist Grund für eine musikalische.

Damit ist wenigstens die Not gelindert, einen wie auch immer sinnvollen semantisch theologischen Bezug zwischen *tribulor* und im folgenden Vers *die* und ansatzweise, wohl in St. Gallen, auch noch *te* finden zu müssen. Unerklärbar bleibt die Identität der Formel in der ersten Vershälfte an eben diesen Stellen, die zudem noch beide nur den Anfang der „Dreiviertelkadenz“ verwenden, wie man sie in üblicher Form in den folgenden Versen, z. B. auf *et ossa mea* sowie *quia oblitus sum* finden kann. Im 3. Vers dagegen findet man an der Stelle der „Dreiviertelkadenz“ die Formel weder in AR noch in Greg; man müßte das Wort *velociter* als eigenen Satz absetzen, tatsächlich ist die zweite Vershälfte mit den drei Wörtern *exaudi me* zu kurz für eine Dreiviertelkadenz.

Weil man sich ja auch fragen muß, warum gerade eine eben für diese Stelle, also in der 2. Vershälfte syntaktisch eindeutig festgelegte Formel in der ersten Hälfte, zwar nur der Anfang, „dafür“ aber gleich zweimal auf verschiedenen Wörtern auftreten und damit Voraussetzung für tiefste theologische Textdeutung sein soll, kann man vielleicht auch hier zunächst einmal nach musikalischen Gründen fragen. Eine Möglichkeit ist hier der Vergleich mit AR:

erst formuliert von der *Scolica Enchiridis*, natürlich ebenso ein die Wirklichkeit verkürzendes

In qua- cum- que di- e

in- vo-ca- ve- ro te

Angesichts der Notierung des Melismas auf *te* in Metz wird man die erkennbare Angleichung an den Anfang der angesprochenen Formel als redaktionelle Leistung von St. Gallen ansehen dürfen, was ja musikalisch nicht ganz fern liegt. Bei der anderen Stelle, *die*, dagegen sind beide Überlieferungen eindeutig. Syntaktisch jedoch steht die Formel an der falschen Stelle, sie bildet eine „Viertelkadenz“, nicht die „Dreiviertelkadenz“ (die aus Raummangel nicht auftreten kann). Ihre sozusagen tonale Funktion, Kadenz auf *F* behält sie hier — was AR widerspricht, obwohl diese Fassung in der Weiterführung mit Greg übereinstimmt. Das Melisma in AR auf *In quacumque* fehlt in Greg, was man als eine der nicht ganz ungewöhnlichen Kürzungen zu fassen versuchen könnte — daß eine sekundäre Redaktion von AR hier, z. B. wegen Armseligkeit der Grundfassung, einen Zusatz eingefügt haben könnte, ist aber ebensowenig auszuschließen.

Von Interesse ist jedoch, daß das Melisma in AR auf *die* eine deutliche Nähe zu der von Greg besitzt, ausgenommen natürlich das Quilisma; ein irrelevanter Unterschied.

Daß Greg auf die Wiederholungsstruktur dieses Melismas in AR verzichtet, hat viele Beispiele. Damit aber liegt eine Lösung des Problems nicht ganz fern: Greg interpretiert bei seiner Redaktion — s. dazu den 2. Teil — die verwandte Wendung im Sinne der Formel, die ja geläufig war, und zudem an der syntaktisch korrekten Stelle in diesem Vers nicht anzubringen war. Daß eine solche Lösung nicht unwahrscheinlich ist, liegt auf der Hand, damit aber muß sie auch beachtet werden. Weitere Erklärungen müßten sie als unwahrscheinlich erledigen. Daß damit ein Hinweis auf eine redaktionelle Arbeit von Greg an einer AR näherstehenden Urform gegeben wäre, ist klar, ebenso, daß Greg damit eine gewisse Freiheit im Umgang mit Formeln auch nach rein gestalthaft musikalischen Gründen besitzt — die kadentielle Funktion bleibt ja bestehen.

Deutlich wird aber auch, daß man die Frage von Varianten kleinsten Ausmaßes mit einiger Akribie und methodischer Aufwendigkeit behandeln muß, ehe man *rhetoric emphasis* finden oder hineinlesen zu können glauben kann.

Natürlich finden sich auch, sogar in ein und derselben Hs., Varianten der Notierung, bei denen man fragen kann, ob hier wirklich Unterschiede gemeint sind; Emma Hornby erschließt aus solchen Varianten erwartungsgemäß, ib., S. 436, zu den Varianten in der Hs. *St. Gallen 339*, *There seem to be six*

Modell darstellt. Schon die Schreibung des St. Galler *pressus* potentiell mit Punkt als Schluß-  
*different ways of performing the same melisma. ... It seems more likely to me that the manuscript provides a (non-exhaustive) range of ways of performing the melisma from which a cantor, away from the manuscript and in the moment of performance, would select as the spirit moved him.* Daß die einfache Identifizierung von Gemeintem und Zeichen, hier Zeichenvarianten, auch bei den Neumen nicht ohne weiteres sinnvoll erscheint, wurde bereits dargelegt, vor allem aber wäre zu fragen, was denn das eigentlich für eine Art von Notation sein soll, die, wie es gerade kommt, irgendwo an ganz bestimmten Stellen des Auftretens der identischen Formel irgendeine von möglichen Ausführungsvarianten notiert, zur Vexierung der modernen Betrachter verteilt nach einem strengen Zufallsprinzip, also nicht einmal nach der Gausskurve oder sonst irgendeinem der beliebten statistischen Muster: Die Notation findet ja an jeweils bestimmten Stellen statt, ist mal ganz identisch, mal weist sie Varianten auf, die wieder irgendwelche Ausführungsunterschiede wiedergeben sollen, obwohl sie an der betreffenden Stelle ihrer Notierung gar nicht notwendig sind, was gerade gesungen wird, ergibt der *whim* der Sänger; eine etwas merkwürdige Auffassung des Sinns von Niederschriften, die also Varianten genau bezeichnen können, dann aber nach Lust und Laune, wie Streusel über den Streuselkuchen oder Subventionen über das Volk frei verteilt werden (nur läßt für solches absurdes Verhalten beim Politiker ein rationaler Grund, das eigene Wohlsein, finden); welche Gründe kann aber ein Notator für die Bereitstellung solcher Arsenale von, minimalen, Varianten nach dem Zufallsprinzip verteilt namhaft gemacht haben — vielleicht ein mutwilliges *varietas* Prinzip, das in der Literatur ja ganz gerne mal verschiedene Wörter mit gleichem Sinn nutzt?

Dabei findet man noch weitaus „schlimmere“ Varianten der Notierung allein der einfachen „Dreiviertelkadenz“, nämlich einmal mit Schluß-*pes*, das andere Mal mit *pressus* am Schluß, ohne daß ein vernünftiger Beobachter bzw. Hörer in der Verteilung auf die Verse der Tractus wie zwischen den Notierungen der Hss. Gründe für eine solche Varianten erkennen könnte — darauf aber ist im 2. Teil in Zusammenhang mit dem Problem der beiden Versionen der „Dreiviertelkadenz“ in Tractus der 2. Tonart einzugehen, weil sich daraus vielleicht gewisse Hinweise auf die Relation beider Fassungen ergeben können — weil AR die Differenzierung zwischen vor allem erweiterter, meist im Schlußvers verwendeter „Dreiviertelkadenz“ und einfacher, meist in Binnenversen gebrauchter Version der syntaktisch funktional identischen Formel nicht kennt, und die einfache Version eine eindeutige Parallele in AR besitzt.

Die zeichentheoretisch notwendige Beachtung der Möglichkeit, daß ein Zeichensystem nicht sozusagen identisch das Gemeinte erfassen kann — bekanntestes Beispiel ist dafür die (natürliche) Sprache —, erscheint auch für musikalische Zeichensysteme unabdingbar, wobei noch hinzukommt, daß Notatoren gelegentlich different notieren können, auf Zusatzzeichen verzichten, wo deren Bezeichnetes trivial erscheint, ohne daß solche Varianten mehr als graphische Zufälligkeiten sind — im Sinne einer Entbehrlichkeit, aber auch Anwendungsmöglichkeit —, was wiederum darauf hinweist, daß man zwischen wesentlichen und unwesentlichen graphischen Oppositionen unterscheiden muß. Emma Hornbys Vorstellung, daß die Neumenschrift mit jeder Variante in unmittelbarer Relation besondere Ausführungsweisen wiedergeben müsse, erweist sich in zeichentheoretischer Hinsicht als ebenfalls sehr einfach, d. h. vereinfachend.

Beachtet man, daß in St. Gallen gelegentlich die Zusätze austauschbar sind, also entweder *t* oder ein Episem erscheinen kann, so wird deutlich, daß es sich hier in beiden Fällen um Zusatzzeichen zu einer gegebenen Grundschrift von unabdingbaren Notenzeichen handelt, was von vornherein gewisse Probleme der Anwendungsverbindlichkeit erwarten läßt. Eine der in Tractus des 2. Tons sehr häufig, ja fast obligatorisch verwendeten Formeln ist die von Apel mit  $C_1$  bzw. (nur die Schlußwendung)  $c_1$  be-



zeichnete Wendung, die hier gleich mit ihrer Parallele in AR angeführt sei (der Medialschluß im Tract. *Qui habitat* im 11. Vers):

AR

Greg

li- be- ra- bo e- um:

Daß die Formeln in beiden Fassungen vergleichbar sind, ist offenkundig, Greg entscheidet sich wie so oft zu einer markanteren Gestaltung, nämlich durch Sprung statt Abstieg, zu Ende; bemerkenswert ist vor allem die Entsprechung von *climacus* in AR und *bi + tristropa* in Greg (im zweiten Vers in Greg kann man sehen, daß die Formel auf Textunterschiede reagieren kann; AR hat eine etwas erweiterte Fassung der Formel). Daraus ergibt sich übrigens, daß AR wie Greg an dieser Stelle der Verse weitgehend identisches Verhalten zeigen, Nutzung einer dominanten, d. h. fast immer verwendeten Formel, woraus wieder folgt, daß Pfisterers Prämisse des Prinzips, daß Einheitlichkeit in Formelnutzung ein klarer Hinweis auf sekundäre *Vereinheitlichung* sei, einige Skepsis verdient.

Hier geht es aber um die Hinzufügung von Episemen und Zusatzbuchstaben: Wollte man, nicht gerade vernünftigerweise, Emma Hornby folgen, so wird man die Formel im 2. Vers, die erste *flexa* auf *es*, mit *c*, der folgende *pressus* mit *t* versehen, die Schlußflexa mit Episem, als irgendwie anders ausgeführt als die gleiche Formel im 11. Vers (wie zitiert), wo doch tatsächlich kein Buchstabe steht, und sogar die Schlußvirga ohne Episem erscheint, ansehen müssen: Die *surface* ist damit „anders“ gemeint — soll man das wirklich glauben? Dann muß man aber auch genau sagen, was der Unterschied in der Notierung, mit oder ohne Episem, der letzten *clivis* der Formel eigentlich bedeuten könnte: Einmal ein Ritardando, einmal keines, sondern schnellen Übergang z. B. zum folgenden Initium der „Dreiviertelkadenz“; angesichts der klaren Gliederungsregeln von Guido, die auch dem Menschenverstand entsprechen, wird man dies nicht tun, sondern eine, zum Abschluß auch naheliegende, gleichsam hyperkorrekte Episemierung sehen müssen, die auch weggelassen werden kann, ohne jeden Unterschied in der gemeinten Ausführung.

Schließlich ist zu fragen, was eigentlich das Bezeichnete der Neumenschrift sein soll: Handelt es sich um die Notierung von gestaltmäßigen Strukturmerkmalen oder um die Notation von Nuancen der Ausführung in dem Sinne, daß die Notation zwischen Ausführung und Gestalt gar nicht unterscheiden kann, gar nicht in diesem Sinne geplant ist: Es ist z. B. klar, daß die Notierung Entscheidungen verlangt, z. B. zur Gliederung des „Tonstroms“ etwa in einem Melisma — und angesichts der Schwierigkeit solcher Entscheidung fällt die Konsistenz der Überlieferung auf. Zudem ist wie angesprochen die Neumenschrift nicht so klar orthographisch geregelt, daß Varianten hinsichtlich einer Identität eines Gemeinten ausgeschlossen werden könnten. Schließlich wird man Begrenzungen des Bereichs des Bezeichneten erwarten müssen, die Neumenschrift mit ihren zeichenmäßig eindeutigen Oppositionen stellt kein Nachzeichnen der Gefühle beim Singen dar, sondern ist ein klar definiertes Zeichensystem — das Gemeinte ist in seiner ungreifbaren Vielfalt davon zu unterscheiden; so wird die Entscheidung, ob eine Ton *lang* ist oder nicht in einem streng proportionalen System von Zeitdauern nicht schwer fallen, in einer sicher nicht einfach metrischen Rhythmik, wie sie für den Choral anzunehmen ist, bleibt hier

ton sollte davor bewahren, dogmatisch festzusetzen, daß alle Schlußöne von Melodieteilen aller ein erheblicher Ermessensspielraum für die Entscheidung. Die aber mußte klar getroffen werden, wenn man Zeichen anwenden will.

Dieselben Überlegungen muß man auch anstellen bei der nicht ganz seltenen, allerdings auch nicht sehr häufigen Variante von ausgefüllten Sprüngen, die Emma Hornby in ihrem Beitrag als weiteren Beweis für die Existenz wesentlicher Varianten der gemeinten Melodien anführt (ib., S. 438): Das oben bereits angesprochene vorauszusetzende selbständige Mitsingen der Melodie, ob laut oder nur *par cœur*, läßt auch bei Abschreiben erwarten, daß solche Varianten erscheinen; man muß hier nicht auf die Notierung von Werken des Barock in Hinblick auf verschiedene Weisen der Wiedergabe von Ornamenten rekurrieren, sondern kann sich auf vergleichbare Situationen zwischen AR und Greg beziehen, und daraus schließen, daß es für die Zeit der Niederschrift tatsächlich in allerdings sehr geringem Maße etwas gab wie mögliche Ornamente; wer wollte daraus aber schließen, daß die Melodien nicht als identisch erlebt und verstanden wurden? Die Möglichkeit von ornamentalen Auszierungen gegebener Melodiegestalt einschließlich einer individuell möglichen „Verfestigung“ von solchen „Manieren“ nun als Bestandteil der Melodiegestalt erscheint geradezu zwingend notwendig — die Folgerung muß daher gerade in sozusagen umgekehrter Richtung verlaufen als bei Emma Hornby: Gerade die Seltenheit solcher Differenzen (zu denen auch Merkmale wie der germanische Choraldialekt gehören) ist erstaunlich — und wäre ein Argument für die Hypothese von Levy, die tatsächlich alle Probleme lösen könnte, wenn sie denn historisch fundierbar wäre. Warum soll es in der Zeit der Niederschriften des Chorals keinen Gegensatz zwischen Gestalt und Ausführung gegeben haben, was die Existenz von ornamentalen Floskeln, z. B. „Durchgängen“, geradezu trivial, ja zwingend macht? Wenn davon so wenige Teil der Niederschrift wurden, ist dies ein Hinweis darauf, daß die Melodien erstaunlich fixiert überliefert wurden.

Merkwürdig erscheint auch Emma Hornbys Verbindung solcher und rein graphischer Varianten mit der Unterschiedlichkeit der Überlieferung von noch lange produktiven Gattungen wie dem Alleluia (oder auch liturgische Regional- und Sondertraditionen), ib., S. 439; wenn für diese Gattungen neue Komposition noch möglich war, zusammen mit der Einfügung ganz neuer Lieder der gleichen Gattung, erscheinen Varianten auf einer völlig anderen Ebene als Varianten der Notation identischer Formeln. Mit einer Variabilität des Chorals im 9. Jh. hat dieser Umstand nichts zu tun; Alleluiamelodien waren, wie bekannt, noch bis ins 12. Jh. Bestandteil einer eben produktiven Gattung, einer Gattung, die neu komponiert werden konnte — daß man dann auch aufwendiger komponieren konnte, Zusätze hinzufügen etc., kann nicht überraschen (fügt man doch auch Mehrstimmigkeit hinzu, deren Produktivität hat im Mittelalter kein Ende) — nachzuweisen wäre höchstens, daß auch innerhalb regionaler Traditionen völlige Variabilität der jeweiligen Melodien herrschte; aus Schlagers Ausgabe ist aber gerade das nicht ganz einfach abzuleiten.

Noch seltsamer erscheint Emma Hornbys Hinweis auf Varianten aus „tonalen“ Gründen, ib., S. 439, denn hier sollte man, etwa in Berücksichtigung des ja nun nicht gerade neuen, wenn auch in englischsprachigen Ländern offenbar noch weniger bekannten Textes von Jacobsthal differenzieren: Änderungen, die aus Gründen „falscher“ Chromatik gemacht werden „mußten“, sind für das 9. Jh. aus naheliegenden Gründen nicht nachweisbar — es fehlte, ausweislich der Schrift von Aurelian, der ersten Schicht der *Alia Musica* und noch Reginos an der Möglichkeit, die diatonische Skala rational in den Melodien „wiedererkennen“ zu können, so daß also derartige Veränderungen im 9. Jh. gerade nicht durchgeführt worden sein können, denn es fehlte schlichtweg die Möglichkeit des entsprechenden Denkens, so lange die Theorie nicht, wie dann bei Hucbald fähig war, die Melodien vollständig rational zu denken. Hier sollte man also auf die Zeit achten.

hierarchischen Stellung lang sein müßten. Auch Guidos Theorien sind nicht identisch mit der

---

Daß man noch zur Zeit von Johannes Cotto in Melodien eingreift, ist nicht ein Zeichen für mangelhafte Stabilität der Überlieferung, sondern das genaue Gegenteil — die von der Theorie her falschen Intervalle, die man seit dem 10. Jh. eigentlich überall hätte bemerken müssen, haben selbst den Rationalisierungsvorgang bis in die Zeit von Johannes Cotto überlebt; daß die rationale Musiktheorie überhaupt eingreift, hat nichts mit variabler Überlieferung zu tun, also der mangelnden Achtung vor der überlieferten Gestalt, sondern ergibt sich trivial aus der, durchaus nicht liturgischen, Wertung der Theorie als geradezu absoluter Grundlage über das, was melisch richtig und falsch ist — nach der Theorie mußten entsprechende Fälle der Überlieferung falsch sein und somit geändert werden; wie Jacobsthal gezeigt hat, gibt es dafür trivialer Weise verschiedene Wege, wohl so viele wie strikte Theoretiker.

Insofern erscheint es geradezu absurd, wenn Emma Hornby ausgerechnet die hervorragende Arbeit von Rebecca Maloy über Frutolfs Tonar als Beispiel für die Variabilität der Überlieferung der Gregorianischen Melodien, zudem noch im 9. Jh., heranziehen will, und damit nur beweist, daß sie von dem ja nicht ganz irrelevanten Rationalisierungsprozeß nichts erfahren oder gar verstanden haben kann: Mit der Rezeption und Erarbeitung der antiken Theorie der Melik war eine Autorität entstanden, natürlich durch die Absolutsetzung von selbst gesetzten Regeln, die alle melodischen Erscheinungen, die einem Theoretiker in Hinblick auf das Tonsystem oder auch die gesetzten Ambitus der Tonarten „falsch“ erscheinen mußten, als Verunstaltung durch unzuverlässige oder gar verwerfliche Sänger, durch Sängermißbrauch zu tadeln zwangen — das ist seit Jacobsthal gängiges Wissen: Das auffälligste Beispiel bildet bekanntlich die Choralreform der Zisterzienser, hier hat sich die Theorie geradezu diktatorisch durchgesetzt — und trat auf als Wiederherstellerin des eigentlichen Gregorianischen Chorals, denn man kann doch wohl nicht Gregor als *auctoritas* der Melodien solche Fehler zuschreiben wollen, wie z. B. zu große Ambitus, „falsche“ Chromatik (neben anderen, angeblich eingeschlichenen Mißbräuchen: Die Melodien werden von den Musiktheoretikern der Zisterzienser analog zum Bibeltext verstanden, als potentiell durch Mißbrauch entstellte autoritative Texte, der *oral tradition* Lehre sind sie offensichtlich nicht gefolgt, konnten sich deren Vorstellungen gar nicht vorstellen). In Wirklichkeit handelt es sich natürlich um einen gegen die Choraltradition, die sich noch bis zur Zeit von Johannes Cotto vor zu großen Eingriffen der Theoretiker hatte bewahren können, verstoßenden, rational begründeten Eingriff. Daß sich hier viele, auch „kleine“ Theoretiker bemüßigt sahen, ihre Version der Richtigkeit durchzusetzen, regional mit unterschiedlichem Erfolg, ist angesichts des Selbstwußseins von Johannes Cotto und anderen geradezu zwangsläufig zu erwarten; da kann sich jeder dazu berufen fühlen, den „Urtext“, die wahre Version der so „abscheulich“ zersungenen Melodien wieder herzustellen; das Material dazu lieferte die Theorie, oft genug in eigener Interpretation, wie z. B. das Gebot der *decem chordae* u. ä. Frutolfs Zugang stellt hier keinen Sonderfall dar, sondern ist die Regel (R. Maloy, *The Role of Notation in Frutolf of Michelsberg's Tonary*, *The Journal of Musicology* 19, 2002, S. 641 ff.; eine inhaltliche Kenntnisnahme des Works von Jacobsthal erscheint übrigens nicht ganz abwegig, auch wenn selbst M. Bernhard und M. Bower, (in Festschrift *D. Hiley*) ebenfalls für überflüssig halten).

Als Beispiel kann man hier auch die von den soeben Erwähnten neu herausgegebene Schrift *Tractatus correctorius ...*, in *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of D. Hiley ...*, Budapest et Ottawa 2007, S. 47, 3 anführen, wo es von minderwertigen Sängern heißt, daß sie ... *recte composita pervertere, perversaque in usum incorrigibilem deduxerunt, adeo, ut iam pessimum usus servatur pro autoritate. ... Sunt etiam plerique clerici vel monachi, qui artem musice iocundissime neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et quod aliquando musicus eos de cantu, quem vel non rite vel incomposite preferunt, compellit, impudenter irati obstrepunt, nec ve-*

rhythmischen Wirklichkeit. Die Beachtung des Unterschieds zwischen theoretischem, meist *ritati acquiescere volunt, suumque errorem suo conamine defendunt. Talium igitur bestialitati ...*, will der Autor mit seiner Schrift entgegengetreten — Guidos Formulierung hat ersichtliche Wirkung. Schon das sichere späte, also lange nach Guido zu setzende, Entstehungsdatum dieses Textes sollte davor bewahren, seine Angaben etwa als Hinweis auf die *oral tradition* „Dogmen“ mußzuverstehen; beachten sollte man auch, daß die Emendierung von „falscher“ Chromatik, wie auch an anderer Stelle bemerkt, nur im Rahmen der skalisch diatonischen Rationalisierung, also der *finalis* Lehre geschehen konnte; wie Aurelian solche Chromatik überhaupt als solche und damit als Abweichung von einem ihm noch gar nicht bekannten rationalen, diatonischen Tonsystem hätte begreifen können, wird hier an anderer Stelle angesprochen (vgl. Anm. 2.7 auf Seite 432). Das angesichts der betreffenden „Notwendigkeiten“ von Veränderungen am Choral auffallende Weiterleben originaler „Fehler“, wie besonders deutlich bei der „Chromatik“, weist nicht nur auf die Festigkeit der Überlieferung hin — auch unabhängig von Notation —, sondern auch darauf, daß die Melodien oft genug von der Rationalisierung nicht so durchgehend betroffen waren, daß die Theorie sich also nicht sofort und überall total durchgesetzt hat, auch nach dem endgültigen Erreichen des rationalen Stadiums, wie bei Hucbald. Man kann vielleicht auch nach — regionaler — Erreichung der Rationalisierung damit rechnen, daß nicht alle theoretisch ausreichend unterrichteten, rationalen Theoretiker durchweg die Rigorosität besaßen, wie dies Johannes Cotto tut. Man muß sich aber immer bewußt sein, daß mit der Aufstellung einer rationalen Theorie und deren Konkretisierung durch Zuordnung der Kategorie *Tonart* z. B. zu Oktaveiden u. ä. ein Maßstab gegeben war, der Eingriffe bei, aus Sicht dieser Theorie fehlerhaften oder unregelmäßigen Erscheinungen der Melodien aus einer höheren Autorität rechtfertigen konnte, ja mußte, als die Überlieferung selbst — wie Maloy in ihrem wertvollen Beitrag zu Recht sagt, ist in gewissem Umfang, z. B. durch die eigentlich „unzulässige“ (man denke an *Guido de Caroli loco abbas*) Hinzufügung neuer Töne, wie dem *F* oder dem *B molle* in tiefer Lage, auch ein gegenläufiger Prozess zu sehen, der eine Reaktion auf eigentlich unzulässige Vorkommnisse darstellt — bei „falscher“ Chromatik scheint für den Choral eine solche Reaktion aber nicht entstanden zu sein.

Vergleichbar ist hier die Entwicklung einer vollchromatischen Leiter — mit noch unzulänglicher Theorie —, nicht nur der Mehrstimmigkeit wegen, sondern auch, um Vorkommnisse weltlicher Musik erfassen zu können; die *musica falsa* mußte dann aber auch verteidigt werden, so daß man dankbar sein darf dafür, daß es auch Theoretiker gab, die die Systematik in gewissen Umfang der Wirklichkeit und nicht umgekehrt, wie z. B. Johannes Cotto, die Wirklichkeit der Systematik unterworfen haben: Schönstes Beispiel für diese „progressive“ Haltung ist die Geschichte der Erweiterung des Systems von Konsonanzen, vornehmlich durch Johannes de Garlandia. Bei den Emendierungen, die Maloy bemerkt und lange vor ihr G. Jacobsthal nicht nur gefunden, sondern auch grundlegend erklärt hat, handelt es sich jedoch nicht um einen Ausdruck solcher „Progressivität“, sondern um konkrete, rational begründete und bewußte Eingriffe in die Tradition — was bedauerlich ist, da wir sonst vielleicht einige Zeugnisse für die originale Chromatik im Choral hätten (wie Verf. an anderer Stelle bemerkt, hat fast niemand das antike System der Transpositionsskalen verstanden, so daß es einiger Zeit bedurfte, bis man Chromatik adäquat denken konnte und nicht den erheblichen Umweg über die Hexachordlehre, wenigstens im theoretischen Unterricht, machen mußte).

Wieder ein anderes Problem ist die Durchsetzung des Systems von acht Tonarten, zumal es einige Fälle gibt, die grundsätzliche Probleme boten; Regino macht darauf aufmerksam — wenn hier Tonare zu verschiedenen Entscheidungen kommen, wenn es hier wie bei einigen anderen Formen verschiedene, reflektierte Traditionen gibt, dann hat dies ebenfalls nichts mit einer generellen Variabilität der Melodien

durch abstrakt systematische Ordnungsprinzipien vorbestimmtem Modell und der Wirklichkeit ist auch bei der Erörterung der von Neumen bezeichneten und der gemeinten Rhythmik zu tun, sondern mit dem Problem einer sekundären Anwendung theoretischer Regeln auf dafür offenbar nicht gemachte Melodien. Hier waren eben sekundäre Entscheidungen notwendig, die auch nicht gerade trivial zu treffen waren; dies aber sind individuelle Eingriffe in Melodien, z. B. durch Einweisung in eine bestimmte Tonart — daß solche Eingriffe aber wesentliche Folgen für die Melodietradition im 9. Jh. gehabt hätten, müßte Emma Hornby erst einmal nachweisen; daß Eingriffe, die durch die Wertung der Theorie, vielleicht schon vorrational, wie die Aufzwingung des Oktoechos Systems, sekundär und ganz bewußt stattfanden, zu eigenen Traditionen geführt haben können, hat mit graphischen Varianten nichts zu tun, sondern sind eben individuelle sekundäre Eingriffe, deren Fähigkeit, sich regional oder allgemein durchzusetzen erst noch statistisch nachgewiesen werden müssen — allzuviele sind, wie schon Jacobsthal zeigt, dies nicht gewesen: Auch hier, angesichts der Möglichkeiten, die sich für eifrige Theoretiker (der Autor der *Scholica Enchiridis* war noch indulgent gegenüber Chromatik) ergaben, erscheint die Anzahl von Varianten als Beweis für die Eindeutigkeit der Überlieferung. Denn es wird ja wohl niemand die Vorstellung der Musiktheoretiker um Bernhard als Beweis für die Variabilität der Melodieüberlieferung des Gregorianischen Chorals im Mittelalter ansehen wollen, aber, wer weiß? Nur sollte man nicht völlig verschiedene Phänomene wie Kraut und Rüben durcheinander werfen, um sich daraus dann irgendwelche, ja recht vagen Hinweise auf irgendwelche Unbestimmtheit der Überlieferung von Chormelodien im 9. Jh. verschaffen zu können.

Dies gilt auch für die Bewertung auftretender Verschiedenheiten in den von Emma Hornby so fleißig verglichenen Überlieferungen von Tractusmelodien. Generell ist festzustellen, daß schließlich ja auch durch bzw. bei einer Niederschrift bewußt Veränderungen „angebracht“ worden sein können — die von Emma Hornby unter Beziehung auf Pfisterers *Parallelstellenangleichungen* angeführten, durchaus diskussionswürdigen Beispiele jedenfalls können kein Argument für oder gegen die Existenz eines notierten „Ur-“, „Einheits-“ oder „Normalgraduale“ (dessen Existenz Verf. für eine reine Chimäre hält, da die Erfindung der Neumenschrift, wie die älteren Quellen zeigen, wohl eher im grammatischen und „poetischen“ Unterricht erfolgt ist) liefern: Wer wollte mit Sicherheit behaupten, daß solche, angesichts etwa der Überlieferung von Literatur nicht gerade besonders auffallende, Veränderungen nicht ganz bewußt bei einer bestimmten Phase der schriftlichen Überlieferung entstanden sein können, daß also ein Notator zu einer bestimmten Zeit einen Text verändert hat, zumal wenn es plausible Gründe dafür gibt? Das Gleiche kann natürlich ebenso gut geschehen, wenn die Melodien erstmalig niedergeschrieben worden sind — nur sind unsere Quellen eben nicht aus dem 9. Jh., sondern durchweg und in der notwendigen Vollständigkeit erst später notiert worden: Wer wollte daraus auf die Festigkeit der Überlieferung im 9. Jh. schließen wollen? Emma Hornby jedenfalls gibt keine Antwort auf solche Fragen.

Es bleiben die von ihr angezeigten Unterschiede in der Überlieferung des Tract. *Deomine exaudi* in Laon und St. Gallen. Emma Hornby stellt eine *hybride* Formel an den Schlüssen der drei letzten Verse fest, für die sie doch tatsächlich keine Erklärung findet — daß ein rein musikalischer „Reim“ eine ästhetisch nicht ganz sinnlose Formgebung sein muß, scheint ihr nicht einzufallen. Daß der Komponist dabei nicht den vollständigen Abschluß des Tractus bringt, insbesondere nicht die erweiterte „Dreiviertelkadenz“, Apels  $F'_1$ , hat einen sehr vernünftigen Grund: Diese besondere Aufwendigkeit kennzeichnet den letzten Vers. Will man noch einen weiteren Beweis für diese ästhetische Intelligenz des Komponisten im Umgang mit Formeln verstehen, so betrachtet man die Einführung der Formel, die Wendung etwa im 5. Vers auf *quia oblitus sum manducare panem meum* mit dem 6. Vers auf *quia venit tempus miserendi eius*:

---

qui-a ob-li-tus sum man-du-ca-re

pa-nem me-um.

qui-a ve-nit tem-pus mi-se-ren-di e-

ius.

The image shows four lines of musical notation in square neumes on a four-line staff. The first line corresponds to 'qui-a ob-li-tus sum man-du-ca-re'. The second line corresponds to 'pa-nem me-um.'. The third line corresponds to 'qui-a ve-nit tem-pus mi-se-ren-di e-'. The fourth line corresponds to 'ius.'. The notation uses square neumes with stems, and there are some rests and accidentals visible.

Die Stelle *manducare* ist ersichtlich identisch mit *miserendi*; wer nicht merkt, welchen ästhetischen Sinn die anschließende Veränderung gegenüber *miserendi eius* bedeutet, der möge sich die parallelen *porrectus*-Neumen betrachten: Die Version des 5. Verses stellt eine gegenüber dem Schlußvers klare, kompositorisch bewußte Reduktion dar, der Porrectus, d. h. dessen tonräumliche Lage dürfte dies fühlbar machen. Damit ist klar, daß die Angleichung der Versenden von 4 und 5 an den Schlußvers eine kompositorisch gestaltete musikalische „Reim“bildung ist, die trotz des „Reim“ens bewußt die Schlußbildung reduziert, so daß der Abschlußvers eben als solcher musikalisch herausgehoben bleibt. Musikalisch gesehen ist dies ein ästhetisch vernünftige, ja schöne Stelle.

Natürlich ist es einem Komponisten erlaubt, mit Formeln frei umzugehen, d. h. aber auch, daß er Varianten bilden kann, wie z. B. im Tract. *Domine, audivi*, wo nach Vers 1 und 2 mit einem der üblichen Binnenschlüsse der Schluß von 3 und 4 mit der Formel des Gesamtschlusses gestaltet wird, natürlich variiert, so daß zwar genauso wie im Tract. *Domine, exaudi* ein musikalischer „Reim“ der letzten drei Verse entsteht, die aber doch wieder in sich ausreichend verschieden sind, so daß der Gesamtschluß als solcher erkennbar bzw. erlebbar bleibt; warum sollte eigentlich ein Komponist auch im Umgang mit Formeln nicht solche Ideen haben dürfen — und es fällt ja auf, daß, im Gegensatz zum Tract. *Eripe* in diesen beiden Tractus die Tiefschlußformel von Binnenversen nicht genutzt wird, die auch in AR keine Parallele zu haben scheint — es handelt sich um die Formel, die Apel mit  $D_{14}$  bezeichnet, die dezidiert in die Tiefe reicht; vielleicht eine spätere kompositorische Entscheidung oder Erfindung, um auf andere Art mehr musikalische Abwechslung und damit Steigerung des musikalischen Aufwands zu erreichen. Darf man Musik nicht auch musikästhetisch betrachten? Das Problem, daß Kunst verschiedene Möglichkeiten hat, hier die Wahl einer Zusammenstellung von Formeln, die nicht irgendwie als notwendige Folge äußerer Bedingungen angesehen werden können, hier etwa des Textes, sondern ausschließlich auf der Zufälligkeit der ästhetischen Vorliebe zu beruhen scheinen, ist ein grundsätzliches Problem jeder Betrachtung von Kunst: Niemand kann sagen, daß nicht eine andere Entscheidung, hier also etwa die Verwendung anderer Formeln für Binnenschlüsse, z. B. der Verzicht auf rein musikalische „Reime“, ästhetisch nicht vergleichbar schöne Ergebnisse hätte zeitigen können; auch für den

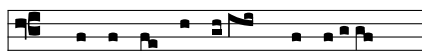
unabdingbar. Die lateinischen Termini lauten übrigens *signum*, *designatum* und *intentum*. Mu-  
 notwendiger Weise mit Formeln arbeitenden Komponisten eines Tractus gibt es eine sehr große Anzahl  
 möglicher, d. h. hier auch ästhetisch gleichwertiger kompositorischer Entscheidungen; eine innere, ästhe-  
 tische „Logik“ einer individuellen Entscheidung ist nur immer sekundär als Versuch einer Erklärung des  
 ästhetischen Entscheidungsvorgangs anzusehen (abgesehen natürlich von zwangsläufigen Variantenbil-  
 dungen etwa durch verschiedene Akzentlage, und anderen unabdingbaren Einschränkungen). Dies  
 formuliert, natürlich nicht für den Choral, G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, schon ganz zu  
 Anfang als zu berücksichtigende Maxime, Ende von I der Einleitung: *Insofern aber die objektive Not-*  
*wendigkeit eines Gegenstandes wesentlich in seiner logisch metaphysischen Natur liegt, kann ..., ja es*  
*muß selbst bei der isolierten Betrachtung der Kunst — die so viele Voraussetzungen, teils in Ansehung*  
*des Inhalts selbst, teils in Ansehung ihres Materials und Elements hat, durch welches die Kunst zugleich*  
*immer an die Zufälligkeit anstreift — von der wissenschaftlichen Strenge nachgelassen werden, und es*  
*ist nur in betreff auf den wesentlichen inneren Fortgang ihres Inhalts und ihrer Ausdrucksmittel an die*  
*Gestaltung der Notwendigkeit zu erinnern*. Gerade das Problem einer Unterscheidung zwischen Zufälligem,  
 das notwendig in der Kunst auftreten muß, und der Notwendigkeit der ästhetischen Gestaltung  
 ist auch für den Choral vorauszusetzen — hier handelt es sich um die Sinnhaftigkeit einer Gestaltung  
 von Abschlüssen von Binnenversen durch Teile des Gesamtschlußmelismas; auf die Beachtung solcher  
 ästhetischer *Zufälligkeit*, die in einer in sinnlichem, also „zufälligem“ Material arbeitenden Tätigkeit  
 des Geistes unvermeidlich ist, zu verzichten, erscheint somit methodisch als nicht nur läßliche Sünde,  
 sondern als Unfähigkeit, den Sinn musikalischer Ästhetik als möglichen, aber immer voraussetzenden  
 Faktor musikalischer Form(bildung) also Komposition auch nur sehen zu können. Und da wird eben  
 deutlich, daß z. B. der Tract. *Domine, exaudi* sehr hoch liegt, wonach sich ja auch der Gebrauch der  
 erweiterten „Dreiviertelkadenz“ richtet,  $F'_{11}$  bei Apel.

Nun findet man aber, wie dies die minutiöse Darstellung von Emma Hornby zeigt, in Metz, d. h. *Laon*  
 gelegentlich Varianten, die man aufmerksam betrachten muß. So bricht doch der Notator des Tract.  
*Domine, exaudi* in *Laon* im vierten Vers das Schlußmelisma in der Notation nach einigen Neumen un-  
 vermittelt ab, das Schlußglied läßt er weg (*PM X*, S. 98, 4. Zeile). Will man das ernstnehmen, so wird  
 man schließen müssen, daß der Notator diesen Vers mit *F* abschließt; eine so merkwürdige Erscheinung,  
 daß die Lösung des Rätsels sich geradezu aufdrängt: Der Notator, der die gleiche Passage bereits im  
 vorangehenden Vers notiert hat, verzichtet, wie dann auch im folgenden Vers auf eine Repetition des  
 Gleichen (daß er auch in dem, was er wiederholt, auf graphischer Ebene bemerkenswerte Differenzen in  
 der Bildung von *coupures* zeigt, dürfte auch kein Hinweis auf verschiedenes Gemeintes sein, sondern  
 muß als Zeichen einer gewisse Varianz der Erscheinungsweise der graphische Ebene verstanden werden).  
 Was aber nun passiert, wenn *Laon* im 5. Vers des Tract. *Domine, exaudi* die sonst überlieferte Formel  
 nicht vollständig niederschreibt — Emma Hornby hat die Antwort, *ib.*, S. 440, wobei zu beachten ist,  
 daß sie das hübsche Wort *hybrid phrase* für den oben angedeuteten Sachverhalt, Nutzung der Gesamt-  
 schlußformel mit gewissen kontextbedingten Abweichungen gebraucht: *It is not clear why the hybrid is*  
*used in the penultimate verse of Domine exaudi ... If the stimulus is opaque to me, it was also opaque*  
*to the scribe of Laon 239, who followed the short EFGFG melisma with the short cadence that more*  
*usually follows it*. Natürlich, wenn Emma Hornby nicht verstehen kann, warum ein Komponist an einer  
 bestimmten Stelle eine Formel nutzt, so fragt man sich natürlich zunächst, für wieviele konkrete For-  
 menscheidungen, die sich im Choral manifestieren, Emma Hornby klare Begründungen liefern kann,  
 wenn sie auf die Berücksichtigung ästhetischer Möglichkeiten total verzichtet. Aber, was der Notator  
 von *Laon* tut, das entspricht genau dem, was Emma Hornby fühlt, ein bemerkenswertes Beispiel von

Einführung über mehr als ein Jahrtausend hinweg! Eine beneidenswerte Fähigkeit zur Beurteilung älterer Kunst!

Noch komischer wird der Sachverhalt allerdings, wenn man beachtet, daß derselbe Notator im vorausgehenden Vers die nach Emma Hornby so *hybride* Melodieführung anwendet — was Emma Hornby an Grund dafür findet, ist so absonderlich, daß er hier schon an anderer Stelle bezweifelt werden mußte. Also, der Notator übernimmt die ausgedehnte Schlußformel in Vers 4, aber nicht im 5. Vers, um dann wieder zum Gesamtschluß die übliche erweiterte Form zu nehmen. Man kann dies natürlich damit begründen, daß er hier eine größere Abwechslung haben wollte, daß ihm das größere Melisma zu lang war; durchaus sinnvolle Gründe, die allerdings die „Reim“-struktur ziemlich verändern — aber niemand wird einem sicher musikalisch verantwortlichen Schreiber verbieten können, einmal redigierend einzugreifen; daß dies kein Beweis dafür ist, daß die Melodien im 9. Jh. variabel waren, scheint nur Emma Hornby nicht einzusehen.

Die Formel, bei Apel  $D_{13}$ , stimmt an der betreffenden Stelle genau mit der Wendung überein, die man sonst gerne zu Binnenschlüssen verwendet findet, z. B. aus dem Tract. *Eripe me*:



o- ra- ti- o- nis me- ae.



pa-nem me-um.


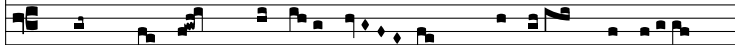
Daraus kann man einmal erschließen, daß die erweiterte Formel des Binnenschlusses, wie sie in *Domine, exaudi* so häufig auftritt, eine weitreichende Umarbeitung der normalen Formel darstellen kann, bzw. daß die Erweiterung dieses Merkmal beibehalten hat, aus den oben genannten Gründen, und schließlich eben, daß der Notator von Laon hier anders entscheidet, ohne daß man mit Sicherheit sagen könnte, ob er reduziert, oder ob die erweiterte Fassung eine — sekundäre — Angleichung darstellt, denn hier sind eben die Formeln identisch bzw.  $D_{13}$  und  $D'_n$  sind aufeinander bezogen in der Relation einer Erweiterung. Was man daraus schließen kann, ist also nichts anderes, als daß ein Notator gelegentlich anders entscheiden konnte — was hier angesichts der Überlieferung als Erklärung naheliegt, also eine Verkürzung durch „Stehenbleiben“ schon auf dem Anfang der Formel bzw. auf ihrer normalen Grundlage. Daß solche redaktionellen Eingriffe möglich sind, überrascht kaum, sie können als Teil der Notierung aufgefaßt werden — und sagen für die vorschriftliche Überlieferung nichts aus. Man könnte höchstens erschließen, was angesichts der Diskrepanz zu AR im Allgemeinen in dieser Gattung auch naheliegt, daß der Tractus zwar hinsichtlich Formelhaftigkeit an sich, nicht aber der Gestalt und des Einsatzes der Formeln eine gewisse kompositorische Beweglichkeit besaß, hierin der produktiven Gattung, dem Alleluia, vergleichbar. Daß mit solchen Varianten, Ersatz bzw. (wahrscheinlich) Reduktion von Formeln die Hypothese von Levy widerlegt werden könne, wird wohl niemand behaupten wollen: Die sekundäre, bei individueller Notierung immer mögliche Redaktion ist ein auch sonst im Mittelalter nicht gerade unbekanntes Phänomen — gerade hier ist die ästhetische *Zufälligkeit* nicht auszuschließen: Der dreifache „Reim“ kann einem Redaktor zu viel gewesen sein; mit seiner Reduktion erreicht er natürlich einen deutlicheren Kontrast zum Schluß. Auch dieses Beispiel einer sozusagen individuellen Variante etwas größeren Ausmaßes, nämlich der Verzicht auf einen größeren Jubilus, leistet also nicht



sikwissenschaftlich werden diese grundlegenden Kategorien wenig oder nicht genutzt, weshalb auch hier auf die Notwendigkeit ihrer Beachtung in Bezug auf die Neumenschrift des Westens

das, was Emma Hornby davon erwartet (die neuartige Wendung *miscardi* für *miserendi*, die in Emma Hornbys Beispiel 1 zu finden ist, ist wohl keine Überlieferungsvariante?). Es hängt von der Statistik der Überlieferung ab, ob die Möglichkeit besteht, daß Laon hier, im Schluß des 5. Verses des Tract. *Domine, exaudi* die ursprüngliche Fassung wiedergibt, die „Reim“bildung durch Anwendung des aus dem 4. und 6. Vers auch in Metz (Laon) überlieferten langen Jubilus auch für den 5. Vers irgendwie sekundär sein könnte. Natürlich ist dies möglich — und sagt für die Stabilität der Überlieferung, auch noch im 9. Jh., überhaupt nichts: Wie die nicht zahlreichen, aber doch zu bemerkenden, dann aber auch wie hier klaren Varianten, eben die (in jeder handschriftlichen Überlieferung zu erwartenden!) echten Varianten der melodischen Gestalt belegen, muß es kompositorisch redigierende Eingriffe, sei es zur Zeit der individuellen Niederschrift, sei es schon, ebenso individuell, bereits in der rein mündlichen Überlieferung gegeben haben; Eingriffe, die zumeist auf ästhetisch andere Vorstellungen zurückgeführt werden müssen, die dann aber, genau wie im genannten Beispiel, als bewußte Veränderungen einer gegebenen Vorgabe zu erklären sind — damit aber bleibt die eigentliche Frage, warum es von solchen die Melodiegestalt betreffenden, hier die Entscheidung für die Setzung einer umfangreichen, musikalisch aufwendigen oder einer sehr einfachen Schlußbildung, Varianten in der Überlieferung des Chorals so wenige gibt. Die Antwort dürfte einfach lauten: Weil im Allgemeinen die Vorlage ästhetisch keine Notwendigkeit zur Verbesserung erkennen ließ, also nur an wenigen Stellen Eingriffe, wie sie auch Pfisterer gelegentlich anführt, notwendig erschienen sind.

Natürlich findet auch Emma Hornby eine weitere Differenz: Im Tract. *Qui habitat* begegnet, wie öfter, in Metz eine andere Melodieversion als in anderen Hss.; man kann dies weniger aus den keine Lesefreude bietenden Neumenbeispielen von Emma Hornby (ib., S. 442), sondern einfacher aus dem *Graduale Triplex* entnehmen:

Metz	
St. Gall	
	ad la- pi-dem pe-dem tu-um.

Wie auch im anderen oben zitierten Fall setzt Metz die normale Floskel ein, nämlich  $F_1$  (Apel), wogegen St. Gallen wie andere Hss. hier aufwendigere Form einsetzt, deren eigentliches Merkmal eine („Dreiviertel“-)Kadenz auf dem Subton der Tonika, eine beachtenswerte Form des „Halbschlusses“ in Bezug auf die folgende Tonikakadenz, darstellt, obwohl sie klar ein Derivat der normalen Formel ist. Warum hier eine aufwendigere Version der Formel  $F_1$  erscheint, ist ebenso klar zu erkennen: Die zweite Vershälfte weist 8 Silben gegenüber 14 der ersten Hälfte auf; hinzu kommt, daß bis auf einen Vers alle anderen 2. Vershälften dieses Tractus wesentlich länger sind. Die zweite Ausnahme stellt ein Extremum dar: *Quoniam ipse liberavit me de laqueo venantium, — et a verbo aspero*, die zweite Vershälfte hat gerade 7 Silben. Die kompositorische Lösung in diesem Fall ist vernünftig, nämlich der Verzicht überhaupt auf eine „Dreiviertelkadenz“; es kann sofort die Schlußkadenz einsetzen:



et a ver- bo a- spe-ro.

Eine vergleichbare Lösung wäre auch für *ad lapidem pedem tuum*. nicht undenkbar; wer auch immer die ursprüngliche Melodie komponiert hat, hat sich aber entschlossen, die Wörter *ad lapidem* als stärker selbständig getrennt von *pedem tuum* zu sehen als *et verbo aspero* — offensichtlich mit vernünftigem Grund! Allerdings wird, wie man sieht trotz dieser „Dehnung“ die Gesamtausdehnung auch im Fall *lapidem* recht kurz, so daß man ebenfalls verstehen kann, wenn einem Redaktor der Einfall gekommen ist, durch eine Veränderung, eine eindeutige Veränderung der Gestalt, nämlich durch Steigerung der Beweglichkeit eine andere Form zu schaffen, die denn auch die folgenden Schlußsilben von *pedem tuum* deutlich absetzt, eben durch den schnellen Abstieg zum Subton der Tonika.

Offenbar hat dieser Einfall Gefallen gefunden — oder Metz, in strikter Bewahrung der Formelnatur der Wendungen führt dagegen wieder die übliche Formel ein. Beachtet man allerdings, daß Metz auch an anderen Stellen die normale Formel bevorzugt einsetzt, könnte man die oben gestellte Frage vielleicht doch eher dahin beantworten, daß Metz hier die ältere Version wiedergibt bzw. die erweiterte, sinnvoll aus der Ausdehnung des Textes, der jeweils verfügbaren Silbenzahl begründbare, Variante nicht übernommen hat, z. B. aus einer Verpflichtung zur Formel; diese Vermutung wird durch einen Blick auf den Schluß des 4. Versus dieses Tractus als ebenfalls nicht ganz unwahrscheinlich erkennbar, s. u.

Kann das etwas darüber sagen, ob und inwieweit die Überlieferung der Melodie im 9. Jh. variabel war? Natürlich nicht, denn wer will wissen, daß nicht eine der Varianten bewußt redigierender kompositorischer Eingriff war, die dann vielleicht von anderen auf sicher noch näher zu untersuchenden Wegen akzeptiert oder eben auch nicht akzeptiert wurde: Daß hier einmal die Formel gegeben ist, mußte jeder Sänger bemerken, schon im Absingen eben des partiell zitierten Tractus, ebenso mußte aber jeder Sänger, wenn er nicht dem *Armen Spielmann* von Grillparzer ähnlich war, erkennen, daß hier eine Variante vorlag, also konnte jederzeit eine „Normalisierung“ als sekundärer bewußter Ordnungsakt einsetzen. Genaugut aber läßt sich der Grund für ein Nichtgenügen der normalen Formel, also  $F_1$  erkennen, d. h. die entsprechende Veränderung konnte ebenfalls jederzeit und ganz rational durchgeführt und auch anderswo akzeptiert werden.

Und, wenn man willens ist, den Choral nicht einfach auf Formeln, Varianten und sonstige Äußerlichkeiten hin zu betrachten — es handelt sich um den Gesang der hlg. Römischen Kirche des Mittelalters, nicht um ein Formelarsenal —, so findet man noch ein kleines Problem, das zeigt, wie „komponiert“ der Choral vorgeht: Setzt man die normale Formel ein, so erhält man eine Zuordnung von betonter Silbe und Hauptbewegung nach oben — die Fassung von Metz —, was korrekt ist, weil die Formel silbenzählend sein kann, obwohl sie vielleicht ursprünglich als akzentbeachtende Wendung erfunden worden ist; das muß hier nicht weiter untersucht werden; ändert man allerdings die Formel, so wie man dies in St. Gallen findet, dann verändert sich die Situation, man hat eine Formel, die nach Enklitikon initial beginnt, um dann „normal“ nach unten zu kadenzieren; es liegt keine einfache Medialkadenz vor. Wenn dies dazu führt, daß schon zu Anfang der noch erkennbaren Formel die Silbenlage verschoben wird, wie man aus dem Beispiel ersehen kann, dann ist diese Veränderung rational begründbar — auch wenn Emma Hornby nicht nach dem *warum* fragt, so läßt sich doch diese Frage nicht nur stellen, sondern auch beantworten: Die zu Anfang minimale Veränderung der Formel sorgt dafür, daß nun die den Akzent tragende Silbe „normal“ mit der initialen Wendung der Formel zusammengeführt wird; ist

das etwa kein Grund?

Wenn man dann noch im gleichen Tractus, *Qui habitat*, den Schluß des fünften Verses betrachtet:



et sub pen-nis e- ius spe- ra- bis.

wird man die Klugheit des vielleicht redigierenden Komponisten sofort einsehen, obwohl die Gesamtausdehnung des 2. Vershäufte hier 9 Silben beträgt, und die normale Formel  $F_1$  auf das Wort *eius* ganz hervorragend gepaßt hätte — ja, man könnte hier sogar vermuten, daß die Lösung an dieser Stelle die Priorität genießt, daß also die zuvor zitierte, *lapidem*, Stelle eine, nicht aus irgendwelchen „Angleichungsgründen“ angegliche Version darstellt, sondern eine aus stilistisch ästhetischen Gründen erfolgte Übernahme einer Variante an eine hinsichtlich der Kürze vergleichbare Stelle darstellt; dann würde übrigens Metz doch wieder die ältere Fassung wiedergeben „können“; das interessiert hier jedoch nicht, schon weil die Frage einer Lösung, d. h. die Aufstellung eines sicheren Stemma der Choralmelodien noch in gewisser Ferne steht (andererseits: Es gibt endlich viele Hss., endlich viele Varianten, also läßt sich eine kritische Ausgabe auch herstellen — wenn das gewünscht wird).

Mit diesen klaren Zeichen für ins Detail gehende kompositorische Entscheidungen und Planungen, die gestaltmäßig eindeutigen Varianten zu Grunde liegen, aber verwandelt sich Emma Hornbys seltsame Vorstellung von *degrees of scribal and performative freedom being in operation, in the details of how exactly one can move from syllable to syllable while continuing to perform what is recognizable as the same piece ... etc. pp., ib., S. 442*, als Unfähigkeit der Autorin solcher Formulierungen, rational erklärbare Unterschiede von klar erkennbaren Melodiegestalten zu erkennen; von Üxküll würde hier sagen, daß das *Suchbild das Merkbild vernichtet*; nur als wissenschaftliches Prinzip scheint das nicht so ganz sinnvoll zu sein, wenn auch die Formulierung des Sängers, der sich so von Silbe zu Silbe bewegend das ausführt, was (noch?) als gleiche Melodie erkennbar ist, beeindruckend erscheint — nur, entweder handelt es sich um Ausführungsvarianten, wie zu Anfang angesprochen, oder um deutlich verschiedene Melodiegestalten, wo soll da eigentlich die Vagheit herkommen, die Melodiegestalten als noch ähnlich erkennen lassen soll, was für eine merkwürdige musikalische Gestaltbildung soll für diese Sänger gegolten haben, wo sie doch so deutlich immer das Gleiche, oder, bei Veränderung, etwas anderes singen: Warum sollten sie denn eigentlich ausprobiert haben, was noch als gleiche Gestalt erkennbar sein könnte, und warum dann nicht gleich die richtige Gestalt singen, so wie sie gelernt worden ist? Wie bereits festgestellt, von Melodiekonturen, die in sich analog zu Homotopien überführbar sind, kann ja wohl nicht gesprochen werden — da könnte man doch einmal ausprobieren, was an Melodievarianten überhaupt möglich wäre, um noch als, wie auch immer dann definiert, gleich oder ähnlich empfunden zu werden; solche Fragen stellen sich für Emma Hornby natürlich nicht.

So tief und hübsch solche und auch Formulierungen wie, *ib., S. 443*, sind, daß man nicht *assuming* sein sollte *a fixed melodic tradition from which scribes deviated in largely "insignificant" ways, we should instead consider this as a tradition that was broadly — but not entirely — fixed on the large scale, but within which there was a considerable amount of freedom*. Soll man wirklich annehmen, daß die oben zitierten Fälle nur irgendwie *broadly fixed* gewesen sein sollen, daß die hier vorliegenden Unterschiede, die Emma Hornby ja ins Spiel gebracht hat, nicht klar unterschieden wären, sozusagen die homotopen Deformierungen ein und derselben, nur *broadly fixed* Melodie„gestalt“ gewesen sein sollen? Ehe man Derartiges als wissenschaftlich ernstzunehmende Aussage akzeptieren kann, scheint ein gewisser

Zweifel an der Kenntnis der Gregorianischen Stilistik und der klaren Quellenlage von Emma Hornby eher akzeptabel: Die von Emma Hornby angeführten Beispiele von Varianten sind so eindeutig ein Hinweis darauf, daß die Überlieferung nicht nur *broadly fixed*, sondern *fixed on the detailed scale* waren — daß es kompositorisch bewußte Eingriffe, Veränderungen etc. gab, das ist zu erwarten, z. B. wenn man einmal die Varianten in der Überlieferung literarischer Texte betrachtet; und die Neumen hatten keine der Vorbildlichkeit lateinischer Grammatiker entsprechende Orthographietradition. Man kann nicht umhin, Emma Hornbys Ausführungen zu diesem Thema, die Beurteilung und Klassifizierung von Varianten in Notierung, Zusatzzeichen oder gestaltmäßig, als unbrauchbar zu qualifizieren, denn die Behauptung, verbunden mit dem absonderlichen Vorwurf an die bisherige Choralbetrachtung, diesen nur in Art von Musik des 19. Jh. — die übrigens auch sehr stark durch Formeln bestimmt ist, z. B. die der tonalen Harmonik, um nur eine zu nennen — sehen zu können, daß die Überlieferung nur ein *broadly fixed* Bild der gesungenen Melodien bringe, erscheint angesichts des Ausmaßes und der Art von Varianten als nachgerade unbegreiflich. Den *cantores* des Mittelalters — und die Notatoren stammen aus dem 10., vielleicht noch dem 9. Jh — die Fähigkeit abzusprechen, Melodiegestalten als solche zu bilden, in der *memoria* halten und daraus wieder korrekt ausführen oder auch „nur“ denken zu können steht in klarem Widerspruch einmal zur Überlieferung selbst, zum ändern zu dem, was Autoren wie Aurelian sagen, schließlich aber insgesamt zum sonst völlig unerklärlichen Drang der Notatoren, das Mittel der Notation weiterzuentwickeln zu einer schließlich rationalen, gestaltmäßig eindeutigen Schrift, auf der ja wohl auch die wie emphatisch auch immer als Belege des *Werkbegriffs* fungierenden Werke beruhen: Warum sollte dann auch noch der Drang entstanden sein, nach rationaler Darstellung der Melik die der Rhythmik zu erreichen, welch unbegreiflicher Widerspruch zur von Emma Hornby nochmals herausgeputzten Vagheitsthese, der These, daß die Zeit z. B. Aurelians gar nicht gewußt haben kann, was eine melodische Gestalt überhaupt sein könnte. Daß ein völliges Fehlen ästhetischer Einfühlungsfähigkeit in den Choral als Musik nicht gerade förderlich ist bei der Betrachtung von Musik auch im allgemeinen, kommt bei Emma Hornbys Ausführungen noch leicht erschwerend hinzu.

Wem übrigens die Existenz von so eindeutigen Varianten mit der Autorität des Chorals, seiner, allerdings gar nicht so früh einsetzenden Rückführung der Gesamtheit der Melodien auf Gregor nicht leicht vereinbar erscheint, möge bedenken, daß, insbesondere für Theoretiker, und sicher auch *magistri cantus*, immer relativ leicht war, eine bestimmte Überlieferung als Verderbnis durch Nachlässigkeit o. ä., ja durch Böswilligkeit entstandene Entstellung zu bewerten, um diese dann dem, vorgeblich gewußten, originalen Zustand zuzuführen — die sehr späte Choralumformung der Zisterzienser kann dafür ein Beispiel liefern, ein anderes die Emendationen bei, von der Theorie her, notwendig falschen Chromatismen; hier wird ohne jede Hemmung eingegriffen, hat man doch die Wahrheit inne. Und daß solche Vorgänge auch bei der Einführung des „Dogmas“ von Acht Tonarten, der Erfassung aller Melodien in acht Klassen, also ausschließenden Mengen, zu beachten sein dürften, wird im 2. Teil erläutert: Autorität ist mit Veränderungen und Eingriffen nicht unvereinbar!

Während der Tract. *Domine, exaudi* in Greg vier (in Metz sogar fünf) verschiedene Versschlüsse aufweist, hat AR deren nur einen, der allerdings nicht etwa alle entsprechenden Tractus durchgehend kennzeichnet; AR weist insgesamt mindestens fünf verschiedene Schlußwendungen der Verse von *tractus* auf — das einfache Argument, *welche Fassung weniger Formeln aufweist, muß die jüngere sein*, ist auch hier nicht so ganz leicht zu begründen (s. u. im 2. Teil den Abschnitt zum Tractus II): Die a priori Ausschließung einer sekundären, kompositorischen Individualisierung, d. h. Veränderung durch größere Mannigfaltigkeit scheint als methodischer Ansatz zur Bestimmung der Relation von AR und

---

Greg doch etwas voreilig.

Im eben erwähnten Tract. *Qui habitat* wird in AR deutlich, daß der Formel  $F_1$ , der „Dreiviertelkadenz“ da keine Entsprechung zukommt: Die in diesem Tractus hauptsächlich verwandte Formel der Versabschlüsse (die zum 3. Vers dürfte defektiv notiert sein), ist durch strikte Dreisilbigkeit gekennzeichnet, so daß der Unterschied zwischen kurzen oder längeren zweiten Vershälften keine Rolle spielt, sie ist als rein silbenzählende Formel überall anwendbar, erscheint aber nicht überall: Dem ersten Vers kommt eine eigene Schlußformel zu, die sich jedoch zu Ende des 4. Verses nicht wiederholt, in AR erscheint eine der häufiger eingesetzten Formeln: Der musikalische „Reim“ von Greg hat in AR keine Entsprechung. Die Relation der Formelsetzung in AR und Greg ist also nicht einfach durch das Prinzip der *Vereinheitlichung* zu qualifizieren. Darauf ist hier aber nur als Hinweis zu verweisen.

Die Fragwürdigkeit von Levys, wie gesagt sicher angenehmer, These ergibt sich nicht aus Emma Hornbys Vorstellungen, sondern aus der Quellenlage, die historisch primär zwar vollständige, vielleicht sogar liturgiewissenschaftlich gemeinte — im Rahmen der Zeit — Gesangbücher für die Messe kennt, die *Sextuplex* Hss., gerade diese Sammlungen jedoch nicht mit Neumen versieht, obwohl in einigen das vom Verf. etwas ausführlicher behandelte, hinsichtlich der poetischen Struktur oft ziemlich verdorben überlieferte, *Prooemium* ausdrücklich von *ars musica* spricht. Das heißt aber: Für die, die diese, als vollständig gemeinten, Sammlungen der Propriumlieder der Messe erstellt haben, war die Musik der Lieder, ihr eigentlicher Sinn, noch nicht notierbar; die späteren Hss. mit Neumen erfüllen den gleichen Anspruch auf Vollständigkeit, nun aber der Entwicklung auch der Wertung von Musik entsprechend, mit Neumen versehen; sicher kann man Ausflüchte ersinnen, daß es sich bei diesen frühesten spezifischen Sammlungen nur um Textsammlungen gehandelt habe, die neumierte leider verloren gegangen seien, und was derartige Postulate mehr sind — musikhistorisches Faktum aber bleibt, daß neumierte Entsprechungen zu diesen Sammlungen eben nicht nachweisbar sind; sozusagen also Nichts gegenüber sechs Hss., das erscheint denn doch als nicht gerade überzeugendes Argument für totalen Verlust angeblicher vollständig neumierter Gradualbücher.

Daß die Varianten in der Schreibung nicht zwangsläufig einen Beweis für die Nichtexistenz eines neumierten „Normalgraduale“ sein können, wird auch deutlich wenn Emma Hornby, ib., S. 449 f., auf Levys wenig brauchbare neumatische „Beweise“ eingeht: Klar ist einmal, daß die Neumenschriften, die metrische Zeichen verwenden, wie St. Gallen oder Metz, von vornherein eine, wenn auch nicht zukunftssträchtige, so doch wesentliche Sonderentwicklung darstellen müssen; wenn nämlich das Gemeinsame aller Neumen, „dialekte“ die Bezeichnung der Melik ist, wird man vernünftigerweise voraussetzen dürfen, daß — wenn man eine solche Hypothese denn unbedingt haben will — das neumierte „Normalgesangbuch“ allein die melischen Zeichen verwendet hat. Dann aber bedeutet die „Hinzufügung“ der metrischen Zeichen einen deutlichen Eingriff, eine sekundäre Erweiterung des Bezeichneten. Wenn aber solche Eingriffe, die ja Grundentscheidungen hinsichtlich der rhythmischen Erscheinungsweise, damit aber auch der Schreibung melischer Vorgänge — z. B. Ligatur oder getrennte, „analytische“ Schreibung — mit sich bringen mußte, möglich waren, dann wird man wohl mit guten Gewissen erwarten dürfen, daß auch anderswo sich das melische Gefühl, ja vielleicht ja auch bewußte Veränderung einer Phrasierung und andere Variantenbildung bei der „Abschrift“ dieses ominösen „Einheitsgesangbuchs“ des Karolingischen Reiches eintreten mußte, d. h. daß solche, wie gesagt höchstgradig mysteriöse, Abschreibetätigkeiten nur in ganz stupiden Fällen nicht auch, in erstaunlich geringem Umfang, Redaktionen dargestellt haben — und man weiß doch von den Karolingischen „Schreibern“, wie, im ganzen erstaunlich gewandt, sie beim Abschreiben antiker Texte auch redigiert haben, z. B. durch

Zeichensetzung, also auch semantische und syntaktische Interpretation — die so oft recht weit auseinandergelassenen heute greifbaren Überlieferungen von Texten kann man kaum als Beweis dafür einsetzen, daß es keine einheitliche „Urhandschrift“ gegeben haben kann oder darf. Daß die Überlieferung einer direkt in sozusagen täglicher Praxis stehender Kunst wie Musik dann entsprechende Varianten sehr viel häufiger auftreten lassen mußte, dürfte klar sein; a fortiori ist damit also nicht einfach auszuschließen, daß es ein solches „Einheitsgradualbuch“ gegeben haben könnte — man müßte halt nur einmal eine einzige Spur davon finden.

Hinzu kommt natürlich noch etwas: Wie sollte man sich die Benutzung dieses Fantasiegebildes eines „Urgraduale“ (damit ist immer „neumierte“ einzuschließen) vorstellen? In England kamen glaubwürdigen Berichten zufolge die betreffenden Sänger zusammen, um die durch Augustin ausgelöste Liturgieanpassung an Rom auch musikalisch nach- oder mitzuvollziehen — nur kamen diese Sänger, um zu lernen, nicht um abzuschreiben. Von einer vergleichbaren Situation eben eines solchen mysteriösen „Normalgradualbuchs“ ist nichts überliefert, aber man kann doch annehmen, daß nach der Notation eines solchen Buches weitere Abschriften bzw., wie oben angesprochen, Redaktionen nicht mehr vom Original erfolgten; damit aber wird das Zeugnis so später Hss. wie Rom, Bib. Angelica 123, und da, eventuell faßbarer, Varianten wenig brauchbar, um die Existenz des „Urgraduale“ zu widerlegen. Auch wenn in der Antiphon *Deprecamur* in St. Gallen 359, wie Emma Hornby bemerkt auf *Deprecamur Te, Domine* ein *single pen-stroke* zu finden ist, in Chartres aber *a tractulus then a porrectus*, genau wie in Noyon, das eine etwas andere Setzung der Einzelneumen hat als Chartres, so wird man zunächst nach Parallelen in St. Gallen suchen, ehe man weitere Folgerungen ziehen kann: Und da findet man in St. Gallen 339, auf der gleichen Silbe, nämlich *Domine* einen *runden torculus resupinus*, den wesentlich von einer *virga + porrectus* unterschieden zu sehen, doch eine gewisse Schwierigkeit bedeutet, insbesondere wenn man die Notationsregeln für die Bildung von Ligaturen in den betreffenden Neumendialekten beachtet. Damit steht St. Gallen 359 so allein, daß man bewußte Umänderung oder Fehler annehmen muß. So absonderlich auch Levys These sein mag bzw. erscheinen muß, Emma Hornby gelingt mit ihren Hinweisen auf Varianten kein klarer Gegenbeweis.

Damit soll ihr nicht die Zustimmung verweigert werden zur Bemerkung, daß identische Melodieverläufe erwartungsgemäß auch identische Neumenfolgen erwarten lassen; hierin liegt ja wohl der Sinn der Neumenschrift; was an der Überlieferung, gerade in Vergleich zu der, angesichts der Mittel der sprachlichen Verständlichkeit, der Verstehensstrukturen der grammatischen Regeln und der Einfachheit der Buchstabenschrift viel einfacher zu überliefernden Literatur, der Neumen so überrascht, ist die — relativ — geringen Anzahl von Varianten. Es bleibt als einzige sinnvolle und historisch adäquate Lösung die Annahme, daß man im 8. und 9. Jh., sicher auch noch später, in den betreffenden Kreisen die Fähigkeit besaß, Melodien zu erinnern, wie es heute ja Sänger gibt, die ganze Partien von R. Wagners Opern auswendig singen (müssen); eine vergleichbare Konzentration von Menschen zu erwarten, die weder durch Börsenkurse noch durch Politkerauftritte o. ä. zerstreut wurden, scheint kaum eine zu hohe Erwartung zu sein, so daß man die Erörterung von Levys These auf die Zeit verlegen kann, wo, hoffentlich alle, Neumenforscher und Neumenforscherinnen im Paradies mit Hucbald, Aurelian und den vielen *nobilissimi cantores* sprechen können, die erwartungsgemäß da zu finden sein werden — vorausgesetzt den Umstand, daß dann solche Frage noch von Interesse sein könnten; wobei sich fragen läßt, ob solche Spekulationen auch „jetzt“ eine Prerogative vor der einfachen Zusammenstellung der Überlieferungen nebst ihren Varianten zukommen könnte; immerhin muß man einräumen, daß Levys Vorstellung von Ekkehard IV von St. Gallen unterstützt wird, der ja des Glauben ist, eine Kopie des

originalen Antiphonars des hl. Gregor zu besitzen; nur glaubt Ekkehard eben auch, daß Gregor den Choral komponiert habe, was die Zuverlässigkeit solcher Quellen ein wenig nicht ganz so klaren Licht scheinen läßt, daß man sie akzeptieren müßte.

Beachten sollte man auch, daß die Frage nach Varianten bzw. ihrer Bedeutung im Licht, wenn man so sagen soll, der *oral tradition* Lehre mit der Hypothese der Existenz eines neumierten „Normalgraduale“ erstellt womöglich direkt im Auftrag des großen Kaisers — wovon Notker leider kein Wort sagt —, nichts zu tun hat, denn ob Varianten durch redaktionelle Tätigkeit beim Neu- oder Wieder-Notieren der Melodien stattfinden, oder Folge irgendwelcher Eigenschaften der von den Zeitgenossen zu befolgenden *oral tradition* Dogmen sind bzw. sein müssen, wäre erst noch rational zu begründen; auch dazu erscheint es sinnvoller, statt sich in Hypothesen aller möglicher Natur zu ergehen, zunächst einmal die Aufgabe einer vollständigen, nicht gelegentlichen zufallsmäßigen Zusammenstellung der Varianten anzugehen, was am besten durch Konzentration auf einen Typ oder eine Gattung Gesang zu erreichen wäre.

Emma Hornby übersieht in ihrem als *review-article* bezeichneten Beitrag vollkommen, daß in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, S. 3, Am. 3, S. 55, Anm. 73, S. 121, Anm. 5, S. 184 ff., 186 ff., S. 205 ff., S. 233 ff., S. 239 ff., S. 252 ff., und S. 442 ff., sowie *Musik als Unterhaltung* 3. Kap., Anm. 127 ff., um nur ein paar Stellen des Eingehens auf die seltsamen Thesen Levys zu benennen — ausführlich darauf eingegangen wurde: Auch als *review* ist damit Emma Hornbys Beitrag nicht gerade als unterrichtet anzusehen: Was an Helisachars Text wirklich von musikhistorischem Interesse ist, liegt an seiner kavalierrmäßigen Behandlung des musikalischen Teils seiner Arbeit, sie wird zwar durch Verweis auf die Fachleute erwähnt, sie stellt aber eine für den Liturgiker bzw. Theologen letztlich irrelevante Nebensache dar — aus diesem Grund wurde der Text auch in dem Beitrag des Verf. zur Wertungsgeschichte der Musik im Mittelalter behandelt, für Helisachar jedenfalls sind die liturgische Musik wie auch deren professionelle Vertreter offensichtlich keine der weiteren oder näheren Erörterung wertere Gegenstände dar; die Wertung, die ein Eingehen auf Musik im Sinne von Aurelian und der ganzen späteren Musiktheorie rechtfertigen kann, fehlt bemerkenswerterweise noch völlig — daß in dieser Zeit, wahrscheinlich im Grammatikunterricht bzw. dessen Spezialfall der Metrik und Rhythmik, bereits Neumen verwendet worden sein können, ist denkbar, eine Wertung, die die vollständige Notierung des liturgischen Gesangs hätte rechtfertigen können, scheint bei Helisachar nicht existiert zu haben; und daß die Notierung vollständiger liturgischer Gesangbücher auch theologisch gerechtfertigt gewesen sein muß, zeigt besonders eindringlich die Leistung des *reclusus Hartker*, der kaum auf ein theologisch liturgisch unwesentliches Objekt so ungeheure Mühe hätte anwenden wollen und wohl auch dürfen. Dies zeigt der Brief Helisachars deutlich: Zu seiner Zeit war eine solche Wertung des musikalischen Anteils noch nicht geläufig, die professionellen liturgischen Sänger stehen für ihn wohl noch auf einer eher dem hl. Gregor zuzuordnenden Wertungsstufe (daß Emma Hornby auch hier, ib., S. 454, Zitate lateinischer Wörter immer wieder im *casus obliquus* anführt, läßt nur einen Schluß zu).

Angesichts der vorliegenden Literatur erweisen sich auch die Bemerkungen von Emma Hornby zu Aurelian nicht gerade als einem *review-article* adäquat. Wenn bekanntlich einige Textstellen in Aurelians Beitrag, der schließlich ein wesentliches Zeugnis seiner Zeit darstellt, auch anderswo auftreten, erscheint die Behauptung, ib., S. 455, *no other 9<sup>th</sup>-century writer mentions the text or quotes from it, and it is not listed in surviving Carolingian library catalogues*, die Emma Hornby zitiert, auch nicht so ganz adäquat, zumal, was offenbar auch übersehen wurde, der Nachweis besteht, daß die *Alia Musica* in ihrer ersten, frühesten Schicht genau die „Methode“ der rationalen Erklärung der Tonarten weiterführt, die

man in der bekannten, z. B. auch in Boethius Glossen auftretenden Stelle bei Aurelian findet; daß niemand im 9. Jh. Aurelian zitiert, ist damit nicht beweisbar — er ist, wie man von Verf. erfahren kann, erstes Zeugnis einer auch von Walther (*Sprichwörter*) gesammelten gnomischen Aussage —, vor allem aber ist klar, daß die ja nicht gerade umfangreiche Literatur zu Musik im 9. Jh. eher von einem Zufall sprechen lassen müßte, wäre Aurelians Text genannt — daß Hucbald einen solche vorrationalen Beitrag nicht mehr erwähnt, ist ebenfalls von vornherein zu erwarten, was für die späteren rationalen Autoren a fortiori gelten muß; andererseits: Der Text wird aber mehrfach überliefert!

Wenn Emma Hornby mit dieser Zitierung versuchen wollte, die Bedeutung des Textes von Aurelian als Quelle des musikbezogenen Denkens seiner Zeit zu mindern, nur weil er eindeutig von *notae* in Bezug auf Neumen spricht, kann ihr nicht gefolgt werden (höflich ausgedrückt): Der Text Aurelians ist der erste, von rationaler Sicht her höchstgradig unvollkommene, Ansatz zu einer Rationalisierung der liturgischen, also konkreten Musik; ein Ansatz, der allein schon als solcher von musikhistorisch nicht zu überschätzender Bedeutung ist: Auch er wollte Melodien, mit den verfügbaren Mitteln, also nicht der antiken Notation, so wiedergeben, wie sie gemeint waren.

Levys Versuch, aus der Existenz von Neumen in der Schrift Aurelians, die hier vielleicht zum ersten Mal in gewisser Systematik auf liturgische Melodien angewandt werden, auf die Existenz eines neuimierten Gradualbuchs, vielleicht auch eines Antiphonars, zu schließen, ist unbrauchbar, andererseits aus der Existenz sorgfältiger Melodiebeschreibungen, die nachgerade eine verbale Nachschrift von Neumenzeichen darstellen, die Nichtexistenz von neuimierten Gesangbüchern zu schließen, erscheint ebenfalls unbrauchbar: Die von Emma Hornby unpassend wie erhellend über ihre Kompetenz im Umgang mit lateinischen Quellen des Mittelalters als *lengthy verbal descriptions* qualifizierten, ib., S. 455, Anstrengungen Aurelians ergeben auch unter Nutzung von Neumen durchaus einen Sinn: Warum soll man, wenn man schon fordert, daß man den *tonus in incoatione versuum antiphonarum ac introituum secundum speculationis auditum et inspectionem notarum pervidetur quantumcumque habere connexionem*, ed. Gushee, S. 119, 9, nicht die Melodien genau beschreiben?

Anna Morelli, *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano ...*, S. 108 f., sagt zu den von Aurelian zur Beschreibung melischer Verläufe verwandten Ausdrücken: *La ricchezza del linguaggio di Aureliano è comunque conforme ai bisogni dei lettori del Musica disciplina, i quali non sono studenti che necessitano di una guida per l'apprendimento del repertorio, ma uomini che hanno vasta esperienza del canto piano, che chiedono di essere indizzati e sorretti nell'individuazione dei principi generali su cui si struttura il canto e delle regole per cantare appropriatamente*. Natürlich wüßte man, auch angesichts der Melodiebeschreibungen Aurelians, gerne, was nun eigentlich die *principi generali* und die Einzelmelodien daraus als *individuazione* sein könnten — das einzige Merkmal, die melodische Formel ist für die Hauptgattung des Tonars von Aurelian, die Antiphonen, in so viel geringerem Grade wichtig als etwa für die Responsorien oder die *tractus*, daß dieses Merkmal als Träger der *principi generali* nicht gerade völlig ausscheidet, wohl aber als wesentliches Merkmal etwa der Klasse *Tonart*. Davon abgesehen, muß natürlich immer gefragt werden: Wie hätte Aurelian eigentlich die von ihm gemeinten jeweiligen melodischen Gestaltbildungen anders erfassen sollen als mit derartigen Beschreibungen? Autoren nach der Rationalisierung hatten da keine Probleme, weil sie die Melodien eben angeben konnten.

Man sollte auch die Aufgabe beachten, die sich Aurelian, entgegen dem Prinzip des Tonars, also des geordneten Katalogs, gestellt hat: Angabe von wie auch immer als typisch für eine Tonart zu charakterisierenden Melodien. Es ist dabei nicht immer leicht, etwa einen tonal bestimmenden Initialtyp zu erkennen bzw. aus seinen Formulierungen abzulesen; klar ist aber, daß er sich diese Aufgabe gestellt hat,



für die er noch keine ausreichenden musiktheoretischen Mittel kennt. Die Aufgabenstellung Aurelians ist damit kaum spezifisch auf irgendein bestimmtes „Publikum“ gerichtet, er will die jeweils typischen und korrekten Melodien angeben, ein deutlich abstrakte Aufgabenstellung, die vom Gegenstand mehr als von einer speziellen Leserschaft bestimmt ist; übrigens ein Charakteristikum mittelalterlicher lateinischer Musiktheorie, die sich damit durchweg den Rang eben von Theorie erhält: Natürlich ist der Leser der *cantor/magister cantilenae* o. ä., das ist trivial, dargestellt wird aber nicht eine Ausführungslehre o. ä., sondern von Anfang an eine sachbezogene Darstellung des bestimmten Stoffes. Diese praktische Musiktheorie hat ein definiertes Objekt, die Tonartklassifikation, die richtige Melodie etc., so daß sie ihr „Publikum“ wesentlich durch adäquate Behandlung eben dieses Objekts „bedienen“ kann. Diese Konzeption leistet eben bereits Aurelian, wenn er Melodien beschreibt oder eben auch auf ihre Symbolisierung durch Noten hinweist.

Von Bedeutung ist doch: Aurelian spricht klar von der *inspectio notarum*, aus der man die gemeinte tonale Struktur ablesen kann (die chiasmatische Gegenüberstellung des *auditus speculationis* würde man gerne parallel lesen, *auditus speculationem*, dann würde auch die Härte eines *auditus speculationis* nicht so deutlich werden, *speculari* ist immer noch deutlich auf *Sehen* bezogen — wenn man die lateinische Sprache beachtet, was Emma Hornby allerdings nicht ganz leicht zu fallen scheint). Dies bedeutet, daß eine Neumierung als Wiedergabe melodischer Strukturen geläufig denkbar war; wenn Aurelian trotz dieser explizit formulierten Möglichkeit, ja Voraussetzung die Melodien genau beschreibt — psalmodische Formeln — ist klar, daß er diese Beschreibung für sinnvoll gehalten hat, daß also die genaue verbale Umsetzung der Neumenfolge, ... *secunda syllaba acuto enuntiabitur accentu, ... tunc circumflexione gaudebit ...* (ib.), in Zusammenhang mit gewissen Hinweisen auf verschiedene Gegebenheiten der jeweiligen Texte ihm ein Anliegen war, das er nur so verwirklicht sehen konnte. Das ist nicht zu bezweifeln, sondern zeigt klar, daß ihm die Melodiebeschreibung, die mit *mediocriter* u. a. auch mehr aussagt als eine „reine“ (adiastematische) Neumenfolge, einer größeren Ausführlichkeit bedürftig erschienen ist. Daß Aurelian hier wohl schon länger entwickelte Beschreibungsmöglichkeiten von Melodien nutzte, die sich dann erst in einer sukzessiven Anwendung auch der zugehörigen Zeichen geäußert haben kann, ist wahrscheinlich. Das heißt, daß man von den von Aurelian genannten *nobilissimi cantores* vielleicht doch schon soviel (musikalische) Rationalität erwarten kann, daß sie minutiöse Melodiebeschreibungen, silbenweise wie Aurelian, unter Benutzung einer Terminologie, die unter der notwendigen Erweiterung der der melischen Akzente entlehnt war, leisten konnten, so daß die Konkretisierung durch Nutzung nun auch entsprechender graphischer Zeichen gar nicht so bemerkenswert gewesen sein muß, wie dies die Folge solcher Entscheidung nachträglich erscheinen läßt; der erste Ansatz mag trivial genug gewesen sein.

Vor allem wird aber deutlich, daß Aurelian von eindeutigen, klaren Melodieformen ausgeht, daß er also eine klare Vorstellung von melodischen Formen besitzt, nicht von irgendwie variabel ausgeführten Melodiemodellen nach *oral tradition* Art. Auch hier kann Emma Hornbys Argumentation nicht gefolgt werden, sie sind für die Erkenntnis der Zeit und der Sache irrelevant, ja irreführend; ein Eingehen auf ihren Beitrag erscheint aber leider notwendig, weil hier doch einige typische Merkmale neuerer Denkmöglichkeit über den liturgischen Gesang wirksam sind, die Emma Hornbys Aufsatz als typisch klassifizieren lassen.

Daß dies auch für die Melik gilt, ist sogar noch einfacher einzusehen: Ein Buchstabe wie *s* für *hoch* oder *höher* findet sich bei melisch höchst verschiedenen Situationen, deren Gemeinsames allein ein lokales tonräumliches Maximum oder auch nur einen, größeren Schritt in der entsprechenden Richtung bedeu-

hinzuweisen war<sup>53</sup>: Was im Folgenden erörtert werden soll, ist also nicht die wirkliche Rhythmet; das ist in gewisser Weise auch rational, das Gemeinte aber, nämlich der spezifische Sprung oder Ton, kann so offensichtlich nicht klar bezeichnet werden — will man sich nicht unter den Nachfolgern der *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* bewegen und behaupten, daß dem Sänger zur Zeit der Verfügbarkeit allein adiastematischer Neumen der Unterschied eines Quint- und eines Terzsprungs überhaupt nicht bewußt gewesen sein kann, weil dies der These widersprechen müßte. Klar ist auch, daß solche Buchstaben zusätzliche, und soweit nützliche Hinweise, Warnungen sein können, die nicht unbedingt notwendig erscheinen, wie dies der Umstand zeigt, daß die meisten Anfänge des 1. Tons in Introiten, die übliche Quintsprungformel meist ohne *s* erscheint; die Formel kannte man.

Es wird demnach kein normaler Beobachter daraus, daß im Grad. *Exsurge* im Vers auf *adversus ei* eine Wendung wiederholt wird, bei der einmal der letzte *pes subbipunctatus* mit *c*, beim zweiten Auftreten der gleichen Formel aber ohne *c* erscheint, eine wesentlich verschiedene Ausführung folgern wollen, denn das Zeichen bezieht sich nicht etwa auf den letzten Ton, sondern auf den Höchstton. Die einfache Behauptung, daß identische, identisch neumierte Formeln je nach Belieben sozusagen agogisch differenziert werden konnten, und dies auch noch durch Zeichen, analog zu modernen Zusätzen wie *con anima*, *molto ritardando* u. ä. ausgedrückt werden sollte oder konnte, ist höchstens für naive Übertragung der Erfahrung mit neuerer Musik auf den Choral einfach selbstverständlich zu erwarten. Nachzuweisen wäre hier erst einmal die Existenz eines solchen Denkens, das dann entsprechendes Bezeichnetes möglich machen würde; weder die — soweit sie wirklich klar sind — Bedeutungen der Buchstaben, noch ihre Anwendung weisen auf derartige Vorstellungen hin: Daß es etwas wie *Ritardando* gibt, belegt bekanntlich Guidos *Micrologus* in dem bekannten Vergleich mit dem Lauf eines Pferdes; daß dies aber Bezeichnetes der Zusatzbuchstaben wäre, sagt Guido ebensowenig wie dies die Anwendung der Zeichen zu erkennen gibt: Die größere Freiheit in der Setzung gerade von Zusatzbuchstaben kann nicht einmal einfach als Hinweis auf agogisch verschiedene Ausführungsweisen des melodisch Gleichen gewertet werden. Man muß auch hier die Möglichkeit fakultativer, vielleicht spontaner Notierungsvarianten bedenken.

<sup>53</sup>Ein hübsches Beispiel findet sich in dem von H. H. Eggebrecht so ausdrucksvoll eingeleiteten an nicht wenigen Stellen den notwendigen Grad von Professionalität vermissen lassenden, Werk von D. Torkewitz, *Das älteste Dokument zur Entstehung der Abendländischen Mehrstimmigkeit, BzAfMw XLIV*, Stuttgart 1999, S. 73, wo über die spezielle Gestaltung der auf Werden bezogenen Fassung der *Scolica Enchiriadis*, zum Schema, ed. Schmid, S. 78, Bezug genommen wird; es geht um die jeweiligen Anfangs- und „Mittel“-silben der (formal byzantinischen) Intonationsformeln in der von Torkewitz behandelten Hs.: Die Anfangssilbe *No* findet sich, im Gegensatz zum Grundprinzip der Notation, jeweils vor der Linie, bzw. die Linie geht durch die Silbe *No*, sie steht nicht auf der betreffenden Linie, wogegen das *o* von *Noano<sup>o</sup>geane*, also der Vokal des einzigen Melismas sogar direkt unter der betreffenden Linie steht; kein über reine Kennzeichnung der Stellung im System der Quasisaiten hinausgehendes Merkmal, dem Torkewitz aber tiefe Erkenntnisse entnimmt: *Dazu ist das No immer etwas tiefer gesetzt, nicht über, sondern genau auf der Linie ... Noch tiefer liegt das "o" beim jeweils vierten Ton, dem Abschluß der ersten Sequenzhälfte (sic!), es ist leicht unter die Linie gesetzt. Das Setzen von Tonzeichen wie Buchstaben entweder zwischen oder knapp unter die Linien ... ist wie das farbige Markieren von Intervallabständen ... grundsätzlich didaktisch intendiert. ... Die Miteinbeziehung von Linie und Linienzwischenraum bei der Entwicklung der musikalischen Notation wird eigentlich Guido von Arezzo zugesprochen, und auch die Idee einer farblichen Kennzeichnung von Tonorten ist ... erst durch Guido ins Bewußtsein gelangt (sic!). Beides allerdings findet sich in den ersten Anfängen zur Musica enchiriadis vorgezeichnet. Es*

mik des Choral, sondern der Bereich von Zeichen und Bezeichnetem; hier kann von Kürze und ist nicht ganz klar, wer hier was in welchen *Anfängen zur Musica enchiridis vorgezeichnet* haben sollte: Man findet, wie bei Hucbald, so auch in der *Musica Enchiridis*, und umfänglicher genutzt, aber mit identischer Begründung durch Saiten, die Verwendung von Linien, „auf“ denen Textsilben stehen, jeweils der betreffenden Tonhöhe entsprechend, s. u. Und der differenzierende Einsatz von Farben hat gar nichts Spezifisches.

Die Behauptung von Torkewitz ist aber schon deshalb von vornherein unbrauchbar, weil bei Guido — und den praktischen „Vorläufern“ — der Zwischenraum und die Linie jeweils verschiedene Tonhöhen als Bezeichnetes haben, was aber in der von Torkewitz so ausführlich beschriebenen Schreibeigenheit gerade nicht der Fall ist, da kann die betreffende Silbe eigentlich stehen, wo sie will, wenn sie nur deutlich von der auf den benachbarten Zeilen/Linien stehenden Silben unterscheidbar ist: Die Linie allein gibt einen Ton des Systems an — das sagt doch wohl auch der Hinweis auf die *chorda* deutlich genug! —, der Zwischenraum ist nur differenzierendes Merkmal, eben gerade nicht Stelle eines Tons, der von der Linie darin unterschieden ist! Hier liegt ein zentraler, und doch eigentlich schon sehr lange bekannter Unterschied des Bezeichneten vor, in Guidos Liniennotation wäre eine solche Variationsbreite der Setzung der Tonträger unmöglich, wie täglicher Gebrauch der Notenschrift zeigen kann und zeigen sollte. Das Bezeichnete der graphischen Unterschiede im Fall von Torkewitz also kann höchstens außermusikalischer Natur, nämlich ein Hinweis auf bestimmte Stellen oder einfach graphische „Symmetrie“ gewesen sein, der außerdem mit irgendeiner Ursprünglichkeit des Werdener Textfragments nun wirklich nichts zu tun haben kann, da wird doch nicht ein bedeutendes ursprüngliches und prioritäres Merkmal gesetzt. Warum — hier Anfang und Ende — verdeutlichende, rein graphische Faktoren immer *didaktisch* sein müssen, ist auch nicht ganz verständlich, denn, was eigentlich sollte man daraus didaktisch erkennen können? Die Farben dienen der Verdeutlichung, ob didaktisch oder nichts.

Hucbald, der, was Torkewitz offenbar nicht so ganz geläufig zu sein scheint, ja auch einmal die Liniennotation kennt, ed. Chartier, S. 160, 9, mit fast der gleichen Erklärung der Linien wie in der *Musica Enchiridis*, nämlich wie bereits zitiert, s. den Index, als *diductio .VI. chordarum, quarum vicem lineae teneant, annotato semper inter chordas, ubi tonus, ubi semitonium contineatur*. Die Saiten, also deren Repräsentanten, die Linien, nicht die Zwischenräume sind die Orte der Tonhöhen! Das kann man nicht einfach mit der Liniennutzung der Neumen gleichsetzen.

Da sind dann auch wieder die Silben die Tonträger, die Repräsentanten der Tonstellen im Verlauf nämlich — wie anders sollte man das sonst darstellen?

Nun, dafür gibt es eine Antwort, ebenfalls bei Hucbald, wenn er, etwa ed. Chartier, S. 174, skalische Strukturen angibt, und da als Tonträger nicht Silben, sondern die elementaren Metzger Neumenzeichen setzt — zwangsläufig, denn reine Leiterstrukturen sind nicht durch Melodien und ihre Silben notierbar. Raumanalog erscheinen diese Neumen dann natürlich auch; und doch gibt es auch noch eine Möglichkeit, Silben als Tonträger in abstraktem Zusammenhang zu verwenden: Man blicke u. a. auf ed. Chartier, S. 170 — die „noematischen“ Silben, die können völlig abstrakt eingesetzt werden, als sinnlose Silbenfolgen (wenn auch in übertragener Weise, denn zur Demonstration skalarer diatonischer Strukturen von Tetrachorden waren sie nie erfunden worden; Hucbalds „Misbrauch“ der Silben weist deshalb auch darauf hin, daß sie in ihrer ursprünglichen Funktion nicht als wesentlich verstanden wurden.

Man kann nicht nur fragen, wie so schnell die Werdener Erfindung und dann noch in einem total anderen, nämlich dem richtigen, Tonsystem nach St. Amand gekommen sein kann, sondern auch, warum Hucbald das Linienschema nicht öfter anwendet, sondern doch tonräumlich klar abgesetzten Einzel-

Länge und ihren Zeichen gesprochen werden, ohne weitere Erörterung der Choralrhythmik; darauf kann dann in einem speziellen Fall hinsichtlich neuerer Deutungen der Rhythmik der Melodien von Trouvère Dichtung eingegangen werden.

### 2.3 Zu den Zeichen für kurze und lange Einzeltöne bzw. zu den „metrischen“ Einzelzeichen

Natürlich bezeichnen in den über die Paläofränkische Notation hinausentwickelten Notationen alle Zeichen Einzeltöne, einzeln oder ligiert geschrieben, d. h. Gruppen von Einzeltönen<sup>54</sup>. Um die verschiedenen Zeichenoppositionen erkennen zu können, muß man zunächst aber zwischen den Zeichen von sozusagen silbisch einzelnen Tönen als kurz oder lang, also den analytischen Zeichen, und den einzügigen Ligaturen unterscheiden, wobei klar ist, daß verschiedene Notationen gerade hier auch unterschiedlich vorgehen; die Metzter Notation z. B. schreibt sehr viel stärker mit dem Mittel einer Reihung von Einzelzeichen, z. B. im *pes*.

Hier liegen graphische Systemunterschiede vor, die erheblich sein können, allerdings an keiner Stelle die Einheitlichkeit des Bezeichneten in dieser Hinsicht, also der Gruppenbildung, aufheben: Es handelt sich um Verschiedenheiten der Zeichenbildung, der Nutzung gegebener Möglichkeiten. Als Beispiel sei der *pes* genannt, in St. Gallen durchweg einzügig, ob lang oder kurz (von der Frage einer genaueren Differenzierung abgesehen), in Metz durchweg analytisch, d. h. als Folge von zwei Zeichen notiert, also als Folge von zwei Einzelzeichen, von denen jedes melisch — neben den anderen Bedeutungen — eine Tonhöhe bezeichnet. Daß aber die Gruppe oder Ligatur *pes* gemeint ist, wird man in Metz genauso gut erkennen bzw. als Bezeichnetes der Phrasierung fassen können wie in St. Gallen. Insofern also muß man bei der Frage nach der Entstehung bzw. Wahl der Zeichen für die metrische Quantität eines Tones (als Bezeichnetes der jeweiligen Neume bzw. ihres betreffenden Teils) diese Unterschiede beachten.

Hinzu kommt aber noch ein weiteres Problem: Die Bezeichnung von Kürze oder Länge eines Tones muß in verschiedenen Arten von Neumen nicht identisch bzw. parallel geschehen, ja kann gar nicht so geschehen: Betrachtet man den St. Gallischen, also einzügigen *pes*, so wäre zwar an jeder Stelle ein *tractulus/episem* anfügbar, nicht aber ein *punctum*, denn das ließe sich ja nur in einer analytischen Neume, also wie in Metz notieren; nun, die Lösung des Problems in St. Gallen ist geläufig, sie mußte anders ausfallen als in Metz, nämlich als *runder pes*, als *pes*,

tonneumen den Vorzug gibt; wahrscheinlich ist die schnelle, platzsparende Schreibbarkeit der Grund; die Liniennotation verwendet Hucbald aber ganz selbstverständlich — nun, vielleicht dürfen wir bald spannende Berichte darüber erhalten, wer denn der wahre Erfinder war.

<sup>54</sup>Ob die Paläofränkische Notation von Anfang an das Prinzip kannte, Anfänge, Richtungsänderungen und Schlüsse von Neumen als Zeichen von Einzeltönen zu verwenden, ist kaum rekonstruierbar; denkbar ist die ursprüngliche Bedeutung, wie sie auch Bezeichnetes der byzantinischen Neumen ist, nämlich *gerichtete Bewegung* — die Raumanalogie ist, in Gegensatz zu Byzanz, aber natürlich auch für diese westlich Notation grundlegend.

dessen erstes Zeichen nicht ein *punctum*, sondern das Kürzezeichen der Metrik,  $\smile$ , ist: Man muß nicht erwarten, daß die Zeichensystematik homogen ist hinsichtlich der Nutzung vorgegebener Zeichen.

Damit aber ist klar, daß einmal vor allem in St. Gallen die Tradition der melischen Neumen dominant ist, das metrische Bezeichnete offensichtlich sekundär hinzugefügt wurde. Weil aber auch Metz klar die für die einzügigen Neumen triviale Raumanalogie für analytisch notierte Tonfolgen nutzt, ja gar nicht anders kann, als sie zu nutzen, ist klar, daß auch in Metz die melische Tradition der Zeichen, also die Bezeichnung zunächst nur der Melik durch die Weiterentwicklung der vorgegebenen Zeichen ursprünglich sein dürfte; d. h. die melischen Zeichen sind dominant: Allein aus den metrischen Zeichen wäre niemals eine raumanaloge Notation ableitbar gewesen.

Aber, noch ein weiteres, bereits mehrfach angesprochenes Problem bei der Bildung der Zeichen ist zu beachten, nämlich sozusagen die Reichweite der Möglichkeit, einzügig zu notieren: Bei Folgen von drei oder mehr „aufsteigenden“ Tönen<sup>55</sup> ist natürlich eine Nutzung der direkt

---

<sup>55</sup>**Nochmals, ein Wort zum Unterschied zwischen byzantinischer und westlicher Neumennotation** Diese abkürzende Terminologie sei erlaubt, als direkte Umsetzung des raumanalogen Prinzips der westlichen Neumen — die byzantinischen kennen trotz gleicher Herkunft der Zeichen dieses Prinzip nicht mehr, wenn sie es je genutzt haben; d. h. natürlich ist die *προσωδία ὀξεῖα* Zeichen für *Nach Oben Gehen* (natürlich der Stimme), die Wahl dann aber z. B. für das mittelbyzantinische Zeichen des Sprungs über vier Elementarschritte nach unten, die *χαμηλή*, ist ein abstraktes Zeichen ohne Nutzung einer Raumanalogie, nämlich der Anfangsbuchstabe des Namens — und das, obwohl die Beschreibung des Bezeichneten der Neumen, *φωνή/πνεῦμα* zwar ebenfalls abstrakt erscheint, in der Einzeldeutung aber klar den gemessenen Schritt bezeichnet, also den elementaren Schritt nach oben, den Sprung nach unten u. dgl. Das heißt: Das Bezeichnete ist klar raumanalog, die Zeichen sind abstrakte, nicht raumanaloge Zeichen, wie z. B. ebenfalls unmittelbar einzusehen bei dem Zeichen für den Sprung über vier elementare Schritte nach oben, *ὕψηλή*, was auch für das Wort *κέντημα* gilt, allerdings in einer etwas anderen Weise, die der Leser sich wohl selbst erklären kann, auch wenn dies C. Floros nicht zu gelingen scheint (s. u.).

Wenn hier das, an sich abstrakte Wort *φωνή* als *elementarer Schritt* bezeichnet wird, so hat dies seinen Grund nicht darin, daß hier eine besonders aufwendige Sprache benutzt werden soll, sondern ganz einfach darin, daß es dem modernen Interpreten offenbar äußerst schwer fällt, diese Besonderheit der byzantinischen Rationalisierung des melischen Materials zu begreifen. Obwohl Verf. hierauf schon ausführlicher eingegangen ist, sei das Problem, das auch für das Verständnis des Wesens westlicher Neumen so wesentlich ist, hier nochmals angesprochen (in Bezug auf das völlige Mißverstehen dieses zentralen Unterschieds durch das von Floros ebenso unerschütter- wie unbelehrbar beibehaltene Konzept einer *universalen Neumenkunde* geht Verf. ein in der Internetveröffentlichung, *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 395 ff.; daß auf die methodischen Grundfehler von Floros bereits in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* eingegangen wurde, kann Floros wie zu erwarten auch nicht beeindrucken, der auch in neuesten Beiträgen andere Meinungen und Erkenntnisse für irrelevant hält, eine vorbildliche Art des Wissenschaftsbetriebs?): M. Haas spricht in seinem Beitrag zur *Paläographie der Musik*, Bd. I: Faszikel 2: M. Haas, *Byzantinische und Slavische Notationen*, Köln 1973, S. 2.7, zu ungenau von dem *System der Intervallzeichen*, und davon, daß das Wort *φωνή* in der *Papadike in der*

vorgegebenen Zeichen nicht möglich. Warum? Ja nun, weil es dafür eben keine Zeichen gibt; Bedeutung „Intervall“ verwendet würde; die Zeichen und ihre Bedeutung werden dann als *aufsteigende Sekunde* etc. klassifiziert.

Daß dies das Gemeinte ist, sozusagen die melisch skalische Struktur der jeweils neuimierten Melodie, ist klar: Anders könnte man die Melodien nicht zu übertragen versuchen. Aber schon hier stellt sich ein wesentliches Problem, das bei der Betrachtung der Intervallnotation von Hermann dem Lahmen sofort verständlich ist: Hermanns Notation läßt sofort erkennen, ob ein elementarer Schritt ein Halb- oder Ganzton ist — die mittelbyzantinische Notation kann diese, ja wohl nicht ganz triviale (wenn auch sicher nicht für M. Haas, der gerade diesen wesentlichen Fakt, verführt durch die „Natürlichkeit“ des geläufigen Systems nicht bemerkt) Unterscheidung nicht anzeigen! Natürlich ist dies kein Hinweis darauf, daß den Sängern der Unterschied nicht geläufig gewesen wäre, daß sie zwischen Halb- und Ganzton nicht hätten unterscheiden können, also eine Melodie als gleich angesehen worden sein könnte, die an bestimmten Stellen in einer Ausführung Ganztöne, in einer anderen Halbtöne, Tritonus statt Quart etc. etc. gesungen hätte. Natürlich ist die Voraussetzung, daß der mittelbyzantinische Gesang durchweg hinsichtlich diatonischer Struktur dem westlichen Choral vergleichbar war, eine unbeweisbare, wohl aber plausible Hypothese. Wie muß man sich dann aber diese Unfähigkeit noch der mittelbyzantinischen Notation erklären? Nun, ganz einfach: Dem geschulten Sänger war natürlich klar, wo er einen Halb-, wo einen Ganzton zu singen hatte, das ergab sich schon aus der gelernten Melodiegestalt. Nur, mit dieser Dominanz der Melodiegestalt war der Unterschied unwesentlich: Wesentlich, und als Bezeichnetes verwendet, war der Unterschied zwischen skalisch — dies in rationaler Metasprache verstanden! — jeweils elementarem Schritt auf der einen und Sprung auf der anderen Seite (natürlich wird von anderen Merkmalen der Zeichen, wie rhythmischem Bezeichneten hier abgesehen). Der Sänger rationalisiert nicht in Halb- und Ganzton, sondern in elementare Schritte und Sprünge, *σάματα* bzw. *πνεύματα*, ob Halb- oder Ganzton ergibt sich aus der gelernten Melodiegestalt (hier könnte man, wenn man es wissen wollte, den Unterschied zwischen Gemeintem und Bezeichnetem elementar erkennen: Das Gemeinte kennt natürlich den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton, das Bezeichnete kennt diesen Unterschied nicht; interpretationsgeschichtlich gesehen stellt die Übertragung mittelbyzantinischer Neumen sozusagen eine rationale Rekonstruktion dar — was dieser Terminus bedeutet, kann — und sollte — man in Studien von Stegmüller nachlesen). Insofern ist also eine Verwendung des in der rationalen antiken und westlichen mittelalterlichen Musiktheorie klar definierten Intervallbegriffs auch für das Bezeichnete mittelbyzantinischer Neumen inadäquat (was M. Haas in seinem Beitrag für die *Paläographie der Musik* S. 2.20 ff., wie zu erwarten systematisch unbeachtet läßt, obwohl O. Strunk gerade darauf schon sehr früh verwiesen hat).

Man muß dies beachten, will man verstehen, daß noch die frühen klar diastematischen westlichen Neumenschriften, wie die von St. Yrieux, zwar recht klar die Ausmaße der Schritte/Sprünge zu erkennen geben, nicht aber notwendig auch die skalische Struktur; sie sind aber in jedem Fall raumanalog: Stäblein weist in seinem Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, S. 40 f., darauf hin, daß die jeweilige für die Melodik genutzte Linie je nach Tonart verschiedene Strukturöne angäben. Nur, kennt man die diatonische Struktur der Melodien nicht von vornherein, wird man auch nicht sehen können, welche Tonart die betreffend notierte Melodie besitzt — die Linie jedenfalls läßt dies, offenbar, gerade nicht erkennen. Und damit stellt sich natürlich die Frage, ob nicht die Lage der Töne zur Linie jeweils aus dem Ambitus heraus entstanden zu sehen ist. Davon abgesehen, wird aber deutlich, daß vielleicht die, schon in der *Musica Enchiriadis* so zentrale Aufgabe der Notation, den Halbton herauszuheben, nicht für alle diastematischen Notationen von Anfang an die zentrale Funktion der genutzten Linie gewesen

auch darauf ist noch einzugehen; einen *climacus* konnten die melischen Akzente nicht vorgeben, sein muß — das wußte man trivialer Weise, wenn man die Melodie kannte. Angesichts Guidos Theorie ist dies nicht ganz leicht zu verstehen, ergibt sich aber aus dieser gestalthaften Gebundenheit des Halbtons: Auch, weitgehend, klare Diastematie (Raumanalogie der Notation) muß nicht rational skalisch sein (die mittelbyzantinische Notation ist nie rational skalisch — jedenfalls vor Zarlino —, aber auch nicht raumanalog in der Notation).

Darüber hinaus aber ist noch zu beachten, daß eine ganz ernst genommene, d. h. nicht einfach zur Verkürzung der Formulierung gebrauchte, Wortbildung wie *aufsteigendes Intervall* inadäquat ist: Ein Intervall ist ein abstrakter Abstandsbegriff, dem die Richtung nicht immanent ist. Wenn also z. B. eine der Fassungen der Papadike, ed. E. V. Hertsmann/Gertsman, S. 422, 4, von ἐν ταῖς ἀνωύσαις φωναῖς καὶ τὰ ἕτερα δύο ἐν ταῖς κατιούσαις ..., gesprochen wird, dann tut man ersichtlich besser daran, φωνή durch *Schritt* zu übersetzen, dem dann noch die Richtung als weitere Qualifikation zugeordnet wird — und dann, in der mittelbyzantinischen Notation noch die Anzahl der damit zu durchlaufenden oder zu überspringenden elementaren Schritte: Denn es ist doch klar, daß die Sprache der byzantinischen „Theorie“ rein bewegungsmäßig ist, also dem Bezeichneten der melischen Akzentzeichen der Antike vollkommen entspricht, ohne daß die Zeichen aber raumanalog gestaltet wären! Die Entwicklung, die die westliche Neumenschrift zu einer raumanalogen melischen Schrift getan hat, ist nicht trivial.

Auch hier ist natürlich zu beachten, daß diese Terminologie, d. h. die Formulierung des Bezeichneten, nicht einfach mit dem Gemeinten identifiziert werden darf. Wie das denn nun? Ganz einfach: Auch die Sänger der Liturgie zur Zeit der mittelbyzantinischen Notation werden nicht im Sinne der Theorie von Aristoxenus die Intervalle kontinuierlich „durchheult“ haben, sondern im Sinne der für musikalische Stimmbewegung charakteristischen diskreten Weise gesungen haben. Ebenso ist klar, daß sie natürlich auch klare Intervalle gesungen haben, also nicht zwischen Halb- und Ganzton, Quart und Tritonus etc. unentschieden hin und her gesungen haben: Das Gemeinte, die Melodiegestalt ist im Sinne der rationalen Musiktheorie des Westens nicht als grundsätzlich verschieden anzusetzen — und die geläufige Übertragung, im rhythmischen Sinne sicher wesentlich besser durch die These von E. Jammers zu rekonstruieren, in Töne bestimmter Dauer ist keineswegs für den modernen Betrachter unverständlich (von nicht mehr erkennbaren Sonderheiten abgesehen, natürlich): Wenn das melische Bezeichnete der Zeichen die melische Bewegung ist, dann muß die Bedeutung der die zeitliche Ordnung angegebenden Zeichen auf die jeweils erreichten Tonhöhen bezogen werden, nicht etwa auf die lang oder kurz durchzuführende Schritte oder Sprünge; um diese Besonderheiten byzantinischer Notation — gegenüber der des Westen — verstehen zu können, muß man hier rational zwischen Bezeichnetem und Zeichen sowie Gemeinten trennen: Das rhythmisch Bezeichnete ist strikt rational bestimmt in der mittelbyzantinischen Notation nicht direkt auf das melisch Bezeichnete zu beziehen; es muß die Tonhöhe sein, kann nicht die melische Bewegung sein, die das Bezeichnete der melischen Zeichen ist; hier ist die Darstellung der Bedeutungen nicht streng rationalisiert — ja, und wer will denn das überhaupt wissen? Nun, vielleicht der, der über byzantinische und westliche Neumen Erstaunliches und Neues schreiben will.

Das melisch Bezeichnete der mittelbyzantinischen und sicher auch der älteren byzantinischen Neumen ist der (jeweils) elementare Schritt bzw. der nach Anzahl der übersprungenen elementaren Schritte gemessene Sprung in eine der beiden Richtungen. Das läßt auch verständlich werden, warum die Beschreibung der Tonwiederholung, des Bezeichneten des ἴσον, so schwierig war. Und natürlich ist klar, daß die eindeutigen rhythmischen Zeichen nicht etwa die Ausführung eines Intervalls betroffen haben, sondern die Dauer des erreichten Tons bzw. der betroffenen Silbe, wie dies die nicht unplausible Theorie von E. Jammers — und die Tradition der Bestimmung des Objekts metrischer Zeichen — sagt. Übrig-

trivialer Weise, denn zwei „absteigende“ Bewegungen der Stimme über einer Silbe gibt es gens wird auch von da die Unmöglichkeit offenkundig, die byzantinische „Theorie“ in irgendeiner Weise inhaltlich mit der antiken zu verbinden: Diese war von Anfang an eine, instrumental begründete, Einzeltontheorie der Melik, wie dies auch für die arabische zutrifft, auch für deren einzige musiktheoretische Quelle vor der Rezeption der, in Haasens so unübertrefflicher Formulierung, *Substanz griechischen Wissen* im Bereich der Musiktheorie. Das westliche Mittelalter mußte dies zusammen mit der rationalen Intervalldefinition erst noch lernen, wie Aurelian erkennen läßt — die byzantinische „Theorie“ hat dies erst sehr spät erreicht!

Einen Hinweis auf die Möglichkeit einer definitorisch rationalen Unterscheidung zwischen „halbem“ und „ganzem“ Schritt fehlt in der von E. Makris, *The chromatic scales of the Deuterios modes in theory and practice*, in *Plainsong & Medieval Music* 14, 2005, S. 1ff, S. 3, angesprochenen Stelle einer anonymen Schrift des 15. Jh., worin es heißt: *τότε λέγεται φθορά, όταν τῆς φωνῆς το ἥμισυ εἴπῃς ἐν ταῖς κατιούσαις μίαν καὶ ἥμισυ, ὥσπερ εἰς τὸ νενανῶ. ἀκουσον γάρ: αὕτη ἡ φθορὰ εἰς τὰ ἀνιούσας. ἰδοὺ γὰρ εἶπε τοῦ νῶ τὴν φωνήν, τὴν φωνὴν τὴν ἥμισυ [correct.: ἡμίσειαν] εἰς τὸ νά ...* Was man nur mit einigen Ergänzungen ansatzweise übersetzen kann: *Man spricht von phtora, wenn du die Hälfte der phone singst in den abwärtsgehenden (phonai) eine (phone) und die Hälfte wie bei dem nenano. Höre aber [auf nenano]. Dies ist die phtora in den aufsteigenden (phonai): Siehe nämlich: Singe die phone des „no“, die halbe phone auf das „na“ (die sicher korrekte Ergänzung nach Höre aber stammt von Makris; daß der Schreiber vergessen hat, das, was eigentlich vorgesungen wird, explizit zu notieren, ist verständlich).*

Die Opposition scheint *phone*, also *elementarer Schritt* und *Hälfte* zu sein. Das in irgendeinem Sinne als Modulationshinweis zu verstehende Bezeichnete der *phtora* wird man hinsichtlich des Gemeintes sicher mit einem „falschen“ Halbtonschritt, also einer strukturellen (nicht intonationsmäßigen) *absonia* im Sinne der *Scolica Enchiriadis* interpretieren können — nur haben die mittelbyzantinischen Autoren dies niemals mit Bezug auf einen Halbton formulieren können. An dieser Textstelle wird man mit Makris nicht umhin können, den Halbtonschritt als Gemeintes anzunehmen. Wie auch immer das exakt Gemeinte zu rationalisieren sein könnte, daß der angesprochene Schüler *die Hälfte des elementaren Schrittes* singen soll, daß irgendwie daraus *eine phone und die Hälfte* entstehen oder damit verbunden sein soll, und daß man erst *eine phone auf no, dann die halbe phone auf na* singen soll, wird man als intuitiven Hinweis auf eine *Hälfte* eines Schrittes, also doch wohl auf den Halbtonschritt bewerten können.

Ein Vergleich mit der *Scolica Enchiriadis* macht gleichzeitig deutlich, wieweit der byzantinische Autor von einer rationalen Definition eines Tonsystems bzw. einer *Skala* entfernt ist: Jede skalisch strukturelle Angabe fehlt. Immerhin wird daraus erkennbar, daß eine auch nur intuitiv, nicht voll rationalisierte Erfassung der Opposition zwischen Halb- und Ganzton möglich war, ja eigentlich naheliegend sein muß, denn die Sänger werden diesen Unterschied in irgendeiner Weise auch explizit gelernt haben. Nur, zu einer Heranziehung dieser für die Definition der diatonischen Skala grundlegenden Opposition fehlt ausweislich der Ausführungen zum *Rad* der Tonartnamen in tetrachordaler Anordnung jeder Ansatz. Daß die Formulierung der zitierten Textstelle von erheblicher Bedeutung ist, wird in einem weiteren Zitat, das Makris gibt, erkennbar: Er zitiert aus der Schrift von Gabriel Hieronomachus, ib., wo ebenfalls das *νενανῶ μέλος* erklärt wird, aber so vage, daß eine auch nur ansatzweise Erkenntnis einer entsprechenden Funktion eines skalisch diatonisch „falschen“ Halbtons ausgeschlossen ist; wie auch Makris zu recht bemerkt, bedeutet das da auftretende Wort *halb* nicht das *Halbtonintervall*: *τοῦ νενανῶ φωνῆ· αὕτη γὰρ ἡμίσεια δοκεῖ πῶς εἶναι, ... ἄλλως θ' ὅτι ἀσθενεῖς ἐκφέρομεν τὰς τοῦ νενανῶ ἀνιούσας φωνάς.* Grund dafür, daß man, was davor steht, beim Singen des *nenano* nicht mit der gleichen *phone* endet,



für die Grammatik nicht, und die Grammatik hat die Akzentzeichen erfunde (das Bezeichnete mit der man begonnen hat, ist die *phone des Nenano* — *phone* wird hier offenbar nicht im speziellen Sinne des elementaren Schrittes gebraucht —, *diese nämlich erscheint irgendwie halb zu sein ...* Beim Aufstieg dagegen *ἀσθενεῖς ἐκφέρομεν τὰς τοῦ νενανῶ ἀνιούσας φωνάς*; also die aufsteigenden phonai des *nenano* werden irgendwie *schwächer* gesungen: Das ist keine skalische oder wenigstens intervallisch diatonische Angabe, rational zu rekonstruieren ist hier nichts (was selbst Ch. Hannick bemerkt hat, *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, Wien 1997, S. 145 — wie Hannick dann doch durchgehend von *Intervallen* etc. sprechen kann, ist unerfindlich: Das Fehlen einer rationalen oder wenigstens intuitiven Unterscheidung zwischen Halb- und Ganzton müßte doch endlich einmal bei der Interpretation der Texte beachtet werden). Klar ist auch, daß ein Einzeltonbegriff nicht besteht, *φωνή* bedeutet nicht den, auch noch skalisch diatonisch festgelegten Ton. Bezeichnetes der Zeichen ist der *Schritt*, bzw. natürlich der *Sprung* und das *Stehenbleiben*, weshalb man auch die Formulierung, daß der *Schritt über „na“* halb sein soll, übersetzen muß (es handelt sich um syllabische Stellen).

Daß Verf. schon in *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 174 ff., nicht ganz unausführlich und mit einigen übersetzten Stellen das Problem andeutet, das im zunächst rein vokalen, intuitiven Denken des Westens, der Musik der Liturgie, in der allein die Rationalisierung zuerst erfolgt ist, schon die Definition des rationalen Einzeltons machen mußte, und daß er diesen Vorgang sozusagen synoptisch in Vergleich mit der entsprechenden Rezeption und Weiterverarbeitung antiker Anregungen in arabischer Theorie, vornehmlich al-Fārābīs zu bewerten versucht, bleibt dem großen musikwissenschaftlichen Mediävisten M. Haas natürlich verborgen, solche Kleinigkeiten kann er großzügigst übersehen — nur, wird dadurch seine Behauptung von der absoluten Nullität (... *haben nicht verstanden* ...) der bisherigen Bemühungen um mittelalterliche arabische Musiktheorie im Verhältnis zu der des Westens glaubwürdiger, wenn M. Haas bestehende, vergleichende und sogar auf eigenen Übersetzungen beruhende Interpretationen gar nicht beachtet?

Denn eines konnte damit absolut sicher gezeigt werden, daß die beiden Rezeptionsvorgänge nur in Hinblick auf die Vorgabe, nicht aber die Folge vergleichbar sind, daß also beide Musiktheorien sich völlig getrennt entwickeln konnten, völlig unabhängig voneinander, aufgrund der gemeinsamen antiken Vorgabe nur im ja nicht ganz unwesentlichen Bereich der grundlegenden rationalen Definition des melischen Materials der Musik identisch. Alles irrelevant, alles nur von totalen Ignoranten gefunden? Nun, um die Relation antiker und arabischer Musiktheorie auch nur ansatzweise angehen zu können, sollte man gewisse eigene Kenntnisse der antiken und auch arabischen Musiktheorie besitzen. Oder ist auch das irrelevant für die große, dreißig Jahre vorausschauenden Sicht?

Das Bezeichnete ist also wie dies in allen Fällen der notwendigen Unterscheidung von Gemeintem und Bezeichnetem üblich ist, über das Gemeinte ausreichend Kenntnis zu geben nicht fähig; das Modell, das das Bezeichnete gibt, Folgen von gerichteten Bewegungen, eventuell, in der mittelbyzantinischen Notation in der Bezeichnung von elementaren Schritten, ist hochgradig unvollständig und auch nicht homogen. Und wie ergänzt man dessen Aussage zum Gemeinten? Nun, der byzantinische Sänger wußte natürlich, wie er singen sollte, der moderne Interpret setzt seine Erfahrung aus der Praxis und der, hier anderen, westlichen Neumennotation ein — und läßt die Sänger auch in Byzanz Folgen von Tönen verschiedener Länge singen: Das Bezeichnete der Neumenschrift ist in Byzanz damit aber nicht identisch! Der Gegensatz zwischen dem von den melischen und den die Zeitquantitäten betreffenden Zeichen Bezeichneten — Dauer von einzelnen silbischen oder quasisilbischen Einheiten oder auch Tönen gegenüber gerichteten Stimmbewegungen — ist sozusagen nicht homogenisiert, bleibt widersprüchlich,

stammt von Aristoxenus); einen *porrectus flexus* dagegen konnte man direkt aus der Vorgabe wenn man der überzeugenden These von E. Jammers zu Silbe und Quasisilbe folgt — ist das wirklich so kompliziert?

Ja, und auch das kann man aus der Tradition ableiten: Die Akzente betreffen wie die metrischen Zeichen in der Grammatik die Einheit der Silbe; hier konnte es in der Grammatik keine Probleme geben: Die nach dem Aristoxenischen Modell in kontinuierlicher Stimmbewegung „durchheulte“ melodische Bewegung war auf die kurz oder lang andauernde Silbe bezogen — ob Aristoxenus dieses Problem seiner Theorie noch weiter ausgearbeitet hat, ob dies überhaupt ein antiker Musiktheoretiker oder Grammatiker getan hat, ist offenbar unbekannt, und muß hier auch nicht weiter interessieren.

Das melisch Bezeichnete der mittelbyzantinischen Notation ist dann aber nicht mehr die Silbe, sondern die einzelne Bewegung, denn die wird ja notiert, durch Zeichen wiedergegeben bzw. symbolisiert; der gemeinsame Bezugsort *Silbe* für metrische wie melische Zeichen besteht also nicht mehr.

Damit aber ist der Unterschied der Deutung von E. Jammers und der *Monumenta Musicae Byzantinae* hinsichtlich der Rhythmik, streng vom Bezeichneten her beachtet, als Unterschied des jeweils bezogenen Trägers zu bewerten: Die melischen Zeichen betreffen, ob melismatisch oder syllabisch, die einzelnen melischen Stimmbewegungen, die rhythmischen aber betreffen in der Deutung von Jammers wie ursprünglich in der Grammatik die Silben oder, in Melismen Quasisilben, in der gegensätzlichen Deutung aber die jeweilige einzelne (melische) Bewegung (hinsichtlich des Gemeinten also Tondauern, hinsichtlich des Bezeichneten eben melische Bewegungen!). Daß die mittelbyzantinische Notation, die rhythmisch eine größere Anzahl von Zeichen benutzt, die beiden metrischen Zeichen der Grammatik nicht benutzen kann, ergibt sich aus deren Gestalt zwangsläufig: Und hier liegt ein zu beachtender Unterschied zur westlichen Neumenschrift, die vielleicht von Anfang an, jedenfalls aber vom Stadium der Bretonischen, St. Galler und Metzger Neumenschrift eine Einzeltonnotation ist, selbst wenn der rational definierte skalische Einzeltonbegriff im Sinne des Elements der Melik noch nicht bewußt war — angesichts der Ausführungen von Aurelian bleibt zu fragen, ob schon die von ihm erwähnten *cantores*, intuitiv, „einzeltönig“ dachten, oder ob dieses so fruchtbare Darstellungsmittel vielleicht erst in der zweiten Hälfte des 9. Jh. Einzug in das Denken der westlichen *cantores* fand, ja, es bleibt die Frage, ob die angesprochene „Einzeltönigkeit“ der westlichen Neumenschrift vielleicht doch erst eine Folge des Rationalisierungsvorgangs gewesen sein könnte — Fragen, die angesichts der weltmusikgeschichtlich so ungeheuren Bedeutung der Erfindung der raumanalogen Notenschrift vielleicht doch nicht so irrelevant sind, wie sie dem adlerartig die Wirklichkeit der Quellenaussagen überfliegenden eher kurz-sichtigen Auge erscheinen könnten: Auch in der Betrachtung der Geschichte der Musik ist Anwendung von Rationalität vielleicht doch nicht so abwegig; denn in der Geschichte selbst, *teste Guidone*, hat sie erhebliche Bedeutung gehabt.

Die Frage nach dem Bezeichneten der rhythmischen Zeichen ist also keineswegs als Spielerei zu betrachten, sondern für die Bewertung des Denkbaren und der geistigen Voraussetzungen musikalischen Denkens von zentraler Bedeutung, auch wenn dies M. Haas vielleicht zu elementar erscheinen mag. In der byzantinischen Notation bleibt, um ein Beispiel zu nennen, offenbar das — ursprüngliche? — Grundprinzip einer Zeichenverdoppelung (vgl. Haas, *Notation*, S. 2.24), was dann aber zwangsläufig der Deutung von Jammers widersprechen würde; oder die *διπλα* ist eben nicht einfach eine Verdopplung der *ὄξεια*, wogegen die *δύο ἀπόστροφαι* vielleicht eine sekundäre Analogbildung sein könnten. Darauf ist hier aber nicht weiter einzugehen. Klar ist, daß die Lösung des Problems der Bedeutung der rhythmischen Zeichen davon abhängt, was deren Bezeichnetes ist — die Dauer der Silbe oder die Dauer einer als elementar verstandenen melischen Bewegung bzw. Bewegungsfolge (im Westen — in rhythmischen

ableiten, nämlich dem *torculus/circumflexus/involutio* o. ä. Auch dies ist zu beachten, bevor Notationen — klar der Einzelton, denn der „bekommt“ ein Episem o. ä.). Dabei ist klar, daß sich bei der letzten Deutung das Dilemma ergibt, eigentlich Bewegungen wie z. B. den Sprung von vier Elementarschritten als lang, kurz oder sonst etwas bezeichnet zu sehen. Auch diese Merkwürdigkeit muß nicht gegen die Deutung der Schule von Wellesz sprechen, denn solche Diskrepanzen sind natürlich nicht auszuschließen — das Fehlen einer Rationalisierung ist aus dem Fehlen einer Rationalisierung des Einzeltons zu erklären. Gemeintes ist auch hier nicht identisch mit dem Bezeichneten!

Übrigens liegt hier auch ein Grundproblem der Aristoxenischen Theorie: Wie soll man eigentlich die diskrete Stimmbewegung verstehen, was geschieht zeitlich eigentlich, wenn der Sänger vom Ton *C* zum Ton *G* springt, braucht er dafür Zeit, wie ein Affe, der von einem Zweig zum anderen springt? Aristoxenus läßt diese, ihm wahrscheinlich bekannte Frage einfach offen, indem er seinen Bewegungsbegriff ausdrücklich auf das darunter intuitiv Verstandene einschränkt. Das Problem aber bleibt ungelöst für das Aristoxenische Modell. Auf die Lösung von infinitesimalen Zeitdauern für den melischen Ortswechsel scheint diese Theorie nicht gekommen zu sein, was auch ganz allgemein gilt. Genaueres weiß man jedoch nicht (mehr).

Und die wesentliche Frage, die hier zu betrachten ist: Die in der Raumanalogie melischer Bewegung liegende *Anschaulichkeit* — kein irgendwie irrationales Phänomen, sondern eine rational erklärbare Leistung musikalischen Hörens — wird auf der Ebene der Zeichen nur im Westen erreicht bzw. genutzt; der Osten gelangt auf gleicher Basis zu einer abstrakten Art von Zeichen, Richtung und Schrittzahl wird nicht raumanalog, sondern durch abstrakte, beliebige Zeichen dargestellt; teilweise wie gesehen auch durch Buchstaben, Anfangsbuchstaben von Namen, vergleichbar etwa den melischen Romanusbuchstaben wie *a*, *s*, *i* u. ä., also *hoch*, *oben*, *tief* o. ä. Man kann auch so notieren; nur hat sich die westliche Methode, die Nutzung der Raumanalogie der antiken melischen Akzentzeichen als wesentlich brauchbarer erwiesen — warum? Nun, offenbar weil die Wiedergabe melischer Verläufe als räumliche Kurve, als *Graph* der geistigen Repräsentation besser entspricht als die abstrakte Weise — das gilt aber bekanntlich für alle als Kurven darstellbaren Funktionen, wie Temperaturfolgen, Börsenkurskurven, Fieberkurven, Kurven vom Verbrauch von Wasser, also für das, was man als *time domain* einer Zeitreihe versteht, wogegen die Erzeugung von Unsinn in Geisteswissenschaft pro Produzent(in) und Zeitraum kaum einfach als Kurve darzustellen wäre.

Zuletzt könnte noch gefragt werden, warum denn eigentlich nur die westliche Notation zu diesem nützlichen Werkzeug der *Zeit-Tonhöhen-Kurve* gelangt sein könnte — vielleicht liegt dies darin, daß die Erfinder der westlichen Notation (nicht notwendig mit östlicher Anregung, da reichen die Angaben der lateinischen Grammatik, von deren Definition Floros kein Wissen zu haben scheint), was den Verweis auf die gegebene melodische Bedeutung gegebener Zeichen anbelangt, sehr früh wenigstens intuitiv den Einzeltonbegriff erarbeitet, und so die Raumanalogie auf die nach Aristoxenus diskrete Stimmbewegung angewandt haben. Das war zukunftssträchtig. Und daß man diese Unterschiede des Bezeichneten beachten sollte, erweist der Irrtum, der nicht nur M. Haas, sondern auch andere Interpreten byzantinischer „Musiktheorie“, wie z. B. Ch. Hannick eigen ist,  $\phi\omega\nu\eta$  einfach mit *Intervall* zu übersetzen, nur weil das Gemeinte natürlich in jedem Fall Intervalle (genauer: Das Bezeichnete der rational definierten Intervallbegriffe) sind (auch abgesehen von dem Fehlen rational skalischer Definition).

Übrigens könnte man die Frage stellen, ob die ja bereits in der Paläofränkischen Neumenschrift faßbare Möglichkeit der Notation von Einzeltönen, also der Definition des Bezeichneten einer Neume als Zeichen für Einzelton oder Folgen von Einzeltönen, vielleicht in Zusammenhang steht mit der Rezeption der antiken Musiktheorie. Denn, es ist, wie oben bereits angedeutet, natürlich nicht undenkbar, daß schon

man etwa gegen eine Ableitung der rhythmischen Zeichen und vor allem ihres Bezeichneten der Paläofränkische einzügige *torculus/circumflexus*, notiert als Bogen, also wie in St. Gallen eine *flexa*, zumindest ab einer gewissen Zeit nicht einfach mehr entsprechend der Definition des Bezeichneten der Akzente *Bewegung nach oben + Bewegung nach unten* bedeutet hat, sondern nur noch ein traditionelles, aus diesem Ursprung ableitbares und abzuleitendes Zeichen für die drei Töne eines *torculus* war. Dann wären die anderen, klar Einzeltöne bezeichnenden Schriften bzw. besser Schriftdialekte nur graphische Konsequenzen aus dem Erkennen des Bezeichneten *Einzelton* als Element der Melik: Dazu war sicher noch kein vollständiges Verständnis der skalischen Systematik der Diatonik notwendig, sondern „nur“ ein Bewußtsein der Zerlegbarkeit von melischen Verläufen in Tonpunkte.

In diesem Sinne könnte vielleicht auch Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* und *Otfrid* weitergeführt werden. Andererseits ist natürlich zu beachten, daß noch Guido elementare ausgeführte Intervalle, soweit sie als Teil eines Melodieverlaufs verstanden werden, als *motus* bezeichnet, Maß und ausgeführte Tonfolge also nicht nur sinngemäß unterscheidet, sondern auch eine Bezeichnung findet, die der Bewegungsvorstellung entspricht, vielleicht ja eine Folge älterer, intuitiver Ausdrucksweise (darüber kann man auch Einiges in Verf. *Musik und Grammatik* lesen — wenn man so schwierige Texte denn zu lesen imstande, und auch noch willens sein sollte, so, um das Denken von Musik im Mittelalter ansatzweise verstehen zu können).

Und hier sollte man endlich zur Kenntnis nehmen, daß zwischen der *virga* als Bezeichnung eines von unten erreichten Tons und der *virga* als Zeichen für die Bewegung nach oben kein grundsätzlicher Unterschied besteht: Beidemal wird die Bewegung nach oben graphisch analog notiert; die Definition des Zeichens in der ursprünglichen Art, wie sie die Grammatik vorstellt, ist die *Stimmbewegung nach oben* für den aufwärtsführenden *Strich des accentus acutus*; insofern ist eine Notation, die sich strikt an die Definition der Grammatik hält, gehalten, eine Bewegung nach oben, also rational die Folge von zwei Tönen, einer tief, der andere hoch, graphisch analog, wie es die griechische Antike intuitiv erfunden hatte, als Strichlein nach oben zu notieren; mit einer strikt auf Einzeltöne bezogenen Definition des Elements der Musik, die graphisch in allen westlichen Neumenschriften, außer eben der Paläofränkischen, erreicht ist, wird analog die Folge von Tonpunkten als Bezeichnetes gesehen, d. h. die *virga* wird, wie auch die Möglichkeit der Hinzufügung eines Episems zeigt, zum Zeichen für den Hochtton, den Ton, der höher steht als der vorausgehende — was dabei wichtig ist, ist der Umstand, daß auch da die tonräumliche Analogie in der Notation beibehalten wird, weshalb die Differenzierung zwischen *iconic* und *symbolic* gerade hier an der Sache völlig vorbeigeht: Vgl. Emma Hornby, *Transmission ...*, S. 446, Anm. 94, die offenbar immer noch nicht von der Erklärung der Sachverhalte in Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* Kenntnis genommen hat; es ist schon eine seltsame „Wissenschaft“, die doch tatsächlich fertig bringt, klare Ergebnisse über die Natur der Neumen, selbst wenn sie zwanzig Jahre lang veröffentlicht, in allen öffentlichen Bibliotheken zugänglich sind, einfach nicht zur Kenntnis zu nehmen — da wurde bereits, wie nun auch von Ch. Attkinson bemerkt, schon vor etwas längerer Zeit darauf verwiesen, daß die Ursprünge der Neumenschrift klar in den entsprechenden Zeichen der Grammatik zu sehen sind, und daß dieses Notationsprinzip auf Aristoxenus zurückgeht, der selbst diese Notationsweise natürlich nicht ersonnen hat, aber klar die Bewegung des Stimmklangs als *kontinuierliche Bewegung*, nach oben oder unten, beschrieben hat — wie dann die Griechischen Grammatiker auf den Gedanken kamen, zur Kennzeichnung der Lage des Akzents im Wort, diesen kontinuierlichen Klangstrom silbisch zu segmentieren und mit einfachen, analogen Zeichen zu repräsentieren, kann man aus diesem Beitrag leicht erfahren wie auch den Namen des Autors, der darauf zuerst aufmerksam gemacht hat (nicht auf die Neumenschrift, sondern die antike Entstehung der Zeichen, nämlich B. Laum,

aus der Vorgabe der Metrik argumentiert. Man wird einige Inhomogenitäten erwarten müssen, allerdings ein deutsch schreibender Autor). Die lateinischen Grammatiker konnten, mangels Anwendbarkeit der melischen Definition des Bezeichneten der Zeichen, nur den Inhalt der antiken Definitionen weitergeben. Aber, warum soll man sich ältere Forschungsergebnisse zu eigen machen, wenn der Irrtum doch viel bequemer ist und tiefersinnig klingt: Aber, stellt nicht die Erfindung der raumanalogen, nicht einfach naiv so zu bezeichnenden *anschaulichen* Notation ein musikgeschichtlich so zentrales Phänomen dar, daß man darauf wenigstens eine gewisse wissenschaftliche Sorgfalt anwenden sollte?

Es ist daher schon bemerkenswert, den Gebrauch der *virga to represent a high note as a conventional association* zubezeichnen, und nicht sehen zu wollen, daß die *virga* in jedem Fall mit der Richtung nach oben verbunden ist; es ist ebenfalls erheiternd, wenn die Besonderheit der Paläofränkischen Notation einfach gleichgesetzt wird mit der Aquitanischen (ausgerechnet), Beneventanischen etc. Das geht nicht an, weil alle diese Schriften analytisch sind, in dem Sinne, daß sie als elementar Bezeichnetes den Einzelton aufweisen, nicht den *motus* (den repräsentiert sozusagen die Ligatur), die *gerichtete Bewegung*, also genau das, was die mittelbyzantinische Notation mit dem Wort *φωνή* bezeichnet, haben — die byzantinische Notation allerdings unter Hinzufügung des jeweiligen, „halb“diatonischen, nur Halb- und Ganzton nicht unterscheidenden Maßes der Bewegung, also etwa *ein Sprung nach oben im Abstand von drei Schritten*. Als ob im St. Gallischen *pes* nicht klar die ursprünglich analoge Schreibweise der *virga*, und damit natürlich auch in relativer Einzelstellung der alte Inhalt erhalten ist.

Daß die klare Definition des Bezeichneten als Einzelton, den, wie nochmals gesagt, vielleicht nur die Paläofränkische Notation nicht — schon immer — mitgemacht hat, einiges an den Neumenschreibungskonventionen verändert, ist klar; auch die Neumenschrift hat ihre Geschichte, ihre Vorgabe und notwendige Erweiterungen: Einen Schritt nach oben, denkbar als zwei Töne, einer tiefer, der zweite höher, ist mit dem Bezeichneten des Zeichens *acutus accentus* vereinbar, zwei oder mehr Schritte nach oben, ist im Bezeichneten dieses einfachen Systems nicht zu finden, also geht man analog vor, kann z. B. drei *tractuli* graphisch übereinander schreiben, genau wie man dies vom *langen pes* schon kannte — und daß dieser *lange pes* von Metz in seiner Ausrichtung genau nach der *virga* gedacht und notiert wird, dürfte doch wohl klar sein: Beachtet man die Vorgabe und die Notwendigkeiten, dann ergeben sich die Erweiterungen fast durchweg als folgerichtig: Die diachronische Betrachtungsweise ist hier unabdingbar, will man sich nicht in leere Pseudosystematiken, übernommen aus anderen, leicht faßbaren Disziplinen erschöpfen.

Insofern darf man hier eben auch nicht einfach absehen von der Funktion und dem Funktionieren der Hinzufügung metrischer Zeichen, wie man sie in St. Gallen findet. Daß das Stadium, in dem Paläofränkische Neumen erhalten sind — außer vielleicht den wenigen Beispielen in der Überlieferung der Schrift von Aurelian —, sicher bereits nicht mehr ihre ursprüngliche Form aufweisen, liegt auf der Hand; die Ausführungen von Emma Hornby, *ib.*, S. 447, sind daher entbehrlich, insbesondere die Behauptung, daß *the reports of the Carolingian commentators* bewiesen, daß diese, wer auch immer das sein mag, *no claim of a melodically unified tradition in the 9th century* machten, ist absurd, da es keine Karolingischen Kommentatoren der Melodien gibt und Aurelian, der auf Karl d. Gr. als *avus vester* Bezug nimmt, kein Wort sagt, das vermuten ließe, er hätte nicht eine *unified*, nämlich eindeutige und in seinem Sinne korrekte Version der Meßmelodien im Sinn — daß es Varianten gibt, die er notiert, sagt dagegen überhaupt nichts, denn er kann diese klar unterscheiden, sie sind für ihn nicht *oral tradition* Variable, sondern klar genau bestimmte, regional zuweisbare Verschiedenheiten, denen er z. B. nicht in jedem Falle folgt.

Daß Levys, nun offenbar nicht mehr auf Weiterleben der antiken Notation, ausgerechnet in der Nach-

wozu übrigens noch etwas kommt, das auch zu beachten ist: Die Ebene der Schreibung der Zeichen kann eigene Traditionen entwickeln, die z. B. nicht mehr ganz der Raumanalogie entsprechen müssen, obwohl diese weiterhin Grundlage des gesamten Systems bleibt<sup>56</sup>, wie man dies bei Schreibweisen des St. Galler *torculus* vermuten könnte — nein, da handelt es sich nicht um irgendwelche neue und grundsätzlich andere Zeichenarten, sondern einfach um Schreibgewohnheiten. Das Prinzip des *torculus*, *Von Unten Nach Oben + Von Oben Nach Unten* ist klare Grundlage auch „schräger“ Notierungen. Dem klaren Bezeichneten, *longa/brevis*, eventuell auch *ultra mensuram*, wenn man offenbar zwei *episeme* hinzufügt, für jeden Ton — hier eindeutig nicht (mehr) für die Silbe — steht also schon eine durch die Systematik der rein melischen Neumen aufgezwungene, eben nicht immer homogene Vielfalt von Zeichen(möglichkeiten) gegenüber, wie im Falle der Neumen, die eine melische Bewegung in eine Richtung über mehrere Töne bezeichnen sollen; dafür gibt es kein Vorbild in den melischen Akzentzeichen — und hier leisten die Erfinder der Neumenschrift im Westen Wesentliches, nämlich die direkte Übertragung des tonräumlichen Prinzips: Die drei „aufsteigenden“ Töne des *scandicus* sind wie eine *virga* angeordnet, folgen genau deren Prinzip, obwohl sie einzügig vom Vorbild her eigentlich nicht darstellbar sind, so daß hier eine Notierung in Einzelzeichen, sozusagen gegen das Prinzip des *circumflexus* unabdingbar wird — will man eben die Raumanalogie beibehalten. Diese Probleme muß man beachten, und eben vom Bezeichneten ausgehen!

Alle diese Möglichkeiten von Inhomogenitäten, von scheinbaren Widersprüchen auf der Ebene der Zeichen muß man vorab in Betracht ziehen, bevor man die die Möglichkeiten einer Bezeichnung von metrischen Werten in den Neumen zu klassifizieren und eventuell auf ihren Bezug zur antiken Tradition zurückzuführen versuchen kann. Hier sei zunächst kurz auf die Einzelzeichen eingegangen.

Der in Hinblick auf die antike Tradition geradezu triviale Beleg der graphischen Erfassung rhythmischer Struktur durch metrische Zeichen und damit die Identität des Bezeichneten — nicht notwendig des Gemeinten! — ist in der St. Gallischen Notation der Gegensatz von *tractulus* und *punctum*; diese Unterscheidung kennt auch die Metzger Notation, nur daß sie — in ihrer sozusagen klassischen Ausprägung, also etwa der Hs. von Laon — das Längsstrichlein der folge des Westreichs, sondern nun in der Paläofränkischen Schrift basierende These dennoch unhaltbar ist, ergibt sich trivial aus dem Fehlen der Quellen.

Zu bemerken ist hier vielleicht der Umstand, daß zwar das Zeichensystem und das Bezeichnete der westlichen Neumenschriften, vielleicht sollte man besser von Neumendialekten sprechen, identisch ist, daß jedoch die Einheitlichkeit der karolingischen Minuskel auf der Ebene der Textschreibung in der Verschiedenheit der Neumenschreibungen nicht erreicht ist; zumindest ist dies ein, nicht überraschender, Hinweis darauf, daß die Neumenschrift erst nach der Reform der Textschrift und dann an verschiedenen Orten selbständig entstanden ist.

<sup>56</sup>Dies ist der Fall auch bei adiastematischen Neumen; diesen „fehlt“ hinsichtlich rationaler und eindeutiger Bezeichnung der Tonhöhen einmal das Prinzip, nicht nur die Richtung, sondern auch das Ausmaß wiederzugeben, zum zweiten aber das Prinzip, die melischen Abstände auch über Silben- oder Quasi-Silben hinaus anzugeben — dies tut, in direkter Folge der Vorgabe die Neumenschrift anfänglich ja nicht, weshalb z. B. St. Gallen nützliche Romanus Buchstaben wie *e* etc. entwickelt hat bzw. nutzt.

metrischen Länge als eine Art Fähnchen schreibt, die mit einer *virga* zu verwechseln insbesondere wegen des „Stielchens“ dieser Fahne nicht gänzlich unmöglich erscheint; allerdings läßt der Zusammenhang hier kaum je eine falsche Lesung zu; gemeint ist eindeutig ein *tractulus*, das Längenstrichlein der metrischen Zeichen. Übrigens macht die von Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 188, — Stäblein spricht von *Fliegenfuß* — plausibel gemachte graphische Entstehung dieses Zeichens klar, daß es nicht von Anfang an als metrisches Zeichen gemeint gewesen sein kann, d. h., daß die Schaffung eines zweiteiligen Systems notwendige Voraussetzung war: Aus Gründen einer klaren graphischen Oppositionsbildung wäre entweder eine grundsätzliche Veränderung notwendig gewesen, etwa Ersatz durch Strichlein der *longa* und Bogen,  $\smile$ , für die Kürze; daß eine solche radikale Veränderung nicht sinnvoll gewesen sein dürfte, liegt auf der Hand, also tritt die zweite Möglichkeit ein, die Veränderung des gegebenen Zeichenmaterials durch einfache graphische Zusätze oder Veränderungen zu markieren, hier also die Nutzung eines „Anstrichs“ von unten, was das einfache, silbische Einzeltonzeichen zu einem *tractulus* macht, ohne daß die Graphie der *longa* direkt übernommen wird: Die Opposition von *punctum* und *tractulus* in Metzger Notation ist klar genug, um hier keinen Zweifel beim Leser entstehen lassen zu können<sup>57</sup>.

Das Zeichen für das Bezeichnete *tractulus*, also die metrische Länge entspricht in Metz nicht (ganz) dem klassischen Zeichen, sondern ergibt sich aus der Tradition der Notation; daß das Be-

---

<sup>57</sup>Man darf dankbar von Emma Hornby die Erkenntnis empfangen, daß die Neumenhss. kaum zum Bedarf des Absingens durch den ausführenden Sänger gedacht waren, *Transmission ...*, S. 452, was sie wiederum Peter Jeffery verdankt. Dazu benötigt man eigentlich nur normalsichtige Augen, wenn man dagegen wie einer der großen niederländischen Komponisten einer Brille bedarf, wird man die Absonderlichkeit der gegenteiligen Annahme, daß also die Neumenhss. zum Absingen geeignet gewesen wären, von vornherein einsehen — immerhin kann man auch hier die Quellen befragen und lernt, amüsant erzählt, von Ekkehard VI in den *Casus St. Galli*, im 47. Kapitel (natürlich zitiert nach ed. Häfele): *Erat Romae instrumentum quoddam et theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inspectionem repositorium, quod a cantu nominabant cantarium. Tale quidem ipse apud nos ad instar illius circa aram apostolorum cum authentico locari fecit, quem ipse attulit exemplato antiphonario. In quo usque hodie, in cantu si quid dissentitur, quasi in speculo error eiusmodi universus corrigitur.* Natürlich nicht zum Absingen, sondern zur Kontrolle im Falle von Diskussionen wird diese Kopie des authentischen *antiphonarii*, sicher *missarum*, *circa aram* für alle einsehbar aufgestellt, bis heute! Ganz überflüssig sind deutsche Quellen und sogar neuere deutsche Fachliteratur auch heute vielleicht doch noch nicht.

Nur, ist mit Aufstellung der tiefen Erkenntnis einer praktischen Unbrauchbarkeit von Neumenhss. wie der von Hartker eigentlich irgendetwas zur Funktion der, adiastematischen, Neumen gesagt? Wenn man die Melodie in ihrer, von Hucbald her gesehenen Unvollkommenheit, von der Zeit her, die nichts anderes kannte, gesehen, aber vollkommenen Notierung gelesen hatte, eventuell auch noch die erinnerte Melodie damit in Übereinstimmung gebracht hatte — dann hat man doch offenbar direkt abgesungen. Und daß man Neumen zur Zeit von Guido direkt abgesungen hat, bezeugt er zuverlässig durch Verweis auf den Papst seiner Zeit. Die große Erkenntnis sagt also gar nichts aus: Neumen kann man natürlich auch absingen, sie notieren gemeinte Melodien mit den verfügbaren Mitteln der Zeit, was denn eigentlich sonst?

zeichnete *longa* gemeint ist, ergibt sich klar aus der Opposition zu melisch gleichartigen Neumen, in denen Einzeltöne durch *Punkte* notiert sind, durch die Parallelen zu St. Gallen und eventuell auch noch Romanusbuchstaben. Insofern als metrische Kürzen nicht durch Längen, waagrechte Strichlein, bezeichnet werden, ist die Verwendung des Punkts, statt eines nicht in das System der melischen Neumen passenden  $\smile$ <sup>58</sup> eine rationale und zeichenmäßig sinnvolle, notwendige Entscheidung — die Kombination der metrischen und melischen Zeichen kann die Grammatik nicht vorgeben, die verwendet die Zeichensorten getrennt analytisch (die lateinische Aussprache läßt die Akzentsetzung übrigens fest von der Prosodie abhängen, die *Pänultima*regel; aber, was sind das für fremd klingende Merkwürdigkeiten, so etwas braucht man doch nicht zu wissen, *Lateinische Philologie des Mittelalters ...* steht in Heidelberg als Zeichen der Eliteuniversität doch auf dem Ausradierungsplan, in Zürich dagegen nicht, wo findet sich also die Elite?)! Eine Kombination von melischen und metrischen Zeichen mußten die selbständig leisten, die eben auch die Erfassung rhythmischen Gemeinten versucht haben; was sie, wenn auch nicht entwicklungsmäßig gesehen, mit einigem Erfolg getan haben.

Man könnte auch die Frage stellen, warum z. B. die St. Galler Notation bei Einzelzeichen zur entsprechenden rhythmischen Differenzierung das *punctum* für die Kürze, was ja auch Vorbilder besitzt, den *tractulus* für die Länge schreibt, in zusammengescriebenen Neumen wie dem *pes* aber den „kurzen“ *pes* eindeutig mit dem Halbkreis des metrischen Kürzezeichens, den „langen“ *pes* aber mit dem *tractulus* kennzeichnet. In dieser Kombination treten die antiken metrischen Zeichen also in der meist verwendeten Form auf, die man somit als für den Erfinder der St. Gallischen Notation normale graphische Unterscheidung zwischen Kürze und Länge ansehen kann.

Der einfache Punkt zur Bezeichnung der Kürze stellt damit eine Veränderung dar, die aber schon — wenigstens — systematisch<sup>59</sup> leicht zu erklären zu sein scheint: In einem schnellen Schreibvorgang wird die Differenzierung zwischen dem gebogenen Strichlein,  $\smile$  und dem geraden *tractulus* bei nur geringfügiger Nachlässigkeit zum graphischen Differenzierungsproblem — das ist in der Bretonischen Notation leicht erkennbar; es kann sehr leicht das Problem entstehen, daß eine Entscheidung, was nun gemeint ist, durch etwas flüchtige Schreibung unmöglich wird. Die Entscheidung für das *punctum* dagegen (nun als graphische Opposition zur Länge) als Zeichen der Kürze läßt auch bei flüchtigster Schreibung den Unterschied leicht erkennbar sein — so wäre eine hypothetische Rekonstruktion der Entstehung der metrischen Zeichen und ihrer Inhomogenität denkbar; dabei könnte natürlich auch ein rein melisches Einzeltonzeichen primär gewesen sein, das *punctum* — bekannt übrigens als eines der Elemente in Rudimenten antiker Atomtheorie, ohne daß damit Abhängigkeit behauptet werden sollte oder könnte —,

<sup>58</sup>Man denke etwa an die Probleme auf der Ebene der Zeichen, die unter Verwendung dieses Zeichens in Bezug auf Liqueszenten hätten entstehen können.

<sup>59</sup>Da diese Unterscheidung sowohl in St. Gallen, in der bretonischen Notation von Chartres sowie in der Metzger Notation besteht, kann man von einer gemeinsamen Tradition sprechen — bei den *climacus*- und *scandicus*-Neumen jeder Art. Die Diskrepanz der rhythmischen Oppositionsbildungen begegnet bei den einzülgigen Neumen.



wäre dann bei einer sekundären „metrischen“ Zeichenbildung zu einem gegenüber dem Längenzeichen verständlichen (zusätzlich) metrisch kurzen Zeichen geworden.

Die Metzger Notation verstärkt diese graphische Differenzierung noch weiter, indem sie den geraden *tractulus* eben als eine Art „Winkelement“, als „Fähnchen“ schreibt, die Notierungsweise *punctum* für die Kürze aber beibehält.

Man kann dazu die Hinweise auf die Entwicklung der Notierung dieses Zeichens in verschiedenen Stadien der Metzger Notation durch B. Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 108 ff., heranziehen: Daraus wird klar, daß es sich wesentlich um eine Verstärkung der graphischen Unterscheidungsmerkmale handelt. Die Bretonische Schrift, z. B. in Chartres, *PM XI*, macht deutlich, daß die Unterscheidung zwischen „reiner“ *longa* und *brevis* keineswegs immer sehr klar geschrieben ist, wenn sie denn klar in metrischer Opposition gemeint sein sollte<sup>60</sup>. Die Metzger Differenzierung ist also nicht einfach eine Art rein ästhetische Weiterentwicklung; selbst hier, in der Erfindung der Zeichen und Ihrer Systematik durch Oppositionen wird Rationalität erkennbar. Hier wird die graphische Gestaltung der Zeichen besonders redundant — ein klarer Hinweis darauf, daß die Erfinder der regionalen neumenschriftlichen Unterschiede sich der Probleme klarer Lesbarkeit bewußt waren, daß sie hier also ganz rational Zeichen entwickelt haben; man muß von Schaffung von Redundanz als Voraussetzung für klare graphische Unterscheidung sprechen. Man kann dies vergleichen mit den Bemühungen die tatsächlich schwer in der notwendigen Exaktheit zu notierenden drei Punkte der Isidorschen Interpunktion zu verbessern: Die Differenzierung nach der Lage der Punkte, ihrer Stellung zur Linie, darauf, Buchstabenmitte und oberes Buchstabenende, führt bei nicht ganz sorgfältiger Notierung geradezu zwangsweise zu Unklarheiten. Damit wird die Hinzufügung von allerlei Zusatzzeichen zur Notwendigkeit, woraus Frage-, Ausrufezeichen, Semikolon etc. abzuleiten sind — nicht, wie gewissen Deutern der Neumenschrift erscheint, als Entsprechungen zu bestimmten Neumen, z. B. des Metzger getrennten, kurzen *pes* als Entsprechung zum Ausrufezeichen, vielleicht gar noch deshalb, weil da ja auch die Stimme hinaufgeht — hat sie das zur Zeit um 800 auch getan? Wenn man dann noch aus diesen Satzzeichen die Neumen insgesamt ableiten will, hat man die Auswirkungen kontextfreier Gestaltdeutung exemplarisch vor sich.

<sup>60</sup>Wie Jammers bemerkt, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 143: *Punkt und Tractulus unterscheiden sich als Einzelzeichen wenig, in zusammengesetzten Zeichen aber recht deutlich.* Angesichts von graphischen Oppositionen wie *climaci* bestehend aus *puncta* und abschließendem *tractulus* sowie beginnendem *punctum* und allen anderen Tönen als *tractuli* scheint eine Opposition des Bezeichneten im Sinne der metrischen Bedeutung klar; allerdings fällt auch auf, daß alle *climaci* dann *lang* schließen müssen, daß andere einzügige Neumen offenbar nicht durchgehend eine entsprechende Opposition kennen, und auch andere Neumen nicht immer sehr klar differenzieren, was einen Unterschied zwischen *punctum* und *tractulus*, bzw. dem damit Bezeichneten in den einzügigen Neumen nicht immer klar erkennen läßt; andererseits ist der Unterschied z. B. von *torculus* mit anfangendem Episem, d. h. *longa* und einfachem, rundem *torculus* wieder ebenso klar wie im Fall der *climaci*: Ist also die „Rhythmisierung“ nicht vollständig auf potentiell alle Töne beziehbar? Hierauf soll hier nur hingewiesen werden, die Studien der Facsimileausgabe sind hier von höchstem Wert.

Daß die — außerhalb von Ligaturen, also nicht im einzügigen St. Galler *pes* o. ä. im Verbund stehende — *virga*, das Zeichen für den Hochton ohne rhythmische „Zusatz“-Bedeutung nicht ganz fehlt, ihre ursprüngliche Bedeutung als *accentus acutus* also in einem Erfindungsstadium der Notation ganz selbstverständlich geläufig war, zeigt die Notierung des „zerlegt“ geschriebenen *pes*, also die Folge *punctum* oder *tractulus + virga*; eine Folge, die Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 134, auf den *langen pes* bezieht<sup>61</sup>, d. h. daß der Notator hier nicht den *eckigen*

<sup>61</sup>Folgen wie *tractulus, virga + punctum + tractulus*, für eine Tonfolge wie *a, cga*, wie im Grad. *Qui operatus est*, im Vers auf *semper in me manet*, statt *eckiger pes subbipunctatus*, dürften darauf hinweisen, daß der Notator wie in anderen vergleichbaren Fällen hier eine Gliederung, Einzelton + *climacus* beabsichtigt hat — übrigens in Kontrast zu Laon, das hier die Folge *tractulus + punctum + punctum + tractulus* aufweist, also, wie die Nichtverwendung der *virga* an höchster melischer Stelle der Figur zeigt, eine einheitliche Neume meint.

Man könnte also annehmen, daß St. Gallen — gemeint ist natürlich immer der betreffende Notator bzw. ebenso natürlich der seiner möglichen Vorlage — die Folge von zwei „aufsteigenden“ Tönen, *lang kurz* nicht mit dem *eckigen pes* habe notieren wollen oder können, daß die eindeutig gemeinte rhythmische Folge, *lang kurz* nicht mit einem *eckigen pes* wiedergegeben werden konnte, weil der Schlußton eben kurz gemeint war. Dieser Interpretation aber widersprechen die oben episemierten Formen des *eckigen pes*, wie z. B. im All. *Beatus vir* auf *qui suffert*; daß jedenfalls die Möglichkeit zur Differenzierung hinsichtlich der metrischen Länge eines jeden Tones bestanden hat, auch im *eckigen pes*, zeigt das Beispiel der Notation im Tract. *Qui seminant*, s. u., 3.1.4 auf Seite 660, im 1. Vers auf *in lacrimis*, wo auch die abschließende *virga* des *pes subbipunctatus* ein Episem erhält; nur, ob dies eine grundsätzliche Regel in dem Sinne ist, daß jeder *eckige pes* ohne *episema* auf der abschließenden *virga* die metrische Bedeutung *lang kurz* haben muß, ist kaum mit Sicherheit zu beweisen, d. h. die Möglichkeit, daß der *eckige pes* als Zeichen auch verwendet werden kann für die metrische Folge *lang lang*, ist nicht deshalb auszuschließen, weil es die Möglichkeit einer differenzierten Notierung gibt; dasselbe gilt natürlich auch für die *clivis* mit *episema*: Auch da besteht ja die Möglichkeit, die Länge des Schlußtons noch ausdrücklich hervorzuheben — wichtig ist also, unabhängig davon, ob auch gewisse „Schlampigkeit“ möglich war, daß grundsätzlich die Möglichkeit bestand, und auch genutzt wurde, in jeder Neume die metrische Länge eines jeden Tons einzeln anzugeben, denn das heißt, daß dann auch jeder Ton als Objekt einer solchen Differenzierung gesehen werden konnte und gesehen wurde; daß dies für das Gestaltdenken zur Zeit der Erfindung dieser Neumenschriften von großer Bedeutung ist, dürfte klar sein: Die Gregorianischen Melodien und speziell Melismen einfach als Folge ornamentaler Wendungen sehen zu wollen, ist in dem Moment ausgeschlossen, in dem jeder einzelne Ton als Träger einer metrischen Quantität gedacht wird. Dies gilt ersichtlich bereits für eine „vorrational“ Zeit der geistigen Repräsentation von Gregorianischen Melodien, was übrigens die klaren Verweise Aurelians auf die Melodiegestalt bestätigten, obwohl diesem der skalisch rationale Einzelton als Element noch nicht geläufig war. Also: Die Vorstellung einer beliebig variierbaren *oral tradition* Melodik ausgerechnet des Gregorianischen Chorals müßte sich diesem Phänomen stellen. Dies sei aber nur als Ausblick auf allgemeinere Fragestellungen erwähnt; hier geht es um die Zeichen der Neumenschrift.

Auch hier erscheint es also, wie noch näher zu begründen, durchaus sinnvoll, nicht einfach, wie dies z. B. Pfisterer tut, rhythmische Angaben mit denen der Gliederung einfach zu vermengen, und dann ein rhythmisches Bezeichnetes zu postulieren, das in den rhythmischen Schriften dann von vornherein „arbeitslos“ wäre, sondern, Hucbald folgend, hier zwei verschiedene Arten des Bezeichneten anzusetzen,

*pes* verwendet, der metrisch gleiches Bezeichnetes besitzt. Die Existenz eines eigenen Zeichen für den melischen Hochtton bzw. besonders deutlich erkennbar in umfangreicheren Neumen, die analytisch notiert werden, für den lokalen Höchstton, stellt also ein weiteres Problem für eine Hinzufügung von graphischen Zeichen für die Länge oder Kürze eines betreffenden Tons dar. Natürlich kann hier das *episem* in jedem Fall die *longa* wiedergeben, wenn eben eine *virga* verwendet werden mußte, aus melischen Gründen — dies hat aber zur Folge, daß ein melisch notwendig mit *virga* zu bezeichnender kurzer Ton dann eben gar kein Zusatzzeichen erhalten konnte, denn ein *punctum* verbietet sich ebenso wie ein  $\smile$ , letzteres schon wegen der leichten Verwechselbarkeit mit einem *episema*. Also muß auch hier überprüft werden, ob und was eine *virga* allein nun auch eventuell metrisch aussagen kann — man beachte bitte, daß die Kennzeichnung von zeitlicher Quantität eines Tones eben zwangsläufig von der gegebenen Tradition her als *metrisch* zu bezeichnen ist, der Rhythmus des Chorals ist damit natürlich nicht etwa notwendig *metrisch*!

Daneben findet sich die *virga* noch als Rudiment ebenfalls im getrennt, analytisch geschriebenen *scandicus* wie auch im („kurzen“) *climacus resupinus* zur Bezeichnung des Anteils „*resupinus*“, z. B. in All. *Dies sanctificatus* auf *adornate*; bei einer Folge von drei „absteigenden“ Punkten und anschließendem höheren Ton wird interpretiert: *kurze flexa + kurzer pes*; warum der absteigende „kurze“ Anfangsteil nicht als einzügige, „kurze“ *flexa* geschrieben wird, ist noch zu erörtern, ebenso wie die Frage einer Ersetzung der *virga* an entsprechenden Stellen durch die Zeichen für Kürze und Länge. Das Beispiel kann zeigen, daß die Schreibungen in Hinblick auf alternative Schreibmöglichkeiten zu betrachten sind, auch was die bezeichnete Rhythmik anbelangt: Nur so lassen sich die zeichenmäßigen Oppositionen erkennen, also das System möglicher Alternativen, die dann entsprechendes Bezeichnetes wiedergeben können. Gleichzeitig muß man zumindest zunächst beachten, daß verschiedene Gruppierung der möglichen Zeichenkombinationen nicht notwendig und nicht in jedem Fall in rhythmischen und anderen Hss. als Zeichen mit rhythmischem Bezeichnetem zu sehen sind: Das Bezeichnete *Phrasierung* oder *Gliederung* kann ein eigenes Bezeichnetes gewesen sein, worauf noch kurz einzugehen ist; hierfür ist Hucbald eine wesentliche Quelle (wenn der gesunde Musikverstand hier fehlen sollte). Die Nutzung der isolierten *virga* in Gruppen, also für Tonfolgen über einer Silbe bzw. Quasisilbe kann dies, wie angedeutet, belegen.

---

nämlich einen potentiell artikulatorischen Unterschied zwischen *langem pes* und *pes* „aus“ isoliertem *tractulus* und *virga*, nebst folgenden Tönen: Wer sich nicht vorstellen kann, welche Gestaltqualität die Phrasierung haben kann, soll sich einmal Kompositionen von Haydn betrachten, oder, bei Schwierigkeit mit dem Lesen von Musik in Einzeltönen, anhören.

## 2.4 Die Oppositionen zwischen „langem“ und „kurzem“ Podatus, „langer“ und „kurzer“ Flexa

Die rhythmische Opposition von *punctum* und *tractulus*, d. h. des von diesen Zeichen Bezeichneten entspricht — wie gesagt nicht notwendig als Gemeintes! — in St. Gallen, in Metz und in der Bretonischen Schrift, soweit sie metrische Zeichen verwendet, genau dem der antiken Metrik. Bei der zweitönigen Neume des *pes* findet sich eine Opposition<sup>62</sup> des zwischen dem einzügig geschriebenen und dem angesprochenen zweiteilig notierten *pes*, also eine bemerkens-

<sup>62</sup>Es ist erstaunlich, daß auch die neueste Arbeit zur westlichen Neumenschrift sich dieses Mittels der Bestimmung von Bedeutungen ebensowenig bedient wie die von B. Stäblein, *Schriftbild der einst. Musik*, in *Musgeschichte in Bildern* III, 4; es handelt sich um den Beitrag von N. Phillips, s. u. Die Notwendigkeit eines solchen Beitrags wird aus dem Inhalt nicht ganz klar erkennbar.

Das Prinzip, daß sowohl die Melik als auch die Rhythmik, also das Bezeichnete bzw. potentiell Bezeichnete von Neumen geradezu exemplarisch Oppositionen kennt, gegensätzliche Richtung, kurz oder lang, macht den Vergleich der zugeordneten Zeichen untereinander wie auch zwischen den Neumenschriften zu einem unabdingbaren methodischen Ansatz einer adäquaten Strukturbeschreibung (einen Hinweis s. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 290 ff.; die vorliegende Arbeit versteht sich partiell als eine weitere Anregung, diese Methode systematisch durchzuführen, s. auch u. zu N. Phillips, 2.7 auf Seite 436): Die Opposition der beiden Arten des *pes* in Metzger und St. Galler Notation z. B. ist hinsichtlich der Frage nach Herkunft der Unterscheidung zwischen metrisch Kurz und Lang als Bezeichnetes zu beachten, z. B. schon um die Frage wenigstens stellen zu können, ob die Verwendung der metrischen Zeichen zusätzlich zu denen der melisch prosodischen ein wesentlicher Faktor der Rationalisierung der Neumenschrift in eine, weiterhin raumanaloge Tonortschrift gewesen sein könnte (nicht in der Art, daß die prosodischen Zeichen von irgendwoher plötzlich raumanalog geworden sein könnten, sondern in dem Sinne, daß dadurch das Konzept des Einzeltons als Element der Melik bewußt worden sein könnte; trivial wäre das nicht). Darauf ist noch einzugehen. Deshalb reicht es aber auch kaum aus, einfach immer wieder die Unterschiede der Notationen zu beschreiben, nicht aber nach ihrer Systematik zu fragen.

Bei der Betrachtung der recht grob geschriebenen Hs. aus *St. Pierre* in Angers, die Stäblein, *ib.*, S. 108, näher behandelt, würde z. B. auffallen, daß zwar die *flexa* die Opposition zwischen einzügiger Schreibung und Schreibung in Einzelzeichen kennt, nicht aber der *pes*, der offenbar nur einzügig begegnet, obwohl natürlich die *scandizierenden* Neumen wie immer in Einzelpunkten notiert werden (müssen). Ein Blick auf Chartres, PM XI, zeigt, daß es hier die Opposition von *einzügig* – *getrennt* natürlich bei der *flexa* wie auch beim *pes* gibt. Dies dürfte die Frage nach der Priorität immerhin stellen lassen, worauf auch noch einzugehen ist. Die Frage lautet konkret: Ist die Umwandlung der noch adiastematischen Notation zu einer eindeutig nicht mehr gerichtete Bewegungen, sondern Töne in entsprechendem Abstand (natürlich noch nicht rational, d. h. intervallisch bestimmt, sondern nur sozusagen als „gerichteter Abstand an sich“) bezeichnenden Notenschrift etwa durch die Absicht oder Notwendigkeit, jedem Ton eine Dauer geben zu müssen oder zu wollen mit verursacht worden? Die Frage ist deshalb von Interesse, weil ja z. B. der St. Galler *pes* in seinen beiden Formen einzügig „bleibt“, aber gegenüber der Paläofränkischen *virga* eben deutlich den Anfang und das Ende als Tonpunkt versteht. Ob die Frage zu beantworten ist, ist sicher nicht einfach zu entscheiden — der isolierte Punkt als Zeichen für den einzelnen Ton, z. B. notwendig im *climacus*, s. u., jedenfalls dürfte älteren Datums und unabhängig

werte Inhomogenität auf graphischer Ebene, auf der Ebene der Zeichen, in der Metzger Notation (aber auch zwischen der Metzger Lösung und der von St. Gallen). Das melisch Bezeichnete ist identisch, so daß die graphische Opposition rhythmisch, möglicher Weise ja auch artikulatorisch gegensätzliche Bedeutungen bezeichnen soll. Hinzu kommt aber — analog beim *scandicus* — eine weitere Opposition, die nämlich zwischen der getrennten Notierung anfangend mit *punctum* oder mit *tractulus*, also mit Kürze bzw. Länge.

Im St. Gallischen entspricht nun der einzügige, *runde*, also mit dem Kürzezeichen, beginnende *pes* dem mit einem Querstrichlein beginnenden einzügigen *pes* der Metzger Notation, der zweiteilige *pes* da meist dem *eckigen*, d. h. mit Längenzeichen beginnenden einzügigen *pes* von St. Gallen.

Wie die St. Galler Notation zeigt, ist das Zeichen der *virga*, der Tradition entsprechend, ohne (eigene, primäre) rhythmische Bedeutung; diese kommt ihm erst zu in Hinblick auf die Opposition *mit Episem*, d. h. Längenzeichen, oder eben ohne. Die Kürze einer *virga*<sup>63</sup> wird somit nicht dem metrischen Zeichensystem entsprechend, sondern durchaus praktisch, durch Fehlen eines zusätzlichen Längenzeichens angegeben; eine Ökonomie, die beim *pes* ausgeschlossen war. Dem entspricht übrigens der Umstand, daß *climaci*, die in St. Gallen mit metrisch unbezeichneter *virga* beginnen, in Metz — in bestimmten Hss. — durch das reine Kürzezeichen, das *punctum* notiert zu sein scheinen: Die *virga* ohne Episem ist also kurz, was allerdings nicht ihrem eigentlichen Bezeichneten entspricht, aber sofort ablesbar ist. Dies kann wohl auch erklären, warum in Metz der einzügige *pes* gelegentlich mit *t* am oberen Ende zusätzlich bestimmt werden kann oder muß: Dann soll offenbar die abschließende *virga* lang gehalten werden<sup>64</sup>.

Daraus wird ein gewisses zwangsläufiges Dilemma der einzügigen Neumen erkennbar: Die Hinzusetzung eines metrischen Zeichens kann eigentlich nur eine konstituierende Note betreffen, als kurz oder lang kennzeichnen<sup>65</sup>; zu fragen bleibt also, wie ist die Dauer der einen einzügigen

---

von metrischen Zeichen entstanden zu denken sein. Aber auch das ist vielleicht nicht beweisbar.

<sup>63</sup>Korrekt: Die metrische Quantität *kurz* wird dem durch *virga* bezeichneten Ton nicht durch ein eigenes Zeichen als Bezeichnetes zugeordnet — das Bezeichnete ergibt sich aus der Natur der melischen Zeichen, die Opposition ist asymmetrisch in der angesprochenen Weise.

<sup>64</sup>Auf die Bedeutung der *virga* als reines Gliederungszeichen, z. B. zur Unterscheidung eines echten *climacus* mit vorgängigem, phrasierungsmäßig selbständigem *pes* von einem *climacus praebipunctatus* als komplexe Einheit o. ä. Situationen wird noch später hingewiesen.

<sup>65</sup>Wie bereits angeführt, scheint dies, der plausiblen Theorie von E. Jammers zu folgen, in der mittelbyzantinischen Notation nicht — notwendig — der Fall zu sein: Da scheint die Silbe bzw. Quasisilbe, die in Byzanz auch textlich explizit gemacht wird, durch „sinnlose“ Silben, Träger der jeweiligen metrischen Zeichen zu sein. In den westlichen Neumendialekten (ausgenommen eben die Paläofränkische Notation) scheint ausnahmslos nicht etwa die Bewegung, sondern der Ton Objekt der metrischen Bezeichnung zu sein — man müßte etwa eine *virga* im Paläofränkischen Sinne mit *episem* rekonstruieren, um eine metrisch bezeichnete Gesamtneume postulieren zu können; nur, wie gesagt, solche Formen scheint es nicht zu geben, denn in St. Gallen, wo es episierte und einfache *virgae* gibt, kann natürlich nicht etwa der *runde* oder *eckige pes* als ursprünglich entsprechend metrisch bezeichnete *virga* im Paläofränkischen Sinne gedeutet werden; es scheint auch jede, eine solche Hypothese potentiell bestätigende Frühform zu

*pes* abschließenden *virga*, d. h. des dadurch bezeichneten Tons, zu bestimmen. Die gleiche Frage gilt für die episemierte *flexa* in St. Gallen: Ist damit nur der Ton der beginnenden *virga* oder die ganze *clivis* bestimmt? Die klare Opposition der getrennt notierten Komplexneumen, wie etwa des *climacus*, wo jeder Ton als kurz oder lang gekennzeichnet werden kann, läßt vermuten, daß jeder Ton in seinem jeweiligen rhythmischen Wert bezeichnet werden kann.

Von den melisch vergleichbaren Zierneumen, *salicus* oder Liqueszenz, abgesehen, bestehen in der Metzger Notation also für die melische Bewegung eines *pes* drei, unter Hinzuziehung von Zusatzbuchstaben sogar vier oder mehr, Zeichen, wobei das Bezeichnete einfach zu erkennen ist; Frage ist also, ob, im Gegensatz etwa zu St. Gallen, wirklich jede mögliche metrische Kombination, *kurz + lang*, *lang + kurz*, *kurz + kurz* etc. angegeben werden kann — vorausgesetzt, daß es die entsprechenden Folgen in der Wirklichkeit des Bezeichneten auch gegeben haben kann.

Dabei wird klar, daß das waagrechte Anfangsstrichlein des zusammengeschriebenen Metzger *pes* nicht mit dem Längenzeichen zu identifizieren ist, das das Metzger „Fähnchen“ generiert hat: Hier, im einzügigen Metzger *pes*, könnte man dieses Strichlein vielleicht von der Kürze ableiten wollen, die waagrecht geworden ist — tatsächlich würde ein reines *punctum* in dieser Kombination zeichenmäßig zwangsläufig unbrauchbar sein: Die Pragmatik eindeutiger Schreib- und Lesbarkeit, Unterscheidbarkeit der Zeichen, kann also die graphisch einheitliche Systematik aufheben. Dies gilt ja analog auch für die St. Galler Praxis einer Anfügung eines senkrechten *episema*, wenn die „betroffene“ Note selbst bereits waagrecht geschrieben ist, wobei auch hier die Möglichkeit der doppelten Episemierung besteht.

In diesem Zusammenhang könnte eben die heute weniger beachtete Frage gestellt werden, ob und inwieweit etwa die Hereinnahme der metrischen Zeichen zur analytischen, d. h. den Einzelton als Bestandteil auch von komplexen Neumen, wie dem *circumflexus/torculus*, beachtenden Notierung beigetragen, ja vielleicht sogar verursacht haben könnte, worauf schon oben, z. B. Anm. 5 auf Seite 13 hingewiesen wurde<sup>66</sup>: Bekannt ist, daß die Paläofränkische Notation fehlen: Man muß also wohl die Nutzung metrischer Zeichen in den westlichen Neumen als von Anfang an auf einzelne Töne bezogen interpretieren!

Wie im Anschluß zu sehen, gibt auch die „oben“ episemierte *flexa* in St. Gallen gewisse Fragen auf: Kann man daraus schließen, daß die Umgestaltung der Paläofränkischen *gravis*, des einfachen Strichleins zur zweiteiligen St. Galler *flexa* bereits lang vor der Nutzung auch metrischer Zeichen geleistet war, also das Einzeltonverständnis bereits ältere Tradition hat. Es gibt hier durchaus noch Fragen, die in der neuesten Gesamtdarstellung, wie so vieles, keine Berücksichtigung gefunden haben.

<sup>66</sup>**Zur Struktur der Einzeltonnotierung auch in einzügigen Neumen als Tongruppenzeichen** Angesichts der Existenz offenbar sozusagen von Anfang an von nicht-rhythmischen Neumenschriften, wie der nordfranzösischen, eventuell auch der ursprünglichen Bretonischen u. ä. ist natürlich die Frage nach einer eventuellen Funktion der Verwendung metrischer Zeichen für die Dauer von Einzeltönen in einzügigen Ligaturen/Neumen bei der Entwicklung einer Einzeltöne, nicht Bewegungen darstellenden Neumenschrift von besonderem Interesse; Byzanz hat eine solche Rationalisierung, die Bestimmung des skalisch definierten Einzeltons als eigentliches Material der Melik nicht erreicht, was, wie oben ausgeführt, nur dann Erstaunen auslösen könnte, wenn man nicht beachtet, daß das Bezeich-

die Zeichen in einer Weise verwendet, wie sie der grammatischen Definition melischer Akzente graphisch und hinsichtlich des Bezeichneten genau entspricht, auch wenn dies trotz lange vorliegender Literatur auch Atkinson offenbar noch nicht rezipiert hat: Der *accentus acutus* ist Zeichen für eine Bewegung der Stimme nach oben, dies ist die korrekte, Aristoxenische Definition, auf deren Quellen etwa in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* hingewiesen wird: Dem Bezeichneten einer einheitlichen, beim *circumflexus* einer kombinierten, melischen Bewegung entspricht graphisch genau der einheitliche gerichtete Strich auf dem Papier bei *ὄξεια* und *βαρεῖα* bzw. die Zusammensetzung von zwei gegenläufigen Strichlein bei *circumflexus* bzw. *περισπωμένη*, ob mit Knick oder rund, also als Dreieckskontur (ohne Bodenlinie) oder als Halbkreis, stetig oder auch noch differenzierbar glatt, hängt allein von Schreibkonvenienzen ab (und wenn die ältesten Metzger Beispiele den Einzeltönen durch eine Art *cup* darstellen, so ist klar, daß sie dieses Zeichen nicht metrisch verstanden haben können, sonst müßte man alle durch dieses Zeichen bezeichneten Töne als kurz bestimmen, vgl. Stäbleins Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, S. 188; übrigens steht dieses Zeichen auch in graphischer Opposition zum *epipho-*

---

nete der Mittelbyzantinischen Neume die *φωνή*, nicht der Ton *φθόγγος/sonus*, sondern der — natürlich gerichtete — Schritt bzw. Sprung ist; die *χαμιλή* bezeichnet wie gesagt nicht den Sprung zwischen einem Ton und einem anderen im Abstand einer Quint, sondern den Sprung, der vier Schritte zusammenfaßt. Das Gemeinte ist natürlich identisch, sonst wäre jeder Ansatz zu einer Übertragung des von dieser Schrift Gemeinten unsinnig, das Bezeichnete aber läßt den Grad der Rationalisierung erkennen (daß der der rational bestimmten Intervalle nicht erreicht wird, ist ein zweiter Unterschied zur westlichen Diastematie — die mittelbyzantinische Diastematie ist nicht mit der des Westens, und daher auch nicht mit der Intervallschrift von Hermann dem Lahmen gleichzusetzen).

Zu fragen ist also, ob vielleicht doch allein das Prinzip der Richtungsänderung — in einigen wenigen Schriften auch der gleichgerichteten Weiterführung — als Ausdruck eines jeweils weiteren Tons, also das Verständnis von Einzeltönen als eigentliches Bezeichnetes der graphischen Neumenzeichen auch in einzügigen Komplexneumen als ursprünglich bzw. erste Stufe der Schriftentwicklung anzusehen ist: Die Idee, den Aufstieg nach oben, modern die Folge zweier „aufsteigender“ Töne nicht einfach durch einen Strich nach oben, sondern ein Zeichen für den tiefen, einen graphischen Richtungswechsel und dessen Ende als Zeichen für den zweiten, höheren Ton o. ä. zu verstehen, könnte und dürfte ursprünglich gewesen sein. Dann hätten St. Gallen und Metz ihre Verwendung von metrischen Zeichen als metrische Differenzierung eines bereits bestehenden Zeichens eben für zwei „aufsteigende“ Töne erfunden bzw. in das bestehende System sekundär „hineininterpretiert“, um weitere, nämlich metrische Differenzierungen jeden Tons anzeigen zu können, wie dies oben vermutet wird.

Klar ist, daß nur die Paläofränkische Notation mit ihren einzügigen Zeichen für zwei Töne klare direkte Spuren der Vorgabe benutzt (vgl. o., Anm. 55 auf Seite 360), die anderen Schriften aber alle das Prinzip einer durch Richtungswechsel in einzügigen Komplexneumen Einzeltöne bezeichnenden Einzeltontschrift aufweisen. Sozusagen umgekehrt gesehen, bedeutet dies, daß die *virga* zum Einzelzeichen wird, der Strich als nur noch „hoch“, nicht mehr *nach Oben* bedeutet; darauf verweist bereits Verf., *Otfrid*; aber warum sollte man so etwas zur Kenntnis nehmen? Nun, vielleicht der Sache wegen — und die diatonische Notenschrift des Westens ist vielleicht doch nicht eine so uninteressante Kulturleistung, wie dies aus der hohen Sicht dessen erscheinen könnte, der Melik nicht aus Tönen bestehen läßt, vielleicht ja aus einem Mangel an Abstraktionsfähigkeit?

*nus*, den die spätere Notation notiert, eine Veränderung des graphischen Aussehens war also unabdingbar).

Unter Beachtung dieses Zusammenhangs wird klar, daß die Formen der späteren, d. h. nach der Paläofränkischen Notation zu datierenden oder phänomenologisch als sekundär zu bestimmenden Neumenschriften insgesamt einen Schritt getan haben, der als analytisch im Sinne der Einzeltonkennzeichnung zu qualifizieren wäre: Die Bewegung nach oben wird als Folge von Tönen, graphisch von ausgezeichneten Stellen des (einzügigen) Neumenzuges notiert, aus dem Zeichen des *accentus acutus* wird der *pes*, der einem alten, „umgekehrten“ *circumflexus* ähnelt. Grund ist, daß mit den graphischen Richtungsänderungen zwei Zeichen kombiniert werden, jedes für einen — in entsprechender Analyse! — der konstituierenden Einzeltöne. Die einfache Bewegung nach oben wird als Bezeichnetes zur Folge eines tieferen und eines höheren Tones (jeweils in Relation zum vorausgehenden bzw. folgenden formuliert; da das Gemeinte klar ist, soll hier etwas elliptisch immer von *n* „aufsteigenden“ Tönen o. ä. gesprochen werden, was nicht nur in strenger Logik natürlich Unsinn ist, weil der erste Ton einer solche Gruppe tiefer als der vorausgehende, nicht der gleichen Gruppe angehörige Ton sein kann, sondern auch, weil Töne nicht „auf-“ oder „absteigend“ sein können, sondern nur die *κίνησις φωνῆς* zwischen ihnen, wie dies Aristoxenus axiomatisiert hat).

Dieser historischen Entwicklung muß man sich zur Beantwortung der gestellten Frage nach Systematik und Gestalt der Angabe von rhythmischem Bezeichneten bewußt sein.

Denn: Wird der *accentus acutus* wie in St. Gallen durch Hinzufügung des Kürze- bzw. Längen-Zeichens zu einem *pes*, zu einem Zeichen, das graphisch zwei Töne bezeichnet, scheint die Vermutung nahe zu liegen, daß die metrischen Zeichen diese Veränderung zumindest wesentlich verursacht haben. Dies gilt ja auch für die Metzger Form (auf deren Bretonische Parallelen braucht nicht eigens eingegangen zu werden, weil sie vergleichbare Prinzipien haben): Der Bedarf, zwischen „kurzem“ und „langem“ einfachen Aufstieg zu unterscheiden, führt zur angesprochenen „assymmetrischen“ Opposition, in der besonders die Notierung in zwei übereinander angeordneten *tractuli* die Zerlegung der Bewegung in zwei Einzeltöne geradezu exemplarisch manifest macht.

Eine Antwort auf diese Frage nach der Bedeutung der, nach dem Gesagten wohl sehr wahrscheinlich sekundären und als Rationalisierungsversuch nun im Bereich der Rhythmik anzusehenden Einführung der metrischen Zeichen für die angesprochene analytische Darstellung melischer Bewegung kann ein Hinweis von Stäblein geben, nämlich der, daß die Differenzierung von zwei Formen des *pes* in St. Gallen später zu sein scheint als die Notierung überhaupt eines *pes*. Dann wird deutlich, daß die Heranziehung auch metrischer Zeichen vielleicht einen Anteil an der angesprochenen Entwicklung hatte, nicht aber verursachend war; dies heißt dann aber wieder, daß die Leistung einer Analyse jeder melischen Bewegung, auch von Komplexbewegungen über je einer Silbe oder Quasisilbe an sich geleistet wurde, daß also die von der antiken Musiktheorie vorgegebene, aber noch von Aurelian nicht ausreichend verstandene<sup>67</sup> Abstraktion

<sup>67</sup>Zum Modell der *Alia Musica* Dies ergibt sich nicht nur klar aus den Melodiebeschreibungen,



von Melik als Folge von Einzeltönen bereits im Rahmen der Neumenschrift und ihrer, historisch nicht überlieferten, Reflexion wenigstens ansatzweise erreicht wurde<sup>68</sup>.

Damit aber ist die Entscheidung, den graphischen Strich als Zeichen für eine melische Bewegung durch Hinzufügung eines Querstriches an der unteren Stelle zu einem Zeichen für zwei

---

sondern auch aus dem Versuch, wenigstens vier Klassen von Grundtonarten irgendwie durch die vier wesentlichen Intervalle zu definieren, was der erste *Quidam* der *Alia Musica* noch weiter zu führen versucht: Die Tonarten werden nicht durch Töne bestimmten Abstands und bestimmter skalischer Lage definiert, sondern durch Folgen von abschnittsgebundenen Ambitus zu charakterisieren versucht. Daß dies dann auch noch mit Zahlenspekulationen der absurdesten Art verbunden ist, braucht hier nicht zu interessieren, der Versuch einer Charakterisierung der acht Tonarten beruht auf einer Erweiterung des Ansatzes von Aurelian: Statt nur jeweils ein Musterintervall nur für die vier authentischen Tonarten als charakteristisch zu erklären, wird eine Folge solcher Intervalle als jeweiliges Charakteristikum aufgestellt — natürlich kaum weniger erfolglos als der völlig unpassende Versuch von Aurelian. Der ist wieder Beweis, daß man die Intervalkategorien inhaltlich noch nicht vollständig verstanden hatte, denn wer würde bei rationalem Denken auf die Idee kommen, eine Tonart allein durch das Intervall des Ganztons charakterisieren zu wollen; hier wird nur „numerisch“, d. h. anzahlmäßig assoziiert. Dennoch ist dies übrigens die einzige Stelle, an der Aurelian — bzw. der Autor, wenn die Parallele in den Boethiuskommentaren älteren Datums ist — konkret Choral und Größen der antiken Theorie verbindet (bei Quint und Quart „funktioniert“ das Verfahren wenigstens ansatzweise); der Versuch ist sinnwidrig, stellt aber immerhin eine solche Verbindung her.

Denkbar ist auch, daß in rationaler Rekonstruktion des *Traité principal*, wie Chailley den ersten Kommentator des so merkwürdigen ersten *Quidam* nennt, dessen Weiterführung von Aurelians höchst rudimentärer (und unzulänglicher) Vorgabe, ed. Gushee, S. 62 f., in der Idee einer Parallelisierung der acht *τόνοι* bzw. *toni*, *tropi vel modi* mit den acht Kirchentonarten bestärkt hat; auch dieser, nun schon voll rationale Autor kennt das *finalis* Prinzip, wenn er es auch, auffällig genug gegenüber Hucbald und der *Musica Enchiriadis* nicht zur Grundlage seiner Theorie macht; so findet man, ed. Chailley, S. 136, 63 d, das übliche Prinzip: *et ab eadem hypate meson hic vel illic semper incipit melodia quarti tropi*.; gemeint ist die *finalis E* (was übrigens der Lehre von Hucbald widerspricht, der zum Schluß seiner Schrift Melodien nach Tonart und in jeder Klasse jeweils verschiedenem Anfangston anführt). Und die für das Strukturmoment von Oktavausschnitten aus der diatonischen Leiter charakteristische jeweilige Lage der Halbtöne in Bezug auf eine *finalis* wird, ib., S. 138, 67 f. bemerkt: *Certum est, quod unaquaeque species diapason secundo suis semitoniis insignitur; quae si loca mota fuerint, totam qualitatem tropi transmutant, suo loco servata conservant. Ad id quoque multum soni prosunt, quos dicunt protum, deuterum et reliqua*. Chailley weist hier mit Recht auf die Terminologie der *Musica Enchiriadis* bzw. der *Scolica Enchiriadis* hin, die dafür das Vorbild gewesen sein dürften. Immerhin ist von Interesse, daß der Autor den Terminus *finalis* in Vergleich zu den genannten Theoretikern ziemlich selten nutzt, z. B. ed. Chailley, S. 149, S. 155, 106 oder S. 163, 130: Der Autor des *Traité principal* jedenfalls hat die Projektion der Melodien auf die diatonische Skala voll bewältigt und basiert in seiner Tonartenlehre eben doch auf dem *finalis* Prinzip. Auch er läßt nicht erkennen, wie die ursprüngliche Ordnung ausgesehen haben könnte.

<sup>68</sup>Von einer solche Leistung ist wenigstens methodisch zunächst die Leistung einer rationalen, skalisch intervallisch begründeten Abstraktion des Einzeltonbegriffes wesentlich zu unterscheiden. Auf solche Fragen soll hier nur verwiesen werden.

Töne in entsprechender Anordnung zu machen, zunächst im Bereich der melischen Zeichen zu sehen: Der Querstrich beim *pes*, der Bogen bei der *flexa* in St. Gallen ist nicht notwendig ursprünglich metrisch zu sehen. An sich wird dies schon deutlich, wenn man die „Unlogik“ der Opposition von *flexa* und *pes* hinsichtlich der Hinzufügung des metrischen Zeichens beachtet: Bei der immer „runden“ *flexa* muß das Zeichen für gemeinte Länge bzw. Langsamkeit immer als Episem hinzugeschrieben werden, bei dem *pes* sind die Zeichen in die Neume integriert, keine Zusätze. Die Inhomogenität der graphischen Oppositionen wird geradezu durchgehend auffällig; ein Hinweis auf eine sukzessive Entwicklung der Schrift.

Stäblein bemerkt, *ib.*, S. 39, zur Form des *pes* im Westen und Deutschland: *Die Schrift der westlichen Nachbarn kennt nur die eckige Form ... Für die deutsche Neumenschrift dagegen ist die unten abgerundete Gestalt typisch. Doch das war nicht von ... Anfang an so. Die ältesten Niederschriften aus dem westlichen Grenzgebiet kennen nur den eckigen Pes ... Daneben erscheint in sehr alten Neumendenkmälern der Pes in einer Form, die zwischen eckig und rund liegt bzw. manchmal mehr der eckigen, ein andermal mehr der runden Form zuneigt. Deutlich unterschieden finden sich beide Formen ... am frühesten in St. Gallen. ...*, d. h. in St. Gallen tritt zuerst die graphische Opposition systematisch auf, was auf die entsprechende Opposition des Gemeinten schließen läßt. Trifft Stäbleins Behauptung zu, was mit der westlichen Oppositionsbildung in Einklang steht, so wird klar, daß die metrische Differenzierung als sekundärer Akt anzusehen ist, der in St. Gallen und in Metz bzw. in den Bretonischen Neumen in jeweils eigener Weise durchgeführt worden ist; die Aufgabenstellung, die Stäblein weniger beachtet, ist gleich, nämlich die nun als zusätzlich zu bewertende graphische Differenzierung von metrisch verschiedenen Ausführungen. Damit aber wäre ebenfalls klar, daß die neue Interpretation der einzügigen Neumen, also derer, die von der antiken Vorgabe direkt übernommen werden, das Verständnis von deren Bezeichnetem als Folge von Tönen und nicht einer einheitlichen Bewegung, nicht unmittelbar von der „metrischen“ Aufgabenstellung verursacht war. Sie scheint eine eigene Leistung darzustellen.

Das Problem der St. Galler Lösung der Aufgabe, auch zeitliche Werte graphisch angeben zu können, liegt wie bemerkt darin, daß die Gestaltung des *pes* einmal mit Kürze, zum andern mit Länge nicht klar erkennen läßt, ob beide Töne oder nur einer „betroffen“ sind, wenn nicht etwa ein weiteres Episem hinzugefügt würde, nun natürlich oben, wie man dies etwa im Grad. *Tollite portas* im Chorstück auf *et introibit* findet, häufig genug auch im *pes subbipunctatus*, wie *ib.*, im Vers auf *Innocens manibus* — auch hier wird aber eine Inhomogenität erkennbar: Das untere Zeichen für Länge bzw. Kürze, das Merkmal, das dem *runden* bzw. *eckigen pes* seinen spezifischen Namen gibt, ist Teil der Neume, das obere Episem aber Hinzufügung, was die Frage stellen läßt, ob vielleicht ursprünglich die Differenzierung nach Länge, *eckig*, oder Kürze, *rund*, doch die gesamte Bewegung eines *pes* gemeint haben könnte, oder ob hier eben nur die Bedingungen der graphischen Vorgabe, der Dominanz der melischen Zeichen wesentlich sind. Dies erscheint als die natürliche Interpretation.

Das Gleiche gilt natürlich auch für die episemierte *flexa*, die bei strikter Beachtung der erreichten Einzeltonangabe ja eigentlich, wie bei der episemierten *virga*, nur den ersten Ton

als metrisch lang kennzeichnen könnte. Eine eindeutige graphische Lösung hat dieses Problem nicht gefunden — wie beim *pes* scheint die Differenzierung nach metrischer Bedeutung jedes einzelnen Tons in Metz deutlicher zu sein als in St. Gallen: Betrachtet man etwa im Chorstück des gleichen Graduale — hier wird immer die Angabe des *Graduale Triplex* verwendet —, so findet man auf *et elevamini* in St. Gallen zwei episemierte *flexae*, in Metz dafür aber zwei in beiden Tönen eindeutig lange *clives*, ein Hinweis auf andere Ausführung oder eben doch auf eine gewisse Unklarheit des Bezeichneten in St. Gallen, d. h. eine graphisch nicht restlos erfolgte Rationalisierung. Die Beispiele sind zu häufig, um nicht gewisse Zweifel daran entstehen zu lassen, daß St. Gallen keine endgültige und klare graphische Differenzierung zwischen der Folge *lang + lang* und *lang + kurz* bei der *clivis* getroffen hat; die klare Unterscheidung ist für Metz trivial.

Eine gewisse Hilfe stellen die hinzugefügten Buchstaben, also eine die Zeichenebene gänzlich verlassende weitere Hinzufügung von Wortkürzeln dar<sup>69</sup>, die natürlich auch ein Zeichen dafür sein mag, daß man die strikte metrische Bezeichnung doch als nicht ausreichend ansah. Wie die Möglichkeiten bei isolierten Einzelzeichen wie *puncta/tractuli* z. B. in *climaci* zeigen, ist grundsätzlich die metrisch eindeutige Bezeichnung jedes einzelnen Tones selbstverständlich. Man dürfte bei den genannten Beispielen einzügiger Neumen also doch wohl hauptsächlich Probleme der graphischen Vorgegebenheit bestimmter Zeichen annehmen können.

Auch die Metzger Darstellungsweise führt zu gewissen Problemen, weil die Bildung einer Opposition einmal von *tractulus* und *punctum*, zum andern der von einzügiger und mehrteiliger Schreibung auch keine graphisch homogene Opposition darstellt, warum sollte man nicht gleich nur noch zwischen getrennten Schreibungen, in *puncta* oder *tractuli*, oder auch gemischt unterscheiden: Man hätte dann eine auch graphisch homogene Opposition, die zudem noch kompatibel mit der Notierung der nicht direkt aus den antiken Vorgaben ableitbaren *scandici*, *climaci* etc. wäre: Die Möglichkeit einer ziemlich radikalen graphischen Homogenisierung der Neumenschrift hätten also bestanden. Sie werden aber, gerade in den „metrischen“ Schriften nicht genutzt (St. Martial geht — als nicht-metrische Schrift — in der Trennung in Einzelzeichen am weitesten, was aber keine grundsätzliche Verschiedenheit bedeutet); zwei Traditionen bleiben bestehen, einmal die Funktion der *virga*, höchste Töne zu bezeichnen, zum andern aber die Tradition der einzügigen Bildungen, was in Metz zur Notierung von zwei kurzen „aufsteigenden“ Tönen als einzügiger *pes* führt, wogegen drei „aufsteigende“ kurze Töne durch isolierte *puncta* dargestellt werden; auch die Opposition zwischen den zwei kurzen Tönen als einzügiger *pes* und etwa dem aus *tractulus + virga* für *lang + kurz* ja auch nicht systematisch homogen ist. Lesbar sind diese Zeichen aber sofort, die Inhomogenität der Zeichen stört das Erkennen des Bezeichneten überhaupt nicht.

Aber auch da bleiben Probleme: Wenn z. B. hinsichtlich der Kennzeichnung einer Länge bzw. Kürze zu Anfang eines Metzger *pes* die graphische Opposition zwischen *punctum*, *virga* bzw. *tractulus*, *virga* besteht, bleibt die Frage, wozu dann überhaupt noch ein einzügiger *pes*

<sup>69</sup>Die in der Geschichte der christlichen Kürzung vielleicht noch nicht die genügende Berücksichtigung gefunden hat.

genutzt wird, melisch wie rhythmisch scheint er ja dasselbe zu bezeichnen wie der zweiteilige *pes* mit *punctum*, *virga*, wobei der *virga* von ihrer Tradition aus natürlich keine metrische Bedeutung zukommt, im Sinne des Systems metrischer Zeichen natürlich die der Kürze, nämlich des Zeichens ohne metrisches Bezeichnetes (wie St. Gallisch die *virga* an sich, ohne Episem).

Auch da läßt sich eine weitere graphische und bezeichnungsmäßige Diskrepanz zu sehen: Die *virga* mit hinzugesetztem Episem in St. Gallen ist nicht etwa das ursprüngliche Zeichen für eine Bewegung nach oben, das mit *longa* versehen wird, sondern klar ein Einzeltonzeichen. Auch die beiden Formen des *pes*, „runde“ und „eckige“ bzw. „kurze“ und „lange“ Gestalt, als *virgae* mit direkt „angeschriebenen“ metrischen Zeichen, und damit zweitönig, sind also analytisch und nicht bewegungsmäßig<sup>70</sup>. Die St. Gallische *flexa* dagegen bleibt das analytische melische Zeichen — *virga* für den Hochton und Abstrich, wohl Rudiment des *accentus gravis*, für den Tiefton, wobei man die Enden der Striche als Tonortnotierung bestimmen kann —, dem ein Episem, Längenzeichen, hinzugefügt wird; mit der angesprochenen Folge, daß eben nicht in jedem Fall ganz klar ist, ob nur der Bestandteil *virga* oder gleichzeitig auch der Bestandteil *gravis* „lang“ gemeint sind. Klar ist damit einmal, daß auch hier die metrischen Zeichen nicht so homogen systematisiert erscheinen, wie man dies bei einem neuerfundenes Zeichensystem erwarten würde, und zum anderen, daß die sozusagen einzeltonliche Rationalisierung der Neumenschrift nicht etwa allein durch die Hinzunahme der metrischen Zeichen erfolgt sein kann.

Gegenüber der offensichtlich aus metrischen Gründen gegebenen Vielfalt von Möglichkeiten bei der Schreibung des melisch von einem *pes* Bezeichneten scheint bei der melisch umgekehrten Folge, *hoch + tief*, die Metzger Notation nur zwei Zeichenformen zu kennen, die einzügige *flexa*, die der St. Gallischen reinen *flexa* entspricht, also der ohne Episem (vgl. etwa Int. *Lux fulgebūt*, wo St. Gallen zusätzlich noch *c* hinzufügt<sup>71</sup>). Die zweizügige aber wird aus zwei „Fähnchen“ also *tractuli* gebildet. Im *climacus* dagegen tritt wieder die einfache Opposition zwischen *punctum* — Graphie des antiken Kürzezeichens — und „Fähnchen“, also *tractulus* ein; das rhythmische Verständnis ist eindeutig. Eine *flexa* aus zwei *puncta* scheint nicht üblich zu sein, so daß hier eine zweiteilige Opposition vorliegt, die klar einen in allen seinen Tönen rhythmisch bzw. metrisch klar bezeichneten Wert erkennen läßt. Eine einfache Rückführung der (mindestens) dreifachen Opposition der drei Formen des Metzger *pes* auf artikulatorische Unterschiede findet also in anderen, analog zu interpretierenden Neumen keine Entsprechung, müßte also anders erklärt werden, vielleicht durch die Art der metrischen Analyse der Wirklichkeit durch diese Notation<sup>72</sup>. Übrigens läßt sich auch dieser Unterschied vielleicht historisch erklären: Die *virga*, das Zeichen

<sup>70</sup>Man muß hier beachten, daß das Bezeichnete der ursprünglichen grammatischen Zeichen die melische Bewegung ist, also beim *acutus* die Bewegung nach oben, die bei rational analytischer Betrachtung zur Folge von zwei Tönen wird. Das byzantinische Notationssystem hat, noch in mittelbyzantinischer Zeit, als Bezeichnetes (natürlich nicht als Gemeintes) der Neumen die gerichtete Bewegung, entspricht hier also genau der antiken Vorgabe, wie oben angesprochen wurde.

<sup>71</sup>Als zusätzliche Warnung vor einer den Neumen widersprechenden Ausführung oder als zusätzliche „Beschleunigung“: Diese kurze *flexa* besonders kurz ausführen?

<sup>72</sup>Im Fall eines *torculus subbipunctatus*, konkret z. B. der Folge *dec(h) a* findet man, im Int. *Audivūt Dominus*, auf *adiutor* (das Gradualbuch läßt offenbar den Halbtonabstand *c h* aus) als Abschluß in

des *accentus acutus* — der für die lateinische Grammatik, wo es vor allem auf die Bezeichnung des Ortes des Akzents ankam hinsichtlich seines griechischen melischen Bezeichneten nicht mehr wesentlich war<sup>73</sup> —, hat für die Neumenschrift im Westen eine ganz andere Bedeutung als die

St. Gallen zwei „absteigende“ Punkte, in Metz die Form *punctum + tractulus*, für den einzelnen *pes* hätte diese Form (melisch „umgekehrt“) also zur Verfügung gestanden, vielleicht kann hier ja durch weitere Statistik Klarheit über die Existenz solcher Zeichenbildung geschaffen werden — die Frage nach dem möglichen Bezeichneten erweist sich also auch hier als nützlich: Man fragt also danach, wie Folgen der Art *kurz + lang* bei der Melik der *flexa* notiert werden könnten und kann damit die verschiedenen Notationsdialekte graphisch klar charakterisieren, denn das Bezeichnete ist immer als gleich vorauszusetzen.

<sup>73</sup>**Nochmals etwas zu der Akzentdefinition in der Lateinischen Grammatik** Daß der lateinische Grammatiker weniger an der Natur des Akzents als vielmehr an seinem Ort im Wort Interesse haben mußte, zeigt exemplarisch Donat, *Ars Gramm.* I, 5, ed. B. Keil, *Grammatici Latini* IV, S. 371, 1:

*Tonos alii accentus, alii tenores nominant, toni igitur tres sunt, acutus, gravis, circumflexus. acutus cum in Graecis dictionibus tria loca teneat, ultimum, paenultimum et antepaenultimum, apud Latinos paenultimum et antepaenultimum tenet, ultimum numquam. circumflexus autem, quotlibet syllabarum sit dictio, non tenebit nisi paenultimum locum, gravis in eadem dictione vel cum acuto vel cum circumflexo poni potest, et hoc illi non est commune cum ceteris. ...*

Der Zirkumflex wird als genuin *lang* angesehen, als Melik einer Doppelsilbe; Donat beschreibt hier also die Pänultimaregel. So unwichtig diese Einführung der *toni* auch in musikhistorischer Hinsicht erscheinen mag, von Interesse ist, daß für Donat die Namensangabe allein schon ausreicht, was das Bezeichnete ist, ist letztlich irrelevant. Relevant, auch für die Übertragung des Systems auf die Lateinische Sprache sind die Stellen im Wort; eine Ultimabetonung, z. B. durch Enklitika, ist im Lateinischen ausgeschlossen etc., so wird der Unterschied der beiden Anwendungen des Systems formuliert. Das eigentlich Bezeichnete, die melische Stimmführung ist nebensächlich, im Katalog alternierender Benennungen absolviert. Da die metrische Prosodie lateinischer Wörter vom Akzent abhängt, bzw. umgekehrt, ist diese Konzentration des Interesses auf die Akzentstelle von grammatischer Sicht berechtigt; vom *accentus gravis* bleibt nur die formale Feststellung „erhalten“, daß er mit den beiden anderen Akzenten in Kombination erscheinen kann, eine nicht gerade adäquate Beschreibung der Eigenschaft, daß jedes (Griechische und Lateinische) Wort maximal nur einen Akzent haben kann, d. h. alle nicht betonten Silben mit der *προσῳδία βαρεῖα* erklingen; die griechische Akzentsetzung ist hinsichtlich der jeweiligen Stellung im Wort von größerer Vielfalt (die französische, als Erbe der lateinischen, sehr eingeschränkt). Was Donat zur Stellung des *circumflexus* sagt, bedeutet nicht etwa eine direkte Übertragung der so bezeichneten melischen Bewegung auf den Lateinischen Sprachklang, sondern nichts anderes als die Interpretation des spezifisch grammatischen Sinnes dieses Zeichens als Kennzeichen für lange betonte Silbe, die im Lateinischen nur eine einzige Stellung besitzt, wie die Pänultimaregel sagt.

Ch. M. Atkinson, *Glosses on Music and Grammar and the Advent of Music Writing in the West*, in *Western Plainchant in the First Millennium* ed. by S. Gallagher et al., 2003, S. 199 ff., deutet die zitierte Stelle in Hinblick auf eine Bemerkung von Martianus als Zeugnis einer früheren, ausgerechnet durch den Kompilator Martian grundsätzlich modernisierten Interpretation der Akzente: In — scheinbarem — Gegensatz zu Donat führe Martian ein Beispiel für ein Wort an, das doch zwei Akzente habe. At-

des Zeichens des *accentus gravis*, also der βαρεῖα, die aber, ausweislich etwa der *flexa* natürlich kinson folgert daraus offenbar, daß mit diesem — scheinbaren — grundsätzlichen Unterschied ein Weg zur Akzentsetzung für alle Silben eines Wortes gebahnt worden sei. Betrachtet man allerdings das Wort, das Martian als Beispiel anführt, so wird sofort klar, daß Atkinsons Interpretation unhaltbar ist: Das angeführte Wort, *Árgilètùm* (bezeichnet sind die beiden akzenttragenden Silben durch *ὄξεια* bzw. *περισπωμένη* sowie die beiden nicht akzenttragenden Silben durch ihre βαρεῖα, genau, wie es die Grammatik vorgibt) ist eines der geläufigen, im Gegensatz zum Griechischen nicht sehr häufigen Beispiele der Lateinischen Grammatik für ein zusammengesetztes Wort, nämlich aus *letum Argi*. Damit ist aber auch klar, daß Martian nichts anderes sagt, als daß hier ein aus zwei eigenständigen Wörtern bestehendes Wort, also ein aus natürlich auch je einen eigenen Akzent tragenden Wörtern zusammengesetztes Gebilde vorliegt. Mit einer Totalbezeichnung der Wortmelodie durch Akzente hat dies also gerade nichts zu tun — Atkinsons Problem ist offenbar der Umstand, daß in der Neumenschrift alle Silben ein Akzentzeichen, bzw. dessen potentiell viel aufwendigere musikalische Entsprechung, ein Melisma notiert durch viele melische Zeichen, aufweisen; nur ist dies für die Theorie trivial, wenn nicht *gravis sive circumflexus*, dann natürlich *ὄξεια*; keine Silbe ist nach grammatischer Lehre entsprechend der Wirklichkeit ohne melisches und prosodisches Merkmal: Die moderne Opposition, *akzenttragend* — *nicht akzenttragend* wird in der antiken grammatischen Theorie anders formuliert, nämlich als melisches Hinauf- oder melisches Hinuntergehen (bei doppelt langer Silbe beides), die antike Opposition ist also nicht *mit Merkmal/ohne Merkmal*, sondern äquivalent (den Buchstaben *a* als Silbenrepräsentant genommen), *á* oder *à* oder für lange, doppelte Silbe *â* (zu beachten ist hier, daß die Folge des *circumflexus*, hoch, dann tief, die einzige Art der betonten langen Silbe ist, die Folge tief, dann hoch, also das Bezeichnete des *porrectus* gibt es nicht, jede lange Silbe ist nur in ihrem ersten Bestandteil betont, die denkbare Alternative hat sich in der Theorie nicht durchgesetzt — wie die klangliche Wirklichkeit war, ist für die hier betrachtete Frage irrelevant — nicht irrelevant aber ist die Beachtung aller dieser Tatsachen, wenn man über Neumen nicht in der Art von M. Haas sprechen will, natürlich nur dann): Nach dieser von Atkinson leider, trotz nun wirklich klarer Hinweise in der Literatur, unbeachtet gebliebenen Theorie der Stimmbewegung von Aristoxenus muß jede Sprachsilbe eine melische Bewegung haben, insofern hat jede Silbe auch ein Bezeichnetes eines Akzentzeichens, nämlich, wenn das antike Äquivalent des germanischen Druckakzents, also den Wortakzent dann den Akut, wenn nicht, dann eben den *gravis*, oder den Zirkumflex bei von der Theorie hier so bestimmten genau doppelt langen Silben — dies war also für eine musikalische Notation von vornherein gegeben: Schon der *circumflexus* hätte Atkinson darauf hinweisen müssen, daß jede Silbe ein melisches Merkmal hat, eine lange Silbe ist wie zwei Silben, hat also, im betonten Fall einen hinaufgehenden und einen absteigenden Teil, jeder äquivalent einer Silbe. Darauf wird u. a. im Beitrag des Verf. über die Rezeption antiker Musiktheorie im Mittelalter 1. Teil, näher eingegangen, ein Werk, dessen Veröffentlichung eben von der Entwicklung der Konjunktur abhängt, (die von Atkinson herangezogene Stelle findet man in Martians Schrift im § 273; natürlich hatte von der Aristoxenischen Theorie her jede Silbe eine melische Bewegung, wie sie auch eine Zeitquantität besaß; die Grammatik hat aus dem gemeinten Kontinuum nur jeweils ein einziges Merkmal abstrahiert, akzentuiert oder nicht, oder beides, also Stimmbewegung nach oben, nach unten oder Kombination; man könnte auch in E. Jammers *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 69 beachten, wenn man Laums Werk aus irgendeinem Grund, vielleicht weil Verf. auf seine neumengeschichtliche Bedeutung hingewiesen hat, nicht lesen will — sollte man aber nicht doch einmal Aristoxenus die Achtung gewähren, die ihm zukommt?). Die Stelle ist also im Sinne von Atkinson gerade nicht nutzbar. Mit diesem verständlichen Desinteresse der Grammatik an der Natur der *tenores*, an ihrem Bezeich-

nicht ungebräuchlich ist — was auffällt, ist die „Assymetrie“: Die *ὄξεια* kann als *virga* durchweg allein auftreten, die *βαρεῖα* in ihrer eigentlichen Gestalt außer in der Paläofränkischen Notation nur in Kombinationen, also wie in der *clivis* (die beiden äquivalenten Bezeichnungen werden der stilistischen Abwechslung wegen durcheinander verwandt).

Wie die Möglichkeit der Nutzung von Buchstaben auch bei der keineswegs immer klaren Konvention einer einzügigen Notierung der *flexa*, d. h. ihres melischen Bezeichneten, metrische Klarheit schaffen kann, zeigt im Grad. *Exaltabo Te* im Vers der Melismenansfang auf *inferis*: In St. Gallen wird notiert durch *flexa*, oben mit *c*, unten mit doppelter Epistemierung, gemeint ist also der Abstieg *kurz, (sehr) lang*. In Metz hätte man dies mit der Folge *punctum, tractulus*

---

neten, aber wird die Bedeutung erkennbar, die die katalogartige Wissenshäufung der Kommentatoren wie Servius bedeutet: Diese Häufung grammatisch eigentlich überflüssigen Wissens konnte als Vorgabe für die Erfindung einer musikalischen Schrift um so leichter dienstbar gemacht werden, je weniger das eigentlich Bezeichnete der Akzentzeichen, eben *τόνος* zu sein, für die aktuelle Grammatik notwendig oder wesentlich war. Die Zeichen konnte sozusagen an sich verstanden werden, eben als Hinweis auf die den Akzent tragende Silbe im Wort, und die Erklärung ihrer Namen, *acutus, gravis, flexa* in Bezug auf Tonhöhenbezeichnungen, was man, ... *facile ex musica cognoscere* könne, *cuius imago prosodia* sei, *Explan. in Donatum* I, ed. B. Keil, *GL* IV, S. 531, 21, konnte, ja mußte zusammen mit den vielen Hinweisen auf Musik die Natur des Bezeichneten der Akzentzeichen erkennbar machen — nämlich die Stimmbewegung nach oben oder unten. In dieser Zuordnung der *prosodia* zur Musik wird der Ursprung der Theorie erkennbar, die Theorie der zwei Stimmbewegungen von Aristoxenus.

Wenn dann für zwei Zeichen grammatisch eigentlich kein Bedarf bestand — Latein war zu lernen (als es noch um Bildungserwerb ging, im Gegensatz zur Geisteswissenschaft moderner, deutscher Eliteuniversitäten im Denken von Eliterektoren wie in Heidelberg, die mittelalterliches Latein aus Unkenntnis für ebenso überflüssig halten wie Quantenstochastik), nicht Griechisch —, und auch der eigene Akzentgebrauch im Latein kaum noch adäquat nur mit einer Stimmbewegung beschrieben war, mußte die Existenz der Zeichendefinition geradezu eine andere Verwendung verursachen, wenn denn überhaupt ein solcher Bedarf bestand. Und einen solchen Bedarf kann man sich in mehreren Situationen der Entwicklung des Chorals, aber auch schon im Bereich des Unterrichts in Poetik im Rahmen der Grammatik, durchaus vorstellen — gerade Otfrid macht den Bezug des Unterrichts „in“ Lateinischer Dichtung zu eigenen Versuchen recht deutlich.

Wesentlich ist dabei, daß diese Art letztlich auch indirekt musiktheoretischer Antikenrezeption bereits vor die Zeit eines endgültigen Verstehens der eigentlichen antiken Musiktheorie fallen muß (von einer letztlich auch musiktheoretischen Charakteristik der Akzentzeichen, d. h. einem melischen Bezeichneten kann und muß man in Hinblick auf die Definitionen von zwei grundlegenden Arten der melischen Bewegung sprechen; näheres dazu kann man schon aus Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* oder *Zum Bezeichneten der Neumen* entnehmen). Aber warum soll man sich denn mit solchen Quisquilien abgeben, und nicht tiefe Ahnungen aufstoßen lassen? Es interessiert doch sowieso niemanden — genau, wer an der Entstehung einer der großen Kulturleistungen, wenn man Musik als wesentlichen Teil der Kultur ansehen will, interessiert sein sollte, muß eben auch solche Dinge beachten, es sei denn, man geht sofort in die seherische Verkündung eigentlicher Übersachverhalte (abzuleiten von *Übermensch*, nicht *Übertopf*; nein, diese Bemerkung ist nicht unterhaltsam oder geistreich, sondern leider notwendig, besonders angesichts dessen, was nun wieder aus Basel kommt).

gut leisten können; dies läßt aber die Konvention offenbar nicht zu, also wird zur „kurzen“ einzügigen *flexa* unten der Buchstabe *t* hinzugefügt; Verstehensprobleme gibt es damit nicht; beide Traditionen notieren die gleiche Melik und Rhythmik.

Die Neumenschrift ist in ihren Möglichkeiten durch ihre Herkunft, d. h. von Anfang an potentiell redundant, d. h. es sind gewisse, nicht immer eindeutig systematisch homogene Bildungen gegeben, d. h. es besteht die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Auswahl aus möglichen Alternativen, d. h. die Entstehung von graphisch inhomogenen Konventionen von Zeichenoppositionen, wie schon erkennbar aus der Opposition von episemierter und „nackter“ *virga* in St. Gallen, oder der Nutzung der „nackten“ *virga* durchweg als Zeichen für einen hohen und kurzen Ton in Metz.

Nach dem Gesagten bestand bei der *flexa*-Bewegung nicht das Problem, daß es ein Grundzeichen für den höchsten Ton einer melischen Bewegung gibt, aber kein Grundzeichen für einen tiefsten Ton; warum das so ist, ist hier nicht zu erörtern. Es geht um die Erläuterung der Probleme, daß vom Bezeichneten her klare Oppositionen auf der graphischen Ebene der Zeichen nicht immer mit der zu erwartenden Klarheit notiert werden können. Dabei ist klar, daß das Zeichen des *accentus gravis* in der *flexa* als solches auch bewußt war, die Definitionen der Grammatik sind hier eindeutig, daß kein Mißverständnis entstehen konnte. Nur als Einzelzeichen wird er offenbar nicht verwandt<sup>74</sup>.

Daß man ein der Verwendung der *virga* entsprechendes Zeichen für jeweils den tiefsten Ton von Neumengruppen zeichenmäßig, d. h. zum Zweck leichterer Lesbarkeit, hier der schnelleren Erkennbarkeit von Neumeneinheiten, von Anfang an hätte gut gebrauchen können, zeigt in der Aufstellung verschiedener Beispiele der Schriftfamilien die Hs. Metz 452, die in PM III, Pl. 163, zum Zwecke der Demonstration der verschiedenen Fassungen des Grad. *Justus ut palma* facsimiliert ist: Diese Hs., wie offenbar auch einige Aquitanische Notierungen verwendet den *tractulus* als Schlußzeichen für tiefste Töne einer Gruppe, eindeutig nicht als metrisches Zeichen, denn die etwa aus Laoner Hss. geläufige Opposition zwischen *punctum* und *tractulus*, die vor allem in den aufsteigenden und absteigenden Neumen wie *scandicus* als frei verfügbar erkennbar wird, gibt es nicht (mehr?). Hier wird also, in einer nicht „metrischen“ Notation eine nach Aufgabe bzw. ursprünglichen Fehlens dieser Unterscheidung, also des Bezeichneten *Lang/Kurz*, die bestehende graphische Opposition einfach anders eingesetzt, nämlich zur Kennzeichnung der Neumengliederung: Jeder Abschluß einer „absteigenden“ Tongruppe wird durch den *tractulus* markiert, das Minimum, der tiefste Ton der Neumengruppe hat sein eigenes Zeichen (aber natürlich wird man sicher Deuter finden, die in diesem Zeichengebrauch metrische Hinweise

<sup>74</sup>Und angesichts der Verwendung von *punctum* und *tractulus* in *scandici* oder *climaci* fällt es auch nicht leicht, etwa in diesen beiden Zeichen so etwas merkwürdiges wie metrische Repräsentanten der Bedeutung *tief* oder *tiefer* zu sehen, also eine graphische Ersetzung eines von der Vorgabe, den Zeichen der Grammatik, her eigentlich an solchen Stellen zu erwartenden *gravis*-Strichleins; auch hier muß man von graphischer Inhomogenität sprechen, denn das Bezeichnete *tieferer Ton/Bewegung nach unten* ist natürlich durchweg notwendig — aber nur die Paläofränkische Notation kennt das Zeichen in singulärer Stellung noch ausdrücklich!



sehen, so daß eben, und dann nur, alle tiefen Schlußöne lang sein sollen — daß die graphische Opposition sich sonst aber überhaupt nicht mehr findet, nun das übersieht man ebenso wie die Absurdität, daß man eine Trivialität noch extra bezeichnen müßte: Wenn man, irrtümlich wegen Nichtbeachtung des Kontextes, behaupten wollte, daß alle, einen *climacus* abschließenden Tieftöne lang sein sollen — wozu dann die explizite Notierung).

Daß dies recht nützlich, wenn auch in einer auch nur ansatzweise diastematischen Notation letztlich überflüssig ist, also eine graphische Redundanz darstellt, sieht jeder Leser auch der Hs. *Laon* 237, die man ebenfalls in PM III, auf Pl. 162 faksimiliert findet. Man könnte fast sagen, daß hier die Opposition von *virga/accentus acutus* und *gravis* wieder eingeführt bzw. von Anfang an genutzt wird, indem der *tractulus* als Zeichen für *Tiefton* eingeführt wird, was auch im Beispiel auf Pl. 160, begegnet. Dabei ist auch zu beachten, daß die Opposition *punctum/tractulus* auch in anderen Situationen eindeutig nicht „metrisch“ gemeint ist. Die graphisch „arbeitslos“ gewordene Opposition wird sinnvoll für einen nun anderen Zweck eingesetzt, bzw. es gab eine solche Opposition nicht mehr, so daß hier die ursprüngliche *βαρεία* begegnet, was seine Entsprechung ja darin hat, daß auch der *virga* in Aquitanien die entsprechende, nun auf das melische Maximum bezogene, Funktion zukommt<sup>75</sup>.

Daß man aus solchen Notierungskonventionen schließen müsse, Schlußöne von Komplexneumen bzw. so bezeichneten Tongruppen seien immer lang gemeint, ist schon deshalb eine unbrauchbare Annahme, weil die älteren Hss., aus denen ja abgeschrieben wird, d. h. die vorliegen, „kurze“ wie „lange“ Schlüsse gerade bei *climaci* durchgehend unterscheiden können.

Die deutliche Weiterführung und Systematisierung der „rhythmischen“ Angaben der *Scolica Enchiriadis* durch Guido im 15. Kap. des *Micrologus*, in der Gliederungslehre und ihren jeweils

<sup>75</sup>Und hier entspricht die Zeichenverwendung z. B. ganz der *ὀξεῖα* der mittelbyzantinischen Notation und wohl auch schon ihres Vorläuferin, wie dies auch Haas, *Byzantinische ... Notationen*, z. B. S. 2.23, oder in der überraschenden Formulierung, ib., S. 2.12, *Jammers ... zufolge wurde die Qualität einer melodischen Bewegung also nicht vom „Komponisten“ gesetzt, wie Wellesz annimmt, sondern sie ergab sich aus der melodischen Bewegung selbst. ...*, bemerkt (er meint damit offenbar, daß nach Wellesz das Bezeichnete der zu anderen, den elementaren Schritt nach oben bezeichnenden Zeichen, in Opposition stehenden *ὀξεῖα* ein frei verfügbarer Ausdrucksfaktor des so notierten Tones war, nach Jammers u. a. aber für Extrema der Melodie notwendiges Notationsmittel war, der Bedeutungskomplex also *letzter Schritt nach Oben vor Abstieg* war; nur, dann sollte man eher nicht von *Qualität einer melodischen Bewegung* sprechen; und schließlich muß ja irgendjemand, wenn man unbedingt will, ein *Komponist* in Anführungszeichen, die *Qualität der melodischen Bewegung* irgendwie *gesetzt* haben, eine sich aus der *melodischen Bewegung selbst* ergebende *Qualität der melodischen Bewegung* meint aber vielleicht ja sehr Tiefes, von normalen Interpreteten nicht Erfassbares).

Natürlich sind die beiden Fälle der Nutzung der *ὀξεῖα/accentus acutus* nicht identisch, die Parallelität läßt sich aus der Grundbedeutung ableiten: *accentus acutus* hat als Bezeichnetes *höchste Lage/Bewegung nach oben, der zwingend eine Bewegung nach unten/tieferer Ton* folgen muß. Bei einer musikalischen Nutzung, die ja mehrere Schritte/Sprünge in eine Richtung nacheinander bezeichnen können muß, ergibt sich daraus zwingend die Nutzung einmal weiterer Zeichen, zum anderen aber die Nutzung des *acutus* eben für die jeweils *höchste Stelle*.

passenden *morae* läßt deutlich genug erkennen, daß hier ein abstraktes Ordnungssystem vorliegt, dessen Bezug zur Realität höchstens auf schon für Guido gültiges Verschwinden jeder echten „metrischen“ Differenzierung bezogen werden könnte: Wie die älteren klar „metrischen“ Hss. ebenso klar zeigen, könnte auch nur als Prinzip ein solches Ordnungssystem — jeder Abschnitt einer der Abschnittsebenen hat einen entsprechend längeren Schlußton, also auch die kleinsten Einheiten — ausschließlich unter der Voraussetzung gemacht werden, daß alle Töne gleichlang sind, und somit die Funktionalität der Abschnittshierarchie wenigstens als ideale Vorschrift jeweils regelmäßig eine etwas längere Dauer der Schluß- als der Binnentöne denkbar sein kann. Beachten muß man hier allerdings, und es gibt ausreichend klare Interpretationen dieses Textes, daß Guido eben nicht über die Neumenzeichen spricht, sondern über eine Hierarchie von Formteilen; wenn er das Wort *neuma* verwendet, dann sollte man auch beachten, daß er damit nicht etwa das graphische Zeichen meint, sondern eine bestimmte Formeinheit in der hierarchischen Ordnung von Formeinheiten, die ja bis zur ganzen Melodie reichen. Also, für eine Interpretation der Ausführung von Neumenzeichen ist Guidos musikalische Formlehre nun wirklich nicht heranzuziehen. Undenkbar ist es natürlich nicht, ja es ist wahrscheinlich, daß Guido bereits eine entsprechende „ametrische“ — d. h. durchweg gleichlanger Töne, was den Angaben der früheren rhythmischen Quellen widerspricht — Ausführung des Chorals voraussetzt.

Aber auch dann kann man die geschilderte Praxis der genannten Hss., Tieftöne von komplexen, „absteigenden“ Neumen als *tractulus* zu notieren, natürlich nicht mit Guidos stark systembedingter Lehre von den *morae* in Relation der hierarchischen Ebene des betreffenden Formteils in Bezug bringen: Auch hohe Töne können Abschnitte abschließen; da müßte dann auch der *tractulus* erscheinen; es erscheint aber wie angesprochen die *virga*. Damit ist klar, daß hier tatsächlich „nur“ eine graphische Entsprechung zur *virga* vorliegt, deren Nutzen, die Neumengliederung erkennen zu geben tatsächlich nicht gering ist<sup>76</sup>: Man kann also nicht einfach auftretende Zeichen a priori metrisch deuten, es gibt *tractuli*, die kein metrisches Bezeichnetes besitzen. Auch hier muß man zunächst immer den Zusammenhang beachten, z. B. den Umstand, daß wirklich rhythmische Quellen dann durchgehend in so gut wie jedem Fall zu erkennen geben, ob ein Ton *lang* oder *kurz* dauern soll.

---

<sup>76</sup>Man darf auch nicht übersehen, daß damals für Gebildete die lateinische Grammatik durchgehend bekannt war, daß also eine bewußte „Rückbesinnung“ auf deren Vorgaben jederzeit auch nicht absolut auszuschließen ist, daß man hier also doch, und zwar sekundär den *tractulus* mit dem *accentus gravis* parallelisiert; das konnte jeder jederzeit, auch bei sekundärer Redaktion und Veränderung einer älteren Neumenschrift leisten.

## 2.5 Weitere Beobachtungen zur Verwendung der *virga*, auch in Bezug zu Tonbuchstaben

Bis jetzt wurden nur beispielhaft einige auf der reinen Zeichenebene bestehenden „Asymmetrien“ angesprochen, also der Umstand genannt, daß ausschließend oppositionelles Bezeichnetes nicht genau analog in oppositionellen graphischen Symbolen wiedergegeben wird bzw. wiedergegeben werden kann. Eine solche identische Entsprechung zwischen Zeichen und Bezeichnetem findet sich z. B. der Zeichenopposition von *punctum* und *tractulus* bei melisch tiefe(re)n Einzeltönen. Die vergleichbare Opposition bei den mit der *virga* bezeichneten Tönen, die Opposition von *einfacher virga* zu *virga nebst episema* kennt diese Entsprechung dagegen nicht — das metrisch Bezeichnete ist identisch, die Tradition der melischen Notationszeichen, also der Bedeutung der *virga*, schließt hier aber eine graphisch systematische Homogenität aus: Wollte man etwa den *Endpunkt* der unbezeichneten *virga* als graphisches Äquivalent zum *punctum* als Kürzezeichen deuten, ergäbe sich sofort das Problem, daß die *virga nebst episem* eben nicht systematisch homogen mit dem alleinstehenden *tractulus* ist — der *tractulus* ist ein einheitliches Zeichen, die *virga*, die auch noch einen *langen* Ton bezeichnen soll, benötigt dazu aber zwei Zeichen, die episemierte *virga* ist ein zusammengesetztes Zeichen.

Sicher, solche Gegensätze scheinen wenig relevant, man versteht sie ohne weitere Überlegung sofort, ihre Anführung soll nur exemplarisch darauf verweisen, daß gerade hinsichtlich der einfachen Opposition *longa/brevis* als Bezeichnetes, durch die Notwendigkeit einer Kombination von metrischen mit melischen Zeichen — absolut getrennt in der Vorgabe der Grammatik — keine gleich einfachen Oppositionen auf der Ebene der Zeichen bestehen (können). Die resultierenden Inhomogenitäten muß man aber beachten, bevor man die Neumen homogen durch einfache Identifizierung von Zeichen und Bezeichnetem deuten will.

Es ist klar, daß die angesprochene Opposition von *virga* an sich und *virga nebst episema* in komplexen Neumen sozusagen weitergegeben wird, obwohl gerade hier noch andere Möglichkeiten bestanden hätten — wenn man rein systematisch und nicht auch historisch urteilen wollte: In den *scandici* und *climaci* bzw. Kombinationen aus beiden tritt, wie die unmetrische Schrift von Aquitanien zeigt, notwendig an der melisch jeweils höchsten Stelle, also als Zeichen für den höchsten Ton die *virga* auf, ein von Natur her nicht metrisches Zeichen, das hier aber in direkter Kombination mit eindeutig metrischen Zeichen, *puncta* und *tractuli* auftritt — und wie schon die Aquitanische Notation zeigen kann, macht die eindeutige Raumanalogie bzw. unskalische Diastematik dieser Komplexneumen die Nutzung der genannten *virga* für den lokalen Höchston graphisch eigentlich überflüssig, das melisch Bezeichnete würde man auch ohne *virga* ohne jede Schwierigkeit erkennen — hier hätte also ein Raum für die Anwendung rein metrischer Zeichen bestanden. Das aber gerade findet nicht statt: Die melische Dominanz der Tradition der *virga* bleibt durchweg erhalten, die melischen Zeichenkonventionen sind vorgängig, auch in den metrische Zeichen zusätzlich nutzenden Notationen.

Die angesprochene Konvention der Nutzung der *virga* in den genannten Komplexneumen,

bzw. modern formuliert *Ligaturen*, hat natürlich eine, allerdings, wie z. B. der in allen Tönen lange *torculus* zeigt, nicht mehr vollständige bzw. absolute Parallele auch in Metz, nämlich in der Nutzung der *virga* als Höchsttonzeichen, woraus wieder verständlich wird, daß in einigen Hss. diese Rolle der *virga* ausgemerzt zu sein scheint, allerdings in nur wenigen; die traditionelle Funktion der *virga* scheint sozusagen fast unaufhebbar; auf die Funktion, Gliederung oder Phrasierung anzugeben, also den Einsatz einer neuen Neume ist noch einzugehen.

Als Beispiel für ein Problem der Bezeichnung metrischer Sachverhalte, d. h. der metrischen Dauer für alle Töne kann im Grad. *Tibi Domine* der Anfang des großen Melismas auf *pauper* angeführt werden. Hier finden sich in St. Gallen die Folge *flexa + flexa*, mit *t —* statt *Episem?* —, *episemierte virga*<sup>77</sup>, und anschließend *scandicus* mit fünf *tractuli* und einer abschließenden *virga*, die wieder Anfang eines *climacus* ist, *punctum*, *tractulus*. Bei der *virga* findet sich der Buchstabe *c*; der von dieser *virga* bezeichnete Ton soll also kurz sein wie der folgende (im Beispiel werden *tractuli* durch *puncta* der Quadratnotation, *puncta* d. h. metrische *breves* durch Rhomben bzw. *currentes* wiedergegeben; bei der Angabe des *eckigen torculus* wurden die Dehnungsstrichlein unter die darin als *lang* notierten Töne des *torculus* gesetzt; die *Episeme* der Vorlage wurden wie da d a r ü b e r gesetzt; ein *eckiger pes* würde also mit unter den ersten Ton gesetztem Querstrichlein bezeichnet, ein *runder pes*, wie hier nach dem *eckigen torculus*, der *podatus subbipunctatus FGFE*<sup>78</sup> bleibt damit notwendig unbezeichnet; ersichtlich ist die Notierungsmöglichkeit im Rahmen der Quadratnotenschrift nicht gerade angemessen, die Wiedergabe der Zeichen ist aber mit solchen „Krücken“ vertretbar<sup>79</sup>):

<sup>77</sup> *Virga* in Metz, also eine Art *clivis resupina*.

<sup>78</sup> Diese Bezeichnungen werden hier lediglich der einfachen Verständigung wegen verwandt, Verf. ist sich klar darüber, daß es sich nicht um mittelalterlich bezeugte Namen handelt.

<sup>79</sup> **Zur modernen Nutzung der Quadratnotation** Wenn hier die übliche Choralnotation verwandt wird, kann sich Verf. auf das große Vorbild des so beeindruckenden Werks von A. Pfisterer, *Cantilena Romana* — weswegen die vorliegende Arbeit *Cantilena Francigena* genannt wurde — beziehen, der im Vorwort, S. 8, die denkwürdigen Worte sagt (Sperrungen vom Verf.): *Die Wahl der Notation der heutigen Praxis statt der in der Wissenschaft bevorzugten „modernen“ Notation hat seinen Grund nicht nur in meinen Lesegewohnheiten: Eine Musik, die in großem Umfang mit geprägten Wendungen arbeitet, verlangt, dass diese Wendungen auf einen Blick erkennbar sind und nicht erst aus Einzeltönen zusammengesetzt werden müssen; genau dies leistet die traditionelle Ligaturschreibweise.*

Man darf dankbar darüber sein, die *Lesegewohnheiten* Pfisterers erfahren zu dürfen; man kann andererseits natürlich auch fragen, ob die alte Neumenschrift, also nicht die von Benevent oder der französischen Quadratnotation, die ja wohl die Grundlage der *traditionellen Ligaturschreibweise* ist, sondern die der adialematischen Notationen wirklich so einfach die, wie heißt es doch so einprägsam, *geprägten Wendungen*, sozusagen auf einen Blick zu erkennen gibt. Man kann auch fragen, ob das Lesen von Einzeltönen z. B. in der Notation klassischer Musik wirklich das Erkennen von Motiven, Gestalten oder anderen *geprägten Wendungen*, wie typischen Kadenzwendungen etc. auch so schwierig macht, daß man eine vergleichbare Notierung nicht auch so nutzen kann, daß die Wendungen alle klar erkennbar sind, d. h. ob die wirklich wenig erfreuliche Erscheinung von Melodien in modernen „Übertragungen“, meist in schlecht lesbaren kleinen Punktfolgen, eventuell auch noch ohne Bindebogen als Entsprechung für Neumen, nicht Folge der Natur solcher Niederschriften ist, die mit ein wenig größerer, z. B. typographi-

scher Sorgfalt, z. B. Setzung von Trennungen u. ä., nicht nur die gleiche Aussagefähigkeit hinsichtlich der Tonhöhenfolgen, sondern auch der *coupures* haben könnte wie die „klassische“ Schrift der Endstufe der nordfranzösischen Neumen.

Man wird andererseits auch nicht übersehen können, auch wenn dies für Pfisterer wohl irrelevant ist, daß die Neumen, d. h. das, was in der Quadratnotation der Mehrstimmigkeit als *Ligatur* zu bezeichnen ist, die Gruppenbildung von Tonfolgen, auf die Hucbald explizit hinweist, ja nicht etwa primär *geprägte Wendungen*, sondern eben silbische Einheiten wiedergeben, das, und nicht die Wiedergabe von Formeln ist Bezeichnetes schon der älteren Neumen. Insofern kann Pfisterers kluger Verbindung seiner *Lesegewohnheit* mit den *geprägten Wendungen* nicht so gefolgt werden, wie es sein Anspruch ergibt: Die Neumen der abendländischen, lateinischen liturgischen Tradition sind von Anfang an analytisch, d. h. sie geben keine *geprägten Formeln* als Bezeichnetes wieder, sondern die melischen Bewegungen pro, in Melismen sozusagen virtueller, Silbeneinheit; was eine Schrift ist, die wie auch immer *geprägte Wendungen*, das einfachere Gemüt darf wohl sagen *Formeln*, als solche wiedergeben will und soll, kann man an einer anderen Stelle erfahren, nämlich aus Byzanz, wo die *μεγάλα ὑποστάσεις* nicht ganz unbekannte Bestandteile der Notation sind — derartige Zeichen kennt der Westen nicht.

Nun mag es pedantisch scheinen, auf solche Unterschiede hinzuweisen, wenn es um die Art der Wiedergabe von Chormelodien in der sozusagen „letzten“ Stufe der in und an ihnen entwickelten Notation geht. Die von Pfisterer gegebene Erklärung ist jedoch so verunklarend, daß sie hier gewertet werden muß: Die westliche Notation ist, wie übrigens auch die „kleinen“ Zeichen der östlichen, analytisch in einem rationalen Sinn, erfaßt wird jede Bewegung und damit Bewegungsrichtung über einer Silbe bzw. Quasisilbe, eben nicht die Formeln; hier besteht gerade kein Zusammenhang, was auch der Ursprung der Neumenschrift, in Ost und West der gleiche, bezeugt: Die melischen Akzentzeichen sind analytisch bzw. kompositorisch, nämlich im Fall des *accentus circumflexus*, der das Vorbild für alle „Ligaturen“ war; und insofern kann man dann von Ligaturen sinnvoll auch für die Neumen der ältesten westlichen Schriften sprechen (die byzantinische entwickelt keine Ligaturen, die im Westen Voraussetzung der raumanalogen Notationsweise sind!): Die komplexen Neumen, wie die *flexa* etc., sind Zusammensetzungen, ursprünglich wohl von als elementar verstandenen gerichteten Bewegungen — sie haben mit der Formelhaftigkeit vieler, aber ja wohl nicht aller, liturgischen Gesänge im Gegensatz zur Meinung von Pfisterer nichts zu tun. Dies kann man übrigens auch dann leicht sehen, wenn man einmal verschieden textierte, melisch identische Formeln hinsichtlich ihrer Notation vergleicht.

In dieser Hinsicht muß man also entgegen Pfisterers Implikation die Formeln auch bei der „klassischen“ Neumenschrift aus diesen Neumen zusammensetzen. Ein wenig Präzision im Ausdruck in einer Arbeit, die sich wissenschaftlich so hohen Rang zuweist, scheint demnach nicht ganz unerwünscht zu sein, denn es wäre natürlich auch reiner Unsinn, zu behaupten, daß nicht einzelne Töne (bzw. Bewegungen) — spätestens mit Auftreten der eindeutig rhythmischen Neumen kann nur noch der Einzelton Bezeichnetes der melischen Neumen sein (und natürlich ihre silbische Zusammenfassung) — wesentliche Konstituenten der Gestalten seien, man muß z. B. im Int. *De ventre matris* auf *protexit me, posuit me* erkennen, daß die jeweiligen Melodien sich etwas unterscheiden, nämlich um einzelne Elemente. Und selbst in den „formelhaftesten“ Gesangsarten wird man nicht umhin kommen, festzustellen, daß Unterschiede in einzelnen Tönen bestehen können. Auch hier wären die Implikationen der Formulierung Pfisterers zu Gunsten einer korrekten Interpretation des Sinnes von Neumen wohl etwas zu differenzieren.

Andererseits ist natürlich zuzugestehen, daß sich wenigstens die Bestandteile von Formeln, und ebenso gut natürlich von musikalischen, ja auch individuell auftretenden, „Reimen“ und anderen „Symme-



Die — rein systematisch, nicht historisch, gesehen — graphische Unsinnigkeit der Benutzung der *virga* zu diesem Zweck ist also offenkundig: Ohne Zusatzbuchstabe hat sie keine metrische Bedeutung, würde man sie also wie den folgenden tieferen Ton auch als *punctum* schreiben, wäre die „Metrik“ in den Zeichen direkt erkennbar. Die Unbrauchbarkeit des Zeichens in dieser Hinsicht, also von den verfügbaren graphischen Möglichkeiten bei freiem Einsatz gesehen, ist klar: Wenn es schon Zeichen mit der jeweils eindeutigen Bedeutung, *kurz* oder *lang* gibt, warum sollte man sie hier nicht nutzen, anstatt einem rein melischen Zeichen nur durch Hinzufügung von Buchstaben eine entsprechende metrische Bedeutung zu geben — und die klare tonräumliche Anordnung der *scandicus* – *climacus* Folge würde wie gesagt eine Verwechslung von vornherein ausschließen: Eine Notierung ähnlich wie bei einem *trigon* an der Spitze dieser Bildung wäre durchaus nicht undenkbar, jedenfalls sofort lesbar.

Und gerade hier ist die Frage zu stellen, wie man eigentlich die Kombination von *Buchstaben* und eindeutigen metrischen Zeichen, als *Zufügung* oder *Einzelzeichen*, zu bewerten hat. Hier findet man eine *Opposition* von rhythmischen Zeichen zwischen den beiden *climacus*-Bewegungen darin, daß der erste *climacus* (mit vorgängigem *scandicus* oder *praequadrupunctatus*, eine doch etwas zu komische Wortbildung, die aber Walther Oddington, *De speculatione musicae* V, 2, durch die Bildung einer *virga praediatesseris et subdiapentis* und ähnlich differenzierte Benennungen noch steigert), *cha* in den beiden „absteigenden“ Tönen metrisch klar als *brevis* + *longa* gekennzeichnet ist, die alleinstehende *virga* aber — noch(?) — den Buchstaben *c*, *cito/celeriter* erhält, wogegen der zweite anschließende *climacus* ebenfalls in den beiden „absteigenden“ Tönen durch *tractulus* + *traculus* als *longa* + *longa* gekennzeichnet ist, die *virga* aber durch *Episem*, also nicht durch Buchstaben als *longa* charakterisiert wird.

trien“ leichter erkennen lassen in der „klassischen“ Notierung; daß die neuere Notierung in einzelnen „Tonpunkten“ mit Bindebogen sich irgendwo als in der Weise *wissenschaftlich* oder von der *Wissenschaft bevorzugt* und gar „modern“ gegenüber der „klassischen“ dargestellt wiederfinden oder verstanden worden sein könnte, ist im Übrigen nicht so leicht zu verstehen, wie dies Pfisterers so imponierende Formulierung zu verstehen gibt: Diese Art der Übertragung ergab sich doch wohl eher aus der Not, daß die drucktechnische Verfügbarkeit der „klassischen“ nordfranzösischen Notenzeichen nicht so preiswert war, wie wissenschaftliche Produkte es erfordern; daß, sicher u. a. durch die Erfinder des Programmteils *Musix T<sub>E</sub>X* hier eine, wenn auch nicht ganz mühelos anwendbare, neue Möglichkeit gegeben wurde, dürfte eine andere, sehr dankenswerte Sache sein.

Auch wenn Verf. es nie gewagt hätte, seine persönliche *Lesegewohnheit* zum Maßstab seiner bescheidenen Beiträge zu machen, so fühlt er sich doch sehr geschmeichelt, von einem so anspruchsvoll auftretenden Werk wie dem von Pfisterer bestätigt zu werden — und notiert deshalb, wo es um Choral geht, in nordfranzösischer Notation, gerechtfertigt durch das hier angesprochene große Vorbild, dem er auch darin zu folgen sich dankbar schätzen darf, daß er eventuelle zusätzliche Informationen durch Zusatzbuchstaben o. ä. im Falle der Notwendigkeit wiederzugeben versucht.

Handelt es sich hier also um eine mögliche Opposition, die einmal, alternativ ein *episema*, zum anderen aber einen *Romanus* Buchstaben verwenden kann, also einen Gegensatz zur Regel, daß *unbezeichnete/episemierte virga* als graphische Opposition die Opposition des Bezeichneten *kurzer/langer Ton* darstellt? Oder wird *c* hier als zusätzliches Zeichen verwendet, sozusagen als explizite Warnung vor eventuell fehlerhafter *langer* Ausführung, oder als Hinweis auf eine als besonders schnell empfundene Ausführung<sup>80</sup>?

Eine vergleichbare Frage kann man auch bei dem *pes subbipunctatus*, nach dem *eckigen torculus* stellen: Die Hinzufügung des Buchstabens *c* erscheint angesichts eines *runden pes + punctum* als redundant. Nun, natürlich wäre solche Redundanz der Ebene der Zeichen nicht undenkbar, nur welchen Sinn sollte das Nebeneinander einer Möglichkeit der klaren Kennzeichnung von metrischen Tonquantitäten und „rhythmischen“ Buchstaben haben? Die Buchstaben sind offensichtlich fakultativ einsetzbar, man wird also auch hier als heuristischen Ansatz die Hypothese setzen können, daß die „rhythmischen“ Buchstaben eine zusätzliche Aussage zur Ausführung, vielleicht im Sinne von *besonders schnell* o. ä. bedeuten, d. h. da ihr Bezeichnetes zu suchen ist.

Die gleiche Frage stellt sich, nun aber sozusagen umgekehrt, ja auch schon zu Anfang der zitierten Passage: In die beiden *runden flexae* ist der Buchstabe *t* notiert — ja aber, wenn der Notator hier lange *flexae* meinte, warum verwendet er dann nicht das Episem, das ja geläufig war, z. B. am Schluß der zitierten Passage. Metz scheint auch hier klarer, wenn beide *clives* als in allen konstituierenden Tönen *lang* notiert werden. Bestand hier etwa ein konkurrierendes System metrischer Zeichen, das, vielleicht Rudiment zweier älterer, nicht mehr klar rekonstruierbarer Ansätze zur Erfassung der Rhythmik, verschiedene Möglichkeiten noch unsystematisch genutzt hat? Die Fragestellung ist natürlich nicht neu, sie wird hier nur prononciert in Bezug auf Bezeichnetes und Zeichen formuliert.

Die Frage ist nicht überflüssig, denn die Wörter *c*, ob als *cito* oder *celeriter* gelesen, ebenso wie *t* als *tenere*, sind eindeutig keine metrischen Bezeichnungen; die Zeichen *punctum* und *tractulus* kann man dagegen klar dem Bezeichneten *brevi* und *longa* zuordnen. Die bekannte

<sup>80</sup>Die Meinung, es könne hier etwa ein besonders schneller Übergang von der vorangehenden zur folgenden Neume gemeint sein, ist grundsätzlich angesichts der entsprechenden Verwendungsmöglichkeit von „melischen“ Buchstaben wie *e* — im vorliegenden Beispiel z. B. auf *adiutor* oder im Off. *Factus est Dominus* auf *meum, et*, also nicht nur über Silben, sondern sogar Satzgrenzen hinweg — natürlich nicht auszuschließen. Beachtet man jedoch die metrischen Zeichen, hier also die metrische Folge eines *torculus + pes subbipunctatus* — lange Töne unterstrichen — *FGF FGFE*, so wird man einer solchen Parallelisierung nichts abgewinnen können: Daß man gewöhnlich zwischen zwei Neumen etwa einen deutlich hörbaren Hiat gesungen haben sollte, erschiene als schon recht merkwürdige Hypothese, der auf der Ebene der Notation auch widerspricht, daß, wie hier, *c* nicht zwischen die Neumen, sondern eindeutig auf den Schlußton des *pes* bezogen notiert wird. Weitere Beispiele lassen sich leicht finden, so daß eine solche Deutung auszuschließen ist — anzunehmen, daß die Neumengruppierungen den Sinn von Phrasierungen auch in der Ausführung, also vielleicht recht einfach, etwas wie moderne Bindebogen gehabt haben könnten, scheint nicht abwegig; darauf ist noch unten einzugehen.

sehr literarische Aufzählung von *Romanus*-Buchstaben von *A* bis *Z* durch Notker kennt — den Nachweis findet man bei Gerbert bzw. dem wertvollen Kommentar von M. Bernhard — aber gerade die ja denkbaren Akürzungen *b* für *brevis* und *l* für *longa* nicht, sondern im letzten Fall die Bedeutung *levare* im ersten zur Bezeichnung einer besonders intensiven Ausführung des jeweils Gemeinten, ob besonders tief, hoch oder besonders lang; worauf bezogen wird, ergibt sich ersichtlich aus dem Kontext.

Gerade die metrischen Namen werden also nicht als Abkürzungen verwendet. Das fällt auf. Und so bleibt die Frage, ob das Bezeichnete der „rhythmischen“ Buchstaben vielleicht doch von dem der metrischen Zeichen unterschieden sein könnte — bei den „melischen“ Buchstaben kann man als generell Bezeichnetes eine genauere Bestimmung, z. B. des Ausmaßes einer melischen Bewegung nach oben, voraussetzen: *levare* ist natürlich kein Alternativzeichen für einen *pes o. ä.*, sondern weist auf besonders starkes Hinaufgehen hin, auf einen Sprung (also eher vergleichbar den dann zu reinen Zeichen gewordenen mittelbyzantinischen Zeichen für *πνεύματα*).

Auf die Bezeichnung des Rhythmus übertragen müßte man die entsprechenden Buchstaben als mögliche Spezifizierungen, Intensivierungen oder auch besonders deutliche „Warnzeichen“ interpretieren, aber nicht als Konkurrenten zu den eigentlichen metrischen Zeichen.

Mit einer solchen, der Interpretation der „melischen“ Buchstaben parallelen Deutung der „rhythmischen“ könnte man mit einigem Recht zu folgern versuchen, daß von Anfang die Unzulänglichkeit der reinen metrischen Zeichen bewußt war, vergleichbar dem Bewußtsein der Unzulänglichkeit der (skalisch) adiastematischen melischen Neumenzeichen: Man könnte dann z. B. das *t* zu Anfang der zitierten Passage im Sinne eines *kurz, aber nicht zu schnell* lesen — keine klare Angabe, d. h. eine Angabe, die bei der modernen Ausführung natürlich vom Ausführenden nach eigenen ästhetischen Regeln umgesetzt werden muß, aber doch ein Hinweis darauf, daß die Verwendung der metrischen Zeichen als eine nur partiell dem Choralrhythmus der Wirklichkeit gerecht werdende Anwendung der metrischen Theorie auf diese Wirklichkeit darstellt. Das damit formulierte Modell mußte durch die „rhythmischen“ Buchstaben ergänzt werden. Ob diese Interpretation korrekt ist, ob sie ausreicht, alle Fälle einigermaßen zu erklären, läßt sich natürlich nur durch systematische Statistik (vielleicht) erkennen.

Von Interesse für die Deutung des Rationalisierungsvorgangs auch der Rhythmik des Choral durch die Anwendung metrischer Zeichen wäre dann vor allem der Umstand, daß man zwar — wie später Johannes de Garlandia — von den antiken Termini und ihrem Bezeichneten ausgehen mußte, d. h. jeden Ton als lang oder kurz zu erklären hatte<sup>81</sup>, sich aber gleichzeitig der Unzulänglichkeit dieser strikt alternativen Opposition in Hinblick auf das rhythmische Gemeinte, die rhythmische Ausführungstradition, in der man stand, bewußt war. Die Möglichkeit einer zusätzlichen Verwendung von „rhythmischen“ Buchstaben wäre also als Versuch einer Spezifizierung in Hinblick auf die rhythmische Wirklichkeit anzusehen, und zwar als bewußter

<sup>81</sup>Was natürlich, wie oben angesprochen, das Verständnis der Neumen als Einzeltonnotation voraussetzt. Zu beachten ist, daß das antike System zweier metrischer Werte dem Prinzip *tertium non datur* verpflichtet ist — die „unklare“ Rhythmik, die Aristoxenus systematisch anführt, hat jedenfalls keine erkennbare konkrete Entsprechung.



Versuch: Die Natur der allein verfügbaren metrischen Zeichen konnte nur durch Zusätze der Wirklichkeit sozusagen angepaßt werden. Aber, einen endgültigen Beweis bedeutet diese Interpretationshypothese natürlich nicht. Notwendig ist aber, auf die möglichen, ja wahrscheinlichen verschiedenen Ebenen des Bezeichneten, „rhythmische“ Buchstaben und metrische Zeichen, hinzuweisen, um die notwendige Methodik zu exemplifizieren. Bemerkenswert ist ja, daß sich die „rhythmischen“ Buchstaben durchweg im Sinne von Tempoangaben interpretieren lassen.

Daß es auch hier gewisse Ausnahmen geben könnte, verrät die Notierung im gleichen Graduale im Chorstück auf *pupillo*, wo man in St. Gallen die Folge von *runde flexa mit langem Endton + climacus mit langem Endton + runde flexa mit langem Endton + runde flexa* findet; die beiden *flexae mit langem Endton* sind nicht nur mit doppeltem Episem für den Schlußton, sondern auch noch mit *c* zu Anfang, also „auf der Rundung“ versehen, die eindeutig lang gemeinte — so nach Metz — Schluß*flexa* aber ist *rund* notiert, aber mit dem Buchstaben *t* versehen: Ein nicht ganz so langsamer Schluß, warum wird nicht das Episem verwendet?

Übrigens sollte man gerade solche metrischen Hinweise auch in Hinblick auf die seltsamen Vorstellungen einer irgendwie immer vagen, nicht als gleich empfundenen oder gehörten Melodie der *oral tradition* Lehre beachten: Wer derart „kleinteilige“ metrische Angaben kennt, also zweitönige Neumen, in denen der erste Ton, zusätzlich zum Zeichen, als *c* bezeichnet wird, der zweite aber eine Art doppeltes Längenzeichen erhält, der kann ja kaum von der u. a. von M. Haas erkannten musikalischen Wesensart gewesen sein, daß er solche Melodiegestalten nicht als verschieden empfunden haben könne, die — oder weil? — wir als verschieden hören. Wer so minutiös rhythmische Unterschiede auf sozusagen kleinstem Raum einer zweitönigen Neumen überhaupt als Notierungsaufgabe ansehen kann, der muß ja wohl schon ein gewisses, recht engmaschiges Identitätsbewußtsein haben, auch was den Rhythmus anbelangt — übrigens: Hier wird von *Rhythmus* gesprochen, weil es um das eigentlich rhythmisch Gemeinte geht, das man nicht so einfach mit dem Bezeichneten, den metrischen Werten, identifizieren darf. Man kann dies übrigens auch auf die Melik übertragen:

Wie soll überhaupt irgendjemand von den so vagen, weil nie genau bestimmten, Sängern auf die Idee gekommen sein, Terzen von Quinten zu unterscheiden; eine solche Fähigkeit müßte dann ganz plötzlich, vielleicht durch genetische Mutation zurück zum Griechischen Sänger, entstanden sein, vielleicht ja beim Lesen von Boethius: *Ja, so etwas, da gibt es ja einen Unterschied zwischen Sprung nach oben und Schritt nach oben, ja sogar verschiedene Sprünge; ja, und sogar die Melodien bestehen nun aus genau definierbaren Intervallen*, müßten die Sänger plötzlich ausgerufen haben, welche Überraschung muß solches völlig neues Denken gewesen sein, das nun, ex improviso, vielleicht wie Adam und Eva plötzlich ihre Blöße entdeckt haben, zu genau definierten Melodiegestalten geführt hat, die vorher ja gar nicht genau bestimmbar gewesen sein können. So etwas wie ein Apfel der musikalischen Erkenntnis, dessen Genuß die Sänger zur Erkenntnis der musikalisch eindeutigen Gestalt geführt haben muß; eine Art Sündenfall heraus aus den paradiesischen Zeiten der strikten *oral tradition* Unverbindlichkeit melodischer Gestalten: Erst danach setzt die Strafe ein, daß man Melodien auswendig lernen muß, lernen muß, sie genau wiederzugeben, geradezu wie die Texte der Bibel, ein ungeheure Steigerung des Aufga-

bengebiets des einschlägigen Teufels *Titivillus*. Ja, und wie diese Strafe des Lernenmüssens auch von Musik für die anfangenden Sänger gewesen ist, das bezeugt die nach den so zuverlässigen Worten des zelotischen Diakons in Rom erhaltene Rute des großen Gregor, *o tempora o mores*, müßte hier einer schreien, der die paradisische Zeit noch gekannt hat, also einer der *valentes cantores*, von denen Aurelian spricht<sup>82</sup> — nur, wer war in einer so dezidierten Männerwelt ei-

---

<sup>82</sup>Die absonderliche Vorstellung, daß die adiaستمatische Natur der frühen Neumenschriften entsprechend adiaستمatische Melodien vorauszusetzen zwänge, ist ja wohl kaum explizit gemacht worden: Hier läge eine Verwechslung von Gemeintem, der eindeutig definierten Melodiegestalt, und Bezeichnetem vor, das eben nur gerichtete Bewegungen bezeichnen kann. Vgl. z. B. M. Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, z. B. S. 31: *Eine Melodie zu singen ist für den Sänger nicht die Wiederholung einer gespeicherten Fassung* (das ist sie wohl nur für Augustin, dessen Geist, sicher, nicht jeder *cantor* besessen haben kann, ja nicht einmal jeder moderne Musikwissenschaftler). *Er erinnert sich der Melodie nach Maassen der Memorierungstechnik einer Sozietät, indem er einen Gesang rekonstruiert. Was unsere Philologenweisheit als Unterschiede deklariert, kann für den mündlich tradierenden Sänger belanglos sei und umgekehrt: seine Vorstellungen von 'gleich', 'ähnlich' und 'verschieden' haben eine andere Basis als die unsrigen* — ob das auch für Melodien für Hymnen gegolten hat? Da dies kaum der Fall gewesen sein dürfte, wird man also von vornherein ein gespaltenes musikalisches Gestaltbewußtsein voraussetzen müssen, das dann, nach Verzehr des genannten Apfels der musikgestaltlichen Erkenntnis zusammengeschossen sein muß, wie saure Milch (eine Anspielung an *Münchhausen* von Immerman); vgl. etwa auch S. 50 ff., oder S. 143 — oder, man fragt danach, woher Haas eigentlich so tiefe Einsichten in die Zeit bekommen haben kann, zu deren Ende noch die Rute von Gregor eine solche Bedeutung gehabt hat; liegt hier eine Eingebung oder Vision vor, die anderen unzugänglich ist?

Bedauerlicher Weise gibt Haas hier nicht genauer an, was er eigentlich unter *Melodie* versteht, denn die Verwendung dieses Wortes impliziert für das nicht so tief in das Bewußtsein und die musikalische Praxis der Sänger des altrömischen Chorals eingedrungene naivere Gemüt ja eigentlich eine Melodie von der Art, wie sie Augustin beschreibt, natürlich nicht der Melodie wegen, sondern der Darstellung der Relation von *memoria* und *tempus*, aber doch einer Melodiegestalt, deren man sich erinnert, sie absingt, und bereits im Absingen wieder der *memoria* anvertraut — musikalisches Gedächtnis muß es also schon zu Augustins Zeiten gegeben haben, auch wenn das vielleicht eine unpassende Tatsache ist. Und warum kann oder soll die *Memorierungstechnik einer Sozietät nicht die Wiederholung einer gespeicherten Fassung*, wohl der Melodie?, sein? Was soll da eigentlich der Unterschied sein? Nun, wer sich nur einmal etwas genauer die Gregorianischen, ja wohl um einiges als die „lesbare“ Überlieferung älteren Melodien anschaut oder vorsingt, der wird erhebliche Schwierigkeiten mit der Vorstellung haben, daß der Sänger die von M. Haas leider ebenfalls nicht näher explizierten Vorstellungen von *gleich* etc. im Sinn der Leute, die auf die dann unerklärliche Idee gekommen sind, genaue Melodiegestalten auch noch aufzuschreiben, nicht gehabt haben darf oder kann — nur um die Theorie der *oral tradition* als „bewiesen“ anpreisen zu können, speziell ihrer postulierten Unfähigkeit, Melodiegestalten genau als Gestalten wiedergeben zu können? Wie sich wohl der Inhaber der heutigen *Philologenweisheit* — die Assoziation an den anderen großen Basler Philologen scheint sich hier geradezu zwangsläufig einzustellen (zu Recht?), der auch so hoch über der von ihm so erfolglos *zertrümmerten Philologenweisheit* stand, daß er solchen Unsinn zur griechischen Tragödie zu schreiben im Stande war — bei der Feststellung des Unterschieds zwischen dem Anfang des Int. *Rorate caeli* und dem von *Puer natus* hätte mit dem Sänger der hypostasierten *oral tradition-Sozietät* nicht verständigen können, wenn dann schon die Zeit

gentlich die Eva? Und auch, angesichts der Säure des angebotenen Apfels, die Notwendigkeit, von Guido dezidierte Melodiegestalten korrekt und eindeutig festhalten will, und bereits Hucbald klar von der Notwendigkeit rationaler Notenschrift, wenigstens durch zusätzliche Zeichen zu den Neumen, spricht, um das vom Komponisten Gemeinte korrekt zu verstehen (worüber Näheres in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, z. B. S. 169 f., zu finden ist; M. Haas wird derartige Zeugnisse von seiner hohen Warte des Übersehens der niedrigen Ebene der Sachverhalte natürlich als a priori nicht beachtenswert bewerten, eine methodische Grundlage der Musikwissenschaft der Zukunft?)? Hier muß ja eine Revolution des musikalischen Denkens, nicht dessen, das Haas in seinem neuesten Beitrag so blumig umschreibt, eingesetzt haben, ein ganz plötzlicher Umschlag zur *Philologenweisheit*, die wenigstens M. Haas nicht vertritt; nur, woher kennt er eigentlich das Denken der *nobilissimi cantores*, welche Varianten von Melodien, die seine Vorstellung unterstützen könnten, können vorgelegt werden, die mit Sicherheit keine bewußten Eingriffe darstellen? Es scheint doch etwas absonderlich, der Zeit um 850 die Fähigkeit abzusprechen, melodische Gestalten in der *memoria* zu behalten, daraus abzusingen und sie wieder in der *memoria* aufbewahrt sein zu lassen, wenn das schon für Augustin die geläufige Art der Ausführung von Musik war; sind das nicht höchst müßige, vor den historischen Sachverhalten fliehende freie Spekulationen? Nein, das kann doch nicht sein; aber was sollte es dann sein?

Angesichts der klaren Nutzung von „Motiven“ — die Anführungszeichen sind deshalb notwendig, weil die Ansätze der Verwendung musikalischer Kleingestalten in der Gesamtplanung Gregorianischer Melodien natürlich nicht identisch sind mit dem Prinzip *thematisch motivischer Arbeit* z. B. klassischer Musik, nur um „Mißverständnisse“ wie die von Pfisterer zu vermeiden — zur Gestaltung von Melodien, die u. a. auch die Transposition der entsprechenden musikalischen Gestalt, ganz im Sinne eines Motivs, voraussetzt, und der Eindeutigkeit der Erscheinungsweise von Formeln und „Zitaten“, die es ja auch gibt, wenn man sich nur ein wenig um die Melodien selbst bemüht, fällt M. Haasens tiefe, abstrakte Behauptung als nicht so ganz leicht konkret verifizierbar auf — wo bleiben denn die so vagen Ähnlichkeiten, d. h. die Vagheit von melodischen Gestalten, die auch Formeln ja sind? Wie soll man dann die Formeln überhaupt als solche fassen können? Wo kann man von nicht eindeutigen Formeln sprechen, und bei Varianten nicht von bewußten, sekundären Veränderungen? Und wie soll man sich das vorstellen, daß die, von Haas merkwürdig mit der Qualifikation *unsere* versehene *Philologenweisheit* Gleichheiten entdeckt, die dem damaligen Sänger verborgen geblieben wären — konkrete Beispiele dafür gibt es offenbar nicht?

Aber solche Abstiege in die Niederungen der konkreten Melodien sind für die hohe Warte der Haasschen Abstraktion offensichtlich irrelevant; daß sie der Gestalt des Gregorianischen und auch Altrömischen Chorals widerspricht, läßt allerdings die Bewunderung für diese Seite der von M. Haas als erstem gegründeten Musikwissenschaft der Zukunft doch etwas eingeschränkt sein: Ein Beitrag zum Verständnis der musikästhetischen Leistung des Chorals als musikalische Kunst leisten solche Behauptungen nicht. Wie M. Haas wohl die klaren Zeugnisse ausgerechnet arabischer Autoren zum Erlernen von Melodien und dem Ärger eines Komponisten über den gelegentlich vorkommenden Melodieraub einschließlich vom Komponisten so verstandener Entstellungen in diesem Zusammenhang bewerten würde, hätte man bei seiner so tiefen Kenntnis der mittelalterlichen Musik beider Räume gerne erfahren, denn, eines ist hier von Interesse, die arabischen (auch türkischen oder persischen) Komponisten haben da offenbar bewußt auf eine, durchaus denkbare, Notenschrift verzichtet, wogegen die notwendig den Unterschied zwischen identischen Tonfolgen nicht klar erkennenden liturgischen Sänger ausgerechnet auf die Idee einer Notation, und das auch noch, wenigstens teilweise, im Bereich des Rhythmus gekommen sind. Es gibt doch wirklich seltsame historische Entwicklungen und Phänomene, die mit so vielen „Dogmen“

Melodien jetzt einzuprüfeln unter herzhafter Hinzuziehung eben der Rute, scheint hier doch ein erhebliches musikhistorisches Rätsel zu bestehen — wollte man diese These akzeptieren.

Die beiden mit *c* versehenen *flexae* kann man aus dem klaren Gegensatz von offenbar „*ultra mensuram*“ langem Schlußton und kurzem *virga*-Bestandteil, also Anfangston — eine andere Notierungsart ist mit den Mitteln von St. Gallen nicht zu erkennen: Dominant ist die Einzügigkeit der *flexa*, hinzugefügt werden kann oben, und offenbar im Extremfall besonderer Länge auch am Schluß das Längenzeichen. Für die metrische Folge *kurz + (besonders) lang* ist also die Hinzufügung von *c* zum *runden* Anfang als besonders deutliche Explizierung anzusehen und verständlich.

Auffällig ist nun aber die Lösung des Problems, das metrisch Bezeichnete *kurz + lang* zu lösen für Metz: Eine kurze *flexa* Bewegung fordert die einzügige Notierung, ein langer Schlußton aber die Zerlegung, z. B. in *punctum + tractulus*; dies findet sich auch geläufig in *climaci*, die immer zerlegt notiert werden, s. u. Metz bleibt hier also nur die Möglichkeit einer *kurzen*, also einzügigen *flexa* — hier ist die Tradition der melischen Zeichen noch dominant<sup>83</sup> — und, da die Praxis des *episema* in Metz nicht geläufig ist, die Hinzufügung des Buchstaben *t* für den Schlußton; dem entspricht nun einmal ganz systematisch die Notierung des *einzügigen pes*, der in Metz zum letzten Ton, der eingebundenen *virga* durch Hinzufügung des Buchstaben *t* als *lang* gekennzeichnet werden muß<sup>84</sup>.

neuester Deutung so schwer oder eben gar nicht zu vereinen sind.

<sup>83</sup>Eine direkte Parallele findet man im *Graduale Triplex* genau gegenüber im Off. *Factus est Dominus* auf *refugium meum*, wo man auch eine interessante Situation der Anwendung der *virga* sehen kann:

Metz

St. Gall.

me- um

Wieder entspricht der St. Galler *flexa* mit *Episem* auf dem Schlußton in Metz die einzügige *clivis* mit *t* für den Schlußton. Bemerkenswert ist auch die Nutzung der *virga* zu Anfang eines *climacus*: Der *episemierte virga* von St. Gallen entspricht nicht wie, etwa von der in beiden Tönen *langen flexa* zu erwarten, ein *climacus* mit *tractulus* als höchstem Ton, was ja auch die graphisch homogene Opposition zum *climacus* mit beginnendem *punctum* im zu Anfang *kurzen climacus* nahelegen würde, nein, Metz verwendet hier eine *virga*, die hier also wohl als Zeichen für einen *langen* Anfangston steht. Die Inhomogenität der Zeichen ist offenkundig!

<sup>84</sup>Beispiele findet man etwa im Off. *Oravi Deum meum* im Schlußmelisma, besonders auffällig, aber nicht obligatorisch — in St. Gallen einfacher *runder pes* — in der Anfangsformel der Int. des 1. Tons, z. B. *Iustus es Domine*; vgl. auch anders Int. *Populus Sion*; ein für die Frage instruktives Beispiel, weil hier zwei nacheinander folgenden *runden pedes* in St. Gallen ein einzügiger *pes* *nebst t* und ein aus *punctum + virga* bestehender *pes* folgen (der *eckige pes* in St. Gallen auf *Sion* wird hier durch Strichlein

Trivial ist die Frage also nicht, es hängt davon die Frage ab, wie denn klar Bezeichnetes eigentlich durch Zeichen wiedergegeben werden kann — oder soll man eine solche Redundanz annehmen, die so verschiedene Lösungen zuläßt? Zu fragen wäre auch, ob etwa das St. Gallische *c* sich auf die Relation zwischen Schluß des ersten und Anfang des zweiten *pes* beziehen soll, denn insgesamt *kurz* ist der *runde pes* in St. Gallen von vornherein<sup>85</sup>.

Der in St. Gallen ganz deutlich in jedem Ton als, vielleicht besonders, *lang* gekennzeichnete *pes* wird in Metz durch *punctum + virga* notiert — ein deutlicher Hinweis darauf, daß die *virga* metrisch hier einen *langen* Ton wiedergeben soll. Das nun auf den zweiten *pes* in diesem Zitat bezogen (in Metz) würde natürlich bedeuten: *kurz + lang*, womit man in das andere Dilemma, die Opposition zum Anfangs*pes* geraten würde. Oder, ist weiter zu fragen, hat man doch noch ein anderes Bezeichnetes vorauszusetzen, das den Unterschied zwischen dem 1. und 2. *pes* in Metz als nicht metrisch bestimmen lassen könnte? Könnte hier der Umstand eine Rolle spielen, daß eine Tonrepetition auf *c* stattfindet, gewissermaßen eine Art von *oriscus* oder *strophicus* bzw. deren Bezeichnetes, nämlich der Tonwiederholung, die Metz zur Neumenschreibung veranlaßt, die wiederum auch die Phrasierung als (zusätzliches) Bezeichnetes heranziehen lassen könnte. Trivial erscheint also auch hier die Frage nach dem metrisch Bezeichneten der in einer Komplexneume isolierten *virga* nicht zu sein<sup>86</sup>: Die *virga* als eines sozusagen der Stammzeichen der Melik hat eine Eigenständigkeit, die sie in dezidiert auch die Rhythmik erfassen wollenden Notationen zum nicht trivialen Zeichen werden läßt (daß Semiologie hier tiefe Deu-  
unter dem *pes* angezeigt, sonst dürften die Entsprechungen klar sein):

Metz	
St. Gall.	

Po-      pu-      lus Si-      on,

Zu Anfang muß man wohl einen rhythmischen Unterschied der Fassungen annehmen, wenn St. Gallen *c* am Schluß des ersten *pes*, Metz aber an genau der gleichen Stelle *t* hinzufügt. Von Interesse aber ist die Stelle in Hinblick darauf, daß Metz zu Anfang einen *pes* mit der metrischen Tonfolge *kurz + lang* notiert, dann aber mit der Notation eines, in St. Gallen ebenfalls *runden pes*, *pes* als *punctum + virga* doch ein gewisses Rätsel aufgibt, warum diese beiden *pedes* so verschieden notiert sind: Der erste *pes*, einzülig, also im Ganzen *kurz*, wird durch den Buchstaben *t* zum zweiten Ton als *kurz + lang* erkennbar, der zweite aber eindeutig als zu Anfang *kurz*; wie soll man nun die *virga* deuten, deutet man sie als *lang*, stellt sich die Frage, warum dann nicht genauso wie der Anfangs*pes* notiert wird, deutet man sie als *kurz + kurz*, was dem *runden pes* von St. Gallen entspricht, dann ist zu fragen, warum denn dann nicht *einzülig*, wie zu Anfang notiert wird.

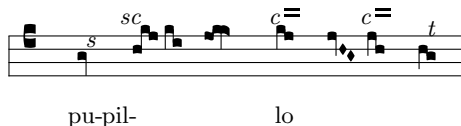
<sup>85</sup>Dies könnte auch den Sinn des zweiten *c* in St. Gallen auf *Sion* erklären: *Kein Anhalten oder Dehnen des Schlußtons*, „gegen“ das syntaktische Komma könnte die Bedeutung sein.

<sup>86</sup>Die im gleichen Beispiel auftretenden Schluß*virgae* bei *scandici* entsprechen z. B. in St. Gallen durchweg nicht episemierten *virgae*!

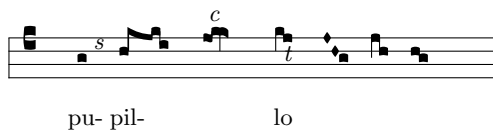
tungen ermöglicht, liegt auf der Hand, nur, ob die Neumenschrift eine rationale oder emotional „verkündende“, den Text und seine Melodie assoziativ deutenden Schrift war, sollte man vorab diskutieren).

Ein Beispiel für den einzügigen *pes* *nebst t* findet man — in Metz — etwa auch im Off. *Benedicam Domino*. In Bezug auf *scandici* muß man zwar von, aus der Tradition der melischen Zeichen zwangsläufigen Inhomogenität sprechen, aber wenigstens sind die einzügigen *flexae* und *pedes* metrisch identisch, für die Folge *kurz + kurz* bzw. — dann mit *t* — *kurz + lang*.

In Hinblick auf die Konventionen bei *climacus* und *scandicus* ist also auch hier in Metz eine Inhomogenität festzustellen. In wohl verständlicher Umsetzung der Notation von St. Gallen lautet die Stelle aus dem Chorstück des Grad. *Tibi Domine*:



Die Metzzer Fassung kann man so zu erfassen suchen:



Man sieht sofort, daß die bestehenden Zwangsläufigkeiten einer Dominanz der vorgegebenen melischen Notierungsweise, die in Metz sehr viel weiter, aber eben nicht völlig aufgehoben ist als in St. Gallen, auch in Metz noch zu Problemen führt, die einen Einsatz der Buchstaben hier zur genauen Angabe metrischer Werte offenbar unvermeidlich machen. Dies aber weist wiederum darauf, daß die Buchstaben nicht notwendig ein so striktes Bezeichnetes haben müssen wie die metrischen Zeichen. Dies näher zu untersuchen, ist hier nicht die Aufgabe, hier sollen die Beispiele nur dazu herangezogen werden, die in jedem Fall vorab zu erwartenden Inhomogenitäten auf der Ebene der Zeichen zu beachten: Einmal ist das metrisch Bezeichnete eindeutig, eine zweiteilige, alternative Opposition, *kurz/lang*, zum andern sind die Möglichkeiten der Ebene der Zeichen durch verschiedene Traditionen zwangsläufig inhomogen in den Mitteln und daher auch verschieden in den hier nur exemplarisch betrachteten beiden rhythmischen Notationen.

Dazu aber kommt wohl noch etwas hinzu, daß nämlich die strikte Eindeutigkeit des Bezeichneten, also die hinsichtlich des Bezeichneten eindeutige Angabe, ob ein Ton kurz oder lang dauern soll, offenbar der Wirklichkeit des choralischen Rhythmus, dem rhythmisch Gemeinten nicht ausreichend entspricht — und man muß beachten, daß wie bei bestimmten graphischen Vorgaben, Zwängen, die die melischen Akzente vorgeben, auch die Anwendung des einzig gegebenen metrischen Zeichensystems Zwänge bedeutet, eben weil das Bezeichnete eindeutig, ja proportional „mathematisch“ definiert ist. Das Problem einer doppelten Zeichenebene ist im melischen Bereich leicht aufzulösen, sozusagen als Problem auszumerzen (die AdiaSTEMATIE kennt keine Angaben zu Ausmaßen gerichteter Bewegungen, das muß ergänzt werden durch

die Zeichenebene der Romanusbuchstaben), bei der Rhythmik bleiben, wie angedeutet, gewisse Probleme einer klaren Bestimmung des jeweils Bezeichneten. Dies kann man wohl auch mit den angesprochenen Zwängen der melischen Notationskonventionen zu erklären versuchen, aber eben auch mit Hinweis darauf, daß die Choralrhythmik sicher nicht in der vom Bezeichneten der metrischen Zeichen (scheinbar) angegebenen metrischen Eindeutigkeit verlaufen ist, daß also sozusagen zwangsläufig Raum für „ungenau“ rhythmische Angaben bestand.

Die angesprochene Inhomogenität auf der Ebene der Zeichen für die metrischen Quantitäten der einzelnen Töne wird also beibehalten, der Tradition der genannten Funktion der *virga* wegen, Bezeichnung des Höchsttons, die, wie ein Blick in die Beispiele Metzger Notation der *Palaeographie Musicale* III zeigt, auch da zu dominant war, um zu einer graphisch einheitlichen Lösung zu führen. Das System der Zeichen ist also nicht homogen, sondern von Traditionen und Konventionen älterer Schichten geprägt bzw. eben auch anderer Bezeichner, wie hier des Bezeichneten *höchster Ton*: Dadurch wird die Gestalt der Neumeneinheit natürlich graphisch besonders klar, als rein melische Neume gesehen.

Die gleiche Stelle in Metzger Neumen — auch hier wird dem *Graduale triplex* gefolgt — macht den Vorzug der Einzeltonnotierung klar, wenn die beiden Anfangs*flexae* als „lange“ *flexae* in jedem Ton metrisch eindeutig notiert werden können (aber auch wenn das metrisch Bezeichnete des St. Galler *eckigen torculus* in drei einzelne *tractuli* notiert wird<sup>87</sup>): Jeweils beide Töne sind lang auszuführen. Die in St. Gallen anschließende episemierte *virga* aber ist in Metz einfach eine *virga*, wurde sie hier „automatisch“ als *kurz* verstanden? Der anschließende *scandicus* wird notiert als Folge von vier *tractuli*, der sich als fünfter Ton die *virga* anschließt, also ein in St. Gallen als lang bezeichneter Ton! Die in St. Gallen den *scandicus* abschließende und mit dem *climacus* verbindende *virga* aber wird als erster Ton eines abgetrennten *climacus* von drei Tönen gekennzeichnet, wie zu erwarten durch *punctum*, was dem St. Galler *c* zur den *scandicus* abschließenden *virga* genau entspricht (wie oben werden *tractuli* als *puncta* der Quadratnotenschrift notiert, *puncta* durch die Rhomben; statt der typischen Schreibrichtung

<sup>87</sup>Das Problem für St. Gallen besteht darin, daß der mittlere Ton im da immer einzügigen *torculus* weder durch Zusatzzeichen noch durch eigenes Zeichen als metrisch *lang* gekennzeichnet werden kann; hier erweist sich die hinsichtlich der Angabe metrischer Werte so viel leistungsfähigere Metzger Möglichkeit, letztlich jede Neume in Einzelzeichen auflösen zu können, die nun wirklich jedem Ton metrisch eindeutig bezeichnen lassen — das Beharren von St. Gallen auf der älteren, einzügigen Tradition des *circumflexus*, ist damit natürlich nicht etwa ein Hinweis darauf, daß St. Gallen mittleren Tönen dieser Art keine exakte metrische Dauer zugewiesen hätte, sondern nur, daß hier Probleme der Notation bestehen, Rudimente der melischen Konvention, die St. Gallen nicht aufzuheben bereit war — denn, im *scandicus* ist auch St. Gallen klar analytisch in dem Sinne, daß jeder konstituierende Ton auch ein einzelnes, separates, metrisch klar zu kennzeichnendes Zeichen erhält. St. Gallen ist also nur stärker an die Tradition gebunden als Metz: Das Fehlen der Möglichkeit eines Zeichens für die metrische Dauer von solchen Mitteltönen ist nicht mit einem Fehlen eines entsprechend eindeutigen Bezeichneten zu verwechseln.

Daß dies auch bei anderen Fragen der Neumenschrift zu beachten ist, verrät auch neuere Literatur häufig genug.

werden die in jeweils einer Neume zusammengehörigen „absteigenden“ Töne sehr dicht, aber natürlich schräg untereinander angeordnet; d. h. eine *flexa* bestehend aus zwei *tractuli* wird als zwei aneinanderstoßende Quadrate notiert, kurze Töne als *currentes*):



Auch hier, im Responsum des Grad. *Tibi Domine*, bleiben einige Probleme, wie z. B. die in St. Gallen „noch“ als „aufsteigender“ *tractulus* geschriebene *virga* von Metz, also die Schlußnote der Folge *DEFGa*: Bedeutet damit etwa die abschließende *virga* in dieser Metzger Hs. einen langen Ton? Für eine solche Annahme sprechen die erwähnten Beispiele von *climaci*, die in der St. Galler Parallele mit episemierter *virga*, in Metz durch einfache *virga* für den ersten Ton gekennzeichnet wird.

Betrachtet man den *langen torculus* in Metz, notiert also durch drei *tractuli*, ist zu fragen, wie eigentlich die zu Anfang ja parallele Form des in St. Gallen *eckigen pes* in Metz als *tractulus + virga* notiert metrisch zu interpretieren ist. Beim Metzger *langen*, also in drei einzelnen *tractuli* notierten *torculus* fällt einmal auf, daß die Regel der Bezeichnung des lokalen Höchsttons durch *virga* aufgehoben ist, eindeutig zu Gunsten einer klaren metrischen Kennzeichnung.

Warum findet man z. B. die in beiden Tönen *lange flexa* durch zwei *tractuli* notiert, die Entsprechung für den *eckigen pes* von St. Gallen aber *tractulus + virga*? Warum wird der in allen Tönen *lange torculus* in Metz notiert durch drei *tractuli*, nicht aber *tractulus + virga + tractulus*: Die Inhomogenitäten sind schon bemerkenswert, wobei das metrisch Bezeichnete in jedem Fall klar zu erkennen ist.

Bei der Frage, wie man im *pes*, d. h. in der entsprechenden melischen Bewegung bzw. Tonfolge<sup>88</sup> die metrische Folge *lang + kurz* notieren sollte<sup>89</sup>, wird aus der Graphie nicht klar, vielleicht fehlt ja in der rhythmischen Wirklichkeit hier ein Bedarf? Auch dies wäre nur durch vollständige Statistiken zu klären, was hier nicht geschehen kann. Hier geht es darum, auf Inhomogenitäten der Bezeichnung von metrischen Werten auf der Ebene der Zeichen hinzuweisen. Und dies ist hier deshalb wichtig, um die Unhaltbarkeit von Neumendeutungen zu verdeutlichen, die Neumen alle als gleichwertig zu betrachten, d. h. nicht in ihren jeweiligen Oppositionen und jeweiligen Traditionsbindungen.

Gegen die Annahme eines eindeutigen metrischen Bezeichneten der *virga*, nämlich *lang*, könnten einige Beispiele sprechen, in denen eine in St. Gallen nicht episemierte *virga* in Metz ebenfalls als solche, als „nackte“ *virga* oder *virga an sich* notiert wird, aber auch, u. a. alleinstehende *virgae*, die mit *t* einen Zusatzbuchstaben erhalten, z. B. im *Off. Factus est* auf *liberator*; dies könnte, wie auch gar nicht so selten Beispiele mit *tractuli nebst t* zeigen, aber natürlich auch einen *besonders langen* Ton meinen. Auch Kombinationen des *climacus resupinus* kennen

<sup>88</sup>Man beachtet, daß dies historisch gesehen nicht identisch sein muß.

<sup>89</sup>*kurz + lang* kann bezeichnet werden, wie oben gezeigt, wenigstens in Metz.



in Metz sowohl die Hinzufügung des Buchstaben *t* zur abschließenden *virga*, z. B. im Grad. *Venite filii* im Chorstück auf *Accedite*, auf der zweiten *incisio*, als Entsprechung einer *virga* *nebst episem* in St. Gallen; es begegnet aber auch, bei offensichtlich *kurz* gemeinter Schluß*virga* eines *climacus resupinus* eine einfache *virga*, die einer nicht episemierten *virga* in St. Gallen entspricht, wie im Off. *Sicut in holocausto* auf *sacrificium*: Die Möglichkeit, die *virga* als kurz zu verstehen, gibt es, wenigstens in bestimmten Kombinationen — in den einzügigen Neumen ist diese metrische Bedeutung des Bestandteils *virga* trivial: Das Fehlen einer Zusatzbezeichnung, die reine *virga* ist, eindeutig in St. Gallen, Zeichen, auch, für Kürze des so bezeichneten Tons.

Andere Beispiele hingegen lassen St. Galler episemierten *virgae* einfache *virgae* der Metzger Neumen entsprechen, z. B. im genannten Grad. *Tibi domine*, im Vers auf *Domine*, bemerkenswert ist aber auch, daß (im Responsum auf *pauper*) die den zweiten *climacus*, *cGF* beginnende *virga*, die in St. Gallen ohne Episem, aber mit *t* notiert wird, auch in Metz als *virga* *nebst t* erscheint — dem Problem, warum St. Gallen diese *virga* nicht mit Episem notiert, entspricht also die Hinzufügung von *t* in Metz an gleicher Stelle — das rhythmisch Gemeinte wie das Bezeichnete scheinen doch identisch zu sein! Im *pes = tractulus + virga* scheint doch der von der *virga* bezeichnete Ton nicht generell lang zu sein, was im einzügigen *pes* ebenfalls in Metz trivial ist: Hat auch hier die *virga* eine Sonderstellung, die gewisse Probleme macht? Dies ist nicht unwahrscheinlich, denn Metz scheint hier doch etwas anders zu gliedern und auch die *virga* anders zu verwenden: Im großen *scandicus* beschließt die *virga* die Tonfolge *DEFGa*, der folgende Ton aber ist nach Auskunft von St. Gallen und der skalisch diastematischen Überlieferung höher! Ist das ein Widerspruch: Der höchste Ton des anschließenden *climacus cha* ist keine *virga*, sondern ein *punctum*, obwohl dieser ja den lokal höchsten Ton bezeichnet!

Hier muß man also mit einer anderen Funktion der *virga* rechnen, sie kann offensichtlich als Gliederungszeichen verstanden werden: Was in St. Gallen als einheitliche Neume, als eine Einheit aus mehrtönigem *scandicus + climacus* gemeint ist, wird in Metz als mehrtöniger *scandicus* und anschließender neuer Neume, nämlich *climacus* notiert, und zwar nicht mit beginnender *virga*, sondern der metrischen Bedeutung wegen mit *punctum*! Die metrische Eindeutigkeit kann in diesem Falle des *climacus* also die *virga*, die zu erwartende Einzelneume für den Höchstton, auch des isoliert gesehenen *climacus*, verdrängen, ein Hinweis darauf, daß die Opposition, die Notierung mit *virga* einen *langen* Anfangston bezeichnen soll?

Also kann als Abschluß einer Folge „aufsteigender“ Töne in einer Neume die *virga* verwendet werden, vielleicht als Zeichen auch für metrische Länge; „absteigende“ Töne in einer Neume aber müssen nicht mit einer *virga* für den höchsten Ton beginnen, hier kann eine metrische Unterschiedlichkeit klar in Zeichen dargestellt werden — und zwar schon bei nur zwei „absteigenden“ Tönen, also bei einer *clivis*, die ja auch als Folge von zwei *tractuli* notiert werden kann. Bei dem *pes* dagegen ist die *virga* als Abschluß — einzügig wie getrennt — obligatorisch; eine deutliche Assymetrie, die mit der Konvention der Zeichen zusammenhängen muß — und ein erster Hinweis auf das Merkmal, das die Entwicklung von Modalnotation und Mensuralnotation eigentlich absonderlich macht: Die Abhängigkeit der metrischen Bedeutung, also der jeweils bezeichneten Länge der so ausgedrückten Töne von der melischen Bedeutung

einer Neume/Ligatur ist eines der ohne Betrachtung der Notationsgeschichte, der Herkunft der modalen Notation aus der Neumenschrift, so überraschenden Erscheinungen. Solche Assymmetrien, zudem noch in jedem Neumendialekt auch noch eventuell verschieden, müssen beachtet werden<sup>90</sup>.

Im genannten Off. *Factus est* läßt sich eine weitere potentielle Assymmetrie erkennen, es entspricht nämlich zu Ende des Melismas auf *meus* eine St. Gallische episemierte *virga subbipunctata*, also ein *climacus* mit langer Anfangsnote, einer beginnenden *virga* in Metz: Muß man also einen *climacus* mit *langem* Anfangston durch beginnende *virga* als graphische Opposition zum *climacus* mit beginnendem *punctum* sehen — aber das widerspricht wieder der graphischen Opposition beim Metzger *pes*, denn der kann *einzig* oder eben als Folge von zwei, übereinanderstehenden, *tractuli* notiert werden. Die Erklärung dieser Assymmetrie oder Inhomogenität auf der Ebene der Zeichen — nicht des Bezeichneten! — ergibt sich aus der Tradition, die eben *pes* wie *clivis* einzügig notieren läßt, nicht aber den *climacus/scandicus*. Die Gegebenheiten und Konventionen der melischen Neumen führen durchweg zu den genannten Inhomogenitäten bei der Bezeichnung von metrischem Bezeichneten; ein deutlicher Hinweis darauf, daß letztere später, und vielleicht ja auch nur regional erfunden wurden.

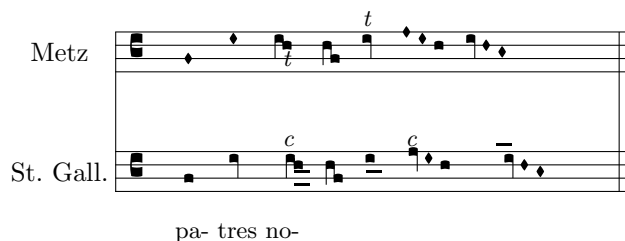
Die, nicht unwahrscheinliche Bedeutung (auch) einer *langen* Tondauer für einen durch *virga*, also eigentlich metrisch unbezeichneten, als lang gemeinten Ton ist deshalb bemerkenswert, weil z. B. in der genannten Neumengruppe des Gr. *Tibi Domine* auf *pauper* in St. Gallen etwas wie ein sechstöniger *scandicus subbipunctatus* begegnet, der in der Metzger Notierung wie gesagt als fünftöniger *scandicus*, mit vier *tractuli* und *virga* nebst anschließendem *climacus* geschrieben wird: Die höchste Note der Gruppe wird in St. Gallen als *virga*, nebst *c*, in Metz aber als *punctum* geschrieben; das Bezeichnete ist klar identisch, die Zeichen aber verschieden; ein Hinweis darauf, daß die jeweiligen Neumendialekte im Westen vor allem hinsichtlich der Lösung des Problems rhythmischer Angaben die gegebene Tradition jeweils in eigener Weise ergänzt oder umgeformt haben.

Die Erfindung einer *clivis* aus zwei einzelnen *tractuli* ist eine andere Lösung als die Erfindung der, eventuell mehrfach episemierten St. Galler *flexa*. St. Gallen nutzt die Möglichkeit der einfachen Hinzufügung des *longa*-Strichleins ausgiebig, entsprechend der grammatischen Vorgabe,

<sup>90</sup>Hucbald bewertet diese regionale Unterschiedlichkeit der Neumenkonventionen übrigens als Ausdruck ihrer generellen Unbrauchbarkeit, was Angaben rationaler Art betrifft — seine Tonbuchstaben, auf der allgemeingültigen antiken Theorie basierend, sind dagegen schon deshalb universal: *Quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaecque pro locorum varietate diversis nichilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint rememorationis subsidium, minime potes contingere ...*, ed. Chartier, 44, S. 194, 6 (*quod* bezieht sich als relativer Anschluß auf das, was die Tonbuchstaben können, man muß also lesen: ... *die usuellen Notenzeichen, die [zu ihrer Unvollkommenheit] noch dazu um nichts weniger als der Verschiedenheit der Regionen entsprechend verschieden geformt sind ...*, die also zu ihrer Unzulänglichkeit noch hinzu nicht einmal überall identisch gebraucht werden; ob man *rememoratio* nicht in genau dem Sinne interpretieren darf oder soll, in dem Augustin von *memoria* spricht? oder verhielt sich die Haassche *chant community* da total anders?

eben lange Silbe durch die *longa* als *lang* zu kennzeichnen, sozusagen additiv, Metz dagegen arbeitet sozusagen nur mit einfachen Zeichen, kennt also keine *virga + episema*, sondern je nach melodischer Konstellation eine *virga* an sich, einen *tractulus* oder ein *punctum* oder eben auch die traditionelle Art des Auftretens einer *virga* in einzügigen Neumen.

Daß die einfache *virga* in wenigstens einigen Hss. mit „metrischer“ Metzger Notation wohl doch überwiegend als *lang* verstanden werden kann, kann das Beispiel des Melismenschlusses von *nostri* im Vers des Grad. *Exsurge ... fer opem* nahelegen, wo — lange Töne unterstrichen, doppelt lange doppelt unterstrichen — die Tonfolge  $\underline{d} \underline{edc} \underline{dch} \underline{h}$  in St. Gallen als *tractulus* *nebst episema*, *virga* *nebst c*, *punctum + tractulus*, *virga* *nebst episema + punctum + punctum*, *tractulus* notiert wird, also als *scandicus praepunctatus* und *climacus* etc.: Die erste *virga* ist *kurz*, die zweite *lang*, die metrische Opposition folgt also direkt. In Metz wird dies notiert als *virga* *nebst t*, *punctum + punctum + tractulus*, *virga + punctum + punctum*: der erste Ton der Gruppe ist höher als die der vorangehenden, also ist die Wahl einer *virga* in Metz sinnvoll, St. Gallen liest deutlich abgetrennt, d. h. liest die erste der zitierten Gruppe stärker als Einheit, während Metz offenbar anders abtrennt — die Phrasierung oder Gruppenbildung ist als ein eigenes Bezeichnetes der Neumenschreibung zu beachten! Sonst sind die beiden Gruppen fast gleich:



Der kurzen *virga* in St. Gallen entspricht ein *punctum* in Metz — also ein anderes Verständnis der *virga*, die in Metz nicht für jeweils höchste Töne verbindlich ist, der (einfach) langen *virga* entspricht eine einfache *virga*, die erste, die dem St. Gallischen *tractulus* entspricht, erhält zusätzlich den Buchstaben *t* — besonders lang auszuhalten oder doch nur als Klärung der metrischen Bedeutung dieser *virga*? Auch wenn ein in St. Gallen im Schlußton „liqueszierter“ eckiger *pes* in Metz durch den *pes tractulus + virga* notiert wird, könnte dies ein Hinweis darauf sein, daß die reine *virga* in Metz eben doch regelmäßig als *lang* verstanden wurde. Wenn wie ja nicht ganz selten in St. Gallen einem alleinstehenden *tractulus*, also dem Zeichen für einen langen Ton, noch ein *Episem*, senkrecht, hinzugefügt werden kann, dem in Metz eine *virga* *nebst t* entspricht, so kann man mit einigem Recht von einer *longa ultra mensuram* sprechen — nein, nicht etwa als Vorläufer der entsprechenden Terminologie von Johannes de Garlandia, auf keinen Fall, sondern nur als Hinweis darauf, daß auch der St. Gallische Notator bzw. der Erfinder dieser Möglichkeiten mit der vorgegebenen zweiteiligen Opposition (die noch eine einzige rationale Proportion einbezieht) von *longa* und *brevis* nicht auskommen konnte; das konnte offensichtlich von vornherein die Möglichkeiten choralischer Rhythmik auch bei

Auflösung in Einzeldauern nicht erfassen, ein bereits erwähnter Grund für die Notwendigkeit von weiteren „rhythmischen“ Romanusbuchstaben<sup>91</sup>: Die Segmentierungsleistung, die aus dem

---

<sup>91</sup>**Emma Hornby und die Romanusbuchstaben** Daß man bei der Bewertung von Zusatzbuchstaben in Relation zu Neumen eine gewisse Sorgfalt beachten sollte, zeigt Emma Hornby in ihrem auch in anderer Hinsicht nicht gerade kompetent wirkenden Beitrag *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology* 21, S. 418 ff.

Die Vermutung, daß *Frankish chant may have been notated in the time of Charlemagne oder even Pipin. ...*, ist mit der ja nun verfügbaren Quellenlage so inkompatibel, daß eine Diskussion dieser These, so angenehm sie wäre, ausgeschlossen ist, ib., S. 456 (daß ihre, bedauerliche, Unbrauchbarkeit aber eine Begründung für ein Festhalten an der *oral tradition* Vorstellung von der Variabilität der melodischen Formen *strictissimae observantiae* sein könnte, trifft auch nicht zu); von vergleichbarem Erkenntniswert ist auch ihre Zusammenfassung der Frage, wann — dafür gibt es genügend, allerdings französische Beiträge — und warum *notation began to be widely used in Western Europe* — daß es so etwas übrigens auch im Osten gibt, sollte man nicht ganz übersehen: Der Bedarf die als identisch verstandenen Melodien wie Texte festzuhalten, bestand also durchweg — *may lie concealed within the documentary background (coupled, as McKitterick states, with knowledge of the historical situation)* — man fragt sich schon, wo anders sollte die Antwort eigentlich liegen; vielleicht wäre es auch nicht ganz überflüssig, sich einmal über die Herkunft der Zeichen gewisse Gedanken zu machen, darüber gibt es neuere einschlägige Literatur, wenn auch nicht nur englisch geschrieben —, *within the evidence of parallel chants in related melodic traditions*, was auch immer dies sein soll, denn Emma Hornby von der University of Durham gibt nicht einen einzigen Hinweis darauf, was *related melodic traditions* sein sollen, AR?, Mailand?, Byzanz?, oder handelt es sich nur um Varianten in Greg? Mit derart tiefen Erörterungen, die auch noch feststellen, daß man zu einer Erklärung der von Emma Hornby gestellten Fragen doch tatsächlich noch *the evidence of the notational record itself* heranzuziehen habe, eine wirklich bahnbrechende Erfassung der Probleme, kann jedenfalls Verf. nur ebensoviel anfangen wie mit Emma Hornbys tatsächlich aufregenden Deutungen von Theoretikeraussagen und ihrer Deutung von Varianten in der Überlieferung (vgl. Verf., *Reginos degeneres Introitus*, *HeiDok* 2007, S. 5, S. 694 f., S. 705 ff. und S. 735 ff.). Man wird kaum umhin kommen, feststellen zu müssen, daß man von A. Turcos Zusammenfassung der drei westlichen Traditionen von Introitus wesentlich mehr an wissenschaftlicher Erkenntnis erlangen kann, als von derartigen Formulierungen. Daß Emma Hornbys Kenntnis der Neumenschriften wie auch der Musik selbst ihrer Fähigkeit zur ästhetischen Bewertung von Melodien und ihrer Varianten gleichwertig ist, sei nur nebenbei bemerkt. Auf einige der besonders auffälligen Feststellungen, muß, leider, *alas!*, hier etwas eingehender eingegangen werden.

In ihrem methodischen oder modischen Zwang, Varianten zu finden und diese als solche zu erklären, findet sie doch tatsächlich widersprüchliche rhythmische Angaben: *There was ... no single performance practice*. Nun könnte man natürlich erst einmal grundsätzliche Überlegungen zu dem Problem anstellen, wie der Gegensatz zwischen gleicher Gestalt, d. h. gleichem Gemeintem und jeweils verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten ist, von dessen „erinnerter“ Form ja auch die Neumierung abhängen dürfte, insbesondere bei nicht orthographisch exakt geregelter Bestimmung von Bezeichnetem und Zeichen — die Choralrhythmik kann nicht metrisch gewesen sein, also in Versfüßen; das Bezeichnete der verfügbaren elementaren metrischen Größen war aber die Relation von 1/2 für *brevis/longa*. Wie angedeutet, kann eine gewisse Diskrepanz zwischen verfügbarem Bezeichnetem und rhythmisch Gemeintem bestehen, was dann auf die Wahl von verfügbaren Zeichen, Neumengruppierung und auch Hinzufügung von

Buchstaben Einfluß gehabt haben kann; wenn auch die Neumenschriften rationale, den zu notierenden Sachverhalten im Rahmen verfügbarer Möglichkeiten angemessene Notationen waren, kann man nicht einfach die orthographische Systematik moderner Notationskonvention voraussetzen, muß also gewisse Varianten schon als Ergebnis der Relation von Gemeintem (einschließlich der erinnerten Art der Ausführung) und Wahl sowie Kombination der verfügbaren Zeichen voraussetzen.

Weil Emma Hornby aber auf solche Dinge nicht einzugehen gewillt oder in der Lage ist, kann man sich auf ihren Fund konzentrieren: Da gibt es eine geläufige Binnenkadenzformel in den Tractus des 8. Tons, die man bei schon bei Johner, *Wort und Ton im Choral* auf S. 222 findet (Apel  $f_2$ , S. 320); Emma Hornby zitiert in Neumen die Stelle aus dem Tract. *Iubilare*, was besonders unterhaltsam ist, wenn auch nichtrhythmische Neumenbelege angeführt werden, um rhythmische Varianten zu demonstrieren — wissenschaftlicher wird dadurch die Darstellung auch nicht:



om- nis ter ra

St. Gallen weist im Gegensatz zu Metz — zitiert werden hier wieder die Zeugnisse des *Graduale Triplex* — zu Anfang eine augmentative Liqueszenz, passend zu *omnis* auf (entsprechend im Tract. *Laudate* auf *omnes* — aber nicht auf *gentes*); daß hier eine in gewissem Rahmen fakultative Ausführungsweise vorzuliegen scheint, ist bekannt, zeigt aber nur, daß wie zu erwarten, gewisse Varianten in der Verwendung der Liqueszenz bestehen (die neueste semiologische Studie wurde zur Kenntnis genommen) — daß dadurch essentiell die *oral tradition* Lehre von der totalen Variabilität der liturgischen Musik bestätigt würde, wird wohl niemand, der die betreffenden sorgfältigen Studien kennt, behaupten wollen (Emma Hornby diskutiert die Probleme solcher Differenzen gar nicht).

Nun findet man, daß St. Gallen nach dem *trigon*, *cca*, die vorletzte *clivis cG* deutlich als im letzten Ton *longa* kennzeichnet, und zwar durch doppelte Episemierung. Diese Qualifikation nebst der Episemierung der folgenden *flexa GF*, also zum Subton der Tonika, findet man in allen Beispielen, die man von dieser Formel im *Graduale Triplex* finden kann — Emma Hornby gibt nur ein einziges Beispiel an, aus dem man ihre Behauptung aber gerade nicht verifizieren kann. Metz gibt nur jeweils die letzte *clivis* durch zwei *tractuli* an. Nun findet man im Tract. *Qui confidunt* in der Formel auf *in aeternum* in St. Gallen dieselbe Neumierung, allerdings wird auf der vorletzten *clivis* ein *c* gesetzt; sollte dies heißen, daß hier eine ganz andere rhythmische Ausführung gemeint ist? Die Antwort ist klar: Der rhythmische Buchstabe *c* bezieht sich auf den Anfangston der *clivis*, nicht auf den Schlußton. Die gleiche Situation findet man im gleichen Beispiel auf *in aeternum*, wo ebenfalls eine *clivis* zu Anfang mit *c*, zu Ende episemiert auftritt.

Diese Neume kann Emma Hornby also doch wohl nicht meinen, wenn sie charakteristische Belege für das Variabilitätsaxiom der *oral tradition* Lehre anführen will. Allerdings läßt sich hier eine Frage stellen: Metz notiert die in St. Gallen am Ende stark episemierte *flexa* einzülig, verbunden mit dem vorausgehenden *trigon*, also als „schnelle“ Einheit, *brevis + clivis-clivis*; Metz also singt den Schlußton der Gruppe offenbar nicht lang, *ccacG GF*, wogegen St. Gallen *ccacG GF* singt — soll man eine solche Entscheidung als gegensätzliche rhythmische Ausführung bewerten? Natürlich nicht, weder weiß man, ob Metz eine Längung vor einer *clivis longa* vielleicht voraussetzt (im Tract. *Qui confidunt* findet sich auf *Sion* zum Schlußton der Buchstabe *n*, vielleicht ein Hinweis auf Absetzen; Notkers *notare* ist nicht gerade klar), noch würde eine hier unterschiedliche rhythmische Ausführung die Gleichheit der

rhythmischen Ablauf der Melodie die einzelnen Tonlängen bestimmt, setzt ersichtlich eigentlich Formel aufheben — die Relation von Phrasierung zur gemeinten Gestaltidentität wäre auch zu berücksichtigen, ehe man tiefe Erkenntnisse für die Instabilitätsforderung der strikten *oral tradition* Lehre aus solchen minimalen Unterschieden herauslesen will: Differenzen solcher Art finden sich auch in klar notierter Musik, ohne daß die Gestaltidentität dadurch aufgehoben würde; Emma Hornby scheinen moderne Aufführungsunterschiede „komponierter“, schriftlich vorliegender Musik in ihrem Ausmaß nicht so ganz bewußt zu sein; warum also darf es dergleichen im Choral nicht gegeben haben?

Die *clivis* vor dem *trigon* nun ist in St. Gallen stets *rund*, also als *brevis* in beiden Tönen gemeint; wenn hier gelegentlich noch eine *c* erscheint, wie im Tract. *Qui confidunt* auf *eius*, handelt es sich um eine redundante Doppelbezeichnung, wie sie gelegentlich auftreten kann; und daß die Praxis der Neumenschrift derartige Redundanzen nicht gerade nur als Ausnahme beinhaltet, dürfte bekannt sein; an der Identität der Formel und des Bezeichneten der jeweiligen Neumen ändert sich damit gar nichts — man bedenke, daß man den gleichen rhythmischen Effekt durch Absetzen, minimale Pause, oder durch Längung des letzten Tons erreichen kann, ohne daß man hier von einer wesentlichen Unterschiedlichkeit der rhythmischen Gestalt sprechen könnte; was wissen wir eigentlich von solchen Ausführungsmanieren? Davon nichts oder wenig zu wissen, befreit nicht von der Aufgabe, die Möglichkeiten zu berücksichtigen.

Nun findet man — und vielleicht meint Emma Hornby ja diesen Fall, wenn sie von so gravierenden rhythmischen Unterschieden spricht? — einmal in der Notation dieser Formel in Metz, im Tract. *Laudate Dominum*, in der Mittelkadenz des letzten Versus ein *t* am Ende eben dieser *flexa aG* (die vor dem *trigon cca*), die auch in Metz in den Neumen immer einzügig, also „kurz“, notiert wird, die Folge müßte dann *ca ag aG* lauten, also genau auf der *clivis*, die in St. Gallen durchweg „rund“, d. h. *kurz* notiert, gelegentlich, etwa auch im Tract. *Desiderium* im ersten Vers, noch mit *c* versehen erscheint. Wenn man Emma Hornby richtig versteht, folgert sie daraus die so verschiedene Rhythmik der Ausführungen dieser Stelle der Formel als Beweis für die Unmöglichkeit, die so identisch überlieferten Formeln gerade der Tractus als identisch überlieferte Formeln hören oder bewerten zu dürfen — grundfätschlich ließe sich dazu sagen, daß eine Begründung des variablen Typs der *oral tradition* Lehre durch solche minimalen Varianten in der Notation, ein Beweis, daß es keine *single performance practice* gegeben haben könnte (oder darf), auf recht tönernen und dazu noch wackeligen Füßchen steht — denn, gibt es eine *single performance practice* einer Symphonie von Haydn?

Der naive Betrachter oder, erst recht?, die naive Betrachterin von Zeichen wird gerne die Zeichen mit dem Bezeichneten und dann auch noch dem Gemeinten identifizieren, bzw. kommt nicht auf den Gedanken, daß hier etwas zu unterscheiden sei. Gerade bei den ja nicht in der Art neuerer Notenschrift durchrationalisierten adialematischen Neumenschriften kann eine solche Naivität aber hinderlich sein. Zu fragen wäre nämlich zuerst, ob die Hinzufügung des Buchstabens *t* an dieser einen Stelle in Relation zu den viel häufigeren Notierungen der identischen Formel einen merkbaren Interpretationsunterschied bedeuten müsse — die Annahme einer solchen Ausnahmeausführung gerade im Tract. *Laudate* in Kontrast zu allen anderen Tractus auch noch des gleichen liturgischen Ortes müßte man eigentlich begründen können, selbst der harte Kern der *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* wird nicht umhin kommen, sich zu wundern, warum die Variabilität hier nur ein einziges Mal auftritt — bei einer identischen Formel, die auch durchweg identisch notiert wird. Eine solche Selektivität und absolute Einmaligkeit von Variabilität der Setzung eines Romanusbuchstaben bei sonst vollständiger Identität dürfte zumindest nicht das Ideal des Postulats der *oral tradition* Vagheit sein: Eine einmalige Variante, zudem noch in einem Zusammenhang, in dem die identische Formel identisch notiert mehrfach „hintereinander“ auftritt!

schon einen Einzeltonbegriff voraus nicht den skalisch rational bestimmten, aber doch einen Die Angelegenheit wird noch mysteriöser, wenn man wie Emma Hornby jede Notierungsverschiedenheit, insbesondere und ausgerechnet hinsichtlich der Romanusbuchstaben als Ausdruck nur einer jeweiligen einzigen, eindeutigen, individuellen Ausführung ansieht, also als Notation, die minutiös exakt notiert, was vom Bewußtsein der Zeit unter dem Motto gestanden haben soll: *Das gibts nur einmal, das kommt nicht wieder* (in Bezug auf das Erscheinen der Melodie bei der Ausführung) — hier wird die Seltsamkeit des Ansatzes von Emma Hornby besonders deutlich —, und beachtet, daß Metz im Tract. *De profundis* in der Mittelkadenz des ersten Verses doch tatsächlich nach der genannten *flexa*, also der *flexa* vor dem *trigon*, ein *n* notiert, da, wo Metz im Tract. *Laudate* ein *t* hinzufügt, und auf der vorletzten *flexa*, auf der nach dem *trigon* nun St. Gallen ganz entsprechend ein *c* hinzufügt. Soll man hier etwa wieder eine rhythmisch verschiedene *performance practice* annehmen?

Man wird daraus die Folgerung ziehen müssen, daß einmal die Relation von Gemeintem und Zeichen nicht so einfach und eindeutig ist, wie sich das der an moderne Notenschrift Gewöhnte ganz selbstverständlich denkt, daß also die gleiche Ausführung gerade hinsichtlich der Romanusbuchstaben keine orthographisch eindeutige Entsprechung in den Zeichen haben kann und muß; gerade diese Buchstaben stellen meist als Zeichen mögliche, aber nicht notwendige Hinweise dar; sie sind Zeichen, deren Bedeutung in Bezug auf das Gemeinte sich offenbar auch noch überschneiden kann, wie hier in Hinblick auf *n* und *t* deutlich wird. Daß weder die adiaستمatische Neumenschrift noch die hinzugefügten Buchstaben in der Weise abgelesen werden können, wie man dies in ganz anderen Zeichen aus moderner Notenschrift gewöhnt ist, dürfte klar sein; zu beachten ist aber auch, daß zahlreiche Nuancen der Ausführungen auch in Notierungen um 1800 keineswegs alle, restlos und eindeutig durch Zeichen erfaßt oder erfaßbar wären. Warum dies nicht für die Zeichen, zumal für die deutlich fakultativen Buchstaben der adiaستمatischen Neumschrift gelten soll — wird von Emma Hornby gleich gar nicht als diskussionsbedürftig gesehen (und die Möglichkeit, daß einmal ein Notator „geschlafen“ hat, ist angesichts der nun bewiesenen Tatsache, daß selbst Homer von solcher Beeinträchtigung nicht völlig frei war, ja auch einmal in Betracht zu ziehen).

Damit aber wird ihre Argumentation unbrauchbar — die minimale Verschiedenheit der Notierungen bei identischen Formeln weist darauf hin, daß man bestimmte Merkmale dieser Formel verschieden andeuten konnte, nämlich für die Ausführung: Hier also kann Metz verdeutlichen, daß die *clivis* vor dem *trigon* durch ein auf den letzten Ton bezogenes *t* abgesetzt werden sollte, dies kann für St. Gallen, das ein deutliches eigenes Zeichen für das Bezeichnete des *trigon* besitzt, trivial sein — und die „Kürze“ der *flexa* ist beiden gemeinsam. Metz kann dieses Absetzen, das einem Notator gelegentlich in den Sinn kommen konnte, offenbar auch durch den Buchstaben *n* anzeigen. Anstatt naiv von einer Identität zwischen Zeichen und Gemeintem auszugehen, muß man die Möglichkeit der Vagheit dieser Beziehung voraussetzen, was schon dadurch selbstverständlich ist, daß das, was in Musik gemeint sein kann, so komplex ist, daß eine Notierung, zumal mit den Zeichen der adiaستمatischen Notenschriften gar nicht eindeutig sein kann. Man kann hier mit Recht von *Nuancen* sprechen, wenn man sich klar ist, daß eine restlose Rationalisierung des Gemeintem von Musik in Bezeichnetem von vornherein ausgeschlossen ist — das Erleben von Musik ist nicht auf exakte Metrik und Melik beschränkt, sondern umfaßt Gliederung, Agogik und vieles andere Derartige mehr, das bei gleicher Gestalt zu verschiedenen Zeichensetzungen führen kann.

Dies gilt besonders in dem Fall der Romanusbuchstaben, die von vornherein kein rational eindeutig erfaßbares Bezeichnetes haben: *iusum* ist z. B. keine klare Angabe, ob eine Terz, eine Quart, eine Quint oder sogar noch mehr „nach oben“ gegangen wird; das Bezeichnete sagt nur, es geht nach oben, mehr

Einzelton als Element der Musik (auch wenn dies M. Haas so große Schwierigkeiten zu machen scheint, vgl. die Diskussion seiner Antiplattitüde 2.1.1 auf Seite 218).

---

als man im Normalfall erwartet. Dabei erscheinen besonders tonräumliche Romanusbuchstaben zu Anfang von Melodien bzw. ihren Notierungen auffällig: Wenn im Int. *Exaudi nos Domine* der Anfangs*pes* zum Anfangston mit *i*, am Schlußton aber mit *s* zusätzlich versehen wird, und der Anfangston auch der tiefste der Melodie ist, wird man fragen müssen, warum nicht das *s* am Ende ausreicht, ist doch damit klar gesagt, daß der Ambitus des durch den *pes* notierten Zweitöners größer als eine Sekund ist, was in der diastematischen Überlieferung auch bestätigt wird. Dann aber müßte das *i* zum ersten Ton, zum *tractulus* des *eckigen pes* sich aber auf den (wenigstens für die Melodie) absolut tiefsten Ton richten, denn genau diesen tiefsten Melodieton überliefert die diastematischen Überlieferung (7. Ton, tiefster Ton *G*); an sich scheint man die melischen Romanusbuchstaben im Sinne der melischen Relation zu umgebenden Tönen in jeweils einer Neume oder zwischen zwei Neumen, also das „tote“ Intervall zwischen zwei Neumen deuten zu müssen: Ein *porrectus*, der zum letzten Tonzeichen ein *s* schreibt, wird mit einem Sprung zwischen den beiden letzten Tönen zu identifizieren sein: Der letzte Ton ist in Bezug auf den vorangehenden besonders *hoch*, bezeichnet wird dies durch die hohe Lage des letzten Tons. Auch dies ist ein grundlegender Unterschied zu Byzanz, denn bezeichnet wird die Lage eines Tons, nicht etwa der Ambitus eines Intervalls!

Wie aber soll man dann im gleichen Int. auf *misericordia tua: secundum* zum ersten Ton den Romanusbuchstaben *s*, zum zweiten *i* und zum dritten wieder *s* interpretieren, obwohl zwischen dem letzten Ton des vorausgehenden Abschnitts eine Tonrepetition stattfindet, also die Folge ... *dc c ced d — d G d ...* vorliegt? Wird hier, wenigstens beim ersten Ton *secundum* eine absolute Tonhöhe angegeben (nur, die Melodie enthält höherliegende Töne, *f* als höchsten), oder wird hier in Bezug auf die Lage des folgenden Tons bezeichnet? Das Gleiche kann man fragen bei der St. Galler Notierung des Int. *Deus, dum egrederis*, wenn der erste Ton, *G* (im 3. Ton) durch *l* zur anfänglichen *virga* qualifiziert wird: Ist damit „nur“ die Relation zum folgenden Ton gemeint, der aber mit *e*, also Tonrepetition angeschlossen ist, oder etwas wie ein Bezug zur *finalis*? Die so bezeichnete Wendung lautet *G GD E F ...*, wobei der Quartsprung des *pes GD* wie zu erwarten durch *i* zum letzten Ton bestimmt wird. Die sich hier stellenden Fragen sind nicht irrelevant, denn eine Rekonstruktion der Entstehung des *finalis* Prinzips aus nicht mehr faßbaren vorangehenden „vorrationalen“ Vorstellungen ist offenbar nicht möglich. Natürlich muß hier nicht ein Bezug zur Lage einer abstrakten *finalis* vorliegen, gemeint sein kann auch die Relation im Gesamtambitus der jeweiligen Melodie — Hucbald katalogisiert einige Introitus nach der Lage jeweiligen Anfangstöne in Bezug auf die Tonartbestimmung, ohne daß er dies explizit nur auf die zu wählende Differenz zu beziehen scheint. Könnte dies eine Rationalisierung intuitiver Relationsbestimmungen der Art, wie sie die Romanusbuchstaben an Anfängen bedeuten, sein?

Rational klarer kann man aber die jeweiligen melischen Relationen bzw. Ambitus nicht bezeichnen, wenn man nicht eine entsprechende Rationalisierung durchgeführt hat, und das haben die *nobilissimi cantores* ausweislich Aurelian noch nicht tun können. Das Gleiche gilt für die Zusatzbuchstaben mit rhythmischer Bedeutung, wozu noch kommt, daß hier auch Gliederungsbedeutungen zusätzlich bestehen können.

Die, vielleicht typische, Argumentation von Emma Hornby erweist sich auch hier als wissenschaftlich unbrauchbar. Bedauerlich ist, daß die Widerlegung solcher methodischer Inkompetenz, des Fehlens jeder adäquaten Reflexion der Voraussetzungen und Bedingungen der adiastematischen Neumenschrift, notwendig ist: So kann die strikte *oral tradition* Vagheit nun wirklich nicht nachgewiesen werden!



Von Interesse ist hier, wie bereits anderswo erwähnt, daß der St. Galler Notator genau auf die Idee gekommen ist, die die wahrscheinlich erst späte antike Rhythmusnotation auch gehabt hat: Musikalisch rhythmisch reicht ein System von nur zwei metrisch Bezeichneten nicht aus, zur Bezeichnung etwa einer dreifachen Länge, einer *longa ultra mensuram*, wie sie Johannes de Garlandia nennt, wird einfach an das Längenzeichen, dem waagrechten Strich, ein weiterer Strich hinzugefügt — und daß das an einem Ende des *longa*-Strichleins und senkrecht geschieht, nun, das dürfte aus Gründen der leichten Erkennbarkeit und Notierbarkeit trivial sein: Das gleiche Bedürfnis und die gleichen Bedingungen führen also zu vergleichbaren Zeichenergebnissen.

Die von der „strengen“ Metrik vorgegebenen Zeichen werden nebst ihrem Bezeichneten genutzt — anderes gibt es ja nicht —, und das Bedürfnis nach weiteren Zeichen, nun das erfüllt man eben durch zusätzliche Zeichen, die aber sind parallel entstanden zu sehen. Natürlich gibt es keinen Zusammenhang der beiden Notationen, aber doch eine, zeichenmäßige Verwandtschaft<sup>92</sup>.

Die angesichts der häufigen Anzahl von *runden torculi* und *runden flexae* mit sozusagen doppeltem Episem nicht auszuschließende Deutung, daß das senkrechte Strichlein am Ende solcher Neumen nur ein zusätzliches Schlußzeichen, eine *longa* mit „Ausrufezeichen“, sein könnte, wird einmal angesichts der Opposition von einfachen *tractuli* und *tractuli nebst senkrechtem episema* als weniger wahrscheinlich nahegelegt, andererseits durch die Bildungen von *torculi subbipunctati* mit zu Ende jeweils zwei langen Tönen, wie z. B. im All. *Ostende nobis* zu Anfang des Jubilus wahrscheinlich gemacht<sup>93</sup> (die notationsmäßigen Hilfsmittel, die hier angewandt werden müssen, sind wohl klar: Unterstrichene Töne entsprechend in St. Gallen den *langen* Tönen,

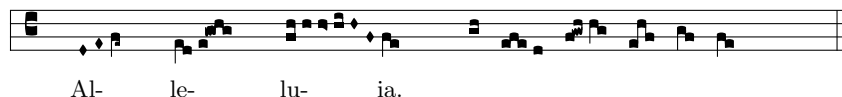
<sup>92</sup>Ja, natürlich hat auch die antike, „strenge“ Metrik das Bedürfnis nach Werten, die länger sind als einfach eine *longa*, also als eine Dauer von zwei *breves*. Dies kann man z. B. durch die Annahme von Pausen erledigen, eine Silbe, die hinsichtlich ihrer Dauer im Versmaß eigentlich drei *breves* dauern müßte, die „liest“ man als über zwei *breves* klingend, und über eine *brevis* sozusagen pausierend. Dieses Verfahren ist aus Augustins Schrift gut zu erfahren — so geht es ersichtlich auch. Der Musiker denkt hier offenbar anders, er hört den entsprechend lange aktuell klingenden Ton, und erfindet seine Zeichen entsprechend, also so wie St. Gallen oder die antiken rhythmischen Zusatzzeichen zu den Tonbuchstaben; diese Dichotomie ist übrigens auch eine aus der Existenz einer gleichen Vorstellung heraus entstanden zu erklärende Parallele — so *endogen* sind die Verhaltensweisen auch bei Notatoren von St. Gallen nun auch nicht, daß man auf die Beachtung vorgegebener Denkweisen einfach verzichten, dafür aber denen, die solche Zusammenhänge zu verstehen suchen, einfach *Nichtverstehen* zuordnen könnte, was aber natürlich eine höchst angenehme Vermeidung ernsthafter wissenschaftlicher Auseinandersetzung bedeutet.

<sup>93</sup>**Wie einfach typisierbar sind die Responsa der Meßalleluia?** Zu verweisen ist hier auf die große Neuentdeckung von A. Pfisterer, *Italian and Gallican alleluia psalmody, Plainsong & Medieval Music* 17, 2008, S. 55 ff., S. 64, daß nämlich einige Meßalleluia das Wort *alleluia* abschnittsmäßig vertonen, d. h., wie dies Pfisterer so großartig formuliert: *In type B, the acclamation is rather an undulation around the final. In its most typical form there is a little melisma on the syllable ‘-le-’ and a liquescent pes from the lower second to the final on ‘-lu-’.* Consequently, this acclamation forms a closed phrase, that could exist without a following jubilus whereas the type A acclamation needs the jubilus to

*return to the final.* Daß Pfisterer Responsa von Meßalleluias kennt, die nur *alleluia* ohne *iubilus* singen, verrät er allerdings nicht, weshalb seine Bestimmung, *could exist without a following jubilus* ziemlich chimärische Züge aufweist (zum All. *Confitemini ... quoniam* 1 s. u.). Wie zu erwarten betrachtet Pfisterer natürlich nur den Anfang, den Rest, z. B. die Frage der Wiederholung am Schluß des *versus*, die Frage nach Übernahme der *alleluia* Melodie auf die ersten Worte des Textes oder die Gesamtgestalt von *alleluia + iubilus*, „Symmetrie“-fragen etc. sind für seine so radikal reduzierende Typisierung irrelevant: Was soll man sich unter einer *most typical form* eigentlich denken, ein Gerüst, das selbst nie als solches erscheint — zumal hinsichtlich der Liqueszenten, die genauso häufig die erste mit der zweiten Silbenmelodie verbinden — oder meint Pfisterer eine bestimmte, individuelle Lösung; nur da, ist die *most typical form* eindeutig ziemlich spät (s. u.). Offenbar geht es mit seiner so bemerkenswerten Neuerkenntnis um den Aufweis, daß die abgeschlossenen Alleluia-Rufe in Antiphonen sich auch in Meßalleluias bemerkbar machen, was dann ein klarer Beweis für Gallikanische oder Römische bzw. Italienische Herkunft sei — angesichts allerdings des Umstands, daß die beiden Typen (die Pfisterer ohne jede Beachtung ihrer melodischen Eigenarten und Kontextbedingungen auch für spätere Alleluias aufstellt) auch in Alleluias erscheint, die in keiner oder nur wenigen bzw. nur einer *Sextuplex*-Hs. bezeugt sind, eben als künstlerische Möglichkeit erscheinen, könnte Pfisteres Differenzierung vielleicht doch einer differenzierenden Differenzierung bedürfen.

Betrachtet man z. B. das All. *Ostende nobis*, dessen Mustermelodie „zwar“ nicht aus den von Pfisterer allein und partiell berücksichtigten Tonarten I und II „stammt“, sondern der VIII., so wird man bemerken dürfen, daß schon das Wort *alleluia* selbst mit einem *iubilus* versehen ist, der zur Tonika führt, und das mit einer normalen Kadenzformel — daß die Rückkehr zur Tonika der Sinn eines *iubilus* sei, ist vielleicht auch eine etwas verürzte, für Pfisterer aber vielleicht natürliche Sichtweise, zeigt doch auch seine Behandlung choralischer Melodien in *Cantilena Romana* eine strikte Verweigerung ihres Verständnisses auch als musikalische Kunst.

Es handelt sich darum, daß der durch das Wort *alleluia* gekennzeichnete Abschnitt des Gesamtrefrains als Bogenform vertont wird oder als Initium gesetzt wird (man kann hier im Grad. etwa den Unterschied der Formel  $A_1$ , Apel, S. 351, im Grad. *Ecce quam* zum Grad. *Beata gens* vergleichen; ohne Parallelen sind solche unterschiedlichen Konzeptionen nicht, wie man in der gleichen Tonart beim Vergleich etwa von Grad. *Benedictus* und *Esto mihi* leicht sehen kann — die könnte man bis auf die Liqueszenten auch mit den Typen von Pfisterer zu erfassen suchen). Betrachtet man den gesamten, am Schluß nicht wiederholten, *iubilus* nebst *alleluia*, so fällt auf, daß der Abschnitt über *alleluia* den größten Ambitus besitzt,  $F - d$ , wogegen die beiden folgenden (durch Länge auch rhythmisch erkennbaren) Abschnitte nicht nur kleiner sind, sondern auch im Ambitus reduziert sind; auch sonst kann man klare Relationen hören. Das aber bedeutet, daß der Komponist natürlich nicht erst einen Alleluiaruf an sich komponiert hat, sondern eine Gesamtkonzeption hat, daß also die Entscheidung für Pfisterers *type B* kompositorisch komplex ist: Der textlose *iubilus* reagiert durch Reduktion auf den vorangehenden Abschnitt; der erste Teil des Responsum kann nicht einfach abgetrennt gedacht werden (der liqueszente Ton auf *Al*-hypothetisch):



Beachtet man, daß die erste Gruppe des *iubilus* mit langem Ton auf *F* schließt, wird man eine Abtren-

also dem Strich zu Anfang des *eckigen pes*, bzw. den beiden *tractuli* bzw. *episema* zum Schluß des *torculus* und des nachfolgenden tieferen Tons):

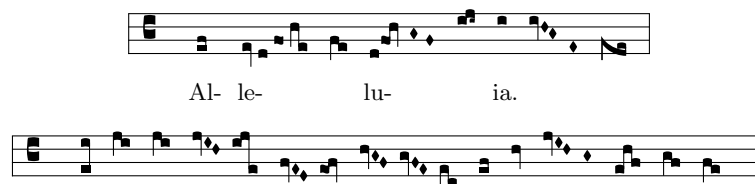
nung des ersten Teils nicht für adäquat halten — so „unsymmetrisch“, und damit vielleicht besonders alt, auch dieses Alleluia ist, so sehr bestehen doch tonräumlich und tonal klare Beziehungen zwischen den einzelnen Abschnitten.

Der für die 1. Tonart nicht untypische schnelle Aufstieg im All. *Laetatus sum*, das nach seiner Erwähnung in allen *Sextuplex* Hss. nicht besonders jung sein muß, läßt erst zu Ende des Refrains die *finalis* eintreten — kann man daraus nun wirklich zwei grundsätzlich verschiedene Typen nicht nur der kompositorischen Reaktion auf die Aufgabe, einen Alleluiarefrain zu komponieren, sondern herkunftsmäßig erfinden? Die strikte Vermeidung der *finalis* bis zum Schluß des ganzen Responsum ist natürlich auch eine Möglichkeit der Konzeption: Der initiale Aufstieg auf dem „Text“ mit extrem wenig Tönen und sehr ausgedehntem *iubilus* ist ein Merkmal der Gestaltung; die erste *incisio* findet sich auf der *affinalis G*, die als Zielton deutlich herausgehoben ist, und anschließend folgt ein zweiter Teil in Tieflage, ebenfalls eine typisch Gregorianische Dispositionsmöglichkeit:



Daß hier zwei unterschiedliche Konzeptionen vorliegen, übrigens beide nicht durch besonders auffällige „Symmetrie“ im *iubilus* ausgezeichnet, ist klar, nur muß man diese strikt nicht als kompositorische Möglichkeiten an sich ansehen, nur um irgendetwas für die Relation von AR und Greg folgern zu können? Mit irgendwelchen psalmodischen und antiphonalen Alleluiarufen haben beide Beispiele nichts zu tun — abgesehen natürlich davon, daß gleiche Tonart (in byzantinischen Melodien hypothetisch angesetzt!) und initiale Gestaltung ebenso wie Bogenform eines Abschnitts eben durchgehend vergleichbar sind, woher ja auch die Abstraktion *initialer Aufstieg* o. ä. begründet ist — nur, ist damit mehr als ein Gerüst für höchst individuelle Lösungen erfaßt?

Man wird auch bei dem zweifellos (in *Sextuplex* nur in *C* genannt) nicht ganz frühen, also vielleicht ja Gallikanischen, All. *Domine Deus* feststellen müssen, daß Pfisteres *type B* bereits auf *allelu* durch Erreichen der Subtonika aufzutreten scheint, wogegen der nächste Abschnitt den Aufstieg durchführt, und auch der nächste, sozusagen der Abstieg, wieder „nur“ zur Subtonika gelangt — eine ganz originelle Formgebung, die man bei Abtrennen allein der Melodie auf *alleluia* nicht bemerken würde. Und bei dem wohl auch nicht frühen All. *Multifarie* wird man fragen dürfen, ob ausschließlich der auffällig schnelle Aufstieg oder auch der anschließende Abstieg noch zum Wort „gehört“; der erste Schluß auf der Tonika findet sich auf *alleluia*, so daß man die bekannte Bildung *Vorinitium, Initium, ausgeweitete Mediante* hat (die Noten, wo es möglich ist, wie auch sonst, nach St. Galler Überlieferung notiert); man kann sich niemanden vorstellen, der da nicht merken könnte, wie der Komponist mit dem Intervall *d – G* dynamisch umgeht, z. B. der fast diatonische erste *iubilus* Teil auf *ia.*, in dem die zwei sequenzierenden Terzen aufeinander reagieren bzw. den Abstieg zum Stillstand bringen (ja, solche Umschreibungen sind nicht zu vermeiden, wenn es um Musik als Kunst geht; und das ist nun einmal auch ein *iubilus*); wie anschließend der gesamte Raum in einem Sprung durchmessen wird, wie im Gegensprung, nun überboten *e – G* durchmessen wird; wer das nicht erleben kann, wird auch die anschließenden dynamischen Korrespondenzen nicht bemerken können, die klar zeigen, daß hier ein Gesamtkonzeption vorliegt (auch wenn es Fassungen gibt, die den *iubilus* gekürzt zu haben scheinen, wie Schlager bemerkt):



Es handelt sich um eine sicher nicht ganz frühe Gestaltung, die dann vielleicht ja Gallikanisch sein soll bzw. muß? Handelt es sich also um eine Hybridform, die die triviale Vermischung der beiden Typen Pfisterers zeigt? Nur, dann kann der Unterschied ja nicht sehr zwingend gewesen sein (daß man auch die Versmelodie beachten sollte, zeigt sich schon auf den ersten Blick hinsichtlich der tonräumlichen Maxima).

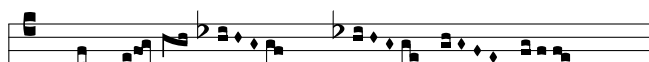
Nun, vielleicht soll man ja solche Einzelfälle, die aber die Formmöglichkeiten zeigen, nicht anführen, sondern Beispiele wie das All. *Verba mea*, wo man Pfisterers Typ wohl in Urform findet: *CD D CD D EED* für das *alleluia*, allerdings sind hier, ärgerlicherweise zwei Liqueszenten zu finden — klar ist, daß das Wort, die *Akklamation* Pfisterers, hier rezitativisch vertont wird, wohl übernommen aus den Antiphonen? Nun, beachtet man, was folgt, ein geradezu aufregender Aufstieg, *DEFG aD ...* mit Quintsprung und musikalischem „Reim“ zu *alleluia*, beachtet man weiter, daß das ganze Gebilde am Schluß des Verses wiederholt wird, auf *clamorem meum*, und schließlich, daß es sich hier kaum um ein sehr altes All. handeln kann — in keiner *Sextuplex* Hs. belegt —, wird man folgern müssen, daß die Reduktion der Klassifikation Pfisterers vielleicht doch nicht ganz gerechtfertigt sein muß: Hier jedenfalls hat der Komponist ein sehr einfaches *alleluia* vertont, „dafür“ aber einen bemerkenswerten *iubilus* angehängt, der die „rezitativische“ Vorgabe aber voraussetzt, hinzu kommt, daß der *iubilus* auch innerhalb des Versus auftritt auf *intellige*. Man wird gezwungen, sehr verschiedene Möglichkeiten der Vertonung und Anlage des All. nebst Jubilus anzunehmen, und damit die Frage stellen dürfen, ob man wirklich von einer eigentlichen Unabhängigkeit der Melodien seines *type B* sprechen kann, und nicht etwa von einer der Formmöglichkeiten.

Das All. *Domine Deus*, III., „umkreist“ die Tonika, ohne sie zu als Schlußton zu benutzen, auf *alle*, mit *luia* beginnt dann der initiale Aufstieg, dem drei aufeinander „motivisch“ bezogene Abschnitte folgen, von denen erst der letzte die Tonika anführt — das mag eine modernere Kompositionsweise sein, zumal das All. nur in drei der *Sextuplex* Hss. nachgewiesen ist. Ist die Typologie Pfisterers vielleicht doch etwas zu einfach und reduktiv, gibt es vielleicht gar keinen einfachsten Grundtyp?

Sicher, es gibt in wohl späteren All. komplexe Bildungen, die kaum durch einfache Typisierung zu verstehen sind, wie z. B. im All. *Qui timent*, wo drei Abschnitte, tonräumlich und tonal klar aufeinander bezogen aufeinanderfolgen: *D - c - F* für den ersten, das *alleluia*, *E - a - C* für den zweiten, und *D - G - D* für den letzten Abschnitt — die Abschnitte reduzieren den Aufwand hinsichtlich Ambitus und Beweglichkeit sukzessive, was dann auch zu Versende wiederholt wird. Das ist eine Gesamtformung, die sich nicht aus Typen ergibt, sondern aus kompositorischer Absicht des Komponisten, schneller Aufstieg und allmählicher Abstieg; eine Formanlage, die man auch sonst findet, und die nur beweist, daß die melodische Setzung des Wortes *alleluia* für wohl spätere Komponisten keine Regel kannte, sondern die Gesamtanlage wesentlich war — soll das nun Gallikanisch sein? Nur, was macht man dann mit den genannten Beispielen des „liegenbleibenden“ Typs? Daß höhere Komplexität und „Symmetrie“ der

Form wohl eine spätere Entwicklung ist, dürfte klar sein, nur ob das Zeichen eines historisch gleichwertigen Typs oder Zeichen einer Entwicklung ist, müßte man doch erst einmal fragen, um festzustellen, ob die Typisierung nicht doch ein wenig zu einfach ist, um schon Archetypen, ja Grundformen nebst entsprechenden Folgerungen für das Verhältnis von AR und Greg ableiten zu wollen.

Denn, wie sollte man das All. *Excita* typisieren, wo der Komponist sehr wohl *alleluia* als Bogen bzw. Abschnitt abtrennt, allerdings auf der „Supertonika“, und nicht genug mit dieser Nutzung der tonalen Spannung, den folgenden Abschnitt motivisch direkt auf den Schluß von *alleluia* bezieht (was am Verschluß wiederholt wird):



Al- le- lu- ia.

Wie der Komponist motivisch gestaltet, Wiederaufnahme des Schlusses des *alleluia*, aber tonräumlich nach unten erweitert — eine klare *ouvert-clos* Beziehung — dann die Bewegung nochmals aufnimmt, tonräumlich von oben verkürzt, um dann sozusagen ganz auszuschwingen, sollte man hören können, um die Gesamtkonzeption zu verstehen. Hier liegt, und zwar in einem offenbar alten All. eine motivische Gestaltung vor, die ebenfalls für Pfisterers Typisierung nicht paßt. Sicher, im All. *Dominus dixit* hat man ein geradezu klassisches Beispiel dafür, daß der Teil *alleluia* den größten Ambitus hat, zur Tonika zurückkehrt, und der folgende *iubilus* nur noch reduktive Form hat, zudem keine motivische Verbindung, auch der Schluß bringt einen anderen *iubilus*, der nun aber wieder ausgeprägt motivischen Bezug hat (unter Einsatz des Wechsels von *b* zu *h*): Der Vers könnte tonal gesehen mit *genui te* abschließen, und doch folgt ein *iubilus*; die Vorstellung, daß in derartigen All. eine Art Übernahme abgeschlossener *acclamations* und sekundäre Hinzufügung eines *iubilus* vorläge, wird ja wohl auch Pfisterer nicht annehmen wollen, womit aber der Bezug zur antiphonalen psalmodischen Alleluiaform nicht gerade naheliegt — man könnte hier besser vielleicht an das All. *Confitemini ... quoniam bonus* aus der *Vigilia paschalis* denken wollen (vgl. die Variante bei Apel, S. 435), das aber, trotz sicher höheren Alters auch nicht so ganz in Pfisterers Dichotomie passen will:



Al- le- lu- ia.

Hier wird der erste Abschnitt mit Kadenz schon auf *Alle-* erricht, was sich fortsetzt in einem zweiten Abschnitt, der Teile des ersten wiederholt, auf *-lu-*, signifikant verkürzt auf die wesentliche Bewegung (Verzicht auf initiale Wendung vom Tiefstton und Verzicht auf die Schlußbildung, worauf der letzte Abschnitt folgt, der tonräumlich auf die vorangehenden reagiert, wenn er bis zur Quart aufsteigt und auch das notwendig „Ausschwingen“ ausgestaltet: *ahG* ist das markante „Motiv“ der ersten beiden Teile, *Gca* (der Terzsprung nach unten entspricht dem Vorangehenden) *ha aG* ist dann die Kadenzbildung, klar aus dem vorangehenden großen Sprung „resultierend“. Diese Nutzung der tonräumlichen Bewegungsdynamik zeigt ebenfalls deutlich genug, daß hier der ganze Ruf zusammenhängend komponiert ist: Die Vorstellung etwaiger vom *iubilus* quasi loslösbarer *alleluia* Vertonungen in der Messe wird auch durch dieses wohl alte Beispiel als eventueller Ursprung eines auch regional und/oder historisch bestimmbar Typs nicht bestätigt: Hier hat man wirklich einmal ein Maßalleluia ohne *iubilus*, nur

erfüllt gerade das dann nicht die Unterscheidung von Pfisterer; vielleicht ein Irrtum des Komponisten. Dies gelingt auch nicht so leicht beim zweiten All. *Confitemini ... quoniam*, denn auch hier wird das von Pfisterer als Merkmal genannte Erreichen der Tonika schon auf *-ia* in einem kleinen Jubilus ohne klare Kadenzwendung gefunden, woran sich eine zur Kadenzwirkung unabdingbare zweite Wendung anschließt, die den Tonraum des ersten ausfüllt, allerdings kennzeichnend unter striktem Verzicht auf den Ton *c*, der im ersten Abschnitt so hervortritt — das sind klare Beziehungen, die beweisen, wie auch in „assymetrischen“ Bildungen Korrespondenzen zwischen den Abschnitten bestehen, die eine Vereinzelung eines Teils ausschließen — will man überhaupt musikalischen Sinn auch in Gregorianischen Melodien erwarten.

Wer eine solche Vereinzelung des „Text“teils im All. *Confitemini* tun würde (in fünf *Sextuplex* Hss. genannt), würde wohl erheblichen Unsinn behaupten, denn zwar kehrt das *alleluia* wieder nach unten zurück, allerdings auf die Subtonika, wogegen der, tonzahlmäßig gar nicht umfangreiche, *iubilus* einmal tonräumlich eine auffallende Überbietung des *alleluia*-Abschnitts bietet, *g* statt *e* als Höchstton, was insgesamt eine bemerkenswerte Beweglichkeit fordert:



Al- le- lu- ia.

Natürlich könnte man das *alleluia* nach Pfisterers Typ *A* einordnen wollen, nur handelt es sich dann um eine sehr individuelle Lösung, die auch *type B* Merkmale zeigt — die Töne, auf *-ia* sind bis auf die ersten zwei in St. Gallen *lang*, es geschieht also eine Pause, ist hier *type B* tonal verändert oder *type A* „unterbrochen“? Die Typisierung paßt also wieder nicht — und den Refrain in Ruf und *iubilus* zu zerlegen, wäre absurd, wie wohl jeder Hörer hören kann. Nur, warum sollte man dann, sicher einfache, Lösungen wie im All. *Dominus regnavit* im Sinne eines tonal abgeschlossenen *alleluia* lesen, und nicht die erste Kadenz auf der Tonika als Zusatz, nämlich als ersten Teil eines *iubilus* lesen? Der Zusatz ist sehr ausgedehnt — und den ganzen Abschnitt des *alleluia* abzutrennen, erscheint auch nicht gerade sinnvoll, weil der Schluß zum Gesamt*iubilus* „reimt“.

Im All. *Adorabo* findet man Pfisterers Typ *B* offenbar exemplarisch, *G - e - c* und „kurzer“ Rückgang auf *G*, erreicht allerdings nicht als Kadenz, sondern als Quartsprung, wogegen der Schluß des *iubilus* „normal“ mit einer Kadenzformel schließt — wer sollte eine Interpretation ausschließen wollen, die den Anfangsabschnitt als Initium und folgende Rezitation ansieht, die nur kurz durch Sprung auf die Tonika unterbrochen wird, zumal wenn dieser Sprung nach unten melodisch formale „Folgen“ im anschließenden Abschnitt hat: *decc cG — cdh caF*; so typisch erscheint diese Bildung nun auch wieder nicht, daß man daraus Pfisterers Klassifizierung als absolut gültig rechtfertigen könnte.

Vor allem aber scheint die Vielfalt der Möglichkeiten und die natürliche Gegebenheit der Parallelität von initialen Bildungen die von ihm behaupteten Ähnlichkeiten mit byzantinischen und anderen „lateinischen“ AlleluiaKompositionen vielleicht doch nicht so zwingend zu machen — man sollte methodisch vielleicht doch immer die Gesamtheit betrachten.

Liegt im All. *In te Domine* eine Ausweitung des „zurückkehrenden“ Typs vor, oder eine initiale Besetzung des *alleluia*? So einfach dürfte die Frage nicht beantwortbar sein. Kann man den schnellen Aufstieg über eine Sept, *D - c*, im All. *Iubilate* wirklich vom folgenden *iubilus* unabhängig sehen, nur weil die beiden Abschnitte beide die Tonika erreichen? Ohne den Ausgleich des, zum Versende wiederholten, *iubilus*, der dann nämlich mit normaler Kadenz endet, nicht mit Sprung, ... *ca hG GE*, wie



Bei solchen Abschlüssen eines *torculus flexus* mit zwei langen Schlußtönen wird also der lange Schlußton des einzügigen *torculus* durch einfaches Strichlein der *longa* notiert; man kann daher wohl folgern, daß in gleicher Stellung das Strichlein mit zusätzlichem senkrechten Episem eine vergleichbare Länge wie zwei lange Töne haben dürfte. Natürlich setzt ein Beweis solcher Deutungen, hier einer *doppelten Länge*, wie auch immer genau definiert, nicht nur eine sorgfältige statistische Prüfung relevanter Hss. voraus, er wird auch dadurch behindert, daß denkbare metrische Konfigurationen und Oppositionen in der rhythmischen Wirklichkeit gefehlt haben können, so daß graphische Oppositionen zwar denkbar, nicht aber nachweisbar sind, d. h. dafür gar kein Bedürfnis bestanden haben muß. Hier liegt eine grundsätzliche Grenze für den methodischen Ansatz, nach möglichem Bezeichneten zu fragen und dann nach den entsprechenden graphischen Zeichen zu fragen. Im konkreten Fall bedeutet dies, daß die graphische Opposition *runder torculus nebst Schlußepisem und senkrechtem Strichlein/runder torculus* nicht einfach die Opposition der Tondauern *kurz + kurz + lang/kurz + kurz + kurz* gewesen sein muß, sondern die Schlußlänge *besonders lang* gemeint gewesen sein kann — daß diese Interpretati-

---

das *alleluia*, ... *GFE FGF FE?* Kann man solche Charakteristika einer so einfachen Typologie opfern, nur um wieder herauszubekommen, daß eine totale *gallification* der römischen Melodien im Frankenreich nicht geschehen sein darf? Daß übrigens die fränkischen *magistri cantilenae* nicht immerzu neu hinzukomponiert hätten und dabei, vielleicht, nicht auch eigene Formmerkmale benutzt haben könnten, wird gerade beim Alleluia wohl kein Mensch behaupten wollen. So einfach jedenfalls erscheint die Übertragung der psalmodischen Alleluiazusätze auf die Meßalleluia nun doch nicht zu sein, wie dies Pfisterer mit seiner die Gesamtformen völlig außer Acht lassenden Typologie behauptet. Vielleicht wäre hier doch eine gewisse Differenzierung nicht ganz unangebracht: Die von ihm behaupteten Typen sind einmal nicht so einfach zu begründen, zum anderen findet man Beispiele für rein initiale Setzung von *alleluia* wie abschnittmäßig durch Tonika — nicht aber immer mit Kadenz — abgeschlossene Setzungen von *alleluia* durchgehend, d. h., daß eine „gallikanische“ Vorliebe für einen der Typen eben nicht zu erkennen ist; hinzu kommt, daß auch bei anderen Gattungen die Entscheidung über längeres Verweilen im Umkreis der Tonika oder schnellen initialen Aufstieg jeweils auf den ersten Wörtern z. B. einer Antiphon als kompositorischer Freiheitsgrad anzusehen ist: Selbst die weitgehend durch Tonikabezug bzw. Herabsteigen zur Tonika charakterisierten Introitusantiphonen des 5. Tons kennen in dem Int. *Circumdederunt me* und *Verba mea* bzw. *Loquebar de testimoniis* die beiden „grundsätzlichen“ Klassen, die Pfisterer auf die Alleluia anwendet; es handelt sich eben um alternative Möglichkeiten des Beginnens, und zwar gattungsinvariant.

Die Meßalleluias muß man als komplexe Formen betrachten; die *ubili* sind essentielle Bestandteile des Ganzen, die sich auf die Funktion der „Rückkehr zur Tonika“ kaum reduzieren lassen.

on, also die Interpretation des senkrechten zusätzlichen *episema* in St. Gallen nicht einfach als Schreibweise des Absetzens eines waagrechten Strichleins in dieser Kombination, nicht unwahrscheinlich ist, ergibt sich z. B. aus Situationen wie im Grad. *Exsurge Domine fer opem* zum Schluß des Chorstücks auf *tuum*, wo man einem *tractulus* mit einem solchen senkrechten Episem findet, dem in Metz ein *tractulus nebst t* entspricht. Hier dürfte das Bezeichnete eindeutig sein. Insofern wird hier zumindest die Möglichkeit einer solchen doppelten „Episemierung“ als denkbar und als solche erklärenswert angesehen. Wie gesagt, ein Beweis ist dies noch nicht (wenn ein solcher überhaupt denkbar ist; hierfür liegt aber Literatur vor). Hier interessiert diese Bezeichnung aber vor allem deshalb, weil eine wirklich rational doppelte Länge zwar das Bezeichnete gewesen sein dürfte, aber das Gemeinte, die intendierte Ausführung, die von den Zeichen vorgeschrieben wird — so jedenfalls nach St. Galler Nachricht —, aber vielleicht nur etwas wie „irrational“ *besonders lang, lang mit Absetzen* o. ä. gewesen sein kann: Die Rationalität des Bezeichneten muß nicht identisch mit dem Gemeinten gewesen sein, konkret, der Sänger muß nicht etwa immer „auf vier“ (*breves*) gezählt haben, wenn er eine doppelte Episemierung gesehen oder notiert hat.

Metz kennt dieses Mittel nicht, weil es<sup>94</sup> offenbar von Anfang an nur Zeichen an sich und zu notwendigen Ergänzungen noch „rhythmische“ Buchstaben verwenden wollte. Warum ein solcher Unterschied entstehen konnte, ist wohl nicht mehr zu rekonstruieren, beide sind sinnvoll; das Bestehen des Unterschieds könnte aber ein weiterer Verweis darauf sein, daß der Versuch rhythmischer Rationalisierung ein späterer „Eingriff“ in bestehende Notationsmöglichkeit war — ob dies nun historisch oder „nur“ phänomenologisch zu sehen ist, kann hier unberücksichtigt bleiben.

Der oben angesprochene offenbar einigermaßen konsequente Gebrauch der *virga* — von der Tradition her ja ein Zeichen nur mit melischer Bedeutung — vermehrt die Anzahl der inhomogenen Oppositionen auf der Zeichenebene noch mehr: In Metz steht *virga* gegenüber *punctum* als Ausdruck der Opposition *lang – kurz*, allerdings nur da, wo dies auch der melischen Grundbedeutung des Zeichens und der Notationskonvention entspricht. Auf besondere Konsequenz hinsichtlich Homogenität auf der Zeichenebene wurde also offensichtlich kein Wert gelegt, bzw. wohl passender formuliert: Das Bedürfnis, die Zeichen nicht nur zu melischen, sondern auch zu „metrischen“<sup>95</sup> Angaben zu verwenden, d. h. die Aufgabe, nicht mehr nur die melische Natur, die relative Stellung von Tönen zu einander, sondern auch ihre Dauer als Bezeichnetes zeichenmäßig zu repräsentieren, wächst sozusagen organisch auf älteren Konventionen; diese sind so stark, daß sie nicht einfach verändert oder aufgehoben werden können; Rudimente eines

<sup>94</sup>Man erlaube diese vereinfachende Ausdrucksweise — Verf. setzt nicht etwa voraus, daß im 9. Jh. alle Metzger, ja auch nur alle Metzger Kleriker oder gar die Stadverwaltung, Neumatoren waren — offenbar bewußte „Mißverständnisse“ wie exemplarisch von Pfisterer vorgestellt, erzwingen solche Erklärungen, leider.

<sup>95</sup>Die Zeichen und das Bezeichnete sind klar metrisch, nur metrische Versfüße als eigentlichen Grund kann man natürlich nicht erwarten, wie dies zu Anfang angedeutet wurde. Nur deshalb werden hier Führungszeichen verwendet



darauf, auf „metrische“ Angaben nicht gerichteten Zeichensystems bleiben erhalten. Beim Metzger *pes* ist dies besonders in der Opposition von einzügiger Form und der Folge von *tractulus* + *virga* in Relation zu den Möglichkeiten der Notierung des melisch Bezeichneten einer *clivis* erkennbar; die metrisch einzige homogene Opposition auf Zeichenebene wäre die von *punctum* und *tractulus* in entsprechender tonräumlicher Anlage. So radikal neuernd gehen die Entwickler der Neumenschrift jedoch nicht vor; und, wie beim Lesen leicht zu sehen, ohne besondere Einbuße an Verständlichkeit — man könnte sagen daß die *downward compability* gewahrt bleibt: Die Neumen, die in der Tradition der melischen *πρὸς ῥοδία* stehen, werden — gegen alle Logik der Homogenität von Oppositionen — beibehalten und der Forderung angepaßt interpretiert. Auch dies kann nur als pragmatisches Handeln angesehen werden, durchaus rational, aber nicht radikal ohne Beachtung der gegebenen Konventionen, ein Zeichen für die Entwicklung der Neumenschriften in Schritten, wie dies auch Stäbleins Darstellung klar zu erkennen gibt.

Die Folge dieser Situation ist aber auch eine erhebliche Redundanz, die zu rein logisch nicht erklärbaren Konventionen führt, ja wohl auch bei einzelnen Notatoren zu gewissen Freiheiten in der Anwendung der Möglichkeiten führen kann — die Erweiterung dieser Redundanz wird durch die Hinzufügung von Buchstaben noch erweitert; wenn eine Konvention wirklich nicht ganz klar war, konnte durch die Hinzufügung eines Buchstaben immer Klarheit geschaffen werden. Dies soll hier nicht systematisch untersucht werden; es soll nur auf die methodischen Möglichkeiten bzw. die Folgen solcher historisch gewachsener Inhomogenitäten bei der Charakterisierung der westlichen Neumenschrift als System hingewiesen werden. Die Seltsamkeit, daß die Theorie der modalen Rhythmik hinsichtlich der Ligaturen das metrische Bezeichnete nicht absolut, sondern in Beziehung auf den melischen Verlauf durch Zeichen wiedergibt, z. B. die „Regelmäßigkeit“ der Figur eines normalen *pes*, einer Ligatur aus *punctum* + *virga*, auch dem „regelmäßigen“ modalen Schema entspricht, im Fall der *clivis* aber eine umgekehrte, *virga* + *punctum*, Folge „normal“ ist, und das auch noch entgegen der neuen Definition der *virga* als *longa*, des *punctum* als *brevis*, ergibt sich aus dieser Tradition — und damit ein beträchtlicher Teil der Kompliziertheit der metrischen Bedeutung von Ligaturen noch in der mensuralen Notation.

## 2.6 „Metrische“ Angaben bei mehrtönigen Neumen

Eine Vorbemerkung zum Titel ist hier notwendig: Natürlich gibt es keine *mehrtönigen Neumen*, sondern nur Neumen, die mehrere Töne in (irgendeinem) Zusammenhang, eine Tongruppe als Bezeichnetes haben, dennoch sei eine solcher Wortgebrauch der Kürze des Ausdrucks wegen erlaubt.

Dies wird auch deutlich bei der Betrachtung der tonzahlmäßig umfangreicheren Neumen: Der *Climacus* ist hinsichtlich der rhythmischen Bedeutung seiner Elemente, der bezeichneten Einzeltöne, immer klar erkennbar, dafür stehen *puncta* oder *tractuli* zur Verfügung, und zwar frei verfügbar für jeden konstituierenden Ton, in Metz sozusagen noch mehr als in St. Gallen, denn da ist die alte melische Funktion der *virga* noch dominant. Nicht systematisch homogen

aber ist ersichtlich der Umstand, daß zur Bezeichnung z. B. von drei kurzen, „absteigenden“ Tönen nicht wenigstens an einer Stelle, zwischen 1. und 2. oder zwischen 2. und 3. Ton dann eine einzügige *flexa* gesetzt wird, denn die bedeutet metrisch ja auch immer zwei *kurze* Tondauern. Diese Möglichkeit hätte natürlich bestanden, denn den *torculus subpunctatus* bzw. *torculus flexus* gibt es natürlich oft genug. Der Erfinder oder Entwickler der klassischen Metzger Notation beschränkt durchaus praktisch die Möglichkeiten auf die beiden einfachsten Notierungen. Auch in St. Gallen findet sich häufig genug die Neume eines *pes subbipunctatus*, die grundsätzlich vergleichbare einer *clivis subbipunctata* aber offensichtlich nicht<sup>96</sup>: Das Prinzip, so viel wie möglich ligiert, einzügig zu schreiben, herrscht also bei den mehr als zweitönigen Neumen nicht vor. Die redundanten Möglichkeiten führen dazu, daß eine Form zur Konvention wird, obwohl Alternativen bestehen könnten. Das Problem der *virgula* ist hier gesondert zu beachten.

Auch beim *torculus*<sup>97</sup> ist in Metz die Opposition graphisch klar, einzügiges Zeichen für die entsprechende melische Bewegung aus lauter kurzen Tönen, die räumlich entsprechend gelagerte Folge von *tractuli*, d. h. „Fähnchen“, zur Bezeichnung der gleichen Folge langer Töne. Angesichts der Opposition im *climacus* oder auch beim *scandicus* — ein schönes Beispiel mit *t* zur Abschluß*virga* auf *Ave* im Off. *Ave Maria* — im Sinne eines erweiterten *kurzen*, getrennt geschriebenen *pes* ist eigentlich nicht zu verstehen, warum man den *kurzen torculus* nicht einfach analog zum *langen* aus drei dreiecksförmig angeordneten *puncta* notiert, sondern die einzügige Form zu diesem Zweck weiterverwendet.

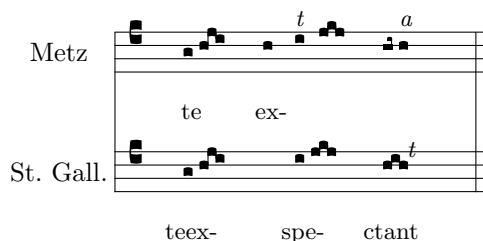
Dies bedeutet ja eine zusätzliche, neue Bedeutungsgebung, die nur aus der neuen Oppositionsbildung, *langer/kurzer torculus* her zu erklären ist. Andererseits behindert diese Tradition, wie besonders deutlich in St. Gallen zu sehen, die freie Verfügbarkeit über Kürze und Länge hinsichtlich jeden Tons, wenn einzügig geschriebene Neumen bzw. Tonfolgen insgesamt *kurz* oder auch *lang* sein sollen — ein Hinweis darauf, daß die ersten Ansätze zur Notierung auch von Rhythmus noch vor dem endgültigen Stadium der Bezeichnung von Einzeltönen geschahen? Im Fall des *torculus* kann bei ungleicher Quantität der drei Töne dann ja, nicht immer ganz klar, ein „rhythmischer“ Buchstabe gesetzt werden, wie z. B. im Int. *Ad Te levavi*, auf *expectant*, wo sich St. Gallen und Metz charakteristisch unterscheiden; das rhythmisch Gemeinte scheint eine Folge von *kurz + kurz + lang* zu sein, was St. Gallen durch ein auf die *gravis* des Schlußtons gesetztes *t* bezeichnet — eine rhythmisch eindeutige Angabe —, Metz durch die Idee, den beginnenden *pes* als *Liqueszenz*, den Abschluß aber durch *tractulus* zu notieren. Metz fügt den Buchstaben *a* hinzu, der hier entweder eine ganz andere Melik bedeutet oder eben auch rhythmisch gelesen werden kann (hier handelt es sich also um eine Art von „Binnenliqueszenz“).

Klar ist, daß der (Metzger) Notator hier nicht den silbischen liqueszenten Schluß vertont, sondern einen sehr schnellen Übergang vom zweiten zum dritten Ton — mit einem *kurzen pes + tractulus* wäre dies offenbar nicht möglich gewesen; man wird auch dieses Beispiel als Hinweis auf eine „überbindende“ Bedeutung der Liqueszenz interpretieren dürfen (oder soll man hier, nach

<sup>96</sup>Von Sonderformen mit *pressus* Charakteristik u. a. abgesehen.

<sup>97</sup>Zur Vereinfachung wird hier das Bezeichnete einfach durch sein Zeichen aufgerufen, wenigstens solange keine Unklarheit entstehen kann.

neuester, semasiologischer Vorstellung, gar eine plötzlich verkündungsmäßig wesentliche Aussprache gerade innerhalb des Kleinmelismas annehmen müssen? den Vorzug der Einzelnotierung in *longae* zeigt im gleichen Int. der *torculus GaG* auf *erubescam*, der in St. Gallen mit „langen“ *torculus*, in Metz aber durch drei *tractuli* notiert ist — auch eine der Komplexneumen, die das „Weiterwirken“ der Raumanalogie der einzügigen Neumen auf die diskreten Formen deutlich machen kann: Hier liegt die große Leistung der Notationsentwicklung im und nur im Westen):



Das Beispiel ist aus mehreren Gründen von Interesse: Einmal wird hier eine Verschmelzung aufeinandertreffender gleicher Vokale (bzw. der Ellision eines der beiden Vokale) — *qui teexpectant* in St. Gallen faßbar; eine Ellision, die Metz orthographisch normalisiert<sup>98</sup>, zum andern aber kann man hier das oben angesprochene Problem sehen, das sich ergibt, wenn man einen vielleicht sogar „sehr“ kurzen *torculus* zerlegen muß, weil wenigstens ein Ton nicht *kurz* sein soll: Der Notator greift sich die Möglichkeit einer Liqueszenz heraus — denn das andere Mittel des Buchstabens war wahrscheinlich schon verbraucht, der betreffende Schlußton sollte wohl *sehr lang* sein. St. Gallen tut dies nur mithilfe des *Romanus* Buchstabens — auch diesem Notator kommt es nicht in den Sinn, den *torculus* etwa zu zerlegen in *kurzen pes + tractulus*. Hier gab es eben Probleme und vielleicht auch Unklarheiten, denn er hätte ja auch dem *torculus* ein oder zwei Episeme am Schluß hinzufügen können. Klar wird das rhythmisch Gemeinte aber in jedem Fall.

Natürlich handelt es sich um das gleiche graphische Systemproblem wie bei der *flexa* in Metz: Die Notierung der *langen flexa* durch zwei übereinanderstehende *tractuli* fordert graphisch konsequent zur Bezeichnung der *kurzen flexa* eigentlich zwei entsprechend übereinanderstehende *puncta*, „statt dessen“ wird die einzügig geschriebene *flexa* verwendet — und dies, obwohl der *kurze climacus*, im Off. *Ave Maria* auf *Maria*, z. B. durch vier übereinandergeschriebene *puncta* notiert wird. Man könnte hier fragen, wo die graphische Logik bleibt, zumal für einen viertönigen *kurzen climacus* ja auch die Notierung durch zwei einzügige *flexae* denkbar wäre. Weitere solche „Verstöße“ gegen die graphische Homogenität des Zeichensystems sind leicht zu finden.

Die Antwort ist einfach: Das graphische System wird nicht frei zum Zweck der Erfassung

<sup>98</sup>Darauf wird angesichts bemerkenswerter Vorstellungen von Pfisterer ausführlich im 2. Teil eingegangen. Die Tonhöhe des in Metz zusätzlichen Tones ist natürlich hypothetisch angesetzt! Vielleicht dient dies, nach neuester Semasiologie, ja auch zur besseren Verkündigung des Textes, nur, warum gibt es dann keine Sonderneume?

von entsprechend definiertem Bezeichneten, z. B. *zweitöniger Aufstieg in kurzen Notenwerten*, neu erfunden, sondern stellt die Weiterentwicklung eines Systems dar, das gewisse graphische Vorgaben macht, die bei der Weiterentwicklung nicht einfach ignoriert werden können; dies tut die Aquitanische Notation sehr weitgehend, die allein von diesem Kriterium her gesehen auch als spätere Schöpfung zu bestimmen wäre (die jedoch die Neumengruppierung meist klar zu erkennen gibt, sie nutzt aber bekanntlich gerade nicht die damit gegebene Möglichkeit, exakter metrischer Bezeichnung jeden einzelnen Tons; auf die absonderliche Vorstellung von Flotzinger, daß die aquitanische Notation dem endgültigen Stadium der nordfranzösischen grundsätzlich unterlegen sei, wird o., Anm. 19 auf Seite 38 näher eingegangen, weil aus solchen Ausführungen zu große Verwirrung entstehen könnte).

Die graphische Inhomogenität wird auch erkennbar, wenn man die *schnelle* Folge etwa der Töne *d e f e o. ä.* mit ihrem Spiegelbild vergleicht, *d c h c*: Von einem konsistenten graphischen Zeichensystem wäre hier eine Notierungsweise zu erwarten, die bis auf die Melik identisch ist. Die Metzger Notation schreibt aber den zweiten Fall in einem Zug als direkt aneinander geschriebene *kurze*, also einzügige *flexa* und anschließenden einzügigen *pes*, wogegen der erste Fall als zwei „aufsteigende“ *puncta* und anschließende einzügige *flexa* notiert ist: Die spiegelbildliche Umkehrung der Notation des zweiten Falls erscheint geradezu als trivial, wird aber nicht verwendet.

Auch diese Inhomogenität des graphischen Systems ergibt sich aus älterer Tradition, die bestimmte Zeichen sozusagen fertig zusammen mit ihrer Bedeutung übernommen hat — und die Notierung der Metzger in allen Tönen *langen flexa* durch einzelne *tractuli*, des kurzen aber einzügig, also melisch traditionell, könnte man als Hinweis darauf werten, daß die Kennzeichnung der *langen* Töne die sekundäre, phänomenologisch oder historisch spätere Aufgabe der Notation war. Methodisch zu beachten wäre auch, daß die Notierung der Melodien ja bereits eine vorgängige nicht-rhythmische Tradition gebildet haben kann, die dann nicht einfach weitgehend veränderbar war — wie angesprochen überliefert auch die aquitanische Notation die Neumengliederung meist gut erkennbar, also auch als Gemeintes zu berücksichtigen (die „genetischen“ Fragen, die mit der Voraussetzung einer solchen Vorgabe melischer Neumierungskonventionen verbunden sind, brauchen hier nicht weiter erörtert zu werden). Angesichts der Bedeutung, die die raumanaloge Notierung von Melodien für die Musikgeschichte besitzt, dürften solche Fragen nicht einfach als irrelevante Quisquilien oder reine „Randprobleme“ zu qualifizieren sein.

Man kann dies auch als erhebliche Redundanz bewerten, die nicht vollständig ausgenutzt wird; zahlreiche, aus den gegebenen Zeichenelementen erstellbare Bildungen werden nicht benutzt, unabhängig von den verschiedenen Möglichkeiten des Bezeichneten.

Bemerkenswert erscheint es, daß wie angesprochen, auch die *kurzen climaci*, in St. Gallen stets davon bestimmt sind, daß die Note für den höchsten Ton als *virga* geschrieben wird, wogegen Metz diese melische Funktion der *virga* nicht (mehr?) verwendet, sondern auch diese Bildungen nur in *puncti* notieren kann (in den von Chartier mitgeteilten Schemata von Hucbald ist die abschließende Funktion der *virga* „oben“ durchgehend gültig). Dies gilt sogar für eine Bewegung mit eindeutiger Richtungsumkehr wie bei der Folge *F a baGa*, die in St. Gallen als

*kurzer scandicus*, also zwei „aufsteigende“ *puncta* (die Abwechslung des *genus* geschieht hier eben der stilistischen Abwechslung wegen), dann für den höchsten Ton die *virga* und anschließend die zwei „absteigenden“ *puncta* nebst Schluß*virga* für den *resupinus*. In Metz wird dies notiert durch drei „aufsteigende“ und zwei „absteigende“ *puncta* ebenfalls nebst Schluß*virga*<sup>99</sup>, vgl. dazu das Grad. *Miserere mei* im Vers auf *Misit de caelo* (den episemierten *virgae* in St. Gallen entsprechen dabei einmal ein *tractulus* nebst *t*, dann eine einfache *virga* in Metz, alle anderen Werte werden als *puncta* notiert, auch da, wo St. Gallen den Höchstton, *b*, als *virga* notiert — diese Funktion der *virga* ist, wie angesprochen für Metz nicht mehr dominant). Dabei sind allerdings vielleicht auch verschiedene Konventionen in Metz zu beachten, vgl. etwa die Comm. *Cum invocarem* auf *meam*: Da findet sich die *virga* genau wie in der St. Galler Tradition auch in der Metzger Fassung an der höchsten Stelle; daß nur der isolierte *tractulus* bzw. die *episemierte virga* in St. Gallen eine solche Verschiedenheit verursacht haben soll, ist nicht erkennbar: Klar ist das Bezeichnete in St. Gallen, alle Töne sind *kurz*; daß in Metz der höchste Ton *lang* gemeint gewesen sein sollte, ist denkbar, dann aber wäre nicht verständlich, warum die zwei folgenden, „absteigenden“ *puncta* nicht als einzügige *clivis* notiert werden! Denn sonst ist in Metz wie angesprochen, die *virga* am Ende eines *scandicus* meist ein Hinweis auf einen Neumenabschluß. Es gibt also auch gewisse Diskrepanzen, bzw. keine absolute Eindeutigkeit. Die Möglichkeiten der Anwendung sind also im Rahmen der genannten Redundanz zu sehen; Probleme für das Verständnis ergeben sich kaum, eben aufgrund einer solchen Redundanz — die verschiedenen graphischen, zeichenmäßigen Möglichkeiten des metrisch Bezeichneten können ausreichend verschieden sein. In der erstgenannten Konvention bedeutet dies also, daß diese eigentlich natürliche Stellung der *virga* in Metz bei den Neumen mit mehreren Tönen nicht mehr notwendig herangezogen wird, d. h. daß ihr Auftreten an den genannten Stellen, *pes* und *climacus resupinus* auf die Tradition zurückzuführen ist, bei den Neumen, für die eine solche Tradition nicht besteht, die sich also auch nicht unmittelbar aus den melischen Akzentzeichen ableiten ließen<sup>100</sup>, vernünftiger Weise diese Neume nicht mehr angewandt wird:

<sup>99</sup>Das St. Galler *trigon* ist natürlich eine grundsätzlich andere Neume mit anderem Bezeichneten, kann also mit diesen „pyramidalen“ Punktfolge von Metz nicht verglichen werden; dies gilt auch für Bildungen wie ein *trigon prae-* und *subpunctatum*, wenn diese Bezeichnungen hier zur leichteren Verständigung angewendet dürfen.

<sup>100</sup>**Tonräumliches in Komplexneumen und in Schemata** Daß etwa der *porrectus* aus dem *torculus*, dem *circumflexus* der melischen Prosodie analog leicht erfunden werden konnte, ja mußte, ist trivial: Dies ergibt sich z. B. wenn man, was in der Karolingerzeit vorausgesetzt werden kann, etwa von Servius in seinem Kommentar zur Grammatik von Donat, liest, *Explan. in Donatum lib. I*, ed. B. Keil, *Grammatici Latini* IV, S. 532, 16:

*Acutae nota est virgula a sinistra parte dextrorsum sublime fastigata; gravis autem notatur simili virgula ab eadem parte depresso fastigio. quae notae demonstrant omnem acutam vocem sursum esse et gravem deorsum. ipsum etiam musicorum docetur diagrammate, in quo tropi pro acumine vocum superiores scribuntur ...*

*21, flexa autem prosodia, quod duplex est et ex acuta gravique ficta, notam habet nomini potestatique respondentem: nam a sinistro cum surgens arduo fastigio et sursum molli*

---

*curvatura dextrorsum flexa praecipiti clivo deprimitur et speciem pronae litterae C efficit, priorem acutam et posteriorem gravem sibi inesse significat.*

Daraus abzuleiten, wie die *nota* für die Verbindung von erst *gravis* und dann *acuta* in logischer Konsequenz zu schreiben ist, dürfte nur einem der modernen Neumenforscher eventuell Schwierigkeiten machen. Die Gestalt des *porrectus* ist also in der gleichen Weise als vorgegeben anzusehen wie der des *circumflexus*, der *flexa* (Achtung, hier ist etwas zu beachten!). Der angesprochene moderne Neumenforscher könnte natürlich bemerken, daß aber der wohl ursprünglich nicht metrisch differenzierte *pes* der St. Galler Notation ja vielleicht nicht in gleicher Weise *mollis curvatura*, sondern *eckig* geschrieben wurde, wenn er den graphischen Ausdruck der Opposition der Tonfolge *tief – hoch* zu der *hoch – tief* beachtet. Die Antwort aber ergäbe sich dann aus Eigenschaften des Schreibwerkzeugs, aus dem Umstand also, daß Hartker und Vorgänger noch keinen Kugelschreiber benutzen konnten: Der gebogene Zug der *flexa* war offenbar leicht rund auszuführen, wogegen die umgekehrte Folge ebenso offenbar leichter eckig zu schreiben war. Daß die Neumatoren sich hier nicht um graphisch exakte Opposition bemüht haben, zeigt ihre pragmatische Einstellung, aber auch, daß ihnen das eigentlich Bezeichnete klar war: ein gerichteteter Strich repräsentiert einen Ton, ein Richtungswechsel, ob im Winkel oder rund, zwei Töne in entsprechender Lage etc. für weitere „oszillierende“ melische Bewegungen.

Von Interesse für die Frage nach der Bekanntschaft der griechischen Notenzeichen im lateinischen Westen des Reiches ist die Stelle übrigens deshalb, weil sie das *diagramma* anführt, in dem die *tropi pro acumine vocum superiores scribuntur*; diese Aussage würde auch auf abstrakte Schemata zu beziehen sein, wahrscheinlich ist jedoch, daß hier Notenzeichen wie bei Boethius gemeint sind (ed. Friedlein, nach S. 342): Der auf den ersten („modernen“) Blick auffällige Bezug nicht auf skalische Anordnung von Tönen, sondern von Transpositionsskalen ergibt sich daraus, daß die Skala von links nach rechts geschrieben werden kann, z. B. in der Darstellung wie in einer Monochordteilung, „tief“ links, „hoch“ rechts, oder, der Anordnung bei der Darstellung der (angeblich musikhistorischen) Erweiterung der Saitenanzahl bzw. des Tonsystems bei Boethius folgend von „oben“ nach „unten“ angeordnet — auch diese Beispiele sollten klar machen, daß abstrakte Darstellungen in wissenschaftlichen Texten nicht einfach als Ausdruck der Art des musikalischen Wahrnehmens interpretiert werden können — auch Hucbald kann diese Anordnung eines Schemas direkt übernehmen, z. B. ed. Chartier, S. 184, wo er die alten Notenzeichen zitiert. Daneben spricht er nicht nur davon, daß *lege scandendi omnes se superabunt acumine, aut certe depriment gravitate*, ed. Chartier, S. 168, wo ganz selbstverständlich das Bezeichnete raumanalog oder traditionell aufgerufen werden kann, ohne jede *doppelte Metaphorik*, denn es handelt sich um Fachterminologie eines klar definierten Bezeichneten. Es ist interessant, daß Hucbald, ib., S. 172, ganz selbstverständlich die Raumanalogie der diskreten Schreibung in *tractuli* kennt und diese auch für die Darstellung der Folgen von Tetrachorden nutzt, ib.: *Quas voces ita sibi per quattuor tetrachorda rato ordine superpones*, vgl. auch das Schema, das nicht auf Hucbald zurückgehen muß, ib., S. 174, auch die Liniennotation nutzt, wie sie die *Musica Enchiridis* kennt, aber doch die Rationalisierung der Neumenschrift nur mit hinzugesetzten Tonbuchstaben durchführen will. Obwohl die Ausdrucksweise in Chartier, S. 176 klar raumanalog ist, *Porro hanc item si a summis ad ima deponere quaeris, suprema extrinsecus relicta, per tonum, semitonium et tonum viam declinandi produces. Huius quoque exemplum praebebit ex sequentia: Stans al longe, principium neumatis ita annotatum: ...*, was eine Hs. durch eine Zeile von links nach rechts notiert, eine andere aber als Skala mit nur jeweils einer Neume zu Anfang und Ende eines Tetrachords notiert. Es wäre also nachgerade lächerlich zu behaupten, daß Hucbald etwa nicht klar raumanalog hätte denken können, nur weil die Schemata verschiedene Prinzipien der

Die räumlich entsprechend verteilte Folge von *puncti* — im „kurzen“ Fall — reicht ersichtlich völlig aus, das Zeichen für den kontextuellen Hochton, die *virga* ist in einer solchen Notierung völlig überflüssig. Dies wieder zeigt, daß die Metzger Notation die vorgegebenen Neumen direkt übernimmt, als eigentlich nicht mehr notwendige, aber eben konventionell gegebene Schreibweise. Aus dieser „Mischung“ von Konvention und Einzeltonnotierung mit leichter Anwendung der metrischen Opposition (auf Zeichenebene) ergibt sich auch die bemerkenswerte Erscheinungsweise der angeführten Neumenschriften, was vor allem in der Metzger Schrift deutlich wird: Das Nebeneinander von durch metrisch wie (ton)räumlich eindeutige Einzelzeichen geschriebenen Neumen und einzügigen Gebilden, die alle klare räumliche Eindeutigkeit (natürlich nicht hinsichtlich rationalem Intervall) aufweisen — die Bewahrung dieses Prinzips auch für die von den drei Bildungen der Grammatik nicht benötigten Folgen von Tönen bzw. Bewegungen ist als die wesentliche Leistung der westlichen Neumenerfindung anzusehen; in *climacus* und *scandicus* liegt sozusagen die Verabsolutierung des tonräumlichen Prinzips der Notation; ein Prinzip, das als solches schon antik geläufig war, wie die Formulierung von Servius (vorige Anmerkung) klar zeigt, und, natürlich, nicht als Haasscher (und nur Haasscher) *grammatikalischer WahrnehmungsfILTER*, sondern als musiktheoretisch formulierte, naheliegende, weil offenbar mit der geistigen Repräsentation melischer Abläufe paralleler Erscheinung<sup>101</sup>.

Genannt sei hier etwa die Folge *a G a b G F*, die in Metz notiert wird als *flexa + torculus subpunctatus*; obwohl also der zweite Ton tiefer steht als der dritte wird eine waagrechte Linie gezogen, der Anfangsstrich des *kurzen torculus*. In Einzelpunkten wäre diese Unklarheit natürlich leicht zu vermeiden gewesen (vgl. Grad. *Miserere* im Chorstück auf *mea*). So findet man in der partiell „langen“ Version einer solchen Bewegung, in einer anderen Metzger Konvention für die Töne *F D E D C* die Notierung *lange flexa + kurzer climacus*, hier mit Anfangsvirga, also vom Vorausgehenden klar abgesetzt, die *virga* hat nämlich auch diese Funktion, die einen

---

graphischen Symbolisierung nutzen — und, wie man erfreut oder verärgert zur Kenntnis nimmt: Auch das antike Schemat kann genauso gut von unten (*προσλαβανόμενος*) nach oben, also „modern“ notiert werden, wie umgekehrt, vgl. ed. Chartier, S. 198, so auch die Darstellung von Anfangstönen verschiedener Melodien gleicher Tonart (ed. Chartier, S. 204 ff.), und auch das Schema ed. Chartier, S. 200, ist ganz „modern“, raumanalog notiert — daß Hucbald etwa ein gespaltenes Denken von melischen Verläufen gehabt hätte, oder daß er unter dem *grammatikalischen WahrnehmungsfILTER* von M. Haas gelitten hätte, läßt sich ersichtlich nicht erkennen, sondern nur, daß schematische Darstellungen ebensowenig Rückschlüsse auf die Art der Wahrnehmung im Sinne der geistigen Repräsentation melischer Verläufe zulassen wie die umgangssprachlichen Bedeutungen von Fachtermini. Man sollte von derartigen naiven Vorstellungen Abstand nehmen, will man rational vorgehen und die eigentlich wesentlichen musikgeschichtlichen Entwicklungsfaktoren erkennen — natürlich nur, wenn man das will.

<sup>101</sup>Natürlich liest Servius bzw. sein Gewährsmann die Schemata, wie man sie aus Boethius kennt, raumanalog, wie denn sonst — die, noch in Finschers *Neuer MGG* florierende Vorstellung, daß die Anordnung des abstrakten Tonsystems einschließlich der *τόνοι* irgendetwas mit der Empfindung von melodischer Bewegung oder irgendeinem grundsätzlich anderem musikalischen Denken der alten Griechen oder der Antike zu tun haben sollte, sollte vielleicht doch endlich einmal als absurd erkannt werden.

abgesetzten *climacus* von einem *climacus praepunctatus* deutlich unterscheidet: Letzterer notiert den höchsten Ton als *punctum*. Die tonräumliche Relation ist in beiden Notierungsweisen klar zu erkennen<sup>102</sup>.

Auch hier wirkt also in der einzügigen Notierung durch „kurze“ *kurze flexa* und *kurzen torculus* die gegebene Konvention nach bzw. besteht neben neueren Möglichkeiten in einer gewissen graphischen „Unlogik“, man könnte schon hier von der Nutzung leicht schreibbarer Ligaturen sprechen, denn eine Ersetzung solcher Schreibkonventionen durch die diskrete Notierung in *puncti* wäre stets möglich, auch hinsichtlich der Gruppenabgrenzung. Deutlich wird aber auch, daß die metrische Differenzierung, d. h. die Absicht, lange von kurzen Tondauern unterscheiden zu können, sekundär zu den melischen Zeichen hinzugekommen sein muß. Dies ist nicht notwendig historisch zu verstehen, sondern, vor vielleicht weiterführenden Untersuchungen, zunächst nur strukturell: In der Vorgabe stehen melische und metrische Prosodiezeichen unverbunden nebeneinander. Für eine Kombination von melisch/akzentischen und metrischen Zeichen (in der lateinischen Grammatik) hätte vielleicht in Hinblick auf Darlegungen der Pänultimaregel ein Bedarf bestehen können — die metrische Prosodie der letzten Wortsilben bestimmt die Lage des Akzents oder auch umgekehrt —, nur wird daraus in der Lateinischen Grammatik eben kein kombiniertes Zeichensystem.

Die Absicht einer Kennzeichnung verschiedener Tondauern, die die Nutzung der vorliegenden Zeichen veranlaßt, mußte die Neumenschrift zusätzlich zur melischen Schreibung selbst leisten. Zeichen dieser strukturellen Nachträglichkeit ist denn auch der Umstand, daß die einfachen melischen Grundzeichen in Metz wie in St. Gallen die kurzen Töne bezeichnen; die Länge wird zusätzlich, d. h. sekundär bezeichnet, verlangt eigene Zeichen. Und da ist eben zu beachten, daß die *virga*, der *torculus*, zusammen mit diesem der *porrectus*, als triviales melisches Spiegelbild, nicht aber *punctum* und *tractulus*, ursprünglich melische Zeichen sind.

<sup>102</sup>Deutlich wird hier aber auch die „Gefahr“, die durch solche signifikanten Einzelzeichen, z. B. für tonräumliches (lokales) Maximum, der Durchsetzung dieses raumanalogen Prinzips „drohen“ kann: Ein Zeichen wie die *virga/ὄξεια* könnte ja zu einem abstrakten Zeichen werden, die Bedeutung *Hochton* kann auch ohne tonräumliche Analogie bezeichnet werden — und genau das hat konsequent die mittelbyzantinische Zeichenkonvention getan, da ist das Bezeichnete die raumanaloge Bewegung, die Zeichen jedoch sind abstrakt, lassen keine graphische Analogie erkennen. Dieser nun wirklich grundsätzliche Gegensatz der beiden Neumenschriften, der von Byzanz und der im Westen, die die Besonderheit der *virga* nur innerhalb der auch graphischen Raumanalogie, als zusätzliche, eigentlich überflüssige Markierung kennt, sollte nun endlich Vorstellungen einer *universalen Neumenkunde* obsolet gemacht haben: Die westliche Neumenschrift ist von Anfang an raumanalog, die des Ostens dagegen nicht, und zwar dezidiert nicht — obwohl beide anfänglich ein vergleichbares Bezeichnetes gehabt haben dürften; im Westen kommt spätestens ab dem Ende des 9. Jh. noch die klare, wenn natürlich auch nicht rationale, Angabe von Einzelton-„punkten“ als Bezeichnetes hinzu, was die Notation von Byzanz erst nach Zarlino restlos erreicht hat; vielleicht könnte man auch diese nicht gerade schwer verständlichen Tatsachen einmal berücksichtigenswert finden, auch wenn dies für den Erfinder der *universalen Neumenkunde* wohl nicht mehr zu hoffen ist.



## 2.7 Zur neumatichen Nichtnutzung der βαρεΐα und zu Inkonsistenzen in Paläofränkischer Notation

Zu fragen bliebe etwa noch, warum die βαρεΐα, das Gegenstück zur *virga/ὄξεια*, außer in der Paläofränkischen Notation, wenigstens in ihrer als ursprünglich anzusetzenden Gestalt, keine Entsprechung in der westlichen Notation gefunden hat (und auch in der byzantinischen offenbar nicht zu einem „umgekehrten“ Analogon der *ὄξεια* geworden ist). Klar ist übrigens, daß man die Gestalt der einzügigen *flexa* in St. Gallen und Metz nur durch Verwendung des Zeichens des *accentus gravis* erklären kann — nur als Einzelzeichen wird sie nicht verwendet, abgesehen vielleicht von Schlußzeichen wie den waagrechten Strichen zu Ende von *climacus*-Neumen in bestimmten Schriftdialekten.

Man erfährt nun von B. Stäblein in *Schriftbild der einst. Musik, Musikgesch. i. Bildern* III, 4, S. 108, zu der Entwicklung nach dieser allgemein als früh zu datieren akzeptierten Notation: *Den offensichtlichen Mangel an genügend Anschaulichkeit, der den paläofränkischen Grundzeichen anhaftete, hat man in der folgenden Schicht der bretonischen Neumen behoben. Die bisher ungebrochene Linie der mehrtönigen Grundzeichen ... werden nun so differenziert, daß — offenbar parallel zur Cheironomie des Kantors — die Existenz einzelner Töne besser sichtbar wird, und zwar ohne das Prinzip der Bewegungsrichtung zu verleugnen. Aus den Zeichen für den aufsteigenden Zweitöner ... wird nun ein wirklich zweiteiliger «Fuß» (pes) ... Einzig bei der Clivis resupina (porrectus ...) bleibt die alte Form ungefähr bestehen.* Die letzte Aussage ist deshalb zu relativieren, weil die Gestalt der — in rationaler Darstellung! — *flexa + virga* natürlich modern ist (die folgende Beobachtung hat auch schon W. Arlt gemacht, sie ist kaum zu übersehen): Jedem „Tonpunkt“ entspricht (in jeder Neume jeder Neumenschrift nach der Paläofränkischen) eine graphisch angegebene Stelle; ein Anfang oder ein „Knick“ in der Linieneinführung, d. h. eine Richtungsänderung, wie man sie im Vorbild beim *accentus circumflexus* vorgegeben fand, nur, daß da graphisch analog ein Richtungswechsel der melischen Bewegung bezeichnet wird, d. h. der traditionellen *circumflexus* bezeichnet, in moderner Sprache, drei Töne, die moderne *flexa* aber nur zwei, obwohl sie genau so aussieht, wie der traditionelle *circumflexus* — man muß schon ein wenig differenzieren. Grundsätzlich läßt Stäblein unbeachtet, daß die klare Einzeltonauffassung auch der einzügigen Komplexneumen keine historische Trivialität ist, sowie daß der nach oben gezogene Linie der *ὄξεια* natürlich nicht ein *Mangel an genügend Anschaulichkeit* eigen ist, sondern gerade hier die *Anschaulichkeit* begründet liegt, die man besser als *Raumanalogie* der graphischen Zeichen ausdrücken sollte. Man muß doch auf die Eigenart des Bezeichneten achten, und dies besonders bei der Betrachtung eines Zeichensystems. Besonders unterhaltsam wird Stäbleins Formulierung dann, wenn man sich vorzustellen versucht, wie die angebliche, nie nachweisbare *Cheironomie* eigentlich einzelne Töne in die Luft „gepunktet“ haben soll, in der Durchsetzung eines Einzeltonprinzips also auch noch eine *Annäherung* an die angebliche *Cheironomie* stattgefunden haben soll (vgl. Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, Heidelberg 1989, S. 305, *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 56, Anm. 75 und S. 253; zum byzantinischen Terminus, *Reginos degeneres Introitus*, *HeiDok* 2007,

S. 396 ff.; auch H. Huckle hat hierzu schon vor langer Zeit Notwendiges gesagt, beachtet wird es offenbar nicht).

Weil Aristoxenus für die sprachmelodische *κίνησις φωνῆς* sozusagen nur Stetigkeit (*vox continua*, s. o., 2.1.1 auf Seite 252), nicht aber Differenzierbarkeit voraussetzt, kann man die eckige Form des *circumflexus* als von Anfang an adäquate, analoge graphische Umsetzung des Bezeichneten — *Nach Oben + Nach Unten* — ansehen; eine graphische Form, die sich ergibt, wenn man die beiden einfachen Zeichen direkt aneinanderschreibt. Ein Verständnisproblem für die Bezeichnung durch eine differenzierbare Kurve, den Halbkreis konnte aber auch nie entstehen; hier ist die genaue graphische Form irrelevant, ob man also nur stetige oder differenzierbare Funktion des Wechsels der Richtungen verlangt, ist irrelevant für das Bezeichnete. Man kann also eckige wie runde Form als vorgegeben ansehen.

In Analogie also zur eigentlich richtigen, der grammatischen Tradition entsprechenden Notation des Paläofränkischen *torculus* als Halbkreis müßte der *porrectus* also als nach oben offener Halbkreis notiert werden (eventuell in eckiger Form, also als entsprechend gelagertes Dreieck), wobei die Charakteristik der Schreibfeder natürlich reine Spiegelsymmetrie der Zeichenform verhindern konnte, ja vielleicht mußte<sup>103</sup>, nicht aber in der typisch Bretonischen, ganz klar tonortmäßig charakterisierten bzw. charakterisierenden Weise, nämlich Ende des Anfangsstrichs für den Hochtton, Ende des Abwärtsstrichs für den Tieftton und schließlich Ende des zweiten Strichs nach oben, bzw. der Ort des Richtungswechsels für den hohen Abschlußton, für das Extremum, der bezeichneten melischen Bewegung. Hier liegt ein für das Denken von Melodik wesentlicher Unterschied des Bezeichneten vor!

Zunächst ist zu beachten, daß diese *Anschaulichkeit*<sup>104</sup> natürlich auch in der Paläofränk-

<sup>103</sup>Und daß dies natürlich bereits in einem entwickelten Stadium dieser Notation als nur graphisch traditionelles Zeichen für drei Töne interpretiert worden sein könnte, wurde oben bemerkt, Anm. 55 auf Seite 360

<sup>104</sup>**Zu Guidos Neumenschrift als Ausdruck besonderer „Anschaulichkeit“** So kann man natürlich nur sprechen, wenn man die raumanaloge Modellierung melischer Vorgänge als „historische“ Gegebenheit an sich ansieht; daß auch hier ein Unterschied zu machen ist zwischen potentieller Gegebenheit, also sozusagen anthropologischer Konstanz und deren Entdeckung bzw. Rationalisierung, wäre vorher zu erörtern, vgl. o., den Abschnitt *Zum Allerletzten über die raumanaloge Neumenschrift*. Auf eine Natürlichkeit der Liniennotation im Sinne einer adäquaten graphischen Repräsentation der geistigen Repräsentation melischer Abläufe weist Guido durch seinen Hinweis auf die Erfahrung, die der Papst mit Guidos Notenschrift machen konnte, hin, aber auch der häufige Verweis auf die Kinder, die nach seiner Methode so viel leichter selbständig singen lernen als sie Latein verstehen, ist ein Zeugnis nicht für die Kindlichkeit der theoretischen Arbeit von Guido, sondern der Natürlichkeit dieser Art der Repräsentation melischen Abläufe.

Besonders eindringlich schildert Guido die betreffende Leistungsfähigkeit seiner neuen Notation im *Prologus*, ed. S. v. Waesberghe, S. 65, 42: *De quo si quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat, quia tales hoc apud nos pueruli faciunt, qui pro psalmorum et vulgarium litterarum ignorantia saeva adhuc flagella suscipiunt, qui saepe et ipsius antiphonae, quam per se sine magistro recte possunt cantare, verba et syllabas nesciunt pronuntiare.*

schen Notation wirksam ist; nur, wie ein kurzer Blick auf die Melodiebeschreibungen von Au-  
 Merkwürdiger Weise führt M. Haas diesen Beleg nicht an bei seinem Vergleich von intuitiven „Kin-  
 dernationalen“ mit der Neumenschrift — die leichte Erlernbarkeit übrigens ist natürlich kein Hinweis  
 darauf, daß hinter der Formulierung dieser Notation nicht erhebliche rationale, sachbezogene geistige,  
 Arbeit steht; daß es sich hier um eine entwicklungspsychologisch an der Lernfähigkeit des vom mit-  
 telalterlichen Lehrer ja schon immer so rücksichtvoll beachtetem Kindes handeln sollte, wie Haas das  
 insinuiert, erscheint angesichts der großen neumierten Gesangbücher, aber auch der *saeva flagella* schon  
 als etwas seltsame Vorstellung.

Denn ob eine solche Erfahrung auch ohne jedes Wissen um rationale Theorie der Melik möglich gewe-  
 sen wäre, ist zumindest als Frage zu berücksichtigen; Guido jedenfalls weiß um die für seine Methode  
 notwendigen rationalen Kenntnisse und Fähigkeiten: Wer ein Antiphonar notiert, der muß erhebliche  
 theoretische Kenntnisse haben; Guidos Leistung in seinen eigenen Augen besteht in der Darbietung  
 dieser Kenntnisse, die eben auch die noch nicht der Sprachlehre fähigen Kindlein wissen läßt, was sie  
 singen.

Bemerkenswert ist ja auch, daß die raumanalog bezeichnenden Akzentzeichen der antiken Grammatik  
 Ergebnis antiker Musiktheorie sind, was jedoch nicht zur Entwicklung einer entsprechenden Notens-  
 schrift geführt hat; die alten Traditionen waren auch hinsichtlich der Terminologie dominant. So  
 selbstverständlich kann man also den Ausdruck *Anschaulichkeit* auch nicht anwenden — die Vorstel-  
 lung, daß die antike Notenschrift keine Notation sein dürfe, weil sie nicht anschaulich sei, entbehrt  
 jeder Berechtigung, denn sie gibt klar die melischen, und im Fall der entsprechenden Notierungen auch  
 die rhythmischen Strukturen an (wenn allerdings B. Sullivan, *Nota and Notula: Boethian Semantics  
 and the Written Representation of Musical Sound in Carolingian Treatises, Musica Disciplina XLVII*,  
 1993, S. 71 ff., S. 78, die Angaben von Boethius zur antiken Notation so paraphrasiert (vgl. auch  
 Anm. 107 auf Seite 688) *a notula ... is a written indication of a measured musical sound or pitch, just  
 as letters are written indications of spoken words*, ist so gut wie alles unzutreffend: *measured*, doch wohl  
 im Sinne von rhythmisch gemessenem Ton meint Boethius gerade nicht, für ihn ist, der wissenschaft-  
 lichen Tradition entsprechend ausschließlich die metrisch gebundene Sprache Träger des Rhythmus —  
 die rhythmische Notation für reine Musik kennt er offensichtlich nicht; daß es sich ausschließlich um  
*musical sounds* handeln kann, nicht um *pitch* an sich, ist ebenfalls klar, denn Boethius rationalisiert,  
 historisch unzutreffend, die Zeichen als „Abkürzungen“ der betreffenden Saitennamen, was natürlich  
 nur für die *ἐμμελεῖς* Töne gelten kann; und schließlich bringt Boethius auch an dieser Stelle den Adrast-  
 schen Vergleich von Ton und Buchstaben nicht; er setzt dagegen die *litteris explicata verba* mit *melos  
 ipsum* gleich; *letters* sind daher nicht *indications of spoken words*, das können nur Silbenfolgen sein,  
 die übrigens allein Träger der rhythmischen Struktur des Textes sein können, will man antik korrekt  
 formulieren; von *spoken words* steht auch kein Wort da, Boethius spricht davon, daß das *melos* die  
 gleiche Natur hat wie ein Text, d. h. in gleicher Weise der Nachwelt erhalten bleiben kann — was das  
*spoken word* ja wohl nicht vermag; auf einige andere Mystifikationen der Vorstellungen von Sullivan  
 geht Verf. auch in *Zum Bezeichnen der Neumen*, S. 70, Anm. 90, ein). Die antike Notation zeigt nur,  
 daß andere Möglichkeiten geistiger Modelle ja nun auch nicht ausgeschlossen sind, daß auch so eine  
 funktional nicht wesentlich unterschiedene Notenschrift formuliert werden kann (*wesentlich* bezieht sich  
 hier auf die Wiedergabe der *τόνοι*-Struktur; die wird raumanalog erst seit dem 17. Jh. auch in der Lini-  
 ennotation adäquat dargestellt, und dann auch nicht gerade sehr „anschaulich“, nämlich, partiell durch  
 Versetzungszeichen, *Cis-dur* gegenüber *C-dur*, wogegen insgesamt die skalische Darstellung wieder klar  
 raumanalog ist).

relian, aber auch das eigentliche Bezeichnete der melischen Prosodiezeichen der Grammatik, vielleicht auch auf Isos Regel für Notkers Sequenzdichtung — jeder Silbe nicht einen *sonus*, sondern einen *motus cantilena*e zuzuordnen — sofort zeigt, ist die Rationalisierung der Vorstellung, daß eine Bewegung nach oben ein *aufsteigender Zweitöner* sei, keineswegs als anthropologische Konstante oder auch historisch schon vor jeder Rezeption antiker Musiktheorie trivial einfach vorauszusetzen; noch die mittelbyzantinische Notation hat, wie oben erläutert, als Bezeichnetes die, natürlich gerichtete, melische Bewegung, also Sprung nach oben, Schritt nach unten etc., weshalb die Gleichsetzung von *φωνή* mit antik *φθόγγος* oder *διάστημα* wie angemerkt Unsinn ist: Ein bewegungsmäßiges Melodiedenken ist keineswegs von vornherein ein Denken in „räumlich“ gelagerten Tonpunkten, also skalisch intervallisch rational bestimmten Einzeltönen.

Und hier könnte ja der Einzelpunkt, der die Paläofränkische Notation ebenfalls kennzeichnet, wenigsten ursprünglich tatsächlich eine Art Entsprechung der grammatischen Funktion der grammatischen *βαρεῖα*/*accentus gravis* darstellen: Die *βαρεῖα* wird trivialer Weise angewandt, bzw. kann angewandt werden, in Häufung, nämlich überall da, wo keine *ὄξεῖα* zu finden ist,

---

Man muß bei dem Guidoschen Verweis auf den Papst beachten, daß dieser natürlich gewohnt war, wenigstens in adiastematischen Neumen auch zu denken. Und auch die Anschaulichkeit, d. h. die graphisch klare Wiedergabe raumanaloger geistiger Repräsentation von Melik in der *Dasia*-Notation — auch da sind die Schlüsselbuchstaben partiell eigentlich redundant: Die Halbtonangabe hätte gereicht — ist auch auf dem Hintergrund einer durch Neumen wie schon die Akzentzeichen gegebenen raumanalogen Denkweise von Melik zu sehen: Den Zeitgenossen, wie auch Hucbalds Text zeigt, scheint die entsprechende raumanaloge Repräsentation nicht als absolute Umwälzung erschienen zu sein, wohl weil die entsprechende Vorstellung selbstverständlich (und natürlich kein Haasscher *grammatikalischer Filter*) war; daneben konnten ja auch, und zwar ohne Veränderung des Gemeinten, Lösungen mit Tonbuchstaben, Intervallbuchstaben, insbesondere für die intervallischen Relationsbestimmungen zwischen Neumenanfängen und Neumenenden u. a. entstehen und wenigstens den Erfindern und den Autoren des Meßtonars von Montpellier oder Hucbald auch als sinnvoll erscheinen.

Daß sich die andere, sozusagen integrierte Lösung durchgesetzt hat, ist natürlich musikgeschichtlich von größter Bedeutung, andererseits sollte man sich klar sein, daß eine adiastematische Neumenschrift mit Tonbuchstaben nach Art von Hucbald keinen Informationsüberschuß über die diastematische Neumenschrift leisten kann (natürlich abgesehen von rhythmischen Angaben, die waren bei der Diastematisierung „verschwunden“, also nicht mehr relevant): Die Wiedergabe der gemeinten Tonhöhen ist in beiden Arten rationaler Notation klar, die Gliederung in Neumengruppen, die „Zierneumen“, melismatische Tonrepetitionen etc. sind eindeutig gekennzeichnet. Weil die angelsächsischen, nordfranzösischen Neumen nie rhythmisches Bezeichnetes hatten, ist deshalb die Bemerkung von S. Rankin, *Whilst the new stave notation must have made the performance of music more accessible to a wider group of people with less musical training ... the versatility and richness of melodic art communicated by the older system disappeared. ...*, *Musical notations in manuscripts from Exeter, Anglo-Saxon England* 13, ed. P. Clemoes, Cambridge 1984, S. 111, nicht verständlich — daß die Sorgfalt der Setzung von *Romanus*-Buchstaben und eventuelle diastematische Andeutungen in Aufzeichnungen formelhafter Melodien wie den Psalmmodien der Officiumsresponsorien geringer gegenüber der Aufzeichnung etwa von Meßgesängen sein kann, läßt sich kaum als größere *versatility* etc. der adiastematischen Notation bewerten; nur weil in der diastematischen Liniennotation die *richness* aller Melodien rational lesbar wiedergeben wird.

was auch die Grammatik explizit macht, s. o., Anm. 73 auf Seite 377; und da der Akzent bis auf enklitisierte Wörter in jedem Wort nur auf einer Silbe zu finden ist, muß der *accentus gravis* natürlich viel häufiger auftreten (ein Unterschied zur Musik. s. u.), ist also sozusagen die Massenprosodie, die Prosodie der meisten Silben; denn betont — von der Sonderstellung von mit Enklitika versehenen Wörtern abgesehen — hat jedes Wort nur jeweils eine akzenttragende Silbe<sup>105</sup>.

Die Verwendung der beiden *accentus* zur Notation nicht des Akzents bzw. Nichtakzents über den „Umweg“ der Bezeichnung der jedem dieser Elemente zugeordneten melischen Bewegung, nach oben, bzw. nach unten, zu rein melischen Zwecken, eine Art Rückführung auf das eigentlich Bezeichnete, läßt diese Sonderstellung der βαρεῖα natürlich nicht mehr zu: Abwärtsbewegungen dürften ebenso häufig, aber nicht häufiger sein wie solche nach oben, was entsprechend auch für jeweils höchste oder tiefste Töne einer Gruppe gilt — übrigens wird auch in der Beibehaltung des Zeichens *virga*, d. h. des Zeichens für den *accentus acutus* für jeweils höchste Töne deutlich, daß die Verwendung der melischen Zeichen der Grammatik für rein musikalische Zwecke erhebliche Anforderungen an Neuerfindungen verlangte: Die Idee der Bezeichnung eines in seinem neumatischen, gruppenmäßigen Kontext jeweils den höchsten Ton durch die *virga* kann nur als Ausweitung oder Verallgemeinerung der Grundbedeutung angesehen werden. In der Vorgabe der Grammatik gab es ja nur die Notwendigkeit für *Nach Oben*, *Nach Unten* und, vor allem für das Griechische, das in den Definitionen weiterlebt — allerdings ist natürlich das Bezeichnete der ὀξεῖα auch in der Grammatik immer dadurch charakterisiert, daß danach nur ein *Tiefer/Nach Unten Gehen* folgen kann, wie im *circumflexus* graphisch direkt zu sehen: Man konnte, wie dies Donat offenbar tut, s. o., Anm. 100 auf Seite 417, natürlich immer eine lange, betonte Silbe als Silbe mit doppelter melischer Prosodie sehen, der ersten Zeit kam der *acutus*, der zweiten der *gravis accentus* zu. Damit war die Griechische Tradition übertragbar — wenn

<sup>105</sup>Und hier zeigt sich auch der Gebrauch, den die Grammatik von der Aristoxenischen Theorie der beiden Melodiebewegungen machen konnte; von der kontinuierlichen Melodie des Sprachklangs in der Theorie „bleibt“ für grammatische Zwecke allein die Unterscheidung zwischen akzentuierter, also die Bewegung nach oben, und deren Gegenteil, der nicht akzentuierter Silbe; wie die, wie bekanntlich Dionys von Halikarnaß nicht ganz klar erkennbar beschreibt, Sprach- und Satzmelodik wirklich verläuft, bzw. was sie neben dem *Nach Oben Gehen* der Stimme und deren Gegenteil, systemkonform durch *Nach Unten Gehen* beschrieben und graphisch wiedergegeben, an Bewegungen ausführt, ist für die eigentliche Grammatik ohne jedes Interesse: Ob also die nicht betonten Silben alle gleich tief sind, oder ob hier nicht auch bestimmte melische Bewegung stattfindet, z. B. was zwei unbetonte Silben vor dem Akzent melisch tun, ist für die Grammatik irrelevant.

Von der Theorie von Aristoxenus wird erkennbar nur ein sehr kleiner Ausschnitt genommen; eben der, der für die Grammatik und ihr Interesse an der Kennzeichnung der Stelle des Akzents wesentlich ist. Der Akzent ist mit der metrischen Prosodie verbunden, im Lateinischen noch viel enger als im Griechischen. Daß dann die ursprünglich melische Bedeutung, das Bezeichnete der Zeichen — Gemeintes ist nur die Funktion der Angabe, akzentuiert oder nicht — von mittelalterlichen *cantores* wieder nutzbar gemacht worden ist, kann somit als eine Art Wunder betrachtet werden; als nachträgliche Wirkung von Aristoxenus.

man sich, wie Donat, keine weiteren Gedanken darüber machte, wie denn nun die klangliche Natur des Lateinischen Akzents ist. Das ist für sein Problem, Festlegung der Akzentstelle in Relation zur Pänultimaregel, auch völlig belanglos.

In Hinblick auf die Problematik einer strikten Durchführung reiner melodischer Bewegung als Bezeichnetes von Neumen im Westen<sup>106</sup> ist es denkbar, daß für jedes als elementar, wenn auch wohl noch nicht im Sinne eines skalisch definierten Einzeltons empfundene melische Ereignis, z. B. über einer Silbe durch das einfachste Zeichen, einen Punkt notiert worden sein könnte. Beachtet man die Schwierigkeit, die die mittelbyzantinische *Papadike* mit der Beschreibung der Tonwiederholung, also sozusagen der melischen Nichtbewegung hat<sup>107</sup>, eben weil alle

<sup>106</sup>Byzanz tut dies — ohne raumanalog zu notieren!

<sup>107</sup>Vgl. etwa L. Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata 1938, S. 151 (vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 682 — offenbar muß man diese Tatsache mehrfach wiederholen): Ἀρχή, μέση, τέλος, καὶ σύστημα τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον, χωρὶς γὰρ τοῦτου 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 ... (man kann dazu auch die Ausgabe von Hertsman *Petersburgh Theoreticon*, Odessa 1994, S. 431, vergleichen) — der Text macht übrigens deutlich genug, daß man den speziellen terminologischen Gebrauch des Wortes *φωνή* nicht mit antik *φθόγγος* gleichsetzen kann, wie dies, trotz deutlicher Hinweise, Ch. Hannick in seinen darin unbrauchbaren Übersetzungen byzantinischer Texte immer noch durchführt: *Φωνή* bedeutet in der *Papadike* den gemessenen Tonschritt, die gerichtete und als elementar verstandene melische Bewegung, nicht den Ton. Der Autor der zitierten Textstelle hat mit dem Problem insofern zu tun, als er erklären muß, warum das *ἴσον* als *ἄφωνον* bezeichnet wird, es klingt doch — aber es hat keine *gemessene φωνή*. Es heißt zwar *aphon*, hat aber doch eine *vox*: Das definitoriale Problem liegt darin, daß es hinsichtlich des Bewegungsbegriffes, der das Bezeichnete der byzantinischen Neumen darstellt, ein Nichts, eben die Nichtbewegung bezeichnet; vor Einführung des Nullelements mußte sich damit ein solches Problem ergeben; ein Klingen, das hinsichtlich des Bezeichneten *melische Bewegung* Nichts ist. Das Dilemma besteht für eine strikte Einzeltontsystematik natürlich nicht mehr, da wird der gleiche Ton wiederholt (wie man bei Hucbald, übrigens in erstaunlicher Aufwendigkeit, erklärt findet, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 789 f.) für den byzantinischen „Theoretiker“ war ein solches „Nichts“ zu erklären als eben doch etwas, nämlich ein ungemessener Klang.

Analog erklärt sich auch die Ausführung darüber, daß ausgerechnet die Tonrepetition Anfang, Mitte und Ende der psaltischen Kunst sei, dies ergibt sich daraus, daß man jeden Gesang sozusagen von einem Gleichen anfangend beginnt.

Von Interesse ist dieses Dilemma der byzantinischen „Theorie“ deshalb, weil damit auf der Ebene einer sogar partiell diastematischen Notation die gemessene und gerichtete Bewegung als Bezeichnetes immer noch gewisse Probleme für die geistige Repräsentation des melischen Geschehens bereitet, die für eine strikte Einzeltonttheorie nicht mehr existieren. Von einer nur *partiell diastematischen Notation* muß man deshalb sprechen, weil bei dem elementaren, die Einheit darstellenden Schritt, dem etwa vom *ὄλιγον* Bezeichneten, nicht zwischen Halb- und Ganzton unterschieden wird; dies ergab sich für den, der die Melodien und ihre *ῥῆχοι* kannte aus ihrer Gestalt. Auf die daraus entstehende Rationalisierungsunfähigkeit der byzantinischen „Musiktheorie“ weist schon O. Strunk mit seiner Erkenntnis der Nichterkennbarkeit des Unterschieds von Halb- und Ganzton in den Versionen der *Papadike* hin; die Bedeutung dieses Mangels einzusehen, scheint aber auch noch neueren Deutern erhebliche Probleme

anderen (melischen) Neumen nur gemessene und gerichtete Bewegungen, Schritte wie Sprünge, bezeichnen, wird klar, daß die sehr häufige Verwendung eines Punktzeichens in der Paläofränkischen Notation nicht bereits sozusagen a priori schon eine rationale geistige Repräsentation des damit Bezeichneten als skalisch definierter Tonpunkt beinhalten muß (dies schließt nicht aus, daß die erhaltenen Zeugnisse bereits im Sinne eines entwickelten Tonpunktdenkens gedacht sein können, worauf oben, Anm. 55 auf Seite 360 hingewiesen wurde).

Um sich dies klar zu machen, sollte man ebenfalls beachten, daß das Vorbild der antiken melischen Prosodiezeichen die kontinuierliche, *vox continua*, Sprachmelodie nicht nur in die einfache Opposition *Nach Oben/Nach Unten* reduzierend einteilt, sondern natürlich auch silbisch segmentiert, was für die Neumenschrift essentiell geworden ist. Insofern mußte die Segmentierung des melodischen Flusses<sup>108</sup> verdeutlicht natürlich in Unterscheidung zwischen einem Aufstieg auf einer Silbe und entsprechenden Wechseln — oder Wiederholung — zu bereiten.

<sup>108</sup>**M. Klapers Prinzip der tropischen Textierung von Melismen und die Neumengliederung** Merkwürdigerweise nennt M. Klaper das Buch des Verf. über die Neumen in Otrfrids Evangelienharmonie in seiner Bibliographie, behauptet aber, daß M. Haas den Ausdruck einer Segmentierung in Bezug auf Neumen geschaffen habe; eine recht merkwürdige Behauptung, aber, natürlich, M. Haas liest sich sicher wesentlich leichter; die Behauptung Klapers ist deshalb allerdings auch inhaltlich fatal, weil Haas den eigentlichen Sinn und die Dimension der Anwendbarkeit dieses Wortes aus der Geschichte der Zeichen nicht zur Kenntnis genommen und dadurch auch nicht verstanden zu haben scheint, hier vergleichbar M. Klaper.

M. Klaper, *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jh.*, BzAfMw 52, 2003, stellt dankenswerter Weise einige Beispiele für die Relation von Neumengruppierung und Wortgrenzen bei Textierungen von Melismen durch bzw. in Tropen zur Verfügung, ib., etwa S. 294 ff., nachdem R. Steiner *The Gregorian Chant Melismas of Christmas Matins* in ed. J. C. Graue, *Essays on Music for Ch. W. Fox*, Rochester NY 1979, S. 241 ff., S. 242, das Prinzip erkannt hatte (es geht um das von Amalar gedeutete *neuma triplex* in St. Gallen 390 und 391, sowie in anderen, „lesbaren“ Quellen): *In the Klosterneuburg sources the melody ist provided with a text ... The length of the text is determined by the melody, for each note has been given just one syllable. The phrasing of the text also follows the musical phrasing closely; one finds that notes grouped together in a neume in the St. Gall antiphonary are grouped together in the later sources by the various syllables of a single word.* Eigentlich ist dies ein recht künstliches Prinzip, denn der normale Fluß des Sprachklangs ist nicht in Wörter gegliedert.

Natürlich gibt es in Klapers Beispielen auch Ausnahmen, z. B. ib. S. 195, 2. Zeile u. ö.; es gibt also keine absolute Verbindlichkeit, was angesichts der Probleme einer solchen zusätzlichen Hürde beim Auswählen von Wörtern nicht erstaunt: Man mußte ja nicht nur einfach eine passende Anzahl von Silben, sondern bei Beachtung der Neumengrenzen, auch noch Wörter der zur Anzahl der Töne in einer jeweils einheitlichen Neumengruppe passenden Anzahl von Silben finden. Man könnte dies mit der Terminologie von E. Jammers so beschreiben, daß die Anzahl von Silben der der Töne, die Größe und Anzahl von Wörtern aber den Quasisilben der Melismen entsprechen mußte — wenn man ein solches Gestaltungsprinzip der Textierung wirklich beabsichtigt. Daß dies ein recht artistisches Unterfangen sein konnte, liegt auf der Hand.

Von größerem Interesse wäre allerdings die Frage, ob man daraus etwas zur Bedeutung der Neumengruppen in der Melodie ableiten könnte. In der von Klaper in seinem Beitrag betrachteten Zeit ist

zwischen zwei Silben, also sozusagen z. B. ein *pes* zwischen zwei Silben, bewußt werden. natürlich — wie übrigens in der genannten Schrift des Verf. erläutert — die Zerlegung von Melodien in Einzeltöne zur Trivialität geworden; auch wenn Berno noch keine „vernünftige“ Notenschrift kennt, ist doch für ihn — in Gegensatz zu Regino — diese Zerlegung natürlich selbstverständliche Grundlage des Denkens über Melodien (er übernimmt ja entsprechende Formulierungen aus der Schrift von Hucbalds, z. B. ed. Chartier, S. 110, 144 u. ö., und man wird wohl daraus und der klaren Beschreibung der *finalis*-Lehre folgern müssen, daß Berno alles verstanden hat, was die Rationalisierung der Melik seit dem 9. Jh. geleistet hat).

Auch die St. Galler adiastematische Neumenschrift ist insofern auf Einzeltöne bezogen, als sich die Anzahl von Tönen aus jeder Neume sofort erkennen läßt, im Allgemeinen durch die Stelle der Richtungsänderung bzw. durch Anfänge und Enden. Insofern aber ist nicht zu sagen, ob die vorwiegende Beachtung von Neumengrenzen durch Wortgrenzen, die Klaper exemplifiziert, in irgendeiner Weise von der musikalischen Bedeutung der Neumengliederung bestimmt sein kann: Man wird kaum annehmen müssen, daß die Entstehung der Texte, wenn sie wirklich durch Textierung erfolgt ist, sozusagen *par coeur* erfolgt ist; angesichts der Existenz von Notation und der anzunehmenden Erleichterung des Wortfindungsprozesses kann man ein Textieren notierter Melismen voraussetzen. Dann aber kann sich die Beachtung der Neumengrenzen durch die Wortwahl, soweit dies statistisch ausreichend eindeutig belegbar sein sollte, als sozusagen schriftliche Dichtungskonvention herausstellen, die nichts mit der rhythmischen oder phrasierungsmäßigen Bedeutung von Neumen zu tun haben kann — denn wie sollte man eine neumatische Einheit einer Quasisilbe mit der sprachlichen Einheit eines Wortes zusammenfügen; was das Wort auszeichnet, ist ein Akzent und damit direkt verbunden eine bestimmte metrische Prosodie; nun, um metrische Texte handelt es sich ja höchst selten, und der Wortakzent als Akzent, den ein bestimmter Ton in der Quasisilbe bzw. Neume innehaben sollte, das wird man ja wohl nicht auch noch als Grundlage der Textierung voraussetzen wollen und können. Derartige Bezüge scheiden aus — die sprachklinglich zu erklärende Alternative bedeutete weitere, kaum überwindbare Komplexionen: Wörter sind durch Akzent klanglich gekennzeichnet, in normaler Aussprache nicht durch Zäsuren zwischen den Wörtern bzw. ihren klanglichen Entsprechungen. Dies müßte dann einen vergleichbaren Akzent für jede Neumengruppe bedeuten; eine kaum zu realisierende Vorstellung, zumal dann ja die Auswahl der Wörter nicht „nur“ nach Silbenzahl, sondern auch noch nach Stellung des Akzents erfolgt sein müßte, eine geradezu unüberwindliche Schwierigkeit für das silbische Austextieren. Insofern also erscheint eine Beachtung von Neumengrenzen durch Wortgrenzen als hochgradig artifizielle, schriftgebundene Regel der Textierung.

Beachtet man den Ursprung der Neumengruppierung bzw. Neumentrennung, also die Zerlegung des Melodieflusses in einzelne einheitlich, mit späterem Ausdruck *ligiert* geschriebene Tongruppen — auch dies stellt eine metasprachliche Definition dar —, so ist ein Bezug zu Wortgrenzen von vornherein also gar nicht selbstverständlich, denn die Zeichen, für einfache Töne, bzw. ursprünglich auch Tonbewegungen (beachte Notkers Begriff von *motus cantilena*), und Tongruppen wie der *accentus circumflexus/torculus* bzw. entsprechende Bewegungsfolgen werden ja als melische Äquivalente von Silben- bzw. im Fall von Melismen als Quasisilben-Einheiten verstanden bzw. vorgegeben: Genau das bedeutet das Zeichen eines *circumflexus*, eine melische Bewegungseinheit *Nach Oben – Nach Unten* bezogen auf eine silbische Einheit. Die Übertragung auf Melismen ist trivial, auch wenn man im Westen nicht wie in Byzanz die Quasisilben auch noch explizit notiert.

Es ist klar, daß damit ein Bezug von Neumeneinheiten, sozusagen silbisch elementaren Einheiten der melischen Bewegung zur Worteinheit nicht gerade natürlich sein kann, es läßt sich auch von der, soweit



Daß dabei gewisse Unklarheiten bestehen konnten, können Varianten der Überlieferung zeigen, wenn in einer Fassung ein Sprung zwischen den Einzeltönen über zwei Silben, in einer anderen der gleiche Sprung, aber als *pes* auf einer Silbe, z. B. durch Tonrepetition des (Schluß)-Tons der vorausgehenden notiert wird. Daß sich diese Lösung einer Darstellung von elementaren melischen Ereignissen auf entsprechend gegliederte Teile von Melismen, mit Jammers in einer Zerlegung eines Melismas in *Quasisilben* bzw. Neumen, übertragen haben kann, liegt auf der Hand.

Insgesamt aber ist vorauszusetzen, daß zwischen einem *pes*, d. h. natürlich seinem Bezeichneten, auf einer Silbe und der gleichen melischen Bewegung zwischen zwei Silben unterschieden wurde bzw. durch die Erfassung durch Neumen unterschieden werden mußte: Die melischen Akzente, wie auch die metrischen, sind eben so definiert, daß sie nur jeweils die Melodik auf einer Silbe erfassen, was melodisch zwischen Silben vorgeht, interessiert die Grammatiker natürlich nicht. Die Aristoxenische Theorie der kontinuierlichen — stetigen oder differenzierbaren, wird natürlich nicht klar — Stimmbewegung macht hier natürlich keinen Unterschied, die Grammatik reduziert auch hier das Modell der Musiktheorie in sehr starkem Maße, schließlich ist die Grammatik an diesem Modell nur hinsichtlich der einen Funktion interessiert, der Angabe des Ortes des Akzents. Daß hier weitergehende Theoriebildung vorgelegen haben könnte, zeigt die bekannte Bemerkung von Dionys von Halikarnaß, wenn er formuliert (*De compositione verborum*, ed. H. Usener et L. Radermacher, S. 40, 17) — rein musikterminologisch von Interesse ist die Verwendung des Wortes *χαρμόν* zur stilistisch variierten Bezeichnung der Bedeutung von *διάστημα*:

*Das Sprachmelos nun wird durch ein Intervall gemessen, am nächsten durch das Intervall der sogenannten Quinte. Und weder steigt es über den Tritonus nebst Halbton hinaus nach oben noch fällt es mehr als diesen Raum nach unten. Es wird nicht*

---

erkennbaren, Bedeutung der Neumenzeichen nicht erkennen, wie ein mehrsilbiges Wort nun sprachklanglich als Entsprechung zu einer Neume gesehen werden könnte. Von da also liegt die Vermutung nahe, daß das von Klaper exemplifizierte Prinzip (so es statistisch signifikant zu bestätigen ist) „schriftliche“ und nicht klangliche Ursprünge haben muß.

Notwendig ist natürlich auch die jeweilige sichere Prüfung, daß die jeweiligen Texte wirklich nicht vor der Melodie bzw. mit ihr entstanden sind; was das heißen könnte? Ja nun, es könnte ja auch sein, daß bei einer schriftlichen „Enttextierung“ Neumengliederungen auch in Reaktion auf die Wortgrenzen entstanden sein könnten, auch dies wäre ja nicht undenkbar — auch wieder nur als Prinzip, das aus der Schriftlichkeit von Text und Melodie gewonnen werden kann, denn trivialer Weise fehlt nicht nur ein klanglicher Grund für eine Zuordnung von (komplexen) Neumen zu Wörtern, sondern auch umgekehrt läßt sich klanglich kein Grund finden. So trivial abzuleiten aus der Natur von Wörtern als, sprachklanglich gar nicht gegebenen Klangeinheiten in Entsprechung zu Neumen ist die Klapersche Nachtdeckung offenbar auch nicht (die klangliche Eigenschaft Wort zu sein, ist nur aus dem Akzent ableitbar; daß jede Neume einen Akzent getragen hätte, wird man aus den genannten Gründen nicht annehmen können — aber, wer weiß, vielleicht findet sich auch ein Kündler entsprechender Weisheit, wenn er diese Bemerkungen gelesen haben sollte, was für solche Deuter nun wieder höchst unwahrscheinlich ist).

etwa jeder Sprachklang (λέξις), der auf einem Glied der Rede erscheint, auf ein und derselben Tonhöhe (τάσις, der Aristoxenische Terminus) gesprochen, sondern der eine (λέξις) nach oben, der andere nach unten, oder jeder aus beiden zusammengesetzt. Von denen (λέξις), die beide Tonhöhen haben, haben die einen auf einer Silbe damit dem Hohen das Tiefe verbunden, was wir Zirkumflex nennen; im anderen Fall aber hat jedes Glied der Rede getrennt seine eigene Charakteristik. In zweisilbigen Wörtern gibt es keinen Abstand (χωρίον, gemeint ist ein direktes Nebeneinander von Hoch und Tief bzw. Nach Oben und Nach Unten; das Wort wird hier nicht im melischen Sinne eingesetzt) zwischen Tiefe und Höhe; bei den vielsilbigen Wörtern aber, wieviele Silben sie auch haben mögen, da hat die eine einzige Silbe den hohen Ton unter den vielen anderen, die tief liegen.

Die instrumentale und vokale Musik verwendet mehr Intervalle als nur die Quinte, sondern singt (μελωδεῖ) mit der Oktav beginnend die Quinte und die Quarte, den Ganz- und den Halbton<sup>109</sup>, und wie einige glauben, auch noch den Viertelton als wahrnehmbar. Man muß aber den Sprachklang der Melik unterwerfen und nicht die Melik dem Sprachklang, wie dies aus vielen Beispielen geläufig ist, besonders aber aus Melodien von Euripides<sup>110</sup>. ...

Die Formulierung zeigt nicht, daß Dionys etwa noch selbst Aristoxenus gelesen haben könnte: Auch er ist fast völlig abhängig von der Reduktion dieser Theorie durch die Grammatik zu deren speziellen Zwecken, denn auch er kann letztlich die Sprachmelodik nur durch die Termini

<sup>109</sup>Die Konjektur, daß nach der Quart zu ergänzen wäre τὸ διὰ τριῶν καὶ ... scheint hier unnötig: Die wesentlichen, konstitutiven Intervalle der Musiktheorie sind die aufgezählten, weil alle anderen daraus ableitbar sind; der Halbton dagegen muß wie der Viertelton hinzugefügt werden: Dies weist auf, nicht notwendig vollständig oder ausreichend verstandene Übernahme aus der Musiktheorie.

<sup>110</sup>In der neuesten Edition der antiken Notenbeispiele von Pöhlmann-West wird, S. 185, im Kommentar zu Nr. 56, die Existenz von vier verschiedenen, den identischen Text vertonenden Melodiezeilen als Ausdruck nicht von Musik verstanden, sondern als Absicht, *to illustrate different ways in which an actor might speak the verse, the musical notation being used in an attempt to describe speech intonations*. ... Man kann natürlich fragen, ob im 3. Jh. noch ein so großes Interesse an einer rein melischen Aussprache der griechischen Wortakzent bestanden haben kann. Vor allem aber fällt doch auf, daß die προσφῶδιᾶ περισπωμένη nicht anders als andere betonte oder unbetonte Silben „melodisiert“ wird.

Dies aber widerspricht nicht nur dem Bezeichneten dieses Akzents, sondern zwangsläufig auch jeder theoretischen Aussage dazu. Man könnte sicher *accentus acuti* durch melische Bewegungen nach oben, *graves* durch solche nach unten, also zweitönig in entsprechender Richtung ausgeführt denken; dann muß man jedoch den Zirkumflex entsprechend vertonen, nicht in gleicher Weise wie die einfachen Akzente. So schön die These auch aussieht, sie müßte die vier Melodiezeilen doch erst strukturell in Hinblick auf die Regeln der melischen Akzente bewerten, z. B. erscheinen auch melische Sequenzen wie in der 2. Zeile nicht gerade rein sprachklanglich generiert; daß solche Sequenzbildungen musikalisch formale Autonomie bedeuten, z. B. in Hinblick auf die Struktur der Wortbetonungen, kann auch das erhaltene Beispiel früher christlicher Hymnodik zeigen, in der zitierten Ausgabe von Pöhlmann und West, Nr. 59, S. 190 ff., z. B. auf die Wörter ῥοθίων πᾶσαι, wo klar der Wortakzent melodisch ohne Beachtung bleibt.

der drei melischen Akzente, also als diskrete melische Ereignisse ausdrücken: In zweisilbigen Wörtern z. B. steht Höhe/Nach Oben ohne Zwischenraum, also direkt neben Tiefe/Nach Unten, was der Aristoxenischen Theorie nicht entspricht, denn da handelt es sich ja um eine kontinuierliche Bewegung, da ist ein solcher Kontrast konzeptionell ausgeschlossen; Dionys formuliert wenig wissenschaftlich nur den Umstand, daß Zweisilbler nur einen Akzent und dann notwendig nur eine unbetonte Silbe haben (*betont* in griechischem Sinne verstanden). Das Modell der kontinuierlichen Stimmbewegung ist ihm nicht geläufig, nur die Angabe über die jeweils möglichen Ambitus (das ist aber rationale Rekonstruktion, nicht Formulierung von Dionys) weisen darauf hin, daß es hier spezifische Untersuchungen von Seiten wohl der Musiktheorie gegeben hat; Untersuchungen, die die jeweiligen Tonhöhenunterschiede sorgfältig gemessen haben.

Daß Dionys von Musiktheorie nichts mehr verstanden hat als die Bezeichnungen, nicht notwendig aber auch deren Bedeutung, zeigt seine sinnlose Behauptung, daß die musikalische Melik mehr Intervalle gebrauchte — nach der Theorie von Aristoxenus kann man entweder gar nicht von Intervallen, sondern höchstens Ambitus, oder eben von einer kontinuierlichen Menge von Intervallen sprechen. Zur Zeit von Dionys war also von der alten Theorie nichts mehr erhalten oder verständlich als die Angabe von bestimmten Ambitus, die dann rein formal, aber inhaltlich unsinnig, mit den Intervallen der Musiktheorie „verglichen“ werden — warum wird z. B. einmal von Quint gesprochen, dann der gleiche Ambitus als Tritonus nebst Halbton formuliert, und nicht einmal gesehen, daß hier ein Widerspruch entsteht, wenn man einmal den Umfang einer Quint hat, andererseits aber nach unten wie nach oben nicht mehr als einen Tritonus nebst Halbton „singen“ darf: Soll das ein Beweis dafür sein, daß Dionys verstanden hat, was Quint, und was Tritonus plus Halbton ist?

Daß das kontinuierliche „Durchheulen“ der Stimme bei der Ausführung des Sprachklangs, die nach Aristoxenus an keiner Stelle haltmacht — außer an Inzisionen —, keine klare Tonhöhe kennen kann, hätte Dionys darauf hinweisen müssen, daß die Reduktion auf diskrete Größen, entsprechend den Silbengrenzen, mit der ursprünglichen Theorie eigentlich unvereinbar ist: Wenn schon kontinuierlich „durchgeheult“ wird, dann kann man natürlich nicht bestimmte Tonhöhen/Tonbewegungen auf einzelnen Silben herauslösen und vereinzeln, sondern höchstens jeweils erreichte Extrema oder Lagen. Dionys hat davon eben nichts mehr verstanden<sup>111</sup> — ein deutlicher Hinweis auf die für abendländische Musikgeschichte so wesentliche, ja unab-

<sup>111</sup>Und angesichts der auffälligen Nennung nur der Quinte als möglicher Ambitus könnte sogar angenommen werden, daß der Ausdruck *τὸ λεγόμενον διὰ πέντε* tatsächlich so zu interpretieren ist, daß Dionys selbst nicht (mehr) klar weiß, was eigentlich eine Quinte sein soll und wie dieses Intervall zu dem anschließend genannten Intervall der *τρεις τόνοι καὶ ἡμιτόνιον* stehen könnte — absonderlich ist auch die Behauptung, daß die Instrumente noch andere Intervalle kennen; dies widerspricht der Aristoxenischen Vorgabe von kontinuierlichem Stimmverlauf: Die Singstimme springt doch nicht nur zwischen Quintabständen herum, dann wäre sie diastematisch; musiktheoretisch klar denken scheint Dionys nicht in der Lage zu sein.

Die absolute Darstellung der Quinte durch drei Ganztöne + Halbton ist von Pythagoräisch proportionaler Definition der Intervalle natürlich von vornherein ausgeschlossen. Auch in der Aristoxenischen Theorie muß man die Natur der Quinte als absolut gegebene Konsonanz sehen; allerdings ist für die —

dingbare Leistung von Boethius, die antike Musiktheorie der Melik in wesentlichen Zügen und inhaltlich verstanden an das Mittelalter weitergegeben zu haben. Boethius ragt auch hier, mit seiner Schrift zur Theorie der Melik, über das spätantike, für die Zwecke der Rhetorik zu recht reduzierte Wissen<sup>112</sup> in einer Weise hinaus, die ihn geradezu als Vater abendländischer Musikgeschichte zu qualifizieren zwingt<sup>113</sup>.

Die somit vom Vorbild her zwangsläufig durch eine Silbengrenze sozusagen getrennt aufzufassende melische Bewegung durch einen Punkt zu erfassen, könnte daher eine denkbare graphische Regel gewesen sein, auch wenn, wie angesprochen, der skalisch oder intervallisch rational definierten Einzelton als Konzept, d. h. auch als Bezeichnetes eines solchen *punctum* noch nicht bewußt war. Nur, daß ein solches Zeichen wesentlich zu einem Verständnis von Einzeltönen als Elementen der Musik beitragen konnte, ist nicht unwahrscheinlich; es muß aber nicht von Anfang an, von seiner Erfindung oder Nutzung her dieses Bezeichnete gehabt haben — Aurelians Terminologie jedenfalls zeigt klar, daß er das Konzept des antiken Terminus *sonus/φθόγγος* nicht verstanden hat<sup>114</sup>.

---

virtuell implizit — gleichtemperierte Theorie der Intervalle von Aristoxenus die entsprechende Definition von Intervallen durch die Anzahl der konstituierenden kleineren Intervalle, vor allem also Ganz- und Halbton ebenfalls selbstverständlich. Hier zeigt sich eine Anschauung, die den Ganzton als wesentliches Maß ansieht, zu dem partiell noch der Halbton hinzutreten muß (und als *kleinstes Maß* noch der Viertelton). Spuren dieser nur im Aristoxenischen Modell denkbaren Betrachtungsweise findet man etwa bei Cleonides, *Introductio harmonica*, ed. Jan, S. 193 f., oder auch in Martians Kompilation, § 933. Hieraus folgt trivialer Weise, daß Dionys auch hier Rudimente Aristoxenischer Theorietradition überliefert, ohne sie verstehen zu können. Und hier könnte denn auch die entsprechende Abzählung des „erlaubten“ Ambitus durch die Anzahl einbegriffener Elementarintervalle ihren Sinn haben: Man mißt diesen Ambitus durch die Anzahl der umfaßten Grundintervalle, wie Ganz- und Halbton.

Klar wird auch, daß Dionys hier den Gesamtzusammenhang nicht verstanden hat: Offenbar ist doch gemeint, daß der minimale Ambitus der Sprachmelodik eine Quinte, der maximale Ambitus aber zwei Quinten betrage. Nur, die Quint mit dreieinhalb Tönen — im hier allein heranzuziehenden Aristoxenischen Modell — ist nicht teilbar, es sei denn, man nimmt Vierteltöne zu Hilfe, teilt also noch den Halbton; muß aber die jeweilige Teilung, d. h. die Erstreckung der Bewegung nach Unten wie nach Oben überhaupt symmetrisch sein? Dies sind Fragen, die sich jeder musiktheoretisch Bewanderte hätte stellen müssen, die daher sicher auch beantwortet gewesen sind; sie finden in der extrem reduzierten Kompilation von Dionys kein Echo. Man muß also seine wenigen Sätze als von eigenem Nichtverstehen der eigentlichen Aussage geprägten, äußerst defektiven Rest einer entsprechenden Theorie ansehen müssen, als Zeugnis allerdings auch, daß eine solche Theorie sicher bestanden hat.

<sup>112</sup>Ein exemplarisches Zeugnis dieser Reduktion findet man in Quintilians Lehrbuch der Rhetorik.

<sup>113</sup>Und dankbar macht, daß die Mordlust des gotischen Barbarenkönigs den größten Denker seiner Zeit nicht noch früher umgebracht hat. In der Beurteilung dieses Herrschers kann man hier nur Walfried Strabo folgen.

<sup>114</sup>**Kennt Aurelian doch den *finalis* Begriff?** Daß Aurelian deshalb ja wohl auch den Intervallbegriff und den der rational definierten Skala, insbesondere die Funktionstöne der *finale*s noch nicht gekannt haben kann, interessiert natürlich M. Bernhardt und C. M. Bowen überhaupt nicht, *The Pseudo-Guidonian Tractatus correctorius ...*, in *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of*

Wirklich erreicht werden konnte dieses Konzept eben erst nach Verstehen der antiken The-  
 D. Hiley, Budapest and Ottawa 2007, S. 57, Anm. 14, wo man den Hinweis findet, daß Aurelians  
 Klassifizierung der Gradualgruppe *Haec dies, Tollite portas, Exsultabunt sancti, In sole posuit* in den  
 plagalen 2., „statt“ wie in späterer Überlieferung in den 1. plagalen einordnet; wobei die von Aurelian  
 angeführten Gradualia üblicherweise um eine Quint nach oben transponiert überliefert werden, also  
 auf der *affinalis a*, die in diesen Fällen *finalis* ist — was jedermann nach G. Jakobsthal natürlich als  
 Hinweis auf eine entsprechende Ausmerzung von *Es* interpretieren muß; ein Autor übrigens, dessen  
 Kenntnis auch Bernhard und Bowen für völlig überflüssig zu halten scheinen.

Grund für Aurelians Klassifizierung liege darin begründet, daß *the use of a semitone above the final  
 evidently led Aurelian to classify both Tollite portas and A summo caelo (as well as Haec dies) as Mode  
 IV (deuterus plagis).*

Daß diese Deutung gewisse Probleme hinsichtlich der für Aurelian verfügbaren Rationalität hat, liegt  
 auf der Hand, wenn auch nicht für die Autoren, deren Interpretation der Formulierung, ed. Gushee,  
 S. 98, 26, gewisse Schwierigkeiten macht, denn daß *Fit in una parte orationis in secunda syllaba post  
 primam distinctionem, veluti in hoc versu gradalis responsorii: V. A summo caelo*, auf das Responsum  
 des Grad. *A summo caelo* zu beziehen sein sollte und nicht auf den *versus* des Grad. *In sole posuit*,  
 erscheint auch nicht sehr überzeugend, zumal wenn man die Melodiehinweise Aurelians einer Beachtung  
 für wert halten sollte, die auch nicht gerade für das Responsum des Grad. *A summo caelo* sprechen,  
 weil sie ausschließlich auf den *versus* des Grad. *In sole posuit* anwendbar sind.

Davon abgesehen, ist klar, daß die angesprochene Transposition klar auf Emendation weist — nur, wie  
 schon der offenbar doch nicht ganz zu Recht als irrelevant zu bewertende Jakobsthal zeigen kann, wird  
 diese Transposition ja nicht aus dem Zweck durchgeführt, um einen generellen Halbton über der *finalis*  
 zu verdecken, rein skalisch rational bzw. unter Voraussetzung des *finalis* Begriffs gesehen (den Bowen  
 und Bernhard undifferenziert schon für Aurelian annehmen — warum soll man auch die Erörterungen  
 in der Literatur beachten?) wäre dann die Zuweisung der Melodien an den 4. Ton unausweislich. Also  
 wird man die angeführte Transposition als Hinweis auf „alternierendes“ Auftreten von *b* und *h* verste-  
 hen müssen — dann aber, alle anderen Einwände ungeachtet, wäre eine entsprechende Aureliansche  
 Klassifizierung von der *finalis* Lehre her gesehen ebenfalls nicht trivial: Natürlich können die Hinweise  
 der Römischen Gradualausgabe nicht als mehr denn als Hinweise auf bestehende Traditionen verwandt  
 werden, als solche kann man sie aber beachten, und findet dann, daß das von Aurelian nun wirklich  
 gemeinte Grad. *In sole posuit* typisch für diese „Alternation“ ist, daß das auch, trivialerweise — wenn  
 man Jakobsthal beachtet —, das von Aurelian gar nicht gemeinte Grad. *A summo caelo* ebenfalls diese  
 „Alternation“ von *b/h* kennt; daß dies auch für die anderen Beispiele Aurelians gilt, kann jeder selbst  
 nachsehen.

Damit aber ergibt natürlich für die Bernhard-Bowensche Deutung ein Problem: Warum soll sich Au-  
 relian gerade auf das *b*, nicht aber auf das ja ebenfalls, und offensichtlich öfter auftretende *h* kapriziert  
 haben? Wenn man dann noch beachtet, daß Aurelian in den „tonalen“ Hinweisen auf Melodien der  
 2. Tonart, 1. plagale, keine Gradualia anführt, sondern nur Responsorien, und weiterhin, daß Aureli-  
 an ja gerade über das Konzept der rational definierten Skala und der darauf definierten *inales* nicht  
 verfügt, so folgt daraus, daß man zumindest fragen muß, ob gelegentliche „Chromatik“, also Wechsel  
 hier zwischen *Es/E* für ihn überhaupt ein tonartbestimmendes Merkmal sein konnte — er jedenfalls  
 kann eine Definition von Tonarten durch Oktavausschnitte bzw. eben *inales*, die auf dem Tonsystem  
 definiert sind, auf keinen Fall anwenden, wie dies Bernhard und Bowen natürlich können, dank der  
*Musica Enchiriadis*, dank Hucbalds und und späterer Theoretiker: Die einfache Voraussetzung, daß

orie und ihrer Definition des  $\varphi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma/sonus$ . Das selbstverständliche Weiterleben der traditionellen Zeichen, *accentus acutus*, *gravis* und *circumflexus* in der alten, definitorisch korrekten Form zeigt, daß eine solche Rationalisierung in dieser Notation noch nicht erfolgt ist. Da entspricht der jeweilige graphische „Zug“ der entsprechenden Bewegung, nicht einer Folge von Punkten. Und das Weiterleben der strikten Begrenzung der Silbe als Grundlage der Neumenschrift im Westen ergibt sich leicht daraus, daß die Raumanalogie zunächst nur zwischen Tönen auf je einer Silbe angegeben wird, bzw. die Richtung von Bewegungen der Stimme auf einer Silbe, die Abstände zwischen Schluß der Melodie auf einer Silbe und dem Anfang der nächsten Silbe können durch die Zeichen nicht angegeben werden, das leistet ihr Bezeichnetes nicht, dazu muß man dann eben *Romanus*-Buchstaben einführen. Und daraus ergibt sich weiter, daß die

---

Aurelian Tonarten genauso definieren konnte, wie dies für Guido von Arezzo selbstverständlich war, ist also nicht beweisbar, ja höchstgradig unwahrscheinlich.

Nun könnte Aurelian Tonartbegriff ja doch irgendwie von skalischer Struktur und, intuitiv wirksamen, *inales* bestimmt gewesen sein — nur, wie hätte er dann die „Chromatik“ bewältigen sollen? Die Deutung von Bernhard und Bowen erweist sich also selbst als keineswegs *evident*: Aurelian Tonartdefinition, deren geistige Grundlage, deren Abstraktionsgrad (z. B. ob oder inwieweit von eher gestaltmäßigem Formeldenken bestimmt) nun einmal mit Sicherheit vorrational war und nicht durch die *inales* bestimmt gewesen sein kann, kann nicht so mal an einer einzigen Stelle von Ordnungsfaktoren bestimmt gewesen, die er gar nicht kannte. Man muß also akzeptieren, daß für Aurelian die genannten Gradualia nicht mit der „modernen“ Klassifikation übereinstimmen, wobei das Fehlen von „Kontrollparallelen“ im 1. plagalen eben auch nicht einfach zu übersehen ist — die für diese Tonart genannten Resp. *Hic est fratrum* und *Veni Domine et noli tardare* übrigens werden in neuerer Überlieferung dem 7. Ton, also dem 4. authentischen zugeordnet, der *finalis G*, während Aurelian also die *finalis D*, zudem noch plagal klassifiziert (so in moderner Terminologie formuliert, nicht in Aurelian Ausdruckweise!): *G a b/h c d e* und *D E F G a b/h* als Strukturelemente der rational definierten Skala kannte Aurelian nicht. Was folgt daraus: Daß die Tonartenklassifikation auch bei stark formelhaften Melodien in der frühen Zeit der Tonartbestimmung eben noch nicht immer so war, wie in späterer Zeit, daß es hier eben Diskrepanzen gibt; ein grundsätzlich anderes Tonartenverständnis (man muß keine Melodieverschiedenheit annehmen).

Daß Aurelian „chromatische“ Alteration im Sinne von Jakobsthal nicht denken konnte, sollte übrigens auch darauf aufmerksam machen, es sei hier wiederholt, daß das Konzept von partiellen oder auch, wie hier, vollständigen affinalen Transpositionen in vorrationaler Zeit gar nicht gedacht werden konnte, dazu benötigt man unabdingbar die geschehene Rationalisierung — die Heranziehung von eindeutig die Chromatik emendierenden Varianten in Melodien zum Nachweis der ominösen, weil noch nie klar definierten Variabilität der *oral tradition* Lehre ist inadäquat, weil diese Varianten allein nach der Durchführung der Rationalisierung erfolgen konnte; diese Varianten sind für den Zweck der Diskussion von *oral tradition* Vorstellungen daher gänzlich ungeeignet. Diese Varianten sind Entscheidungen auf der Basis einer existierenden rationalen Skala und der *finalis* Lehre, sind also nur zu erfinden unter Voraussetzung der vollständigen Rationalisierung, den von Bernhard und Bowen dankenswerterweise neu herausgegebenen Traktat kann man also nicht für die Frühzeit Aurelian und Reginos heranziehen — das für irrelevant zu halten, kann nur zu Verwirrung führen, zum Nichtverstehen der musikhistorischen Wirklichkeit, vor allem der historischen Bedeutung der Rationalisierung; die vorliegende wissenschaftliche Diskussion hätte auch zu etwas größerer Vorsicht führen können.

Übertragung des Prinzips der Raumanalogie auf die entsprechende Notierung der melischen Bewegung auch zwischen Silben eine gewisse Entwicklungszeit benötigte — bereits daran hätte M. Haas erkennen können, daß die raumanaloge Denkweise von Melik kein *grammatikalischer Wahrnehmungsfilter* sein kann: Gerade für die Grammatik ist die Natur der melischen Bewegung zwischen Silben ohne jedes Interesse — im Gegensatz natürlich zu den Aufgaben einer melischen Notation: Bekanntlich sind die diskret, „analytisch“ notierten *flexae, pedes*, also die Zerlegung der ursprünglichen einzügigen Neumen in, raumanalog notierten Einzeltonzeichen früher zu finden als die entsprechende Nutzung dieses Prinzips der Raumanalogie für die Angabe der melischen Abstände zwischen silbischen oder quasisilbischen Einheiten; die rührt klar von der Vorgabe her; vielleicht ist auch das ein Umstand, der nicht einfach völlig zu übergehen sein sollte, will man die Entstehung der Linienschrift historisch und phänomenal verstehen — aber, warum soll man das überhaupt, wenn doch so tiefe andere Dinge sagen kann, irgendwie, wenn auch nicht inhaltlich, assoziiert mit Neumen?

Deshalb aber, der Ursprünglichkeit einer Bewegungsvorstellung, und nicht einer Tonortrepräsentation melischer Bewegung halber, kann auch nicht, um zu einem weiteren Argument von Stäblein zu kommen, die chimärische *Cheironomie* verantwortlich gemacht werden für die Entwicklung der Komplexneumen, speziell also z. B. des *acutus*-Strichs zum *pes* mit zwei gegenläufigen Strichen o. ä.: Die einfache Linie eines *accentus acutus* jedenfalls wäre wesentlich leichter auszuführen als die „geknickten“ Figuren der späteren entsprechenden Neumen; zur *Cheironomie* s. a. o., 2.7 auf Seite 421.

Ersichtlich liegt auch in dieser Hinsicht, und zwar sogar in Relation zur Vorgabe, eine zeichenmäßige „Unlogik“ vor; das Fehlen einer graphischen Opposition; z. B. könnte der Tiefstton einer *porrectus*-Wendung ja durch einen *accentus gravis*, analog zur Notierung eines entsprechenden Höchsttons durch *acutus* notiert werden (wie offenbar in der einheitlichen Neume bis zur Form der Quadratnotation noch wirksam im obliquen Strich); oder der jeweils tiefste Ton wird eben durch *gravis* gekennzeichnet, ein *climacus* also als auch graphisches Spiegelbild eines *scandicus*: *punctum, punctum, ..., gravis*. Hier wird eine weitere historische Schicht erkennbar, die mit der Umdeutung der Neumenschrift von einer Bewegungsschrift zu einer Tonortschrift — offenbar noch nicht erreicht zur Zeit von Iso, wie man aus Notkers Hymnenprolog ablesen kann — zusammenhängen dürfte: Die Paläofränkische Schrift kennt die Opposition von *gravis* und *acutus* in genau der Bedeutung, die die beiden Zeichen in der Grammatik haben, Stimmbewegung nach unten bzw. nach oben — modulo natürlich eventuell späterer Stadien dieser Notation oder bereits eines dominanten Einzeltondenkens zur Zeit der Erfindung bei Beibehaltung „nur“ der traditionellen einzügigen Zeichen — nur, diese Annahme macht gewisse Schwierigkeiten in Hinblick auf Aurelians Aussagesfähigkeit!

Die späteren Schriften kennen im Wesentlichen als Einzeltonzeichen (neben dem *punctum*) nur noch die *virga* als Zeichen für einen Hochton, nicht mehr als Zeichen für ein melisches Nach-Oben-Gehen. Die Funktion der alten *βαρεῖα* übernimmt also die *flexa*, was rein melisch gesehen entsprechend der *pes* für die *virga* des *accentus acutus* tut; der *acutus*, die *virga* wäre ja also eigentlich ebenfalls überflüssig, denn man könnte ja einfach, wie im *scandicus/climacus* geläufig,

einfach die Einzelzeichen tonräumlich setzen, ein *punctum* unten, ein *punctum* oben, wobei die Schreibneigung die Interpretation der gemeinten Folge erkennen lassen könnte. Warum also verschwindet sie nicht, wenn das zu ihr bedeutungsmäßig und graphisch oppositionelle Zeichen verschwindet, und zwar wie angedeutet in oppositioneller Weise zum Auftreten der *virga*? Ganz trivial erscheint diese Frage also nicht, zumal in der *flexa* ja der Strich des *accentus gravis*, sozusagen *self evident* weiterlebt.

Allein von der Schreibrichtung, dem *ductus* her ist weder in der St. Gallischen<sup>115</sup>, noch in der

---

<sup>115</sup>**Zum Sinn der Nutzung einer Methode bei Deutung von Neumenschriften** Von welcher Notation man erfährt, das der ihr eigene Winkel *am eindeutigsten* sei, aber *Platz* brauche, wie die kongeniale Übersetzung des Beitrags von N. Phillips, *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jh.*, in *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 4, Darmstadt 2000, S. 427 so trefflich formuliert.

Dieser neueste Beitrag zur Neumenkunde des Westens macht erkennbar, wie notwendig die hier angedeutete Methode ist; die reine Beschreibung der Neumenzeichen, die die nach Nancy Phillips so aufschlußreiche Methode von H. Möller charakterisierte, z. B. *ib.*, S. 435, sagt überhaupt nichts über die Tatsache aus, daß die verschiedenen Neumenfamilien nicht nur Zeichensammlungen sind, sondern auch auf der Zeichenebene Systeme, Systeme mit gewissen logischen Strukturen hinsichtlich der Zeichenwahl und Zeichenordnung und der Zuordnung von Bezeichnetem zu Zeichen bilden. N. Phillips sieht in ihrer Darstellung nicht einmal die Notwendigkeit, die hier angedeutete Methode der Frage nach Oppositionen zu stellen, so daß man von ihr auch nichts darüber erfährt, welche Neumenfamilien wann sich des eigentlich ungewöhnlichen einzügigen *scandicus* bedienen, daß verschiedene Formen der späteren, nicht mehr rhythmischen Notationen in ihrer graphischen Systematik auf ältere Konventionen zurückgehen, die das scheinbare Unklare erklären lassen; man erfährt nicht, daß gewisse Notationen aus ihrer Geschichte bestimmte systematische Unterschiede haben, wie die St. Galler und die Metzger, die sich recht nahe stehen, aber z. B. in der Kennzeichnung der verschiedenen *pedes* und *clives*, *kurze* und *lange*, sowie Mischformen, verschiedene Wege, mit dem gleichen Ausgangsmaterial gehen, also andere Systeme bilden.

Nur so, kaum durch den einfachen Vergleich von Schreibweisen der gleichen Zeichen kann man hoffen, die Neumenfamilien in ihrer Parallelität und Verschiedenheit hinsichtlich bestimmter Lösungen charakterisieren zu können und so vielleicht noch zu einer weiteren Formulierung ihrer Relationen zu gelangen: Die methodische Frage muß doch so lauten: Wie wird welches melodisch identisch Bezeichnete in der jeweiligen Neumenschrift im Vergleich zur anderen notiert, weil man nicht bei den Einzelzeichen, kontextfrei stehen bleiben kann. Natürlich ist dabei auch zu beachten, welche melodischen Folgen überhaupt auftreten: Nach den in weltlichen Melodien des 13. Jh. nicht seltenen Folgen von *flexae* mit Tonrepetition (wie *ed dc ch ...*) wird man im Gregorianischen Repertoire zumindest suchen müssen (wogegen entsprechende Folgen von zwei *clives* auftreten, z. B. Off. *Jubilare*, Chorstück auf *Dominus*; — was wieder in Opposition zur Notation mit *pressus* steht, vgl. Off. *Confitebor Domino*, Chorstück auf *sequentibus*, wo Metz die übliche Folge verbundener *flexae + m*, St. Gallen aber *flexa + pressus* notiert — entsprechend ist dann natürlich auch die Notierung in verbundenen oder getrennten *flexae* zu unterscheiden, weil hier offensichtlich auch eine Opposition nicht nur eine Schreibvariante vorliegen dürfte: So wird im All. *Dominus regnavit* auf *Dominus* in beiden Notationen auch rhythmisch deutlich voneinander abgesetzt notiert, *kurz – lang*, im Römischen Gradualbuch als *porrectus flexus*, wogegen im Int. *Eduxit Dominus* auf *laetitia* beide Versionen zwei verbundene *flexae* notieren — hier bestehen also nicht nur phrasierungsmäßige, sondern auch rhythmische Oppositionen, was man alles beachten



Metzer Schrift ein Grund dafür zu erkennen, daß nicht beide Zeichen erhalten bleiben konnten, sollte, unter Beachtung natürlich des Umstands, daß es solche individuellen Unterschiede auf der Ebene der einzelnen Töne, wie sie hier klar notiert werden, nach der strikten *oral tradition* Lehre eigentlich gar nicht geben darf, denn wie soll ein Sänger einer Haasschen *chant community*, der gar nicht wissen darf, daß er eine auch im modernen Sinne identische Melodiegestalt mehrfach singt, so skrupulös solche Unterschiede notieren, wie kann er überhaupt auf eine entsprechende Idee von Notierungswertem gelangen — nun, lassen wir die strikte Lehre und betrachten die Wirklichkeit, wie sie überliefert ist, z. B. ganz einfach, um das Bezeichnete der Neumen zu verstehen).

Die Entwicklung z. B. von einer rhythmischen zu einer nicht mehr rhythmischen Schrift, das Nebeneinander von verschiedenen Zeichenarten für gleiche melische oder auch rhythmische, wenn dies bezeichnet wird, Wendungen, ist von zentraler Bedeutung, nur Nancy Phillips hat dazu nichts zu sagen. Ob eckiger und runder *pes* im *virga*-Strichlein glatt oder mit einer gewissen Einbuchtung geschrieben werden, ist ein Problem der „Hände“, vielleicht regionaler reiner Schreibkonventionen, wesentlich ist aber die Opposition von *langem* und *kurzem pes* in einzügiger Form, denn so wird die St. Galler bzw. deutsche Schrift zum Zeichensystem, das in Hinblick auf das Bezeichnete durchaus eine Logik besitzt. Auch wenn man so tiefe Erkenntnisse finde wie, ib., S. 496, *der Porrectus ist oft ein Torculus resupinus, d. h. ein Torculus, auf den eine höhere Tonstufe folgt*, und lange überlegen muß, wie ein *torculus resupinus* insgesamt zum *porrectus* werden kann, eine Neume mit vier Tönen zu einer mit drei Tönen, so bleibt doch festzuhalten, daß der neueste Beitrag zur westlichen Neumengeschichte keinen Fortschritt über die ältere diesbezügliche Literatur bedeutet, ja deren Ergebnisse nicht einmal annähernd ausreichend beachtet.

Z. B. stellt es eine ja nicht gerade uninteressante Besonderheit dar, wenn Guido offenbar selbst für aufsteigende Bewegungen das kennt, was Metz, nach der „rhythmischen“ Phase, für absteigende Bewegungen verwendet: Guido (der deutsche Abschreiber übernimmt offenbar die ursprünglichen Neumen), vgl. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, in *Musikgeschichte in Bildern*, S. 112, scheint aufsteigende Linien in beliebiger Ausdehnung einzügig zu notieren, als Folge zusammengeschiedener *pedes*, genau wie Metz absteigende einzügige *flexae* aneinanderschreiben kann. „Dafür“ aber kennt Guido für die absteigenden Linien nur den analytischen *climacus*, also die Folge *virga, punctum, punctum ...*; ein Widerspruch im graphischen System, der erkennen läßt, daß Guidos Notensystem graphisch nicht die Systematik kennt, wie sie für das ursprüngliche Metz und für St. Gallen charakteristisch ist: Ein deutlicher Hinweis darauf, daß es sich hier um eine abgeleitete Notation handelt, die die Folge der „Entrhythmisierung“ übernimmt, ohne selbst eine solche Entwicklung durchgemacht zu haben. Dabei erklärt sich die einzügige Schreibung von *scandicus*-Neumen als Folge der graphischen Gestalt des *pes*, der rein graphisch (!) dem eckigen *pes* der St. Galler Notation entspricht. Hier notiert die Quelle, aus St. Emmeram, anders als bei der „absteigenden“ graphischen Parallele der „rhythmuslos“ gewordenen Metzzer Schrift in ihrer Reihung von ebenso eckig geschriebenen *flexae*, den dreitönigen *scandicus* durch eine Fortführung des *pes*-Hakens, ein viertöniger Aufstieg wird also graphisch zu einer Treppe (wogegen Metz die *flexae* in jedem ihrer Töne intakt läßt: Die Reihung von *flexae* beinhaltet die Wiederholung des Schlußtons der vorangehenden *flexa* im Anfangston der folgenden; ein systematischer Unterschied, der ja gewisse Bedeutung haben dürfte).

Bei der *flexa* in Guidos Notation dagegen scheint ein Nebeneinander zu bestehen, in der von S. v. Waesberghe vorgestellten Quelle jedenfalls erscheint sowohl die runde als auch die eckige, Metzzer, Form der *clivis*, ohne erkennbares metrisches Bezeichnetes. Die Notation der *climaci*, von drei „absteigenden“ Tönen angefangen geschieht durchweg analytisch. Bei Benutzung der eckigen *flexa* wäre also auch eine

eine Verwechslung mit dem waagrechten *tractulus* wäre gerade in Metz auszuschließen, denn die Schreibrichtung der *clivis* läßt den Bestandteil *accentus gravis* als senkrecht Strichlein notieren, das nicht mit einem waagrechten Strichlein verwechselt werden kann.

Wenn somit bei *scandicus*- wie auch *climacus*-Neumen in der St. Gallischen Schrift, aber auch, wenn auch nicht mehr immer, z. B. im Fall der „absteigenden“ mehrtönigen Neumen, in der Metzger Schrift nur die Note für den höchsten Ton herausgehoben wird, nämlich als *virga*, nicht aber den jeweils tiefsten Ton, obwohl beide Kennzeichnungen von der Prinzip gewordenen Raumanalogie her überflüssig sind, so muß eine sozusagen inhaltliche Begründung vermutet werden, eine andere Bedeutung von jeweiligen Höchsttönen gegenüber jeweiligen Tiefsttönen. Diese bei skalischen Neumen der genannten Art, erst recht aber bei auch nur ansatzweise durchgehend diastematischen Neumenschriften völlig überflüssige Kennzeichnung des Höchsttons bleibt wie oben angesprochen auch noch in der Aquitanischen Notation erhalten. Man hat in dieser Nutzung der ursprünglichen Bedeutung der *virga* ein für das Verstehen des Gemeinten eigentlich überflüssiges Rudiment der ursprünglichen Bedeutung zu sehen (höchstens als nicht notwendige Lesehilfe, der dann aber das „tiefe“ Pendant fehlt); dies ergibt sich zwangsläufig, wie noch zu zeigen — der *accentus gravis* dagegen wird als Einzelzeichen überflüssig, vielleicht wegen der zusätzlichen Aufgabe einer Notierung von *kurz/lang*? Nur auch da hat man das gleiche Problem: Warum läßt man dann, wie in Metz besonders deutlich erkennbar, die *virga* der *ὄξεια* weiter bestehen; ein Gebrauch, der, wie gezeigt, gerade in Metz gewisse Interpretationsprobleme mit sich bringt — *langer* oder *kurzer* (hoher) Ton?

---

Analogie zum einzügigen *scandicus* rein graphisch denkbar gewesen. Lassen also St. Gallen oder Metz — übrigens auch die alten rhythmuslosen Notationen — ein klares System der Zeichenverwendung erkennen, so ist dies in der zitierten Notation offenbar nicht (mehr?) der Fall. Diese spiegelt in den elementaren, gegebenen einzügigen Neumen offenbar (d. h. wenn nicht der deutsche Kopist hier eigene Neumen hat einfließen lassen) die nach Verlust des rhythmisch Bezeichneten bestehende Redundanz wieder, wogegen in den mehrtönigen Neumen klar eine einzige graphische Gestalt das Bezeichnete wiedergibt. Daß solche Redundanzen bestehen können, nun das ist Ergebnis historischer Entwicklung, z. B. der Mischung von Schriftelementen — und wäre in einer neueren Darstellung der westlichen Neumen vielleicht doch auch anzusprechen.

Deutlich wird hieraus aber auch, daß man tiefe oder noch tiefere Erkenntnisse allein aus der Gestalt von Neumen nicht entnehmen kann, wenn man nicht solche Oppositionen vergleicht, die Neumenschrift(en) also als System zu verstehen sucht: Hier wird der Widerspruch auf der Zeichenebene erkennbar, daß nämlich aufsteigende Linien alle einzügig, absteigende analytisch notiert werden, bis auf die normale *flexa*, auf der Zeichenebene ersichtlich ein Konglomerat, das in sich keinen Sinn erkennen läßt, also Erbe einer selbst nicht „erlebten“ Geschichte ist. Es werden Zeichen nach Brauchbarkeit übernommen, nicht nach logischer Systematik: Unter Verwendung der Linienschrift ist sowieso immer klar, was gemeint ist, die Neumengestalten selbst sind irrelevant für die Wiedergabe der Melodien geworden, vor allem wenn keine rhythmischen Strukturen Teil des Bezeichneten sind. Und das können sie hier nicht mehr sein. Solche Probleme nicht zu beachten in einem umfassend gemeinten Beitrag auch noch zur Geschichte der (mittelalterlichen) Musiktheorie, wird man wohl als besondere Leistung der Herausgeber bewerten dürfen.

Daß sie in den komplexen Neumen wie *pes*, *flexa*, *torculus* etc. enthalten ist, ist klar, da sind *virga* und *gravis* erhalten; nur sind diese Zeichen dann zu Ligaturen geworden, zu Einheiten, die graphisch nicht mehr wirklich produktiv waren: Für die melische Bewegung des *torculus* gab es das antike Vorbild, damit aber auch für das Spiegelbild, den *porrectus*, für melische Bewegungsgruppen, in denen mehr als eine alternative Bewegungsfolge, wie, im *circumflexus*, nach oben, nach unten, bzw. tiefer, hoher, tiefer Ton, notiert werden soll, fehlt aber jedes antike Vorbild, das war neu zu erfinden, weshalb auch die entsprechenden Neumen, *climaci* und *scandici* in beliebiger Ausdehnung, also Bewegungen, die zwei- oder mehrmals in eine Richtung laufen, nach oben, nach oben ..., bzw. Tiefton, höherer Ton, höherer Ton, ... das raumanaloge Prinzip am deutlichsten ausprägen, in St. Gallischer wie in Metzger Notation; hier gab es von den Vorgaben her also keine unmittelbare produktive Anregung mehr. Dies ist der Grund, daß beliebig lange alternierende, trillerartige bzw. „oszillierende“, melische Bewegungen auch in Metz immer einzülig geschrieben werden können, vgl. etwa im Grad. *Sciunt gentes* im Vers auf *stipulam*, in der Mitte des Melismas, oder ib., zu Anfang des Melismas auf *rotam*, natürlich nur, wenn es sich um die betreffenden „schnellen“ Bewegungen handelt, die metrisch gedehnten werden nach dem moderneren Prinzip der Reihung von Einzelzeichen notiert; trivialer Weise, denn auch dafür gab es kein antikes Vorbild. Die angedeutete gelegentliche „Unlogik“ der graphischen Oppositionen, also der Oppositionen auf der Ebene der Zeichen, hat also ihre erkennbaren Gründe in der Herkunft eines Arsenal von Grundzeichen, eigentlich nur *circumflexus*, *acutus* und *gravis*, an die man die entsprechenden Komplexbildungen anreihen kann, wie *torculus resupinus*, *porrectus flexus* und andere „oszillierende“ melische Bewegungen.

Von der Systematik der nach der Paläofränkischen Notation entstanden zu denkenden Neumenschriften mit expliziter Angabe jedes Einzeltons einer melischen Bewegung her scheint die Asymmetrie in der Relation von *virga/accentus acutus* und *gravis* also nicht lösbar zu sein, und das, obwohl die *βαρεία* wie gesagt in Komplexneumen wie der *flexa* in ihrer Grundform auftritt, warum tut sie dies also nicht als Einzelzeichen, und das im Gegensatz zur *virga/accentus acutus*.

Eine Antwort könnte hier vielleicht doch ein Blick auf die Paläofränkische Notation geben, indem man auch für sie nach graphischen Oppositionen fragt — denn in dieser Notation ist die Symmetrie von *accentus acutus* und *gravis* noch gewahrt, und außerdem tritt noch als Einzeltonzeichen das *punctum*, ja sogar noch der *tractulus* auf, allerdings eindeutig nicht als metrisches Zeichen.

Das wesentliche Problem von den späteren Neumenschriften her gesehen ist also die Relation zwischen dem *punctum* und der Funktion des ursprünglichen *accentus gravis*. Wenn also schon in der Paläofränkischen Notation neben dem *gravis* als Einzelzeichen auch noch das Einzelzeichen des *punctum* auftritt, müßte die Lösung des Problems offenbar an der Bestimmung des Bezeichneten des *punctum* und aller anderen Zeichenoppositionen (mit gleichem melischen Bezeichneten) ansetzen (in seinen Ausführungen zu Neumen erkennt W. Arlt die Verwandtschaft der westlichen Neumenschriften einschließlich der Paläofränkischen deshalb nicht, weil er auf Kenntnisnahme der gemeinsamen Herkunft der Zeichen strikt verzichtet, vgl. o. Anm. 5 auf Seite 18).

Nun gibt es in der Paläofränkischen Notation die Opposition zwischen *virga* im Sinne des Bezeichneten des späteren *pes* und zweier einzelner, schräg übereinanderstehender *puncta*, die, ausweislich der diastematischen Quellen melisch das Gleiche bezeichnen, den Schritt bzw. Sprung nach oben, das Bezeichnete des *pes*; das gleiche gilt; bei der βαρεῖα/*accentus gravis* dagegen scheint eine solche Opposition nicht zu bestehen, was wiederum beweist, daß es sich hier nicht um rhythmische Angaben handeln kann: Der *climacus* dagegen, notiert wie ein oben nach links gerichtetes Ausrufezeichen, beweist ebenfalls, daß die Notation natürlich ebenfalls, in dem überlieferten Stadium, in Tonpunkten denkt — klar ist hier auch das Prinzip der Diastematie, das abschließende *punctum* liegt unterhalb des *gravis* Strichleins: Hier erscheint die Raumanalogie als zwangsläufige Folge der ursprünglichen Raumanalogie des *gravis* Zeichens.

Der zweifachen Form des *acutus* entspricht übrigens eine Opposition beim *circumflexus*: Diesen gibt es als *punctum + gravis* oder eben einzügig, wie es dem „klassischen“ *circumflexus* entspricht; melische Gründe, d. h. eine Opposition in Bezug auf verschiedene Melik ist nicht feststellbar (im Grad. *Universi, qui* findet man, vgl. Stäbleins Ausgabe, S. 107<sup>116</sup>, auf

<sup>116</sup>Der Anfang eines neuumierten Gradualbuchs als Nachtrag *in margine* aus den Düsseldorfer Fragmenten, die übrigens belegen, daß man mit einem vollständigen Gradualbuch in Paläofränkischen Neumen rechnen kann: Die Schrift war auf vollständige Neuumierung liturgischer Gesangbücher angelegt.

Das in *The New Grove Art. Notation*, S. 96, angeführte Beispiel weist schon den *pes* mit Anfangstrichlein, aber auch die Metzler *flexa* auf; es handelt sich also schon um eine kontaminierte Version der Notation (die Behauptung, ib., S. 95: *In this notation, if anywhere, a strong connection seems to exist to the oratorical accents of the grammarians (Atkinson 1995). ...*, bedarf einer Korrektur, einmal als es sich um die normalen prosodischen, melischen Akzente handelt, so daß *oratorical* vielleicht nicht ganz angemessen ist, zum anderen hat Verf. bereits 1989 ziemlich ausführlich auf die Verbindung nicht nur zur griechischen Grammatik, sondern auch zur Lehre von den zwei Stimmbewegungen von Aristoxenus hingewiesen, *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, allerdings, ein deutschsprachiger, wenn auch wissenschaftlicher Beitrag.

Wenn M. Haas in seinem tiefen, von den wirklichen Bezügen nicht immer berührten Artikel über Neumen in Fischers *Neuer MGG* bemerkt, daß dies eine Tonortschrift sei, daß es sich um eine ikonische Schrift handle und ähnliche Dinge, mag das ja ganz nett sein, nur, warum St. Gallen oder Metz keine *Tonortschrift* sein sollte oder darf, wird daraus auch nicht erkennbar; und *ikonisch* meint ja wohl raumanalog, denn sonst kann eine Neumenschrift ja nicht *ikonisch* abbilden — etwa den bei *o* und hohen Tönen geöffneten Mund?

Und raumanalog sind nun einmal alle westlichen Neumenschriften angelegt, wie sie dies jeweils über die Vorgabe hinaus weitergeführt haben, ist dann spezielle Entwicklung. Daß allerdings die Paläofränkische Notation, nur deshalb, weil sie die Definition von *gravis accentus acutusque* als Zeichen für eine melische Bewegung ernstnimmt (so formuliert Haas natürlich nicht), *genuin* keine Zeichen für Quilisma oder andere „Zierneumen“ erfinden könne, muß dem Betrachter dieser Notation, der, vielleicht, sogar weiß, daß es sich um eine schon spätantik geläufige Ausführungsmanier gehandelt haben muß, höchst seltsam vorkommen, zumal ja Quilismata durchaus erkennbar sind — merke: Die vorgegebenen Zeichen schließen die Erfindung weiterer Zeichen doch nicht *genuin* aus, warum sollten sie, wenn in der Grammatik die melischen und rhythmischen Zeichen so klar unterschieden sind, obwohl sie ja zusammen auftreten können. Man muß auch hier über die Erkenntnisse von M. Haas staunen, auch die

*Domine* im Vers, für die Folge *FGa cca FGa cca* die Töne *cca* beim erstenmal notiert durch zusammenhängenden *circumflexus*, beim zweitenmal aber durch *punctum + gravis*, also für rhythmisch wie melisch identische Wiederholung); es bleibt noch das Problem der Opposition zwischen *punctum* und *tractulus*, die beide den einzeln stehenden Ton bezeichnen: Die Vermutung, daß der *tractulus* die Tonrepetition zum vorausgehenden bezeichnen könnte, wird dadurch „konterkariert“, daß für den *scandicus* — der Name stehe hier für die so bezeichnete Tonfolge! — *FGa* in dem eben zitierten Melisma einmal drei *puncta* übereinander stehen, also einen analytisch notierter *scandicus* vorliegt, zum andern aber, beim abschließenden dritten Auftritt die gleiche Tonfolge als *punctum + punctum + tractulus* notiert wird: Ein Unterschied des Bezeichneten ist nicht zu erkennen; im Responsum auf *Universi* findet man den analytischen *acutus* unten mit *tractulus* notiert, der den vorausgehenden Ton wiederholt (entspricht im Vers der Setzung des *tractulus* auf *Domine* — das wegen Abkürzung der Textnotation als Melisma notiert werden muß; auf *et semitas* wird ebenfalls „mit“ *tractulus* der vorausgehende Ton wiederholt; dies gilt auch für *edoce me*, also auch zwischen Silben — nur muß da bei Tonwiederholung kein *tractulus* stehen, wie im Int. *Ad Te levavi* zeigt, wo nur *punctum* auftritt; im Int. auf *neque* wird wieder mit *tractulus* die Tonrepetition bezeichnet; auf *Domine* im Responsum des Grad. *Universi* steht für die Tonfolge *D DED D CD FF GabGE FGF FD* die Zeichenfolge *punctum, punctum + gravis, tractulus (1) — punctum + tractulus (2), punctum punctum tractulus (3), circumflexus + punctum, circumflexus + gravis: tractulus (1)* wiederholt den Ton; *tractulus (2)* steht vor Tonwiederholung; *tractulus (3)* hat keinen erkennbaren Bezug zu Tonrepetition: Allerdings ist die Stelle mit erheblichem Platzmangel notiert, sodaß die Frage, ob vielleicht dem *tractulus* ursprünglich die Funktion des ἴσον zugekommen sein könnte, nicht endgültig beantwortbar ist, aber eine gewisse Wahrscheinlichkeit für diese Lösung der Opposition von zwei Zeichen für den Einzelton spricht; auch im All. *Ostende* wird die Tonrepetition durch *tractulus* notiert, auf *Domine* allerdings der erste Ton, auf *tuum* wird einmal ein *climacus resupinus* durch *gravis + (sub)punctum + tractulus* notiert, dann wieder der Schlußton einer *tristropa*); eine sichere Entscheidung ist also nicht möglich — daß die Notierung gewisse Fehler haben könnte, ist zu erwarten, da es sich nicht um eine zur Zeit der Notierung lebendige, produktive Schrift gehandelt haben dürfte).

Daß keine der angesprochenen Oppositionen metrisches Bezeichnetes haben kann, ist klar (weil sonst alle Neumen entsprechende Oppositionen haben müßten). Damit bleibt als Erklärung einmal die ἴσον Hypothese für die Opposition *tractulus/punctum*, zum anderen die einer Phrasierung, also einzügiger *circumflexus* gegenüber zerlegtem, *punctum + flexa*, und entsprechend für die Opposition des einzügigen *acutus* zur räumlich identisch notierten Folge *punctum + punctum*. Raumanalogie herrscht natürlich in den vorgegebenen und daraus abgeleiteten Neumen (wie die *puncta* Folge für den *acutus*, entsprechend setzt der *climacus* im

---

Liqueszenz findet in der Paläofränkischen Notation ihren adäquaten Ausdruck — das einzige wirkliche Problem, in Hinblick auf die Vorgabe ist die Erfindung des *punctum* nicht nur als Zeichen für einen einzelnen Ton auf einer Silbe, sondern „dann“ auch als potentieller Bestandteil an sich auch einzügig notierbarer Neumen, also etwa in Opposition zum *acutus*, s. auch u.

letzten *punctum* die Abwärtsrichtung des anfänglichen *gravis* natürlich fort).

Diese Raumanalogie kann sich übertragen auf Folgen auch zwischen Neumen oder Silbentönen, nur ist sie ersichtlich nicht obligatorisch, also eher intuitiv zufällig. Die Schrift macht aber überaus deutlich, wie aus den vorgegebenen Zeichen, also *acutus*, *gravis*, *circumflexus*, die Raumanalogie der (musikalisch unabdingbaren) weiteren Zeichen folgt. Die Notwendigkeit eines Einzeltonzeichens ergibt sich ebenfalls zwangsläufig, dabei war die *βαρεῖα*/*gravis* für die Paläofränkische Notation unbrauchbar, sie entspricht der späteren *flexa*, ist also zweitönig (*Bewegung nach unten*, nicht *tiefer Ton*). Das *punctum* wäre dann einfach Zeichen für einen einzelnen Ton — was wieder auf eine gewisse Rationalität deuten muß, die auch trivial erscheint, denn daß man nicht durchheult, sondern diskrete Töne bzw. Intervalle gesungen hat, dürfte auch dem vorrationalen *cantor*, *sed non musicus* bewußt gewesen sein — die rationale Formulierung dieses Bewußtseins ist damit nicht identisch, trivialerweise.

Ist somit die Erfindung eines *punctum* für die „syllabisch“ vertonte Silbe, also den einen Ton auf der einen Silbe, verständlich, so erscheint auch die Verwendung dieses Zeichens, das unabdingbar war, für Bewegungen, für die keine Vorgaben existierten, also das Bezeichnete des *climacus* verständlich; eine melische Bewegung wie *cba* kommt für die Theorie der Sprachmelodie nicht in Betracht, in Musik ist sie notwendig; also kann man auch in diesem Fall die Verwendung des *punctum* als sinnvoll und natürlich ansehen. Dies gilt wohl auch für die *strophici*, die man — und das ist wichtig — als Tonrepetitionen ansieht: Damit ist endgültig klar, daß die Paläofränkische Notation, die durchaus archaische Züge haben dürfte, eine den Einzelton als Element der Musik voraussetzendes Bezeichnetes besitzt.

Und natürlich drängt sich hier die Hypothese auf, daß die Verwendung der *στίγμα*, der *μόνας* der Geometrie, also des *punctum* von den Rudimenten der antiken Elementtheorie angeregt worden sein könnte; nur, das sei betont, nicht in einem schon rational skalisch definierten Sinn! Nur, ob diese Annahme (man könnte die Hinweise — allgemein, nicht auf die da nicht betrachtete Notation! — in Verf. *Musik und Grammatik* auf diese „Atomtheorie“ bzw. ihre lateinischen Rudimente beachten, wenn man so wissenschaftliche Texte lesen will; „an mag auch Martianus Capella zur Kenntnis nehmen (der auch eine Antwort auf die M. Haassche Vorstellung gibt, daß Musik nicht aus Tönen bestünde, daß Töne also nicht die kleinsten gestaltunterscheidenden Merkmale von Musik seien) z. B., 938: *ac prius de sonis, ubi artis est elementum. sonus quippe tanti apud nos loci est, quanti in geometricis signum, in arithmeticis singulum. ...*, was Remy, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 501, 1, natürlich durch ... *SIGNUM i. e. punctus ...* erklärt — um nur ein Beispiel anzugeben für die Selbstverständlichkeit, das Element mit dem *punctum* zu notieren. Daß die Erfindung der Neumenschrift erhebliche Rationalität voraussetzt, Wissen davon, was man als Bezeichnetes mit Zeichen wiedergeben soll, ergibt sich schon daraus, daß die Vorgabe, die Definitionen der melischen Akzente in der lateinischen Grammatik (natürlich ebenfalls in der griechischen, weshalb „Byzanz“ und der Westen unabhängig zur Neumenschrift gelangt sein können) entsprechende Rationalität voraussetzt, und ja auch gelesen und verstanden werden mußte — so irgendwie intuitiv, aus kindlichem Gemüte entfleuchend ist die Neumenschrift nicht entstanden zu denken. Kinderpsychologie dürfte kein für das Verständnis der Neumenent-

stehung erkenntnisfördernder Wissenschaftsbereich sein: Die Erfindung der Neumenschrift, und hier zeigt die Paläofränkische Schrift einmalige und als archaisch interpretierbare Merkmale, ist ein hochgradig rationaler Vorgang, ist als Teil der Rationalisierung der Musik im Mittelalter zu bewerten — allerdings nicht in Verbindung mit der Wiedererlangung des Verstehens der rational definierten Größen, also Intervall, Skala etc. (die Darlegungen über Musik von Martianus Capella setzen zu einer nicht sehr eindringenden Lektüre kein rationales Verstehen etwa des Intervallbegriffs voraus! die Darstellung ist weitgehend Aristoxenisch) Übrigens, auch die metrischen Zeichen sind rational definiert.

Läßt sich also die Erfindung des *punctum* für den alleinstehenden Ton als rationaler Vorgang verstehen (die Tonrepetition der *strophici* übrigens ist auch mit den Mitteln der Vorgabe nicht zu bezeichnen: Der gleiche Akzent mehrfach auf einer Silbe existiert in der Grammatik nicht, trivialerweise; er muß neu erfunden werden; auch hier bietet sich das „elementare“ graphische Zeichen an; immerhin scheint Treitler die Erfindung des *punctum* in der Neumenschrift noch nicht mit der Existenz des Satzzeichens *punctum* zu identifizieren). Fragen könnte man natürlich, warum nur im Westen offenbar von Anfang der Neumenschrift an die Idee des Einzeltons als Element herrschend war — in Byzanz scheint dies, ausweislich der *Παπαδίκη* nicht der Fall gewesen zu sein, obwohl man auch da kaum so gesungen hat, wie es das Bezeichnete der mittelbyzantinischen Neumen zu sagen scheint: Als melische Bewegung. Eine Antwort darauf zu erhalten dürfte nicht mehr möglich sein.

Läßt sich somit die Erfindung des *punctum* als Zeichen der Neumenschrift wenigstens ansatzweise plausibel machen, eben als bewußte Neuerfindung, so erscheint die angesprochene Opposition zwischen in zwei Punkten und als Strichlein geschriebenen „*pedes*“ (in Anführungszeichen, weil das Bezeichnete gemeint ist, der Aufstieg zwischen zwei Tönen bzw. diese beiden Töne) nicht leicht verständlich, denn mit der Gegebenheit des *accentus acutus* als Zeichen für den zweitönigen Aufstieg benötigt man kein zusätzliches Zeichen — und, wie gesagt, der Rekurs auf rhythmische Bedeutung ist angesichts des Fehlens weiterer entsprechender Zeichenoppositionen ausgeschlossen (es gibt keine halbrhythmische Schrift, eine Schrift, die nur in bestimmten Bewegungen rhythmisch ist, sonst aber nicht, wäre doch wohl eine Absurdität; dies zu Thesen von Huglo und anderen).

Nun findet sich in der angesprochenen Quelle, dem Anfang eines Gradualbuches, im Int. *Ad Te levavi animam meam* auf *Deus meus* in St. Gallen ein *pes quassus*, in Metz ein *tractulus + virga*, in „Düsseldorf“ aber ein analytisch, d. h. in Einzelpunkten notierter *accentus acutus*; „ärgerlicherweise“ findet sich ein weiterer „analytischer“ *acutus* im gleichen Int. auf *inimici mei etenim*, der aber in St. Gallen ein *runder pes*, in Metz ein einzügiger *pes* ist, wogegen der *pes* im Vers des Grad. *Universi ... Vias* in Metz als *tractulus + virga*, in St. Gallen aber als *langer pes* notiert ist, in „Düsseldorf“ aber als *accentus acutus* in zwei *puncta*. Die Folgerung, daß es sich also um einen *langen pes* auch in „Düsseldorf“ handeln müsse, ist aus dem genannten Grund auszuschließen. Es bleibt nur die, bereits angedeutete Vermutung, daß das, was in Metz und St. Gallen metrisch interpretiert wird, in „Düsseldorf“ als Phrasierungsmerkmal angesehen wurde; das Gleiche könnte man dann auch annehmen für den zerlegten *torculus/circumflexus*, z. B. im

Int. *Ad Te* auf *confundentur*, der in Metz wie in St. Gallen *lang* notiert ist — es bleibt allerdings das Problem, warum der *gravis* offenbar nie zerlegt auftritt; vielleicht aber reichen hierzu die verfügbaren Belege nicht aus. Eine Lösung kann und soll hier auch nicht angeboten, wohl aber die Möglichkeit einer rationalen Erklärung der Struktur der Paläofränkischen Notation skizziert werden. Allerdings, weil man davon ausgehen kann oder muß, daß rationale Erklärungsversuche nicht gerade beliebt sind, versteht Verf. seine Hinweise sowieso nur als von vornherein nicht geeignet, adäquate Beachtung durch die Fachwelt zu finden: Wer derartige Beiträge wie den von M. Haas zu Finschers *Neuer MGG* z. B. über *Mittelalter* oder *Neumen* für sinnvoll hält, wird Hinweise, wie sie hier versucht werden, von vornherein für unlesbar einschätzen müssen. Sei es drum.

Damit wäre aber auch eine Antwort auf die angesprochene Frage nach dem Verbleib der *gravis* eventuell gegeben: Sie wurde ersetzt durch die *flexa*, die nur die einzügige *gravis* graphisch verdeutlicht, durch Kennzeichnung von „zwei Tonstellen“, das *punctum* blieb als Minimalzeichen, wogegen die *virga* als *Hochton*-Zeichen verbleiben konnte, sie hatte keine Opposition, das als gleichwertiges Einzeltonzeichen in Konkurrenz stehen konnte: Damit wäre auch klar, daß sich die neueren, als Tonortschriften klareren Neumendialekte alle aus der Paläofränkischen Vorgabe (oder einer entsprechenden Vorgabe) entwickelt haben könnten; und zwar als rationale Reform der Vorgabe durch konsequente Bestimmung von Tonortstellen oder Tonortpunkten in jeder Neume, d. h. wie die *gravis* einen Zusatz“aufstrich“ erhalten hat, so auch der *acutus*, wenn er einen Aufstieg bezeichnen sollte, der dann unten einen Strich erhält, sodaß klar wird, daß er zwei Töne in bestimmter Relation als Bezeichnetes aufweist. Das *punctum* wird in der Paläofränkischen Notation nicht als Ersatz für die  $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ /*gravis* verwendet bzw. erfunden, es kann aber deren Funktion, in bestimmter Situation tiefer liegende Töne zu bezeichnen (nach der Reform der Notation auf eine explizite Tonpunktschrift) übernehmen<sup>117</sup>. So kindgemäß also dürfte die Erfindung und Entwicklung der westlichen Neumenschrift in allen ihren Dialekten nicht vor sich gegangen sein, wie dies M. Haas insinuiert.

Dies sei hier aber nur als vorläufige Arbeitshypothese ausgesprochen. Es bleibt das Problem des durch *punctum* notierten Einzeltons in der Intuition des vorrationalen *cantor optimus sed non musicus* — das zum Problem deshalb wird, weil die frühesten theoretischen oder vortheoretischen Quellen hier einige Schwierigkeiten zeigen — die bei Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, aber auch wohl schon beim 1. Anonymus der *Alia Musica* überwunden sind. Darauf wurde bereits oben kurz eingegangen.

<sup>117</sup>Wie übrigens besonders bei Betrachtung der angelsächsischen Notation deutlich wird, hätte der Gegensatz von *punctum* und *virga* zu einer rein abstrakten Symbolisierung von *Hoch* und *Tief* führen können: Das Fehlen einer oppositionellen  $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ , also die angesprochene Asymmetrie in den Zeichen, wird rein abstrakt, denn den Unterschied zwischen *Hoch* und *Tief* graphisch durch *Strichlein* und *Punkt* wiederzugeben hat nichts (mehr) von der ursprünglichen Raumanalogie; die war aber doch schon zu stark in der Notation ausgeprägt, um durch solche abstrakte Zeichen noch verdrängt werden zu können.



## 2.8 Einzügige Neumen als Ligaturen und ihr Bezug zur Aufgabe „metrischer“ Tondauerbezeichnungen

Es ist auch verständlich, daß derartige, leicht einzüglich zu schreibende Bildungen zu Ligaturen werden, in denen das ursprünglich eindeutige raumanaloge Symbolisierungsverfahren nicht immer klar erhalten sein mußte, ja die sich in ihrer graphischen Erscheinung eher nach Schreibfazilitäten als nach exakter Raumanalogie etc. richten; dies bedeutet nicht ein Vergessen des eigentlich Bezeichneten bzw. eine Verkehrung der Grundlagen der graphischen Gestaltung, denn z. B. beim St. Galler *torculus/circumflexus* ist natürlich immer noch die ursprüngliche graphische Bedeutung von *flexa* nebst *rhythmischem Zusatz* erkennbar, wie auch das Zeichen notiert wird. Was die Zeichen zu Ligaturen macht, ist einmal der Gegensatz zu den analytisch, d. h. hier in Einzelzeichen für die einzelnen konstituierenden Töne notierten Bewegungsgruppen, wie eben den *scandici*, zum andern die partielle Dominanz von Schreibgewohnheiten., die z. B. den Metzger *torculus* hinsichtlich „Eckigkeit“ oder „Rundheit“ der Gestaltung von Richtungswechseln vom *porrectus* unterschieden sein läßt; der oben rund geschriebene *torculus* unterscheidet sich vom *porrectus*, der wohl immer eckig erscheint, als spitzes Dreieck, wogegen einzügiger *pes* und einzügige *flexa* hier graphisch homogen erscheinen, nämlich auch graphisch als reine „Umkehrungen“<sup>118</sup>; von der Ligatur, der Konvention zur Zusammenschreibung gewisser Verbindungen, unterschieden ist der Umstand, daß die analytische Notierung der entsprechenden Zeichen ausgeschlossen zu sein scheint, d. h. daß die entsprechenden melischen Bewegungen und rhythmischen Relationen durchweg nur zusammengeschrieben werden können, daß hier also eine entsprechende Konvention bestimmend und sozusagen zwingend ist.

Dies ist als Ergebnis der Geschichte zu verstehen, also des Umstands, daß gewisse „Ligaturen“ historisch vorgegeben sind, sich nicht aus analytischen Formen sekundär entwickelt haben: Die *pedes* etc. sind nicht sekundäre Zusammenschreibungen von ursprünglich einzeln geschriebenen Tonpunkten, ob in *puncta* oder *tractuli* geschrieben; *torculi* sind immer einzüglich (in den betreffenden Schriftarten, aber auch in anderen ist hier eine gewisse Dominanz der Einzigigkeit bei diesen Neumen zu finden). Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu der späteren Idee von Ligaturen vor.

Gegenüber den traditionell vorgegebenen Möglichkeiten einzügiger Schreibung von melischen Bewegungen, also allen „oszillierenden“ Bewegungsarten, mußte wie angedeutet der Wunsch nach nicht nur melischer, sondern auch rhythmischer Notierung wie vor allem auch die für eine musikalische Notation unabweisbare Notwendigkeit einer Notierung mehrfach gleichgerichteter melischer Bewegung wie *nach oben + nach oben ...* etc. mit neuen Mitteln bewältigt werden (die Folge von Tönen wie *DC CB* konnte dabei noch im Sinne der alternierenden Richtungswechsel gedacht und damit notiert werden, daher erklärt sich die Erhaltung der einzügigen Schreibung, zwei miteinander verbundene *flexae*). Die Lösung, die die Paläofränkische Notation wenigstens

<sup>118</sup>In PM XIII, Pl. 158, *Egerton* 857, scheint neben dem runden auch ein eckiger *torculus* aufzutreten, ob funktional unterschieden oder nur schreibtechnisch, wäre noch zu untersuchen.

in ihren erhaltenen Resten ebenfalls schon benutzt<sup>119</sup> war, wie angesprochen, die spätestens mit Verstehen der antiken Theorie der Elemente der Melik allein sinnvolle Kombination des Prinzips einer Analyse melischer Bewegung als Folge von Einzeltönen, also sozusagen der „Eintönigkeit“ des metrischen Bezeichneten mit dem raumanalogen Prinzip der reinen melischen Akzentzeichen. *Scandici* und *climaci* erweisen sich damit als folgenreiche Eigenleistung der Erfinder der Neumenschrift, folgenreich deshalb, weil sie das raumanaloge Prinzip der a priori einzügigen „Urzeichen“, *acutus*, *gravis*, *circumflexus*, auf Punktfolgen überträgt, in selbständiger Erweiterung der antiken Vorgabe, und auch deshalb weil damit eigentlich die alten Arten von Zeichen, die zusammengeschiedenen Figuren überholt waren, ja eigentlich überflüssig geworden sind: Von dieser neuen Möglichkeit her gesehen, erscheinen die alten einzügigen Neumen eben höchstens als Ligaturen sinnvoll, wobei die Annahme schwer fällt, daß ein mehrteiliger *pes* wirklich weniger leicht zu schreiben gewesen sein sollte als ein einzügiger, daß also die Erhaltung der einzügigen Tradition nur von Leichtigkeit des Schreibens bestimmt gewesen sein sollte. Auch von da wird deutlich, daß die einzügigen Neumenzeichen Rudimente darstellen, wohl weniger jedoch Aufwand-sparende Kurzschreibungen, was dann aber auch ein weiteres Merkmal von Ligaturen sein kann.

Auch von da wird deutlich, wie sehr die Neumenschriften fast durchweg inhomogene, ihre historischen Wurzeln im Zeichenarsenal „mitschleppende“ Zeichensysteme darstellen: Nicht einmal die Aquitanische Notation, die in der Vereinheitlichung des Zeichenmaterials hinsichtlich analytischer Notierung in Einzelzeichen wohl am weitesten gekommen ist, kann ganz auf diese zur Inhomogenität führende Bindung an die Tradition verzichten: Ist da die Verwendung der *virga* als Zeichen für den jeweils höchsten Ton einer Gruppe zwar überflüssig, als redundantes Zusatzzeichen der Lesbarkeit, zumal der gemeinten Tongruppen, erkennbar angenehm, so ist die Weiterverwendung der einzügigen *flexa*<sup>120</sup>, eigentlich unverständlich. Die *climacus*-Neumen lesen sich so angenehm, daß für eine Beibehaltung der *flexa*, also die zeichenmäßige Heraushe-

<sup>119</sup>Und zwar, wie Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 128, feststellt, in einer Weise, die zwar die Opposition von „langem“ und „kurzem“ *scandicus* und *climacus* zu kennen scheint, wogegen das Düsseldorf Beispiel wohl nur den Punkt verwendet, natürlich zusammen mit den einzügigen Zeichen. Damit bleibt die Frage, ob in den erhaltenen Rudimenten dieser Schrift eventuell Mischungen mit vielleicht späteren Neumenschriften, z. B. der Bretonischen erhalten sind, die vor allem die dann, d. h. von ihrem Stand der Graphie merkwürdigen einzügigen Grundzeichen übernommen haben. Das Auftreten auch einer eckigen *flexa* jedenfalls könnte als deutlicher Hinweis auf Kontamination mit späteren Notationskonventionen verstanden werden. Die Frage der Oppositionen wird dadurch erschwert. Z. B. ist die typische Metzger oder auch Bretonische Form einer Ligierung von zwei eckigen *flexae* in Düsseldorf, **D**<sub>1</sub>, Bl. 126<sup>v</sup> im Intr. *Ad te levavi* auf *confundentur* angesichts der Verfügbarkeit des traditionellen *flexa*-Striches sehr auffällig (melodisch könnte man auch von einem *porrectus flexus* sprechen). Zu bedenken ist, daß den Notatoren der erhaltenen Paläofränkischen Beispiele wohl durchgehend ihre jeweilige moderne Neumierung geläufig war.

<sup>120</sup>S. auch Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 118. Es scheint nicht einfach, für die damit gegebene Opposition einen bedeutungsmäßigen Grund zu finden. Daß eine „metrische“ Bedeutung nicht mehr vorliegt, ergibt sich aus dem gesamten System dieser Neumen der Hs. von St. Yrieux.

bung des Abstiegs von zwei Tönen gegenüber dem von drei und mehr, eigentlich kein Grund besteht. Dies gilt insbesondere auch deshalb, weil das auch in einigen späteren, nicht mehr „metrischen“ Beispielen Metzger Notierung angenehme Mittel der graphischen Kennzeichnung von Schlußtönen aller „absteigenden“ Notengruppen mit *tractulus* erscheint — die Notierung einiger Prosarien scheint dagegen auf eine „metrisch“ gemeinte Differenzierung von Einzeltönen hinzuweisen, aber auch von da wird die Beibehaltung der *flexa* nicht verständlich; vielleicht ein Ergebnis nur des unzulänglichen Abschreibens älterer, differenzierender Hss.?

Angesichts der beiden Formen des St. Gallischen *torculus/circumflexus*, die ebenfalls einzügig notiert werden — die Endpunkte können im *eckigen* Fall graphisch mit *longae* charakterisiert werden —, kann die Frage nach der historischen Priorität gestellt werden: Wird das auf Punktfolgen bezogene raumanaloge Prinzip dadurch begründet, daß man den einzügigen *circumflexus* im „langen“ Fall in jedem seiner Bestandteile als Folge langer Töne bestimmen will und damit zur Auflösung in lauter Längen, wie in Metz zu beobachten, gezwungen wird? Daß dann diese Einzellängen, die „Fähnchen“ in gleicher räumlicher Anordnung erscheinen müssen wie die einzügigen, „kurzen“, Formen, ergibt sich von selbst, ist aber ersichtlich eine folgenreiche Erfindung.

Oder ist doch die Idee der entsprechenden Notierung von *scandici* und *climaci* (korrekt: von deren melisch Bezeichnetem) — in jeder auftretenden Ausdehnung — primär, denn hier folgt auch St. Gallen genau dem Metzger Prinzip (von der Nutzung der *virga* abgesehen). Dann wäre die Erfindung dieser Neumen eine bewundernswerte Leistung einer direkten Fortführung des ja eigentlich nur in den Graphien der alten Zeichen, *acutus = Bewegung nach oben*, etc., enthaltenen Prinzips. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, daß die St. Galler Form des ebenfalls einzügig geschriebenen „langen“ *torculus* eine Art Archaisierung sein könnte — gegenüber der Metzger Form hat sie wie gesagt ersichtlich den Nachteil, daß eine Bezeichnung der Dauer des mittleren Tons ausgeschlossen ist; dies stellt ersichtlich in Hinblick auf die vergleichbaren Möglichkeiten in *climacus* und *scandicus* einen Mangel dar; eine unaufhebbare Unklarheit hinsichtlich eines Zeichens für das Bezeichnete *langer* (mittlerer) Ton (das natürlich eventuell mangels konkreten Vorkommens der entsprechenden metrischen Alternative, *lang + kurz/lang + lang* auch nicht benötigt worden sein könnte: Man vergleiche im Int. *Dominus* die Partie *quem timebo Dominus* — im erst bezeichneten *torculus* widersprechen sich St. Gallen, *lang*, und Metz *kurz*; zu suchen wären also Metzger *torculi* bestehend aus *tractulus + punctum + tractulus*).

Bei *pes* und *flexa* besteht natürlich die Möglichkeit einer zusätzlichen Kennzeichnung des jeweiligen Schlußtons bzw. seines Zeichens, z. B. des Neumenendes durch Hinzufügung eines *tractulus*, der hier übrigens als Zusatz, nicht als sozusagen gleichzeitig „tontragendes“ Zeichen auftritt (die *kurze flexa* kennzeichnet den Schlußton eben durch Schluß der Neume, dazu kommt im „langen Fall“ der *tractulus* dazu: Die *βαρεῖα* am Ende der *clivis* ist ursprüngliches Zeichen der Bewegung nach unten, dann ihr Endpunkt, ihr „Aufhören“, das Zeichen für den *Tief t o n*; der einzeln stehende *tractulus* ist dagegen in St. Gallen wie in Metz „Tonträger“, d. h. Zeichen für den Ton und seine Zeitquantität). Das Verfahren in Metz erscheint aber auch hier passender. Damit aber läßt sich die Frage noch weiter führen: Können die St. Galler Formen der metrisch

gemessenen *pedes*, *flexae* und *torculi* — und ihrer Erweiterungen — ursprünglich als Teil eines Versuchs angesehen werden, sozusagen die jeweilige gesamte Neume als langsam oder schnell zu kennzeichnen. Die mit Episem versehene *flexa* scheint dies nahezulegen: Die Bewegung von oben nach unten wird als Repräsentant einer silbischen Einheit mit deren metrischen Zeichen, dem *tractulus* als Zusatzzeichen versehen. Metz kennt eine solche rein hinzufügende Verwendung der metrischen Zeichen ersichtlich nicht; ein weiterer Hinweis darauf, daß es sich in Metz um eine etwas entwickeltere Form der Schrift handeln könnte, in der die Integration der Zeichen für Länge und Kürze in die melische Schrift (fast) vollkommen gelungen ist. Die St. Gallische Notierungsweise erscheint dagegen dem Ursprung näher bzw. strukturell ursprünglich zu sein, wenn nämlich die metrischen Zeichen — außerhalb der genannten Neumen wie *scandicus* u. ä. — hinzugesetzt werden und damit eine gewisse Homogenität gewahrt wird, wogegen die Metzger oder auch Bretonische Lösung der graphischen Opposition wie angesprochen zu einer deutlichen Inhomogenität führt: Die „kurze“ Form nutzt die Vorgaben, im Stadium der Einzeltonkennzeichnung, die „lange“ Form aber die eigentlich moderne der analytischen Tonortnotierung in getrennten *tractuli* oder *puncta* — oder beharrt St. Gallen mit seiner Systematik „nur“ auf der Beibehaltung eines als ursprünglich, vielleicht schon als Gregorianisch verstandenen Systems, nämlich des rein melischen Zeichensystems?

Die hier nicht systematisch durchgeführten, sondern nur als mögliche und sinnvolle Bewertungsmethode angedeuteten Betrachtungen der Relationen von Oppositionen des Bezeichneten<sup>121</sup> zu den Mitteln ihrer graphischen Zeichen ergibt durchweg ein nicht geringes Maß an Inhomogenitäten. So eindeutig die Opposition des Bezeichneten auch ist, auch, was die „Metrik“, die Angabe von Quantitäten der betroffenen Töne anbelangt, so deutlich sind diese Widersprüche auf der Ebene der Zeichen, vor allem, wenn man nach einer vergleichbaren Logik von melisch und metrisch Bezeichnetem zu den Konventionen der Zeichen sucht.

Damit wird aber auch klar, daß die auftretenden Neumengestalten sich nicht einfach als homogenes Zeichensystem verstehen lassen, sondern, vor allem was die gegebenen einzügigen Möglichkeiten der Notierung anbelangt, als Kombination von Zeichen verschiedener Herkunft, deren graphische Mittel nicht immer kompatibel sind, wobei von rein graphischen Inhomogenitäten, also von durch die reine Schreibtätigkeit generierten Konventionen von vornherein abzusehen ist.

Damit ist aber klar, daß eine Anzahl der Neumen als, von der Schriftgeschichte mitbestimmte Auswahl aus verschiedenen Möglichkeiten, also als Konvention mit sozusagen nicht nur zeichenmäßiger, sondern auch, und teilweise dominant historischer „Logik“ bzw. Zwangsläufigkeit zu charakterisieren ist. Als Beispiel konnte die Opposition der einzügigen gegenüber der getrennt geschriebenen Metzger *flexa* angeführt werden — die logische graphische Opposition wäre die Schreibung auch der „kurzen“, einzügigen *flexa* in zwei *puncta* in entsprechender raumaloger Stellung, denn für den *scandicus* bzw. auch *climacus* ist eine solche graphische Opposition

<sup>121</sup>Und es sei wiederholt, daß hier das Gemeinte, die wirkliche Rhythmik zunächst nicht im Vordergrund steht, sondern nur die Relation zwischen Bezeichnetem und Zeichen, vor allem aber die Systematik bzw. Komplexität der Zeichenebene!

zur Notation der entsprechenden metrischen Opposition selbstverständlich, vergleichbar, was analog natürlich auch für die Notierung des *pes* gilt. Also, warum sind zweitönige Neumen anders als dreitönige bei paralleler metrischer Bedeutung<sup>122</sup>. Deutlich wurde, daß die Grenze zwischen sozusagen logischen und historisch bedingten, „unlogischen“ graphischen Mitteln da gegeben ist, wo die zu bezeichnende Bewegung nicht auf die Alternation der Richtungen zu beschränken ist, wobei die zweitönigen Neumen mit diesem Bezeichneten als einfachste Zeichen dieser Art anzusehen sind. Weitere Probleme hinsichtlich des Mangels an graphischer Logik bietet die Nutzung der *virga*.

Neben dieser die Neumenschriften einschließlich sogar der Aquitanischen Schrift bestimmenden Inhomogenitäten also ihrer historisch bedingten Nutzung von „unlogischen“ Konventionen zeigen die „metrischen“ Schriften aber noch ein weiteres Charakteristikum: Die Absicht einer Erfassung auch „metrischer“ Werte führt zwangsläufig zu Oppositionen, die in „metrischer“ Hinsicht den melischen zu parallelisieren sind; einer zweiteiligen Opposition von *Oben/Unten* entspricht auf „metrischer“ Ebene die von *Kurz/Lang* (oder vice versa; die Zweiteiligkeit ist das Wichtige). Dabei fällt auf, daß diese „metrischen“ Bezeichnungen bei den die Richtung nicht wechselnden Neumen wie *scandicus*, *climacus* etc. eben offenbar von vornherein jeden Tonbestandteil dieser Neumengruppen erfassen können, jeder konstituierende Ton kann als kurz oder lang charakterisiert werden. Wie zu erwarten, geben auch hier die einzügigen Neumen Probleme auf, was aber nicht zu einer Aufhebung dieser Notierung führt; die Dominanz der Tradition ist zu groß — auch rein melisch könnte logisch gefragt werden, warum zweitönige, aufsteigende oder absteigende, Neumen denn nicht einfach immer als zweitönige *scandici* bzw. *climaci* notiert werden; die Antwort ergibt sich, wie angedeutet, eben aus der älteren Tradition, die die einzügigen Zeichen übernommen hat, wogegen die für gleichgerichtete Bewegungen neu erfunden werden mußten: Ein dauerndes Alternieren von *Hoch – Tief – Hoch – Tief ...* ist von der antiken Vorgabe trivial einzügig zu notieren, Folgen von *Hoch – Hoch – Hoch ...* haben kein Vorbild in den melischen Akzentzeichen der Grammatik: Der einfachen Logik des Bezeichneten entspricht die Vielfalt der Zeichengestalten nicht, die Notationen sind als Zeichensystem nicht homogen, sie sind aber auch Systeme und als solche zu untersuchen.

## 2.9 Neumen als minimale Diagramme oder als Kerne mit Suf- und Präfixen?

In den hier nur zur leicht verständlichen Aufrufung verwendeten Bezeichnungen für komplexe Neumen wie *torculus praebipunctatus*, o. ä. deren stilistische Scheußlichkeit nicht diskutiert werden soll, erscheint eine Betrachtung von Neumen, die leicht zu Mißverständnissen führen

<sup>122</sup>Damit kein Mißverständnis entsteht: Das Bezeichnete ist die Länge, also die Quantität, und die kennt, wie sozusagen a priori aus der Notation erkennbar die Opposition *kurz/lang* — vielleicht noch *besonders lang* —, und die entspricht, wie die wesentlichen graphischen Mittel der antiken Angabe der beiden metrischen Werte — wie die Choralrhythmik wirklich war, ist damit nicht erfaßt!

könnte, nämlich zur Betrachtung einer Neume nach ihrem graphisch auffälligsten Bestandteil; zum Aufrufen mag eine solche Benennung brauchbar sein, denn was hat man für andere Bezeichnungen verfügbar? Als Klassifikationsmittel aber erweist sich eine solche Betrachtungsweise als hochgradig gefährlich, nämlich irreführend.

Diese nicht historischen Bezeichnungen gehen charakteristischer Weise aus von dem einzügigen Bestandteil des Komplexes, also dem auch gestaltmäßig auffälligsten Neumenzeichen der Gesamtneume. Das ist als Reaktion auf die graphische Gestalt naheliegend, nur kann man daraus nicht etwa eine ursprüngliche Systematik ableiten, denn es geht nicht um die Zeichen, sondern um die Gruppe von Tönen, die durch eine Neume darzustellen waren, aus Gründen der silbischen bzw. quasisilbischen Einheit, der Phrasierung o. ä. Die Systematik der Neumenzeichen ist daher von den Möglichkeiten, auf solche Forderungen der Wirklichkeit einzugehen, bestimmt, die Tatsache, daß drei oder mehr „aufsteigende“ Töne (natürlich in einer einheitlichen Zeichengruppe, also einer Neume) in St. Gallen nur als Folge von *puncta*, eventuell mit einzügigem Neumenabschluß, wie *flexa praebipunctata*, notiert werden kann, macht natürlich nicht etwa diesen einzügigen Bestandteil zu irgendeiner Art Hauptneume, zu der die vorausgehenden *puncta* nur als Prae-, im Fall etwa einer *flexa subtripunctata* die nachfolgenden *puncta* als Suffixe erscheinen ließen; das wäre ersichtlich eine systematisch wie historisch höchstgradig inadäquate Betrachtung von Neumen, selbst wenn der große Neumenforscher R. Flotzinger sich das so verinnerlicht zu haben scheint. Dieser Verweis auf neuere Bezeichnungen und eine derartig scheinbare Systematik kann auch den von R. Lug, *Das „vormodale“ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*, *AfMw* LII, 1995, S. 21 ff., erfundenen und von R. Flotzinger erwartungsgemäß voll akzeptierten *Zeichenbaum* erläutern, s. u.

Auch R. Eberlein, *Vormodale Notation*, *AfMw* LV, 1998, S. 175 ff., der den von Lug erfundenen Zeichenbaum adäquat charakterisiert (wenn man auch von Lugs Seite her das Argument kontern könnte, das sei eben eine ganz neue Systematik der Zeichen, die aus der Tradition heraus, aber ganz neu gebildet worden sei), folgt der Suggestivkraft, die auch diese Bezeichnungen hervorgebracht hat, wenn er feststellt, ib., S. 176 f., z. B. daß auch in der Modalnotation *aufsteigende Ligaturen ... dem Präfix-Prinzip* folgten, wogegen die absteigenden einem *Suffix-Prinzip* folgten. Obwohl Eberlein treffend darauf hinweist, daß sich auch die der Modalnotation graphisch zugrunde liegende Quadratnotation aus der Neumentradition entwickelt hat, ib., S. 177 — trivialerweise, weil es keine andere Notation gab —, so bemerkt er hier nicht, daß die von Lug eingeführten Termini von vornherein unbrauchbar sind: Wie noch zu zeigen wird in einem *scandicus* nicht etwa zuerst eine *virga* notiert, der dann nach Bedarf Tonpunkte vorangesetzt werden, und das auch noch sukzessive von vorn und nach hinten, jeweils tonräumlich von oder nach unten, nein, diese analytisch notierte Neume besteht in den hier relevanten Neumendialekten aus einer letztlich beliebigen Zahl von aufsteigend geschriebenen Einzeltonzeichen, von denen jeweils die letzte als *virga* notiert wird, jedenfalls in den Notationen, die so notieren, wie z. B. auch noch die von Aquitanien.

Diese *virga* erscheint aber nicht als Hauptzeichen, wesentliches oder bestimmendes Zeichen oder als Zeichen für einen rhythmisch irgendwie ausgezeichneten Ton, sondern allein aus der

Tradition des *accentus acutus*, den in Hinblick auf melische Kleinumgebung jeweils höchsten Ton zu bezeichnen. In einigen Schriften ist ein solches Zeichen an bestimmten Stellen nicht (mehr) gebräuchlich, was die Entbehrlichkeit beweist. Auch in Metz ist der Schluß einer „aufsteigenden“, mehrtönige Neume eine *virga*, bei *resupinus* Formen wie bei *scandici*.

Das Gleiche gilt je nach Schriftart bzw. Neumendialekt nicht notwendig auch für Neumen des Typs *climacus*, also Neumen, die mehr als zwei „absteigende“ Töne bezeichnen sollen: Hier ist etwa der Anfang von *climaci* oder des *pes* in Metz anzuführen, die sich ganz nach der metrischen Bedeutung des ersten Tons, nicht aber nach seiner Eigenschaft als für die von der Neume angegebene Tongruppe höchste Ton richtet — nur, wie bekannt, gilt dies nicht für die neumatische „Vorstufe“ der Modalnotation: Die Quadratnotenschrift ist hier konservativ wie die Schrift von St. Gallen, *climaci* jeder Ausdehnung beginnen die Folge von *currentes* mit einer *virga*, wie man etwa in **W**<sub>1</sub> fol. 19<sup>verso</sup> oder fol. 111<sup>verso</sup> sehen kann (und im einzügigen *pes* auf der Seite 20<sup>recto</sup>, dem eine so große Anzahl von *puncta/currentes* folgt, ist natürlich auch der betreffende letzte, höchste Ton als *virga* bewußt notiert, als was sonst — man müßte dann schon nach graphischen — also auf der Zeichenebene — Oppositionen und dann nach deren, eventuell besonderen Bezeichneten fragen).

Bei den *scandici* gilt dies auch, nur sind diese, ihrer neumatischen Tradition wegen, sehr häufig einzügig notiert, wenn z. B. der Neumenabschluß eine *pes* Notierung erlaubt, wird man einen *pes* als Abschluß finden. Zu beachten ist in der Quadratnotation auf Linie, daß hier der klaren Angabe der Tonpunkte wegen die Unterscheidung zwischen *punctum* (quadratisch) und *virga* nur noch ein Rudiment der graphischen Tradition ist, aber keinen eigenen Sinn mehr haben kann; insofern ist auch zu verstehen, daß in Hss. wie eben **W**<sub>1</sub> bei den Einzelnoten außerhalb von *climaci* jeder Länge kein Unterschied mehr gemacht wird, d. h. nicht zu entscheiden ist, ob das kleine Strichlein nach unten zu Ende des Quadrats ein Rudiment der *virga* oder nur ein graphischer „Abstrich“ ist, die wahrscheinliche Erklärung — die Notation des *Codex Calixtinus*, z. B. im All. *Vocavit Jhesus* läßt erkennen, daß da die Unterscheidung zwischen *virga* und *punctum* noch beachtet wird: Höhere Töne werden entsprechend als *virgae* notiert; an sich besteht für die Lesbarkeit einer Liniennotation kein Grund für die Differenzierung zwischen *virga* und *punctum* als eigene Zeichen; man muß also die *virga + currentes* als natürliches Weiterwirken der älteren *climaci* betrachten. Bemerkenswert ist, daß die Tradition der *scandici* keine Folge in der Modalnotation gefunden hat, also ein aufsteigendes Gegenstück zu den *climaci/virgae + currentes* nicht gebildet wurde, was auch damit zu tun haben kann, daß der Melodiestil entsprechende Bewegungen sehr viel seltener und kaum in so ausgedehnter skalischer Erstreckung nutzt (z. B. in **W**<sub>1</sub>, fol. 82<sup>recto</sup>).

Natürlich bedeutet diese geradezu zwangsläufige Aufhebung der Unterscheidung zwischen *virga* und (quadratischem) *punctum* in den Hss. mit Mehrstimmigkeit nicht einen Verlust überhaupt des Bestehens dieses graphischen Unterschieds, schließlich kann man voraussetzen, daß die traditionellen Hss. für den Gregorianischen Choral, die die ursprünglichen Neumengliederungen weiterführen, jedem musikalisch einigermaßen Gebildeten geläufig waren. Somit ist das, was W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 238, so beschreibt: *Hier*

*nahmen punctum und virga die Bedeutung von brevis und longa an ...*, eine weitere Bestätigung für die Fähigkeit der Zeit, bestehende, aber „arbeitslos“ gewordene graphische Unterschiede für neue Bedeutungen zu nutzen, wie dies für die Ligaturen ebenfalls gilt: Die Zeichen werden rational und ökonomisch entwickelt. Dies sei hier aber nur als Ausblick erwähnt — im Gegensatz zur Analogie der Schreibung einer *duplex longa* durch ein, graphisch annähernd, „doppelt so langes“ Rechteck und nicht Quadrat, ist die graphische Opposition zwischen *brevis* und *longa* nicht natürlich oder zwingend — das Strichlein ist Zeichen mit rein melisch Bezeichnetem, seine Wahl zur Kennzeichnung von metrischer *Länge* könnte bestimmt sein von dem „Mehr“ an Linien, ein klar nicht natürlicher, analoger, sondern höchst abstrakt genutzter Zeichenunterschied zwischen *punctum* und *virga*!

Melische Ab- und Aufstiege werden in den Neumenschriften des Westens systematisch gesehen übrigens nicht immer homogen notiert; das muß man beachten. Diese Eigenheit ist z. B. anschaulich auch in der Aquitanischen Notation zu sehen, da steht die *virga*, ähnlich wie in Metz jeweils als höchste Note<sup>123</sup> für den letzten, höchsten Ton einer „aufsteigenden“ Tonfolge.

Die Inhomogenität liegt darin, daß wie in Metz die Aquitanische Notation im Fall des Abstiegs, also von *climaci* jeder Länge, zu Anfang keine *virga* benötigt, selbst wenn der Anfangston eines solchen Abstiegs ein lokales Maximum darstellt, d. h. ein *climacus resupinus* erscheint als

<sup>123</sup>Hier ist wieder, trotz des völlig anderen Bezeichneten der Neumen eine Bedeutung des Zeichen gegeben, die eine Parallele in der mittelbyzantinischen Notation besitzt: Da ist, wie aus vielen Beiträgen bekannt, vor allem die *ὄξεια* — es gibt noch weitere vergleichbare Neumen mit weiterem „Zusatz“-sinn — ebenfalls ein Zeichen für *Nach-Oben-Gehen*, das an lokalen Maxima auftritt, also an Stellen, an denen die anschließende, nächste Bewegung nach unten geht. Natürlich ist in Aquitanien wie in Metz oder auch in St. Gallen, wo die *virga* auch die Schreibung der *climaci* bestimmt, das Bezeichnete der entsprechend eingesetzten *virga* der jeweils höchste Ton, also nicht (mehr) die Bewegung nach oben vor dem nächsten Abstieg. Parallelen gibt es ja genug, z. B. im St. Galler *scandicus* u. ö.

Mit der ursprünglichen Bedeutung der *virga* des *accentus acutus* — wenn man damit das Bezeichnete, mit *virga* das Zeichen bezeichnet — hängt diese Nutzung natürlich direkt zusammen: Nach einer *virga* (d. h. ihrem Bezeichneten, des regional höchsten Tons) muß trivialer Weise ein Abstieg der Wortmelodie kommen.

Wie bereits mehrfach bemerkt, ist allerdings für die Grammatik völlig uninteressant, ob es etwa in der konkreten Sprechmelodie auch des einzelnen Wortes, wie dies ja Dionys von Halikarnaß und Aristoxeni Grunddefinition nahelegen, verschieden hoch klingende unbetonte Silben gibt, von Interesse ist allein die alternative Opposition, *betont/unbetont*, bezeichnet durch *Nach Oben/Nach Unten*.

Daß es in der Melodie aber auch nicht nur alternative melodische Bewegungsfolgen, sondern auch gleichgerichtete in größere Zahl, z. B. als fünftönige *climacus* Bewegung geben muß, ist trivial. Dann also bleibt trivialer Weise die entsprechende Nutzung der *virga* für den jeweils höchsten Ton, also für jedes melodisch lokale Maximum. In dieser Nutzung der *virga* liegt also kein Geheimnis, sondern eine unabdingbare Folge ihrer Definition. Insofern erledigt sich die von M. Haas angestellte Differenzierung, *Byzantinische und Slavische Notationen*, S. 2.12, wo er die entsprechende Eigenschaft der *ὄξεια* als *Qualität einer melodischen Bewegung* anspricht von selbst, wenn man sich überhaupt aus einem solchen Ausdruck, der die Ebenen von Bezeichnetem, Zeichen und Gemeinten offenbar gleich in eines setzt, eine Erkenntnis nehmen kann.



Folge von *punctum + punctum + ... + virga*, auch wenn der Anfangston dieses *climacus resupinus* der lokal höchste Ton ist — die traditionelle Funktion der Setzung einer *virga* bleibt nur noch bei aufsteigenden Linien erhalten, absteigende können darauf verzichten.

Übrigens ist die Unterscheidung wie überhaupt die ja noch auftretende Nutzung von Ligaturen in Aquitanien angesichts der klaren Tonpunkte und der Diastematie eigentlich hochgradig redundant. Dies läßt danach fragen, warum überhaupt noch solche Konventionen beibehalten werden — im Fall von *quilisma* etc. ist dies natürlich etwas ganz anderes, da liegt ein klar Bezeichnetes vor, das nur heute unbekannt bleibt. Und da ergibt sich als Möglichkeit einer Interpretation nur der Hinweis auf eine klare graphische Darstellung der Neumengliederung — wie in Metz erscheint die (Rest-)Nutzung der alten Funktion der *virga* nur noch bei „aufsteigenden“ Gruppen als Mittel der Neumentrennung; die Schlüsse von *climaci* werden entsprechend durchweg durch *tractuli*, die Binnennoten durch *puncti* notiert<sup>124</sup>.

Dies erklärt auch die häufige Notierung eines mit Tonrepetition beginnenden *climacus* durch *tractulus + punctum + punctum ... + tractulus*, wobei die ersten beiden Zeichen auf der gleichen Höhe erscheinen. Gerade in den gelegentlich begegnenden „engen“ Schreibungen, wie im Graduale von St. Yrieux, erscheinen diese Schreibkonventionen als hochgradig willkommen, auf den ersten Blick die Neumengliederung erkennen zu können. Diese Gliederung war offensichtlich auch bei der Entstehung der Aquitanischen Schrift etwas Wichtiges — ob für die Ausführung oder nur die Erhaltung der Tradition ist natürlich nicht ohne Weiteres zu beantworten.

Auch diese Schreibungen von *scandici* und/oder (je nach Neumendialekt) *climaci* mit *virgae* an exponierter Stelle hat mit einem *Suffix-Prinzip* natürlich nichts zu tun: Um mehr als zwei „absteigende“ Töne notieren zu können, haben einige Schriften den Weg des analytischen *climacus* gewählt, eventuell neben einzügigen Varianten. Damit aber und der Natur der *virga* als, (nicht nur in diastematischer Notation, wie Metz zeigt) eigentlich redundantes, aber für die schnelle Lesbarkeit nützliches, Zeichen ist zwangsläufig der erste Ton eines *climacus* natürliche Stelle, die *virga* einzusetzen (wobei man beachten muß, daß dies, nämlich die Folge von mehreren „auf-“ oder „absteigenden“ Tönen als melischer, zu bezeichnender Kontext für das ursprüngliche Zeichen der *virga* nicht existieren konnte; Hoch oder Tief, oder beides auf einer langen Silbe ist das für die Grammatik sprachmelodisch allein zu Bezeichnende; was die Sprachintonation eventuell noch an weiteren melischen Bewegungsmöglichkeiten besitzt, interessiert, trotz der Theorie von Aristoxenus, die Grammatiker nicht); der Abstieg von mehr als zwei „absteigenden“ Tönen beginnt schließlich trivialer Weise mit dem höchsten Ton, und nur diese Eigenschaft wird durch die *virga* bezeichnet, dieser kommt doch nicht die Eigenschaft einer

<sup>124</sup>Insofern erscheint die Interpretation dieser graphischen Opposition der Einzelnoten in Aquitanien durch E. Jammers, z. B. *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 122, daß der Unterschied zwischen *Longa* und *Brevis* (*Strich* und *Punkt*) ... nicht immer klar durchgeführt werde (in der betrachteten Hs.) nicht haltbar, denn wenn eine metrische Opposition der beiden Bezeichneten bestünde, müßte dies ja für alle Töne, d. h. für alle Zeichen gelten, nicht nur für Töne in bestimmten Stellungen. Man kann somit die graphisch recht angenehm zu nutzende Unterscheidung zwischen *virga*, *tractulus* und *punctum* durchweg im Sinne einer klaren Darlegung der Neumengliederung lesen.

Hauptnote oder irgendeines die Neumengruppe dominierenden Zentralzeichens zu, der andere, irgendwie weniger wichtige als „Suffixe“ angehängt würden; die bezeichneten Töne sind äquivalent, außer trivialer Weise hinsichtlich ihrer Reihenfolge, also ihrer Tonhöhe im Zeitablauf der Tonfolge, die graphisch als „Schreibhöhe“ und im Extremfall mit der *virga* wiedergegeben wird, vgl. auch oben, 2.9 auf Seite 449.

Das Gleiche gilt für die Komplexneumen, zwangsläufig, wenn da eine Bewegung wie *F G a c h c* als Einheit wiedergegeben werden soll, liegt ein Anstieg von vier hintereinander „aufsteigenden“ Tönen vor, also ist eine einzügige Notierung unmöglich (in den betreffenden Schriften), also muß man graphisch die ersten Töne analytisch darstellen, eben im Sinne des *scandicus*, gleichzeitig ist aber klar, daß die Richtungswechselbewegung *chc* ja eine einzügige Schreibmöglichkeit besitzt, den *porrectus*, also folgt — von anderen Gliederungsmöglichkeiten natürlich abgesehen — ein *porrectus* nach einem *scandicus*, wobei ja auch der erste Ton des *porrectus* nichts anderes ist als eine *virga*. Nur weil das Zeichen des *porrectus* ein graphisch auffälligeres Zeichen ist als ein *punctum* kann man natürlich nicht von einem *Präfix* sprechen, man muß der Folge der Töne entsprechend von einer Verbindung von *scandicus* mit *porrectus* sprechen (o. ä. entsprechend der beabsichtigten Neumengliederung), also davon daß erst ein tiefer, dann ein höherer, dann ein noch höherer Ton folgt, der wieder Anfang einer Wechselbewegung ist. Wie man auf der Basis der Zeichenmittel der Neumenschrift, z. B. der von St. Gallen oder der von Metz, aber auch anderen graphisch eine Sequenz von entsprechenden Tonhöhen anders als durch Nachschreiben der jeweiligen Stellungen, also als sukzessive Zeichenfolge hätte schreiben können, ist unerfindlich: Was sollte eigentlich das Bezeichnete von *Suf-* oder *Präfixen* bei Neumen sein; natürlich, es gibt Neumengliederungen, deren mögliche Oppositionen, wenn vorhanden, man zusammenstellen sollte, d. h. gleiche Tonfolgen in Melismen in verschiedener Gliederung; nur handelt es sich in jedem Fall um eine gegliederten Tonfolge. Als Beispiel für verschiedene Gruppenbildung kann man den Versanfang des Grad. *Bonum est*, ein mit dem Mittel der Wiederholung arbeitendes Melisma anführen, in dem St. Gallen und Metz etwas verschieden gruppierten:

The image shows two staves of musical notation for the phrase "Bo-num est". The top staff is labeled "Metz" and the bottom staff is labeled "St. Gall.". Both staves use square neumes on a four-line red staff. The Metz version shows a sequence of neumes with a distinct grouping of the first few notes, while the St. Gallen version shows a different grouping. Below the staves, the text "Bo-num est" is written.

Statt der Folge *dc dc*, also zweier *flexae*, gruppiert Metz einen *porrectus* mit nachgesetztem *punctum*, also, obwohl möglich, keinen *porrectus flexus*; der *pes* vor dem Metzner *porrectus dcd* wird bei der Wiederholung nicht als selbständiger *pes*, sondern als betreffender Teil eines *porrectus praebipunctatus* notiert: Wird plötzlich damit aus der identischen Bewegung ein *Praefix*? Offenbar ist nur der Anschluß jetzt *kurz*; die beiden Töne sind eigenständige Teile eben der melodischen Bewegung, sonst nichts. Danach findet sich in St. Gallen ein *torculus resupinus, acab*, wo das einmalige Auftreten des Tons *b* einen der melodischen Effekte dieser „motivischen Arbeit“ darstellt. Metz kennt dafür, bei gleicher Längung des Schluß-*b* (St. Gallen: *Episem*,

Metz: *t*) stattdessen zwei *pedes*, soll man jetzt etwa die Bildung von St. Gallen als *punctum* nebst *torculus*-Präfix ansehen? Der letzte *pes*, vor dem abschließenden *torculus* ist in St. Gallen als in beiden Tönen *lang* gekennzeichnet, in Metz als *pes* notiert als *tractulus + virga*; St. Gallen notiert die Tonfolge also als Gruppe, als *torculus praebipunctatus*, wobei die ausdrücklich „lange“ Form der *puncta* natürlich nicht auf ein *Präfix* deutet, sondern auf die, wie auch immer zu rationalisieren, einheitliche Gruppenbildung. Tiefe Erkenntnisse wird man aus dieser Notationsart kaum folgern wollen oder können (etwa im Sinne der *oral tradition* Vagheit — nur hier handelt es sich nun wirklich um Notationsvarianten, vielleicht mit Ausführungsnuancen; semasiologische Erkenntnisse dürften hier ebenfalls nicht so ganz einfach ableitbar sein, denn es fehlt ja ein bezüglicher Text, wogegen man natürlich die Liqueszenz auf *Bonum* als ganz besondere, verkündende Aussprache dieses, zweifellos wichtigen Wortes interpretieren kann, eine Art der Verkündung, die ohne Liqueszenz sicher ganz anders wäre — und wundert sich vielleicht, warum hier nicht auch *Bonum* diese besondere Auszeichnung verdient hat, was zum Anfang des Chorstücks ganz anders ist; was man da nicht alles „Verkündigungsmäßiges“ ableiten könnte); eher ist die Gleichartigkeit auch der Neumen in der Überlieferung bemerkenswert; Levys Annahme eines notierten Urgraduale wäre auch von da ein wünschenswerter Sachverhalt; nur, leider, historisch nicht nachweisbar. Als Beispiel mag dieser kurze Verweis genügen.

Eine andere Frage wäre die, was eine solche Umsetzung von Tonfolgen in graphische Gestalt eigentlich bedeutet, denn wie die absonderlichen Begriffsbildungen zeigen, ist das Ergebnis eine „Graphik“, eine Folge von Zeichen, die auch als Folge von Gestalten gesehen werden kann. Tatsächlich leistet das musikalische Hören ja eine Art Gestaltbildung auch beim Hören (trivialerweise, nicht nur beim Denken oder Erfinden) von Melodien, die sich als Raumanalogie beschreiben läßt, worauf oben kurz eingegangen wurde, 2.1.1 auf Seite 229. Setzt man nicht das Wort *Raum* in der Musik als mystisch unerklärbaren Assoziationskomplex, nur ahndungsvoll hinweisend zu gebrauchenden Ausdruck, im emphatischen Sinne, wie dies in einer neueren Veröffentlichung zu Musik und Philosophie im Mittelalter mehrfach erscheint, sondern versucht eine rationale Bestimmung, so ergeben sich Merkmale wie die Transpositioninvarianz, die Erkennung von Wiederholungen auch auf verschiedenen Tonhöhen, aber auch Dauern, die Existenz von Intervallen als Klassen von Tonpaaren und einige solche Strukturmerkmale.

Zum ersten Mal graphisch in rationaler Weise, also skalisch diastematisch sichtbar gemacht werden diese Merkmale in den Darstellungen etwa der, nun skalischen Transposition von *neumae*, melodischen Gestalten, die man frei im Tonraum verschieben kann, bei gleichbleibender Kontur in der *Musica Enchiriadis*; die antike Theorie leistet, wie später auch die westliche, die reine Transposition als Denkmöglichkeit abstrahiert in den Transpositionsskalen (auch graphisch, wie die Schemata von Boethius zeigen können; nur nicht angewandt auf die konkrete Notation; hier liegt der eigentliche Unterschied, nicht in der Raumanalogie — im rationalen Sinne verstanden! — als Strukturmerkmal melischen und rhythmischen „Gestalthörens“). Davon nun gibt auch die westliche Neumenschrift gewisse Faktoren wieder, allerdings in unvollkommener Weise: Die Transpositionsinvarianz z. B. einer *torculus*-Bewegung wird zwar dadurch wiedergegeben, daß jede solche Bewegung eben als *torculus* notiert wird, als *circumflexus*, al-

so *Hinauf – Hinunter* bzw. *tiefer Ton + hoher Ton + tiefer Ton*. Nicht adäquat angegeben wird aber einmal das Ausmaß der Bewegungen, zum andern aber die jeweilige skalische Lage in Relation zu umgebenden Neumen, die selbst wieder raumanalog notiert sein mögen, die Raumanalogie wird jedoch noch nicht zwischen Neumen genutzt, dafür konnte man *Romanus*-Buchstaben verwenden — jedenfalls in den adiastematischen Schriften, obwohl natürlich auch dies, wie die Diastematisierung zeigt, Merkmale sind, die im Sinne der Raummerkmale verstanden werden können und müssen. Die ursprünglichen Zeichen geben also gerichtete Bewegungen wieder, dann Tonpunkte in der genannten, „vorrationalen“ Relation, und schließlich ihre diastematischen Derivate dann Tonfolgen in skalisch rational bestimmter gegenseitiger Lage, wobei die überlieferten Komplexneumen vielleicht noch für phrasierungsmäßige Bedeutungen stehen könnten, melisch aber durch die eben umfassende, totale Raumanalogie überflüssig gemacht worden sind.

Insofern kann also auch der Neumenschrift, auch im adiastematischen Zustand, tatsächlich eine partielle, aber genetisch wesentliche Raumanalogie als Darstellungsleistung zugeschrieben werden, die der entsprechenden Abstraktionsleistung musikalischen Hörens genau entspricht, die z. B. Guido von Arezzo von Melodieteilen wie von kleinen räumlichen — natürlich eindimensionalen — Gestalten sprechen läßt, die man geradezu wie Streckenzüge wieder räumlich einander zuordnen kann; bekannt ist hier das Spiegelbeispiel. Diese Abstraktionsleistung wird also in der Neumenschrift zunächst ansatzweise, dann rational vervollkommenet, graphisch identisch wiedergegeben, was als *Anschaulichkeit* in der Weise von M. Haas doch vielleicht etwas zu großzügig vage umschrieben wird, um zu rationaler Erkenntnis führen zu können. Man kann somit wie bzw. mit Guido Melodieteile als Bausteine eben wie Gestalten formulieren, aus denen man eine Melodie zusammensetzt; ersichtlich eine Leistung, die mit dem Wort *Anschaulichkeit* strukturell nur höchst unzulänglich und vorrational wiedergegeben werden kann: Guidos Beschreibung der räumlichen Zuordnung von elementaren Melodiegestalten, einschließlich eines einzelnen Tons, macht die erreichte Totalität, aber auch deren phänomenale Natürlichkeit offenkundig; eine Leistung mittelalterlicher Musiktheorie (und Praxis), die nicht zum Gegenstand von irrationalen Assoziationen gemacht werden sollte; die Formulierung von *grammatikalischen Wahrnehmungsfiltren* erscheint daher zur rationalen Beurteilung der Rationalität ihres Urhebers geeigneter als zum Verstehen der historischen, es sei wiederholt: wesentlichen, betreffenden musikhistorischen Sachverhalte.

Nur, auch wenn man z. B. *torculi* beliebig aneinanderreihen kann, rein graphisch, als Wiedergabe z. B. einer entsprechenden Sequenz, darf doch nicht übersehen werden, daß die Neumenschrift in ihren Zeichen, ob analytisch oder einzügig, natürlich jeweils vom Anfangston beginnend nach „hinten“ weiterschreitend notiert, also dem Ablauf der Melodie als Tonfolge genau folgt, weshalb die Vorstellung von *Suf- und Präfixen* von vornherein, es sei wiederholt, historisch wie systematisch gänzlich inadäquat ist, d. h. zu betrachten ist nicht die Neume als Zusammensetzung von einer prä- oder suffigierten jeweiligen „Grundneume“, sondern die Möglichkeit der jeweiligen neumatischen Notierung von gegebenen, irgendwie als elementare Einheit der Melodie verstandenen oder erlebten Tonfolgen; und da ist es völlig irrelevant, ob

etwa Tonfolgen am besten als einzügige Neume mit vorangehenden oder nachfolgenden Einzeltonzeichen geschrieben wird bzw. geschrieben werden muß, weil es sich hier um historisch entstandene Zwänge der Notation handelt: Zwei Töne, die vor einer *flexa* stehen, bilden keine Präfixe, sondern Teile einer einheitlich gemeinten elementaren melischen Bewegung. Weder notationsmäßig noch vom Bezeichneten her ist die übliche Bezeichnung von Neumen als *prae-sive subpunctata* o. ä. als etwas Anderes als ausschließlich eine Möglichkeit der eindeutigen Benennung zu bewerten; ob man die Fachhochschulwerdung einer Universität wie Heidelberg als Elitisierung oder Vernichtung des Humboldt-Schellingsche Universitätsideals bezeichnet, ist angesichts der wirklichen Entwicklung völlig gleichgültig (wenn auch der Euphemismus der ersten als typisch politische Propaganda nicht zu leugnen ist): Namen sind auch bei den Neumen nicht notwendig Hinweise auf deren graphische Natur.

## 2.10 Zum „Verlust“ der zeichenmäßigen Differenzierung zwischen den rhythmischen Unterschieden im Vortrag der Töne

Daß hier das Wort *Verlust* in einem auf konkrete Inhalte bezogenen, „normalen“ Sinn gebraucht wird, muß zunächst betont werden, weil hier in neuerem Schrifttum tiefe allgemeine Erkenntnisse, wenn auch ohne ebenso tiefes Wissen um Quellen und musikhistorische Sachverhalte ausgebreitet werden<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup>**Zur Bilanzrechnung für mittelalterliche Musikgeschichte** Sicher ist es ein schönes Hilfsmittel, nach allgemeinen Begriffen, Begriffspaaren o. ä. zu fragen, um dann, wenn man schon keine wirklichen Probleme mehr in den Quellen erkennen kann, nach der Anwendbarkeit solch einprägsamer Formulierungen nun auch für mittelalterliche Musikgeschichte zu suchen — fündig wird man hier mit Sicherheit immer, ob man daraus Erkenntnisse ziehen kann, dürfte von der Profundität der Kenntnis der Sachverhalte abhängen. Beliebte Beispiele sind hier die Begriffe wie *Peripherie – Zentrum, das Neue – das Alte, Soziale Stände, oral tradition* versus *Verschriftlichung* und was man noch so alles kennt.

Neu ist hier nun die Suche nach der Anwendbarkeit der ökonomischen Begriffe *Verlust – Gewinn* auf Situationen oder Stationen mittelalterlicher Musikgeschichte, wie man sie von A. Haug in eindrucksvoller Weise durchgeführt finden kann, einschließlich der bekannten Erörterungen über das Nebeneinander von Fortschritt und Beharren. Daß allerdings solche Einprägsamkeit allgemeiner Bezeichnungen — besonders beliebt sind ersichtlich paarige Begriffe —, unter denen sich immer etwas denken lassen kann, ohne eine etwas breitere Wissensbasis eine gewisse Skepsis hinsichtlich der Frage überhaupt nach dem Sinn eines solchen Ansatzes nicht immer auszuräumen imstande ist, kann Haugs Beitrag belegen: Man kann jede historische Entwicklung unter dem Gesichtspunkt einer Bilanz — das wäre ja wohl der eigentliche Oberbegriff — beurteilen wollen; nur dürfte dies allein in Hinblick auf ganz konkrete, aus dem historischen „Material“ entwickelte Fragestellungen gelten: So könnte man fragen, ob die allmähliche Bewertung der Quart nicht mehr als perfekte, sondern höchst imperfekte Konsonanz in der Theorie als *Verlust* zu buchen sei, dem als *Gewinn* die größere Mannigfaltigkeit der harmonischen Beweglichkeit

Es sei kurz wiederholt, was bereits oben festgestellt wurde: Die auf den einzelnen Ton in ei-  
 gegenüberzustellen wäre; die Bilanz wäre dann positiv, es ist ein Überschuß erwirtschaftet worden,  
 durch geistige Tätigkeit und Erfahrung, die in Regeln geformt worden ist, wovon dann alle folgenden  
 Komponisten Nutzen ziehen konnten — angesichts dessen, was die Praxis der Mehrstimmigkeit daraus  
 macht. Ob eine solche Heranziehung von Begriffen einer anderen Disziplin wirklich nützlich sein kann,  
 hängt ersichtlich von der Fähigkeit solcher Begriffsübertragungen ab, historische Vorgänge klarer be-  
 urteilen zu können. Man könnte dies als Tiefe des Begriffs zu fassen suchen.

So erklärt C. Dahlhaus in gewohnt souveräner, von den historischen Sachverhalten so exemplarisch un-  
 beindruckter Weise zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit: *Der Klangtechnik der Mehrstimmigkeit lag  
 keine sprachunabhängige musikalische Intuition, sondern eine durch Sprache — durch die griechisch-  
 lateinische Wortüberlieferung — geprägte Denkform zugrunde, Musik als Text* in ed. G. Schnitzler, *Dich-  
 tung und Musik, Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979, S. 11 ff., S. 25. Wie man angesichts  
 schon der Regeln, die Guido formuliert, der grundlegenden Veränderung der Regeln in den Traktaten *ad  
 organum faciendum* mit ihrer Zulassung „neuer“ Konsonanzen so formulieren, ja Sprachabhängigkeit  
 in Gegenbewegungsregeln oder in den nun wirklich musikalisch total autonomen Regeln der *Musica  
 Enchiridis* finden kann, muß als Mysterium der Gläubigen an die Transzendenz von — im Sinne von  
 C. Dahlhaus — musikwissenschaftlichem Arbeiten gewertet werden, denn als sachbezogene, inhaltliche  
 Aussage ist so etwas ausgeschlossen: Die gesamte Konsonanzklassifikation, wie sie „klassisch“ von Jo-  
 hannes de Garlandia vorgestellt wird, ist gerade nicht antik, widerspricht der antiken Tradition, kann  
 also nur aufgrund von Erfahrungen mit eigenen mehrstimmigen Sätzen entwickelt worden sein: Und  
 um die Konsonanz von Quint und Quart, Oktav, Einklang, dann ja wohl Terz und Sext überhaupt zu  
 verstehen, mußte zunächst ja eine *sprachunabhängige musikalische Intuition* genutzt werden, das eige-  
 ne Erleben dessen, was antike Vorgaben zur Konsonanz *sprachlich* zu sagen hatten, schließlich mußte  
 ja erst erkannt werden, was denn eigentlich eine Quart ist, wie sie klingt, sukzessive wie gleichzeitig:  
 Wie anders als durch eigenes Erleben des Phänomens der Kon- und Dissonanz, die ja auch graduell  
 gewertet und klassifiziert wird, wäre eine Identifikation des klingenden *Substrats*, normal gesprochen  
 der Zusammenklänge mit den antiken Namen möglich gewesen? Das Prinzip der Gegenbewegung soll  
 aus antiker Sprachüberlieferung abgeleitet worden sein, also das Bedürfnis, die Parallelen zu vermeiden,  
 Klangabwechslung zu erreichen? Selbst das *bewegliche*, abschnittsbildende Organum ist in seiner Praxis  
 doch nicht aus der antiken, rein literarischen Überlieferung der Klassifizierung von Zusammenklängen  
 entstanden, umgekehrt haben sich diese Vorgaben als brauchbar erwiesen, das konkrete Erscheinen  
 solcher organaler Techniken rationalisieren zu können, vorgängig war zwangsläufig die *intuitive* Er-  
 fahrung und Schaffung einer organalen Praxis, nämlich der des „abschnittbildenden“ *organum*; aber  
 wahrscheinlich ist eine solche Konfrontation so überwältigender Formulierungen mit der historischen  
 Wirklichkeit nicht adäquat — Verf. muß allerdings bekennen, daß er zu derartigem Höhenflug über  
 diese Niederungen der Sachkenntnis nicht, immer noch nicht fähig ist, aber, was bedeutet eine un-  
 maßgebliche Meinung, vor allem aber die historische Wirklichkeit gegenüber der Formulierungskunst  
 von C. Dahlhaus? Die Bilanz jedenfalls dieser nur durch Inaudition (Intuition ist hier vielleicht doch  
 das falsche Wort) der sinnlichen Merkmale des Phänomens *Konsonanz* möglichen Entwicklung schon  
 der frühesten Theorie der Mehrstimmigkeit kann man, betrachtet man die Folgen, nun vielleicht ja als  
 positiv bewerten — fragt sich dann natürlich, was mit einer solchen Umschreibung eigentlich gewonnen  
 sein könnte.

Nun kann man natürlich auch die Ersetzung des genuin Beneventanischen liturgischen Gesangs durch  
 den Gregorianischen, wann man dies auch immer historisch geschehen sein lassen will, als *Verlust* die-

nem *scandicus* – in St. Gallen wie in Metz oder in der Bretonischen Schrift — bezogene Nutzung ses alten Gesangs bilanzieren wollen, wenn man eben unbedingt solche Begriffe anwenden will. Man kann dann noch weiter gehen, und danach fragen, ob dieser Verlust nicht doch ein Gewinn gewesen sein könnte — ein Gewinn z. B. einer exakten Notenschrift, denn entgegen aller Gregorianisch Römischen Ideologie, auf die hier im 2. Teil näher eingegangen wird, ist Gregorianik in Benevent eben erst mit der Verwendung diastematischer Notation in Benevent wirklich nachweisbar und nicht nur aus höchst fragwürdigen Indizien ableitbar (daß von Seiten Haugs die notwendige kritische Distanz zu den Vorstellungen von Pfisterer nicht zu erwarten ist, ist klar).

Haben die Langobarden mit ihrem *Verlust*, d. h. der Preisgabe einer alten Praxis einen *Gewinn* gemacht, weil sie jetzt schönere, bessere Melodien hatten? Bei der, angeblichen, sekundheulenden Mehrstimmigkeit der Langobarden wird man dies durchweg bejahen müssen. Daß man durch derartige Frage, ausgelöst durch Anwendung eines von Außen herangetragenem Begriffspaares, wirklich neue Sichtweisen erhalten könnte, ist nicht erkennbar. Wer einen wirklichen *Verlust* erlitten hat, unwiederbringlich, das ist die moderne Wissenschaft, die sicher höchst dankbar wäre, vollständig notierte Beneventanische Melodien untersuchen zu können — in Rom ist die Vernichtung des „anderen“ Repertoires bei der Einführung des franziskanischen Gesangbuchs ja nicht vollständig gelungen, welcher Gewinn für die moderne Forschung, sicher; nur was sollte hier die Aufstellung einer Bilanz für die Zeit? Eine Neuurteilung der Schönheit des Gregorianischen Chorals gegenüber den Nichtgregorianischen? Wer das nicht aus den Melodien selbst entnehmen kann — wird auch durch das Anbringen neuer Etiketten nichts Neues lernen können: Der Begriff der historischen Bilanz scheint nicht gerade geistige Sichtmöglichkeiten auf die Geschehnisse zu eröffnen, die ohne die entsprechende Etikettierung nicht zu erkennen wären. Das Vorgehen der Suche nach Anwendungsmöglichkeiten des Begriffspaares bzw. ihres übergeordneten Begriffs *Bilanz* scheint damit nicht mehr als formales, wenn auch nicht gerade tiefes Analogisieren, also eher als geistig quasiakrobatische Spielerei, wenn auch nicht mit Empfindungen, so doch eben mit Bezeichnungen zu sein; man könnte ja weiter fragen, ob eine ausgeglichene Bilanz vorliegt, ob ein Mehrwert erwirtschaftet wurde: Die Anwendung des Wortes *Bilanz*, einschließlich doppelter Buchhaltung, auf kulturhistorische Vorgänge läßt ersichtlich noch viele tiefe Assoziationen zu.

Aber natürlich kennt die Zeit selbst ja ausreichende, von Haug nicht immer wahrgenommene, Hinweise, daß irgendjemand irgendeine Entwicklung als etwas ansieht oder bewertet, was man auch als *Verlust* bezeichnen kann; man braucht hier nicht auf Schillers Vorstellungen des Verlusts einer ursprünglichen Einheit des Menschen im Urgriechen, die Vorstellungen von Georgiades, Rousseau und Browne über den *Verlust* der Einheit von Musik und Sprache zu rekurrieren; die Klagen über entstellten Choral, was man als *Verlust* seiner ursprünglichen Integrität umschreiben kann — wenn man so will —, sind bekannt; auch der Jammer über den Wandel der Mehrstimmigkeit von einer rationalen Kunst zu einem *Miau, Miau*, geradezu ausgestoßen vom *hospes*, was man ja auch als *Verlust* bewerten kann, nämlich eines ursprünglichen Gutseins der Musik, ist geläufig; man kann, wenn man die Literatur zur Kenntnis nehmen wollte, oder die Quellen kennt, auch an Gautier de Coinci denken, der sich über die weltliche Lyrik ereifert und den Gang zurück zur Ausschließlichkeit liturgisch geistlichen Dichtens wünscht, und dies als Klagen über einen *Verlust* an Verbindlichkeit der liturgischen Wertung qualifizieren, man kann an Johannes von Salisbury denken, der den Verfall der modernen Kirchenmusik — auch ein Begriff, über den man trefflich, wenn auch ohne Ergebnis, streiten mag — als Untergang jeden musikalischen Anstands, als Aufkommen einer Musik, die den *pruritus lumborum excitare* geeignet ist (was man als Vorwegnahme tiefster Erkenntnisse moderner Hirnforschung sehen kann, daß das Hören von Musik mit den Gehirnzentren verbunden ist, die das Essen von Schokolade, aber auch *having sex* „beinhalten“),

von raumanalog angeordneten *puncta* ist wie bereits gesagt auch dadurch bemerkenswert, daß *Scientific American* Nov. 2004, S. 68 u. 73 — welche Perspektiven für die Schokoladen- und Musikindustrie!), bewertet, und auch da mit einigem Recht von einem *Verlust* sprechen wollen; nur, was ist damit an Erkenntnis gewonnen, daß man das *Zurück zum Ursprung* der Zisterziensischen Choralreform als Hinweis auf *Verlust* der Gregorianischen Version für diesen Orden qualifiziert, oder von Seiten der Zisterzienser Reformer als *Verlust* der Ursprünglichkeit des Chorals durch Korruption der Sorglosigkeit und Sündhaftigkeit der *cantores* nach Gregor? Ist damit ein tiefer oder gar noch tieferer Einblick in die Philosophie der Musikgeschichte gewonnen?

Offenbar benötigt es dazu, daß ein Begriff in neuer Anwendung wirklich neue Erkenntnisse liefern kann, doch etwas tieferer Begriffsbildungen und eines anderen Vorgehens als des Versuchs, wo man die Konstituenten des Begriffs *Bilanz* nun auf die mittelalterliche Musikgeschichte anwenden könnte.

Nach dem Erkenntnisgewinn solcher, natürlich weite Assoziationsfelder eröffnenden Verfahrensweisen der Neuetikettierung zu fragen scheint also doch einen gewissen Anlaß ja vielleicht sogar Grund zu haben; insbesondere scheint der angesprochene Beitrag nicht ganz ungeeignet für die Äußerung einer solchen Frage zu sein, zumal wenn man an die zur befriedigenden Erfüllung der Eröffnung neuer Sichtweisen durch Anwendung „anderer“ Begriffe auf ja nicht gerade unbekannte Sachverhalte — eigentlich — notwendige profunde Kenntnis von Literatur und Quellen denkt; die Erörterung Haugs z. B. über Aribos Ausführungen zu Guidos Gliederungslehre, um nur ein Beispiel zu nennen, lassen nicht erkennen, daß er den historischen Sinn, den Zusammenhang und die Bedeutung dieser Tradition ausreichend, ja überhaupt den Quellen entsprechend reflektiert haben kann, von der Unkenntnis der für seine so weitreichenden Vorstellung allerdings sicher überflüssigen Fachliteratur ganz abgesehen (*Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte*, *Schweizer Jb. f. Musikwiss.*, NF 23, 2003, S. 15 ff.).

Ganz klar wird leider auch nicht, was der Autor sich eigentlich grundsätzlich unter der Anwendung des Prinzips der Verlust- und Gewinnrechnung auf die Musikgeschichte des Mittelalters gedacht haben mag, tiefere geschichtsphilosophische Erörterungen muß man offenbar als selbstverständlich voraussetzen, insbesondere die Erörterung, ob die Anwendung eines Begriffspaares dieser Art ganz unterschiedliche musikhistorische Vorgänge wirklich zu einer neuartigen idealen Einheit, zu einem im Sinne eines übergeordneten Gattungsbegriffs konstituierten Zusammenhangs führen kann, also zur Erkenntnis bisher unbekannt gebliebener Zusammenhänge. Der Begriff der *Bilanz*, d. h. von *Gewinn* und *Verlust*, scheint jedenfalls danach zu schließen, wie ihn Haug anwendet, kaum geeignet zu sein, eine solche übergeordnete geschichtsphilosophische Gattung konstituieren zu können, wie dies auch die oben genannten Beispiele zeigen, bei denen die Kategorien der *liturgischen Wertung* oder des Modells bzw. Topos eines andauernden Verfalls der Musik — die *olim pudens et modesta musica* o. ä. —, also der Rahmen der Wertung von Kulturgeschichte als Verfall wesentlich fruchtbarer zu sein scheinen. Auch die *Rückkehr zum Ursprung* o. ä. läßt sich in diesem Sinne als übergeordnete musikhistorische Kategorie brauchen, wie ein Vergleich der Choralreform der Zisterzienser mit ihrem Karolingischen „Vorbild“ zeigt, auch die Vorstellungen über korrekte Tonarten von Melodien z. B. bei Johannes Cotto lassen sich in solcher Sichtweise in allgemeinere Zusammenhänge bringen. Es gibt also durchaus die Möglichkeit, allgemeinere historische Kategorien auf musikhistorische Vorgänge im Mittelalter zu übertragen; ob zu diesen allerdings *Bilanz* in ihren zwei wesentlichen Konstituenten gehört, läßt sich jedenfalls aus Haugs Darlegungen nicht mit der notwendigen Sicherheit entnehmen. In Bezug auf die Kenntnis antiker Musiktheorie kann man z. B. sicher von einem *Verlust* sprechen — einen „Merowinger“, der diese Theorie auch nur ansatzweise beherrscht hätte, wird man nicht so leicht ersinnen oder gar nachweisen können. Hier ist Wissen — wie vieles andere — tatsächlich *verloren gegangen*; daß dieser *Verlust* dann in der



die Zeichen der Grammatik ja nicht die einzelne melische Bewegung, sondern die Silbeneinheit betreffen, also als Zeichen nur hinsichtlich der Melodik „ihrer“ Silbe völlig selbständig sind, hinsichtlich der Gliederung sind sie von ihrer Funktion her trivialer Weise an die gegebene Einheit der Silbe (oder, dann in Melismen an die Quasisilbe) gebunden. Daraus folgt, wie oben angesprochen, aber nicht etwa, daß sich eine (rhythmische) Neumennotation entwickelt, die etwa nur ganzen silbischen Neumen bzw. Quasisilben einen metrischen Wert zuordnet (dies könnte in der mittelbyzantinischen Notation gegolten haben); die „metrischen“ Werte trägt offenbar sehr früh

---

Neuarbeitung dieses Wissen in einen *Gewinn*, nämlich den Gewinn von Wissen weiterentwickelt „wurde“, könnte man ebenfalls sagen, wenn man das unbedingt will — musikhistorisch bilanziert kann man sogar von einem echten Gewinn sprechen, denn die Rezeption in einem ganz anderen Kontext als in Antike und Spätantike hat auch zu ganz neuen Ideen geführt, z. B. der, daß („reguläre“) Musik durch Theorie bestimmt ist. Nur, welchen Nutzen sollte diese Etikettierung dann eigentlich haben, ganz abgesehen davon, daß die grundsätzliche Verschiedenheit der angesprochenen und von Haug angeführten historischen Situationen durch die Anwendung des Begriffspaars *Verlust/Gewinn* in keiner Weise geeignet ist, diese Verschiedenheit als Individuation oder Spezifikation eines übergeordneten gemeinsamen Gattungsbegriffs erkennbar zu machen; ja, es wird deutlich, daß die Anwendung dieses Begriffs bzw. seiner Konstituenten jeweils so vom historischen Kontext abhängt, daß aus seiner, ja nicht notwendigen, Anwendung gerade keine vereinheitlichende Klassifizierung abgeleitet werden kann, jedenfalls wenn man die konkreten Sachverhalte beachtet. Die Anwendung wird damit aber als überflüssig erkennbar. *Überflüssig* in welcher Hinsicht? Nun, in Hinblick auf die musikhistorische Erkenntniserweiterung.

Um die Aufzählung nicht gerade unbekannter Tatsachen zu einer wirklichen Erkenntnisbereicherung machen zu können, wenn dies überhaupt möglich sein sollte, müßten einmal diese Tatsachen wenigstens ausreichend detailliert bekannt sein, zum anderen aber das übergeordnete Prinzip, nach dem ja wohl neu klassifiziert werden soll, etwas tiefer oder höher reichen als nur die Anwendungsmöglichkeit zweier Allgemeinbegriffe aus einer anderen Disziplin auf Situationen des musikhistorischen Wandels zu versuchen. So jedenfalls bleibt die Frage nicht ganz unbegründet, was solche Bemühungen eigentlich musikwissenschaftlich leisten sollen — als schlagendes Argument gegen die Wertungen von L. Fincher scheint solches Vorgehen nicht geradezu idealtypisch geeignet; denn, daß nur die Bekanntgabe der Ingeniosität des Autors beabsichtigt sein sollte, wird man ja wohl nicht annehmen müssen oder dürfen. Aber vielleicht ist Verf. nur zu sehr auf die musikhistorischen Sachverhalte und deren Verstehen geprägt, um solchen hohen Gedankenflügen adäquat folgen zu können; zu sehr beschwert von den eigentlichen Textaussagen, Sachverhalten und ihren Problemen. Hier jedenfalls wird das Wort *Verlust* in ganz einfachem Sinne gebraucht, zur Kennzeichnung des Umstands, daß z. B. die Metzger Neumenschrift ihre klare rhythmische Differenzierungsmöglichkeit verliert, ob das ein grundsätzlicher Verlust oder ein Gewinn ist, wagt Verf. nicht zu entscheiden. Es geht um konkrete Probleme, wie z. B. die raumanaloge Notierbarkeit von Musik: Hiermit wird, durch Übernahme und weitreichende selbständige Weiterentwicklung tatsächlich etwas so Neues geleistet, daß man hier von einem *Gewinn* sprechen muß, der Theorie (in weiterem Sinne) ist es gelungen, eine der menschlichen Verarbeitung von Informationen über melische Gestalten adäquate Darstellungsform zu finden, die das musikalische Denken — wenn sicher auch nicht in der Höhe des musikwissenschaftlichen Denkens von M. Haas verstanden — in einer Weise erweitert hat, die ganz andere Dinge denken läßt, z. B. Mehrstimmigkeit; ja, das ist ein *Gewinn*, ein Mehrwert, oder eher eine Erweiterung der Möglichkeiten, musikalischen Denkens; ein *Gewinn*, der sich wohlthuend von dem unterscheidet, was neuere Deutung so anbieten kann.

— d. h. seit dem Auftreten rein rhythmischer Notationsmittel in Neumenschriften — schon der einzelne Ton, und zwar, besonders klar in den hierin besonders „fortschrittlichen“ Neumen wie dem *scandicus*. Damit wird einmal deutlich, daß tatsächlich die Einzeltonnotierung als Konzeption nicht (allein) von der „Metrisierung“ verursacht worden sein dürfte, zum andern aber, daß die Probleme mit den einzügigen Neumen, etwa die Gültigkeit des *episems* bei einer St. Gallischen *flexa* oder beim Unterschied von rundem und eckigem *pes*, was mit weiteren Episemen und Buchstaben zu regeln war, nicht notwendig einer Frühphase angehört haben, bzw. Rudiment einer solchen, eine silbische Komplexneume insgesamt rhythmisch bezeichnenden Phase der Nutzung metrischer Zeichen gewesen sein muß; einer Frühphase, in der doch nur die silbische oder quasisilbische Neumengruppe als Ganzes „metrisiert“ wurde, sondern daß hier, bei der episemierten *flexa* ein graphisches Problem vorliegt, das mit den betreffenden einzügigen Neumen bzw. ihrer Traditionsdominanz verbunden ist<sup>126</sup>. Auch hier wird also die historisch bedingte Schreibkonvention zu einem Problem der logischen Homogenität des Zeichensystems — gegebene Konventionen, wie die Einzigigkeit des St. Galler *torculus* läßt nicht notwendig darauf schließen, daß man eine alternative metrische Bedeutung des mittleren Tons nicht hätte denken können.

Diese beiden Faktoren der graphischen Gestalt der Neumen, Konventionen und auch „metrische“ Oppositionen nun führen zwingend zur Frage, was mit dieser Fülle an Möglichkeiten dann geschieht, wenn die Neumenschriften nicht mehr „rhythmisch“ sind, also die Notwendigkeit der Bezeichnung „metrischer“ Oppositionen entfällt — also die Entwicklungen der — vielleicht nicht ursprünglich? — rhythmischen Notationen zu Notationen, die über die Rhythmik mit den genannten Mitteln nichts mehr auszusagen scheinen, also kein metrisches Bezeichnetes (mehr) haben. Es ist klar, daß dann die Zufälligkeit, d. h. Inhomogenität von Schreibkonventionen steigen muß, die „Unlogik“ muß zunehmen, wenn bei gleichem Zeichenarsenal die Menge der zu bezeichnenden Oppositionen so stark reduziert wird. Und daß dies der Fall ist, läßt sich bei der hier besonders interessierenden Metzger Schrift besonders gut erkennen. Auf Grund der angesprochenen Sachverhalte und der klaren Entwicklung zu nicht-„rhythmischen“ Notationsarten müßte die Behauptung einer bisher unentdeckten rhythmischen Bedeutung etwa und ausgerechnet der Metzger Notation im 13. Jh. den Nachweis von entsprechenden Oppositionen leisten, diese in den als vorgegeben zu bewertenden Schreibkonventionen lokalisieren und dann noch einen Grund für die Annahme überhaupt der Möglichkeit einer rhythmischen Deutung einer Notation geben, die in diesem Stadium sonst schon lange jede Berücksichtigung von rhythmischen Strukturen gänzlich aufgegeben hat.

Daß sich die Anzahl der Schreibmöglichkeiten, die sich nicht in homogener Logik, sondern als Konventionen, entstanden aus Traditionen verstehen lassen, mit Wegfall der Aufgabe, die zweiteilige Opposition für jeden Ton, also seine Bestimmung *lang* oder *kurz* zu sein, noch weiter vermehren muß, ist klar. Und daß dies geschehen ist, zeigen die Schriftdenkmäler deutlich genug; die Fülle der nur für den Zweck der Bezeichnung von metrischen Werten erfundenen

<sup>126</sup>Es sei erinnert, daß auch beim eckigen, „langen“ *torculus* von St. Gallen nicht zu erkennen ist, welche „metrische“ Qualität der Mittelton besitzt.

graphischen Zeichenoppositionen wird mit Wegfall dieses Bezeichneten partiell arbeitslos — welche Form aber lebt weiter?

So steht auf der Ebene der Einzeltonzeichen in Metz das *punctum* in auch graphisch logischer<sup>127</sup> Opposition zum als „Fähnchen“ notierten *tractulus*. In einigen Hss., z. B. PM III, Pl. 158, Egerton 857, führt dies zu einer an sich unverständlichen Konvention. Wie in den späten Hss. setzt sich das „Fähnchen“ als Einzeltonzeichen durch. Auch die Hs. *Bibl. Nat. f. f. ms. 20050* kennt so nur noch den *tractulus* als Zeichen für den silbisch vereinzelt Ton. Diese Notierung hat sich in der Konvention dieser Hs. auch durchgesetzt in den traditionell der Folge von Einzeltonzeichen verpflichteten Komplexneumen wie im *salicus* oder *climacus*, bzw. natürlich auch in entsprechender Verbindung: Die Einzelnoten aller solcher Neumen werden als „Fähnchen“ geschrieben. Aber auch der so reduzierte Zeichengebrauch — das auffällige Zeichen setzt sich durch, also das „Fähnchen“ gegenüber dem einfachen *punctum* — bewahrt die ältere Konvention der Einzigigkeit bei bestimmten Neumen, d. h. hier hat sich nicht die eigentlich vernünftige Notierung einfach in Gruppen von Einzelzeichen<sup>128</sup>, also von vereinzelt Zeichen, jedes für einen einzigen Ton, durchgesetzt, was gerade bei einem wesentlich syllabischen, und in den Melismen klar auf die betreffende Silbe bezogenen Melodiestil von graphischer und struktureller Logik her eigentlich absurd erscheint: Wenn man eine Tonfolge wie *ahcha* als „pyramidale“ „Fähnchen“folge nicht nur notieren kann, sondern durchweg notiert, erscheint es absurd, die Folge *aG* auf der anschließenden Silbe durch die einzügige *flexa* zu notieren. Daß hier auch die *virga* entfällt, liegt auf der Hand; die Reduktion der verfügbaren Einzeltonzeichen auf ein einziges, das „Fähnchen“ der Metzger Tradition des *tractulus* und die klare Erkennbarkeit der Tonhöhe auf den Linien macht die eigentlich schon in den früheren Hss., z. B. denen, die das *Graduale Triplex* zitiert, überflüssige Sonderstellung der *virga* endgültig zu einer unbrauchbaren, weil in jeder Hinsicht überflüssigen Redundanz auf Ebene der Zeichen — was, dann in der nordfranzösischen Neumenschrift, im Stadium der Quadratnotation, der *virga* ja auch eine gänzlich neue Aufgabe zuzuweisen erlaubte; natürlich ist die *virga* in dieser Schrift nicht ursprünglich Zeichen für längere Töne gewesen, man nimmt eine gegebene graphische Opposition, die keinen eigenen Sinn mehr hat, und nutzt sie neu, eben „metrisch“ zur Notierung des, altbekannten, elementaren Wertes der *longa*.

Auch diese von der Aufgabe leichter Lesbarkeit, dem auch die Reduktion überflüssiger Zeichenmengen dient, vernünftige Reduktion macht deutlich, wie seltsam eigentlich das Beharren der Neumentradition bei einzügigen Neumen, also der Neumen, mit denen richtungsmäßig alternde Bewegungen<sup>129</sup> repräsentiert werden, innerhalb dieses neuen Systems erscheinen muß:

<sup>127</sup>Die natürlich wieder von der Vorgabe der metrischen Zeichen für *kurz* oder *lang* abhängt.

<sup>128</sup>Die in der Hs. des *Chansonnier Saint-Germain des Prés* tatsächlich in einigen Neumen die einzügigen bzw. zusammenhängenden Formen (sinnvollerweise) verdrängt haben, vgl. I. Parkey, *Notes on the Chansonnier ...*, in *Music & Letters* LX, 1979, S. 261 ff., S. 266 f.

<sup>129</sup>Wie angesprochen, einschließlich von Tonrepetitionen der Art *ED DC*, die einzügig notiert werden können, etwa als *porrectus resupinus*! Diese modernen Neumennamen werden hier nur metaterminologisch angewandt, sie sollen nur die betreffende Neumeneinheit und ihre Gestalt aufrufen.

Die bereits in den „metrischen“ Hss. der Metzger Notation nur „metrische“ Berechtigung dieser einzügigen Neumen verliert in den nicht rhythmischen späten Stadien dieser Notation ihren Sinn völlig — das sieht man schon daraus, daß sie keine graphische Opposition mehr haben.

Dies kann man in etwas anderer Formulierung des gleichen Sachverhalts auch so sehen, daß mit dieser auffälligen Auswahl aus den Möglichkeiten der „metrischen“ Schreibkonvention die ursprüngliche „metrische“ Bedeutung völlig verloren gegangen ist: Die Einzeltonnotierungen in Gruppen, die Neumen wie *scandicus* oder *climacus* einschließen, werden durch das ursprünglich „lange“ Zeichen notiert, die traditionell einzügig schreibbaren Bewegungen oder Tonfolgen aber mit dem „kurzen“ Zeichen: Der eindeutige — Fehlen von Oppositionen — Verlust eines ursprünglich wesentlichen Teils des Bezeichneten führt nicht zu einer restlosen vereinheitlichenden Systematik der Notierungsweise: Nicht die „lange“ zweiteilige *flexa* setzt sich durch, was der neuen, reduzierten Funktion des „Fähnchens“ als reinem, nicht mehr „metrischem“ Einzeltonzeichen und der Notation von *scandicus* etc. genau entsprechen würde, nein, es bleibt die einzügige *flexa* als einziges Zeichen für Tonfolgen wie *DC* übrig. Entsprechendes gilt wie gesagt auch für die anderen traditionell einzügigen Zeichen; ein Beispiel für ein Weiterwirken der Tradition, das grundsätzlich begründenswert erscheint: Offenbar wird auch hier die Entstehung von Schreibkonventionen aus älterer Schriftphase durch das auffälligere Zeichen bestimmt.

In der zuerst erwähnten Hs. *Egerton* 857, Pl. 158 der *PM* III erscheint die Situation etwas anders, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Zeichen etwas sorgfältiger geschrieben sind als in *Paris BN f. f.* 20050. Die Folge für spätere, sorgfältigere Notation kann man im Graduale der Thomaskirche im 14. Jh. sehen, vgl. etwa Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 136 f., oder P. Wagners Veröffentlichung in den *Publikationen älterer Musik*: Die *climaci* haben nicht nur die *virga* in ihrer, alten<sup>130</sup> Funktion behalten, sondern notieren auch die „absteigenden“ Einzelnoten nicht als „Fähnchen“, also wie die silbischen Einzeltonzeichen, sondern als schräge, breite Strichlein, d. h. als die stilisierte, moderne Form des *punctum*.

Als Zeichen des Bezeichneten einer „metrischen“ Opposition scheidet, wie die jeweilige Einheitlichkeit des Zeichengebrauchs deutlich macht, dieser graphische Unterschied der syllabisch erscheinenden Einzeltöne und der in *climaci* auftretenden Einzelbestandteile aus, sonst müßte diese graphische Opposition, ausweislich der Notierung der gleichen Melodien in älteren Metzger Hss. Berücksichtigung finden: Jede melodische Wendung (als Neume schreibbar) wird nur auf je eine Weise notiert, es fehlen die Oppositionen; so fehlt natürlich auch die Opposition von einzügiger und zweiteiliger *flexa*, natürlich wird auch jeder Einzelton als „Fähnchen“ notiert; die alten Oppositionen sind zugunsten jeweils, d. h. für die jeweilige Neume, einheitlicher Schreibweisen verschwunden. In der genannten Hs. werden also die Einzeltöne in *climacus*-Neumen nicht in der sonst üblichen Form als „Fähnchen“, sondern als „schräge“ Punkte notiert. Das Gleiche gilt auch für die *scandici*, die hinsichtlich der Schreibrichtung anders als in der älteren Metzger Notation erscheinen. Auf diese Schreibgewohnheiten muß nicht näher eingegangen werden, sie haben jedoch klar keine rhythmischen Bedeutungen mehr; und melisch sind sol-

<sup>130</sup>Wenn auch wie oben angesprochen, nicht ganz ursprünglichen, sondern auf die Bedürfnisse einer melischen Schrift erweiterten.

che Unterschiede von vornherein überflüssig, denn, wie schon früher die Aquitanische Notation zeigt, wären allein aus Punkten oder „Fähnchen“ bestehende Neumen völlig klar: Die Varianten der Notation sind nicht notwendig auf Varianten des Bezeichneten bezogen, sondern Ergebnis verschiedener Entwicklung aus vorgegebenen Systemen, z. B. in der Entwicklung der Metzger Notation zu einer „rhythmuslosen“ Notation — und der Choral hat von sich aus das Bedürfnis einer rhythmischen Notation nicht mehr hervorgebracht; die bestehende, und, wie angedeutet, nicht etwa triviale Systematik der rhythmischen Notation ist offensichtlich relativ schnell für nicht mehr notwendig oder brauchbar gehalten worden.

Der Bezug zum Bezeichneten ist insbesondere in Hinblick auf diese Vorgabe klar: Wenn die Neumenorthographie auf der Ebene der Zeichen keine Oppositionen mehr kennt, wo in früheren Stadien Oppositionen bestanden, muß man, trivialerweise, den Verlust rhythmischer Differenzierung auf Zeichenebene und damit auch Verlust einer Opposition des Bezeichneten als für notwendig gehaltene Entsprechung zum Gemeinten sehen müssen — die einzige Alternative, daß etwa wegen Trivialität der rhythmischen Erscheinungsweise diese als nicht mehr für bezeichnenswert gehaltenes Merkmal des Gemeinten verstanden oder erlebt wurde, also die alte Rhythmik weitergegolten habe, nur ihre Notierung für überflüssig gehalten worden sei. Angesichts der differenzierten und systematischen Angaben z. B. der frühen, rhythmischen Metzger Schrift, erscheint diese Alternative als Deutung aber höchst unwahrscheinlich; man wird eine Veränderung der rhythmischen Erscheinungsweise des Chorals voraussetzen müssen — denn, die Differenzierung von zwei quantitativen Grundwerten jeder rhythmischen Form war natürlich durchgehend geläufig, sozusagen unabdingbare Folge des Unterrichts in Latein; eine Sprache deren mittelalterlichen und späteren Zeugnisse vom darin gerade so kundigen Rektor der Heidelberger Universität im Rahmen seiner Sichtweise einer Elitevolluniversität offenbar als grundsätzlich universitär lebensunwert angesehen werden.

Es folgt aber daraus, daß in dieser Hs. auch in den analytischen Neumen, eben den Neumen, die mehrere gleichgerichtete Bewegungen erfassen, wie in den alten einzügigen, sozusagen die „kurze“ Fassung weiterverwendet wird. Will man nicht eine radikal veränderte Rhythmik des Chorals voraussetzen, nämlich eine, bei der alle in komplexen Neumen notierbaren Töne kurz auszuführen sind, was gegen die ältere Tradition spricht, die übrigens in notierten Vorbildern durchgehend vorlag, so muß man auch hier eine logisch nicht verständliche Durchsetzung ganz bestimmter Schreibkonventionen, und zwar nach dem Verlust ihrer ursprünglichen „metrischen“ Bedeutung voraussetzen. Wie oben angesprochen führt der Verlust des „metrischen“ Bezeichneten zur Notwendigkeit, das Zeichenarsenal zu reduzieren, und bestimmte Schreibarten nun als absolut, eben nur noch für bestimmte melische Bewegungstypen gültig festzusetzen.

Daß die geschilderte Konvention keine Besonderheit der ja späten Hs. von St. Thomas in Leipzig ist, wird deutlich, wenn man die erwähnte Hs. *Egerton 857*, *PM III*, Pl. 158, betrachtet: Auch hier werden die *climaci* in der „kurzen“ Form verwendet, obwohl die „metrischen“ Oppositionen bzw. ihre Entsprechungen in der Neumierung völlig verschwunden sind. Auch die in *PM III*, Pl. 160, facsimilierte Hs. *Br. F. Fetis 1162* aus dem *XI<sup>e</sup> – XII<sup>e</sup> s.*, zeigt diese Verwendung des einfachen *punctum* in den genannten Neumen, wie *climacus* und *scandicus*.

Hinzu kommt eine in Leipzig nicht mehr relevante Konvention, die ebenfalls bereits erwähnt wurde: Der Schlußton solcher Neumen wird gern als „Fähnchen“ notiert; eine angesichts fehlender Opposition eines metrisch Bezeichneten im Sinne einer „umgekehrten“ *virga* funktionierende Schreibkonvention, die zwar überflüssig ist, aber doch eine gewisse leichtere Erkennbarkeit des Endes, und damit der Gliederung von solchen Tongruppen beinhaltet<sup>131</sup>.

Natürlich könnte man auch hier postulieren, daß sich ein völlig neuer, absurder Rhythmus durchgesetzt habe, der *scandici* alle „kurz“, alle *climaci* „kurz“, aber mit langem Schlußton, alle einzügigen Neumen (d. h. die damit bezeichneten Töne) als „kurz“, aber ohne langen Schlußton rhythmisiert hätte — angesichts der Herkunft der Zeichen aus eindeutigen Oppositionen, deren „metrische“ Eindeutigkeit aber auch aus der Zeichengestalt und deren antiker Vorgabe, also nicht nur aus der Opposition von melisch identischen, in Neumen gefaßten Bewegungen bewiesen ist, braucht man auf die Absonderlichkeit solcher rhythmischen „Deutungen“ keine Rücksicht zu nehmen, die auch noch niemand behauptet hat; andere Seltsamkeiten dagegen wurden behauptet, worauf im Folgenden einzugehen ist.

Musikhistorisch relevant erscheint eine systematische Untersuchung der jeweils entstandenen Schreibkonventionen nach Feststellung des Verlusts der „metrischen“ Angaben, also des „metrischen“ Bezeichneten, das durch bestimmte Zeichen wiedergegeben werden soll — und die Existenz von Oppositionen auf der Ebene der Zeichen, die melisch identische Tonfolgen erfassen, ist wie ebenfalls bereits bemerkt ein wesentliches Indiz für die Existenz eines solche „metrischen“ Bezeichneten<sup>132</sup>. Diese Ausgangslage ist ebenso klar wie die Notwendigkeit, beim Verlust dieses Bezeichneten neue Schreibkonventionen auszuwählen, die dann aber eindeutig sind, d. h. jeder bestimmten melischen Bewegung, jeder als „neumische“ Einheit verstandenen Tongruppe ein und nur ein Zeichen entsprechen lassen (wobei auch hier die Möglichkeit von Schreibkonventionen zu beachten ist). Nach Feststellung des Verlusts der „metrischen“ Opposition wird die Frage nach der Entwicklung neuer Schreibkonventionen im angesprochenen Sinne höchstens für die Bewertung von Abhängigkeiten o. ä. von Relevanz.

Musikhistorisch von sozusagen strukturellen Interesse — natürlich nur, wenn man überhaupt an einem so abgelegenen Gebiet wie der Entstehung und Entwicklung der, wie so vieles

<sup>131</sup>Vergleichbares könnte die Schreibung des *climacus* z. B. in der, wesentlich von den beiden hier vor allem betrachteten Notationen unterschiedlichen nordfranzösischen Notation des Meßtonars von Montpellier bedeuten, worauf E. Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 112, verweist: *Das Schlußzeichen des mehrteiligen Climacus wird als Haken ... geschrieben (vielleicht ein Anklang an den einzügigen Climacus), ebenso das Schlußzeichen des Trigon.* Die Hs., die keine rhythmischen Hinweise — entsprechend der Schriftgattung — kennt, verwendet übrigens strikt auch den analytischen *scandicus*, genau wie die Metzger Notation, obwohl die Nordfranzösische Neumenschrift hier eigene Traditionen entwickelt hat, eben den einzügigen *climacus*, worauf noch kurz einzugehen ist. Weil der Schlußhaken des *climacus* aus dem Meßtonar von Montpellier kein generelles Schlußzeichen in Abwärtsbewegungen ist, also nicht etwa eine „negative“ *virga*, ein jeweiliges „Tiefstzeichen“ vorliegt, hat die Erklärungshypothese von Jammers einiges für sich.

<sup>132</sup>Denn es wird ja auch nicht etwa eine andere Einteilung der Neumen durch solche Oppositionen angezeigt; hinzu kommen für ganz skeptische Gemüter die klärenden Aussagen der Zusatzbuchstaben.

andere, unitären abendländischen Notenschrift inhaltlich interessiert sein sollte — ist dagegen die Frage nach dem Grund des ja relativ raschen Verlusts der Ebene eines „metrisch“ Bezeichneten grundsätzlich ja für jeden angegebenen Ton: In Hinblick auf die ursprüngliche Sorgfalt, wirklich für jeden Ton seine „metrische“ und nicht nur seine melische, und eventuell auch nur seine „phrasierungsmäßige“ Bedeutung anzugeben, fällt ein solcher Verlust oder Verzicht auf — um so mehr, als, wie bereits bemerkt, die alten Hss. als Vorlagen vorhanden waren; den Unterschied konnte jeder bemerken, bis auf die genannten Inhomogenitäten sind die Zeichen ausreichend häufig aus sich klar. Die Produktivität der Notation weist nur eben nicht in Richtung einer Steigerung der als Bezeichnetes wiederzugebenden Bereiche, sondern in Richtung einer sogar strukturellen Reduktion<sup>133</sup>.

Hinsichtlich der Wirklichkeit der Rhythmik des Chorals etwa um 900, also des rhythmisch Gemeinten, wurde bereits zu Anfang dieses Beitrags auf das Problem hingewiesen, daß die Nutzung der Zeichen und damit des Bezeichneten der Metrik nicht notwendig ein eindeutiges Modell dieser Wirklichkeit sein muß. Angesichts der Schnelligkeit, mit der die Neumenschriften bis auf sehr traditionelle Denkmäler, die ältere als autoritative Schreibweise weiterüberliefern, die „metrischen“ Differenzierungsmöglichkeiten aufgeben, stellt sich die Frage nach der Art der gemeinten Rhythmik natürlich besonders intensiv. Klar ist, daß eine in ihrer sinnlichen Eingängigkeit besonders effektvolle Rhythmik kaum völlig aufgegeben worden sein dürfte, zumindest wäre es nicht leicht verständlich<sup>134</sup>; aber auch bei einer komplizierteren, weniger eingängigen Rhythmik, die klar geschrieben vorliegt, ist nicht einzusehen, warum die Notation die Leistungsebene einer Notierung auch der Rhythmik aufgeben sollte, selbst wenn die Ausführung etwa in Vergessenheit geraten wäre. Ein naheliegender Schluß muß eigentlich sein, daß die notierte Rhythmik in der Wirklichkeit, als Gemeintes vielleicht doch nicht so eindeutig war, wie die „metrischen“ Schriften dies nahelegen scheinen.

Hinzu ist noch zu beachten, daß das Bezeichnete der metrischen Zeichen aus der antiken Grammatik ja nicht einfach *lang* und *kurz* ist, sondern sozusagen untrennbar damit auch die genaue Relation beinhaltet, also 2:1; anders konnte das Bezeichnete dieser Zeichen nicht ver-

<sup>133</sup>Wenn auch die Entwicklung der mensuralen Notation zu der etwa um 1600 ebenfalls deutlich reduktiv ist, so handelt es sich hier nicht um den Wegfall eines wesentlichen Bereichs des Bezeichneten: Die rhythmischen Formen bleiben notierbar, nur eben in vereinfachter Weise auf der Ebene der Zeichen und der Systematik des Bezeichneten. Das ursprüngliche System war zu redundant; vom Gemeinten, den rhythmischen Möglichkeiten geht hier aber nichts verloren, will man nicht Notation in Art der Georgiades Nachfolge mystifizieren, was wiederum nur möglich ist, wenn man vom Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem nichts weiß. In der Neumenschrift geht aber sozusagen ein ganzer Bereich des Bezeichneten verloren, nämlich die Angabemöglichkeit „metrischer“ Dauer von Tönen. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zur Vereinfachung der Mensuralnotation!

<sup>134</sup>Wie auch die *Flors del gay saber* für die Einstimmigkeit bemerken — Näheres findet man in Verf. *Musik als Unterhaltung* —, wird das „Ende“ des Modalrhythmus als kompositorisch verbindliche Rhythmusart der Mehrstimmigkeit durch Verlangsamung bzw. „Auflösung“ in kleinere Notenwerte, also auch eine Veränderung der Musik selbst hervorgerufen; für die Choralrhythmik können solche Faktoren trivialerweise nicht herangezogen werden.

standen werden. Diese Kenntnis hatten selbstverständlich auch die *cantores*, die die „metrischen“ Notationsmittel einführten. Angesichts der Klarheit der Angaben müßte man deshalb eine Ausführung z. B. des Grad. *Universi, qui Te expectant* in dieser Weise erwarten:



Besonders die Metzger Version<sup>135</sup> läßt erkennen, daß man ohne große Schwierigkeit die ganze Melodie in dieser Weise übertragen könnte; die „metrische“ Struktur ist genauso durchgehend eindeutig gekennzeichnet wie die melische Form — dabei ist natürlich zu beachten, daß die Melik in den noch adiastematischen Neumen natürlich nur in der diesen möglichen Weise angegeben werden kann. Nur, war eine solche nun metrisch eindeutige Ausführung tatsächlich das, was die Neumatoren gemeint haben? Schon der Umstand, daß die St. Galler Version bei den beiden Anfangs-*virgae* der *climaci* nicht nur kein *epistem* hinzufügt, sondern noch ein *c*, könnte als Hinweis darauf gesehen werden, daß die so klare metrische Bezeichnung jeden Tons nicht die ganze rhythmische Wirklichkeit wiedergeben kann, daß also die durchgehende Metrisierung der Töne eine Art hyperkorrekte Kennzeichnung darstellt, die auch durch die Natur der verwendeten Zeichen bestimmt war: Die metrischen Zeichen stehen in einer klaren Zweieropposition, entsprechend dem Bezeichneten *lang/kurz*, so daß bei einer Verwendung geradezu zwangsläufig jeder einzelne Ton entsprechend bezeichnet werden muß. Jede Silbe hat in der grammatischen Prosodie eine der beiden metrischen Dauern — ob dies der sprachklanglichen Wirklichkeit genau entsprochen hat, dürfte auch nicht so ganz einfach zu beweisen sein, daß also Sokrates bei seiner Rede vor seinen Mördern jede Silbe exakt nach der Metrik ausgesprochen haben soll, jede lange in doppelter Zeitdauer jeder kurzen Silbe.

Denkbar ist also, daß der Systemzwang der Zeichen und ihres Bezeichneten die Neumatoren eben zu einer Art hyperkorrekten Darstellung gezwungen haben könnte. Das System der metrischen Zeichen zwingt zu einer auf den Ton bezogenen Entscheidung, der vielleicht gar keine entsprechende rhythmische Wirklichkeit als Gemeintes gegenüberstand, d. h. daß vielleicht nur eine etwas beschleunigte Ausführung zu einer entsprechend, metrisch scheinbar klaren, Kennzeichnung zwang.

Denkbar wäre also, daß eine solche Diskrepanz zwischen der metrisch eindeutigen Kennzeichnung der Dauer von Tönen und der rhythmischen Wirklichkeit des Chorals, natürlich auch des mittelalterlichen Chorals<sup>136</sup>, doch so groß war, daß auch Kopisten keinen Grund für die

<sup>135</sup>Und die Übereinstimmung der rhythmischen Angaben in den beiden verschiedenen Regionen entstammenden Neumierungen scheint der der Übereinstimmung der melischen Gestalt gleichzukommen, ein eigentlich erstaunlicher Befund.

<sup>136</sup>Zur Nutzung der metrischen Zeichen in mittelalterlichen Melodieaufzeichnungen, zu ei-



Weiterführung der Anwendung metrischer Zeichen sehen konnten. Daß ein musikalisches Zeichen **aquitanischen Nutzung von *brevis longa*que und zur grundsätzlichen Natur der Notation modaler Schemata** Bis auf die Probleme, die die Konvention der einzügigen Neumen bedeutet — z. B., daß eine graphische Kennzeichnung der metrischen Dauer des Mitteltons eines eckigen *torculus* in St. Gallen ausgeschlossen ist —, läßt sich z. B. auch die melismatische Version der Melodie *Frigdola* in St. Gall. 484, S. 269, durchgehend mit klaren metrischen Angaben lesen. Gerade die vielleicht vollständige Nutzung der metrischen Differenzierungsmöglichkeiten der metrischen Notation analytischer Neumen, also von *scandicus*- und *climacus*-Neumen in diesem Repertoire zeigt, daß hier kein Unterschied zur Notation der Gregorianischen Melodien gegeben ist. Crocker geht in seiner Ausgabe auf diese Probleme nicht ein.

Dagegen scheint die Überlieferung von Ratperts Lied für Kaiserin Angilberga, vielleicht von 880, wenigstens in der Kopie, in St. Gall. 381, S. 48, keine metrische Bezeichnung der Töne in den Neumen zu verwenden: Alle *climacus*-Derivate werden mit Punkten geschrieben, alle *flexae* ohne Episem, wie auch die *pedes* alle rund erscheinen, wobei allerdings auffällt, daß der *pes subbipunctatus*, also ein „climatifizierter“ *pes* eckig notiert wird, offensichtlich ein Hinweis auf eine Schreibkonvention, die hinsichtlich der Verwendung metrischer Bezeichnungsmöglichkeiten nicht „logisch“ sein muß. Lediglich die *virgae* lassen vielleicht eine auch so gemeinte Opposition erkennen, mit bzw. ohne Episem. Ob dies darauf deuten könnte, daß der gemeinte Rhythmus tatsächlich nur die entsprechenden „metrischen“ Werte auf den betreffenden *virgae* kannte, d. h. rhythmische Unterschiede, die sich in dieser Weise als Dauerunterschiede metrisch notieren ließen, wie dies ja auch die „metrischen“ Angaben der *Scolica Enchiriadis* anzeigen, die nur an Schlüssen längere Werte haben (wollen), also mit Sicherheit keine metrische Rhythmik kennen, ist eher unwahrscheinlich. Daß die von der *Scolica Enchiriadis* explizit gemachte Rhythmik eine rhythmische Notation hätte hervorbringen können, wäre ersichtlich eine absurde Annahme — das, in Übereinstimmung mit der Rezeption dieser Vorgabe durch Guido von Arezzo, läßt den Grad an Differenzierung der rhythmischen Neumenschrift nicht gerade trivial erscheinen. Die Notation von Ratperts Lied jedenfalls steht in deutlichem Gegensatz zur „metrischen“ Komplexität der betreffenden Angaben rhythmischer Notation von Choralmelodien — und macht deutlich, daß die Verwendung klar metrischer Zeichen schon vom theoretischen Ansatz her die entsprechende zeitquantitative Bezeichnung jedes einzelnen Tons erfordert hat: Einfach ist die Frage nach dem rhythmisch wirklich Gemeinten ersichtlich nicht zu lösen.

Besonders schön und sorgfältig verwendet Hartker die metrischen Zeichen z. B. im *Gallusofficium* in St. Gall. 391, S. 127, wo auch der senkrecht episiemierte *tractulus* auftritt, was von strikter metrischer Logik her als dreifache Zeit aufzufassen wäre — die, angesprochene natürlich nicht generative, Verwandtschaft zur antiken Rhythmusnotation ist bemerkenswert: Das gleiche Ausgangsmaterial führt graphisch zu vergleichbaren Bildungen bei Bedarf nach Dauern, die über das Bezeichnete der metrischen Zeichen hinausgehen (abgesehen natürlich davon, daß vier- und fünfzeitige Dauern Hartker nicht notwendig erschienen sind).

Die Frage, ob nicht, vor allem rhythmische Dichtung wie die westfränkischen Sequenzen, auch ihren eigenen, vielleicht eben gerade metrisch zu erfassenden Rhythmus gehabt haben (eine Notierungsmöglichkeit von Akzentalternation ist ausgeschlossen), ist sicher berechtigt: *Gloria victoria Per sacra preconia Salus et in saecula Innovamus organa Christo sit per omnia At Johannis annua*, vgl. Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 122, Paris, BN f. l. 1118, ist als Text so auf rhythmische Schematik gerichtet (Ausdehnung des Reimes in Hinblick auf Verslänge), daß die Qualität der Sprache zu leiden scheint. Hier also wäre anzunehmen, daß eine Relation zwischen Tondauer und Akzent mit metrischen Zeichen

chensystem eines der beiden wesentlichen Bereiche, Melik und Rhythmik, also die beiden allein zu erfassen gewesen wäre. Der Notator unterscheidet eindeutig zwischen einer Notation in *puncti* und *tractuli*. Im Gegensatz zu Jammers Angaben tritt als Höchsttonzeichen auch noch die *virga* auf, und zwar nicht einfach in dieser Bedeutung, sondern auch noch bezogen auf die Gliederung: Rein „absteigende“ Neumen, also *climacus* wie gelegentlich auch *flexae*, beginnen häufig mit einem *tractulus*, wogegen aufsteigende Neumen als Abschluß, also *pes*, *climacus resupinus* etc. durchweg die *virga* an höchster Stelle aufweisen. Ein solcher Zeichengebrauch ist auch in der fast total in Einzelpunkte aufgelösten Aquitanischen Notation zum Lesen sinnvoll — übrigens, was sollten alle solche Bemühungen um graphisch gute Lesbarkeit, wenn die Hss. mit Neumen nicht zum absingen gedacht gewesen wären? Natürlich nicht zum Absingen wie Stimmen, wohl aber zu einem Lesen und Nachsehen zum Singen, das melodische Gestalten eben absingt; genau nach den entsprechenden Angaben.

Als Fragen bleiben, u. a., noch, warum dann überhaupt noch die zusammengeschriebene *flexa* auftritt. Die Antwort, daß ihr Auftreten melisch immer in Situationen begegnet, die mit einem *torculus* notiert werden könnten, also Aufstieg und Abstieg, wird dadurch relativiert, daß es auch *virgae praebipunctatae et subbipunctatae* gibt, und eine Einschränkung etwa auf Neumen, die mit einem *circumflexus* enden, also etwas wie *torculi praepunctati*, ist auch nicht möglich, weil Folgen wie *torculus praetripunctatus subtripunctatus* auch begegnen. Eine Erklärung gerade im letzten Fall wäre also nur dann möglich, wenn man sie als *torculus praetripunctatus + climacus* ansetzt, also eine entsprechende Phrasierung der Neumen abliest: Die Lösung der zunächst unerklärbaren graphischen Oppositionen würde also die *virga* strikt als Schlußton einer „aufsteigenden“ Neume, die *flexa* als Schlußbewegung eines *torculus* (beliebig *praepunctatus*) bedeuten. Dann wäre die rein analytisch notierte *flexa* eine „von oben gerechnete“ Bewegung, die nicht mit einer *virga* beginnen kann.

Dieser methodische Hinweis auf die Notwendigkeit, zunächst aus rein melischen Situationen und möglichen Phrasierungen die Orthographie der Zeichen abzuleiten ist deshalb notwendig, weil in den Einzeltonzeichen, also *puncti et tractuli* tatsächlich ein Unterschied gegeben ist, der nicht nur alle Anfänge als *tractuli* und alle „Binnentöne“ als *puncti* schreibt, sondern auch Folgen wie *scandicus* (= *virga praebipunctata*) + *tractulus* + *tractulus* + *tractulus subbipunctatus* kennt, die man phrasierungsmäßig höchstens als jeweils isolierte Töne mit abschließendem *climacus* ansehen müßte, in Tonbuchstaben also (Ausgangston hypothetisch) *DEF / F / E / DCH* lesen müßte, was ja nicht ausgeschlossen wäre. Man kann auch noch das Auftreten des *tractulus* als Tiefsttonzeichen von *climaci* verstehen, wenn keine *resupinus* Bewegung folgt; was man allerdings mit *climaci* tun soll, die als *punctum + punctum + punctum* notiert werden (ib., 6. Zeile am Anfang), wäre schwierig zu sagen, wenn es keine Wiederholungen gäbe, so findet sich auf der zitierten Seite der „gleiche“ *pes* einmal nach den bisherigen Regeln orthographisch notiert mit *tractulus* als Anfang — der *tractulus* für den Tiefstton der Gruppe folgt später — bei der Wiederholung aber mit *punctum* als Zeichen für den Anfangston. Dies ist klar eine Nachlässigkeit in Bezug auf eine offensichtlich sehr durchdachte und nicht triviale Notierungsdifferenzierung für die Phrasierung.

Man wird also Jammers, ib., nicht ganz folgen können, wenn er bemerkt, daß *der Unterschied zwischen Longa und Brevis ... nicht immer klar durchgeführt. ... werde*, weil die graphische Opposition höchstwahrscheinlich gar kein metrisches Bezeichnetes besitzt, was ja auch mit der Aquitanischen Notation in Einklang steht: Wenn also auch sonst keine klaren graphischen Oppositionen zu erkennen sind, ist zu fragen, ob hier überhaupt ein klares Bezeichnetes, also eine klare Unterscheidung zwischen *langen* und *kurzen* Tönen überhaupt gegeben sein konnte. Evident ist dies höchst unwahrscheinlich, obwohl natürlich von der Zeichengestalt her gesehen, selbstverständlich die graphische Opposition auf die

zur musikalischen Gestaltbildung „fähigen“ und so auch in der antiken Theorie formalisierentsprechende metrische Opposition zurückzuführen ist. Daß diese den Erfindern dieser Notationsart unbekannt gewesen sein sollte, wäre eine wenig wahrscheinliche Annahme. Sie verwenden jedoch eine solche graphische Opposition nicht im Sinne des eigentlichen bzw. ursprünglichen Bezeichneten, die Systematik der Zeichen ist also immer auch historisch zu betrachten, hier also als „Mißbrauch“ der graphisch „eigentlich“ metrischen Opposition, und das ganz bewußt — die Neumenschriften sind rational erdachte Zeichensysteme.

Daß der Neumator etwa jeweilige Schlußtöne als *lang* hätte herausstellen wollen, wäre schon deshalb eine abwegige Vermutung, weil dann „*resupin*“ endende Bewegungen immer nur *kurz* wären. Man kann leicht, wenn man die Notation auf graphische Oppositionen untersucht und nach möglichem Bezeichneten sucht, weitere Argumente gegen eine „metrische“ Deutung finden.

Wenn der Notator bzw. die Erfinder dieser Notationsweise so deutlich auf die ja mögliche, und ihnen mit Sicherheit aus dem Schulunterricht bekannte metrische Bezeichnung von Tönen verzichtet haben, dann ist auch hier eine Art Überflüssigkeit strikter „metrischer“ Angaben charakteristisch für die Entwicklung: Es ist doch wohl möglich, daß der zitierte Sequenztext in seiner poetischen Form „Folge“ eines modalrhythmischen Schemas ist (nicht notwendig eines der bekannten sechs *modi*, irgendeine modale Folge von rhythmischen, gleichen Elementargestalten), die so selbstverständlich war, daß eine Notation überflüssig erscheinen mußte, d. h. nur die melische Notation wichtig erschien. Nein, das ist keine Behauptung, sondern nur ein Hinweis auf eine rhythmische Möglichkeit, denn, für modalrhythmische Regelmäßigkeit geben die Phrasierungsangaben wohl keinen Hinweis (man beachte, bitte, daß ein Ausgehen vom Wortakzent als mögliches Objekt akzentalternierender rhythmischer Ordnung notwendig nur für die Reime angenommen werden könnte); eine schlüssige Aussage zur gemeinten Rhythmik dürfte ausgeschlossen sein.

Auch die Notation mittelalterlichen Chorals erweist sich also nicht etwa als „Garant“ dafür, daß die metrischen Notationsmöglichkeiten notatorisch auch ins 12. und 13. Jh. hätten weitergeführt werden müssen. Die angesprochene Entwicklung wird durch die Notation der Melodien rhythmischer Dichtung nicht verändert oder gestoppt, obwohl hier z. B. eine Zuordnung jeweils einer *Länge* zur Betonung denkbar gewesen wäre. Natürlich kann hier auch argumentiert werden, daß die rhythmische Dichtung ihr silbenzählendes Prinzip für die Zeit so trivial, d. h. schematisch in einen irgendwie modal regelmäßigen Rhythmus hat erscheinen lassen, daß eine explizite Notation eher überflüssig erschienen sein kann — die modale Rhythmik ist auch nicht so differenziert, daß nicht allein die Notierung in Gruppen, also keine eigentlich metrische Notierung, ausgereicht hätte bzw. ausreicht, das gemeinte rhythmische Schema erkennbar zu machen: Denn notiert wird das Schema, nicht die metrische Struktur, die als Bezeichnetes erst von den Theoretikern definiert wird! Insofern als modale Rhythmen im allgemeinen Sinne der Wiederholung gleichartiger metrischer und/oder akzentrythmischer Elementargestalten auf dem Automatismus von Erwartungsschemata einfacher Art beruhen, mußte eine Notierung zumindest für den, der in direkter Überlieferungstradition steht, sicher nicht notwendig erscheinen — denn zu bestimmende rhythmische Alternativen im modalen Ablauf gibt es nicht, bis auf leicht ins Schema einzubringende „Ziernoten“: Wie gesagt, lassen die *Flors del gay saber* klar erkennen, daß modale Rhythmuschemata eben trivial waren, und daß allerdings in entwickelten, vornehmlich instrumental bestimmten Gattungen, von denen Morent keine Ahnung hat, eine Auflösung auch des Eindrucks der, vorauszusetzenden, modalen Rhythmik durch „zuvielen“ Ziertöne entstanden ist — nur, die „normalen“ Gattungen, die modalen Schemata verpflichtet waren, die muß man doch nicht noch rhythmisch notieren; vielleicht überlegt man sich einmal, daß die Melik hier in ganz anderem Maße Alternativen, d.

ten Formfaktoren, einfach verliert, also die metrischen Differenzierungsmöglichkeiten aufgibt, erscheint schon bemerkenswert nicht trivial. Die Annahme, daß die Choralausführung z. B. durch die von der *Musica Enchiriadis* angeführte *modesta et concors morositas, quod suum est huius meli*, ed. Schmid, S. 38, 15<sup>137</sup>, also durch bemerkenswerte Langsamkeit so beeinflusst worden sei, daß die Töne „äqualistisch“ wurden, ist kaum als ausreichende Erklärung anzusehen, zumal sie auch nicht originell ist<sup>138</sup>. Zumal, wie viele Melodien wurden überhaupt organal

---

h. Freiheitsgrade bot. Was das heißen soll? Nun, ganz einfach: Ein modales Schema „läuft“ ab, eine Melodie, kann an jeder Stelle nach oben, nach unten verlaufen oder gleich bleiben. Das eine muß man notieren, will man überhaupt notieren, das andere ist trivial (weshalb die Behauptung, die Melodie von *Kalenda maya* könne auf keinen Fall modalrhythmisch gemeint gewesen sein, absurd ist, zumal wenn eine solche Deutung ohne Schwierigkeiten möglich ist; zu notieren war dann natürlich nichts, das rhythmische Schema war, schon angesichts eben des Prinzips rhythmischer Dichtung, für den Zeitgenossen trivial gegeben) — daß das bei einem Thema einer Symphonie von Mozart nicht mehr der Fall ist, verdankt man „dem“ Mittelalter, das als universitäres Forschungsgebiet durch Ausradieren des fachlichen Zugangs zu seinen lateinischen Quellen für irrelevant zu deklarieren nur Eliterektoren der neuen Generation in den Sinn kommen konnte.

<sup>137</sup>Jeder mediävistisch arbeitende Musikwissenschaftler, der sich mit dieser Schrift befaßt, nimmt dankbar zur Kenntnis, daß ein Gelehrter von der Größe eines H. H. Eggebrecht unter direktem Bezug auf sich selbst und seine so unbestreitbar ungeheure Bedeutung feststellt: *Die Musica enchiriadis bildete während meiner universitären Lehrtätigkeit ... ein Fundament meiner musikwissenschaftlichen Unterweisung*, denn damit ist diese Schrift in einer Weise nobilitiert, die nur noch durch die wirkmächtige wie wortgewaltige Formulierung verstärkt werden kann, daß *Die Musica enchiriadis ein Punkt war, in der Geschichte vor tausend Jahren. Aber dieser Punkt ist, gespeist und erfüllt von der griechischen Antike und eingesponnen in den christlichen Kultgesang, der Anfang eines Crescendos bis in unsere Zeit.; ein von der griechischen Antike erfüllter Punkt, der dazu noch eingesponnen ist in den christlichen Kultgesang, ja in Wahrheit eine ungeheure Formulierung, die ihre Entsprechung im Wort findet, daß es in der abendländischen Musikgeschichte keine Schrift gäbe, die das Immergültige des auf Musik gerichteten theoretischen Denkens eindringlicher vermittelt*. Das sind Worte einer Großartigkeit und Immergültigkeit, die nur H. H. Eggebrecht der Welt geben konnte, und die nur ihres Gleichen haben in der Formulierung: *Wer war J. S. Bach? Warum stellt sich mir diese Frage nicht bei W. A. Mozart?*, ein tatsächlich magisches Dreieck zwischen ICH, Bach und Mozart; man hat also auch als viel kleinerer Deuter, dem ein *angefüllter Punkt* hochgradig erstaunt, das Recht, nein, die Pflicht, diese Schrift zu betrachten, wenn H. H. Eggebrecht sie und sich mit solchen hehren Worten bewertet hat; daß die Vorstellungen über Verbindungen zu Johannes Scottus Eriugena im Sinne von Waeltner zu sehen sind, wird in einer noch unveröffentlichten größeren Schrift des Verf. ausführlich begründet: Johannes Scottus hat mit Sicherheit die Musikschrift von Boethius nicht zur Kenntnis genommen, doch, das kann man klar nachweisen, wenn man rational vorgeht (*Geleitwort* zu D. Torkewitz, *Das älteste Dokument zur Entstehung der Abendländischen Mehrstimmigkeit*, BzAfMw 44, Stuttgart 1999).

<sup>138</sup>**Zu einer Falschübersetzung und Fehldeutung der frühen Organtheorie, oder, wie wichtig die Beachtung Waeltners ist** Es ist sicher interessant, wenn auch nicht für das Verständnis des Sinnes der Darstellung des *organum* in den *Dasia*-Traktaten, wenn S. Rankin die vergleichbare Formulierung aus dem *Kölner Traktat*, ed. Schmid, S. 223, 20: *Poscit autem semper organum diligenti et modesta morositate fieri, et honestissime sacris cantilenis adhibetur*. ... so „übersetzt“: *However,*

gesungen? Zu beachten, auch in Hinblick auf die vorvorige Anmerkung, ist doch der Umstand, organum always requires to be made with care and measured thought., *The Early Theory and Practice of Organum*, in *Music in the Medieval English Liturgy*, ed. S. Rankin and D. Hiley, Oxford 1993, S. 60, Anm. 2. Wie sehr sich die Unkenntnis der Arbeit von Waeltner auswirkt, kann man kaum treffender demonstrieren: Es geht nicht um irgendwelche höheren Freiheitsgrade, die der betreffende Autor den Organum „machern“ einräumen würde, es geht um das Tempo — fragen allerdings darf man vielleicht, wie es möglich ist, bei derartiger Unkenntnis über das frühe Organum schreiben zu wollen.

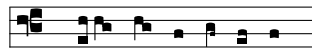
Daß die *Musica Enchiriadis* ein wissenschaftlich schlüssiges und absolutes Modell einer in ihrer Wirklichkeit kaum noch vollständig greifbaren Improvisationspraxis geben will, dürfte bekannt sein, insofern aber ist das Wissenschaftsmodell der *Musica Enchiriadis* für den Absolutheitsanspruch der gegebenen Regeln verantwortlich: Daß die Praxis, die musikhistorische Wirklichkeit des *organum* nicht durch die Lage des *tritonus* restlos zu erklären ist, d. h. daß in der Wirklichkeit ganz andere Faktoren das Zusammenkommen der jeweiligen Stimmen bestimmt haben dürften, ist daher höchstwahrscheinlich, weshalb S. Rankins Bemerkungen zur Theorie, z. B. ib., S. 95, wo von Guidos *two chapters on Diaphonia* gesprochen wird, die *reveal some awareness of structural aspects, yet he never makes these the specific object of his exposition, preferring to deal with vertical intervals as static musical formulations, and with various ways of closing phrases, again determined by intervallic relationships.* ...: Seine, von der *Musica Enchiriadis* vorgegebene Methode könnte dies gar nicht durchführen, er *zieht* hier nichts *vor*, sondern bietet ein rationales Modell, darin liegt die große Leistung — nur, die Kategorie *Abschnitt* hat die *Musica Enchiriadis* zwar auch, als wirklich revolutionäre Neuerung (S. Rankin bleiben vorliegende Studien zu diesem Thema offenbar verborgen), formuliert, das *organum* soll aber ausschließlich durch die als absolut gesetzte Natur, d. h. Struktur des Tonsystems erklärt sein, also durch „naturegegebene“ Merkmale; eine Begründung durch die Gliederung scheidet damit aus, das *schweifende organum* in der Wirklichkeit aber ist doch wohl vor allem durch seine Abschnittsbildung charakterisiert, weshalb Verf. den Terminus *abschnittsbildendes organum* vorgeschlagen bzw. gebraucht hat und gebraucht: Eine, wie groß auch immer zu bestimmende, Diskrepanz zwischen der Gestalt des „theoretischen“ und des wirklichen abschnittsbildenden *organum* wie auch eine gänzlich verschiedene Begründung der Organumgestalt in der Praxis ist schon aus Widersprüchen bzw. Unzulänglichkeiten des theoretischen Modells zu erwarten; insofern ergibt sich Rankins Erwartung an die Auskunftsleistung der *Winchester organa* schon aus der Theorie selbst, die eben nicht alle Merkmale erklären kann (Grundlage der Form des abschnittsbildenden Organum dürfte doch wohl die Reduktion des Grades an mehrstimmiger Klanglichkeit auf die Einstimmigkeit an syntaktischen, vom Choral ja meist auch melodisch vorgegebenen Einschnitten gewesen sein). Auch der Text *De organo*, ed. Schmid, S. 205 ff., in dem die *particulae* — ohne Bezug auf Text — verwandt werden, erklärt nicht explizit, warum überhaupt *occursus* stattfinden — auch hier macht sich bei S. Rankin und W. Arlt (ib., S. 110) die Nichtkenntnis der grundlegenden Arbeit von Waeltner bemerkbar: *occursus* bedeutet bei Guido nicht das Zusammenkommen der Stimmen! —, der Autor versucht die Regeln durch Bezug auf jeweilige *finales* bzw. *affinales* zu geben, aus deren Lage dann die Bewegungsmöglichkeiten des *organum* folgen: Die *particula* wird hinsichtlich *finalis/affinalis* oder auch *ambitus* aufgerufen, der Vorgang des Eintretens des Einklangs eben an Enden von *particulae* wird auch von diesem Autor nicht explizit gemacht: Die *particulae* treten nicht auf als musikalische Sinneinheiten, die durch Einklang abzuschließen seien, sondern als rein musikalische Strukturrahmen, aus deren melischen Merkmalen in Bezug auf *finales/affinales* die Bedingungen der organalen Begleitung folgen — selbst dieser Autor versucht eine rein musikalisch strukturelle Begründung, was doch auffällt.

Der sog. Schlettstadter „Traktat“, auf den sich S. Rankin zurecht bezieht, ib., S. 95, ist schon von seiner Darstellung her nicht vergleichbar, denn er liefert keine autonomen Regeln, aber auch er begründet nicht explizit das Zusammenkommen im Einklang, den er nicht erwähnt, sondern nur einen Bezug der Sekund und Terz zu den *membra/incisiones* feststellt; er liefert also eine intuitive, und radikal reduktive Kürzestfassung von Guidos Ansatz — sagt aber eben gerade nicht, daß die Sinneinheiten mit dem Einklang zusammenhängen, ed. Waeltner, S. 59, 3: *Quod vero organum invenitur in secunda et tertia fistula, similiter sicut in quarta et quinta, non naturale hoc dicitur; sed propter fines erit, quid dividuntur in cola et commata ...*: Es ist bemerkenswert, daß der Anonymus kein Wort zum Einklang sagt, also wie die anderen frühen Theoretiker — und auch er versucht ja Abstraktion — das Prinzip der (mehrstimmigen) Kadenz nicht kennt: Von modernem Denken her würde man eine Regel erwarten, die das Zusammenkommen am Einklang zur Erklärung von „unregelmäßigen“, „unnatürlichen“ Zusammenklängen nutzt.

Aber auch die anschließende Erklärung der Gliederungsgrößen erscheint nicht so einfach als Hinweis auf Sinneinheiten, ed. Waeltner, S. 60, 8: *Cola et commata sunt incisiones et membra in cantu. Membrum in cantu dicitur, quando finis cantus in illum sonum cadit, quo incipit. Sic in praesenti A. O sapientia.*

...

Die Erklärung muß einen Fehler enthalten, denn Ende und Anfang eines *cantus* kann kein *membrum* bestimmen; es müßte sich also um eine defektive oder falsche Bestimmung eines *affinalis* Prinzips handeln: Ein *membrum* ist ein Teil einer Melodie, in der Anfangs- und Schlußton identisch sind — genau das nämlich erfährt man von Notker in seinem Kommentar zu Martianus Capella, vgl. S. Glauch, *Die-Martianus-Capella-Bearbeitung Notkers des Deutschen*, Tübingen 2000, 2. Bd., S. 189 (worauf Verf. an anderer Stelle unter Berücksichtigung weiterer Quellen eingehen wird): Unterhaltsamerweise führt auch Notker die Antiphon *O Sapientia* an, die also Notker wie der Anonymus Schlettstadt anders als in der Überlieferung des *Antiphonale Romanum* gekannt haben müssen:



O Sa- pi-en- ti- a,

Notker beschreibt die Stelle so genau, daß für ihn *O* mit *DF* begonnen haben muß.

Damit jedoch wird erkennbar, daß der Bezug auf die Gliederung im Organumtext nicht unbedingt von den syntaktischen Bezügen her erklärt wird, sondern (wieder) von einer autonom musikalischen Struktureigenschaft her: Die Übereinstimmung von Anfangs- und Schlußton eines *periodus* (wie Notker sagt) ist das Wesentliche — und deshalb nun muß, genau wie im letzten Kapitel der *Musica Enchiridias* gefordert werden, ed. Waeltner, S. 60, 12: *Notandum autem, quod membrum cantus simul cum sensu verborum est.*: Diese, von Rankin oder Arlt sicher als *rhetorisch* qualifizierte Eigenschaft ist keineswegs trivial! Die Forderung nach Übereinstimmung syntaktischer und musikalischer *membra* muß aufgestellt werden, ist nicht selbstverständlich. Was hier fehlt, ist übrigens die Betrachtung von *membra*, die mit anderem Ton beginnen als enden; im Choral ist das keine Ausnahme. Die anderen *incisiones* scheinen zunächst sozusagen gegen die Syntax definiert, wenn nur von den *membra* Übereinstimmung in dieser Hinsicht verlangt wird (anschließend): *Incisio vero in medio melodiae et verborum erit*. Auch hier ist nicht ganz klar, wie der Autor die Relationen setzt: *Membrum* einmal durch Identität von Anfangs- und Schlußton definiert, dann als Ganzheit einer Melodie (was inhaltlich weder mit dem Terminus noch mit dem Inhalt übereinstimmt, denn schon *O sapientia* ist nur Teil der gesamten Melodie); demgegenüber

daß die rhythmischen Notationen eine Choralausführung voraussetzen scheinen, die jedem finden sich *incisiones* in der Mitte von *melodia et verba*: Damit kann man syntaktische Binnenkadenzen oder Einschnitte gegen Syntax und Melodie verstehen, also Schlußbildungen, die eher zufällig geschehen. Ausgeschlossen ist letztere Deutung keineswegs, denn *membra* müssen sinngemäß *Teile* von Melodie und Text sein, nicht deren jeweilige Gesamtheit (man kann dazu auch den Wortgebrauch der *Dasia*-Texte vergleichen).

Dann aber ist wieder nicht so sicher, daß die anschließende, ed. Waeltner, S. 60, 14, Passage sich auf sinnhafte Schlußbildungen bezieht: *Propter ista duo (also membra incisionesque), quae finalem locum custodiant, erit organum in secundo et tertio loco. In aliis vero locis per dyatessaron et diapente quaeritur.* Und wo bleibt der Einklang, möchte man fragen! Ist die Antwort, daß der Einklang eigentlich gar kein *organum* sein kann, daß also das eigentliche Geschehen, die Reduktion des (mehrstimmigen) Klangreizes sozusagen zur  $\theta$ , nicht aufgerufen werden kann — dann aber ist die Formulierung nicht unbedingt als Hinweis auf eine bewußte Verbindung zwischen syntaktischen Sinneinschnitten und musikalischen „Kadenzen“ (es sei wiederholt: Dieser Begriff fehlt ganz, denn *occursus* kann hier, nach Waeltner, nicht herangezogen werden). Die Beziehung, *syntaktischer Sinneinschnitt* und mehrstimmige „Clauselbildung“ ist also aus diesem Text nicht ganz einfach herauszulesen; hinzu kommt das Nebeneinander von Quint und Quart, was für das Modell der *Musica Enchiriadis* hochgradig unpassend wäre, denn da kommt alles auf die Besonderheit der Quart an. Die Relation „Kadenz“ und „unnormale“ Intervalle — auch dies nicht im Sinne der *Musica Enchiriadis* — und Abschnitt ist klar, nur klar formuliert werden kann diese Relation auch hier (noch) nicht: Die Begriffsbildung der Kadenz oder Klausel fehlt.

Daß Guido, der, wenn man nur einmal in Waeltners großartige Arbeit schaut, das gleiche *organum* wie die *Musica Enchiriadis* lehrt, weniger stringente Regeln gäbe, wäre auch keine korrekte Vorstellung, er gibt nur andere — muß andere geben, weil er die Unbrauchbarkeit des *Dasia* Systems erkannt hat; auch Guido folgt grundsätzlich der Vorgabe der *Musica Enchiriadis*, daß nämlich die Regeln des abschnittsbildenden *organum* aus der Natur der Musik, konkret des Tonsystems restlos abzuleiten sind: Diesen rein wissenschaftlichen Ansatz schon der ersten rationalen mittelalterlichen Musiktheorie nicht erkennen zu können, erweist sich als höchst hinderlich, die musikgeschichtliche, ja wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung dieser Theorie angemessen zu bewerten fähig zu sein: Dieser wissenschaftliche Ansatz, der mit der Natur der wirklichen Organumpraxis der Zeit nicht einfach identifiziert werden darf, bedeutet nichts anderes als die Aufstellung eines (nach der Absicht!) erschöpfenden rationalen Modells einer Erscheinung der Wirklichkeit — und welche *ars* der Zeit war dazu fähig (und daher erscheint die Qualifikation, daß die Theorie *deals only with basic aspects, using simple unproblematic examples for clarification*, W. Arlt, *Stylistic Layers in 11th.-c. Polyphony*, im gleichen Sammelband, S. 109, unbrauchbar, den Sinn der Theorie erkennbar zu machen — ganz abgesehen von der großen polyphonen Sequenz, die ja in einer Theoretikerschrift überliefert ist; zu fragen wäre auch, was denn eigentlich *unproblematic examples* sein könnten, *problematic* können sie ja wohl nur hinsichtlich der Theorie sein)!

Mit irgendwelchen größeren oder weniger großen Freiheiten im Komponieren oder Improvisieren von abschnittsbildenden *organa* hat dieses Konzept nichts zu tun, es ergibt sich aus dem Anspruch, wenigstens Teile dessen, was als konkrete Erscheinung der *musica instrumentalis* existiert, rational erklären zu können. Daß dies in Wirklichkeit nicht möglich war, ist davon zu unterscheiden — die von H. H. Eggebrecht so typisch durchgeführte und pseudophilosophisch ausgebreitete Identifizierung von Wirklichkeit und Theorie des abschnittsbildenden *organum* ist deshalb nicht nur unzutreffend, sondern auch geeignet, das Verständnis des musikhistorischen Geschehens der mittelalterlichen Musiktheorie, wie es

Ton die metrische Alternative zuerkennt, kurz oder lang zu sein, d. h. die rhythmischen Choralnotationen allein erscheinen so, daß rhythmisch totale Freiheit gegeben gewesen sein müßte — wenn sie das Gemeinte adäquat auszudrücken im Stande wären: Die jeweilige Opposition „langer“ und „kurzer“ Neumenformen läßt wenigstens von der Notation und vom Bezeichneten her das Bild einer für jeden Ton freien Rhythmik erkennen — die rhythmischen Notationen des Chorals sind echte rhythmische, konkret metrische Notationen, die frühe Modalnotation ist dies nicht, denn das Bezeichnete der Notationselemente z. B. des 1. *modus* ist nicht die metrische Länge des einzelnen Tons, sondern die die Natur dieses rhythmischen Schemas bestimmende regelmäßige Gruppenbildung! Und man sollte diese Herkunft der Modalnotation beachten, nicht aus der Tradition der metrischen Zeichen, die seit der Karolingerzeit verfügbar waren, sondern aus dem neuen Prinzip der Zusammenschreibung rhythmischer Elementargestalten in Folgen identischer solcher Elementargestalten: Sowohl die Metzger, als auch, sehr viel deutlicher, die St. Galler Notation gewinnen ihre rhythmischen Angaben aus der Hinzufügung metrischer Zeichen zu den melischen, zusammen mit bestimmten Definitionen von Zeichenoppositionen, die z. B. Neumen ohne „metrische“ Zusatzzeichen als „kurz“ bestimmen u. ä., wie die oben angedeuteten Zeichenoppositionen gewählt werden. Das Prinzip der Modalnotation und ihre erst sekundäre, theoretische Deutung als Zeichen für metrische, zeitquantitative Tondauern führt dazu, daß an keiner Stelle von den metrischen Zeichen als Zusätze Gebrauch gemacht wird, sondern daß die Homogenität der Zeichen gewahrt bleibt: Die, etwas spätere, Bezeichnung der einzelstehenden *longa* z. B. in Opposition zur einzelstehenden *brevis* — möglich erst nach der Umdeutung durch die Theorie — durch entsprechende Nutzung der Zeichenopposition von *virga* und *punctum* geschieht eben nicht durch Verwendung eines Zusatzzeichens, sondern bleibt im rein melischen Zeichensystem: Die *longa* wird nicht als *brevis/punctum* nebst *episema* notiert, sondern verwendet eine, allerdings, wie übrigens oben auch angesprochen, melisch in einer Liniennotation völlig überflüssige Opposition, die eben zwischen *virga* aut *punctum*. Dasselbe geschieht dann mit der *semibrevis*, die wieder eine andere graphische Möglichkeit der Notation des *punctum* nutzt: Es

---

die *Musica Enchiridis* initiiert hat, wesentlich zu behindern.

Es geht für die Theorie darum, das von der Wirklichkeit (hier konkret der Musik) rational zu erfassen, was menschlich erfaßbar ist, also den Zugang zu den Hintergründen der *Oberfläche* der sinnlichen Erscheinungen zu schaffen — in dem Rahmen, den Gott erlaubt hat. Darin besteht der genuin wissenschaftliche ethische Anspruch der frühen mittelalterlichen Musiktheorie. S. Rankin scheint diese eigentliche Leistung nicht ganz verstanden zu haben, wenn sie den zitierten, quasi topischen Hinweis auf das Tempo als Ausdruck einer Vorstellung, *that the performance of organum demands care and reflection, implicitly rejecting a mechanical approach: Poscit autem semper ...*, so grundsätzlich falsch versteht. Daß solche Mißverständnisse für Eggebrecht zutreffen, überrascht kaum. Wer nicht bemerkt hat, daß und wie die Theorie sowohl Guidos als auch der *Musica Enchiridis* erhebliche logische Lücken aufweist, der ist unfähig, die eigentliche Intention zu verstehen — und die Absurdität, die betreffenden Werke als Kinderbücher didaktischer Natur oder nicht als Theorie zu interpretieren, übersieht diesen, es sei wiederholt, genuin wissenschaftlichen Ansatz völlig; ein Ansatz, dem die Musikgeschichte den durchgehenden Versuch verdankt, Erfahrungen aus der kompositorischen Praxis in Regeln zu fassen und damit historisch zu fixieren, d. h. auch veralten zu lassen.



dürfte klar sein, wie bedeutsam für die Entwicklung der Notationsgeschichte, der Möglichkeit, die gestaltbildungsfähigen — nicht irgendwelche beliebigen, wie es M. Haas scheint — Faktoren musikalischen Hörens leicht nutzbar notierbar zu machen, gewesen ist: Das System der Notenzeichen ist sozusagen einheitlich, nutzt nicht „fremde“ Zusatzzeichen (ganz ohne diese geht es auch nicht, wie z. B. Proportionszeichen, wie die modernen Triolen, zeigen). Die (graphische) Homogenität des Zeichensystems ist bedeutsam: Das Bezeichnete ist natürlich „disparat“, den zeitquantitative und melische Angaben sind etwas Verschiedenes, sichtbar aber in jeweils einem einheitlichen Zeichen (allerdings dauert es einige Zeit, bis die Kontextabhängigkeit der rhythmischen Notation überwunden ist, ein eigentlich absurdes Erbe der Herkunft aus den rein melischen Neumen, wie die Kategorien *perfectio/imperfectio* etc. zeigen).

Hier liegt ein wesentlicher Unterschied, den man vielleicht doch einmal grundsätzlich beachten sollte — auch wenn es so schwierig erscheinen sollte: Wenn hier die Notwendigkeit der Beachtung der Relation von Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem immer wieder betont wird, ist das keine Prinzipienreiterei, sondern ein Versuch, auch die „Neumenkunde“ auf methodisch unabdingbare Voraussetzungen hinzuweisen — angesichts so tiefsinniger Kinderdeutungen der westlichen Neumen durch M. Haas sicher ein sinnloses Unterfangen. Nur sollte doch beachtet werden, daß die rhythmischen Neumenschriften (des Westens) die metrische Quantität jedes einzelnen Tons als Bezeichnetes (nicht notwendig als Gemeintes) haben, die Modalnotation aber nicht; sie wird entsprechend erst durch die Theoretiker so gedeutet, nämlich in dem Sinne, daß jetzt die Folge *pes* nicht die elementare rhythmische Gruppe bedeutet, sondern analytisch gedacht die Folge *brevis longa* als Bezeichnetes haben soll — es sollte doch endlich einmal klar geworden sein, welche Abstraktionsleistung die Theoretiker, vornehmlich und vielleicht doch als erster Johannes de Garlandia mit dieser neuen Bestimmung des Bezeichneten der modalrhythmischen Gruppenschreibung erbracht haben.

Daß die Klassifizierung von Choral als *musica plana* in, notwendig ausschließendem Gegensatz zur *musica mensurabilis* gesetzt, verantwortlich sein könnte für eine rhythmische Praxis, die die älteren „metrischen“ Aufzeichnungen obsolet gemacht hätte, wäre eine angesichts der Notationsgeschichte unhaltbare Annahme, die wohl auch noch niemand geäußert hat. Die Lösung des Problems, das sich rein graphisch in der Aufhebung „metrischer“ Zeichenoppositionen äußert, durch die Annahme einer ziemlich grundsätzlichen Veränderung, sozusagen Verschleifung der rhythmischen Wirklichkeit der Choralmelodien, erscheint gerade angesichts der so klaren Oppositionen auf der Ebene der Zeichen zumindest auffällig: Wenn der wirkliche Rhythmus so eindeutig erfaßt worden wäre, wie dies die rhythmischen Hss. wenigstens graphisch vorgeben, d. h. eine graphische Fixierung vorliegt, die nachgesungen werden kann, erscheint ein Verlust einer solchen Ausführungstradition zumindest nicht natürlich oder zwangsläufig. Warum sollte bei so klarer Angabe von metrischen Unterschieden fast aller Töne die Weitergabe sich so verändert haben, und das gerade in Metz, wo man doch Erfahrung mit der Weitergabe von Tradition gehabt haben dürfte.

Natürlich kann hier das Problem nur angedeutet werden, wahrscheinlich ist eine endgültige Erfassung der Gründe solcher Veränderung der Neumenschrift nicht mehr möglich; nur, daß der

Verlust der metrischen Oppositionen auf der Ebene der Zeichen eine Veränderung der Notation zu einer Schrift, die vor allem — neben der Gruppenbildung — die melischen Strukturen wiedergeben soll, die späteren Formen der angesprochenen Schriften nicht mehr als „metrische“ Notation qualifizieren läßt, dürfte unbestritten sein. Diese Andeutungen zeigen wieder, daß der Versuch einer einheitlichen rhythmischen Deutung von Neumen, z. B. hinsichtlich einer immer vorauszusetzen gemeinten *Länge/Betonung* eines Neumenanfangs, Neumenschlusses, oder, warum nicht, auch der Neumenmitte, dem Dilemma ausgesetzt ist, daß die Neumen nicht ein einheitlich entstandenes Zeichensystem sind. Die Inhomogenitäten sind erheblich. Hinzu kommt aber ebenso klar, daß die Neumenbildungen der nach-rhythmischen Notationen, also aller Neumennotationen, keine rhythmische Einheitsbedeutungen haben können, denn sie sind nicht so entstanden, sondern als Aufhebung bestehender, eindeutiger Oppositionen, nämlich der „langen“ und der „kurzen“ Version jeder melischen Neumenm, und dann notwendiger graphischer Reduktion durch Auswahl.

## 2.11 Zur Möglichkeit von gliederungsmäßigen Oppositionen in den rhythmischen Neumenschriften

Methodisch ist natürlich auch zu beachten, daß sich noch andere Arten der Oppositionsbildung finden lassen, die man als Oppositionen der Neumengliederung beschreiben kann, also als Unterschied der Einteilung von identischen Tonfolgen — und in den rhythmischen Notationen natürlich auch rhythmisch identischer Tonfolgen. Man kann hier sozusagen a priori nach der Möglichkeit solcher Unterschiede fragen (vgl. auch die Angaben zum Vers des Grad. *Bonum est*, s. im Index), z. B. läßt sich die Folge *GFaGaFc...*, ein ersichtlich — im „kurzen“ Fall — von vornherein einzülig zu neumierender alternierender Richtungswechsel, von vorher ein einzülig notieren, diese Art einer Weiterführung der antiken Vorgabe des *circumflexus* ist trivial. Genau diese Schreibung findet man in Metz auf *regna* im All. *Specie tua* etwa so (das *virga*-Strichlein des 2. und 3. *porrectus* ist aus technischen Gründen nicht zu vermeiden; zu beachten ist dabei noch, daß die im Gradualbuch verwendete Form der Tradition hier vielleicht um eine *flexa* kürzer ist als die von Metz — oder hat der Notator das Ziehen richtungsmäßig alternierender Strichlein mechanisch so schön gefunden, daß er einfach eine *flexa* hinzugefügt hat — es ließen sich auch andere Erklärungen finden, z. B. eine Dittographie der Bewegung auf *regna*? Die gewählte Tonrekonstruktion ist natürlich rein hypothetisch!):



Demgegenüber notiert St. Gallen, und dies ist da die offenbar häufigste Art der Notierung einer solchen Tonfolge, so:



Die Neumenfolge, *torculus subpunctatus*, entspricht den Quellen<sup>139</sup>, das Römische Graduale normalisiert zu *pes subbipunctatus*, folgt also dem *climacus*-Prinzip — ein deutlicher Hinweis auf die Fülle der Möglichkeiten. Die im *Graduale Triplex* wiedergegebenen Schreibungen in St. Galler Neumen dagegen nützen die Möglichkeit der Einzüligkeit also offenbar nicht oder nur selten in dem Maße, wie dies Metz tut, aus (vgl. auch Grad. *Domine*<sup>140</sup> auf *converte nos*, Grad.

<sup>139</sup>Vgl. auch im Int. *Dominus dixit* auf *Filius meus es tu*.

<sup>140</sup>Vergleichbar ist auch die einzülige Notierung von Tonfolgen wie *caed* in Metz, was in St. Gallen als *clivis + pres quassus* notiert wird, im Grad. *Tecum principium* im Chorstück auf *genui te*, was sich

*Hodie scietis* auf *veniet Dominus*, oder auch Grad. *Tecum principium* im Chorstück auf *virtutis tuae*; für die Möglichkeit der entsprechenden „einzügigen“ Auffassung der Tonwiederholung s. auch im Off. *Tollite portas*).

Man findet für solche Tonfolgen wie angemerkt auch die ebenfalls naheliegende Notierung *flexa + porrectus*<sup>141</sup>. Die ebenfalls mögliche Notierung *porrectus + pes* dagegen scheint zumindest sehr viel weniger gebräuchlich, wohl aber findet sie sich für eine Tonfolge wie *ch def*, die mit der oben genannten aber von der melischen Gestalt her nicht zu vergleichen ist (weshalb das Römische Graduale auch mit *flexa + scandicus* normalisiert notiert).

Die Opposition der oben exemplifizierten Folge zu *porrectus + pes* scheint also nicht gebräuchlich zu sein. Das Problem, daß bei der St. Galler, oben zitierten, Notierung die tonräumliche Relation zwischen dem Schluß der anfänglichen *flexa* und dem Anfang des abgetrennt folgenden *porrectus* in St. Gallen — ohne Zusatzbuchstaben — natürlich nicht erkennbar ist, kann zu ihrer Begründung als offensichtliche Normalnotierung trivialer Weise nicht herangezogen werden, die Anzahl sozusagen der tonräumlichen Bruchstellen zwischen Quasisilben ist hier ja nicht größer als bei der anderen, nicht einzügigen Schreibung: Die Folge *flexa* und dann *porrectus* kann eben nicht erkennen lassen, wie Schlußton der *flexa* und Anfangston des *porrectus* zueinander stehen, wogegen die einzügige Notierung wenigstens erkennen läßt, daß der Anschluß dieser beiden Töne „zumindest“ die Tonrepetition sein muß: Die Folge *porrectus + flexa* hat ebenso trivialer Weise nicht etwa eine größere Anzahl solcher tonräumlichen „Bruchstellen“. Die total einzügige Notation von Metz ist also die tonräumlich sinnvollste im Rahmen der Möglichkeiten einer adialematischen Schrift. Und sie gibt als existente Schreibungsmöglichkeit natürlich die Frage auf, ob in St. Gallen wirklich nur phrasierungsmäßige Gründe für die getrennte Notierung gelten: Die Frage ist auch hier die nach den möglichen Oppositionen. Die Frage nach möglichen Oppositionen, Alternativen der Notierung gleicher melischer Folgen zum Erkennen von eventuell möglichen Verschiedenheiten des Bezeichneten, bietet noch weitere Komplikationen: Im Off. *Tollite portas* kennzeichnet St. Gallen die erste *flexa* als am Schluß *lang*, wogegen im zitierten Alleluia *Specie tua* ebenfalls St. Gallen nur *kurze* Zeichen verwendet; hier liegt ein Unterschied des rhythmisch Bezeichneten vor, die die Differenzierung, den Gegensatz zur Notation von Metz — vielleicht — als Unterschied des metrisch Bezeichneten erklären läßt. Dem wiederum widerspricht die offensichtliche Abneigung von St. Gallen gegenüber derart langen graphischen einzügigen „Oszillationen“. Allerdings stört sich Metz im genannten Off. *Tollite portas* nicht an dieser offensichtlich auch für Metz gültigen Rhythmik der Neume: Auch hier notiert Metz einzügig, die Tonfolge *dbcaaG*, notiert aber deutlich an gleicher Stelle wie St. Gallen ein *m*: Diese Angabe scheint für Metz ausgereicht zu haben, um die gleiche rhythmische Situation anzugeben — oder handelt es sich um einen melischen Hinweis? Die Notwendigkeit

---

am Verschuß wiederholt (die tonlich gleiche Neume, wie insgesamt die Wiederholung des Schlusses des Chorstücks zu Ende des Verses findet sich in AR).

<sup>141</sup>Die Metz natürlich dann nutzen muß, wenn es die Rhythmik erfordert, z. B. die beiden ersten Töne lang sein sollen, wie im All. *Dies sanctificatus* auf *super terram*; dann wäre eine einzügige Notierung ausgeschlossen — aus Gründen der metrischen Angaben.

der Diskussion von gleichem Bezeichneten und möglichen alternativen Entsprechungen auf der Zeichenebene ist ersichtlich notwendig, aber bietet auch einige, vielleicht unlösbare Probleme.

Man kann hier also offenbar nicht von einer Opposition zur genannten Folge sprechen, d. h. ob St. Gallen mit seiner Notierung der Wechselbewegung wie *GF aGa* überhaupt eine Gliederungsangabe machen will, oder nur eine Konvention einer von Prinzip des *circumflexus* her gesehen eigentlichen einzügigen Notierbarkeit entwickelt hat, scheint zu Gunsten der letzten Vermutung zu beantworten zu sein<sup>142</sup>: Auch St. Gallen dürfte also wie Metz trotz seiner getrennten Schreibung eine durchgehend „kurze“ Bewegung der Töne der Neume meinen. Phrasierungsdifferenzierungen scheinen in diesem Fall also sehr selten oder nicht vorzukommen. Dies ist angesichts der Varianten in Metz, nämlich einer in allen Tönen „langen“ *flexa* gegenüber der einzügigen Notation auffallend: Die Variante eines „kurzen“ *porrectus* als Anfang und eines „langen“ *pes* als Schluß scheint es bei dieser Gruppierung nicht zu geben; ein stilistisch immerhin beachtenswerter Sachverhalt — denn immer ist natürlich zu bedenken, daß es bestimmte metrische Konstellationen von Tönen in komplexen Neumen als Entsprechung der rhythmischen Wirklichkeit nicht immer gegeben haben muß (die metrische Notierungsmöglichkeit war aber vom Notationssystem her gegeben); der potentiellen Freiheit von Folgen von Tonquantitäten in der Metzger Notation muß natürlich die Wirklichkeit, wie auch immer sie in dem metrischen Formalismus ihre Entsprechung gefunden haben mag, nicht entsprochen haben. Andererseits wird klar, daß die Verfügbarkeit von Zeichen auch die Denkbarkeit von entsprechendem Bezeichneten ermöglicht, was gelegentlich zusätzlich zur angedeuteten „Hyperkorrektheit“ geführt haben könnte.

Die methodische Aufgabe, auch die möglichen Oppositionen im Bereich der Gliederung — immer in Relation zu den „metrischen“ und auch melischen Oppositionen — zu erfassen, bedarf also einer Statistik, die von entsprechenden Tonfolgen an sich ausgehend nach möglichen Schreibalternativen fragt. Fragen kann man z. B. nach den Notierungsmöglichkeiten einer Folge wie *EFGD* (und entsprechende, also drei „aufsteigende“ Töne und einen „absteigenden“), denn hier sind mehrere Möglichkeiten erkennbar, z. B. *scandicus subpunctatus*, *pes + flexa*, *pes praepunctatus et subpunctatus*, *torculus praepunctatus*.

Die offenbar normale, d. h. häufigste Schreibung einer solchen Folge scheint eine *flexa praebipunctata* zu sein, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, also eine *flexa*, der zwei Punkte leitermäßig vorangehen, z. B. im Tractus *Qui habitat* im 1. Vers auf *altissimi* (die Römische Neumierung als *pes + flexa* entspricht hier also nicht ganz der Metzger und St. Gallischen Tradition). Den Anfang bildet also die *scandicus*-Notierung, der sich die einzügige *flexa* anbindet, womit immerhin eine vollständige „Diastematie“ der Graphie erreicht wird!

Scheinbar umgekehrt wird eine Folge wie *GaGF*, also ein „aufsteigender“ und drei „absteigende“ Töne, notiert, weil da in St. Gallen erst der einzügige *pes* erscheint, dem sich die zwei

<sup>142</sup>Ein weiteres Beispiel findet sich im All. *Veni Domine* auf *tuae*, wo die episemierte *flexa* in St. Gallen einer insgesamt „langen“ *flexa* in Metz entspricht; eine metrische Bedeutung, die auch Metz zur getrennten Notierung zwingt; auch solche Unterschiede der Möglichkeiten müssen beachtet werden.

absteigenden Töne des *climacus* direkt anschließen; notiert wird konventionell also ein *pes sub-bipunctatus*, so z. B. im gleichen Tractus zu Anfang des 7. Verses *Cadent* in St. Gallen<sup>143</sup>, wo beide Bewegungen nacheinanderfolgen: *FGaG GaGF*. Sollte man hier also von einer Inkonsistenz der Neumenschrift sprechen? Natürlich nicht, denn das Prinzip ist klar: Die Schreibung wird offenbar so gewählt, daß möglichst viele Töne in eindeutiger tonräumlicher Analogie notiert werden können: Die Folge *FGaG* notiert als *pes + flexa* ließe natürlich die tonräumliche Relation zwischen *pes*-Ende und *flexa*-Anfang offen. Für die umgekehrte Reihenfolge gilt dies entsprechend, *flexa + pes* läßt entsprechende „*lacunae*“ in der klaren tonräumlichen Analogie. Hier scheint die Wahl der Notierungsmittel, der Neume also von der „Diastematie“ geleitet zu sein, was die Frage stellen läßt, ob dies bzw. warum dies nicht in vergleichbaren anderen melischen Bewegungen der Fall ist.

Die Neumierung für Tonfolgen wie *FGaG*, die mit dem Material der melischen Akzente nicht zu leisten war, durch eine *flexa praebipunctata*, also durch einen in der oberen *virga* flektierten *scandicus*, sozusagen einen *scandicus flexus*, ist aber objektiv nicht die einzige Art, so weitgehend wie möglich tonräumlich analog zu neumieren: Die angeführte Neumierung eines *torculus praepunctatus*, also eines *punctum*, das unter einem *torculus* steht, ist tonräumlich ebenso vollständig wie die genannte *scandicus*-Form. Und tatsächlich findet man diese Neumenbildung ebenfalls; und zwar unabhängig von der Tonfolge: Die Folge *G FbaG*, im Off. *Exaudi Deus*, unterscheidet sich nur im letzten Ton von der genannten Wendung, ist also vergleichbar, da hier das additive Prinzip des *climacus* anwendbar wäre. Notiert wird aber im genannten Offertorium auf *intende in me*: *Virga nebst episem, torculus + tractulus* in St. Gallen, *virga + torculus + tractulus*, in Metz. Gemeint ist also eine deutliche Absetzung der beginnenden *virga*, der sich als offenbar eigene Wendung der *torculus* anschließt. Wenn diese Bildung also in *in conspectu* für *G ach* ebenfalls begegnet, im Off. *Domine Deus*, also *tractulus* — weil im Gegensatz zum vorgenannten Fall der Anfangston tiefer als der vorausgehende liegt — und darüber notierter *torculus*, in Metz und St. Gallen identisch, wird klar, daß die Opposition zur häufiger auftretenden Version eines *scandicus flexus* oder wie man die Neume nennen will, z. B. im gleichen Off. über *in conspectu tuo*, oder nicht mit *puncta*, sondern *tractuli* im Grad. *Sicant gentes*, auf *super omnem*, auf die Gliederung bezogen, d. h. also durch die Phrasierung der Töne in der Wendung begründet sein muß: Eine deutliche Absetzung des ersten Tons führt zu einer entsprechenden Opposition. Die Phrasierung kann also auch — wie zu erwarten — als ein eigenes Bezeichnetes interpretiert werden; nur, ist dies bei jeder Notierungsweise, jeder Neumenfindung der Fall? Es geht hier nur um den Aufweis, daß auch hier ein weiteres Bezeichnetes gegeben ist, dessen Oppositionen in Zusammenhang mit den anderen Aufgaben nicht gerade trivial erscheinen. Das Bezeichnete, und schließlich das Gemeinte, die rhythmische Wirklichkeit zu finden, erweist sich als schwierig; nur darf diese Schwierigkeit nicht einfach als Berechtigung

<sup>143</sup>Hier ist einmal eine deutliche Verschiedenheit in der Metrik zwischen beiden Notierungen zu erkennen: Metz notiert nur *lange* Töne, St. Gallen aber alles *kurz*, sogar noch mit Hinzufügung von *c*; damit ist Metz natürlich automatisch „diastematisch“ notiert, es handelt sich also nur um die *lange* Fassung der St. Gallischen *kurzen*.

verstanden werden, die Neumen für irrational, gefühlig oder als wie auch immer zu deutendes Zeichensystem verstehen zu wollen.

Damit ist die nicht gerade unbekannteste Selbstverständlichkeit gezeigt, daß neben den rein „metrischen“ und melischen Zeichenoppositionen auch noch eine hinsichtlich der Phrasierung, der Gliederung komplexer Neumen vorauszusetzen ist: Die entsprechende Unterschiedenheit des Vortrags neumatisch paralleler<sup>144</sup> Tonfolgen ist aber auch ein Zeichen dafür, wie selbständig die Töne einer Neumengruppe sein können. Wenn also die hier noch näher zu betrachtende früheste Hs. mit Melodieaufzeichnungen weltlicher altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder offenbar für jede melische Bewegung nur eine einzige Neume kennt, deren Gestalt sich zudem leicht aus den allgemeinen Prinzipien von Neumenbildung in den nicht mehr rhythmischen

---

<sup>144</sup>Diese Formulierung ist notwendig, weil die adiastematischen Neumen melisch im Wesentlichen nur die Richtungen, nicht aber deren Ausmaß angeben: Im Gegensatz zur moderneren, diastematischen Darstellung melischer Gestalt durch Notenschrift muß man in den adiastematischen Notationen von einer Gestalt der Richtungen und Richtungswechsel sprechen, die invariant ist gegenüber den rationalen Intervallgrößen. M. Haas scheint seinen Begriff der *Anschaulichkeit* solcher Differenzierung nicht zu unterziehen; offenbar, aber kaum glaubhaft, ein Manko seiner Neumenkenntnis, schließlich ist ja wohl auch die Analogie des Ausmaßes ersichtlich ein Faktor der *Anschaulichkeit*, der gerade nicht aus irgendeinem *grammatikalischen Wahrnehmungsfiler* stammen kann, wie die so eindrucksvolle Formulierung von M. Haas die Sachverhalte zu überhöhen geeignet ist. Das mußte erst noch erfunden werden. Man sollte allerdings die Bedeutung der Haas'schen Kategorie der *Anschaulichkeit* auch nicht zu sehr überschätzen: Das, was J. de Garlandia, ohne Zweifel genial, der Nachwelt an Möglichkeiten zur Notierung des Rhythmus mit gegeben hat, war alles andere als *anschaulich* — und hat bis heute, mit einigen Veränderungen bzw. Abschleifungen von graphischen Überflüssigkeiten auch recht gut funktioniert. Wie müßte man sich nun eine *anschauliche* Notation der Zeitdauern vorstellen, nun ganz einfach, durch eine räumlich verschiedene Erstreckung der Tondauern, z. B. durch graphisch kurze, lange, längere etc. Notenzeichen, sinnvoll wohl in einem diskreten Raster notiert — daß eine solche Notation graphisch von der eindeutigen Erkennbarkeit her nicht gerade brauchbar wäre, sondern Millimeterpapier und entsprechende Genauigkeit des Notierens voraussetzte, ist klar; es „geht“ hier also sehr gut, ja besser, ohne die *Anschaulichkeit* von M. Haas; und dies, obwohl auch hier eine raumanaloge Struktur vorliegt: rhythmische Motive sind z. B. invariant gegenüber dem Tempo des Vortrags, können also „transponiert“ werden, sind translationsinvariant, die gleiche rhythmische Folge kann in verschiedenen Tempi erscheinen, was sogar im Kontinuum zu funktionieren scheint, wie Ritardandi etc. zeigen; rhythmische (modern, allgemein gebrauchte Terminologie) Gestalten sind in gewissen Grenzen noch erkennbar deformierbar (die Invarianz gegenüber Schalldruck und Frequenz bzw. deren Wahrnehmungsentsprechungen ist hier irrelevant, aber musikalisch natürlich auch wesentlich). Dies zu beachten, sollte man vielleicht keinen *Denkfilter* anlegen — das Mittelalter hat das noch nicht so verstanden? Doch, da muß man mal die Aufführungshinweise z. B. der *Scolica Enchiriadis* zur Kenntnis nehmen; man muß hier nicht einmal notwendig die Rezeption des *χρόνος πρώτος* von Aristoxenus voraussetzen: Die metrischen Proportionen sind auch in der *Scolica Enchiriadis* hinsichtlich des Tempos invariant, was man u. a. auch von Augustin lernen konnte, aber nicht mußte, da reichen auch andere Quellen aus. Und den angegebenen Rhythmus, den die *Scolica Enchiriadis* in, natürlich drei, Konkretisierungen kennt, kennt Augustin in *De musica* natürlich nicht. Auch das sollte nicht unbeachtet bleiben.

schen Stadien der Metzger Neumen erklären läßt, so erscheint dies nicht gerade als Beweis für die Fähigkeit der Einzeltöne solcher Neumen, selbständig Träger von metrischen Werten sein zu können; wenn die Vermutung einer sehr viel stärker ornamentalen Natur der betreffenden Melismen als in Choralmelismen als Merkmal hinzukommt, muß man von einer nicht ganz leicht zu widerlegenden Begründung der Hypothese ausgehen, daß die Töne in Melismen der weltlichen Lieder nicht die gestalthafte Bedeutung von Choralmelismen besitzen und daher auch metrisch nicht einfach als meßbar oder gemessen vorausgesetzt werden können.

Es sei hier allerdings nicht verschwiegen, daß es noch andere Arten von Oppositionen zu geben scheint — die allerdings für die Bewertung der Melismen in weltlicher Musik keine direkte Bedeutung haben. Die oben angesprochene Bildung eines *scandicus subbipunctatus*, also der Kombination eines *scandicus* mit einem *climacus*, drei „aufsteigende“ und zwei „absteigende“ Töne ist nicht die einzige Möglichkeit einer Schreibung, so häufig diese, vielleicht „normale“ Form in der angesprochenen Weise auch auftritt. Man findet, was dem ebenfalls angesprochenen Prinzip der Dominanz der *scandicus* und *climacus* Bildung bei melischen Bewegungen, in denen mehr als ein Schritt oder Sprung in eine Richtung geht, zu widersprechen scheint, eine Notierung in der Form eines *pes praepunctatus et subbipunctatus*, verlängert eventuell noch um eine *virga*, also eine Folge wie *F ab aF G*. Man findet eine vergleichbare Bildung auch bei einer Folge wie *EG abG*, also *pes + torculus*, z. B. im Int. *Gaudete* auf *sed in omni oratione*; ebenfalls ein auffälliger Gegensatz zum *scandicus*-Prinzip, das man dagegen in einer vergleichbaren Bildung für die Tonfolge (lange Töne unterstrichen) *a FabaGa* im Grad. *Salvum fac servum tuum* findet: Im Vers erscheint auf *Auribus percipe* die Bildung: *Virga nebst Episem, kurzer scandicus subbipunctatus* und episemierte *virga*, wobei sich Metz und St. Gallen nur in der bereits erwähnten Konvention unterscheiden, daß St. Gallen den Spitzenton mit *virga*, Metz aber alle Töne durch *puncta* wiedergibt:

Metz

St. Gall.

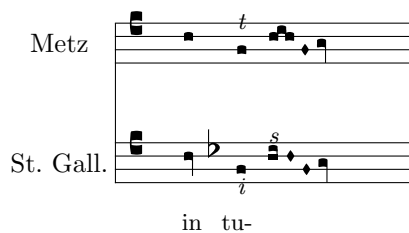
Auribus percipe

Das rhythmisch Gemeinte ist klar: Der gedehnte Ton *a* wird umspielt durch eine sehr schnelle Bewegung. Weil hier *b* auftritt, hätte man eigentlich einen *pes* für die beiden höchsten Töne erwarten können, also einen *pes praepunctatus et subbipunctatus*, analog zur zuvor angeführten Form. Der Halbtonschritt scheint hier also nicht vom vorangehenden Ton der „schnellen“ Wendung abgesetzt zu sein; das Ganze ist rasch zu durchlaufen. Die Phrasierung ist offenbar deutlich von der zuerst genannten zu unterscheiden, wo aber die gewünschte Länge des Anfangstons der schnellen Wendung in der *scandicus*-Notierung genauso gut hätte explizit angegeben werden können; hier liegt also nicht der Unterschied; dieser kann nur in der verschiedenen gemein-



ten Phrasierung liegen, also im Fall von *oratione* an einer so gemeinten Zusammengehörigkeit der ersten zwei und der folgenden drei Töne, wogegen die erstgenannte, „korrekte“ *scandicus*-Schreibung offenbar alle beteiligten Töne als Einheit gesungen versteht. Die innere Gliederung ist also klar zusätzlich zur rhythmischen Differenzierung ein Grund für graphische Oppositionen; auch diese Aussage stellt keine neue Erkenntnis dar, man muß dieses Prinzip aber erwähnen, um die Komplexität der Wahlmöglichkeiten bei der Bildung von Neumen in Hinblick auf Verschiedene Arten von Bezeichnetem — Melik, Phrasierung, Rhythmus (wenn bezeichnet) — als für die Interpretation beachtenswert zu erkennen, denn, hinzu kommt eben noch die Tradition der Zeichen, die aus den gegebenen Mitteln der Zeichenenebene keine völlig freie Wahl ermöglicht: Ein charakteristisches Beispiel ist etwa die Notierung von zwei „aufsteigenden“ Tönen und mehr als zwei „aufsteigenden“ Tönen, auch in St. Gallen.

Einen Widerspruch zum „normalen“ *scandicus*-Prinzip findet man übrigens auch in der oben angeführten Tonfolge, *FabaFG*, entsprechend auch im Int. *Ego autem in Domino speravi* auf *in tua misericordia*:



Man wird mit Sicherheit annehmen dürfen, daß Metz und St. Gallen ebenso die gleiche Rhythmik meinen wie die gleiche Melik; aber auch die Gliederung, die man ohne die Absicht einer weitergehenden Spezifizierung ganz gut als *Phrasierung* bezeichnen kann, dürfte identisch gemeint sein; dennoch ergeben sich selbst in einem so einfachen Fall diesbezügliche Unterschiede, Metz notiert einen *torculus praepunctatus et subpunctatus*, St. Gallen einen *pes praepunctatus et subbipunctatus* — den Unterschied kann diese seltsame Terminologie ersichtlich ganz gut fassen. Auch andere Möglichkeiten wären denkbar, z. B. die des Gradualbuchs: *Scandicus subbipunctatus* (die allen gemeinsame *virga* am Schluß, sozusagen die *resupinus* Charakteristik kann ersichtlich außer Acht gelassen werden, sie ist eben allen gemeinsam; hier scheint der *climacus* eindeutige Regel zu sein).

Der Widerspruch zum *scandicus*-Prinzip liegt in in St. Gallen in der Bildung eines *pes praepunctatus* zu Anfang. Natürlich könnte auch hier die Gestaltvorstellung eines sehr deutlich abgesetzten Anfangstons vorliegen, auffällig ist aber, daß in beiden Beispielen der Halbtonschritt den höchsten Ton erreicht. Denkbar wäre also auch, daß solche Gliederungsoppositionen mitbestimmt sind durch die Art des durchlaufenen Schrittes — weil die Neumenschrift grundsätzlich in melischer Hinsicht aber nur die Richtung bzw. die tonräumliche Lage aufeinanderfolgender Töne, nicht aber deren Abstand, die Größe von Sprung oder Schritt, angibt, d. h. von ihrer Her-

kunft auch nichts anderes angeben kann<sup>145</sup>, also auch nicht auf Halb- oder Ganzton „reagiert“, wäre vielleicht nicht von vornherein auszuschließen, daß der Halbtonschritt hier mit einer Art engeren Zusammengehörigkeit des letzten Schritt im *scandicus* verbunden wurde, daß also die auffällige Neumenschreibung — und in beiden genannten Fällen, zu denen sich andere finden lassen, ist der Anfangston kurz — zwar nicht direkt auf die Halbtonlage bezogen ist, der Halbtonschritt aber vielleicht im einem Sinne der Phrasierung von vorausgehenden Tönen deutlich als besonders zusammengehörige Einheit empfunden und so auch geschrieben wurde<sup>146</sup>; auch Metz schreibt durch den *torculus* gerade die „Stelle“ des Halbtons einzügig — aber auch dies ist keine notwendige, sondern höchstens eine potentiell auch noch zu beachtende Begründung der speziellen Notierung, der wahrscheinliche Grund ist wohl, daß der erste Ton — auch in *kurzer* „Metrik“ — deutlich abgesetzt gedacht wird, so daß die anschließenden Töne als Einheit notiert werden.

Die hier so genannte Differenzierung der Phrasierung erweist also, daß die Melismen auch hinsichtlich ihrer Binnengliederung differenziert wurden, ein deutliches Zeichen dafür, daß die Melismen keine kaum differenzierten Ornamente darstellen, wenigstens nicht in allen Fällen, bzw. daß vielleicht als schnelle ornamentale Wendung aufzufassende Melismen als eine unter mehreren Möglichkeiten vergleichbarer Melismen verstanden werden, d. h. gesungen und gebildet werden konnten; die metrischen Bezeichnungsmittel aber weisen eher darauf, daß, vielleicht eine sekundäre Entwicklung, wesentlich in Greg, weniger in AR, die Melismen gar nicht als irgendwie einheitlich ablaufende Ornamente verstanden wurden, sondern als gegliederte Tonfolgen; dies belegt klar die Bezeichnung einzelner Tonpunkte durch die zugewiesenen metrischen Zeichen<sup>147</sup>. Die Töne in Melismen sind potentiell eigenständige Träger des melodischen Ab-

<sup>145</sup>Und genau aus diesem Grund formuliert Hucbald dem Problem der adiastematischen Notation entsprechend, daß seine Tonbuchstaben *quanto elatius, quanto pressius vox quaeque feratur, insinuent.*, ed. Chartier, 46, S. 196, 12; die Neumenzeichen erhalten eine rationale Maßangabe hinzugefügt; allerdings, und hier liegt der eigentliche entwicklungsmäßige Defekt, nicht systemgerecht tonräumlich, sondern nur durch Hinzufügung: So natürlich also im Verlauf der Entwicklung der westlichen Neumenschrift zur Diastematie die Weiterführung der Raumanalogie zu sein scheint, selbst Hucbalds Verwendung der auch aus der *Musica Enchiridis* bekannten raumanalogen Liniennotation führt ihn nicht direkt zu dieser Natürlichkeit! Das ist vielleicht doch nicht so ganz vernachlässigenswert, wenn man sich — nur, es sei wiederholt, warum soll man das denn? — wissenschaftlich um die Geschichte der nicht ganz erfolglosen Liniennotation und damit einen der Faktoren der abendländischen Sonderentwicklung bemühen will.

<sup>146</sup>Die Römische Notierung normalisiert hier, die Beachtung der adiastematischen Neumen ist also notwendig.

<sup>147</sup>Das Prinzip z. B. des „bewegten“ Rezitativs, die Wiederholung von Floskeln anstelle eines einzelnen Tones, wie im „klassischen“ Rezitativ von Greg, ist in AR gegenüber Greg sehr häufig! Wenn aber solche Floskeln an Stelle eines einzelnen Tons, also mit gleicher rezitativischer Funktion auftreten können, dann wird man die Bezeichnung solcher Melismen als *ornamental* wohl für wahrscheinlich und sinnvoll halten dürfen. Daß auch andere Merkmale der Melodik in AR eher auf solche floskelhaftige Natur von Melismen verweisen, wird noch im 2. Teil näher zu erläutern sein — die „Komponiertheit“, d. h. die kompositorisch eindeutig bewußte, auf die Ebene von Tönen beziehbare Planung von melodischen

laufs, Objekte der Formentscheidung, weshalb eben auch die Wahl der Neumierung zu beachten ist — dies ist nichts Neues!

Auch hiermit wird deutlich, daß die Gliederung von Neumen, die Möglichkeit, die die Redundanz der neumatischen Möglichkeiten für gleiche Folgen, im genannten Sinne, nutzen läßt, auf die gestaltmäßige, mögliche, Selbständigkeit von Tönen in Melismen hinweist — daß es auch reine Ornamente gegeben haben dürfte, „Trillerfiguren“ o. ä., belegen eben die genannten Beispiele der figurierten Rezitation, mit der Wiederholung der gleichen Wendung als Rezitativ im Altrömischen Choral arbeitende Stellen<sup>148</sup>; grundsätzlich aber bestand die Möglichkeit, jedes Melisma als bestimmte Folge von Tönen zu notieren, und zwar über die metrische Bestimmung jedes Tons hinausgehend, d. h. von der metrischen, d. h. zeitquantitativen Bezeichnungsmöglichkeit jedes einzelnen Tons unabhängig. Auch dies ist als Hinweis auf Potenzen bzw. eben strikt reduzierte oder ganz aufgehobene Alternativen der Neumenwahl für identische Folgen in weltlichen Notierungen zu beachten: Es ist jedenfalls a priori unbegründet, die Natur von Gregorianischen Melismen mit der in weltlichen Liedern des 13. Jh. einfach gleichzusetzen, was insbesondere natürlich auch für die Guidonische Lehre der hierarchisch zugeordneten Gestaltheinheiten gilt; im Choral haben sie direkte Entsprechungen, diese einfach für die so viel einfacheren Melismen in weltlichen Liedern des 13. Jh. als ebenfalls gültig vorauszusetzen, ist nicht nur von der Zeit her ein Anachronismus, sondern recht deutlich auch ein stilistisches und strukturelles Formproblem.

In diesem Zusammenhang ist kurz auf die Übernahme der semiotischen Deutung der Schreibung in Neumengruppen als Zeichen der Überlieferungsstabilität des Gregorianischen Chorals durch Pfisterer in seinem so anspruchsvoll tretenden Werk über die Überlieferung des Chorals hinzuweisen, weil hier das Bezeichnete *Phrasierung* als offenbar diesem großen Autor unbrauchbar erscheinende Kategorie schlichtweg durch das Bezeichnete *Rhythmus* ersetzt ist<sup>149</sup>.

---

Abläufen, die Bestimmtheit der komponierten Melodien, die Verknüpftheit ihrer melodischen Teile ist jedenfalls in Greg merkbar größer als in AR — sicher, solche Ausdrucksweise scheint recht vage zu sein; nur, es ist das Dilemma, daß Musikwissenschaft in ihrem eigentlichen Bereich mit Kunst zu tun hat, mit Formabläufen, Korrespondenzen und anderen ästhetischen Erscheinungen, die rational höchstens eben im Nachweis von solche Korrespondenzen, formalen Entsprechungen, Reimbildungen etc. objektiv, d. h. auf der Ebene der melischen (und dann auch rhythmischen) Gestalt nachweisbar sind, nicht natürlich auf den Wirkungen, die die Erfindung solcher Gestalt bewirkt hat bzw. die sie erleben läßt: Selbst ein so „einfaches“ gestaltbildungsmäßiges Geschehen wie der Erwartungsschematismus des 1. *modus* ist als Erleben nur anzudeuten, rational nicht zu beschreiben — was manchen Hirnforschern offenbar noch nicht bewußt geworden ist. Musik ist auch und sogar wesentlich Kunst, was auch und gerade für den Choral zutrifft. Und hier ist nun einmal Greg sehr anders als AR.

<sup>148</sup>Man betrachte einmal den Schlußvers des Off. *Domine fac mecum* in AR. In Greg ist die Stellung der Verse anders, die Melodie ist aber vergleichbar, man kann auch den Vers *Locuti sunt* betrachten.

<sup>149</sup>**Was ist neu an der modalrhythmischen Notation und ihrer „metrischen“ Theorie?** Angesichts der Klarheit der geläufigen Zeichen und der ihr zugrunde liegenden antiken Theorie der Rhythmik kann natürlich nicht erst die Theorie der modalen Rhythmik mit ihrer entsprechenden Unterscheidung als etwas völlig Neues gesetzt werden, wie dies Pfisterer tut: Daß die Theorie von der

Damit aber erscheint es notwendig, nochmal kurz auf die anzunehmende Selbständigkeit des Be-Wirklichkeit der modalen Theorie zu unterscheiden ist, dürfte im Verlauf des bisher Gesagten klar geworden sein — es handelt sich um eine Trivialität: Die modale Rhythmik bedarf nur in der Mehrstimmigkeit des Prinzips der *aequipollentia aequipollentis*, in der Einstimmigkeit, aus der modale Rhythmik a priori zu verbannen, lächerlich wäre, kann das Wesensmerkmal der modalen Rhythmik ein Taktprinzip gewesen sein, dessen metrische „Ausfüllung“ eher uninteressant war — man sollte nicht so naiv sein, die von der Theorie notwendigerweise aufgestellten Elemente, nämlich, es sei nochmals wiederholt, die metrischen Grundwerte *longa brevisque*, als Wesensmerkmal der modalen Rhythmik vorauszusetzen, man sollte auch beachten, daß rationale Möglichkeiten der Erfassung von taktmäßigen, akzentalternierenden Schemata nicht bestanden haben — die Theorie des Mittelalters war rational! —, also kann aus dem Fehlen entsprechender Notierung auch nichts gegen oder für Bestehen einer akzentalternierenden Erscheinungsweise modaler Rhythmik geschlossen werden; und schließlich ist die „arrhythmische“ Notation einstimmiger, weltlicher Melodien in überhaupt keiner Weise als historischer Ausdruck ihrer gemeinten rhythmischen Erscheinung anzusehen: Einmal war die verfügbare Notation, die nämlich der Einstimmigkeit, ausschließlich „arrhythmisch“, zum anderen waren die potentiell bestehenden akzent-rhythmischen Faktoren der silbenzählenden Rhythmik a priori nicht notierbar, und schließlich war die Notation in rhythmischen Elementargestalten — antik den *pedes* entsprechend — für die weltliche vokale Einstimmigkeit geradezu ausgeschlossen, weil sie dominant syllabisch ist, d. h. größere Melismen auf einzelnen Silben wohl ebenso dominant als ornamentale Melismen zu deuten sind.

Auch hier ist zu unterscheiden zwischen Gemeintem und Bezeichnetem: Das Bezeichnete *kurz/lang* ist für das ganze Mittelalter, soweit es Latein gelernt hat, also die geistig bzw. kulturell relevanten Menschen, denen heute moderne Eliterektoren mit ihren Resentiments gegen Latein des Mittelalters als charakteristisches Gegenbeispiel entgegengestellt werden können, klar definiert; Versfüße haben metrisch eindeutige Gestalten von Folgen ebenso klar definierter Zeitquantitäten. Das entsprechende Zeichensystem wird etwa in der St. Gallischen Notation als Zusatzzeichensystem übernommen. Das Bezeichnete eines *tractulus* ist *lang*. Ob dies dem Gemeinten, d. h. der rhythmischen Ausführung entspricht, ist wie oben angesprochen eine ganz andere Frage — natürlich nicht in dem Sinne, daß als *lang* bezeichnete Töne etwa *kurz* gemeint gewesen sein könnten. Gefragt werden kann aber z. B. nach den Relationen im jeweiligen konkreten Fall. Hier ist wie angesprochen etwa an das Problem einer hyperkorrekten Darstellung eines eventuell als rhythmische Gestaltung eigentlich ganz anderen, d. h. nicht metrischen Gemeinten, nämlich aus Systemzwang, zu denken.

Die Möglichkeit, Folgen von Zeitquantitäten wie die der *modi* zu denken, zu notieren und auszuführen, proportional exakt, hat also immer bestanden, ist keine Neuerung der Modalnotation, aber auch kein *arcantum*, das nur wenigen Eingeweihten zugänglich war. Daß allerdings die Chormelodien von solcher Rhythmik nicht „betroffen“ waren, dürfte eine korrekte Hypothese sein, abgesehen vielleicht von Sequenzen und Hymnen: Modale Rhythmik für die großen Gregorianischen Melismen vorauszusetzen, wäre schon angesichts der überlieferten metrischen Angaben unhaltbar — es sei aber nochmals darauf hingewiesen, daß z. B. die (rhythmische) Metzger Neumenschrift ohne jedes Problem jede modale, ja jede antike metrische Gestaltbildung hätte notieren können: Liest man sie ausschließlich von den Zeichen und deren, antik definierten Bezeichneten, so würde, wie oben angedeutet, eine eindeutige metrische, d. h. zeitquantitative Struktur der Chormelodien „entstehen“, man könnte sogar versuchen, antike Versfüße „herauszulesen“, was zu Unsinn führen würde, aber allein auf dieser Ebene eben denkbar wäre. Modale Strukturen jedenfalls wird man nicht herauslesen können, sondern „höchstens“ ein absurdes Durcheinander von Folgen beliebiger antiker Versfüße. Das wäre möglich, wenn man allein die

zeichneten *Phrasierung* einzugehen; die völlige Vernachlässigung der Möglichkeit eines solchen Bezeichneten und ihre einfache, unreflektierte Zusammenfassung mit dem Gemeinten *Rhythmus*, wie das exemplarisch Pfisterer vorstellt, scheint nicht gerade als der choralischen Weisheit letzter Schluß — wenn man sich die Frage einmal unvoreingenommen vornehmen will.

---

rhythmischen Zeichen direkt überträgt.

Trivialerweise muß hier aber nach dem rhythmisch wirklich Gemeinten gefragt werden, also die Entscheidung einsetzen, daß es sich bei solchem konkreten „Ablesen“ allein der Zeichen um eine unvernünftige Deutung handeln muß; man wird die als Bezeichnetes metrisch eindeutigen Angaben der Quantität jedes Tons also nicht als Gemeintes interpretieren können; Bezeichnetes und Gemeintes sind zu unterscheiden!

Man muß sich also klar sein: Für die Bezeichnung von Kürzen und Längen jedes einzelnen Tons besteht durchgehend eine geläufige Notation nebst dazu gehöriger Theorie; und die Anwendung auf Musik, die „Erkenntnis“, daß die antike Rhythmik — hier im antiken Sinne gebraucht, nicht in der der Spätantike bzw. Bedas — etwas mit Musik zu tun haben kann, ist ebenfalls trivial. Man beachte hier nur einmal die Aussagen der *Scolica Enchiriadis*, wo ed. Schmid, S. 86, 387, die Dauer der Töne, „anstelle“ der der Silben, ganz selbstverständlich eingeführt wird. Nur, die da angegebene Rhythmik, die in der bekannten, textlos überlieferten mehrstimmigen, d. h. organal notierten Sequenz zeichenmäßig eindeutige graphische Entsprechungen hat, und natürlich die der Metrik, hat mit der des Chorals nichts zu tun. Sie wird an einem syllabischen Beispiel exemplifiziert, und ist außerdem noch historisch und systematisch eingebunden, kann also nicht als sozusagen freie Erklärung der choralischen Wirklichkeit angesehen werden.

Andererseits zeigt auch dieses Beispiel, daß natürlich die antike Metrik und Rhythmik eine durchweg bestehende und natürliche Möglichkeit zur Bezeichnung langer oder kurzer Töne gab und sogar solche Fügungen frei denken ließ; ausgerechnet Ligaturen zu diesem Zweck zu verwenden, erschiene deshalb schon als recht seltsamer, ja absurder Einfall: Es gibt, wie jedem bekannt, ja geläufige Zeichen — und Metz wie St. Gallen verwenden diese Zeichen ja auch, sozusagen ganz automatisch, wenn man ein entsprechendes Bezeichnetes notieren wollte, eben die Dauer von Tönen der Melodien, war die Möglichkeit dafür immer vorhanden. Wie natürlich das antike Vorbild ist, zeigt ja auch die St. Galler Neumenschrift, wenn sie gelegentlich eine *flexa* mit Episemierung des Schlußtons nochmal episemiert, d. h. zum Zeichen *longa* noch ein Zeichen offenbar gleicher Bedeutung hinzufügt, nämlich als Strichlein nun quer zum „ersten“ waagrechten Strichlein — sie tut damit intuitiv nichts anderes als die antike Rhythmusnotation, waagrechter Strich = *longa*, senkrechter Strich auf diesem waagrechten Strich = *longa + brevis*. Diese Notation war allerdings nicht mehr verfügbar.

Auch bei der Beurteilung von rhythmisch irgendwie völlig Neuem sollte man sich darüber klar sein, daß das Neue einmal die nicht metrische, zeitquantitative Notation der Modalnotation ist, nämlich die Notierung von rhythmischen Elementargestalten in ihrer regelmäßig gleichen Folge, nicht aber modale Rhythmik an sich, die auch im barocken Siciliano anzutreffen ist, und auch nicht die Möglichkeit, rhythmische Vorgänge „metrisch“, d. h. zeitquantitativ zu notieren — neu ist hieran „lediglich“ die theoretische Interpretation der modalen Notation im Sinne einer metrischen Notation — ist das wirklich so schwer zu verstehen, wenn man Zeichen und Bezeichnetes auf der einen und Gemeintes auf der anderen Seite auch hinsichtlich der Rhythmik ansetzt?

## 2.12 Silbe und Quasisilbe als natürlicher Gliederungsfaktor

Angesichts der klaren Entwicklung der westlichen Neumenschrift insgesamt zu einer Tonpunktschrift, seit den Resten der älteren Definition z. B. von gerichteten Bewegungen als Bezeichnetes der Neumen in der Paläofränkischen Notation — durchgehend Bezeichnetes auch noch in der mittelbyzantinischen Notation — ist die Denkmöglichkeit von rhythmischem Geschehen als Dauer der einzelnen Töne selbstverständlich. Hinzu kommt, daß die gesamte Zeit, seit man wieder ordentlich Latein lernt (was deutsche Eliterektoren heute offenbar als universitär für lebensunwert halten) — man denke an das Amt von Idithun und anderen in der bekannten poetischen Beschreibung —, die Definitionen der antiken Metrik geläufig waren; und auch dies sind Definitionen der Dauer von einzelnen Elementen des rhythmischen Ablaufs. Eine Übertragung von Silben auf Töne als jeweiligen metrischen Elementen ist trivial, wie man auch aus Martian erfahren konnte, was auch die *Scholica Enchiriadis* als trivial übernehmen kann; natürlich setzt dies voraus, daß der Einzelton als Element der Melik definiert bzw. bewußt ist (nicht notwendig als Element der rational definierten Skala; andererseits ist zu sehen, daß Aurelian auch eine Art intuitiven Einzelton jedenfalls nicht explizit formulieren kann) — ob dies bei allen *cantores* noch im 10. Jh. der Fall ist, ist angesichts Guidos Begriff des *motus* nicht ganz mit Sicherheit zu behaupten. Nur, derartige noch intuitiv denkende *cantores* sind für diese Zeit irrelevant, wenn auch sicher, wie Guido ausdrücklich bemerken muß, höchst lästig, weil sie von dem erreichten Niveau der Rationalität eben unfähig, tierartig sind; für die Zeit von Aurelian aber kann man nicht einfach eine vergleichbare Trivialität des Modells eines Materials der Melik, das im Einzelton sein (nach Rezeption der antiken Theorie rational bestimmtes) Element besitzt, voraussetzen.

Damit aber kann entsprechend nicht einfach die Zusammenschreibung, die Gruppenbildung von Tönen in melismatischen Neumen, einem Bezeichneten *Tondauer* zugeordnet werden: Wie die klar metrische Zeichen benutzenden Schriften von St. Gallen und Metz zeigen, mußte die Existenz dieser beiden Faktoren dazu führen, den (wie andere Notationen zeigen, potentiellen) Willen, rhythmische Geschehnisse darzustellen, d. h. (auch) auf der Ebene der Zeichen zu erfassen, durch Verwendung der Einzelzeichen bezogen auf den einzelnen Ton als kleinstem Element zu erfüllen. Jeder Ton kann nach seiner metrischen Quantität dargestellt werden, nämlich durch Oppositionen wie *punctum/tractulus* etc., auch innerhalb von einzügigen, komplexen Neumen, wie dies oben angedeutet wurde.

Diese Gegebenheiten müssen zwangsläufig auch dazu führen, daß jeder Ton nicht nur hinsichtlich seiner, neumatisch überhaupt erfaßbaren, melischen, sondern auch seiner rhythmischen Bedeutung erfaßt wird: Die wirklich rhythmischen Schriften sind dies durchgehend, systematisch, ohne daß etwa, wie nun wirklich leicht zu sehen, damit die Relevanz der neumatischen Gruppenbildung bzw. Phrasierung (im angesprochen vagen Sinne) für diese rhythmischen Neumenschriften aufgehoben wäre, die Schreibung einer Tonfolge wie *edcedcda* kann, völlig unabhängig von der jeweiligen Tondauer der einzelnen Töne ganz verschiedene Gruppenbildungen

ausführen. z. B. *edc edc da*, so im Grad. *Haec dies ... Confitemini*, im Vers auf *quoniam bonus*, warum aber sollte *ed ced cda* nicht auch eine Möglichkeit sein, zwei *torculi* hintereinander sind zwar seltener zu finden als zwei *porrectus*-Neumen, aber sie sind möglich, und daß eine solche Folge nicht nach *flexa* stehen dürfte, wäre auch nicht leicht zu begründen — wobei man natürlich auch noch adiastematisch denken muß, um sich an den Int. *In excelso throno*, auf *angelorum* erinnern zu können (vgl. auch die St. Galler Neumierung auf *meum* im Grad. *Exsurge Domine*): Phrasierung und Rhythmus sind verschiedene Bereiche, auch als Bezeichnetes der Notation.

Methodisch heißt dies, daß ein Nachweis eines rhythmischen Bezeichneten in einer Notation nicht einfach einige Neumen oder Neumenschreibungen als (angeblich) rhythmisch interpretieren kann, nach Oppositionen, z. B. hinsichtlich jeweils „umgekehrter“, rhythmisch alternativer Bewegungen aber nicht sucht — die Mannigfaltigkeit der genuin rhythmischen Notationen zeigt klar die Existenz solcher rhythmischer Alternativen. Die Rationalität der beiden genannten Faktoren, Einzeltöne als Bezeichnetes auch einzügiger Neumen, also eigentlich das Bezeichnete *Tongruppe*, und Elementbezug der metrischen Zeichen, zwingt dazu, eine entsprechende durchgehende Systematik zu erwarten: Wenn Schriften auf entsprechende Mittel verzichten, also die ja geläufigen metrischen Zeichen nicht verwenden — nebst in Hinblick auf die Möglichkeiten der melischen Notation notwendigen Derivaten —, dann kann man nicht einfach von „nicht-rhythmischen“ *Neumenschriften* sprechen, um diese dann auf *ihre rhythmische Aussage hin* zu befragen, wie dies A. Pfisterer in einer typischen Vermengung von Gemeintem und Bezeichnetem tut, *Cantilena Romana, Unters. zur Überlieferung d. greg. Chorals*, Paderborn et al. 2002, S. 31, sondern muß systematisch die Frage stellen, zunächst, warum solche Schriften auf die naheliegenden Zeichen verzichten, und ob sie dann eine eindeutige, systematisch durchgeführte Art der Bezeichnung von Längen und Kürzen besitzen: Einfach die Gliederung in bestimmte Neumenzeichen, wie *torculus* etc., von vornherein als Zeichen für eindeutige metrische Quantitäten zu deuten, etwa daß jeder Schlußton lang sein müsse, übersieht einmal, daß die Ligaturschreibung eine rein melische Vorgabe hat, zum andern, daß Phrasierung durchaus ein eigenes Bezeichnetes sein kann, daß die Schriften, die metrische Zeichen verwenden sich ja der gleichen Gliederungsmittel durchweg bedienen, also die metrischen Zusatzzeichen als notwendige Zusätze verstehen, und schließlich, daß man nicht einzelne Neumen als mit klarer metrischer Bedeutung, d. h. Angabe von Quantitäten einzelner Töne, versehen herausheben kann, sondern dann schon eine zeichenmäßige Systematik mit Oppositionen nachweisen muß, schließlich kann ein und diesselbe Bewegung mit langen oder kurzen Tönen gestaltet werden — und zwar als Bewegungseinheit verstanden, also in einer Komplexneume notiert.

Ein einzügiger *climacus* kann keine klare metrische Bedeutung haben, wenn er nicht zum einen in klarer Opposition zu den möglichen metrischen Varianten steht, zum anderen, wenn in umgekehrter Bewegung entsprechende Oppositionen fehlen. Zunächst gilt es hier, den Grund überhaupt für zwei *climacus*-Formen zu suchen, also den Grund dafür, daß, außer in späten fast reinen Punktschriften, melische Bewegungen mit regelmäßiger Richtungsalternanz von vornherein einzügig notierbar sind, Bewegungen mit mehreren gleichgerichteten Bewegungen, also Folgen wie *chaG* eben nicht von vornherein einzügig notierbar sind, sondern eine Neuformu-

lierung (in Hinblick auf die Herkunft der Neumen, die Pfisterer natürlich noch als völlig offen ansieht, was seine so autoritativ vorgetragene Meinung ebenso natürlich umso wertvoller macht) verlangen.

Andere Deutungen gerade der Ligaturen nicht als Zeichen für Phrasierung und rhythmische Zusammengehörigkeit, Deutungen, die Ligaturschreibungen konkret rhythmisch deuten wollen, obwohl ein entsprechendes Bezeichnetes nicht nachweisbar ist, sind Deutungen des Gemeinten von neuerer Sicht bzw. aus der Sicht des modernen Ausführenden eher als systematische Aussagen. Aus diesem Grund ist später noch auf das Problem der Phrasierungen einzugehen, das Hucbald als solches kennt und explizit als Bezeichnetes der Neumen formuliert. Hier genüge zunächst der Hinweis, daß es im Folgenden um eine, nur angedeutete methodische Notwendigkeit der Untersuchung von Neumen geht:

Einmal um die Erkenntnis, daß diese Notation gewisse antike Vorgaben hat, die nicht einfach zu ignorieren sind — der Freiheitsgrad der Zuordnung von Bezeichnetem zu den Zeichen ist nicht beliebig, vor allem nicht subjektiv (auch nicht kindgemäß, wie dies M. Haas zu sehen scheint), die Neumen entstehen nicht aus dem Nichts, zum anderen um den Hinweis auf Notwendigkeit, jeweils nach Oppositionen zu suchen, und zwar systematisch, nicht etwa einmal das Auftreten einer *virga* in einem Metzter *climacus* als rhythmisches Zeichen zu deuten, ohne systematisch nach der Funktion von *virgae* in einer so klar metrischen Schrift insgesamt, d. h. bei jedem Auftreten dieses Zeichens zu fragen. In Hinblick auf die Intention von Pfisterer, die seine Arbeit so anspruchsvoll auftreten läßt, ist nur darauf zu verweisen, daß allein schon die Gliederung eines „Melodiestroms“ in einzelne Neumen als Bezeichnetes ausreichend klar definiert ist, um daraus schließen zu können, daß schon der ursprüngliche Choral mit diesem Gestaltfaktor „versehen“ gewesen sein muß.

Insofern ist Pfisterers Einwand gegen Levy, *ib.*, S. 33, gerechtfertigt; die *Neumentrennung* ist von Anfang an der schriftlichen Überlieferung gegeben. Wenn Pfisterer in der ihm eigenen Selbstsicherheit formuliert: *Levy's Behauptung, das Verfahren der Neumentrennung habe nur begrenzte Verbreitung gefunden ...*, beruhe wohl auf Unkenntnis des ... genannten Artikels von Cardine, so sind zwei Dinge zu beachten; einmal bedarf es nicht der Beachtung eines Artikels von Cardine, um zu bemerken, daß die Phrasierung, die jeweilige Zusammenschreibung von Tönen — nach der entsprechenden Rationalisierung — durch Neumen in Tongruppen wesentliches Element aller Neumenschriften des Gregorianischen Chorals, wenn diese Kurzfassung erlaubt ist, darstellt, und zwar von Anfang an; derartige Gruppenbildung, Ligaturen, Neumen, oder wie man dieses Phänomen der graphischen Zusammenfassung als wie auch immer zusammengehörig betrachteter Bewegungsfolgen, Tonfolgen o. ä. bezeichnen will, ist wesentliches Merkmal der (westlichen) Neumenschrift, denn, was man leicht bei der Betrachtung von Neumengrenzen und syllabischer Partien sehen kann: Das Prinzip der Raumanalogie erstreckt sich in den Zeichen ja nur auf diese Gruppen; in adiastematischen Neumen, also allen älteren wird auch der gläubigste Vertreter der Meinung, daß die geistige Repräsentation der Melodien nie anders war als zu Guidos Zeit, nicht behaupten können, daß die Neumen die Tonhöhen zwischen Neumengruppen, also dem jeweiligen Endton oder der Endstelle einer Neume und der Anfangsstelle, d. h. dem



Zeichen für den Anfangston der folgenden Neume durch die Notation wiedergegeben würde bzw. werden könnte, wie oben angesprochen, ein nicht sofort überwundenes Erbteil der Herkunft der Zeichen aus der Grammatik. Auch wenn natürlich die Folge von syllabischen Einzeltonzeichen in Rezitativpassagen klar als Tonrepetition zu denken ist, wird der genannte Repräsentant auch nicht behaupten können, daß er aus jeder Folge solcher syllabischer Einzeltonzeichen, also einer Folge von Metzzer *tractuli*, die gemeinte tonräumliche Differenz der so bezeichneten Töne aus der Notation erkennen könnte:

Die raumanaloge Differenzierung von silbischen Einzeltönen gibt es nicht, die raumanaloge Differenzierung ist primär nur in den silbischen Neumen, Tongruppen o. ä. als Prinzip wirksam; man kann und muß feststellen, daß ohne die Gruppenbildung der Neumen die raumanaloge Notation kaum hätte entstehen können — warum? Nun, das sieht man in Byzanz, da gibt es, genau wie im Westen, auch melodische Bewegungen in den Melodien, aber, die quasi diastematischen Zeichen der mittelbyzantinischen Notation haben abstrakte Zeichen für die jeweilige gerichtete und hinsichtlich der Anzahl elementarer Schritte gezählte Bewegungen, also eine  $\acute{o}\xi\epsilon\tilde{\iota}\alpha$  als Zeichen für den Schritt nach oben, das  $\acute{\epsilon}\lambda\alpha\phi\rho\omicron\nu$  für den Sprung über zwei elementare Schritte etc. Dem liegt eine klare analytische geistige Repräsentation der Melodieverläufe zu Grunde, an Stelle  $x$  ein Sprung von  $n$  Schritten nach unten, an Stelle  $x + 1$  ein Schritt nach oben, etc. Raumanalog sind diese Zeichen aber nicht, sondern abstrakt. Wie kommt also die westliche Neumenschrift, die ja die gleichen Grundzeichen verwendet, zu dem grundsätzlich anderen Prinzip, dem der raumanalogen „Anschaulichkeit“; ein Prinzip, dessen Fehlen Georgiades nebst Epigonen sogar die Schriftqualität der antiken Notation bezweifeln läßt, nach der Vorstellung, daß eine musikalische Notation nur dann Notation sein kann, wenn sie anschaulich ist, wobei *anschaulich* eben die aus der eigenen Tradition gewohnte leichte Lesbarkeit ist. Die westliche Notation kommt zu diesem nun wirklich bedeutsamen Prinzip aber nicht etwa aus germanisch-fränkischer Seele oder urrömischen Grammatikkenntnissen (was wohl Pfisteres totalem Romanismus eher entsprechen würde, sind nach seiner Vorstellung die fränkischen *magistri cantilenae* ja von erheblicher geistiger und gesanglicher Unfähigkeit), sondern aus einer anderen Nutzung der antiken Vorgabe, und zwar einer adäquaten Nutzung, nämlich Übernahme des raumanalogen Prinzips, Schreibung einer Bewegung nach oben durch einen schräg von unten nach oben geschriebenen Strich, und umgekehrt, grundsätzlich also durch die Verwendung von Tongruppen — wenn man die rationale Theorie metatheoretisch verwendet, also Neumen als Ligaturen von Tonzeichen ansieht, was für Aurelians Zeit nicht einfach vorauszusetzen ist. Dem Prinzip des *accentus circumflexus*, der Verbindung von zwei gegenläufigen Bewegungen, also zuerst nach oben, dann nach unten, in einem Zug „anschaulich“ als Bogen mit Extremum nach oben gerichtet, notiert kommt dabei besondere Bedeutung zu.

Allein das Prinzip dieser Wiedergabe melischer Bewegung nebst der Erkenntnis der Trivialität, daß auch das Bezeichnete der grammatischen, melischen, Akzente jeweils nur auf eine Silbe bezogen ist, sollte klar machen, daß die Gruppenbildung, die Bildung von tonräumlich angelegten Mehrtonneumen oder ursprünglich Mehrbewegungsneumen nicht ein zusätzlicher, frei verfügbarer Faktor der Neumenschrift ist, sondern Grundlage der westlichen Neumenschrift

überhaupt — auf Byzantinischer Seite könnte man hier an die großen, sozusagen übergeordneten Formelzeichen, wie die *θεματισμοί* denken, nur besteht der Unterschied darin, daß die westlichen Neumen raumanalog und nicht abstrakt die Bewegungsfolgen angeben bzw. als Bezeichnetes haben.

Auch von daher erscheint es adäquat, die Neumengruppen im Sinne von nun musikalischen Silben bzw. Quasisilben im Sinne von E. Jammers zu verstehen, nicht aber als frei verfügbare graphische Mittel, Neumen zu *trennen* und damit dann auch noch rhythmische Hinweise geben zu wollen: Der Neumator, und zwar schon der erste, der auf den Gedanken gekommen ist, diese Zeichen der Grammatik zur Notation nun der Melik zu verwenden, denkt in silbischen Einheiten; nur braucht er im Gegensatz zu seinem Byzantinischen Kollegen trivialer und charakteristischer Weise nicht das Mittel der real, also textlich notierten Quasisilben, die bekannten *sinnlosen Silben*, mit denen große Melismen notiert werden. Ja, warum soll das trivial und charakteristisch sein? Nun, ganz einfach, weil der westliche Neumator das Mittel der Zusammenfassung in einer Zusammenschreibung hat und nutzt, also das Prinzip des *circumflexus* nutzt und systematisch weiterentwickelt. Genau hier liegt der Unterschied der beiden Nutzungen der antiken Vorgabe, wirklich entwicklungsfähig war nur das westliche System; hier wertet Georgiades ganz richtig, wenn er, methodisch und terminologisch etwas vage, die „Anschaulichkeit“ der Linienschrift als Merkmal heraushebt — daß dies das wesensbestimmende Merkmal musikalischer Notation an sich, absolut sein müsse, ist dann natürlich wieder Mystifizierung; die Bezeichnung *Anschaulichkeit* (die also schon etwas ältere Wurzeln hat als in den Erkenntnissen von M. Haas) kann wie oben gezeigt durch klar definierbare Merkmale rationalisiert werden, nämlich die, die raumanaloge Struktur der geistigen Repräsentation der Melik analog wiederzugeben, wobei diese *Raumanalogie* nicht in vagen Dumpfheiten besteht, sondern in der Struktur eines von translationsinvarianten Abständen bestehenden, metrischen Vektorraumes zu bestimmen ist, worauf an anderer Stelle, unter Bezug auf recht seltsame Vorstellungen von Niemöller eingegangen wird.

Für die *coupures* oder *Neumentrennung* heißt dies, daß die Melik dem Erfinder der westlichen Neumenschrift auch in Melismen, wie seinem Byzantinischen Kollegen als Folge von silbenartigen Einheiten erschienen sein muß, was zur entsprechenden Ausgestaltung bzw. Nutzung vorhandener Mittel geführt hat, in Byzanz zur eher primitiven „Konkretisierung“ der sprachklanglichen Träger dieser Einheiten durch „sinnlose“ Silben, die jedem Leser mittelbyzantinischer Neumenschrift auffallen, im Westen eben durch die Übernahme und Weiterentwicklung der Möglichkeit von Zusammenschreibung: Der melische Linienzug, der durch einen *torculus resupinus* zu kennzeichnen war, verlangt also eine Bewegung mehr als der *accentus circumflexus* bezeichnet, was lag näher, als das Prinzip einfach weiterzuführen: Der *accentus circumflexus*, die alte *προσφδιά περισπωμένη*, besteht aus zusammengeschriebenem *accentus acutus + accentus gravis*, nun, dann fügt man einfach einen *accentus acutus* einzülig, wie vorgegeben hinzu, und erhält den benötigten *torculus resupinus*, den man in Akzentterminologie einfach als *circumflexus acutusque* bezeichnen könnte.

Klar ist also, daß die Melodien als Folgen von solchen silbenartigen Einheiten, sei es kon-

kreten Silben des Textes oder Quasisilben in Melismen, ausgeführt bzw. gedacht worden sein müssen — daß die über die minimale Vorgabe der melischen Akzentzeichen der Grammatik notwendig hinauszugehen gezwungenen Schrifterfinder mit komplexeren Möglichkeiten auch, wie oben angedeutet, alternative Entscheidungen der Gruppenbildung hinzubrachten, ist klar — hier liegt denn auch das Problem der Bestimmung von, eventuellen, Oppositionen des Bezeichneten; das System überhaupt der Notierung von Neumengruppen als, in späterer Terminologie, *Ligaturen* aber ist der westlichen Neumenschrift ursprünglich, ja ursächlich eigen. Und, was ja auch Pfisterer, dem eine adäquate Beachtung der Neumenschrift irrelevant erscheint, bemerkt: Diese Gliederung ist offensichtlich konsistent, die Übereinstimmung der in verschiedenen Neumenarten überlieferten Melodien scheint erstaunlich groß zu sein<sup>150</sup>; erstaunlich deshalb, weil man die Phrasierung, womit hier dieses Merkmal aufgerufen sei, nicht notwendig als essentiellen Faktor der Melodiegestalt anzusehen müssen scheint (eine Diskrepanz der Gruppenbildung bzw. Neumenschreibung findet man im Grad. *Exsurge domine* im Vers auf *et conclude* zwischen St. Gallen und Metz). Für den Choral, und das zeigen auch die ja nicht so seltenen „motivischen“ Stellen in Melismen, ist offensichtlich ein solcher Ablauf in silbenartigen Einheiten genuin, womit Pfisterer keine sehr neue Erkenntnis wiederholen kann; nur die neumatische Entsprechung ist hier in ihrer Charakteristik zu erkennen.

Inbesondere wird auch damit klar, daß die in einigen Schriften erfolgte Kennzeichnung der Dauer einzelner Töne eben nicht als wie auch immer konkret zu verstehende direkte Parallele der Aussage dieser neumatischen Gruppenbildung anzusehen ist.

Zum anderen aber ist damit natürlich zu fragen, ob die Formulierung eines *Verfahrens der Neumentrennung* die Sache angemessen beschreibt: Was die Neumen angeben, ist eben schließlich nichts anderes als die Zusammenschreibung von Tönen, in der späteren Ausdrucksweise eben *Ligaturen*, niemand hat ein Verfahren zur *Trennung von Neumen*, man notiert den melischen Verlauf in Neumen, in Gruppen, in silbischen Einheiten, das ist das speziell Bezeichnete der Gruppenbildung. Man kann also von einer Segmentierung der gesamten melodischen Tonfolge in Neumen, d. h. silbenartigen Gruppen im erwähnten Sinne sprechen, und zwar als gegebene Struktur der Melodien:

Die Grundlage der Notation ist die Einheit der Silbe, die von vornherein ein melisches Zeichen, oder wie gesagt auch eine Ligatur, trägt, nämlich den *accentus circumflexus*, der Vorbild für das Prinzip der entsprechenden Gliederung werden konnte; wie ebenfalls gezeigt, ist die Erweiterung des Prinzips geradezu trivial, für melodische Einheiten, die „oszillierende“ Melodiebewegungen aufweisen. Die Möglichkeit ist vorgegeben, denn der *torculus* entspricht genau dem *accentus circumflexus*, bezeichnet also eine zusammenhängende Bewegung als silbische Einheit. Dies bedeutet auf Melismen übertragen — sonst ist die Trennungsfunktion der Silbe ja trivial —, daß die Neumeneinheiten, gleichgültig ob analytisch wie die *climaci* in Metz notiert, oder einzügig wie in der nordfranzösischen Schrift, eine entsprechende Gliederungsfunktion haben,

<sup>150</sup> Auch dieses, überraschende Phänomen wäre wunderbar erklärt, wenn man Levys Annahme eines notierten „Urgraduale“ endlich einmal quellenmäßig belegen könnte — nur gerade das ist heute ausgeschlossen.

die, wie E. Jammers adäquat formuliert, als *Quasisilben* bezeichnet werden können.

Deren Gliederungsfunktion ist als altes Erbe anzusehen, als Teil der Form der Choralmelodien wie ihrer geistigen Repräsentation, als Hinweis auf zusammengehörte Einheiten; ob und wie nun daraus rhythmische Bedeutungen für die einzelnen Töne abzulesen sind, ist nicht eine Frage des Bezeichneten, denn dafür haben ja andere Möglichkeiten zur Verfügung gestanden, Möglichkeiten, die jedem geläufig waren, der je am Lateinunterricht teilgenommen hat. Der nochmalige Verweis auf Idithun und seinen Kollegen im Gedicht von Alkuin dürfte als Nachweis ausreichen, auch ein Blick in die Grammatiken kann hier hilfreich sein — die Erlernung der Pänultimaeregeln z. B. ist absolut notwendig, um die lateinische Prosodie bzw. die Akzentlage zu verstehen (was an einer Eliteuniversität wie Heidelberg natürlich nicht notwendig zu wissen ist). Außerdem sind die neumatischen Gruppenbildungen ursprünglich nicht Zeichen für Einzeltöne, sondern eben für Gruppen, die als zusammengehörig verstanden wurden; daß dies mit metrischen, betonungsmäßigen oder sonstigen Besonderheiten der so zusammengeschriebenen Einzeltöne verbunden sein soll, wird nicht bezeichnet einfach durch die Zusammenfassung.

Dies zu entscheiden ist Teil einer Deutung des Gemeinten, und da, weil der Klang nicht mehr zugänglich ist, spekulativ und subjektiv, was kein Hindernis sein kann, sich um ästhetisch adäquate Ausführungsregeln zu bemühen.

Die Reduktion der Bedeutung von Komplexneumen, also graphischer Zusammenfassung von Tongruppen, auf ein Bezeichnetes wie *jeder n-te Ton* oder *jeder Endton* o. ä. *ist länger als alle anderen* widerspricht dem Einzeltonprinzip, d. h. dem Prinzip, daß Tonpunkte äquivalent durch Ecken und Anfänge oder Punktzeichen u. ä. auch in den Komplexneumen notiert werden, metrische Einzelkennzeichnung also in jeder der entsprechenden Schriftarten zu leisten gewesen wäre oder war — wie sollte irgendjemand auf die dann abstruse Idee gekommen sein, jeden einzelnen Ton hinsichtlich seiner Zeitdauer kennzeichnen zu müssen, wenn Neumen als Tongruppen bereits klare metrische Angaben zum jeweilig konstituierenden Einzelton machen könnten? So reduktive Vorstellungen über das Bezeichnete der Möglichkeit der Zusammenschreibung müssen sich der Frage stellen, ob damit noch die nachgewiesene Bedeutung *Zusammengehörigkeit/Gruppe/Quasisilbe* o. ä. ausreichend angegeben wäre. Angesichts der Klarheit des Bezeichneten erscheint eine systematische Betrachtung von Neumen entsprechend solcher Reduktionen und im Bezeichneten nicht nachweisbarer Bedeutungen nicht notwendig.

Man kann sich, z. B. wegen Hucbald, also auf die Konstatierung der Existenz einer klaren Gliederungsüberlieferung konzentrieren, in der die Choralmelodien gegliedert durch Quasisilben auch in Melismen auftreten — natürlich auch in der Aquitanischen Notation; auch diese läßt, meistens wenigstens, die Gliederung erkennen, obwohl sie die eigentlich, wenn auch nur ansatzweise, einzig vernünftige Lösung der Notation nach Erfindung der raumanalogen Notierung<sup>151</sup> geleistet hat, die konsequente Auflösung aller Neumen in einzelne Punkte, eventuell mit gewissen Zusatzzeichen, wie der Nutzung der „Höhenbedeutung“ der *virga* oder auch von der

<sup>151</sup>Dies beruht auf zwei Neuerungen: Analogie der Größe melischer Bewegungen zur Größe der räumlichen Ausdehnung des betreffenden Neumenzeichens und Überwindung der Silbengrenzen, also die Übertragung des von Anfang an gegebenen räumlichen Prinzips auch auf die Abstände zwischen den

möglichen Konvention von besonderen Zeichen für Neumenschlüsse, die notwendig sein können, um die silbische Trennung zu kennzeichnen (vgl. o., Anm. 136 auf Seite 469).

Es bleibt eine Frage, die allerdings auch kaum zu beantworten ist: Die Metzger Schrift zeigt in ihrer schon vor-metrischen Frühphase, wie auch Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 188, bemerkt, ein Einzelzeichen, ein Zeichen für den syllabischen Einzelton. Diese Eigenschaft ist geeignet, den Blick darauf zu lenken, daß die metrische Differenzierung vielleicht nicht primär in der syllabischen Notation, sondern vor allem in den Komplexneumen auftritt, also in den Neumengruppen, die in dieser Phase der westlichen Neumen ja schon durchweg Ligaturen von Einzeltönen sind (natürlich noch nicht von rational definierten Tönen!).

Natürlich kennt Laon auch die Opposition von *punctum* und *tractulus* im syllabischen Fall, vgl. etwa Grad. *Ne avertas*; der Sinn ist klar, wenn im Folgenden auf *faciem* nur *tractuli* auftreten, wird durch das Kürzezeichen auf den Anfangssilben deutlich, daß es sich hier eigentlich um eine Silbe handelt, um einen „Auftakt“ vor der Betonung *Ne avertas*. Angesichts des Umstands, daß der *tractulus* im syllabischen Fall aber das dominante Zeichen zu sein scheint, kann man daraus wohl entnehmen, daß der normale syllabische Ton als metrisch am besten mit diesem Zeichen wiederzugebende Einheit zu verstehen war — bekannte Trivialitäten.

Damit zusammenhängend erscheint etwa im gleichen Grad. die mangelnde klare Differenzierung zwischen *tractulus* und einem Längenzeichen in der St. Galler Notation: Die Opposition zwischen waagrechttem Strichlein, also echtem *tractulus* und *virga* erscheint als Opposition nur eines melischen Bezeichneten, hier hat man also (vielleicht noch ein) Rudiment der alten Opposition von *gravis* und *acutus*, wie man z. B. in nicht ganz trivialem Kontext im Int. *Inclina ... apprehende ...* finden kann; der Sachverhalt ist geläufig, vielleicht aber nicht so sehr die daraus zu ziehende Folgerung: Die klare metrische Differenzierung zwischen *tractulus* und *punctum* als Zeichen für *longa brevisque*, wie sie für die Komplexneumen charakteristisch ist, findet sich in den syllabischen Tonzeichen nicht immer und notwendig, da kann eventuell der *tractulus* eben keine *longa*, sondern sozusagen das Normalmaß der silbischen Einheit bedeuten, also eine graphisch ganz andere Opposition, die zwischen *virga tractulusque*, (eventuell) Rudiment einer älteren Tradition, die direkt auf die Vorgabe der Grammatik zurückzuführen ist. Folglich fügt St. Gallen denn auch bei dem genannten Grad. den Romanusbuchstaben *c* hinzu, was Metz, hier metrisch systematisch, durch Punkte angibt.

Man kann also vielleicht voraussetzen, daß es die Silbe als eine Art Normalzeit gegeben hat, die eine spezielle Kennzeichnung der gemeinten metrischen Dauer nur in Ausnahmefällen notwendig gemacht hat. Man wird daraus aber nicht etwa entnehmen können, daß die Dauer der Silbe als metrisch eindeutiges, rational bestimmbares Zeitmaß gesetzt werden kann, also fünf Töne in einer silbischen Einheit genau jeweils pro Ton ein Fünftel so lang wie ein syllabischer (Einzel)Ton. Denn, wie sollte dann eigentlich die Idee möglich werden, metrische Zeichen gerade für Dauern in Komplexneumen anzuwenden? Dieser Vorgang, realisiert in den rhythmischen Notationen, belegt ja, daß der Einzelton auch in der Komplexneume, in der Gruppe, silbischen und quasisilbischen Einheiten.

als Äquivalent des Trägers der metrischen Einheiten in der Metrik gesehen wurde, nämlich der Silbe; eine bedeutsame Abstraktionsleistung, die das Bewußtsein des Einzeltons als wesentliches Element zeigt.

Klar wird dadurch, daß man eben nicht einfach die Phrasierung als rhythmische Angabe setzen bzw. das Bezeichnete *Rhythmus* mit dem Bezeichneten *Phrasierung* einfach identifizieren kann, nur, weil einige Neumenschriften von Anfang an keine rhythmischen Zeichen besaßen; die silbische oder quasisilbische Einheit stellt einen Zusammenhang dar, der, wie Hucbald klar formuliert, etwas Eigenes bezeichnet, das sicher mit rhythmischer Erscheinung zusammenhängt, aber nicht identifiziert werden kann. Auch hier wird man die Rekonstruktion des eigentlich Gemeinten also der ästhetischen Intuition überlassen müssen, die in Gestalt der Praxis von Hochwürden Dr. P. Roman Bannwart aus Einsiedeln nun auch eine überzeugende und beeindruckende Ausprägung gefunden hat. Dieser Vorgang, ein wirklich schöpferischer Umgang mit dem Erbe, steht hier jedoch nicht zur Diskussion; es geht wie gesagt, erst einmal um die Relation von Zeichen und Bezeichnetem.

Und man sollte auch die eigenständige Entwicklung des auf Adrast zurückgehenden antiken Vergleichs von Ton und Buchstaben etc. z. B. bei Oddo beachten, worauf nicht nur Verf. in *Musik und Grammatik* ziemlich erschöpfend, allerdings mit einer gewissen Wissenschaftlichkeit, eingeht<sup>152</sup>, sondern wo man auch einen Hinweis auf den Effekt der Phrasierung finden kann, z. B. GS I, S. 277 b, den man beachten sollte, ehe man die angesprochene Gleichsetzung auch noch

<sup>152</sup>**Zu Unterschieden zwischen Mittelalter und Italienischer Renaissance** Es mutet angesichts des Vorliegens dieser Arbeit und vor allem ja der Quellen doch etwas merkwürdig an, wenn man bei Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, also noch 1985, lesen kann, S. 333, *To link music with the verbal arts, with rhetoric as well as poetry, was as characteristic of the Renaissance as it was typical of the Middle Ages to alloy music with the mathematical sciences ...* Die *Musica Enchiridias* z. B. sagt über die Berechnungen der Intervalle fast nichts, Guido gibt lediglich zu ganz praktischen Zwecken zwei Monochordteilungen an, wie sich auch Oddo aus didaktischen Zwecken auf dieses Instrument beruft, wogegen Hucbald das Wissen um die korrekten Intervalle einfach voraussetzt und jedes dazu brauchbare Instrument nutzt. Wer dagegen eine der umfangreichen theoretischen Schriften der Italienischen Renaissance betrachtet, wird von der Fülle der Berechnungen, oder ganz einfach der darin verwendeten Zahlen insbesondere dann geradezu überwältigt, zumal wenn er die übliche Ausbildung eines deutschen Geisteswissenschaftsstudienanwärters zu besitzen die Freude hat.

Mit so primitiven Klischees lassen sich die Epochencharakteristika nicht bestimmen: Keine der musikhistorisch wichtigen theoretischen Schriften zur Musik im Mittelalter kann als Teil des Quadrivium verstanden werden; das läßt allein schon der Zweck dieser Traktate nicht zu. Man sollte daher nicht übersehen, daß natürlich auch für die mittelalterliche Musiktheorie der Bezug von Musik und Text nicht etwa unbekannt gewesen wäre, die Aufforderung nach semantischer Übereinstimmung sowie nach der Kommensurabilität der jeweiligen Abschnitte bzw. Gliederungsmerkmale wird seit der *Musica Enchiridias* klar genug formuliert, und ist damit, dank der Reaktion auf diese Schrift durch Guido, Allgemeingut. Was in der Italienischen Renaissance neu „hinzukommt“, ist die Rezeption der Poetik von Aristoteles mit ihrer, nun wissenschaftlich begründeten, Zusammenfassung von nachahmenden Künsten.

Damit ist eine wissenschaftliche Systematik gegeben, die Musik und Poesie unter einem einheitlichen Gesichtspunkt sehen kann. Aber auch bei Fehlen dieser Vorgabe kann doch nicht von der Unmöglich-

ohne weitere Reflektion anstellt. Da wie üblich nicht vorausgesetzt werden kann, daß vorliegende keit einer Verbindung zwischen Poetik/Rhetorik und Musik im Denken des Mittelalters gesprochen werden, auch hier gibt Johannes Cotto Hinweise auf gegebene Möglichkeiten des Denkens. Die antike, adäquate, Vorgabe, daß die Rhythmik einen Teil der *ars musica* bildet, kann hier ja auch nicht einfach übersehen werden; daß hier enge Verbindungen zwischen Musik und Poesie vorliegen, kann man nicht nur von Augustin, den Grammatikern, Isidor und von anderen lernen, sondern auch in der Tradition der Reflexion über die — im mittelalterlichen und spätantiken Sinne — rhythmische Dichtung; gerade hier ist die Gegenüberstellung von *musique naturelle* und *musique artificielle*, die natürlich nicht auf Regino zurückgeht, bei einem „Nachfolger“ von Machaut durchaus mittelalterlich geprägt, wenn natürlich auch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit und deren Beurteilung keine antike Vorgabe direkt nutzen konnte. Auch hier erscheint das Urteil von Palisca viel zu ungenau.

Noch schwerer wiegt allerdings die Beurteilung der Tradition des Ton-Buchstaben-Vergleichs durch Palisca, *ib.*, S. 338 f. Nach nicht gerade zulänglichem Verweis auf Guido und Johannes Cotto davon zu sprechen, *these principles reemerged from time to time in the manuals for improvising and writing organum, for example in the treatise Musica enchiridis and the Paris treatise. ...*, erscheint angesichts der Entwicklung und der Umwandlung dieses ja antik vorgegebenen Vergleichs als unpassend, Guido hängt klar ab von der *Musica Enchiridis* und deren Autor hat die grundsätzliche Umdeutung der antiken Vorgabe Adrasts geleistet. Und es trifft eben auch nicht zu, diese Theorie einer sprachartigen Gegliedertheit und aus der Relation der Abschnitte, nach Umfang, melodischem Verlauf u. a., resultierenden eigenständigen Sinnhaftigkeit von Musik einfach auf den Bezug zur Gliederung des Textes zu reduzieren, wenn schon die *Musica Enchiridis* hier einen eigens explizit zu erwähnenden Sachverhalt sieht. Die Theorie, erstaunlich genug und von der Musiktheorie der Italienischen Renaissance nicht gerade wieder erreicht, will Musik als gegliederte, zeitlich verlaufende Erscheinung völlig eigenen Sinns darstellen; die Relation zur Gliederung des Textes liegt eben vornehmlich in der, damit nicht direkt verbundenen, d. h. selbst eigenständigen Forderung nach Übereinstimmung der syntaktischen Gliederung im Text mit der der *neumae*: Deren Enden sollen mit Enden im Text übereinstimmen! Diese Theorie läßt also zwei Künste zusammen treten, und zwar zwei selbständige.

Die damit nicht immer direkt verbundene Theorie der *affinales*, allgemeiner formuliert, der Beachtung tonaler Gesichtspunkte in der Gliederung, zeigt nur, daß auch hier Musik, wenigstens dem theoretischen Postulat nach — dessen Unvereinbarkeit mit der (Gregorianischen) Wirklichkeit Aribo ja explizit macht — selbständige Gliederungsfaktoren hat. Gerade hier war also „das“ Mittelalter der Reflexion der Italienischen Renaissance weit voraus, wenn man z. B. die doch recht wenig ergiebigen Ausführungen von Zarlino zur Gliederung im Kontrapunkt vergleicht: Und zu beachten ist, daß alle diese Autoren der Italienischen Renaissance mit Sicherheit Zugang zum Text von Guido hatten. Wenn sie aus dessen Anregung keine Folgerungen, nun für die Mehrstimmigkeit gezogen haben, dann kann man hier zumindest keinen wesentlichen Unterschied der betreffenden Denkmöglichkeiten der beiden Epochen als besonders charakteristisch herausheben.

Palisca führt seine zu differenzierenden Überlegungen aber noch weiter, wenn er direkt anschließend weiterfährt: *But in the intervening years other considerations, particularly of rhythmic structure ... often based on numerical proportions took precedence over fidelity to grammatical construction. It was as if music's subordination to mathematics had blocked for a time its natural affiliation with language. ...*, was schon auf den ersten Blick ein Übersehen der klaren Aussagen Guidos zu den Gliederungsfaktoren von Musik gegenüber Poetik, also Metrik, beinhaltet: Gerade Guido stellt klar fest, daß es keine den metrischen Versfüßen als elementaren Gliederungsteilen der metrischen Dichtung vergleichbare propor-

Literatur auch gelesen wird, sei hier nur kurz darauf verwiesen: Oddo — welcher und ob ein Oddo überhaupt Autor war, interessiert hier nicht — unterscheidet als kleinste rein musikalisch verstandene Formeinheiten die *syllabae*, die aus verschiedenen Tönen bestehen, ganz also wie das, was sich musikalisch über einer Silbe befindet oder im Melisma eine Quasisilbe darstellt.

---

tionale Eindeutigkeit in der Melik geben kann, da steht explizit das Wort von der *rationabilis varietas*; eine Aufhebung jeder Vorstellung von *music's subordination to mathematics* in der mittelalterlichen Musiktheorie, die die Theorie der Renaissance doch erst sehr spät und höchst unvollkommen erreicht hat; nein Guidos Aussagen zur Vergleichbarkeit und Relation von Musik und Sprache lassen das zitierten Urteil nur als unzutreffend qualifizieren.

Hier wäre weiterhin einmal zu fragen, wie man eigentlich eine, dann ja auch für die Musik der Renaissance wesentliche, Theorie und Praxis rationaler Rhythmik ohne *numerical proportions* hätte formulieren können, schließlich tut das ja auch die Antike als Vorbild. Man sollte immerhin beachten, daß mittelalterliche Theoretiker die auch für die Mehrstimmigkeit passende Rhythmik als rationales System von Zeichen und Bezeichnetem erst zu erfinden hatten, also ohne „Mathematik“ gar nicht auskommen konnten, wie der Bezug von Johannes de Muris zu Leo Hebraeus ausreichend erklärt — allerdings: Ein Teil des Quadriviums ist auch die Schrift zur Mehrstimmigkeit von Johannes de Garlandia nicht; auch diese Theorie ist essentiell auf die Praxis gerichtet.

Auch mit derartigen Gegenüberstellungen kommt man also zur Periodencharakterisierung nicht aus. Insbesondere muß man für eine adäquate Bewertung auch beachten, daß die musiktheoretischen Schriften des Mittelalters sehr konzis auf gegebene Aufgaben konzentriert waren. Wenn eher ästhetische Fragen, wie die Relation von Musik und Text nicht theoretisch näher betrachtet wurden, mag dies einmal daran liegen, daß hier Guido ja das Notwendige gesagt hatte in der Weiterführung der Vorgabe der *Musica Enchiriadis* — semantische und gliederungsmäßige Übereinstimmung von Musik und vertontem Text —, zum anderen aber wohl auch an der strukturellen Unzulänglichkeit der Mehrstimmigkeit, Anlaß für eine auch nur ansatzweise der Formtheorie der Einstimmigkeit bei Guido gleichkommende Lehre ausreichende Strukturmerkmale an die Hand geben zu können. Die Möglichkeiten zur Kadenzbildung z. B. in dem Satz von Petrus de Cruce sind so beschränkt, daß man hieraus keine Gliederungstheorie machen kann — und für die Einstimmigkeit lag sie ja vor!

Man wird also prüfen müssen, ob die, ja auch nicht sehr weit oder tief reichende Gliederungstheorie der italienischen Musiktheorie bis ins 16. Jh. nicht doch eher Ergebnis einer Weiterentwicklung der Musik selbst sein kann. Bemerkungen zur Vermeidung von langen Tönen auf kurzen Silben und Ähnliches gibt es ja auch ausreichend in mittelalterlicher Musik. So war eben die Entwicklung der Mehrstimmigkeit und der zu ihr notwendigen Voraussetzungen wie z. B. der Entwicklung eines rationales Zeichensystems der *aequipollentia aequipollentis* der Rhythmik ein so zentrales und schwieriges Gebiet, daß eine gewisse Konzentration ganz natürlich bzw. unvermeidbar erscheint. Und wo gibt es in der Italienischen Renaissance ein der Schrift von Johannes de Grocheo vergleichbares Werk?

Auch hat „das“ Mittelalter nie die seltsamen Bedürfnisse verspürt, den Verlauf von Mehrstimmigkeit minutiös proportional zu berechnen — das tut aber „die“ Italienische Renaissance, insbesondere ein so fortschrittlicher Musiker wie V. Galilei. So fern lag also „Mathematik“ auch der Musiktheorie der Renaissance nicht, daß man hierin ein Merkmal für einen Epochenunterschied setzen könnte! Differenzierung scheint angebracht: Auch die proportionale Betrachtung von italienischen Versen durch Mei, nichts anderes als das Abzählen von Silben bis zu einem der jeweiligen Versakzente, zeigt, wie sehr man auch in der Italienischen Renaissance auf solche Begriffsbildungen angewiesen war.



Nun aber ist die Anzahl von Tönen wenig aussagekräftig für die Form einer solchen *syllaba*, denn, in einem *torculus* können ja zwei Töne tonhöhenmäßig identisch sein. Also erscheint es noch ganz nützlich, auch an die beteiligten Intervalle zu denken, die Oddo wie später Guido als *motus* bezeichnet, man könnte sie als die gerichteten, ausgeführten (nach Morents These zu folgern ganz ursprünglich durchheulten) Intervalle übersetzen. Somit kann also die von einem *torculus* bezeichnete — musikalische! — Silbe aus zwei Tönen und zwei *motus* bestehen, z. B. *G a G*, oder aus drei Tönen und zwei *motus*, wie *G c a*. Was man in dieser Weise weiter bilden kann, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden, ebensowenig wie die Klassifikationsmöglichkeiten z. B. nach „beteiligten“ Intervallgrößen etc.

Ja, und was bedeutet das nun für das Problem der Gliederung, graphisch ausgedrückt also der Neumenbildung? Das kann man nun zum Abschluß von Oddos Ausführungen lesen, GS I, S. 277 b:

*... cum paucis vocibus & pluribus motibus multiplicatio fit syllabarum, quae tunc continuatim<sup>153</sup> profertur, partem musicam nominamus, quae pars in syllabas unum vel duos aut tres habentes motus resolvatur.*

*Qualiter autem ipsi motus dispertiantur in syllabas, cantorum iudicio et usui praetermitto ... aliquando primum motum pro syllaba una, & sequentes tres pro alia; aliquando autem duos in una, & duos in altera motus ponimus: aliquando vero priores tres motus pro una, & solum quartum pro alia syllaba accipimus. Atque ad hunc modum de reliquis partibus iudicabit; tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, ut eundem cantum pene alium redere videatur & difficilis sit cantus & minus delectans. ...*

Das Gemeinte dürfte deutlich genug sein: Die Einteilung bzw. Zuteilung der von Oddo als Objekte angesehenen gerichteten Intervalle als Folgen von Schritten (oder Sprüngen) zu den elementaren Formteilen der *syllaba musica*, also das, was hier als *Phrasierung* bezeichnet wurde, kann solche Unterschiede in einer Melodie machen, daß man sie fast nicht als gleich wiedererkennen kann. Wer einmal die Aufgabe hatte, Etüden mit verschiedenen Phrasierungen durchzuspielen, wird diese Aussage als nicht gerade weit entfernt von der Wirklichkeit musikalischer Gestaltwahrnehmung ansehen wollen.

Noch eines sei, aus gegebenen Grund, betont: Auch für Oddo stellt die Musik eine eigene, auf eigenen Gesetzen beruhende Form dar; es wäre völliger Unsinn, in seiner Verwendung der Wörter *syllaba* und *pars* irgendwelche der, sicher sehr beliebten, Assoziationen zur Sprache, oder natürlich noch viel schöner, zur Rhetorik ziehen zu wollen, wie bei Guido und davor der *Musica Enchiridis* geht es um die Darstellung der selbstverständlich als eigenständige Form, im Ablauf und als notierte Gestalt repräsentierten Melodien; und zwar als Form, die sich, und hier liegt die formale Parallele zur Struktur der Sprache, in hierarchisch zueinander in Korrespondenz befindlichen *partes* ausdrückt; mehrere *syllabae* bilden eine *pars*, und, wie dies Guido zeigt und formuliert, kann man da noch weitere Größen benennen bzw. denken. Der Vergleich

<sup>153</sup>Was hier in sozusagen zeitlichem Sinne verstanden wird.

mit der Sprache ist hier nicht ein Zeichen für irgendeine, vielleicht tiefmystische Verbindung von Sprache und Musik, sondern ausschließlich ein Hinweis darauf, daß bereits die *Musica Enchiriadis* die Melodie selbstverständlich als völlig eigenständige, in der Vokalmusik natürlich einem Text zugeordnete, Form sieht — und daß schon Augustin reine (Prosa)Aussprache von „oratorischem“ Vortrag und den wieder von spezifisch musikalischer Ausführung der zugeordneten Texte unterscheiden konnte, sagt nicht nur der musikalische Menschenverstand, sondern er selbst, explizit und deutlich genug (wo, das zu finden sei als Aufgabe dem Leser überlassen).

Das angeführte Beispiel zeigt nicht nur diese Selbständigkeit von Musik als als solche in ihrer Gliederung formulierbare Erscheinung, die letztlich beliebig als Teil der *musica instrumentalis* auftreten kann, eine Erkenntnis, die N. Phillips offenbar völlig verborgen geblieben ist<sup>154</sup>, sondern auch, was hier speziell interessiert, daß die Phrasierung sogar als eigenständige

---

<sup>154</sup>Warum versteht Nancy Phillips die Bedeutung der Klasse *musica instrumentalis* für die Theorie der Musik im Mittelalter nicht? In ihrem absolut unverständlichen, ja angesichts der Sachlage absurden Mißverstehen von klaren, wenn auch deutschen Formulierungen des Verf. in ihrem Beitrag zur *Geschichte der Musiktheorie* von F. Zamminer, S. 345, wird doch tatsächlich ein derart absurder Unsinn behauptet, wie der, daß der Verf. von einer *Instrumentalisierung* der Musik in der *Musica Enchiriadis* daherschwatze; eine Unterstellung einer solchen Absonderlichkeit, die nicht zu akzeptieren ist und ein recht trübes (im Sinne Goethes) Licht auf die Erkenntnisfähigkeit und das Argumentationsniveau der Autorin zu werfen geeignet erscheint — daß die Kategorie der *musica instrumentalis* auch bei Boethius nicht das ist, was man als *Instrumentalmusik* bezeichnet, man folglich dem Verf. nicht derartigen Unsinn als Gemeintes unterschieben kann, das scheint Nancy Phillips ebensowenig klar geworden zu sein, wie der Umstand, daß die Konzeption von Musik in der Folge der Verallgemeinerung eben dieser Boethianischen Kategorie in der *Musica Enchiriadis* ja schließlich zu einer Musik an sich, zu einem Verständnis von Musik als Folge von rational definierten Tönen geführt hat, deren Struktur die Ausführung eben als, letztlich irrelevante, Ausführung einer abstrakt definierten und definierbaren Form gegenübersteht — Form bzw. Gestalt und Ausführung sind damit als zwei Phänomene geläufig, wobei sich die mittelalterliche Musiktheorie die Gestalt und deren Bezug zur Ordnung des Tonsystems (sozusagen als einfachste, allgemeinste Gestalt) als Thema gesetzt hat, so daß man natürlich Melodien instrumental wie vokal ausführen kann, instrumental in bestimmter Weise sogar besser, weil das Instrument intonationsstabil ist; allein um dieses Konzept geht es, das ja nicht trivial für eine intuitiv vokale Kultur liturgischer Musik ist. Wenn Nancy Phillips das nicht verstehen kann, sollte sie sich vielleicht doch erst um Verstehen bemühen, ehe sie einem wissenschaftlich vorgehenden Autor derartigen Blödsinn zuschreibt.

Schließlich kann man ja das *organum* wie die Konsonanzen vokal genauso gut wie instrumental ausführen, ob und wie das in der Wirklichkeit gewesen sein könnte, ist dem Autor der *Musica Enchiriadis* ebenso wie dem Verf., nämlich der betreffenden musiktheoretischen Rationalität, um W. Busch zu zitieren *tout même chose*: Die Dasia Notation ist ein abstraktes System von Zeichen für die Struktur der Tonleiter; diese interessiert, doch nicht die Art der Ausführung, denn die steht der Form oder Struktur als letztlich nur hinsichtlich Korrektheit zu regulierende Nebensächlichkeit gegenüber. Dem Verf. einen derartigen Unsinn wie eine *Instrumentalisierung* der Musik durch oder in oder seit der *Musica Enchiriadis* zuzuschreiben kann nur, wer — bewußt oder unbewußt — sich auf ein Niveau des musikwissenschaftlichen Denkens begibt, das in seiner Unfähigkeit zum Erkennen abstrakter Denkkä-

Möglichkeit der Formung der Melodie, als etwas Sekundäres, auf die Melodien Anwendbares tegorien selbst musikwissenschaftlich untragbar ist: Es geht doch nicht um *Instrumentalisierung*, wenn es um die neuartige Klassifizierung auch des liturgischen Gesangs als Teil der *musica instrumentalis* geht, der Musik, die allein, weil allein sinnlich wahrnehmbar, dem Menschen einen gewissen Zugang zur Rationalität der Ordnung der Welt vermitteln kann — so im Ausdruck der *Musica Enchiriadis* —, oder hält Nancy Phillips den Verf. für höchstgradig schwachsinnig? Mit vorliegender Literatur scheint sich Nancy Phillips genauso wie mit den Quellen zu befassen, nämlich ohne jede Sorgfalt und auch nur einen Ansatz zum Bemühen um Verstehen; man liest einen, maximal zwei Sätze, läßt den Gesamtzusammenhang außer Acht und denkt sich dann analogisierend auf dem eigenen Niveau des Argumentierens irgendetwas — so geht es nun wirklich nicht, selbst wenn es sich um deutschsprachige Literatur handelt.

Derartig unsinnige, unglaublich primitivisierende Falschaussagen über bestehende Literatur sowie zu den Quellen sind erschreckend. Die musikhistorischen Tatsachen sind wesentlich anders und ihre, nun ja erstmals auftretende, rationale Reflexion durch die zeitgenössische Musiktheorie steht auf erheblich höherem Abstraktionsniveau, als Nancy Phillips dies auch nur zu ahnen können scheint: Wichtig ist für die Theorie allein die Gestalt des *organum* und, speziell für die *Musica Enchiriadis*, eine rationale Begründung seiner Form aus der Struktur der Tonleiter; seine Ausführung ist dagegen nur insofern von Interesse, als die Strukturmerkmale, wie die Intervalle eben korrekt auszuführen sind, als korrekte Intervalle, ob instrumental oder vokal interessiert niemanden (mehr), abgesehen davon, daß die Singstimme zu spezifischen *absoniae* neigt, die Instrumente dies aber vermeiden können, was moderne Chorleiter sicher bestätigen können — neu ist nur, daß die *Musica Enchiriadis* diese Trennung nun auf den Choral (nebst „Besonderheiten“) anwenden kann: Und es müßte doch einmal verstanden werden können, daß gerade eine Leistung der *Musica Enchiriadis* darin besteht, die „vorher“ sicher rein improvisatorische Praxis des rein vokalen *organum*, ob so bezeichnet oder nicht, in rationalen Strukturregeln bezogen auf die Tonleiter bestimmt, nicht irgendwie als Praxis, oder in M. Haas'scher Sprechweise *Ablauf von Handlungsakten*, sondern eben als Struktur bzw. Gestaltschema, zeitinvariant wiederholbar und in einem Satz abstrakter Regeln beschrieben definiert zu haben (ob die Wirklichkeit so war, ist eine andere, hier nicht interessierende Frage) — völlig unabhängig von einer aktuellen oder gedachten Ausführung: Das ist kein triviales Konzept, sondern eine geistige Leistung; und erst recht keine *Instrumentalisierung*, was das überhaupt sein soll im rational nicht rekonstruierbaren Formulieren von Nancy Phillips.

Genau diese Aufstellung einer rational definierten Struktur des musikalischen Materials (einschließlich natürlich seiner Ordnung) als Struktur an sich, völlig unabhängig denkbar von einer spezifischen Ausführung ist die zentrale Erkenntnis der antiken Musiktheorie, wie z. B. sogar ein Text wie der von Censorinus, *De die natali*, klar sagt, wenn da, ed. Sallmann, 3, S. 16, der Begriff *φθόγγος* definiert wird: *singulae tamen voces simplices et utcumque emissae φθόγγοι vocantur*, wie auch immer sie hervorgebracht werden (können), der Ton ist ein Element, definiert durch Beziehung zu anderen — und genau das entspricht einer Abstraktionsleistung musikalischen Hörens, nämlich der, daß man Rimski Korsakows *Hummelflug* für Baßtuba und Klavier ebenso wie für Piccolo und Salonorchester gesetzt eben als *Hummelflug* von R. K. „wiedererkennt“, genau das ist das, was die Notenschrift repräsentiert, kein Roman Ingardensches Nichts, sondern eine, seit der Antike als übergeordnet und eigentlich verstandene Form der Musik: Wie schließlich sollte man denn ohne eine solche Abstraktion von der Art der Hervorbringung der Töne den Begriff des Intervalls definieren? Damit wird doch die Fähigkeit des musikalischen Hörens erfaßt, einen „Tonraum“ durch abstrakte Abstände, gemessene Tonrelationen zu bilden: *discrimen vero quo alter φθόγγος acutior est, alter gravior, appellatur διάστημα*; damit ist

erscheint.

---

der Ton als Punkt in einem Vektorraum definiert, ganz abstrakt — aber doch einer entsprechenden Abstraktionsleistung musikalischen Hörens entsprechend.

Wer sollte auf andere Weise auf die Idee kommen, Tonunterschiede an sich, d. h. unabhängig von der Art der Erzeugung, sozusagen der Klangfarbe zu definieren? Das könnte höchstens Theophrast eingefallen sein, das aber ist eine ganz andere Geschichte, an die Nancy Phillips ebensowenig denken kann wie an die selbstgegebene Aufgabenstellung der *Musica Enchiridis* oder Hucbalds: Für Theophrast gab es tatsächlich das Problem, daß jeder Ton doch eigentlich eine sinnliche, nur an sich, als einzelne Wirkung zu fassende, Erscheinung darstellt, und Tonunterschiede damit Unterschiede von Qualitäten sein müssen, nichts Meßbares (man fühlt sich an Herder erinnert, aber keiner der großen Deuter von *Musik und Philosophie* in der Neuzeit hat einmal an diese Parallele gedacht; auch ein Zeichen von Elitebildung) — und genau hier liegt doch das, was Musik zu mehr machen kann als zu einer Folge von sinnlichen Eindrücken kohärenter Natur, daß musikalisches Hören fähig ist, Gestalt zu bilden, transpositionsinvariante Motive, elementar gesehen also den Intervallbegriff zu denken — und somit Kants Musikästhetik als unbrauchbar zu charakterisieren (der, verführt durch unverstandene Modelle von Euler, dem viel größeren Denker, nämlich über die Wellennatur von Farben und Tonhöhen, auf die schon angesichts der Notenschrift — Michaelis bemerkt das schon — absurde Behauptung gerät, Musik könne keine Gestalt bilden, sei formlos wie reine Farbe; ganz abgesehen davon, daß Kants Ästhetik der Malerei hiermit den kolorierten Kupferstich offenbar als Maßstab setzt). Darum und um die Leistung der Rezeption dieser Erkenntnis der antiken Musiktheorie im westlichen Mittelalter ging es in der Arbeit des Verf., *Musik und Grammatik*: Und man sollte sich doch endlich einmal darüber klar sein, welche geistige Leistung die Rezeption dieser abstrakten Denkmöglichkeit in einer vorher rein mündlichen, natürlich und bekanntlich auf *oral tradition* angewiesenen rein vokalen, strikt „antiinstrumentalen“ Musikkultur darstellt — man sollte doch vielleicht einmal beachten, zumal wenn dazu ausreichende Literatur besteht, wie die Kirche ihre Musik — es handelt sich klar um Musik, wenn man Augustin zur Kenntnis nimmt — jeder anderen entgegensetzt; Teil dieser grundsätzlichen Gegensätzlichkeit ist bekanntlich die strikte Vokalität, nicht so aus irgendeiner Strenge der Väter mutwillig abgeleitet, nein, aus den grundlegenden Erwägungen, die auch im *cor* den eigentlichen Sitz des Tempels des christlichen Gottes sehen, und daher auch nur die Musik zulassen können, die aus dem Herzen kommt (bzw. kommen sollte); hier liegt ein Gegensatz zum Alten Bund, dessen Vertreter noch zu einfach im Gemüte sind, so daß sie noch die sinnlichen Hilfsmittel benötigen, die im 150. Psalm genannt sind — der Christ und seine Kirche haben dafür keine Verwendung mehr. Und in diese nun wirklich bekannte Situation „hinein“ gelangt die Rationalisierung des liturgischen Gesangs im Abendland, seine Klassifikation als Teil der *musica instrumentalis*: Dieser Gesang ist Musik, deren Struktur, deren Material rational definiert ist, durch die Kategorien der *musica instrumentalis*, also auch wiedergegeben werden kann durch Instrumente, die Träger der *musica instrumentalis*: Die abstrakt definierte Größe des Intervalls einer Quint bedeutet doch wohl nichts anderes, als daß hier eine Größe musikalischen Klangs definiert ist, deren sinnliche Erscheinung durch alle, es sei wiederholt alle, dazu fähigen Instrumente ausgeführt werden kann, die aber eben abstrakt, wie die abstrakt definierte Tonhöhe existiert, weshalb man auch darüber an sich reden kann. Von musiktheoretischem Interesse ist eben diese Quint, doch nicht das Instrument, das sie ausführt. Über die aus diesen elementaren Größen vom Komponisten „zusammengesetzten“ Melodiegestalten kann, ja muß man dann sprechen, z. B. wenn man das, was man als Eigentliches, den Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens entsprechend, bestimmt hat, korrekt notieren will, und das will doch wohl nicht erst Guido — ob man zu deren sinnlicher Verwirklichung ein Monochord

Und genau das, ganz genau dies läßt sich als Ausdruck der Relation von Neumennotation benutzt, eine Fiedel oder eine Orgel, die melodische Form ist das eigentlich gemeinte Objekt der Musiktheorie des Mittelalters, womit die antike Herkunft mit völlig neuem Denken erweitert wird! Das im Rahmen der intuitiven Tradition des liturgischen Gesangs nicht nur wieder verstanden zu haben, sondern auch noch konkret angewandt zu haben, ist die einmalige Leistung der lateinischen Musiktheorie des Abendlands. Ist das zu verstehen wirklich so schwierig, daß man derart unbrauchbare, nie gemeinte Wörter wie *Instrumentalisierung* anwenden „muß“?

Irrelevante Nebensächlichkeiten werden breit besprochen, das, was die musikhistorisch wirklich revolutionäre und historisch weitreichende Leistung ist, das wird nicht verstanden, weil man sich im Drang, schnell irgendetwas zu schreiben, nicht um sein gegebenes Objekt bemühen will — oder auch nicht kann; das mag sein, ist aber auch keine Entschuldigung dafür, daß man sich dann offenbar nicht einmal auf das Abstraktionsniveau der Theoretiker des Mittelalters zu „erheben“ vermag. Dann sollte man wenigstens ein paar Seiten und nicht höchstens zwei Sätze der damit befaßten Literatur lesen, ohne sich auch nur ansatzweise um Verstehen zu bemühen, eine merkwürdige Art des wissenschaftlichen Ethos — oder soll das die neue Vorbildlichkeit amerikanischer Universitätselitebildung für deutsche Universitätsforschung darstellen?

Was die Rezeption dieser Erkenntnis, hier in der Begriffsdefinition in nuce erhalten, durch die mittelalterlichen, speziell ja fränkischen Theoretiker zu einem musikhistorisch nicht trivialen Vorgang werden läßt, dürfte nach den entsprechenden, von N. Phillips so total miß- bzw. nichtverstandenen Ausführungen des Verf. eigentlich und endlich klar genug sein: Die allein reflexionswürdige Musik der Zeit war bekanntlich der Gregorianische Choral, die liturgische Musik, und die war nun einmal strikt vokal; das sagt Augustin wohl deutlich und verbindlich genug, und der war maßgeblich (natürlich nicht für die „Rhythmuslehre“ der *Scolica Enchiridias*, nur weil sich da und bei Augustin einmal ein dreifaches Beispiel vorfindet — welche Primitivität einer Analogie „wissenschaft“) für die liturgische Wertung von Musik.

Und das wieder heißt, daß — was eben auch ein wertungsgeschichtlich nichttrivialer Vorgang ist — in einer angewandten Rezeption antiker Musiktheorie diese dezidiert und liturgisch theologisch zwingend reine Vokalmusik nun als Teil der *musica instrumentalis* verstanden werden mußte, was ja auch als Ergebnis geistiger Arbeit der mittelalterlichen Theorie durchgeführt worden und hervorragend gelungen ist, allerdings mit einigen Problemen: Aurelian z. B. kann mit dem rational definierten Einzeltonbegriff eben noch nicht arbeiten, und die *Alia Musica* zeigt in ihrer Grundschrift ja auch, daß hier erhebliche Schwierigkeiten zu überwinden waren, z. B. auch nur die Konsonanzkategorie auf den Choral anzuwenden. Daß dieser dann hinsichtlich der intervallisch korrekten Ausführung so vollständig Teil der *musica instrumentalis* werden konnte, ist daher ein immerhin doch erwähnenswerter Vorgang; aber das interessiert Nancy Phillips in einem ja für eine Art Handbuch gedachten Beitrag überhaupt nicht, obwohl gerade dazu Literatur vorliegt. Damit die absurde Idee zu verbinden, daß etwa auch der Choral *instrumentalisiert* worden sei, kann einem Betrachter dieses Vorgangs nur einfallen, wenn er keine Ahnung von den eigentlichen Sachverhalten hat, aber doch irgendetwas dazu sagen will: Man beachte doch, daß für Hucbald wie den Autor der *Musica Enchiridias* oder für Notker den Deutschen, ja, der schreibt leider auch deutsch, hinsichtlich der nun so definierten abstrakten Tonhöhenstruktur von Musik die Art der Ausführung deshalb irrelevant sein mußte — natürlich nur insofern, als die betreffenden „Ausführungorgane“ fähig waren, Intervalle korrekt wiederzugeben; darauf kam es an, aber doch nicht auf instrumentale oder vokale oder sonstige Ausführung — es sei allerdings nicht verschwiegen, daß sich, wie man in einer anderen Arbeit des Verf. nachlesen kann, etwa zur Zeit von Johannes

und Melodie, als gedachte, denkbare, erfundene oder erlernte, musikalische Gestalt interpretieren von Salisbury und davor Stimmen z. B. gegen einen liturgischen Gebrauch der Orgel erheben; und daß die Benutzung der Orgel vor der Äußerung solcher Verurteilungen einen gewissen Vorlauf gehabt haben muß, das kann man z. B. auch hinsichtlich berühmter Orgeln sehen (z. B. die in Winchester, zu der es auch ein Gedicht gibt). Daß damit aber der Choral hinsichtlich Aufführung, Form oder sonst etwas *instrumentalisiert* worden sein könnte — was auch immer Nancy Phillips auf welchem möglichen Reflexionsniveau meinen könnte —, wäre eine schon von den Bezeichnungen her nur als abwegig und absurd zu bewertende Vorstellung, die Nancy Phillips aber dem Verf. zu unterschieben für angemessen hält; eine geradezu ungeheuerliche Wissensverweigerung, die in einem Beitrag zu einer Art Handbuch schon bemerkenswert ist, und die L. Finschers, kaum unzutreffende, Bewertung neuerer deutscher musikwissenschaftlicher Literatur mit noch viel mehr Intensität auf amerikanische vergleichbare Beiträge zu übertragen nahelegen könnte.

Und in diesem Zusammenhang auch noch von einer vom Verf. beabsichtigten oder gar durchgeführten *Untersuchung der Musikpraxis* — und das wohl auch noch im an Quellen darüber so ungeheuer reichen 9. Jh.! — zu sprechen, verweist zuerst den Verf. in der Darstellung von Nancy Phillips endgültig in den Bereich eines zum Denken völlig unfähigen Quatschkopfs, der keine Ahnung vom Inhalt der mittelalterlichen Musiktheorie haben kann und Unsinn untersucht; dies gilt dann aber auch für die Autoren der Quellen selbst, und zwar von vornherein, denn was sollten die sich für *Musikpraxis* gar noch hinsichtlich instrumentaler Art interessieren; die interessiert die Korrektheit der Ausführung im Sinne korrekter Ausführung der Intervalle, was die *Scolica Enchiridis* nun wirklich klar genug sagen, da kann man sich dann auch — Sowas Aufsatz beachten! — des instrumentalen Hilfsmittels bedienen, darum geht es, doch nicht um irgendeine *Musikpraxis*, die sowieso nur die Aufführungspraxis des Chorals einschließlich „seines“ Organum bedeuten könnte, also das, was ebenfalls die *Scolica Enchiridis* ziemlich beiläufig zur Relation von Festgrad und Chorstärke etc. sagt — darüber eine Dissertation, eine deutsche Dissertation zu schreiben, wäre Verf. ja nun wirklich nie eingefallen, es geht um wirkliche Probleme, um essentielle Probleme der Rationalisierung der Musik, es sei wiederholt, es geht um die ungeheure Leistung der Rationalisierung einer rein vokalen, in der Ausführung existierenden Musik, doch nicht um *Musikpraxis*: Niemals hat sich Verf., und da dem Autor der *Musica Enchiridis* gleich, auch nur vorstellen können, daß er sich für die *Musikpraxis*, also Fragen, ob man das Organum instrumental, vokal oder sonst wie aufführt, der Zeit interessiert hätte, als ob das eine musikhistorisch relevante Frage, zudem noch in Bezug auf die Musiktheorie der Zeit überhaupt sein könnte! In einer Zeit, der es gelingt, Musik als Form, ihr Material als Strukturordnung an sich zu formulieren, in einer Zeit, für deren Musiktheorie (endlich wieder) die Ausführung, z. B. auch die Phrasierung, als vielfältige Möglichkeit der übergeordneten, an sich seienden Form gegenübersteht. Ob Hucbald den Halbton durch Orgel, Fiedel, Singstimme, geblasenen Kamm, Mundorgel, Schifferklavier, Baßtuba, singende Säge, Singstimme oder sonst etwas demonstriert erhält — korrekte Intervallausführung ist die einzige Bedingung (ein Katzenklavier nach Charles de Coster dürfte also ausscheiden) — ist für Verf. genau wie Hucbald völlig uninteressant (aber vielleicht wird diese Formulierung nun dahin gedeutet, daß Verf. die Erfindung von musikalischem Kamm und Baßtuba auf Hucbald zurückführen wolle): Um so etwas kann es gar nicht gehen, wie dies an der von Nancy Phillips so defektiv zitierten Stelle, ja im gesamten Buch, klar zu lesen ist, wenn man wissenschaftliche Literatur überhaupt für beachtenswert halten sollte: Um was es geht, ist, daß mit dieser anwendungsorientierten, eben nicht rein literarisch toten Rezeption antiker Musiktheorie deren rationale Möglichkeiten nicht nur abstrakt verstanden, sondern nun auch ganz konkret auf den liturgischen Gesang bezogen werden: Dieser kann jetzt als musikalische Gestalt an

tieren: Die Melodie ist durch die Neumen, d. h. deren ursprünglich gegebene Möglichkeit der sich, geordnet nach ebenso abstrakten, nämlich nur musikalisch strukturell definierten Faktoren klassifiziert werden, wie z. B. den Tonarten — daß etwa die *finales* eine *Instrumentalisierung* darstellten, das zu behaupten, dürfte ja wohl niemand einem anderen unterstellen, wenn er ihn nicht als Idioten charakterisieren will; es ist schon auffallend, daß Nancy Phillips dies offenbar noch nicht eingesehen hat, eine etwas sonderbare Qualifikationsvoraussetzung für die Abfassung von Handbuchbeiträgen, und ein merkwürdiges Zeichen für das Verständnis von redaktioneller Verantwortung bei den Herausgebern: Das Wesentliche der Musiktheorie des Mittelalters wird nicht gesehen, die (fast; man lese den Anfang der *Commemoratio brevis*, wenn man die Ausführungen des Verf. nicht für lesenswert halten sollte — oder aus intellektuellen Gründen nicht lesen kann, sollte man doch wenigstens auf die von Verf. zitierten diesbezüglichen Ausführungen von Augustin achten, z. B. Verf. *Musik als Unterhaltung*, II, Kap. 4, 3, S. 83) problemlose Einbeziehung der aktuellen liturgischen, auch weiterhin essentiell vokalen Musik in die Kategorien der *musica instrumentalis*, das zu erkennen, darum geht es, doch nicht um derartig Primitives wie eine *Instrumentalisierung* der Musik oder gar die Frage, ob man das Organum der *Musica Enchiridis* in solcher Weise wie dies von Ficker für das Nötre Dâme Organum vorgeführt hat, ausführt, das interessiert doch die Theorie nicht, also kann es auch Verf. nicht interessieren, der für Vorlesungen auch ältere Musik am liebsten auf dem Klavier vorstellt, na so etwas, auch noch mit „falscher“ Stimmung, weil es ihm dabei um die Form, die Gestalt, doch nicht den aktuellen Klang einer Ausführung geht; es ist schon fatal und peinlich, sich auf ein derartiges Niveau der Auseinandersetzung versetzen zu müssen — oder sollte Nancy Phillips und mit ihr die Herausgeber des Sammelbands gar der Meinung sein, Boethius meine mit *Musica instrumentalis* so etwas wie *Instrumentalmusik*? Kann nach den Behauptungen von Nancy Phillips auch so etwas nicht mehr ausgeschlossen werden?

Musik ist mit der Rezeption antiker Musiktheorie und ihrer Anwendung auf konkrete Musik sowie den nun von Verf. wirklich ausführlich und klar genug dargestellten Formbetrachtungen von Musik, ja, bitte, von Musik an sich, nicht als Vokal-, Instrumental- oder sonst etwas -musik, sondern als musikalische Form definiert, und zwar rational abstrakt, durch ein abstrakt rational definiertes Material, seit Hucbald und vor allem der durch die *Musica Enchiridis* initiierten, von Guido geradezu in klassischer Gestalt vollendeten Formtheorie der Musik an sich, nicht von Musik und Sprache, nicht der Musik, die auf einem Kamm geblasen, oder auf der Maultrommel „getrommelt“ wird, nein von Musik als Gestalt, als Form, die aus Tönen, *motus*, daraus gebildeten *syllabae*, *partes*, *distinctiones* etc. besteht. Darum geht es, nicht um etwas, schon im Ausdruck Abstruses wie eine *Instrumentalisierung* der Musik: Musik als Form definiert und definierbar kann geblasen, gesungen, gefiedelt, gezupft, gepfiffen, im Chor, solo, auf dem Kopf stehend, mit gesenkten Armen, auf dem Berg, im Tal (Achtung! das ist kein reiner Unsinn, man lese einmal die *Scolica Enchiridis* zur Relation von Ausführungstempo und liturgischem Ort) oder sonstwo und wie, langsam oder schnell, laut oder leise, vorgetragen werden, was wesentlich ist, ist die Gestalt, die korrekt im Sinne von korrekt gemessen vorgetragenen Intervallen hörend wiedererkannt werden muß.

Die *Musica Enchiridis* schreibt dies so klar, daß man das Organum vortragen kann, verdoppeln bis zur Hörgrenze oder was immer noch, instrumental wie vokal, auch gemischt, wesentlich ist ausschließlich die organale Form oder Struktur, darum geht es, nicht um Instrumente welcher Art auch immer (auch die Singstimme ist hier eben eines unter anderen Instrumenten); auch Notker der Deutsche, der nun einmal deutsch schreibt und von Gerbert auch angemessen latinisiert worden ist, ja auch der deutsche Mönch, wie er nun einmal war, kann genauso gut „das“ Instrument heranziehen wie die Singstimme — nur eines sollte man beachten: Ob man die Anwendung der antiken Musiktheorie auf den Choral ohne

Anwendung von Instrumenten auf denselben hätte erreichen können, also ohne ihn als Teil der *musica instrumentalis* zu verstehen, das müßte man erst noch nachweisen — und hätte dann auch nichts von Bedeutung gesagt. Mit einer *Instrumentalisierung* der Musik hat das so viel zu tun wie die Formulierungen von Nancy Phillips mit dem, was Verf. gesagt hat, oder mit der historischen Wirklichkeit, Verfasser betont hiermit ausdrücklich seine Empörung und Entrüstung über eine derartige Entstellung des von ihm Gesagten durch N. Phillips, weil damit wieder einmal die geradezu ungeheure Leistung mittelalterlicher Reflexionshöhe über das Material von Musik nicht gesehen, verdunkelt und geradezu verhöhnt wird; so kann man mit so großen Denkern wie Hucbald, Guido, Oddo, Notker und anderen eben nicht umgehen, selbst wenn man, vielleicht, deren Reflexionsniveau selbst zu erreichen unfähig sein sollte:

Hätte Phillips einmal die Schriften der Theoretiker in Betracht gezogen, hätte ihr z. B. auffallen können, was Aurelian zur Klasse der *musica instrumentalis* zu sagen hat, ed. Gushee, S. 66, 19:

*Tercia est musica, quae in quibusdam consistit instrumentis, videlicet ut sunt organa, cithare, lire, et cetera plura. Sed istud, quod in instrumentis positum est, a musice scientia intellectuque seiuncta est; administraturque aut intentione, ut nervis, aut spiritu, ut tibis vel his, quae aqua moventur ut organa, aut percussione quadam, ut in his, quae ad concava eria feriuntur atque inde diversi efficiuntur soni.*

Es dürfte klar sein, was diese Wertung in Hinblick auf Hucbalds ganz selbstverständliche Nutzung „des“ Instruments bedeutet — und dasselbe gilt natürlich auch für die *Musica Enchiriadis* und „Derivate“. Für Aurelian sind die Instrumente, deren antike Klassifizierung er ja korrekt anführen kann, *a musice scientia intellectuque seiuncta!* Das hätte Boethius nicht gesagt, nicht sagen können, ihm geht es in der von Aurelian übernommenen und veränderten Stelle um die Instrumentalisten bzw. deren Abwertung als *non musici*, nicht um deren Werkzeuge! Die *musica instrumentalis* erscheint nämlich konkret in den entsprechenden Instrumenten (nach denen dann auch die betreffenden Instrumentalisten benannt werden): Die Instrumente sind sozusagen Träger der rationalen Elemente des Materials der Melik — und genau in diesem Sinne hat, im Gegensatz zu Aurelian, Hucbald und noch deutlicher der Autor der *Scolica Enchiriadis* auch „das“ Instrument verstanden; und genau das war Thema der von Nancy Phillips so unerträglich fehlgedeuteten Aussagen des Verf. Auch Nancy Phillips müßte solche Quellen doch kennen, und daraus den Schluß ziehen können, daß das „Anlegen“ des Monochords an den vokalen Choral keine Trivialität ist, aber auch keine *Instrumentalisierung*, wenn sie mit diesem Wort überhaupt etwas meinen will: Die bei Aurelian „irrationalen“ Instrumente sind für ihn also noch auf keine Weise zu der von ihm ja beabsichtigen, nur nicht erreichten, „Rationalisierung“ der Musik durch Musiktheorie anwendbar, denn die sind *a ratione seiuncta*. Solche Aussagen muß man doch einmal beachten, zumal in Hinblick auf die spätere Nutzung „des“ Instruments, welches gerade brauchbar war.

Für Hucbald sind die — natürlich nur die rationaler Intervalle fähigen — Instrumente trivialer Weise konkrete Träger des abstrakt definierten Tonsystems, der Intervalle und der Gesamtheit melischer Rationalität. Melik ist Struktur, der jedes Instrument, abgesehen von denen, die nur Geräusche oder keine klaren Intervalle ausführen können, als mögliches, in seiner speziellen Natur für die Theorie irrelevantes Ausführungsmittel gegenübersteht, und deshalb sind sie auch die Repräsentanten dessen, was an der ewigen Natur von Musik vom Menschen sinnlich erfaßt werden kann und damit dem *sensus* überhaupt erst die Möglichkeit geben, der *ratio* etwas zur Beurteilung vorzulegen; genau das konnte man aus Boethius bzw. den Rudimenten antiker Instrumentenklassifikation entnehmen und hat es übernommen: Tonhöhe, um nur ein Beispiel anzuführen, ist die übergeordnete Größe, der die dazu fähigen Instrumente



elementaren Gruppenbildung beim Schreiben zu gliedern, in Silben und Quasisilben — dies nun als mögliche, musiktheoretisch uninteressante, Ausführungsmöglichkeiten gegenüberstehen, gleichwertig, was die Korrektheit der Ausführung von Intervallen anbelangt, sonst ist der Unterschied für die Theorie irrelevant (die Rezeption der Instrumentenklassifikation hat keine Bedeutung für die Formulierung der rationalen Grundlagen der Melik, also für die angewandte Theorie). Dies bedeutet, daß die Struktur oder Form der Melik allein von Interesse ist, die Ausführung ob vokal oder instrumental ist eine musiktheoretisch gesehen und damit in der Reflexion über Melik irrelevante Konkretisierung — auf die korrekte Ausführung kommt es an; da man den Choral singt (vielleicht mit Hilfe einer Orgel), hat man dieses Instrument eventuell mit Hilfe anderer so zu bauen, daß es die Intervalle so korrekt ausführen kann, wie es für das Erkennen der Form notwendig ist; dann kann man es wie die Fidel auch zur Schulung der Singstimme einsetzen, das ist sein Sinn innerhalb rationaler Musiktheorie — und das hat Nancy Phillips offenbar nicht gesehen; ein klarer Beweis dafür, daß sie die von ihr angeführte Schrift des Verf. ebensowenig zur Kenntnis genommen hat wie die darin interpretierte Theorie, und auf die kommt es doch wohl an.

Für Aurelian ist genau diese „neutrale“ Nutzbarkeit „des“, rationaler Intervalle fähigen, Instruments demnach eben noch nicht Wirklichkeit, die spätere Verwendung „des“ Instruments ist noch unvorstellbar und undenkbar, sein betreffendes Denken ist noch völlig der strikten Vokalitätsforderung der Väterzeit unterworfen. Und nichts anderes, als was diesen Unterschied ausmacht, hat Verf. in seinem Beitrag *Musik und Grammatik* zu einem der Themen gemacht! Es ging darum, die Folgen dieser radikalen Veränderung der geistigen Repräsentation melischen Verlaufs zu verstehen, was sicher eine gewisse Abstraktionsfähigkeit beansprucht — die genannten Theoretiker haben diese Fähigkeit mit Hilfe der antiken Vorgabe besessen! N. Phillips zeigt dagegen mit ihren absurden Behauptungen, daß wenigstens der Versuch vollständiger Lektüre vorliegender Bücher vor, nach dem Erscheinen dieses Beitrags nicht mehr tragbarer Unwissenheit schützen kann; schließlich geht es um die Erkenntnis einmal dessen, was die antike Musiktheorie als Erkenntnis von Verarbeitungsleistungen des menschlichen Hörens geschaffen hat, also um eine Bewertung der antiken Musiktheorie (vornehmlich zunächst) im Bereich der Melik und zum anderen um das, was die genannte mittelalterliche Musiktheorie daraus nun, in einem ganz anderen Kontext gemacht hat, nämlich nicht nur die Anwendung, sondern auch eine erhebliche Weiterführung; das nicht zu wissen, kann sich heutige musikwissenschaftliche Mediävistik ebensowenig leisten wie die Unkenntnis der eigentlichen Herkunft der melischen Neumen!

Obacht: Mit dieser Bewertung der Leistung der *Musica Enchiriadis* und Hucbalds und anderer, d. h. der Rationalisierung der Musik ist übrigens nicht gesagt, daß Aurelian nicht genau wie Augustin Musik als Musik an sich hätte denken können, daß die Melodien bei ihm ganz anders als bei Hucbald „gewesen“ seien, oder vergleichbarer Unsinn, nein, das ist damit nicht gesagt, es geht um die Rationalisierung, und die hat Aurelian noch nicht erreicht; er hat den Choral noch nicht mit Instrumenten „vermessen“ können, noch nicht die Unterordnung des Chorals unter die Klasse *musica instrumentalis* erreicht — wohl aber hat er eine Stufe dazu gelegt, daß dieses Ziel dann doch erreicht wurde. Nicht Form oder „Aussehen“ des Chorals hat sich mit diesem, mit Hucbalds Ansatz, dem der *Musica* und *Scolica Enchiriadis*, Oddos und Guidos — Guidos Ziel, ohne die Krücke *Instrument* auszukommen, ist Verf. bekannt — des, ja nur so möglichen, instrumentalen „Vermessen“s der Melodien des Chorals sicher nicht (wesentlich) verändert, das kann bei der Durchsetzung der Tonartenordnung geschehen sein, wohl aber hat sich die Denkmöglichkeit verändert (anders als mit „dem“ Instrument war ein solches intervallisches „Vermessen“ nicht möglich: Aus der reinen Gesangstradition weiß doch niemand, was eine Quart als rational definiertes Intervall sein könnte, das gestaltmäßig intuitive Gefühl, das dem Sprung

vom Text her verstanden — charakterisiert, also läßt sich diese gliedernde oder auch segmentierende Quart, nach oben oder unten, beim Sänger entspricht, war durch „Anlegen“ des Instruments als Quart zu identifizieren, wie denn anders?); dies aufzuzeigen war Anliegen des Verfassers, nicht so triviale und hochgradig uninteressante Fragen wie die nach der Ausführung des *organum* zu stellen oder gar zu untersuchen: Ist denn das so schwer zu verstehen, welche Bedeutung die neue Formulierung gerade des Chorals als Musik an sich, als Teil der *musica instrumentalis* — in einem wohl noch weiteren Sinne als bei Boethius verstanden — besitzt: Das, was an Musik, bzw. im Musik ermöglichenden Hören fähig war, Gestalt zu bilden, genau das wird jetzt zur Grundlage des Denkens über Musik, genau das, was die antike Musiktheorie vorgibt; das ist doch etwas Epochenales, was bis ins 20. Jh. „durchgehalten“ hat, daß Musik im Wesentlichen Form ist, motivische Arbeit etc., dazu wurde hier die Grundlage gelegt! Das zu zeigen war der Inhalt der Dissertation des Verf., doch nicht derartig irrelevante, der Reflexion gar nicht würdige, Fragen wie die Aufführungspraxis des *organum*, ja, wer hätte denn einen solchen Unsinn behaupten können, daß der Choral, der doch wohl auch rationalisiert wurde, plötzlich *instrumentalisiert* worden sei. Wer das so dezidiert falsch darstellt, fordert eine Entgegnung leider heraus, was noch an anderer Stelle, und noch etwas deutlicher geschieht. Den Hinweis darauf, daß die Rationalisierung den Choral als Teil der *musica instrumentalis* verstehen lassen mußte, als Hinweis auf eine angenommene *Instrumentalisierung* zu bezeichnen, ist so absurd, betrifft ein so niedriges Abstraktionsniveau, daß der Gegensatz zu dem vom Verf. Gesagten als eine unerträgliche Verfälschung und damit Verkennung des Reflexionsniveaus der *Musica Enchiriadis* und der *Scolica Enchiriadis* bewertet werden muß, ja als dezidierte Verweigerung des Verstehens der eigentlichen Aussagen dieser Theorie, deren Deutung als eine Schrift für *7 bis 13 jährige Schüler* durch D. Torkewitz, aufgrund der Behauptung: *Für die Altersgruppe der pueri spricht z. B. die Art der Fragestellung des Lehrers beim absonia- Dialog. Die Fragen sind hier so gestellt, daß für den Schüler eigentlich nur die Antwort „richtig“ oder „falsch“ möglich ist. ...*, in *Das älteste Dokument zur Entstehung der Abendländischen Mehrstimmigkeit, BzAfMw XLIV*, Stuttgart 1999, S. 111, von vergleichbarer Absonderlichkeit erscheint — nach dieser Argumentation müßten die meisten Platonischen Dialoge für 4 bis 5 jährige — Ch. M. Wieland macht sich über die Einfältigkeit der geforderten Antworten gelegentlich lustig (man muß nur deutsche Literatur ein wenig kennen) — gedacht gewesen sein (auf vergleichbare Fehldeutungen der Natur der *Scolica Enchiriadis* durch Nancy Phillips geht Verf. in *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 81 ff., besonders die Anm. S. 83 ff., näher ein). Derartige Anwendung aus eigener unreflektierter Erfahrung entstandener Vorstellungen sollte vielleicht reflektiert werden, angesichts des Inhalts aber auch der lateinischen Sprache kann man auch dieses Urteil als anachronistisch einschätzen — man könnte sich z. B. darum bemühen die Gattung des *dialogus* im Mittelalter einmal zu betrachten, bevor man so daherredet, wie es einem in den ahistorischen Sinn kommt: Daß die jeweils erwarteten Antworten in Augustins *De musica* nicht selten etwas einfach wirken — ein Hinweis darauf, daß es sich um eine Kinderschrift handele? Nun, dann hat wohl der Bischof, der sie von Augustin gewünscht hat, wohl den Zustand der senilen Reperation repräsentiert — vielleicht aber könnte man auch einmal nachlesen, wenn Augustin selbst die Bezeichnung *puer* verwendet, z. B. in *De musica* I, 2, 2, wo das unterrichtete Kindlein selbst noch einen *puer* ..., *quamlibet impolitissimus et rusticissimus* besitzt: Vielleicht einen Kinderjungen, dessen Bildung vom Kind beurteilt werden kann? Vielleicht sollte man doch wirklich einmal literarische Stile und ihre Traditionen beachten.

Auch noch in einer anderen Hinsicht hätte die Neumenwissenschaftlerin Nancy Phillips das von Verf. angesprochene historische Phänomen bemerken können bzw. müssen: Wie kommt es eigentlich, daß die, zunächst ja nur für rein vokale Musik geschaffene Neumenschrift so ohne Probleme rationalisiert

werden, und damit auch zur Notation von Musik an sich, also auch instrumentaler Musik genutzt werden konnte! Das ist doch wohl eines bescheidenen Gedankens wert: Vielleicht gibt es „Zierneumen“, die rein vokale Ausführungsmodalitäten — nur gibt es solche wirklich? — bezeichnen; die Liqueszenz bietet sich hier an, die vielleicht ohne Text gar nicht auftreten würde (sie tritt aber auch in Quasisilben auf); insgesamt, sozusagen der wesentliche Bestand der (westlichen) Neumenschrift, keine Kinderschrift, auch wenn M. Haas solche Vergleiche für sinnvoll zu halten geruht, ist diese Notation problemlos auch für Instrumentalmusik brauchbar. Ist das von der liturgischen Tradition eines Gesangs in bzw. der Kirche her gesehen trivial? Nein, das ist es nicht, daß aber ein quadratnotierter Choral auch „gespielt“ werden konnte, ohne jedes Problem — das ist Ergebnis der ursprünglichen, revolutionären Leistung, den Choral und alle liturgische Musik als Teil der *musica instrumentalis* zu sehen, denn nur so konnte der Choral von der Theorie, die Boethius weitergibt, überhaupt erfaßt werden; das ist doch eine geistige Umwälzung — und dann redet man so daher über *Instrumentalisierung*! Ein Beleidigung des Genies von Hucbald ist das.

Spätestens mit der Rationalisierung der Neumenschrift zur Linienschrift müßte jedem ihrer Betrachter und natürlich auch jeder ihrer Betrachterinnen klar sein, daß es sich hier um eine Notation von Musik, vor allem Melik, an sich handelt, also eine vom Abstraktionsgrad her mit der Buchstabenschrift Hucbalds oder der Dasianotation gleichwertige Notation: Sie gibt die Melodiekontur, ihre Gestalt wieder, und zwar primär. Dies kommt daher, weil die Vorgabe, die antiken Grundlagen, die melischen Akzente, keine sprachspezifischen oder spezifisch singstimmhaften Merkmale angibt, sondern abstrakt melische Bewegungsrichtungen, also in der mittelbyzantinischen Entwicklung, noch intuitiv: *Nach oben drei Schritt, nach unten vier Schritte* etc., bei Hermann rational, wogegen die westliche Neumenschrift zumindest sehr früh, d. h. zur Zeit der St. Gallischen Notation, schon Tonpunkte in einem Raum angibt, nur daß da die jeweiligen „Abstände“ der Tonpunkte nicht angegeben werden, sondern nur, daß überhaupt ein Abstand zwischen zwei Tönen nach oben oder unten besteht (nicht allerdings, der Vorgabe entsprechend, zwischen je zwei Neumengruppen): Angegeben wird also die Gestalt, und das raumanalog (zunächst eben adiastematisch, d. h. ohne Ausmaß und nicht zwischen Neumengruppen), der graphischen Bewegungsrichtung nach oben entspricht die Bewegung der Stimme nach oben. Daß dann eine entsprechende Rationalisierung dieser Schrift stattfinden konnte, die die raumanaloge Graphie beibehält, nur jetzt auch hinsichtlich der Größen der Intervalle analoge Abstände „zeichnet“, liegt fast auf der Hand, *fast* deshalb, weil Byzanz mit gleicher Ausgangssituation die Rationalisierung nicht geschafft hat.

Also: Von Anfang an ist das Bezeichnete dieser Notation, der westlichen Neumen abstrakt im Sinne der antiken Musiktheorie: Melik als Bewegung wird so graphisch symbolisiert, eine graphische Repräsentation der Theorie von Aristoxenus von den beiden Arten der *κίνησις φωνησας* — wenn man das, trotz vorliegender Literatur, nicht verstanden hat, sollte man lieber zur Geschichte der Neumenschrift nichts sagen.

Also hatte, als antikes Erbe, das Abendland von vornherein, und außerhalb des eigentlichen musiktheoretischen Erbes eine Notenschrift, die genau das als Bezeichnetes hatte, was die Musiktheorie als Material der Melik definiert hat — modulo der sekundär zu leistenden Rationalisierung, der Einbeziehung des Gesangs der Liturgie in die *musica instrumentalis*, die die Diastematisierung der Neumenschrift aber auch „nachvollziehen“ konnte, und zwar restlos! Denn somit konnte sich aus der Neumenschrift die rationale Notation für die Gestalt der Melik entwickeln, eben die Liniennotation mit der Angabe von Tonpunkten, aber nicht irgendwie, sondern klar in ihren jeweiligen intervallischen Abständen. Darum

rende<sup>155</sup> Funktion nun, im Stand der rationalisierten Musik, als eigenständiger, die elementaren Formteile der Musik an sich betreffender (zusätzlicher) Gestaltungsfaktor verstehen; und genau das tut Oddo; und genau das sollte man beachten, ehe man einfach die Gliederungsleistung der Neumenschrift und die Rhythmik des Chorals identifiziert. Zusammenhänge in der konkreten „Erscheinungs“weise des Chorals sind sicher möglich, ja wahrscheinlich, aber eben nicht zwingend gegeben — denn, warum sollten eigentlich bestimmte Schrifterfinder auf die Idee einer differenzierten rhythmischen Kennzeichnung gekommen sein, wenn sowieso die Rhythmik schon durch die Gliederung klar angegeben worden sein sollte? Auch hier sollte man die Quellen beachten und sorgfältig, genauso sorgfältig wie die alten Autoren differenzieren.

---

geht es.

Natürlich könnte hier jemand mit einer gewissen Erfahrung den Einwand erheben: Die Neumenschrift hat aber noch mehr als Bezeichnetes; richtig ist dieser Einwand, man lese bei Hucbald nach — ein wesentlicher Faktor des Bezeichneten ist die Gruppenbildung, die Zusammenschreibung, was noch der Anonymus Vivell, ed. Smits van Waesberghe, *Expositiones in Micrologum Guidonis ...*, S. 148, 5, so umschreibt: *Inde enim facimus notas has pedatas, has recurvas, ut discernatur, quid simul pronuntiari debeat et quod non ...* Der Anonymus denkt natürlich hier nicht an die Mehrstimmigkeit, sondern meint mit *simul* die Zusammengehörigkeit kleinster „motivischer“ Gruppen. Guido hat auch dieses Problem, das mehr als nur eine Ausführungsmodalität darstellt, rationalisiert, in seiner Lehre von der Form der Musik. Die Form besteht aus Gestalten auf verschiedener hierarchischer Ebene und deren jeweiligen Relationen — auch das hätte Nancy Phillips in dem Beitrag des Verf. erfahren können: Damit ist auch die musikalische Gestalt rationalisiert, und die Gruppenbildung der Neumenschrift kann als rational definiertes Bezeichnetes verstanden werden. Auch hier gilt aber: Das ist ein Ergebnis eben der neuerworbenen rationalen Denkmöglichkeit von Musik, denn diese Zusammenschreibungen haben nun einen „motivischen“ Sinn, unabhängig definiert und definierbar von der Relation zu den vertonten Texten; hinzu kommt natürlich das, sicher nicht leicht zu rationalisierende Bezeichnete *Phrasierung* — nur, nach der Rationalisierung handelt es sich um zusammengeschiedene Folgen rational bestimmter Töne „aus“ dem rational definierten Tonsystem; das und nichts anderes ist die Subsummierung des liturgischen Gesangs unter der *musica instrumentalis*! Und darum geht es: „Das“ Mittelalter kann Musik (wieder, wie die „alten“ Griechen; nun aber als Aufgabe verstanden!) rational denken. Das sollte man durch moderne Irrationalitäten nicht einfach verwischen, und es ist schmerzlich, daß der Herausgeber dieses Handbuchs zur Geschichte der Musiktheorie seiner Kontrollaufgabe in so eklatanter Weise nicht gerecht wird: Guido muß nicht mehr alle Melodiegestalten als solche „einprägen“, sondern läßt die Umsetzung der abstrakten Notation in Töne lernen, so daß alle Melodien ohne weitere Hilfe, daß alle musikalischen Gestalten an sich einfach aus der Notation als Repräsentant der Gestalt abgesungen werden können — die Rationalisierung im allgemeinen Sinn bringt eine Rationalisierung auch der Technik mit sich; das dürfte doch bedeutsam genug sein.

<sup>155</sup>Nur ist das Wort durch M. Haas bei Bezug auf die ihm offenbar weniger geläufigen Quellen in nicht immer ausreichend klarer Weise „besetzt“; man sollte es also im Sinne der Sprachwissenschaft verwenden.

## 2.13 Phrasierung, kein eigenständiges Bezeichnetes der Neumenschrift?

Angesichts der Eindeutigkeit der Herkunft der Zeichen in den entwickelten rhythmischen Notationen, die einen *eckigen* oder durch zwei *tractuli* notierten *pes* von einem *runden* oder *einzigigen*<sup>156</sup> unterscheiden, kann man nicht einfach von einer Äquivalenz der rhythmischen Angaben zur Neumensegmentierung sprechen, so daß alle Neumenschriften (im Westen natürlich) gemeinsame rhythmische Angaben leisteten, die einen nur durch die Gruppenbildungen, die anderen durch diese und noch — wie redundant! — zusätzlich durch metrische Einzelzeichen bzw. Zusätze, so wie dies Pfisterer in seinem Beitrag zu denken scheint. Es handelt sich um zwei unterschiedliche Zeichen und damit auch um unterschiedliches Bezeichnetes, denn die Existenz der metrischen Zeichen und ihres Bezeichneten muß allen bekannt gewesen sein, die Latein gelernt haben. Wenn eine Neumenschrift auf die Nutzung dieses durchgehend bekannten Mittels verzichtet, bzw. es im Verlauf ihrer Entwicklung nicht einführt, verzichtet sie auf die Nutzung des zugeordneten Bezeichneten; die Vorstellung, daß die in allen westlichen Neumendialekten gegebene Phrasierung bzw. neumatischen Gruppenbildung in irgendeiner Notation als Ersatz oder von vornherein als Zeichen des Bezeichneten *Rhythmik* verwendet worden sein kann, müßte sich von vornherein der Frage stellen, wie gleiche Zeichen in verschiedenen Notationen der gleichen Familien verschiedene *designata* haben könnten, bzw. sozusagen umgekehrt formuliert, warum dann einige Notationen überhaupt auf die — dann! — geradezu absurde Idee kommen konnten, die Rhythmik durch eigene Zeichen wiederzugeben, dann aber nicht die angeblich ursprünglich rhythmische Bedeutung der Phrasierung abgeschafft haben. Daß eine einfache Identifizierung von Phrasierung als Mittel der Zeichenebene mit den Mitteln der rhythmischen Notationsdialekte, also des Bezeichneten der „Ligaturen“ mit dem der metrischen Zeichen in den betreffenden Notationen eben nicht so einfach möglich ist, sollte damit klar sein.

Insofern als die Bildung von Neumengruppen, also die Entscheidung für die Art der Gliederung einer melischen Gestalt in silbenartigen Gruppen oder Komplexen, natürlich abgesehen von den von der Vorgabe her selbstverständlichen Silbengrenzen, in verschiedene Möglichkeiten von Neumen von Anfang an gegeben ist und von allen Neumenschriften auch genutzt wird, ist also eine einfache Gleichsetzung im Sinne einer Deutung von Enden von Neumen als Zeichen für Länge, Betonung o. ä. nicht notwendig historisch adäquat, ja angesichts der Gegebenheiten unwahrscheinlich (ganz abgesehen von eindeutigen Gegenaussagen der rhythmischen Notationen). Denkbar ist ja ein Bezeichnetes wie *Phrasierung* und damit auch irgendwie *rhythmische Zu-*

<sup>156</sup>Wie schon die Invarianz der Neumenbezeichnungen gegenüber der Art der Notierung veranschaulichen kann, sind die Merkmale *Einzigigkeit* oder *analytische Schreibung* von der Gliederung selbst völlig unabhängig; ein *climacus* ist ein *climacus* unabhängig davon, ob er einzügig oder analytisch notiert wird; die Gründe für die entsprechende Schreibung hängen von der Tradition, der Lösung des Problems, daß das antike Zeichenarsenal z. B. mehr als zwei „aufsteigende“ Töne bzw. Bewegungen nicht kannte, und eventuell von der Nutzung entsprechender Unterschiede in rhythmischen Schriften ab, wie der einzügigen versus der analytischen *clivis* in Metz.

*sammengehörigkeit*, wie dies Hucbald in seinem Versuch, die Existenz der Neumen als Zeichen gegenüber einer reinen Buchstabenschrift zu rechtfertigen, denn auch klar ausspricht, worauf unten nochmals kurz hinzuweisen ist, s. u., 3.2.1.1 auf Seite 682, ed. Chartier, S. 196, 8: ... *vel qualiter ipsi soni iungantur in unum vel distinguantur ab invicem ...*, und zwar unterscheidet er dieses Bezeichnete, das mit *Phrasierung* durchaus adäquat wiedergegeben zu sein scheint, ausdrücklich vom Bezeichneten *tarditas seu celeritas cantilenae*<sup>157</sup>, was man zur Kenntnis nehmen muß: Die phrasierungsmäßige Zusammengehörigkeit von Tönen in (komplexen) Neumen ist für Hucbald nicht identisch mit dem Rhythmus — und genau dasselbe „sagen“ auch die rhythmischen Notationen; denn daß der Rhythmus in Metz wie in St. Gallen („rhythmische“ Entwicklungsstufe) ja auch klar angegeben werden kann, wird niemand bestreiten können. Und man muß sich natürlich wie oben angesprochen darüber Gedanken machen, daß ein Nebeneinander von Phrasierungszeichen und metrischen Zeichen in einer und derselben Notation der Vorstellung einer dezidiert rhythmischen Bedeutung der Zusammenschreibungen gewisse Probleme machen dürfte. Bei den Schriften, die keine metrischen Zeichen verwenden, müßte das Bezeichnete der rhythmischen Notationsarten dann einfach auf die Phrasierung verlegt worden sein; offensichtlich eine nicht gerade sehr natürliche a priori Annahme.

Ein Beispiel für solche Probleme kann die bereits erwähnte Dichotomie des aus Einzeltonzeichen und *pes* zusammengesetzten *scandicus* sein. Dieser kann mit *pes* zu Anfang, nebst folgender *virga* bzw. als *tractulus + pes* auftreten, wobei zu beachten ist, daß in St. Gallen zahlreiche *salici*, die in Laon nicht selten einfach als, natürlich analytischer, kurzer *scandicus* erscheinen — ein Hinweis darauf, daß das Bezeichnete des *salicus* nicht notwendig eine Länge des ersten Tons „enthalten“ muß —, im Römischen Graduale durch *tractulus + pes* notiert werden<sup>158</sup>. Hinsichtlich der Form *tractulus + pes* kann hier auf das eher populäre Buch von L. Agustoni, *Gregorianischer Choral*, Freiburg 1963, verwiesen werden, wo das Beispiel S. 113 die Interpretation, daß *eine solche Notation ... im allgemeinen den Ausgangspunkt einer melodischen Bewegung, dessen rhythmische Natur wesentlich durch einen Aufschwung gekennzeichnet ist, der einer neubeginnenden Neumengruppe ihr Leben verleiht*, exemplifizieren soll. Gemeint ist mit *Ausgangspunkt* natürlich der alleinstehende *tractulus*.

Natürlich kann man das Gemeinte einer solche Notierung so zu beschreiben versuchen — sinnliches und emotionales Erleben von Melodien sind nicht anders in Worte zu fassen, weil, bedauerlicher Weise?, auch der Choral essentiell musikalische Kunst ist; für die „vereinzelte“ Schlußnote gilt Analoges. Nur, man muß auch bei den Neumen als Zeichensystem zwischen Gemeintem, d. h. der komplexen Wirkung solcher Passagen in der choralischen Melik und den Zeichen und ihrem jeweiligen Bezeichneten unterscheiden. Gerade Agustonis Formulierung leistet diese notwendige Differenzierung nicht, was ihrer Intention nach für Agustoni auch nicht wesentlich gewesen sein mußte — schwer erträglich werden solche Vermischungen der Ebenen

<sup>157</sup> Daß Hucbald hiermit das Tempo insgesamt ansprechen wollte, wie man es, natürlich, in drei Stufen in den *Scolica Enchiridis* findet, ist unwahrscheinlich, weil das ja nicht in den Neumen erkennbar ist; es geht also klar um die Angaben der rhythmischen Metzger Neumenschrift!

<sup>158</sup> Vgl. etwa in All. *Dies sanctificatus* auf *quia hodie*.

jedoch in wissenschaftlich gemeinter Literatur.

Zu fragen wäre demnach also, ob es sich bei dieser Neumenschreibung wirklich um eine einheitlich verstandene Neume handeln soll, nämlich vom Bezeichneten her: Betrachtet man z. B. die Notation der sehr häufigen Initialwendung nicht nur von Meßantiphonen des 1. Tons, *C Dab a ...*, z. B. im Int. *Factus es Dominus*<sup>159</sup>, so wird regelmäßig die Folge *podatus + virga*

<sup>159</sup>Zur „Rhetorik“ eines Gradualinitiums und seines Organums Da es sich um eine „wandernde“ Formel handelt, kann man sie auch in anderen Gattungen finden.

Eine interessante Erklärung findet man bei W. Arlt: *Both the Gradual and its Verse begin in similar manners. An important difference between them — the addition in the Gradual of an extra note before the unison a — finds an explanation in the relationship of words and music of the chant; while in the Gradual a subdivision is created at the end of the first word, the Verse intonation opens into a melisma on the last syllable of the first word, with only a light caesura on the unison a and an immediate emphasis on G at the end of the melisma's first group. And it is precisely this G which is decisive for the sonority of this long and artful melisma ...* (*Stylistic layers ...*, S. 114, vgl. Anm. 37 auf Seite 280):

Po- su- i- sti, Do- mi- ne,  
su- per ca- pu- t e- ius ...

bzw. Versanfang:

De- si- de- ri- um  
a- ni-mae e- ius ...

Zunächst (Gliederung nach St. Gallen) ist natürlich festzustellen, daß nicht etwa in *the Gradual*, also im Responsum ein Ton hinzugefügt worden ist, es handelt sich um eine so bekannte Formel, die selbst Arlt kennen dürfte, nämlich aus seiner semantischen Deutung des Int. *Rorate caeli*; insofern handelt es sich bei der Anwendung der Formel zu Anfang des Versus um eine reduzierte Form; Arlt müßte also konstatieren, daß da ein Ton *ausgelassen* worden sei, wenn er schon so deuten will. Der Text soll also Grund dieses Unterschieds sein, wobei man den Umstand, daß die solistische Intonation immer mit dieser Formel endet, vielleicht nicht unbedingt als ursprünglich ansehen muß, denn im Falle des Off. *Confitebor Domino* wird man kaum einen sinnvollen Einschnitt nach *Confitebor* machen, ja man sieht, daß die Bewegung *ab a ab a* ein Merkmal der Akzentbeachtung im Rezitativ auf *a* darstellt, was man auch im Int. *Da pacem* bemerken kann, weil hier einmal das erste Wort als Akzentträger gesehen wird, ja gesehen werden muß; nur, soll man wirklich eine *pausa* nach *da* machen? Auch im Int.

verwendet, in St. Gallen stets ein runder, also „kurzer“ *pes*, in Laon der einzügige *pes* ebenfalls *Exclamaverunt* erscheint es doch sinnvoll, *ad te* als (minimale) Kadenz anzusehen: Ein Anhalten auf dem Rezitationston entspricht ja nicht so ganz Gregorianischer Stylistik.

Hört man im Versus wie im Responsum des zitierten Grad. etwas weiter als Arlt, fällt die Verschiedenheit der tonräumlichen Konzeption auf: Anschließend an das Melisma auf *Domine* im Responsum steigt die Melodie noch weiter, bis *c*, dann sogar bis *d*, wogegen im *versus* der Höchston *c* sofort erreicht wird, wonach als Höchston nur noch *b* und danach *a* erscheint — gültig für die gesamte Versmelodie (also nicht der „große Torculus“). Sollte man das nicht beachten, denn, warum eigentlich sollte nicht auf *Desiderium* wie sonst in der Formel üblich die Akzentbeachtung stehen, *C D Dab a ...*: Was soll das mit der *relationship of words and music* zu tun haben, abgesehen von der Verteilung der Formeln auf Akzentstellen? Es wird doch kein normaler Mensch im Int. *Iustus es Domine* nicht den Abschluß auf *Domine* machen wollen, was genauso für den Int. *Factus est Dominus* gilt; der Int. *Suscepimus Deus* wird auch erst auf *Deus* die erste Binnenkadenz lassen — die Formel also hat offenbar nichts mit der Gliederung, sondern nur dem Anfang und der Stelle des Akzents zu tun. Und es wird ja wohl niemand so abenteuerlich vorgehen, im parallelen Grad. *Sacerdotes eius* (im *Commune Pastorum* IV) auf *Sacerdotes* eine Zäsur machen zu wollen, denn das Melisma auf *eius* ist nichts anderes als eine Umspielung der Rezitation, natürlich mit dem Höchston *b* — und was folgt danach? Nun, es folgt identisch mit dem Anfang des Responsum im zitierten Graduale genau der Aufstieg bis *c* und dann sogar *d* — sollte man diese Parallele eigentlich nicht auch beachten, wenn man schon Choralmelodik interpretieren will; der Versanfang ist ebenfalls identisch, geht dann aber anders weiter — wenn auch dieses Graduale sicher nicht sehr früh ist, so ist es doch so früh, daß der Komponist bzw. Adaptor von der Natur des Grad. und seiner Melodie, insbesondere der Relation von *Wort und Ton* sicher noch einiges Wissen gehabt haben könnte oder dürfte, vielleicht sogar etwas mehr als moderne Deuter:

Sa- cer- do- tes e- ius

in- du- am sa- lu- ta- ri;

bzw. Versanfang:

Il- luc pro- du- cam cor- nu Da- vid: ...

Für den „Ausfall“ des Tons *b* im Initium des Versus jedenfalls wird man kaum irgendwelche Wort-Tonrelationen heranziehen wollen, sondern (s. aber u.) allein die Fortführung der Melodie, die hier für einmal offenbar nicht *b* verwendet, sondern die Rezitation zwischen *a* und *c* ornamentiert, übrigens auch mit einer gewissen Nutzung „tonaler“ Spannung, wenn die Kleinkadenzen mit *G* enden, um dann mit *David* wieder zur *affinalis* zu gelangen (auch der folgenden Abschnitt, nur eine Art Hauptzäsur, endet mit *G*, die folgenden dann mit *D*, der Tonika). Solche, geläufige, Nutzung von „tonaler“ Spannung, d. h. Kadenzbildung auf Sub- oder Suptertonika findet man auch im Vers des Grad. *Posuisti*, denn



nebst abgetrennter *virga*. Auffällig ist dabei, daß Laon recht häufig an den Schluß des *pes* ein *t* der Komponist macht deutlich, daß er auf *b* auf *Desiderium* nicht zufällig verzichtet, sondern klar in Bezug auf den anschließenden melischen Ablauf: Die Folge *ca aGaGEFG* hat einmal den, in St. Gallen *langen* Zielton *G* (Metz schreibt *t*), zum anderen aber ist der Höchstton der folgende Gruppe *b*, dessen Erscheinen durch vorheriges Auftreten weniger eindrucksvoll gewesen wäre, wieder liegt die für Greg typische Ökonomie im Umgang mit Extrema vor. Der nächste Abschnitt hat, durchgehend in *kurzen* Tönen, als, dann *langen* Zielton die Supertonika: *EGbaG aFDE*. die abschließende Gruppe erreicht dann wieder die Tonika (nur in Metz mit *tractulus* notiert, aber klar als Zielton); bemerkenswert ist, daß St. Gallen auf *baGaFD* explizit „noch“ ein *c* schreibt: Offenbar als Warnung, nicht etwa hier ein Anhalten auf der *affinalis* zu singen.

Diese Strukturen sind klar und entsprechen Gregorianischer Melodiebildung, die akkordisch zu sehen, vielleicht nicht ganz adäquat ist, so wenn Arlt, ib., S. 114, von *a tension between the Dorian series of thirds, D-F-a, and the contrastig sonority, E-G-b, and, on the other hand, in the double function of the tone a as the upper tone of both the Dorian fifth and the Phrygian fourth. ...* spricht. Die zeitgenössische Theorie jedenfalls kennt weder Dorische oder Phrygische oder sonstige Dreiklänge noch außerhalb abstrakter Tonartenbeschreibung, die aber für das 9. Jh. keine Bedeutung hat, anderes als kirchentonartige Oktavgattungen und ihre Zerlegungen, sondern nur das Prinzip der *finales* und *af-finales*; aber vielleicht muß man ja auch den typischen Anfang des 1. Tons, *Dab a ...* als *Dorian sixth* vermischt mit einem *Phrygian tritonus* erleben — gibt es solche *sonorities*, ausgedrückt in Dreiklängen wirklich als Gerüst der Komposition, oder ist die Beschreibung von Tonfolgen doch eher in den Bezügen zwischen jeweiligen Finaltönen von Haupt- und Nebenzäsuren zu sehen? Das Prinzip der „auslassenden Umspielung“ von Zieltönen jedenfalls erklärt sich eher aus Zieltönen, kaum aber aus vorgegebenen kontrastierenden *sonorities*, zumal ein einziger Aufstieg *E G b* kaum gleich eine ganze *sonority* konstituiert. Konstituiert im Responsum der *climacus cGE*, der in *FDC D ...* übergeht, schon eine durch Terzschichtung oder Terzschematismus bestimmte *sonority*, auch noch *Phrygischer* Natur? Bedeutet die Vermeidung von *h* im Responsum ab *super caput* eine bestimmte *sonority* oder einfach ein Auslassen eines skalisch besonderen Merkmalträgers, das den „Wiedereintritt“ von *h* auf *coronam* wieder zum Ereignis macht — und dieser Umgang mit dem „Halbton“ ist in der Melodie durchgehend bemerkenswert ästhetisch. Wenn z. B. das Ende des Responsum *de lapide pretioso* den Ton *E* nur noch einmal anführt, als Wechselton zur *finalis*, dann ist nicht ganz leicht zu verstehen, daß das nicht eine „Vorreaktion“ auf die Melodie des folgenden Versus sein könnte, da wird dann *E* herausgehoben, die Supertonika. Ist eine Schlußbildung wie *GaFE GaF F FDFED* ein Beispiel für eine kontrastierende *Terz-sonority* oder ein Beispiel für ein Spielen im diatonischen Tonraum, die Spannungen durch „Auslassungen“ ausnutzt, und solche „umspielende Auslassungen“ führen ziemlich zwangsläufig zu Terzen: *D* ist durch *EC* „anzusteuern“.

Solche Fragen mögen angesichts der Unmöglichkeit, konkret die eigentliche Ästhetik des Chorals erfassen und formulieren zu können, irrelevant erscheinen — von Bedeutung dürfte aber doch sein, ob man einfach sozusagen präexistente Terzklangstrukturen als Wirkungsfaktoren des Gregorianischen Komponierens ansetzen soll, kann oder muß, wenn man mit sozusagen linearen und „tonalen“ Prinzipien genuin einstimmig die Melodieverläufe beschreiben kann — hier durch das Prinzip des „auslassenden Umspielens“ von Zieltönen; und die Tonalität als Formfaktor ist für die Gregorianik bzw. wenigstens ihre greifbare Erscheinung wesentlich — anders wäre die bislang nicht restlos erklärbare Theorie der *finales* auch nicht formulierbar gewesen.

Betrachtet man Arlts tiefe Argumentation zur Relation von Wort und Ton in einer „Hinzufügung“ des

oder auch ein *a* schreibt, St. Gallen verzichtet offenbar durchgehend auf eine Episierung der Tons *b* zu Anfang des Responsum wird man allerdings auch noch weitere Fragen stellen müssen: Die um einen Ton „verkürzte“ Anfangsformel des Versus, die W. Apel im Gegensatz zu der des Responsums mit  $A_{10}$  benennt, findet sich in den Versus von fünf verschiedenen Gradualia — es handelt sich also um eine feste Formel — man könnte hier also nur fragen, warum der jeweilige Komponist gerade die Formel  $A_{10}$  gewählt hat, denn es wären ja noch andere Möglichkeiten gegeben. Und daß man von Komponisten sprechen muß, erweist sich klar daraus, daß jeweilige Fortführung in allen fünf Versus verschieden ist: Nur der jeweilige Versanfang wird, verständlicherweise, mit der Initialformel vertont; hinzu kommt noch der Umstand, daß auch die Parallelgradualia in AR ihre Versus jeweils mit der Tuba beginnen, also die für AR nicht seltene „Verkürzung“ des Quintanstiegs zu Anfang auf den Rezitationston alleine dominant ist (unterhaltsamerweise mit Akzentbeachtung, *aha*).

Das Grad. *Posuisti Domine* — in AR anders — nun ist darin von den genannten fünf unterschieden, daß es seinen Versus nicht mit einem Wort beginnt, das den Akzent auf seiner ersten Silbe hat, wofür die Formel offenbar komponiert worden ist, sondern, parallel zum Anfangswort des Responsum mit einem Wort, das den Akzent erst auf der dritten Silbe trägt. Zudem fällt auf, daß der Komponist des Grad. *Posuisti* seinen Vers nur zu Anfang mit der Formel beginnt, wogegen er nach dem Quintsprung anders weiterfährt. Und von daher gesehen ist die für die Choralmelodie wesentliche Silbenstruktur zu Vers- und Responsumanfang identisch: *Desiderium* = *Posuisti Do*-; nur der jeweils erste Akzent ist melodischer Gestaltfaktor, wie für die Formel üblich. Wesentlich ist nur, wie oben dargelegt, der weitere Melodiegang: Im Responsum folgt ein Aufstieg, im Versus folgt dagegen deutlich ein Abstieg, und zwar wird hiermit die tiefere Lage des gesamten Versus eingeleitet, nach dem Höchstton zu Anfang, *aca* folgt als nächster Höchstton *b*, in zwei Gipfeln erreicht, wonach nur noch *a* als Höchstton auftritt — im gesamten Rest der Versmelodie. Wenn der Komponist also *b* zu Anfang des Versus nicht verwendet, läßt sich dies nicht aus der Textstruktur erklären, sondern nur ästhetisch aus der tonräumlichen Gesamtkonzeption, nämlich die eines allmählichen, sukzessiven Abstiegs im Versus. Und die Wirkung des Verzichts ist als sinnvoll nachzuerleben.

Natürlich ist solche ästhetische „Folgerichtigkeit“ rational nicht beweisbar, weil eine andere Möglichkeit immer denkbar wäre; nur, der Verzicht auf die Formel *C D Dab a ...* statt dessen die Wahl von *C D Da a ca ...* erscheint in Hinblick auf das Folgende dann eben folgerichtig. Man darf übrigens dankbar sein, daß auch W. Arlt hier, wenn auch implizit, der Vagheitslehre des strengen *oral tradition* „Dogmas“ so deutlich widerspricht, wenn er, wie auch Verf., einen einzigen Ton als wesentlichen melodischen Formfaktor ansieht: Der einzelne Ton kann kleinstes Form-unterscheidendes, und damit bewußt gewähltes und zu wählendes Element der Gregorianischen Melodik sein, wie auch hier exemplarisch deutlich wird. Daß die Komponisten der ja noch wesentlich vom Halteton bestimmten *organa* sich nach den jeweiligen Kadenzrichtungen richten, dürfte kaum überraschend sein. So überrascht es wohl kaum, wenn die Folge *GaGF GaG G* zu *eius* so vertont wird, daß offenbar *GaGF* mit Einklang endet, und andererseits *Gac G* ebenfalls im Einklang schließt, vielleicht, wenn man die, hier klein notierte, Liqueszenz nicht als Ton beachten will, sogar mit einem entgegenlaufenden „zusätzlichen“ Ton, also im Organum *FG* zum Schlußton *G* der Gregorianischen Melodie: Anderes zu erwarten, wäre angesichts der melischen Gegebenheiten und der Technik des abschnittsbildenden Organum kaum zu erwarten — wenn nicht das so weit gehende Einfühlungsvermögen von W. Arlt feststellen würde: *This serves to link eius to the preceding word — matching the sense of the text — and by stressing the contrasting sonority of G (against D-F-a), places a rhetorical caesura before the statement tribuisti ei.* Natürlich, rhetorisch ist die organale Satzweise: Die klare Kadenz auf *eius* dient sicher der noch klareren *rhetorical* Anbindung an die vorangehende

Einklangsbildung auf *F*, so daß, Arlts Sichtweise noch viel tiefere Rhetorik eröffnet: Das Wort *eius* wird klar geteilt zwischen *animae* und *tribuisti*, beim organalen Singen von *e-* ist man noch bei der *Seele*, auf *ius* dagegen beginnt man schon die Hinwendung Gottes zu erahnen (was zu übertragen wäre, will man so semantisch deuten, auf das zweite Auftreten des Pronomens, nun als *ei*) — nur, wie hätte der Organist eigentlich anders komponieren können, wenn er schon darauf angewiesen ist, nach unten gehende melische Bildungen durch „Gegenbewegung“ (das ist nicht der Sinn von *occursus*!) zu „kadenzieren“? Und im Melisma selbst begegnen ja auch „hinzugefügte“ Töne in einer „Kadenz“ des *organum* — ist das dann melismatische Rhetorik? Und woher Arlt wohl weiß, warum er die Folge auf dem zweiten *eius* mit so haarsträubender Dissonanz von zwei parallelen kleinen Sekunden vertonen muß, ist auch nicht ganz klar, wenn man nicht Rhetorik und emphatische Dissonanz a priori als Formfaktor einführen will (aus den Organanotierungen von *Chartres 4*):

Weil die organalen Neumen der Quelle (*Chartres 4*) mit dieser Deutung voll kompatibel sind, außerdem keinen derart abscheulichen, bzw. typisch lombardischen (so jedenfalls nach Theoretikerangaben) Mißklang von zwei kleinen Sekunden als Parallelorganum hervorrufen (nun, Guido hätte dies, trotz aller regionalen Nähe zu Benevent, kaum für gutgeheißen, aber der kannte Arlt noch nicht), kann Arlts Deutung

ausschließlich eben durch a priori *Rhetorik* in Arlts Denken über mittelalterliche Musik „erklärt“ werden (denn ein Einzelwort darf dann doch nicht durch „Kadenz“ „zerrissen“ werden; die „Emphase“ (sic!), die das *t* bedeuten muß, kann doch nicht inmitten eines ganzen Wortes zu finden sein; nein da muß irgendwie rhetorische *sonority* Betonung oder emphatische Dissonanzhervorhebung, so wie man das ja von Monteverdis Ariannenklage kennt, vorliegen — warum dann aber nicht beim 1. *eius*?) — ob solche *Rhetorik* dem mittelalterlichen *organizator* überhaupt bewußt war, das wird man Arlts Intuition überlassen müssen. Verf. ist, von seiner Sachgebundenheit und mangelnder Phantasie gefesselt, die er lieber bei Wackenroder liest, eher der Meinung, daß die organale Technik bei solchen Bildungen zu Einklangskadenzen gezwungen ist, und sich um irgendwelche *Rhetorik* oder gar Schmerzempfindung gar nicht kümmert, selbst wenn W. Arlt diese in so reichem Maße wirklich überall zu entdecken fähig ist, und damit die einfachste Organumtechnik zu einem Madrigal um 1600 zu nobilitieren sich fähig zeigt:

Schlußvirga des beginnenden *pes*; kaum brauchbar als Hinweis darauf, daß der Ton zwangsläufig *lang* auszuführen sei, denn es gibt ja andere Beispiele, nämlich rhythmische Oppositionen (daß es rhythmische Standardfolgen gegeben kann, ist natürlich denkbar; so findet man die Folge *kurz + lang* für die letzten zwei Töne eines *climacus* häufig genug, das sozusagen Gleiche für *scandici*, also die rhythmische Folge *lang + kurz* für die ersten zwei Töne eines *scandicus* zu finden, scheint jedenfalls nicht ganz so einfach zu sein, d. h. wesentlich seltener aufzutreten). Die Metzger Notation meint also eine Folge *kurz + lang + kurz*, wogegen St. Gallen alle drei Töne *kurz* notiert. Von dieser rhythmischen Differenzierung kann hier abgesehen werden<sup>160</sup>.

Die organale Wirklichkeit kennt eindeutig Einklangsbildungen auch innerhalb von Melismen, also auch von Wörtern — was bleibt da an *Rhetorik* oder sonstigen derartigen modern geprägten Deutungen? Und wenn Arlt ib., S. 132, einen *dramatic ascent* des *organum* erkennt, so darf gefragt werden, ob zur gegebenen Melodie wirklich eine andere Kadenzbildung als die in der Oktav möglich war: *D DFD ED DC* dürfte „von unten“ nicht so ganz einfach zu bestreiten sein, nachdem *surrexit* auf *D* im Einklang geschlossen hat: *D ACD EG ac*, wie anders sollte man eigentlich einen „perfekten“ Schluß machen; man muß methodisch schon einmal Alternativen erfragen — wenn das nicht die vorweggenommene Entscheidung behindern würde: Denn, natürlich, *surrexit Christus*, da muß man doch eine Malerei der Auferstehung erwarten, oder etwa nicht? Bei Froberger findet man das doch auch! Mit Sicherheit folgt aus Arlts Beispielen also nur, daß die Reduzierung der Ausdehnung von Abschnittsbildungen schon früher einsetzt, als dies die *Copula*-Traktate zu erkennen geben, bei deren Technik die Gegenbewegung fast schon unterschwellig vorhanden ist.

*Dorische* oder andere Dreiklangfiguren als charakteristische Gestaltgerüste der Choralform zu akzeptieren, bereitet allerdings erhebliche Schwierigkeiten, wo es nicht einen einzigen Hinweis auf die Existenz solcher Gerüste gibt — die *finalis* Lehre dagegen ist bezeugt: Warum soll man eine Folge wie *EG baFDE* nicht lesen als *EGbaG a FDE*, also als jeweilige zielgerichtete Umspielungen von Zieltönen? Warum sollte man nicht die vorangehende Folge *aGE FG EGb ...* in dem Sinne lesen, daß *GE* den Zielton *F* „umgibt“, das betonte und *lange FG* nicht durch *EGb* durch „Ausholen“, wie es so typisch für die bewegungsmäßige Dynamik von Greg ist, als Intensivierung des nach dem ersten Abstieg erneut zu erreichenden, wenn auch „niedrigeren“ Gipfels auffassen: *FG EGb*; und warum sollte man ausgerechnet den Tritonus *E – b* als vorgegebenes Strukturelement ansehen? Im Responsum fällt hier z. B. die Folge *ca cGE FDC ... D* auf; sollte man auch hier irgendwelche Ionischen Oktaven annehmen, obwohl es solche Merkmale in keiner Theorie angesprochen gibt? Hiermit sollen natürlich nicht W. Arlts mit so einfühlsamer Analysemethoden gewonnene Einsichten kritisiert, sondern höchstens gefragt werden, ob die vorausgesetzten Kategorien wirklich nicht anachronistisch sein könnten: Denn, denkt der Choralkomponist wirklich in Dreiklängen oder *sonorities*? Und denkt er wie der *organista* wirklich so tief rhetorisch, wie man das von moderner Erfahrung her so gerne haben möchte?

<sup>160</sup>Klar ist, daß tatsächlich die Notierung einer Folge von zwei „aufsteigenden“ Tönen mit kurzem Anfang prinzipiell für Metz nicht ganz leicht sein konnte: Eine analytische Notierung hätte den *tractulus* an den Schluß setzen müssen, rein melisch gesehen kann hier aber nur eine *virga* stehen — ein typisches Beispiel für die Inkonsistenz, die aus der Herkunft der Zeichen resultiert. In Metz ist klar, daß die melischen Neumenzeichen dominant sind, nicht einfach in einer sinnvollen Weise ersetzt werden können. Reine Systemlogik ist ersichtlich ausgeschlossen. Offenbar treten eben die metrischen Zeichen sekundär hinzu.

Übrigens sei, um dummes oder bösesartiges Mißverstehen zu vermeiden, nochmals betont, daß der Aus-

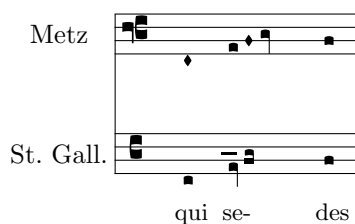
Weil es sich bei der genannten Formel um eine Folge handelt, die eigentlich von einem *scandicus* bezeichnet wird, kann also nach den Oppositionen gefragt werden — und es wird klar, daß von einer rhythmischen Opposition nicht gesprochen werden kann. St. Gallen und Metz machen klar, daß man hier nicht von einem einheitlich verstandenen *scandicus* sprechen kann, sondern von zwei Neumen. Man kann mit dem Ausdruck von Jammers also von zwei Quasisilben sprechen, denen im normalen, einheitlich verstandenen *scandicus* eine phrasierungsmäßig einheitliche Neume gegenübersteht: Die Opposition ist hier klar die der Phrasierung. Damit wird nochmals klar, daß die Phrasierung nicht identisch sein muß mit dem Rhythmus, d. h. daß hier zwei verschiedene Arten des Bezeichneten vorliegen. Zur Behauptung einer Identität, auch im Sinne einer sozusagen zusätzlichen Funktion der Neumengliederung in nicht metrischen Schriften<sup>161</sup>, liegt hier also kein Grund vor. Was das Gemeinte ist, dürfte nur noch von etwas wie einem künstlerischen Verständnis her zu errahnen sein, eben wie dies Agustoni vorstellt. Nur, die klare Aussage von Zeichen und Bezeichnetem kann in dieser Weise nicht erfaßt werden. Eindruck *metrische Zeichen* nicht etwa die Meinung ausdrücken soll, der Choral sei irgendwie metrisch gesungen worden. Es handelt sich ausschließlich um die Kennzeichnung der betreffenden Zeichen, die jeden Ton als kurz oder lang kennzeichnen (können). Die dazu verwendeten Grundzeichen sind genau die Zeichen, die die Metrik verwendet (abgesehen natürlich von reinen Schreibkonventionen). Daß auch bei „striker“ Lesung dieser Angaben z. B. in der St. Galler Notation keine metrischen Versfüße „herauszulesen“ sind, dürfte jedem ebenso klar sein wie die Bedeutung von Guidos Vergleich von Melik nicht mit Grammatik, sondern Metrik bzw. Poetik, wenn man darunter das Verfertigen von metrisch geregelten Texten versteht, also von Versen (auch dieser Hinweis nur, um böswillige Fehlinterpretationen auszuschließen): Guido geht es ebenfalls nicht um metrische Versfüße im Choral, sondern um die Art der Gliederung und der melischen Gestalt; hinzukommen Faktoren wie Tonzahl und auch die Relation von jeweiligen Schlußtönen, vielleicht ein Hinweis darauf, daß Guido auch den betreffenden Abschnitt der *Scolica Enchiridis* kannte, den Nancy Phillips so unpassenderweise auf Augustins *De musica* beziehen will, obwohl die drei Beispiele drei verschiedene Tempi aufrufen sollen! Aber die Zahl drei wird ja auch bei Augustin verwandt.

<sup>161</sup>Zu einer solchen Annahme sind die Angaben von Metz und St. Gallen viel zu differenziert — will man nicht annehmen, daß die Notatoren dieser Neumenschrift die Nachwelt vexieren wollten, was ja wohl keine ernsthafte Arbeitshypothese sein dürfte, so wird die Frage nicht zu beantworten sein, warum dann überhaupt jemand auf die absonderliche Idee gekommen sein könnte, einzelnen Tönen Länge oder Kürze zuzuweisen, wenn die Rhythmik sich in der Phrasierung, der Gruppenbildung von Beginn der Notation an vollständig ausgedrückt hätte, wer sollte dann auf einen in einer solche Tradition absurden Gedanken gekommen sein, eine ganz andere, zusätzliche Art von Bezeichnetem einzuführen. Und schließlich, der von der Vorgabe her unausweisliche Zwang zur neumatishen Einheitlichkeit kleiner silbischer Melismen, zur Zusammenschreibung von Tönen auf einer (leicht melismatisch vertonten) Silbe, gibt ja keinen Hinweis darauf, ob diese gesamte Silbe/Neume bzw. Quasisilbe *kurz* oder *lang* ist. Die Theorie, alle Schlußtöne von Neumen müßten *lang* gemeint sein, ist schon deshalb abenteuerlich, weil einmal eine ornamentale Qualität des neumatishen einheitlich notierten (Klein)Melismas als rhythmisches Objekt postuliert wird, zum anderen dann aber doch wieder nur in Einzeltönen gedacht wird — St. Gallen und Metz aber bestätigen, daß der einzelne Ton, nicht die Neumenheit, Silbe oder Quasisilbe, Träger von *Kürze* oder *Länge* sein konnte; von einer einheitlichen Rhythmik der Neumen kann schon deshalb nicht gesprochen werden.

ne Schrift, die das musikalische Gefühl, den Komplex der Effekte, also der gestaltmäßigen und rhythmischen wie emotionalen und sinnlichen Erscheinungen von Musik irgendwie vage und ahnungsvoll erfassen soll, ist die Neumenschrift gerade nicht:

Das entsprechende Gemeinte ergibt sich nicht direkt aus den Zeichen und dem Bezeichneten, was für Zeichensysteme mit derart komplexem Gemeintem wie bei Musik trivial sein dürfte — daß die Neumenschrift, d. h. nicht die Chormelodien, wie sie in Gesang und *memoria* erscheinen, ein rationales Zeichensystem ist, scheint modernen Deutern grundsätzliche Schwierigkeiten zu bereiten; in oder an Musik gibt es aber ein genügend rational und eindeutig definierbares Bezeichnetes, wie Gestalt, Transposition, Tonhöhenfolgen als Konstituenten melischer Gestalt, Zeitquantitäten in jeweiligern Relation oder Proportion, daß die angesprochene Vermengung von Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem nicht etwa unvermeidbar ist: Gestalterkennung aus der notierten Partitur ist eine rationale Aufgabe, wenn auch sicher nicht leicht zu formalisieren, das sensuale und emotionale, erinnernde u. ä. Erleben von Musik ist jedoch niemals rational zu bestimmen und zu erfassen (vielleicht für Engel, die aber für menschliche Erkenntnis nicht verfügbar sind). Vielleicht sollte man das klar unterscheiden, so „faszinierend“ auch die Sichtweise der Neumenschrift aus der Perspektive von vorschulkindlichen Malversuchen erscheinen mag.

Was zu beachten ist, sind immer die Notationsmöglichkeiten, für den genannten Fall wäre ein normaler *scandicus* offenbar möglich gewesen, wenn er eben das Gleiche bezeichnet hätte. Betrachtet man die Folge von drei „aufsteigenden“ Tönen mit der metrischen Bedeutung *lang kurz kurz*, dürfte sich für Metz nur die Folge *tractulus, punctum virga* ergeben, denn der dreitönige *scandicus* ist analytisch zu notieren. Zu fragen wäre also, ob die Notation von Int. *Veni et ostende* auf *qui sedes*, also *tractulus + punctum + virga*, nicht auch hätte durch *tractulus + einzügiger*, also *kurzer pes* hätte notiert werden können (denn den einzügigen *pes* gibt es ja in vergleichbarer Situation, allerdings verteilt auf zwei Silben, wie ib., auf *Cherubim, et salvi*); St. Gallen notiert nämlich *virga nebst episem + runder pes* (die *virga* ergibt sich in Bezug auf den vorangehenden Ton der vorangehenden Silbe: Sie bezeichnet somit offenbar nicht den Ausgangston des folgenden *pes* bzw. den Anfangston eines *scandicus*):

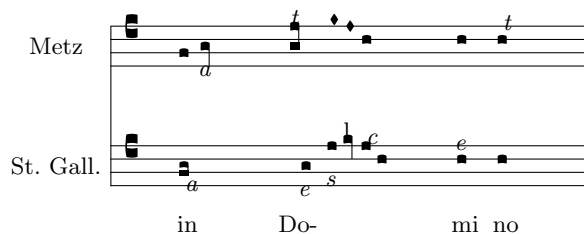


Im 1. *alleluia* des Int. *Resurrexi et adhuc* findet man die Folge als *tractulus + runder pes*. St. Gallen hätte die Möglichkeit gehabt *tractulus + punctum + virga* zu notieren, also im Sinne des analytischen *scandicus*. Auch wenn sich die hypothetisch angeführten Oppositionen nicht finden ließen, kann nicht von vornherein einfach keine Deutungsdifferenz zwischen St. Gallen

und Laon behauptet werden<sup>162</sup>; es ist also nicht undenkbar, daß Laon einheitlich segmentiert bzw. phrasiert, St. Gallen aber in zwei Quasisilben, bzw. daß St. Gallen eine „aufsteigende“ Folge *lang kurz kurz* zwar metrisch an sich bezeichnet, phrasierungsmäßig aber (immer?) als Folge von zwei Neumen versteht. Eine einfache Kontamination von metrischem und phrasierungsmäßigem Bezeichneten ist also nicht gerechtfertigt, müßte zumindest näher begründet und bewiesen werden; wer einen solche Beweis erbringen könnte, ist nicht ersichtlich: Man muß die Folge im Off. *Jubilare Deo*, auf *eius*, mit *virga + pes + porrectus ...* eben als drei Quasisilben lesen müssen, auch wenn die *virga* zu Anfang nicht episemiert ist<sup>163</sup>: Es gibt also einen Unterschied zwischen metrischem und phrasierungsmäßigem Bezeichneten, genau wie dies Hucbald ja auch klar genug sagt.

Daß Hucbald von der Neumenschrift nichts verstanden habe, erscheint als methodische a priori Annahme als ebensowenig plausible Deutung seiner Aussage wie die Vermutung, er habe einfach irgendwelche Begriffe katalogartig aufgezählt, ohne wirklich viel dabei zu denken. Man darf also mit vollem Recht voraussetzen, daß die Überlieferung des Chorals in gegliederten Folgen von Neumen, also Tongruppen, als Teil der Gestalt der Melodik zu denken ist; die Phrasierung oder Gliederung in Quasisilben — und auf die kommt es hier vor allem an — ist Wesensmerkmal auch der geistigen Repräsentation der Choralmelodien und so auch Bezeichnetes einer Neume bzw. genauer eines bestimmten Merkmals der Neumenschreibung, das in der Möglichkeit einer Entscheidung über die Art der Zusammenschreibung besteht. Wirklich eindeutige Varianten sind daher als bewußt verschiedene Gestaltungen anzusehen, was ja sehr wohl auch in verschiedenen Interpretationen der Ausführung resultieren kann; der eine Notator kann so, der andere die gleiche Wendung anders phrasiert haben; auch dies kann eine quasi

<sup>162</sup>Recht häufig scheinen die *scandici* in St. Gallen mit jeweils zwei metrisch identischen Tönen zu beginnen, also zwei kurzen oder zwei langen, wie in Off. *Laetamini in Domino*; hier verwendet Metz zu Anfang einen einzügigen *pes*, der auch noch zum Schluß mit *t* qualifiziert wird. Man wird für die Schreibung hier also auch die Gesamtgestalt des Melismas heranziehen müssen, ein *scandicus + climacus*, der aber in St. Gallen ja auch als *tractulus + eckiger pes subbipunctatus* hätte notiert werden können — St. Gallen, wie Metz, legen hier offensichtlich darauf wert, daß es sich um eine phrasierungsmäßig einheitliche Neume handelt (die Setzung von *l* zu einer *virga* in St. Gallen, erscheint redundant, ergibt sich aber wohl daraus, daß der damit bezeichnete Ton der regionale Höchstton ist), dieser Umstand :



Auch hier ist die Phrasierung als eigenes Bezeichnetes neben den klaren rhythmischen Hinweisen erkennbar.

<sup>163</sup>Und daß sie dies in vergleichbarer Stellung auch sein kann, zeigt sich ib., auf *venite*.

kompositorische Entscheidung sein, deren Bewertung hinsichtlich der beiden von der antiken Theorie her wesentlichen Faktoren, Melik und Rhythmik, in einer noch (partiell) „vorrationalen“ geistigen Repräsentation der Melodien als ebenso wesentlich verstanden worden sein kann<sup>164</sup>. Man kann und muß die Gliederung in Quasisilben bzw. Neumen also als wesentliches Formmerkmal ansehen. Was das Gemeinte, d. h. die Ausführung anbelangt, ist eine rationale Rekonstruktion letztlich unmöglich. Warum aber sollte man nicht das Mittel der Phrasierung auch bei der klanglichen Wiedergabe einsetzen?

Die semiotische Behauptung, die A. Pfisterer in seinem sicher bedeutsamen Beitrag (u. a. gegen die Vorstellungen der *oral tradition* Dogmatik der absoluten Variabilität), übernimmt, *Cantilena Romana, Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals*, Paderborn et al., 2002, S. 30 f., daß ein, zwangsläufig metrisches *Innehalten der Bewegung ... durch Unterbrechung des graphischen Zeichens angezeigt* werde, und damit *jeweils der letzte Ton einer graphischen Einheit rhythmisch hervorgehoben* sei, kann daher nicht einfach akzeptiert werden: Die Zusammenschreibung als Möglichkeit ist rein melisch vorgegeben, keine außerhalb der Vorgabe stehende Neuerfindung: Zwei „aufsteigende“ Töne müssen in St. Gallen immer als einzügiger *pes* notiert werden, daß aber jede Folge von silbischen *pedes* ein *Innehalten der Bewegung* bedeuten müßte, erscheint als schon hochgradig absonderliche Vorstellung, wie soll man etwa im Off. *Deus tu* im Chorstück die Folge auf *Domine, misericordiam* in dieser Weise ausführen? Auf jeder Silbe *innehalten* und damit gegen die klare Anweisung *c* in Metz verstoßen? Soll hier eine Art musikalisches Stottern intendiert sein?

Das Bezeichnete *Phrasierung* ist, wie Hucbald bestätigt, nicht ein *Innehalten* am Ende jeder Neume, hier darf Guidos Systematik nicht verallgemeinert werden, da dieser in spezifischer Reaktion auf die „metrische“ Aussage der *Scolica Enchiridis* und daher in einer vorgegebenen abstrakten Systematik spricht, auch nichts von der Notation sagt, sondern ganz einfach die Zusammengehörigkeit rhythmisch auszudrücken versucht — und natürlich, daß man am Ende von als solchen verstandenen Formteilen, über die Guido spricht, Zäsuren welcher Ausdehnung und Art auch immer, setzt, dürfte naheliegen; daß ist aber keine Aussagen zu einzelnen Neumen als Schriftzeichen! Man muß die Aussagen der Texte schon in ihrer eigentlichen Intention beachten. Daß die Phrasierung auch als Gemeintes, z. B. durch entsprechende Gestaltbildung, nicht ausreichende Merkmalhaftigkeit gehabt haben könne, das zur Formulierung eines eigenen Bezeichneten geführt hat, müßte also erst noch bewiesen werden, Hucbald jedenfalls gibt für eine solche Vermutung gerade keinen Grund.

Daß das Gemeinte, die musikalische Wirklichkeit als Wirkung beim Hörer und beabsichtigter Effekt beim Komponisten über das Bezeichnete durch Neumengruppierung hinaus gehen kann und auch eine rhythmische Zusammengehörigkeit der betreffend notierten Töne bezeichnen kann, steht außer Frage, daß sich das Merkmal *Zusammengehörigkeit* bzw. melisch gestaltmäßi-

<sup>164</sup>Wieder um böartigen oder ignoranten Mißverständnissen vorzubauen: Der Ausdruck „vorrational“ wird hier nicht in dem Sinne verwendet, daß die Sänger vor Aurelian der *ratio* unfähig gewesen sein könnten, nein, sie haben aber, wie Aurelian selbst, noch keine (genügende) Kenntnis oder Erfahrung in der antiken rationalen Musiktheorie.



ge Einzigkeit o. ä. aber darin geäußert und erschöpft haben sollte, daß bestimmte Töne, jeweils zum Schluß jedes Neumenzeichens gedehnt vorgetragen worden seien, ist weder beweisbar noch durch die Zeichenart belegbar, ganz abgesehen von den klaren gegenteiligen Aussagen der rhythmischen Notationen: Warum also sollte eine nur melisch identische Tonfolge wie *cha-haG* nicht — vor allem in doch verschiedenem Kontext — einmal durch *climaci*, zum anderen durch *torculi* notiert sein, wenn man nur an die Phrasierung denkt, vgl. Pfisterer, ib., S. 31; die Behauptung, daß es sich hier um eine *Erkenntnis* handele, die es möglich mache *auch die „nicht-rhythmischen“ Neumenschriften auf ihre rhythmische Aussage hin zu befragen*, erscheint schon merkwürdig, denn warum sind dann diese Notationen *nicht rhythmisch*, bzw. warum sind dann eigentlich eindeutig rhythmische Schriften entstanden, wenn die Aussagefähigkeit der Neumengliederung von vornherein ausreichend gewesen sein sollte, und schließlich was soll man mit Fällen machen, in denen die rhythmischen Notationen eindeutig andere Aussagen zur Rhythmik machen, als die so einfache „Theorie“ der langen Schlußtöne jeder Neume (was rhythmisch mit eintönigen Neumen, die übrigens als elementare Formteile auch Guido kennt, dann zu geschehen hätte, wagt man lieber erst gar nicht zu denken)?

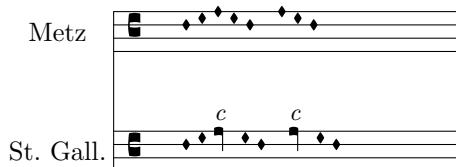
Wenn keine eindeutigen Zeichen für metrische Alternativen bestehen, liest man sie eben einfach in die Gliederung hinein, natürlich ohne sich Gedanken machen zu müssen, was denn vielleicht eigentlich Bezeichnetes der jeweiligen Zusammenschreibungen von Tönen in Neumen gewesen sein könnte; ein methodisch amüsantes a priori! Trivialer Weise existiert die Notierungsalternative, die rein phrasierungsmäßig natürlich auch verschiedene Gestaltempfindung auslösen oder ausdrücken kann: *cha haG* oder *(h)ch aha G*, warum sollte dies nur Sinn haben, wenn man irgendeinen Ton davon als gedehnt ansieht? Und daß ausgerechnet einzügige *climaci* mit jeweils *kurzen* Schlußtönen, also *virga + punctum + punctum* in St. Gallen am Schluß gedehnte Töne verlangten, das ist schon eine auffällige Behauptung — wenn Aquitanien grundsätzlich Schlüsse von absteigenden Bewegungen durch *tractulus* notiert, dann wird man mal fragen dürfen, ja vielleicht sogar müssen, wie denn das zu interpretieren sein soll, daß man nur hier eine solche graphische Opposition besitzt, sonst aber überhaupt nicht. Nun, man wird folgern, daß hier kein rhythmisches Zeichen vorliegt, sondern, vielleicht, ein Rudiment der Grundbedeutung des melischen Akzents der *βαρεῖα*, in jedem Fall eine rein graphische Kennzeichnung des Neumenschlusses bei dieser Art Neumen.

Daß dann auch noch nach solchen Vorstellungen ausgerechnet in Laon die Verwendung der *virga* als Anfangszeichen eines *climacus*, und überhaupt von „absteigenden“ Tonfolgen als automatische Dehnung des Anfangstons gedeutet werden soll, ist angesichts der klaren melischen Bedeutung der *virga* zunächst keine triviale Behauptung: Beachtet man den Umstand, daß es ja durchaus *climaci* gibt, die mit *tractulus* beginnen, z. B. im Off. *Terra tremuit* auf *in iudicio Deus*, wieder andere, die mit *punctum* beginnen (z. B. bequem zugänglich in der Comm. *Pascha nostrum* auf *alleluia*), wäre ja wohl zunächst einmal nach Oppositionen zu fragen: Für so gemeinte *lange* Töne hat man doch als Zeichen den *tractulus*, oder nicht? Dann hat man zeichenmäßig also die Opposition *punctum/tractulus*. Was soll dann die zusätzliche Opposition *punctum/virga*? Zur Beantwortung muß man doch wohl erklären, was dann die Opposition

*tractulus/virga* an dieser Stelle bedeuten soll, oder nicht? Aber, was interessieren solche methodisch unabdingbaren Fragen, wenn es um die Darlegung von a priori „Erkenntnissen“ geht, wie dies Pfisterer so meisterhaft auch hinsichtlich der Altersbestimmung der Beneventanischen Choralüberlieferung formuliert, worauf, leider, im zweiten Teil einzugehen ist: Der Umstand, daß die Beneventanische Notation von Anfang an diastematisch, erst seit Ende des 10. Jh. überliefert, und schließlich eindeutig mit dem Gregorianischen Choral verbunden ist, solche Tatsachen „erledigen“ sich von selbst, wenn man sie einfach nicht beachtet. Das ist zwar nicht Wissenschaft, wohl aber Musikwissenschaft?

Und in Laon findet man doch, daß die *virga* alle *pedes* abschließt (ob einzügig oder analytisch), daß die *virga* in Metz ja auch *scandici* abschließt, also da immer den Schlußton bezeichnet — was übrigens auch mit ihrer ursprünglichen Bedeutung voll kompatibel ist. Dagegen aber ist absonderlicher Weise die *virga* als Zeichen für den höchsten Ton von nur „absteigenden“ Tönen nicht obligatorisch. Damit aber ist die Pfisterersche rhythmische „Deutung“ der *virga* insgesamt als mit den Tatsachen nicht vereinbar zu erkennen; nur, was macht das schon für eine schöne „Theorie“?

Dabei ist das doch wohl nicht ganz unbemerkenswert. Ja man findet Bildungen wie im Grad. *Haec dies* im Vers *Lapidem* am Schluß von *in caput anguli*, wo Metz und St. Gallen in der folgenden Weise notieren:



St. Gallen ist somit der alten Funktion der *virga* verpflichtet, Metz aber nicht; in Metz reichen die metrischen Zeichen aus. Was man an einigen Wendungen im gleichen Graduale aber auch ersehen kann: Keinesfalls muß in Metz etwa, wie dies Pfistererscher „Theorie“ entspräche, jeder *virga* im Verbund eine *virga nebst episem* in St. Gallen entsprechen; wie man etwa auf *in oculis nostris* oder davor *hic factus* sehen kann, gibt es *resupinum* Formen, die mit *kurz* gemeinten *virgae* abschließen; andererseits gibt es in Metz *virgae* in entsprechender Stellung, denen noch ein *t* hinzugefügt wird — das ist natürlich ambivalent: Ist hier eine besonders *lange virga* gemeint, oder nur die Kennzeichnung, daß die betreffende *virga* eben *lang* sein soll, was aus dem Zeichen *virga* ja nicht notwendig abzulesen sein müßte (es gibt ja auch *tractuli + t*, natürlich). Ja, da gibt es schon einige Probleme (vgl. etwa im Off. *In die solemnitatis* auf *alleluia*, und zwar in der Mitte des Melismas; das Gradualbuch macht da eine *incisio*), die einer etwas sorgfältigeren Überprüfung würdig wären, z. B. einer systematischen Sammlung aller auftretenden Oppositionen, wollte man wirklich etwas zum rhythmischen Bezeichneten der Neumen gleich mit dem Anspruch auf eigen erreichte absolute Wahrheit in der

Sache (und absolute Dummheit aller bisherigen Interpreten?) sagen. Man sollte beachten, daß die Phrasierung ein Merkmal der musikalischen Gestaltbildung ist, das zwar sekundär in dem Sinne ist, daß verschieden phrasierte Meloditeile als gestaltmäßig gleich gehört werden können, die Phrasierung also ein Merkmal ist, von dem abstrahiert werden kann; andererseits ist aber auch die Phrasierung ein unterscheidendes Gestaltmerkmal, das u. U. sogar zum Eindruck einer insgesamt verschiedenen Gestalt führen kann (z. B. in Zusammenhang mit akzentrythmischen Schemata — hier geht es um allgemeine Kriterien). Die Verwendung der metrischen Zeichen macht deutlich, daß die Notatoren, wenigstens an bestimmten Orten, die rhythmische Erscheinung einzelner Töne als unabhängig von der Gliederung angesehen haben — also muß dies auch der moderne Deuter tun.

Man sieht also auf den ersten Blick, daß die so „hemdsärmelig“ vereinfachende, dafür extrem selbstsicher auftretende „Methode“ von Pfisterer nicht unbedingt der beste, wenn auch sicher ein recht bequemer Weg zur Interpretation der Neumengliederung sein dürfte; konkret ist methodisch in dem angesprochenen Fall doch die Frage zu stellen, was kann denn nun die angedeutet graphische Opposition hinsichtlich möglicher Oppositionen des Bezeichneten aussagen? Einfach, und ohne weitere methodische Erörterung eine Identifizierung von Phrasierung und Rhythmik zu behaupten, ist sicher ein einfacherer Weg, nur ob er der richtige sein kann, darf doch gefragt werden. Aus ihm würden z. B. folgen, daß die Erfinder der Notation von Metz und St. Gallen eigentlich Absurdes tun, wenn sie zusätzlich zu einem klar als — angeblich — rhythmisch Bezeichneten der Gruppenbildung/Gruppenschreibung, und mit dem erkennbaren besonderen Arbeitsaufwand auch noch metrische Zeichen hinzufügen; soll man das als Beschäftigungstherapie eines klugen Abtes interpretieren? Pfisterer sieht jedoch keinen Grund, seine These mit der Wirklichkeit, darunter den Aussagen von Theoretikern in Einklang zu bringen, z. B. selbst den Versuch einer Falsifizierung zu machen, wie das methodisch eigentlich nicht ganz abwegig sein dürfte; natürlich immer mit dem Wagnis, etwas zu übersehen, das kann aufgrund menschlicher Unvollkommenheit immer geschehen, was aber wiederum nicht den totalen Verzicht auf solche Überprüfung rechtfertigt.

Und, wie kann man die detaillierten Angaben der rhythmischen Notationen insgesamt dann in den nur mit Gruppenbildung, also Neumen notierenden Schriften wiederfinden? Hierfür gibt Pfisterer natürlich keine Antwort, ihm sind seine Vorstellungen ausreichend. Wie etwa werden die Oppositionen von *virga nebst episema* und „nackter“ *virga* in den anderen Schriften wiedergegeben? Wie die von *eckigem* und *rundem pes*? Dies müßte dann, wenn das rhythmisch Gemeinte schon aus der Neumengliederung allein erkennbar gewesen sein soll, ja auch klar erkennbar und nachprüfbar erklärt werden können. Und so gibt es doch gewisse Probleme mit dem Verfahren des Patentrezeptes — und schließlich darf auch die Frage gestellt werden, warum die Phrasierung, die ja in späteren Zeiten der Notation eigene Zeichen erhalten hat, in der Chormelodik nicht auch eine eigene Größe, ein eigener, gemeinter, d. h. kompositorisch intendierter und so auch erlebter bzw. erlebbarer Effekt gewesen sein darf — nur weil Pfisterer weder die Theoretikerangaben für beachtenswert noch überhaupt die Frage nach einem spezifischen Bezeichneten für beachtenswert hält, bzw. sie gar nicht sieht?

Gibt es zum zitierten Beispiel auch andere melisch parallele, neumenmäßig aber verschiedene Bildungen? Ja, die gibt es, wenn man z. B. in das All. *Dicite in gentibus* schaut und diese Stelle mit der Stelle im *Graduale Triplex* bequem auf der gleichen Seite zugänglichen Grad. *Haec Dies*, *Benedictus* auf (dem Ende von) *Domini* — Parallele zur zitierten Stelle — vergleicht; da schreibt St. Gallen gleich, Metz benutzt diesmal aber auch eine *virga*:

Metz

St. Gall.

Di-ci- te in gen- ti- bus:

Und, wie am Versanfang zu sehen, lassen sich noch andere Schreibweisen für Tongruppen, in denen drei „absteigende“ Töne auftreten, finden — aus rein rhythmischen Gründen? Nun, schauen wir zunächst einmal den angesprochenen Fall auf *in gentibus* an; hier notieren Metz und St. Gallen einmal gleich, im Gegensatz zur anderen Stelle, z. B. auch im Grad. *Haec dies* ... *Benedictus* auf dem Schluß von *Domini*:

Metz

St. Gall.

Betrachtet man sich die Notierung von Metz, so findet man, daß eben anders phrasiert wird als in St. Gallen. Wie das? Nun, die ersten zwei Töne der zitierten Wendung werden als Einheit verstanden, abgeschlossen durch die Endvirga des einzügigen *pes* — das rhythmisch Gemeinte ist in beiden Schreibarten identisch, nämlich die Anfangstöne beide *kurz*; was doch wohl die Frage aufgibt, warum dann plötzlich in anderem Zusammenhang die *virga* dezidiert einen *langen* Ton bezeichnen soll oder muß; darf man doch fragen? Geht man weiter, so sieht man, daß Metz wieder eine *virga* verwendet, diesmal, wie üblich zur Bezeichnung einer melischen *resupina* Form, metrisch eindeutig *kurz* gemeint.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang das oben ( 2.13) zitierte Beispiel aus dem All. *Dicite*, d. h. die Verwendung einer *virga* und nicht, wie im soeben zitierten Fall einfach eines *kurzen punctum* als Zeichen für den Höchstton, also bei ersichtlich metrisch gleicher Bedeutung, so bleibt nur die Folgerung, daß Metz hier anders phrasiert, daß nämlich die *virga* an dieser Stelle für Metz ein Abschlußzeichen eines Neumenzeichens bedeutet, daß Metz im Fall des Gradualbeispiels also phrasiert *cd edc edcd*, im Fall des Alleluia aber *Gab aGa*, womit Metz eine stärkere Differenziertheit im Bereich der Phrasierung erkennen läßt als St. Gallen. Ja, und

warum dürfte so etwas nicht der Fall gewesen sein? Zumal, wenn Hucbald explizit diese Leistung der Neumenschrift als einen von deren sozusagen positiven Eigenschaften anspricht. Und daß die musikalische Gestaltwahrnehmung in der Phrasierung ein nicht unwichtiges Merkmal kennt, dürfte keines Beweises bedürfen.

Die hiermit angedeutete Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, daß Metz die *virga* an jeweiligen Hochtönen als eine Art Abschlußzeichen ohne weitere metrische Bedeutung verwendet, wäre zunächst hinsichtlich der Herkunft des Zeichens natürlich, läßt aber die bereits oben gestellte Frage wiederholen: Warum steht die *virga* dann nicht immer an den regional jeweils höchsten Tönen, d. h. wie ist es denn möglich, daß die Folge *cd edc* auf *d* die *virga* setzt, aber nicht auf *e*? Nun, die Antwort dürfte von der Phrasierung und dem melisch Bezeichneten dieses Zeichens abzuleiten sein: Sie bildet den Abschluß einer als Einheit verstandenen Bewegung nach oben, wogegen der, eventuell noch höher als der vorausgehende Ton stehende, höchste Ton eines *climacus* Abstiegs in Hinblick auf diesen Abstieg, als Anfang einer Abwärtsbewegung, nicht als Abschluß einer Bewegung nach oben verstanden wird — wie anders hätte man in der Metzter Notation entsprechende Gliederungen oder Phrasierungen angeben sollen?

Die Metzter Nutzung der *virga* erscheint also in dieser durch die Oppositionen wahrscheinlich gemachten Deutung als Ausdruck des Bemühens um klare Angabe der Gliederung — und daß die anders sein kann als in St. Gallen, nun, das dürfte bei eindeutig gleicher rhythmischer Ausführung ja wohl ein ausreichender Hinweis darauf sein, daß Metz die *virga* in diesem Sinne auch als Zeichen für die Phrasierung verwendet; denn an sich ist diese Nutzung, wie gesagt, von der Tradition des Zeichens durchaus sinnvoll und natürlich.

Man kann dazu auch, in anderer Metrik, den Anfang des Chorstücks im Grad. *Universi* vergleichen oder auch den Anfang der Comm. *Dominus dabit* aus der gleichen Messe betrachten, wo man nacheinander die Phrasierung durch *torculus + tractulus*, sozusagen *torculus flexus* und *climacus* (in Metz klar ein *climacus resupinus*, dem ein einzelnes *punctum* folgt) sehen kann:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Metz' and the bottom staff is labeled 'St. Gall.'. Both staves show a sequence of notes on a four-line staff. The Metz staff has two groups of notes, each starting with a square note and ending with a virga (a vertical line with a horizontal bar at the top). The St. Gallen staff shows a similar sequence but with a different phrasing of the first group. Below the staves, the text 'Do-mi- nus' is written, with 'Do' under the first note and 'nus' under the last note.

Identisch sind beide Überlieferungen hinsichtlich der Gliederung eines *torculus subpunctatus*: Der *climacus FEDC* ist abgesetzt; das ist doch nicht identisch mit dem metrisch zu Bezeichnenden, denn es gibt ja, wie angedeutet, auch *climaci*, die mit kurzem Ton beginnen, aber eben als *climaci* „phrasieren“! Also, wenn Metz eine *resupinus* Gruppe will, dann schreibt es einen echten *climacus resupinus*, der hier nicht mit *kurzem punctum*, sondern eben mit *langem tractulus* beginnt, nicht aber mit *virga*; warum nicht? Nun eben deshalb, weil für Metz hier der *climacus* mit langem Ton begonnen werden soll, die Opposition dazu wäre ein *punctum*

gewesen, natürlich — für Metz — nicht die *virga*, die nun findet sich dann zum Abschluß des *climacus resupinus*, wogegen St. Gallen eben eine *clivis* notiert, metrisch alles identisch mit Metz — wenn man die episemierte *clivis* von St. Gallen als im letzten Ton *lang*, im ersten *kurz* liest; eventuell ist hier die „Metrik“ anders, verbunden sicher mit der Phrasierung, denn es liegt darin ein Unterschied: *GaFE FEDCD C*, wogegen St. Gallen zum Schluß anders phrasiert: *GaFE FEDC DC*; und warum sollte es solche Unterschiede nicht geben können? Die metrischen Zeichen sind in beiden Fällen identisch, der *virga* *nebst episema* in St. Gallen entspricht ein *tractulus* in Metz, nämlich auf dem höchsten Ton des *climacus*, am Schluß aber phrasieren beide Fassungen verschieden. Es sei wiederholt: Warum nicht? Klar wird auch hier, daß Phrasierung und Rhythmus als zwei verschiedene Dinge gesehen worden sind<sup>165</sup>.

Wenn dann zu Anfang des Zitats aus dem Vers des All. *Dicite* die Tonfolgen *hchGahaG* — so in Metz, St. Gallen führt hier eine zusätzliche Schlußwendung nach Art eines *pressus* ein, auch eine verständliche Variante — eben nicht durch *climaci* notiert wird, sondern durch *torculus + tractulus*<sup>166</sup>, so wird man eben eine andere Phrasierung als Bezeichnetes folgern müssen, eben *Gh hchG ahaG*, wie Metz wahrscheinlich singt. Warum soll eine solche, andere Art der Phrasierung nun nicht möglich gewesen sein: Drei *kurze* Töne und ein abschließend *langer* lassen die Bewegung eben als *torculus subpunctatus* notieren. Daß etwa jeweils zu Abschluß des *torculus* ein *Innehalten* aufgetreten wäre, wäre eine — hoffentlich — wohl auch von niemandem erhobene absurde Interpretation — nur, warum sollen dann *torculi* in separater Stellung nicht auch insgesamt *kurz* gemeint gewesen sein, *nebst* schnellem Übergang zum nächsten Ton?

Insofern wird die fleißig zusammengestellte Tabelle über melodische Wendungen, in denen drei „absteigende“ Töne enthalten sind, bei Pfisterer, *ib.*, S. 250, zu einem schönen Beispiel dafür, daß man gleiche oder vergleichbare Wendungen in der Choralmelodik verschieden phrasiert und verschieden rhythmisiert gestalten konnte, daß also Rhythmik und Phrasierung als zwei eigenständige Wirkungsfaktoren der Choralmelodik anzusehen und nicht mit einander ein-

<sup>165</sup>Es gibt übrigens noch verdrießlichere Alternativen: Im Grad. *In sole* findet man zu Anfang des Verses einen viertönigen *climacus*, der in beiden Fassungen identisch, in Metz aber wie immer nicht durch *virga*, sondern *tractulus* (in Opposition zu einem *punctum*) eingeleitet wird; schaut man weiter, so findet man auf *et occursus eius* docht tatsächlich einen ebenfalls viertönigen *climacus*, der in St. Gallen durch *virga + tractulus + punctum + punctum* notiert wird, metrisch also ganz klar und in Widerspruch zu jeder Deutung von Neumengruppen als rhythmisch klare Angaben; was macht mit der gleichen Metrik nun Metz? Das notiert doch tatsächlich *flexa* *nebst a + punctum + punctum*! Warum dies so notiert wird, ganz einfach deshalb, weil jeder zweitönige Abstieg mit *kurzem* Anfangston durch einzügige *flexa* notiert werden kann, gleichgültig, ob der Schlußton *kurz* oder *lang* ist; hier wird die an sich zu erwartende und ja auch vernünftige Notierung durch *punctum + tractulus + punctum + punctum* durch die ältere Tradition vorgegeben sinnvoll so notierbar. Dies ist ein weiteres Beispiel der Inkongruenz auf der Ebene der Zeichen — das melisch wie metrisch Bezeichnete ist klar, die Notierung hat gewisse Probleme, vielleicht auch durch die Tradition gegebene Redundanzen.

<sup>166</sup>Man beachte, daß aus Gründen der Verfügbarkeit von Zeichen in den Beispielen die *Kürze*, das *punctum* durch den Rhombus, der *tractulus*, die *Länge* aber durch das *punctum* der Quadratnotation notiert wird, andere Längen durch *Episeme* unten oder oben; hier dürfte kein Problem entstehen.

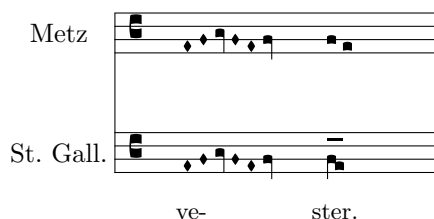
fach zu kontaminieren sind — in einer solchen a priori Identifizierung aber liegt das methodische Problem: Wenn die rhythmischen Hss. klar die beiden Faktoren, Rhythmik und Phrasierung, getrennt durch eigenes Bezeichnetes zu fassen versuchen, die Rhythmik durch Zeichen für *longa brevisque*, aber auch zusätzliche Buchstaben, die Phrasierung eben durch die, der Alternative fähige Gruppenbildung, ja dann muß doch auch der moderne Betrachter diese Trennung beachten, oder nicht? Zumindest muß er die möglichen rein graphischen Oppositionen doch wohl systematisch erfassen, bevor er a priori Entscheidungen solcher Art, also gegen die Aussage der Quellen, treffen will.

Die Funktion der Liqueszenz, übrigens auch in Quasisilben, den jeweiligen melodischen Ablauf über der im Schlußton liqueszentifizierten Silbe an die folgende Bewegung anzubinden dürfte — neueste Literatur wurde zur Kenntnis genommen — auch klar sein; natürlich sind davon Silben betroffen, die sozusagen enklitische Potenz haben, wie Einsilbler und mit *liquida* schließende Silben oder auch Diphthonge, wogegen bei Liquididen natürlich auch der Semivokal augmentativ seinen eigenen „halben“ Ton bekommen kann — denn eines ist klar, eine Neume über mehrere Silben hinweg kann es nicht geben; das es die musikalische Entsprechung aber nicht gegeben haben darf, das Gemeinte einer über zwei Silben hinweg laufenden melischen und rhythmischen Bewegung wäre erst noch nachzuweisen. Dies heißt nicht etwa, daß es nicht melische Einheiten geben könne, die über mehrere Silben reichen, jede Formel kann dies zeigen, gemeint ist die notierungsmäßige Einheit der graphischen Neume, hier scheint doch die Silbe des Textes eine historisch vorgegebene Einheit darzustellen.

Und natürlich muß man bei einfachen Identifizierungen, wie etwa bei parallelem Auftreten einer *virga* in der melischen „Dreiecksformation“ in Metz und an gleicher Stelle einer *virga nebst episema* in St. Gallen beachten, daß hier auch metrische Varianten denkbar sind, z. B. wenn St. Gallen hier jeweils ein Episem setzt, andere deutsche Notationen aber nicht, so muß hier eine Differenz konstatiert werden, die kaum besonders auffällig ist, denn hier liegen Aufführungsunterschiede vor, die individueller Interpretation der erlernten Melodiegestalt unterliegen können. Daß etwa ein einzügiger *climacus* — etwa in Opposition zum analytischen? — ebenfalls die Bedeutung einer Anfangslänge haben soll, ist auch nicht gerade einsichtig aus der Verwendung und der Tradition dieser Zeichen.

Auch hier ist notwendig, systematisch erst einmal die möglichen Oppositionen zu bestimmen: In Laon kann eben ein *climacus* durch drei *tractuli* oder drei *puncta* notiert werden, z. B. im Off. *Bonum est confiteri*, da sind also alle drei Töne lang, oder ebenfalls analytisch als Folge *virga + punctum + punctum*, wenn alle drei kurz sind und die Anfangs*virga* eben als Schluß eines vorangehenden „aufsteigenden“ (einschließlich *resupinum* Formen) verstanden werden kann! Auch hier muß man entsprechend phrasieren. Man muß offenbar — und angesichts der möglichen individuellen Vorstellung der „Erscheinung“ einer Melodie auch trivialerweise — akzeptieren, daß Metz und St. Gallen hinsichtlich der Phrasierung auch bei identischer Melik und Metrik (auf der Ebene des Bezeichneten) verschieden sein können wie zum Schluß der Comm. *Mense septimo*, wo man wieder eine Identität der Zeichen in St. Gallen und Metz konstatieren kann, bei Beachtung der in den beiden Schriften jeweils möglichen graphischen Oppositionen — und

zwar der wirklich auftretenden! — aber bemerkt, daß Metz die sechstönige Neumengruppe in zweimal drei phrasiert; wohlgemerkt bei identischer Metrik:



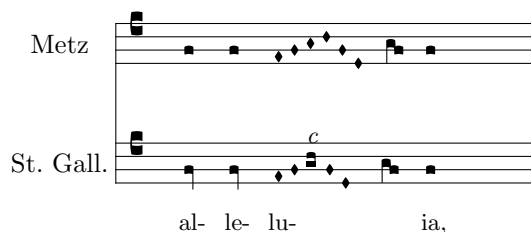
Die *virga* hat in Metz nicht die gleiche Funktion (modulo natürlich der Bezug zu, relativ, hoher Lage) wie in St. Gallen, weshalb man auch nicht einfach identische Zeichenfolgen in beiden Schriften ohne weiteres als Identität des Bezeichneten deuten kann — die Notationen sind Systeme von Zeichen, nicht zufällige Einzelheiten. Sicher, dieselbe Wendung begegnet auch mit eindeutig episemierter *virga* in St. Gallen, wie im All. *Laudate Deum* auf *omnes virtutes*, d. h. daß hier für einmal (!) der *virga* in Metz eine *virga nebst episema* in St. Gallen entspricht. Und ebenso klar ist, daß die von Metz nach den angesprochenen Parallelen gemeinte Phrasierung bzw. Differenzierung des *scandicus subbipunctatus* bzw. *climacus praebipunctatus* in St. Gallen durch die Episemierung notiert werden soll, d. h. daß der gemeinte Effekt in Metz durch die Gliederungsangabe, in St. Gallen, wenigstens hier, durch die Episemierung angegeben wird. Nur, die verwendeten Zeichen sind unterschiedlich und damit auch das Bezeichnete! Dies ist aber bei einer Betrachtung von Zeichensystemen wie den Neumendialekten zu beachten, bevor man einfache Identifizierungen durchführt: Natürlich kann das Gemeinte eine entsprechende Gliederung der Phrasierung oder auch eine metrische Dehnung des betreffenden Tones oder eine weitere, komplexe Wirkung gewesen sein; die Betrachtung der Zeichensysteme, deren Zeichen rational definiertes Bezeichnetes haben, muß aber auf die Unterschiede achten — deren Interpretation bei der Ausführung kann wissenschaftlich höchstens in dem Sinne beurteilt werden, daß ein regelmäßiges *Innehalten* am Ende, oder sonst wo innerhalb eines komplexen Neumenzeichens, nicht wahrscheinlich, ja durch die rhythmischen Notationen als höchst unwahrscheinlich zu bewerten ist.

Hinsichtlich sozusagen der Findung eines Neumenzeichens bzw. deren mehrerer in Bezug auf eine bestimmte melodische Wendung ist zunächst natürlich abzusehen von der Macht der Traditionsbildung — nach einer vollständigen Notation und ihrer Aufnahme in anderen Niederschriften ist kaum noch mit einem sehr großen Freiheitsraum zu rechnen. Man muß also natürlich etwas wie die frühesten Fassungen annehmen. Dann aber war eine Entscheidung der Komplexität von Faktoren einer solchen Wendung gegenüber notwendig, die diese Komplexität auf Folgen von Bezeichnetem reduziert, und dieses dann wieder in Auseinandersetzung mit den graphischen Konventionen in Zeichen bringt; eine Trivialität, deren Beachtung aber vielleicht nicht ganz überflüssig ist: Die doch sehr weitgehende Parallelität der Entscheidungen hinsichtlich Metrik der Zeichen und Zusammenschreibung, also der Gruppenbildung scheint auf



eine frühe weitgehend einheitliche Entscheidung in diesen Bereichen hinzuweisen, der die doch hinsichtlich Systembildung, also der Oppositionen auf der Zeichenebene, bemerkbare Unterschiedlichkeit der einzelnen Neumendialekte gegenübersteht. Und daraus nun sind die einzelnen Konventionen zu interpretieren; daß dabei eine generellen Brauchbarkeit der Phrasierung als Zeichen der metrischen Dauer von Tönen einfach vorausgesetzt werden könnte, erweist sich als abwegige a priori Annahme.

Die melische Dreiecksfigur (s. auch o., 2.13 auf Seite 531) in einem *alleluia* des Int. *Accipite* jedenfalls läßt St. Gallen zum *runden pes*, Metz zur einfachen Folge von *kurzen puncta* greifen, d. h. St. Gallen setzt, hier nur in einzügiger Form, wieder als höchsten Ton eine *virga*, Metz braucht die *virga* hier nicht; dies ist kein Hinweis auf Rhythmik, sondern auf die gemeinte Gliederung, auch Metz singt das ganze Gebilde als Einheit bis zu abschließenden *clivis*:



Bei derartigen Möglichkeiten, metrisch zu differenzieren kann man eben nicht Phrasierung und Rhythmik als Bezeichnetes in e i n e n Topf werfen als handle es sich um Kraut und Rüben.

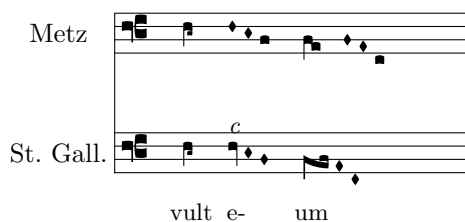
Nun begegnen aber auch Folgen von mehreren „absteigenden“ Tönen als *punctum + punctum + ... + tractulus*, was Pfisterer offensichtlich als Normalform ansieht, die in Opposition zur Form mit *virga + punctum + ... + tractulus/punctum*, wenigstens zu Anfang steht, ohne daß sich Pfisterer allerdings klar macht, daß man nach solchen Oppositionen suchen muß, um die Systematik der Neumenschriften zu verstehen; Herausnahme einzelner Neumen, die dann in sonst nicht metrische Zeichen verwendenden Schriften einzelne Zeichen rhythmisch deuten läßt, ist methodisch nicht gerade sinnvoll.

Näheres Hinsehen nämlich, vgl. auch o., 64 auf Seite 369, macht deutlich, daß derartige Bildungen nicht kontextfrei zu sehen sind, sondern darauf verweisen, daß eine Bindung an den vorangehenden Ton gemeint ist (also die oben angesprochene Phrasierungsfunktion der *virga* in Metz vorliegt), der meist durch *tractulus* bezeichnet wird, wie in Pfisterers Beispiel **D**, oder auch eine *virga*, Grad. *Tu es Deus*, im Vers auf *Joseph*, wo Metz eben phrasiert (*lange Töne unterstrichen*): *EFG aEG baG aFE*, St. Gallen aber: *EFG aE GBaG aFE* (der Schluß scheint in beiden Quellen etwas anders zu sein als im Gradualbuch); die *virga* in *resupina* Funktion in Metz ist kein metrisch bezeichnetes Zeichen, aber ein Phrasierungszeichen; dies mag ausführungsmäßig auf denselben gemeinten Effekt bezogen sein, das verwendete Bezeichnete ist aber verschieden, wobei natürlich noch zu beachten ist, daß hier in Metz eine graphische Konvention vorliegen mag, die nicht zu „metrisieren“ war.

Was bedeutet also ein Anfang einer *climacus*-Neume nicht mit *virga*, sondern mit *punc-*

*tum/tractulus*, nun etwas, was die analytische Notation letztlich nicht darstellen kann, will sie nicht, was graphisch wohl zu unklar wäre, den Abstand zwischen Zeichen einsetzen also in Art der Worttrennung, die die Karolingische Schreibtradition für die literarische Schrift eingeführt hat, nämlich einen Neueinsatz, dessen metrische Beziehung zum Vorangehenden davon aber unbetroffen ist, also ein „schneller“ oder „langsamer“ Übergang sein kann — die Notatoren haben rational gehandelt.

Ein weiteres Beispiel kann der Tract. *Deus, Deus* geben, wo im 9. Vers, *Speravit in Domino* auf *quoniam vult eum* in Laon auf *eum* ein *climacus* erscheint der Form *punctum + punctum + tractulus*, was metrisch in St. Gallen bestätigt wird, *kurz+ kurz + lang*. Da hier die Silbengrenze liegt, kann Metz seinen *climacus* natürlich nicht mit *virga* beginnen; von Interesse ist aber auch die Notation der folgenden Wendung, die in St. Gallen durch *porrectus subbipunctatus* in Metz aber durch *clivis + climacus* notiert wird — natürlich in Metz ohne *virga*:

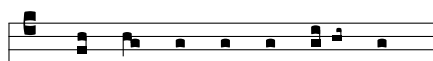


Bis auf den jeweils *langen* Schluß der *climaci* in Metz sind die metrischen Angaben identisch; die Phrasierung aber ist verschieden, denn den *kurzen* einzügigen *porrectus* kennt auch Metz (an anderen Stellen) — aber niemand wird diese verschiedene Phrasierung als Ausdruck einer verschiedenen Rhythmik in der gemeinten Wirklichkeit ansehen wollen.

Damit wird klar, daß es in Entsprechung zur Neumengliederung in Melismen auch sozusagen eine Art Gegenteil gibt, die Verbindung einer melischen Bewegung über die Silbengrenze hinweg, also sozusagen eine Neume über zwei Silben (was dem Ursprung der Zeichen entsprechend jedoch nicht notierbar war). St. Gallen, das in der Verwendung der *virga* als Zeichen für den höchsten Ton ganz korrekt vorgeht, notiert dies durch Hinzufügung von *c*. Die vorgeschlagene Bedeutung der Liqueszenz als einer Art proklitischen Zeichen, Hinweis auf Aufhebung der Silbengrenze als Grenze auch für die melische Einheit einer Neume, wird mit der angesprochenen Notationskonvention von Metz bestätigt (natürlich, wenn man semiologisch deuten will, wird man hieraus auf ganz tiefe Verkündigungsmittel durch den Notationsunterschied in beiden Fällen zwischen *vult* und *eum* schließen müssen: *salvum faciat eum* wird ohne Liqueszenz und auf *eum* in beiden Notationen mit langer *flexa* notiert, *quoniam vult eum* im folgenden Satzteil aber mit Liqueszenz und kurzem *climacus* auf *eum*; was kann man daraus nicht alles „theologisch“ ableiten wollen! man könnte auch auf ein verschiedenes musikalisch Gemeintes schließen — wie langweilig aber und, vor allem, wie schwierig): Man kann doch wohl die Folge „motivisch“, d. h. im Sinne von Guidos Formenlehre als Folge korrespondierender *neumae* — *neuma* hier als Formteil verstanden — lesen oder, sogar, hören: *FEFED DCDCA DCD EEF* (der *torculus*

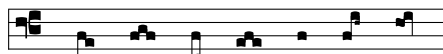
*subbipunctatus DCDCA* ist kurz), wobei die Wendung *FE* z. B. im genannten Tractus häufig mit Liqueszenz notiert wird; wenn dies nicht möglich ist, findet man z. B. zum Schluß des 7. Verses in St. Gallen mit *kurzer flexa* und zusätzlich noch mit *c* versehen ist, was im Tract. *Qui habitat* im 5. Vers auf *nocturno* nur mit *kurzer flexa*, im 7. Vers aber wieder mit, eindeutig diminutiver, Liqueszenz notiert wird, *appropinquabit* — gemeint ist eindeutig das Gleiche, metrisch wie phrasierungsmäßig, offensichtlich doch die Einheitlichkeit des melischen Ablaufs, eben in der angedeuteten Art<sup>167</sup>.

<sup>167</sup>**Wie seltsam ist doch die Liqueszenz** Wenn man nicht a priori semasiologisch interpretieren will, was ja niemandem verwehrt sein darf, besteht das Problem der Liqueszenz also darin, daß sie nur bei bestimmten sprachklanglichen Konfigurationen, d. h. Silben mit auslautendem liqueszenten — grammatisch gesprochen — Phonem/Buchstaben erscheint, invariant übrigens ob *liquida cum muta* oder nur *liquida*. Außerdem, vielleicht sekundär, erscheint die Liqueszenz ja auch auf dezidiert nicht *liquidae litterae*, denn *Ad Te* wird man jedenfalls bei einigermaßen natürlichem Sprachklang nicht leicht nasaliert bzw. als Folge von *liquidae* gelesen haben; semasiologisch mag dies anders erscheinen. Das Problem ist hier also, ob die Neumennotation eine dezidiert musikalische Notation ist, oder auch etwas als Bezeichnetes besitzt, das gelegentlich in den Raum des Sprachklangs, semasiologisch natürlich dann gleich tief in irgendeine theologisch deutende Aussprache, mit „eingreift“, was bei sprachklanglichen wie von der antiken Grammatik so diskrepanten Phonem/Buchstabenfolgen wie angesprochen als Annahme nicht gerade leicht zu akzeptieren erscheint (Phonem/Buchstabenkombinationen mit abschließender *liquida*, also Konsonanten, die selbst klingen können, bzw. auch Folgen mit reinen *mutae*, z. B. wenn es sich um einsilbige Wörter handelt): Wenn allerdings im Int. *Ad te levavi* die erste Silbe mit Liqueszenz bezeichnet wird, im Off. *Ad te levavi* dagegen nicht, obwohl der Ton kurz ist, wird man sicher ganz tiefe theologisch verkündungsmäßige Differenzierung annehmen müssen — wenn man solche Deutungen schätzt; was macht man aber, wenn im genannten Int. *in te confido* liqueszentifiziert wird, im Off. aber *in te confido*? Ja, und noch seltsamer, im Int. findet man *et enim universi*, im Off. dagegen *et enim universi* — warum wohl verzichtet der Int. darauf, *et enim u-* anzubinden? Das soll aussprache- bzw. verkündungsmäßige Verschiedenheit bedeuten? Vielleicht handelt es sich ja auch um verschiedene Musik; könnte doch auch möglich sein, daß die Komponisten des Chorals diesen als Musik verstanden haben, zunächst im Int.:



et- e- nim u- ni- ver- si

Dann im Off.:



et- e- nim u- ni- ver- si

Der Int. rezitiert nach Zwischeninitium auf *G*, beachtet den Akzent, um dann nach weiterer Rezitation erst zum zweitenmal den Höchstton zu erreichen — die tonräumliche Spannung ist klar angelegt

Ja, was kann die Notation dann nicht, wenn sie, wie noch näher zu zeigen, an bestimmten (und natürlich kann man das wieder so deuten wollen, daß zwar *universi* wichtig, viel wichtiger aber *expectant* sein muß — was zwangsläufig dazu führt, daß *te* ziemlich unwichtig sein soll!). Die Rezitation erfolgt in langen Tönen, der Akzent — hier nach Metz notiert — wird durch schnelles Melisma genutzt. Im Off. dagegen wird der Höchstton (vorher schon mehrfach erreicht) mit *universi* gesungen; dieser schnelle Aufstieg: *D – G* wird klar „dynamisiert“ durch das kurze vorangehende Erreichen des Tieftons *C*, eben als Liqueszenz notiert; denn auch hier handelt es sich klar um eine Rezitation nach knappem Medialinitium und tonräumlich ästhetisch sinnvoller Planung des Ablaufs — oder sollte dem Autor des Int. das Wort *etenim* in ganz anderer Wichtigkeit erschienen sein als dem Autor des Off., der *-nim* zum kurzen Ausflug in die Tiefe nutzt, als schnellen Übergang zum folgenden ebenfalls *kurzen torculus*, der wieder klar in tonräumlicher melischer Bewegungsdynamik gedacht ist: Es ist doch ästhetisch als überzeugend zu erleben, wie erst Rezitation auf *D* mit Medialinitium gesungen wird, dann Vorbereitung des Aufstiegs bis *G* durch „Ausholen“ nach unten geschieht, dann folgt aber nicht gleich wieder normale Rezitation, sondern „untere“ Umspielung des Rezitationstons, der *finalis (CDC)*. Aber, wer weiß, welche theologisch tiefreichenden Unterschiede der Interpretation des gleichen Textes hier vorliegen — doch nicht nur einfach eine andere Musik? Aber die muß doch, gerade im Falle des Chorals, direkt und nur nachempfindbar, nicht nachweisbar aus dem Geiste der Textdeutung hervorquillen — vielleicht handelt es sich hier ja um eine Fehleinschätzung, um eine anachronistische Anwendung von Vorstellungen affektischer Textvertonung, wie sie aus Monteverdis Ariadneklage und der Folgezeit so geläufig sind, und so natürlich erscheinen; vielleicht ist der Choral in ganz anderer Weise stilisiert, primär musikalische Form, die nach bestimmten Gesetzen, z. B. dem der Beachtung der Syntax als Formgrundlage auf Texte zu adaptieren ist; vielleicht doch keine Gesangsmusik im Sinne eines Liedes von Schubert?

Daß natürlich die Gliederung in Silben ein nicht ganz unwesentlicher Faktor der Neumenschrift war/ist, dürfte unbestritten sein. Die Prosodie andererseits führt nicht zu entsprechenden Zeichen: Die metrischen Zeichen werden in den rhythmischen Notation wie angesprochen offenbar von Anfang an auf Töne, nicht auf Silben bezogen, werden also nicht aus dieser grammatisch prosodischen Funktion übernommen, sondern als abstrakte Zeichen für *kurze/lange Zeit* (nicht nur, speziell für *kurze/lange Silben!*). Insofern erscheint eine prosodische Deutung der Liqueszenz, d. h. ihres Bezeichneten — und diese Systematik scheint ja wirklich schwer verstehbar zu sein — ausgeschlossen. Nun bliebe noch eine, angesichts einer gewissen Fakultativität — bestätigt ausdrücklich durch Guido — der Setzung vielleicht als hyperkorrekt zu bewertende, Kennzeichnung von Stellen, die auf keinen Fall in dem Sinne *lang* zu singen sind, als das Erscheinen einer *liquida littera* eine solche *lange* Ausführung als möglich erscheinen lassen konnte; dann wäre die Liqueszenz eben doch ein rein musikalisches Zeichen, das die Art der silbischen Struktur, den schnellen, statt sprach- bzw. silbenklanglich naheliegenden Übergang zur nächsten Silbe zum Bezeichneten hat; daß diese Funktion dann übertragen werden konnte, eben auf Situationen mit Monosyllabae, ist denkbar, was ebenfalls die gliederungsmäßige, auch rhythmische Bedeutung als musikalisches Bezeichnetes bestätigt. Natürlich kommt man mit so nüchterner Deutung auch nicht ansatzweise an die Tiefen semasiologischer Interpretation heran — bleibt aber auf dem Boden der Neumenschrift als rationaler Notation mit klarem Bezeichneten; nur, warum soll man das überhaupt? Weil diese Notation eine Voraussetzung der abendländischen Sonderentwicklung in der Musik ist, und diese Sonderentwicklung wenigstens nicht ganz zu obskurieren, hat vielleicht auch einen gewissen Sinn: Die Verwendung jedenfalls der *plica* dann in einem klar rhythmischen Kontext, als Teil der Notierung metrischer Sachverhalte — *metrisch* ist nicht das Gemeinte, sondern das Bezeichnete, modulo der Größen

Stellen analytisch sein muß, also Einzelzeichen verwendet, nun sie kann das *ungere* zumindest nicht so klar zeigen, d. h. die Phrasierung. Also wird man die von Pfisterer als rhythmische Angaben interpretierten Phrasierungsangaben — und das noch in einer klar mit metrischen Zeichen arbeitenden Schrift — doch wohl primär als Hinweis auf die Phrasierung sehen dürfen oder sogar müssen, aus einem *climacus* wird z. B. ein *climacus praepunctatus* oder so etwas, jedenfalls eine Neume. Daß dem so ist, sieht man in einem recht vergnüglichen Fall, nämlich im Off. *Benedictus es Domine*, auf *omnia*, wo St. Gallen die Folge *chcacha* eindeutig einzülig schreiben will, Laon aber trennend phrasiert, nämlich als *porrectus flexus + climacus*, wogegen St. Gallen einen *porrectus flexus resupinus subbipunctatus* notiert, wenn man einen derartigen Ausdruck goutiert, also einzülig die Folge *chcacha*, die letzten beiden Töne zwangsläufig als *puncta*, wogegen Metz eben als *porrectus flexus + climacus*, bzw. auch als zwei einzülig verbundene einzülige *flexae* nebst *climacus*, der mit einem *punctum* beginnt. Damit aber ist wiederum klar, daß die Phrasierung, wie zu erwarten, auch und gerade in einer in jeder Hinsicht eindeutig metrischen Notation, ein eigenes Bezeichnetes darstellt, das nicht einfach identifiziert werden kann mit der Dauer der konstituierenden Einzeltöne: Das beginnende *punctum* (d. h. keine *virga*) ist hier beim *climacus*, und zwar beim (am Anfang) *kurzen climacus* klares Zeichen dafür, daß es sich um eine eigenständige, nicht mit dem vorangehenden Melos verbundene Neume handelt. Die vollständige Beachtung aller solcher möglichen Notierungsweisen differenziert nach den auftretenden, und eventuell auch noch bewertet durch die denkbaren Notierungen in allen Oppositionen ist unabdingbare Voraussetzung eines Verständnisses wenigstens des Funktionierens der Zeichen und des Bezeichneten — die Umsetzung in klingende Musik ist ohne die starke Subjektivität des ästhetischen Urteils unmöglich, vor allem aber ist die einfache Gleichsetzung der Metrik bestimmter Töne, und dies bedeutet ja ein angebliches *Innehalten* auf bestimmten, durch die Neumengliederung angegebenen Tönen, mit der Phrasierung ein methodisch unzureichender Ansatz, der zu Fehlern führen muß. Hier ist der Ansatz von Pfisterer nicht überzeugend, sehr euphemistisch formuliert: Die rhythmischen Notationen machen ein für alle mal klar, daß die Zeit der doch nicht sehr späten rhythmischen Notationen metrische Werte von Einzeltönen denken und damit wohl auch ausführen konnte, also nicht etwa nur auf Neumengliederung angewiesen war als Träger rhythmischen Denkens, also etwa *Länge* und *Kürze* nur hätte als Teil der Neumengruppierung rationalisieren können, funktional, aber nicht analytisch. Diese zwangsläufige Implikation des reduktiven Ansatzes von Pfisterer ist unzutreffend.

---

*ultra mensuram*, die aber auch dem antiken metrischen System folgen, als sie Vielfache bzw. Bruchteile von Zeitdauern als Bezeichnetes haben — macht klar, daß sie als Kürzezeichen überlebt hat; warum sollte sie etwas grundsätzlich Anderes gewesen sein, abgesehen vom Bezug auf die Silbengliederung — nochmals, eine mit *liquida* bzw. *liquida cum cum muta* endende Silbe kann prinzipiell als (besonders) lang verstanden worden sein, und lange Liqueszenten gibt es ja wohl nicht, wohl gibt es sie aber, wenn auch nicht sehr häufig auch in der Notation von Melismen. Und die Annahme, daß nur in der musikalischen Notation, auf keinen Fall aber in den zu rezitierenden Texten Hinweise auf so verschiedene Aussprachen von liqueszenten oder nicht liqueszenten Silben mit *liquidae* zu finden sein sollen, ist auch nicht so ganz einfach zu verstehen.

Damit wird dem eigentlichen Anliegen von Pfisterer übrigens nicht widersprochen: Die Klarheit der Neumenschreibung setzt eine entsprechend klare Ausführung und geistige Repräsentation der Melodien voraus, also auch der Gliederung, die nicht ein frei variables Ausführungsmoment war; nur, das Bezeichnete muß nicht einfach rhythmischer Natur sein, die Menge des Bezeichnbaren umfaßt weitere, ebenso klar überlieferte Merkmale, wie eben das von Hucbald so klar angesprochene Phänomen der Phrasierung: Die Neumensegmentierung ist natürlich nichts Beliebigen, sondern reagiert direkt auf Gestaltmerkmale; rhythmischer Natur im Sinne der Bezeichnung von Tondauern müssen diese Merkmale jedoch nicht sein, über Melik und Rhythmik hinaus gibt es noch andere Wirkungsfaktoren, die klar auf entsprechendes Gestaltbewußtsein der Melik hinweisen, eben auch die Phrasierung — daß einige Schriften auf metrische Zeichen, die Zeichen für Kürze und Länge, *punctum* oder *tractulus*, verzichteten, ist kein Grund dafür, daß sie nicht allein die Phrasierung bezeichnen wollten, vielleicht sogar als wichtigeres, als dominantes Gestaltmerkmal empfunden haben. Die Identität der jeweils gemeinten, aber doch nicht notwendig immer identisch bezeichneten bzw. in phrasierungsmäßig Bezeichnetes segmentierten Melodiegestalten ist davon überhaupt nicht betroffen. Auch hier empfiehlt sich die Unterscheidung zwischen Gemeintem, Bezeichneten und Zeichen zwingend (wie auch die Untersuchung von Oppositionen nicht nur in Hinblick auf die Schreibung einer melisch identischen Folge), was in der semiologischen Neumendeutung nicht immer ausreichend beachtet wird. Klar ist: Die Phrasierung als Bezeichnetes ist nicht nur ein Hirngespinnst von Hucbald, sondern ein kompositorisch ebenso verfügbares bzw. ausführungsmäßig vorgeschriebenes Gestaltmerkmal der Melodien wie die Melik<sup>168</sup>; bei der Rhythmik bleiben die bekannten Probleme bestehen, z. B. die Frage, ob und wie weit die rhythmischen Schriften hier vielleicht von dem verfügbaren Bezeichneten in gewissem Rahmen hyperkorrekt gedacht haben könnten — denkbar im Sinne einer „freien“ Metrik, d. h. einer zeitlichen Quantität für jeden einzelnen Ton war die rhythmische Erscheinung von Musik aber in jedem Fall, nur der Bezug zum Gemeintem, zur Wirklichkeit des Klingens der Melodien ist nicht (mehr) mit Sicherheit zu rekonstruieren. Darauf soll hier aber

---

<sup>168</sup>Und daß dies intentional in der Choralpraxis noch Anfang des 13. Jh. bewußt war, zeigen die *Instituta patrum*, ed. Bernhard, *Clavis Geberti* I, S. 7, 20: *Caveamus etiam, ne neumas coniunctas nimia morositate scindamus vel disiunctas inepta velocitate coniungamus; ...* Die Tempoangaben beziehen sich klar auf die „Verbindung“ zwischen den jeweiligen Neumen bzw. ihren Tönen: Diese sollen innerhalb einer Neume schneller, zwischen Neumen aber nicht zu schnell gesungen werden; das ist keine genuin rhythmische Angabe, sondern eine Angabe zur Gliederung — man muß hier die ausdrucksmäßigen Möglichkeiten beachten, die eine unzureichende Phrasierung als *zu schnell* zwischen Endton der ersten und Anfangston der folgenden Neume erfassen muß. Von irgendeiner Dehnung jeweils der Schlußtöne von Neumen bzw. *coniunctae* ist natürlich nicht die Rede — und, es sei wiederholt, Guidos Lehre von Dehnungen bezieht sich nicht auf die Neumenschreibung, sondern ganz klar auf die abstrakt formulierten Gestalteinheiten! Die Annahme wäre absurd, Guido hätte nicht zwischen der gemeinten Melodik und ihrer Notierung in Neumen unterscheiden können — seine Verwendung des Wortes *neuma* als Begriff für einen kleinen Melodieabschnitt hängt natürlich nicht ab von der (heutigen) Bedeutung von *Neume* als „Ligatur“ von Tonhöhen. Guido war ein rationaler Theoretiker, kein moderner Musikwissenschaftler.

nicht weiter eingegangen werden. Hier ging es nur darum, auf die Notwendigkeit aufmerksam zu machen, die Phrasierung als eigenes Bezeichnetes, als eigenen Wirkungsfaktor zu sehen, der nicht einfach mit der Rhythmik des Chorals identifiziert werden kann, und daraus dann auch noch Folgerungen für die rhythmische Ausführung in ganz schematischer Art daraus ziehen zu wollen, etwa derart, daß jeder Schlußton eines Neumenzeichens *lang* gemeint sein müsse.

Damit sind einige Probleme der Neumenschrift im Westen angesprochen; vor allem ist aus den angeführten Beispielen klar zu erkennen, wie inhomogen das System der Zeichen auch in verschiedenen Schriftdialekten ist, d. h. daß hier verschiedene Konventionen und Lösungsversuche spezieller Aufgabestellungen nebeneinander auf die Gestaltung der Elemente der Zeichenebene einwirken. Daß die Neumenschrift als Zeichensystem rational gedacht ist, ergibt sich aus den notwendig aufzustellenden Oppositionen zwangsläufig, die bestehenden potentiellen Redundanzen und „unlogischen“ Zeichenmerkmale sind kein Hinweis auf eine „Unlogik“ des Bezeichneten. Klar ist auch, daß die Möglichkeit zu einer rhythmisch eindeutigen Notation bestand und in einigen Schriften auch genutzt wurde, für die das Denken in einzelnen metrischen Quantitäten von Einzeltönen selbstverständlich ist, und zwar schon im Rahmen der adiastematischen Notation, die also das Einzeltonverständnis voll erfaßt hat — ohne zur Diastematie im rationalen Sinne schon fähig zu sein; auch dies ein Ergebnis der Tradition der Zeichen. Die angesprochene Inhomogenität der Zeichen aber gilt es zu beachten, wenn neuere Deutungen schematisch für alle Neumen gleichmäßige rhythmische Ausführungskonventionen postulieren, d. h. ganz schematisch aus der Neumenbildung konkrete metrische Werte einzelner Töne ableiten wollen — und damit der Freiheit der rhythmischen Denkmöglichkeiten, wie sie die „metrischen“ Schriften kennen, grundsätzlich widersprechen (natürlich ohne sich dabei etwas zu denken), aber auch übersehen, daß bestimmte melische Abläufe Neumierungen bestimmter Art erzwingen, wenn man eine bestimmte Phrasierung beabsichtigt: Daß die Vorgabe der Grundzeichen bestimmte Neumenschreibungen unabdingbar macht, dürfte klar geworden sein, womit aber rhythmische Deutungen von Neumenzeichen, d. h. Notengruppen nicht nur der von den rhythmischen Notationen nachgewiesenen Freiheit rhythmischer Entscheidungen widersprechen, sondern einen rhythmischen Schematismus aufstellen, der die Zwangsläufigkeiten der Neumennotation völlig unberücksichtigt läßt. Die Neumen sind nicht zufällig, frei verfügbar so, wie sie sind, sondern Ergebnis verschiedener Zwänge der gegebenen Möglichkeiten überhaupt melisch zu notieren.

Schließlich sind Neumengestalten nicht in dem Sinne systematisch entstanden zu denken, daß etwa ein *scandicus* eine *virga* mit zwei vorlaufenden, d. h. gegenüber dem durch die *virga* bezeichneten Ton weniger wichtigen, schnellen *puncta* bzw. deren Bezeichneten wäre, es handelt sich dabei um eine zwangsläufige Konvention, geboren einmal aus der Funktion der *virga* und dem trivialen Fehlen einer Vorgabe für mehrere gleichgerichtet „aufsteigende“ Töne. Die Reduktion der Möglichkeiten durch den Verzicht auf Weiterführung der rhythmischen Notationen ergibt zusätzlich neue Konventionen, die bei aller Rationalität der Neumenschrift die Ebene der Zeichen die Konvention bestimmter Schreibungen gewissen Zufälligkeiten unterwirft. Man denke hier etwa daran, daß die modale Verwendung der Quadratnotation, die wieder auf die nordfranzösische Neumenschrift zurückgeht, die *currentes* durchweg nur für *climaci*, nicht aber,

was von der Geschichte her eigentlich selbstverständlich wäre, auch für *scandici* dominant verwendet. Natürlich hat dies eine Entsprechung darin, daß der organale Stil *climaci* offenbar wesentlich häufiger verwendet als *scandici* (was übrigens auch für die Melodien der hl. Hildegard gilt): Die schon rein graphisch deutliche Dominanz von Figurationen wie in **W**<sub>1</sub>, fol. 20, hat kein Gegenstück in *scandici* Figurationen; und wenn einmal melische Dreiecksformationen auftreten, wie etwa ib., fol. 22<sup>v</sup>, im 3. System, dann erscheinen die *scandicus* Teile eben nicht als *currentes*, sondern meist als Folgen von *pedes*, also rückführbar auf einzügige *scandici* bzw. Kombinationen von einzügigen „aufsteigenden“ Figurationen, vgl. etwa ib., fol. 25, im 5. System. Hinzu kommen offensichtliche Redundanzen, so daß diese Schreibkonvention nicht allein auf rhythmische und stilistische Bedingungen, sondern eben auch auf neumatische Traditionen zurückzuführen ist. Diese Traditionen in ihrer ganzen Inhomogenität sind zu beachten. Darauf ist in Zusammenhang mit neueren Deutungen im folgenden Kapitel einzugehen.



### 3

# Zur Erkenntnissen über die rhythmischen Angaben nicht-„metrischer“ Neumenschriften späterer Zeit

Angesichts der skizzierten, bekannten Entwicklung auch von ursprünglich<sup>1</sup> „metrischen“ Neumenschriften erregt die Behauptung einer völlig neuen, die Unfähigkeit der damit befaßten

---

<sup>1</sup>Ob tatsächlich die älteste Schicht der Neumen das Zusammentreffen der beiden Zeichensysteme geleistet hat, also melische und metrische Prosodiezeichen, die in der Grammatik nur im gleichen Stoffbereich, nicht aber in Zusammenhang abgehandelt werden, wird mit dieser Formulierung nicht entschieden: Daß aber eine Hs. aus Laon des 10. Jh. gegenüber einer, zudem noch weltlichen Hs. des 13. Jh., ebenfalls mit Metzger Neumen, als *ursprünglich* hinsichtlich des Stadiums der Notation bezeichnet werden kann, bedarf wohl keiner Rechtfertigung; d. h. das spätere Stadium der Entwicklungsstufe der Notation ist als sekundär, eben als Entwicklung aus der älteren Stufe zu interpretieren.

Man darf mit erstauntem Interesse die Hypothese erfahren, daß ein Nachtrag von Neumen ohne Text in einer angelsächsischen Hs. des Psalmenkommentars von Cassiodor doch tatsächlich auf das Jahr 770 zurückgehen, ja sogar noch von Alkuin geschrieben sein soll: J. Haines, *A musical fragment from Anglo-Saxon England, Early Music* XXXVI, 2008, S. 219 ff. Die Neumen zeigen keine archaischen Züge, so daß wir nach dieser Hypothese die Erfindung der Neumenschrift einmal nach England, zum anderen aber auch lange vor 770 annehmen dürfen. Übernehmen kann Verf. diese Hypothese leider nicht, zumal dann vielleicht doch Reste vorgregorianischer Melodien in England zu erwarten wären; die „Anwendung“ der These von Levy über ein Urgraduale — so angenehm sie wäre — auf die (angeblich) Alkuinschen Neumen müßte also implizieren, daß das Frankenreich seine Gregorianischen Melodien aus England erhalten, und, um weiter in so unterhaltsamen Thesen zu schwelgen, die Römische Herkunft deshalb einfach erfunden haben muß; vielleicht sollte man doch lieber den bekannten literarischen und

Musikwissenschaft demonstrativ brandmarkenden (angeblichen) Erkenntnis über sogar strikte, eindeutige rhythmische Angaben einer bestimmten, späten Version gerade der Metzger Neumen, obwohl sie „metrische“ Zeichenoppositionen der Zeit entsprechend nicht (mehr) kennt, gerechtfertigtes Aufsehen: Ohne daß gleiche melische Bewegungen durch verschiedene Neumenformen dargestellt werden (können), d. h. also ohne daß eben Alternativen bzw. Oppositionen von melisch gleichbedeutenden Neumen zu finden sind, aus der Neumierung eine gemeinte, Einzeltöne betreffende Rhythmik erkannt haben zu wollen, erscheint schon rein methodisch als wissenschaftliches Wunder, das den, der solche neue Erkenntnis zur Kenntnis nimmt und auch noch für plausibel bewertet sehen darf<sup>2</sup>, von vornherein nur zum Staunen Anlaß geben kann: Es soll rhythmische Angaben geben, nicht aber alternative Neumen bei gleichen melischen Tonfolgen, d. h. eine Rhythmik, die keinen Freiheitsgrad kennt — ganz im Gegensatz zu den Angaben der wirklich rhythmischen Neumenschriften. Der einfache Verweis auf eine rhythmische Bedeutung der Gruppierung, Ligaturen oder Komplexneumen als Träger entsprechender Bedeutungen ist in der herangezogenen Hs. schon deshalb mehr als fragwürdig, weil die Natur und der Umfang der Melismen auch hier kaum ausreichend Oppositionen erkennen läßt. Damit stellt sich natürlich die Frage, was eigentlich die Angabe von rhythmischen Werten für einzelne Töne bedeuten soll, wenn man gar keine graphischen Oppositionen verfügbar hat, kurze von langen, betonte von unbetonten Tönen unterscheiden zu können.

---

musikalischen Quellen folgen, die die tatsächlich archaische Züge bewahrende Paläofränkische Schrift als älteste bzw. Zeugnis der ältesten Stufe ansetzen lassen.

<sup>2</sup>Verf. hatte nicht geahnt, daß diese Art von Erkenntnis tatsächlich als Erkenntnis über die Wirklichkeit Metzger Notation im 13. Jh. akzeptiert worden ist; nachdem er eine solche Akzeptanz allerdings zu akzeptieren hatte, z. B., wie zu erwarten, durch R. Flotzinger, scheint ein explizites Eingehen auf die entsprechenden Thesen nicht mehr vermeidbar.

Auch H. Möller scheint die Ausführungen von Lug als bewiesen zu akzeptieren, was kaum erstaunt; die weit über den Niederungen der Sachkenntnis adlergleich (wenn auch eines höchst kurzsichtigen Adlers) und analogiefreudigst kreisenden Vorstellungen von Ch. Kaden über die Musik des Mittelalters überhaupt einer Kritik zu unterziehen, ist sicher dankenswert, aber auch die scheinbar rationalen Ausführungen von Lug sind kritischer Bewertung gegenüber nicht gefeit, immerhin, sie lassen sich falsifizieren, wogegen eine rationale Rekonstruktion des von Kaden Gemeinten unüberwindbare Schwierigkeiten macht (s. Möllers Beitrag zur Festschrift Mahling).

Daß auch H. Danuser in seinem Beitrag zur musikalischen Gattungsgeschichte die Vorstellungen Lugs ohne jede Kritik akzeptiert, kann dagegen nur den verwundern, der die beachtenswerte musikwissenschaftliche, nicht etwa philologische Kompetenz von Danuser als Gräzist für die griechische Lyrik in Kapitel davor adäquat zu würdigen, aus dem schwerwiegenden Grund einer gewissen Sachkenntnis heraus, sich nicht in der Lage sieht; man kann über diese Zusammenfassung von nun schon einige Jahrhunderte dauernden wissenschaftlichen Beschäftigung mit antiker griechischer Lyrik aus musikwissenschaftlicher Sichtweise nur wirklich höchlichst erstaunt sein. Muß eigentlich Musikwissenschaft durchgehend so vorrational sein?

### 3.1 Tonwiederholung und Neumenende als rhythmische Zeichen?

#### 3.1.1 Probleme einer Interpretation von Tonwiederholungen als Zeichen für Länge

Bekanntlich findet man in Liedern der Trouvères gelegentlich auch Melismen, nicht so viele und vor allem nicht so ausgedehnte wie in den melismatischen Gattungen der Gregorianik, aber doch ausreichend viele, um feststellen zu können, daß auch der weltliche Gebrauch z. B. der Metzger Neumen, die dazu nur noch einmal verwandt werden, in der bekannten Hs. Paris, BN f. f. 20050, zum Zweck der Notierung weltlicher Lieder wesentliche Elemente der gesamten Neumenschrift übernimmt, also die einzügig geschriebenen melischen Grundneumen wie auch die analytischen Zeichen des *scandicus* etc. Gegenüber der ursprünglichen Fassung allerdings ist die Anzahl der Alternativen, gleiche melische Bewegungen zu notieren erheblich, wenn nicht völlig reduziert, so daß trivialerweise die Komplexneumen (worunter einfach alle mehr als eintönigen Neumen verstanden werden sollen) meist vollständig die vorhandenen Melismen zu notieren imstande sind — weil nun jede Komplexneume ein Ende haben muß, selbst der längste *climacus*, ist die Vorstellung, daß Neumenenden rhythmische Bedeutung haben sollen, zunächst höchst überraschend, denn man fragt natürlich bei einer solchen Zusatzbedeutung rein melischer Neumen danach, was hier eigentlich Opposition sein könnte, denn, es sei wiederholt, jede Komplexneume muß ein Ende haben; es bliebe also ausschließlich sozusagen eine signifikant unterschiedliche Bildung von Neumengruppen. Nur, da wird man sehr lange suchen müssen, bis man Melismen findet, die auch nur ansatzweise solche Möglichkeiten bieten, denn man müßte dann ja echte Alternativen nachweisen; sicher, es gibt große Melismen, sechstönige, wie z. B. das, im Trouvère Repertoire gar nicht so häufige Vergnügen an sehr langen *climaci*, wie *MMM XI*, S. 168, 4/6, 9, zu R 1624 (Gautier de Dargies):

Vueill pour ce- le qui ein- si me ju- sti- se;

Das relativ große Melisma zum Versschluß ist allen drei Fassungen, zudem noch im 4. Vers vorgegeben, fast identisch, wie auch die ganze Melodie so daß man fragen kann, was Gerüst und was Ornamentierung ist, bzw., was einen Sänger (oder auch „nur“ Notator) der Melodie veranlaßt haben kann, in **Z** auf *me* nicht nach unten zu gehen, sondern den Abstieg *gf* auf *gfe* zu steigern — bzw. umgekehrt, was einen Notator dazu bewegt haben könnte, *me* wie in **M** so tief zu setzen, sogar einen Terzsprung nach unten zu singen, wenn doch der Schluß wieder annähernd identisch ist: Warum eigentlich sollte nicht ein solcher Sänger oder Notator die Melodie eben verändert haben? Daß es Fehler geben muß, zeigt der Vergleich des hier zitierten

Vers 6 mit 4 in **M**: Auf *ma volentex est* findet sich, wie in **Z** durchgehend, der Ton *a*, in 6 dagegen, wie zitiert, der Ton *g*: Das muß ein Fehler der Notierung sein (und wieviele reine Kopierfehler gibt es?).

Hinsichtlich der Neumenschreibung gibt es nur zwischen **Z** und **M** eine einzige Möglichkeit, verschieden zu gruppieren: **Z** erweitert den reinen Abstieg sozusagen um eine „auslassende“ Umspielung, *edchaG* wird *edchahG* (unterhaltsamerweise fehlt in Vers 4 in **Z** das *G*: *edchah a* lautet da das Melisma): Als Notationsalternativen gibt es hier also ausschließlich die Möglichkeit *edcha hG*, wie angeführt, oder *edch ahG*, andere Entscheidungsmöglichkeiten gibt es nicht, ganz einfach aufgrund der Natur der Neumenschrift. Bei derart eingeschränkten Möglichkeiten (eher dem Nichtbestehen von Alternativen der Notation) dürfte es von vornherein ein (euphemistisch ausgedrückt) höchst merkwürdiges Unterfangen darstellen, aus den Enden von Neumen auf die Rhythmik schließen zu wollen, z. B. jeden Schlußton einer Komplexneume einfach als *lang* zu qualifizieren.

Die Melodie ist auch deshalb für die hier, leider, zu erörternde Frage nicht ganz uninteressant, weil **M** im 4. Vers auf der vierten Silbe eine Tonrepetition mit (augmentativer?) Liqueszenz nach oben auf dem letzten Ton der Tonrepetition zeigt, *a ah*, im zitierten 6. aber einen *pes ga*, so daß gar kein anderer Ausweg bleibt, als hier eine rhythmische Äquivalenz anzunehmen, denn daß sich der Rhythmus zwischen den beiden identisch (bis auf Ornamente) vertonten Verszeilen verändert haben könnte, daß also einmal die Tonrepetition eine Dehnung, sonst aber, ja was dann?, hätte ausdrücken sollen, erschiene als höchst absonderliche Interpretation. Damit sind die beiden im folgenden Abschnitt anzusprechenden Fragen umschrieben.

Man kann nun hier einmal etwa die Übertragung, vielleicht sollte man angesichts der neuesten Erkenntnisse besser von *Transliteration* sprechen, von *Bele Doette as fenestres se siet* betrachten, das B. Stäblein in seinem Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, zu Abb. 65 a und b, beiträgt. Man findet hier nicht nur das recht häufig auftretende *scandicus-climacus*-Motiv, die oben angesprochene *Dreieckskonfiguration*, *ahcha*, die etwas wie eine ornamentale, initiale Wendung zu sein scheint (s. auch o., 2.13 auf Seite 531)<sup>3</sup>, und natürlich mit der dazu gegebenen, zwangsläufig analytischen Zeichenfolge notiert wird, sondern auch eine Folge von drei *flexae* nebst anschließender *climacus*-Neume (z. B. *en un liure*).

Die ursprüngliche Notierung hätte hier differenzieren können zwischen Folgen von *kurzen* einzügigen *clives*, *langen tractuli*, natürlich Mischformen — zusätzlich natürlich noch differenzierbar nach Art der gemeinten Phrasierung.

Der Nutzer der späten Form dieser Notation im 12. und 13. Jh. richtet sich nach der Auswahl, die die Konvention geschaffen hat: Die graphisch dominante, auffälligere Form, die für

<sup>3</sup>Vgl. in Stäbleins Facsimile auf Abb. 65 a, auf den Text *En un vergier*, allerdings nicht auf der ersten, sondern der zweiten Silbe, was man vielleicht auf die Stellung des Akzents zurückführen könnte, womit natürlich die ganze Figur, nicht aber etwa einer ihrer Töne eine Beziehung zu einem Wortakzent haben könnte; wahrscheinlich ist eine solche Deutung aber nicht, weil es sich, wie angedeutet, um rhythmische Dichtung handelt.

zweitönige Folgen gegeben ist, bleibt nach Wegfall der metrischen Differenzierung (in der Notation) allgemeingültig für die entsprechende Melik; Folgen von drei und mehr „absteigenden“ Tönen müssen analytisch notiert werden — und auch da hat sich die graphisch auffälligere Form, der *tractulus* in dieser Form der Metzger Notation erhalten. So einfach ist das, wenn, wie in der Entwicklung dieser Notation ein Bezeichnetes verschwindet.

Und was die Zusammenschreibung der *flexae* angeht, nun, so ist dies Tradition der Metzger Notation; Folgen von *kurzen*, d. h. einzügigen *flexae* werden wie auch andere oszillierende — einschließlich Tonrepetitionen! — schon in Laon zusammengeschrieben, vgl. etwa den Int. *Puer natus est nobis* oder besonders amüsant im Tract. *Qui habitat* im 7. Vers auf *et decem milia* (die Opposition, analytische Notierung, findet man auf *tuo milia*). Natürlich ergibt sich vom Schriftbild ein Unterschied: Die Liniennotation verlangt klare räumliche Lagerung, in der adiastematischen Notation reicht ein „Nachzeichnen“ der „oszillierenden“ (einschließlich Tonrepetition!) Bewegungen aus. Die Notation ist also trivial; man kann versuchen, die Notierung in Quadratnotation so darzustellen:



Vergleichbar ist die Gestaltung des initialen Melismas im Refrain mit der Tonfolge *hd eddh* — *hd ...* — es ist nicht einzusehen, daß Tonrepetitionen zwischen Silben hier rhythmisch anders zu beurteilen sein sollten als Tonrepetitionen in Melismen.

Daß in diesem Stadium der Metzger Notation eine andere Schreibweise einer solchen Notenfolge ausgeschlossen ist, ist klar<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>**Lautmalende Neumenformen?** B. Stühlmeyer dagegen scheint dies nicht so klar zu sein, denn sie bemerkt unter der Rubrik *Zur Neumenschrift, Besondere Neumenformen* zu entsprechend — wie anders? — notierten (und anderen vergleichbaren) Folgen, *Hildegard*, S. 62, doch tatsächlich: *Verschiedentlich verwendet die Schreiberin zusammengesetzte Neumenformen in lautmalerischer Absicht. Interessanterweise ist die Notierung an diesen Stellen in beiden Kodices deckungsgleich*; abgesehen davon, daß von *deckungsgleich* ja wohl ebensowenig gesprochen werden kann wie von *Kodices*, ist nicht nur die Formulierung, sondern auch die Unbekümmertheit der Behauptungen bemerkenswert: Daß die *Kodices* von einer *Schreiberin* notiert sein sollten, ist ja nicht gerade so klar, denn Hildegard, will man sie nicht des Betrugs und der Lüge zeihen, s. u. im Anhang, sagt ausdrücklich, daß sie die Neumenschrift nicht beherrscht hat — anders wäre ihr Komponieren ja wohl auch kein besonders bemerkenswertes Wunder Gottes. Dann aber fällt auch auf, daß diese hypothetische, vielleicht ja feministisch inspirierte *Schreiberin* doch tatsächlich *Neumenformen* verwendet *in lautmalerischer Absicht*, was zu der nun wirklich völlig neuen Erkenntnis führt, daß man *Neumenformen* in *lautmalerischer Absicht* schreibt — was, wenn so etwas in der Zeit denn wirklich vorkommen sollte (für Stühlmeyer natürlich keine Frage), man in *lautmalerischer Absicht* setzen kann, sind wohl Melismen, die dann vielleicht noch eine bestimmte Form haben, so wie man das aus J. S. Bachs Arien kennt, oder nicht? Schließlich ist an den genannten *Neumenformen* nichts an Besonderheit zu erkennen — wenn man die Tradition der Metzger Notation kennt. Übrigens wäre es vielleicht nicht ganz unsinnig, nicht nur ein Faksimile zu geben,

Es kann hier keine Schreibvariante geben: Was einzülig geschrieben werden kann — und sondern die Stellen in der Edition der jeweiligen Lieder, damit man die — angebliche, für Stühlmeyer keiner Diskussion würdige — *lautmalersische Absicht* auch aus dem Kontext einsehen kann.

Und um was für Neumen handelt es sich nun? Einmal um den Aufstieg *achdce* ..., mit dem das Wort *serpens* beglückt wird, zum anderen aber um das natürlich besonders zur Lautmalerei Anlaß gebende Wort *aromatum*, wo man genau die Bildung findet, die auch in dem Zitat aus *Belle Doette* begegnet — vielleicht liegen hier ja Verwandtschaften vor, die dann klar von einer Komponistin von *Belle Doette* zu sprechen veranlassen müssen? Nein, es wird eine Schreibkonvention für bestimmte, graphisch typisierte Tonfolgen genutzt — was sollte denn eigentlich anders vorliegen? Wirklich *lautmalende Neumen*!

Und schließlich wird das — wenigstens für Stühlmeyers Sichtweise (denn von „Hörweise“ wird man da nicht sprechen können) — ebenso nach *Lautmalerei* rufende Wort *hominis* durch die Tonfolge *dedccb* lautgemalt. Ja, fragt sich da der mit Neumen ein wenig näher Vertraute: Wie anders eigentlich hätte man in der verwendeten Neumenschrift die entsprechenden Tonfolgen eigentlich notieren sollen? Und daß hier eine Alternative bestanden hätte, das nachzuweisen, ja nur zu erkennen, daß solche Behauptungen hochgradig des Nachweises bedürftig sind, das sieht Stühlmeyer nicht, was man sicher nicht ihr allein, sondern vor allen den „kontrollierenden“ Doktorvätern anrechnen darf, wenn es sich bei solchen Behauptungen nicht etwa um die von Stühlmeyer im Vorwort zu ihrer wirklich bemerkenswerten Arbeit angesprochenene stete Bereitschaft, *der Freiheit des Geistes Raum zu geben* handelt; fürwahr, ein bemerkenswerter Geist, der zu solcher Freiheit der Negligierung der historischen Zusammenhänge und Traditionen in so klarer Weise fähig ist; ein Eindruck, der sich bei Betrachtung der ganzen Arbeit noch mehr aufdrängt.

Es bleibt also die Frage, ob „wenigstens“ die betreffenden *Melismen* in ihrer besonderen Form wirklich *lautmalend* sind — denn so etwas ist einem oder einer doch bekannt, so von Schubert, auch Bach u. a. Methodisch wäre dazu ja wohl eine Überprüfung vergleichbarer Fälle notwendig, also die Angabe, ob sich überhaupt die Idee zum *Lautmalen* in dieser Musik finden lassen kann — so trivial ist eine solche Frage ja nun auch wieder nicht, wie das Stühlmeyer in ihren Einzelbeobachtungen als musikhistorisch gar nicht erst zu beweisen einfach voraussetzt, denn, trivial selbst von einem eher naiven Standpunkt, der eine gewisse Ahnung von musikalischen *Figuren* seit der Barockzeit hat, erscheint der Abgang über *aromatum* als *Lautmalerei* ja nun auch nicht, da hätte man gerne gewisse Gründe angeführt bekommen, warum das gerade hier der Fall sein soll — vielleicht ja unter Hinweis, daß die gleiche Bewegung auch in *Belle Doette* auftritt; vielleicht sollen ja die Öle der herabströmenden *aromata* lautgemalt werden, vielleicht jeweils aufgehalten an den Vorsprüngen des menschlichen Körpers? Ja und was das *Melisma* auf *hominis* mit der Natur des Menschen in welcher Hinsicht auch immer zu tun haben könnte, das muß man nach Stühlmeyer offensichtlich sofort sehen (denn ums Hören geht es ja nicht, es geht um die *Neumenformen*).

Man könnte im Fall der *aromata* vielleicht argumentieren, daß die vergleichbar auf dem Wort *lucerna* in Lied 18, dem Hymn. *O digne* auftretende Figur *dc ba GF ED* eine Variante darstellt, daß hier also eine semantische Parallele in der Hinsicht vorliegen könnte, daß ja zur *Öllampe* ebenso wie für *aromata*, allerdings in spezifischer Weise musikalisch verändert, *Öl* verwendet wird — die von Stühlmeyer vorgetragene theologischen Modalitäten erscheinen dem unvoreingenommenen Betrachter ihrer Thesen jedenfalls nicht als Beweise für eine Inadäquatheit solcher Deutungen. Betrachtet man etwa die Schlußmotivik im Lied 34, der Ant. *O successoris*, so findet man *dc cha aGF FED* ...; soll man das dann als eine Steigerung der Vertonung des Wortes *aromatum* sehen, „weil“ diese Wendung auf *in officio agni* steht? Vielleicht, weil der *agnus* auch ein Gesalbter ist? Ersichtlich, Möglichkeiten einer

Deutung gibt es immer, setzt man die notwendigen historischen Fragen einfach außer Kraft, dann kann jedes Merkmal von Musik irgendwie gedeutet werden — unabhängig natürlich von musikhistorischer Relevanz.

Daß man hinsichtlich einer so selbstverständlich semantischen Interpretation der Melodien Hildegards vielleicht doch eine gewisse Skepsis haben könnte, fällt Stühlmeyer natürlich nicht ein, wenn man aber beachtet, daß die Vertonung von *diaboli* in Lied 25, Resp. *O lucidissima*, wirklich auffällig tief gestaltet ist, die gleiche Tiefe allerdings auch am Schluß des **R** auf *virgo est vexillata* zu finden ist, und man doch gewisse Schwierigkeiten hat, einfach eine tonräumlich hergestellte musikalische *Verklammerung* zwischen *diabolus* und der *virgo*, und zwar speziell mit der Eigenschaft *vexillata* zu sein, herzustellen — sicher, auch da ließe sich „theologisch“ sicher irgendetwas finden — und man noch sieht, daß im Lied 20, der Ant. *O gloriosa* ausgerechnet die *gloriosa gaudia* noch viel „extremer“ die Tiefe betonen, dann darf man vielleicht doch gewisse Zweifel an einer a priori semantischen Deutung solcher und eben auch anderer Wendungen in Hildegards Melodien bekommen, womit nicht ausgeschlossen ist, daß Hildegard an dieser Stelle die ebenda im Kontext auffallende Besonderheit des Wortes musikalisch umgesetzt hat, als Extremlage, nicht als natürliche Bedeutung tiefer Lage als musikalische Figur (damit wird auch die so „naheliegende“ „tiefe“ Deutung von *demersus est in ruinam* im gleichen Lied vielleicht doch obsolet). So schön es vielleicht wäre, die so naheliegende tonräumliche Analogie in musikalische Figuren umgesetzt schon bei Hildegard konkret zu finden, so muß man doch bedenken, daß die Melodien ja auch an Formschemata gebunden sind, z. B. daran, daß zu Ende ein Abstieg stattfinden (muß); und dann wird man sich nicht wundern müssen, warum das Wort *surrexisti* in Lied 28, Ant. *O mirum admirandum* ausgerechnet auf *ut primum surrexisti* nach unten fällt; man darf also gewisse Zweifel daran haben, ob man das Herunterfließen des *aromatischen* Öls wirklich in der skizzierten Art deuten kann, selbst wenn diese Deutung als einzige Möglichkeit erscheint, der Entdeckung Stühlmeyers ansatzweise einen Sinn geben zu können bzw. nicht von vornherein als Unsinn qualifizieren zu müssen; doch, ersichtlich, ist auch das nicht sinnvoll.

Nun, da bleibt aber ja noch die wirklich *sich windende* Wendung auf *serpens*, da würde man, wenn man eine vergleichbare Wendung auf *Schlange* von J. S. Bach vertont bekäme, sicher und zwar — und da liegt auch des Pudels Kern begraben — als Regel eine entsprechende Vertonung dieses Wortes erwarten können.

Ehe man jedoch ganz einfach diese Erfahrung auf wesentlich ältere und andere Musik übertragen will, sollte man eigentlich beachten, daß für die Musik von Bach die Komposition in charakteristischen Figurationen und bzw. aus Motiven eben die Regel ist, was für Hildegards Kompositionsweise nachzuweisen nun nicht ganz so einfach sein dürfte, schließlich wäre erst einmal klar zu begründen, wie eigentlich solche im Verlauf der Musik plötzlich wie *Jack in the box* aufspringenden — angeblich — semantischen *Lautmalereien* überhaupt kompositorisch denkbar waren; von den Theoretikern wie etwa Guido, der ja recht klar über den Aufbau von Melodien aus jeweils kleineren Melodieteilen schreibt, gibt es jedenfalls keinen einzigen Hinweis auf solches Denken; und Guido zitiert Stühlmeyer ja auch, wenn auch in dezidiert den Kontext unbeachtet lassender Weise; eine Folge der Lektüre ausschließlich ausgewählter Stellen in Sekundärliteratur? Eine rhetorische Frage.

Derlei Berücksichtigung des historischen Umfelds ist für Stühlmeyer nicht von Interesse, da wird a priori interpretiert, wie es eben einfällt. Deshalb könnte man z. B. auf eine vergleichbar *serpentinische* Wendung im Lied 28, Ant. *O mirum admirandum* ausgerechnet auf das bereits für die tiefe Lage zitierte *surrexisti* hinweisen, wo man die Tonfolge *FGaG FGE DEC DH CD EEGE* findet (*quilisma* und *oriscus*

unbezeichnet gelassen). Na, und was man in Lied 38, der Ant. *O pulchrae facies, Deum* findet, *DFED EEGF aF aG*, erscheint ja auch recht *schlangenhaft*, nur, wie sollte dies auf *Deus* bezogen werden? Vielleicht in dem Sinne, daß Gott ja auch die Schlange geschaffen hat, wäre doch ein „theologisch“ bemerkenswerter Deutungsansatz, oder vielleicht doch nicht? Geradezu im Sinne eines Drachen windet sich die Stimme in den Sequenzen in Lied 8, der Ant. *Cum processit* bemerkenswerter Weise auf dem Wort *Maria*, nachdem *Maria* nur abwärts gestiegen ist:



Ma- ri- a,

Das offenbar als so dringend empfundene theologische Deutungsbedürfnis könnte hier aber sicher auch eine Erklärung finden. Wie wäre es mit der folgenden: Der Gesamttext heißt *o laudabilis Maria, coelo rutilante et in laudibus sonant te*, nämlich die *elementa*, die die *gaudia vitae susceperunt*, es handelt sich um das Marienlob. Was das nun mit einer Schlange zu tun haben könnte — das kann man schon aus barocken Darstellungen Mariens ersehen, da steht sie „gerne“ auf einer Schlange bzw. einem Drachen (hat doch ein neuerer Deuter in einer Motette die Mondsichel, auf der Maria oft steht, in einer Stimme „entdeckt“, ja ein großer Deuter von Schumann entdeckt in gleicher Weise den Namen *Agnes* an unvorhergesehenen Stellen, warum dann nicht Vergleichbares auch bei Hildegard? und, wenn wir erst die Ergebnisse der neuen „mathematischen“ Analyse auf Hildegards Melodien angewandt erfahren dürfen — dann darf man auch über Musikwissenschaft als Wissenschaft noch mehr staunen). Was also wäre sinnvoller, wenn man schon in barocken Figuren denkt, als die Annahme, daß hier in der Vertonung, ausgerechnet, des Namens *Mariae* die letzten Zuckungen und Windungen des Drachens musikalisch gemalt werden. Wie plausibel so eine Deutung nicht klingt — nur, Verbindlichkeit kann sie nicht beanspruchen, denn bei einer solchen Figurenlehre hätte man enorm viel Arbeit, alle irgendwie auffälligen Wendungen in Bezug auf „ihre“ Wörter zu erklären. Wie gesagt, eine semantische, notfalls auch theologische Deutung kann man ohne Kontextbeachtung immer leicht finden. Immerhin fällt in Lied 57, *Nunc gaudeant* die Vertonung des Wortes *serpens* auf:



ser- pens

Der Wurm scheint sich hier melodisch ja wirklich exzessiv zu winden. Zu fragen bleibt allerdings, ob Hildegard, wenn sie einen solchen tonmalerischen Effekt wirklich wollte, gut beraten war, einen Teil dieses „sich Windens“ schon mehrfach vorweggenommen zu haben — denn daß hier eine sich erst im *serpens* vollendende Motivdevisse vorgelegen hätte, wird wohl niemand behaupten wollen. Auch hier trifft die scheinbar so triviale semantische Deutung auf gewisse Probleme, die eine gewisse Skepsis bestätigen. Es könnte ja auch möglich sein, daß Hildegard hier nur den Anfangston als „Triller“ gesungen hat, ohne sich von der Gestalt der Neumen, die sie ja gar nicht kannte, überhaupt zu entsprechenden semantischen Vorstellungen veranlaßt sehen zu können. Aber natürlich, semantisch deuten erscheint immer möglich zu sein, insbesondere, wenn man nicht nach der historischen Möglichkeit und für den Nachweis notwendigen, statistischen, Verbindlichkeit fragt oder fragen will.

Wollte man weiter in dieser Weise denken, wenn man dies so nennen soll, dann bliebe als zentrale



Tonrepetitionen sind hier nach dem oben Gesagten wie Richtungswechsel zu bewerten<sup>5</sup> — wird einzülig notiert, was mehrere Schritte in gleicher Richtung symbolisieren soll, muß im ebenfalls

---

Aufgabe mediävistischer Musikwissenschaft die Frage, was eigentlich die geradezu unzählig vielen umfangreichen *climaci* bedeuten sollen (s. auch u. zum Lied 23, 4.2.1.1 auf Seite 1017): Man wird sicher in der *Symphonia*, Lied 40, *O dulcissime amator* das Melisma auf *in cruce* als Heraushebung dieses, fraglos auch theologisch nicht unwichtigen Wortes sehen wollen, nur daß man etwa die Ausdehnung des verwendeten *climacus*, *hchaGFEDC*, als Abbildung des am Kreuz *pendens* interpretieren sollte, das erscheint angesichts des Abstiegs auf *imitari* nun auch nicht so sicher, wie man das sich vielleicht wünschen möchte, insbesondere wenn man, u. a., in Lied 59, der Ant. *O virtus Sapientiae* auf *Q* ebenfalls nun den Tonraum *e – C* in sehr kurzer Zeit durchmessen findet. Man wird also, ehe man einfach die Gestalt von melischen Wendungen semantisch, sei es „theologisch“ entsprechend dem Verständnis dieses Wortes durch B. Stühlmeier oder anderswie, deuten will, vielleicht beachten müssen, daß schon ein Wille zu einem hinsichtlich Ambitus extremen Melisma oder Bewegungszug allein als möglicher, und für die Zeit auch akzeptabler Grund für das Auftreten bestimmter melischer Wendungen angesehen werden mag; und ganz unbeachtet sollte man den Umstand auch nicht lassen, daß die Lieder Hildegards in ihren Melodien Musik, nicht aber theologische Kommentare darstellen; diese Aufgabe erfüllen die Texte, und die Vorstellung, daß die Funktion der Melodien in „theologischem“ Kommentieren der Texte bestehen sollten, erscheint als einfache a priori Voraussetzung mehr oder weniger tiefer Nacherzählungen des Textinhalts und seiner Bezugsetzung zu bestimmten, äußerst selektiv aufgenommenen melodischen Merkmalen, nicht gerade förderlich für die Erkenntnis der musikhistorischen Wirklichkeit. Daß allerdings nicht das Bezeichnete, die melische Bewegung, sondern die *Neumenformen* solche Ausdrucksmittel sein sollten oder könnten, diese Erkenntnis von Stühlmeier ist nun nicht einmal mit einer vorsichtigen — nämlich ebenfalls statistisch nicht nachweisbaren, also mit an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit für Hildegards Melodien unwahrscheinlichen — Berücksichtigung der Möglichkeit, daß bestimmte melodisch tonräumliche Extreme hervorhebend gemeint sein könnten, nicht kompatibel, wie gar nicht so wenige ihrer Erkenntnisse erhebliche Schwierigkeiten bereiten, wollte man sie rational auf die Musik von Hildegard bzw. ihrer Zeit beziehen — aber, ist denn Musikwissenschaft im Sinne auch von Stühlmeier und ihren Doktorvätern eine rationale Wissenschaft, ja, gibt es irrationale Wissenschaft? Vielleicht ja doch?

Z. B. fällt es doch auf, daß sowohl bei Hildegard als auch in den *Nôtre Dâme* Oberstimmen ausgerechnet die ausgedehnten *climaci* so häufig, entsprechende *scandicus* Bildungen aber relativ selten auftreten; ein gemeinsames Stilmerkmal oder Ornament (vgl. auch W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 389, zu neueren Alleluias)? Nur, dann darf man aus dieser Parallele entnehmen, daß einfache semantische Deutungen nicht gerade sehr wahrscheinlich sind, die *organa* sind Melismen. Damit wird übrigens nicht behauptet, daß Hildegard die Mehrstimmigkeit geläufig war, etwa noch Frühformen von *Nôtre Dâme*! Eine rationale Rekonstruktion des von Stühlmeier so *meilensteinhaft* Neuentdeckten ist also ausgeschlossen, worauf auch noch im Anhang näher einzugehen ist, denn einen *Meilenstein* muß man doch beachten zumal wenn er mitten im Weg der historischen Erkenntnis steht, und unbedarfte Leser leicht zu Fall bringen könnte.

<sup>5</sup>Wie gesagt, muß die erreichte Ausrichtung am Liniensystem dazu führen, daß die Tonhöhen graphisch klare Formen schaffen, die Notierung der Tonfolge *EDDC* z. B. als eine Art *porrectus flexus* ist damit im Gegensatz zur adiaستمatische Notation natürlich zwangsläufig ausgeschlossen; auf Linien ist die Raumanalogie zwingendes Darstellungsmittel.

oben angesprochenen Sinne analytisch notiert werden.

Entsprechend muß das Melisma *edef* natürlich als *porrectus resupinus* notiert werden, die drei wechselnden Richtungen als einzügiger *porrectus*, der anschließende Hochtton als einzelner *tractulus*, der auch in dieser Hs. das *punctum* völlig verdrängt hat, also auch in analytischen Neumen das einzige Mittel der Notierung ist. Daß die initiale Wendung *ahcha* nicht als *torculus prae- et subpunctatus* notiert wird, also als *tractulus + torculus + tractulus* liegt, wie ebenfalls angesprochen, an der Konservativität bzw. Dominanz der Konventionen: Eine solche Wendung wird eben als Folge eines, von vornherein analytisch notierten *scandicus* und eines entsprechend geschriebenen *climacus* notiert, was dann natürlich auch für Umkehrungen oder Spiegelungen solcher Wendungen zutrifft, wie, um in dem leicht zugänglichen Beispiel von Stäblein zu bleiben, *ib.*, 65 a, auf *et vis*, der — natürlich betont zu denkenden oder zu fühlenden — Schlußsilbe, wo die Tonfolge *aGFEFG* durchgehend analytisch notiert ist: Was mehr als zwei gleichgerichtete Schritte (oder Sprünge) in gleicher Richtung verwendet, muß analytisch als *scandicus* oder *climacus* bzw. als Kombination beider notiert werden; man kann diesen Schematismus bedauern, weil er angesichts der Linien eigentlich überflüssig ist, er ergibt sich aus der Tradition ganz natürlich.

Auch hierin sieht man, daß die Notation nicht „logisch“ vorgeht, sondern Schreibkonventionen folgt, die sich nur aus der Tradition erklären lassen: Die Interpretation der einzügigen Neumen als Ligaturen muß daher insoweit eingeschränkt werden, als eben nicht alle Folgen von einzügig notierbaren Tönen auch einzügig notiert sind:

An sich könnte eine entsprechende dreitönige Folge, die eines *scandicus* ja als *tractulus + podatus* geschrieben werden, oder als *pes + virga* — die Nordfranzösische Notation hat, wie noch anzusprechen, eine andere Lösung gefunden —, wenn dies nicht geschieht, ist einmal selbstverständlich, daß eine Differenzierung etwa nach interner Gruppierung, und dies impliziert vielleicht auch rhythmische Faktoren, eben nicht gewollt wird, zum anderen, daß die einzügigen Neumen eben keine Ligaturen im Sinne einfacher Abkürzungen sind, sondern nur in Bezug auf ganz bestimmte Kontexte von Tonfolgen: ein Abstieg in zwei Tönen auf einer Silbe muß immer als einzügige *flexa* notiert werden, ein Abstieg in zwei Tönen, denen noch ein weiterer Ton auf der gleichen Silbe noch tiefer folgt, ist immer als analytischer *climacus* zu notieren.

Alternativen bestehen hier nicht. Man kann dies mit einer Ligaturenkonvention vergleichen, die etwa nur Wortschlüsse auf *-us*, nicht aber beliebige Binnensilben der gleichen Buchstabenfolge liegiert notiert. Diese grundsätzlich andere Lösung des Problems der nicht direkt aus antiken Akzentzeichen ableitbaren Neumierungen, z. B. eben die Folge von drei „aufsteigenden“ Tönen ist in Relation zu den vorgegeben einzügigen Schreibmöglichkeiten zu beachten<sup>6</sup> Auf spezielle

<sup>6</sup>Der korrekte Ausdruck müßte lauten: zwei in gleiche Richtung gehende Schritte bzw. Sprünge, bzw. entsprechend gerichtete Mischungen aus Sprung und Schritt; mit der notwendigen Anerkennung der Möglichkeit einer ausdrucksmäßigen Vereinfachung darf hier vorausgesetzt werden, daß die Formulierung von *n* „aufsteigenden“ Tönen die entsprechende *scandicus* Neumen, d. h. ihr Bezeichnetes aufrufen kann, also eine, an sich abwegige, Wendung wie *drei „aufsteigende“ Töne* als Beschreibung des Bezeichneten eines *scandicus* akzeptabel ist.

Besonderheiten in parallelen melischen Situationen in der Nordfranzösischen Notation ist aus gegebenen Anlaß unten noch näher zu einzugehen — hier geht es um den Hinweis darauf, daß die jeweiligen Schreibkonventionen analytisch in einzelnen *puncta* oder verbunden in einzügigen Neumen nicht einfach freie in Opposition zu melisch und phrasierungsmäßig äquivalenten Notierungsmöglichkeiten stehende Schreibmöglichkeiten darstellen, sondern konventionsabhängig obligatorische Schreibvorschriften sind.

Schon diese Überlegungen lassen vermuten, daß die Wiedergabe von Melismen, in *Belle Doette* immerhin bis 9 Töne, immer eindeutig sein muß: Auch die Möglichkeit einer Alternativbildung zugunsten von verschiedener Gliederung, *coupure*, scheint nicht genutzt zu werden, was die hübschen Tabellen in dem Beitrag von R. Lug, *Das „vormodale“ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*, *AfMw* LII, 1995, S. 21 ff., zur Gewißheit machen (darauf ist noch einzugehen).

Angesichts dieser Eindeutigkeit der Relation von Zeichen zur melischen Gestalt der jeweils notierten silbischen Wendung wird man nicht daran zweifeln, daß eine Folge wie sie Stäblein für *Belle Doette* auf dem semantisch deshalb so wichtigen — Achtung: Ironie — Wort *liure* bzw. in der Wiederholung *terres* überträgt, *ag gf fe dch ha*, zwangsläufig auch so zu singen ist, vgl. o., 3.1.1 auf Seite 545, wie sie dasteht, nämlich mit Tonrepetitionen, die zu jeweils einem langen Ton zusammenzuziehen nicht der geringste Grund zu erkennen ist. Daß hier, sozusagen bereits in der Gestalt der Melik, eine Art sich beschleunigender skalische Abwärtsbewegung gemeint ist, die zunächst in Sequenzen, dann direkt skalisch nach unten eilt, scheint außer Frage zu stehen — fraglich wäre höchstens, wie die heute als Ersatz eines ja von vornherein viel schwierigeren Versuchs der ästhetischen Wertung solcher Melodiebildungen, ja, solcher kompositorischer Einfälle, nicht gerade sehr zulänglich ersetzende, aber wohl wesentlich einfachere und daher florierende semantische Deutungsmode diese im Ganzen eine Oktav durchlaufende, erst auf der Schlußsilbe wie „aufgehaltene“ Bewegung interpretieren würde, vielleicht so, daß das *Buch* ja nur scheinbar den Lesestoff darstellt, dem die fremden *Länder* als das Wesentliche „antworten“; hier wo es um die Frage rhythmischer Bedeutungen geht, dürfte ein Überlassen solcher kniffliger Fragen, schon aus Mangel an Phantasie des Verf. an die hier mit größeren Gaben beglückten MusikwissenschaftlerInnen erlaubt sein<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>Vgl. die Hinweise auf Beispiele solcher beneidenswerten Einfühlung in vom Komponisten eigentlich gemeinte Bedeutungen in Verf., *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998, wo noch nicht einmal die wieder einmal modern gewordene „mathematische Analyse„methode““ (die man doch lieber als „rechnerisch“ bezeichnen sollte) explizit angesprochen wurde (auf die Unbrauchbarkeit der Anwendung dieses Ansatzes auf eine Motette der *Ars antiqua* wurde bereits in Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. IV, Anmerkungsbd., S. 125, Anm. 136 verwiesen — aber, aber, was sollen denn solche rationalen Nachprüfungen so faszinierender Neuausblicke von Autoren, denen der ästhetische, satztechnische und kompositorische Zugang auf diese Musik offenbar weitgehend versperert ist, sie müssen doch als Fachvertreter etwas sagen und zwar immer Neues der gleichen Art, doch nicht Einwände zu widerlegen suchen); Folgen können rationale Einwände natürlich nicht erzielen, es liest sich doch gar zu schön und tief, wie die entsprechende Deutung der Domweihmotette Dufays so eindrucksvoll belegen kann —

Angesichts einer solchen Struktur des zitierten Melismas wird man also keinen Augenblick zögern, von einer Sequenz zu sprechen, die mit Tonwiederholungen arbeitet. Der Choralsänger kann sich an zahlreiche, natürlich selten, wie in einigen Offertorien, so exzessiv skalische Parallelen<sup>8</sup>, erinnern, z. B. im Off. *Benedixisti, Domine* auf *captivitatem*, im Int. *Omnia quae* auf *iudicio fecit*, selbst an Melismenschlüssen muß eine solche Tonrepetition nicht immer auf einen gemeinten *pressus* verweisen, z. B. im Tractus *Qui confidunt* am Schluß des Melismas über *Sion*, wo St. Gallen ebenso wie Laon bzw. Metz klar zwei, besonders „lange“, *flexae* je nach ihren Schreibkonventionen notieren (also, wie in der Anmerkung gesagt, Metz nicht einzülig notieren kann). Tonwiederholungen sind also geläufige Elemente auch von Melismen, und es wäre wohl kein sehr weitführendes Unterfangen, eine Statistik aufzustellen, ob Tonwiederholungen zwischen den Wendungen verschiedener Silben und innerhalb von Melismen ungleich oder gleich verteilt sind. Es genügt, daß solche melischen Situationen für die Neumenschrift geläufig sind — und zwar (auch) außerhalb des kaum noch rekonstruierbaren Bezeichneten des *pressus* oder des *oriscus*footnoteMan muß hier natürlich beachten, daß diese spezielle Neume in späterer Schrift weggefallen sein kann, also nur noch entsprechende *flexae* Folgen auftreten.: Man wird also keinen Unterschied zwischen Tonwiederholungen innerhalb von Melismen und zwischen Silben, wie im oben angeführten Beispiel des Melismas *ag gf fe dch; hc* postulieren können, wo das Semikolon die Silbengrenze angibt. Gerade in dem angeführten Beispiel ist klar, daß die gemeinte melodische Linie über die Silben hinaus eine Einheit bildet: Der Abstieg beginnt „verzögert“ in den Sekundsequenzen, also durch Tonwiederholung zwischen den „Seufzern“ — hier nur im Sinne der melischen Figur, nicht semantisch gemeint —, der sich wie gesagt eine Beschleunigung

---

und, man kann glauben, wirklich etwas zur Musik gesagt zu haben, um deren eigentliche Natur sich zu bemühen, sich ja doch nicht lohnt.

Die im genannten Buch angesprochene scheinbar semantische Wendung in Dufays Messe *Ave Regina Coelorum*, im *Credo* auf *Ascendit*, ed. Besseler, S. 107, C, wird man auch unter der Funktion, einen musikalisch sehr auffälligen Anfang zu setzen, deuten dürfen bzw. müssen: Daß dazu die semantisch ja naheliegende tonräumliche Assoziation des Steigens genutzt worden sein mag, ist natürlich nicht auszuschließen, nur, es handelt sich eben nicht um verbindliche Textdeutung durch bildhafte Melodiebildung, sondern um den Wunsch, diesen Teilanfang individuell hervorzuheben, musikalisch besonders erlebbar zu machen. Diese Funktion, die ja auch für die imitatorische Struktur verantwortlich ist, ist als eigentlich und wesentlich vorauszusetzen; in diesem Sinne wären die Ausführungen im zitierten Buch zu ergänzen.

<sup>8</sup>Meist folgen vergleichbar sequenzierende melische Wendungen dem Prinzip der Gegenbewegung, des oszillierenden Gegenschwings nach einem längeren „Ausholen“ in eine Richtung, wie z. B. im Grad. *Qui sedes* im Vers auf *deducis*, im (identisch mit dem vorangehenden *Qui regis*), im Grad. *Ex Sion* im Responsorium auf *species*, ib., im Vers auf *Eius*, was seine Entsprechung im R. auf *Deus* hat — semantische Deutungen verbieten sich hier ja wohl, aber wer weiß —, im unten genannten Off. *Benedixisti*, im 1. V. auf *Operuisti omnia*, um nur einige solcher Sequenzbildungen auch in der Chormelodie zu nennen.

Zu beachten ist natürlich auch, daß es ja metrisch bedingte Notationsalternativen gibt, weshalb nicht alle Sequenzen von *clives* dieser melischen Art in der ursprünglichen Metzger Notation einzülig notiert auftreten!

anschließt, die bei Silbenwechsel wieder durch Tonwiederholung, sozusagen Wiederaufnahme des Seufzers „gebremst“ wird. Daß der Sinn dieser melischen Wendung so umschrieben werden kann, dürfte kaum bestreitbar sein.

In solchem Kontext also scheint die Tonwiederholung keine Probleme zu machen, sie erscheint als normales, mögliches melisches Gestaltungsmittel; es ist auch kein Grund zu sehen, warum solche Bildungen ausgeschlossen sein bzw. irgend eine andere, mehr oder weniger kryptische Bedeutung gehabt haben sollten, warum also Tonrepetitionen irgendeinen besonderen und dann noch rhythmischen oder gar metrischen — im Sinne von Zeitquantitäten der einzelnen Töne — gehabt haben könnten oder müßten; ja es erscheint als geradezu absurd — eine andere Formulierung scheint nicht möglich —, solche Tonrepetitionen nicht als normale melische Gestaltungsmöglichkeit sehen zu wollen.

In der Melodie zur 7. Zeile von R 1622, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 166, 7, 7, findet man

Et me fait es- tre par sam- blant

Daß die gemeinte Melodie die gleiche ist, ist wohl nicht zu bestreiten<sup>9</sup>; also dürfte die Vermutung, daß beide Notatoren auch die rhythmische Gestalt in gleicher Weise in ihrer *memoria* von dem Lied hatten, nicht unsinnig sein. Wenn dann der eine, *K*, das Schlußmelisma mit einer Tonrepetition schreibt, die das in der anderen mit einem *porrectus* Gemeinte als Folge von *flexa* und *pes* notieren läßt, kann natürlich eine Beschreibung dieses Unterschieds sagen, daß der tiefste Ton durch eine Tonrepetition ersetzt worden ist, oder auch, daß für den Notator des einfachen *porrectus* eine potentiell in der anderen Version nur „korrekter“ notierte Länge nicht notierbar war. „Leider“ ist allerdings zu konstatieren, daß auch der Notator von *T* Tonwiederholungen kennt; unbekannt könnte ihm also eine allfalsige Bedeutung *Länge* nicht gewesen sein. Daß die Tonverdoppelung hier den gegebenen rhythmischen Wert auf zwei Töne aufteilt, ihn sozusagen nur unterbrochen singt, dürfte also keine falsche, ja eine notwendige Annahme dar-

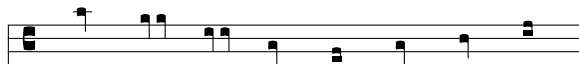
<sup>9</sup>Typisch ist die Verschiedenheit der Wahl des Anfangstons — es fällt nicht leicht zu verstehen, wie ein solcher Unterschied zustanden kommen könnte, wenn dann die Melodien zum Ende doch wieder zusammenkommen, eine der Versionen also sozusagen einen Fehler einsieht. Will man nicht einen Schreibfehler einer der Versionen annehmen — bevorzugt der, die mit Tonrepetition den fehlenden skalischen Ton „ausgleicht“ —, was Schwierigkeiten macht, weil dann ja leicht das ganze zu korrigieren wäre, bliebe nur die Annahme, daß die merkmalsreichere Wendung zum Schluß zusammen mit der Halbtonstruktur eine festere Gestalt bildet als der skalische Aufstieg. Daran wieder „ärgerlich“ ist, daß nicht *c*, sondern nur *h* erreicht wird; man müßte also den Tritonus als für die Gestalt konstitutives Intervall annehmen, wenn hier nicht an *b* zu denken ist. Ganz undenkbar erscheinen solche Erklärungsversuche von solchen Unterschieden aber nicht.

stellen; damit aber dürfte klar sein, daß Tonrepetition nicht notwendig und a priori als Zeichen einer Dehnung oder Betonung zu verstehen sein kann oder muß<sup>10</sup>.

Wenn  $K$  dann auch noch die gleiche „Verdoppelung“ bei einem *climacus* kennt, wo, ib., S. 164, 3, 7, die Bewegung  $aGF$  in  $T$  in  $K$  durch  $aGGF$  wiedergegeben wird, dürfte auch nicht bestreitbar sein, daß beidemal die gleiche Rhythmik gemeint sein dürfte — wenn man überhaupt noch Plausibilität als Arbeitshypothese einsetzen darf. In beiden Hss. wird die Figur der Tonrepetition eingesetzt. Es bleibt also nur die Annahme, daß die Figur rhythmusinvariant, also in verschiedener Länge eingesetzt werden kann, genauso wie es ja durchgehend Beispiele gibt, in denen einem  $n$ -tönigen Kleinmelisma der Melodieversion einer Hs. ein  $(n-1)$ - oder auch ein  $(n+1)$ -, ja sogar  $(n-k)$ - oder  $(n+k)$ -töniges Melisma entspricht ( $n < k$  — damit nicht irgendein „Deuter“ Verf. Unsinn zuschreibt).

Will man nicht durchgehend die Streckversen nach Jean Paul'scher Art angemessene rhythmische Totalvariabilität als ausgerechnet für strophische silbenzählende Dichtung passende Rhythmik ansetzen, so wird man sinnvoller Weise die Tonzahl von Melismen, wie überhaupt das Auftreten von Melismen, nicht einfach mit Merkmalen wie Dauer oder Betonung gleichsetzen (können): Die Vertonung z. B. zu Vers 6. zu R 1622, ed. H. v. d. Werf, S. 165, 6, 8, betrifft klar einen weiblichen Schluß: *atise* ist nicht auf der letzten Silbe betont, was jedoch eine Hs.  $M$ , nicht davon abhält, die unbetonte Schlußsilbe mit einem dreitönigen Melisma, die betonte Silbe mit einem einzigen Ton zu singen, „obwohl“ die beiden anderen Hss. gerade auf der Betonung

<sup>10</sup>Schaut man sich einmal in den *Lais et Descorts Français* von A. Jeanroy, L. Brandin und P. Aubry, Paris 1901, S. 96, *In descort vaurai retraire* an, so findet man als Anfang sechsmal angewandt eine Bildung mit zwei Tonwiederholungen:



In des- cort vau- rai re- trai- re

Wer will nun wissen, ob die beiden *podatus* im zweiten Teil der recht effektvollen Bildung lang oder kurz gedacht sind, oder ob, analog, die Tonrepetitionen kurze zweitönige Anstöße bedeuten oder verlängerte, in der Dauer verdoppelte Töne; Verf. sieht hier keine Möglichkeit der Entscheidung — zu beachten ist ja immer die Möglichkeit, daß die Melodik von Akzentalternation, wie auch immer, bestimmt war, und daß, wie jedermann geläufig sein sollte, dann auch verschiedene metrische Ausfüllungen denkbar sind; ob man eine regelmäßige Akzentalternation, / – / – ... durch den ersten *modus* oder gleichlange Töne wiedergibt, ist dabei weniger von Bedeutung, zumal keine zweite Stimme beachtet werden muß, ob *lang kurz lang kurz ...* oder *kurz kurz kurz kurz ...* oder auch *lang lang lang lang ...*, wesentlich kann die Akzentalternation sein; nur, die Tonrepetitionen folgen direkt aufeinander, sodaß von da ein Hinweis auf Akzentalternation des gemeinten Rhythmus auch nicht zu folgern ist; zu folgern ist nur, daß ein eventueller Rhythmus solcher Art keinen Ausdruck in den Notenzeichen findet — nur, daß damit das Gemeinte rhythmisch prosamäßig oder sonstwie gewesen sein sollte, ist und bleibt nicht rekonstruierbar: Und warum eigentlich, sollten Tonrepetitionen nicht eine mögliche, unterhaltsame Gesangsmanier gewesen sein, die hier die Form bestimmt? Und die weiteren Zeilen dieser Melodie geben auch nicht den geringsten Anhalt, was nun gemeint gewesen sein könnte — man kann aber natürlich alles hineinlesen.

Melismen aufweisen — wäre es nicht doch ganz sinnvoll, das silbenzählende Prinzip in der Weise rhythmisch zu konkretisieren, daß man gleichlange Silben als rhythmische Einheiten ansieht? Bei der klanglichen Bedeutung des Reims und seines Rhythmus für den Vortrag von Poesie darf man heuristisch annehmen, daß wenigstens hier, wenn überhaupt, eine Korrespondenz zwischen musikalischem Rhythmus und dem Rhythmus besteht, der die Akzentlage im Reim bestimmt<sup>11</sup>.

Dann aber muß man eben feststellen, daß zwei Hss. „tatsächlich“ auf der betonten Silbe des Reims ein Melisma von drei bzw. vier Tönen aufweisen, auf der folgenden, unbetonten Schlußsilbe aber nur einen Ton bzw. zwei Töne — also geradezu proportional passend, für das dreitönige Melisma nur einen „unbetonten“, für das viertönige zwei „unbetonte“ Töne. Die dritte Version dagegen, die nicht gänzlich verschieden ist, macht gerade „umgekehrt“ auf der betonten Silbe einen, auf der unbetonten letzten Silbe aber einen *climacus*: Ist damit gesagt, daß der Komponist der Vertonung der letztgenannten Version den poetischen Rhythmus des weiblichen Reims nicht verstanden haben kann? Die Annahme wäre ersichtlich absurd. Also darf man folgern: Aus Tonzahl oder Auftreten von Melismen allein kann kein Rückschluß auf rhythmische Bedeutung der betreffenden silbischen Einheit der Melodie gezogen werden: Melismen können dafür keine Auskunft geben, was zwangsläufig zum Schluß führt, sie können tempomäßig verschieden schnell ausgeführt werden. Daß dies nur für „normale“ Tonfolgen gelten soll, nicht für Tonwiederholungen — ja, gerade das müßte erst noch bewiesen werden.

Damit aber ist die hier eigentlich gestellte Frage immer noch nicht ausreichend erörtert: Ist die „Umwandlung“ von *GFG* zu *GFFG*, oder die von *GFE* zu *GFFG* als Einfügung einer Tonwiederholung zu sehen, als Effekt an sich, oder als Auflösung der richtungsmäßig einzügigen Bewegung in zwei *flexae*: Aus *GFE* wird *GF FE*, eine Sequenz. Die Frage sei hier nur gestellt, um die Problematik einer Diskussion des Sinns solcher Tonrepetitionen als Varianten der gleichen Melodie zu erläutern. Klar ist in jedem Fall, daß man aus solchen Beispielen nicht etwa ableiten kann: Jeder *porrectus* hat den rhythmischen Schwerpunkt oder den langen Ton in der Mitte, was dann auch für den *climacus* gelten müßte — nur, absolut ausschließen kann man eine

<sup>11</sup>Natürlich hängt eine solche Deutungshypothese auch davon ab, wie die Melismen beschaffen sind: Das angesprochene umfangreiche Melisma in *Belle Doette*, s. o., 3.1.1 auf Seite 545, wird man wohl nicht als rhythmisch äquivalent setzen wollen mit syllabisch und mit kürzeren Melismen vertonten Silben. Das noch umfangreicher als die initialen Melismen zu Strophenbeginn und Beginn des Refrains gestaltete Melisma in der Mitte der zweiten Zeile gibt eine formale Funktion erkennen, die man als Zerlegung des Verses ansehen muß. Damit aber ist eine rhythmische Ausnahmestellung der betroffenen Silbe wie bei den Anfängen gegeben. Daß es sich bei dieser Melodie hinsichtlich der Melismatik nicht um eine ganz übliche Form der Vertonung rhythmischer Dichtung handelt, bemerkt Stäblein, dessen Qualifikation der Rhythmik als *den Vortrag wird man sich mehr oder weniger freizügig vorzustellen haben*, natürlich gewisse Probleme bereitet, denn einmal handelt es sich um eine klare rhythmische und strophische Form, deren Vernichtung im Vortrag ja eine merkwürdige Auffassung des Sinnes von rhythmischer Dichtung implizierte, zum anderen ist eine klare Rhythmik ja nicht ausgeschlossen, wenn man die großen Melismen als Ausnahmen ansieht, und schließlich ist zu fragen, was eigentlich eine *freizügige* Rhythmik sein soll.

solche Folgerung ja auch nicht; was bleibt dann aber mit einem Postulat, daß alle Schlußöne von Melismen lang sein müssen — ohne vorherige Erörterung, ob sie überhaupt metrisch qualifiziert bzw. qualifizierbar sind, also in *Lang* oder *Kurz* differenziert werden, und nicht die Tondauer eben je nach Anzahl der Töne über einer, das rhythmische Grundmaß darstellenden Silbe zu lesen ist. Ein Problem würde eine solche Deutung nur für den modernen Leser haben (können), dem es Schwierigkeiten macht, gleich aussehende Noten nicht auch rhythmisch gleich ausführen zu sollen. Nur, mit Voraussetzung der Silbe als eigentliche rhythmische Einheit würde das dem zeitgenössischen Notator überhaupt keine Schwierigkeiten machen können, denn für ihn mußte die (moderne) Erwartung, daß die Notation die Gesamtheit des musikalisch Gemeinten, also auch die rhythmische Erscheinung als Bezeichnetes wiederzugeben habe, gar nicht bestanden haben.

Gegenüber solchen sozusagen von vornherein schon „motivisch“<sup>12</sup> plausiblen Tonwiederholungen wie im oben zitierten Beispiel aus *Bele Doette as fenestres se siet*, s. o., 3.1.1 auf Seite 545, begegnen nun auch andere, die insbesondere an Bachschen Vokalisen geschulten Ohren weniger plausibel erscheinen dürften; ob hier ein wirklicher Unterschied besteht, muß zunächst erörtert werden. Man findet dafür Beispiele in der Ausgabe von Trouvère-Lieder in *MMM XI*, die H. v. d. Werf sinnvoller Weise als Transliterationen gestaltet hat. Hier nun findet man nicht nur die nützliche, ja methodisch unabdingbare Möglichkeit des Vergleichs von Melodiefassungen, sondern auch zahlreiche Beispiele von Tonwiederholungen zu Anfang von Melismen, also in melischem Kontext, der bemerkenswert erscheint — nicht so sehr dem, der mit Gregorianischen Melodien vertraut wird, wo dieses melische Gestaltungsmittel ja oft genug, und ebenfalls nicht nur in Zusammenhang mit *strophici* und *bivirgae* etc, sondern auch mit *pressus*, *trigon*, vielleicht ja auch *pes quassus* oder eventuell auch mit *oriscus* explizit notiert wird. Die *Comm. Dominus dabit* beginnt sogar die erste Silbe mit zwei, auch noch deutlich als *lang* gekennzeichneten *virgae*, der in Laon wie zu erwarten zwei *tractuli* nebst Zusatz *a*, also wohl *augete*, also hier wohl *besonders lange anhalten* entsprechen; diese Wendung findet sogar eine Wiederholung, allerdings nicht mehr episemiert bzw. ohne *a*, auf *dabit*<sup>13</sup>.

Aus der Notierung wird man nichts anderes ablesen können als zwei wiederholte, zudem

<sup>12</sup>Und warum sollte man solche Folge nicht als Sequenzen betrachten.

<sup>13</sup>Man muß diese Wiederholung dieser nicht ganz trivialen Anfangswendung in Greg als bewußte Formung ansehen; dies wird besonders deutlich in Metz, wenn die zweite *bistropa/bivirga* wieder durch zwei *tractuli*, nicht durch zwei *puncta* notiert wird, was den nicht episemierten *virgae* in St. Gallen entspricht. Nun, warum soll man hier ästhetische Logik vermuten, ja sogar vermuten dürfen (*oral tradition* Vagheitsadepten und -adptinnen können keine überlieferte Melodiegestalt als ästhetisch begründet ansehen, denn die Fassung ist ja nur eine eines Kontinuum, das man nur bisher noch nicht so recht verstehen und von anderen Kontinua abgrenzen konnte)? Dies wird deutlich, wenn man AR zum Vergleich heranzieht — die Melodiegrundform ist essentiell identisch. Gemeinsam ist die Differenzierung der beiden Abschnitte: Der Anfangsabschnitt ist durch die tiefe Lage und Aufstieg vom Anfangston, von der *bivirga*, nur um eine Terz nach oben charakterisiert, der zweite Abschnitt, ab *dabit* aber beginnt vergleichbar — dreimal der gleiche Ton *F* —, holt nach unten aus, um dann bis zur Oktav der Tonika aufzusteigen:



noch alternativ lange oder kurze Töne — die St. Galler Notierung jedenfalls setzt beim zweiten Mal eindeutig nicht episemierte *virgae*, was man angesichts der Eindeutigkeit der Notationspositionen nicht einfach als Auslassen einer Selbstverständlichkeit werten sollte.

Im Grad. *Ostende nobis* findet man eine rhythmisch interessante Folge im Resp. auf *et salutare*, wenn *et* in Metz klar mit *punctum* in St. Gallen mit *tractulus* und *c*, also wohl als Zwischenwert gemeint, und danach zwei episemierte *virgae* einer *Bivirga* folgen. Klar ist, daß die damit bezeichneten Töne auf der einen Silbe beide lang zu gestalten sind — in Laon ist die

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a four-line staff with square neumes. The lyrics 'Do- mi- nus da- bit be- ni- gni- ta- tem' are written below the staves. The AR notation features a melodic line that rises from the first note to the second, then falls, and rises again towards the end. The Greg notation features a more varied rhythmic pattern with a distinct 'ausholen' (breath-taking) gesture before the final rise.

Greg ist nicht nur ökonomisch(er) im Umgang mit den jeweiligen Extrema, sondern nutzt die jeweiligen Tonräume zur individuellen, korrespondierenden Gestaltung der Abschnitte; zu nennen ist hier etwa die Bewegungsumkehr von *Dominus* zu *Dominus*, die dezidiert den Abstieg zum Erlebnis macht. Vor allem dann aber der Schluß des ersten Abschlusses auf dem Subton der Tonika, wogegen AR schon zu Anfang bis zum Ton *h/b* steigt und den anschließenden Abstieg nur vorübergehend erreicht, im Ganzen aber mit dem Anfangston abschließt. Ästhetisch vergleichbar ist die Wiederholung dieses Abstiegs in AR, wogegen Greg den Anfang betont auf den Ton *F* bezieht, und erst dann den Abstieg (in beiden rhythmischen Quellen *kurz!*) als das bekannte gegenläufige „Ausholen“ vor dem Aufstieg gestaltet; und dieser Aufstieg bleibt dann im Gegensatz zum „Anhalten“ in AR durchgehend: Das Anhalten in AR durch Wiederholung einer gegenläufigen Wendung, *aG aG cd ...*, ist in Greg sozusagen reduziert auf eine Tonwiederholung, der Aufstieg wirkt somit wesentlich auffälliger, eine ganze Oktave wird fast ohne Anhalten in gleicher Richtung durchschritten.

Durch die, im 2. Abschnitt in Greg in Ausdehnung (viermal *F*, einmal davon *oriscus*) in wieder anderer Weise hervorgehobene Tonwiederholung, sozusagen auf *juste milieu*, wird die gegenläufige, korrespondierende Folge der Abschnitte natürlich besonders intensiv erlebbar gemacht: Die *bivirga* zu Anfang ist also kompositorisch essentielle Formung. Bleibt noch die Frage, welche Fassung man hier aus welchen Gründen für ursprünglich oder eher für ein Zeugnis, das einer gemeinsamen Urfassung näher stehen könnte, halten will, worauf im 2. Teil in Hinblick auf Pfisterers so selbstsicher vorgetragene These näher einzugehen ist. Klar ist: Eine sekundäre Entstellung der klaren, tonräumlichen wie auch hinsichtlich der Anfangsgestaltung korrespondierenden Folge von Abschnitten, wie sie eine Ableitung Greg → AR fordern müßte, ist nicht gerade leicht zu erklären, eine sekundäre Konturierung einer AR näheren ursprünglichen Gestalt erscheint dagegen leichter denkbar. Pfisterers These einer absoluten historischen wie auch gestaltungsmäßigen Priorität von Greg nebst Rezeption in AR muß dann ein wie auch immer zu umschreibendes „Zersingen“ annehmen, das als Leistung Römischer *cantores* zu akzeptieren gewisse Mühen macht, worauf im 2. Teil einzugehen ist.

Hier interessiert das Beispiel als Exempel für die geradezu motivische Bedeutung von Tonwiederholungen in der choralischen Melodik, was damit auch geläufige Gesangsmöglichkeit war.

Melodie etwas anders, die Rhythmik wie *t* belegt, aber identisch —, so daß man eigentlich nicht anders kann, als hier die Ausführung von zwei melisch gleichen, langen Tönen, vergleichbar genau zwei langen, melisch ungleichen Tönen anzunehmen, durch artikulatorischen und nicht melischen Unterschied zu trennen.

Es ist also nicht einzusehen, warum man im Grad. *Prope est Dominus* den Anfang des Versus *Laudem Domini*, das in gleicher Weise mit in beiden Teilen episemierter *bivirga* beginnt, diese beiden langen Töne über der ersten Silbe nicht in gleicher Weise ausführen soll wie die folgenden (syllabischen) des einfachen Rezitativs, also eine Art Vorwegnahme oder Ausdehnung des tonrepetierenden Rezitativs auf der ersten Silbe, sogar noch gedehnt, annehmen dürfte.

Vergleichbares gilt etwa auch für das Off. *Ave Maria* im Responsum auf *in mulieribus*:



in mu- li- e- ri- bus

Der Komponist hat offensichtlich einiges Vergnügen an der Verwendung des *climacus cha* nach Tonrepetition, weshalb auch nicht zu erkennen ist, weshalb die Tonrepetition vor bzw. mit dem *climacus* — bzw. der damit bezeichneten melischen Wendung — und der auf *mulieribus* unterschiedlich zu interpretieren sein sollte, abgesehen von der sonstigen Gestalt der Rhythmik, die in St. Gallen wie in Laon gewisse Widersprüchlichkeit aufweist<sup>14</sup>. Tonrepetitionen können also motivischen Wert haben (zum Gebrauch des Wortes *Motiv* etc. in Bezug zum Choral wird im 2. Teil näher Stellung genommen; vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, wo diese Frage passim abgehandelt wird), und sind vor allem geläufige Wendungen bzw. Teile

<sup>14</sup>Vielleicht ist dies auch als Gegensatz zwischen — ursprünglicher (?) — melischer Motivik und rhythmisch sekundärer Interpretation aufzufassen; eine solche Hypothesemöglichkeit kann nicht einfach ausgeschlossen werden: Laon notiert rhythmisch auf *mulieribus* die Töne, lange unterstrichen, *Gc cba* und *mulieribus c c b a*, wogegen in *mulieribus* der *climacus* wieder „kurz“ notiert wird; in St. Gallen sieht dies dagegen so aus: *Gc cba*, *c cba* und *cba* ... Diese Diskrepanz könnte natürlich die Frage eröffnen, ob nicht doch die rhythmische Interpretation als sekundärer Versuch einer auch rhythmischen Fixierung rhythmischer Varianten gelegentlich auf einer sozusagen regional verschiedenen Einschätzung der rhythmischen Wirklichkeit, vielleicht auch der Phrasierung einzuschätzen wären, als eben sekundäre Interpretationen: Könnten rhythmische Diskrepanzen auch auf das Phänomen sekundärer rhythmischer Interpretation als oder bei Entstehung der rhythmischen Schriften verweisen? Gab es da in der mündlichen Überlieferung Interpretationsspielräume für verschiedene Festlegungen durch die jeweiligen Notatoren? Das könnte nur statistisch verifiziert werden — insgesamt scheint ja die Parallelität der rhythmischen Angaben der betreffenden Schriften voneinem erstaunlichen Ausmaß zu sein. Für die Frage nach vergleichbaren Situationen in Neumierungen des 13. Jh. sind diese Probleme der wirklich rhythmischen Hss. aber natürlich schon deshalb irrelevant, weil die Notation nur noch die melische Struktur zu erkennen gibt, was auch die Ausführung bestimmt haben muß — warum sonst der klare Verzicht auf die Weiterverwendung der ja notiert vorliegenden rhythmischen Angaben.

solcher Wendungen: Ein Melisma aus drei verschiedenen Tönen ist nicht grundsätzlich anders zu beurteilen als eines aus drei gleichen Tönen; eine *trivirga* muß auch keine Sondereigenheiten haben, wie man sie beim *strophicus* noch vermuten kann — nur, in den rein melischen Notationen, die für die weltliche Nutzung der Neumenschrift maßgeblich waren, sind also „motivische“ Tonrepetitionen in dem Sinne geläufig. daß ihre Notierung diese motivische Eigenschaft, d. h. die Eigenschaft, gestaltunterscheidendes Merkmal innerhalb eines größeren melischen Zusammenhangs zu sein oder auch selbst als Gestalteinheit zu wirken, deutlich erkennen lassen; die Tonrepetition ist kein Hinweis auf lange Töne, sondern melisch gestaltmäßig selbständiger Faktor der Gestalt — eine andere Auffassung wäre ja auch absurd: Das Gestaltmerkmal der Tonrepetition aus der notierten Musik einfach auszumerzen!

Dies gilt, wie in der Anmerkung annotiert zwangsläufig für eine Notation dieser Melodie im 12. oder 13. Jh., der sozusagen die „metrischen“ Genauigkeiten fehlen: Man hat eine Tonwiederholung am Anfang eines Melismas, das sozusagen motivisch aus dem Vorangehenden als ausführungsmäßig identisch mit den zuerst erwähnten, eher „plausiblen“ Tonwiederholungen in Melismen erkennbar wird (die Tonwiederholung zwischen zwei Elementargestalten wie *cd de ef* scheint so „natürlicher“ zu sein als die *cc dd ee*; nur gilt dies für die Choralüberlieferung?).

Man wird aus diesem Grund silbische Tonrepetitionen wie in der Comm. *Ecce virgo* auf *et vocabitur*, die in St. Gallen mit *bivirga* — ohne *episema* —, in Laon bemerkenswerter Weise durch zwei *tractuli* wiedergegeben sind, nicht etwa als Versuch der Notierung eines langen Tones, sondern, wie auch immer konkret<sup>15</sup> — und in Opposition zum, in Metzger Notation ja mit *puncta*, also „kurz“ geschriebenen *strophicus* — ausgeführt als Folge von zwei Tönen ansehen dürfen: Wenn die Notation keinen Unterschied z. B. zu silbisch getrennten oder zu „plausiblen“, im angeführten Sinne, Tonwiederholungen erkennen läßt, obwohl sie ja zur Kennzeichnung von Kürzen und Längen im Stande ist, ist nicht zu erkennen, warum man aus irgendwelchen Gründen eine andere, nicht notierte Bedeutung herauslesen sollte.

Eines der wohl auffälligsten Beispiele für motivische Verwendung von Tonrepetitionen ist der Int. *Dominus dixit ad me*, wodurch erster und zweiter Teil der sonst etwas wenig konturierten Antiphon verbunden sind<sup>16</sup>. Natürlich handelt es sich in den ursprünglichen Notationen klar um die Sonderform des *strophicus*, im 13. Jh. allerdings bleibt davon nur die Tonwiederholung

<sup>15</sup>Und hier ist natürlich die skalische Lage der meisten Tonwiederholungen zu beachten, s. u.

<sup>16</sup>Die parallele Melodie in AR hebt diese Form durch ornamentale Melismatik auf, obwohl sie wenigstens ansatzweise die Identität der Melik auf *Dominus* und *ego* ebenfalls kennt. Was heißt hier *ornamental*? Nun, man kann z. B. skalische Ausfüllungen von (größeren) Intervallen, das Auftreten von reinen Trillerformen in dieser Weise bewerten. Und bei diesem Beispiel könnte man vielleicht ein entsprechendes „Zersingen“ durch ornamentales Umspielen der, meistens, gleichen Gerüsttöne wie in Greg durch AR annehmen wollen — nur, umgekehrt, d. h. eine Individualisierung durch korrespondierende, auf längere Abstände hin geplante Formgestaltung und Konzentration auf eindrucksvolle „Motive“ einer AR näher stehenden (ursprünglichen, gemeinsamen) Melodieform durch Greg erscheint zumindest ebenso wahrscheinlich, ja wahrscheinlicher, denn eine Auflösung so klarer Formdisposition durch, bei Voraussetzung der zuerst genannten Alternative, AR wäre nur als Armutszeugnis der Römischen *cantores* überhaupt erklärbar zu machen; nur, warum sollten die so unmusikalisch gewesen sein?

und eine nicht mehr eindeutig rekonstruierbare Ausführung — die moderne Konvention muß weder der ursprünglichen noch der des 13. Jh. entsprechen.

Vor allem ist nicht von vornherein, sozusagen für den naiven Betrachter erkennbar, warum ein, unabdingbar im liturgischen Gesang seiner Zeit, d. h. in der Notation und Ausführung seiner Zeit — in der erwähnten weltlichen Liederhs. also im 13. Jh. — geschulter Notator diese Merkmale des Gregorianischen Gesangs anders habe interpretieren können oder müssen als beim ursprünglichen Gebrauch der Schrift liturgischer Melodien. Also warum er etwa in melismatischen Tonrepetitionen grundsätzlich anderes verstanden haben müßte oder könnte als er dies beim Lesen oder auch Notieren liturgischer Melodien in Metzger Schrift zu Anfang des 13. Jh. getan haben dürfte.

Lugs Lösung dieses Grundproblems ist ebenso genial wie unterhaltsam; dann muß eben der Choral kein *cantus planus* gewesen sein, sondern er wurde ausgeführt, wie es Lugs Entdeckung fordert, wie eine Estampie oder wie eine Ductia, denn dies folgert Lug, *ib.*, S. 52, ausgerechnet aus den bekannten Vergleichen von Johannes de Grocheo (ed. Rohloff, S. 164, 276), der ja Responsorium und Alleluia *ad modum stantipedis vel cantus coronati* „absingen“ läßt, ein Vergleich, den man mit der „originalen“ Definition vergleichen sollte (ed. Rohloff, S. 130, 112): *Cantus coronatus ... Qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur ... animos ad audaciam et fortitudinem ... commoveat ... Est enim cantus iste de delectabili materia ... et ex omnibus longis et perfectis efficitur*. Es scheint sich also um einen Ablauf in gleichlangen Tönen zu handeln, etwa in Form des 5. *modus* zu schematisieren — ob dabei Betonungsalternation wesentlicher rhythmischer Faktor war, ist aus der Formulierung weder zu bestätigen, noch zu bestreiten — insofern aber, von der Akzentalternation abgesehen, bedeutete ein rhythmisch strukturell verstandener Vergleich Gregorianischer Melodien mit dem *cantus coronatus* also nichts anderes als rhythmisch „äqualistischen“ Vortrag. Nur, ist der später angeführte Vergleich so konkret und spezifisch gemeint, bleibt zu fragen, zumal die liturgischen Gattungen nicht nur mit dem *cantus coronatus* verglichen werden.

Dagegen, ed. Rohloff, S. 132, 120: *Cantilena, quae dicitur stantipes, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu ...* Soll man daraus etwa folgern, daß Alleluia und Graduale nach oder in der Vorstellung von Johannes de Grocheo gereimt gewesen seien? Und wie sollte man die klare rhythmische Verschiedenheit dieser beiden Gattungen in Bezug zu Alleluia und Graduale bringen — wenn der Autor eine rhythmische oder formale Identität vorausgesetzt hätte? Nun, auf solche Fragen muß Lug natürlich keine Antwort geben, die er hätte relativ leicht finden können, wenn er die sozusagen ethischen Bedingungen oder Folgen beider weltlicher Gattungen berücksichtigt hätte: Die Gattung *stantipes* ist so schwierig, daß sie die Gedanken der Jungen *a prava cogitatione devertit*; was den *cantus coronatus* anbelangt, ist ebenfalls eine ethische Wirkung wesentlich. Es dürfte also klar sein, auf welcher Grundlage der Autor seinen Vergleich durchgeführt hat: Alleluia und Graduale sind höchst schwierige, Aufmerksamkeit heischende Gesänge, die entsprechend *devotionem et humilitatem in cordibus auditorum imponant*. ..., ed. Rohloff, S. 164, 277: Formale oder rhythmische Gründe gibt es hier nicht.

Demgegenüber die (ed. Rohloff, S. 164, 277) *sequentia cantatur ad modum ductiae, ut ea ducat et laetificet, ut recte recipiant verba novi testamenti, puta sacrum evangelium, quod statim postea decantatur*. Eine klare Aussage zur Ausführung der *musica plana* nach Tanzrhythmus?

Vielleicht sollte man vor einer derart sonderbaren wörtlichen Interpretation solcher Aussagen doch die damit verbundenen „etymologischen“ Ableitungen beachten, denn darauf kommt es Johannes de Grocheo an, ebenso wie auf eine Parallelisierung, wenigstens nach Anzahlen, der Elemente der jeweiligen Klassen oder Gattungen der drei Arten von Musik; darum geht es, doch nicht gar um die konkrete rhythmische Ausführung.

Wie gesagt muß man beachten, daß *stantipes* und *cantus coronatus* rhythmisch bei Johannes de Grocheo recht verschieden ausgeführt werden, aber auch, daß es zum *Kyrie* heißt (ed. Rohloff, S. 162, 270: *Isti autem cantus cantantur tractim et ex longis et perfectis ad modum cantus coronati, ut corda audientium ad devote orandum promoveantur*. Es handelt sich also ebenfalls wieder um einen ethisch positiven Gesang; das ist das *tertium comparationis*; doch nicht die Form, denn der Autor meint natürlich nicht gereimte Kyrietropen, sondern das *Kyrie* selbst<sup>17</sup>.

Die Vorstellung, daß die melismatischen Gesänge des Graduale und des Alleluia mit der Estampie in rhythmischer und ausführungsmäßiger Weise gleichgesetzt worden sein könnten, erweist die wirklich ungeheure Kühnheit der Visionen Lugs: Der Verlust der rhythmischen Zeichen in den Neumenschriften ist ebenso wie die Existenz von offensichtlich von vornherein unrhythmischen Schriften ein Fakt, das den Choral nicht erst im 14. Jh. zum *cantus planus* werden ließ, und der Umstand, daß natürlich hinsichtlich des Rhythmus, doch nicht der Intervalle oder der Melik, der *cantus planus* dem *cantus mensurabilis* gegenübergestellt wurde, ist trivialer Weise ein „korrelatives“ Verhältnis. Nur, ein strikt rhythmisch gesungener Choral, nach Meinung von Lug in der Art von Estampien oder vielleicht *vireli* wie Elias Salomo spottet<sup>18</sup>, hätte

<sup>17</sup>Natürlich findet man den Vergleich des *hymnus* mit dem *cantus coronatus*, ed. Rohloff, S. 156, 241: *... est cantus ornatus, plures habens versus. Dico autem ornatus ad modum cantus coronati, qui habet concordantias pulchras et ornate ordinatas*. ... Hier wenigstens ist ein formaler Vergleich möglich, denn im Gegensatz zu Alleluia, *Kyrie* und Graduale kann der Hymnus zur Zeit des Autors nicht nur Strophen, sondern auch Reime aufweisen, weshalb dann auch anschließend der Verweis auf die jeweilige Anzahl von Strophen (*versus*) folgen kann. Man sieht, wenn man einen Text einmal ansieht, daß der Autor ohne Schwierigkeiten ganz verschiedene Vergleichsmöglichkeiten hat.

<sup>18</sup>**Die Meinung von Elias Salomo** Der ja recht deutlich von dem Unsinn spricht, die Ligaturen in der Notation des Chorals in der Weise der Mehrstimmigkeit zu singen, z. B. einmal im *prooemium*, wo von den modernen Musikern, die sich kaum noch einmal herablassen, Choral vorzutragen, gesagt wird: *Et etiam vix dignantur aliquotiens pedem suum facere de cantu plano, anticipando, festinando, retardando et male copulando punctos, ex quibus effectus scientiae organizandi completur: quia fortasse vident punctos taliter paratos. Hoc autem factum est ad decorem et honestatem positionis punctorum, et notae libri, non ad cantandum ut videntur*. Die betreffenden Musiker, die offenbar den *hospes* durch ihr *miau minau* anrufen wollen, die nicht die Natur des Chorals, das *debitum artis musicae* beachten, lassen sich also von der Praxis der Notation der Mehrstimmigkeit verführen, auch den Choral in der entsprechenden Weise rhythmisch auszuführen; das ist freundlich formuliert ein Irrtum, eine

sich ja nicht gerade geeignet, ein solches „Korrelat“ zu repräsentieren. Die Interpretation der Aussagen von Johannes de Grocheo durch Lug ist zum Erstaunen unzutreffend und unzulässig spezifizierend: Dem scholastischen Autor geht es doch nicht um die Rhythmik des Chorals bei diesen Vergleichen, sondern ganz einfach um einen Vergleich von Funktionen, der selbst wieder durch den Zwang der Systematik, ganz einfach der Anzahl von parallelen Klassenrepräsentanten bestimmt ist. Wesentlich ist doch nicht etwa ein dezidiert unterschiedlicher Rhythmus der liturgischen Gattungen, sondern, daß sie hinsichtlich des Gebrauchs so verschieden sind, ed. Rohloff, S. 156, 235: ... *plures sunt partes in se diversae, adhuc secundum diversos usus et consuetudines ...*

Hinsichtlich nun potentieller rhythmischer Bedeutung von Tonrepetitionen innerhalb von Melismen im Choral zeigen die Beispiele aus „rhythmischen“ Neumenschriften, daß rhythmisch offenbar alle Möglichkeiten denkbar sind, Episem auf beiden oder auf nur einer oder auf keiner der beiden Bestandteile einer *bivirga* (man wird auch *strophici*, von denen nur der letzte — in St. Gallen — mit Episem versehen ist, wohl so gemeint verstehen müssen, wie es die Zeichen angeben) . Damit ist nicht einmal die vielleicht gewissen Vorstellungsweisen naheliegende Vermutung, daß zwei wiederholte Töne wie zwei melisch ungleiche durchweg eben zwei Tondauern, sozusagen statt einer Dauer bedeuten, bestätigt: Es können auch zwei kurze Töne wiederholt werden. Eine eindeutige rhythmische Interpretation von Tonwiederholungen von vornherein ist genauso ausgeschlossen wie die von zwei (melisch) ungleichen aufeinanderfolgenden Tönen. Angesichts der Entwicklung der Neumenschrift, des Verlusts der „metrischen“ Kennzeichnungsmöglichkeiten muß also angenommen werden, daß die ja überlieferten melismatischen Tonwiederholungen nicht anders als die Folgen von ungleichen Tönen ausgeführt

---

Mißdeutung, denn diese Zeichen, d. h. die Ligaturen, haben für Elias Salomo eben keine Bedeutung, sie sagen, wie er ausdrücklich feststellt, nichts mehr aus, sie haben für ihn kein musikalisches Bezeichnetes abgesehen von der Tonverbindung, also der alten Funktion der Phrasierung.

Diese Aussage, die klar einen Mißbrauch des Vortrags der Choralmelodien aus den Ligaturen nach Art der *ars organi* brandmarkt — und die Unterstellung einer Anrufung des *hospes* ist doch recht deutlich — wird dann nochmals ausdrücklich auf die mehrtönigen Zeichen bezogen, bestätigt, in *cap. V: Et in hoc cantus planus simiat naturam organici cantus. Sed non propter hoc tu minor, qui cantabis, festines punctos et cantes loviréli expungendo, cantum organicum seu Lombardos deridendo*. Ein solches, im Sinne der *musica mensurabilis* gestaltetes Ausführen des Chorals stellte nichts als ein *Nachäffen* des Organum dar, womit wohl die (rhythmische) Mehrstimmigkeit als Ganzes nach ihrem hier wesentlichen Merkmal aufgerufen wird, vielleicht auch speziell die modale Mehrstimmigkeit, denn es geht ja um Kirchenmusik.

Und daß Elias Salomo auf die Idee gekommen sein sollte, einen vorher im Sinne von Lug — wie auch immer dieser Sinn konkretisiert werden könnte — „rhythmisch“ differenziert ausgeführten Choral dann mit Entstehen der Opposition zur (modalen) Mehrstimmigkeit plötzlich ganz im Sinne des ja schon wesentlich älteren Terminus *cantus planus* zu singen, das wäre eine vor explizitem Nachweis des Gegenteils hochgradig absonderliche Vorstellung, auf die als a priori These man vielleicht doch lieber verzichten sollte, will man über die musikgeschichtliche Wirklichkeit auch im Mittelalter wirkliche Erkenntnisse gewinnen. Aber warum sollte man das eigentlich?

worden sind. Daraus folgt zwangsläufig, daß auch zur entsprechenden Notation neuer Melodien nicht von vornherein eine rhythmische Sonderbedeutung entsprechender Tonwiederholungen vorausgesetzt bzw. behauptet werden kann: Die Notatoren auch von Hss. weltlicher Melodien wie der genannten frühesten Trouvère-Hs. müssen zwangsläufig von der Basis aus bewertet werden, von der sie ausgehen mußten, nämlich der Notation liturgischer Melodien, einmal weil sie nur durch die entsprechende Schulung überhaupt den Sinn der Notation von Musik erhalten konnten, zum andern aber, weil die entsprechenden Hss. nichts anderes als weltliche Nachahmungen der liturgischen Hss. sind, notiert wird Text und Musik, genau wie man dies in den liturgischen Hss. vorfand, trivialerweise mit wesentlich längerer Tradition<sup>19</sup>. Nicht die „Welt“ hat die Neumenschrift erfunden und angewandt, sondern die Kirche in ihrer Liturgie, die Übertragung dieses Mittels auf rein weltliche Musik ist ein Akt, der als Wertungsänderung von beachtlicher wertungsgeschichtlicher Bedeutung anzusehen ist; ein Vorgang, der in Verf. *Musik als Unterhaltung* von einigen Seiten her zu bewerten versucht wurde, auch wenn allein schon die Fragestellung die geistige Kapazität manchen großen Denkers über musikalisches Denken im Mittelalter zu sehr überfordern mag (vgl. 1.2.2 auf Seite 99) (immerhin konnte mit Wechsler eine Autorität für die Fragestellung angeführt werden, allerdings aus einem anderen, genuin wissenschaftlichen Fach und, noch wichtiger, einer anderen Zeit; einer Zeit, die die Fülle an lateinischen Quellen des Mittelalters und der Neuzeit noch nicht wie kulturgeschichtliche Benausen als für eine „Volleliteuniversität“ völlig überflüssig ansahen, wie dies ein Rektor in Heidelberg tut).

Übrigens hat G. Keller diesem Umstand intuitiv tatsächlich historisch gültigen Ausdruck verliehen, HKA Bd. 6, S. 50, 10: „*Versteh' mich recht!*“ *versetzte der Manesse*, „*ich meine ein*

---

<sup>19</sup>Man muß sich dieses Vorbild überhaupt der Notierung einstimmiger Musik noch um 1250 bewußt sein, um nicht aus der Notation merkwürdige oder spekulative Folgerungen ziehen zu wollen, daß die Melodien ohne rhythmische Angaben notiert werden, d. h. daraus, daß es kein rhythmisches Bezeichnetes gibt — daß es damit auch kein rhythmisches Gemeintes gegeben haben könne, wäre ein Fehlschluß: Daß die zunächst auf die Mehrstimmigkeit beschränkte modale Notation — die entsprechende Rhythmik kann es unnotiert natürlich in viel größerem Umfang gegeben haben — nicht der Normalfall für Notation gewesen sein kann, dürfte klar sein, so natürlich heute eine auch rhythmisch korrekte Notation zu sein scheint; hier wären die Ausführungen von M. Switten, *The Voice and the letter: on singing in the vernacular*, in, ed. P. R. Laird, *Acta* vol. XVII, *Words and Music, The Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, S. 52 ff., z. B. S. 69, anzuführen: Die Voraussetzung, daß die Notation von Melodien auch rhythmisches Bezeichnetes haben kann, ist für die Zeit der Niederschrift der weltlichen Melodien gerade nicht so trivial, wie sich das der moderne Betrachter aus seiner eigenen Erfahrung vorstellen mag; außerhalb der Mehrstimmigkeit fehlt dafür jedes Bewußtsein und auch jede Notwendigkeit, wenn die Rhythmik so „automatisch“ war wie die Modalrhythmik — dies machen auch Notierungen von Motetten in „reiner“ Neumenschrift deutlich; für den modernen Betrachter eine Absurdität, für den Notator die einzige Möglichkeit eine „Marienmotette“ zu notieren, denn er hat offensichtlich die Modalnotation nicht gekannt — und dies wird der Bewußtseinsstand der meisten Notatoren außerhalb des Zentrums der Mehrstimmigkeit gewesen sein: Da mußte keine Defizienz der Notation empfunden worden sein.

*einziges großes Buch zu stiften, in welchem alles geordnet beisammen ist, was jeder an seinem Orte singt. Ja, soeben schaue ich ... schon sehe ich das Buch in schönster Gestalt vor mir, groß, köstlich und geschmückt, wie, ohne Blasphemie zu reden, das Meßbuch des Papstes!*“ ... aber, aber, wie kann man denn so etwas zitieren? nun, einfach deshalb, weil G. Keller hiermit genau die Situation auch der Entstehung der weltlichen Liederbücher literarisch erfaßt hat.

Insofern hat man zu erwarten, daß nur ganz besondere, sich grundsätzlich von der liturgischen Gesangskunst unterscheidende gesangliche oder auch instrumentale Situationen die Verwendung der übernommenen Notation grundsätzlich verändert haben könnten. Findet man also in *R 826, MMM XI*, ed. H. van der Werf, S. 417, daß im Lied *Tant de soulaz, que je ai pour chanter*, einige Hss. auf *chanter* nicht nur einen liqueszenten Ton haben, ein deutlicher Hinweis auf das Wissen dieser Neumen in Bezug auf liqueszente Phoneme bzw. Buchstaben, sondern eine Tonwiederholung, sei es mit ausgeschriebener Liqueszenz, sei es mit normaler Liqueszenz, so wird man kaum sehr verwundert sein, sondern eine mit dem Choral verbundene Ausführungsmodalität des einen Tones annehmen dürfen (woraus auch folgt, daß die Liqueszenz ein essentiell musikalisch Bezeichnetes besaß; vielleicht ja auch — implizit! — etwas Rhythmisches).

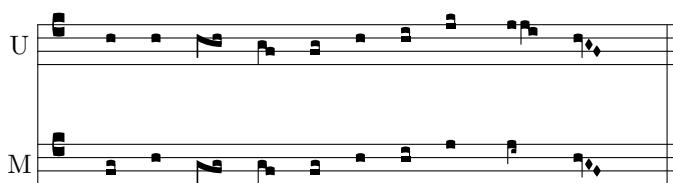
Allerdings wird man, wenn die Melodie sonst weitgehend übereinstimmend ist, vor allem hinsichtlich Gliederung, auch annehmen dürfen, daß nicht nur die melodische Form in diesen Hss. gleich ist, sondern auch der — wenigstens nach bisheriger Auffassung — nicht notierte und eben auch nicht notierbare Rhythmus, d. h. daß die Hss., die an der zitierten Stelle nur einen einzigen, liqueszentifizierten, Ton kennen, rhythmisch nichts anderes meinen als die Hss., die hier eine liqueszentifizierte Tonrepetition kennen, genau wie man dies bei eindeutigen ornamentalen Erweiterungen tun wird, wenn etwa einem einzigen Ton in den meisten Hss. in einer Version zwei verschiedene entsprechen (*caeteris paribus*), also z. B. statt eines einzelnen silbischen *c* ein *cd* erscheint, so wird man notwendig annehmen, daß der rhythmische, gemeinte Wert der betreffenden Silbe<sup>20</sup> — identisch ist, d. h. die einzelne „zweitönige“ Version derselben Stelle die

<sup>20</sup>Bzw. des der Silbe zugeordneten rhythmischen Elements: Es kann ja sein, daß die übergeordnete Rhythmik modal war; dann kann eine Silbe dem kurzen, die folgende dem langen konstituierenden Element des rhythmischen Ablaufs zugeordnet gewesen sein — oder auch nur dem akzentragenden bzw. nicht akzentragenden Element etwa einer Akzentalternation als rhythmischem Muster (und man sollte sich immer bewußt sein, daß es zwar, wie R. Flotzinger so meisterhaft belegt, einfacher ist, von vornherein den Unterschied metrischer und rhythmischer Dichtung unbeachtet zu lassen, daß aber die volkssprachliche rhythmische, d. h. silbenzählende Dichtung nicht von der Notwendigkeit bestimmt ist, ja diese gar nicht kennen muß, Betonungen des übergeordneten rhythmischen Ablaufschemas oder Musters in den Akzenten der Wörter zu übernehmen bzw. ihr durch eine entsprechende Anordnung der Wörter zur Erfüllung des Akzentschemas durch Wortakzente zu entsprechen — die Natürlichkeit von *Burg Niedeck* muß für die silbenzählende Dichtung des Mittelalters, vor allem volkssprachlicher Lyrik nicht gegolten haben, ohne daß damit die Existenz derartiger Akzentalternation als übergeordnetes Schema als nichtexistent für die Zeit nachweisbar wäre; es kann doch wohl sein, daß allein das Prinzip des Silbenzählens die der Zeit gemäße poetische Reaktion auf solche übergeordneten rhythmischen Schemata gewesen sein kann, ja sein dürfte — es ist ja nicht einmal sicher, daß der Reim notwendig dem übergeordneten Schema immer entsprochen haben muß, daß also wenigstens im Reim mit Sicher-



beiden Töne in gleicher Zeitdauer singen läßt, also doppelt so schnell.

Man findet solche Varianten in dem von v. d. Werf herausgegebenen Melodien in so großer Menge, daß man das Auftreten von derartigen innermelismatischen Tonrepetitionen nicht anders als das Auftreten von entsprechenden Varianten mit (melisch) verschiedenen Tönen interpretieren kann, auch in rhythmischer Hinsicht. Und wenn die Versionen sich nur in solchen Varianten und gelegentlich verschiedener Tonhöhe kleiner Abschnitte unterscheiden, ist trotz der angesprochenen Reduktion des Bezeichneten der Neumenschrift späterer Stadien auf die Melik ja nicht von einer Irrelevanz des rhythmisch Gemeinten auszugehen — das Fehlen eines Bezeichneten und folglich eines Zeichens bedeutet nicht, daß das Gemeinte, die musikalische Wirklichkeit, ebenfalls auf solche Faktoren hätte verzichten müssen, zumal in einer Melodik, die klar auf poetische, rhythmische Dichtung, doch nicht auf Prosa oder *Streckverse* bezogen ist. Und daß die Melodieversionen in solchen Fällen die gleiche Melodie meinen, geht aus dem Kontext deutlich genug hervor:



Tant de sou- laz que je ai pour chan- ter

Die melischen Varianten zu Anfang können übrigens durchaus als bewußte Veränderungen gemeint sein, in  $M^{21}$  wird der Anfang mit einem Aufstieg, rhythmisch offensichtlich ornamental, vom Schlußton der Zeile gestaltet,  $U$ , die angesprochene Hs. mit Metzger Neumen, beginnt gleich mit dem ersten Hochtton, ob als sekundäre Entscheidung, ist nicht zu entscheiden, hier fehlen einfach potentielle ästhetische Beurteilungskriterien. Die Übereinstimmung zum Schluß, übrigens fast aller Versionen zeigt aber klar, daß hier höchstens der Anfang verändert worden ist (was  $U$  übrigens auch in der 7. Zeile tut). Daß die Variante auf *pour* daher als Ornament zu verstehen ist, scheint keine unhaltbare Vermutung, immerhin wird dadurch der Aufstieg akzentuiert, wenn die Sext durchschritten wird; sozusagen ein bewegungsmäßiges „Überschießen“; ein Ornament, das man also vielleicht ästhetisch als sinnvoll empfinden kann.

heit der Wortakzent dem rhythmischen Akzent entsprechen haben muß, obwohl dies natürlich sehr wahrscheinlich ist; es kommt auf die „gefühlte“ Dominanz des Wortakzents in der jeweiligen Sprache an). Merke: Nicht die Silbe ist Träger des rhythmischen Ereignisses, sondern das Element der übergeordneten, abstrakt denkbaren Rhythmik ist auf die Silbe silbenzählender Rhythmik zu beziehen — ach, wie kompliziert das doch klingt, wieviel einfacher ist die Identifizierung von Rhythmus, Zeichen, Bezeichnetem und Gemeinten in einem intuitiven Brei höherer Tiefsinnigkeit.

<sup>21</sup>Hiermit wird die in H. v. d. Werfs Ausgabe mit  $M^1$  bezeichnete Hs. zitiert.

Danach nun folgt, auf *chanter*, die Tonrepetition, die nur noch in einer weiteren Variante bzw. Hs. auftritt. Zunächst ist klar, daß der Schlußton einfach die sonst in vier Exemplaren der gleichen Melodieversion notierte Liqueszenz ersetzt. Auch wenn die Liqueszenz eine auch im 13. Jh. hinsichtlich der Frage, ob damit noch das Bezeichnete einer „Zierneume“, irgendeine artikulatorische oder gliederungsmäßige Ausführungsbesonderheit gemeint ist, oder nur noch eine Schreibkonvention, eine tatsächlich nur einfacher zu notierende „normale“ Ligatur vorliegt, nicht mit letzter Sicherheit zu erklärende Neume darstellt, so ist klar, daß der damit bezeichnete Ton als eine Art Durchgangston, auf keinen Fall als rhythmisch betonter oder langer Ton zu qualifizieren ist.

Wahrscheinlich stellt er auch hier schon einfach einen normalen, rhythmisch vom Kontext abhängigen Durchgangston dar, der ohne Schwierigkeit auch normal notiert werden kann, also als „voller“ Ton: Klar ist der Bezug zum Textklang, die liquide endende Silbe wird wie in alter Zeit nicht durch normale *clivis*-Figur, sondern durch ihre liqueszente Alternative vertont.

Es bleibt die Frage, wie man in diesem Kontext nun eventuell das Auftreten einer Tonwiederholung auf *chanter* in (nur) zwei Versionen beurteilen kann. Soll man dieses ebenfalls ornamentales Repetieren des gleichen Tons als Betonung ansehen, als gewollte, damit vielleicht verbundene Betonung und gar Dehnung? Angesichts der poetischen Struktur und der Parallelüberlieferung erscheint eine solche Annahme zumindest begründenswert — gerade im Reim ist die Rolle des Akzents auch in volkssprachlicher Dichtung nicht einfach als vortragmäßig von vornherein irrelevant anzusehen, d. h. eine musikalische Betonung, zudem noch gegen (beschränkt) andere Versionen der gleichen Melodie, müßte schon als bemerkenswerter Akt der betreffenden zwei Notatoren angesehen werden.

Die Problematik einer Zuordnung von Melisma, eventuell Melismengröße zu der im Reim zwangsläufig gegebenen akzentischen Verhältnissen, die man auch „übersetzen“ kann in die Frage nach der Auswirkung der „hörbaren“ Struktur der vertonten Dichtung in der Vertonung, stellt sich exemplarisch auch bei der entsprechenden Stellung von Tonrepetitionen.

Auch hier findet man die gleichen Möglichkeiten wie bei „normalen“ zweitönigen Melismen aus melisch verschiedenen Tönen. In den Melodien zu R. 106, *MMM XII*, ed. H. v. d. Werf, S. 9, findet man den Reim *Mais ce n'ier ja que doi-e* (zu *de tel don con de joie*). In einer Hs., **Mt** ist der Akzent dieses Reims mit einem dreitönigen Melisma versehen, die unbetonte Schlußsilbe mit einfachem Ton. In der Hs. **O** dagegen findet man auf *doie*, also auf der Akzentstelle die Tonwiederholung, mit liqueszentem 2. Ton, scheinbar<sup>22</sup> ein klares Anzeichen einer Betonung o. ä., auf der unbetonten Silbe aber ein dreitöniges Melisma: Von dem Umfang eines Melismas auf eine Relation zu Akzent oder Länge, wie sie die poetische rhythmische Form wiedergibt, schließen zu wollen, erweist sich also als sinnlos; das gilt aber dann auch notwendig für Tonrepetitionen.

Im gleichen Lied dagegen findet man in der folgenden Zeile *Avoir tel bien de li* die liques-

<sup>22</sup>Im Gegensatz zu modernerem, ungebildeten Sprachgebrauch, wird hier zwischen *scheinbar* und *anscheinend* unterschieden.

zente Tonwiederholung auf *de* in der Hs. mit dem Sigl **O**, in **Mt** dagegen nur einen einfachen liqueszentifizierten Ton, und schließlich in **R** nur einen „normalen“ Ton, auf *li* in **O** und **Mt** eine zweitönige Wendung, in **R** aber einen einzelnen Ton. Hinsichtlich einer angenommenen Sonderrolle der Tonwiederholung gegenüber anderen mehrtönigen Wendungen ergibt sich damit, daß entweder alle Silben gleichlang gesungen wurden, vom der silbenzählenden Form übergeordneten Rhythmus her also wesentlich der Akzent zur Wirkung gelangen konnte, oder daß der Akzent nichts mit der metrischen Natur der musikalisch rhythmischen Silbenvertonung zu tun haben kann. Letzteres bedeutete die Herrschaft eines Rhythmus wie des modalen, also eines übergeordneten rhythmischen Schemas, das vielleicht, aber nicht notwendig der poetischen Rhythmik entsprechen mag (im Fall von akzentalternierend deklamierbarer lateinischer Dichtung wie der Vagantenstrophe; für französische silbenzählende und reimende Dichtung ist ein solcher Zusammenhang nicht gegeben). In beiden Fällen aber ist die Verteilung der Tonwiederholungen so, daß sie weder eine akzentische, noch eine metrische, d. h. dauerquantitative Sonderrolle haben kann, sondern in gleicher Weise wie jedes andere Melisma kurz, betont, unbetont oder lang ausgeführt werden muß, je nachdem wie der übergeordnete oder der poetische Rhythmus es verlangt.

Und wollte man den freien ungebundenen Vortrag bevorzugen, was auch immer das sein soll, so eine Art Rezitativ?, bliebe bei der Eindeutigkeit der Akzentlage gerade im Reim einmal der Zwang zur Begründung, warum denn dann überhaupt gedichtet, bzw. Dichtung vorgetragen worden sein sollte, d. h. ein in dieser Hinsicht etwa vorausgesetzter Äqualismus o. ä. ließe jede Vertonung als mit der rhythmischen Natur des Textes völlig unverbundene zufällige Zuordnung von Tönen zu Silben erscheinen. Zum andern aber kann dann auch die Tonrepetition natürlich keine rhythmische oder metrische Sonderrolle beanspruchen. Tonrepetitionen sind mögliche Bildungen wie andere Melismen, die man im „freien“ rhythmischen Vortrag — von rhythmischer Dichtung! — ja vielleicht auch jedes mal anders vortragen kann, so nach Zumthorschen Muster — nur warum soll man dann noch gedichtet haben, was doch eine gewisse Mühe gemacht haben dürfte, reine Prosa wäre dann doch so viel einfacher gewesen.

Eine Parallele findet man oft genug, z. B. in den Melodien zu R 273 des gleichen Dichters, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XII, S. 22: Reimschlußsilben, hier immer betont, erhalten häufig Einzeltöne, gelegentlich aber auch ein zwei- oder dreitöniges Melisma, z. B. auch mit Tonwiederholung, wie *ib.*, S. 20, **K**, 5, 10, und S. 22, **K**, 9, 10; im Strophenschluß, *Du deable, qui mult estoit poisanz* — eine beherzigenswerte Äußerung — erhält ausgerechnet die unbetonte Paenultima in drei Versionen die Tonrepetition nebst Liqueszenz, die betonte Schlußsilbe aber („nur“) ein zweitöniges Melisma.

Soll man wirklich annehmen, daß der Komponist bzw. Sänger nicht die letzte Silbe, dem Versrhythmus entsprechend, sondern ausgerechnet die Silbe der Tonrepetition besonders herausgehoben hat? Eine solche Vermutung wäre ausschließlich dann sinnvoll, wenn man ein übergeordnetes Rhythmusschema voraussetzt, wie z. B. einen modalen Rhythmus, der sich um den poetischen Rhythmus, d. h. auch das silbenzählende Prinzip einen *deable* schert: Dessen Automatik könnte tatsächlich imstande gewesen sein, die Effekte poetischer Rhythmik sozu-

sagen aufzuheben; nur dann hat die Tonwiederholung nichts mit der Rhythmik zu tun, sie kann, genauso wie „normale“ zwei- oder dreitönige Melismen schnell, betont, unbetont oder lang vorgetragen werden (die Hypothese, daß direkt hintereinander folgende Melismen oder Tonrepetitionen, wie im Beispiel, 10 auf Seite 554, alternierenden Rhythmus, sei es hinsichtlich Zeitquantitäten, sei es hinsichtlich Akzentalternation, als übergeordnetes rhythmisches Schema ausschließe, ist unhaltbar, weil, als Beispiell, eine in zwei *semibreves* aufgelöste *brevis* und eine folgende in zwei *breves* aufgelöste *longa* ja nicht unmöglich sein muß).

Wenn die beiden Sonderfälle hier statt einer Tonrepetition eine *pes*-Figur notiert hätten, würde man selbstverständlich von einem weder das poetisch rhythmische Betonungsschema, noch eventuelle rhythmische Gegebenheiten eines übergeordneten Rhythmus gestört sehen, sondern von einer „schnellen“ Verzierung sprechen (müssen). Zu fragen bleibt also, ob eine Tonwiederholung grundsätzlich nicht auch in solcher Weise bewertet werden darf oder kann, ob das Repetieren eines Tons in jedem Fall nur im Sinne einer Längung oder auch Betonung gesehen werden muß — einfach den (wie alten?) Namen der Neume *pressus* zur Erklärung, ob implizit oder explizit, heranzuziehen, und jede Tonwiederholung als etwas, das „Druck auf die betroffenen Noten“ ausübt, zu deuten, verbietet schon die Notationsgeschichte, die in diesem Stadium einen Unterschied zwischen *bivirga/bistropa* und *pressus* nicht mehr bezeichnet; daß dies aber ein Beweis sein sollte, daß deshalb unbedingt jede Tonwiederholung in irgendeinem Sinne etwas „pressendes“ sein sollte, ist zumindest nicht von vornherein klar, bedürfte also einer überzeugenden Argumentation.

Wie angesprochen, mußten die Notatoren, zumindest in der frühen Zeit des beginnenden 13. Jh., wie z. B. der, der die Metzzer Notation für die hier besprochene Hs. Paris *BN f. f. 20050* verwendete, mit der Praxis und der Notation der liturgischen Lieder vertraut sein, daß man so notieren außerhalb eines Unterrichts im liturgischen Singen gelernt hat, ist sicher nicht auszuschließen, aber doch wenig wahrscheinlich<sup>23</sup>; und Bezeichnetes der Notation war nur noch die Melik. Man wird daraus jedoch nicht schließen können, daß die Verwendung einer Notation nun mit rein melischer Bedeutung für ein ganz anderes Repertoire — Gregorianische Gesangstexte reimen sich seltenst, und habe auch seltenst strophische, rhythmische Form, und die Hymnen sind meist nicht gerade sehr melismatisch — deshalb etwa den Gregorianischen Rhythmus der Zeit auch auf die zu notierenden weltlichen Melodien übertragen haben müsse, was dies konkret auch immer heißen mag. Wenn die Schrift dies nicht leistet, konnte man nur das vorgegebene Bezeichnete verwenden — oder mußte in diesem Rahmen neue, zusätzliche Rhythmuszeichen entwickeln; daß dies aber die Tonrepetition gewesen sein sollte, nun, das kann man nicht einfach

<sup>23</sup>Übrigens, der doch in den *buochen* so ausgebildete Tristan kennt die Notenschrift offensichtlich nicht als Unterrichtsstoff in *Musik*, die er ja auch recht professionell lernt; der normale *organizator/organista*, was natürlich dem deutschen *Spielmann* genau entspricht, nicht dem Berufsstand von Leonin und Perotin, beherrscht diese Kunst von diesem Stand her offensichtlich nicht, was auch für Ritter Horn gilt, einem weiteren musikalischen Wunderhelden. Näheres dazu kann man im betreffenden Kapitel zum auch musikalischen Helden in Verf. *Musik als Unterhaltung* erfahren. In *Flamenca* lernt der Held liturgisches Singen, was den Fähigkeiten einiger Troubadours, nach den *Vidas*, entspricht

voraussetzen, ohne sich einer methodisch absurden Nichtbeachtung der notationsgeschichtlichen Gegebenheiten und der Vermengung der Ebenen von Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem schuldig zu machen.

Angesichts der Arbeit, die die poetische Form den Dichtern gemacht haben dürfte, aber auch der sinnlichen Qualitäten, der Silbenzahl pro Zeile, den strophischen Strukturen sowie der Eingängigkeit der Schemata, die sich besonders in Gleichklang und Akzent im Reimprinzip manifestiert, erscheint die Annahme wohl nicht als völlig absurd, daß auch der Vortrag solcher Lieder seinen Sinn nicht nur in der Art von Prosa oder Gregorianischer *musica plana* gehabt haben könnte. Die Dichter, die z. Teil ja auch nicht nur exordialtopisch, sondern tatsächlich Sänger waren, nämlich u. a. ihre eigenen Texte zum Vortrag brachten (eventuell mit Hilfe von professionellen, weltlichen, Musikern), wie z. B. Tristan, wenn er einen von ihm selbst erfundenen Lai auch noch selbst vorträgt (was für Ritter Horn ebenfalls gilt), könnten also mit ihrer Bemühung um poetische Form auch an den Vortrag gedacht haben. Insofern erscheint auch die Annahme nicht völlig absurd zu sein, daß Notatoren bei ihrer Übertragung der Schrift der liturgischen Melodien auf diese weltliche Vortragskunst<sup>24</sup> das Fehlen rhythmischer Angaben in dieser, ja vom Choral her vorgegebenen Schrift gar nicht so sehr als Problem empfunden haben müssen, konnte doch der Text als wesentlicher Rhythmusträger oder zumindest als Repräsentant der gemeinten Rhythmik angesehen werden (wenigstens in der Sicht von Notatoren, die die Rhythmik kannten, also in der jeweiligen strophischen, silbenzählenden Form der Lieder die gemeinte Rhythmik repräsentiert sehen konnten).

Insofern könnte also der von der Notationsherkunft aufgezwungene Verzicht auf rhythmische Angaben im Sinne der Überlieferung antiker griechischer vertonter Texte ohne eigene musikalische rhythmische Zeichen gesehen werden — sicher, Verf. ist sich auch bewußt, daß die antike Metrik nichts mit der Rhythmik von weltlichen, volkssprachlichen Liedern des 13. Jh. zu tun hat, hier handelt es sich um einen Vergleich hinsichtlich der Notwendigkeit oder Überflüssigkeit von eigenen rhythmischen Zeichen. Die Möglichkeit einer solchen Erklärung ist jedenfalls nicht ohne weitergehende Begründung auszuschließen: Es ist also durchaus möglich, daß der Rhythmus eines weltlichen Liedes zu den *vergessenen Selbstverständlichkeiten* zählt, die vornehmlich in der rhythmischen Gestalt des ja notierten Textes, seiner Strophen, Verse und Reime, bzw. durch die immer gleiche Silbenzahl und die Reimstruktur repräsentiert gesehen wurden und gesehen werden konnten. Daß die Notatoren daher keinen Anstoß an dem Bezeichneten der Vorgabe, also der Nichtexistenz eines rhythmischen Bezeichneten in der Neumenschrift, der einzigen Notenschrift, die verfügbar war, nehmen mußten, ist somit keine absurde Annahme — woher hätte man, wenn man kein Innovator erheblichen Ausmaßes war, denn eigentlich die Idee dafür nehmen können, daß Notation auch den Rhythmus notieren könne oder müsse? Es ist doch kein Zufall, daß sich eine rhythmische Notation in Melismen entwickelt hat, denn da

---

<sup>24</sup>Und daß die Hinzufügung von Noten allein aus Gründen sozusagen eines fiktiven Gesamtkunstwerks zu verstehen sein sollte, vielleicht zur Vexierung nachfolgender Generationen von Musikwissenschaftlern, scheint selbst angesichts solcher Sammlungen wie dem *Roman de Fauvel* auch nicht gerade wahrscheinlich.

tritt sie eben zuerst auf, und zwar strukturell begründet: Rhythmische Einzelwerte erhalten erst später „ihr“ adäquates Zeichen; Ligaturen kann man nur in Melismen schreiben, nicht in syllabischen Motetten.

Angesichts des Umstands, daß aus der betreffenden Zeit keine hörbaren Melodieaufzeichnungen erhalten sind, aber auch keine Ausführungsstradition vorliegt, ist natürlich auch die Annahme möglich, daß die Trouvères wie die Troubadours die poetische Form — etwas vulgär ausgedrückt — lediglich aus Jux und Tollerei erarbeitet haben, eigentlich aber nur an eine prosaische Vortragsweise zu denken fähig gewesen sein könnten, wie sie ihnen, wenn sie regelmäßige Kirchgänger waren, was bei einem Dicher wie Herzog Wilhelm IX. von Aquitanien nicht gerade sehr wahrscheinlich ist, beim sonntäglichen Kirchenbesuch begegnen mußte; daß sie der Zeitersparnis wegen den aufkommenden Typ der *stillen Messe* bevorzugt haben könnten, ist zwar auch nicht auszuschließen, aber hier doch eher irrelevant. Nur, wahrscheinlich dürften solche Ideen ja wohl nicht gerade sein. Man wird sich im Gegenteil bei nicht exzessiv melismatischen Melodien, wozu man *Bele Doette* zählen mag, s. o., 3.1.1 auf Seite 545, besser vorstellen können, daß man gerade der poetischen Rhythmik wegen das Fehlen der Möglichkeit, rhythmische Werte zu notieren, in der übernommenen Neumenschrift nicht als besonderes Problem empfinden mußte. Schließlich, die Angaben von Johannes de Grocheo hinsichtlich rhythmischer Eigenheiten weltlicher Liedgattungen — ja, die können auch instrumentaler Natur sein — sind ja deutlich genug: Eine *estampie* konnte wohl jeder Spielmann rhythmisch korrekt wiedergeben, weil da gerade die Rhythmik nicht essentieller Faktor der Individualität einer solchen Komposition gewesen sein dürfte (man wird z. B. die Gestaltung einer *clausula* nach dem ersten Modus nicht als rhythmisch individuelle Erfindung ansehen können, sondern als die Aufgabe, aus einem *tenor* und seinen kontrapunktischen Gegebenheiten eine rhythmisch konzise „Verwirklichung“ des 1. Modus zu gestalten — individuell sind Melik, im kontrapunktischen Rahmen, und Abschnittsbildung; daß dies bald langweilig wurde — ist einer der großen Entwicklungsfaktoren, die um 1300 die endgültige Notierbarkeit freier rhythmischer Erfindungen erlaubte: Darin liegt doch die ungeheure musikhistorische Bedeutung des Vorgangs der Notierung von Rhythmus).

Ist somit wenigstens die Möglichkeit eines Verständnisses eröffnet, warum die Notatoren auch weltlicher Melodien nicht von vornherein auf das Mittel der Verwendung von Neumen verzichtet haben, nur weil diesen Vorgaben von vornherein die klaren rhythmischen Angaben fehlen, so bleibt — in Hinblick auf die hier angesprochene, merkwürdige Umdeutung von Tonwiederholungen — also die Frage nach der Besonderheit der Varianten, in denen in Melismen, größeren oder kleineren, gelegentlich Tonwiederholungen eingeführt werden. Auch hier liegt wie angedeutet eine der Gregorianischen Praxis geläufige melische Bildungsweise vor. Und auch von da erhebt sich die Frage wie ein Drache aus seinem Lager, warum denn nun eigentlich Tonwiederholungen so etwa völlig anderes sein müßten als Folgen von zwei verschiedenen Tönen über gleicher silbischer Einheit.

Natürlich dürfte, trivial bei einem annähernd äqualistischen Vortrag der Chormelodien, der Vortrag einer Tonwiederholung länger, vielleicht genau doppelt so lang, gedauert haben als der Vortrag eines einzelnen Tons. Nur, genau dieser Sachverhalt begegnet natürlich auch

beim Vortrag von zwei verschiedenen Tönen pro bezogener Einheit. Auch hier läßt sich kein zwingender Grund erkennen, warum gerade eine Tonwiederholung vor allem rhythmisch etwas grundsätzlich anderes darstellen sollte als zwei ungleiche Töne.

Die Annahme, daß Tonwiederholungen in Melismen melisch gesehen von vornherein melisch etwas Merkwürdiges, Ungewohntes und eigentlich Unsinniges sein müßten, das nach einer anderen Begründung schreit, widerspricht der Natürlichkeit solcher Tonrepetitionen in Choralmelodien. Und daß solche Bildungen nun in der Notation weltlicher Lieder plötzlich eine ganz andere Bedeutung erlangt haben sollten, ist zumindest aus der Notation gerade nicht erkennbar, denn ohne eigene Erfahrung ist nicht auszuschließen, daß hier ein Effekt der Gregorianischen Melodien vorlag, der als solcher auch in weltlichen Melodien Gefallen hätte finden können — die Notation jedenfalls läßt keinen Unterschied erkennen: Für die Behauptung eines grundsätzlich neuen, eigenen, rein weltlichen Bezeichneten dieses Effekts gibt die Notation jedenfalls nicht den geringsten Hinweis. Es besteht also kein Zwang, weil das Auftreten von Tonwiederholungen z. B. für den an barocker Musik geschulten Hörer zu Anfang von Melismen ungewohnt erscheint<sup>25</sup>, einfach auszuschließen, daß die Opposition zwischen einem und zwei wiederholten Tönen in einem Melisma keine rein melische Opposition sein könne oder dürfe, schließlich tritt sie ja auch gelegentlich auf als reine Verzierung, wie oben exemplifiziert.

Natürlich kann man auch, unter der einfachen Voraussetzung, daß zwei mehr ist als eins, postulieren, daß hiermit eine neue Art der metrischen Kennzeichnung von Tönen erfunden worden sei, was sich auch auf moderne Choralpraxis stützen könnte, allerdings unter Absehung davon, daß wohl niemand mehr behauptet, diese moderne Praxis sei identisch mit der irgendeiner mittelalterlichen Periode, oder gar mit der ursprünglichen. Man müßte so voraussetzen, daß zwei deutlich voneinander abgesetzt notierte Töne eigentlich einen einzigen, nur dauermäßig längeren bedeuten, daß die entsprechenden Diskrepanzen zwischen den verschiedenen, grundsätzlich die gleiche Melodie überliefernden Hss. dann eben verschiedene rhythmische Ausführungen an der gleichen Stelle bedeuteten.

Man könnte diesem Ansatz gewisse methodische Rechtfertigung zu verleihen suchen, wenn man wenigstens eine Version hat, die derartige melismatische Tonrepetitionen gar nicht kennt. Dann und nur dann könnte man vielleicht noch von einer individuellen Konventionsbildung sprechen, die bisher unbekanntere Möglichkeiten der (angeblichen) Bezeichnung längerer Töne neu in die Neumenschrift einbringt, und zwar unter Verwendung eines komplexen Zeichens, das ursprünglich und in der neumatischen Umgebung eine ganz andere Bedeutung besitzt, nämlich die der Tonwiederholung, die es schließlich ja häufig genug im Choral gibt. Nur, „leider“ kennen so gut wie alle Hss., die Lieder der Hs. mit H. v. d. Werfs Sigl **U** ebenfalls überliefern, auch die melismatische Tonwiederholung, so daß sie nicht einfach aus der angedeuteten Kon-

<sup>25</sup>Auch die, hier nur als Beispiel, nicht als Entsprechung, angeführte Praxis des Hoquetus klingt Ohren, die traditioneller Musik verpflichtet sind, gewiß ein wenig seltsam; nur, die Praxis ist eindeutig lesbar überliefert und kennt zudem sogar noch tempomäßig ganz verschiedene Tonlängen. Auch hier bedeutet Tonrepetition nicht etwa eine Abhängigkeit von metrischer Dauer von Tönen, ja eine solche Beziehung herzustellen, erschiene hochgradig absonderlich.

ventionsneuerung auszuschließen sind; d. h. daß alle „weltlichen“ Neumenhss. genau die Praxis der choralischen Notation von Tonwiederholungen kennen, als Bezeichnung von Tonwiederholungen; Lugs einmalige Deutung wäre also notwendig als einmalige, für niemand anderen als Lug, Flotzinger und den Schreiber verständliche völlig neue Konvention anzusehen; daß das wahrscheinlich sein soll, darf vielleicht gefragt werden.

Wäre aber dieses Mittel allen Hss. bekannt, so ergäbe sich unter dieser seltsamen Hypothese, daß Tonwiederholungen *lange* Töne angezeigt hätten, ein derart widersprüchliches Bild der Rhythmik — angesichts der Diskrepanz der „Verteilung“ von melismatischen Tonwiederholungen in den verschiedenen Versionen —, daß keine andere Lösung mehr bleibt als die Annahme, der Vortagsrhythmus der Trouvère-Lieder sei so prosaisch und frei gewesen, daß jeder, dem an irgendeiner Stelle der Sinn nach einem längeren Ton gestanden hat, denn auch problemlos den gewählten Ton lang habe singen können, da wo andere einen kurzen Ton zu singen pflegen. Sicher, es gibt auch in neuerer Zeit „Redner“ bzw. Menschen, die einen Text laut vortragen, und mit einer gewissen Regelmäßigkeit zur Unterstützung der Bedeutung ihres Textes irgendwo einen beliebigen Wortakzent besonders hervorheben, ohne daß der Hörer den Grund erkennt, warum solche Hervorhebungen gerade da erscheinen, wo sie verkündet werden<sup>26</sup>, nur diese Praxis auf den Vortrag mittelalterlicher strophischer Lieder entsprechend zu übertragen erscheint zumindest als sehr kühn.

Hinzu kommt noch eine Beobachtung: Wenn in der oben in der ersten Zeile zitierten Liedmelodie in **U** acht (die Wiederholungen mitgezählt) von 51 Melismen eine melismatische Tonrepetition aufweisen, Tonrepetitionen dazu noch in Wiederholungen der Melodie unterschiedlich begegnen, müßte die Rhythmik tatsächlich geradezu erratisch, oder stochastisch im Sinne einer neueren Art, Klänge erzeugen zu lassen, gewesen sein; von einer irgendwie regelmäßigen Alternation zwischen langen und kurzen Tönen zu sprechen — nur auf Anfang oder Mitte von Melismen gerechnet —, ist damit ausgeschlossen, wenn man die Gesamtzahl von Tönen, auch

<sup>26</sup>Offenbar handelt es sich da um ein formales Rudiment der älteren, sinngemäßen Praxis der deutschen Sprache bzw. Aussprache, durch besondere Betonung des betreffenden Wortakzents, die Wörter im Redefluß hervorzuheben, denen auch eine besondere Bedeutung zu kommt; so wird man den Satz, *Sie sind ein Esel* wohl nicht auf *ein* besonders betonen. Für die moderne Praxis ist dagegen das Fehlen eines solchen Bezugs zur sinnvollen Semantik eben des vorgetragenen Textes das, was die Neuheit ausmacht. Man kann derartige Neuerungen z. B. im Vortrag von Wendungen wie *an einem Stráng/Strick ziehen* und *an einem Tisch sitzen* finden, was der an die ältere Praxis gewohnten Hörer zur etwas irritierten Frage führen muß, was denn eigentlich an dem *Strang* oder am *Tisch* so essentiell sein könnte, denn wichtig ist eigentlich ja die Einheit, also *der eine Strang*, nicht die Auswahl gerade des Wortes *Strang* statt alternativ *Tau*, *Strick*, *Seil* etc.

Solches rhetorisches Neuertum, das eine ganz neue Einstellung zur Relation von Sinn und Sprachklang, speziell des Akzents, wenn nicht bemerkenswerte Unfähigkeit im Gebrauch der Muttersprache verrät, bereits auf mittelalterliche Melodien zu übertragen, verbietet schon der Umstand, daß dieses Merkmal deutscher Sprache für altfranzösische Textaussprache gar nicht vorausgesetzt werden kann — und daß sich eine solche Praxis selbst heute noch nicht beim Vortrag z. B. von Walzern durchsetzen konnte, sonst wird eine rhythmisch neue Form entstehen.



ohne Schlußtöne von Melismen, zum Vergleich anführte, was methodisch ja eigentlich sinnvoller wäre. Daraus wird deutlich, daß die Interpretation von Tonwiederholungen als Zeichen für *lange* Töne zu einer Situation des Auftretens langer Töne führt, die solche „Dehnungen“ zu sporadischen Sonderereignissen werden läßt, also zu einer Folge nur von *Pyrrhichii* nebst äußerst selten, und dann völlig unvorhersehbar auftretenden *longae* bzw. Betonungen. Die Heraushebung der Tonwiederholung als spezielles rhythmisches Zeichen erscheint demnach als höchst seltsame Interpretation, die aber z. B. von Flotzinger akzeptiert wird — weshalb hier darauf einzugehen ist.

Diesen Eindruck bestätigt ein Blick auf weitere Melodieniederschriften in der Hs. **U**: Die reich mit Varianten überlieferte Melodie zu R 1010, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 260 ff., kennt in **U** überhaupt keine Tonrepetition, in anderen Hss. dagegen kommen solche vor, z. B. in **M**. Wollte man also jede Tonrepetition als Zeichen für einen langen, betonten oder sonstwie rhythmisch hervorgehobenen Ton interpretieren, findet man hier also eine Melodie ohne Rhythmus — die melische Parallelität steht außer Frage —, und die Annahme, daß die melischen Varianten in den meisten Fällen als ornamentale Floskeln interpretierbar sind, wäre nicht leicht zu bestreiten (vgl. auch *ib.*, S. 273, zu R 1913<sup>27</sup>), denn man wird vernünftiger Weise, s. aber u., wohl eine generelle, für alle möglichen Neumen bzw. melischen Bildungen gültige, und sich in Zeichen ausdrückende Opposition des Bezeichneten zwischen *Kurz* und *Lang* erwarten dürfen, also wie bei den Zeichen und den rhythmischen Neumenschriften, auch wenn da, ausweislich mehrfacher Längenbezeichnung — mit Querstrichlein schließende *flexa*, der ein senkrechtliches Strichlein zusätzliche Länge verleiht, oder auch zusätzliche Buchstaben wie *t* —, nicht einfach der Grundsatz *tertium non datur* zu herrschen scheint.

In der Melodie zu R 634, *ib.*, S. 206 f., findet sich das gleiche Phänomen einer solchen (d. h. nach so seltsamer Deutung) „rhythmuslosen“ Melodie — denn, wenn man schon ein Zeichen entwickelt haben soll, dann bedeutet seine Nichtverwendung an Stellen, an denen es sonst vorkommen kann, daß eben keine *langen* Töne auftreten — und das auch noch, obwohl eine andere Überlieferung sehr wohl solche Zeichen (angeblich! nach der neuesten These) kennt: Auch wenn die Melodie nicht notwendig dieselbe ist, ist doch in Hinblick auf die poetische Struktur kaum zu erwarten, daß harsche Gegensätze gerade hinsichtlich des Rhythmus bestehen müßten, will man diese These annehmen; und gerade die Rhythmik dürfte stabiler gewesen sein als die Melik, eben der Rhythmik des ja einstimmig vertonten poetischen Textes, d. h. zumindest der strophisch strengen Form immer gleicher Silbenzahlen pro entsprechender Einheit, wegen; ausweislich der absoluten Unmöglichkeit, aus der Struktur des Textes ohne Vorwissen irgendeine

<sup>27</sup>Hier findet man in **R** übrigens einen der nicht häufigen Fälle, daß eine Tonwiederholung auch am Ende eines Melismas auftritt, und zwar charakteristischer Weise „zwischen“ den Silben *Fon foille et*, also bei einer Synalöphe, wo ersichtlich die Tonrepetition am Ende des ersten, mit fünf Tönen nicht ganz kleinen Melismas direkt überleitet zum nächsten, viertönigen Melisma: Die Folge ist: *c dcbaa GaGF E*; das wiederholte *a* verbindet also die beiden Melismen zu einer „motivisch“ wohl so zu verstehenden Folge *c dc ba aG aGF — E*; man sollte solche Funktionen neumenabschließender Tonwiederholungen beachten.

rhythmische Gestalt begründet rekonstruieren zu können, ist nicht zu schließen, daß die wirkliche Rhythmik etwa keine Schematismen, wie, z. B.!, modalrhythmische Muster aufgewiesen haben kann oder darf. Daß aber strophische Form die Existenz einer solchen schematischen Rhythmik allgemein begründen kann, dürfte auch keine Probleme bereiten. Somit besteht also die Möglichkeit, daß ein Notator von vornherein einen rhythmischen Automatismus implizit so mitgedacht hat, daß ihm das Fehlen der Überlieferbarkeit durch die Notation keine besonderen Probleme bereiten mußte: Die silbenzählende Charakteristik der Dichtung konnte hier als ausreichend erlebt werden — auch wenn der heutige Betrachter bei Vermischung von Zeichen, Bezeichnetem und Gemeinten und der unreflektierten Voraussetzung moderner Möglichkeiten am liebsten auf „freie“ Rhythmik schließen möchte. Dieser Schluß kann, wie nun mehrfach gesagt, falsch sein.

Dies wird nicht verbessert durch die willkürliche Annahme, daß bestimmte Zeichen aus irgendeinem Grund *Längen* bedeuten sollten, zumal wenn diese (angeblichen) Zeichen für *Länge* so zufällig verteilt unter den verschiedenen Überlieferungen auftreten, in Konkurrenz zur natürlichen Bedeutung der entsprechend gedeuteten Zeichen, nämlich der Tonrepetition stehen und dann auch noch nie theoretische Begründung besessen haben können — auch ist nicht erkennbar, daß diese (angeblichen) Zeichen für *Länge* irgendeine Nachfolge erhalten hätten: Das sofort verständliche Zeichen der besonders *langen longa* in modalrhythmisch notierten Hss. ist nicht die Tonrepetition — welch abwegiger Gedanke —, sondern ganz einfach eine in der „Zeitachse“ besonders lang geschriebene *longa*, also eine *virga* mit besonders langem Kopf, keinem Quadrat, sondern einem länglichen Rechteck. Ein solches Zeichen für besondere Länge erscheint intuitiv geradezu trivial, nicht aber die Tonrepetition, die doch klar *Tonrepetition* bezeichnet, was denn sonst?

Auch in der ebenfalls sehr reich überlieferten Melodie zu R 209, *MMM XI*, S. 196 ff. findet man die Relation von 12 Tonwiederholungen zu 67 Melismen, d. h. in 55 Melismen kommen keine (angeblich) langen Töne zu Anfang oder in der Mitte vor — daß so wenige Tonwiederholungen auftreten, erscheint dagegen selbstverständlich. Die Folge einer solchen Interpretation der Tonwiederholung kann also nur die sein: Die Länge eines Tones stellt eine recht extreme Ausnahme dar; nicht gerade ein Hinweis auf eine mit Längen und Kürzen arbeitende Kompositionsweise, wie etwa die modale Rhythmik — die spätere wird man kaum anführen können, weil da die Anzahl der metrischen Werte viel zu groß ist. Bei einer mit zwei Zeichen und damit zwei oppositionellen Bezeichneten arbeitenden Rhythmik dürfte man wohl eine gewisse Gleichverteilung erwarten — will man nicht die völlig freie, beliebig „längender“ Eingriffe zugängliche prosaische Rhythmik voraussetzen, die als Vortragsweise reiner Prosa angemessen erscheinen könnte. Auf weitere statistische Belege dieses Umstands kann wohl verzichtet werden, von einer auch nur annähernden Gleichverteilung der (angeblichen!) rhythmischen Werte ist in keinem Stück zu sprechen.

Auch bei Betrachtung einiger Versionen des bereits oben zitierten Liedes von Gace Brulé, *MMM XI*, S. 417 ff., kann der Eindruck nicht verwischt werden, der sich bei dem unabdingbaren Vergleich verschiedener Versionen ergibt: Das Erscheinen von melismatischen Tonwiederholun-

gen ist offenbar zufallsbedingt bzw. so „logisch“ wie die melischen Fortschreitungen zwischen zwei Tönen: Wenn der Notator  $M^1$  einen (angeblich) *kurzen* Ton singt, singen die von  $U$  und  $O$  einen (angeblich) *langen*, wenn  $O$  einen — nach der hier vorausgesetzten (aber nicht akzeptierten) Deutung — *langen* Ton notiert, also eine melismatische Tonrepetition, schreibt  $U$  eine *flexa*,  $M^1$  dagegen einen (angeblich) *kurzen* Ton, auf *leissier* finden die Notatoren von  $M^1$  und  $M^2$  einen (angeblich) *langen* Ton passend, der von  $K$  dagegen einen *kurzen*, der von  $U$  schreibt eine *flexa*, der von  $O$  gleich einen ganzen dreitönigen *climacus*.

Derartige Diskrepanzen kann man in ausreichender Zahl herbeibringen; Diskrepanzen, die für eine solche Deutung der melismatischen Tonrepetition nur dann auflösbar wären, wenn man die für Verse Leibgebers<sup>28</sup> durchaus natürliche prosaische Vortragsrhythmik auf die altfranzösische Lyrik übertragen will — warum nicht, wäre natürlich zu fragen, denn eine endgültige Antwort wird nur ein inständig zu erhoffendes Begegnen mit dem Erfinder der Melodie bzw. den Erfindern der Varianten oder anderen dereinst in himmlischen Gefilden geben können (und natürlich, A. Berg komponiert strophische Lieder ja auch nicht mehr strophisch — nur, soll man diesen ungeheuren Fortschritt der Musik schon für das noch so finstere Mittelalter voraussetzen dürfen?). Daß allerdings die seit Beda explizit mit dem Gesang verbundene rhythmische Dichtung Prosavortrag postuliert hätte, verlangt als Deutung die Gleichsetzung von *hymnus*, *sequentia* etc. mit vertontem Bibeltext — nur eines darf dabei nicht vergessen werden: Die Gregorianik hat eine Form erfunden, Prosatexte auch ästhetisch sinnvoll zu vertonen, die Trouvère- und Troubadourdichtung aber ist klar keine Prosa und verwendet auch nicht Gregorianische Melodieformen. Dennoch sollte die rhythmische Erscheinung beider im 13. Jh. gleich gewesen sein?

Diesen total freien Rhythmus, den eine derartige Interpretation melismatischer Tonwiederholungen erzwingt, bestätigt auch die Beobachtung, ebenfalls am betrachteten Lied, wenn man in der zweiten Versmelodie in  $U$  liest:

U

M

Da- mes m'es- tuet et guer- pir et leis- sier;

Auf *m'estuet* findet man in  $U$  das Ornament einer Vorwegnahme des folgenden Tons, übrigens ein klarer Beweis dafür, daß nicht etwa immer die Schlußöne von Neumen irgendwie hervorgehoben gewesen sein können. Wenn auf der folgenden Silbe  $U$  diese Figuration weiterführt, also statt des einfachen *climacus GFE* den mittleren Ton verdoppelt zu *GFFE*, ist

<sup>28</sup>Ja, wer soll das denn nun wieder sein? Manchmal tritt er auch auf als Siebenkäs.

nicht zu erkennen, warum das nicht eine Weiterführung genau der vorwegnehmenden Ornamentik sein darf, d. h. ganz einfach die Tonrepetition auch rhythmisch genau den einen Ton in  $M^1$  „ersetzt“. Entsprechend sozusagen umgekehrt wäre eine strikt rhythmische Interpretation melismatischer Tonwiederholungen danach zu fragen, warum nicht die Tonrepetition nebst Liqueszenz (hier immer als echte Liqueszenz, auf *leissier* in  $M^1$  nicht als *punctum auctum* wiedergegeben) rhythmisch genau der einfachen *flexa* in  $U$  entsprechen sollte, also auch die melismatische Tonrepetition denn nicht als melisches Ornament zu deuten sein darf.

Diese Frage, die nur von der hier, wegen ihrer nicht ganz leicht tragbaren Folgen zu betrachtenden Hypothese aufgegeben wird, wird noch drängender, wenn man die Wiederholung des zitierten Verses anschaut und bemerkt, daß  $U$  seine Tonrepetition nun auf einmal auch noch an anderer Stelle anführt:

Trop con-ven- dra et guer- pir et leis- sier;

Natürlich könnte man hier tiefsinnigst eine gewollte, die textrhythmisch identische Wiederholung vielleicht sogar synkopisch reizvoller erscheinende Verschiebung einer Länge konstatieren, nur macht die Identität der anderen Fassungen hier gewisse Schwierigkeiten: Die freie Verschiebbarkeit von Kürzen und Längen — bei Annahme der genannten Voraussetzung, daß melismatische Tonwiederholungen einfach Längen bezeichnen — bei gleichzeitiger Identität der anderen Versionen der gleichen Melodien lassen wieder keine andere Wahl als die Annahme eines völlig freien, total prosaischen Rhythmus, was wie mehrfach bemerkt, der strophischen Natur der Lieder nicht gerade entgegenkommt: Warum dann überhaupt der „Umweg“ über strophische Regelmäßigkeit?

Vergleichbare Situationen findet man auch in der Melodie zu R 1010, *MMM* XI, S. 260 ff., wenn z. B. in der Wiederholung von 1. in 3. die Hss. **a** und **T** den allen anderen Hss. gemeinsamen *climacus*, den sie beim ersten Auftritt der Melodie ebenfalls aufweisen, verwandeln, und dann noch unterschiedlich, nämlich einmal in *aaGF* oder *aGGF*, beide in Anbindung an einen vorangehenden höheren Ton, während die anderen, immerhin vier Hs. den *climacus* genau wiederholen. Es bleibt nur die Lösung, daß es sich bei der Tonrepetition gerade nicht um ein rhythmisch signifikantes Bezeichnetes handelt, sondern um eine rhythmisch invariante melische Variantenbildung handelt, die als nicht essentiell angesehen wurde, um ein Ornament also, dessen genaue Ausführung vielleicht offen bleiben muß, warum aber eigentlich? Warum sollte man nicht Töne ornamental wiederholen bzw. umgekehrt gesehen einmal durch einen Neueinsatz unterbrechen können? Von *rhythmischer Invarianz* muß deshalb gesprochen werden, weil ei-

ne rhythmische Signifikanz der melismatischen Tonwiederholung inkompatibel mit den melisch sonst gleichen Liedüberlieferungen wäre, die dann an anderen Stellen auch im Melisma Töne repetieren können.

Sicher, man findet auch in Wiederholungsteilen konsequente Beibehaltung melismatischer Tonwiederholungen, so z. B. in *Cil qui aime*, R 479, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XI, S. 366, wo bis auf die, partielle, Transposition (oder Terzversehen?) die Melodie von 1. in 3. in jeder Hinsicht identisch ist, warum auch nicht? Daß deshalb aber eine viertönige Wendung wie *cddc* auf *je* im 6. Vers dieser Melodie, die nur in **U** überliefert ist, vom Komponisten oder Notator nicht als melisch viertönige Wendung mit Tonrepetition gemeint gewesen sein sollte, ist zumindest nicht ohne Weiteres einzusehen: Eine konsistente rein rhythmische Erklärung der Verteilung melismatischer Tonrepetitionen in den verschiedenen, jeweils aber zu parallelisierenden Hss. erscheint nicht möglich, so daß die Lesung einer Folge wie *d, ef, gffē, ed d ... ah, hcd, chhā, aG* in R 225, aus **M**, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XII, S. 334, 6., als bewußter melodischer Effekt nicht einfach als abartige Interpretation bewertet werden kann, zumal die jeweiligen Schlußtöne der „Wiederholungsmelismen“ liqueszent sind, also sicher eine melische Verbindung zum folgenden melischen Elementarereignis haben; damit aber sind die Tonwiederholungen als motivisch weiterführend anzusehen: *gffēd*; und daß die Wiederholung dieses Motivs zum Versschluß bis auf Quinttransposition identisch ist, weist auch darauf, daß hier ein motivischer Effekt gewollt ist (vgl. auch 9. und 10.).

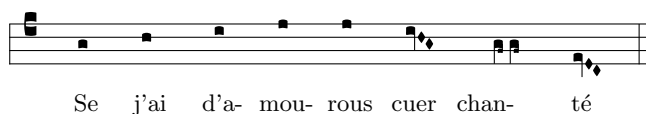
Die ja doch relative Seltenheit solcher Tonwiederholungen fällt auf auch hinsichtlich der Notierung syllabischer Silben: Stünde mit der *Bipunktierung*, wie Lug höchst seltsamer Weise die Tonrepetition, wie bekannt repräsentiert durch die zeichenmäßige Weiterentwicklung des *strophicus* bzw. der *bivirga* etc., bezeichnet, ein generelles, oppositionelles Zeichen für einen *langen* Ton — in Opposition zu einem *kurzen* — zur Verfügung, fiel auf, daß sich so wenige reine Tonwiederholungen auf einzelnen Silben finden. Meistens, vielleicht sogar weitgehend handelt es sich beim Auftreten von Tonrepetitionen im minimalen Fall um Bildungen wie z. B. in der Melodie zu R 643, *MMM* XI, ed. v. d. Werf, S. 383, wo vier Melodieversionen klar die gleiche Melodie meinen (als Beispiel werden die Versionen der Hs. mit dem Sigl **K** und **M** verwendet):

De bien a- mer grant joie a- tent

Dominant erscheint die Tonwiederholung also in sozusagen minimaler Form, im kleinsten, silbischen Verbund, mit einer weiteren melischen Bewegung verbunden, kaum oder gar nicht an sich, also etwa in eindeutiger Opposition zum — bei dieser Deutung, d. h. angeblich — *kurzen*

Einzeltonzeichen<sup>29</sup>; und daß tatsächlich eine modalrhythmische Erscheinungsweise eines im ersten Viertel des 13. Jh. niedergeschriebenen Liedes absolut ausgeschlossen gewesen sein sollte (von den eindeutigen späten Notierungen abgesehen), erscheint als a priori Annahme denn doch auch etwas gewagt. Was das hier heißen soll? Nun ganz einfach: Wenn denn eine klare und ja auch relativ einfache Möglichkeit zur Differenzierung *langer* und *kurzer* Töne verfügbar gewesen wäre, ist nicht einzusehen, warum diese dann nicht ein einziges Mal auch eingesetzt worden sein sollte auf syllabisch vertonten Silben, sondern weitgehend nur in Melismen; bzw. anders formuliert: Die meisten Lieder singen, wenn sie syllabisch sind, nach dieser Deutung hochgradig unrythmisch, d. h. allein in einer einzigen Tondauer, sehr selten einmal einen *langen* Ton; daß das eine vernünftige methodische a priori Annahme sein kann, sei dahingestellt, beweisbar ist sie jedenfalls zur Zeit nicht. Und warum sollte man gezwungen sein, die Tonrepetition auf *amer grant* in **M** anders zu bewerten als den *pes* auf *amer grant* in Relation zu Überlieferung in **K**? Warum soll es eine entsprechende Gesangsmanier nicht gegeben haben dürfen, nur damit Lug eine *vormodale* Rhythmusnotation erfinden kann?

Weitere Probleme für eine Deutung der Tonwiederholung als Zeichen für einen *langen* Ton macht das Auftreten eines Gebildes wie (zu R 419, *MMM* XI, ed. H. v. d. Werf, S. 139, 3) aus der Hs. mit dem Sigl **T** (auch hier die Liqueszenz notiert nicht als *punctum auctum*):



Es geht also um die nicht ganz selten anzutreffende Schreibung einer in jedem Ton liqueszentifizierten Tonwiederholung, denen in anderen Versionen oft eine nur auf dem letzten Ton die Liqueszenz tragende Tonwiederholung entsprechen kann; vielleicht ist dies ein Hinweis auf eine explizit notierte Ausführung der Tonwiederholung, als Mordent, der nur in bestimmten Hss. auch im ersten Ton explizit gemacht, natürlich im zweiten von vornherein notiert werden muß, was natürlich, wie dies **U** tut, auch mit normaler Note geschehen kann. So völlig absurd

<sup>29</sup> Wie oft findet man derartige Gegensätze, z. B. *MMM* XII, S. 475, 6., auf 5 und 7 (zu R 1525), bei eindeutig identischer Melodie: Soll man das als verschiedene Rhythmik oder als verschiedene Ornamentierung deuten — die Frage dürfte rhetorisch sein! Wenn ib., S. 459, 4., auf 5 und 6 (zu R 1260) in den beiden Versionen einmal zwei (einmal + Liqueszenz) einmal drei Töne (einmal + Liqueszenz) gegenüber treten, wäre es doch wohl absurd von verschiedener Rhythmik zu sprechen. Nein, das ist kein *ausgeschütteter Zettelkasten*, sondern es handelt sich um nach Suche gefundene Beispiele; es wäre genauso absurd, ein anderes Wort fällt hier nicht ein, wenn man ib., S. 455, 4., 7 (zu R 688) den Umstand, daß einmal *cha* erscheint, die andere Überlieferung aber *chha* notiert (kleine Note = Liqueszenz), als Hinweis auf verschiedene Rhythmik zu deuten; und was macht man (erst recht als revolutionärer, alle Fachleute, natürlich außer Flotzinger, beschämender Deuter), wenn man *MMM* XI, S. 5, 7 (zu R 3) *FGF* gegenüber *FEFE*? Man wird als normaler Betrachter der Überlieferung notwendig schließen müssen, daß Tonrepetitionen ornamental eingesetzt werden können wie normale melische Bewegungen.

wäre also eine solche Interpretation also auch nicht, s. auch u. zur Frage einer mordentartigen Ausführung. Die Hss., die in solcher Weise notieren jedenfalls, sehen die Tonrepetition offenbar nicht notwendig als einheitlichen langen Ton an, ja ihr Gebrauch der Tonrepetition weist eigentlich auf das Gegenteil.

Und auch hier ist zu beachten, daß einer bestimmten Hs. in ihrem Zeichengebrauch nur dann eindeutig eine eigene, nicht allgemeine Notationsweise mit eigenem Bezeichneten zugeordnet werden kann, wenn sie irgendwo signifikante Unterschiede zu den übrigen erkennen läßt; dies ist im Gebrauch der Tonwiederholung aber bei **U** eindeutig nicht der Fall, wie überhaupt die da verwendeten Neumen sich von den allgemein gebrauchten Metzger Neumen in nichts unterscheiden lassen, abgesehen, daß gewisse melische Bewegungen offenbar nicht vorkommen, also auch die dafür vorhandenen Neumen nicht verwendet werden brauchten, was wohl kein allzu überraschender Sachverhalt sein dürfte.

Für Deuter, die mit der Vorstellung rhythmisch invarianter, mit dem Bezeichneten der avancierten liturgischen Neumenschrift kompatiblen melischen Bedeutung der melismatischen Tonrepetition Schwierigkeiten haben sollten, also damit, daß man die Neumen so liest, wie sie dastehen, kann in diesem Zusammenhang einer doppelt „plizierten“ Tonrepetition und deren Entsprechung in anderen Hss. durch eine nur auf der letzten Note plizierte, sonst gleiche Tonrepetition (hier etwa in **M**) auf ein Merkmal hingewiesen werden, daß die eventuell als störend interpretierte Empfindung eines Neuansatzes des gleichen Tons in einem (minimalen) Melisma vielleicht zu dämpfen im Stande sein könnte: Im Choral sind nicht nur der *strophicus*, *trigon* und *pressus*, sondern auch die freie Tonwiederholung doch recht häufig skalisch gebunden, an Töne nämlich, unter denen skalisch ein Halbton liegt.

Für die Notatoren Gregorianischer Melodien, *scribae*, denen man vor allem nach Einführung der Linienschrift notwendig musiktheoretisches Wissen zutrauen darf, konnte es an solchen Stellen nur drei geben, wobei die entsprechende Beachtung des *synemmenon* Tetrachords weniger natürlich erscheint als die der beiden anderen Halbtöne. Angesichts der Schreibweise der *bivirga* ist aber nicht zu erkennen, daß die Neumatoren sich diese Tönen anders als zwei normale Töne gedacht haben, rhythmisch wie melisch sind die Zeichen vor allem in St. Gallen eindeutig; aber auch die Metzger Notation läßt keine Zweifel daran aufkommen, daß hier „normale“ Töne vorliegen. Insofern erscheint die Beschränkung auf die angesprochene skalische Lage bemerkenswert und erklärungsbedürftig. Letztere Forderung aus der Natur der Choralmelodien endgültig zu befriedigen ist ausgeschlossen, man könnte aber Hypothesen aufstellen, z. B. die, daß der Neueinsatz des zweiten Tons in einer Art erfolgte, die vom Halbton mitbestimmt war, also vielleicht statt eines „Knacktons“ einen Ansatz vom unteren Ton aus, vielleicht eine Art Halbtonmordent — es handelt sich hier um spezielle Tonwiederholungen! Natürlich kommen melismatische Tonrepetitionen im Choral auch auf anderen Tönen vor.

Ob das die ursprüngliche Funktion solcher Tonwiederholungen war, kann natürlich bezweifelt werden, hier sind andere Begründungen denkbar, z. B. die ursprünglich ausgezeichnete Rezitationslagen, die melismatisch erweitert werden konnten, oder andere Erklärungen, die als Bezeichnetes der speziellen Neumen mit dem (heutigen) Bezeichneten *Tonwiederholungen* ur-

sprünglich eben nicht nur die Tonrepetition als Bezeichnetes annehmen lassen könnten. Nach Einführung der vier Grundtonarten nebst ihren Rezitationstönen und dem diatonischen Ton-system als absolutem Bezugssystem aller Melik waren solche zeichenmäßigen Besonderheiten eigentlich überflüssig — die Choralmelodien aber vorgegeben. Daraus könnte sich aber eine Ausführungsmodalität ergeben haben, die zwar eine echte Tonwiederholung, vielleicht aber mit einem Einschlag eines ganz schnellen Wechsels über den unteren Ton ausführen ließ. Natürlich sind solche Überlegungen vage und unbeweisbar, sie sollen nur exemplifizieren, daß über die reine Tonwiederholung hinaus — gegen die als ganz normale melische Gestalt ja wohl niemand etwas vorbringen kann — auch ausführungsmäßige Besonderheiten denkbar sind, die durchaus auch längere Zeit überlebt haben könnten. Dies sei hier aber nur als Denkmöglichkeit angeführt; notwendig ist eine solche zusätzliche „ästhetische“ Rechtfertigung eines für neuere Ohren vielleicht ungewöhnlich erscheinenden Bestandteils der Melik auf keinen Fall, die melismatischen Tonrepetitionen in weltlichen Melodien erweisen sich auch an sich, d. h. rein melisch als für die Zeit sinnvolle Bildungen, die nicht durch eine von der Neumenschrift her nicht begründbare Sonderbedeutung erklärt werden müßten.

Im Gegensatz zur Sorgfalt, mit der Lug im angesprochenen Beitrag Statistiken aufstellt, hat er dem skalischen Auftreten von Tonrepetitionen in der Hs. **U** keine Aufmerksamkeit geschenkt. Hier nun fällt aber auf, ohne daß damit die endgültige Statistik durchgeführt werden soll, daß auch in der Hs. **U** eine gewisse Affinität der Tonwiederholungen zu der genannten skalischen Lage besteht; dabei hätten sich die Komponisten weltlicher Musik<sup>30</sup> nicht so eng an der „Dogmatik“ des diatonischen Systems ausrichten müssen, wie dies für die Musiktheorie geboten war: Der weltliche Musiker konnte sich, wie auch einige Erklärungen von *musica ficta* zeigen (z. B. des Anonymus 2, wo ein Grund solcher Chromatik die *pulchritudo* ist, vgl. Verf. *Hexachord und Semantik*, s. im Index), überall ornamentale Halbtöne „leisten“, ohne große Skrupel bekommen zu müssen, d. h., wie dies im letzten Beispiel zu sehen ist, die Existenz einer irgendwie halbtönigen Ausführung von Tonrepetitionen auf *G* oder anderen Tönen ist da, im Gegensatz zur Tradition des Chorals für weltliche Musik eben nicht auszuschließen, d. h. die Möglichkeit besteht, daß die im Gregorianischen Choral von *strophici* oder *bivirgae* bezeichneten potentiell besonderen Ausführungsmodalitäten von Tonwiederholungen in der Notation weltlicher Musik auch an skalischen Orten gemeint sein könnten, wo sie im Choral nicht zu finden sind: Die

<sup>30</sup>Und wenn Hucbald, ed. Chartier, S. 194, 16 (§45) bei Erörterung der Unzulänglichkeit der Neumenschrift davon spricht, daß man, bei einem Alleluia, nicht erkennen kann, *sicut a compositore statuta est*, wird man die Vorstellung komponierter, auf einen Autor zurückgehender Melodien problemlos als um 900 auch für die liturgischen Melodien gegeben akzeptieren dürfen — sicher, tiefstsinngige Erörterungen zum Werkbegriff in bestimmten Graduierungen der damit verbundenen Emphase werden hier zu anderen Erkenntnissen kommen können, deren historische Relevanz aber nicht weiter interessieren braucht, denn sie fehlt weitgehend, wie ein Blick auf die Quellen arabischer Musik im Mittelalter leicht erkennen läßt, z. B. erfahrbar aus dem letzten Band des Werkes des Verf., *Musik als Unterhaltung* (auf die tiefen Erörterungen von M. Haas in seinem neuesten Beitrag zum *musikalischen Denken im Mittelalter*, ein bescheidener Titel fürwahr, wird in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* eingegangen, weil es gar zu merkwürdig zugeht). Gregor wird übrigens von Hucbald in diesem Zusammenhang nicht genannt.



*musica ficta* läßt Halbtöne an jeder Stelle denken.

Wenn dennoch U die genannte Affinität zu zeigen scheinen könnte, natürlich unter Beachtung des Umstands, daß die Tonrepetition auch auf anderen Tonhöhen vorkommt — es könnte eine gewisse Präponderanz geben —, so darf man wenigstens das annehmen, daß der Notator seinen Gebrauch der Tonwiederholung nicht grundsätzlich anders als beim Gebrauch der Neumen für liturgische Melodien sieht.

Und die Berechtigung zu einer solchen Interpretation wird noch grundsätzlich durch die Beobachtung bestärkt, daß sich im Auftreten von Tonrepetitionen — in Einzelstellung fast durchweg Schluß mit melisch weiterführender Liqueszenz oder einfacher Note — das Tropenrepertoire nicht von dem Gebrauch in den Hss. mit weltlichen Liedern unterscheidet: Die entsprechenden Beispiele, die *MMM* III, ed. G. Weiß, bietet, sind derartig häufig<sup>31</sup>, daß nur einige Hinweise genügen können: Auch das Auftreten nicht nur auf *c*, *F* oder vielleicht auch *b*<sup>32</sup>, sondern auf

<sup>31</sup>Ein hübsches Beispiel ist etwa Nr. 170, ib., S. 184 f., wo man die entsprechende Figur in alter Tradition auf *c*, sechsmal, aber auch auf *d*, z. B. *vivamine*, finden kann, und zwar einzeln nebst Liqueszenz, wie über *huius*, ausgeschrieben auf *iungentes* oder *omnis*, die Liqueszenz scheint also diminutiv zu sein, in größerem Verbund, wie auf *solempnitate*.

<sup>32</sup>Angesichts übrigens der Ausführlichkeit, mit der Hucbald auf das Problem der beiden alternativen Tetrachorde eingeht, erscheint die für Pfisterer so bezeichnende Formulierung, ib., S. 8, *Da die leidige Frage, ob b oder h philologisch nur zu einem kleinen Teil lösbar ist, verzichte ich in den Notenbeispielen vielfach auf eine Akzidentiensetzung, ohne damit für h plädieren zu wollen*; man darf doch sehr dankbar sein, daß man die autoritative Meinung von Pfisterer in dieser Weise erfahren darf: Pfisterer wird vielleicht doch noch eines Tages sein tieferes Wissen verkünden, wir dürfen hoffen — denn auch, wenn die von ihm so bevorzugten Hss. aus Benevent mit dem alternativen Halbton in vergleichbarer Weise umgehen wie die von AR, was kein großes Wunder ist, und für Pfisterer Hucbalds Zeugnis schon deshalb, weil er es nicht näher kennt, ohne größere Bedeutung sein muß — das sind natürlich keine *philologischen Zeugnisse*, wie auch andere klare Hinweise aus solchen Quellen z. B. auf das *b* in der bekannten Initialformel des 1. Tons u. a. der Meßantiphonie —, wird man auch nicht ganz am Zeugnis der Hss. vorübergehen können, die Töne durch Tonbuchstaben wiedergeben; nur sind das nun einmal keine Beneventanischen Hss. Vielleicht ist das ein Zeugnis dafür, daß man in Benevent eher später notiert hat, was man ja ausweislich der erhaltenen Zeugnisse ja auch getan hat, wofür andererseits Pfisterer natürlich die unterhaltsamsten Begründungen hat, wie z. B. die Postulierung einer uralten, leider verlorenen Beneventanischen Notation; auf diese dankbar entgegenzunehmenden Erkenntnisse Pfisterers wird im 2. Teil näher einzugehen sein, leider.

Ganz so einfach wird man also um die alternativen Halbtöne nicht herumkommen, zumal sie auch für bestimmte Situationen zwingend erscheinen. Und, es sei nochmals betont, der Wert, den Hucbald, vielleicht ja doch kein völlig irrelevanter Zeuge, auf die Erklärungen — übrigens, für Pfisterer sicher so irrelevant wie die andersartigen Zeugnisse von Aurelian, dessen Ausführungen nicht die Billigung Pfisterers besitzen — mit konkreten Beispielen, dieser „Einbruchstelle“ von „Chromatik“ legt, sollte die Beachtung der entsprechenden Quellen nicht ganz irrelevant sein lassen, auch wenn dies für die wirklich großen Geister der Choralbetrachtung, für solche, deren Arbeit sich *in erster Linie an die musikwissenschaftlichen Fachkollegen* richtet — welch erstaunlicher Hinweis für eine Dissertation — gelten mag.

*G*, *a* und *d* und *h*, wie *ib.*, 4, IV, S. 8, auf *essem*, ist hier zu beobachten.

Findet man in Nr. 228, S. 245, III, auf *et vocavit* die Tonrepetition mit Übergangston nach zwei liqueszentifizierten rezitativischen Einzeltönen auf *F*, also nach einer rezitativische Tonrepetition, so ist die Bildung *FFE* auf der genannten Silbe von Interesse, weil hier, wie auch schon bei *vocavit* kein textlicher Grund für eine Liqueszenz gegeben ist (für *et* gibt es die Tradition), der überleitende Ton *FFE* ist also Teil der Manier oder Figur, nicht etwa „nur“ eine ausgeschriebene Liqueszenz. Bemerkenswert ist auch die Notierung *ib.* III auf *gloriam*, wo das Abschlußmelisma mit Tonrepetition markiert ist — nur Zeichen eines *langen* Tons; aber warum gibt es dann derartig wenige *lange* Töne? Auch mit der Vorstellung, daß hier silbische Quantität eine Entsprechung in der Musik erhalten könnte, wie im ersten Beispiel, wird man nicht glücklich, denn andere ebenso *lange* und betonte Silben erhalten nicht das Glück einer Tonrepetition; und bei aller Häufigkeit im Tropenrepertoire: Natürlich ist die melismatische Tonrepetition nicht so zahlreich, daß etwa jede Melodie solche Wendungen haben müsse; ein deutlicher Hinweis, daß hier nicht etwa eine partielle rhythmische Angabe vorliegt.

In 227, *ib.*, S. 244, I (vgl. Nr. 248, III, S. 263, auf *superna*), auf *mortem* ist die gleiche Abschlußbildung in liqueszentifizierter Form durch die Liquida des Textes verständlich. Nur ist dies eben nicht die einzige Möglichen, daß eine solche am Ende liqueszentifizierte oder mit einem weiterführenden Ton versehene Tonrepetition notiert wird bzw. auftritt, genauso oft kann die Tonwiederholung auch zu Anfang eines Melismas auftreten<sup>33</sup>, was *ib.*, Nr. 47, III, S. 59, auf *genetricem Dei* (Apt), oder *ib.*, IV, auf *paradisus* begegnet; ein besonders hübsches Beispiel findet man in Nr. 48, I, S. 59 f., auf dem großen Melisma über *laudum canora et*:



Die Tonrepetition ist offensichtlich ein geläufiges Formelement auch in Melismen, und da sogar differenzierbar, z. B. durch *oriscus* oder „normale“ Zeichen. Wie auch Nr. 24, IV, e, S. 29, auf *flagret*, auf *a*, zeigt, kann man die liqueszentifizierte Form einfach als liqueszente Nebenform der üblichen Wendung ansehen, wie es auch im Choral oft genug vorkommt (als *diminutive Liqueszenz* zu bezeichnen; ein Name, der aus der Kleinschreibung in der Quadratnotation stammt, die man vielleicht auch im Sinne eines nicht ganz vollen, abgeschlossenen, sondern schnell überleitenden Tons deuten könnte — hier hätte man übrigens auch eine „anschauliche“ Notierungsmöglichkeit: Kurze Töne werden als „kleine“ Punkte notiert).

Eine entsprechende Tonrepetition nun als „Vers“anfang findet man in 7, III, S. 11, auf *Ut omnium*, auf dem Ton *a*. Manchmal findet man eine Notation der gleichen Wendung auch als

<sup>33</sup>Natürlich finden sich auch „motivische“ Tonrepetitionen in Melismen, also zwischen zwei Quasisilben, wie etwa in Nr. 296, I, S. 308 auf *Xristus et*; solche Tonrepetitionen kann man von vornherein nicht als Zeichen für *Länge* o. ä. interpretieren, vgl. auch *ib.*, IV, S. 309, auf *mea*, oder auch Nr. 42, S. 49, auf *corpore qua*; in der gleichen Melodie findet sich sogar eine motivische *tristropa*, *ib.*, auf *superno*.

*pressus*, wie in Nr. 33, II, S. 39, auf *benigne*; nur die geläufige Form stellt genau die Art der Tonrepetition dar, die sich auch in den weltlichen Liederhss. findet. Damit sind melismatische Tonwiederholungen nichts Ungewöhnliches schon im ursprünglichen Raum der notierten Musik, im liturgischen Gesang, und zwar auch der mittelalterlichen Zusätze; und es sei nochmals bemerkt: Die Neumenschrift ist entstanden und entwickelt worden im Raum der Kirche.

Der Zeichengebrauch für die Tonwiederholung, rein zeichenmäßig gesehen, läßt also überhaupt nicht erkennen, daß, was Lugs Deutung voraussetzt, die Hs. *f. f. 20050*, **U**, hier in irgendeiner Weise eine Besonderheit der Zeichenverwendung erkennen ließe, weder zu den parallelen Hss. mit weltlichen Liedern, noch zu den liturgischen<sup>34</sup> Hss.: Man müßte also Lugs These auf die gesamte notierte Musik des Mittelalters anwenden, in denen melismatische Tonrepetitionen auftreten, ein wohl doch etwas weit weg von vernünftiger Methode führender Ansatz.

Auch und gerade insofern ist nicht zu erkennen, daß man die von ihm speziell herangezogene Hs. grundsätzlich vor anderen herausheben könnte, denn, wie die schönen Tabellen von Lug zeigen, benutzt der Schreiber keine anderen Zeichen als die der zeitgenössischen liturgischen Hss., allerdings, trivialerweise, mit Ausnahme der Zeichen, die er nicht benötigt, denn, natürlich fordern die großen Melismen der liturgischen Gesänge einen größeren Zeichenaufwand, andere Neumenfolgen, also die doch relativ kleinen Melismen der weltlichen Lieder<sup>35</sup> — und genau

<sup>34</sup>Es sei nicht verschwiegen, daß es bei längerem Suchen auch möglich ist, selten genug, einmal eine Tonrepetition zu finden, die „nackt“, d. h. ohne einen „nachschießenden“ Ton dasteht, z. B. *ib.*, 8, I, auf *precursor, cui*; nur ist gerade hier, bei Vorliegen eines liqueszenten Phonems bzw. Buchstabens eher von einem Schreibirrtum auszugehen. Es handelt sich offenbar um ein so seltenes Ereignis, daß man zu einer Begründung als Sonderfall gezwungen wäre: Der „angezogene“ Zustand ist der Normalzustand. Ein weltliches Beispiel findet man in *MMM XII*, S. 241, **Mt**: Alle anderen Versionen haben an gleicher Stelle eine Tonrepetition mit überleitender Note.

<sup>35</sup>**Gibt es eine weltliche Neumenschrift?** Angesichts der klaren Herkunft der Notenzeichen stellt es eine wirkliche methodische Kühnheit dar, sich bei der Beurteilung des Bezeichneten der gleichen Neumenschrift in Hss. mit weltlichen Liedern, *in keiner Weise an der Gregorianikforschung zu orientieren; da eine Verbindung zwischen schriftlich tradiertem liturgischem Repertoire und den Minnesangsaufzeichnungen als Dokumenten einer primär mündlichen Kultur nicht von vornherein unterstellt werden könne*, soll es sich nach der Meinung von R. Lug empfehlen, *den Bereich Minnesang unabhängig zu untersuchen* (vielleicht sollte man ja *Minnesang* für deutsche Lyrik reservieren), *Das „vormodale“ Zeichensystem ...* — es heißt tatsächlich *Zeichensystem*, obwohl keine Zeichen für *Längen/Kürzen* vorliegen —, S. 22. Daß es hier nicht um die Musik geht, sondern ihre Notierung, daß also höchstens zu fragen wäre, ob die weltliche Musik irgendwelche Merkmale besitzt, die durch die traditionellen und einzig vorhandenen Notenzeichen der Zeit, nämlich die zeitgenössischen Stadien der verschiedenen, soweit überhaupt noch lebendigen, Neumendialekte, nicht notiert werden könnten — ob diese Musik *primär mündlich* oder was auch immer entstanden zu denken ist, die Frage der Notierbarkeit durch Neumen der Zeit stellt sich allein dann, wenn es um Effekte, melische Abläufe o. ä. geht, die wie gesagt eventuell nicht notiert werden könnten. Methodisch stellt Lugs Entscheidung den systematischen Verzicht auf Kenntnisnahme des Unterschieds zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem dar.

Daß es solche Merkmale geben könnte, kann Lug natürlich nicht aufweisen, schon der Gedanke an die methodisch unabdingbare Überprüfung solcher Fragen stellt sich ihm nicht — daß die Neumen ein

hier liegt der so bewundernswerte Verzicht auf methodische Voraussetzungen, den Flotzinger Zeichensystem darstellen, nämlich zur Zeit der Notierung weltlicher Musik, ein diastematisches, rein melisches Zeichensystem mit der Angabe von Phrasierungen, das dann auf ein Bezeichnetes bezogen ist, ist sicher nicht so ganz leicht zu verstehen, nur eine „andere“ Entstehung der betreffenden Musik als Grund für die methodische Überflüssigkeit anzugeben, sich die Traditionen eben der Notation anzuschauen, deren neue Verwendung man untersuchen will, kann wohl niemandem als sinnvolles Vorgehen erscheinen: Was kann die Neumenschrift nicht notieren, was dem Notator weltlicher Liedkunst etwa zur Erfindung völlig neuartiger Notenzeichen gezwungen haben könnte? Die Rhythmik? Die aber, wie oben angesprochen, mußte für die Notatoren, die nichts anderes als die Neumenschrift kennen konnten, gar keinen Faktor bedeuten, der mit Noten zu bezeichnen wäre — sie haben ja auch keine entsprechenden Zeichenoppositionen erfunden; Lug wie Flotzinger fällt ja nicht einmal ein, eine Aufstellung der Oppositionen z. B. von Tonrepetitionen zu Einzeltönen (hier das Bezeichnete für das Zeichen verwandt) zu geben.

Wie der Verlauf des Beitrags von Lug zeigt, folgt daraus ziemlich zwangsläufig etwas wie die Voraussetzung, daß die in der betrachteten frühesten erhaltenen weltlichen Liederhs. mit Notenzeichen genutzten Neumen irgendwie ad hoc erfunden worden seien, die ursprünglichen, in gleichzeitigen liturgischen Hss. genutzten (identischen) Neumen irgendwie keinen Bezug zu klingender Musik gehabt haben, ja auch nicht für neu erfundene Melodien genutzt worden sein könnten: Wenn man darauf verzichtet, die Herkunft der verwandten Zeichen zu beachten, muß man derartige methodische Vorgaben machen. Das aber ist sicher schon angesichts der Masse von neuen liturgischen Kompositionen auch des 12. und 13. Jh., eine nicht weniger als höchstgradig kühne Annahme, denn die neuen liturgischen Melodien, z. B. für Sequenzen, Tropen und Hymnen, gereimte Offizien etc. werden ja wohl zunächst *primär mündlich* entstanden sein, genau wie weltliche Melodien, die bekanntlich auch liturgisch genutzt worden sein können, man denke, bereits, an Tuotilo: Der liturgischen Neumenschrift die Fähigkeit abzusprechen, neu erfundene, ja auch weltliche Melodien notieren zu können, erweist sich geradezu a priori als absurde Vorstellung. Wer wollte da nicht auch einmal an Radbert denken, worauf im Anhang zu Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* verwiesen wird.

Zu fragen bleibt, angesichts eben des klaren Sachverhalts, daß die Neumen zur Notation von Melodien vorgegebene Zeichen sind, und zwar bekanntlich ursprünglich ausschließlich in liturgischen Gesangshss., ob man einfach *Minnesang* und *Gregorianikforschung* gegeneinander stellen kann und nicht, wenn es denn schon um ein *Zeichensystem* geht, methodisch etwas differenzierter, ja vielleicht einfach sachgemäß vorgeht, nämlich nach dem ursprünglich Bezeichneten der identisch übernommenen Zeichen fragt, die Neumen jedenfalls sind nicht *Dokumente einer primär mündlichen Kultur*, sondern — erst recht im 13. Jh. — Elemente einer schriftlichen Musikkultur, Notation geschulter Sänger zur Erfassung von Melodien, ob alt oder neu. Und da war eben der Gebrauch von Neumen für neue Melodien, für neue Kompositionen ja nun nicht verschieden von der Aufgabe, weltliche Melodien festzuhalten: Auch da, etwa sichtbar im Repertoire von lateinischen, liturgischen oder, was auch immer dies bedeutet, paraliturgischen Liedern z. B. der aquitanischen Kirchenmusik mußten natürlich durchgehend neue Melodien aufgezeichnet werden (Verf. ist sich bewußt, daß der Gebrauch des Wortes *Kirchenmusik* für die Musik der mittelalterlichen Kirche(n) zu tiefsinnigen Reflexen der Fachwelt führen kann; Augustin aber reflektiert die Musik der Kirche, wenn er in den *Bekennnissen* zu Musik etwas sagt, was eigentlich sonst? Ja, doch, natürlich, auch zur Zeit sagt er da etwas).

Diese Kunst konnte man nur lernen (oder auch nicht), und wenn man die Neumenschrift erlernt hatte, hatte man also deren Gebrauch gelernt, was Guido doch wohl ausreichend klar und anschaulich be-

natürlich ebenso unkritisch übernimmt, *Von Leonin zu Perotin*, Bern et al., 2007, S. 125, wo schreibt: Unbekannte Melodien singend zu lernen, und sie sich dann gleich quasi notiert vorstellen zu können, so daß letztlich konkrete Niederschrift und geistige Repräsentation grundsätzlich nicht unterschieden sind: Jede geistige Repräsentation muß die Notierbarkeit (auf Linien) implizieren. Was sollte da an weltlichen Melodien eigentlich so andersartig gewesen sein? Anzunehmen, daß man diese Schrift anwenden konnte, ohne erst ihren Gebrauch in der Liturgie erfahren zu haben, ist, jedenfalls für die frühe Zeit der von Lug so neu gedeuteten Hs. nicht vorauszusetzen (und reine Abschreiber, ohne jede musikalische Bildung, ob es die wirklich gegeben hat — jedenfalls waren sie sicher nicht der Normalfall des Notators von Musik).

Und, daß Trobadours geistliche und damit auch liturgisch gesungliche Bildung haben konnten, braucht ja wohl nicht weiter erläutert zu werden: Schon die Beherrschung der Textschrift zur Verfertigung auch rhythmisch nicht ganz anspruchsloser poetischer Gebilde verlangt etwas mehr an literarischer Bildung als nur die, Angehöriger irgendeiner *primär mündlichen Kultur* zu sein — Analphabeten waren weder Herzog Wilhelm IX. noch Gace Brulé, zumindest mußten sie die Dienste von literarisch Gebildeten durchweg in Anspruch nehmen, wenn man der alten Illiterazitätslehre angesichts von Schöpfungen wie eben den weltlichen Liedern der Trouvère unbedingt anhängen, also ausgerechnet die Dichter recht komplizierter Liedformen unbedingt als illiterat erfinden will. Auch diese methodische Voraussetzung von Lug erweist sich damit in einem wesentlichen Teil als unbrauchbar. Immerhin, räumt er dann doch noch ein, *ib.*, S. 23, daß Verbindungen bestehen — wie diese nicht bestanden haben sollten, wenn schon die identischen Zeichen benutzt werden (andere gab es nicht, außer der hauptsächlich „theoretischen“ Buchstabennotation), wäre die an Lug zu richtende Frage.

Und daß auch hier schon gewisse Merkwürdigkeiten begegnen, zeigt die Formulierung, daß in der weltlichen Hs. *der Pes ... ausschließlich als Sekundschriftfigur aufträte, (von 2 Terzschrift-Pedes in einer nachgetragenen Melodie abgesehen). Von den häufigen gregorianischen Quart- und Quintsprung-Pedes findet sich keine Spur.* Ja, und wieviele Sprünge dieser Art treten überhaupt auf? Seit wann ist ein *pes* mit Quartsprüngen verbunden? Sein Bezeichnetes ist Schritt oder Sprung nach oben, ein Intervall zwischen zwei Tönen, die Größe des Intervalls ist sozusagen Angelegenheit der Linien. Lugs Feststellung ist somit, euphemistisch formuliert, unbrauchbar.

Das Zeichen *pes* hat, wie alle melischen Neumen — wie angesprochen im Gegensatz zu byzantinischen Neumen — als Bezeichnetes von Anfang an keinen Bezug zur Größe, sondern nur zur Richtung der gemeinten melischen Bewegung: Alles, was zweitönig silbisch oder quasisilbisch als melische Einheit nach oben geht, kann gar nicht anders als durch einen *pes* wiedergegeben werden, ob nun analytisch oder einzügig; das Zeichen für das Bezeichnete zweier „aufsteigender“ Töne ist ein *podatus/pes*: Aus diesem Grund kann man ja auch einen Modus wiedergeben als *3li 2li 2li ...*, weil jede zweitönige melische Bewegung *pes* oder *clivis* sein muß; und wenn es eben keine der Initialformel des 1. Tons vergleichbare melodische Wendung *Dab* gibt, dann kann man dafür nicht das Zeichen *pes* verantwortlich machen. Vielleicht sollte man stattdessen überlegen, ob sich die Melismen der weltlichen Lieder wesensmäßig von denen der genuin melismatischen liturgischen Gattungen unterscheiden, essentielle melismatische Bewegungen und skalische Auszierungen; vielleicht sollte man doch auch darüber einmal nachdenken oder wenigstens statistisch danach fragen, wieviele und wieweite Sprünge die weltlichen Lieder in ihren Melismen überhaupt kennen; da wird man schon Ergebnisse erhalten, die zu denken geben, nämlich wie selbständig eigentlich die einzelnen Töne solcher Melismatik sein können, welche kompositorisch bewußte gestaltmäßige Charakteristik sie aufweisen.

Insofern stellt Lug nur (ansatzweise und implizit unbewußt) eine Statistik der Melik vor, aber doch

er auch noch zitiert: ... sollte die Bedeutung des mit dieser — Lugs — Entdeckung Erreichten nicht unterschätzt werden: daß erstmals Strategien — wieder so ein schönes, modisches Wort — mittelalterlicher Notenschreiber erkennbar werden, auf Tondauernunterschiede hinzuweisen und zwar ohne zusätzliche Zeichen, allein durch eine konsequente Nutzung herkömmlicher Notenformen. ...: Es geht also darum, daß plötzlich die Neumen als Bezeichnetes nicht mehr nur die Melik, sondern auch Tondauernunterschiede kennen sollen, und das ohne zusätzliche Zeichen, allein durch eine konsequente Nutzung herkömmlicher Notenformen; es soll also ein zusätzliches Bezeichnetes durch konsequente Nutzung herkömmlicher Notenformen erkennbar gemacht worden sein — wie nutzt man herkömmliche Notenformen konsequent, wenn man sie nicht im genuinen Sinn nutzt? Dann nutzt man sie doch wohl inkonsequent? Die Flotzingersche konsequente Nutzung müßte sich also so deutlich von der Tradition der Neumenschrift unterscheiden — und in den Möglichkeiten der Schreibung melismatischer Einheiten kleineren wie größeren Umfangs sind die westlichen Neumen alle vergleichbar —, sodaß irgendein Leser, der Lugs Erkenntnisse nicht gelesen haben kann, zu sehen gezwungen wäre: Hier liegt nicht eine der Tradition entsprechende Ligaturenbildung vor, sondern eine gänzlich neue Verwendung der Möglichkeiten der Neumenschrift, also eine gegenüber der Tradition deutlich erkennbare, nicht konsequent der Tradition folgende Verwendung überlieferter Zeichen, Neumen vor<sup>36</sup> — nur, wo eigentlich widersprechen die in Lugs Zeichenbaum, in einer geradezu absonderlichen Anordnung aufgezählten Neumenformen so klar der Tradition, daß ein unbefangener Leser der Zeit auf die Idee gekommen sein könnte, hier lägen die von Lug erkannten rhythmischen Zusatzbedeutungen vor; daß es z. B. den *climacus* in zwei verschiedenen Formen gibt, einmal mit *currentes*, einmal als Folge von „normalen“ *puncta*, nun, das ist schon der Tradition gemein — hier ergeben sich Redundanzen der Schreibung geradezu zwangsläufig aus dem Zusammenkommen der zwei Prinzipien, des Prinzips, alle Notenköpfe als *puncta* zu schreiben, und der Tradition der *climaci*; besonders lächerlich wirkt es allerdings, wenn ein solcher dreipunktiger *climacus* mit der *flexa* in Verbindung gebracht wird, wie in Lugs Nr. 5.121, wie es ebenfalls geradezu absurd wirkt, einen

---

nicht des Zeichengebrauchs: Zeichen, Bezeichnetes und Gemeintes sind zu unterscheiden. Diese statistische Erkenntnis von Lug hat aber noch weitere, wesentliche Folgerungen, die die Frage nach der Selbständigkeit der Einzeltöne der silbischen Melismen angeht, also die Frage, ob man überhaupt berechtigt ist, ohne weiteres vorauszusetzen, daß die Töne der für die weltlichen, volkssprachlichen Lieder typischen Melismen (also nicht wie in *Belle Doette*, s. o., 3.1.1 auf Seite 545) als Träger von metrischen Qualifikationen wie *Lang* oder *Kurz* gedacht werden konnten, ob also die Töne in den weltlichen Melodien dieselbe melodische Freiheit haben, wie in den liturgischen Melodien.

<sup>36</sup>Flotzinger scheint nicht erkennen zu können, daß auch die Quadratnotation durch konsequente Nutzung der üblichen Zeichen rhythmische Proportionen kundtut, nur, eben nicht durch die Zeichen selbst, sondern durch die Art von deren Reihung: Eine Folge *3li, 2li, 2li, 2li ...* ist neumatisch gesehen völlig normal, trivial schreibbar, nur die Regelmäßigkeit der Folge, also die musikalische Gliederung fällt auf, nicht als irgendwie „nichtneumatisch“, sondern als Opposition zu üblichen eher zufälligen Gliederungen bzw. Neumenfolgen. Aber das einzusehen benötigt man vielleicht doch minimale Kenntnisse der westlichen Neumenschrift — z. B. um nicht auf sensationelle Neuentdeckungen zu leichtfertig herein..., pardon, einzugehen.

abschließenden *torculus* auf die *flexa* zu beziehen, Lug scheint nicht bewußt zu sein, daß der *torculus* eine einheitliche und selbständige Neumenform des Urbestands ist, den *torculus* daher als irgendeine „Folge“ oder als Derivat der *flexa* anzusehen, erweist sich als Mißverstehen der Tradition; man könnte, wenn man dies so wollte, den *torculus/circumflexus* natürlich genauso gut als *pes + gravis* lesen, ohne auch nur irgendetwas gesagt zu haben, denn die Gesamtform des *torculus* ist eben fest gegeben.

Daß eine melische Elementargruppe von zwei „aufsteigenden“ Tönen, das Bezeichnete eines *pes*, grundsätzlich mit einer solchen Gruppe von drei aufsteigenden Tönen, dem Bezeichneten des *scandicus* etwas gemein haben könnte, erweist sich als Mißverständnis der durch die Neumenschrift abstrahierten melischen Bezeichneten der Neumen: Bezeichnet wird der betreffende Aufstieg. Daß dieser jedoch in seinen vielfältigen Erscheinungen außerhalb echter motivischer Parallelität etwas melisch irgendwie Einheitliches sein könnte, ein Klasse an sich, in völlig verschiedenem Zusammenhang und völlig verschiedener Intervallstruktur, erscheint absurd. Das Bezeichnete der Neumen beruht auf einer sehr weitgehenden, von der Allgemeinheit der Definition melischer Akzente vorgegebenen Abstraktion, die aber weder zeichenmäßig noch gar vom Gemeinten her irgendwelche Bezüge, gar noch „auf Zeichenbäume“ zuläßt. Es gibt Merkmale von melischen Bewegungen, die durch Neumen zu notieren sind, z. B. ein *climacus* mit mehr als zwei „absteigenden“ Tönen; nur ist der nicht ein Derivat des *climacus* mit zwei „absteigenden“ Tönen, sondern die einzige Möglichkeit vier oder mehr „absteigende“ Töne phrasierungsmäßig als Einheit zu bezeichnen — hier hat die Neumenschrift verschiedene, nicht homogene Mittel zur Verfügung. Anders ist dies in der Modalnotation, da besteht ein Rhythmus aus der Folge rhythmisch identischer Elementargruppen, da ist die jeweils durch die Neume bzw. Ligatur bezeichnete Einheit zusammengehöriger Töne Entsprechung einer rhythmischen Elementargröße — die ist nicht Merkmal der Ligatur, Bezeichnetes ist die Zusammengehörigkeit der die rhythmische Elementargruppe konstituierenden Töne. Hier bekommt die Ligatur, durch ihre regelmäßige Wiederholung ein zusätzliches Bezeichnetes, das aber nicht direkt rhythmisch ist, sondern (rhythmische) Zusammengehörigkeit notiert: Hier gibt es ein elementar für jede entsprechende zweitönige Bewegung gültiges Gemeinsames!

Wenn man also eine völlig neue Zusatzbedeutung der Neumen *entdeckt* haben will, muß man eine so klare Verschiedenheit der Neumenformen bzw. ihrer Anwendung zeigen können, daß die Zusatzbedeutung sofort erkennbar wird: Wie nun aber soll dies an den von Lug, und dann auch sklavisch folgend von Flotzinger für den *Vatikanischen Organumtraktat* dargestellten Zeichenformen erkennbar sein, wie, wäre zu fragen, soll man sich die entsprechenden melischen Abläufe in klar absetzbar anderer Weise in Neumenligaturen notiert denn eigentlich vorstellen? Für welche Tonfolge, die die Neumen angeben, soll eigentlich eine andere Notation innerhalb der Neumentradition möglich sein, als sie die von Lug gesammelten Zeichenformen wiedergeben — wer eigentlich soll ohne vorherige Kenntnis von Lugs *Erkenntnis* verstehen, daß hier nicht einfach „nur“ die üblichen melischen Bedeutungen wiedergegeben werden; also, daß eine Folge wie *ed dc* durch *flexa + flexa* zu notieren wäre, wie soll man das anders notieren?

Wie sollte man eine Folge wie *edcded* anders als *climacus + torculus* denn eigentlich notie-

ren? Was daran ist keine *konsequente Nutzung herkömmlicher Notenformen* in *herkömmlichem*, nämlich melischem Sinn? Wie soll man denn eine Tonfolge *defgf* anders als durch *torculus praebipunctatus* schreiben — nun, da gibt es ja andere Phrasierungsmöglichkeiten, natürlich, man könnte *pes + torculus* notieren, oder *scandicus + clivis*, sicher, diese Differenzierungen gäbe es — wenn man größere Melismen schreiben will, für einfache silbische Kleinmelismen gibt es da, trivialerweise, kaum entsprechende Variationsmöglichkeiten — auch diese Möglichkeit der Oppositionsbildung ist nicht nur von Lug und Flotzinger übersehen worden, sie gibt es so gut wie nicht (es sei denn eben in sehr umfangreichen Melismen, die nicht allzu häufig in Trouvère Liedern erscheinen). Nur, wenn einmal vergleichbare Oppositionen in Lugs Hss. fehlen, zum anderen aber die Notierung des *torculus praebipunctatus* in traditionell rein melischer Bedeutung auftritt, dann kann man nicht von einer — angeblichen — gemeinten rhythmischen Zusatzbedeutung reden wollen, denn es gibt keine Auswahl, keine Zeichenopposition, die verschiedene rhythmische Deutung anzeigen könnte: Daß die Zeichen durchgehend melische Vorgänge wiedergeben sollen, scheinen Lug und sein Adept Flotzinger ja wohl nur dann zu bestreiten, wenn es um Tonrepetitionen geht, die aus irgendwelchen merkwürdigen Gründen in der betrachteten Musik nicht vorkommen dürfen, also auch nicht auftreten „können“.

Trivialerweise gibt es bei sehr tonreichen, also umfangreichen ligiert, d. h. als Melisma zu notierenden melischen Folgen auch entsprechend mehr Möglichkeiten der Neumenschrift, so kann man die Folge *dcdefec* — alle Folgen nur schematisch verstanden! — nicht nur, wie dies Lugs schöne Tabelle angibt als *porrectus + torculus subpunctatus* notieren, was eine schöne Einzigigkeit gibt, sondern könnte auch *clivis + pes + climacus*, oder *clivis + scandicus subbipunctatus* notieren, sicher, diese Möglichkeiten gibt es, wenn man anders phrasieren will; diese Ligaturen sehen in der entwickelten Quadratnotation dann auch etwas anders aus als die durchaus natürliche einzügige Notierung, die die Hs. nun einmal verwendet: Auch hier kann nur wiederholt werden, daß erst eine systematische Opposition verschiedener Schreibungen nachzuweisen wäre, um entsprechend — angeblich — gemeinte Zusatzbedeutungen als Bezeichnetes dieser Oppositionen beweisen zu können: So, wie die Tabellen von Lug und Flotzinger klar zu erkennen geben, läßt sich von eindeutigen, systematisch angewandten Oppositionen, d. h. der systematisch alternativ verschiedenen Notierung, nämlich Gruppierung, identischer melischer Verläufe nichts finden. Die sozusagen schematisch vorgegebenen elementaren Neumengruppen wie *torculus*, *scandicus*, *climacus*, *flexa*, *pes* etc. bilden jeweils Bestandteile — melisch notwendiger! — Komplexzeichen für Tonfolgen, ohne daß systematisch, eine eventuelle Zusatzbedeutung kennzeichnende Oppositionen der Zeichen erkennbar wären — wer also sollte beim Lesen dieser Zeichen überhaupt verstehen können, daß irgendwelche rhythmischen Zusatzbedeutungen neu bezeichnet werden sollten? Weder interne systematische Zeichenoppositionen noch klare Gegensätze zur rein melischen Neumentradition sind auch nur andeutungsweise erkennbar — denn, daß die Melik erkennbar sein sollte, lesbar, wie es die Neumen nun einmal nach Guido so an sich haben<sup>37</sup> — es sei wiederholt — werden weder Flotzinger noch Lug bestreiten wollen.

<sup>37</sup>Wenn Flotzinger, *ib.*, S. 137, davon spricht, daß *nach derzeitiger Ansicht erst gegen 1200* die Quadratnotation aus *mittel- und nordwestfranzösischen Neumen entwickelt* worden sei, und dies *zunächst*



An welchem Merkmal der *konsequenten Nutzung* also sollte ein zeitgenössischer Musiker, der weder Lug noch Flotzinger gelesen haben dürfte, verstanden haben, daß hier eine rhythmische Zusatzbedeutung vorläge — und was eigentlich soll eine solche rhythmische Zusatzbedeutung sein, wenn es doch gar keine wirklichen rhythmischen Alternativen, als definiertes, verfügbares Objekt der Komposition, der Erfindung von Melodien gab, wenn, wie Flotzingers unterhalt-samer *neuer Übertragungsvorschlag*, ib., S. 128 ff. anzuzeigen scheint, doch nur *weitgehendst* festgelegte oder dann doch wieder der freien Entscheidung des Ausführenden „ausgesetzte“ Ausführungen gegeben haben soll: Warum z. B. soll, ib., S. 129, VI, zu Anfang die Quint „kurz“, die Quart aber, wie auch immer „lang“ gewesen sein, wenn doch Anonymus 4 die strik-te Regel gibt, daß Melismenanfänge immer lang sein sollen? „Lang“ sind also alle Ligaturenenden und alle Tonrepetitionen, ein trostloser Schematismus, der nicht nur alle, wirklich alle Tonrepe-titionen zu Haltetönen macht<sup>38</sup>, der der Melik also jede Möglichkeit des Einsatzes einer Folge

---

*im Ersatz neumen-ähnlicher Formen durch quadratische auf Linien* bestehe, so scheint er den Unter-schied zwischen Zeichen(form) und Bezeichnetem nicht so ganz adäquat zu beachten: Die Tatsache, daß die Stilisierung der Tonpunkte zu Quadraten erfolgt, verändert an der Natur der Schrift, an ihrem Bezeichneten überhaupt nichts, die Linien sind sei Guido Standard, wie auch klar sein sollte, daß die Ligaturen direkt und unmittelbar die entsprechenden Neumen repräsentieren: Der *torculus* der Hs., aus der B. Stäblein in seinem Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, Nr. 39, zitiert, ist identisch mit dem *torculus* der St. Gallischen, der Metzger und der endgültig stilisierten Neumenschrift — wie die *Huf-nagelschrift* zeigt, haben alle Neumenschriften entsprechende Stilisierungen erfahren, wobei natürlich wichtige Hss. besonders stilisiert geschrieben sind, einen Unterschied zwischen Quadrat- und Neumen-notation, nach der Erfindung der Linien, zu machen, ist inadäquat. Richtig ist, daß es, nicht nur, aber auch in den *organum purum* Partien stilistische Merkmale der Musik gibt, die in der Gregorianik selten sind oder nicht vorkommen; genannt seien die auffälligen Folgen von vieltönigen *climaci*, also viele „absteigende“ Töne; nur beweist hier die Neumenschrift gerade auch in der Gruppenbildung ihre Brauchbarkeit: Wenn ein *climacus* eben über mehr als fünf „abwärtssteigende“ Töne bezeichnen soll, dann wird er eben als *virga* nebst der entsprechenden Anzahl von *currentes* notiert, genau wie das die Neumenschrift vorgibt; das kann die Metzger Notation, die deutsche, die Beneventanische, alle können das; warum will man eigentlich nicht wenigstens die Beispiele in Stäbleins schönem „Neumenbuch“ nicht zur Kenntnis nehmen? Zur Durchsetzung des Linienprinzips auch in der deutschen Neumenschreibung vgl. R. Klugseder, *Zu Liniennot. i. Deutschland, Neue Zeugnisse der frühen Liniennotation aus den Klöstern St. Ulrich & Afra, Augsburg und Aldersbach, Beiträge zur Gregorianik*, 44, 2007, S. 127 ff.; ein dankenwerter Beitrag.

<sup>38</sup>Man liest daher voll Staunen über die musikhistorische Entwicklungslogik, ib., S. 136, daß eines der wesentlichen Merkmale des *Paradigmenwechsels* zur Modalnotation der sei, daß es jetzt — endlich, möchte man sagen — wieder Tonrepetitionen gibt. Zu welchen Absonderlichkeiten der Flotzingersche Schematismus führt, zeigt seine rhythmische Übertragung eines Note gegen Note Satzes, ib., S. 136, wo der Verlauf der Ligaturen zu einer nicht ganz leicht ertragbaren Auflösung der Silbenfolgen führen muß — daß es in dem Repertoire von St. Martial und dem des *Codex Calixtinus* übrigens nicht ganz selten sehr regelmäßige Ligaturenfolgen gibt, die auch klanglich bestimmt sind (regelmäßige Folgen von sequentiellen Intervallpaaren), scheint Flotzinger weniger, ja gar nicht zu interessieren, ein Hinweis dar-auf, daß er diese Regelmäßigkeit als Grundlage überhaupt modaler Notation nicht sieht. Seine eminente Kenntnis der Neumenschrift beweist Flotzinger übrigens durch seine Ausführungen zum *strophicus*, ib.,

wie *ed dc ch* ... verunmöglicht, sondern auch keinen „langen“ Anfang eines Melismas erlaubt, und klare Sequenzen rhythmisch verschieden ausführen läßt? Wenn einmal, später, so etwas möglich ist wie der 6. Modus, also Folgen gleichlanger Töne, auch sozusagen zwischen Ligaturen, ist beim besten Willen einer ästhetischen Bewunderung von Flotzingers rhythmischem Schematismus dessen rhythmische Sinnhaftigkeit nicht zu verstehen: Die rein phrasierungsmäßige Bedeutung von Neumengruppen ist Tradition, sie ist von der Rhythmik zu differenzieren, Flotzingers Schematismus allerdings verzichtet auf diese Möglichkeit der Bedeutung von Ligaturen völlig — mit welchem Recht eigentlich? Und was soll man eigentlich tun, wenn die Ligierungen, wie ja nicht ganz selten, in verschiedenen Überlieferungen verschieden sind? Na, da ist die Antwort ja ganz einfach: Da hat man eben von Flotzingers *semi-oralität* Gebrauch gemacht, so einfach ist das! Wie eingeschränkt ist aber diese rhythmische Schematik, wenn man nicht ein einziges Mal zwei aufeinanderfolgende Ligaturen nur phrasierend gegen einander absetzen darf, sondern Ligaturen insgesamt ausschließlich dazu da sind, rhythmisch „lange“ Töne durch ihre jeweiligen Schlußtöne anzuzeigen: Der Sinn von Melismen in Flotzingers *neuem Übertragungsvorschlag* besteht also nur (noch) darin, „lange“ Töne anzuzeigen — eine Bedeutung, die die Neumen nicht haben; woher sie nun plötzlich diese neue Funktion erhalten haben sollen, muß offenbleiben.

Es ist also nicht erkennbar, jedenfalls wenn man die Neumen als Neumen aus ihrer Geschichte und nicht aus vorgefaßten Vorstellungen anachronistischer, wenn man nicht überzeitlicher Natur sagen will, betrachtet; wobei zu beachten ist, daß die Neumen selbst in ihrer Systematik erhebliche Möglichkeiten von Neubildungen sozusagen als *inbuilt functions* besitzen: Probleme mit nicht für die Gregorianik typischen Wendungen, wie z. B. den „übermäßigen“ *climaci*, konnten deshalb nicht entstehen, dafür gab es Produktionsverfahren, höchst einfacher und logischer Art. Und weil z. B. die Bildung der analytischen Zeichen trivial ist — einen dreitönigen *climacus* zu einem viertönigen zu machen, wenn man dies so formulieren darf, bedeutet die Hinzufügung eines weiteren Einzelzeichens, und das kann beliebig weitergeführt werden, genau wie melische Bewegungen mit regelmäßig alternierender Richtung einzülig notierbar sind, beginnend, je nach Bedarf, als *porrectus*, als *torculus* oder als *flexa*, und abhängig natürlich von der spezifischen, „dialekt“eigenen Konventionsbildung.

Und daran können dann wieder nach dem *climacus*-Prinzip, das auch das des *scandicus* genannt werden kann, also nach dem analytischen Prinzip gleichgerichtete Schritte durch Einzelzeichen hinzugefügt werden, was jedenfalls die Metzger und die St. Galler Notation anbelangt!

---

S. 134 — die „können“ natürlich keine Tonrepetition sein, denn das „dürfen“ sie ja auch nicht; daß allerdings die Form der Zeichen und die Beschreibung von Aurelian nicht so völlig zu ignorieren sind — was soll das den scheren, der ein völlig neues System von Bezeichneten erfunden hat, nicht ge-, sondern wirklich erfunden? Und was soll man dann mit den *bivirgae* machen? Jedenfalls stellen sie in der Notation, die Einzeltöne durch bestimmte Einzelzeichen bezeichnet, Tonwiederholungen dar, die aber, nach Flotzinger keine Tonwiederholungen sein dürfen; wenn es sich aber um bestimmte Ausführungsmodalitäten, „Zierneumen“ gehandelt hat, dann handelt es sich doch wieder nicht um *lange* Töne; *Erkläre mir, o Flotzinger, diesen Zwiespalt der Notierer*, möchte man mit Ossian ausrufen!

Noch ein übergeordnetes Problem scheint sich — oder wenigstens bis jetzt: schien sich — der Interpretation von Tonrepetitionen als Zeichen für rhythmische Hervorhebung, bevorzugt durch „Längung“ des betroffenen Tons zu stellen, nämlich die Frage, ob man überhaupt die Binnenstruktur von Melismen zu einer gemeinten rhythmischen Gestalt rational rekonstruieren kann (ach so, Lug spricht hier, s. u., sinngemäß von Ornamenten, ohne allerdings nähere Hinweise zum Ornamentierten zu geben).

Betrachtet man z. B. die klar modalrhythmisch überlieferte Melodie der Hs. mit dem Sigl M in H. van der Werfs Ausgabe zu R 1953<sup>39</sup>, *MMM* XI, S. 112 f., so wird auf den ersten Blick deutlich, daß die Verteilung der Melismen nicht mit der Kürze oder Länge des betreffenden Bestandteils des übergeordneten Rhythmus korreliert: Melismen können, sogar nacheinander, beliebig auf kurzen oder langen Zeiten auftreten; ein vielleicht etwas ärgerliches, nichts desto weniger aber notwendig zu verallgemeinerndes Phänomen, denn auch in anderen Melodien gibt die Melismenverteilung keine Veranlassung, Kürzen und Längen der Silben nach der Melismenverteilung zu rekonstruieren. Die Melismen scheinen verteilt nach dem Kraut- und Rüben-Prinzip, was mit ornamentaler Funktion allein kompatibel erscheint.

Angesichts nun des Umstands, daß die Modalrhythmik die einzige mit ausreichender Sicherheit überlieferte und rekonstruierbare spezifisch musikalische Rhythmik des Mittelalters ist, dürfte es schwer fallen, die Existenz modalrhythmischer Liedmelodien in weltlicher Musik außerhalb solcher Tradition mit der dazu notwendigen absoluten Sicherheit *à tout jamais* auszuschließen.

Was soll diese Bemerkung nun mit den melismatischen Tonwiederholungen zu tun haben? Nun, einmal wird klar, daß Melismen nicht die Träger der rhythmischen Erscheinung einer Melodie sein müssen, sondern daß deren Träger die silbischen Einheiten sein können, was mit der Bedeutung z. B. der Silbenzählung und im Reim auch des Akzents in volkssprachlicher

<sup>39</sup>Da die Modalrhythmik nicht unvernünftig erscheint, jendenfalls durchaus möglich ist, muß man diese Notierung nicht notwendig als unverstandene Anwendung eines „fremden“ Schematismus ansehen, nur, um irgendeinen vagen Prosarhythmus „durchsetzen“ zu können.

Von Interesse für die Rhythmik ist an dieser Melodie, daß der Notator der zweiten, nicht modalrhythmisch aufgezeichneten, melodisch anderen Version ib., S. 113, 11, 1 und 3, auf den kurzen Zeiten der modalrhythmisch notierten Melodievariante zweitönige Abstiege durch Liqueszenten, auf der langen Zeit aber durch normale *clivis* notiert; man wird daraus nicht schon ein Notationsprinzip machen wollen, es ist aber nicht undenkbar, daß die Liqueszenz, oder hier vielleicht besser *plica*, etwas wie eine Tendenz besitzt, schnelle Bewegungen so zu bezeichnen — bei *climaci* funktioniert das natürlich nicht mehr (und in 10, 5, erscheint eine normale *clivis*), sodaß tatsächlich höchstens eine, halb zufällige, Tendenz zu einer solchen Schreibung vorausgesetzt werden könnte, schließlich kann man bei den betreffenden Liqueszenten von einer Opposition hinsichtlich der Notierung von *pes* und *clivis* sprechen, die in dieser Zeit nicht mehr auf eindeutigen Bezug zur Textartikulation beruht.

Immerhin widerspricht dieser Befund nicht der Annahme, daß der modale Rhythmus auch schon in rhythmisch nicht eindeutigen Notationen existent gewesen sein könnte oder dürfte, d. h. das die Nichtdefinition eines Bezeichneten „*Rhythmus*“ doch nicht bedeuten muß, daß ein rhythmisches Schema, ob akzentalternierend oder „metrisch“, oder beides, bestimmt, nicht Gemeintes gewesen sein darf.

Lyrik direkt zusammenhängt — und weil die weltlichen Melodien in ihrer Melismatik ja wohl einen gewissen Abstand zu Gregorianischen *jubili* einzuhalten scheinen (worunter nicht nur die betreffenden Partien der Allelias, sondern auch die großen „Interpunktionsmelismen“ etc. zu verstehen sind), kann man auch diesen Befund nicht einfach als von vornherein nicht erörterungswert qualifizieren bzw. ihn einfach nicht sehen (können/wollen):

Es scheint also sehr wohl möglich zu sein, daß für eine elementar doch vorwiegend auf die Silbe bezogenen Melodik diese, das erste Objekt poetischer Gestaltgebung, auch Träger der rhythmischen Einheiten, der elementaren, einer geordneten, komponierten Rhythmik unterworfenen Elemente der rhythmischen Form sein könnten, auch wenn Lug und der ihm folgende Flotzinger erwartungsgemäß solche Gedanken nicht haben (können) (s. auch die Bemerkungen o., Anm. 29 auf Seite 578). Damit aber wird ebenfalls denkbar, daß die Melismen wie in der erwähnten Melodie als ornamentale Ausfüllungen dieser rhythmischen Einheiten in ihrer rhythmischen Erscheinung eben nur „Ausfüllungen“ sind, deren metrisch genaue Bestimmung, also das Verständnis des einzelnen Tons als metrische Quantität besitzende Entität den Notatoren als Aufgabe gar nicht in den Sinn gekommen sein muß, denn die Elemente der Melismen werden so möglicher Weise gar nicht als rhythmische, einer klaren metrischen Bezeichnung oder Differenzierung zugängliche Größen verstanden. Man wird einräumen müssen, daß solche Überlegungen nicht völlig abwegig sein müssen, also die Überlegung, daß die Bestandteile der Melismen gar nicht die Ebene darstellen mußten, für die ein Notator an metrisch klare Bestimmung denken konnte.

Wem dies, angesichts eigener Erfahrungen mit neuerer Musik und einem schier unerschöpflichen Reservoir an musikalischen Zeitdauern absonderlich erscheinen könnte, sei an die Seltsamkeit erinnert, daß noch die Zeit von Petrus de Cruce den Sänger wie vor allem den deutenden, vielleicht sogar bedeutenden Musik-Wissenschaftler nicht die Möglichkeit gibt, die rhythmische Natur von — modern formuliert — Minimenfolgen zu erkennen, und daß dieses Phänomen von Anfang an auf Bosheit gegenüber der deutenden Nachwelt oder Freude an Ambiguität, oder vielleicht sogar einer stochastischen Ausführungsfreiheit für den Interpreten beruht haben müsse<sup>40</sup>, ist vielleicht doch keine ganz sinnvolle Erklärung.

Nein, es ist in Hinblick auf dieses Beispiel durchaus denkbar, daß man die kleineren Zeitwerte nicht als rhythmisch strukturelle, eigenständig rhythmische Konfigurationen zu bilden fähige Elemente verstanden hat und damit einer geläufigen Praxis der weltlichen Liedmelodie gefolgt ist — natürlich unter Voraussetzung der Möglichkeit auch selbständiger Melismen, also von längeren rein melischen Wendungen, die dann eventuell in Quasisilben aufgelöst sind.

Natürlich ist hier zu beachten, daß die Kompositionsweise einer Motette und eines Liedes hinsichtlich der Art der Wort-Ton-Relation nicht notwendig identisch gewesen sein müssen: Die eindeutig sekundäre Art der Textierung bei Motetten konnte, offensichtlich als Neuheit eben

<sup>40</sup>So daß man wie nach A. Ringer A. Schönberg als Erfüllung von L. v. Beethoven, irgendeinen der modernen stochastischen Macher von Musik als Erfüllung von Petrus de Cruce deuten dürfe, könne oder müsse.

der Kompositionsweise von Petrus de Cruce, gerade diese kleinsten Notenwerte auch textieren, die in der traditionellen weltlichen Liedkunst „noch“ und auch in den früheren Motetten reine Melismen, also Ornamente waren — die neue Möglichkeit, die Töne dieser Ornamente syllabisch zu textieren, ist sicher Voraussetzung für die Entwicklung einer freien, auf allen Ebenen (angefangen von der *longa*) eindeutigen, in Einzeldauern notierbaren und denkbaren Rhythmik; nur, bei den Kompositionen von Petrus de Cruce ist die Ornamentalität der „schnellen“ Werte melisch und rhythmisch noch deutlich erkennbar.

Zu beachten ist beim Vergleich der älteren Motette und der Trouvère Melodien, daß die Verse von Motetten sich in der Regel nicht gerade durch strophische Parallelität auszeichnen. Wie gesagt ist bei den neueren Motetten des Stils von Petrus de Cruce auch von Interesse, welche melische Gestalt diese Gruppen kleinster Werte, die ja nie einzeln auftreten können — ein Zeichen ihrer ursprünglichen Ornamentalität —, besitzen:

Betrachtet man das *triplum* der Motette *Aucun ont trouvé* so lesen sich diese Gruppen kleinster Notenwerte melisch sukzessive als dreitöniger Abstieg, als Tonrepetition, als fünftönige Trillerfigur, als sechstöniger Triller mit „Vorschlag“, etc., so daß ein Gebilde wie *fefgfed* (auf *li ai fait houmage, Pour*) geradezu als konturenreiche melische Erfindung erscheinen müßte — objektiv aber nicht ist. Immerhin findet man auch einen *torculus*, der aber auch als kurzer Triller gesehen werden kann.

Auch der melodische Einfallsreichtum — auf *Ne vaut un boutou* findet man sogar als Auszierung eines Haltetons in einer Überlieferungsversion die Tonfolge *defd* — ist ersichtlich nicht so, daß man diese Gruppen kurzer Notenwerte unbedingt als bewußt komponiert und nicht als Ornament ansehen müßte — zu den wesentlichen kontrapunktischen Gerüsttönen gehören solche Minimenfolgen in keinem Fall, sie müssen aber auch melisch äquivalent zu Haupttönen sein, die man aus den erstgenannten ableiten kann.

Selbst wenn man, wie in *J'ai mis toute ma pensée lonc tans*, solche Gruppen mit melodisch scheinbar kurvenreichen Linienführungen findet, wie z. B. *d g g* oder *gar e a e*, wird man nicht sagen können, daß hier eine wenigstens melische Selbständigkeit jedes Tons einer solchen Gruppe kleinster Werte vorliegt: Wie man sofort sieht, folgen die Sprungbewegungen nur aus der Harmonik, weshalb auch „Akkordbrechungen“ wie *d h G*, ib., auf *Cele que j'aim*, zum gegebenen Klang *G d* nicht als bewußte melische Konturierung gewertet werden können oder wenigstens müssen. Dies gilt übrigens wie für die textierten Gruppen kleinster Werte auch für die rein ornamentalen Auflösungen von an sich als *lang* textierten Tonelementen.

Wenn in *S'amours eüst, Au renoverer, Ecce* die Minimen des *triplum* einmal die Folge *dcdad* aufweisen, ist auch damit nicht eine Eigenständigkeit der Töne begründet, der Sprung ergibt sie aus der harmonischen Situation und der Notwendigkeit einer Abwechslung. Immerhin kann man hier vom Versuch einer Konturierung sprechen, wenn die zuvor ausreichend, über *de poer, je m'en düsse*, häufig vorgetragene Trillerornamentierung durch einen Sprung, *a* statt eines dritten *c*, ersetzt wird.

Auch die Gestaltung einer Quintparallele des Gerüstsatzes, über *Pour moi le puis je*

*prover* durch eine melodische Figur, die eine Terz-Quintfortschreitung „mildert“, könnte auf ein gewisses Bemühen von Petrus de Cruce weisen, die zur Aufhebung der Fesseln des modalrhythmischen Automatismus geeignet (vgl. Anm. 15 auf Seite 26) angesehene Textierung gerade der kleinsten Notenwerte auch musikalisch zu begründen, wie in Vers 7 und 8 der genannten Motette aus der Hs. *Montpellier* Nr. 253:

Triplum  
va- loir. Pour moi le puis je bien prou- ver Et sa- voir vrai- e-

Motettus  
çon;

Tenor

Das polyphone Geschehen ist klar: Nach dem perfekten Klang auf *F* findet schon vor der Pause des *Motettus* ein Klangwechsel statt, das *Triplum* übernimmt den Ton *c*, um mit dem *Tenor* dann den zweistimmig perfekten Klang *E h* zu bilden. Danach kommt der nächste Klangwechsel<sup>41</sup>: Das *Triplum* ergreift nach der Quint die Oktav, übliche Mittel, um überhaupt Bewegung in dem starren Gerüst der vom *Tenor* vorgegebenen Gerüsttöne zu erhalten. Statt auf den Silben *le puis je bien* die einfache Trillerbewegung zu notieren, macht Petrus de Cruce einen Sprung, der den Quintton zum *Tenor*, *h*, dann in Gegenbewegung erreicht; liest man die Wendung so, müßte man die Selbständigkeit, sogar in „harmonischer“ Hinsicht, der minimalen Töne voraussetzen (Klauselbildung aus der Terz).

Nur, von einer etwa vom Satz her verursachten Vermeidung der Quintparallele des Gerüstsatzes melodischen Konturierung, Terz – Quint, kann man gerade nicht sprechen, sondern nur von einer Floskel, wie sich im übernächsten Takt ergibt, wo dieselbe Floskel zu recht unschönen Dissonanzen *D – c* führt, und der Sprung in der Floskel auch noch zum *Tenor* eine Quintparallele erreicht. Damit ist klar gezeigt, was ja wohl auch nicht strittig war oder ist (es sei denn, man wollte tiefst sinnige semantische, symbolische oder sonstige Deutungen hineinlesen, wie dies Ch. Berger so glänzend gelingt in seinem Beitrag zur Festschrift für L. Finscher; vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, S. 178 ff.; ein Beispiel, aus dem man die neue „mathematische“ Musikinterpretation Bergers bereits in nuce erahnen kann), daß selbst die Textierung der ornamentalen Werte noch nicht zu ihrer melodischen, oder gar „harmonischen“ Selbständigkeit führen konnte — der Ornamentcharakter ist rein musikalisch gesehen viel zu dominant; die Textierung ist ein erster Versuch zur Verselbständigung — sozusagen von außen, durch den

<sup>41</sup>Die Eingeschränktheit der Freiheitsgrade für die Wahl von Gerüsttönen der beiden Zusatzstimmen — satztechnisch betrachtet — ist im Satz von Petrus de Cruce extrem hoch.

Akt der Textierung<sup>42</sup>! Dabei ist natürlich zu fragen, wie oft etwa das gegebene Satzgerüst durch den Text in seiner neuen Freiheit — gegenüber dem Zwang, modalrhythmische Melodien schematisch syllabisch zu textieren — in dieser Weise ornamental aufgelöst wurde.

Auch bei näherer Betrachtung der Struktur der ornamentalen Minimenwendungen in der Mehrstimmigkeit von Petrus de Cruce wird deutlich, daß die einfache Voraussetzung einer Selbständigkeit der Töne bzw. Bestandteile der Melismen von Trouvère-Melodien nicht gerechtfertigt ist, daß also die Behauptung einer die einzelnen Töne solcher Melismen differenzierenden Rhythmik als methodische a priori Annahme historisch nicht gerechtfertigt ist.

Damit wird aber erkennbar, daß derartige Gruppen auch melisch zunächst als Ornamente, nicht als Bildungen aufzufassen sind, deren einzelner Bestandteil eine bewußte melodische Kontur gestalten soll. Was diese Erörterung hier bedeuten soll? Nun, wenn es noch in der bereits rhythmisch fixierten Mehrstimmigkeit der *ars antiqua* melische Gebilde gibt, deren einzelne Töne weder rhythmisch noch melisch als selbständige Formträger, sondern als Teile von Ornamenten anzusehen sind, folgt zumindest die nicht einfach zu ignorierende Möglichkeit, auch die silbischen Melismen der Trouvère-Melodik nach der Selbständigkeit ihrer Bestandteile zu fragen, d. h. ganz konkret, ob denn überhaupt die Berechtigung besteht, solche Melismen als Folgen von metrisch klar zu bezeichnenden Tonelementen anzusehen: Die Tatsache einer analytischen Schreibung in einzelnen Tönen bedeutet ja nicht automatisch oder selbstverständlich, daß für die Zeit der Niederschrift diese Töne auch alle metrisch oder auch akzentmäßig einzeln, d. h. als auch zeitquantitativ selbständige Einheiten überhaupt gedacht werden konnten (was bei den gemessenen *breves longaeque* der Modalrhythmik natürlich zutrifft — aber doch auch nicht von vornherein bei den durch *semibreves* notierten Tönen — und woher sollte man wissen, daß die, es sei wiederholt, meist doch recht kleinen Melismen der Trouvère Melodien nicht auf der Ebene der *semibreves*, wenigstens analog verstanden, zu bestimmen sind — sicher, was weder Lug noch Flotzinger beachten, sonst hätten sie erstmal die notwendige Literatur lesen müssen, die *Flors del gay saber* drücken den Ärger über eine Auflösung des traditionellen, höchstwahrscheinlich modalen Rhythmus durch den virtuosen Gebrauch sehr kleiner Notenwerte deutlich aus, allerdings nicht in Bezug auf die „normale“ Melodik der provenzalischen Lyrik — wo man das finden kann? nun, Verf. hat darauf ausführlich hingewiesen).

Auch hier erscheint die These von Lug in ihren elementaren (meist nicht reflektierten) Voraussetzungen als hinsichtlich der Möglichkeiten und Gegebenheiten der Wirklichkeit viel zu eingeschränkt bzw. einfach unzulänglich: Daß die Einzeltöne von silbischen Melismen in der hier betrachteten Hs. und ihrer Musik tatsächlich als Träger metrischer oder rhythmischer Angaben überhaupt hätten fungieren können, wäre wie angedeutet zumindest des Aufwands des Nachweises oder der Diskussion wert, ist aber nicht geeignet als nicht zu diskutierende, selbstverständliche Grundvoraussetzung. Auf das Problem ist unten nochmals zurückzukommen.

Und genau an dieser Stelle ist auch nach den Implikationen des angesprochenen statistischen

---

<sup>42</sup>Zu den zahlreichen Vorstellungen, daß auch die Motette der *ars antiqua* Texte vertont hat wie ein Lied von Schubert, vgl. Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, Kap. XI.

Ergebnisses des Beitrags von Lug zu fragen: Er stellt, *ib.*, S. 23, Anm. 9, fest, daß der *pes* nur jeweils den diatonischen Schritt bezeichnet, was, wie oben angemerkt, natürlich keine Aussage zur Bedeutung des Zeichens, sondern ausschließlich des melodischen Stils ist. Nun ist eine solche statistische Erkenntnis nur dann von Nutzen, wenn man die melodische Stilistik insgesamt betrachtet; und da stellt sich schon bei einer ersten Betrachtung der Melismen eine doch erhebliche Eingeschränktheit der melodischen Konturiertheit heraus. Damit zusammenhängend ist auch eine Art Eingeschränktheit der Nutzung von Möglichkeiten der Neumenschrift erkennbar — wenn es keine Sprünge nach oben gibt, benötigt man keine *pedes* über Terzen und größere Intervalle; beides läßt die grundsätzliche Frage nach der überhaupt gegebenen metrischen oder rhythmischen — die Begriffe hier einmal im mittelalterlichen Sinne von *rhythmischer Dichtung* etc. angewandt — Differenziertheit der Einzeltöne in silbischen Melismen als gerechtfertigt erkennen.

In der Melodik, d. h. zwischen den einzelnen Silben, findet man durchaus größere Beweglichkeit, so z. B. in der Melodie zu R 1095, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 58, 7, 4 seq., wo man einen Sextaufstieg findet, der dann noch mit einer kurzen „Gegenbewegung“ einen Quintsprung generiert, in einer Version der Melodie sogar einen Septsprung, **K**. Vergleichbares bieten die Melismen offensichtlich nicht, was man beachten sollte: *Pedes*-Melismen sind offensichtlich durchweg nur verzierte syllabische Einzeltöne, *clives* können auch einmal einen Terzsprung riskieren (etwa *MMM XI*, S. 239, zu R 700, 9; *climaci cGF*, wie im Vers des Off. *Iubilare ... omnis* auf *vota mea* scheint ebenfalls nicht zu existieren — ein Hinweis darauf, daß die *climaci* in weltlicher Melodik etwas völlig Anderes sein müßten?); nur, mit den Zeichen hat dies nun wirklich überhaupt nichts zu tun.

In der Melodie zu R 1227, *ib.*, S. 68, 5, 4, findet man in **U** eine „Durakkordbrechung“, die Melismen sind durchweg diatonisch skalisch; in *ib.*, 7, 3, sieht man einen in der Steigerung der Gegenbewegungen geradezu ein Gregorianisches Initium singenden Binnenvers, mit Quartsprung — solche Bewegungen sind also, aber eben außerhalb von Melismen, geläufig; sonst wären die Melodien ja wohl auch zu langweilig.

Man muß hier nicht weitere statistische Betrachtungen anstellen, um zum Schluß zu kommen, daß wesentliche melodische Konturierungen, wie größere Sprünge, die die Melodie stärker charakterisieren könnten, nur zwischen den melischen Ereignissen auf den Silben, nicht aber in diesen Ereignissen, also in den Melismen auftreten. Das ist doch wohl ein sehr deutlicher Hinweis darauf, daß die Silbe den wesentlichen Träger der Melodiekontur darstellt, und nicht das Melisma, in dem allein sich *pedes* finden! Lugs Deutung erweist sich auch hier als methodisch hochgradig merkwürdig.

Für die Melismen scheint die Terz der größte Sprung zu sein, z. B. in der Melodie zu R 264, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 124, 2, 10, mit der Folge *cde ec— b c cd f ...* (— als Zeichen für das Zeilenende); übrigens ja wohl kein Befund, daß im Gegensatz zum *pes* die *clivis* Schritte wie Sprünge bezeichnen könne, als zeichenmäßig wesentlicher Unterschied — ein Hinweis darauf, daß man nicht von vornherein methodisch auf eine solche „Logik“ von (scheinbaren) Unterschieden ausgerechnet der Zeichen setzen kann, es gibt hier offenbar rein melodiestilisti-



sche Assymetrien: Der Unterschied liegt in den auftretenden melischen Wendungen, natürlich nicht in den Neumen; da mußte der Notator ja schließlich die Möglichkeiten der Gregorianik kennengelernt haben. Die Melodieversionen für diesen Text sind zu verschieden, um feststellen zu können, welcher Ton der Hauptton sein könnte, nach Lugs Meinung wie zu erwarten natürlich immer der Schlußton; im betrachteten Fall könnte dies sogar einmal zutreffen, wenn zwei andere Melodieversionen auch mit *c* schließen. Von einer gestaltmäßig essentiellen Bildung, statt des häufigeren Sekundschriffs ein Terzschrift als Schlußwendung, kann aber ersichtlich nicht gesprochen werden. Dies gilt auch für die Wendung in der gleichen Melodie, *ib.*, S. 125, 5., 9, wo man das Melisma *de fg ecdē fg* als Schluß findet. Umspielt wird der Ton *e*, nicht etwa eine neue Richtung der Melodie durch Terzsprung eingeschlagen (d. h. auch hier wird man die Melodie des kleinen Melismas als Ornamentierung, nicht, wie dagegen im Choral, als selbständigen Melodiefaktor, über die Silbe weisend, ansehen dürfen)<sup>43</sup>.

Daß ein silbisches Kleinmelisma auch auf einen folgenden Ton gerichtet sein kann, in Art einer Umspielung, die aus der Gregorianik bekannt ist, zeigt in der gleichen Melodie die Wendung *a c h c hG a*, womit der Versschluß erreicht ist. Daß hier der letzte Ton der *clivis*-Bewegung der melodisch wesentliche Ton sein sollte, s. auch u., wird man nicht behaupten wollen; gemeint ist wohl die Gesamtbewegung *a c h c h a*. Die Erweiterung des Versschlußtons *h* (*b*?), also den oberen benachbarten Ton durch den unteren ist Gregorianisch geläufige Praxis, die auf eine Art tonales Bewußtsein hinweist, der Schlußton wird durch Umspielung dieser Art sozusagen angesteuert, die Spannung des Noch-Nicht-Erreichens ausgenutzt. In jedem Fall ist klar, daß das Melisma ein Ornament darstellt, keine essentielle melodische Wendung. Nicht im Sinne einer solchen Umspielung könnte auf den ersten Blick dagegen die Wendung *F G G abaF— F Ga bc ...* zwischen 3. und 4. Verszeile der Melodie zu R 418, erscheinen *ed. H. v. d. Werf*, S. 135, 3, 4 (entsprechend in zwei Parallelen).

Hier wird man (für einmal) den Schlußton des Melismas als Schlußton der melischen Gesamtbewegung ansehen (denn der Anschlußton der folgenden Versmelodie ist wieder *F*) und damit eine Möglichkeit der Schlußbildung mit Terz annehmen dürfen, die wieder selbst ornamentierbar ist, z. B. auch durch Ausfüllung, wie *ib.*, S. 134, 2., 10, wo die Fassung von **U** den Terzsprung in den Schlußton ausfüllt, statt *a F* also *a G F* notiert:

---

<sup>43</sup>Eine offensichtlich gestalthaft wesentliche Terz wird man *MMM XI*, S. 137, 7, 3, zu R 418, vermuten dürfen: Das mit Terzsprung nach unten abschließende Melisma ist in fünf Überlieferungen hierin identisch, d. h. keine Version füllt die Terz aus, wogegen eine, **K**, den anschließenden Terzsprung, der sich in **U** findet (in **M** um eine Terz nach unten versetzt), ausfüllt, also *GFE* statt *GE* singt. Auch hier machen die Versionen deutlich, daß zunächst einmal eine erschöpfende Klassifizierung der Unterschiede aufgestellt werden müßte, ehe man weitere Erörterungen, z. B. zur gewollten *oral tradition* Variabilität oder Vagheit anstellen will.

Demout fin cuer, bon et loi-al en- tier,

Einen wesentlichen Unterschied wird man da also nicht konstatieren wollen. Wenn nun der Ton *a*, also der Ausgangston des Schlußsprungs ornamentiert werden kann, ist zu schließen, daß — wenn solche Strukturen überhaupt auftreten! — dieser Ton als betont anzusehen ist, nicht der Schlußton (sowohl des Melismas als auch des Verses). Ob man im *climacus* über *cuer* den Schlußton (in beiden Versionen) den Schlußton *F* (wie dies aus unerfindlichen Gründen Lug für gegeben hält) oder eher den Anfangston als Hauptton sehen soll, dürfte doch wohl nicht so ganz leicht zu entscheiden sein, was auch für die Wendungen auf *et* gilt. So schematisch eine vormodale Rhythmik erkennen zu wollen, erscheint schon etwas auffällig, denn auf *loi-al* in **M** ist mit Sicherheit *G* nicht Gerüstton, wahrscheinlich auch nicht *b*, sondern der mittlere Ton *a* des *climacus baG*.

Man kann also eine Art von Vorhalt in Sekund oder Terz vermuten, so daß dem Auftreten eines abwärtsgerichteten Terzsprungs zwei melische Funktionen zukommen dürften, die eines Schlusses und die einer Umspielung eines folgenden Zieltons. Eine solche Funktion eines Terzsprungs in einem Melisma findet man in der gleichen Melodie, ib., *MMM XI*, S. 136, 5, 9, und identisch S. 137, 8, 9. Wenn hier dazu noch der obere Ton repetiert wird, *F GaGGE F*, wird man gerade in Lugscher Bewertung der Tonwiederholung auch diesen Ton und nicht etwa den letzten als betont oder gedehnt ansehen müssen, Zielton ist hier nicht der Schlußton, sondern der Ton der nächsten bzw. letzten Silbe. Deshalb ist aber auch die Vorstellung überhaupt von metrisch differenzierten Tönen in den Melismen eine höchst fragwürdige a priori Hypothese. Die Stelle ist nicht ganz ohne Interesse, denn die klar identische Melodie in **M** führt ab der 7. Silbe melisch für die ganze Melodie das durch, was **U** nur im letzten Melisma tut:

Et s'en voi je les plu- sors maiz tar- gier

Auch hier ist klar, auch und gerade für die Vorstellung von Lug, daß dem Ton *G* als oberem Ton offensichtlich eine besondere Betonung zukommen sollte, die eine Dehnung des Melismenschlußtons ausschließt — und warum sollte, wenn man denn grundsätzlich Lugs Vorstellung akzeptieren wollte, was hier nicht geschieht, nicht ein Melismenschlußton tatsächlich immer kurz

sein, um schnell in den Ton der nächsten Silbe überzuleiten? Warum sollte dies von vornherein und absolut ausgeschlossen sein, (s. auch u.) und der Schlußton von Melismen immer nur *lang* sein, ja warum denn eigentlich? Evident sind derartige Vorentscheidungen unbrauchbar.

Von Interesse ist hier aber der Umstand, daß man offensichtlich gewisse Schlußformeln besitzt, die sowohl strukturell für einen (Schluß-)Abschnitt einer ganzen Melodie als auch für ein Melisma gestaltbestimmend sein können: Hier wenigstens könnte man erwarten, eine Übereinstimmung sozusagen der Konturiertheit von silbischem Melodiezug und Melisma erkennen zu können, wenigstens als Arbeitshypothese; nur, ein Beweis dafür, daß die Einzeltöne in den Melismen strukturell und funktional von gleicher Wertigkeit seien wie die Gerüsttöne der Gesamtmelodie, also auch Träger von metrischen Einzeldifferenzierungen sein können, ist auch diese Stelle nicht, denn für Schlußformeln kann man nicht die formale Bedeutung behaupten wie für Anfänge, was gerade die zitierte Zeile ausreichend belegt<sup>44</sup>: Schlußformeln können, vielleicht (!), als Ornament melismatisch wie auch sozusagen austextiert erscheinen; aber auch die Versmelodie als Gerüst ist hier weniger individuell geformt.

Eine Weiterführung solcher Betrachtung der Gestalt von Melismen ist kaum notwendig: Die überwiegende Anzahl außerhalb solcher offensichtlichen Schlußwendungen zeigt klar, daß es sich um melodische Ornamente handelt, die keineswegs von vornherein das Recht geben, jeden ihrer Einzeltöne als potentiellen Träger metrischer individueller Unterscheidung zu sehen — genauso wenig als Träger bewußter melodischer Komposition, etwa äquivalent den gesamten Melodieverläufen, d. h. den Gerüsttönen. Auch hier bietet die Annahme, daß das Bezeichnete einer Tonrepetition eindeutig die metrische Größe *Lang* haben solle, erhebliche Probleme, die kaum einfach zu ignorieren sind. Es geht also darum, daß schon das Postulat, die Töne innerhalb von silbischen Melismen seien jeder einzeln in der Ausführung und ihrer geistigen Repräsentation als Melodiegestalt in der gleichen Weise eindeutig metrisch differenzierbar wie in den angesprochenen früheren eindeutig „metrischen“ Neumenschriften die Gregorianischen Melismen, zumindest hinterfragenswert ist. Angesichts der Gestalt der Melismen erscheint dies in den weltlichen Melodien höchst unwahrscheinlich zu sein. Natürlich sind sie notierbar, aber sie müssen nicht mehr als Elemente komponierter Melodie bewertet worden sein, also gar als selbständige Träger des Rhythmus solcher Melodien einer sozusagen kompositorischen Messung unterworfen gewesen sein.

Die sozusagen geringe Gestaltcharakteristik der Melismen weltlicher Melodieniederschriften, nicht nur in der Hs. mit dem Sigl **U**, wird überaus deutlich, wenn man die Möglichkeiten der Gregorianik zum Vergleich heranzieht; da finden sich klare kleinere, durch Neumengruppen repräsentierte Gestalteinheiten, die im Übrigen auch dafür verantwortlich sind, daß die Gregorianischen Melodien, speziell ihre Melismen, die Gliederungsmöglichkeiten der Neumenschrift, die Hucbald als besondere Potenz der eigentlich ja unlesbaren, und daher unbrauchbaren Neumen zuläßt, voll ausnutzen, d. h. zumindest sehr viele rhythmische Varianten, zeichenmäßig gesagt Oppositionen kennen. Demgegenüber wird die Notierung von Melismen in **U** wie in den

<sup>44</sup>Vgl. dazu auch ib., S. 136, 5., 8, wo **M** entsprechend mit der gleichen Schlußformel ornamental ausgestaltet operiert.

anderen Hss. weltlicher, volkssprachlicher Melodien schematisch nach der Folge der Töne pro Silbe durchgeführt. Und zwar wird jeweils, natürlich vom Anfangston beginnend, die jeweils für den Fall gegebene Neumenkombination verwendet; auf die seltsame Vorstellung Lugs einer Neumenordnung von den jeweiligen Schlüssen her ausgehend ist noch einzugehen; hier sei nur soviel gesagt, daß die Neumen in der Hs. Paris, *BN f. f. 20050* sich in nichts von den Metzger Neumen in anderen Hss. unterscheiden — von melischen Unterschieden, nicht auftretenden Tonverbindungen etc. natürlich abgesehen, es geht um die Zeichen —, also ja wohl auch in deren Tradition zu denken sind. Und deren Tradition ist hinsichtlich der gemeinten Reihenfolge der Neumenschrift eindeutig; es wäre im Übrigen auch nicht gerade leicht, sich vorzustellen, daß eine melische Notierung sich jeweils „von hinten“ oder vom graphisch (scheinbar) aufwendigsten Element, wie der *virga* in einem *kurzen scandicus subbipunctatus*, aufbauen sollte — dies ist auch in der modalen Notation natürlich nicht der Fall, denn da bestimmt eine übergeordnete und durchgehende Rhythmik nur die Gruppierung, wobei die Folge *Auftakt* — *Betonung* (wenn man so umschreiben darf) wohl niemand im Sinne einer Notierung von der *Betonung* aus nach vorn interpretieren würde, also einen *pes* im 1. *Modus* als *virga* + vorausgehendes *punctum*, sondern als einer rhythmisch einheitlichen Bewegung von „unbetont“ zu „betont“, oder, will man strikt metrisch denken, von „kurz“ nach „lang“; ein *scandicus* ist da auch nicht ein herausgehobener Zielton, dem zwei untergeordnete vorausgehen — und das auch noch auf der Ebene der Zeichen!

Gerade hinsichtlich der Neumierung von kleinen, silbischen Melismen wird die erstaunliche Eingeschränktheit der melischen Wendungen in den weltlichen Liedern gegenüber dem (stets als präsent zu denkenden, rhythmisch aber sicher völlig anderen) Choral offenkundig: Im (Gregorianischen) Choral haben gerade die Melismen, d. h. deren bestimmte, durch die konstituierenden Töne charakterisierte Gestalt wesentliche formale oder strukturelle Bedeutung für die gesamte Melodieführung. Man kann hier einen Grund für die Möglichkeit der metrischen Bezeichnung jedes einzelnen Tons sehen, die angesichts der noch bei Aurelian ausgeprägten bewegungsmäßigen Beschreibung von Melodieverläufen immerhin beachtlich ist — auch hier wird, dies sei nur nebenbei bemerkt, die vollständige „Metrisierung“ von Einzeltönen der Melismen als sekundärer Schritt der Neumenentwicklung wahrscheinlich gemacht, eben als mit der Erkenntnis des Einzeltons als Element verbundene metrische „Hyperkorrektheit“ der Zeichensetzung. Melodisch sinnvoll erscheint eine solche durchgehende „Metrisierung“ jedes Tons in Hinblick auf die Gestalt von Melismen aber im Gregorianischen Choral in jedem Fall, wogegen man in AR nicht immer eine solche Deutung rechtfertigen kann (s. den 2. Teil; man denke etwa an das „bewegte Rezitativ“, die Reihung von identischen Floskeln statt des einen *Tenortones*).

Hinsichtlich der beschränkten Melismatik könnte man ja zum Vergleich mit den weltlichen Melodien den Stil der Meßantiphonie heranziehen — natürlich nicht hinsichtlich dieses Stils an sich, sondern nur zur Verdeutlichung der neumatischen Beschränktheit des Stils der Melismatik weltlicher Melodien. Das Melisma *Gcccd c ...* zu Anfang des Int. *Populus Sion* z. B. ist für die gesamte Melodieform essentiell, singt sie doch das Initium in Reaktion auf den Wortakzent, d. h. der Wortakzent markiert auch hier die Stelle, an der der melodische Aufstieg beginnt. Natürlich

gibt es auch eher ornamentale Melismen wie *torculi* oder einen *torculus resupinus*, wie auf *ecce*, übrigens wieder als Akzentreaktion — eine Verbindung zum Sprachklang, den die Trouvère-Melodien nicht kennen können weil es sich da um rhythmische Dichtung handelt. Betrachtet man dann ein Melisma, Dehnungen wieder unterstrichen wie *dcdca* ... auf *Dominus* im gleichen Introitus wird deutlich, daß die hier gesamtmelodisch wesentliche Form, die *incisio*, von der Akzentsilbe, d. h. der Nutzung des sprachlichen Akzents für die Melodiebildung auf *gloriam* (also die mediantische Unterbrechung der Rezitation) von der melismatischen Wendung geleistet wird: Die Melismen können als Träger wesentlicher melodischer Funktionen im psalmodischen Stil der Antiphonie verwendet werden; in den Melismen der Trouvère-Lieder scheint dies nicht üblich zu sein. Natürlich kann da das Melisma in einer übergeordneten Linie erscheinen, so wenn etwa in der Melodie zu R 1800, *MMM XII*, ed. H. v. d. Werf, S. 257, **K, V, Mf**, 5., 7 seq., zu sehen ist (da es auf den Text nicht ankommt, seien nur die Tonbuchstaben zitiert, silbische Trennung durch Abstände): *h' a' gfe fed c*. Gemeint ist also ein Abstieg von einer (großen) Sept.

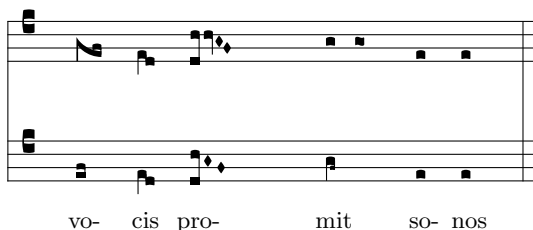
Die zwei skalischen Melismen füllen diesen Abstand skalisch aus, der als Kernmelodie genommen, also auf etwas wie eigentliche Gerüsttöne zurückgeführt, nicht skalisch sein könnte: *h' a' g f c* oder, wenn man die Schlußtöne der Melismen nimmt, *h' a' e d c*; irgendwo hat man immer einen Quartsprung, eine in dieser Musik nicht allzu häufige melodische Kontur, die allerdings auch nicht inexistent ist. Immerhin findet man in der gleichen Melodie in 7. einen Terzsprung nach unten, dem ein Quintsprung nach oben folgt, und zu Ende findet sich sogar eine „Dreiklangsbrechung“ zusammen mit einem auffälligen Schlußmelisma auf der letzten Silbe, ib., 8., 9/10. Die Frage also, ob der durch die Melismen in 5. ausgefüllte Quartsprung tatsächlich nur möglich war wegen der Melismenfolge, der Skalenbildung, die nur durch Melismen möglich war, diese sich damit als für die Form notwendige Faktoren erweisen würden, ist also nicht zu beantworten, d. h. die Frage, ob die skalischen Bildungen der sozusagen sequenzierenden Melismenfolge eine aus der Gestalt der Kernmelodie abzuleitende ornamentale Ausgestaltung sind oder selbständige Formfaktoren, die allein den vorangehenden Aufstieg in Relation zum Abstieg ermöglicht haben könnten, ist nicht zu beantworten. Nur, daß die Gestalt der Melismen selbst klarer Beweis für eine nicht nur ornamentale Ausfüllung einer entsprechend gerichteten Kernmelodie sein müßten, ist nicht beweisbar; die Gestalt der Melismen (skalisch absteigende) Terzen ist nicht so konturiert, daß die Wiederholung als bewußte und formmäßig wesentliche Sequenzierung eines „Motivs“ angesehen werden muß. Und genau dieses Fehlen deutlicher Gestalthaftigkeit bei den Melismen — in Kontrast zur Form von Gregorianischen Melismen gleicher Ausdehnung — macht eine Deutung der Melismen in den betrachteten weltlichen Liedern als nicht ornamental, sondern in einzelnen Tönen gestaltbildend doch recht unwahrscheinlich, woraus wieder folgt, daß die Vorstellung, irgendjemand hätte eine Notierung rhythmischer Werte einzelner Töne bzw. Noten für notwendig gehalten, von vornherein wenig wahrscheinlich ist.

Diese „Konturarmut“ der Melismen in den weltlichen Liedern steht in einem gewissen Kontrast zu der möglichen, natürlich auch nicht immer gegebenen Konturiertheit von — hinsichtlich Ausdehnung vergleichbaren — Melismen im Choral. Wie ein unvoreingenommener Betrachter

einräumen wird, erscheinen die Melismen in weltlichen Liedern in gleichem Sinne wie der der Gregorianik beurteilt durchweg als recht langweilig, was ja auch seine Entsprechung in der normierten Neumierung hat. Lug jedenfalls gibt in seinen Tabellen hinsichtlich verschiedener Binnengliederung melisch gleicher Tonfolgen von Melismen keine Alternativen an, wie sie, s. o., im Choral bzw. seiner Neumierung mühelos in ausreichender Fülle zu finden sind.

Auch dies spricht grundsätzlich gegen Lugs Interpretation der Tonrepetition als Mittel einer bewußten Hervorhebung durch Dehnung, Betonung oder was sonst noch hervorgehobener, eben durch Tonrepetition notierter Töne in Melismen der weltlichen Liedmelodien. Als klare Ausnahme erscheint hier wie gesagt die oben angesprochene Melismenbildung in *Belle Doette*; da muß von einer gestalthaft komponierten Binnenstruktur des Melismas gesprochen werden (z. B. sind Regelmäßigkeiten wie Sequenzen durchgehend Hinweise auf solche komponierte Gestalt von Melismen).

Auch in den Tropen lassen sich übrigens konturenmäßig viel interessantere Melismen finden, z. B. mit Quintsprüngen, wie in *MMM* III, Nr. 196, I, ed. G. Weiß, S. 212, auf *vo-cis pro-mit so-nos*, übrigens mit einer auch für die Bewertung der Tonrepetition als Figur interessanten handschriftlichen Variante:



Die Melodie ist identisch, verschieden ist die sozusagen doppelte Einleitung des Zieltons *F* zu Anfang, der Unterschied der Tonrepetition, die auch hier nicht einfach als metrische Verdoppelung der Dauer des betreffenden Tons anzusehen ist<sup>45</sup>, und die Verwendung eines Pressus

<sup>45</sup>**Tonrepetitionen, die nur in einigen Fassungen auftreten** Denn wer hätte der Notation der einen Fassung, ohne Tonwiederholung, ansehen sollen, daß der Ton (angeblich) *lang* sein sollte? Ja wer sollte ahnen, wenn er nicht die Melodie zum 5. Vers der Melodie(n) zu R 315, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XII, S. 315, in **a** und **T** vergleicht, daß der Ton auf 9 *lang* sein soll, eben wenn er nur die Version von **a** liest? Eine Hs. hat einen einfachen Ton, eine andere eine Liqueszenz, eine andere diese Liqueszenz „ausgeschrieben“, wie noch zwei andere, und schließlich haben zwei Hss. die geläufige Wendung *zwei puncta auf gleicher Tonhöhe, das letzte punctum mit Liqueszenz*. Zudem fällt dieser nach Lug so *lange* Ton auf eine mit Sicherheit nicht betonte Silbe im Reim. Angesichts der zahlreichen Beispiele dieser Art wird man wohl notwendig an der These zweifeln müssen. Und es ist ja keineswegs so, daß sich hier etwa Hss. mit Nutzung der Tonrepetition von anderen, die diese Figur nicht kennen, unterscheiden ließen; einmal hat nur die eine, einmal nur die andere, manchmal auch beide Hss. eine Tonrepetition. Und sicher, es gibt auch Hss., die diese Figur recht selten verwenden, wie z. B. **R**; nur ganz unbekannt ist dieser Hs. die Tonrepetition eben auch nicht, wie in ed. H. v. d. Werf, *MMM*, XII, S. 19, 4, S. 364, 4, S. 447, 9 u. ö. Allerdings — und hier geht es um Notation, nicht um Zuverlässigkeit — ist diese Hs.

auch sonst oft, nicht immer, zurückhaltend mit Ornamentmelismen. Wie soll man das dann deuten — als bewußter Verzicht auf die metrischen Angaben? Dies wäre doch wohl eine etwas hochgradig absonderliche Lösung.

Und umgekehrt, was soll man mit Hss. bzw. Melodieversionen tun, in denen Tonrepetitionen geradezu motivisch häufig auftreten — soll man diese dann als Hss. ansehen, die besonderen Wert auf Angabe von *Längen* legen? Selbst wenn dies nicht in allen vom Textrhythmus her identischen Versen vorkommt? Dann müßte man mit Lug vermuten, daß eben einige Verse mit *Längen*, andere parallele aber ohne solche gestaltet sind. Ist es da nicht die einfachere, natürliche Deutung, eine Manier anzunehmen, ein bestimmtes Ornament, das gerade den Rhythmus der Melodie nicht zu stören imstande ist? Wenigstens überlegen kann man sich das doch, wenn man z. B. die Melodiefassungen zu R 888, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XI, S. 558 ff., betrachtet: In **P** und **Wa**, aber auch in **Q** müssen die Notatoren ja geradezu wild darauf gewesen sein, an einigen Stellen *lange* Töne zu singen, wo andere einfache Melismen, zweitönig oder auch mal dreitönig haben; dann treten wieder Versmelodien auf ganz ohne solche — angeblich — *langen* Töne. Entweder ist die zeitquantitative oder betonungsmäßige Bedeutung gegeben, dann muß man eine gewisse Regelmäßigkeit erwarten, oder sie kommt gelegentlich, manchmal sogar direkt hintereinander vor, kann also keinen Bezug zu einer Alternation haben.

Das sind für eine Akzeptanz der These von Lug doch ein wenig zu viel an Ungereimtheiten — von einer Notenschrift, einem Zeichensystem darf man wohl zumindest Systematik erwarten, wer soll denn sonst die Schrift verstehen können?

Jesench en moil'a- mour re- nou- ve- ler,

Will man hier die Tonrepetitionen „rhythmisch“ interpretieren, wird man völlig freie Rhythmik annehmen müssen, ohne jede Rücksicht auf die poetische Rhythmik; außerdem, was macht denn eigentlich die Hs. **Q**, wenn sie alles mit **P** und **Wa** gleich hat, nur die zweite — angebliche — Längung nicht kennt? Ja, und was macht man denn dann, wenn in der Wiederholung dieser Melodie ausgerechnet

gegenüber einer Liqueszenz. Solche Varianten bilden also keine wesentlichen Unterschiede der melodischen Form — in der Neumenverwendung dieser Zeit und dieser Schrift, der von Aquitanien.

Daß man dies nicht auch für die Bewertung von Varianten der Überlieferung von weltlichen Melodien einsetzen dürfe, müßte von der *oral tradition* Gemeinde erst einmal begründet werden. Nur, von großem Interesse ist dies nicht. Bemerkenswert ist aber, daß hier sogar etwas aufwendigere Unterschiede von Melismen, wie der Terzsprung zu Anfang der ersten Variante, als Ornamentunterschiede zu bewerten sind. Warum dies bei den durchweg viel einfacheren Melismen der weltlichen Melodien nicht der Fall sein sollte oder darf, ist jedenfalls für einen Betrachter nicht von vornherein klar.

### 3.1.2 Die endgültige Lösung aller Rhythmusprobleme durch die Tonrepetition

Alle diese nicht völlig unbegründeten Bedenken<sup>46</sup> kann nun R. Lug in dem zitierten Beitrag aus dem *AfMw* 52, 1995, S. 21, weitgehend unbesehen für irrelevant einschätzen bzw. einfach unbeachtet lassen, denn „natürlich“ bedeuten Tonwiederholungen *Längen*, so etwas wie Dehnungen des betroffenen Tons, und weil in **U** wie in vielen anderen Hss. dieses klare Zeichen sich nicht an Schlüssen und Schlüssen von Melismennotierungen findet, müssen folglich die Schlüsse von komplexen Neumen alle lang sein (und warum sollen dann nicht auch eintönige Neumen *lang* sein?); eine „Logik“, die anscheinend so zwingend erscheint, daß niemand dies näher untersucht hat, auch der Herausgeber offensichtlich völlig überzeugt war, daß schon die Prämisse, die — angebliche — *Länge* als Bezeichnetes von ja melischen Tonrepetitionen zweifellos feststünde?

Wenn sich hier angesichts einiger Notierungen in **M**, z. B. ed. H. v. d. Werf, *MMM XI*, S. 146, 11, 11<sup>47</sup> und entsprechender ja auch graphischer Gestaltungen von langen Vorhalten in der Nôte

**Wa** auch noch die *clivis* auf *moi* in *Dont je soloï* nun ebenfalls noch, gegen alle anderen Hss., mit Tonrepetition nebst Liqueszenz versieht — wird hier individuell und beliebig *gedehnt*? Oder, vielleicht gibt es eine andere Erklärung: Hier liegen gar keine Tonrepetitionen vor, sondern Wiederholungen von Liqueszenten auf gleicher Tonhöhe. Warum sollten die dann aber nicht auch *längen* — und wer wollte sagen, daß die einfachere Schreibung *punctum + liqueszentifiziertes punctum* (auf gleicher Tonhöhe) nicht genau dieselbe Manier anzeigen soll? Also wird man doch am besten tun, hier eben eine melische Manier zu sehen, die rhythmusinvariant ist, wie alle anderen Melismen, wenigstens die kleineren, die nicht so klar motivisch in eine Folge von Quasisilben gesetzt sind wie in *Belle Doette*. Und, der systematische Verzicht auf eine melische, ornamentale Manier in einer oder der anderen Hs. wird man leicht verstehen bzw. erklären können, den Verzicht auf eine, scheinbar! naheliegende rhythmische Angabe wird man dagegen wohl nicht so leicht erklären können.

<sup>46</sup>Einschließlich der Frage, ob man reine Tonwiederholungen, analog zu silbischen *bivirgae* zu klar motivisch zu begründenden gleichsetzen muß, darf oder kann, also ob eine Tonwiederholung in der Folge *c cc b* — Abstände kennzeichnen Silbengrenzen — mit solchen wie in *gf feeddc cb* identisch sind.

<sup>47</sup>Vgl. etwa noch *ib.*, S. 240, wieder in der Hs. **M**, oder ebenda, S. 109, oder S. 146; das sinnliche Vergnügen an der Dehnung des, zudem noch dissonanten Vorschlußtons zu einem geradezu mehrfach



Dâme Mehrstimmigkeit ein gewisser Zweifel an derart a-priorischer Rhythmikdeutung einstellt, der durch die bereits erwähnte Notierung des *pressus* in St. Gallen mit *punctum*, als eindeutiges Kürzezeichen für die Schlußnote bestätigt zu werden scheint, so ist doch die „Logik“, daß das Fehlen eines vorhandenen Zeichens auf Gemeintsein des Bezeichneten<sup>48</sup> hinweisen muß, zu stark, um nicht akzeptiert werden zu müssen — will man nicht den *advocatus diaboli* spielen und auch noch die Voraussetzung bezweifeln, was durch die oben angedeuteten Beispiele als recht wahrscheinlich bestätigt wird: Die Vermutung, daß alle Schlußnoten barocker Kompositionen mit Triller zu versehen sind, weil man so gut wie keine Trillerzeichen auf Schlußnoten finden kann, hat somit ebenfalls eine gewisse zwingende Logik?

Klar ist dabei zunächst, daß Lug natürlich zu seiner Vorstellung der absoluten und totalen Ausgeschlossenheit des Denkens, Empfindens oder Existierens von betonten Vorhalten als Schlußwendungen, d. h. von kurzen und/oder nicht betonten Schlußtönen nicht von ungefähr gekommen sein kann, irgendwie muß die Eigenschaft der meisten Ligaturenfolgen der Modalnotation, mit langen Tönen zu schließen, ja hergeleitet werden — nur ist hier ein kleiner Unterschied zu beachten: Die Verwendung der Ligaturen, d. h. der Vorgaben der Neumenschrift in der Modalnotation geschieht in einer Weise, die keine Parallele in der Neumenschrift bzw. genauer, in der von Neumen wiedergegebenen Musik, besitzt, nämlich die Regelmäßigkeit, wo findet man so lange Folgen tonzahlmäßig identischer Neumen, also *pes, clivis, pes, pes, clivis ...* (abge-

---

betonten Vorhalt in der Mehrstimmigkeit von Nötre Dâme — dieser Ausdruck sei der leichten Verständigung wegen verwendet (vgl. etwa die entsprechende Bemerkung zum Schluß der Schrift des Anonymus 4) — gibt allerdings zu erkennen, daß das Gefühl eines melodischen „Seufzers“ oder eben Vorhaltsschlusses der Zeit nicht völlig unbekannt gewesen sein kann, daß gerade hier also eine nur gelegentlich zur Notation findende vergessene Selbstverständlichkeit vorlag, die man bei eigenem Ausführen eigentlich als ganz natürlich erlebt — mit Lug aber offenbar zu Unrecht, denn da soll ja immer die Schlußnoten einen langen Ton angeben, was zahlreichen *maximae* (moderne Terminologie) widerspricht; nur, ob die Hs. **M** wirklich solche Erscheinungen erfunden hat, und nicht vielleicht auch ältere Traditionen vorliegen könnten, die nur mehrstimmig nun noch einen zusätzlichen Reiz bieten konnten, da diatonische Sub- und Supertöne natürlich immer recht dissonant klingen, wäre doch zu fragen.

Natürlich könnte man auch an so merkwürdige Erscheinungen wie „weibliche“ Schlüsse denken, etwa an *Ne ne ferai a nul jour de ma vie*, das in der Vertonung in **K** und **M**, ib., S. 146, geradezu ein Nachkosten der poetischen Rhythmik in der Musik erscheinen läßt, in jedem Fall einen kurzen Schlußton. Auch auf der nächsten Seite der zitierten Ausgabe läßt sich *m'otrie* eigentlich nur im Sinne einer Vertonung des poetischen Rhythmus ansehen. Aber natürlich zeigt dies nur, daß es überhaupt einen vorhaltartigen Rhythmus gegeben hat, der ein übergeordnetes Rhythmusschema gar nicht betroffen haben muß — z. B. wenn der Automatismus des modalen Rhythmus zu dominant war, also auf die poetische Rhythmik keine Rücksicht nahm, entsprechende Koordination zwischen übergeordnetem rhythmischen Schema, Wortakzenten und „harmonischer“ Fortschreitung ist nämlich keine Trivialität, sondern Ergebnis längerer kompositorischer Entwicklung. Nur, dann liegt ein dominantes rhythmisches Schema, ein Automatismus vor, der tatsächlich auch wirkungsmäßig die Kraft hat, auch poetische Rhythmen, die ja wesentlich silbenzählend waren, zu beherrschen.

<sup>48</sup>Hier der *Länge* durch Nichtbezeichnung, denn Neumenschlüsse sind unvermeidbar, Oppositionen gibt es nicht.

sehen von den erwähnten regelmäßigen Klangfolgen z. B. in mehrstimmigen Stücken des *Codex Calixtinus*)? Demgegenüber unterscheidet sich der Neumengebrauch, die Art der auftretenden Neumen in der Hs. Paris, *BN f. f. 20050* in nichts vom Neumengebrauch der gleichzeitigen und auch etwas früheren liturgischen Hss. mit Metzger Neumen, die, wie oben angesprochen, die rhythmische Bedeutung der Zeichen verloren haben. Dies ist daraus ableitbar, daß die in älteren Hss. bestehenden Zeichenoppositionen bei gleichem melischen Bezeichneten nicht mehr zu finden sind, sondern, daß bestimmte der melisch identischen Zeichen sich durchgesetzt haben — nicht immer die metrisch gleichen! Daß diese Zeichenoppositionen die jeweilige metrische Bedeutung des Einzeltons betreffen — hier kann der Ausdruck *metrisch* ohne Anführungszeichen verwendet werden —, ist einmal aus der Natur der zur Bildung solcher Opposition verwendeten graphischen Mittel, zum anderen aber auch aus der Kompatibilität mit den noch zusätzlich hinzugefügten Buchstaben abzuleiten, was oben angesprochen wurde.

Als erste Grunderkenntnis für seine These, daß Tonwiederholungen in weltlichen Melodie-notierungen *lange* Töne bedeuten müssen, „erkennt“ Lug einmal das Fehlen von *trivirgae*, die auch in der Notierung des Chorals nicht allzuhäufig sind; und daß die Tonrepetitionen direkte Abkömmlinge der *strophicus*-Neume sind, ist angesichts ihrer Gestalt auszuschließen. Somit kann die Dominanz der einfachen Tonrepetition von der Neumenschrift her nicht als Besonderheit angeführt werden. Warum sollte die Manier von *trivirgae*, ja auch noch Folgen solcher Tonrepetitionen stilistisch in den weltlichen Melodien nachgeahmt werden? Es werden doch auch viele andere stilistische Eigenheiten der Choralmelodik nicht in den Melodien zu volks-sprachlichen Liedern gefunden — daß die Melodik des Gregorianischen Chorals musikalisch viel interessanter ist, melodische Gestaltbildung auf einem völlig anderen Niveau hat, das dürfte ja keine neue Erkenntnis sein. Also ist die Folgerung nicht wirklich haltbar: Es gibt nur zweitönige Tonrepetitionen in dem bescheidenen Repertoire an melischen Wendungen in den weltlichen Melodien, somit „muß“ die Tonrepetition eine Verdoppelung der Dauer o. ä. bedeuten<sup>49</sup>: Wer weiß, wie diese Tonrepetition wirklich als ornamentale Ausführungsmanier gemeint gewesen sein könnte?

Und die einfache Folgerung: Zwei Töne sind doppelt so lang wie ein Ton, was *entsprechend dem „ikonisch“ verstandenen Schriftbild*<sup>50</sup> sein müsse, ib., S. 26, ist schon deshalb merkwürdig, weil dann von vornherein der einzig mögliche elementare Träger des Rhythmus in einer, wie Lug ja explizit macht, zunächst nur mündlich existenten Melodik, nicht etwa die Silbe, nein

<sup>49</sup>Drei-, fünf bis siebenfache (z. B. Off. *Iubilare Deo universa*, letzter Vers auf *medullata*)? Tonrepetitionen sind auch in Tropen selten zu finden; nur in Organalstimmen findet man ausreichend Tonwiederholungen. Die Existenz des Zeichens *tristropa/trivirga* im Choral muß doch nicht bedeuten, daß die damit bezeichnete „Sache“ in die weltlichen Melodien übernommen worden sein muß: Wenn in Hermanns *Afra* Officium keine *trivirgae* auftreten, folgt daraus, daß die ebenfalls nicht sehr häufigen *bivirgae* notwendig *lange* Töne bezeichnet haben müssen?

<sup>50</sup>*Ikonisch* übrigens könnte ja wohl ausschließlich die besonders lang geschriebene *longa* sein, mit der manchmal Vorhalte in den Nötre Dame *organa* notiert werden — *ikonisch* ist bei einer Wiederholung einer *virga* ja wohl ein neuer Anstoß! Auch hier versagt Lugs Argumentation.

der Einzelton sein muß; eine Melodik, die doch ausgerechnet poetische, also nach rhythmischen Prinzipien geformte Texte vertonen soll. Lugs Vorstellung erlaubt wie angesprochen eben nur noch Streckverse; nur warum, die Frage sei wiederholt, haben sich dann die Dichter so angestrengt, wenn das Produkt des Silbenzählens, Reimens und Akzentbeachtens im Reim dann im Vortrag keine Funktion haben sollte?

Den essentiellen Unterschied zur Modalnotation kann man auch anders ausdrücken: In einer modalen Notation bzw. Rhythmik finden sich, wie oben angedeutet, Melismen sowohl über kurzen als auch über langen Einheiten, d. h. man kann eine *semibrevis* in mehrere „kleinere“ Notenwerte teilen, aber, und vor allem, auch eine *brevis*. Daß deshalb etwa vier Teilwerte einer *semibrevis* genauso lang seien wie vier Teilwerte einer *brevis* wird ja wohl niemand annehmen können. Auch Lug kann aber nicht a priori bestimmen, wie denn der Rhythmus jedes einzelnen Liedes gewesen sein muß, z. B. daß es modalrhythmische Lieder mit absoluter Sicherheit nicht gegeben haben dürfe, und daß ausgeschlossen werden müsse, die Silbe als Träger der Zeiteinheit der Vortragsrhythmus zu verstehen — wer aber weiß das eigentlich so genau, von wem und woher? Einfach anzunehmen, so wie jetzt die neueste Version „mathematischer“ (was die von Mathematik verstehen!) Musikdeutung das so vorgibt, daß irgendwelche musikalischen Objekte irgendwie gezählt werden, Takte, wie man das bei Bach so liebt, Töne, *semibreves* und was noch, durch die einzelnen Stimmen, und damit dann die Musik insgesamt „verstanden“ würde, daß man Bachs kompositorische Leistung auf Taktzahlen und Relationen reduziert, kann nützlich sein, wenn man die eigentliche Kompositionstechnik ebensowenig wie die Musik verstehen kann, daß aber die Dichter der Trouvère Lyrik kein übergeordnetes rhythmisches Schema, vielleicht, man vergleiche von Lichtenstein, eine präexistente Instrumentalmelodie, bekannt auch von Raimbaut, gehabt hätten, nach dem bzw. nach der sie ihre Silben anordnen konnten, sondern ganz abstrakt, etwa um irgendwelche Proportionen auszufüllen, das wäre angesichts der Sangbarkeit dieser Dichtung eine höchst absonderliche, vielleicht ja vergleichbar absonderliche Vorstellung. Das aber heißt, daß über dem Vorgang des „Silbenzählens“ ein sinnlich wirkendes rhythmisches Schema besteht, dem der Dichter folgt — warum sollte das dem Sänger, um so die Vertonung anzusprechen, dann völlig fremd geblieben sein? Daß man also strikt untersagt, Raimbauts *Kalenda Maya* in irgendeinem, z. B. modalen, regelmäßigen rhythmischen Schema vorgetragen und gedacht zu sehen, ist jedenfalls durch keine Quelle, durch keine Plausibilität zu rechtfertigen: Es sei nochmals betont, daß die Regelmäßigkeit der Ordnung auch der Wortakzente einmal nicht unbedingt zu altfranzösischem Sprachklang, nämlich der aus der Pänultimaregel abzuleitenden Lage und Natur des Wortakzents, passen muß, zum anderen aber keineswegs die Natürlichkeit haben muß, mit der man *Es war ein Kind, das wollte nie ...* für rhythmisch so „natürlich“ hält; das ist Ergebnis einer längeren Entwicklung der Regeln von Dichtung. Modalrhythmische Wirklichkeit von Trouvère Melodien ist also keineswegs einfach auszuschließen, nur weil das der eigenen Ideologie widersprechen könnte. Was sagen denn die *Flors del gay saber*? Dazu könnte man ja im 4. Bd. von Verf. *Musik als Unterhaltung* einiges erfahren.

Hinzu kommt aber noch der Vergleich mit parallelen Versionen in anderen Hss.: Da ergibt

sich zwangsläufig, wie oben angesprochen, daß die Tonzahl pro Melisma unmöglich die Dauer dieses Melismas, also der zugrunde liegenden silbischen Einheit anzeigen kann: Es kann sehr wohl schnellere und langsamere Mehrtonfolgen gegeben haben. Ehe eine solche Möglichkeit mit ausreichender Sicherheit ausgeschlossen ist — was dem modernen Deuter auch in folgenden Generationen erst bei Begegnung mit den Notatoren im Paradies möglich sein wird —, erweist sich die Grundvoraussetzung von Lug als viel zu einfach, d. h. unbrauchbar.

Es bleibt nach Erkenntnis der mangelhaften Stringenz der Grundvoraussetzung von Lugs These<sup>51</sup> also noch die Erkenntnis, daß die Tonrepetition nur an Melismenanfängen und inmitten von Melismen auftritt, was natürlich auch nicht ganz zutreffend ist, denn wie soll man eine einfache Tonwiederholung auf einer Silbe verstehen, als Anfang, als Mitte oder als Ende eines Melismas? Vorab gesagt: Warum sollte eine bestimmte melodische Manier eigentlich an Melismenschlüssen erscheinen, was sollte gerade da die Tonrepetition, wenn es denn Tonrepetitionen zwischen den Silben gibt?

Hier nun ist für Lug die Verbindung zur Modalnotation geschafft: Da sind die meisten Ligaturschlüsse lang, also muß das Fehlen des — in dieser Bedeutung nicht bewiesenen — Zeichens für die Länge an Schlüssen bedeuten, daß alle Schlüsse lang sein müssen, denn sonst müßten sie ja alle kurz sein, ib., s. 26. Für den naiven Betrachter ergibt sich zunächst nichts anderes, als daß Tonwiederholungen an Versschlüssen wie Melismenschlüssen nicht auftreten; eine aus den möglichen melischen Bedeutungen der Tonwiederholung — und das ist sie graphisch, oder *ikonisch* — zu erklärende Besonderheit (auch der Choral kennt Tonrepetitionen als Abschlüsse nicht gerade erkennbar häufig). Hinsichtlich von Versschlüssen könnte natürlich auch gefolgert werden, daß da die Situationen von vornherein klar sind, daß also die in der Hs. mit dem Sigl **M**, wie auch in den ND-Hss. geläufigen Vorhaltsschlüsse ebenso klar erkennbar sind — und das sind sie ja auch, man kann geradezu von einer übertriebenen graphischen Redundanz (hinsichtlich der Schreibung von *longae ultra mensuram* bzw. *maximae*) sprechen, die dann aber wieder als direkter Ausdruck des entsprechenden Vorhaltsgefühls in der Schreibung angesehen werden kann, sozusagen als frühes Beispiel, daß sich musikalisches Erleben in der Art der Niederschrift ausdrückt — wenn man solche Deutungen denn schätzt.

---

<sup>51</sup>Die übrigens die Neumenschrift als Erfindung doch recht einfältiger Gemüter erscheinen läßt, die ihre rhythmischen Wünsche einfach durch Addition des gleichen Zeichens zu erkennen geben. Nur, zwei Noten ungleicher Tonhöhe auf einer Silbe bzw. rhythmischen Einheit sind dann ja wohl auch doppelt so lang, womit die Folgerung auch von daher keine große Tragkraft entwickelt. Hinzu kommt noch die oben angesprochene, unausweisliche Frage, warum man dann so wenig von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht hat; es ist doch nicht zu glauben, daß nur die so wenigen Tonrepetitionen lange Töne anzeigen sollen, war die *Länge* eines Tons ein so seltenes Ereignis? Und, was sollte man eigentlich tun, wenn man nun einmal melismatische Tonwiederholungen notieren wollte?

Warum sollte es die denn nicht auch einmal gegeben haben? Ausweislich der Quellen gibt es Tonrepetitionen doch in gar nicht so geringem Umfang: Was sollte man also dann machen, war doch jede solche Tonwiederholung von vornherein als — angebliches — rhythmisches Zeichen verbraucht. Wirklich, ein Dilemma! Nur zu lösen durch totalen Verzicht auf Tonrepetition?

Hier wird wie bereits bemerkt die Dehnung des betreffenden oder betroffenen Tons durch Dehnung des einen Zeichens graphisch sehr viel „analoger“ wiedergegeben als durch Tonwiederholung; zugestanden werden kann, daß eine entsprechende Längung des stilisierten Metzger *tractulus* nicht gerade schön aussehen würde, aber doch nicht ganz abwegig wäre — da hätte, wenn man das wirklich wollte, also auch eine Möglichkeit bestanden, sehr viel „ikonischer“ einen gedehnten Ton anzugeben, ganz einfach und ohne die Möglichkeit der Notierung von melismatischen Tonrepetitionen so total auszuschließen; nein man beharrt (angeblich) auf der seltsamen und handschriftlich singulären Marotte, eine Tondehnung durch zwei einzelne Tonzeichen anzugeben, was wie gesagt geradezu antiikonisch ist, denn jeder ikonisch naive Leser würde doch wohl den — angeblich — gedehnten Ton neu anstoßen, wenn er eine *bivirga* liest, und was bei Tonrepetitionen zwischen Silben ja ebenfalls geschieht, denn schließlich stellt die Darstellung jeden gemeinten Tonansatzes durch ein *punctum*, ob mit oder ohne *cauda*, also ob *punctum* oder *virga* o. ä., es geht um den quadratischen „Knopf“ (der nur in der Spezialform des *porrectus* fehlt, aus traditionellen Gründen). Da muß man doch fragen, warum der Notator von M in der Melodie zu R 684 9, 7, ed. H. v. d. Werf, *MMM XI*, S. 146, eine Tonrepetition nebst abschließender Liqueszenz notiert, nach der These als *Längung*, dann aber auch noch zum Schluß, 11, 11, die eindeutige *Länge* des Vorhalttons sozusagen durch *maxima* Notierung der Note angibt; der Notator kann offenbar nicht systematisch zu denken in der Lage gewesen sein, wenn er zwei so verschiedene Notationen für das — angeblich — gleiche Bezeichnete verwendet hat. Wenn man nun einmal die Tonrepetition als Zeichen nicht für das, was dasteht, sondern für einen *langen* Ton ansehen will, was macht man dann, wenn im gleichen Lied die eine Hs. *clives* notiert, die andere aber Tonrepetitionen nebst Liqueszenz am letzten Tonzeichen? Muß man einfach zweitönige Melismen dann auch als eigentlich *lang* ansehen? Das aber widerspricht Lugs Postulat, daß Neumenenden lange Töne bedeuten müßten.

Auch hier scheint Lugs Grundthese doch nicht so sehr dem Ei des Kolumbus zu entsprechen, daß man hier ohne weiteres eine wirklich endgültige Lösung des Rhythmusproblems der Trouvère Melodien nachvollziehen kann, wobei sich eben immer die Frage stellen muß, ob ein solches Problem angesichts der rhythmischen Form der Dichtung überhaupt besteht; denn immer muß doch die Frage bleiben: Was hat sich so ein Dichter wie Gautier de Dargies nur gedacht, daß er strophisch Silben gezählt und auch noch Reime gebildet hat, wenn dann gar nicht die Silbe Träger der rhythmischen Erscheinung seines Liedes im musikalischen Vortrag gewesen sein darf. Und wenn dann einer mal ein solches Lied nur gelesen hat, den Rhythmus gefühlt hat — um dann beim musikalischen Vortrag eine völlige Entbehrlichkeit der poetisch rhythmischen Einheit der Silbe erleben zu müssen: Das muß doch für einen Dichter arg frustierend gewesen sein.

Bleibt also das Problem, daß an Melismenschlüssen wie an Versenden keine Tonwiederholungen auftreten — bei Gesamt- bzw. Strophen-Schlüssen scheint dies von vornherein nahezuliegen, insbesondere, wenn man an die oben genannte motivische Bildung von Tonrepetitionen denkt. Die Argumentation von Lug geht hier nun (scheinbar) sehr subtil vor: Guido von Arezzo ordnet jeder *neuma*, allerdings auch jeder *syllaba*, und jeder anderen Einheit, in Ausgestaltung des Ansatzes einer musikalischen Rhythmuslehre in der *Scolica Enchiridis* eine der jeweiligen

Abschnittshierarchie eigene *mora* bzw. einen entsprechenden *tenor* zu, also einen längeren Ton. Objektiv ist diese Lehre falsch, wie eine, allerdings weniger „ikonische“ als adäquate Interpretation z. B. des *pressus* klar belegen kann. Auch darauf wurde bereits hingewiesen. Worauf es Guido ankommt, ist aber weniger die *mora* des Schlußtons einer Guidonischen *neuma*, die nicht einfach mit *Neume* gleichzusetzen ist, als auf die Relation auch dieses Merkmals zur hierarchischen Stellung der melodischen Formteile; als wesentliches rhythmisches Merkmal zählt er bekanntlich die Relation von Tonzahlen in den jeweiligen korrespondierenden Abschnitten auf; nicht gerade ein Hinweis auf rhythmisch starke Differenzierungen dieser Töne! Und dann wird die Systematik der *Scolica Enchiriadis* systematisiert in einer Weise, die eine direkte Entsprechung in der Wirklichkeit jedenfalls nicht einfach behaupten läßt: Es muß dann mindestens vier verschiedene *morae*, Dauern von Schlußtönen geben, entsprechend der Hierarchie der Formteile!

Es sei wiederholt: Guido spricht von Formteilen! Und wer wollte dann behaupten, daß die silbischen Melismen, ausgerechnet die ornamentalen melismatischen Floskeln auf jeder einzelnen Silbe der volkssprachlichen weltlichen Lieder, einige Zeit nach Guido übrigens, als wesentliche Formteile im Sinne von Guido — und dem Gregorianischen Choral — anzusehen seien.

Wer das aus den betreffenden Melodien heraus zu analysieren imstande ist, muß schon eine merkwürdige Ästhetik haben, jedenfalls keine, die zu Guido oder dem Choral paßt: Die notwendig durch *neumae* — nun aber im Sinne der modernen Zeichenterminologie! — darzustellenden mehrtönigen Wendungen auf den Silben der volkssprachlichen Lieder sind doch nicht Formteile im Sinne von Guido! Das wäre eine absurde, ja nachgerade abwegige Interpretation Guidos. Und wo sollte man zudem noch Guidos klare Hierarchie von Abschnitten bei den strophischen Melodien der volkssprachlichen Lieder repräsentieren? Die Systematik von Guido beinhaltet diese Hierarchie aber als wesentliches, grundlegendes Element. Wenn man also vergleichen will, muß man schon vollständig vergleichen, eventuell, wie in diesem Fall, um die Nichtvergleichbarkeit feststellen zu müssen<sup>52</sup>.

Sicher kann man die Behauptung aufstellen, daß viele, vielleicht sogar die Mehrheit von Melismen und Kleinmelismen mit einem längerem Ton endet; nur, was soll das für eine seltsame Rhythmik sein? Hinzu kommt aber noch die Frage, ob ein *pressus*-Schluß nach diesem Schema wirklich ein Verstoß gegen diese Behauptung darstellt, oder könnte dies, um den unzutreffenden Vergleich doch noch weiterzuführen, von Guido als rhythmische Einheit gesehen worden sein, also insgesamt auch als *mora*, wie das den genannten Beispielen der Notation von Vorhalten genau entspricht? Das kann es mit Sicherheit nicht, die Schlußbildung mit *pressus* kennt oft genug einen kurzen Schlußton. Und daß es vergleichbare Schlußbildungen auch in Trovère Melodien gibt, darf doch nicht einfach bestritten werden.

Lug aber kann folgern: Alle Schlüsse — der silbischen Melismen, nicht der Abschnitte! — sind *lang*, an keinen Schluß kommt das von ihm so interpretierte Zeichen für Länge vor, also

<sup>52</sup>Wo eigentlich sollte man in strophisch, also in Versen komponierte Melodien überhaupt noch die kleineren Einheiten Guidos wiederfinden — dazu müßte man so etwas einmal analytisch vorführen; daß jedes Melisma einen selbständig abzugrenzenden Formteil darstellt (auch wenn es mit Liqueszenz aufhört?); das ist ausgeschlossen!

sind alle Schlüsse lang. Man könnte natürlich dieselbe Argumentation benutzen, um wieder zur Frage zu gelangen, ob eine Tonwiederholung tatsächlich Zeichen einer *Länge* sein kann, ob die betreffende Schrift mit dem Zeichen der *bivirga* — man beachte: Die *virga* gibt es als Einzelzeichen nicht mehr — wirklich die *Länge* bezeichnen will. Tonwiederholungen als Schlußbildungen sind auch in der Notation des Gregorianischen Chorals nicht gerade sehr häufig, eine Bezeichnung der längeren Dauer, der metrischen *longa* letzter Töne begegnet dagegen recht häufig — in den liturgischen Hss., die noch die metrischen Zeichen benutzen; für die war offensichtlich die Freude am Zeichensetzen so groß, daß sie die (angebliche) Selbstverständlichkeit des langen Schlußtons nicht davon abgehalten hat, auch diese Länge zu bezeichnen (man vergleiche etwa den Schluß des Int. *Populus Sion* auf *vestri*, da ist wirklich jeder Ton lang); offensichtlich muß man also ein fortschrittlicheres Denken bei den Notatoren der genannten Hs. ansetzen, die die — angebliche — Trivialität des *langen* Schlußtons von Melismen auch noch mit zusätzlichen Zeichen, Episemen oder anders, kennzeichnen; ein doch mehr als merkwürdiges Vorgehen, daß an der Grundthese erhebliche Zweifel weckt.

Ach so, es gibt ja auch kurze Schlüsse, wie z. B. im Grad. *Oculi omnium* am Ende des Chorstücks; Laon wie St. Gallen notieren „kurz“ — und diese Möglichkeit der Beendigung eines Melismas muß dann völlig verloren gegangen sein, nur damit die Schlüsse von Neumenzeichen immer *lange* Töne bezeichnen müssen, *e significatione nulla?* Und kurze, schnelle Übergänge zwischen den einzelnen Silbemelismen in den volkssprachlichen Liedern, z. B. Liqueszenten, kann es dann auch nicht gegeben haben, was für eine seltsame rhythmische Zwangsjacke!

Man könnte natürlich auch fragen, warum, wenn es doch schon das Zeichen geben soll, *bivirgae*, *trivirgae* und gelegentlich auch *strophicus* in entsprechender Verwendung, *trigone* wie *pressus* oder andere Tonwiederholungen in den rhythmischen Notationen Gregorianischer Melodien als Zeichen eindeutig für einen einheitlichen *langen* Ton so selten vorkommen, ja man findet wohl gar kein Beispiel; und bei den melismatischen Tonrepetitionen der nicht mehr rhythmischen Notationen, also der Repräsentanten der Phase auch der Metzger Notation, die gar keine rhythmischen Angaben kennt, ja, wo kommen da denn *bivirgae/bistrophae* etc. als klare Zeichen für — angebliche — *Länge* des bezeichneten Tons vor; denn, man müßte doch annehmen, daß eine solche metrische Notationsidee dann bei der Entwicklung zur „rhythmuslosen“ Notation zu entsprechender Notation führt, also, daß einer *langen clivis* in Laon ein Gebilde aus je zwei *bistrophae* in den späteren Beispielen Metzger Notation entspricht. Natürlich gibt es so etwas nicht. Wie man dann aber auf eine so seltsame Idee gekommen sein könnte, woher eine derart mit dem Prinzip der späten Metzger Schrift in Gegensatz stehende „Neuerfindung“ entstanden sein könnte, muß man sich wohl selbst erklären.

Nur, der Notator der weltlichen Liederhs., wie auch Lug bemerkt, ein erfahrener und damit unterrichteter Nutzer der Neumenschrift, könnte sich hier ja auch einfach nach der ihm bekannten Praxis richten und Tonwiederholungen als Tonwiederholungen notieren, ohne jeden metrischen „Beigeschmack“. Ist das ausgeschlossen? Daß ein Notator sich die Melodien, die er notieren soll, vielleicht nach seinen notationsmäßigen Möglichkeiten zurechtmacht, ist eben auch nicht auszuschließen: Wenn er z. B. am Schluß einer (Binnen)-Neume eine Tonwiederholung fin-

det, erscheint diese stets so, daß der letzte, wiederholte Ton auch der folgenden Silbe zugewiesen ist, wofür man — trivialerweise einige — Beispiele auch in der Choralmelodik und in weltlichen Melodien finden kann<sup>53</sup>. Warum dies nicht stilistisches Prinzip hinsichtlich Tonwiederholungen sein sollte, müßte ebenfalls erst bewiesen werden, damit man Lugs Neuentdeckung mit eben der Begeisterung zur Kenntnis nehmen könnte, die eine so revolutionäre, noch niemals gedachte (vor allen von den von Lug als so unbrauchbar vorgestellten Fachleuten, zu denen nur Flotzinger nicht gehört) Entdeckung fordern kann.

Selbst wenn man, gegen jede Erfahrung und Quellenkenntnis, Lugs Vorstellung akzeptieren wollte, daß Tonrepetition metrisch eine *longa* bedeute, ist nicht von vornherein klar, daß alle Versschlußöne *lang* sein müßten — woher will man wissen, daß das angebliche Längenzeichen nicht allein da steht, wo man zu leicht einen kurzen Ton singen würde? Eine solche sozusagen warnende oder die Besonderheit kennzeichnende Funktion des — angeblichen — Zeichens für Tonlänge wäre immerhin voll kompatibel mit der Seltsamkeit, daß das Zeichen so sporadisch auftritt. Dann aber gäbe es keinen Grund für die Vermutung, von vornherein als *vergessene Selbstverständlichkeit* immer bewußte Ausführungsmodalitäten von Schlußönen von silbischen Melismen<sup>54</sup>, wie überhaupt an die Notwendigkeit alternativer Kennzeichnung zu den-

<sup>53</sup>Vgl. etwa die angeführte Übertragung von *Belle Doette*, die mit *Ga a* endet, nämlich auf die Silben *ai dol*.

<sup>54</sup>**Melismen als Formteile in Trouvère-Melodien?** Und andere findet man ja kaum, d. h. Melismen, die man in mehrere Quasisilben zerlegen könnte: Es wird doch kein musikalisch auch nur durchschnittlich begabter Mensch sich vorstellen können, daß die Folge in der Melodie zu R 684, ed. H. v. d. Werf, *MMM XI*, S. 144, 3, 6, *chcd dc* (Leerraum = Silbengrenze) irgendwie zu zerlegen sein sollte, der *porrectus resupinus*, wie man das Neumenzeichen nennen mag, besteht nicht aus *chc d dc* oder *ch cd dc* etc., jedenfalls läßt sich das nicht erkennen; natürlich gibt es auch andere Bildungen, wie auf der folgenden Seite der zitierten Ausgabe die Schlußwendung in **K**: *dedg* (8, 10 der gleichen Melodie); hier könnte man in Hinblick auf die Fassung **M** sicher zerlegen wollen in *de dg*, nur, betrachtet man den Anfangston des folgenden Verses, findet man, daß dieser Vers mit dem hohen Ton *g* beginnt, ja, dann sogar noch höher, zum höchsten Ton der Melodie steigt, zu *a*, und muß folgern, daß hier also die ornamentale Wendung in **K** den Sinn hat, diese Hochlage des folgenden Verses vorzubereiten — übrigens auch noch durch Tonrepetition: *c dedg — g a g fed ...*, dies war übrigens dann auch der höchste Ton für den Rest der Melodie, doch sicher ein Grund für eine Art Vorbereitung. D. h. daß das nicht der Einzelton im Melisma oder kleinere Teile, sondern die Silbe die allein denkbare Trägerin der rhythmischen Einheit des übergeordneten rhythmischen Schemas sein muß — die Melismen sind zu klein, um anders interpretiert werden zu können.

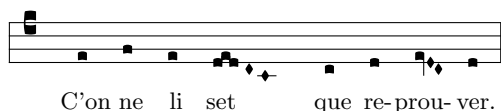
Also auch hier wird man eine Zerlegung in Quasisilben, d. h. das Gesamtelisma in konstituierende kleinere Formteile zerlegende Konstituenten, doch nicht so ganz leicht vornehmen können — und sich dazu noch fragen müssen, warum man hier eigentlich am Schluß von Vers 8 das Neumenzeichen mit einem am Schluß langen Ton absingen soll, es handelt sich doch um eine Überleitung; eine Zäsur, einen langen Schlußton, den hätte man doch viel sinnvoller durch Vermeiden einer solchen Überleitung haben können. Probleme über Probleme — wenn man einer solchen merkwürdigen These folgen will.

Sicher, man kann vielleicht Melismen wie *eddc* in die zwei *clives* auflösen wollen, mit denen sie notiert sind, vgl. etwa *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 366, bzw. notiert werden müssen; nur was macht man,



wenn andere Versionen solche Zerlegungen sozusagen zusammenfassen, etwa **ib.**, S. 418, 2, 4, wo **U** *GFFE* notiert, andere Hss. aber *GED*, wie dies auch **U** bei der Wiederholung der Melodie dieses Verses tut; dann bleibt nichts anderes übrig, als die Tonrepetition nicht als dezidierte rhythmische Angabe, sondern als eine mögliche Manier der Ausführung anzusehen. Und was soll man dann noch denken, wenn **U** *ib.*, S. 418, 2, 3, eine einfache *clivis* notiert, bei der Wiederholung der Melodie aber eine Tonrepetition — vielleicht ein Ausgleich der dann, auf der 4. Silbe, fehlenden Tonwiederholung. Das erscheint als ein absurder Rhythmus, der die — angeblichen — *Längen* auch noch über die Silben verrücken kann; nein, auch hier erweist sich die Annahme einer besonderen ornamentalen Manier als wesentlich sinnvollere Deutung, die zudem noch mit der Notation und ihrer Tradition in Übereinstimmung steht — moderne Ausführung Gregorianischer *strophici*, woher *Lug* seine Vorstellungen wohl entnommen hat, kann man nicht einfach für authentisch erklären.

Selbst große Melismen wie etwa in der Hs. **R** die Melodie zu R 149, 8, 4, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XII, S. 503 (die originale Notation des Melismas auf *C'on ne li set* wird hier nicht reproduziert, gemeint ist die in der Ausgabe notierte Zusammengehörigkeit der Töne):



Was leistet nun dieses, für den Stil relativ lange, Melisma? Die melische Grundlinie ist klar, ein diatonischer Auf- dann Ab- und wieder Aufstieg *E F E D C D E D*; das Melisma auf *set* leistet also nichts als eine Umspielung zunächst des Haupttons, dann eine Überleitung zum nächsten Ton, ebenfalls als eine Art Umspielung: *DED CH C*, es handelt sich melodisch klar um ein Ornament — und ausgerechnet das sollte am Schluß einen langen Ton haben? Warum, wenn hier doch der folgende Ton „angesteuert“ wird, zudem noch vom Halbton aus. Und dessen „Strebigkeit“ wird ja von einigen, nur etwas späteren Theoretikern explizit formuliert. Sicher, in allen Hss. ist die Silbe *set* mit einem Melisma ausgeziert, das, anders als in **R**, auch noch einen Sextsprung ausfüllt: *G EDC H*, lautet die Folge; nur, daß diese melisch andere Funktion des Melismas, die Ausfüllung der Folge *G D H*, auf eine besondere *Länge* des melischen Geschehens auf dieser Silbe bedeuten müßte, wer sollte das wissen oder gar postulieren können (nach der Hs. mit dem Sigl **P**; mehrere Hss. haben nur jeweils eine liqueszentifizierte Note, wo **P** wie andere deren zwei aufweist; ein klarer Hinweis darauf, daß Tonrepetition keine rhythmische Bedeutung haben kann):

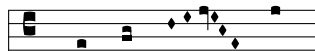


Einen melischen Grund für die Annahme eines langen Schlußtons jedenfalls kann man auch hier nicht erkennen, das *climacus* Melisma verbindet den Ton *G* mit dem Ton *H*, und warum sollte dies nicht rasch geschehen? Die Hs. **A** notiert hier übrigens als Schluß einen „*maxima*“ Vorhalt, kennt in anderen Melodien aber natürlich auch die melismatische Tonrepetition in gewohnter Weise. Und wer wollte als sichere Behauptung aufstellen, daß diese Melodie nicht nach Art des 2. Modus, der immerhin zur Akzentstruktur des Reimes passen würde, vorgetragen werden dürfte oder könnte? Jedenfalls läßt sich nicht erkennen, daß selbst so, relativ, umfangreiche Melismen auf keinen Fall Ornamente sein dürften,

sondern hinsichtlich der Anzahl konstituierender Töne komponierte Bildungen — die es im Choral tatsächlich gibt, dann aber mit erkennbaren, über die jeweilige Einheit hinaus „wirkenden“ Gestaltmerkmalen (dazu kann man Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* vergleichen).

Unterhaltsam ist hier auch die Betrachtung der großen initialen Melismen in *Cancon ferai*, R 1565, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XI, S. 155, 2, 2 und S. 157, 6, 2, wo man im letzten Fall ein siebentöniges Melisma, *edefgfd* identisch in drei Versionen, findet, wo also der letzte Ton sogar durch Kleinterzsprung erreicht wird — sozusagen Antizipation des folgenden Tons: Muß man ein solches Melisma notwendig als motivisch selbständig ansehen, konstituiert aus kleineren Quasisilben, kann es sich nicht um umspielende Ornamentik handeln? Angesichts des melischen Gesamtgerüsts ist diese Frage nicht sinnlos, denn der eigentliche Gang der Melodie ist eine Sekund: *e e d*, das eben zu *e edefgfd d* wird: Die eigentliche Frage ist, welche Virtuosität man annehmen will, d. h. welche konkreten Ornamentwerte man zulassen will, wären also z. B. Septolen undenkbar, muß es sich hier um rhythmisch klar differenzierte Tonfolgen halten? Angesichts der Möglichkeiten in den bereits angesprochenen Motetten von Petrus de Cruce wird man selbst diese Möglichkeit, eben die von Septolen auf die Brevis, nicht mit der Sicherheit ausschließen können, die Lugs Deutung erfordert. Und eines muß man auch bedenken: Die literarischen Schilderungen der Wirkung von Musik, der Schönheit entsprechender weltlicher Liedmelodien verlangen geradezu eine inhaltliche Begründung durch entsprechende Virtuosität. Damit soll keine Entscheidung behauptet werden, nur darauf hingewiesen, daß eine einfache Festsetzung — unmöglich ist.

In **K** findet man, ib., S. 156, 4, 3, übrigens sogar ein Melisma mit „Dreiklangsbrechung“, *cdedhG* — *e*:



S'en est pe- ris

Hier wird immerhin nicht einfach skalisch oder in gelegentlichen Terzsprüngen eine einfache Bewegung umspielt, sondern der, auch in Vergleich zu den anderen Fassungen überraschende — den Anfang des folgenden Verses vorwegnehmende — Sprung vom Tiefst- zum Höchstton nur durch das Melisma „dargestellt“: Wenn der Hauptton auf *s'en es peris G* sein sollte, dann nimmt das Melisma den Sprungton vorweg, falls *c* oder *e* Hauptton sein sollte, verdeutlicht das Melisma den auffälligen Sextsprung — hier muß man das Melisma also in einem gewissen Sinn als motivisch, nicht nur ornamental ansehen, weil ein wesentliches Merkmal der Melodie nur durch das Melisma wirksam wird — dies sieht man im Vergleich zu den anderen Überlieferungen, die nahelegen, daß *d e* die Haupttöne sein dürften: **T** singt an der gleichen Stelle nur *dedc*, und das noch in sehr viel einfacherem Kontext. Nur, daß deshalb der Sprung *G E*, vom Schlußton des Melismas zum „Überraschungston“ *E* von einem *langen G* aus erfolgen müsse, wäre nicht einzusehen. Außerdem ist zu beachten, daß ein Melisma an dieser Stelle in drei der fünf Fassungen auftritt, zwei davon, wie gesagt, nur als ornamental zu qualifizieren, nicht als gestaltemäßig wesentlich. Damit wird man in der zitierten Fassung von **K** eine, sonst in der Melodie auch dieser Fassung, nicht wieder anzutreffende gestaltemäßige Determiniertheit, nämlich melodische Unentbehrlichkeit gerade der gewählten Form des Melismas annehmen müssen, vielleicht etwas wie ein entwickeltes Ornament — daß auch dessen Funktion die Darstellung von Virtuosität sein mag, dürfte klar sein, denn niemand kann sicher behaupten, daß selbst solche Melismen nicht sehr virtuos ausgeführt gedacht worden sein können oder dürfen: Wer weiß denn wirklich, ob überraschende „Schnellmelismen“ nicht zum Stil gehörten, d. h. den Vortrag der silbisch gleichzähligen Grundwerte ornamental bereichert haben können

ken<sup>55</sup>: Bei Schlußbildungen, die im Übrigen wohl immer als besonders geläufig vorausgesetzt werden können, braucht man keine Zeichenopposition; insofern aber ist die ausschließende Alternative von *Lug* nicht gegeben. „Kurze“ Schlußöne kennt man genauso gut wie „lange“; das angebliche oder vermutliche Längenzeichen aber benötigt man nur da, wo unerwartet, sozusagen als Ergebnis einer bewußten kompositorischen Entscheidung über den Rhythmus an einer bestimmten Stelle, eine Länge benötigt wird — wenn man, was hier nicht getan werden kann, der These folgen wollte! Diese ist also auch in sich nicht schlüssig.

Und daß so etwas vorkommen kann, könnte ein Blick auf den Schluß des 5. Verses der Melodie zu R 1969, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 179, 7, zeigen, wo **M** die geläufige „*ma-*

Es ist doch auch nicht sicher, daß die rhythmische Variabilität der ornamentierten Grundwerte in Motettenoberstimmen von P. de Cruce, die Zufälligkeit, verglichen mit modalrhythmischen Mustern, der den einzelnen Silben zugeordneten rhythmischen Grundwerte nicht Ergebnis allein der Konstruktivität der Motetten sein dürfen oder können; d. h. niemand kann mit Sicherheit behaupten, zu wissen, daß die Rhythmik der Motettenoberstimmen von Petrus de Cruce allgemein gültige Rhythmik dargestellt hat, daß die weltliche Einstimmigkeit nicht durch sehr viel „regelmäßigere“ Rhythmik der Silbenwerte bestimmt war? Ja, die *Flors del gay saber* bemängeln die „zu schnell“ gewordenen Ziernoten vornehmlich, natürlich, vor allem instrumentaler Gattungen, nur, daß damit die Grundwerte unregelmäßig geworden wären, sagen sie nicht. Wo man Hinweise darauf findet? Nun, Verf. hat sich vom Thema her zwangsläufig damit in *Musik als Unterhaltung* etwas ausführlicher befaßt.

Sonst herrscht bei derartigen Melismen die skalisch diatonische Bewegung so dominant vor, daß der betrachtete Fall als Einzelbeispiel zu gelten hat. Wie beweglich also können ornamentale Wendungen, Verzierungen auf einzelnen Silben sein, das wäre die Fragestellung, ehe man überhaupt voraussetzen kann, daß einzelne Töne in solchen Melismen auch einzeln metrisch quantifiziert werden können, d. h. so gedacht werden konnten. Übrigens findet man in der gleichen Melodie drei verschiedene Wendungen, davon nur eine mit Tonrepetition, ib., S. 157, 6, 7: *aG - GFG, hcha - aGF* und *aGGF - G*: Wer wollte hieraus differenzierte Metrik der Einzeltöne folgern wollen? Auch in anderen größeren Melismen wie z. B. in ib., *MMM XI*, S. 402, 7, 1/2, wo man in **M** die Melismenfolge *defggj edb* findet (der angeschriebene Kleinbuchstabe als Hinweis auf Liqueszenz), wird man doch keine Trennung des Melismas in einzelne Quasisilben annehmen können, auch hier liegt eine einheitliche Ornamentierung vor, denn was leistet das Melisma? Es kann als Überleitung vom Schlußton des vorangehenden Verses interpretiert werden, das Erreichen des Hochtens *g*, der im Lied nur hier auftritt, wird ornamental herausgehoben, und, nur in **M**, nicht aber in den anderen vergleichbaren, und ebenfalls Tonrepetitionen verwendenden Versionen, mit Tonrepetition nebst Liqueszenz des letzten Tons notiert (**a** verteilt die Tonrepetition auf die zwei Silben). Selbst hier ist nicht zu erkennen, daß die Tonrepetition unbedingt eine *Länge* bedeuten soll, denn die Bedeutung dieses Hochtens ist klar, wie dies auch **O** kundtut. Aber es sei zugestanden, hier kann man eine Dehnung dieses Höchsttons durchaus für natürlich halten, allerdings bleibt das Problem, daß die Überleitung zur nächsten Silbe mit Sicherheit *kurz* gemeint ist. Genau dies läßt nun wieder die Annahme plausibel erscheinen, daß der Hochtton mit der geläufigen Manier, nicht aber als *langer* Ton ausgeführt werden soll — denn man beachte: Träger der rhythmischen Elementarereignisse ist ja wohl die Silbe. Es ist aber nicht möglich, in allen anderen Beispielen mit gleicher Art der Tonwiederholung entsprechende Höhepunkte o. ä. einfach anzunehmen.

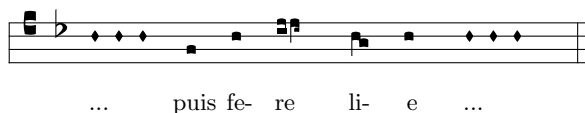
<sup>55</sup>In *MMM XI*, S. 402 findet sich in **O** auf 7, 10, doch tatsächlich eine graphisch *lange* Note für den Schlußton! Daraus folgt doch eigentlich, daß sonst Schlußöne kurz sind?

*xima*“ Note des Vorhalts in einer *flexa* notiert, **K** dagegen ein Melisma enden läßt mit einer Tonrepetition auf dem gleichen „Vorton“; wer da behaupten wollte, daß nicht der Vorhaltston, sondern der Schlußton die eigentliche Länge tragen sollte — müßte dies erst beweisen. Aber auch die Behauptung, daß die Tonrepetition eine *Länge* bezeichnen sollte, läßt sich hier nicht nachweisen — wenn man die anderen Wendungen betrachtet, bleibt nämlich die Möglichkeit einer Gliederung des Melismas in **K** in *climacus + flexa* die natürlichste Interpretation, die rhythmisch keineswegs *länger* gewesen sein muß als die anderen Versionen, wobei natürlich eine Dehnung der Schlußsilbe einer Verszeile nie ausgeschlossen werden kann, allerdings auch nicht beweisbar ist — Gegenbeispiele für eine offensichtlich direkte Anbindung der nächsten Zeile gibt es genügend (übrigens handelt es sich hier offenbar um eine Art Schlußwendung, wie dieselbe Melodie am Strophenschluß zeigt, nur, da wird das Ganze auf zwei Silben verteilt, durchaus ein Argument, daß in der betrachteten Zeile 5, der ersten des Abgesangs, am Ende tatsächlich ein Melisma aus zwei Quasisilben komponiert wurde; dies macht aber wieder Probleme mit der Silbenzahl der anschließenden Verszeile<sup>56</sup>.

Von den Gründen für die a priori Annahme Lugs, daß Schlußtöne von Melismen lang sein müßten, bleibt also nur die Beobachtung, daß am Ende keine Tonrepetitionen auftreten. Natürlich könnte man hierfür auch melodische Gründe anführen, daß etwa Melismenschlüsse durchweg nicht verdoppelt werden sollen, sondern hier immer ein schneller Übergang zur nächsten Silbe gemeint ist, daß also Tonwiederholungen als melische, ornamentale Ereignisse nur zu Anfang und in der Mitte von Melismen auftreten können, eben weil der Übergang zur nächsten Silbe nicht in dieser Weise verziert oder melisch betont werden soll. Es ist durchaus denkbar, daß die melodische Stilistik so empfand. Nur, die Beobachtung erweist sich als höchstens mit Einschränkungen richtig, denn natürlich gibt es häufig genug z. B. die Bildung einer Tonwiederholung, deren letzter Ton liqueszentifiziert ist — auch Lug wird nicht voraussetzen können, daß eine Liqueszenz, der Schlußton eines *punctus augmentatus*, lang sein könnte: Hier ist ein schneller Übergang zur nächsten Silbe bzw. deren Ton gemeint — und das gilt natürlich auch für entsprechende ausgeschriebene Liqueszenten! Man hat also zunächst zu fragen, warum eigentlich die Tonrepetition immer, auch in silbischer Einzelstellung, eine, häufig eindeutig kurze, weiterführende Note aufweist, also immer nach einem überleitenden Ton auf anderer Tonstufe verlangt. Dies ist die eigentliche, stilistische, d. h. den Sinn solcher Manieren betreffende Frage.

Es dürfte klar sein, daß die am Ende liqueszentifizierte Tonwiederholung in einem Beispiel wie zu R 700 *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 236, 4 seq., nach **M**, keinen langen Schlußton haben kann:

<sup>56</sup>**M** notiert: *ch hh aG*, **K**: *ah chaaG*. Die Parallelität ebenso wie die Freiheit der Ornamentierung dürfte kaum übersehbar sein. Daß die Hs. **U** solche Bildungen absolut und generell ausschließt, sich also von den anderen Hss. im Gebrauch der melismatischen Tonrepetition grundsätzlich unterscheidet, wäre ebenfalls erst noch zu beweisen; Lugs Beitrag jedenfalls läßt keinen solchen Beweis erkennen.



Die behauptete Gültigkeit der betreffenden Aussage von Lug zur selbstverständlichen Länge aller Neumenschlußtöne kann also nicht zutreffen, was natürlich für alle mit Liqueszenz endenden Neumenzeichen gilt. Andererseits wäre es auch unkorrekt, aus dem häufigen Auftreten der Liqueszenz nach Tonrepetition (vielleicht ja nur verkürzte Notierung von zwei liqueszentifizierten melisch gleichen Tönen) folgern zu wollen, daß hier eben eine rhythmische Ausnahme vorläge, die den folgenden Ton kurz „machen“ soll, denn Wendungen wie *baaG* in einer Hs. „statt“ *baaG*, oder gar *baaG<sub>F</sub>*, lassen nicht erkennen, daß der letzte Ton, als „zusätzlich“ liqueszentifizierter Ton in der einen Hs. (**A**) in seiner nicht liqueszentifizierten Form, z. B. in **K** nicht *lang* gewesen sein könnte, zumal hier doch etwas wie ein motivischer Gebrauch der Tonrepetition vorliegt: *ba aG – F*; dann würde man nach Lugs Vorentscheidung doch folgern müssen: *ba aG*, die unterstrichenen Töne *lang*, die anderen *kurz*; wenn man andererseits melisch gar nicht anders die Neumengruppierung schreiben kann, und gleichzeitig jede Endnote einer komplexen Neume (angeblich) lang sein soll, also gar keine Alternativen gegeben sind, dann kann trivialerweise gar keine rhythmische Notation vorliegen, sondern eine zufällige, zeichenmäßig unbeachtet bleibende Trivialität — es handelt sich dann weder um *vormodale*, noch sonst eine Notation rhythmischer Vorgänge, sondern um melisch durch die Neumentradition generierte Zwangsläufigkeiten.

Dann ist aber auch noch zu fragen, warum an den Stellen, an denen die Hs. **U** die in gleicher Situation in anderen Hss. auftretende Liqueszenz durch eine „ausgeschriebene“ Note ersetzt, nur **U** einen langen Ton fordern sollte, zudem noch als nicht angezeigte individuelle Besonderheit. Man findet dafür ein Beispiel z. B. in *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 17, zur 4. Verszeile von R 482:

U  
M  
Parquoi jechant, ne ne sa- vroi- e dont.

Wer hier annehmen wollte, daß der Notator von **U** seine Schreibweise dezidiert als Längung der von **M** aber ebenso dezidiert als Kürze des Schlußtons des letzten Bestandteils der Tonrepetition verstanden haben wolle — beachtet nicht, daß zwischen der „ausgeschriebenen“ und der liqueszenten Schreibweise auch in **U** eine gewisse Freiheit bestanden zu haben scheint. Zudem würde man mit einer solchen Forderung völlig übersehen, daß es zahlreiche weitere Beispiele für eine solche Alternativität offensichtlich ohne spezifische Bedeutung gibt: Die Tonrepetition ist

immer in eine melische Bewegung eingebunden, und zwar im Verlauf einer Neume. Übrigens ist der Melodieverlauf am Ende der Version von **U** nicht ganz uninteressant für eine Verifizierung — oder das Gegenteil — der Behauptung einer (angeblich) stets vorauszusetzenden Länge des Schlußtons einer Verszeile.

Daß sich die beiden Fassungen nicht wesentlich unterscheiden, trotz gewisser anderer Ausgestaltung des gleichen Gerüsts — wieder ein deutlicher Hinweis auf die rein ornamentale Natur der Melismen<sup>57</sup> —, kann wohl nicht bestritten werden. Dann aber wird klar, daß beide Versionen zum Schluß den Ton *D* umspielen, der erweist sich als Gerüstton der Melodie der letzten drei Silben — der Anfangston der folgenden Verszeile ist wieder *D*. Damit aber wird zumindest plausibel, daß der Notator der Version von **U** seine Schlußbildung *DC* genau in dem Sinne verstanden hat, wie man einen Vorhalt oder Seufzer versteht: Betont, gelängt oder sonst irgendetwas dieser Art ist natürlich der Ton *D*. Daß der Ton *C* in der abschließenden *clivis* ein ornamentaler Durchgangston zum folgenden Anschlußton gewesen sein dürfte, ist eine zumindest ebenso plausible Vermutung wie die einfache Behauptung, daß alle Schlußtöne, nicht etwa Schlußwendungen, d. h. das melodische Geschehen über der Schlußsilbe eines Verses, sondern Einzeltöne lang sein müßten, weil ihre Länge ja nicht (mit dem angeblichen Zeichen der Tonrepetition) angezeigt werde — und der potentielle Einwand, daß Tonrepetitionen *Längen* an Stellen bezeichneten, die eigentlich ungewöhnlich seien, muß sich natürlich der Frage stellen, warum, wenn überhaupt differenzierte Rhythmik möglich ist, denn nicht auch zwei *lange*, vielleicht verschieden *lange* Töne, so wie im 3. Modus, hintereinander auftreten können dürfen, also warum das dann verboten sein soll, daß ein *langer* Ton, und dann noch ein *langer* als Schlußton einer Neume folgen darf. Oder man verzichtet besser auf derartig merkwürdige Rhythmisierungsversuche.

Vergleichbares ist übrigens in der Hs. **O** in der Melodie zu Vers 14 von R 1227, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 84, 7, explizit der Fall, **U** hat stattdessen Tonrepetition auf *a* mit anschließendem *G*, **M** nur eine *flexa*, *ab*. Diesen Hinweis kann man so deuten, daß der Notator von **O** etwas eigentlich ganz Ungewöhnliches, nämlich einen langen Schlußton nach „Vorhalt“, hat notieren wollen, also gerade keinen betonten Vorhalt, woraus mit der Stringenz der Argumentation von Lug folgen muß, daß alle nicht so bezeichneten Schlußtöne kurz auszuführen wären — oder der Notator hat einfach ein graphisches Schlußzeichen gesetzt. Sozusagen „dafür“ aber weist **O** in der Pänultima-Silbe eine der üblichen Tonrepetitionen, *ch ha*, auf, wogegen **U** da nur einen *pes*, *ah*, kennt, **Z** dagegen ein aufwendiges Melisma *ahch ha*, **T** aber die ausgeschriebene Folge, *ahch ha*, wogegen **K** dasselbe, nur ohne Tonrepetition kennt, **M** aber *ah ha*, singt — daß alle diese Fassungen jeweils verschiedene Rhythmen gesungen haben sollten, erscheint doch angesichts des Auftretens im Reim, wo die Betonung auch in der volkssprachlichen Dichtung wesentlich

<sup>57</sup>Ob drei oder zwei Töne in einem Melisma auftreten, ist notwendig für die Rhythmik irrelevant; und auch ein Zeichen dafür, daß nicht die einzelnen Töne solcher Melismen überhaupt Objekte differenzierter metrischer Bewertung gewesen sein können; denn, wie bereits angemerkt, der Rhythmus eines solchen Liedes dürfte doch wohl angesichts des rhythmisch geformten Textes die stärkste Invariante gegenüber Variantenbildungen gewesen sein.

ist, als hochgradig unpassend; man wird also, so ärgerlich das sein mag, die Melismen alle als rhythmisch äquivalent ansehen dürfen — und warum denn eigentlich nicht? Weil man so viele Töne, hier im maximalen Fall sechs Stück, nicht so schnell singen kann? Das wäre eine etwas merkwürdige Vorstellung — etwa angesichts der Motettenoberstimmen in der *ars antiqua*, die doch nicht total anders sein muß als „weltlich“ „einstimmige“ Rhythmik der Zeit.

Es gäbe also genügend Hinweise darauf, daß die Schlußöne von Neumen gerade nach Tonwiederholungen durchweg kurz gemeint sind, wenn man solche metrische Differenzierung überhaupt für möglich hält. Und daß die bereits angeführte Art der „motivischen“ Verwendung der Tonrepetition, wie in *Belle Doette* mit der Folge — silbische Melismen durch Abstand getrennt — *ag gffedch ha* trivialerweise an Neumenenden nicht auftreten kann, macht klar, daß die von Lug behauptete absolute Sonderstellung der Tonrepetition ausschließlich die Tonrepetition an Enden und Anfängen von Neumengruppen, d. h. silbischen Melismen betreffen könnte, denn Tonrepetitionen zwischen aneinander grenzenden Silben, d. h. ihrer melischen Wendungen, gibt es ja zuhauf; nur sollte dann da immer die Schlußnote der vorangehenden Silbe *lang*, die Anfangsnoten der folgenden auf gleicher Tonhöhe *kurz* gewesen sein, wie dies aus Lugs zweitem „Axiom“ folgen müßte?

Das Deutungsproblem besteht also darin, zu verstehen, warum jede eine Neume abschließende Tonwiederholung mit einer melodischen Weiterführung, übrigens in beide Richtungen, wenn auch offenbar meist nach unten, versehen ist. Denn dann ist natürlich die Frage einer Deutung auch für Anfänge gelöst, da folgt ja zwangsläufig immer ein Schritt, wie dies z. B. zu Anfang der Melodie zu R 209, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 196, begegnet, eine Melodie, die in zahlreichen Hss. sozusagen recht gleichartig überliefert wird; ein Hinweis darauf, daß man die bestehenden Varianten nicht sofort als Zeichen irgendeiner *oral tradition*-bedingten Vagheit des Bewußtseins einer Melodiegestalt ansehen sollte, sondern als methodische Aufgabe, zwischen einer Kernmelodie und möglichen Ornamentierungen adäquat unterscheiden zu können<sup>58</sup>. Für das von Lug vorgestellte Problem einer angeblich klar rhythmischen Metzger Notation lange, lange, nachdem diese Notation die rhythmische Differenzierung aufgegeben hat, ist eine entsprechende Wertung deshalb notwendig, weil gerade die Melismen besonders variantenreich erscheinen. Das heißt, daß sie offensichtlich also als Teile der freien Ornamentierung angesehen werden können, was, wie ebenfalls bereits bemerkt, a priori Folgen für die einfache Voraussetzung einer rhythmischen Differenzierbarkeit der silbischen Melismen haben muß. Man muß eben die Möglichkeit von Ornamenten, wie in barocker Musik Triller, Mordente etc., von gemeinten Melodiegestalten unterscheiden (worauf auch M. Haas erwartungsgemäß nicht näher eingeht, s. o., Anm. 82 auf Seite 390):

---

<sup>58</sup>Man sollte auch immer beachten, daß der Akt der Niederschrift zu Fehlern, sogar Kopierfehlern führen konnte: Terzversehen scheinen nicht ausgeschlossen zu sein.

Mout m'est be- le la dou- ce con-men- can- ce

Die Annahme, daß die jeweils gemeinte Melodie identisch ist, dürfte wohl keinen Einwand provozieren. Damit aber ist auch anzunehmen, daß der der Melodie eigene Rhythmus ebenfalls als gleich verstanden wurde. Damit hat die erste Neume drei Varianten, einmal die von **U**, die Tonrepetition, die von **M**, wo die erste Note liqueszentifiziert ist, was zu einer Tonrepetition der zweiten Note führt, und den einfachen *climacus* der Version **T**, der sich in allen anderen Hss. mit der gleichen Melodie wiederfindet, **a**, **O**, **K**, so daß man diese Neume wohl ohne besonders aufwendige Hypothese als Element der Kernmelodie auffassen darf. Die Tonwiederholungen der beiden Hs. **U** und **M** kann man also als Ornament auffassen, als Bildung, die den übergeordneten Rhythmus nicht stören kann, die also gar keine rhythmisch eigenständige Bedeutung hat, sondern als mögliche Manier angesehen werden muß.

Auch ist nicht klar, warum man die beiden Arten der Tonwiederholung (wie *dc ch ha* bzw. *cch aaG* o. ä.) als vor allem rhythmisch grundsätzlich verschieden auffassen soll, wie dies bei Lugs „Entdeckung“ zwangsläufig ist: Ist es mit der für die Aufstellung einer revolutionären These über die Bedeutung einer Neumenschrift, die keine rhythmischen Angaben mehr in ihren Zeichen enthält, notwendigen Sicherheit auszuschließen, daß die beiden unterschiedlich notierten Anfänge in **U** und **M** nicht doch melodisch verwandte Bildungen sind, daß also die Tonwiederholung eine Art spezielles Ornament, eben eine Manier gewesen sein kann, in dem eine melische Bewegung, etwa wie bei einem Mordent mit gemeint ist; daß einfach ein längerer Ton gemeint sein sollte, schließen die Parallelen eigentlich aus: Für eine Dehnung des ersten Tons jedenfalls reichen die Angaben der anderen Hss. nicht aus, da sie schließlich ebenfalls die Tonrepetition, an anderen Stellen, kennen. Daß die Tonrepetition, und das bedeutet das Zeichen schließlich, auch mit einer gewissen Heraushebung des betroffenen Tons verbunden sein könnte, ist natürlich nicht auszuschließen, wenn auch ein Mordent auf einem Ton in neuerer, z. B. barocker Musik eine solche Zusatzbedeutung nicht notwendig mitmeinen muß.

Der Vergleich der Varianten jedenfalls legt nahe, daß die Tonrepetition eine mögliche Manier ist, die man aber auch auslassen kann, die zumindest nicht wesentliche Gestalthaftigkeit für die Wahrnehmung der Melodiegestalt gehabt haben muß, wie schon im zitierten Beispiel die Fassung **T** auf *douce* zeigen kann — zu beachten wäre auch, daß bei Manieren die Notation mit jeweils identischen Noten noch nicht gestalthafte Identität bedeuten muß: Grundsätzlich



können, ja müssen, ornamentale Töne in dieser Schriftphase unterschiedslos von Gerüsttönen notiert werden. Es ist zu vermuten, daß sehr „schnelle“, ornamentale Töne über einer Silbe identisch mit Gerüsttönen notiert werden, denn eine Möglichkeit der Differenzierung besteht ausschließlich bei der Liqueszenz, die offenbar eine „transitorische“ Note bedeuten kann.

Musikalische Gestaltwahrnehmung bzw. Gestaltbildung kann doch natürlich auf hierarchisch verschiedener Ebene vor sich gehen, also in einer Weise, daß Ornamente als weniger gestaltbestimmend erscheinen können, denn Formgerüste, wobei natürlich auch das Auftreten überhaupt eines Ornaments, nicht aber dessen bestimmte Gestalt, die aber in Tonzeichen faßbar ist, wesentlich für die Formbildung sein kann: Ein Mordent kann wesentlich sein für die Formerkennung, ohne daß aber ein zweifacher Mordent an gleicher Stelle oder eine andere vergleichbare Ornamentation diese Formerkennung stören müßte. Warum darf so etwas in der doch im Allgemeinen recht bescheidenen Melismatik der hier betrachteten Liedern nicht der Fall gewesen sein? Denn eine differenzierende Notatierungsmöglichkeit gibt es in der Schriftphase von **U** und auch den anderen nicht — der Notator mußte entscheiden, wie er und ob er als solche (noch) erkennbare Töne notiert, d. h. kurze müssen identisch mit langen notiert werden, denn eine Differenzierungsmöglichkeit nach Dauer, das Bezeichnete *Tondauer* gibt es (noch) nicht — ersichtlich fehlen die zu einer solchen Differenzierung notwendigen Zeichenoppositionen. Man wird den Unterschied zwischen „Zungen-R“ und anders ausgesprochenem R sicher immer hören, wenn keine Opposition des/der betreffenden Zeichen besteht, ist der Unterschied als Bezeichnetes irrelevant. Genauso fehlt für die arrhythmisch gewordenen, früher dezidiert rhythmischen Neumenschriften die Möglichkeit entsprechender Differenzierung, obwohl der Unterschied sogar essentiell sein kann (das dann im Gegensatz zur angesprochenen klanglichen Opposition, die für die — deutsche — Sprache keine Bedeutung hat).

Die Interpretation der sozusagen allein stehenden Tonwiederholung, wie hier zu Anfang der Version von **U** nicht einfach als reine Tonrepetition, und zwar als ornamentaler Zusatz, sondern<sup>59</sup> als Manier, bei der z. B. der Einsatz des als wiederholt notierten Tons durch eine Wechselnote, bevorzugt von oder nach unten, eingeleitet wird, eben wie bei einem Mordent, ist also keineswegs von vornherein und absolut auszuschließen; die einfache, Schlußliqueszentifizierung könnte also eine Kurznotation gewesen sein, die aus der Tradition des *strophicus* und der *bi-*, *trivirga* vielleicht noch verständlich war. Nur, warum Tonwiederholungen keine Tonwiederholungen sein dürfen, ist grundsätzlich zu fragen<sup>60</sup>.

<sup>59</sup>Eine Deutung, die auch die häufig genug auftretenden Doppelliqueszentifizierungen, also nicht nur der letzten, sondern auch der ersten Note der Tonrepetition, als potentiell erschöpfende notationsmäßige Wiedergabe nahelegt. Daß man gerade bei derartigen Bildungen nicht notwendig mit einer auch nur in jeder Hs. konsistenten Notationshomogenität rechnen muß, läßt sich gerade daraus leicht erklären, daß die Entscheidung für ein „Ausschreiben“ eines Ornaments keineswegs immer eindeutig vorgegeben gewesen sein muß. „Korrektere“ und weniger korrekte Schreibungen sind gerade bei Ornamenten durchaus denkbar, als Nebeneinander.

<sup>60</sup>Betrachtet man die Melodie zu R 1095, in **U**, **K** und **M**, *MMM* XI, S. 54, 6, so findet man: *hc*, *hch* und *chh* (die kleinen Buchstaben stehen für die Liqueszenz), dann wird einmal klar, daß für **U**

Damit aber kann auch an Erklärungen gedacht werden — eine endgültige Entscheidung dürfte erst bei Rücksprache mit den Notatoren, also hoffentlich im Paradies zu erwarten sein<sup>61</sup> —, die gerade eine solche Manier als nur in einen melodischen Ablauf gebunden, immer weiterführend, nicht abschließend ansehen könnten, also bei jedem Auftreten am Ende einer silbischen Neume bzw. als Einzelereignis eine Überleitung erwarten müßten. Somit ist wahrscheinlich, daß es sich um ein Ornament gehandelt hat, das nicht allein stehen konnte, sondern stets als Teil oder Anfang eines weiterführenden melischen Verlaufs, wie ein Mordent, der ja nicht etwa als Schlußton „angehalten“ werden kann. Damit aber, mit der Erkenntnis, daß Tonrepetitionen nicht an sich, sondern auch in anderen Hss. fast immer als Teil einer melischen Weiterbewegung auftreten, also zumindest mit einer Liqueszenz am Ende des zweiten Tons, ist die Vorstellung von Lug endgültig als Chimäre erkennbar, natürlich nur dann, wenn man seine Voraussetzungen beachtet, denn eine Bildung eines Schlusses, sei es eines Vers- oder eines Neumenschlusses mit reiner Tonwiederholung ist offenbar stilistisch von vornherein ausgeschlossen.

Was für die oben so genannten motivischen Tonwiederholung gilt, gilt auch für die Manier, die man auf den „alten“ *strophicus*, kaum aber auf den *pressus* zurückführen kann, womit hier die Anwendung des Wortes auf keinen Fall gerechtfertigt wäre: Der ursprüngliche *pressus* stellt eine Neume eigener Gestalt dar, keine einfache Tonwiederholung; selbst wenn diese, was in bestimmten Fällen nicht auszuschließen ist, eine bestimmte Manier einschließt, ist eine Identifikation mit dem ursprünglichen *pressus* schon rein zeichenmäßig nicht gerechtfertigt, auch wenn Lug dies anders sehen will. Eigentlich erübrigt sich damit ein weiteres Eingehen auf die Vorstellungen Lugs; ihre Unterhaltsamkeit als Beispiel einer bemerkenswerten, sich über fachliche Kenntnisse so souverän erhebenden Herangehensweise an neumatische Überlieferung, vor allem aber der Fähigkeit von Musikwissenschaftlern zur unkritischen Übernahme von Aussagen ohne weitere Prüfung von deren Begründung in Quellen und deren Voraussetzungen, sowie methodischer Logik.

In jedem Fall ist zu beachten: Selbst wenn, was keineswegs sicher ist, die Ausführung wenigstens bestimmter, alleinstehender, also nicht eindeutig „motivischer“ Tonwiederholungen noch mehr als die reine Tonwiederholung, nämlich die angedeutete Manier, einschließen sollte, notiert und damit gedacht wird als wesentliches Merkmal dieser melischen „Nichtbewegung“ eindeutig eine Tonwiederholung. Will man auch der späteren, nicht mehr rhythmischen Metzger Notation noch einen gewissen Grad an Rationalität und Konsequenz zugestehen, muß man das Bezeichnete, eben die Tonwiederholung, auch als wesentliches Merkmal des Gemeinten ansehen, also von einer Tonwiederholung als wesentliches Gemeintes, d. h. eben auch als wesentliches Merkmal der Ausführung ansehen. Insofern ist die Art der Übertragung von Lug, z. B. *ib.*, S. 47, die Reduktion von Tonwiederholungen, ausgerechnet auch noch in eindeutig „motivischem“

---

keine Sonderfunktion der Tonwiederholung behauptet werden kann, und daß rhythmisch wohl alle drei Versionen äquivalent waren, daß also die Silben Träger der jeweils der übergeordneten rhythmischen Ordnung entstammenden Wertes sind — ob Akzent, metrischer Wert, oder beides, ist hier irrelevant. Mit dem *pressus* bzw. dem von der entsprechend benannten Neume Bezeichneten hat das nichts zu tun.

<sup>61</sup>Wenn Derartiges nach Sokrates' Erwartung im *Phädon* überhaupt noch von Interesse sein sollte.

Zusammenhang, auf einen Einzelton völlig unverständlich: Die notierte Tonwiederholung ist eine Tonwiederholung, warum sollte plötzlich und absolut singular eine klare Aussage, ein klares Bezeichnetes der Notation das nicht bezeichnen, was es bezeichnet? Daß Folgen wie *ed dc ch* ... keine Tonrepetitionen kennen sollten ... könnte höchstens gründliche oder ja auch kühne Unkenntnis der Metzger Neumenschrift erfinden.

Als Problem bliebe nur die Frage nach der Natur des silbischen Melismas, das hier deshalb so genannt wird, weil die Entscheidung, die Silbe in irgendeiner Weise als selbständige, rhythmische Einheit zu sehen oder den einzelnen Ton, gleichgültig ob melische, also syllabische Entsprechung einer Silbe oder als Teil eines Melismas keineswegs als trivial anzusehen ist. Die poetische Rhythmik wird wie bereits mehrfach bemerkt, von der Silbe bestimmt; und selbst die die Rhythmik lateinischer Dichtung partiell vergewaltigenden<sup>62</sup> modalrhythmischen Vertonungen sind elementar auf die Silbe bezogen. Dies ändert sich wesentlich erst mit der Motette von Petrus de Cruce, offensichtlich Versuchen, den Automatismen des modalrhythmischen Schemas (vgl. Anm. 15 auf Seite 26) durch Syllabisierung selbst reiner Ornamente zu entgehen — und von Ornamenten ist bei den scheinbar parlandomäßigen schnellen syllabischen Kleinstwerten nicht nur wegen ihrer melischen Qualität, reine Ausfüllung der Klänge des Gerüstsatzes, sondern vor allem der Nichtmeßbarkeit der metrischen Werte ihrer Träger, der unter der normalen Semibrevis liegenden metrischen Einheiten, zu sprechen, wie dies oben bereits betrachtet wurde.

Nur, dieses Beispiel basiert klar auf einer neuen Deutung oder Verwendung des Rahmens der modalen Rhythmik, wie *motetus* und *tenor* zeigen; eine Verselbständigung der kleinsten Werte durch syllabische Textierung geschieht als sekundärer Akt, nicht durch melodische oder gar harmonische Verselbständigung der betreffenden ornamentalen Auflösungen der *semibrevis* in *minima* jeder Dauer bzw. Anzahl. Der Weg von Petrus de Cruce geht von der gegebenen modalrhythmischen (und natürlich auch harmonischen) (Gerüst-)Struktur aus; und die beruht in der syllabischen Textierung auch und gerade der Notenwerte<sup>63</sup>, die eindeutig ornamentalen Charakter haben, keinerlei rhythmische noch melische Selbständigkeit aufweisen<sup>64</sup>, kann also nicht als a priori Begründung einer gleichartigen Bewertung der Töne von silbischen Melismen der einstimmigen weltlichen Liedkunst herangezogen werden: Der Unterschied ist deutlich,

<sup>62</sup>Als Beweis dafür, daß die rhythmische Relation zwischen Text und Musik nicht von der modernen „Natürlichkeit“ bestimmt gewesen sein muß.

<sup>63</sup>Von *Noten* ist hier zu sprechen, weil man sich die Textierung als schriftgebundenen Akt vorstellen muß.

<sup>64</sup>Natürlich kann man sich das Zustandekommen der so syllabisierten kleinsten Notenwerte, die ja selbst nicht gemessen werden können, auch so vorstellen, daß ein im Dichten entstehender Text auch die Aufgabe haben konnte, gegebene längere Töne der notwendig — *tenor*-Konstruktion — vorgegebenen musikalischen Struktur in kleinere aufzulösen; ja, man könnte noch anders formulieren, daß die neue, bewußte Möglichkeit, kleinere Werte silbentragend zu verwenden, der Dichtung von Motetten-texten Schwierigkeiten weggenommen hat, die bei strikter Bindung an die Vorgabe, nur die beiden modalrhythmisch konstituierenden Werte, *longa brevisque* benutzen zu können oder dürfen, natürlich komplizierter sein mußte, als wenn man „mal“ ein paar mehr Silben beliebig unterbringen konnte. Aber hier liegt eine schriftgebundene Technik vor.

denn die Melismen in der Trouvère-Melodik sind „noch“ reine Zier-Melismen; natürlich ist hier auch nicht der bei Petrus de Cruce noch rein äußerliche Ansatz zu einer Verselbständigung der Töne solcher Ziermelismen durch Textierung zu beobachten. Vor allem sollte man beachten, daß die Motettentexte auch von Petrus de Cruce, trotz so hübscher semantischer Deutungsversuche, nicht etwa durch, den Texten vertonend „folgende“ Mehrstimmigkeit vertont werden, sondern daß Textierung vorliegt; ob dabei einmal ornamentale Töne bzw. Noten durch textliche Schwierigkeiten sekundär erzeugt worden sein könnten, ist eine andere Frage, der Vorgang der Textierung ist jedenfalls wesentlich von der Schriftlichkeit bestimmt.

Deshalb ist Lugs Behauptung, *ib.*, S. 52, daß man das *Phänomen einer „Defunktionalisierung“ des Ornaments* aus der Textierung der Klauseln zu Motetten kenne, nicht zutreffend (abgesehen davon, was für eine zu *defunktionalisierende* Funktion Ornamente gehabt haben könnten): Petrus de Cruce textiert zwar die kleinsten, bekanntlich noch nicht meßbaren Teile der *semibrevis*, diese kleinsten Notenwerte aber bleiben Ornamente, wesentliche Neuerung ist die Aufhebung der Bindung von Silbe und konstituierendem Element der Modalrhythmik. Die ursprüngliche Textierung der Klauseln zu Motetten, um auch diese Stufe anzusprechen, betrifft eben strikt keine ornamentalen Töne, sondern die Träger der rhythmischen Einheiten, gerade nicht die *semibreves*; die „Syllabisierung“ betrifft gerade nicht die Ornamente, sondern die Werte, die als kleinste Elemente den übergeordneten, eben nicht ornamentalen Rhythmus tragen, *longa brevisque*; hier widerspricht Lugs „Argument“ seiner eigenen Vorstellung; hier liegt ein zentraler Unterschied, nämlich der, daß die Modalrhythmik, deren einzige poetisch direkt faßbaren Repräsentanten die angeordneten, abgezählten Silben im jeweiligen Vers sein können, nur zwei Grundwerte kennt, die bei Textierung allein „syllabisiert“ werden können (was bei *pro-sulae* übrigens anders gewesen sein könnte): Werte *ultra mensuram* auf der „tieferen“ Ebene der verschiedenen *semibreves* sind ursprünglich, ja bekanntlich noch bei Petrus de Cruce metrisch nicht meßbar bzw. meßbar ausschließlich in ihrer jeweiligen Gesamtheit, nämlich als „Vertreter“ einer *brevis*! Daß sie auftreten, ist nicht erstaunlich, ja zu erwarten, die Art ihres Auftretens aber bezeugt, daß die Modalrhythmik rhythmische Kleingruppen, regelmäßig wiederholt, kennt, deren Elemente nur zwei Größen sein können, *brevis longaque*; und die wieder können allein Silben tragen. Lugs seltsame Rhythmik beträfe also ausschließlich die Rhythmik der Werte, die in der Modalrhythmik von Anfang an systematisch keine rhythmische Bedeutung haben, nämlich die Ebene der *semibreves* (von der Modalrhythmik her gesehen!) — die Ordnung, die die Verse und dann Strophen ausmacht, die dann auch die modale Rhythmik betrifft, ist von seiner angeblich gefundenen Rhythmik nicht betroffen. Ein Umbruch von so merkwürdiger und der Form rhythmischer Dichtung so widersprechender Art, daß man nur verwundert die musikwissenschaftlichen Größen bestaunen kann, die derartiges kritiklos und ohne jeden Versuch einer Überprüfung akzeptieren; ist doch eine merkwürdige Wissenschaft. Mit der Verwendung von Ausschnitten aus den Choralmelodien zu *tenores* hat das nun aber wieder gar nichts zu tun; da sollte man doch die Relationen allein schon des Herstellungsverfahrens beachten — was, es sei eingeräumt, natürlich die so beliebten Deutungen semantischer Art erheblich erschweren würde, und, warum soll man eigentlich nicht anachronistisch vorgehen, solche Musik zu deuten?

Etwa deshalb, weil auch ihre Schöpfer ernsthafte, methodisch sinnvolle und historisch adäquate Bewertung verdient hätten, schon als Vorläufer der neueren Musikgeschichte? Ja, wer will denn das behaupten?

Auch bei einer entsprechenden Bewertung von Notkers Dichtung z. B. sollte man eine gewisse Vorsicht walten lassen. Iso spricht bekanntlich von *singulae motus cantilenae*, die, und zwar als grundsätzliche Regel *singulas syllabas debent habere*, wie es im Widmungsbrief von 884 heißt. Lugs Vorstellung, daß es sich hierbei um den *Bereich schriftlicher Komposition* handele, ist unzutreffend, denn daß schon der junge Notker mit Neumen seine Texte *komponiert* habe, stellt eine der vielen kühnen Vorstellungen Lugs, nicht aber die historische Wirklichkeit dar. Um überhaupt auf die Idee zu kommen, die großen Melismen syllabisch zu textieren — in moderner Ausdrucksweise; Iso selbst spricht von *motus*! —, wird man voraussetzen müssen, daß die elementaren Bestandteile der Melodien äquivalent zur Größe der Silbe waren, wie dies die Äußerungen zur Rhythmik in den *Scolica Enchiridis* ja auch nahelegen: Da werden die metrischen Größen auf die Einzeltöne bezogen, und zwar in expliziter Analogie (zur Metrik)!

Eine analytische Zerlegung rein ornamentaler Melismen völlig ohne Berücksichtigung einer von Lug offenbar stillschweigend vorausgesetzten deutlichen Unterschiedenheit von strukturell wesentlichen *motus* und ornamental-unwesentlichen und das noch aufgrund einer Betrachtungsweise von Melodien als Folgen von *motus*, nicht von *soni*, verlangte eine Abstraktionsfähigkeit, die weder zu erwarten noch überhaupt zu begründen ist: Warum sollte man, etwa um die Melodien besser erinnern zu können, eine syllabische Analyse durchführen, wenn für jeden Sänger klar war, was Ornament und was *Strukturton* war, abgesehen davon, daß man einen *Ton* als skalisch definierte Einheit ausweislich Isos klarer Formulierung noch nicht denken konnte. Auch hier erweisen sich Lugs Vorstellungen doch als nicht gerade leicht akzeptabel. Er müßte ja dann austextierte Melismen in Melodien zu Trouvère-Liedern nachweisen. Und zu beachten ist auch, daß die Melismen im Gregorianischen Choral nun doch durchweg eine recht andere Struktur und formale Bedeutung aufweisen als die Ziermelismen in den weltlichen Melodien, wozu noch das zu beachten ist, was hier im 2. Kapitel angesprochen wurde: Die konstituierenden Töne der Melismen der Gregorianik konnten tatsächlich, auch melisch verständlich, jeder einzeln metrisch qualifiziert werden — und wo ist dies nachweisbar in der, nach Lug auf mündliche Überlieferung angewiesenen volkssprachlichen Liedkunst? Auch die Melodien von Tropen sind nicht so einfach mit denen der weltlichen Lieder und ihrer ornamentalen Melismen vergleichbar.

Es gibt also gerade keinen Grund, solche Melismen — generell<sup>65</sup>! — überhaupt als intern in ihren Elementen rhythmisch klar differenzierbar zu bewerten. Damit bleibt natürlich die

<sup>65</sup> *Belle Doette* zeigt, daß wohl auch Melismen selbst Form sein können. Und woher soll man von vornherein klar wissen, daß das Vorschlußmelisma in der Melodie zu Vers 6 von R 1779/1778, das auf dem Akzent sitzt, und zwar in allen Versionen, nicht eine Längung gerade dieser Silbe bedeuten könnte, d. h. daß gelegentlich Melismen auf einer Silbe nicht rhythmisch als Ereignisse der Bedeutung von zwei Silben verstanden und aufgeführt wurden, kurz, daß es durchaus verschiedene Arten von Melismen auch in einer einzigen Versmelodie gegeben haben könnte? Denn auch da, ed. H. v. d. Werf, *MMM* XI, S. 525, lassen sich die Melismen, etwa von Gregorianischem Standard her, nicht als bewußte Formungen interpretieren, *d dcbc e*, oder *chahc d* sind ja wohl nicht gerade motivisch aus Quasisilben

Frage, auf die man die Entdeckung bzw. eher Erfindung von Lug auch beziehen muß, welche Bedeutung in Schrift, Vortrag und Komposition die jeweilige Silbengrenze haben könnte. Lugs von vornherein u. a. durch die Existenz von im letzten Ton liqueszentifizierten Tonwiederholungen widerlegte Behauptung sagt, daß jeweils der letzte Ton eines silbischen Melismas lang sein müsse. Damit soll, kann oder darf die Silbeneinheit nicht Träger der Rhythmik sein. Die gegenüber Gregorianischen Bildungen klar ornamentalen Melismen sind dann eigentlich nur unabdingbar und immer ornamentale Einleitungen des Schlußtons, der vor dem nächsten melismatischen Silbenereignis länger anzuhalten sein müsse. Dies ist schon von der Verwirklichung her eine leicht bizarre a priori Entscheidung. Aber, man kann natürlich die Melismen nicht einfach als ornamental, sondern rhythmisch durchgeformt ansehen wollen, als rhythmisch in jedem einzelnen Ton gestaltete Formteile – nur, so etwas meint der von Lug unpassenderweise herangezogene Guido nicht, er hat die Gregorianischen Melismen und Formteile jeder Ebene im Sinn.

Man könnte, als *advocatus diaboli* vielleicht als zugunsten der These möglichen Einwand vorbringen, daß ja die gelegentlich auftretende Verdoppelung eines Tons, die Notierung einer Tonwiederholung in einer Hs. an einer Stelle, an der in der gleichen Melodie eine andere Hs. nur einen einfachen Ton notiert, immer und ohne Einschränkungen eine auf irgendwie besondere Selbständigkeit dieses Tons hinweisende Aussage mache. Dies wäre, wie bereits bemerkt, nur gerechtfertigt bei der kaum zu begründenden Voraussetzung einer, dann natürlich eine dann noch zusätzlich voraussetzende metrische Einheit verdoppelnden, Längung dieses Tons. Das müßte dann aber auch jede „normale“ zweitönige Melismen leisten können, denn warum sollen zwei Töne auf gleicher Höhe rhythmisch so verschieden sein von zwei auf verschiedener Tonhöhe? Man müßte also für Lugs Vorstellungen einer Verdoppelung einen (sonst) äqualistischen Vortrag als Gemeintes der Tonfolgen voraussetzen — der entstehende Rhythmus wäre absurd: Silben mit fünf Tönen müßten fünfmal länger dauern als solche mit nur einem Ton; und das bei rhythmischer Dichtung! Denn was anderes als ein allgemeiner Grundwert könnte denn verdoppelt werden?

Abzusehen wäre dann allerdings auch noch von der Tatsache, daß ja die gleiche Melodie in einer anderen Hs. ohne melismatische Tonwiederholung wiedergegeben werden kann, sich aber an ihrer rhythmischen Erscheinungsweise, an der notationsmäßig nur unvollkommen erfassbaren, in ihrer Gestalt aber natürlich „vollständig“ gemeinten Melodie nichts verändert haben kann; konkret also, daß die Dauer der in einer Hs. mit einem *tractulus* bzw. in nicht Metzner Neumierungen mit *punctum* notierten, in einer anderen Hs. aber mit Tonwiederholung geschriebenen Silbenvertonung ja wohl die gleiche Dauer beansprucht haben muß, die Tonwiederholung also trivialerweise in gleichem rhythmischem „Rahmen“, d. h. in gleicher rhythmischer Dauer geklungen haben muß wie der parallele einfach notierte Ton — wenn man dies mit der ursprünglichen rhythmischen Neumenschrift formuliert. Das Problem bleibt das gleiche aber auch in den nicht rhythmischen späten Neumenschriften: Steht in einer Hs. ein einzelner Ton, in der anderen aber eine melismatische Tonrepetition, die *Länge*, zwangsläufig ja wohl aufgebaut.

Verdoppelung, bedeuten soll, so muß bei gleicher Melodie, vor allem aber gleichem poetischen Rhythmus, auch der allein stehende Ton der anderen Hs. *lang* ausgeführt worden sein — nur, wie hat das der Leser der anderen Hs. merken sollen? Die Frage ist erlaubt, weil einmal die melismatische, reine Tonrepetition natürlich auch in anderen Hss. als **U** zu finden ist, zum anderen aber derartige Tonrepetitionen auch nur in anderen Hss. zu finden sind, da also, wo **U** keine solchen Wiederholungen kennt: Keine Hs. ist durch Fehlen von melismatischen Tonrepetitionen „ausgezeichnet“ (vgl. z. B. *MMM* XI, S. 494 f., an, auf 1., 1; eben da, wo die Hs. **M** eine graphisch eindeutige Dehnung des vorletzten Tons notiert, ib., S. 497, 8., 10).

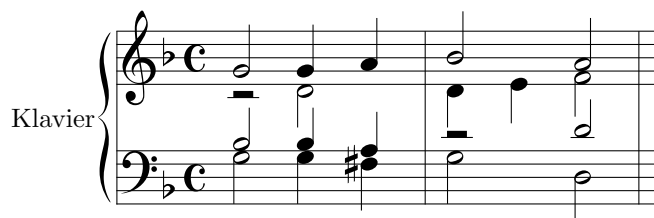
Erscheinen damit die Grundannahmen von der durch Lug endlich gefundenen wahren Rhythmik der Trouvère-Melodien als nicht gerade, euphemistisch formuliert, ausreichend sicher begründet, so blieben doch noch einige weitere Annahmen, z. B. die, daß die Neumenschlüsse eigentlich alle lang sein müßten. Natürlich, warum sollte eine solche Ausführung nicht möglich sein, die Melismen sind dann wie angesprochen durchweg als einleitende Ornamente zu verstehen — von einer irgendwie geordneten, gar kompositorisch gesteuerten und nicht aleatorischen bzw. automatischen „Rhythmik“ kann dann aber auch nicht gesprochen werden, zumal in Hinblick auf die silbenzählende und reimende Dichtung. Lug sieht eine solche zumindest begründenswerte neuartige Rhythmik als zwingende Folge des Umstands, daß in Melismen immer und ausschließlich der letzte Ton der zentrale, wesentliche, und daher auch betonte Ton des melodischen Ereignisses auf einer Silbe sein müsse.

Lug, ib., S. 28 ff., folgert dies u. a. daraus, daß bei melodisch identischen Parallelstellen gewisse Auszierungen auftreten können (man vgl. *MMM* XI, S. 206, 1./4., 5, oder S. 235, 10), die dann übrigens von gleicher Dauer wie die ausgezierten Einzeltöne sein müssten, z. B. in parallelen Stollen. Daß Lug damit die Silbe als metrisch rhythmisch wesentliche Einheit heranzieht, scheint ihm nicht aufzufallen: Wenn eine Ornamentierung auftritt, d. h. „mehr“ Töne auf einer in diesem Sinne parallelen Silbe erscheinen, kann man nur in Bezug auf die Silbe von gleichem metrischen Wert sprechen, also genau der Erscheinung, die die Anzahl von auszierenden *semibreves* metrisch nur als Repräsentant der betreffenden Einheit verstehen kann (modalrhythmisch formuliert).

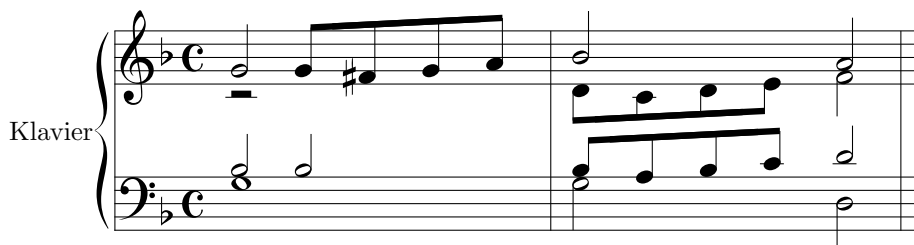
Bei solchen parallelen Ornamentierungen ende — nach der Beobachtung von Lug —, allerdings nicht immer, sondern nur fast immer, das ornamentale Melisma auf dem Ton, der verziert wird, die Ornamente seien also fast immer Vorornamentierungen des Haupttons, der dann übrigens, was Lug eben nicht folgert, die eigentliche Entsprechung der Silbe im poetisch repräsentierten übergeordneten rhythmischen Schema sein müßte — nur, eine irgendwie sinnvolle Rhythmik kann es dann nicht geben, wenn man nicht die Silben alle gleichlang setzt, dann muß man eben Einzeltöne genauso lang wie fünftönige Melismen singen bzw. diese wieder einem übergeordneten Schema unterordnen, etwa einem modalen Schema: Dann würde eben eine Silbe metrisch kurz, die folgende lang o. ä. „besetzt“ sein (denkbar sind natürlich auch Akzentschemata — in der Einstimmigkeit ist die Verbindung zwischen metrischer Erscheinung und Betonungsschema trivialerweise freier als in der Mehrstimmigkeit; hier wird nur auf Möglichkeiten verwiesen!). Natürlich sind auch andere modalrhythmische Schemata denkbar, die über die

Zahl der von Johannes de Garlandia und der Modalnotation bestimmten *modi* hinausgehen<sup>66</sup>.

Aus seiner Beobachtung schließt Lug nun messerscharf, wenn auch ohne jede Berücksichtigung der betreffenden Melik, auf das Bestehen eines *allgemeinen und selbstverständlichen End-Schwerpunkts*, ib., S. 28. Ob die Statistik von Lug wirklich ausreichend ist, sei zunächst dahingestellt. Daß schon die Folgerung falsch ist, kann ein Beispiel einer Ornamentierung von J. P. Sweelinck erläutern, es handelt sich um die zwei Anfangstakte des Liedes *Von der Fortuna werd' ich getrieben*, sowie deren Ornamentierung in T. 5 f. (nach der Gesamtausgabe der Klavierwerke durch M. Seiffert, Amsterdam 1943, S. 235):



Daraus wird ornamentiert:



<sup>66</sup>Das — angebliche — Prinzip, jeden Schlußton eines silbischen Melismas *lang* zu singen, dann auch noch auf die metrische Bedeutung von definierten, regelmäßig aufeinanderfolgenden Ligaturen der Modalnotation beziehen zu wollen, erweist sich als Absurdität: Einmal wegen der verschiedenen rhythmischen Ebenen, zum anderen aber wegen der absurden Idee, daß die von Lug erfundene Rhythmik mit dem Prinzip der Ligatur zusammenhänge, ihr Bezeichnetes sei — wie anders sollten denn eigentlich die meist kleinen Melismen notiert werden: Neumen haben, anders als die berühmte Wurst, immer ein Ende, müssen ein Ende haben, warum diese Zwangsläufigkeit dann noch ein rhythmisches Bezeichnetes bekommen soll, ist unerfindlich: Die Regelmäßigkeit der Folge von Gruppen ist wesentlicher, ursprünglicher Ausdruck der Modalrhythmik, und diese Gruppen mußten ligiert werden — die Bestimmung durch die metrischen Größen in der Theorie stellt eine Rationalisierung dar: Johannes de Garlandia hat die ihm gegebene *ratio* eingesetzt.



Daraus kann man, wie aus zahlreichen anderen Beispielen, erfahren, daß eine ornamentale „Vornote“ natürlich die Betonung sozusagen auf sich ziehen kann mit dem Erfolg, daß die ornamentierte Note/der ornamentierte Ton natürlich auf die unbetonte Stelle gerückt wird — oder, daß eine betonte Note ihren Platz behält, und dann die folgende, eine ornamentale „Nachnote“ zur unbetonten Zeit werden muß. Natürlich wird damit nicht behauptet, daß die Lugschen Beispiele in der gleichen Weise interpretiert werden müßten, nur, daß Lug's Interpretation nicht die absolute Geltung hat, die sein Vorgehen ihr zuweist, dürfte auch mit einem solchen Beispiel klar werden: Selbstverständlich muß nicht jeder Schlußton eines silbischen Melismas lang, betont oder sonst irgendetwas der Art sein. Ja, wenn Lug feststellt, daß es Ausnahmen, wie wenig auch immer, gibt, dann folgt daraus, daß der angeblich mit einer rhythmischen Notation verwöhnte Absänger der betrachteten Hs. ja eigentlich wissen müßte, was denn nun gemeint ist, ob eine Ausnahme oder eben nicht vorliegt, d. h. auch hier bestünde doch die Notwendigkeit einer klaren Kennzeichnung von als betont, lang o. ä. gemeinten Note bzw. deren Gegenteil: Die Existenz einer solchen Opposition eines rhythmisch Bezeichneten und die angebliche Existenz von Zeichen, die einer solchen Opposition entsprechen, verlangt, will man den Erfindern eines dementsprechenden Zeichensystems nicht bizarre Neigungen unterstellen, auch die Anwendung der Zeichen; d. h. aus den Zeichen läßt sich Lugs Vorstellung nicht ablesen, weil es diese unabdingbare Opposition nicht gibt, auch nicht geben kann, aus der Tradition der Neumenschrift, in der, es sei wiederholt, jede Neume ein Ende hat, wie auch jedes Melisma. Warum aber soll ein ornamentierter Ton überhaupt betont sein, ist hier eine weitere Frage.

Man kann die Erkenntnis von Lug aber auch mit anderen Mitteln anzugehen versuchen, nämlich durch Überschreiten der doch etwas engen Grenzen der Betrachtung nur einer einzigen Hs. Das oben, 3.1.2 auf Seite 619, zitierte Beispiel einer Melodienversion für R 209, *MMM XI*, ed. H. v. d. Werf, S. 196, erweist sich hier als nicht ganz unnütz, wenn man z. B. die Varianten auf *mout m'est belle* beachtet: **U** und **M** haben die Wendung *F FG b*, **T** dagegen *Ga b*. Wollte man der (scheinbar) a priori Überzeugung (die sich allein aus der Erfahrung der modalen Notation speist<sup>67</sup>) von Lug entsprechend generalisieren, so folgt, daß die Hs. **T** als

---

<sup>67</sup>**Zum Bezeichneten der Neumen und der Ligaturen vor und nach Johannes de Garlandia** Was von vornherein nicht akzeptabel ist, da hier ein übergeordneter, jedes Element einzeln und eindeutig betreffender Rhythmus vorliegt, der sich in bestimmten Werten, als *brevis longaue* rationalisiert, äußert. Lugs revolutionär auftretendes Prinzip ist wie gesagt natürlich nur eine Verallgemeinerung der Erfahrung mit der Bedeutung von Ligaturen der modalen Rhythmik in der Rationalisierung von Johannes de Garlandia: Da sind viele, wenn auch nicht alle Ligaturen so zu interpretieren, daß der letzte Ton der Gruppe, die, es sei wiederholt, regelmäßig wiederholt wird und erst dadurch als Schema erkennbar wird, lang zu singen ist; nur, ursprünglich ist das nicht definiertes Bezeichnetes der Ligatur, deren Bezeichnetes ist die Folge von zwei, irgendwie zusammengehörigen Tönen — in der Modalrhythmik ist dieses *irgendwie zusammengehörig* eben die rhythmisch für jeden *modus* elementare Gruppe: Die ist das Bezeichnete, das, es sei ebenfalls wiederholt, als solches ja erst durch die Regelmäßigkeit ihrer Wiederholung oder Aufeinanderfolge bemerkbar wird. Die Natur einer ausschließlich melischen Ligatur ist es, verbundene Töne als Bezeichnetes zu haben — was in der Modalrhythmik die elementaren rhythmischen Gruppen z. B. für den 1. *modus kurz-lang*, vielleicht ja verbunden mit *unbetont-betont*,

wesentlichen Ton den Ton *a* versteht, die anderen den Ton *G*, was übrigens von allen anderen bestätigt wird. Man kann aber auch die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß **U** und **M** in der neuen Silbe den vorangehenden Ton nochmals aufnehmen, **T** dagegen eine Terzausfüllung durch einen ornamentalen „Nachton“ leistet; alle Hss. also das gleiche Gerüst kennen.

Noch unterhaltsamer wird es über der Silbe *belle la douce*, die in **M** durch *bcd cbaG F Ga*, in **T** durch *bcd cch aGF Ga*, in **U** aber durch *bcd ccb aGF Ga* vertont wird. Einmal wird daraus zum wiederholten Male deutlich, daß Lugs Vorstellung einer stets gegebenen Länge, Betonung oder was auch immer aller letzten Töne eines silbischen Melismas kaum zutreffen kann, wenn die Figur in **T** — Tonrepetition mit liqueszentifiziertem letzten Ton — in **U** durch „normalen“ Schlußton wiedergegeben wird.

Zum anderen aber ist klar, daß in allen drei Hss. über *douce* natürlich *c* der Hauptton ist, der in **M** durch ein „Nachmelisma“ skalisch ornamentiert wird, in **U** und **T** aber nicht. Dafür schreiben **U** und **T** einen Teil des gleichen Ornaments, *aGF* nun über der Silbe *douce*. Weder ist in **M** der Ton *G* nur deshalb Hauptton des Melismas, weil er am Schluß steht, noch in den beiden anderen Hss. der Ton *b*, nur weil er da den Abschluß des betreffenden Melismas bildet (das schließt schon die Liqueszenz in **T** aus)<sup>68</sup>.

---

bestimmt, ist nicht Bezeichnetes der Ligaturen/Neumen, denn, das ist nicht ihr genuin Bezeichnetes — und daß die Ligaturen (abgesehen natürlich von den Neuerungen wie *cum opposita proprietate*) eineindeutig den Neumen entsprechen, wird ja hoffentlich niemand nicht verstehen können. Man muß doch wohl die Herkunft der Zeichen beachten, vor allem, wenn ein vollständiges, definiertes System besteht; und das besteht identisch in allen, „nachrhythmischen“, Phasen der Neumendialekte des Westens. Die Rationalisierungsleistung von Johannes de Garlandia, und eventuellen Vorgängern, die jedoch nicht greifbar sind, besteht darin, das Bezeichnete *rhythmische Elementargruppe* durch die metrisch analytische, eben aus der Tradition der antiken Definition der Elemente der Metrik stammende Zuordnung zu (scheinbar bzw. in der Theorie) freien metrischen Werten zu ersetzen: Mit Johannes de Garlandia ist rational ein *pes* wie eine *clivis* metrisch als Zusammensetzung definiert; das Bezeichnete ist jetzt das metrische Paar *kurz - lang*. Aber, derartige „Feinheiten“ verstehen zu können, muß man schon die Geschichte der westlichen Neumenschrift beachten — dann versteht man musiktheoretisches *Denken des Mittelalters*; ohne *ratio* wird man das nie verstehen — und warum soll man es denn verstehen? Nun, um die musikhistorische Bedeutung des zweiten Rationalisierungsvorgangs der abendländischen Sonderentwicklung bewerten zu können — und warum soll man das? Ja, darauf gibt es wohl keine Antwort mehr, vielleicht doch die, um die Entwicklung und die Folgen des rationalen Denkens, auch im Mittelalter, und damit die Bedeutung der lateinischen Quellen des Mittelalters schätzen zu lernen, was ein Eliterektor natürlich nie tun wird, wozu auch, er streicht einfach das Fach *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* als Ausweis der Elitecharakteristik.

<sup>68</sup>Bemerkenswert ist auch die Beweisführung Lugs hinsichtlich der besonders lang geschriebenen Töne z. B. in einem *pes*, ib., S. 56, Anm. 66, was die *Endlänge des normalen Pes* bestätige. Nun, das tut die Langschreibung natürlich nicht, sondern sie sagt nur etwas aus über die Bedeutung des *pes* in modalem Kontext, also im Gebrauch von regelmäßigen *pes*-Folgen; und wo findet man solche Folgen in den Melismen von Trouvère-Melodien?

Daß man nicht die Abstraktion als eigenständige Leistung der Musiktheorie vergessen sollte, die nämlich die modalrhythmischen Schemata analytisch darstellen muß, dies fordert die antike Vorgabe, wird hier

Außerdem macht diese Verschiedenheit deutlich, daß man sehr wohl Grund dafür hat, die Grenzen silbischer Melismen nicht einfach als absolute Grenzen anzusehen, es ist offenbar durchaus möglich, daß die Niederschrift solche Melismen silbisch verschieden verteilen konnte, was doch auch seltsam wäre, wenn Lugs These von den „betonten“ Schlußtönen der Melismen korrekt wäre — bei solchen, gar nicht seltenen silbischen „Umverteilungen“ ist dann plötzlich ein in einer Version — angeblich — betonter Ton ein — angeblich — unbetonter Anfangston. Von einer irgendwie absolut herausgehobenen Funktion der Silbengrenze hinsichtlich der Verteilung von ornamentalen Melismen kann also zumindest a priori nicht gesprochen werden.

Geht man in dem Beispiel weiter, findet man noch weitere entsprechende Hinweise: Die folgenden Silben *commencance* werden auf der ersten in den zitierten drei Hss. identisch vertont, *Ga* die nächste Silbe aber, *commencance*, ist verschieden, ohne daß man von einer deutlichen Variante der Melodieversion sprechen könnte. **M** notiert *Ga bcc̄ aG F*, **T** dagegen *Ga bc baGF G*, und **U** schließlich *Ga bc bbaG GF*. Auch hier wird unterschiedlich auf die Silben verteilt; die Melodie ist sonst gleichartig.

Deutlich wird aber auch, daß nicht einmal Unterschiede der Schlußtöne von Versen als wesentlich anzusehen sind, man konnte offensichtlich die Melodien leicht verändern, z. B. in Hinblick auf den Anfang der folgenden Melodiezeile. Und, angesichts des Umstands, daß zwei Versionen der Melodie den zitierten Vers mit *G*, nicht wie alle anderen mit *F* schließen, sei die Frage erlaubt: Wer eigentlich garantiert, daß für den Notator der Hs. **U** an dieser Stelle nicht die Version mit dem Schlußton *G* wesentlich war, der Ton *F* also nur ein „unbetonter“ „Nachton“ war? Daß er dies gewesen sein müßte, soll hier nicht behauptet werden, solche apodiktischen Behauptungen seien anderen überlassen, es soll nur darauf verwiesen werden, daß zwischen Hs. und Hs. manche Dinge liegen können, von denen eine neue, bisher von keinem Verständigen geübte Deutung vielleicht gar keine Ahnung haben könnte, oder, um Meister Jacques aus Zürich zu zitieren: *Man sieht, die Dinge standen so einfach nicht, wie es den Anschein haben mochte!* — ja, wer ist denn das nun wieder?

Und genau das Problem der Varianten der gleichen Melodie läßt Lug vollständig unbeachtet, wenn er die Bedeutung von Ornamenten anführt, ib., S. 44: Ornamente haben wenigstens vom allgemeinen Wortgebrauch her die „Eigenschaft“, in ihrer spezifischen Gestalt, vielleicht auch — hier ist zu differenzieren — in ihrem Auftreten überhaupt, nicht essentiell zu sein, d. h. eine gewisse Beliebigkeit oder Zufälligkeit im Rahmen einer Kernstruktur zu haben — ein Weglassen führt nicht notwendig zu einer Unkenntlichkeit dieser eigentlich gemeinten Struktur, sonst würde es sich offenbar um keine Ornamente „mehr“ handeln. Und genau hier liegt ein wesentlicher Unterschied in der Notation von Trillern etc. in barocker Musik und im Mittelalter: Die Geschichte der Zeichen von Ornamenten zeigt auch graphisch klar, daß zwischen dem essentiellen Satz und seinen möglichen Verzierungen unterschieden wird.

---

besonders deutlich: Die Notation wird von den Theoretikern in dieser Weise gedeutet, das ist nicht ihr Wesen; sonst wäre z. B. auch wesentlich einfacher gewesen, Zeichen für die Zeitquantität alleinstehender Noten zu erfinden, z. B. Lugs *bivirgae/bistrophae*, die er ja als *Bipunktierungen* bezeichnet, was Flotzinger so unkritisch übernimmt.

Für die Notatoren der Musik des 13. Jh. in einer eindeutig den Rhythmus nicht anzeigenden Neumennotation kann letztlich nur die Anzahl auftretender Töne notiert werden, ob Gerüsttöne, Kerntöne o. ä., oder ornamentale Töne, das zu unterscheiden läßt die Notation nicht zu, was auch verschiedene Entscheidungen von einzelnen Notatoren bestimmt haben mag. Wesentlicher und ornamentaler Ton konnte von vornherein nicht differenziert werden. Man konnte höchstens einen ornamentalen Ton „nicht hören“ und deshalb nicht notieren — nur, dem modernen Betrachter ist eine solche Unterscheidung trotz Lugs Erkenntnissen nicht zugänglich, woher dann überhaupt die Idee gekommen sein sollte, daß man silbische Melismen aus rhythmisch differenzierten Tönen bilde und diese Differenzierungen graphisch (so dezidiert unklar) anzugeben habe, wäre zumindest als Frage zu stellen.

Und gerade hier ist die Gestalt dieser Melismen zu beachten, hier besteht tatsächlich ein wesentlicher Gegensatz zum Choral, dessen Melismen soviel größere Mannigfaltigkeit in der Gestaltbildung zeigen, daß bei solchen Melismen entsprechende Differenzierungen nahe liegen. Klar ist dabei aber auch, daß die überlieferten graphischen, metrisch eindeutigen Zeichen(zusätze) der rythmischen Notationsstufen oft genug hyperkorrekt sein können, also Nuancen, vielleicht nur vorgestellte, zu exakt metrischen, scheinbar rationalen Einzeltonwerten geführt haben können. Angesichts übrigens der entsprechenden Möglichkeiten der älteren Musiktheorie, die als generell bekannt vorausgesetzt werden können — die Metrik und ihre Zeichen ist Teil der Grammatik und Musiktheorie —, wäre zu fragen, warum die Notatoren, die nach Lug selbst so ornamentale Wendungen wie die silbischen Melismen (angeblich) rhythmisch differenziert wiedergegeben hätten, nicht zu den wirklich klaren Mitteln gegriffen haben: Gerade die Metzger Notation hätte hier leicht zu den verfügbaren Mitteln von Punkt und Strich finden können, wenn sie wirklich eine Neuformulierung der Neumenschrift zu einer wieder rhythmischen“ Schrift beabsichtigt hätte: Die Möglichkeiten zu einer sinnvoll mit den notwendigen Oppositionen arbeitenden Notation lagen ja vor. Wer sollte überhaupt ein derartig unklares, nicht mit Oppositionen für gegensätzliches Bezeichnetes wie *kurz – lang* „erfinden“ können, in einer immer noch von Augustins Forderung nach Anwendung der *ratio* bestimmten Zeit (eine historische Situation, in die musikwissenschaftlich sich hineinzudenken offenbar erhebliche Schwierigkeiten bereitet).

Vergleichbare Hinweise erhält man etwa aus der Melodie zum 2. Vers zu R 1010, *MMM* XI, ed. H. v. d. Werf, S. 261, wo ebenfalls wieder die silbischen Trennungen ornamentaler Melismatik einer identischen Melodieversion unterschiedlich sind; und völlig klar ist, daß **U** auf *Aiē* die letzte Note nicht als Zeichen für einen langen Ton verstehen kann, denn **M** hat an gleicher Stelle die melisch entsprechende Liqueszenz:

U  
M

Ai- e fe- te de chan-ter

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is labeled 'U' and the lower staff is labeled 'M'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The neumes are arranged in a way that suggests a specific rhythmic pattern. Below the staves, the Latin text 'Ai- e fe- te de chan-ter' is written, with hyphens indicating syllable boundaries.

Noch deutlicher werden diese Möglichkeiten einer Verschiedenheit der Verteilung ornamentaler Melismen auf die Silben in der Melodie zur 4. Verszeile ebendieser Dichtung, *ib.*, S. 263:

U  
M

Que je m'i doie a- tour- ner,

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is labeled 'U' and the lower staff is labeled 'M'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The neumes are arranged in a way that suggests a specific rhythmic pattern. Below the staves, the Latin text 'Que je m'i doie a- tour- ner,' is written, with hyphens indicating syllable boundaries.

Und es ist ja auch nicht erstaunlich, daß die von Lug so emphatisch als *massive neue Aufgabe*, an der weder etwas *neu*, noch *massiv neu* war, *ib.*, S. 33, qualifizierte Aufgabe einer Niederschrift gehörter Melodien<sup>69</sup> den Fluß der ornamentalen oder essentiellen Melismen gelegentlich

<sup>69</sup>**Ist das Notieren neuer Melodien etwas Neues in der Geschichte der Neumenschrift?**

Es ist schon ein wenig seltsam, welches Bild vom Gebrauch der Neumenschrift sich bei Vertretern musikpraktischer oder vielleicht auch musikwissenschaftlicher mediävistischer Bildung einstellt. Von Lug erfährt man, *ib.*, daß die Neumenschrift *in erster Linie zum Kopieren des tradierten, schriftlich kanonisierten liturgischen Repertoires gedient* habe, was mit der einprägsamen Chiffre *Schrift* → *Schrift* verdeutlicht wird, wogegen *nummehr* die *vordringliche Herausforderung in der Aufzeichnung „neuer“ Musik*, wieder so einprägsam in eine Formel gebracht: *Ohr* → *Schrift*, bestanden habe. So beeindruckend diese „Erkenntnis“ auch klingen mag, sie hat mit der Wirklichkeit nichts zu tun.

Daß die große Anzahl von Tropen, Hymnen, Sequenzen und anderen Bestandteilen des mittelalterlichen Chorals trivialerweise in jedem Fall die Umsetzung von „neuer“ Musik in Notenschrift bedeutet haben muß, wäre hier ebenso zu beachten, wie die von Guido von Arezzo und anderen hinlänglich als geradezu vornehmste Aufgabe eines *cantor musicus* bestimmte Fähigkeit, *ignoti cantus* bewußt, und das heißt im Sinne der Musiktheorie rational singen und damit eben auch, wenn vielleicht auch nicht immer — Unfähigkeit hat es immer gegeben —, so aber doch potentiell durchweg in Noten übertragen zu können: Die Bewußtheit der jeweils gesungenen Töne, d. h. konkret ihrer, wie heißt das neue Wort doch so schön und beeindruckend, *Verortung* auf der Skala, und zwar aller Töne einer solchen Melodie ist die zentrale Aufgabe des Musikunterrichts; genau das sagt Guido.

Aus diesem Grund konnte die Aufgabe nicht gerade neuartig sein, „neue“ Musik zu erfassen; es handelte sich um eine Grundaufgabe jeder Neumenschrift, natürlich auch der diastematischen. Auch Johannes Cotto und Aribo weisen ja auf die, für ihre Sicht eigentlich so erstaunliche, Korrektheit weltlicher Melodien hin — die beiden Theoretiker, die zweifelsohne auch die Praxis der Musik beherrschten, müssen

verschieden segmentiert hat — nur, genau dies ist ein recht deutlicher Hinweis, vor allem bei also weltliche Melodien analysiert haben, und das heißt doch wohl, die Projektion der Melodien auf die Skala durchgeführt haben.

Auch diejenigen, die weltliche Melodien „liturgisiert“ haben, so vielleicht bei *Hirsch und Hinde*, oder Melodien zu Liedern wie dem *Modus Liebinc* neu erfunden, übernommen und adaptiert oder was auch immer gemacht haben, müssen sich über deren rationale Struktur nicht nur einigermaßen, sondern vollständig bewußt gewesen sein, und die Melodien damit auch schreiben gekonnt haben. Die Leistung der ersten Neumatoren, nur auswendig beherrschte Melodien zu notieren, konnte also nie so verloren gehen, daß hier ein grundsätzlicher Unterschied zur Aufgabe, „neue“ Musik zu notieren, bestanden haben könnte. Dazu hatte man die Routine, und zwar gerade in Kreisen der liturgischen Musik, schließlich mußte, nach Guido jedenfalls, der mit der seinerzeitigen Praxis ja wohl vertraut war, jeder *puerulus* singen lernen, und dazu sollte er auch das leisten können, was in neuerer Zeit als Disziplin der *Gehörübung* bekannt ist, wenn auch in musikwissenschaftlichen Kreisen sicher nicht immer beherrscht wird — auch und gerade hierzu macht Guido ebenfalls klare Bemerkungen.

Und zu fragen ist durchaus, ob alle Melodien der weltlichen Sänger — nicht immer gerade aus höherem Adel — sozusagen aus dem liebebefüllten Herzen direkt in die Saiten gequollen sind und dann durch *oral tradition* weitergelebt haben; wer weiß mit Sicherheit, ob nicht oft genug gesanglich Versierte die Aufgabe von Melodierfindung oder Fixierung übernommen haben. Und daß unter diesen besonders Versierten Notationskundige waren, auch das ist angesichts der Quellen nicht auszuschließen. Der Held von *Flamenco* jedenfalls beherrscht das Metier — daß es daneben auch unter *monachi* hochgradig unmusikalische Personen gab, ist weder verwunderlich, noch unbezeugt; auch hier gibt Guido ausreichend klare Hinweise.

Und, angesichts der Anzahl der Hss. mit weltlichen Melodien wird man kaum von einer plötzlichen Vervielfachung von *Schreibstuben und Notenkundigen* sprechen können. Die Frage ist höchstens die, ob oder inwieweit liturgische Bildung leichter verweltlicht werden konnte, d. h. ob man im 12. und 13. Jh. nach einer eigentlich klerikalen, liturgisches Singen einschließenden Ausbildung leichter ein Auskommen auch außerhalb dieses Rahmens, nämlich in der Welt finden konnte, als dies etwa im 9. und 10. Jh. der Fall war. Zu beachten ist hier, daß die Ausbildung Adliger, die nicht fürs Klosterleben bestimmt waren, in St. Gallen durchaus die Möglichkeit des Erwerbs entsprechenden Wissens als Wissen sozusagen an sich geboten haben kann; daß dies ausschließlich in St. Gallen so gewesen sein kann, nun, das wird wohl niemand behaupten wollen — daß die Schule für adlige Kinder Musikunterricht und Neumenlehre grundsätzlich ausgeschlossen haben müsse, ist auch nicht beweisbar — Radperts Melodie jedenfalls kann nur aus dem Gedächtnis notiert worden sein, wie auch neuererfundene.

Damit wird auch die Behauptung von Lug, ib., daß diese angeblich so unerhört neue Aufgabe der Notierung „neuer“ Musik auch die Erschaffung einer irgendwie neuen Art von Notation, nämlich ein *allgemein und distributionsfreundliches Zeichensystem*, bedingt habe, nur höchst bedingt Zustimmung finden können: *Allgemein* ist eine Qualifikation nicht nur aller zur Zeit der Niederschrift der weltlichen Melodien noch lebendigen Neumenschriften, sondern aller Neumendialekte des Westens. Diese Qualifikation trifft genau die liturgische Neumenschrift, denn sie notiert melische Verläufe, ob die weltlicher, liturgischer oder „neuer“ Natur waren, ist doch für die Notation irrelevant: Die Neumenschrift ist eine Notenschrift, eine Schrift, die melische, und, in den betreffenden Schriften, auch rhythmische Verläufe wiedergibt. Diese Neumenschrift konnte man nun wirklich in allen mit *magistri cantus* ausgestatteten Klöstern lernen; daß es deren in allgemeiner Verbreitung gab, dürfte klar sein.

Daß die Neumenschrift, soweit sie im 13. Jh. eben noch produktiv war — und es haben nicht alle weiter-

so gleichartigen Melodieversionen, daß die Enden der silbischen Melismen eben nicht deutlich hervorgehoben waren, ja daß, wie es die zahlreichen liqueszentifizierten Endtöne von Tonrepetitionen und andere Varianten zwischen „normaler“ und paralleler (diminutiver) Liqueszenz nahelegen, ihre rhythmisch normale Erscheinung in kurzen oder schnellen Übergängen bestand. Dabei ist zu beachten, daß es sich ja gerade nicht um ein Zeichen mit (angeblich) rhythmischer Bedeutung handelt: Wie bereits mehrfach ausgeführt, müssen Neumen aufhören — es bliebe zur Verteidigung einer solchen Deutung nur der Nachweis signifikanter Oppositionen, z. B. bei der Notierung von Tonfolgen wie *cdch*, was man als *c dch*, *cd ch*, *cdc h* in Neumen gliedern kann. Die Aufstellung derartiger, signifikanter, d. h. eindeutig bewußt so gestalteter, und nicht beiläufig bzw. aus orthographischen und konventionellen Gründen gegebener Neumierungsoppositionen aber dürfte nicht gerade leicht fallen.

Und somit wird angesichts der klaren Aussage der Niederschrift paralleler Melodieversionen in verschiedenen Hss., also der hier nur angedeuteten Diskrepanzen hinsichtlich der silbischen Verteilung von Melismentönen auf angrenzende Silben die Praxis in der von Lug herangezogenen Hs. hinsichtlich der überwiegenden, nicht aber vollständigen, Gleichheit von Schlußtönen von Melismen bei, partiell, variierten Melodiewiederholungen, z. B. in Stollen, zu einem Problem eben dieser Hs. Warum soll hier nicht eine Art redaktioneller Angleichung stattgefunden haben, die aus rein formalen Gründen eben die Schlußtöne angeglichen hat, denn, daß die betreffenden Melodien die gleichen waren, muß jeder Notator bemerkt haben — was solche Varianten auch zum Zeugnis einer gegenüber liturgischen Hss. vielleicht etwas „schlampigen“

gelebt, wie die Dominanz der Nordfranzösischen Notation zeigt —, *distributionsfreundlich* war, dürfte mit ihrer allgemeinen Verbreitung von Sizilien bis England, von Spanien bis Deutschland, eigentlich ausreichend belegt sein. Was die Einfachheit anbelangt, ist die Reduktion des Zeichenmaterials (z. B. durch das Verschwinden des Bezeichneten „Rhythmik“) sowohl in der Metzger Notation als auch in der Nordfranzösischen so allgemein bekannt, daß auch hier gerade nicht Neues bei einer bloßen Anwendung auf weltliche Melodien zu erwarten ist. Wie einfach wird die Notation auch in deutschen Hss., die am längsten die — vorgeblich — ursprüngliche Gregorianische Notation bewahrt haben. Auch in den Notierungen in den *Carmina Burana*, kommen natürlich nicht alle Neumenzeichen der liturgischen Gesangstradition vor; warum? Der melodische Stil ist, wie auch bei den Trouvère-Melodien eben wesentlich einfacher als der der Gregorianischen Melodien.

Daß die nun auch durchgehend weltliche — auch die *Carmina Cantabrigensia* bilden hier ja keine Ausnahme, wie *Iam dulcis amica* zu erkennen gibt — Verwendung der Neumenschrift keine neue Notation schaffen mußte und geschaffen hat, ist ebenfalls trivial — warum sollte man zur Notierung weltlicher, mündlich „gehörter“ oder erfundener Melodien denn nicht genau die Notation(en) einsetzen, die genau zum Zweck der Notierung „gehörter“ oder erfundener Melodien gedacht waren? Völlig neue Neumentypen jedenfalls lassen die hübschen Tabellen von Lug gerade nicht erkennen.

Daß sie eine Auswahl bilden, ergibt sich eben aus der Tatsache, daß die weltlichen Melodien um einiges primitiver sind als die Melodien der Liturgie. Von einer notationsmäßigen Vereinfachung kann man aber nicht sprechen, wenn die Melodien nur einige der melodischen Möglichkeiten benutzen, die von liturgischen Melodien überhaupt gefordert werden.

Auch hier erweisen sich die Überlegungen von Lug als inkompatibel mit der musikhistorischen Wirklichkeit.

Aufzeichnung werden lassen könnte. Daß der Notator direkt das Ohr am Mund des Sängers, die Feder in der Hand, *straight from the horses mouth*, die Melodien niedergeschrieben habe, wird wohl niemand annehmen wollen. Die Sammelhs. **U**, wie ihr Sigl bei H. v. der Werf lautet, muß, ja dürfte nicht aus dem Gedächtnis notiert worden sein, sondern kann ihren Ursprung in schon geschriebenen Melodieexemplaren, vielleicht Einzelliedern, gehabt haben. Insofern ist die Annahme von „behutsamen“ redaktionellen Angleichungen ja wohl nicht ausgeschlossen — um nur eine andere Interpretation anzuführen. Was sich erschließen läßt, ist eine relative, verständliche Irrelevanz von eben ornamental verstandenen Melismen. Wenn in *MMM XI*, S. 470, zu R 1378, 1., 4 ff., in **M** die Folge *eddc ch aGa* lautet, in **U** aber *edc cha Ga*, wäre es absurd, in **M** *ch* zu „betonen“ oder zu längen, in **U** aber *cha*, nur weil das gleiche *a* in **M** auf der folgenden Silbe erscheint (dasselbe gilt für die Parallelen 1. 8 ff., wo man in **U** *cha Ga cha G ...* findet, in 2. 8 ff., aber *cha Ga ch aG ...*, und **M** dagegen in 1. und 2. 8 ff., *ch aGa ch aG ...* singt — sollte etwa jede Hs. immer mal anders *lange* Neumenschlußtöne setzen?).

Was sollte man rhythmisch deuten (nach dieser These), wenn in Blondels *Tant ai en chantant*, R 1095, ed. H. v. der Werf, *MMM XI*, S. 52 ff., in einer sonst identischen Melodie einmal die Tonfolge ... *dc ch haG*, bei der Wiederholung aber ... *dc hc haG* zu finden ist. Soll man da nicht folgern, daß die Art der Melismen in solchen Fällen nicht gerade von besonderer Bedeutung ist; andererseits kann kann auch immer Schreibfehler annehmen.

Woher will man wissen, ob der Unterschied in des gleichen Sängers Melodie zu *Quant je plus*, R 1227, ib., S. 62, 2/3 und S. 64, 2/3, ... *aG F...* zu *aG GF* nicht das zweite *G* vorhaltmäßig betont vorgetragen hat? Also die einfache Gleichsetzung von Schlußtönen von silbischen Melismen mit Betonung o. ä. des Schlußtons dürfte mit der Natur des bei rhythmischer Dichtung vorauszusetzenden übergeordneten Rhythmus' nicht so leicht kompatibel sein, also auch nicht mit der musikhistorischen Wirklichkeit. Oder, wird in der Melodie zu R 643, ib., S. 383, 8 und S. 385, 8, die Veränderung des Schlusses von *FGa FED D* zu *FGa FGD DE* plötzlich nicht der tonale Schlußton *D* bedeutungslos, das angehängte *E* nicht zur Überleitung, sondern zum Hauptton? Daraus könnte man Tiefsinniges zum Tonalitätsverständnis der Zeit entnehmen wollen, wesentlich sinnvoller erscheint doch die Annahme eines überleitenden Tons, eine Verzierung, die den skalisch diatonischen Anschluß zum folgenden Versanfangston eben unterhaltsamer macht (man kann über diese Variante noch weiter nachdenken, wenn man die anderen Fassungen beachtet).

Und hier fällt — unter Voraussetzung von Lugs Vorstellung, die hier nicht akzeptiert werden kann — nun doch auf, daß unter diese Irrelevanz doch tatsächlich gerade Tonrepetitionen fallen, wie man am Beispiel *Bien doit chanter* von Blondel de Nesle, R 482, ed. v. d. Werf, *MMM XI*, S. 14 f. zu 16 f. leicht erkennen kann — wie soll man sich das vorstellen? Gerade die durch (wie Lug so entgegen der Neumentradition formuliert) *Bipunktierung*, also *bistrophae* dargestellten, angeblich, betonten oder gelängten Töne können in der Melodiewiederholung ausgelassen, oder an anderer Stelle auch hinzugefügt werden? Nun, auch daraus ergibt sich, daß es sich um „läßliche“ Manieren (nicht ernsthafte, gar den wesentlichen Rhythmus darstellende Gestaltmerkmale) handelt: Diese Melismen können als Ornamente gar keinen eigenen Rhythmus



konstituieren.

### 3.1.3 Neumen als nicht sequentiell den Tonfolgen folgende Zeichen?

Nun hat Lug aber noch etwas wirklich Bizarres gefunden: Die Neumen werden nicht, wie dies ihrer Natur eigen ist, von vorn nach hinten, oder von links nach rechts geschrieben oder gedacht, also der Folge der Töne entsprechend (bzw. ursprünglich der Bewegungsrichtungen), sondern auch „verkehrt herum“, d. h. von der letzten Note, ein von der Geschichte der Neumen her völlig unverständliches, unerhörtes Novum; hier wird also die von Lug postulierte radikale Neuheit des weltlichen Gebrauchs der Neumenschrift restlos offenbar, ib., S. 34, wo Lug wirklich pffiffig das Prinzip der „Bäume“ aus Knotenwissenschaften u. ä. auf die Neumenschrift überträgt. Die Idee ist, daß es ja verschiedene Bewegungen gibt, und diese dann auch verschieden aneinandergereiht werden können. Auf einen Aufstieg kann ein zweiter Aufstieg, ein Abstieg oder gar eine Tonwiederholung folgen. Man hat also drei Auswahlmöglichkeiten, kann z. B. nur aufsteigen, so lange man Atem hat, entsprechend absteigen oder auch einmal einen Halt machen oder zur Abwechslung die Richtung wechseln. Dies kann man in einem Baum schematisieren, und dann nach den entsprechenden Neumen fragen. Natürlich kann man dies auch von hinten betreiben, man kommt ja immer, außer beim Anfangston, von irgendwo, also von oben, von unten oder vom gleichen Ton etc. etc., d. h. natürlich ließe sich die westliche Neumenschrift, in jeder Phase ihrer Entwicklung, auch in dem Sinne lesen, daß ein *pes subbipunctatus* eben *ein Ton ist, dem ein höherer vorausgeht, dem wieder ein höherer vorausgeht, dem ein tieferer vorausgeht*; so kann man sicher auch die Neumen lesen wollen, nur, warum sollte jemals irgendjemand so gedacht haben?

Was gemeint ist, ist eine Bewegung nach oben, an die sich direkt sozusagen zwei „nach unten gehende“ Töne anschließen, erst geht es hinauf, dann zweimal nach unten — genau dieses *zweimal nach unten* konnte kein Bezeichnetes der melischen Akzentzeichen sein: Hier liegt die maßgebliche Leistung der Erfinder der westlichen Neumenschrift, daß sie nämlich das tonräumliche Prinzip der vorgegebenen (melischen) Zeichen erweitert haben, auf Gruppen mit mehreren gleichgerichteten Bewegungen, also die Erfindung des *scandicus*, *climacus*. Darauf wurde oben bereits mehrfach hingewiesen.

Wie oben angezeigt, ist aber die Neumenschrift eben nicht in dieser Weise erfunden worden (konnte so auch nicht erfunden werden), sie ist zeichenmäßig nicht homogen, d. h. ein Aufstieg über zwei Töne wird einzügig, einer über drei aber analytisch, also im Sinne des *scandicus* notiert. Und wenn es bestimmte melische Bewegungen nicht gibt, dann kann eben auch die entsprechende Neume nicht vorkommen. So wird man trivialerweise, weil die reine Tonwiederholung ohne irgendeinen Anschlußton nicht auftritt, auch eine Folge wie *DFD*, *Gaa* o. ä. an sich natürlich nicht finden können; daß dies jedoch, wie Lug folgert, ein Grund dafür sein müsse, daß die Neumengruppen jeweils vom letzten Ton nach vorn orientiert zu denken seien, ist für neumengeschichtlich begründetes Denken nicht zu begreifen — eine entsprechende Schreibrichtung schlägt Lug allerdings offenbar (noch?) nicht vor; dies wäre dann sogar ein deutlicher

Hinweis auf Einflüsse von arabischer, hebräischer oder syrischer Seite? Sollte hier vielleicht einer der von M. Haas so vehement postulierten, dem bisherigen Forscherblick verborgen gebliebener Einflüsse arabischer, syrischer oder hebräischer Kultur liegen, bei dem allerdings die *Anschaulichkeit*, die Entsprechung von Zeitverlauf und *x*-Achse als Schreibrichtung verloren gehen müßte — aber Guido spricht ja einmal davon, daß sich Melodieteile wie Spiegelbilder verhalten können, wenn etwa eine Melodie hinauf, die anschließende hinunter geht, sollte hier etwas von der Leseweise der Neumen von hinten gespürt worden sein? So etwas behaupten zu wollen, dürfte wohl zu absonderlich sein, aber *quien sabe*, um Jules Verne zu zitieren.

Wie in dem hübschen, allerdings mit der Wirklichkeit der Traditionen der Metzger Notation inkompatiblen, Schema über die *Unmöglichkeit eines Suffix-Systems*<sup>70</sup> erkennbar gibt es die Bewegung, die ein *pes* bezeichnet, also den einfachen Schritt oder Sprung nach oben. Die

<sup>70</sup>**Suffixe und Präfixe in der Musik** Schon die Verwendung eines solchen hochgradig inadäquaten Vergleichs belegt die mangelnde Vertrautheit Lugs mit der Neumentradition: Die Vorstellung, daß ein jeweiliges Anfangsereignis so herausgehoben sein sollte, daß nachfolgende Töne bzw. ihre graphischen Repräsentanten nur in irgendeiner, von Lug nicht näher erläuterten Weise als Folgen oder Bestimmungen oder sonst etwas eben dieses Anfangsereignisses erscheinen könnten, ist unhaltbar, s. o., 2.9 auf Seite 449. Man muß sich doch einmal fragen, was die Neumenschrift eigentlich bezeichnet, doch nicht logische Relationen zwischen melodischen Gestaltelementen.

Nimmt man das nächstliegende konkrete Beispiel der Sprache, so bedeuten Suffixe etwa an Substantiven bestimmte Spezifizierungen hinsichtlich deren Bezug zu anderen Wörtern oder Teilen des Satzes, in *clementia Caesaris* ist die Endung am Personennamen die Bezeichnung für den Genetiv, auf dessen Bedeutung hier nicht weiter zu verweisen ist, jedenfalls wird dadurch *clementia* mit *Caesar* verbunden. Daß für die Neumenschrift ein solcher Vergleich absurd wäre, liegt auf der Hand, denn was sollte hier die Funktion eines *Suffixes* sein: Soll in der Tonfolge *GGG Es* etwa *GGG Präfix* von *Es* oder *G Es* Suffix von *GG*, oder *Es* von *GGG* sein? so jedenfalls funktioniert musikalische Gestaltbildung nun wirklich nicht, die sequentiell verarbeitet wird, womit aber auch ein entsprechend Bezeichnetes für die Notation fehlt; es bliebe also nur ein ganz formales Verständnis, das aber stets davon ausgehen müßte, daß ein jeweiliges Anfangsereignis, das Anfangsmerkmal o. ä. essentiell die gesamte Folge bestimme oder essentiell durch sie bestimmt würde — und das auch noch bei den primitiven ornamentalen Melismen der volkssprachlichen Liedmelodien!

Dies gilt natürlich auch in der Lug gefundenen umgekehrten Richtung, daß also jede Neumengruppe in Hinblick auf ihren Schlußton, ihre Schlußneume — welche sollte das dann übrigens sein? — oder sonst irgendetwas am Schluß bestimmt sein sollte. Denn eine musikalische Gestalt, wie sie etwa Guido hinsichtlich Gestalt und Relation zu anderen Gestalten beschreibt, läßt nicht den Schlußton als Rahmen der vorangehenden Töne wirken; selbst beim Merkmal der Tonalität gehört dazu immer die Relation der vorausgehenden Töne zum Schlußton, also die intervallische Struktur; hinsichtlich von Motiven gibt zwar der Schlußton die Grenze an, bestimmt aber nicht die Gesamtform.

Insofern, als die Neumenschrift melische Abläufe wiedergeben soll, kann man eben nicht in dieser Weise die Struktur der Neumenschrift bestimmen wollen, sie hat kein entsprechendes Bezeichnetes, nur die Phrasierung kann als gestaltmäßiges Merkmal bezeichnet werden, das ist aber nicht die Form als Folge und Relation von Gestaltelementen auf verschiedener hierarchischer Ebene: Die graphische Neume ist nicht die *neuma* im Sinne Guidos! Die Neumenschrift geht schon schreibgeschichtlich direkt von einer Elementsequenz in Richtung der Zeitachse aus, genau wie die Folge der Buchstaben, vor allem

weitere Möglichkeit eines Schrittes nach oben, dem eine Tonwiederholung folgt, kann schon von den Notationsgegebenheiten nicht als graphische oder auch "inhaltliche" Voraussetzung der Folge von *pes + flexa* angesehen werden, denn für diese melische Bewegung, etwa der Art *Ga aF*, gibt es grundsätzlich keine andere Möglichkeit (abgesehen natürlich von rhythmischen Oppositionen in den betreffenden Notationen) — und wer wollte ernsthaft die Folge *cdd* als Wurzel oder sonst etwas Ursächliches der Folge *cd da* o. ä. ansehen, denn, und dies übersieht Lugs Schema, ob man *cd dc*, *cd ca* oder *cd aG* notieren will, dies wird immer durch die gleichen Zeichenfolge notiert, natürlich in der Linienschrift ist die ältere Möglichkeit der direkten Zusammenschreibung nicht mehr (so leicht) gegeben. Dies ist aber Folge eben der Linienschrift, nicht der Neumenschreibung, also der Folge von möglichen Ligaturen und Einzelnoten. Hier erweist sich Lugs Vorstellung wieder als der Wirklichkeit, die immer auf einer Tradition beruht, besonders hochgradig inadäquat.

Wenn also die melische Tonfolge *cdd* gänzlich fehlt, darf man das Fehlen entsprechender Neumen auch nicht als etwas wie ein *missing link* bezeichnen, wenn es andererseits die Folge *cddc* gibt, weil dann im Schema ein Loch bestünde; was als Tonfolge nicht existiert, kann ja wohl keine graphische „Lücke“ generieren. Im Übrigen besteht eine solche Lücke natürlich auch und in gleicher Weise, wenn man die Neumen von „hinten“ her betrachtet — daß die Folge dreier „aufsteigender“ Töne, das Bezeichnete des *scandicus*, vom Ende her betrachtet als Folge von drei „absteigenden“ Tönen erscheinen muß, ist trivial, hier ist das System spiegelbildlich, nur, diese Spiegelbildlichkeit betrifft natürlich nicht die raumanaloge Notation, die geht ersichtlich

---

der Silben der Sprachschrift, zum anderen aber kann man nicht einen Einzelton sozusagen oder ein (Schluß)-Neumenzeichen als Wurzel aller anderen, größeren Neumengruppen auffassen, also z. B. auch eine Tonwiederholung nebst folgendem Abstieg, eine dreitönige Neume irgendwie als direkte Wurzel oder Derivat einer Tonrepetition dann mit zwei „absteigenden“ Tönen verstehen — man wird ja auch nicht eine der „christlichen“ Abkürzungen als Hauptereignis der Schrift ansehen wollen, dem einige andere Buchstaben vorausgehen.

Entsprechende kausale oder sonstige Relationen zwischen einer *flexa* und einem *climacus* bestehen hier eben gerade nicht, sondern verschiedene, silbisch segmentierte Tonfolgen, die graphisch umzusetzen eben mehrere Konventionen gegeben sind; z. B. der Aufstieg, notiert mit einem *pes* hat nichts mit einem Einzeltonzeichen als „Wurzel“ auch noch der Graphie zu tun, wenn dann nämlich drei „aufsteigende“ Töne graphisch zu bewältigen sind, setzt die analytische Tradition des *scandicus* ein; und den *scandicus* irgendwie als zeichenmäßig logische Folge eines *pes* anzusetzen, wird Lug seinem Adressaten hoffentlich nicht zumuten wollen: Die Neumenschrift ist eben nicht entstanden als Zeichensystem, das vom Einzelton und den drei Möglichkeiten melischer Weiterbewegung — Wiederholung, Steigen, Fallen — als Wurzel ausgehend logisch alle weitere Schrittmöglichkeiten, also den „Baum“ von Lug systematisch umgesetzt hätte, und das dann auch noch von hinten her zu lesen, eine *flexa* also als Ton, dem ein höherer vorausgeht, einen *climacus* dann als „logische“ Folge eines tiefen Tons, dem ein höherer und noch ein höherer vorausgeht, was dann aber zu singen ist als drei „absteigende“ Töne. Und daß die von ihm herangezogene Neumenschrift in irgendeiner Weise essentiell, eindeutig erkennbar von den Traditionen der Metzger Notation unterschieden sei, eine solche Annahme machen schon Lugs Tabellen unmöglich.

vom Anfangston aus, beginnt mit dem tiefsten Ton, dem ein höherer, dem wieder ein höherer folgt, wofür eine Neumen erfunden worden ist, ja erfunden werden mußte; und daß der Notator der betreffenden Hs. hier völlig anders gedacht hätte, im Falle eines *scandicus* eigentlich im Sinne eines *climacus*, nämlich drei „absteigende“ Töne, vom höchsten nach unten gehend, nur halt nach vorn, wogegen man im *climacus* graphisch drei „aufsteigende“ Töne denke, aber drei „absteigende“ singt, weist Lug jedenfalls nicht nach, weil das ersichtlich Unsinn wäre.

Dafür erfährt man, ib., S. 35, daß *graphisch offenbar zusammengehörige Zeichen ... aleatorisch über verschiedene Zweige verstreut* seien, und dies *sichtbar insbesondere bei den Zeichen mit dem auffälligen Torculus-Element* sei, was nun nur noch als absurde Behauptung angesehen werden kann: Die Verwendung eines *torculus* hängt von der Verwendungsmöglichkeit, also der betreffenden Tonfolge ab, doch nicht von der Stellung der Zeichen in Lugs *Bäumen* oder einer *Elementnatur* des *torculus* in einer Folge wie *DE FGF E*, wenn das als *torculus praebipunctatus subpunctatusque* notiert wird, meint der Notator eben die Zusammengehörigkeit; notiert er *scandicus + climacus* meint er offensichtlich eine andere Phrasierung; er kann ja auch *climacus suptripunctatus* notieren — seine entsprechenden Oppositionen von Konventionen und Normen zu unterscheiden stellt eine Aufgabe der Neumenstatistik dar. Daß aber die Notierung mit *torculus* als Derivat anderer mit *torculus* notierter Tonfolgen sei, ist mit der Tradition und Systematik der westlichen Neumenschrift nicht vereinbar — die Zeichen haben von Anfang an die Potenz zur, auf melische Anforderungen frei reagierenden Zusammensetzung.

Wie oben gezeigt, muß die Neumenschrift mit zwei Möglichkeiten rechnen, wobei sie das Prinzip der Ligatur immer dann verwenden kann, wenn es sich um eine regelmäßig die Richtung ändernde, eine oszillierende melische Bewegung handelt. Daß also eine Tonfolge wie *F G a c a* mit sogar vier „aufsteigenden“ Tönen zu Anfang nicht durch eine Ligatur wiedergegeben werden kann, ist klar, daß die Tradition möglichst die Ligatur verwendet, wo dies eben möglich ist, ist auch bekannt<sup>71</sup>. Daraus ergibt sich zwingend, daß die genannte Tonfolge und vergleichbare Folgen als *torculus praepunctatus*<sup>72</sup> notiert werden. Dasselbe gilt natürlich auch für eine Folge wie *G a c a*, wo auch drei „aufsteigende“ Töne den Anfang bilden; natürlich wird hier ein *torculus praepunctatus* notiert. Alternative Möglichkeiten wären ein *scandicus subpunctatus*, der aber ausscheidet, weil die Schlußbewegung die Richtung alterniert; sie kann also zusammengeschrieben werden. Daß dies bei einer Folge wie *F G a c a G* nicht mehr der Fall ist, ergibt sich aus dem analytischen Prinzip, hier wird traditionsgemäß und notwendig ein *scandicus subbipunctatus* bzw. ein *climacus praebipunctatus* notiert, denn hier folgen sich drei „aufsteigende“ und drei „absteigende“ Töne, was nach der angegebenen Tradition zwangsläufig die analytische Notierung fordert — was den Unterschied in den Neumen ausmacht, ist die Phrasierung, die, wie oben gezeigt, ein Bezeichnetes der Neumenschrift von Anfang an darstellt; damit aber ist

<sup>71</sup>Und die Differenzierungen der Phrasierung, die für die komplexen Gregorianischen Melismen verwendet werden können, werden für die primitiven ornamentalen Melismen der volkssprachlichen Melodien eben nicht benötigt; da nimmt man die einfachsten Gegebenheiten der Zusammenschreibung.

<sup>72</sup>Man beachte, daß diese Benennungen nicht alt sind, sondern von der Ligatur als Hauptmerkmal ausgehen, was nicht der ursprünglichen Konzeption entspricht.

ein *scandicus* als *virga*, der zwei tiefere „aufsteigende“ Tonpunkte vorausgehen, natürlich nicht ein Derivat der „Wurzel“ *virga*, sondern nur eine Folge des Prinzips, daß die *virga* als Derivat der  $\acute{o}\xi\epsilon\acute{\iota}\alpha$ , des *accentus acutus* immer den höchsten Ton einer (elementaren), als Neume schreibbaren Tonfolge bezeichnet.

Mit der Folge von zwei zusammengeschriebenen *pedes* hat ein *scandicus* natürlich nichts zu tun (abgesehen, daß in der „Ligatur“ jedes *pes* eine *virga* enthalten ist, eben als jeweils höchster Ton; daß es Neumenschriften gibt, die auch solche Neumen zusammenschreiben (können, wie auch Folgen von *flexae*), hat mit den Konstituenten nichts zu tun, sondern stellt eine Schreibkonvention dar); ebenso ist klar, daß eine Folge mit Tonrepetition wie *F G a G G F* weitgehend in einem Zug notiert werden kann<sup>73</sup> — daß die Metzger Notation (gelegentlich in/mit einzügigen Neumen) die Tonrepetition im Sinne eines Richtungswechsel notiert, natürlich nicht meint, ist ebenfalls der Tradition dieser Schrift zu entnehmen, insofern ist die Notierung *punctum + torculus + clivis* selbstverständlich bzw. zwangsläufig (abgesehen von Phrasierungsvarianten): Den Anfang bilden drei „aufsteigende“ Töne, von denen die letzten beiden aber Teil einer Richtungsalternation sind, der wieder eine solche folgt. Lugs Entdeckung eines *aleatorischen Verstreuens*<sup>74</sup> erweist sich also nur als Ausdruck einer mangelnden Bekanntschaft mit der Tradition der Neumenschrift — und zwar der melischen Neumenschrift (auch hier erweist sich Lugs Vorstellung als hinderlich, Rhythmik als Bezeichnetes mittelalterlicher Neumen verstehen zu können).

Diese Tradition hat in Metz sogar merkwürdige Folgen. Man betrachte etwa die Aufgabe, die Tonfolge *G F G a*, sozusagen ein *porrectus resupinus* — Achtung: Dies ist keine alte, aber doch wohl charakteristische Bezeichnung! — in Neumen wiederzugeben. In Lugs Weise „von hinten“ gerechnet, ergäbe sich ein *scandicus*, denn auch Lug rechnet tonräumlich bzw.

<sup>73</sup>Z. B. kann *FEGG* sozusagen als *porrectus resupinus* notiert werden — es sei denn, der Notator wolle eine andere Phrasierung wiedergeben; dann könnte er z. B. *flexa + bistropha, punctum + clivis + punctum* notieren, obwohl man derartige Phrasierung wohl kaum finden wird. Daß die Phrasierung ein essentielles Bezeichnetes der Neumenschrift darstellt, das, wie die Modalnotation zeigt, jederzeit aktuell als Bezeichnetes genutzt werden konnte, scheint Lug völlig verborgen geblieben zu sein.

<sup>74</sup>Und was z. B. in seinem „Baum“, ib., S. 37, weniger *aleatorisch* erscheint, ergibt sich trivialerweise: Nimmt man alle Neumen, die von einer gegebenen Neume „ausgehen“, d. h. Neumenverbindungen, in denen eine, vielleicht graphisch besonders auffällige Neume auftritt, wie die *virga* im *scandicus*, also z. B. von einem *torculus*, ergibt sich von selbst, daß alle davon „abgeleiteten“ Neumen natürlich einen *torculus* enthalten müssen, ohne daß dem *torculus* irgendeine besonders hervorgehobene Funktion in der Darstellung der betreffenden Bewegung zukommen müßte; es gibt in einer betreffenden melischen Bewegung eine Wechselbewegung, die dann mit *torculus* notiert wird, wie anders sonst — will der Notator nicht eine andere Phrasierung wiedergeben!

Lug bemerkt nicht, daß seine Tabellen nur scheinbar symmetrisch sind. Und was eine Folge von *climacus + flexa* mit der Folge eines *porrectus flexus* ableitungsmäßig zu tun haben soll, ist auch nicht erkennbar. Was soll ein *scandicus* mit der Folge *flexa + pes* systematisch oder genetisch oder gattungsmäßig zu tun haben? Auch hier wird erkennbar, daß Lugs Ansatz der Wirklichkeit nicht entspricht: Die grundlegende Möglichkeit der Zusammenschreibung ergibt sich aus der Vorgabe des *circumflexus*.

melisch ja immer von vorn<sup>75</sup>, man würde also von hinten anfangend erst einmal einen *scandicus* notieren, dessen Anfangston ein höherer noch „anfänglicherer“ Ton vorausgesetzt ist — in Lugs Vorstellung also nach vorn folgt. Diese Notierung aber findet sich in der Metzger Tradition nicht, nein nicht einmal in der von St. Gallen, die im Fall des melischen Vorkommens solcher Tonfolge — denn sonst kommt eine Neume eben nicht vor — eine *flexa* und dann einen *pes* notiert. Es geht darum, die Konventionen der Schreibmöglichkeiten von Tonfolgen bestimmter Gestalt und Phrasierung zu erkennen, und zwar als Tradition der Neumenschrift.

Um dies zu sehen, schaue man sich einmal den Tractus *Qui habitat* an, und speziell den Schluß des Melismas im 2. Vers — und an den parallelen Stellen in den folgenden Versen, es handelt sich um eine Formel — so findet man die Folge *F E F G G F*; ersichtlich bilden die ersten vier Töne die gesuchte Folge eines *porrectus resupinus*. St. Gallen notiert hier wie zu erwarten eine *flexa*, der sich ein *pes* anschließt, dem wieder eine *flexa* folgt, letztere episemiert. Und was macht nun Metz, d. h. Laon? Der Notator schreibt doch tatsächlich nicht aleatorisch, sondern im Sinne der Neumenschrift passend *flexa + pes*, worauf eine *lange flexa* folgt, also zwei untereinander geschriebene *tractuli*. Die ersten vier Töne werden also ligiert, einzügig geschrieben, eben als *flexa* mit direkt, einzügig angeschlossenem, *kurzem pes*. Hier nun wird einiges klar, was die Klarheit der Neumenschrift anbelangt: Obwohl die Folge *F E F G* keine Tonwiederholung einschließt, notiert, und dies in vielen anderen parallelen Fällen gleichartig, die Metzger Notation eine einzügige Folge von *flexa + pes*, in dieser „rhythmischen“ Notation jeweils „kurze“ Neumen.

In der späteren Stufe dieser Notation, die keine rhythmische Differenzierung mehr bezeichnet, sind für zweitönige, eventuell quasisilbische Tonfolgen eben oft die einzügigen Neumenformen in Verwendung geblieben, nicht die *langen*, analytisch in tonräumlich angeordneten Einzeltonzeichen — weshalb denn auch die Erfindung der Zeichen für die Dauer alleinstehender Einzeltöne durch betreffende Noten längere Zeit benötigt hat als die entsprechende Nutzung der Ligaturmöglichkeit: Auch da sollte man beachten, daß z. B. die Differenzierung zwischen *longa = punctum + tractulus* und *brevis = punctum* eine, in der Linienschrift überflüssig gewordene, also eigentlich arbeitslos gewordene Zeichenopposition für eine neue Opposition eines neuen Bezeichneten, diesmal eben der relativen Tondauer verwendet — das ist ersichtlich eine auf höherer Abstraktionsebene anzusetzende Neubestimmung als die Nutzung von Ligaturen zur Kennzeichnung von (nun modalrhythmischer) „Zusammengehörigkeit“ der ligiert, in Komplexneumen, notierten Töne in der Modalnotation!

Das Prinzip der weitreichenden Anwendung ligierter Schreibung, wenn von der gemeinten Phrasierung her möglich bzw. gewollt, führt hier zu einer deutlichen Unklarheit gegenüber einer analytischen Notation: Wenn die Neumen „lang“, wie die schließende *flexa* gewesen wären, hätte man wenigstens ahnen können, daß der Schlußton der beginnenden *flexa* und der des anschließenden *pes* nicht gleich sind. Das Einzigigkeitsprinzip hebt hier (partiell!) sogar die

<sup>75</sup>Das Spiegelbild eines *scandicus* ist ein *climacus*, eine „von hinten nach vorn“ gerechnete Bewegung müßte die, nun wieder von vorn gerechnete Folge *DEF* notwendig als *climacus* notieren; aber das tut auch Lug nicht.

tonräumliche Analogie auf. Sonst müßte man annehmen, daß Laon bzw. Metz hier den Halbtonunterschied aufhebt, was denkbar, aber angesichts anderer Beispiele vergleichbarer Art eine nicht zwingende, ja unwahrscheinliche Annahme ist.

Das Notationsprinzip aber ist in beiden Fällen eindeutig. Natürlich kann man diese Schreibweise in einer Hs. mit Metzger Neumen des 13. Jh. nicht mehr erwarten, warum? Nun ganz einfach, weil jetzt die Linienschrift die Tonortangaben klar notieren muß — man findet jetzt die Folge *flexa* und anschließend, aber räumlich im gegebenen Abstand getrennt, *pes*; eine einzügige Verbindung ist nicht mehr möglich oder sinnvoll (das ist sie bei einer Folge von *flexae* für Tonfolgen wie *aG GF FE ...*, was Lug und Flotzinger so putzig als Folge langer Töne lesen wollen): Die Analogie zwischen Ausmaß der Tonabstände, der gerichteten melischen Bewegungen, ist System geworden.

Die angesprochene Notierung von Folgen wie *aG ab* finden sich auch in Kombinationen, jeweils natürlich als Anfänge, wie im Grad. *Speciosus forma*, wozu das *Graduale Triplex* nur eine St. Galler Notierung angibt. Die Folge über *scribentis*, *aG abGF GaFE* wird durch *flexa + pes subbipunctatus + pes subbipunctatus* notiert. Dies ergibt sich zwangsläufig, weil der Schluß drei „absteigende“ Töne aufweist, d. h. daß hier die analytische Notierung des *climacus* einsetzen muß.

Daß es hier, auf dieser Notationsstufe, auch Alternativen gibt, zeigt im Grad. *Adiutor* die Notierung der Folge *chcaG cG hc ...* über *Quoniam non* am Schluß des großen Melismas. St. Gallen notiert, genau wie im Römischen Gradualbuch *torculus subbipunctatus + flexa + pes quassus ...*, wogegen Laon *einzigige flexa + climacus + porrectus „resupinus“... notiert:*



Daß die Übertragung der Metzger und der St. Galler Notation in die moderne nordfranzösische Quadratschrift uneingeschränkt möglich ist, basiert natürlich auf der Existenz der identischen Zeichen als Grundlage des Systems, womit deutlich wird, daß nochmals zwischen Zeichen und der konkreten Ebene der Schreibung zu unterscheiden ist (natürlich ist hier nicht die Unterschiedlichkeit von „Händen“ gemeint), ein *pes* bleibt ein *pes*, ob einzügig, analytisch, in *punctum + virga* getrennt oder sonstwie notiert. Nicht möglich ist dabei natürlich die Wiedergabe der rhythmischen Unterschiede: Den Verlust dieses Bezeichneten haben alle Neumenschriften erlebt, wenigstens bis zur, allerdings doch etwas fragwürdigen Entdeckung von Lug. Von Interesse ist hier also die Frage nach dem Sinn der differierenden Einteilung; die Identität der gemeinten melischen Formel ist anzunehmen. In St. Gallen ist die erste Neume, der *torculus subbipunctatus* durchgehend *kurz*, in Metz wird wenigstens der letzte Ton lang gesungen. Dies hätte St. Gal-

len aber auch in seiner Gruppierung wiedergeben können, nämlich durch *tractulus* am Schluß der Gruppe. Auch die analytische Notationsweise ist gleich, so daß nur eine unterschiedliche Neumentrennung vorliegen kann.

Da nun erhebt sich die grundsätzliche Frage, ob eine solche Unterscheidung in eindeutig *schnellen* Notenwerten überhaupt bestehen kann, bzw. was sie dann eigentlich bedeuten kann. Wie oben gesagt, erscheint das ja durchaus gestaltmäßige Merkmal der Phrasierung, der Gliederung wie auch immer konkret durchgeführt, als schon durch die zeitgenössische Theorie bestätigte Funktion der Gruppenbildung, bzw. natürlich eine entsprechende Vorstellung des — ursprünglichen — Notators, die dann eventuell zur Tradition wurde (es ist nicht erkennbar, daß diese Phrasierungsfunktion, wie Bindebogen, nicht auch noch spätere, klar nichtrhythmische Notationsstufen betroffen haben dürfte oder könnte). Hier wird die Aufgabe einer vergleichenden Neumenkunde erkennbar, also eine Untersuchung, die nach den neumatischen Wiedergabemöglichkeiten von bestimmten Tonfolgen fragt, natürlich von Tonfolgen in Melismen und zum anderen trivialerweise von überhaupt vorkommenden Tonfolgen; und zwar in Beachtung der Geschichte der Notation und ihrer Herkunft, nämlich als Folge von Zeichen bzw. Zeichenelementen, die der Folge der bezeichneten Töne genau, d. h. tonräumlich und der Schreibachse als Ausdruck der zeitlichen Reihenfolge entsprechen, denn das ist der Sinn eines *torculus*, eines *porrectus flexus*, aber natürlich auch der notwendig — mit noch zu erwähnenden Ausnahmen — analytisch zu notierenden gleichgerichteten Folgen, wie *n* „auf-“ oder „absteigende“ Töne, natürlich  $n > 2$ . Hier hat die Neumenschrift keine grundsätzliche Veränderung erfahren können, das Prinzip ist grundlegend.

Die zweite Unterscheidung erscheint entsprechend: St. Gallen trennt in der üblichen Weise, allerdings den *pes*, als *pes quassus*, als *pes* mit *langem* (modulo Nebenbedeutung) Anfangston; die Trennung in zwei zweitönige Neumen war also unabdingbar. Metz schreibt dagegen die ersten drei einzügig, die letzte Note, sozusagen als *sonus „resupinus“*, als *virga*, als abgetrennten Hochtton, was nicht notwendig einen langen Ton bedeuten muß. Die Verwendung der *virga* an dieser Stelle ist unabdingbar, wie oben gezeigt — auch hier wäre eine Deutung als *virga* mit „Vortönen“ verschiedener relativer Tonhöhe sinnwidrig, auch wenn sie, sozusagen post eventum, rein graphisch gesehen, ohne Bezug zum Bezeichneten, sicher möglich ist. Krebsbildungen gibt es in der Technik der *tenores* Bildung in *clausulae*; nur, da liest man tatsächlich und bewußt „verkehrt“ herum, von hinten nach vorn, daß dies je Grundsatz einer Neumenschrift gewesen sein könnte, wäre doch eine etwas merkwürdige Vorstellung<sup>76</sup>.

Die Notation in *kurze flexa* und *kurzen pes* wäre also ebenfalls möglich gewesen. Wenn Metz/Laon hier einen *porrectus* als Anfangsneume notiert, folgt der Notator einmal dem Prinzip, daß regelmäßige Richtungswechsel so lang wie möglich einzügig zu schreiben sind, und zwar natürlich vom Anfang her gerechnet, zum andern dem Prinzip der analytischen Notierung von gleichgerichteten direkt aufeinanderfolgenden Bewegungen, wobei die Verwendung der *virga* wie im *pes* erfolgt, der mit *tractulus*, also langem Ton beginnt und mit einem kurzen endet.

<sup>76</sup>Man wird auch nicht die Wörter *auto*, *kauen*, *laufen* irgendwie aufeinander bezogen sehen wollen, nur weil alle die „Wurzel“ *au* verwenden.



Bemerkenswert ist bei diesen Verschiedenheiten aber, daß die Aufteilung der gesamten Tonfolge in zwei *neumae* in beiden Hs. identisch ist; die rhythmische und phrasierungsmäßige Differenzierungsmöglichkeit reicht also bis zu den von Guido als *syllabae* bezeichneten kleinsten Formeinheiten; und in dieser Weise, als Formteile sind die Quasisilben der Gregorianischen Melismatik eben anzusehen, was bei den Melismen der Melodien volkssprachlicher Dichtung geradezu ebenso grundsätzlich nicht der Fall ist — und hier liegt auch der Irrtum von Lug, wenn er die auf die Form als Folge und komplexe Einheit von aufeinanderbezogenen Formteilen<sup>77</sup> gerichtete Theorie (auch) der *tenores/morae* einfach auf die Neumenzeichen in der Niederschrift weltlicher Melodien beziehen will: Es wird kaum möglich sein, die klar ornamentalen Melismen der Trouvère Melodien als Komplexe von kleineren Formteilen zu bewerten und nicht als „durchgehende“ Ornamente!

Das Beispiel für solche Varianten soll hier nicht als Vorwegnahme oder Andeutung einer systematisch vergleichenden Neumenkunde angeführt werden, sondern als grundsätzlicher Hinweis auf die Verschiedenheit der Situation der Möglichkeiten von Neumenschriften im 10. Jh. und im 13. Jh.: Der, schon von Hucbald gewünschten, erreichten melischen Rationalität der Notation entspricht sozusagen der Fortfall solcher Unterscheidungsmöglichkeiten, wenn sie denn nicht mehr benötigt wurden, wie in homogen ornamentalen Melismen<sup>78</sup>, die Tabellen von Lug,

<sup>77</sup>Und hier liegt wohl das grundsätzliche Problem von musikalischer Form: Die Art der Abstraktionsleistung, einmal die sinnliche Schönheit von aufeinanderfolgenden Tönen, Motiven, rhythmischen Schemata etc. zu hören, gleichzeitig aber aus solchen Folgen zeitinvariant Gestalten zu bilden, die dann wieder zeitlich „abgesungen“ werden können — daß die *memoria* in diesem Fall eine durchgehend ablaufende Musik darstelle, die gegebenenfalls zur Verwirklichung durchsucht und zum betreffenden Anfang geleitet würde, wird wohl niemand annehmen — also müssen musikalische Gestalten zeitablaufinvariant in der *memoria* „enthalten“ sein.

<sup>78</sup>**Zur Überwindung der so uneinsichtigen Rhythmusvorstellungen der musikwissenschaftlichen Mediävistik** Auch wenn es nicht ganz leicht fällt, sich vorstellen zu können, was der Begriff der *Dekadenz* im Rahmen von Notation eigentlich aussagen soll, so könnte man sicher den angesprochenen Verlust der genannten mannigfaltigen Differenzierungsmöglichkeiten als Verfallserscheinung ansehen; der Vorgang ist nicht ganz vergleichbar mit der Entwicklung der rhythmischen Notation aus der Mensuralnotation, denn da wird keine Möglichkeit des Bezeichneten aufgegeben, nur einfachere Notationsverfahren, z. T. mit den alten Mitteln gefunden. Bei der Vereinfachung der Neumenschrift wird klar Bezeichnetes, wie die Rhythmik aufgegeben.

Schließlich wäre die Beibehaltung solcher ursprünglicher Bezeichner sicher auch in der Liniennotation möglich gewesen. Man könnte also die diesem Verlust wahrscheinlich zugrunde liegende Tendenz zum *cantus planus*, zu einer Melodik, in der alle Töne gleich sind — übrigens eine implizite Voraussetzung der Deutung von Lug, wenn eine Tonrepetition unbedingt einen *langen* Ton bedeuten soll, kurze aber nicht bezeichnet werden können, sozusagen als Normalfall? — vielleicht eine Dekadenz des Rhythmus nennen.

Deshalb stellt Lugs invective Behauptung, daß die *Mittelalter-Musikologie ... sich bis heute nur schwer damit befreunden könne, die Mehrtonverbindungen im Sinn solch usueller Ornamentik zu deuten; als praktische Folge prägen nebulöse Vorstellungen von einem freischwebenden gregorianischen Melos das „öffentliche Bild“ vom „ganz anderen“ Mittelalter und seiner „unendlichen Melodie“*, insbesondere hin-

und das dürfte ihr wesentlicher Wert sein, machen deutlich, daß die Schreibweisen vollständig sichtlich der großen (Un)Kenntnisse von Lug eine nicht gerechtfertigte Beleidigung dar: Denn durch die Bestimmung von metrischen Zeichen zur Bezeichnung der metrischen Qualität eines jeden einzelnen Tons in den rhythmischen Schriften wird zum einen klar, daß (ein schönes Wort!, nur was ist eigentlich die *Verbindung* dabei?) *Mehrtonverbindungen im Sinne ... usueller Ornamentik* zu deuten, von vornherein im *gregorianischen Melos* nicht so einfach ist, wie sich das Lug denkt; hinzu kommt aber noch der, angedeutete, im 2. Teil noch näher zu betrachtende Umstand, daß die Gregorianischen Melismen sich eben weitgehend nicht einfach als *usuelle Ornamentik* verstehen lassen: Die Bedeutung von Korrespondenzbildungen, musikalischen Reimen und „Assonanzen“ und andere Merkmale der melodischen Form von Gregorianischen Melismen geben deutlich zu erkennen, daß der Einzelton hier eine weitaus größere Bedeutung als Objekt der kompositorischen Planung — man muß sich nur mal das Off. *Vir erat* in den Versen anschauen —, ja wirklich als Objekt der Entscheidung des Erfinders der Melodie besitzt, als in den nun wirklich *usuell ornamentalen* primitiven Bildungen der silbischen Melismen von Trouvère-Liedern, die Lug betrachtet.

Und was die *nebulösen Vorstellungen von einem freischwebenden gregorianischen Melos* anbelangt, so vergreift sich Lug nicht nur in der Sprache, denn es geht ja wohl höchstens um einen *freischwebenden Rhythmus*, sondern übersieht geflissentlich, daß die Neumenschriften nun einmal die Entwicklung weg von der rhythmischen Differenzierung genommen haben; und daß die Bezeichnung *musica plana* nicht von einem *öffentlichen Bild vom „ganz anderen“ Mittelalter und seiner „unendlichen Melodie“* herrühren kann, dürfte auch nicht ganz unbekannt sein; nur, wieso soll eigentlich die klar gegliederte Gregorianische Melodik als *unendliche Melodie* verstanden werden können? Ärgert sich Lug hier über die, übrigens keineswegs identischen, Ausführungsarten der heutigen monastischen Chöre? Den zeitgenössischen Theoretikern jedenfalls, die Lug unbeachtet läßt bzw. falsch interpretiert, wie Guidos Gliederungslehre, die ihre Musik aber auch praktisch ausgeführt haben — es gab, wie Guido bemerkt, auch reine Musiktheoretiker, die keine Zeile singen konnten —, haben die Chormelodik nicht als in irgendeiner Hinsicht mit der modalen Rhythmik oder eben geregelter, d. h. mit differenzierten Werten arbeitenden Rhythmik vergleichbar empfunden. Und dazu gibt es ausreichend Aussagen, nicht nur von Hieronymus von Mähren. Allzu einfach sollte man sich Invektiven gegen die „öffentliche“ Musikwissenschaft nun doch auch nicht machen — der Praktiker hat mit der Aufgabe der Umsetzung zwangsläufig „unvollständiger“ notationeller Vorgaben und ästhetischer Begründung seiner Ausführungsvorstellungen ausreichend Bewegungsraum; und daß Lugs Deutungen korrekt sein müßten, erscheint recht fraglich, da wären auch andere Ausführungsmodalitäten ästhetisch überzeugend(er).

Die Geschichte der Neumenschrift belegt nun einmal eindeutig einen Verlust an rhythmischer Differenzierungsmöglichkeit; daß man die Lieder zu poetischen Texten nicht von vornherein als *cantus planus* — auch dieser Ausdruck ist ja zeitgenössisch — singen kann, dürfte klar sein; nur, wer will das eigentlich? Daß in silbenzählender, rhythmischer Dichtung der Silbe als Entsprechung eines übergeordneten rhythmischen Schemas aber überhaupt keine Bedeutung zukommen sollte, wird man auch nicht so ganz leicht akzeptieren können.

Daß man nach Kernmelodien suchen soll und kann, auch in der Gregorianik, ist nicht erst ein methodisches Postulat von E. Jammers (leicht aufzustellen, kaum oder nur schwer zu verwirklichen). Die Vorstellung, daß die poetischen Strukturen der weltlichen Lieder und ihre gänzlich andere Melodik rhythmisch generell im Sinne von Gregorianik aufzufassen seien, und deshalb auch noch alles versucht werden muß, den klar belegten Estampie-Charakter der Melodie von *Kalenda Maya* als nicht tanzmäßig gemeint oder nicht textiert zu „beweisen“, erscheint natürlich absonderlich — auch dies

normiert sind, Alternativschreibungen also zumindest nicht in der Vollständigkeit bestehen, wäre eine fehlerhafte Interpretation der Neumenschrift: *Weil diese keinen Rhythmus angibt, kann auch kein Rhythmus gemeint sein*; die „klassische“ Verwechslung von Bezeichnetem und Gemeintem, die methodisch so folgenreich ist: Wenn die Entwicklung des Chorals den Einzelton zum „metrischen“ („äqualen“) Grundereignis mit letztlich nicht mehr notierbaren rhythmischen Nuancen werden ließ, und der entsprechende Vortrag ästhetisch wohl gar keine so abwegigen Ergebnisse zeugt, dann wird man zur Kenntnis nehmen müssen, daß ein metrisch (scheinbar?) exaktes Bezeichnetes wie in den Zeichen der rhythmischen Notationen überliefert eben nicht sinnvoll schien.

Man wird also in einer vernünftigen Ausführung die Choralmelodien nicht metrisch exakt, d. h. alle *virgae* *nebst episema* o. ä. genau doppelt so lang wie die *virgae* ohne *Episem* singen, sondern jeweils von der Normlänge entsprechend leicht abweichen, bei zusätzlichen Buchstaben vielleicht solche Tendenzen noch verstärken. Was ästhetisch aus einer solchen musikalisch adäquaten Interpretation der rhythmischen Notationen werden kann, zeigt die unübertroffene Großartigkeit der von Pater Roman Bannwart in Einsiedeln mitbestimmten Praxis der Gregorianik.

Die Notation entwickelt sich zu einer reinen Tonortschrift, wobei die Bedeutung der Ligaturen, Gruppenbildungen, vielleicht auch nicht mehr so wesentlich war, wie früher — jedenfalls muß man hier auch den Umstand beachten, wie umstandslos Ausschnitte aus dem Choral zu rhythmisch nun mit Sicherheit hochgradig ungregorianischen, rhythmisch „toten“ Gebilden gemacht werden konnten, die letztlich jeder Rhythmisierung offenstanden.

Lugs *bewundernswert* hymnische Schilderung der auf seinen Entdeckungen beruhenden — angeblichen — Natur der Metzger Neumenschrift des 13. Jh. macht dem Leser nicht nur gewisse Deutungsschwierigkeiten, ib., S. 42: *Bewundernswert am Zeichenbestand des Chansonier und seinem „Baum“ erscheint zweierlei: die Notation und das Notierte. Durch die Chiffren hindurch tritt eine Singpraxis in Erscheinung, die offensichtlich in hoher Blüte stand, ohne Symptome von Fragmentierung und Dekadenz. Die ornamentalen Figuren sind ja nicht von Schreibern konstruiert worden, sondern hatten sich in mündlicher, unreflektierter Praxis entwickelt, ehe sie aufs Pergament gebannt wurden.* Daß die eindeutig die melischen Abläufe wiedergebenden Neumen *Chiffren* seien, aus denen eine *in hoher Blüte* stehende *Singpraxis* — also nicht die Praxis der Melodieerfindung — *in Erscheinung* träte, ist eine unbegreifliche Formulierung: Die Zeichen haben klares Bezeichnetes, sodaß die wunderbare blühende *Singpraxis* allein aus der Gestalt der Melodien ersehen werden könnte — sollte wirklich die *Singpraxis* der zeitgenössischen Gregorianik einschließlich ihrer mittelalterlichen „Ergänzungen“ nicht *in hoher Blüte* gestanden haben, zumal wenn man beachtet, daß die volkssprachliche Dichtung die Messe häufig nach ihrem „auffälligsten“ Merkmal, dem Gesang aufruft, *chanter la messe*. Solche Panegyrik ist unbrauchbar — sicher, die Metzger Neumenschrift ist eine großartige Schöpfung, als „Dialekt“ der westlichen Neumenschrift; nur läßt ihr „weltlicher“ Gebrauch keine Besonderheit erkennen.

Man wüßte auch gerne, ob die *ornamentalen Figuren*, die die frühen *organa* aufweisen, z. B. die Gebilde aus St. Martial — die Kürze der Aufrufung sei erlaubt — oder aus dem *Codex Calixtinus*, bis hin zum *organum purum* Satz wirklich immer *von Schreibern konstruiert* worden sind, *ehe sie aufs Pergament gebannt*, natürlich nicht geschrieben, *wurden*, und ob diese Melismen, gegenüber denen die der weltlichen Lieder armselig erscheinen müssen, kein Zeugnis einer *in hoher Blüte* stehenden *Singpraxis* sind. Und daß nun einmal jeder, der die Neumenschrift beherrschte, also vom Hören niederschreiben konnte, dies im Rahmen des liturgischen Gesangsunterrichts hat lernen müssen, ist klar, man kann dazu, wie bemerkt, auch *Flamenca* lesen. Und angesichts der Melismen selbst in den betrachteten Melodien volkssprachlicher Lieder, darf man sich vielleicht doch fragen, das soll eine *hohe Blüte* bedeuten?

daß sie allein schon die heuristische Annahme der Möglichkeit, hier könnten auch rhythmische —  
 Daß Lugs „Baum“ nicht Grundlage des Zeichenarsenals ist, dürfte klar geworden sein — wie die, die mit offenbar völlig neuen Mitteln diese *Blüte* von Melismen auf das *Pergament gebannt* haben sollen, auf die Idee gekommen sein sollten, die Neumen alle von hinten zu lesen, dann aber von vorn zu singen, und das offenbar ohne, *Konstruktion*, das erscheint schon dringend begründungswert. Daß die, die die Neumenschrift beherrschten, die Melismen nachschreiben konnten, jeder Art und jeden (im Rahmen) Tempos, kann man nach Guido erwarten; denn nicht ein einziges Zeichen und keine Zeichenanwendung in der von Lug betrachteten Hs. läßt sich nicht auf die Tradition der Metzger Notation zurückführen. Wo soll da das *Neue* eigentlich sein?

Die *Chiffren* muß man wohl als vor- oder besser nachahmenden Hinweis auf die Beschreibung von Musik durch E. Th. A. Hoffmann sehen, vielleicht könnte man auch von *Hieroglyphen* sprechen. Wie bemerkt, von der *hohen Blüte der Singpraxis* zu schwärmen, fällt angesichts der Armseligkeit der Melodien doch auch etwas schwer — nämlich in Vergleich zum Gregorianischen Choral, wie angesprochen sind die silbischen Melismen auch nicht annähernd hinsichtlich melischer Vielfalt mit denen des Chorals vergleichbar. Daß die Melodien der Troubadour- und Trouvère-Kunst von ihrem Publikum als Melodien so ungemein hoch geschätzt wurden, ist literarisch gelegentlich belegt wie auch der Stolz der Verfasser. Nur, wie man an derartig einfacher Melodik *Symptome von Fragmentierung und Dekadenz* überhaupt zu bestimmen fähig sein sollte, zumal wenn der gemeinte Rhythmus, der nämlich der Silbeneinheiten, unbekannt bleibt, wäre doch wohl näher zu begründen. Soll etwa die gesamte liturgische Gesangspraxis *dekadent* gewesen sein, wogegen sich die *Blüte der Singpraxis* der weltlichen Melodien als so lebendig erweise? Angesichts der ästhetischen „Leistungsebene“ der liturgischen Melodien einschließlich des Chorals wäre eine derartige Behauptung nicht einmal mehr unterhaltsam.

Hinsichtlich der Niederschrift der *ornamentalen Figuren*, worunter man ja wohl die nach Lug merkwürdigerweise trotz ihrer Floskelhaftigkeit als *Identitäten zu begreifenden* Melismen ansehen soll, wäre durchaus zu fragen, was die Notatoren eigentlich gemacht haben. Wie bereits oben bemerkt, Anm. 69 auf Seite 633, waren die Neumatoren von vornherein gewöhnt, wenn sie *musici* und nicht reine Kopisten waren, niederzuschreiben, was sie sich an Melodien eingepägt oder auch erfunden hatten: Johannes Cotto sagt klar, was er für Melodien erfunden hat und daß er Melodien erfinden will; daß er die (im Gegensatz zu Lugs Notatoren) nur auf dem Papier *konstruiert*, nicht aber singend erfunden haben könnte, das sagt er nicht. Daß also die silbischen Melismen durchaus auch von Notatoren erfunden bzw. formuliert worden sein können, liegt auf der Hand. Daß eine Niederschrift, wie dies Lug voraussetzt, von vornherein nicht die Gestalt der Melodien mitbestimmt, ja vielleicht verändert haben könnte, scheint auch nicht so selbstverständlich zu sein, daß eine Begründung überflüssig erscheint: Auch die Melismen mußten ja in die gegebenen, es sei betont, an keiner Stelle neuen, Notationszeichen umgesetzt werden, also es mußte Gehörtes oder auch Gedachtes in die Schrift umgesetzt werden, die verfügbar war; die war aber nun eine Schrift, die rhythmische Merkmale nicht angab — und, warum sollte bei den lyrischen, rhythmisch geformten Melodien der weltlichen Lieder dafür auch Bedarf bestanden haben? Vielleicht war ja der Rhythmus so trivial, daß diese „Defizienz“ der Notation gar nicht ins Gewicht fallen konnte oder mußte, zumal eben keine andere Notation verfügbar war.

Die so intuitiv *usuell* singenden Trouvères mit ihrem ebenso intuitiven Repertoire an festen Ornamenten haben vielleicht noch nicht in skalisch definierten Einzeltönen gedacht, so daß die Umsetzung in solche Töne schon eine „Vergewaltigung“ schon der geistigen Repräsentation der Melodien bei ihren Autoren bedeutet haben könnte; erst mit der Notierung mußten dann aber Ornamente zu Tonfolgen werden. Daß diese Ornamente aber auch noch rhythmisch differenziert gewesen seien, lassen die Neumen gerade

sche Unterschiede wiedergegeben sein, von vornherein hochgradig rechtfertigungsbedürftig, ja ungerechtfertigt erscheinen läßt. Denn ein Nichtbestehen von erkennbaren Oppositionen bei Normierung der Wiedergabe melischer Bewegungen macht nicht gerade wahrscheinlich, daß dann doch irgendwelche rhythmischen Differenzierungen zusätzlich gemeint sein könnten oder sollten.

Auch hier wird erkennbar, daß Lugs, *ib.*, S. 40 f., vorgeführte und über die übliche Transliterationsmethode erhobene *Struktur-Transkription* mit der rhythmischen Wirklichkeit der Neumenschrift, die keine rhythmischen Unterschiede wiedergeben kann und will, nicht vereinbar ist. Die *Regel*, *ib.*, S. 38, daß jede Schlußnote einer Ligatur lang oder wie auch immer betont anzusehen ist, ist schon ausweislich von „ausgeschriebenen“ Liqueszenten ebenso unzutreffend wie die Behauptung, daß jede Tonwiederholung eine *strukturelle Hervorhebung* der betreffenden Note, bzw. des so bezeichneten Tons, bedeute; beide Erkenntnisse Lugs erweisen sich schon angesichts der angeführten Beispiele, vor allem aber der Neumenschrift und ihrer Tradition als unhaltbar.

---

nicht erkennen. Wie oft mögen die Melodien von schriftkundigen *musici* hinzu komponiert, also in Lugs Sinn wohl auch *konstruiert* worden sein, Vaganten hat es doch genug gegeben.

Wenn Lug weiß, daß ausgerechnet die *Identitäten*, als die man *diese Gesangsverzierungen* begreifen muß, das seien, was *der Melodie Kontur verleihe, Charaktergestalten, die jeder mündliche Sänger in seinem Fundus hat*, und daß deren *detailgetreue Kennzeichnung ... das vordringliche Anliegen der Notatoren* gewesen sein solle, *ib.*, S. 43, so ist nicht ganz leicht zu verstehen, warum ausgerechnet diese *Identitäten* so starker Verschiedenheit in der Überlieferung unterworfen sind, abgesehen von der gegenüber Gregorianischen Melismen nun wirklich nur als armselig zu bewertenden Floskelhaftigkeit dieser Wendungen: Es sei daran erinnert, daß die Ornamente höchst selten Sprünge kennen, und dann höchstens Terzsprünge, also fast durchweg diatonische Bewegungen brauchen, wogegen die melische Bewegung zwischen Silben auch große Sprünge kennt, was klar für ornamentalen Charakter der nach Lug *Charaktergestalten* darstellenden kleinen Melismen spricht.

Und wenn es kein Grund für einheitliche Überlieferung der gleichen Melodie ist, ob ein *climacus* aus drei oder vier Tönen besteht, dann kann man doch diesbezüglich nicht von *Kontur verleihenden* Merkmalen der Melodien sprechen, vgl. etwa ed. v. d. Werf, *MMM XI*, S. 384, 7.

Dankbar wäre man auch für den Nachweis, daß nicht etwas wie eine Kernmelodie das gestalthaft Wesentliche sein darf, sondern ausgerechnet die *Gesangsverzierungen* den Melodien die *Kontur* geben. Hier scheint ein gewisses Mißverständnis für den Leser so hoher und hehrer Ansprüche, wie dem *Zurückgeben des Klages unseres Mittelalters aus seinem insularen Exil ... an die Weltmusik*, *ib.*, zu liegen, wenn ausgerechnet die ornamentalen *Identitäten*, also die Mordente, Triller etc. die eigentliche Kontur von Melodien ausmachen. Daß man Bachs Musik wesentlich durch ihre Triller und anderen Ornamente bestimmen können sollte, wäre sicher ein weiter führender Ansatz, diese Musik aus ihrem nun unbestreitbaren *insularen Exil* in die *Weltmusik* einzuführen — das hat die so einmalige Musik des Abendlands seit langem von selbst geleistet; daß allerdings die Melodien der Trouvères diese Bedeutung erlangen könnten, dafür wird Lug sorgen, wofür ihm die Schöpfer dankbar sein werden, nein, müssen: *Da kam Caecilia göttergleich und schuf der Tonkunst neues Reich ...*, soll man Lugs Revolution in diesem Sinne sehen? Eine Frage bleibt: Warum soll eigentlich nicht die Tonrepetition eine *ornamentale* Manier gewesen sein, die den Melodien *Kontur* verliehen hat?

Was die Behauptung anbelangt, daß immer die Schlußtöne von Melismen betont, lang oder sonst irgendwie rhythmisch oder akzentisch vor den vorangehenden Tönen hervorgehoben seien, so wären auch Situationen zu beachten wie in der Melodie zu R 1989, *MMM XII*, ed. H. v. d. Werf, S. 183:

U  
T  
M

En i- cel tanz que je voi la fre- dour; Noif et ...

Daß die Melodie in allen drei Fassungen gleich ist, ist wohl nicht zu bestreiten. Die „Ornamentik“ der Melismen wird deutlich in den Unterschieden, so wenn **U**, die hier vor allem betrachtete Hs., auf der 2. Silbe ein viertöniges Melisma aufweist, wo die anderen Fassungen nur einen Ton aufweisen. **U** umspielt den Ton *G* durch skalische Überbindung des Terzsprungs zum Schlußton der Wendung auf der 1. Silbe, sowie durch ein „Überschießen“ in den unteren Ton: *aGGF*. Sozusagen die Idee des Ornaments ist klar: Der Ton *G* wird nach beiden Seiten in eine skalische Wendung eingebunden. Daß dies mit einer Tonrepetition bzw. eher durch Folge von zwei *flexae*, also „motivisch“, *aG GF*, geschieht, bedeutet nichts anderes, als daß der Ton, hier wohl der Hauptton, wiederholt wird, als Teil der gesamten melischen Ornamentierung. Und, daß man derartige, „motivische“ Tonwiederholungen innerhalb von Melismen grundsätzlich anders interpretieren sollte als zwischen Silben, ist nicht einzusehen: Der Ton *G* wird „motivisch“ wiederholt, es liegt eine Tonwiederholung vor. Es ist, angesichts der Parallelität der Überlieferungen auch anzunehmen, daß alle Hss. den gleichen Rhythmus meinen, wenn auch nicht notieren können. Dann aber wird man kaum anders interpretieren können, als daß die 2. Silbe einem langen/betonten Element der übergeordneten Rhythmik entspricht, das Melisma in **U** also sehr kurz auszuführen ist.

Für die These einer immer gegebenen Herausgehobenheit des letzten Tons eines silbischen Melismas, geradezu als Bezeichnetes des „Zeichens“ *Schlußnote einer größeren Neume*, besteht hier das Problem, daß der Ton *F* sicher nicht betont sein kann, obwohl er ja Ende einer *clivis* ist, also eines komplexen Neumenzeichens. Die aus den anderen Versionen erschließbare Kernmelodie ist hier so eindeutig wie die Art des Melismas: Umspielt wird der Ton *G* einmal durch skalische Ausfüllung einer Terz, zum andern aber durch den unteren Umspielungston, der die Bewegung auf der folgenden Silbe einleitet; es findet also auch ein Ornament zwischen den aufeinanderfolgenden Silbenmelodien statt. Hier den Ton *F* besonders hervorzuheben, widerspräche der Natur des Ornaments. Vorallem aber ist zu fragen, wie man sich die Rhythmik

eigentlich vorstellen soll — hat hier **U** eine völlig andere Rhythmik als die beiden anderen Versionen der gleichen Melodie? Das wird wohl niemand behaupten wollen, also muß man das ganze Gebilde als Ornament ansehen, nicht als *Kontur*.

Schaut man weiter, so ist nicht einzusehen, warum auf der 6. Silbe nicht der Anfangston der eigentlich gemeinte, nämlich durch *scandicus* ornamentierte Ton sein sollte, sondern *e*; vielleicht ist ja auch *d* als Hauptton gemeint? die Tonwiederholung auf *c* in den Versionen von **T** und **M** auf der 7. Silbe (die als Floskel **U** auf der 2. Silbe entspricht) läßt es äußerst unwahrscheinlich sein, hier etwa *h* als wesentlichen Ton zu sehen, wie man dies tun müßte, wollte man Lugs Betrachtungsweise der Hs. **U** als richtig ansehen wollen.

Geht man noch weiter, so findet man auf der 10. Silbe genau die Situation wieder, die schon die 2. Silbe in **U** charakterisiert hat: **U** macht aus einem Halteton ein umspielendes Melisma, das klar auf die folgende Zeile bzw. deren Anfangswendung bezogen ist: Hauptton ist eindeutig *E*, die Umspielung dieses Tons nach unten und oben ist auf das folgende Melisma gerichtet: Melismatische Ornamentierung findet auch zwischen Silben, wie schon mehrfach beobachtet, auch zwischen Versgrenzen statt. Daraus schließen zu wollen, daß Schlußtöne immer lang, betont oder ähnlich gemeint seien, daß das Bezeichnete von *Schlußnote* Länge oder Betonung sein müsse, widerspricht ersichtlich der Wirklichkeit.

Auch das strikte Ausschließen, daß die Erfinder oder Sänger der Melodien ebenso strikt auf jede derartige rhythmisch ornamentale Möglichkeit verzichtet hätten, auf die hier virulente Möglichkeit, Ornamente auch zwischen den Tönen auf aufeinanderfolgenden Silben zu formulieren, kann nicht überzeugen. Auch hier macht Lug die Akzeptanz seiner Vorstellungen nicht einfach; ja eine Ablehnung erscheint als plausible, und mit der Wirklichkeit besser vereinbare Lösung.

Übrigens muß man sich klar darüber sein, daß ein als Bezeichnetes gedachtes oder formuliertes melodisches Ereignis *betont zu sein*, eine völlig neuartige Art der Relation von Zeichen und Bezeichnetem in der Neumenschrift verlangt: Jedes Melisma hört, wie bereits bemerkt, zwangsläufig irgendwo auf, der Schluß einer Neume, einer in silbischen Neumen notierten Tongruppe, müßte nur aus dieser (unabdingbaren) Stellung jeder Schlußnote heraus graphisch sonst unbezeichnet ein Bezeichnetes bzw. eine Bedeutung besitzen, nämlich eine Längung des jeweiligen Schlußtons. Dies wäre ein total merkmalloses Zeichen, ein „leeres“ Zeichen sozusagen, denn das Merkmal, *Schlußnote* zu sein, ist wie gesagt an bestimmten Stellen unvermeidlich, nämlich auf jeder melismatisch gesetzten Silbe. Nicht etwa die Bezeichnung durch ein graphisches Merkmal, wie Aufsteigen durch graphisch aufsteigende Neumen, Tonzahl durch Notenzahl in der Neume etc., die in der Geschichte der Neumenschrift immer auf eindeutigen Relationen von Zeichen und Bezeichnetem beruht hat, sondern ein, zudem noch unvermeidliches Zufallsmerkmal soll jetzt Zeichen für ein triviales melodisches Ereignis, nämlich das des Schlusses eines silbischen Ornamentmelismas sein. Kein Merkmal soll also Zeichen sein, und nicht etwa in einer Opposition wie *0/1*, also einer „an – aus“ Relation, sondern auch noch in gar keiner Relation zu irgendeinem anderen Merkmal, denn zum Abschließen der so einfachen silbischen Melismen der volkssprachlichen Melodik gibt es keine Alternative, nach mehr als fünf, sechs Tönen

muß Schluß sein, länger geht es nicht, und Quasisilben gibt es auch nicht — es müßten doch dann immer alle möglichen Phrasierungsoppositionen statistisch aufgestellt werden, worauf Lugs natürlich verzichtet (was angesichts der Kleinheit der betreffenden Melismen auch verständlich ist).

Man hat (angeblich, in der Tonrepetition) ein Zeichen an sich, darf es aber an bestimmten Stellen nicht nutzen, eben am Schluß keinen zeichenmäßigen Hinweis auf — angeblich — gemeinte *Länge* geben, „dafür“ aber ist jeder, unausweisliche Melismenschluß *lang*. Daß das Denken der Neumatoren nur in Lugs These solche Merkwürdigkeiten hervorgebracht haben soll, ist schon auffällig genug. Zu fragen wäre schließlich auch: Wenn man schon etwas wie *Betonung/Länge* als Bezeichnetes denken kann, und sogar ein Zeichen dafür hat (d. h. haben soll!), dann sollte man überhaupt nicht auf den Gedanken gekommen sein, mit diesem Bezeichneten kompositorisch auch umzugehen, z. B. wie in dem zitierten Beispiel auch einen Schluß einmal zugunsten eines Tons der folgenden Silbe *kurz/unbetont* zu singen. Auch von hier erscheint Lugs These als erheblicher weiterer Begründung bedürftig bzw. nicht akzeptabel.

Zum Verständnis der Möglichkeiten von ornamentalen Wendungen kann man übrigens auch den Fortgang der Melodie in **T** betrachten, wo bei Wiederholung der Melodie zum 1. Vers im 3. z. B. die Melodiefolge *dcch ha GF E* verändert wird in *dcch aG aGF E*: Man könnte also einmal eine Anbindung durch Tonrepetition, *dcch ha*, bilden, dann aber auch eine skalische Weiterführung *dcch aG*, die als Notationsirrtum zu bezeichnen durch die Fortführung, Wiederaufnahme von *aG aGF*, wohl nicht die richtige Interpretation darstellt. Von einer absolut und immer gegebenen Hervorgehobenheit oder strukturellen Bedeutung eines jeden letzten Melismontons kann also nicht gesprochen werden. Ja, der Vergleich der verschiedenen Fassungen läßt eine solche Deutung nicht zu.

Was aber die Tonrepetition anbelangt, ist insbesondere die methodisch wenigstens zunächst notwendig einzuführende Unterscheidung zwischen „motivischen“ und eventuell anderen, d. h. allein über einer Silbe stehenden Notenrepetitionen und solchen innerhalb einer umfangreicheren Bewegung zu beachten<sup>79</sup>. Aber auch bei silbisch alleinstehenden Tonwiederholungen, die ja immer in einer weiterführenden Bewegung zu finden sind, ist zu fragen, ob sie wirklich nie Teil einer übergeordneten, d. h. die Silbengrenzen überschreitenden Linie sein können oder dürfen, d. h. daß eine Tonwiederholung nicht auch im Fall eines silbischen Alleinstehens in dem Sinne Tonwiederholung sein kann, wie zwischen Silben: Warum sollte — grundsätzlich — die Folge *a h c c h a G h ...*, die silbisch getrennt in der Melodie zum 6. Vers von R 264 so gegliedert ist: *a h c chaG h ...*, *MMM XI*, ed. H. v. der Werf, S. 126, nicht bedeutungsmäßig identisch sein mit der silbisch so gegliederten Folge *cch aG GF*? Allerdings würde dies gewisse Schwierigkeiten mit der einfachen Deutung jedes silbischen Melismas als einfaches Ornament ergeben bzw. würde zeigen, daß in dieser Weise vielleicht ornamental auch über Silbengrenzen melodisch gedacht werden kann, daß ornamentale Wendungen z. B. durch Überleitungstöne

<sup>79</sup>Man könnte hier natürlich die Frage stellen, ob etwa die Notierung eines *punctum + plica* nur die *plica* habe darstellen sollen; das Auftreten anderer Möglichkeiten, z. B. der einzeln stehenden *plica* scheint einer solchen Deutung zu widersprechen, also auch hier Lugs These nicht zu rechtfertigen.



von einem melodischen Silbenereignis zu einem anderen überleiten können. Ornamental bleiben die Melismen damit immer noch — trivialerweise angesichts der Art ihrer Melodik (z. B. der dominanten Sekundschritte).

Es ist also keineswegs sicher, daß jede Notenwiederholung eine Länge oder Betonung eines irgendwie ursprünglich normalen Tons bedeuten soll — dies wird allein schon aus dem angegebenen Fall erkennbar, daß verschiedene Fassungen oder sogar Fassungen der gleichen Melodie, wie bei Stollen, in der gleichen Hs., einmal mit Tonrepetition notieren, einmal ohne — wie hätte dann der Leser bzw. der Notator wissen können oder kundtun wollen, was gemeint ist: Natürlich ist die Betonung eines wiederholten Tons, wie etwa bei einem Mordent, als eine unter vielen Möglichkeiten auch nicht auszuschließen; nur daß das das Bezeichnete der Tonrepetition gewesen sei, ist nicht nachzuweisen und auch widerlegbar. Lugs „Dogma“ müßte z. B. eben auch Varianten beachten, in denen einfache Töne der einen Hs. mit zwei oder mehr Tönen einer anderen „variiert“ werden, worunter eben auch Tonrepetitionen sein können. In der oben angesprochenen Melodie zu *Belle Doette*, s. o., 3.1.1 auf Seite 545, ist eindeutig zu erkennen, daß die Tonrepetitionen hier keine einfachen Ornamente sind, sondern „motivisch“ gebraucht werden: Auch in der Trouvère-Melodik läßt sich aus den Notenzeichen nicht mit Sicherheit ablesen, ob Ornamente oder „gewollte“ Formen vorliegen, wenn auch Letzteres angesichts der Melismenformen hochgradig unwahrscheinlich erscheint. Insofern erweist sich Lugs neue Neumendeutung als verbindliche Erkenntnis nicht akzeptabel. Auch wenn er seine neue rhythmische Neumendeutung etwas überraschend doch wieder, letztlich offenbar auf Nuancen, einschränkt, kann Lugs schematische Deutung von rein melischen Neumen als Träger von rhythmischen Angaben nicht überzeugen. Wobei sich solche eher vage Interpretation wieder fragen lassen muß, was dann eigentlich der zudem noch an sich nicht erkennbare Aufwand der *Chiffren* soll.

Das Beispiel der ursprünglich rhythmischen Neumen zeigt, daß im Fall einer wirklichen Absicht zur Bezeichnung rhythmischer Sachverhalte klare graphische Darstellungsmittel vorliegen<sup>80</sup>, selbst wenn vielleicht auch da nur Nuancen und nicht in jedem Fall selbständige rhythmische Gestaltbildung vorgelegen haben mag; die Zeichen sind klar, vielleicht gelegentlich in einem hyperkorrekten Sinne, erzwungen durch das System des Bezeichneten.

Dies ergibt sich, auch daraus, daß ja in dem betreffenden Stadium, speziell in Metz und St. Gallen dem ersten greifbaren Stadium, in dem umfangreiche Repertoires aufgezeichnet werden, der Einzelton zum Bezeichneten der Neumen geworden ist: In jedem Linienzug bedeutet Anfang, jeder „Knick“ oder jede „Ecke“ und jeder Schluß einen einzelnen Ton. Insofern ist verständlich und notwendig, daß dann auch jeder einzelne Ton seine metrische Quantität zugewiesen erhielt. Auf gewisse Entwicklungsstufen verweisen Probleme wie die Frage nach der Geltung des *episema* bei der *flexa*, denn da wird graphisch nicht notwendig der einzelne Ton metrisch charakterisiert. Natürlich konnte dann durch Hinzufügung eines *tractulus* ans Ende einer *clivis* Klarheit geschaffen werden. Es ist aber nicht immer klar, ob und inwieweit das Episem in vielen Fällen die ganze Bewegung als *lang* anzeigen könnte; in Metz scheint eine

<sup>80</sup>Und daß diese bei literarisch gebildeten Menschen, also zwangsläufig bei denen, die die Neumenschrift gelernt hatten, durchweg geläufig waren, ist klar.

solche Unklarheit von Anfang an nicht zu bestehen. Darauf wurde im 2. Kapitel hingewiesen.

Auch die Niederschrift von Trouvère-Melodien erfolgt aufgrund der verwendeten Notation trivialerweise in Einzeltonzeichen, kann also grundsätzlich keinen Unterschied zwischen ornamentalen und sozusagen strukturellen, gestaltmäßig wesentlichen Tönen machen; graphisch erscheinen alle gleich. Damit wäre beim Willen zu einer klaren Bezeichnung rhythmischer Charakteristika entsprechend zu erwarten, daß dann metrische Zeichen für den Einzelton entwickelt werden, was aber nicht geschieht.

Wenn Lug, *ib.*, S. 49 f., seine Erkenntnis von *Strukturtonen* als wichtig für die Erkenntnis *tonaler* Eigenschaften dieser Melodien ausgibt, so dürfte jedem Betrachter seines Beispiels, *ib.*, S. 50, klar werden, daß es völlig gleichgültig für solche Fragen ist, ob man bei Melismen die letzten Töne, irgendwelche Töne in der Mitte oder auch die Anfangstöne zu solchen *Strukturtonen* erklärt. Warum z. B. in der Folge — silbische Trennungen — *D edef edc ha hch aGF Gah c z.* B. der höchste Ton *f* der wesentliche sein soll und nicht ein ornamentales „Überschießen“, wie es im Choral recht häufig vorkommt, ist ebensowenig beweisbar wie die Behauptung, daß der tiefste Ton der ganzen Linie, *F* nicht ebenfalls Ergebnis eines ornamentalen Umspielens eines eigentlichen Tons *G* sein sollte. Und ausgerechnet Erkenntnisse zur *Tonalität* aus den einzelnen Binnentönen einer Melodie ableiten zu wollen, erscheint als ebenso kühne Hypothese wie Lugs Erkenntnis, daß man durch die Heraushebung allein der Schlußtöne und der Tonwiederholungen *das diffizile Gefüge von Textdeklamation, Großrhythmik und Ornamentik* erschließen könne; von einer Erkenntnis für eine *Großrhythmik* und die Textdeklamation läßt sich aus Lugs Vorstellungen beim besten Willen nichts ableiten, denn ob ein modaler Rhythmus herrscht oder gleichlange Silben, kann aus Lugs Angaben objektiv nicht abgeleitet werden; wenn Einzelton auf Melisma bzw. *vice versa* folgt, soll dann nur die Silbe des Melismas *lang* sein? Eine solche Folgerung würde einen derart seltsamen Rhythmus erzeugen, der auch nicht erklären kann, warum denn dann die Melismenverteilung derart *aleatorisch*, also zufällig ist.

Die Formulierung, daß zwischen den genannten Größen ein *diffiziles Gefüge* herrsche, kann nichts aussagen, da, wie die rhythmisch ja eindeutigen Texte in modalrhythmischer Vertonung zeigen können, oft der Modalrhythmus absolut herrscht, d. h. nur die Silbenzahl bestimmt. Das läßt die deklamatorische Erscheinung der lateinischen rhythmischen Dichtung in sozusagen altfranzösischem Munde als vielleicht doch nicht so dem deutschen Wortakzent gehorchend vermuten, wie das ein Vortrag von *Stabat mater* nach Art eines Schülers, der *Burg Nideck* „leierig“ vorträgt. Gerade aus der Melismatik und der Idee, daß man bei solchen silbischen Melismen (im Kontrast zu Reihungen von Quasisilben in großen, Gregorianischen Melismen) immer die Schlußtöne, gelegentlich auch Tonrepetitionen, irgendwie als besonders *lang/betont* interpretieren sollte, auf die Rhythmik der rhythmischen Dichtung und ihres melodischen Vortrags schließen zu wollen oder zu können, erscheint schon nicht als kühne, sondern tollkühne Hypothese — was die ja nicht unsystematische Modalrhythmik verträgt an Ornamentierung „verträgt“ an *kurzen* und sehr *kurzen* Werten Einiges. Warum sollten die hier betrachteten silbischen Melismen nicht auch so gewesen sein? Die Silbe ist doch Träger der übergeordneten Rhythmik, nicht die Töne der silbischen, ornamentalen Melismen.

Die Erkenntnis schließlich, daß die Melodien eigentlich syllabisch mit ornamentalen Melismen seien, ist dagegen kaum so neuartig wie behauptet. Daß z. B. — grundsätzlich als Möglichkeit betrachtet — die *fractio modi* genügend Möglichkeit bietet, auch modalrhythmische Übertragungen von weltlichen Melodien zu liefern wie man sie geradezu exemplarisch für derartige rhythmische Interpretationsmöglichkeiten bereits in Scherings Beispielsammlung findet, zeugt nichts anderes, als daß die silbische Melismatik nichts mit der *Großrhythmik* zu tun haben muß und auch zu tun hat.

Auch zeigen Machauts Lais, was in der Tradition weltlicher Einstimmigkeit an silbischen Melismen möglich war — aber auch, was an rhythmischer Vielfalt in der Bestimmung von Einzelsilben möglich ist. *Syllabisch* im Sinne von Lug sind auch alle diese Melodien. Daß die weltlichen Melodien nicht die Melismatik des Gregorianischen Gesangs kennen, dürfte keine neue Erkenntnis sein, sondern eine Trivialität, schon, was Lug unbeachtet läßt, der Melik der Melismen wegen. Wer weiß wirklich, welche übergeordneten, vielleicht sogar variablen Rhythmusgestaltungen möglich waren — aus Lugs Darstellung werden solche Möglichkeiten nicht erkennbar..

Hinzu kommt aber noch: Gerade wenn die silbischen Melismen insgesamt reine und gestaltmäßig immer äquivalente Ornamente waren, ist nicht einzusehen, warum dann ausgerechnet innerhalb von derartigen Floskeln explizit graphische Hinweise auf Nuancen für notwendig gehalten wurden, nicht aber für den *Großrhythmus*, der diese Ornamente ja, wie die besonders *kurzen semibreves* der *ars antiqua* als undifferenziert, ja nicht differenzierbar bewerten lassen mußte. Wenn dann noch die Tradition der betreffenden Neumen deutlich genug zu erkennen gibt, daß sie seit mehr als einem Jahrhundert rhythmische Sachverhalte geradezu strikt nicht mehr bezeichnen, erscheint die Vorstellung, daß dann ausgerechnet innerornamentale rhythmische Nuancen explizit angegeben werden mußten, schon grundsätzlich begründenswert — oder inakzeptabel. Die Neumen lassen gerade nicht erkennen, ob und inwieweit eine rhythmische Differenzierung vorliegen könnte. Dies ergibt sich aus ihrer Entwicklungsgeschichte. Man kann also auf die hier angesprochene These verzichten: Von einer rhythmischen Notation kann vor der Modalnotation nur hinsichtlich der rhythmischen Neumenschriften gesprochen werden, allein diese kann man, wenn man dazu ein Bedürfnis empfinden sollte, als *vormodale Notationen* bezeichnen. Die modale Notation nutzt die Eigenschaft der Neumen, Töne in Gruppen zusammenfassen zu können, indem sie dem Bezeichneten *elementare rhythmische Gruppe* eine, hinsichtlich der Anzahl jeweils „erfaßter“ Töne entsprechend eingeschränkte Anzahl von Komplexneumen bzw. eben Ligaturen als Zeichen zuordnet; erst die Rationalisierung bestimmt dann Tondauern als, zunächst nur scheinbar frei verfügbare elementare Größen (*scheinbar* deshalb, weil der Modalrhythmus freie Tondauerwerte nicht kennt; die elementare rhythmische Gruppe ist zwar in einer *fractio modi* oder noch weitergehenden Ornamentierungen partiell „auflösbar“ in kleinere Werte, diese sind dann aber immer als Gesamtheit einem der notwendig aufeinander folgenden konstitutiven Werte der übergeordneten Zeitdauerschemata zugeordnet, wobei diese Zeitdauerschemata eben die *modi* darstellen, die rhythmische Fortschreitung in identisch aufeinanderfolgenden Gruppen wie *brevis – longa, brevis – longa* etc.).

### 3.1.4 Einzigige Neumen als Problem in der Nordfranzösischen Neumenschrift

Das oben angesprochene Problem, daß die von der Grammatik als melische Akzentzeichen vorgegebenen Darstellungsmittel melischer Bewegung keine Zeichen, also a fortiori keine einzügigen Zeichen, für mehrere Bewegungen in gleicher Richtung vorgeben, sondern ausschließlich für alternierende Richtungswechsel, wie beim *torculus/circumflexus*, einschließlich von Tonrepetitionen, führt, wie oben ausführlicher besprochen. u. a. in der Metzger und der St. Gallischen Notation zur Entwicklung einer anderen Sorte von Zeichen, die hier als „analytisch“ qualifiziert worden sind, denn sie trennen die Bewegung in Einzelpunkte oder andere Einzelzeichen, je nach rhythmischer Bedeutung. Die Fülle an Möglichkeiten der Bildung solcher Zeichen wird durch die Sonderrolle der *virga*, also des alten *accentus acutus* noch vermehrt, z. B. dadurch, daß in Metz die Notwendigkeit besteht, jeweils höchste Schlußtöne einer Folge von „aufsteigenden“ Tönen mit einer *virga* abzuschließen, in St. Gallen, die *virga* generell an der Stelle zu setzen, an der das lokale Maximum liegt. Die Lösung dieser beiden Schriften war deshalb bemerkenswert, weil sie das in den einzügigen Neumen klar raumanaloge Prinzip nun auch auf Einzelzeichenfolgen überträgt, ein bedeutsamer Schritt, der erst nach dem klaren Bewußtsein von Tönen als eigentlichen Elementen der Melodie gefunden worden sein kann — noch die mittelbyzantinische Neumenschrift hat diesen Schritt nicht getan, sondern bleibt bei dem Bezeichneten *gerichteter Schritt*, *σῶμα*, bzw. *gerichteter Sprung*, *πνεῦμα* (was natürlich nichts mit der Bezeichnung *Neume* zu tun hat). Dazu kommt dann noch die jeweilige Richtung als Spezifizierung und schließlich, in der mittelbyzantinischen Notation, das in elementaren Schritten gemessene Ausmaß als weitere Spezifizierung hinzu. Diese Notation findet deshalb (keine Differenzierung der Größe des „elementaren Schrittes“, ob Halb- oder Ganzton) nicht zu echter Rationalität, worauf hier nicht weiter einzugehen ist (vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, passim, oder *Otfried*, S. 79 ff.<sup>81</sup>).

<sup>81</sup>Daß das Bezeichnete auch noch der mittelbyzantinischen, nur scheinbar diastematischen Neumenschrift die gerichtete Bewegung, und darin das jeweilige Ausmaß der Bewegung das Bezeichnete der speziellen Neumen, wie *χαμιλῆ, ὄλιγον* o. ä., bildet, scheint in seiner Bedeutung nicht leicht verstehbar zu sein, so vertraut ist die antik-westliche Einzeltonvorstellung; ein typisches Beispiel für die Unfähigkeit eines klaren Verstehens der Andersartigkeit byzantinischer Notation sind die Ausführungen von Ch. Hannick, der doch tatsächlich in dem Wort *φωνή* den Begriff *Intervall* wiedererkennen will, obwohl *φωνή* nur den elementaren, d. h. zwischen Halb- und Ganztonabstand nicht unterscheidenden, Schritt bezeichnet, aus dem sich alle anderen zusammensetzen, ein — metasprachlich formuliert! — Quintsprung nach oben wird gemessen als *vier elementare Schritte*! Von begrenzenden Einzeltönen weiß daher die *Papadike* nichts; dies heißt natürlich nicht, daß die byzantinischen Sänger nicht Töne gesungen (sondern „durchgeheult“) hätten; nur, das Bezeichnete ihrer Notation, ein erster Ansatz zur Rationalisierung erfaßt nicht Töne und deren Abstand, sondern eben gerichtete Bewegungen und ihr Ausmaß. Dies ist nicht trivial, sondern wesensmäßig eine andere Art der geistigen Repräsentation melodischer Abläufe, weshalb hier nochmals darauf hingewiesen wird.

Die westliche Notation geht anders vor, wenn sie zumindest sehr schnell die Zeichen als Einzeltonzeichen

Von Interesse ist nun, daß nicht alle Schriften die besondere Lösung der Metzger und St. Galischen Notation verwendet haben, sondern eigene Lösungen des genannten Problems aufweisen, indem sie nämlich das Prinzip der Einzigigkeit ebenfalls unter Beibehaltung der Raumanalogie auch für melische Bewegungen in mehreren Schritten bzw. Sprüngen in gleiche Richtung weiterverwenden bzw. erweitern. In der in *Paléographie Musicale* XVI, veröffentlichten *Graduale et Antiphonale* von Noyon, bzw. Mont Renaud, begegnet die nicht ganz unbekanntere Figur eines einzügigen *climacus*; er sieht aus wie ein *R* mit langem Aufstrich oder wie ein am Schluß offenes, nicht zurückgebogenes deutsches  $\beta$  (ein Zeichen, das man in älteren Büchern zur Unterscheidung des neutralen Relativpronomens, und damit von Relativsätzen und relativen Anschlüssen von finalen oder ähnlichen Nebensätzen verwendet finden kann oder wenigstens konnte). Auch wenn angelsächsische Notationen wie die des *Leofric Collectar* (s. dazu die Beiträge von Susan Rankin), vgl. leicht zugänglich Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 114 f., diese Neume, hier in Zusammenhang mit einem vorangehenden Quilisma, zweizügig notieren<sup>82</sup>, nämlich als *flexa*, an deren „Stielchen“ ein weiterer Haken nach rechts, nur tiefer angesetzt ist, auf ein eigentlich zweizüliges Zeichen verweisen, muß man darin wohl doch rein graphische Stilisierung sehen.

Beispiele wie in Italienischen Hss., z. B. die von Jammers, ib., S. 104, zitierte, geben klar zu erkennen, daß der einzügige *climacus*, möglicherweise natürlich auch als *climacifizierter pes*, also als *pes subbipunctatus*, „erweitert“ auftretend analog zur Bedeutung (nebst rein graphischen Stilentwicklungen<sup>83</sup>) als *flexa* nebst direkt „herangeschriebenen“ weiteren Tonzeichen zu verstehen ist. Dies gilt auch für die genannte Hs. in *PM* XVI, wo die Neume klar einzügig notiert ist, als *clivis* mit angefügtem zurückführenden Haken, ganz wie der genannte Buchstabe  $\beta$ . Man notiert also die *flexa*, zwangsläufig für den höchsten Ton, und fügt den auf den ersten tieferen Ton folgenden, ebenfalls (noch) tieferen Ton analog als zweiten *flexa*-Bogen an; eine und nicht als Zeichen für Bewegungen (nebst den genannten Spezifizierungen, Ausmaß und Richtung) versteht. Hier liegt die Bedeutung des westlichen Weges, der unabdingbar für eine wirkliche Rationalisierung des Tonmaterials in einem Tonsystem als Ordnung des melischen Materials von Musik war.

<sup>82</sup>Vergleichbar scheint die Situation in den ebenfalls von Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 110, zitierten Hs. aus Trier oder Prüm, zu sein, wo im All. *Qui timent* ein aufsteigendes Quilisma mit nachfolgendem *climacus* als Quilisma und einzügiger, allerdings mehr Haken als bezeichnete Tönen aufweisender *climacus* notiert wird, entsprechend auf All. *confitebor*, in Schlagers Themenkatalog Nr. 353, der diese Variante allerdings nicht berücksichtigt, sondern eine Tonfolge *cdefed*, also einen *scandicus praepunctatus subbipunctatusque* notiert. Vielleicht trifft die Hypothese von Jammers über eine mögliche umgekehrte Form des Quilisma hier zu. Dagegen findet man die sehr stilisierte Form des einzügigen, besser *zweihakigen climacus* in dem *Leofric Collectar* oft genug auch ohne vorausgehendes Quilisma an, so daß diese Hypothese von Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 114, bei dieser Hs. unwahrscheinlich ist.

Auffällig an diesen *climaci* ist die graphische Freude an der abwärtsführenden Schlangenlinie, die von der Anzahl der Hakenansätze eigentlich bis zu fünf „absteigende“ Töne erwarten läßt, was aber keine überlieferte Version der genannten Alleluias kennt; hier könnte die Schreib„freude“ sich verselbständigt haben.

<sup>83</sup>Z. B. ein mehr als notwendig ausgeführter Schlußbogen.

durchaus einleuchtende Weiterführung der antiken Anregung: An einen nach unten führenden *flexa*-Haken wird einfach ein weiterer ebenso nach unten führender zweiter Haken angefügt; letztlich könnte man dieses Verfahren beliebig fortführen — was aber offensichtlich nicht geschieht, denn *climaci* mit mehr als drei „absteigenden“ Tönen verwenden den einzügigen nebst darunter geschriebenen *puncta*, gehen also (partiell) wieder analytisch vor, was auch nicht gerade im Sinne logischere Homogenität ist; solche „Inkonsequenzen“ muß man bei der Beurteilung der Zeichensystematik beachten!

Bemerkenswert ist nun aber, daß neben dieser einzügigen Form des *climacus* auch die aus Metz und St. Gallen bekannte analytische Form begegnet, allerdings, dem Fehlen graphischer Zeichen für rhythmisches Bezeichnetes in dieser Notation entsprechend nur in einer Form, nämlich in einer, allerdings besonderen Form der *virga* nebst den „folgenden“, tiefer geschriebenen *puncta*. Die Besonderheit der *virga* in dieser Neume zeigt sich darin, daß sie im Unterschied zur normalen *virga* beim *scandicus* oben eine kleine Biegung besitzt, die gleichsam graphisch die anschließende Abwärtsbewegung schon einleitet. Es ist nicht undenkbar, daß das räumliche Analogiedenken sich in dieser Weise auch graphisch, im Zug der *virga* ausdrückt.

Die damit gegebene Opposition zum einzügigen *climacus* etc. kann nichts mit rhythmischen Differenzierungen zu tun haben, denn die entsprechende graphische Unterscheidung ist nicht allgemein, ganz abgesehen davon, daß diese Schrift keine metrischen Zeichen bzw. durchgehend andere rhythmisch zu interpretierende graphische Oppositionen verwendet: Z. B. ist der *pes* immer einzügig, kann also nicht alternativ durch einen analytischen *pes* (für eine bezeichnete *Länge*) „ersetzt“ werden. Die Zeichen sind in dieser Hinsicht eindeutig, besitzen also keine Oppositionen wie in den St. Gallischen und Metzger Schriften.

Die Existenz einer graphischen Opposition nur für eine Neume ist natürlich auffällig, so daß nach Erklärungen, auch im Bereich des Bezeichneten zu fragen ist. Dies allerdings ist von vornherein nicht einfach zu leisten: Das Bestehen einer graphischen Opposition allein für eine bestimmte Neume bzw. deren melisches Bezeichnetes, drei „absteigende“ Töne, ist nicht als Zeichensystematisch natürliche Erscheinung anzusehen.

Man fragt daher einmal nach Parallelen in anderen Bewegungen, z. B. nach der Existenz einzügiger *scandici*, zum anderen natürlich nach der Möglichkeit, daß die Bewegung eines *climacus* vor anderen Bewegungskombinationen vergleichbarer Art so ausgezeichnet sein könnte, um eine zweifache graphische Entsprechung zu erklären. Daß letztere Deutungsmöglichkeit ausgeschlossen ist, dürfte von den methodisch verfügbaren Möglichkeiten her von vornherein klar sein: Was soll man hier an Bedeutungen ausdenken, die dann für andere vergleichbare, z. B. dreitönig „aufsteigende“ Neumen nicht auch zutreffen könnten.

In der angeführten Hs. von Mont Renaud nun findet man den *scandicus* offensichtlich nur in der von St. Gallen und Metz bekannten analytischen Art vor, auf die Möglichkeit, analog zur Erweiterung des Systems durch den einzügigen *climacus* entsprechend mit mehreren nach oben gerichteten (nach oben offenen), direkt aneinander geschriebenen Haken eine ebenfalls einzügige graphische Figur zu finden, verzichtet Mont Renaud also ebenso wie die genannte Hs. aus Trier oder Prüm, die allerdings ja auch den einzügigen *climacus* in einer so seltsamen Form verwendet,

daß die Interpretation des betreffenden Zeichens als *climacus* geradezu zweifelhaft erscheinen könnte. Auch das Meßtonar von Montpellier ist mit der Verwendung nur der analytischen Gestalt den St. Gallischen und Metzger Schreibweisen parallel<sup>84</sup>.

Klar ist in allen betreffenden Hss., daß mit Auftreten von mehr als drei „absteigenden“ Tönen, also bei vier- und mehrtönigen *climacus*-Bewegungen die analytische Darstellung zwingend wird. Die zwei Formen des dreitönigen *climacus* sind also als Besonderheit im Rahmen der Notierung mehrfach absteigender Bewegungen zu bewerten. Dies läßt die Hypothese nicht ganz abwegig erscheinen, daß hier ein Rudiment einer Vermischung vorliegt, einer Vermischung von zwei Traditionen, die nicht kompatibel gemacht wurden, eben weil ein Bedarf z. B. für rhythmische Differenzierung nicht bestand. Daß in einem eindeutig singulären Fall von zwei Formen für die melisch gleiche Bewegung bei klar fehlendem Bezeichneten *Rhythmus* vielleicht tatsächlich ein Nebeneinander an sich gleichbedeutender Zeichen vorliegen könnte, ist also nicht von vornherein als abwegig zu bewerten, kann hier aber nicht endgültig entschieden werden.

Betrachtet man unter dieser Fragestellung — Sinn einer solchen Notationsalternative — das Beispiel im Grad. *Adiuuabit eam Deus* am Schluß des Verses, den Anfang des Schlußmelismas nach *Altissimus* (Formel  $F_{10}$  bei Apel), so findet man melisch wie metrisch identische Aussagen in Metz wie in St. Gallen: Die Tonfolge *ba bGF abGF* ist in der angegebenen Weise gegliedert, wobei unterstrichene Tonbuchstaben die metrische Länge bezeichnen (notiert wird bis auf die letzte *clivis* nach St. Gallen, der *pressus* wird durch das Zeichen für den *oriscus* bezeichnet):



Das Melisma wurde vollständig zitiert, um den Zusammenhang, die Vorbereitung des Höchsttons, und die Stellung der hier gemeinten Wendung erkennbar werden zu lassen (z. B. auch zur Kennzeichnung des Unterschieds zu den dagegen banalen Melismen der volkssprachlichen Lieder). Die Hs. von Mont Renaud, vgl. Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 109, 6. Zeile von unten, über *altissimus* notiert nun *flexa + einzügiger climacus + virga + analytischer climacus*. Dies entspricht vollständig der Notierungsweise von Metz bzw. Laon. St. Gallen notiert demgegenüber die *virga* für den Ton *a* in *abGF* zum Schluß, ihrer Konvention entsprechend sinnvoll als *tractulus*, also nicht als Hochtton der vorausgehenden Neume, sondern als Tieftton der folgenden (warum kein eckiger *pes* verwendet wird, kann man wohl erklären: Der Anfangston des zweiten *climacus* soll kurz sein, was bei einem eckigen *pes* nicht ganz exakt darstellbar gewesen wäre).

Damit hat man einmal die beiden Schreibweisen des *climacus*, einzügig wie analytisch, direkt nacheinander, zum andern aber auf den gleichen Tonhöhen, und, wie die beiden „rhythmischen“

<sup>84</sup>Die Neume, die im *Leofric Collectar*, s. Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 114 f., als einzügiger *scandicus* erscheinen könnte, z. B. ib., S. 115, 5. Notenzeile von unten auf *eum* stellt die, allerdings vergleichbare, Neume eines *torculus resupinus* dar.

Schriften klar zeigen, auch in rhythmisch identischer Form — auch wenn die Nordfranzösische Notation keine rhythmische Differenzierung erkennen läßt, kann das rhythmisch Gemeinte, wie es die beiden anderen Hss. formulieren, ja durchaus bewußt gewesen sein. Die Vermutung einer rhythmischen Differenzierung scheidet hiermit also endgültig aus — schon das Fehlen von vergleichbaren Alternativen bei anderen Neumen schließt eine solche Annahme von vornherein aus.

Damit aber wird die Möglichkeit, daß hier tatsächlich zwei, nicht mehr systematisch ausgemerzte Schreibvarianten als solche, d. h. nur als graphische Varianten zumindest nicht ausgeschlossen, wogegen einen Grund für die Existenz einer solchen Variante zu finden, sozusagen einen Sinn, ebenso zumindest erschwert wird.

Vergleichbar, wenn auch nicht so brauchbar unmittelbar benachbart, ist die Situation der beiden graphischen Varianten, wenn man im Tractus *Qui seminant* die Tonfolge *abaG* auf *in lacrimis* betrachtet, die in Mont Renaud im einzügigen *climacus*, genauer einem einzügig *climatifizierten pes* notiert ist, was auf *metent* seine Parallele für die Tonfolgen *caG abGF* findet (Metz unterscheidet sich hier von St. Gallen leicht), obwohl in St. Gallen und Metz die beiden Wendungen verschieden in Neumen umgesetzt sind:

Metz	
St. Gall	
	in la- cri- mis ... me-

Am Ende unterscheiden sich Metz und St. Gallen etwas, weshalb hier nicht weiter zitiert wird. Klar ist aber, daß die drei im Gradualbuch vergleichbar notierten „absteigenden“ Neumen — *podatus subbipunctatus* in Metz und St. Gallen jedesmal verschieden phrasiert sind, was insbesondere zum Schluß, bei der Wendung *abGF* von Interesse ist: Metz und St. Gallen schließen mit *langem* Ton, St. Gallen hat, im Gegensatz zu Metz, den Schlußton des beiden gemeinsamen *torculus lang* — ein deutlicher Hinweis darauf, daß nicht etwa die Verteilung von *Längen* und *Kürzen* für diese Notierung als — im Gegensatz zum Gradualbuch und zur zitierten nordfranzösischen Überlieferung! — *torculus subpunctatus* verantwortlich sein kann! Es fällt nicht leicht zu verstehen, warum die Folge *abaG* (*lacrimis*) durch *pes subbipunctatus*, die Folge *abGF* aber als *torculus subpunctatus* notiert wird, wenn nicht die Phrasierung schon auf so „kleiner“ Ebene für wesentlich gehalten wurde. Wesentliche rhythmische Unterscheidung wird man nicht behaupten können, denn da lassen beide Notierungsmöglichkeiten ja die entsprechende differenzierte Angabe zu. Die Notierung im Gradualbuch kann somit auch ein Hinweis auf erfolgte Normalisierung sein, und damit auf einen, verständlichen, Verlust an vielleicht kaum hörbaren Nuancen: Es ist klar, daß man zur Erkenntnis der Entwicklung der Neumenschrift auch diachronisch nach Oppositionen hinsichtlich verschiedener Notation melisch, oder auch,



bei rhythmischen Notationen, rhythmisch gleichem Bezeichneten suchen muß. Zu dieser Thematik liegen ja bewundernswerte Arbeiten vor; hier war nur auf das methodische Problem zu verweisen.

Hinsichtlich der Nutzung des nordfranzösisch konventionell einzügigen *climacus* könnte man nun auf die Idee kommen, daß die einzügige Schreibung vielleicht für Wendungen verwendet wird, in denen der Halbton auftritt, um, bei weiterer Beobachtung belehrt zu werden, daß die Wendung *ccaG abGF* in Mont Renaud auch im *climacus*-Teil analytisch notiert wird. St. Gallen und Metz benutzen hier die andere Möglichkeit, einen *pes subbipunctatus* zu notieren, nämlich den *torculus flexus*, was bei Übertragung auf das in Mont Renaud Notierte zu einem Widerspruch führen würde: Die Trennung in *pes* nebst angehängtem *climacus* wird in Mont Renaud einzügig, die die Verbindung der ersten drei Töne phrasierende Schreibung als *torculus flexus* — der Sinn dieses „Neologismus“ dürfte ebenso klar sein wie bei der Wortbildung eines *porrectus resupinus* — notierende Version von St. Gallen und Metz aber analytisch notiert.

Der mögliche Einwand nun, daß die Notation auf *lacrimis*, wo St. Gallen und Metz einen *pes subbipunctatus* notieren, Mont Renaud aber einen einzügigen *climatifizierten pes*, ja notwendig eine andere Bedeutung habe als die Notation auf *semina sua*, trifft nicht zu, denn die Melodie auf *metent* und die auf *semina sua* ist hier identisch, d. h. Mont Renaud notiert die identische Melodie verschieden, einmal einzügig, einmal analytisch. Und das dürfte eigentlich ausreichend sein für die Plausibilität der Vermutung, daß das Nebeneinander der beiden Schreibweisen, die wohlgerneht eine einzige Neume bzw. melische Bewegung betreffen, tatsächlich Rudiment einer nicht mehr systematisierten Vermischung zweier Notationsarten, vielleicht ein Zusammentreffen von zwei Lösungen des gleichen Problems sind. Daß metrische Opposition nur im *climacus*, dann aber nicht auch bei allen anderen Neumen auftreten sollte, wäre eine methodisch zu absurde Annahme. Ergebnis ist auch hier, daß offenbar Redundanzen bestehen, vor allem aber, daß das Neumensystem insgesamt in seiner Redundanz, der Möglichkeit, Gleiches plausibel auf verschiedene Weise zu notieren, keine absolute logische Homogenität besitzt — wohlgerneht: Das System der Neumenzeichen ist gemeint, nicht das System des Bezeichneten; das muß auch hier unterschieden werden!

Schaut man auf vergleichbare, einige Zeit spätere Parallelen, so findet man in der deutschen Ausgabe von W. Apels *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 264, die Bemerkung, daß *die conjunctura ternaria ... im allgemeinen identisch mit der ligatura ternaria* sei, also nur eine andere Schreibweise für deren absteigende Form bedeute, worauf Apel auf einige Beispiele verweist.

Ein überzeugendes Beispiel dafür, daß auch die, wie nun klar sein dürfte, auf die analytische Tradition des *climacus* zurückzuführende *currentes*-Version der absteigenden *ligatura ternaria* bzw. natürlich ihres Bezeichneten, die modalrhythmische Bedeutung des Nachkommens des einzügigen *climacus*, die *ligatura ternaria*, besitzt, findet man in **W**<sub>1</sub>, fol. 127 auf der ersten Wendung der 1. Akkolade. Auch, um wieder ein sehr leicht auffindbares Beispiel zu nennen, in der gleichen Hs. fol. 122, nach dem 1. Klang auf der Seite, findet man bestätigt, daß auch hier W. Apel ein sehr zuverlässiger Autor ist. Das angedeutete Nebeneinander von

zwei Schreibmöglichkeiten des gleichen melischen und hier nun auch rhythmischen Bezeichneten scheint noch in Quellen der Modalnotation weiterzuwirken.

Dies wäre auch keine besonders auffällige Erscheinung, denn schließlich kommt es für die Modalnotation darauf an, daß einmal natürlich die gemeinten Tonhöhen eindeutig bezeichnet sind, ein mit der Linienschrift triviales Postulat, zum andern aber, was in diesem Zusammenhang interessiert, daß die Gruppierung, die jeweilige rhythmische Zusammengehörigkeit klar erkennbar ist, hier also, daß drei Töne als Einheit geschrieben werden, welche Neume das leistet, ist für das Verständnis bei der regelmäßigen Folge ohne jeden Belang; ein einzügiger und ein analytischer *climacus* ist ein *climacus*: Wesentlich, das sei wiederholt, ist nicht die graphische Form der Neume, sondern allein ihre Fähigkeit, rhythmisch zusammengehörige Töne auch als graphisch leicht und eindeutig erkennbare Einheit zu notieren. Daß dies vom analytischen wie vom einzügigen *climacus* in gewünschter Eindeutigkeit geleistet wird, dürfte unbestreitbar sein.

Angesichts dieser Sachverhalte fällt auf, daß Lug, *ib.*, S. 46 f., bei der Diskussion der Relation von Metzger und Nordfranzösischer Notation einstimmiger weltlicher Lieder, nun nicht nur seine unhaltbare Differenzierung von einfachem *climacus* und *climacus* mit Tonwiederholung in der Mitte, die absonderlicherweise keine Tonwiederholung, also die Folge *flexa + flexa* wie *ed de ch ...* o. ä., sondern noch einen „*langen*“, aber einheitlichen Ton bedeuten soll, nun auch noch einen irgendwie mittleren, vielleicht nur eine halbe Tonwiederholung kennenden *climacus* aufstellt. Der analytische *climacus* soll also einen in beiden Anfangstönen kurzen *climacus*, der einzügige aber einen mit kurzem Anfangs- aber mittelkurzem oder mittellangem (was auch immer Lugs Vorstellung sein könnte) Mittelton versehenen *climacus* bedeuten. Daß gerade die Einzigigkeit auf größere Dauer hindeuten soll, ist von der Geschichte der Zeichen her nicht einsehbar. Wenn auch die These insgesamt — auch abgesehen von dem unhaltbaren Postulat, daß alle Melismenschlußtöne lang sein sollten — keine weitere Begründung als Lugs anachronistischen *Zeichenbaum* besitzt, *ib.*, S. 47, so kann man vielleicht auf die Frage verzichten, warum denn eigentlich ausschließlich der *climacus* von solcher rhythmischen Differenzierung betroffen sein sollte, nicht aber die anderen Neumenzeichen. Die These von Lug erweist sich auch hier als nicht akzeptabel<sup>85</sup>: Eine Tonwiederholung, zumal eine der Form *aG GF* kann doch nicht einfach als *climacus* subsummiert werden, zumal wenn er als Folge von zwei *flexae* notiert wird:

<sup>85</sup>Sie verlangt vom Publikum auch einiges an Gläubigkeit: In der ausgebildeten Nordfranzösischen Neumenschrift, der Quadratnotation, unterscheiden sich einzügiger und analytischer *climacus* nur noch von der Gestalt der zwei Schlußnoten: Die analytische Form „überträgt“ die *puncta* in rhombische Größen, die einzügige notiert die Schlußtöne durch quadratische Noten, die einzige Form, die eine einzügige Verbindung durch senkrechte Strichlein zuläßt, hinsichtlich der diastematischen und tonräumlichen Aussage sind beide Formen äquivalent, austauschbar. Lugs Deutung verlangt, daß eine nach seiner Meinung gewollte Differenzierung des mittleren Tons dazu führt, daß nicht nur dieser, sondern auch der Schlußton anders geschrieben wird, wohl weil dieser ja immer lang auszuführen sein soll. Nur, warum man dann nicht sinngemäß den Schlußton wieder quadratisch geschrieben haben sollte, ist wirklich nicht zu verstehen, wenn denn tatsächlich die Neumatoren in solcher Weise einzelne Töne in ihrer rhythmischen Bedeutung hätten auszeichnen wollen: Die Notierung des Schlußtons geschah

Die beiden Formen des *climacus* in der Nordfranzösischen Notation haben eigene Traditionen, sind vorgegeben, aber an keiner Stelle fähig, eine Folge, wie die genannte wiederzugeben, sie sind eben dreitönige Tongruppen (oder, dann ist Einzigigkeit nicht möglich, bezeichnen noch mehr „absteigende“ Töne). Folgen wie die genannte *ed dc ch ...* sind nicht Bezeichnetes des *climacus*, sondern der Folge *flexa + flexa ...*; und daß es die gibt, dafür lassen sich viele Beispiele in allen Schriften finden, warum *GF FE ED DC* in der Metzger Form durch die eckigen *flexae* aneinandergeschrieben, wie dies in der Metzger Notation seit jeher eine die graphische Ebene bestimmende Tendenz ist — man beachte die genannten „Oszillationen“ —, ein einfacher *climacus* sein soll, das muß sich auch schon bei *Belle Doette*, s. o., 3.1.1 auf Seite 545, fragen lassen, ohne eine Antwort erwarten zu können.

Wenn somit Lugs völlig neue Deutung des graphischen Gegensatzes von analytischem und einzüligem *climacus* auf eine (von ihm für nicht beachtenswert gehaltene) Tradition zu verweisen wäre, in der noch keine Melodien von Trouvères aufgezeichnet wurden, so bleibt die Frage, wie und ob eine solche, parallele graphische Opposition auch hinsichtlich der aufsteigenden Tonfolge, der *scandicus*-Neumen besteht; das müßte es ja dann zwangsläufig auch geben, wollte man nicht bestimmte melische Bewegungen in ganz bestimmter Weise rhythmisch erscheinen lassen, andere aber nicht, was eine stilistisch wohl zu merkwürdige methodische a priori Forderung darstellen würde<sup>86</sup>.

Daß Benevent und überhaupt viele italienische Neumenschriften den einzüligigen *scandicus* kennen, ist bekannt (und nicht notwendig ein Hinweis darauf, daß Benevent eine vor 800 reichende, schriftliche Tradition des Gregorianischen Chorals repräsentiere); schöne, leicht zugängliche Beispiele finden sich etwa bei Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, S. 93. Wie bereits zu der wahrscheinlich auch von Guido benutzten Notation bemerkt, s. o., Anm. 115 auf Seite 437,

---

dann nach Laune? Die völlig ungegründete Erfindung von zwei, rhythmisch auch noch so seltsam nur auf den mittleren Ton bezogenen Arten des dreitönigen *climacus* widerspricht der Neumensystematik. Völlig übersehen wird auch, daß die metrische, d. h. zeitquantitative Bedeutung von Ligaturen in der Modalnotation, die nicht das ursprüngliche Bezeichnete ist, nur die Regelmäßigkeit der Gruppenbildung, nicht irgendeine rhythmische Natur der einzelnen Ligatur als Zeichen besitzt: Die gleichförmige Ligaturenfolge, also *3li 2li 2li ...*, ist das rhythmische Zeichen, nicht die einzelne Ligatur als Zeichen an sich, das wird sie erst in der Rationalisierung durch Johannes de Garlandia: Es gibt nicht den geringsten neumengeschichtlichen Anhalt dafür, die angesprochenen Arten des *climacus* plötzlich rhythmisch, und dann noch so merkwürdig, zu deuten.

<sup>86</sup>Lugs methodischer Lapsus liegt hier darin, daß es ja kaum angeht, seine rhythmischen Entdeckungen nur auf absteigende Töne zu begründen. Da seine Thesen hier bei der Identifizierung einer Folge von *flexae* mit einem *climacus* sowieso nicht nachvollziehbar sind, kommt hier noch ein weiteres Gegenargument hinzu; auch der Gedankengang hat erhebliche Probleme mit logischer Methodik: Wenn es eine solche Opposition auf der Zeichenebene gibt, diese auch eine bestimmte rhythmische Bedeutung haben soll, muß natürlich nach entsprechenden Oppositionen in anderen Tonfolgen gesucht werden, sonst ist der Nachweis eines Unterschieds des Bezeichneten ausgeschlossen. Es ist kaum ein Trost, daß eine gar nicht kleine Anzahl neumenkundlicher Arbeiten auf solchen unsystematischen ad hoc Deutungen beruht und nicht die für Zeichensysteme unabdingbare Unterscheidung in die drei Ebenen beachtet.

herrscht auch in Benevent keine logisch systematische Homogenität auf der Zeichenebene: Der *climacus* wird analytisch notiert, sogar mit einem eigenen Zeichen für den tiefsten Ton, der *scandicus* aber einzügig — ohne jedes Problem für das Verständnis, die Gruppierung wie die Tonhöhen sind immer klar erkennbar. Im Gegensatz zu Hss. mit nordfranzösischer Notation, wie *Corbie*, etwa *PM 3*, Pl. 191, wo nebeneinander analytischer *scandicus*, einzügiger *climacus* und analytischer *climacus*, letzterer offenbar seltener, auftreten, scheinen die meisten italienischen Notationen jeweils nur eine Notation zu benutzen, für den *scandicus* eine einzügige, für den *climacus* eine analytische Form. Daß die graphische Opposition von zwei Formen des *climacus* redundant sein dürfte, natürlich hinsichtlich des Bezeichneten, zeigt etwa in der genannten Hs. aus *Corbie*, *PM 3*, Pl. 191, im Melisma nach *Domine*, wo die Folge *deca hcaF aFaGF* in St. Gallen — hier wird immer die im *Graduale Triplex* angeführte Neumierung herangezogen — einen am Ende langen *torculus + tractulus*, eine total analytische Folge *punctum + punctum + tractulus + tractulus* und *porrectus subbipunctatus* schreibt, in Metz aber *torculus + tractulus*, *punctum + flexa + tractulus* und *flexa + analytischer*, kurzer *climacus* notiert wird. *Corbie* verwendet beim ersten Mal für die drei absteigenden Töne einen einzügigen *climacus*, also für die in St. Gallen und Metz langen Töne, für die folgenden den analytischen *climacus*, wo St. Gallen zwei lange, Metz wenigstens den letzten Ton lang hat, um dann die zwei kurzen „absteigenden“ Töne wieder einzügig zu notieren — demnach besteht kein Bezug zu dem Gemeinten der alten, rhythmischen Schriften.

Man kann also voraussetzen, daß auch hier tatsächlich, wie auch *PM 3*, Pl. 183, eine echte graphische Redundanz vorliegt, vgl. auch *ib.*, Pl. 188 c. Andererseits gibt es wahrscheinlich auch konsequente Neumierungen, d. h. Neumatoren bzw. Schulen, die auf Systematik auch auf der Zeichenebene achten, wie *ib.*, Pl. 185, aus Angers, zeigt, wo offenbar *climacus* und *scandicus* nur analytisch auftreten. Hier ist kein Bedeutungsunterschied zu erkennen<sup>87</sup>.

Was nun den einzügigen *scandicus* anbelangt, so bestehen auch in den schon ausgebildeten Quadratneumierungen verschiedene Möglichkeiten. Das moderne römische Gradualbuch verwendet dafür einen *pes praepunctatus*, in zahlreichen Hss. des 12. Jh. aber, ausweislich der Zusammenstellung in *PM 3*, z. B. Pl. 194 und 196, begegnet die Form eines *pes + virga*, die genauso sinnvoll ist wie die römische Lösung. Auch hier liegen offenbar redundant<sup>88</sup> Bildungsmöglichkeiten vor, die aus den verfügbaren, nicht mehr zu einer Unterscheidung von verschiedenem Bezeichneten genutzten Möglichkeiten eben eine auswählen, bzw. aus nebeneinander bestehenden, gleichwertigen Lösungen jeweils eine orthographisch machen; die St. Gallische Notation ist hier klar in der rein analytischen Bildung einer *virga praebipunctata* (auch hier sollte man

<sup>87</sup>Denkbar wäre, und durch nicht ausschließlichen, aber wohl dominanten Gebrauch in der *Trouvère*-Liederhs. **Arsenal**, in *MMM XI* mit dem Sigl **K** versehen, nahegelegt, eine rein graphische Differenzierung, die den einzügigen *scandicus* meist, nicht immer, für drei „absteigende“ Töne verwendet, die nicht skalisch, sondern mit Sprung, wenigstens an einer Stelle voranschreiten, den analytischen für skalische Abstiege; auch so etwas wäre als Möglichkeit, vielleicht einer späteren neuen Aufgabenstellung zu beachten.

<sup>88</sup>Über die Fälle von oder mit *oriscus* oder *pes quassus* hinaus gehend.

beachten, daß die Differenzierung einer solchen Benennung in ein Substantiv und ein, höchst unschön, qualifizierendes Adjektiv natürlich nicht etwas wie eine musikalisch höhere Wertigkeit des mit *virga* bezeichneten Tons bedeutet, oder eine Hierarchie von „vasallenartigen“ Vortönen und einem Hauptton: Die Bezeichnung leitet sich einfach davon ab, daß man das graphisch merkmalsreichste Bestandteil der Komplexneume als Substantiv setzt). Weil mit der Linien-schrift keine Probleme mehr hinsichtlich der melischen Interpretation bestanden, andererseits die Unterschiede der ursprünglich rhythmischen Oppositionen schon lange aufgegeben waren (wenn sie in der betreffenden Notation überhaupt je genutzt wurden, also ein entsprechendes Bezeichnetes bestand), konnten sich verschiedene, z. T. eben auch redundante Schreibmöglichkeiten entwickeln<sup>89</sup>. Um hieraus auf Unterschiede eines Bezeichneten zu schließen, müßte man

---

<sup>89</sup>**Emma Hornby und der oriscus** Natürlich ist hier auch zu beachten, daß offensichtlich jüngere Neumenschriften zunächst bestimmte Redundanzen übernehmen z. B. durch Wegfall einer Differenzierung des Bezeichneten oder überhaupt eines Bezeichneten, um dann in ihrer nun eigenen Entwicklung solche graphischen Überflüssigkeiten auszumerzen — oder auch nebeneinander, ohne Unterschied des Bezeichneten bestehen ließen, sozusagen als alternative Orthographie des Gleichen.

Ein Beispiel dafür findet man in Stäbleins *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 146: Die Anzahl von Formen für die *flexa* ist in den frühen Hss. auffällig; warum? Nun, weil die gegengerichtete melische Bewegung, der *pes* nur eine Form aufweist.

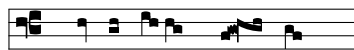
Auch hartnäckige Vertreter der Meinung, daß man Neumen nicht systematisch, sondern ad hoc, nach Laune oder lokalem musikalischem Fühlen, oder gar nach rhetorisch deklamatorischem Ausdrucksbedürfnis interpretieren müsse, dürften aus einem solchen Gegensatz die Rechtfertigung der Meinung anerkennen, daß man nicht einfach, etwa in Spalte 3 (*Abb. 31*) von Stäbleins Schema, aus vier graphisch verschiedenen *flexae* jeweils auf, z. B. rhythmisch, vier verschiedene Arten von Bezeichneten schließen kann, wenn man für die aufsteigende Entsprechung dann eben nur eine einzige graphische Form findet: Wie gesagt, daß etwa rhythmische Unterschiede nur bei absteigenden, nicht bei aufsteigenden melischen Bewegungen existent gewesen seien, wäre eine Behauptung, die zu begründen einiger Arbeit bedürfte. Man kann also auch annehmen, insbesondere in Hinblick auf die weitere Entwicklung, nämlich Reduzierung der graphischen Alternativen, daß hier zunächst Graphien übernommen wurden, ohne daß deren Bezeichnetes verstanden oder für relevant gehalten wurde — daß schon die Vorlage graphische Redundanzen aufgewiesen haben könnte, ist natürlich auch nicht auszuschließen. Man wird also vor allem Neumenschriften, die von ihren ersten Belegen an diastematisch auftreten, nicht von vornherein als besonders alt oder authentisch ansehen, und einfach mit dem Verweis auf (angeblich) verlorene Zeugnisse die bestehende Quellenlage für irrelevant erklären können, wie dies z. B. bei der Beneventanischen Notation üblich ist — um diese Quellen unbedingt als geradezu urursprünglich für die Gregorianik ansehen zu können; darauf wird noch im 2. Teil eingegangen. Bei der Aquitanischen Notation lassen sich ältere Vorbilder offenbar noch deutlicher erkennen.

Ein weiteres Beispiel der Entwicklung zur „Entdifferenzierung“ eines Bezeichneten hat Emma Hornby, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 8th Centuries ...*, *The Journal of Musicology*, 21, S. 418 ff., S. 427 f., gefunden, ohne allerdings die Tatsachen adäquat interpretieren zu können: Es geht darum, daß in einer der bekannten Medialformeln der Tractus des 8. Tons in Metz — hier als Sigl für die im *Graduale Triplex* verwandte Hs. verwendet — identische Tonfolgen einmal so und einmal anders, z. T. auch im gleichen Tractus, notiert werden können; die Quadratnotation kann die beiden Notationen überhaupt nicht mehr unterscheiden. Ein Zeichen dafür, daß eine Opposition des Bezeichneten nicht

also erhebliche statistische Arbeit leisten. Dies ist aber ersichtlich nicht möglich. Man kann mehr bestand.

Melodisch geht es um die Notierung einer Folge von zwei *clives*, bei der der Schlußton der ersten auf gleicher Tonhöhe mit dem Anfangston der zweiten steht, also um Folgen wie *ec cG*, *fd dc* u. ä. Tonwiederholungen in Gruppen solcher Art werden gerne graphisch wie mit einer „Sonderneume“, als *oriscus*, notiert, in Metz also mit der Schlangenlinie, statt mit einem einfachen, waagrechten oder schrägen Strichlein. Dies ist ebenso bekannt, wie der Umstand, daß der Unterschied zwischen sozusagen einfacher Tonwiederholung und Tonwiederholung „mit“ *oriscus/pressus* für die weiteren Entwicklungsstadien der Notation keine Bedeutung mehr hat — ein Hinweis, den man vielleicht nicht unbeachtet lassen sollte.

Im Allgemeinen nun entspricht dem *pressus/oriscus* in St. Galler Notation in Metz meist die gleiche Neume; dies ist jedoch nicht immer der Fall, wie z. B. im All. *Laudate Dominum* auf *omnes*:



om-nes            gen- tes

St. Gallen schreibt an der betreffenden Stelle eine *flexa praebipunctata + pressus*, Metz dagegen ein *punctum + podatus-flexa-flexa*, in der üblichen „kurzen“, d. h. graphisch ligierten Form, „verzichtet“ hier also auf einen *pressus*. Man kann dies natürlich auf aufführungsmäßige Unterschiede zurückführen, wobei das, was der *pressus* wirklich bezeichnet, kaum noch zu rekonstruieren ist; klar ist, daß der *pressus* meistens in Zusammenhang mit offenbar *kurzen* Tönen auftritt, darauf verweisen die zahlreichen Stellen, wo melisch identische Tonfolgen in St. Gallen mit einfach episemierter *flexa* oder in Metz als nicht ligierte *clivis* notiert werden. Immerhin findet man auch Beispiele ausdrücklich „langer“ *pressus* wie im All. *Excita, Domine*, wo Metz einen *pressus* in getrennter Notation nebst hinzugefügtem *a*, also wohl *augere*, schreibt — der *pressus* selbst ist demnach von Natur aus nicht notwendig *lang* (die motivische Gestaltung des Jubilus benötigt wohl keine expliziten Hinweise, dreimal wird die gleiche motivische Gestalt jeweils charakteristisch verändert gesungen; eine Parallele im *versus* auf *et veni*):



Al-le-lu-ia

AR weist hier übrigens statt der *pressus* Tonwiederholung einen Wechselton auf, *aba(G)aGF*, *aba-GaGFE* — vielleicht ein Hinweis auf die Ausführungsart als „minimaler Triller“? Dazu paßte von der „Anschaulichkeit“ her gesehen die „Schlangenlinie“ des Zeichens gar nicht schlecht — dann hätte man sogar in diesem Zeichen doch tonräumliche Anschaulichkeit.

Von Interesse für die hier gestellte Frage ist jedoch, daß St. Gallen eindeutig „kurz“ notiert, *runder pes subbipunctatus + pressus*, Metz dagegen die ersten vier Töne ebenfalls kurz, den *pressus* dann aber ausdrücklich *lang*; der Romanusbuchstabe ist eindeutig bezogen auf den *pressus*, denn der abschließende *tractulus* oder *Fähnchen* ist wohl *longa* (andererseits muß man in Metz den den *iubilus* abschließenden, einzülig notierten *pressus* klar als Äquivalent einer *kurzen clivis* ansehen), wogegen in St. Gallen der Schlußton des *pressus* immer ein *kurzes punctum* ist. Damit ergibt sich vielleicht ein Auffassungsunterschied, den man nicht als Überlieferungs-differenz oder sonst so etwas deuten muß, sondern eben als Auffassungs-differenz; vielleicht eine agogische Dehnung, keine volle Länge, aber auch

nicht ganz kurz — und warum sollte dies nicht möglich sein, was für neuere Musik mit viel reicherer Notation trivial ist: Gleiche melodische Gestalt kann vortragmäßig verschieden aufgefaßt werden, was dann faßbar wird, wenn die ja ohnehin „vagen“ Romanusstaben solche Hinweise notierbar machen: Daß diese Zusatzbuchstaben die Rationalität von Tonbuchstaben gehabt hätten, wird ja wohl niemand behaupten wollen (ein „normales“ *longa* Beispiel findet man im Grad. *Qui sedes, Domine* auf *super cherubim*).

Daß eine echte Opposition zwischen Tonrepetition mit *pressus/oriscus* und kurzer Tonwiederholung in gleicher Situation bestanden haben muß, zeigt das Off. *Bendixisti, Domine* auf *captivitatem*.

Hinsichtlich Tonfolgen mit Tonrepetition in „umgekehrter“ Richtung, wie etwa *acca* scheint ein *oriscus/pressus* in beiden Hss. nur selten aufzutreten, so daß man folgern kann, in dieser melodischen Situation scheint es das Bezeichnete des *pressus/oriscus* wesentlich seltener, vielleicht ursprünglich nicht gegeben zu haben, was eigentlich auffällig ist — man muß natürlich auch solche Oppositionen bilden bzw. betrachten. Man findet ein Beispiel in der Comm. *Revelabitur gloria Domini*:



glo- ri- a Do- mi- ni

St. Gallen notiert nach dem *scandicus* auf *glo-* eine *flexa* nebst *c* auf *-ri-*, Metz dagegen notiert auf *-ri-* einen (einzügigen) *oriscus*, also das im waagrechten Strichlein mäandernde Äquivalent der *kurzen flexa*. Es gibt also auch zwischen den beiden Notationstraditionen den Unterschied, daß St. Gallen keinen *oriscus* kennt, wohl aber Metz; ob sich dieser Unterschied auf die geschilderte melische Situation beschränkt, wäre natürlich statistisch abzusichern (vgl. noch im Off. *Tui sunt caeli*).

Man kann solche Unterschiede dadurch begründen, daß es sich bei dieser, eindeutig „kurzen“ Neume um ein nicht als essentiell verstandenes Ornament handelt, das zwei handschriftliche Traditionen gelegentlich, nicht gerade häufig!, unterschiedlich anwenden — in Vergleich mit der Notierung von Ornamenten in barocken Notenhss. erscheint die Konsistenz der Gregorianischen Hss. auch in solchen — eventuell so zu bezeichnenden — *Zierneumen* übrigens als erstaunlich.

Wenn aber nun in einer Notationstradition, ja in einer Hs. und dann noch bei identischen Formeln ohne ersichtlichen Grund die gleiche Wendung als *oriscus* oder „einfache“ *flexa* notiert wird, entsteht natürlich ein Problem der Interpretation. Emma Hornby löst dies mit der Behauptung *the tradition was not stable*, ib., S. 428. Dazu müßte man natürlich erst fragen, was hier an Tradition gemeint ist: Die Meinung, daß die Formeln jeweils verschieden gesungen wurden, kann bei einem Ornament natürlich denkbar sein — daß der *oriscus* ein Ornament im Sinne etwa eines barocken *Pralltrillers*, *Mordents* o. ä. gewesen ist, wissen wir allerdings nicht (wenn, s. ib., S. 426, Anm. 39, sogar bekannt ist, daß *r* mit *ohne Vibrato* zu deuten ist, kann Verf. über solches tiefreichendes Wissen nur staunend verstummen). Natürlich geht es dabei auch um die Frage, ob es eine Differenzierung zwischen ornamentalen und strukturell wesentlichen Elementen der Melodien gibt.

Hinzu kommen aber noch zwei Beobachtungen: 1.) Die Opposition von *einzügiger flexa* und *oriscus/pressus* entspricht nicht der Opposition zwischen Notentext nebst hinzugefügtem oder fehlendem *Mordent*, sondern ist als Opposition, also ausschließend notiert; 2.) wird man kaum annehmen können, daß beim Auftreten der identischen Formel in zwei aufeinanderfolgenden Versen ein und desselben *tractus* die betreffende Stelle einmal „einfach“, „nur“ mit *flexa*, das andere Mal aber „ornamentiert“, mit *oriscus/pressus* gesungen worden sein könne, wie dies Emma Hornby beim *Tractus Vineae facta* in

damit bei weiterer Betrachtung der Neumenschriften in späterer Zeit auf die Vorstellungen von der Mittelkadenz des 2. gegenüber der des 3. Verses beobachtet hat: Wo Metz auf *et plantavit vineam Sorec* mit *einzigiger flexa*, im dritten Vers *Et torcular fodit in ea* dagegen mit *oriscus* notiert, notiert Greg beidemale „normale“ *flexae*, eine davon noch mit einem *t* (s. u.).

Was soll man davon halten? Wie Emma Hornby zeigt, beschränkt sich dieser Unterschied nicht auf diesen einen Tractus, sondern findet sich öfter; ein einfaches Verschreiben — das auch nicht ganz insignifikant wäre — kann man also nicht annehmen.

Zunächst bleibt also die Frage, was Emma Hornbys Diktum eigentlich meint: Eine *not stable* Art der Ausführung — in einem einzigen Detail! —, oder in der Notation. Ersteres erscheint als eine absurde Annahme, will man nicht fakultative Ornamente annehmen, was dann aber auch keine *Instabilität* der Ausführung bedeuten kann. Es bleibt also die zweite Interpretation. Da muß man nun fragen: Wie ist es möglich, daß ein Notator eine graphisch eindeutige (und homogene) Opposition einfach aufheben bzw. ignorieren kann — wenn der Zeichenopposition ein ebenso eindeutiger Unterschied des Bezeichneten entspricht, erscheint das Handeln des Notators als unverständlich, gerade in der direkten Folge der identischen Formel kann man eine Differenz der Ausführung nicht einfach als selbstverständlich ansehen — und wie gesagt, der Unterschied zu einem an einer Parallestelle „fehlenden“ Mordenten ist nicht vergleichbar: Es handelt sich da um ein fakultatives, leicht ergänzbares Zusatzzeichen!

Was bleibt also als Erklärung für solche graphischen Unterschiede — daß hier verschiedene Notationen vorliegen, erscheint nicht als tiefe Folgerung, sondern als, vielleicht etwas aufwendige Formulierung des beschriebenen Sachverhalts.

Zur Lösung des Problems mag man sich an die oben erwähnte Entwicklung der Metzger Schrift erinnern: Die graphische Opposition verschwindet. Damit aber bietet sich die Lösung geradezu zwangsläufig an: Für den Notator von Metz hatte der Prozeß des Verschwindens der Opposition des Bezeichneten bereits eingesetzt; er schreibt sicher noch ab und bewahrt damit den traditionellen Stand, bei voraussetzendem Einsatz eigenen Denkens aber kann es ihm auch passieren, daß er einfach die melische Bewegung notiert, also daß sich hier seine eigene Ausführungserfahrung in seine Notierungsarbeit „eingeschlichen“ hat, ohne daß dies für irgendjemanden, wie einen korrigierenden Lektor, oder ihn selbst, ein echter Kontrast gewesen sein muß: Bei Verschwinden des Unterschieds des Bezeichneten *oriscus* zum rein melischen Merkmal Tonwiederholung war auch die graphische Opposition höchstens noch ein Rudiment pietätvollen Abschreibens, das ohne Skrupel gelegentlich verlassen werden konnte. Denn, daß die Notierung einer einfachen *flexa* gegenüber dem geschlängelten Strichlein des *oriscus* eine vom Schreibvorgang her verständliche Bequemlichkeit darstelle, wird wohl niemand behaupten wollen; er käme da auch in Schwierigkeiten in Hinblick auf die Notationsweise, die sich endgültig für den betreffenden melischen Sachverhalt durchgesetzt hat, d. h. Schreibkonvention geworden ist. Auch hier wird erkennbar, daß die Heranziehung solcher graphischen Unterschiede auch noch zur Bestätigung, ja zum Beweis der — angeblichen — *oral tradition* Vagheit oder wesentlicher *Instabilität* der Überlieferung unhaltbar ist, aber auch, daß die Betrachtung der betreffenden Sachverhalte eine gewisse Breite des Wissens und der Argumentationsfähigkeit voraussetzt, um nicht zu unbrauchbaren Behauptungen zu führen. Hier handelt es sich nicht um *Instabilität*, sondern um orthographische Entwicklungen; merke: Auch die Neumenschriften entwickeln sich. Das muß man als Möglichkeit auch beachten. Und es sei wiederholt, der von Emma Hornby so vehement als hochbedeutsam herausgekehrte Unterschied der Notation einer identischen Formel betrifft einen geradezu minimalen Teil, nicht die melodische Form, sondern deren Notation: Wirklichkeit und Notiertes müssen nicht als identisch angesetzt werden, auch hier gilt, Gemeintes, Bezeichnetes und Zeichen betreffen verschiedene Phänomene: Wer wollte nachweisen, daß



Lug mit Vorteil verzichten.

## 3.2 Zu neuesten Entdeckungen zur rhythmischen Angaben arhythmischer Neumenschriften und ihre Folgen für die Geschichte der Modalnotation

### 3.2.1 Zum Gemeinten der Modalrhythmik und ihrer Notation

#### 3.2.1.1 Ligaturen und ihr Bezeichnetes in der Modalnotation; einige Vorbemerkungen

Wie zu erwarten, führen die neuesten Entdeckungen über die — angebliche — Existenz eines rhythmischen Bezeichnetes für Neumenschriften, die ihre frühere rhythmische Differenzierung verloren haben, ohne eigene Zeichen — denn die Ligaturen sind alte Konvention — auch zu neuesten Erkenntnissen über Natur, Sinn und Notierung der Modalnotation. Dabei ist zunächst zu beachten, daß selbst bei Akzeptanz von Lugs These Folgerungen für die Modalrhythmik ausgeschlossen sind: Seine Deutung betrifft nicht den übergeordneten Rhythmus. Die modale *brevis* ist aber kein ornamentaler Wert, sondern rhythmuskonstituierend, also kleinstes Element des rhythmischen Schemas. Die *semibreves*, die auf, modern oder mensural gesehen, verschiedenen Ebenen der Wertehierarchie erscheinen, wurden als selbständiger Messung unfähig angesehen (sie sind *ultra mensuram* — daß die Diskrepanz zwischen klar zeitquantitativ bewerteten und nicht bewertbaren Notenzeichen zur Diskussion und schließlich zur Lösung des Problems geführt hat, kann als direktes Ergebnis dieser historischen Gegebenheit der Nutzung von Neumen, d. h. deren Fähigkeit, Tongruppen zusammenzufassen, für die „neue“ rhythmische Aufgabe einer Bezeichnung der Konstituenten des modalen Rhythmus gesehen werden.

Schaut man dazu einmal in die mit Recht berühmten *flors del gay saber*, findet man, daß sich der Autor darüber ärgert, daß die Tanzgattungen, wie *estampida*, (scheinbar) so schnell geworden sind, d. h. so *kurze* Notenwerte benutzen, wie die Motetten, daß die eigentliche rhythmische Natur der Gattungen geradezu aufgehoben werde. Hier liegt eine Stilisierung vor, wie auch sonst oft genug in der Musikgeschichte zu beobachten: Die (zunehmenden) ornamentalen kleinen Werte lösen den ursprünglichen Grundrhythmus auf, und wo findet man das wieder? Wie der Autor korrekt bemerkt, in den Motetten. Aber nur in der Mehrstimmigkeit führt diese Entwicklung dazu, daß man eben ein Zeichensystem erfindet, daß kein Wert, so klein oder groß er auch sei, bzw. eher, ob er sich von der traditionellen Relation zum nächstkleineren 1:2 unterscheidet oder nicht — also *ultra mensuram* — rhythmisch nicht gemessen würde: Diese alte, die unterschiedliche Notation eines, wie gesagt, minimalen Unterschieds ein melodisch verschiedenes Gemeintes bedeuten müsse?

aus der theoretischen Vorgabe, daß es nur zwei Werte gibt, aber wohl auch der Natur des Modalrhythmus, aus regelmäßig wiederholten Gruppen von zwei rhythmischen Elementarwerten zu bestehen, abzuleitende Kategorie *ultra mensuram* wir eliminiert.

Damit löst sich die Theorie wie die Praxis von der Primitivität einer Rhythmik, die grundsätzlich auf zwei verschiedenen Werten beruht, wie die antike Metrik, die Modalnotation und andere derartige modale Bildungen: Die Zweiteiligkeit der Elemente antiker Rhythmik wie der modalen Rhythmik<sup>90</sup> — wird relativiert in ein System mit vielen Ebenen, auf deren jeder entsprechende zeitquantitative Relationen wie in der zweiteiligen Metrik existieren können; die Dauerrelation von  $1 : 2$  kann nun in gedanklich beliebig vielen, und aufeinander bezogenen „Dimensionen“ bezeichnet werden, ob zwischen *maxima longaque*, *longa brevisque*, *brevis semibrevisque*, *semibrevis minimaque* und spekulativ beliebig weiter so gehend — wobei die zentrale Errungenschaft darin liegt, daß jede der Ebenen immer aufeinander bezogen ist, also die *maxima* immer ein Wert ist, der aus der entsprechenden Zahl von *longae*, die *longae* aus *breves* etc. bestehen. Hinzu kommt die Erkenntnis, daß die Summe der beiden Grundwerte notwendig einen eigenen Wert darstellt, der, wie auch immer, zu bezeichnen war.

Hier liegt ein Sprung in der Erweiterung der Denkmöglichkeit von Rhythmus vor, das Erreichen eines Systems von Bezeichnetem, das beliebig viele, weit über menschliche rhythmische Gestaltbildungsfähigkeit hinausgehende, rhythmische Komplexität zuließ. Aristoxenus war natürlich klar, daß man eine *brevis*, bzw. musiktheoretisch abstrakt, einen *χρόνος πρώτος* in beliebiger — in gewissem Rahmen — wirklicher Dauer ausführen konnte, wenn nur die jeweiligen Proportionen korrekt eingehalten werden; darüber hinaus geht die Theorie aber nicht, daß sich etwa eine besonders langsame *brevis* zu einer besonders schnellen in einer Proportion verhalten könne, auch das ist vielleicht in seiner verlorenen Schrift über den *χρόνος πρώτος* enthalten, nur, das System selbst bleibt immer nur zweiteilig (größere Dauern, wie dreizeitige Zeiten, muß Augustin dann durch Kombination mit Pausen konstruieren). Die Praxis, die damit nicht auskommen konnte, geht sehr einfach vor, indem ein absoluter kleinster (natürlich nicht absolut gesetzter, sondern in Bezug auf das Tempo so verstandener) Wert gesetzt, und rhythmische Vielfalt auf dessen Vielfache gesetzt werden; ein einfacheres System, das vielleicht auch funktioniert hätte. Die mittelalterliche Entwicklung setzt im Grunde ein System von aufeinander bezogenen zwei- und notwendig nun auch dreiteiligen Systemen von rhythmischen Werten als rhythmischer Bewegungsraum fest. Dies aber sei nur als trivialer Ausblick angedeutet. Von der Systematik des Bezeichneten und der Zeichen her gibt es also keine ornamentalen Töne mehr, denn alle sind einer bestimmten Meßbarkeit unterworfen.

Was in der vormensuralen Rhythmik die Existenz von zwei Grundwerten und deren, rhythmisch nicht konstitutiven Ornamentierungen bedeutet, kann man sich z. B. noch an dem, hinsichtlich der Zeitquantitäten natürlich vollständig, d. h. in allen rhythmischen Werten exakt notierten 3. Lai, *Pour ce qu'on puist mieus retraire* von Machaut, ed. F. Ludwig, S. 26 (216),

<sup>90</sup>Das und nichts anderes läßt die beiden Systeme parallelisieren, also nur sehr partiell, sozusagen auf der Ebene der Regelmäßigkeit der Gruppenfolgen und dann der Ebene der theoretischen Grundlagen der zwei elementaren Werte.

deutlich machen. Der Rhythmus ist ein variabler 1. Modus (natürlich unter Einschluß von *fractio modi*) — es kommt hier auf den übergeordneten Rhythmus, nicht die Ebene der verfügbaren Notenwerte an —, d. h. neben der Folge *lang kurz, lang kurz* findet man auch *kurz lang, kurz lang*, oder nur *kurz kurz kurz, kurz kurz kurz*, auch Muster wie *kurz lang lang kurz* treten auf: Gegenüber dem ursprünglichen Modalrhythmus ist hier also der Takt zur obersten Ebene geworden, dessen Identität erfüllt ist in allen diesen metrischen Ausfüllungen<sup>91</sup>. Dabei wird aus dem Vorgang der syllabischen Textierung von Klauseln zur Motette<sup>92</sup> sofort klar, was die kleinsten Träger des Rhythmus sind, nämlich die einzelnen silbischen Töne; der Silbe des Textes entspricht das konstituierende Element des Rhythmus<sup>93</sup>, was natürlich nicht bedeutet, daß der poetische Rhythmus jeweils den musikalischen generiert haben müsse (oder umgekehrt): Die übergeordnete poetische Rhythmik kann sich allein in der akzentischen Reimstruktur und der Silbenzahl, den beiden Konstituenten rhythmischer Dichtung ausdrücken. Es bedeutet aber, daß

<sup>91</sup>Dies ist als Teil der musikalischen Gestaltbildung zu sehen: Ganz verschiedene metrische „Füllungen“ konstituieren eine Klasse, den bestimmten Takt. In der theoretisch definierten modalen Rhythmik, die eine starke Vereinfachung der Fülle von rhythmischen Ordnungen der weltlichen Musik gewesen sein kann, ist dagegen die metrische Sequenz bzw. der zugeordnete oder zugehörige Rhythmus — im Sinne der Unterscheidung von rhythmischer und metrischer Dichtung — die höchste Ebene der Klassenbildung; also die regelmäßige Sequenz rhythmisch identischer Elementargruppen. Dies entspricht der antiken Metrik. Die modale Rhythmik ist jedoch deutlich noch stärker eingeschränkt, denn da konstituiert die übergeordnete rhythmische Klasse der elementare jonische etc. Versfuß, die Folge *kurz kurz* oder *kurz lang* etc. und die entsprechenden anderen Folgen die eigentliche rhythmische Klasse, denn die höheren Einheiten der *ordines* sind willkürliche Setzungen, vielleicht bestimmt von periodisch korrespondenzbildenden rhythmischen Faktoren, nicht aber die Klasse des *modus* konstituierende Größen.

<sup>92</sup>Verf. weiß um die vielen Theorien, die die Motette als ursprünglich o. ä. postulieren, was er dazu zu sagen hat, findet man im betreffenden Band von *Musik als Unterhaltung*; ein Titel, der offenbar Schwierigkeiten macht, weil die betreffenden Fachfreunde nicht verstanden haben, daß Augustin jedes autonome Hören oder Erleben von Musik, also genuin musikalische Unterhaltung, strikt als Sünde erkannt hat, wogegen Aristoteles diese Unterhaltung als geradezu unabdingbar für das menschliche Leben postuliert; aber, wie kann man sich auf Augustin oder Aristoteles berufen? Nun, weil ihre Vorstellungen sozusagen den Rahmen für die wertungsgeschichtliche Entwicklung von der liturgisch bestimmten Epoche abendländischer Musik zur weltlichen Epoche bilden: Darf man über so etwas nicht nachdenken? Ja, muß noch plagiiert werden?

<sup>93</sup>Man würde der durch die Notation der *ars nova* gegebenen kompositorischen Freiheit nun auch hinsichtlich der Setzung rhythmischer Werte widersprechen, wenn man bei Machaut nicht auch Ausnahmen von der Entsprechung zwischen Silbe und übergeordnetem, auch musikalischem, Rhythmus erwarten würde: Im Lai *Nuls ne doit avoir*, ed. Ludwig, ib., S. 29 (219), findet man einmal auch kleinere Werte als Silbenentsprechung, ... *cuer fin jusques a tant ...*; die unterstrichenen, zwei Silben werden eigentlich „ornamental“ vertont (was sich zum Abschluß des Verses wiederholt). Echte, d. h. wenigstens für einige Zeilen gültige Silbenvertonung durch Werte zweier mensuraler Ebenen findet man z. B. in *lai 5*, ed. Ludwig, S. 32 (222), zu 7; weitere Belege lassen sich in den Lais mit höheren Nummern ebenfalls finden. Dominant wird solcher Wechsel der Grundwerte der Deklamation aber wohl nicht. Vor allem muß man solche größere Freiheit in der Wahl von mehreren Ebenen der „metrischen“ Silbendeklamation als Entwicklungsstadium nach der (oder auch durch die) *Ars nova* ansehen.

die als rhythmische Einheiten verstandenen Faktoren jeweils silbisch auftreten, genau wie in der Motette die Grundwerte der modalen Rhythmik silbisch textiert werden — bis dann Petrus de Cruce mit seiner neuen Technik kam, die natürlich auch schon gewisse Vorläufer hat.

Der Rhythmus verläuft also in silbischen Einheiten, was kaum ein erwähnenswerter Sachverhalt ist. Dennoch ist dies von einigem Interesse für die hier zu betrachtende Frage: Natürlich kennt auch Machaut Melismen, manchmal solche und manchmal andere, also manchmal solche, deren letzte zwei Töne länger als die vorausgehenden sind, manchmal umgekehrt, daß also die ersten zwei länger sind als die folgenden, oder auch daß alle Töne gleichkurz sind, und was dem Komponisten eben so an Ziermelismen einfällt. Daß Machaut hier grundsätzlich andere Prinzipien von Rhythmik und vor allem Zuordnung von Melismen angewendet haben sollte, als die „Sänger“ hundert und mehr Jahre vor ihm, ist keine zwingende Annahme, abgesehen natürlich davon, daß Machaut im Gegensatz zu den früheren „einstimmigen“ Komponisten der Melodien für volkssprachliche Lieder das oben angesprochene System einer Notierbarkeit rhythmischer Werte jeder Größe besaß, also auch rein ornamentale Wendungen als Tonfolgen verstehen konnte, die jedem Ton eine Zeitquantität zuweisen konnten, ja mußten — nicht gemessene ornamentale silbische Melismen konnte es schon von den Zeichen her gar nicht mehr geben; hier liegt der wesentliche Unterschied zu den früheren Komponisten, nicht aber in der Relation von Grundrhythmus<sup>94</sup> und Ornament: Die Zeitdauern auch der ornamentalen Töne waren schon von der Theorie her zwangsläufig auch metrisch rational bestimmt, also auch kompositorisch verfügbar.

Daraus aber folgt wieder zwingend, daß die eigentlichen, elementaren rhythmischen Faktoren der weltlichen Lieder im 12. und 13. Jh. jeweils im Text bzw. in der Textierung genau wie bei den zu Motetten gewordenen Klauseln im Wesentlichen silbisch angeordnet waren, daß also z. B. ein 1. Modus, dessen Existenz für Trouvère-Lieder einfach abzustreiten der Mode der Refrain-Zitate widersprechen würde, seine *breves longaeque* silbisch verteilt hat, nicht auf die Melismen, denn sonst existierten ja notwendig zwei rhythmische Ebenen, die nun wieder erst viel später, im Rahmen der Mehrstimmigkeit erfunden worden sind<sup>95</sup>.

<sup>94</sup>Dabei ist nicht auszuschließen, daß die angesprochene rhythmische Variabilität auch Folge der Verfügbarkeit über metrische Werte jeder Größe sein kann, daß also ältere Lais viel mehr, wie die modalen Rhythmen, durch eine Grundfolge, wie eben ein Versfuß, bestimmt gewesen sein können. Das Grundsystem schaut aber bei Machaut sozusagen noch klar durch die neuen Denkmöglichkeiten hindurch: Es gibt einen übergeordneten, silbisch repräsentierten Rhythmus.

<sup>95</sup>Die Einwände von M. P. Ferreira, *Mesure et temporalité: vers l'Ars Nova*, in ed. C. Homo-Lechner, *La rationalisation du temps au XVIII<sup>e</sup> siècle ...*, *Colloques de Royaumont* 1991, Grâne 1998, S. 70, gegen die Argumente von H. v. d. Werf für angeblichen „freien“ Rhythmus der Trouvère Melodien, sind voll berechtigt: Aus den traditionellen Bezeichnungen von Johannes de Grocheo — Mehrstimmigkeit als *musica mensurabilis* o. ä. — zu folgern, daß deshalb die weltliche Einstimmigkeit nur freien Rhythmus gekannt haben könne, ist ein so absurder Gedanke, daß man kaum auf die klaren Angaben zur rhythmischen Gestalt eben dieser Einstimmigkeit bei dem gleichen Autor und die Partialität von Fachtermini hinweisen muß; das Gleiche gilt natürlich auch für die Folgerung aus der „Rhythmuslosigkeit“ der Überlieferung: Vorbild waren eben die liturgischen Liederbücher als vergleichbare Sammlungen von

Daß dies grundsätzlich der Praxis noch von Machaut entspricht, dürfte kaum eine zu kühne Hypothese sein. Insofern — im Gegensatz etwa noch zu Adam de la Hale kennt Machaut keine Tonwiederholungen in Melismen, gewisse melodische Stilelemente haben sich verändert<sup>96</sup> —, insofern also können die Töne solcher Melismen nur insgesamt, eben als silbische Einheiten eine der genannten rhythmischen Größen (im Modalrhythmus eben *longa brevisque*) repräsentieren, wenn sie nicht deutlich aus mehreren Quasisilben bestehen; was in den Trouvère Melodien aber nicht gerade häufig vorzukommen scheint<sup>97</sup>.

---

Melodien mit Text, deren Notation mußte verwandt werden.

Und was die Variabilität der Gruppenbildung von Neumen anbelangt, ist zu beachten, daß die Notatoren von weltlichen Melodien keine Traditionen zum einfachen Abschreiben gegebener Neumierungen besaßen, wahrscheinlich wird damit nur, daß diese Gruppierungen keine rhythmische Bedeutung — mehr — besaßen, also kein spezifisches Bezeichnetes hatten, sondern sich als frei wählbare Schreibmöglichkeiten darstellten, was dann analog natürlich auch für das zeitgenössische Vorbild, d. h. die Ausführungskonventionen der liturgischen Melodien galt (nur waren bei diesen die traditionellen Notierungen vorgegeben, für die Notierung also maßgeblich). Daß die Identifizierungsversuche von poetischem „Rhythmus“ und musikalischer rhythmischer Erscheinung keine Aussage bringen können, liegt schon daran, daß man nicht mit einem so dominanten, sich für eine rhythmische Ordnung als Objekt anbietenden Druckakzent rechnen kann (wie in neuerer, z. B. deutscher Dichtung), so daß als Bezugsrahmen allein die Silbenzahl und deren Regelmäßigkeiten — neben den Regularitäten der Reime — bestehen bleiben; der kann aber rhythmisch ziemlich beliebig ausgefüllt werden; eine Beziehung zwischen, möglichem, Takt, regelmäßiger Akzentalternation und Wortakzent ist nicht zu erwarten, abgesehen vielleicht eben von den Reimen, und über die genau sprechen die Schriften zur rhythmischen Dichtung (*rhythmisch* hier im Sinne Bedas!).

<sup>96</sup>Andererseits ist bei den von Lug entdeckten ornamentalen *Identitäten* schon zu fragen, warum die doch begrenzte Anzahl von rhythmischen Gestaltungen der silbischen Melismen in Machauts zitierter Komposition nicht auch schon für die Ornamente der weltlichen Komponisten gegolten haben dürfte, insbesondere wenn die Zeit der Niederschriften nicht viel mehr als drei Generationen getrennt haben könnte. Allein der Absolutheitsanspruch, daß silbische Melismen immer und ausschließlich mit langem oder gar betonten Ton enden müssen, hat auch musikästhetisch keine Überzeugungskraft — Machaut jedenfalls hält sich in seinen einstimmigen Kompositionen nicht an diese Regel von Lug.

<sup>97</sup>In Machauts *Lay de la rose* findet man ein rhythmisch nicht triviales Melisma, das immerhin zweimal direkt hintereinander und noch zweimal an getrennten Stellen, im letzten Ton syllabisiert oder nicht, auftritt, ed. Ludwig, S. 72 (262), T. 19 ff., T. 44 und T. 65/2:



So komplex gestaltete Melismen sind aber doch wohl die Ausnahme; hier wird klar die Ebene der kleineren Notenwerte kompositorisch ebenso genutzt wie die der höheren — ein solches Melisma muß man offensichtlich als kompositorisch charakteristische, nicht ornamentale Bildung bewerten. Immerhin ist die melische Gestalt nicht gerade auffällig, man kann aber in Quasisilben zerlegen, *cha baG*. Daß die Melismen der Trouvère Melodien von gleicher Komplexität gewesen sein könnten, ist natürlich nicht auszuschließen — nur dann wird die Vorstellung einer Notation nach der Vorstellung von Lug

Selbst wenn man, was hier aus den genannten Gründen nicht akzeptiert werden kann, die Vorstellungen von Lug für plausibel halten wollte, daß die Neumenschrift ohne eigentliche Zeichen rhythmische Differenzierungen in den ornamentalen Melismen angeben wolle, bzw. daß man diese aus den Neumen, die dafür gar keine Zeichen haben — es sei wiederholt: Die Neumen der von Lug herangezogenen Hs. unterscheiden sich nicht von anderen Quellen dieser Notation —, ablesen könne, so bleibt in Hinblick auf die ganz andere Situation der Modalrhythmik zu fragen, wer denn wie auch nur auf die Idee gekommen sein könnte, ausgerechnet die Zeichen für die, von der Rhythmik gar nicht gemessenen und meßbaren Töne zur Notation eben dieser, übergeordneten, Rhythmik zu verwenden. Für das, was die Neumen in Lugscher Vorstellung bedeuten, standen weniger die *fractiones modi*, sondern vielmehr, nach der Terminologie der *positio vulgaris*, die „kleinen“ Werte *ultra mensuram* zur Verfügung — gedanklich; hier hätten die Lugschen Neumen ihren eigentlichen und natürlichen Platz gehabt, natürlich nicht auf der Ebene der Einheiten der Modalnotation: Die von Lug erfundenen rhythmischen Angaben können schon strukturell keine Verbindung zur Modalnotation haben.

Beachtet man nun weiter den (in diesem Zusammenhang) ja auffälligen Sachverhalt, daß Johannes de Garlandia und andere Autoren die *brevis* als atomare rhythmische Größe formulieren, dennoch von einer *semibrevis* sprechen (müssen), wird klar, daß Ornamente der genannten Art selbstverständlich als solche bewußt waren, nämlich als Tonfolgen zusammengesetzt aus „unmeßbaren“ „kleinen“: Zeit dauern, nicht *halbe*, sondern *unvollkommene breves*: Die *semibreves* sind somit explizit unfähig, konstituierende Elemente des Modalrhythmus zu sein; sie sind jedoch notwendig, wie die Ornamente. Dies ist so bekannt, daß Quellenverweise überflüssig sein dürften (vgl. dazu Verf., *Antikes Denken und mittelalterliche Musiktheorie, Teil 1: Erkenntnis, Kompilation und Anwendung*, 3, 3, 10; die Drucklegung ist in Vorbereitung). Bekannt ist eben, daß diese Seltsamkeit der Definition eines rhythmisch kleinsten Wertes, des metrischen Wertes *brevis*, die Absonderlichkeit der Wortschöpfung *semibrevis* für kleinere Werte, die genau den, eben rhythmisch nicht definierten und, gedanklich eben auch noch nicht definierbaren Bestandteilen der ornamentalen Wendungen entsprechen, die Folge hat, daß noch Petrus de Cruce, wie bereits mehrfach erwähnt, Werte notiert und syllabisch textiert, die er rhythmisch (noch) gar nicht exakt notieren kann.

Diejenige Ebene, die Lug als — angeblich — rhythmisch differenziert erkannt haben will, ist grundsätzlich in der Modalrhythmik nicht meßbar, sie steht außerhalb dieser Rhythmik, ihrer Theorie bzw. Reflexion und auch Notation — genau wie dies bei den silbischen Ornamenten der weltlichen Liedmelodien vorauszusetzen ist.

---

noch absonderlicher: Derart komplizierte Rhythmik ohne jede Möglichkeit einer klaren rhythmischen Kennzeichnung wird man nicht erwarten können; „umgekehrt“ aber, d. h. bei reiner Ornamentik ist dann auch wieder die Vorstellung einer auch noch so partiellen und vagen Rhythmik, wie sie Lugs *vor-modale Notation* aufstellt, unhaltbar; es wird sich da rhythmisch um Ornamente handeln, bestehend aus „unmeßbaren“, den eigentlichen Rhythmus nicht betreffenden Einzeltönen.

Deutlich wird der durch die *ars nova* erreichte Grad an kompositorischer Freiheit, hier der Gestaltungsmöglichkeit auf mehr als einer Ebene der rhythmischen Werte.

Sicher ist diese Annahme grundsätzlich und weitestgehend, wenn auch aus anderen Gründen als den Lugs These zugrunde liegenden Behauptungen, korrekt. Die Möglichkeit, daß auch Melismen in gewissen Fällen selbst wieder aus Trägern der elementaren rhythmischen Elemente zusammengesetzt gewesen sein könnten, ist kaum mit absoluter Sicherheit auszuschließen, also etwa der Fall, daß eine Silbe sozusagen zwei Melismen trägt, von denen jede eine rhythmische Einheit trägt, ist angesichts von *Belle Doette* nicht einfach als unmöglich anzusehen; häufig begegnet eine solche Möglichkeit aber nicht! Ersichtlich ist aber, daß auch eine solche Möglichkeit an dem grundsätzlichen Unterschied zwischen dem übergeordneten, allein wirksamen rhythmischen Schema und den Tonelementen ornamentaler Wendungen nichts ändert; dann hätte man einmal ein rhythmisches Melisma, dessen Elemente wie üblich durch Melismen, in der klaren Terminologie von E. Jammers also Quasisilben, ganz wie im Choral geläufig, repräsentiert würden. Die Geschichte der Textierung der Motetten verweist darauf, daß eine solche Möglichkeit nicht gerade häufig genutzt worden sein dürfte.

Man könnte ein Beispiel dafür in der Textierung von zwei *breves* durch *a-a-ge* in der Motette *Aucun ont trowé* von Petrus de Cruce, Tischler-Nr. 254, in seiner Übertragung T. 14, sehen — nur, *âge* mit zwei *a* zu schreiben ist nicht abwegig: Der textierende Dichter sieht oder konstruiert hier also zwei „reale“ Silben (nicht etwa eine einzige lange Silbe). Auf weitere derartige Probleme der Striktheit der Syllabisierung ist noch einzugehen.

Man wird wohl nicht bestreiten können, daß eine modalrhythmische Übertragung der Estampie *Kalenda maya* wesentlich erfreulicher zu hören ist als ein, was auch immer das bedeuten sollte, freier Vortrag; sicher ist auch, daß eine solche höhere „Annehmlichkeit“ und Einprägsamkeit kein Beweis ist, daß man damit die original gemeinte Rhythmik einer Estampida „habe“. Andererseits ist ein Gegenbeweis, daß man eine solche Melodie nicht silbisch in einer modalen Rhythmik gesungen haben könne, und das niemals und unter keinen Umständen, auch nicht möglich, also auch nicht notwendig eine sinnvolle Hypothesengrundlage. Läßt man auch eine solche Interpretation einmal zu, so wird deutlich, daß auch nur die Idee zu einer Verwendung der Neumen, die über *fractiones modi* hinausgehend, echte Ornamentierungen angeben, nach Lug selbst wieder rhythmisch differenziert, einem zeitgenössischen Notator unmöglich in den Sinn gekommen sein kann: Mit einer langen oder betonten Note<sup>98</sup> am Schluß von silbischen Melismen kann das rhythmische Geschehen einer *longa* oder auch zusätzlich oder ursprünglich eines *betonten Tons* überhaupt nicht identifiziert werden. Genau dies belegt auch die notationsgeschichtlich bekannte Schwierigkeit mit der *semibrevis* und weiteren Unterteilungen der, ja als elementar, unteilbar formulierten *brevis*; Johannes de Garlandia war mit dieser Definition nicht etwa auf einem Irrweg, sondern bewegt sich genau auf dem hier beschriebenen Fundament der Differenzierung zwischen elementaren Trägern des Rhythmus und dafür nicht essentiellen bzw. nur als Gesamtheit vom übergeordneten Rhythmus betroffenen Ornamenten.

Wer sollte auf den Gedanken kommen, daß die, angebliche, nuancenmäßige Längung o. ä. des jeweiligen Schlußtons eines Melismas, das ja immer irgendwann enden muß, mit der Länge des

<sup>98</sup>Korrekt formuliert: Mit der Voraussetzung eines Bezeichneten *hervorgehoben/lang* irgendwie als Zusatzbedeutung zur Zwangsläufigkeit *Schluß* einer Neume.

eigentlichen Rhythmus etwas zu tun haben könnte, wenn die Töne solcher Melismen gar nicht Träger der Rhythmik sein konnten, wohl aber Manieren, wie Tonwiederholungen beinhalteten. Wie angedeutet geschieht dies erst in der Mensuralnotation und zwar sozusagen „von oben“: Um die kleinen Notenwerte überhaupt als rhythmisch vollwertige, metrisch exakt bestimmbare Größen verstehen zu können, mußte eben einiges an theoretischer Arbeit geleistet werden. Dann erst war auch die rhythmische Gestalt auf mehreren Ebenen von rhythmischen Größen, z. B. auf der Ebene von *brevis* – *longa* in gleicher Weise wie auf der Ebene *semibrevis* – *minima* etc. als kompositorisches Objekt gegeben.

Diese Emanzipation der *semibrevis* und der kleineren Werte machte erhebliche geistige Schwierigkeiten, obwohl sie wie angesprochen eine Parallele in der größten Provenzalischen Dichtungslehre hat, wo über die Verlangsamung durch Ziernoten in den Tanzgattungen geklagt wird. Selbst diese Entwicklung führt nicht etwa trivialerweise zu einer rhythmischen Erfassung auch dieser Notenwerte, d. h. überhaupt ihres Verständnisses als zeitlich gemessene und rhythmisch gestaltbare Quantitäten: Die Erringung der Freiheit von dem Automatismus der Modalrhythmik wird erst durch die Rationalisierung und die anschließende Verwirklichung der gestaltungsmäßigen Gleichwertigkeit aller angesprochenen metrischen Ebenen möglich.

Auch wenn man Lugs Behauptung, daß jeder Melismenschluß eine Länge bedeute, akzeptieren würde (was hier nicht geschehen kann), erscheint seine Übertragung dieser Behauptung auf die modale Rhythmik also als nicht akzeptabel. Wenn man allerdings dann die Formulierung lesen darf, ib., S. 54, *Nun wird dieses offene feinrhythmische Prinzip — in Passagen sine littera — auf die Ebene der Groß- („Takt“-)Rhythmik gespreizt, mit einem Zeitraster überzogen und umgedeutet in „Brevis plus Longa“ im Verhältnis 1:2*, muß man wohl alle Zweifel fahren lassen, so elegant wird durch Wörter das grundsätzliche Problem erledigt, man spreizt einfach und stülpt ein Zeitraster, über die Neumen?, wenn sie gerade mal *sine littera*<sup>99</sup> erscheinen; daß diese Melismen dann wieder ganz wie vorher silbisch textiert werden, der Unterschied zwischen, wie heißt das so schön, *feinrhythmischem Prinzip* und *Groß- („Takt“-)Rhythmus* also sofort wieder erscheint, kann bei solcher Formulierung wohl wieder vergessen werden: Wo bleibt

<sup>99</sup>Diese Ausdruckweise der Theoretiker wie Franco hat Parallelen in Rubriken zur liturgischen Ausführung von Sequenzen, wie dies L. Kruckenberg in ihrem so ausführlich bekanntere Sachverhalte neu umschreibenden Beitrag *Neumatizing the Sequence: Special Performances of Sequences in the Central Middle Ages*, *JAMS* 59, 2006, S. 243 ff., aus einigen Hss. zitiert, z. B. S. 274: *Item domine cantabunt litteram de sequentia, domini vero cantabunt notam sine littera super alleluia ...* Die ebenfalls häufige Verwendung des Wortes *nota* zur Bezeichnung von Melismen, statt des „ehrwürdigen“ *pneuma* o. ä., könnte auf Herkunft aus dem Altfranzösischen deuten, denn von musiktheoretischer Terminologie her erscheint der Ausdruck wenig sinnvoll.

Die Art, wie Kruckenberg exordialtopisch rhetorische Wendungen der westfränkischen Sequenzen ernstnimmt — und dabei die Herkunft solcher Topoi eher unbeachtet läßt —, kann zu unterhaltsamen Deutungen führen, wie z. B. ib., S. 284, wo der Text *Iubilans concrepa nunc paraphonista, Solita precelsas dii psalmodias. Quas semper exornet symphonia perplurima. Iungando cantica modulibus hypofrigica. ...* die Übersetzung der letzten Zeile generiert: *By joining a hypophrygian song to melodies. ...*, wie man sich das wohl konkret vorstellen soll?



bei den über modalrhythmisch normale *fractiones* hinausgehenden Ornamenten von *semibreves* dann die *Feinrhythmik*, wird dann zur Abwechslung einmal zurückgespreizt? Für die Textierer jedenfalls war die Situation nicht anders als zur Zeit der Trouvères.

Dies gilt auch für die Theorie. Das aber wieder heißt, daß der *Transfer eines ursprünglich ungemessenen und auf Silbenebene beschränkten Modells mittels proportionaler Rasterung auf die „Taktebene“ und damit die einheitlich-objektive Gliederung des Zeitverlaufs*, wie dies Lug, ib., S. 55, in so unnachahmlicher Formulierung sagt, eine besondere Merkwürdigkeit mit sich bringt: Zwar spreizt sich das Modell der so feinsinnigen *Feinrhythmik* zur *einheitlich-objektiven Gliederung des Zeitverlaufs*, dieser Spreizungsvorgang jedoch läßt offenbar die *Feinrhythmik* völlig unberührt, ja, ausweislich der Schwierigkeiten, die Theoretiker haben, in die Teilwerte der *semibrevis* irgend eine rhythmische Ordnung zu bringen, wird er aufgehoben.

Selbst Petrus de Cruce, der einen systematischen ersten Ansatz zur Verselbständigung auch der kleineren Notenwerte durch Textierung leistet, schafft es noch nicht, auch diese Werte in eine *einheitlich-objektive Gliederung des Zeitverlaufs*<sup>100</sup> einzufügen. Seine Erfindung des Gliederungspunkts zeigt seine Unfähigkeit dazu deutlich genug; erst die *Ars nova* hat hier eine Lösung gebracht. Das heißt aber, daß die *Spreizung* von Lug die Überwindung einer Hürde bedeutet haben müßte, die sein *Modell* nicht erkennen läßt: Wie soll überhaupt, zudem noch *vermittels proportionaler Rasterung*, was das auch immer sein mag, etwas mit solcher *Rasterung* grundsätzlich nicht Verbundenes und, wie die Folgezeit zeigt, auch lange nicht zu Verbindendes, ausgerechnet in einer Art Zeugung aus dem Nichts eine solche Rasterung in Gang gesetzt haben können, ja irgendwie als *Modell* gedient haben, wenn dann auch noch die Zuteilung des Feinsinnigen zum Feinrhythmischen auf der Silbe, des Groben zum *Großrhythmus* weiterhin grundsätzlich bestehen bleibt, ja die Feinsinnigkeit sogar verloren zu gehen scheint, wenn die über modalrhythmische *fractiones* hinausgehende Ornamentierungen durch die verschieden „kleinen“ *semibreves* noch bei Petrus de Cruce gar nicht gemessen werden konnten, d. h. nur als Gruppe. Dem naiven Gemüt erscheint hier die Lösung besser, daß hier zwei mit einander nicht zusammenhängende Dinge auch weiterhin als nicht zusammenhängend in der historischen Deutung anzusehen sind: Die Neumen, die, in, es sei wiederholt, ganz normaler Weise „dann“ auch in den Hss. mit weltlichen Melodien genutzt werden, geben, vor allem nicht kryptisch, keine rhythmischen Angaben, genau wie dies den Neumen der Zeit eben eigen ist. Die Modalrhythmik dagegen nutzt die Möglichkeit der Neumen, regelmäßige Folgen von rhythmisch identischen Elementargruppen als graphisch regelmäßige Folgen identisch zusammengeschriebener Notengruppen notieren zu können. Weil diese rhythmische Identität natürlich nicht mit melischer Identität zusammenhängt, d. h. die zu solchen jeweiligen rhythmischen Elementargruppen verbundenen Töne „aufsteigend“, „absteigend“, oder, schlimmstenfalls wiederholt sind, müssen die verfügbaren Neumen, also *clivis*, *pes*, *scandicus*, *climacus*, *torculus*, *porrectus* oder, eben im schlimmsten Fall, keine Komplexneumen, sondern nur Einzeltonzeichen, *punctum aut virga*, bei

<sup>100</sup>Ob der Vortrag eines Trouvère-Liedes in modaler Rhythmik, was als historische Möglichkeit ja wohl niemand ausschließen kann, damit *uneinheitlich-subjektiv* hinsichtlich — in wirklich ahnungsvoller Tiefe formuliert — der *Gliederung des Zeitverlaufs* vorgetragen wurde?

der Tonrepetition, verwandt werden. Das hat ersichtlich mit Lugs *Rasterung* etc. überhaupt nichts zu tun.

Allerdings sei der Respekt einer Deutung nicht versagt, die solche Unvereinbarkeiten doch unter den berühmten einen Hut bringen kann, eine echte schöpferische Leistung, deren tiefe Formulierungskunst sicher auch ein wesentlicher Grund für die Verbreitung dieses Beitrags durch das Archiv für Musikwissenschaft, also dessen Herausgeber gewesen sein muß, wofür man ihnen wohl allen nur erdenklichen Dank schulden muß. Wie überlegen ist eine solche Vorstellung über die einfache Wirklichkeit, die erkennen läßt, daß der übergeordnete Rhythmus der modalen Schematismen sich der Möglichkeit graphischer (Noten-)Gruppenbildung bedient, ja auf diese geradezu gerichtet ist, und — wie erstaunlich? — sich dabei der Mittel bedient, die die gegebene Notationskonvention zur Verfügung stellte: Bis auf die Erfindung von Zeichen für die Werte *ultra mensuram*, und dann „falsche“ Neumenbildungen für (modal gesehen) „unnormale“ Folgen von Zeitdauern angefangen mit der *cum opposita proprietate*, die Vorgaben der melischen Normalzeichen benutzen, um „unnormale“ metrische Folgen notieren zu können, nutzt die Modalnotation ausschließlich gegebene Neumenzeichen, die vorher kein rhythmisches Bezeichnetes hatten, auch nicht haben konnten: Sie bezeichnen Zusammenhänge von Tönen durch ligierte Noten.

Was nun die von Lug wie von anderen erkannte Bedeutung der einzügigen Neumen für die Notierung der modalrhythmischen Schemata anbelangt, so fällt doch vor allem auf, nicht etwa daß man die Notation nutzt, die schließlich als einzige verfügbar war — dies ist ja wohl kaum sehr erstaunlich —, sondern daß sich nun auch graphisch regelmäßige Sequenzen, Folgen von Neumen gleicher Notenzahl, ausbilden, darauf kommt es doch an, nicht auf die Neumenformen. Eine Folge von regelmäßig zwei ligiert geschriebenen Tönen, meist leicht erkennbar auch bei *fractio*, ist nun einmal das auffällige Merkmal der Modalnotation, entsprechendes gilt für die anderen modalen Gruppierungen. Diese Rhythmik kennt, wie man trivialer Weise fühlen, hören und zum Übertragen nützen kann und muß, regelmäßige Tongruppen, jeweils zwei Töne im 1. Modus repräsentieren die höhere Einheit, die man als natürlich auch auftaktig etc. charakterisieren kann: Jeweils zwei Töne gehören im Sinne (eventuell) von Unbetont-Betont (oder auch allein *Kurz – Lang*, wenn es eine absolut ohne Akzentfaktor wirkende Metrik je gegeben hat), für die Zeit allein in Zeitquantitätenfolgen, also *kurz/lang*, rationalisierbar, zusammen. Zwei Töne bilden die Einheit wie ein (entsprechend kleiner) Versfuß.

Darin entspricht die modale Rhythmik ganz der antiken Metrik: Regelmäßige Gruppen der jeweils kleinsten rhythmischen Faktoren bilden eine Einheit auf höherer Ebene (die antike Metrik ist natürlich wesentlich beweglicher, z. B. bei der Zusammenstellung verschiedener, nur proportional gleicher Versfüße; was hier *proportional* heißt, kann man von Aristoxenus und Augustin erfahren). Dies kann man sich bei der Folge *Auftakt – Betonung, Auftakt – Betonung*, da capo bis zum Schluß des *ordo* auch sinnlich intuitiv ganz gut vorstellen, braucht also kaum noch erläutert zu werden, denn man kann solche intuitiven Wirkungen ganz nützlich für die Übertragung bzw. das rhythmische Verstehen der Modalnotation einsetzen: Vor allem sagt die Theorie diese Regelmäßigkeit klar ebenfalls aus; natürlich nicht die der Betonung, die von der

mittelalterlichen Theorie nicht erfaßbar ist! Die Annahme, daß ein wesentlicher rhythmischer Gestaltfaktor der modalen Rhythmik die Betonungsalternation sein könnte, scheint eine nicht unpassende Hypothese, die nicht etwa deshalb falsch sein muß, weil die Theorie diesen Faktor nicht formulieren kann — für die Zeit gibt es keine andere rationale Möglichkeit, Rhythmus (im allgemeinen Sinne verstanden) zu bezeichnen als durch die rationale Relation von Zeitquantitäten.

Das aber bedeutet nicht, daß das Gemeinte, die konkrete Erscheinungsform dieser Art des Rhythmus, wie man sie auch beim Vortrag von Vagatenstrophe u. ä. sozusagen automatisch „einsetzt“, keinen Betonungsfaktor, keine taktmäßige Regelmäßigkeit aufgewiesen gehabt haben dürfe oder könne. Setzt man also, was als Hypothese vernünftig ist, als Gestaltfaktor auch der Modalrhythmik alternierende Akzentmuster voraus, könnte man weiter folgern, daß erst die Erscheinungsform dieses Rhythmus in der Mehrstimmigkeit eine exakte Quantifizierung der jeweiligen Tondauern unabdingbar gemacht hat, daß also hierin die eigentliche Leistung der Modaltheorie liegt — für einen einstimmigen Vortrag eines akzentalternierenden rhythmischen Musters, wie zur Textform geworden in *Mihi est propositum*, wo die wirklichen Wortakzente dem rhythmischen Schema wenigstens nicht widersprechen, wäre die Entscheidung, ob man eine Folge *Betont – Unbetont – Betont – Unbetont ...* durch geraden oder ungeraden Takt zeitquantitativ „ausfüllt“, nicht sehr relevant, also ob man z. B. die betonten Töne „nur“ betont vorträgt, in gleicher Tondauer wie die unbetonten, oder ob man die betonten jeweils im doppelten Zeitwert der unbetonten vorträgt. Für die Mehrstimmigkeit ergab sich hier aber, wollte man überhaupt den Versuch einer Rationalisierung machen, zwangsläufig eine Entscheidung als unausweislich dar: Da mußten Äquivalenzen gleichzeitig klingender Töne definiert werden; dazu stand nun eben nur die Elemente zur Verfügung, die die antike Metrik bereitstellt, *longa brevisque* in den bekannten Proportionen.

Natürlich stellt dies eine Hypothese dar, die aber als heuristischer Ansatz zur Erklärung der modalen Rhythmik nicht von vornherein auszuschließen ist — die absonderliche Vorstellung, daß es akzentalternierende Muster als rhythmische Schemata, „*templates*“, nicht auch in der Einstimmigkeit der Zeit gegeben haben dürfe oder könne, daß also eine modalrhythmische Gestalt von Troubadourmelodien von vornherein ausgeschlossen, verboten und chimärisch sein müsse, erscheint angesichts der lateinischen Beispiele der Zeit, aber auch der Refrains in Motetten als nicht gerade wahrscheinlich — daß die rein silbenzählende volkssprachliche Dichtung (abgesehen von festen Akzentordnungen im Reim!) oder auch Dichtung mit nicht ganz vernachlässigbaren „überschüssigen“ Silben in *Senkung* diesem Schema in der Anordnung ihrer Wortakzente nicht durchgehend so entspricht, wie man das aus *Burg Niedeck ...* als natürlich „verinnerlicht“ hat, stellt da keinen Gegengrund dar.

Beim reinen Silbenzählen romanischer Dichtung muß der Wortakzent nicht die Bedeutung gehabt haben, die ihn zur „identischen“ Entsprechung zu akzentrythmischen Schemata zwingen würde, im anderen Fall aber sind Erscheinungen wie *fractio modi* ja auch nicht einfach auszuschließen — die Existenz geradtaktiger wie dreitaktiger rhythmischer Schemata als Gestaltfaktoren auch weltlicher Poesie ist schon deshalb nicht einfach a priori auszuschließen,

weil die Nutzung von Melodien, die natürlich auch eine rhythmische Form gehabt haben, als Muster oder „*template*“ von Dichtung ja genugsam bezeugt ist — und eine modalrhythmische Interpretation von *Kalenda maya* erscheint jedenfalls nur von der Sicht strikter Ideologie her gesehen als ausgeschlossen und geradezu zu verbieten. Angesichts auch der genugsam bezeugten Einwirkungen instrumentaler Musik auf Mehrstimmigkeit wäre die Annahme, daß der modale Rhythmus — nicht seine Theorie! — in seinen sämtlichen Faktoren ausschließlich von der Mehrstimmigkeit her sinnvoll oder denkbar wäre, jedenfalls nicht gerade plausibel: Der Automatismus eines 1. Modus jedenfalls schließt die Wirkung einer Akzentalternation als rhythmischen Gestaltfaktor nicht aus; warum sollte dann aber der gleiche Gestaltfaktor nicht auch in Einstimmigkeit existiert haben, ob drei- oder zweizeitig realisiert? Jedenfalls ist eine a priori Verwerfung eines solchen Hypothesenansatzes offensichtlich nicht berechtigt, wenn man nicht strengen Ideologemen verpflichtet sein sollte.

Wie soll man eigentlich mit den verfügbaren Möglichkeiten der Notenschrift regelmäßige Gruppen von je zwei Tönen schreiben, Folgen von Zweitongruppen. Daß dafür nur *flexa* oder *pes*, oder eben Tonwiederholung — dann aber ganz anders als bei Lug<sup>101</sup> — zur Verfügung standen, was *mutatis mutandis* auch für die Gruppen mit mehr als zwei Tönen gilt, ist nicht nur naheliegend, sondern erscheint geradezu zwingend. Dies war in einem Stadium der Reflektion dieser Rhythmik möglich, die eben diese Besonderheit, die Bildung von regelmäßigen metrischen Folgen, oder vielleicht auch Akzentalternationen, als wesentliches Merkmal erkannt hatte. Ein solcher Reflektionsgrad war aber wohl schon auf einem eher intuitiven Niveau geistiger Repräsentation von Rhythmik möglich: Wie in antiker Metrik ergibt sich, daß es zwar kleinste rhythmische Einheiten gibt, daß diese aber stets nur in Kombination mit anderen eine rhythmuskonstituierende Größe erzeugen, sozusagen eine rhythmische Silbe, einen Versfuß, der dann beliebig oft aneinander zu reihen, zu größeren Komplexen zusammengestellt werden kann: Die Einzelelemente z. B. des Jambus sind so als kleinste die rhythmische Gestalt unterscheidende Merkmale anzusehen, im ersten Modus sind das die Folge (eventuell) *Betont – Unbetont*, oder, wie auch immer als sinnlicher Eindruck eine einheitliche Gestalt bildend, die Folge *Kurz – Lang*. In der Modalrhythmik ergibt sich die elementare Gruppe entsprechend als rhythmische Elementargestalt konstituiert durch die Folge der verschiedenen Werte (oder eben Betonungen, bzw. wahrscheinlich, beidem), woraus, wie gesagt recht einfach durch Wiederholung durchweg immer des gleichen „Versfußes“ bzw. der dieser Größe entsprechenden modalrhythmischen Einheit der *modus* ergibt — auch dessen Konstituierung bedarf zwingend der Wiederholung der gleichen rhythmischen Elementargestalt, auch ein Takt entsteht nicht durch eine einzige

<sup>101</sup>Dessen Methode ja eigentlich nur darin besteht, das Bezeichnete der modalen Ligaturen irgendwie auf die silbischen Melismen zu übertragen, denn diese verwenden ja auch Ligaturen bzw. eben die verfügbaren Neumen. Daß das Bezeichnete der modalrhythmischen Neumen/Ligaturen mit dem Bezeichneten von silbischen Melismen nichts zu tun hat, ist schon deshalb unübersehbar, weil die Konstituenten solcher Ligaturen durch die jeweils entsprechende Anzahl von Silben textiert werden, die Melismen der *Touvère* Melodien aber silbisch sind. Lug versucht eine „Überbrückung“ wenigstens durch das ahnungsvoll schöne Wort der *Spreizung*.

metrische Gestalt, eine rhythmische Gestalt aus Zeitdauern.

Daraus ergibt sich die Gestaltklasse eines *modus*; daß es dann eine kompositorische Entscheidungsleistung bedeutet hat, aus solchen Folgen gleicher rhythmischer „Silben“ gelegentlich frei einen Teil herauszunehmen, z. B. durch Pause, oder durch *fractio modi* eine Auflösung des größeren Wertes, bei Beibehaltung des jeweiligen modalen Klassenbewußtseins u. ä., wie noch weitergehende ornamentale Zerlegungen, oder durch regelmäßige Zäsuren eine übergeordnete Gestalt, einen *versus* zu gestalten, einen *ordo*<sup>102</sup>, erfährt man in der Geschichte der Notation rhythmisch geformter Musik. Klar ist damit, daß eine wesentliche geistige Grundlage der Modalnotation in dem Bewußtwerden der angedeuteten Gruppenbildung, antik formuliert, der *pes*-Struktur jeder modalen Rhythmik besteht (wobei *pes* den Versfuß, nicht den *podatus* bedeutet<sup>103</sup>).

Natürlich muß man wie gesagt beachten, daß zwar, und das Wort hier etwa im Sinne von Augustin und nicht im philologisch mediävistischen Sinne verwendet, der Begriff *rhythmus* in der antiken Metrik dem des *modus* parallel ist, daß aber die Möglichkeiten antiker Metrik weit über die Möglichkeiten der konkreten Modalrhythmik hinausgehen. Dies betrifft nicht nur schon die Fülle der rhythmischen Gebilde, also der Versfüße, sondern die Kombinationsmöglichkeiten. In der Fähigkeit zur Variantenbildung hat die Modalrhythmik gewisse Möglichkeiten, die auch antike Metrik besaß, z. B. den Ersatz einer *longa* durch zwei *breves* und umgekehrt, also gewisse Variierungsmöglichkeiten im Rahmen der Versfüße — mit den Melismen, die über die *fractio* hinausgehen, hat dies übrigens nichts zu tun, die Zerlegung einer *longa* in zwei *breves* bleibt im Rahmen der Rhythmik, jede weitergehende Zerlegung ist ein Ornament, so *feinrhythmisch* es auch ausgeführt werden könnte; ein Ornament, dessen konstituierende Töne nur als Geamtheit einem elementaren Wert der Modalrhythmik entsprechen.

Mit der, auf welcher Ebene der Abstraktion auch immer entstandenen, Erkenntnis der *pes*-Struktur der modalen Rhythmik — *pes* hier im Sinne von *Versfuß* —, d. h. der Erkenntnis daß das Wesen, die *modi* als Klassen dieser Rhythmik erfaßbar ist durch regelmäßige Gruppenbildung rhythmisch oder taktmäßig zusammengehöriger Töne, also etwa der Folge *kurz lang, kurz lang ...* o. ä., war die Wahl graphischer Mittel, also von Zeichen, die diese Regelmäßigkeit graphisch analog ausdrücken konnten, natürlich. Dafür standen zudem in der Neumenschrift

<sup>102</sup>Es sollte den Verfechtern der Vorstellung einer direkten und inhaltlichen Abstammung der Modalrhythmik von der antiken Metrik (bei der Notation geht das ja wohl nicht) auffallen, daß der Begriff des *ordo*, nicht aber der des *versus* verwendet wird, dessen Sinn man z. B. in Augustins *De musica* erfahren konnte, ja sogar noch erfahren kann.

<sup>103</sup>Obwohl jemand, dem es „gelingt“, das Fragezeichen mit dem Quilisma in Verbindung zu bringen, auch hier eine Verbindung herstellen könnte. Eines kann man aus solchen gedanklichen Kühnheiten immerhin lernen: Gleichheit eines Zeichens, hier einer graphischen Form, zudem noch in völlig anderem Kontext, heißt nicht Gleichheit des Bezeichneten, aber vielleicht bedeutet das vielhakige Quilisma ja die Runzeln der Stirne beim Stehen vor ungelösten Problemen, z. B. heute dem Problem, wie wohl das Quilisma ausgeführt worden sein könnte. Merke: Gleiche Wörter müssen nicht immer das gleiche Bezeichnete, d. h. die gleiche Bedeutung haben, dasselbe kann auch für andere Zeichensysteme gelten, erst recht wenn keine Systeme vorliegen.

solche graphischen Mittel geradezu auffällig zur Verfügung. Die entsprechende Nutzung war also ebenfalls natürlich, geradezu zwingend: Man kann fragen, ob eine vergleichbare Notationsmöglichkeit bewußt geworden wäre in einer strikten, „unligierten“ Einzeltonnotation (dabei denke man daran, daß die Gliederungspotenz der Neumenschrift natürlich auch die Aquitanische Notation bestimmt!). Man könnte diese neue, nämlich explizit rhythmische Nutzung der Ligaturentradition übrigens als eine gewisse, zufällige, Art von Rückkehr zu ursprünglichen Funktionen der Neumentrennung bzw. neumatischen Gruppenbildung sehen: Diese, der westlichen Neumenschrift von Anfang an eigene Fähigkeit zur Bildung von Notengruppen bedeutet ja, wie schon Hucbald in seinen Ausführungen zur traditionellen Neumenschrift bemerkt, Phrasierungen, also Gruppen zusammengehöriger Töne als Bezeichnetes der Notenschrift; aber, wie Hucbald ebenso bemerkt, getrennt von der Dauer der Töne; es handelt sich für ihn um zwei verschiedene Dinge! Eine direkte Ableitung der neuen Zeichenfunktion von (bestimmten, der jeweiligen Anzahl konstituierender Töne entsprechenden) Ligaturen aus der Neumentradition ist ausgeschlossen, will man nicht die Ebene von Zeichen und Bezeichneten unbekümmert musikwissenschaftlich vermischen.

Wie bereits oben bemerkt, Anm. 157 auf Seite 514, scheint hier von Interesse zu sein, daß Hucbald, der nun wirklich in Einzeltönen denken konnte, als Nutzen der *consuetudinariae notae*<sup>104</sup> nicht Zeitquantitäten der Einzeltöne anführt, sondern nur generell das Tempo anzusprechen scheint, ed. Y. Chartier, S. 196, 4: *Hae tamen consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae, quippe cum et ad tarditatem seu celeritatem cantilenae, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni iungantur in unum vel distinguantur ab*

<sup>104</sup>Daß die Neumen nach ihrer Erfindung als *notae* angesprochen werden, erscheint trivial, daß jedoch immer noch tiefes Rätselraten über die schon der älteren musikwissenschaftlichen Forschung bekannten *notae* in der *Admonitio generalis* angestellt wird — zeigt nur die Unwilligkeit des Faches, bereits lange gelöste Fragen zur Kenntnis zu nehmen, sie dafür aber immer wieder neu anzugehen: Daß *notae*, und dies im Unterricht der *pueri* der *schola legentium* ja wohl von vornherein nicht die *Neumen* meinen kann, dürfte klar sein, was allerdings wichtiger sein dürfte, ist die Wortbedeutung in der Grammatik, wozu man nicht einmal die Quellen lesen muß, sondern sich mit Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 208, Anm. 3, begnügen kann, zumal man dort auch erfährt, daß schon die ältere Forschung zu entsprechenden Folgerungen gelangt ist. Sicher, wenn die große Autorität von Max Haas davon nichts weiß, aber doch auch Zweifel an der Deutung von *notae* im Katalog von *psalmi, notae, cantus, computus, grammatica* als *Neumen* äußert, muß dies natürlich als besondere Erkenntnis gewertet werden, denn sie kommt ja sozusagen aus dem Nichts — daß Emma Hornby wieder die Mär von den Tironischen Noten, für die *pueri* sicher ein Unterrichtsstoff von zentraler Bedeutung, auftischt, *Transmission ...*, S. 453, muß man wohl, wie zahlreiche ihrer Äußerungen zur Neumenschrift und zum Choral nicht zu ernst nehmen; daß auch sie die ältere Literatur strikt mit Nichtbeachtung straft, ist vielleicht doch nicht nur der Literatur, sondern vielleicht auch ihrer Unkenntnis zuzuschreiben. Um einen Hinweis zu geben: Man beachte den Gesamtzusammenhang des Textes, nicht immer nur die bekannte eine Stelle; und da ist von *distinctiones* die Rede, deren Notwendigkeit jedem ins Auge fällt, der einmal durchgehend geschriebene Texte zu lesen versucht hat — auch dazu gibt es ausreichend Literatur, die wieder beweist: *Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckungen*, ja noch besser, vor Irrtümern.

*invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam litterarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere, admodum censentur proficuae.* Meint Hucbald hier etwa nur das Tempo insgesamt? Ob Hucbald rhythmische Neumen benutzt hat, ist nach den Angaben in der Ausgabe nicht so ganz leicht zu erkennen, wenn auch die Zeichen, die Chartier abbildet, an die Metzger Schrift denken lassen, womit also das Problem sozusagen von vornherein nicht bestehen würde; es löst sich aber auch deshalb, weil Hucbald ja über das spricht, was die *consuetudinariae notae* bezeichnen können — und da ist klar, daß rhythmische Neumen kein allgemeines Tempo einer Melodieausführung kennzeichnen können: Gliederung und metrische Angaben<sup>105</sup> sind trivialer Weise — wenn auch nicht für Pfisterer — zwei verschiedene Zeichenmerkmale, was, wie Hucbald und auch Guido bestätigen, eben auf zwei unterschiedliche Arten von Bezeichnetem schließen läßt.

Es ist vielleicht auch nicht ganz so uninteressant, zu lesen, daß noch im 13. Jh. eine Tradition der Ausführung der Neumen bestand, die die Neumengruppierung ganz in der Weise interpre-

<sup>105</sup>Um nicht wieder zu merkwürdigen Mißverständnissen Grund zu bieten, sei nochmals daran erinnert: Verf. setzt nicht voraus, daß die Choralmelodien metrisch vorgetragen wurden, etwa noch in alten Versmaßen, natürlich hinsichtlich der Töne (nicht der Silben), sondern meint damit ganz einfach, daß die Zeichen den jeweiligen Tönen die entsprechende Bedeutung *lang, kurz*, ja durch Häufung gelegentlich wohl auch *sehr lang* zuweist, daß also jeder Ton eine metrische Länge besitzt; das ist das Bezeichnete der betreffenden Zeichen bzw. Zeichenoppositionen. Dies geben nämlich die Traditionen der Zeichen als Bezeichnetes vor; man wird vernünftigerweise solche Zeichen als *metrisch* qualifizieren, wenn man daran denkt, daß es um mittelalterliche Musik geht, die in einem poetischen Umkreis floriert, dem in der *rhythmischen* Dichtung eine an rhythmischen Akzentschemata ausgerichtete Formung geläufig ist. Man könnte natürlich auch an die genuine Bedeutung von *rhythmus* in der antiken Metrik denken, wie sie Augustin in Bezug zum Begriff *metrum* klar erklärt, und von *rhythmischen* Zeichen sprechen, wie man ja auch von *rhythmischen Notationen* spricht. Nur, begriffsgeschichtlich ist der Begriff des metrischen Zeichens, Strich für die Länge, Punkt o. ä. für die Kürze, näherliegend.

Ob eben das Gemeinte, die tatsächlich vorgetragene Melodie den Angaben z. B. der St. Gallischen Notation genau entsprochen hat, auch in St. Gallen, ist damit nicht entschieden: Theoretische Systematik kann auch in der Zeichenerfindung und damit der Bestimmung des Bezeichneten eine viel weit gehende Klarheit vortäuschen; d. h. die rhythmische Wirklichkeit in einer Art systematisieren und segmentieren, die das Gemeinte inadäquat wiedergibt: Besteht etwa nur etwas wie andeutungsweise rhythmische Differenzierungen zwischen den Tönen (sehr früh vielleicht als melodische Bewegungen, *motus* bewußt), so kann eine Festlegung durch die einzig vorhandenen Größen, *longa brevisque*, natürlich zu einem Bezeichneten führen, das die Wirklichkeit vergewaltigt. Auf diese Probleme soll hier nicht nochmals weiter eingegangen werden, dies gehört eher in den Rahmen der Leistung einer adäquaten Verwirklichung, also der Ausführung. Nur darf die Bitte ausgesprochen werden, daß dem Verf. nicht dann doch die Meinung eines metrischen Vortrags des Chorals unterstellt wird. Hier geht es allein um die Frage von Zeichen und Bezeichnetem.

Auf die merkwürdigen Ausführungen von B. Sullivan, *Alphabetic Writing and Hucbald's ...*, in *Quellen u. Studien z. Musiktheorie des Mittelalters* III, S. 63 ff., wird an anderer Stelle, *Die degeneres Introitus Reginos ...* näher eingegangen (z. B. S. 251, Anm. 136, S. 262, Anm. 138); sie sind musikhistorisch nicht von Interesse.

tiert hat, wie dies Hucbald tut, *Instituta patrum*, ed. M. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 7, 20 (nach Darlegung der auch in den *Scolica enchiridis* erscheinenden Hinweise auf Abhängigkeiten der Ausführung vom liturgischen Aufwandsgrad): *Caveamus etiam, ne neumas coniunctas nimia morositate scindamus vel disiunctas inepta velocitate coniungamus, sed concorditer pausam ad punctum habeamus. ... Iubilus vero dulci modulamine bene discretis neumis deponatur.* Dazwischen, „in“ den Pünktchen, liegt eine Ermahnung, Sequenzen gleichmäßig auszuführen, also syllabische Musik. Es ist klar, daß für den anonymen Autor die Neumen, wie schon immer, als Gruppierung Töne zusammenfassen, die auch so auszuführen sind, mit einer gewissen Trennung gegenüber folgenden bzw. vorangehenden melischen Elementarereignissen: Man soll weder „ligierte“ Töne (falsch) so singen, daß die Gruppeneinheit aufgehoben wird, und man soll nicht solche Gruppen so eilig zusammenziehen, daß man ihre Trennung nicht mehr hört; genau das gilt auch für den Jubilus, dessen Melismen in gut unterscheidbaren bzw. unterschiedenen Gruppen zu singen sind. Die Aussage dürfte klar genug sein: Von, etwa auch noch präziser Rhythmik der Ausführung ist an keiner Stelle die Rede — und warum sollte man diesem zweifellos mönchischem Autor die Kenntnis der Tradition der Ausführung des Chorals absprechen? Ganz, wie dies auch Flotzinger in seiner kritiklosen Akzeptanz der so neuen Deutung der Neumen tut<sup>106</sup>,

<sup>106</sup>**Gibt es modalrhythmische Ligaturen?** Hier ist ein Unterschied zu Italien signifikant, wo ja auch L. Lera aus der Gestalt der Einzelneumen, und nicht ihrer allein — gegenüber der normalen Choralnotation — auffälligen, nämlich regelmäßig Ligaturen gleicher Tonzahl hintereinander anwendenden Zusammensetzungen zu tiefen Erkenntnissen zur (angeblichen) Unbrauchbarkeit der Angaben von Johannes de Garlandia und der akzeptierten Interpretation der Modalnotation gelangt, ohne einmal grundsätzlich zu überlegen, daß die Zeichenebene von der des Bezeichneten zu trennen ist: Das System der Zeichen ist abhängig von der Konvention der Neumen(ligierung), weshalb z. B. die rhythmischen Normalformen den melischen Normalformen entsprechen, d. h. eine aufsteigende zweitönige Ligatur, das Bezeichnete eines *pes* „verändert“ (in der anschließenden Entwicklung!) sein rhythmisches Bezeichnetes, wenn man ihm gegen die rein melische Tradition unten links an die tiefere der beiden Noten einen *virga* Strich anhängt — der „Fehler“, der Widerspruch zur Normalform liegt darin, daß so auch die tiefere Note als *virga* erscheint, die aber nur höhere Töne kennzeichnet. Daß also die Einzelzeichen den Neumen entsprechen, ist trivial, denn es gibt keine anderen. Neu sind nicht die Einzelzeichen, sondern ihre „symmetrischen“ Verteilungen, z. B. *3li 2li 2li ...!*

Weiterhin sollte auch klar sein, daß das Bezeichnete in der theoretischen Erklärung dann ausschließlich die Zeitquantitäten betrifft, denn nur das stand rational zur Verfügung (daß vorher das Bezeichnete offensichtlich die rhythmisch relevante Elementargestalt ist, sollte man auch nicht ganz unbeachtet lassen: Johannes de Garlandia erfindet nicht die Modalnotation, sondern rationalisiert sie, indem er eben ein rationales elementares Bezeichnetes definiert — die für die Mehrstimmigkeit unabdingbare *equipollentia equipollentis* kann vor der Rationalisierung durchaus ein gleichsam automatisches Ergebnis eines intuitiv wesentlich durch die „symmetrische“ Gruppenbildung bestimmten Rhythmusgefühls gewesen sein — man sollte doch nicht immer übersehen, daß die Regelmäßigkeit der gleichartigen Neumen, also *pedes flexaeve*, wenn es sich nicht um dann aber leicht als Zweiergruppen erkenn- oder erfüllbare Tonrepetitionen handelt, das wesentliche Merkmal der Modalnotation ist, doch nicht die Art der Neumen, die ergeben sich trivial aus der jeweiligen melischen Bewegung, wenn man sie eben, im hier herangezogenen 1. *modus*, in solchen Zweiergruppen schreiben will); Akzente konnte man nicht rational



sollte man auf die Kenntnisnahme der Quellen nicht verzichten, zumal wenn deren Aussagen klar sind: Der Autor spricht von etwas wie Phrasierung. Auch die Forderung, die *pausa ad punctum* zu machen, entspricht ganz der Tradition in ihrer Forderung nach Übereinstimmung der Gliederung von Musik und Sprache.

Auch Guido spricht in seinen, ja wohl nicht von Hucbalds Formulierung beeinflussten, Bemerkungen zu dem, was man aus der neuen Notenschrift lernen kann im *Prologus*, ed. S. v. Waesberghe, S. 81, 76, ebenfalls ausdrücklich die Phrasierung an:

*Quomodo autem liquescant voces, et an adhaerentes vel discretas sonent, quaeve sint morosae vel tremulae vel subitaneae, vel quomodo cantilena distinctionibus di-*

bezeichnen. Daß, vielleicht sogar dominanter Faktor (des modal notierten Rhythmus) eine regelmäßige Betonungsfolge gewesen sein könnte, wird dadurch weder ausgeschlossen, noch bestätigt — eine einfache Gleichsetzung von *lang* mit *betont* wäre absurd und kann, es sei wiederholt, auch nicht notiert werden, das ist nicht Bezeichnetes. Es kann aber sehr wohl sein, daß das Prinzip der Regelmäßigkeit „taktartige“ Faktoren zur Grundlage hat — aus der Notation ist das aber nicht abzuleiten, was wieder nicht bedeutet, daß es solche Faktoren nicht gegeben hat; sie sind höchstens intuitiv faßbar, das muß dann aber auch klar sein (als Übertragungshilfsmittel kann man solche Intuition ja gut einsetzen, ja, man ist geradezu gezwungen, sie einzusetzen, sich sozusagen in die „Schwingung“ des *modus* zu versetzen, der sich aus der Regelmäßigkeit der Tongruppen bzw. Neumenfolge, zu ergeben scheint, schon um über Tonrepetitionen „hinwegzukommen“; unter der notwendigen Vorsicht! Nur, das von der Theorie Bezeichnete ist das nicht, und vor der Rationalisierung wird nur die Gruppenbildung als Bezeichnetes gewählt — wie man das interpretiert, ist Deutung).

Im Gegensatz zur Akzeptanz der schon neumenkundlich gesehen unbrauchbaren revolutionären Neuerkenntnisse in der deutschsprachigen Musikwissenschaft haben die Vorstellungen Leras die notwendige Kritik erhalten, vgl. E. Pesce, *Sulla legittimità della cosiddetta 'notazione modale' ...* und D. Sabaino, *Postille ad una nuova «Grammatica del modi ritmici»*, in edd. D. Sabaino, M. T. R. Barezzani, R. Tibaldi, *Musicam in subtilitate scrutando ...*, Lucca 1994, S. 89 ff. und 111 ff. Behauptungen wie, ib. S. 90: ... *l'ultima nota è accentata; la prima toglie un terzo all'accento precedente ...*, als generelles Merkmal von Neumen(ligaturen) sind völlig hypothetische, durch Nichts begründete Axiome. Akzent und Zeitquantität sind unvergleichbare Merkmale — auch wenn die Lateinische Pänultima regel eine sprachklangliche Beziehung herstellt, haben die lateinischen Grammatiker nie den Unsinn begangen, Beides gleichzusetzen (die Akzentstelle hängt ab von der Prosodie der letzten zwei Silben, was man auch umgekehrt sehen könnte: Die lange Pänultima „fordert“ den Akzent, womit *lang* und *Akzent* natürlich nicht identische Klangmerkmale werden). Daß der modale Rhythmus eine eigenständige Erscheinung sein muß, die sich der bestehenden Neumen nur zur Notation „bedient“, daß doch nicht die Neumen irgendwie an sich rhythmische Prinzipien (die sicher auch mit den Fingern „getrommelt“ werden können), oder gar rhythmische Fortschreitungs-schemata mystisch in sich tragen, scheint schwer verstehbar zu sein; daß also nicht die Achtelnote den Puls einer Begleitung als solche generiert oder in sich trägt, sondern das gemeinte rhythmische Muster durch viele solcher Noten notiert wird, scheint kaum begreiflich zu sein. Unerträglich allerdings werden solche schon methodisch unzulänglichen Vorstellungen, wenn sie wirklich große Denker wie Johannes de Garlandia als Quellen einfach ausmerzen wollen, vgl. ib., S. 114 f.: Die Pflicht des Historikers ist das Verstehen dieser Zeugnisse, zumal wenn sie von solcher Großartigkeit sind wie das von Johannes de Garlandia.

*vidatur, et an vox sequens ad praecedentem gravior, vel acutior vel aequisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, sicut debent, ex industria componantur.*

Klar ist, was die *voces adhaerentes vel discretas* bedeuten, eben die Zusammenschreibung oder das Gegenteil bzw. das solcher Notation (smöglichkeit) zugrunde liegende Bezeichnete, und daß dies von der Tondauer unterschieden ist, dürfte die Formulierung klar genug machen. Bemerkenswert ist vielleicht, daß die *vox tremula* mit den beiden „metrischen“ Werten äquivalent gesehen wird, also in einem System; problematisch aber bleibt, wie solche, zudem ja nicht eindeutig metrischen Bezeichnungen in einer klar nichtrhythmischen Schrift als Bezeichnetes denkbar sein könnten – und daß die „Zierneumen“, die Neumen, die offenbar mehr als nur melisches Bezeichnetes haben, außer der Liqueszenz und eben der *tremula*, nicht explizit angesprochen werden (war der *pressus* u. ä. bereits auch aufführungsmäßig nicht mehr produktiv?).

Die *tremula vox* kann sich ja wohl auf *bivirgae sive orisci* beziehen. Deshalb ist aber auch zu fragen, ob bzw. warum es in den Tonrepetitionen der späteren Notation volkssprachlicher Liedmelodien eine solche Manier nicht noch Nachfolger gehabt haben darf oder kann. Wie bemerkt, ist auffällig, daß Guido nicht die metrischen Bezeichnungen verwendet, sondern ziemlich aufwendig formuliert, also selbständig bezeichnet; wohl ein Zeichen dafür, bzw. eine Folge davon, daß Guidos Notation die metrischen Zeichen eben nicht verwendet hat. Natürlich muß man auch beachten, daß wenigstens die Erwähnung von „metrischen“ Werten systematisch zwingend erschienen sein dürfte, daß also auch solche Bestimmungen besser *colloquio* zu begreifen seien. Daß Neumenzeichen für Guido etwa eindeutige metrische Bedeutung gehabt haben könnten, ist aus derartige Formulierungen nicht zu entnehmen, dazu ist die Natur seiner Neumenschrift zu klar.

Schwierigkeiten scheint die, sicher auch unter Systemzwang stehende Bemerkung zu machen, daß man im mündlichen Unterricht lernen kann und soll, wie die folgende *vox* zur vorausgehenden steht. Angesichts der Linienschrift erscheint diese Aussage völlig überflüssig, weil da ja die skalische Relation von Tönen durch die skalische Raumanalogie der Liniennotation von vornherein klar war, nun völlig unabhängig von den Neumenzeichen und deren immanenter Raumanalogie.

Man kann dies als die Leistung der Verwendung von Linien ansehen: Die Raumanalogie, die allen mehrtönigen Neumen von Anfang an eigen ist, aber auch nur diesen, so daß melische Relationen zwischen Neumenenden und -anfängen nicht direkt, sondern höchstens durch Tonbuchstaben anzuzeigen waren (in gleicher Invarianz gegenüber dem Ausmaß der jeweiligen Bewegung; hier bewegen sich die betreffenden Buchstaben und die adiastematischen Neumen auf gleicher Ebene). Die Verwendung von Linien löst die Raumanalogie als Darstellungsmittel sozusagen von der einzelnen Neume ab, was mit Sicherheit nur durch die Bekanntschaft mit raumanalogen Schemata der Theorie möglich war — und man wird wohl die offensichtlich nie direkt übernommene Idee der *Musica Enchiriadis* bzw. der *Dasia*-Notation als ein Ergebnis der neuen Intention, konkrete Musik im Rahmen der antiken Musiktheorie und der von da überlieferten Schemata der Skala verstehen können: Der Verweis auf Saiten, *sternantur in ordine*

*veluti quaedam cordae e sonorum notis singulis e regione positae procedentes. Sint autem cordae vocum vice, quas eae significant notae. Inter quas cordas exprimitur neuma quaelibet ...*, ed. Schmid, S. 13 f., ist einmal natürlich ein Hinweis auf die von N. Phillips so grandios mißverständliche Klassifikation auch der liturgischen Musik unter die Klasse der *musica instrumentalis* zu bewerten, wie ja auch das *organum* mit Instrumenten ausgeführt wenigstens denkbar war, aber auch als konkretes Ergebnis dieser Klassifizierung zu verstehen, nämlich als direkte Übernahme der Darstellung des Tonsystems bei Boethius als Folge der Erfindung von immer mehr Saiten.

Man hat hier also die direkte Einwirkung von Boethius und seiner Darstellung des Tonsystems eben durch *chordae*; ersichtlich eine recht originelle Umsetzung. Das wirklich Aufregende der Notationsgeschichte liegt ersichtlich darin, daß die Neumenschrift dieses Prinzip unter Bewahrung der Neumenzeichen übernommen hat, also nicht auf die Tonbuchstaben der *Musica Enchiriadis* oder auch Hucbalds „ausgewichen“ ist — die Raumanalogie der Neumenzeichen und die skalischen Schemata konnten als Ausdruck eines einheitlichen Prinzips gesehen und damit verbunden werden.

Die an die Gestalt des Zeichens gebundene Raumanalogie ist mit der Verwendung von Linien überflüssig; dennoch werden die Neumen beibehalten, wohl auch aus den Gründen, die Hucbald angibt.

Beachtet man aber, daß die Ligaturen ja nicht ganz von selbst lesbar waren, daß man ihr Bezeichnetes also erst lernen muß und mußte, so dürfte Guidos in Hinblick auf die Liniennotation zunächst und prinzipiell unverständlicher Hinweis einfach die korrekte Lesung von Ligaturen meinen, die vielleicht eine zusätzliche raumanaloge Lesehilfe geben konnten. Daß die Gliederung der Melodie nicht identisch ist mit der der Neumen ist ebenfalls trivial, und muß, mangels der betreffenden Zeichen des Römischen Gradualbuchs natürlich *colloquendo* gelernt werden. Dies sind die Dinge, die man nicht einfach allein aus der Notation auf Linien lernen kann.

Wenn nun Hucbald also zwischen der Funktion der Phrasierung, Zusammengehörigkeit von Tönen und der Nützlichkeit *ad tarditatem seu celeritatem cantilenae* unterscheidet, so muß auf einen Unterschied auch hinsichtlich der Wirklichkeit geschlossen werden. Nicht nur wenn Hucbald eine rhythmische Notation, z. B. die von Metz verwandt hat, ist eine solche Unterscheidung selbstverständlich, er bestätigt damit die Unterscheidung zwischen Phrasierung und rhythmischen Angaben, genau wie dies die Notation tut.

Man könnte fragen, warum er nicht klar von *ad longitudinem seu brevitatem soni* o. ä. spricht, denn die ursprüngliche Metzger und St. Gallische Schrift unterscheiden die Länge von Tönen in eben dieser Weise, auch unter Verwendung der antiken Zeichen. Und wie man aus einer nordfranzösischen oder bretonischen Notation die *tarditas seu celeritas cantilenae* abschätzen sollte, ist auch nicht zu erkennen. Hinsichtlich des Ausdrucks ist also wahrscheinlich, daß Hucbald nur Abwechslung in der Wortwahl beabsichtigt, also *melodia* hier auch die jeweilige Stelle in der Melodie aufrufen soll.

Man wird also die Antwort geben können, daß Hucbald genauso denkt, wie es die Metzger

Schrift vorgibt: Nur die rhythmische Neumenschrift gibt *celeritas seu tarditas* an, nämlich der einzelnen Töne (daß Hucbald noch „neumisch“ denken könnte, also die jeweilige ganze Neumen als Träger der Dauer, ist auszuschließen). Damit handelt es sich bei der Aufzählung von verschiedenem Bezeichneten der Neumenschrift nicht einfach um die „Ausfüllung“ der rhetorischen Figur des Katalogs, sondern um das, was Hucbald in der Neumenschrift an Bezeichnetem gefunden hat, abgesehen von der Unzulänglichkeit hinsichtlich der Angabe der Tonhöhe, da fehlt die notwendige Rationalität. Dabei ist zu beachten die von Hucbald gemeinte Notation für ihn die Einzeltöne bezeichnet, das Fehlen von rationalen Angaben zum Abstand zwischen den Tönen also besonders deutlich wird.

Der Ausdruck *consuetudinariae* ist übrigens in Opposition zu *artificiales*<sup>107</sup> zu sehen, und muß nicht unbedingt bedeuten, daß Hucbald schon bereits vollständig neumierte liturgische

<sup>107</sup>**Neuestes zu Hucbald, Boethius und musikalischen Noten** Sullivan, *Nota and Notula ...*, *Musica Disciplina* XLVII, 1993, S. 71 ff., S. 92 f. (vgl. Anm. 104 auf Seite 423, hat auch zu dieser Stelle wirklich Überraschendes zu sagen, das wirklich sehr tief und wissenschaftlich klingt: *Thus, Hucbald concedes that although the primary nature of music is scientific, based on eternal and unchanging laws, its realization in practice is an art, based on inductive hypotheses (about correct performance, in this case) formed on the basis of careful observation of custom and practice*; wo Hucbald innerhalb des Textes (nicht nur in der ersten Einleitung) von der *scientific nature of music* etc. spricht, ist wohl noch zu finden.

Nun, was Hucbald wirklich anmerkt, ist die Feststellung, daß es neben den Tonhöhen noch andere Faktoren von Melodien gibt, die als Bezeichnetes ein Zeichen erhalten können, wie eben Dauer von Tönen — durchaus keine etwa nicht einer *ars* angehörige Erscheinung —, Phrasierung im Sinne von Zusammengehörigkeit von Tönen in Tongruppen, oder auch die Liqueszenz. Auch findet man im Text an keiner Stelle, daß Hucbald *concedes* — ausgerechnet —, daß die eigentliche *nature of music scientific* sei, und dazu noch *based on eternal ... laws*; wo sollte dies zu lesen sein, im Text jedenfalls nicht (daß er ganz zu Anfang den nicht einfachen Erwerb des Wissens, was in den liturgischen Melodien Intervalle etc. sind, als Voraussetzung des Verstehens der „höheren“ Musiktheorie anspricht, ist zu erwarten: Auch Hucbald steht in der Tradition, die zu Ende der *Musica Enchiridis* formuliert ist, nur, mit diesem Verweis kann er sich auf die Darstellung der praktisch notwendigen Sachverhalte beschränken und tut das auch dezidiert, denn er spricht ausschließlich über Probleme der Intervallerlernung, nämlich aus Instrumenten, nicht vom Monochord, vom Tonsystem, nicht in proportionalen Berechnungen, etc., er schreibt über die Rationalisierung der aktuellen liturgischen Musik — und bemerkt, daß dieses Lernen erhebliche Schwierigkeiten bietet!); schließlich dürfte man nach ausführlichen proportionale Darstellungen der Intervalle bei Hucbald vergeblich suchen — warum sollte er darüber noch ausführlich schreiben, wenn man dies bei Boethius finden konnte; Hucbald kann sich darauf verlassen, daß die korrekten Intervalle durch Instrumente zeitinvariant und korrekt jederzeit wiederholbar waren.

Natürlich kann man diese Bedeutung in *ratio* hineinlesen, nur sagt Hucbald davon kein Wort, ihm geht es um exakt definierte und so auch auszuführende Tonhöhen — und daß Tonhöhen nichts mit *correct performance* zu tun hätten, sondern nur mit irgendwelchen *eternal laws*, sagt jedenfalls Hucbald nicht, er hat erkannt, daß man die Tonhöhe exakt angeben kann, daß dies aber nicht das Bezeichnete der Neumen ist, mit diesem Mittel also auch nicht bezeichnet werden kann. Und jedermann wird auch die Bezeichnungen verstehen: Die Tonbuchstaben findet man in der *ars musica*, die Neumen sind dagegen *gebräuchlich*, die Tonbuchstaben sind dies also — noch — nicht.

Andererseits ist natürlich trivial, daß die Melodien als Gestalten jeweils auf exakten Tonhöhen beruhen, nicht etwa als *κίνησις φωνῆς συνεχῆς* erscheinen. Insofern stellt Hucbalds Erkenntnis nichts anderes dar als die Erkenntnis der Notierbarkeit auch und gerade dieser Tonhöhen; und das konnte aus der antiken Theorie von Boethius übernommen werden — und wird ja auch von Hucbald übernommen.

Sullivans quasi philosophische Überdeutung geht aber noch weiter: *His description of Greek letter notations as artificialis and neumatic notation as consuetudinaria calls to the mind a passage from Martianus Capella ...: "Verum in litteris gemina quaestio diversatur. Namque aut naturales sunt aut effectae. Natura enim insinuante earum nomina in loquendi substantiam procreata; artificiosa vero formatio earum lineas, quas scribimus designavit ..."*. Um was es Martian hier, 232, geht, ist klar, *atque ita ex hac parte, qua scribitur mutae, ex illa, qua legitur, voces sunt appellatae, siquidem haec auribus tantum, illa solis oculis valeat comprehendi. ...*: Die klingenden Partikel, modern formuliert die Realisierung von Phonemen, sind von der Natur gegeben, die graphischen Zeichen, die *litterae* im engeren Sinn aber sind durch die *ars*, also *θέσει*, gegeben! Bei Augustin findet man eine vergleichbare Unterscheidung, nach der das Objekt der Metrik, die grammatische Bestimmung von Silben als lang oder kurz der *auctoritas* zugewiesen wird, also *θέσει* gesetzt ist, wogegen die Ordnung der Einheiten der Metrik, also die Struktur von Versfüßen oder Versen etc. naturgegeben ist. Diese Art der Unterscheidung setzt Martianus Capella also zur Erklärung der Stellung der Laute selbst gegenüber ihrer Schreibung an — das mußte ja wohl jeder merken, daß man den Laut *a/ἄλφα* mit zwei verschiedenen graphischen Zeichen schreiben konnte.

Man könnte dies sicher auch auf die antiken Notenzeichen und die Töne anwenden — nur, das tut Martian wie auch andere antike Musiktheoretiker gerade nicht; die Übertragung von Sullivan ist also schon von daher eine besonders bemerkenswerte Leistung an exemplarisch total inadäquater, nämlich allein auf Wörtern, nicht auf inhaltlichen Beziehungen beruhenden Assoziation.

Man fragt sich aber auch grundsätzlich, was das nun mit der von Hucbald in völlig anderem Zusammenhang formulierten Unterscheidung zu tun haben könnte, und erfährt, *ib.*, S. 93: *Admittedly, naturalis and consuetudinaria have different meanings, and Hucbald is making a distinction between two systems of writing, not between speech and writing. ... In this context, however, the adage "Consuetudo est secunda natura" would seem to apply. Furthermore, Hucbald's objection to the customary systems of notation — those that have not been devised but have arisen as adjuncts of practice — is founded exactly on their failure to measure what he seems to consider to be the most important dimension of music, pitch.* Nun, man könnte fragen, ob wirklich nur für Hucbald die exakten Tonhöhen so wichtig waren, für die *Musica Enchiriadis* sind sie das ja auch.

Vor allem aber stellt sich die Frage, wie Hucbald auch nur auf die Idee gekommen sein könnte, daß die Zeichen der Neumenschrift irgendwie *natürlich* sein sollten, keine erfundenen Zeichen, sondern irgendwie aus dem Klang *natura* entstandene graphische Gebilde, und dagegen die Zeichen der *ars*, ja natürlich, der *ars*, die Boethius vermittelt, der singt doch nicht Choral, ausgerechnet *θέσει* gesetzt werden sein könnten. Wer sollte so etwas Absurdes auch nur denken können? Was Hucbald denkt, ist der Umstand, daß natürlich eindeutige Melodien gesungen werden, die beiden möglichen Zeichensysteme, also beide *θέσει* entstanden, jeweils verschiedene Leistungsebenen aufweisen. Was *consuetudinariae notae* mit der Regel, daß *consuetudo* zur *zweiten Natur* werden kann, zu tun haben sollten, ist für jeden, der die lateinischen Textstellen liest, unerfindlich, denn Hucbald meint nur, daß die Neumen die üblichen, gewohnheitsmäßigen Zeichen seien, die also, die der *usus* vorgibt, daß die aber aus der *ars musica*, also die, die Boethius überliefert, eben der *ars musica* entstammen; ja, woher sollte Hucbald

die Zeichen der Tonbuchstaben und die Idee zu ihnen eigentlich hernehmen, wenn nicht aus der *ars musica*, also handelt es sich um „artifizielle“ Zeichen. Man könnte die Assoziationsfreude Sullivans damit als Beispiel absurder Wissenschaft analog zum absurden Theater deuten, wenn es sich nicht um Hucbalds Text handelte.

Wie in seinem gesamten Beitrag stellt Sullivan Verbindungen her, die sich allein auf die Gleichheit einzelner Wörter beziehen lassen, hier also das Wort *consuetudo* und *ars*, nicht jedoch etwa auf inhaltliche Gründe: Was Hucbald erkannt hat, ist eben nichts anderes, als daß eine Möglichkeit besteht, das Gemeinte, die Melodiegestalten, durch Zeichen für das bisher nicht erfäßbare Bezeichnete *Tonhöhe* besser wiedergeben zu können; weil man voraussetzen kann, z. B. aus Aurelians Formulierungen, der den Schritt von Hucbald aber noch nicht getan hat, daß sich die „vorrationalen“ *cantores* durchaus bewußt waren, daß sie korrekte Tonhöhen zu singen hatten, um die Melodiegestalten erkennbar wiederzugeben, hat Hucbald also nur die Brauchbarkeit der antiken Zeichen erkannt und sofort angewandt. Mit Aristotelischem bzw. Boethianischem Philosophieren über Zeichen und Bezeichnetes hat dies aber auch nicht das Geringste zu tun — es mag ja ein Erfolgserlebnis vermitteln, Irgendetwas aus der Musiktheorie mit hoher Philosophie verbunden zu haben, nur müßte dann schließlich auch eine inhaltliche Verbindung vorliegen, was im Falle der seltsamen Assoziationen von Sullivan ausgeschlossen ist.

Aber auch in der Interpretation von Hucbalds Angaben zur Neumenschrift hat Sullivan keine ganz glückliche Hand, ib., S. 90, wenn es heißt: ... *their written appearance is determined by circumstance. Furthermore, these notae ... are unclear; they cannot be understood*; beides trifft nicht den Sinn, ed. Chartier, S. 194, 6 (§44): *Quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nichilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint rememorationis subsidium* — also, eine gewisse Hilfe können sie schon bedeuten —, *minime potes contigere*, nämlich eine Melodie hinsichtlich der Tonhöhen exakt absingen.

Gemeint ist einmal, daß auch wenn die Neumenzeichen je nach Region, *pro locorum varietate* verschieden geformt sind, hinsichtlich der Tonhöhenangaben höchstens als eine gewisse Gedächtnishilfe dienen können; kaum eine überraschende Feststellung. Daß die Neumen, adiaستمatisch sind, das allein ist Hucbalds Aussage — die Bemerkungen über die „artifiziellen“ *notae* stimmen mit denen von Guido zur Linienschrift übrigens darin überein, daß man durch sie Lieder singen kann, ohne sie vorher gehört haben zu müssen, eine ersichtlich ganz konkrete Entdeckung, was rationale Tonhöhenzeichen leisten können! Darum geht es, nicht um völlige Unbrauchbarkeit der adiaستمatischen Neumen, erst recht nicht darum, daß sie *cannot be understood*, wie könnte Hucbald denn dann ihre Unentbehrlichkeit formulieren?

Verstanden werden können die Zeichen, sie haben ja klares Bezeichnetes, z. B. *hinauf*, nur kann rational noch mehr klar bezeichnet werden. Und die *deformatio*? Die Tonbuchstaben sind abstrakt, sozusagen immer identisch, die Neumen aber je nach Region verschieden gestaltet oder geformt, was in Hinblick auf den Unterschied St. Gallischer und Metzger Neumen ebenfalls keine sehr überraschende Bemerkung sein kann, sie sind nicht so einheitlich wie die Tonbuchstaben.

Man könnte natürlich, als *advocatus diaboli*, noch die Frage stellen, ob *pro locorum varietate* nicht vielleicht doch auf die *loci* in der Melodie bezogen gemeint sein könnte, daß also die Neumen entsprechend der Verschiedenheit der melodischen „Stellen“ verschieden sind, was Sullivan mit seiner etwas merkwürdigen Formulierung meinen könnte *their written appearance is determined by circumstance*; nur, wie sollte man das verstehen, daß sich die Neumen als graphische Zeichen nach der Umgebung richten, was an sich trivial wäre, weil bei einer Aufwärtsbewegung eben ein *pes* verwandt wird. Daß

Gesangbücher<sup>108</sup> zur Verfügung hatte. Hinsichtlich einer Datierung des Textes wäre auch dar-  
 sie bei schlechter Laune des Notators anders aussehen als bei guter, oder daß eine *flexa* schon mal  
 zum *pes* werden kann, abhängig von irgendwelchen Umständen, wird Sullivan mit seiner kryptischen  
 Bemerkung ja wohl nicht meinen?

Daß sich die Neumen je nach melodischer Stelle in verschiedenen Gestalten ausdrücken, wäre eine  
 triviale Feststellung, andererseits sind melodisch verschiedene Bildungen natürlich auch verschieden  
 neumiert, abgesehen von Folgen wie *DF ED* gegenüber *DE ED*, die man höchstens durch Romanus-  
 buchstaben von einander scheiden könnte. Dergleichen meint Hucbald hier aber nicht. Zur Bezeichnung  
 der Stelle in einer Antiphon o. ä. kennt Hucbald das Wort *locus* durchweg auf die Stelle im Text be-  
 zogen; entsprechend auch zur „Stelle, an der z. B. in der Skala der Halbton steht; gemeint sein kann  
 auch der Ort im Textablauf, an dem etwas angefangen werden soll, d. h. Hucbald verwendet *locus* in  
 umgangssprachlichem Sinne, so daß die angebotene Deutung die Hucbald ja wohl zuzutruende Kennt-  
 nis des Umstands bedeutet, daß St. Gallische Neumen sich von Metzger unterscheiden, diese sich wieder  
 von nordfranzösischen etc. Aber natürlich, Sullivans Formulierung klingt doch tief und interessant, nur  
 eben inhaltlich nicht verifizierbar, nicht einmal rational rekonstruierbar. Also liest man doch lieber den  
 Text selbst.

<sup>108</sup>**Tabulae** Smits v. Waesberghe weist, u. a. in seiner Ausgabe von Adelboldus, S. 45, auf die Nut-  
 zung von *tabulae* durch (liturgische) Sänger hin; von Interesse ist hier die allegorische Assoziation, die  
 Amalar zur Erklärung des Umstands erfindet, daß die *Levitae* Instrumente in der Hand halten — er  
 bezieht sich dabei nicht auf die Tradition, die dem Alten Bund noch die größere Rohheit zuordnet, d.  
 h. die stärkere Verhaftung an die Sinnlichkeit, die den Gebrauch von konkreten Instrumenten auch in  
 der Liturgie noch notwendig machte, wogegen im Neuen Bund die reine *θεοσία λογική* wesentlich ist.  
 Grundlage der Allegorie Amalars, ed. Hanssens, II, S. 303 f., ist die Relation von *Mund und Handeln*,  
 also die bekannte Erweiterung des liturgischen Lobgesangs letztlich zu einem Symbol des gesamten  
 Lebens, also des Handelns: Nicht nur mit der Stimme, *non sola voce*, sondern auch *operibus* lobt der  
 Mensch Gott; genau dies bedeuten die Instrumente, sozusagen als Symbole der Werke der Hand, des  
 Tuns, in den Händen der *Levitae*.

Im christlichen Gottesdienst findet Amalar in seiner wirklich unübertreffbaren Sucht zur Allegorisie-  
 rung nun eine Entsprechung darin, daß die *cantores* ebenfalls *tabulae* in den Händen halten, auch dann  
 — und das ist wesentlich —, wenn sie solche gar nicht benötigen; beim Wort *alleluia* z. B. dürfte der  
 auf *tabulae* geschriebene Text als „Souffleur“ nur in extrem seltenen Fällen notwendig gewesen sein:  
*Eorum vice cantor, sine aliqua necessitate legendi tenet tabulas in manibus*. Denn man lobt nicht nur  
 durch die *vox*, sondern genauso durch die *opera*. Klar ist damit, daß Amalar neumierte solche *tabulae*  
 nicht kennt, denn die wären ja nie überflüssig beim Singen; der Sinn der Allegorie wäre verloren, wenn  
 die *tabulae* in der Hand des *cantor* durchgehend nicht überflüssig wären, es also gar keine Zeit gäbe,  
 bei der sie nicht direkt dem Lob *voce* dienen. Es geht also um den Text.

Wie zu erwarten endet für Amalar hiermit die Allegorierungsmöglichkeit noch nicht; auch das Material  
 der *tabulae* kann man zu diesem Zweck einordnen: *Tabulae, quas cantor in manu tenet, solent fieri de*  
*osse, quia fortem perseverantiam signant bonorum cogitationum et bonorum operum ... sic et tu, si,*  
*quando cantas alleluia porrigas et panem esurienti, vestias nudum ... non sola vox sonat, set et manus*  
*consonat, quia verbis facta concordant*. Der Sinn der Allegorie ist also leicht zu verstehen, wenn auch  
 nicht gerade sinnvoll.

Smits van Waesberghe fügt noch einen weiteren Beleg für die Praxis solcher *tabulas ad canendum* hinzu,  
 der nachweist, daß auch diese zum Träger von Pracht in der Liturgie werden konnten.

an zu denken, daß sozusagen die Verwirklichung von Hucbalds Programm, der Meßtonar von Montpellier, natürlich auch völlig unabhängig entstanden sein mag — als Idee liegt eine solche Doppelnotation ja nahe, denn, was leicht übersehen wird, die Neumenschrift hat natürlich ihr eigenes Bezeichnetes, das durch Tonbuchstaben nicht wiedergegeben werden kann<sup>109</sup>. Man kann ebensowenig wie aus den verwendeten Buchstaben aus den Neumen dieses Tonars auf Hucbalds Neumen schließen.

Genau das, was Hucbald hinsichtlich des Bezeichneten des Zusammenhangs von Tönen in Gruppen, hier als *Phrasierung* bezeichnet, leistet die Ligatur auch in der Modalnotation, nur jetzt im Rahmen einer klaren, übergeordneten, und sogar rationalisierbaren Rhythmik — die Rationalisierung, wie sie exemplarisch bei Johannes de Garlandia begegnet, geschieht wohl erst als zweiter Schritt; zunächst mußte nur die regelmäßige Gruppenbildung als Merkmal der modalen Rhythmik, sozusagen die Einheit des Versfußes eingesehen bzw. graphisch analog umgesetzt

---

Für die Frage nach der Ausbreitung der Neumenschrift ist diese Nachricht deshalb von Interesse, weil damit eine direkte Verbindung zwischen Gesangspraxis und „geschriebenem Text“ belegt ist; es ist also gut denkbar, daß sich nach Amalar Neumenschriften zunächst einmal als speziell dem ad hoc Gebrauch des *cantor* dienende Hilfszeichen verbreitet haben. Man könnte damit vielleicht die offenbar längere Zeit zwischen dem Auftreten vollständig neumierter Gradualbücher und einzelnen Beispielen von Neumen erklären. Notwendig war eine gewisse Bewertung der Melodie als dem Text gleichwertig wichtige und überhaupt gleichartig fixierbare Erscheinung. Damit ist übrigens nicht eine Entstehung der Neumenschrift „innerhalb“ des liturgischen Gesangs behauptet, die nicht ganz geringe Anzahl von Beispielen von nicht liturgischer Dichtung mit Neumen in recht früher Zeit läßt sich kaum so interpretieren, daß hier bereits eine Verweltlichung einer eigentlich liturgischen Notation vorliegen müsse.

<sup>109</sup>Vielleicht mehr als hundert Jahre später sagt Guido eigentlich dasselbe, *Prologus*, ed. S. v. Waesberghe, S. 69, 54:

*In diversis autem lineis vel spatiis etiam similiter factae neumae nequaquam similiter sonant. Ideoque quamvis perfecta sit positura neumarum, caeca omnino est, et nihil valet sine adiunctione litterarum vel colorum.*

Konkret ist gemeint, was Guido sicher aus der *Musica Enchiriadis* übernommen hat, daß z. B. ein *porrectus* in verschiedenen Lagen identisch aussieht, aber je nach Lage der Halbtöne verschieden klingt (selbst wenn man von der konkreten Tonhöhe abstrahiert, die hier klar nicht gemeint ist) — notwendig ist die Hinzufügung von Schlüsselbuchstaben bzw. *colores*, ein Hinweis, den sich frühe Aquitanische Notatoren hätten zu Herzen nehmen sollen!

Guido stellt damit fest, daß die (adiastematische) Neumenschrift auf einer Abstraktion beruht, die musikalisch unzureichend ist: Identisch notiert, d. h. durch gleiche Neumenformen bezeichnet werden nur Folgen gleicher Bewegungsrichtungen, also *nach unten*, *nach oben* für den *porrectus*. Damit aber werden Tonfolgen wie *F D F*; *G C E*; *d b c* etc. durch das identische Zeichen wiedergegeben, eine zwangsläufige Folge der Herkunft der Neumenzeichen aus den Akzenten, die eben auch nur die Richtung der Stimmbewegung bezeichnen. Die *caecitas* der Neumenzeichen mußte also immer auffallen, wenn man musiktheoretisch rational dachte — und sollte zu denken geben, wenn man die Identität der Neumen einfach gleichsetzt mit der Identität des melodisch Gemeinten in adistematischer und diastematischer Notation: Die erstere hat als Bezeichnetes ausschließlich Folgen von Richtungen, die zweite aber die genauen Tonfolgen, was die Richtungen trivialerweise mit einschließt.



werden. Und daß mit dieser Erkenntnis dann zur gegebenen graphischen Entsprechung von *Zusammengehörigkeit von Tönen*, also den da brauchbaren Ligaturen gegriffen wird, erscheint wie gesagt nicht gerade als überraschend. Damit aber erscheinen Lugs Verbindungen zumindest als hochgradig überflüssig.

Daß Johannes de Garlandia mit Anwendung der, für die Zeit allein rational begründbaren, Elemente antiker Rhythmik, *longa brevisque*, auch eine Zerlegung in elementare Werte leisten muß, ist einsichtig und Teil der Rationalisierungsvorgabe der Antike, d. h. innerhalb ihres proportionalen Rahmens zu bewältigen<sup>110</sup>; daß er weder von *ars rithmica vel metrica* spricht, noch

<sup>110</sup>**Anonymus 4 im Blick von M. Haas als Aristoteliker mit Kategorienwechsel** M. Haas entfaltet auch hier ganz erstaunliche Einblicke, wenn er (*Zum Verhältnis von musikalischer Propädeutik und Philosophie im Mittelalter*, S. 40 f., in ed. Ch. Asmuth et al., *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*, Frankfurt et al. 1999) wohl im Bemühen um eine Nobilitierung des eigenen, ach so bescheidenen Faches, irgendwelche philosophischen Konzepte in Musiktheorie gefunden zu haben publik macht, wie die tiefe Erkenntnis, daß nämlich Johannes de Garlandia, Anonymus 4 und schließlich die gesamte antike Metrik, grundsätzlich irgendwie diskrete Zeitquantitäten voraussetzten, und daher die Modaltheorie Teil der Aristotelischen Unterscheidung von Kontinuum (das die Antike nie adäquat definieren konnte) und „dem“ Diskreten sein müsse, nämlich für die Zeit jeweils philosophisch bewußt in dem entsprechenden Oppositionspaar verstanden als dezidiert Teil des Diskreten (das müßte dann ja auch für die rhythmischen Neumenschriften gelten, die diskrete Zeichen für Länge und Kürze verwenden — wenn man Gemeintes mit Bezeichnetem so einfach gleichsetzen will) — daß dem tatsächlich so sein müsse, sagt von den Theoretikern explizit allerdings niemand, sozusagen erst recht nicht Anonymus 4, weil diese Autoren alle trivialerweise die Definitionen der Grundlagen — es sei betont, der Grundlagen, nämlich der Elemente — der antiken Rhythmik voraussetzen, diskrete, rational meßbare Dauerwerte: Also sind schon die Definitionen der Elemente als Material der Metrik verstanden von vornherein diskret — warum dann noch die Differenzierung zwischen Diskret und Kontinuierlich „hineingebracht“ werden sollte, fragt jedenfalls M. Haas nicht, wie er auch jede Kontextüberprüfung für völlig überflüssig hält; man darf also fragen, wo und wie er diese völlig neue, und von der bisherigen Sachgeschichte her gesehen völlig überflüssige Erkenntnis als solche begründen kann: Da die Metrik als Teil der Proportionenlehre definiert ist, hat „Das Kontinuierliche“ seinen Platz vor oder über der Definition der Metrik, ist für diese selbst also dezidiert irrelevant — und daß etwa Anonymus 4 plötzlich die *modi* nicht mehr proportional definieren würde, kann M. Haas jedenfalls nicht nachweisen, was er auch nicht als Aufgabe ansieht, da seine Entdeckungen ja so philosophisch sind, daß sie einer Überprüfung an gesamten Texten, Kontextbedingungen etc. natürlich nicht bedürftig sind. Aber, eine Sensation bleibt seine Entdeckung doch? Also, muß auch darauf hier eingegangen werden, d. h. man darf doch wohl noch fragen, was M. Haasens Erkenntnis eigentlich an Wert für das Verstehen der wenigen verstehbaren Vorgänge der Zeit haben könnte, ohne sofort unzulässiger *Polemik* geziehen werden zu müssen (die die Größe z. B. von Johannes de Garlandia zu erkennen, steht doch wohl weit über der Selbstdarstellung philosophischen Wissens beim modernen Deuter, zumal wenn dieses sich nur höchst unvollkommen äußert).

Wenn z. B. Johannes de Garlandia seine Schrift zum *discantus* unter Verweis auf den Choral als abgegrenztes Thema der Musiktheorie einleitet, und die *musica plana* als *immensurabilis*, der die *musica mensurabilis* gegenüberstellt, könnte man z. B. fragen, ob nicht genau hier ein logischer „Ort“ vorliegen könnte, dürfte oder müßte, an dem die Erörterung zwischen Kontinuum und Diskretheit einzusetzen

irgendwelche Namen von Versmaßen anfügt, dürfte eigentlich ausreichend sein, um nicht immer hätte — wenn die Theorie an M. Haasens Erkenntnissen das geringste Interesse gehabt haben könnte, denn daß der Choral überhaupt keine Zeitdauer, also irgendeinen Rhythmus gekannt habe, das ist wohl ausgeschlossen. Selbst hier, wo man also objektiv einen Grund hätte, sich über die Art der „Immensurabilität“ der *musica plana* auszulassen, sieht Johannes de Garlandia keinen Grund, sich der Erkenntnis von M. Haas zu nähern, was doch nicht ganz unauffällig ist, wenn man solche Erkenntnisse hat — schließlich sind es immer noch die Quellen und ihre Aussagen, die die musikhistorische Arbeit betreffen sollten, und nicht die Durchsetzung von irgendwelchen Vorurteilen, so faszinierend sie auch sein mögen, denn, die historische Wirklichkeit ist immer noch viel faszinierender. Warum? Nun, das Ingenium von Johannes de Garlandia, das von Hucbald und anderen ist ja wohl nicht nur etwas größer als das vieler moderner DeuterInnen.

Aristoxenus kennt ja noch irrationale Zeitwerte von aufeinanderfolgenden Tönen oder Silben, und ansatzweise, intuitiv auch das Kontinuum, sowohl metrisch als auch melisch, was Haas aber nicht interessieren muß, denn wie verhielte es sich denn da mit der mittelalterlichen Anwendbarkeit dieser Unterscheidung? Nun, Aristoxenus kennt man im Mittelalter nur durch Boethius (und, implizit durch Martianus Capella), also ziemlich unvollkommen, seine rhythmische Theorie lebt natürlich als System durch Martianus Capella bzw. Aristides Quintilianus weiter, allerdings nicht die besonderen Grundlagen seiner rhythmischen Theorie, die man aber beachten sollte, wenn man Aristotelisches in musikbezogener Rhythmustheorie generell betrachten will — Aristoxenus ist hier das Maß, oder sollte es wenigstens sein, das Maß nämlich, an dem Aristotelisches Denken in Bezug auf musikalische Rhythmik insbesondere hinsichtlich eines Bezugs des Stetigen zum Diskreten in der Musik, bewertet werden sollte; z. B. wären hier seine von Porphyrius, ed. Düring, S. 78 f., überlieferten Ausführungen zum Unendlichen in Melik wie Rhythmik: Die Größe des jeweils verwandten rhythmischen *χρόνος πρώτος* ist unendlich, die Relationen aber sind abgegrenzt, was analog dann auch für das Intervall vorausgesetzt wird — und man darf vielleicht noch fragen, warum „die“ Scholastik solche Probleme in oder an Musik nicht als Thema erkannt hat.

Haas muß natürlich weder darauf noch auf tieferreichende echte Probleme eingehen, etwa auf die Frage, ob und inwieweit die Folge von „pausenlos“ aneinandergereihten Zeitquantitäten als diskret verstanden werden könnte; mit philosophisch tieferen Zeittheorien, die etwa bei Johannes de Garlandia zu entdecken sicher reizvoll (wenn man davon ausreichendes Wissen hat, was bei M. Haas, wenn auch nicht aus seinem Text hervorgeht, aber doch einfach voraussetzen ist), wenn auch leider nicht aussichtsvoll wäre, ist die Frage gar nicht so leicht zu beantworten: *dicendum est de longitudine et brevitate sonorum, que apud nos modus soni appellatur*. ..., schreibt Johannes de Garlandia zu Anfang seiner Schrift — braucht es dafür wirklich enge Verbindungen zur Philosophie, wenn schon, ohne erkennbar philosophische Tiefheiten, die *Scolica Enchiridis* fähig waren, ganz einfach die Dauerwerte der Metrik auf Töne zu übertragen, wirklich ganz ohne tiefere Erörterungen über noch tiefere philosophische Vorstellungen, Kontinuum und Diskretes zu differenzieren? Die genuine Diskretheit der Zeitquantitäten konnte nämlich ganz einfach aus der Tradition der Metrik übernommen werden, einer Wissenschaft, die von vornherein diskrete Zeitquantitäten vorgibt, weshalb es auch für Theoretiker wie Johannes de Garlandia überhaupt nicht notwendig war, sich erst einmal tiefe oder noch tiefere Gedanken über „Das Diskrete“ und „Das Kontinuierliche“ zu machen (zumal dazu schon in der Antike die ausreichende Theorie fehlte, die erst Cauchy geschaffen hat).

Seltsam für Anhänger einer Poetisierung der rein musikalischen Theorie der Modalrhythmik ist übrigens, daß Johannes de Garlandia von *modi* und nicht von *rhythmus/metrum/pes* spricht — ein Versehen

wieder die tiefen Ahnungen irgendwelcher Verbindungen zur antiken Metrik in der Metrik der des Autors? Aber vielleicht steckt ja der tiefere Bezug zur hohen Philosophie in der Definition des *dis-cantus* als *secundum equipollentis equipollentiam*, obwohl man ja sagen muß, daß man das auch aufgrund der normalen Sprache vollständig verstehen kann, ja daß so etwas von der Sache gefordert ist, gleichwertige Zeitgrößen in beiden Stimmen, wenn dabei eben auch verschiedene konkrete Zeitdauern auftreten — wo findet sich eine solche Erfassung konkreter Gegebenheiten in der scholastischen Philosophie? M. Haas verläßt sich auch hier darauf, daß der Leser die Antwort selbst beisteuern kann, einer der großen didaktischen Vorzüge dieses so bedeutenden musikwissenschaftlichen Mediävisten.

Haas bemerkt nun ebenso tief, daß bei Aristoteles das *Redekontinuum ... eine Reihung diskreter Quanten darstellt wie eben die Musik auch. ...*, was das mit der Metrik zu tun hat, überläßt Haas dem Leser zu lösen, der sich, im Gegensatz zu M. Haas daran erinnert, daß nach dem auch von Boethius und anderen, z. T. verballhornt, überlieferten System von Aristoxenus der zwei Stimmbewegungen die Sprachmelodie kontinuierlich verläuft — daß die Antike zur begrifflich adäquaten Fassung des Kontinuum nicht fähig war, sollte man beachten (vgl. z. B. Aristoxenus bei Porphyrius, ed. Düring, S. 78, 18 — man kann natürlich auch die rationalen Zahlen beliebig „klein“ machen), zumal wenn man ebenso große mathematische Kenntnisse wie Kenntnisse der arabischen und griechischen Musiktheorie aufweist — die musikalische, die Folge von Tonhöhen jedoch diskret; das konnte man im Mittelalter wissen; die Metrik dagegen, und auf deren Grundmodell, nicht auf sozusagen ihrer spezifischen Systematik beruht die Modaltheorie, ist von Anfang an als Folge jeweils direkt, pausenlos anschließender Zeitquantitäten, eben als *longa brevisque* konzipiert; Folgen, die zudem noch irgendwie „sinnvolle“ Proportionen der konstituierenden Zeitquantitäten postulieren; eine weiterreichende Diskussion z. B. des musikalischen Bewegungsbegriffes — über den physikalisch akustischen *motus* Begriff hinaus — war für die Autoren also völlig überflüssig. Was das außerdem mit der Aristotelischen Diskretheit der Folge von Phonemen/Buchstaben/Einzeltönen zu tun haben könnte, muß natürlich Geheimnis von M. Haas, wie so vieles, bleiben, denn wie konnte für das antike Modell einer Folge von Buchstaben von einem *Redekontinuum* überhaupt die Rede sein? Daß es auch in der Musikwissenschaft gewisse Hinweise auf atomistische Theorien der elementaren Einheit (Einzelton, *brevis*) schon in der griechischen Reflexion über Musik gibt, nun das interessiert M. Haas offenbar ebensowenig wie die Erörterungen von Aristoxenus, er steht über derart kleinlichen Sachverhalten (vgl. dazu auch Anm. 61 auf Seite 108); nur wäre es vielleicht doch nicht ganz überflüssig, sich einmal die Folgen antiker Atomtheorie in Bezug auf die Definition von kleinsten Elementen auch in Musik bewußt zu machen: Man findet dann nämlich einmal, daß der Ton, die einzelne Tonhöhe als Element definiert wird, zum anderen, wenn man wirklich einmal in die Aristotelischen Texte schauen will und C. v. Jan kennt, daß auch ein kleinstes Intervall als Element, nämlich als messende Einheit verstanden werden kann — da gibt es gewisse Probleme, die aber, wie auch der Vergleich von Buchstaben und Ton etc. in der Literatur breit abgehandelt worden sind — wenn auch, es sei zugestanden, nicht mit der „notwendigen“ philosophischen Vertiefung, sondern nur in Bezug auf das, was wirklich aus der philosophischen Modellbildung zur Sache genau paßt. Es geht aber doch darum, nicht danach zu suchen, welche philosophischen Erörterungen möglich gewesen wären, sondern die Art der Theoriebildung selbst zu erfassen, und da stellt sich klar heraus, daß für die Theoretiker der Modaltheorie der Gegensatz von Kontinuum und Diskretem irrelevant ist, ohne jede Bedeutung, weil sie die Grundlagen eines bestehenden Systems nutzen — und das, obwohl ja Guido von Arezzo, den man, ausweislich Franco doch wohl kannte, durchaus auf die Möglichkeit von „Irrationalem“ im rhythmischen Ablauf von Musik hinweist, natürlich intuitiv, nämlich da, wo es um den Gang von Pferden geht — ja, genau da hätten die tiefen Denker ja ansetzen können, oder sollen,

Zeit neu zu entfachen — es handelt sich dabei durchgehend um Nachweise, daß die entsprechenden die M. Haassche Differenzierung für sie von auch nur irgendeiner Relevanz gewesen wäre. Sie ist es offensichtlich aber nicht, denn sie sagen kein Wort dazu; das sollte man doch beachten, oder nicht? Und wie eigentlich muß man sich *wie eben die Musik auch* vorstellen, wenn doch, wie gesagt, das Klingen von Tönen zeitlich gar nicht diskret erscheint? Immerhin hat sich Aristoxenus hier ja gewisse Gedanken gemacht; man beachten den Bewegungsbegriff in seiner Aristoxenischen Ausprägung — wo sind scholastische Entsprechungen? Aber solche Quisquilien interessieren M. Haas ja auch nicht, er erkennt, daß nach Aristoteles die *Quantität* durch *jene Eigentümlichkeiten* ausgezeichnet sei, die *ihm nicht zugesprochen werden dürfen*. *Dazu gehört nun eben »magis et minus«; denn der Aspekt von »Mehr« oder »Weniger« ist ein Kennzeichen der Kategorie der Qualität*. Die Behauptung erscheint zunächst ziemlich gewagt, denn daß die Opposition von *Größer oder Weniger* im Sinne des Anonymus 4 gebraucht z. B. den (in der Antike und damit auch im Mittelalter trivialerweise nur diskreten) Zahlen von vornherein nicht zukommen könnte, müßte Haas erst noch zeigen: Natürlich kann man Qualitäten der Intensität nach bestimmen, *dumm, dümm, am dümmsten*, wird man nicht als quantitative Relation bestimmen wollen oder können. Nur, wie wäre das in Musik überhaupt möglich, wenn man, was M. Haas natürlich auch großzügig übersehen darf, nicht wie Theophrast denkt, nämlich an das, leider recht bescheidene, Zitat bei Porphyrius: Theophrast bestimmt den Ton als Qualität, der quantitativ, also proportional überhaupt nicht zu bestimmen sei — und, er hat auf einer bestimmten Ebene sogar recht, allerdings nur auf einer bestimmten Ebene, wenn man die Abstraktionsleistung musikalischen Hörens unbeachtet läßt. Allerdings geht Theophrast hier nicht auf die Rhythmik ein; was eine qualitative Zeitmessung sein könnte, was ein qualitatives Erleben von Minuten, das und weitere Fragen sieht vor allem der fernhinschauende Forschungsblick von M. Haas. Nach Aristoteles jedenfalls ist *τὸ πρῶτον μέτρον ἀρχὴ ᾧ γὰρ πρῶτῳ γνωρίζομεν, τοῦτο πρῶτον μέτρον ἐκάστου*, *Metaphys.* IV, 6, 12, 1016<sup>b</sup> 18; das also, was wir als erstes erkennen können, in rationaler Rekonstruktion also das, was gerade über der Wahrnehmungsschwelle liegt, d. h. als Einheit wahrgenommen werden kann, ist das erste Maß. Was nun hat das mit musikalischer Zeit zu tun? Die Antwort gibt zwar nicht M. Haas, aber wenigstens Aristoteles, *ib.* XIII, 1, 7, 1087<sup>b</sup> 33 (Verf. bedient sich hier der Ausgabe von C. v. Jan): *Τὸ δὲ ἐν ὄτι μέτρον σημαίνει, φανερόν. καὶ ἐν παντί ἐστὶ τι ἕτερον ὑποκείμενον, οἷον ἐν ἀμονίᾳ δίεσις ... ἐν δὲ ῥυθμοῖς βᾶσις ἢ συλλαβή* (der notwendige *lenis* über *η* läßt sich aus Programmgründen nicht schreiben). *Es ist klar, daß die Einheit das Maß bedeutet, das allem anderem zugrunde liegt. Wie in der Melik der Viertelton ... in den Rhythmen aber der Fuß oder die Silbe*. Hinsichtlich der Übersetzung von *βάσις* kann man natürlich weitere Erörterungen ansetzen — darauf kommt es hier aber nicht an: Klar wird nur, daß Aristoteles die Rhythmik nicht als Teil des Kontinuum oder der Qualität verstehen kann — wenn das dann der Anonyms 4 tut, ist dies ja eine echte Revolution, etwas ganz Neues, ein wirklicher Kategorienwechsel, endlich zur qualitativen Zeit, und das noch in so deutlichem Widerspruch zu Aristoteles selbst, in scholastischer Zeit! Konkretisiert meint das vielleicht etwas wie die Qualität der Zeit beim Lesen so revolutionärer Erkenntnisse?

Also könnte Anonymus 4 sich, wenigstens vom Prinzip her mit Theophrast vergleichen lassen, der, was übrigens auch sein Recht hat, den Ton als absolut nicht quantitative, sondern allein qualitative Erscheinung verstehen (Theophrast übersieht, daß man aus den erlebten Tonqualitäten ja auch übergeordnete Gestalten bilden kann). Vielleicht gibt es ja auch eine qualitative Rhythmustheorie von Theophrast, wenn es schon den qualitativen Tonbegriff gibt?

Nur, das kann M. Haas doch wohl auch nicht meinen, weil er es nicht kennt. Wie also sollte man ein solches die Intensität bestimmendes *magis et minus* eigentlich auf Musik anwenden, eine Kunst, deren

den Deuter keine Ahnung von den beiden Arten der mittelalterlichen Dichtung haben, solche Material zwar nicht durch einen *grammatikalischen Wahrnehmungsfilter* — was für eine Wendung! —, sondern durchgehend durch Proportionen bestimmt ist, bei Augustin, bei Boethius (daß Theophrast auch gegen die Aristoxenischen Definitionen eingenommen ist, kann man von A. Barker oder M. Bielitz lernen): Wo also sollte da bei einem ganz in dieser Tradition stehenden Theoretiker eine plötzliche, und dann noch ohne jede vorgängige, prinzipielle Diskussion völlig neue, von der Sache her höchst überflüssige Vorstellung vom *Kontinuum* des Zeitablaufs kommen? Und das, wo die Modaltheorie doch nichts anderes ist als die Anwendung der elementaren Grundlagen der Metrik, nämlich die Bestimmung musikalischen Rhythmus als Folge von proportional gemessenen Zeitquantitäten. Ein „Ausbruch“ aus dieser Tradition müßte ja wohl auch im Denken des betreffenden Anonymus gewisse Grundlagen haben. Es müßte also erst einmal gezeigt werden, wie Aristoteles, die Scholastik, Haas oder andere die Verbindung zwischen dem kontinuierlich klingenden, oder auch „schweigenden“ Ton und den diskreten Zahlen hergestellt haben könnten. Darauf gibt Haas keine Antwort, warum auch? Übrigens ist auch für das Mittelalter die Relation von höherer Geschwindigkeit und höherem Ton, also die Gültigkeit der Relation von *Mehr oder weniger* für die Musik natürlich trivial; und man könnte natürlich auch noch fragen, ob *magis et minus* beim Anonymus 4 nicht einfach dasselbe sein könnte wie *maius et minus* — wenn er denn beide Paare in Bezug auf musikalische Rhythmik überhaupt verwendet: Nach dem nicht unzuverlässigen Wortindex der Ausgabe von F. Reckow jedenfalls tritt das Wortpaar *magis et minus* überhaupt nicht auf; auch Haas gibt keinen Beleg an, ist der kryptischer Natur? Haas jedenfalls bezieht sich auch nur auf eine Stelle, in der *maius et minus* auftreten; doch, warum solche Quisquilien? Es liegt ein Paar vor, zwei Wörter sind gleich (eines davon *et*), und außerdem handelt es sich um Komparative, der Komparativ muß doch direkten Bezug zum Kontinuum haben? Also wird man weiter spekulieren können, wenn man so in das mittelalterliche Denken über Musik eingedrungen ist wie M. Haas, daß man Belege gar nicht mehr benötigt.

Inwieweit ist also von Haasens Kombination die Modaltheorie betroffen? Nun davon, daß der Anonymus 4 doch tatsächlich an einer Stelle bemerkt, ed. Reckow, S. 44, 16 — für das *organum purum* —: *Sunt quaedam aliae longae*, d. h. Notenköpfe mit *virga*-Strich, *et significant longitudinem temporum secundum maius et minus, prout in libris puri organi inveniuntur*. ..., offenbar nicht *secundum magis et minus*? Also schließt M. Haas messerscharf, daß hier ein Gegensatz bestehe, daß die, nach Haas, sonst übliche diskrete Folge von Zeitquantitäten irgendwie verletzt wird durch eine, wenigstens nach Haasens Aristotelesdeutung strikt kontinuierliche Merkmalsopposition, so etwas wohl, daß es längere und kürzere Zeitdauern gibt, irgendwie nicht proportional, sondern, ja, was nun, irrational vielleicht, gemessene Zeitdauern im *organum purum* gäbe; ob die damit weniger diskret und mehr kontinuierlich sein sollen, sagt M. Haas allerdings auch nicht, wohl wieder in didaktischer Absicht, daß der Leser selbst herausbekommen soll, was er denn meinen könnte — und daß der Anonymus das doch auch tatsächlich sagen wollte, wenn er denn überhaupt irrationale Zeitdauerhältnisse meinen könnte, ist doch wohl nicht ganz so trivial zu behaupten, wie auch die Relation zwischen irrationalen Werten und „dem“ Kontinuum auch nicht so ganz einfach herzustellen ist, nur weil M. Haas dazu auch keine Erklärungen gibt, so daß der einfältige Leser, der nur Aristoxeni oder Augustini Erklärung antiker Rhythmik kennt, ein bisschen verwirrt wird.

Also muß man auch hier versuchen, Haasens Vorstellungen erst einmal rational faßbar zu machen: Rational rekonstruiert geht sein Denken also offenbar davon aus, daß die modalen Werte ja alle proportional, „einfach“ sind, 2:1 hinsichtlich der Grundwerte, was dann ja auch für die höheren Werte gilt, also eine, Franconisch gesprochen, *longa perfecta* hat zu einer *brevis altera* die Relation 3/2, und

Nachweise noch explizit zu machen, erscheint überflüssig, das weiß man schon; übrigens von so sind alle Werte der Modaltheorie rational; im *organum purum* sage der Anonymus aber etwas wie das Gegenteil, die Werte würden qualitativ, komischerweise nicht quantitativ, als mehr oder weniger ausgeführt (nur, gibt es überhaupt und irgendwo nicht quantitative, sondern nur qualitative Zeitdauerwerte? meint M. Haas das vielleicht mit dem sachlich so hochgradig unpassend erscheinenden, aber so bedeutsam klingenden Wort *Quanten?*): Die Werte nun dagegen der Modaltheorie, so muß man das diesbezügliche Schweigen von Haas wohl deuten, können nicht durch *maius et minus* (nicht *magis* ...!) aufeinander bezogen werden, ein Komparativ paßt irgendwie nicht zu den Zahlwerten der Zeitdauern, die natürlich ganzen Zahlen entsprechen, also ist *longa perfecta* nicht als *maius* als eine *brevis* zu bezeichnen — warum eigentlich nicht? Weil die Werte der Zeitdauern rational, also diskret sind — nur, wie eigentlich hat die Antike das Problem der Definition des Kontinuum gelöst und diese Lösung dem Mittelalter mitgegeben? Wer nicht ganz den hohen Gedankenflug von M. Haas nachvollziehen kann, der wird sich daran erinnern, es sei nochmals wiederholt, daß die Antike das Kontinuum gar nicht definieren konnte, der wird vielleicht aber auch daran denken, daß eine *longa* meist *maius* ist hinsichtlich des Zeitwertes in Bezug auf eine *brevis*.

Geht man in der rationalen Rekonstruktion weiter, so folgt, daß Haas offensichtlich meint: *Maius et minus* — also nicht *magis et minus*! — als für M. Haas offenbar typische Antwort auf die Frage *qualis*, müsse sich hier auf so etwas wie agogische, irrationale, also, aus irgendeinem Grund, zusätzlich noch kontinuierliche Zeitdauern beziehen, die nicht rational bestimmt sind, weil Aristoteles eine vergleichbare Opposition verwendet an spezifischer Stelle, von der der gute Anonymus hier zwar gar nichts sagt, auch sonst nichts weiß, aber, was macht das schon? Es bleibt nur die Frage: Gebraucht der Anonymus 4 denn hier dieses Wortpaar wirklich in der von Haas hineingedeuteten Weise? Konnte oder mußte ihm diese spezielle, wenn auch natürlich philosophische Bedeutung hier überhaupt eingefallen sein, konnte er den gemeinten Sachverhalt nur so denken oder ausdrücken; Fragen, die Haas natürlich nicht interessieren, die aber den einfachen Leser, der nicht die große überblickende Sachkenntnis besitzt, vielleicht doch etwas irritieren könnten: Halten wir also fest, daß Haas das von ihm gar nicht namhaft gemachte Gemeinte der zitierten Stelle in irgendwie „kontinuierlichen“ Größen sieht, also doch wohl in rhythmisch agogischen, frei, zufälligen oder irrationalen Werten.

Nur, meint der Anonymus 4 überhaupt irrationale oder agogisch freie Zeitfolgen? Immerhin sagt er ja auch ganz klar, ed. Reckow, S. 86, 13: *In puro autem organo multiplici via et modo longae et breves cognoscuntur. ...*: Er sagt kein Wort von Agogik oder irrationalen Zeitrelationen, so daß man doch fragen darf, ja muß, ob er mit der Anwendung des Wortpaares wirklich das meinen könnte, was Haas, wenn auch sicher nicht Aristoteles, darunter versteht, wobei beide ja kein Latein gesprochen haben bzw. sprechen; der Anonymus 4 jedenfalls spricht an keiner Stelle die Opposition *discretum/continuum* an (obwohl es das ja in der Musiktheorie gibt, wie angesprochen). Klar ist nur, daß er auch im *organum purum*, wenigstens als Theorie oder Modell rhythmisch von *longae brevesque* ausgeht, also nicht von agogischen Zeitwerten!

Nun kann sich der ernsthafte Leser des Anonymus aber zusätzlich noch fragen, was heißt denn dann, kurz davor, ed. Reckow, S. 44, 5 (zur *plica*): *... plica ... sed tractus in dextera, si fuerit longior, longitudinem significat, et hoc secundum maius et minus secundum diversitatem modorum, ut supradictum est. Maius et minus* wird hier also angewandt auf die *diversitas modorum*, also doch wohl auf den Unterschied zwischen *longae* und *breves*.

M. Haas gesteht ja nun den regulären *modi*, wie sie in der Theorie erscheinen, das Merkmal *diskret* zu, was auch immer das genau bedeuten soll (Haas kann ja wohl nicht meinen, *sine pausatone sumpta*,

den gegebenen Zeichen her nicht anders als es in den rhythmischen Neumenschriften der Fall ed. Reckow, S. 23, 15, denn da wird ja klar das zeitliche „Erstrecken“ eines Tones als kontinuierlich beschrieben, es erklingt ja ein Kontinuum, worauf der nächste kontinuierlich klingende Ton folgt, ganz unabhängig von der Rationalität der Relation der Dauern zueinander (und den *χρόνος πρώτος* kennt das Mittelalter nicht mehr, es setzt, primitiver, die *brevis* — in der Definition! — absolut, genau wie den Ambitus des Tonsystems; sollte man vielleicht beachten?: Es ist doch auch wirklich schwierig mit den Begriffen, die verlangen immer so große Exaktheit); wahrscheinlich meint er damit also wie oben vermutet nur, daß es sich um rational aufeinander beziehbare Zeitquantitäten handelt, daß also die Proportionen für diese Zeitquantitäten Gültigkeit haben, was ja auch noch nie jemand bezweifelt hat, denn wie sollte man sich eigentlich kontinuierliche Tonfolgen vorstellen, wenn nicht als „Durchheulen“ von Intervallen, „unmeßbar“ hinsichtlich der zeitlichen Veränderung der Tonhöhenunterschiede, also in Dauer unter der entsprechenden Hörschwelle — denn, will man Haasens Vorstellungen aus hoher Philosophie auf die Aussagen des Anonymus 4 zu konkretisieren versuchen, dann ist diese Folgerung zwingend; daß das jedoch für agogisch freie Zeitdauern von Tönen bzw. Tonfolgen gälte, wird Haas kaum behaupten wollen, das „Durchheulen“ ist aber von vornherein untersagt — nun, lassen wir solche Fragen, was die Haasschen Formulierung eigentlich impliziert, bleiben wir beim einfachen Text, und der sagt an der letztzitierten Stellen völlig klar: Genau da, wo es um die Zeitquantitäten — doch lieber nicht *Quanten!* — geht, genau da verwendet der Anonymus 4 nun ebenfalls die von M. Haas als so unvereinbar mit *Diskretheit*, also wohl Proportionalität der Relationen von Zeitdauern, befundene Opposition von *maius et minus* (nicht *magis* ...) — was zu der Frage führen muß: Ist in der Relation von  $2/1$  die *longa* nicht etwa *maius* als die *brevis*, die der Einheit entspricht? Das wird ja auch M. Haas einräumen müssen, zumal aufgrund der Darlegung seiner mathematischen Erfahrung, *Funktionen der ars musica*, in ed. U. Schaefer, *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 26, auch ihm klar ist, daß  $2$  *maius* ist als  $1$  (und es gibt ja noch viel mehr Zeitwertrelationen); und genau das sagt also der Anonymus 4 an dieser Stelle, daß nämlich im *organum purum* die Zeichen, die aussehen wie eine *longa* — so muß man den Sinn der etwas elliptischen Formulierung vom Kontext des Kapitels lesen — *Kürze und Länge* darstellen, entsprechend der bekannten Relation *maius et minus*, genau wie dies bei der *plica* entsprechend der *modi* der Fall ist.

Von der großen Entdeckung eines inneren Widerspruchs bleibt also nicht allzu viel, nämlich Nichts. Nun kann man natürlich fragen, warum sich der Anonymus 4 an diesen beiden Stellen so umständlich ausdrückt, und nicht einfach *secundum longitudinem et brevitatem* o. ä. sagt, spricht er doch zu Anfang seines Werkes explizit von den *mensurae ... secundum longitudinem et brevitatem*, ed. Reckow, S. 22, 5. Auch das läßt sich beantworten, auch wenn M. Haas diese Frage nicht für erörterungswürdig zu halten scheint, einmal: Die zuerst zitierten Stellen befinden sich in dem Kapitel, in dem über die *Notenformen* gesprochen wird, die der Anonymus 4, etwas leichtfertig, wie Haasens Leseweise zeigt, mit den Namen *longa* oder *brevis* bezeichnet, nämlich im Fall von Einzeltonzeichen; da ist es schon besser, die anderen Bezeichnungen zu wählen, die aber, im klaren Rahmen der Modalregeln, das Gleiche aussagen, denn *maius* ist nun einmal auch in der Modaltheorie die jeweils länger dauernde Zeitquantität, und die kann ja pro Zeichen ziemlich verschieden sein, abhängig eben vom jeweiligen *modus*; zum anderen: Es gibt wie gesagt ja sehr verschiedene Werte, nicht nur *longa brevisque* im Verhältnis  $2/1$ ! Aber das sind alles Fragen, die M. Haas nicht interessieren; es dürfte aber feststehen, daß sich der Anonymus nicht gerade in engster Nachbarschaft zweier völlig verschiedener Anwendungen eines wenigstens im letzten Wort identischen Wortpaares bedient; er meint hier also gar nicht den spezifischen Haasschen Wortgebrauch, es fehlt ja auch der dazu notwendige Kontext völlig, er gebraucht die Wörter sozusagen

war, auch die konnten als System von Zeichen für rhythmische Vorgänge aus der Antike allein umgangssprachlich, natürlich; er sagt, daß man im *organum purum* die Dauern der Zeitelemente eben nicht in der Weise der modal notierten Partien erkennt, er setzt, sicher fälschlich, eine nur defiziente Notierung voraus — wie eigentlich sollte er Folgen von Tönen erfassen, die jeweils eine bestimmte Zeitdauer haben?

Man muß aber doch bewundern, was M. Haas aus dieser einen, mit anderen nicht verglichenen Zeile alles macht, nämlich einen *Kategorienwechsel* — nur, leider läßt M. Haas auch hier wieder den Leser allein: Was bedeutet denn die Wahl dieser angeblich so „*kontinuierlichen*“ Wörter, zumal auch sonst viele Komparative vorkommen, die dann nichts „Kontinuierliches“ aussagen? Es geht dem Anonymus, der doch recht klare inhaltliche Aussagen machen will und auch macht, nicht darum, einfach einen *Kategorienwechsel* anzuzeigen, er muß doch damit etwas für den Leser einer Schrift über Modaltheorie Sinnvolles mitteilen, etwas, das der Vorstellung von Haas einen hier konkreten Inhalt geben könnte; und das müßte ja wohl die angesprochene rhythmische „Agogik“, doch wohl nicht das Durchheulen sein — obwohl, das wäre natürlich eine Sensation, wenn man die *organa pura* Stellen eher durchheulend zu singen hat, so etwas wie *Mikropolyphonie*, nur gibt es das in mittelalterlicher Musik außerhalb des Kulturraums der Langobarden wohl nicht. So etwas wie agogisch unbestimmte Zeitdauern, z. B. nicht rational bestimmbare Folgen von Zeitquantitäten findet man wie bereits gesagt in der mittelalterlichen Musiktheorie, z. B. schon bei Guido, wo er von Pferdeschritten spricht; also ein *Kategorienwechsel* wäre gar nicht notwendig; Franco spricht von *non in qualibet parte sua mensuratur*; ein *Kategorienwechsel*? Nun, man könnte dies ja so nennen, nämlich, *meßbar* und *nichtmeßbar*, nämlich rational meßbar, irrationale Zeitrelationen waren nun einmal nicht meßbar (und mathematische Maßtheorie meint M. Haas wohl sicher auch nicht); nur bei Franco? — und die Möglichkeit, wenn schon exakt, dann klar von irrationalen Zeitrelationen zu sprechen, sind ja gegeben; nur läßt Haas alle diese notwendigen Untersuchungen lieber aus, selbst in der Schrift des Autors des von ihm so neu erfundenen *Kategorienwechsels* — aber, sind denn Folgen von Zeitdauern, die zueinander irrational sind, z. B. in Sekunden gerechnet, nicht mehr *diskret*? Man sieht: Haasens Erkenntnisse werfen tiefste Fragen auf, keineswegs leicht zu beantworten; Haas jedenfalls gibt keine Hinweise auf ihre Lösung, ja nicht einmal auf ihr Bestehen.

Ja es gibt auch beim Anonymus 4 Hinweise auf nicht ganz gleichmäßige Tondauern, ed. Reckow, s. 87, 12: ... *currentes ... sed aequaliter pro posse et velociter descendunt ...*: Offenbar sind also die *currentes* nicht von Natur aus gleichmäßig, vielleicht, weil sie zu „schnell“ waren; das zu sagen, benötigt der Anonymus, so bedauerlich das auch sein mag, weder Aristoteles, noch Plato, nicht Abaëlarde's Dialektik, ja er folgt nicht einmal der Vorgabe von M. Haas, sondern er braucht einfach die Sprache: Wie wäre es, wenn man vor der Aufstellung tiefster Assoziationen, die den Anonymus 4 zu einem ausgefuchsten Aristotelesleser machen, der seine diesbezüglichen Kenntnisse durch minimale, zudem noch seinem sonstigen Gebrauch widersprechende Andeutungen vexieren würde, einmal alle Hinweise auf „irrationale“ oder eben agogische Vortragsweisen oder Erscheinungsformen von Rhythmus bis zum Anonymus sammelte, dann interpretierte und dann erst Schlüsse zöge; vielleicht könnte man ja sogar ein ganz neues Zeitgefühl finden, wie das in Hinblick auf das Zitat atomistischer Dauernhierarchie einer der ganz Großen des Faches in Bezug auch noch auf Dufay erkannt haben will.

Da kann man dann ja die Frage stellen, was der Anonymus meint, ed. Reckow, S. 51, 9: *Sed in libris quorundam antiquorum non erat materialis significatio talis significata. Sed solo intellectu procedant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem, ut in libris Hispanorum ..., sed diversimode secundum maius et minus etc.* Soll hier mit Verwendung des Komparativs ausgedrückt sein, daß die betreffenden *operatores* etwa alles irgendwie in irrationalen Zeitquantitäten oder agogisch, oder gar



das System der Metrik nehmen, anderes gab es nicht. Aber auch bei ihm führt das (noch) nicht durchgehend gesungen hätten? Das wohl nicht, sie singen, nach ihrer Fähigkeit, die verschiedenen Zeitdauern, das, was kürzer, und das was größer ist, also, natürlich, *longae brevesque* ohne (notwendige) *materialis significatio* — mit entsprechenden Folgen der Unklarheit für das Verstehen des natürlich vorausgesetzten klaren Gemeinten hinsichtlich der Folge von *longae brevesque*: Das Gemeinte hat noch und im Gegensatz zur neuentwickelten modalen Notation noch kein Zeichen gefunden. Von Kontinuum o. ä. kann auch hier klar nicht die Rede sein. Das zu verstehen benötigt man kaum Aristoteles, ja wie sollte man Aristoteles hier benötigen können? Weil der Bezug seiner Theorie zur konkreten Erscheinung sein Philosophieren prägt? Hierin widerspricht doch, wie alle anderen nicht rein literarischen Musiktheoretiker auch Anonymus 4 der scholastischen Philosophie „diametral“! Sicher, diese parallelen Stellen beachtet M. Haas zur Begründung seiner Neudeutung nicht, warum auch, nur, ob das methodisch gerechtfertigt ist, wenn man schon einen *Paradigmenwechsel* behauptet? So ergibt sich, daß keine der mit *maius et minus* — wie gesagt *magis et minus* tritt gar nicht auf! — „ausgestatteten“ Formulierungen von Anonymus 4 auch nur irgendeinen Hinweis auf das Gemeinte *Kontinuum* erkennen läßt. Anonymus 4 setzt sogar, historisch sicher nicht richtig, eine generelle Geltung proportionaler Rhythmik voraus, wenn kurze Töne auftreten, dann sind das alles *breves*; wie gesagt, schon die *Scolica Enchiridis* kann musikalisch rhythmische Erscheinungen nur in dieser Weise formulieren, das ergibt sich aus der Vorbildwissenschaft zwangsläufig. Das heißt übrigens nicht, daß es in der Ausführung, im Gemeinten z. B. des Chorals keine „kontinuierliche“ Agogik gegeben haben könne; als Gemeintes ist dies vorauszusetzen, nicht aber als Bezeichnetes, dem Zeichen entsprechen.

Um die von Haas postulierte, ja als eines Nachweises gar nicht bedürftig angesehene Nutzung einer speziellen Aristotelischen Unterscheidung bei dem Anonymus 4 zu finden, sollte man eigentlich erwarten, daß er dann etwas mehr aus dieser angeblichen Vorgabe verwendet als ausschließlich ein einziges, in der konkreten Formulierung dann auch noch (für M. Haas irrelevant) etwas anderes Begriffspaar, das zudem, wie sein Gebrauch zeigt, auch ganz anders verstanden werden kann, ja muß: Warum sagt er denn dann nichts darüber, daß die modalen Folgen von Zeitdauern etwas Diskretes sind? Warum sagt er nichts zum Kontinuum? Er müßte dann doch angeben, warum Zeitdauern in rationalen Relationen *diskret*, andere, die genauso aufeinanderfolgen, nur in irrationalen Relationen, *kontinuierlich* sein sollten, wenn M. Haas denn so etwas Konkretes meinen sollte, oder könnte; zumal er ja gar nichts Aufregendes sagen würde, wenn er solche irrationalen Folgen meinte: Das hätte er wie noch heute M. Haas von Augustin klar erfahren können, *De musica* I, 9, 13, oder von großer Wichtigkeit für die Ableitung der Anwendung von Proportionen auf Zeitverläufe, I, 9, 16 — nur von *diskret/kontinuierlich* spricht aus guten Gründen auch Augustin in dieser Beziehung nicht. Walther Oddington, ein, wenn auch später Zeuge, der sicher auch Berührungen mit scholastischer Philosophie hatte, spricht durchaus korrekt davon, daß im *organum purum attenditur coherentia vocum immensurabilium ...*; auf die Idee, hier den Gegensatz von *kontinuierlich/diskret* anzuwenden kommt er nicht; diese Phantasieleistung erbringt auch er nicht.

Das allerdings tut Johannes de Grocheo, wenn er die Zeiteinheit als *in quo minima vox vel minimus sonus plenarie profertur seu proferrí potest*, definiert, ed. Rohloff, S. 138, 38, womit er nun tatsächlich Aristotelisch denkt, nämlich im Sinne einer kleinsten, — ideal — rein empirisch bestimmten Einheit (vgl. die Textstellen, die v. Jan in seiner Ausgabe zusammengestellt hat, *de diesi*, woraus oben zwei Stellen zitiert wurden).

Dann aber beginnt etwas, das Haas hätte interessieren können: Johannes de Grocheo postuliert im Zusammenhang mit Rhythmik eine unendliche Teilbarkeit, die allerdings einer gewissen Chimärik nicht

zur rhythmischen Freiheit in dem Sinne, daß Zeitquantitäten beliebig zusammengestellt werden

entbehrt (anschließend): *Istam vero mensuram quidam in duo aequalia dividunt, alii in tria, et sic de aliis usque ad sex. Nos autem dividimus eam in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis et vocibus applicatur, dicimus eam divisibilem usque ad hoc, quo auditus discretionem percipere possit.* Nun, endlich begegnet einmal das Kontinuum, natürlich wie gesagt chimärisch, denn die unendliche Teilbarkeit kennzeichnet auch die rationalen Zahlen (den Grenzwert kennt J. de Grocheo eben nicht); aber intuitiv ist ja verständlich, was er meint; nur, daß ist ja gar nicht das, was M. Haas in die Stelle des Anonymus 4 hineinliest. Man könnte daraus das Problem so ableiten: Musikalische Rhythmik kann in dem für die, produktive, mittelalterliche Musiktheorie wesentlichen Modell nie kontinuierlich sein, ob rationale oder irrationale Verhältnisse von Dauern auftreten: Die „Trennschärfe“ des Gehörs — Aristoxenischer Herkunft — gibt zwangsläufig diskrete Grenzen. Es gäbe also sehr wohl Stellen bzw. Autoren, zu denen man über den von Haas aufgerufenen, wenn auch vielleicht nicht gerade an passender Stelle, Unterschied etwas sagen kann; der Anonymus 4 gehört offenbar nicht dazu, jedenfalls so weit der einfache Leser der Texte dies zu sehen vermag.

Andererseits läßt sich wie angedeutet, natürlich doch fragen, warum und ob nicht doch Musik, ob *mensurabilis* oder nicht, zwangsläufig kontinuierlich sein muß, denn, wie Peter Abaëlard in seinem, nun leicht verständlichen und gegenüber der Reflexionshöhe von M. Haas auch noch klaren Kommentar ausführt, liegt die Zuweisung zum *Kontinuum* darin, ob die *partes* der betreffenden Sache sich direkt berühren oder eben nicht: Abaëlard macht in seiner *Dialectica*, und zudem noch höchst kundig, klar, w a r u m für Aristoteles die Sprache nicht *continua* sein kann: *quod eorum partes ad nullum communem terminum copulantur* (wobei man natürlich an der Diskretheit der Phoneme zweifeln kann — wenn man moderne Sprachwissenschaft treibt); darum geht es also, daß die Teile, keine gemeinsame Grenze „verbindet“, ein intuitiv einleuchtende Begründung der Unterscheidung, die z. B. Abaëlard zum Beispiel der *linea* greifen läßt, ib., S. 72, 5, wobei allerdings der totale Mangel der Fähigkeit deutlich wird, das Kontinuum der reellen Achse überhaupt denken zu können (man hätte dies, in Bezug auf Musik, übrigens auch von Porphyrius erfahren können, wenn man an so etwas schon interessiert ist, vgl. ed. Düring, S. 83, 1 (vgl. auch Anm. 61 auf Seite 110) wo auch das naheliegende Beispiel der begrenzten *linea* begegnet, trivialerweise, es handelt sich um die Reaktion auf die entsprechende Unterscheidung bei Ptolemaeus, vgl. Anm., 61 auf Seite 108 — alles Dinge, die man nicht einfach dezidiert nicht kennen sollte, will man mehr oder weniger tiefsinnig über das *Kontinuum* und sein Gegenteil in Musik sprechen. Die scholastische Philosophie: Warum hat die hierzu gar nichts zu sagen, genau wie M. Haas?).

Wenn Abaëlard nun, in einer nicht ganz überflüssigen Klarstellung zu den Angaben von Aristoteles die Definition gibt, ib., S. 73, 24, könnte er auch dem Musiktheoretiker zu denken aufgeben — wenn dieser an solchen Fragen überhaupt interessiert gewesen wäre: *Si autem ‘continuum’ proprie diffinire velimus, dicamus id esse continuum, cuius partes sibi sine intervallo sunt inserte, hoc est: habet partes, quarum nullam facit distantiam interpositio alterius rei vel ulla ab invicem divisio. Ut bipunctalem quoque et quamlibet lineam in ‘continuo’ comprehendamus, ‘discretum’ econtrario accipiendum est, illud scl. cuius partes ab invicem distant. ...*: Genau das aber geschieht doch wohl, wie bereits angedeutet bei vorgetragenen Tönen, welcher Dauer auch immer: Wenn keine *pausa* notiert wird, müssen die Töne doch wohl kontinuierlich erklingen, dem ersten folgt direkt der zweite etc., sonst würde man eine Pause dazwischen aushalten (daß sich Abaëlard dieses ja nicht ganz reizlose Phänomen nicht als Problem stellt (man könnte ja die Verschiedenheit der Tonhöhe als irgendetwas „Trennendes“, als fehlenden gemeinsamen *terminum* ansehen) — und auch M. Haas hat aus seinem so unerschöpflichen Wissen um scholastische Philosophie noch kein Beispiel für einen anderen scholastischen Philosophen beige-

können, d. h. kompositorisch entsprechende Freiheit bestünde, obwohl die Vorgabe ein solches bracht —, ergibt sich trivial daraus, daß die scholastische Philosophie im Gegensatz zur produktiven Musiktheorie der Zeit eben keine Konkreta beachtet.

Angesichts der (der *equipollentia equipollentis* in der Zeit) unabdingbaren expliziten Diskussion der Pause aber müßte, wenn sich die Autoren nach der Erkenntnis von M. Haas auch nur ansatzweise ausgerichtet hätten, solche Probleme ja diskutiert werden. Nur, das tut nicht einer dieser Autoren, etwa nur aus *Polemik* gegenüber der so aufregenden Erkenntnis eines *Kategorienwechsels*?

Weiterhin, denkt man ein wenig weiter, wird ganz klar, warum sich solche Fragen gar nicht stellen konnten und auch nicht mußten, einmal ist hier die musikalische Praxis zu nennen, das korrekte Ablesen der jeweils gemeinten, im Zeichen ja nicht immer notwendig ganz klar erkennbaren Dauer eines Tones bzw. ja auch einer Pause — die den Verlauf nach Abaëlarde's Definition *diskret* machen muß, weil ja dem Klingen etwas Anderes, nämlich ein Nichtklingen folgt, das die Verbindung zum folgenden Klingen aufhebt. Für die, produktive und rationale, Musiktheorie der Zeit geht es allein darum, die Dauer zu erkennen (bzw. dieses korrekte Erkennen zu lehren und in Sätze zu fassen), die Frage nach dem Diskreten oder dem Kontinuum ist hierbei nicht zu stellen, weil hier das Zählen völlig ausreicht. Da ist ein Suchen nach irgendwelchem derartigem Unterschied, ob philosophisch oder nicht, irrelevant.

Zum anderen aber, eben mit dem Bezeichneten der Dauerzeichen und damit der Ausführung, dem korrekten Lesen, direkt verbunden geht es um die jeweiligen „Zählzeiten“, d. h. darum zu erkennen, korrekt abzulesen, und damit auch korrekt zu singen, wieviele *breves* der Sänger/Reader an der Stelle *x* eines bestimmten *duplum* „auszuhalten“ hat — es geht also um Zahlen, um das, was die Dauerzeichen direkt bezeichnen, *singe hier drei breves für die longa, da aber nur zwei, singe da eine brevis, hier zwei semibreves für eine brevis, halte da eine Pause von zwei breves aus ....* Das sind die eigentlichen Angaben, die die *musica mensurabilis* betrachtet, es geht also klar um *numeri*, die auch noch in jeweils *einfachen* Proportionen zueinander stehen (müssen). Und nun, wie man nicht nur von Abaëlard erfahren kann, gehören die *numeri* nicht zu den Dingen, die der Klasse *continuum* zu unterwerfen sein könnten, ib., S. 71, 26, denn die haben als *partes* keine *copulatio ad communem terminum* (kein wörtliches Zitat, weil Abaëlard *copulari*, die Verbform anwendet): Wie da Anonymus 4 oder sonst jemand der wirklich denkenden, ja rational denkenden Theoretiker der *musica mensurabilis* auf die Idee eines *Kategorienwechsels* der musikalischen Zeitdauerordnung zum *continuum* hätten gelangen können, muß also das, aus den Quellen nicht zu lösende, große wissenschaftliche Geheimnis von M. Haas bleiben: Einen solchen Kategorienwechsel kann es in der Wirklichkeit sozusagen *a priori* schlichtweg nicht gegeben haben, denn bekanntlich sind auch nach Anonymus 4 die Zeitdauern in der Musik, die also, die gesungen werden (müssen, in der Mehrstimmigkeit), klar bestimmte *numeri*, Anzahlen von jeweilig gesetzten kleinsten Zeiteinheiten; es muß also, wie bis heute, gezählt werden, um nicht *aus dem Takt zu geraten*; eine Grunderfahrung, die jeder macht, der einmal *aus dem Takt geraten* ist.

So große, ja überwältigende, weil philosophische Dimensionen Haas auch hier wieder einmal dem stauenden (höchstens) musikwissenschaftlichen Publikum als *Kategorienwechsel* eröffnet hat, so ratlos bleibt der einfache Betrachter der Quellen (und natürlich der Philosoph der Zeit, selbst der, der die zweite Aristotelisierung noch nicht erlebt hat) zurück, wenn er versucht, das Haassche Vorgehen rational zu rekonstruieren und einzuordnen: Eine überzeugende Verbindung zwischen „hoher“ scholastischer Philosophie und mittelalterlicher Musiktheorie kann der einfache Quellenkenner aus Haasens Beitrag wieder nicht ableiten. Man sollte vielleicht doch einmal den grundlegenden Unterschied zwischen scholastischer Philosophie und Musiktheorie im Mittelalter beachten: Die eine befaßt sich grundsätzlich nicht mit konkreten Erscheinungen, die andere tut dies von ihrem mittelalterlichen Anfang an dezidiert

— setzt Johannes de Garlandia nicht jede antike Autorität ohne weiteres außer Kraft, wenn er eine völlig neuartige Klassifikation der Kon- und Dissonanzen gibt; nein er gibt keine Deutungen widersprechender Erscheinungen in scholastischer Manier schlußfolgernd mit *respondeo dicendum*, nein, er gibt ausschließlich Regeln für die konkrete Musik, nämlich völlig neue Klassen von Kon- und Dissonanzen. Er kümmert sich weder um Kategorienwechsel (wenn man nicht, um tiefsinnig zu formulieren, diese echte Revolution des Konsonanzbegriffs so bezeichnen wollte), er erfaßt die Wirklichkeit, versucht auch keine Harmonisierung, er schreibt als Musiktheoretiker und nicht als Philosoph. Und das gilt, mit einem gewissen Abstand der musikhistorischen Bedeutung, auch für Anonymus 4, der an keiner Stelle einen *Kategorienwechsel* erkennen läßt, den man auch bei der Lektüre des Beitrags von M. Haas nicht fassen kann. Lassen wir Anonymus 4 als Musiktheoretiker, und lesen ihn auch so: Kontinuumsqualität jedenfalls diskutiert er an keiner Stelle. Und das Begriffspaar *maius et minus*, wie es der Anonymus verwendet, bezieht sich klar auf den Unterschied zwischen verschiedenen Zeitdauern, da gibt es größere und auch noch kleinere; und das auch noch ohne jeden philosophischen Bezug zum Kontinuum. Merke: Es gibt Wortpaare, deren Bedeutung „schon“ in der Normalsprache verständlich ist, Assoziationen zu tiefen philosophischen oder anderswissenschaftlichen Dingen müssen gar nicht bestehen — und daß man sie deshalb herstellen müsse, ist vielleicht doch nicht so notwendig.

Und dennoch: Es ist doch etwas Großartiges um den Wechsel einer Kategorie, hier von irgendetwas Quantitativem zu einem qualitativen, irgendwie mit dem Kontinuum verbundenen Zeiterleben, Zeitverständnis oder was auch immer, und ein köstliches Ding ist es, solchen *Kategorienwechsel* aufgespiürt zu haben, seinen Finger am Drücker der wesentlichen Augenblicke der Musikgeschichte haben zu können — vor allem wenn gar keine Verbindung zur musikhistorischen Wirklichkeit zu finden ist: So werden doch Dimensionen des mittelalterlichen Denkens von oder über Musik eröffnet, die sprachlos machen können, aber auch die Spannung schaffen, daß man wissen will, wie sich denn der *Kategorienwechsel* von M. Haas in der Zukunft ausgewirkt hat, wie er also für die Zeit nach Anonymus 4 wichtig geworden sein könnte, wie es dem *Kategorienwechsel* weiter gegangen ist, was er später so erlebt hat, denn da kommt man doch nicht umhin zu bemerken, daß die Weiterentwicklung rhythmischer Notation durchgehend strikt auf dem strengen Pfad der Proportionalität, also der Quantität bleibt und kein Verhältnis mit der Qualität beginnt. Vielleicht wird ja diese Spannung eines Tages von neuesten Erkenntnissen vonseiten des Erfinders dieses *Kategorienwechsels* aufgelöst. Oder ist der Haassche *Kategorienwechsel* — denn so wird er in die Wissenschaftsgeschichte eingehen, wenn er nicht eingeht — zusammen mit dem *organum purum* einfach verblichen, nachdem er schon gar keine Existenz gehabt hat? Hat gar keine Folgen hinterlassen (können)? Wenn man schon solche revolutionären *Kategorienwechsel* erfunden hat, dann sollte man doch auch nachweisen können, oder sich zumindest um den Nachweis bemühen, daß dadurch grundlegende neue Möglichkeiten, Musik zu denken, vor allem aber Musik zu „machen“ entstanden sind; man sollte an die Relevanz von Eingebungen solcher Art denken, wenn man schon Musik denken will. Das ist übrigens keine Polemik, sondern eine konstatierende Feststellung (ein *ἐν δὲ δὸς*).

Und warum muß man auf Derartiges eingehen: Klar denkende Musiktheoretiker des Mittelalters haben ein Recht auf Bemühen, ihre Texte zu verstehen, resultiert aus ihnen doch ein wesentlicher Faktor der abendländischen Sonderentwicklung, der Entwicklung, die das christliche Abendland so herausgehoben hat aus anderen; eine Verschleierung ihrer eigentlichen Leistung durch pseudophilosophische, extrem partielle Erfindungen kann dieses notwendige Verständnis der eigenen Kulturgeschichte nur verunklaren.

Denken grundsätzlich erlaubt, wie — ebenfalls *übrigens* — die rhythmischen Neumenotierungen zeigen, die trivialerweise nicht an nur die von Versfüßen „erlaubten“ Folgen von *Kürzen* und *Längen* gebunden sind; die Modalrhythmik entspricht hierin der (stark reduzierten) antiken Metrik bzw., im antiken Sinne!, Rhythmik. Grundsätzlich sind aber mit der Lehre dieser Metrik alle möglichen Folgen von *breves longaeque* denkbar, und das ist von Wichtigkeit, auch wenn das gegenüber tiefsten Alt-Neuerkenntnissen zur Modalnotation in Einheit mit ihrer Rhythmik ganz prosaisch und rational erscheinen mag.

Natürlich ist damit grundsätzlich also der erste und wesentliche Schritt zur freien Verfügbarkeit jeden Notenwertes sozusagen zu jeder Zeit im Ablauf einer Melodie gegeben. Dies interessiert hier jedoch nicht mehr (der Weg verläuft auch über den „Umweg“ oder die Entwicklung meßbarer kleinerer Größen, wie oben in Hinblick auf Petrus de Cruce angesprochen). Der metrische Einzelwert hat auch in der von Johannes de Garlandia systematisierten Praxis eine Existenz nur als Teil eines modalrhythmischen *pes*, also der kleinsten, selbständig den Rhythmus konstituierenden rhythmischen Einheit, also etwa die Folge *longa imperfecta + brevis*, wobei natürlich auch hier feststeht, daß ein einzelner Versfuß noch keinen Rhythmus machen kann; es handelt sich aber um die elementare Einheit, die dann als solche wiederholt die höheren Gebilde generiert. Die analytische Betrachtungsmöglichkeit bleibt im Rahmen der antiken Theorie, die Wirklichkeit des Rhythmus existiert nur in den charakteristischen Gruppierungen der Töne, wobei noch zu fragen bleibt, ob nicht auch oder sogar dominant ein akzentrythmischer Faktor für die Wirkung dieses Rhythmus verantwortlich ist; die Umsetzung von *Betont* in *Lang* — schließlich wie gesagt die einzige rationale Formulierung von Rhythmus — ist nicht absolut unmöglich!

Und genau dies ist das Bezeichnete der Neumen auch in der Modalrhythmik, die regelmäßige Gruppenbildung oder Gruppierung von Tönen. Daß die da verwendeten Neumen graphisch genau denen der Tradition entsprechen, ist daher keine Überraschung, sondern die einzige Möglichkeit: Wie bekannt ist, wird eine Veränderung, d. h. Erweiterung der notationsmäßigen Mittel genau dann notwendig, wenn die Notation Quantitätenfolgen angeben soll und muß, die nicht den charakteristischen Gruppen entsprechen, d. h. wenn die Gruppenbildung nicht mehr ausreicht, das rhythmische Gemeinte ausreichend klar erkennen zu lassen. Bekanntestes Beispiel dafür ist die Bildung der zwei zusammengeschriebenen *semibreves*, die den (ursprünglichen) Strich der *virga* nicht mehr ausschließlich für die höhere bzw. jeweils höchste Note einer Ligatur verwenden (als Normalfall<sup>111</sup>), sondern aus seiner „verkehrten“ Verwendung — falsche Richtung in Bezug auf den so „geschwänzten“ Ton — eine neue, spezielle Bedeutung. Erst in diesem Augenblick, zu dem auch die Verwendung des *virga*-Strichleins an, von der Notation her falscher (ein *pes* mit *virga*-Strichlein an der unteren Note) Stelle, z. B. am Anfang einer mit tiefem Ton beginnenden Ligatur, bezeichnen die graphischen Zeichen direkt einzelne Zeitquantitäten, aber nur durch Widerspruch: Die offensichtliche Absurdität einer Abhängigkeit der

<sup>111</sup>Und man sollte ja beachten, daß die Abhängigkeit der metrischen Bedeutung von Ligaturen von ihrer melischen Natur nur verständlich ist, wenn man die Regeln der rein melischen Normalnotation beachtet, sonst wäre ein solches System geradezu absurd.

Gestalt des graphischen Zeichens für metrische — Tonlänge — Bedeutungen von Konventionen der Zeichen für melische Vorgänge ergibt sich aus dieser Tradition problemlos und war für den zeitgenössischen, natürlich mit der Schrift der liturgischen Melodien vertrauten Sänger kaum eine besondere Schwierigkeit; eine Absurdität, die Folge der Entstehung und der Tradition ist.

Nur sollte man angesichts dieser, ja schon von Johannes de Garlandia formulierten Erweiterung des Zeichensystems (*cum opposita proprietate*), das eine Folge der neuen analytischen Betrachtungsmöglichkeit ist, weil man nun auch in Einzelwerten denken kann, nicht übersehen, daß die Grundform der Modalnotation alle diese Mittel nicht kennt und offensichtlich auch nicht benötigt. Dies kann bis auf die bekannten schwierigeren Fälle schließlich auch der moderne Übertragende bemerken: Das Erkennen der charakteristischen Gruppenbildung aus Anfang, Ende und Regelmäßigkeit der Tongruppen reicht aus, den speziell gemeinten modalen Rhythmus erkennen zu können. Hinzu kommt natürlich noch die Notwendigkeit einer Orientierung über die Bedeutung des *tenor*, z. B. weil Dreierligaturen mehrere Bedeutungen haben können. dies kann dann aus dem Zusammenhang erschlossen werden.

Daraus aber ergibt sich, daß die Neumenschrift auch in der Stufe der liturgischen Quadratnotation, die natürlich die tradierten Ligaturen weiter verwendet, wo sie in den Vorlagen stehen, und auch neu für neuere Kompositionen dieses Repertoires nutzt, Tongruppen bezeichnet, nichts anderes: Was man aus den Ligaturen wirklich ablesen kann, ist eben die Art, wie die Töne zu Gruppen zusammengefaßt werden. Und genau dieser Aussage war wie gezeigt für ein Zeichensystem der Modalrhythmik ausreichend: Notwendig ist das Erkennen von — hinsichtlich jeweiliger Anzahl von rhythmisch gruppierten Tönen — regelmäßigen Tongruppen, denn nur das eröffnet die Erkenntnis des Gemeinten, der Folge z. B. von lauter Trochäen<sup>112</sup>, der konstituierenden Einheiten des 1. *modus*. Wenn W. Apel auch hier, auf der Basis der älteren Forschung die Folgen etwa als *3li 2li 2li ...*, angibt, die den betreffenden *modus* eindeutig charakterisieren — bis auf die spezielle *tenor*-Notation<sup>113</sup> —, so entspricht dies genau dem, was die Notation auch aussagt: Nicht die einzelne Neume hat ein spezifisches rhythmisches Bezeichnetes, z. B. langer Endton<sup>114</sup>, sondern die charakteristische Gruppe, die z. B. eben den trochäischen Versfuß des 1. *modus* als Bezeichnetes hat — hier ist zu beachten, daß

<sup>112</sup>Achtung! Diese Bezeichnung wird eben gerade nicht verwandt! Ein sehr deutlicher Hinweis darauf, daß die Modi nicht als Derivate oder Parallelen von bestimmten Versfüßen verstanden wurden; schließlich, die Metrik muß einem literarisch geschulten Denker wie Johannes de Garlandia bekannt gewesen sein; nein, die Parallelisierung von Metren/Versfüßen und Modi ist eine eindeutig sekundäre, nachträglich hergestellte gelehrte Unternehmung. Übrigens ist dies auch ein Hinweis darauf, daß das Bezeichnete, die metrischen Dauern, nicht einfach mit dem Gemeinten, vielleicht also ein Dominieren des akzentrythmischen Faktors, Akzentalternation o. ä., übereinstimmen muß!

<sup>113</sup>Und deren Bedeutung war leicht aus der mehrstimmigen Kombination und der Tradition von *tenores* leicht zu erkennen. Eine Art Sondernotation, in gewissem Rahmen, war funktional also völlig gerechtfertigt — allerdings ist auch hier die Gruppenbildung das Bezeichnete, nicht eine jeder Neumenform eigene Rhythmik, die gar nicht das Bezeichnete der rein melisch „gewordenen“ Neumen war und sein konnte.

<sup>114</sup>Was sollte man denn dann eigentlich bei Tonrepetitionen im 3. *modus* machen?

damit das (direkt) Bezeichnete der modalen Ligaturen nicht der Versfuß ist, sondern dessen Zusammensetzung aus zwei rhythmisch zusammengehörigen Elementen, die, im Gegensatz zur Möglichkeit der Theorie, als rhythmisch musikalischer Effekt nicht getrennt „denkbar“ oder „fühlbar“ waren<sup>115</sup>. Die Zusammengehörigkeit ist es, die zur Verwendung der dazu seit Alters her verfügbaren graphischen Mittel führt; bei der geringen Zahl an *modi*, die zudem noch in höchst verschiedener Häufigkeit auftreten<sup>116</sup>, bedeutet dies kein Problem, denn schließlich war für alle hier benötigten Gruppenbildungen von Tonfolgen in jeder melischen Ausprägung ein Neumenzeichen vorhanden (und „übergroße“ Anzahl von Tönen in einer solchen rhythmischen Gruppe kann man von vornherein nicht erwarten).

Damit aber wird vielleicht verständlich, daß die Erfinder der Modalnotation sich genau der Mittel bedienen, die die Neumentradition zur Verfügung gestellt hat: Neumen bedeuten bzw. bezeichnen von Anfang an Tongruppen, bzw. in einem nur mehr ansatzweise in der Paläofränkischen Notation noch faßbaren Stadium, Bewegungsgruppen<sup>117</sup>, Zeichen für rhythmisches Bezeichnetes, also in St. Gallen und Metz ganz konkret für kurze und lange, ja sogar sehr lange Töne, werden zu diesen Zeichen hinzugesetzt, stellen Zusatzzeichen dar (die sich aber dann offenbar als nicht mehr notwendig verstanden, überholt hatten).

Genau dies nun geschieht auch in der angesprochenen Entwicklung der Modalnotation: In dem Augenblick, in dem einzelne Tondauern bezeichnet werden sollen, werden Zusatzzeichen hinzugefügt, nur, daß diesmal diese Zusatzzeichen der Tradition entsprechend durch die geschilderten Mittel dargestellt werden, also nicht durch Verwendung von Episemen bzw. der

<sup>115</sup>Um, wie auch immer zu interpretierendem Mißverstehen vorzubeugen, sei nochmals betont: Der Verweis auf Versfüße bedeutet keineswegs die Annahme, daß Johannes de Garlandia oder die vorgängigen Erfinder der Modalnotation in Versfüßen gedacht hätten. Gerade das Fehlen entsprechender Bezüge bei den Theoretikern, die der Frühzeit noch am nächsten stehen, ist ein ausreichender Hinweis darauf, daß die Theorie bis auf die Verwendung von *brevis longaue* selbständig formuliert. Für die Erfindung der modalen Notation ist dagegen schon das rhythmische Gefühl ausreichend, daß hier Töne in regelmäßigen Folgen zusammengehören, z. B. als Auftakt und Betonung. Dies setzt eher Intuition voraus, weniger strenge Abstraktion.

<sup>116</sup>Was überhaupt fragen läßt, wieweit gewisse Bildungen erst Folge einer oder der Rationalisierung sind.

<sup>117</sup>Die Aufregung über die Verwendung des einfachen von unten nach oben gezogenen Strichleins der *virga* in dieser Notation, und nicht als zweiteilige *flexa*, läßt sich leicht besänftigen, wenn man die Herkunft des Zeichens beachtet: Das von unten nach oben geführte Strichlein des *accentus acutus* bezeichnet nach alter Aristoxenischer Theorie die Bewegung der Stimme nach oben, in Musik, in die *κίνησις φωνῆς διαστηματική* übertragen, was die eigentliche Leistung der Neumenschrift ist, bedeutet dies in rationalisierter Formulierung nach Adam Riese zwei Töne, eine Bewegung nach oben findet statt in diastematischer Weise als Schritt von einem tieferen zu einem höheren Ton. Man kann diese Trivialitäten nachlesen bereits bei Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, wo man übrigens auch eine Charakterisierung der Thesen von Kaden zur Neumenschrift finden kann, wenn man sich der Mühe unterziehen will, solche vielleicht doch nicht ganz einfach und unterhaltsam zu lesende Bücher zur Kenntnis zu nehmen, in denen auch noch aber gar nichts an tiefen Erkenntnissen der Art von *völlig neuen Zeitverständnissen* o. dgl. zu finden ist.

metrischen Zeichen für *Kürze* und *Länge*, sondern systemimmanent durch Nutzung des Umstands, daß für bestimmte Folgen Normalformen, rein melisch definiert, vorlagen, also eine metrisch „nichtnormale“ Folge durch Veränderung der Mittel der gegebenen Normalform der Gruppenbildung bezeichnet werden konnte, wie z. B. die erwähnte Verwendung eines absolut „falschen“ *virga*-Strichleins für die Folge von zwei *semibreves*, oder die Anfügung des gleichen Strichleins (nach unten) an die erste Note einer so bezeichneten Folge von zwei „aufsteigenden“ Tönen etc.

Dabei ist zu beachten, daß die Tradition der Bezeichnung von Tongruppen bekanntlich noch einige Zeit weiterdauert. Bis wirkliche Einzeltöne in ihrer „einzelnen“ Zeitdauer notiert werden können, braucht man daher noch eine erhebliche Zeit, deren Dauer nur durch die Abhängigkeit von der gegebenen Tradition und natürlich der Natur des modalen Rhythmus zu erklären ist. Die Beibehaltung der Gruppenzeichen, der Ligaturen ist, von einer sinnvollen, systemlogischen Entsprechung von Zeichensystem und System des Bezeichneten her gesehen eigentlich ein absonderliches Rudiment und letztlich auch Mißverständnis: Mit der angesprochenen Notwendigkeit der Bezeichnung einzelner Tondauern als solcher ist die Gruppenbildung überflüssig; sie bildet aber das Fundament, auf dem die Entwicklung überhaupt möglich war: Jetzt wird den Ligaturen direkt ein metrisches Bezeichnetes zugeordnet, die reine Gruppenbildung, das Erkennen, welche Gruppierung von Tönen dem ganzen Ablauf zugrunde liegt, reicht nicht mehr aus, das rhythmisch Denkbare wiedergeben zu können<sup>118</sup>.

Damit aber ist die Konsistenz der Tradition der Neumenschrift bis zur Modalnotation klar erkennbar. Die Tradition des Bezeichneten der Ligaturen, wie es nach der endgültigen Projektion aller Melodien auf das Tonsystem, und zwar im Denken jedes *cantoris* eigentlich überflüssig geworden ist (Notierung von Einzeltönen wäre möglich), lebt direkt weiter. Rhythmisch neue „Zusatz“-Bedeutungen müssen durch zusätzliche Zeichen wiedergegeben werden, ganz wie in St. Gallen und in Metz. In der Modalnotation ist dies anders, es werden keine Zusätze, sondern die graphischen Vorgaben mit neuer Bedeutung genutzt, die Möglichkeit, graphisch Gruppen von Tönen darzustellen: Die Modalnotation ist Ergebnis einer strikten, sozusagen symmetrischen, auf den Automatismus der Regelmäßigkeit von Alternationen aufgebauten Rhythmik, die „Metrisierung“ der Chormelodien in den rhythmischen Hss. aber geschieht eindeutig nicht als Umsetzung eines solchen rhythmischen Automatismus, sondern als metrische Quantität eines jeden Tons — und deshalb ist hier die Formulierung eines *schwebenden Rhythmus*, wenn

<sup>118</sup>Dies kann man parallel zur Entwicklung der Diastematie sehen: Mit der erreichten Diastematie auf Linien war die Beibehaltung von einzügig geschriebenen Neumen, Ligaturen, eigentlich überflüssig, dies wäre einfacher durch kleine Zwischenräume möglich gewesen; die Aquitanische Schrift war hier sehr weit gekommen, durchgesetzt hat sich aber die Nordfranzösische, die jedoch nicht etwa geheimnisvolle Besonderheiten aufweist, die die Aquitanische als unfähig zur parallelen Notierung von rhythmischen Elementargruppen erweisen würde. In gleichem Maße, wie ja auch die Geschichte zeigt, waren die zudem noch komplizierte Deutungsregeln verlangenden Ligaturen in dem Moment überflüssig, als man metrisch eindeutige Einzeltöne notieren konnte; hier wäre die Ligierung nicht einmal mehr für die eventuell gemeinte rhythmische Gruppe wesentlich.



man das Wort in seiner Vagheit vernünftig anwendet, durchaus als sinnvoller Ausdruck der gemeinten Choralrhythmik anzusehen. Näheres dazu kann man finden in dem angesprochenen, weitgehend fertiggestellten Beitrag des Verf. über die Antikenrezeption in der mittelalterlichen Musiktheorie und Philosophie über bzw. an Musik.

Eines sollte man beachten: Wenn die Modalnotation problemlos die Möglichkeit der Ligaturschreibung für rhythmisch Bezeichnetes nutzen konnte, muß diese Ligaturschreibung faktisch überflüssig gewesen sein, sie hatte kein echtes, notwendiges Bezeichnetes mehr; und genau dieser Zustand tritt ein mit Anwendung der Liniennotation: Eine melische Bewegung nach oben war damit endgültig allein durch die Folge von Tönen auf (und zwischen) den Linien angegeben; sie braucht Ligaturen eigentlich nicht mehr, zumal, wenn auch die Phrasierung kein wesentliches Gestaltmerkmal mehr ist, Folge sicher auch einer zum Äqualismus tendierenden *musica plana*.

### 3.2.1.2 Zu allerneuesten Vorstellungen zu modaler Rhythmik und zu dem, was dazugehört

Daß die einfache Gleichsetzung, wie auch immer konkret zu denken, von antiker Metrik und modaler Theorie, wie sie natürlich auch von Flotzinger in seiner unkritischen Akzeptanz von Vorstellungen von M. Haas, vorgetragen wird, nicht haltbar ist, hat schon E. H. Sanders, *Rhythmus*, in *Essays on Medieval Music in Honor of D. G. Hughes, Isham Libr. Papers c*, Cambridge Mass. 1995, S. 415 ff., klar genug gezeigt (natürlich, ohne daß dies Folgen für die offenbar durch gegenteilige Erkenntnisse und Sachkenntnis unverrückbare Perpetuierung der Flotzingerschen Vorstellungen erreichen könnte), z. B. im Nachweis der völligen Unbrauchbarkeit der mittelalterliche Formalistik übertreffenden Gleichsetzung von sechs metrischen Arten von Alexander von Villa Dei und den sechs *modi*, die Johannes de Garlandia (der „Musiker“) ohne jeden Verweis auf *musica rithmica*, *metrica* oder gar konkrete Metren aufstellt, ib., S. 438; aber auch einer Beachtung der einschlägigen Bemerkungen des Verf. in *Musik als Unterhaltung* hat sich Flotzinger erwartungsgemäß wieder entzogen<sup>119</sup>.

In seinem großen Beitrag zur Gedenkschrift f. W. Pass, ed. M. Czernin, Tutzing 2002, S. 81 ff., werden die altbekannten Argumente unverändert wiederholt<sup>120</sup>, sodaß es notwendig erscheint, darauf einzugehen. So behauptet Flotzinger ganz einfach eine *Identität* von metrischer und modaler Lehre, offenbar aus Unkenntnis des Inhalts und Gegenstands der antiken Metrik und ihrer mittelalterlichen Zeugnisse (wie, natürlich, auch des Prinzips der rhythmischen Dichtung) — warum die frühen, also eigentlich schöpferischen Quellen dieser Theorie eben weder einen der bereitstehenden Begriffe wie *rhythmus*, *metrum*, *ars rithmica*, *versus* oder dergleichen

<sup>119</sup>Flotzinger hält es nicht für beachtenswert, daß der „musikalische“ Johannes de Garlandia sechs *modi* für ausreichend hält, obwohl es ja mehr gegeben haben soll, der „poetische“ Johannes de Garlandia sich hier aber offenbar etwas zurückhaltend verhält — ist das dann auch ein Hinweis auf die Identität der beiden Autoren?

<sup>120</sup>Auch G. Gross sieht keinen Grund, seine, knappe Inhaltsangabe mit kritischem Blick zu tun, vgl. Anm. 151 auf Seite 765, S. 38 f., Neues läßt sich nicht erkennen.

verwenden, ist für Flotzinger ebenso irrelevant wie das totale Fehlen der z. B. bei Aristides Quintilianus und damit bei Martianus Capella, also im Mittelalter gut bekannt, leicht zu erkennenden antiken Systematik, aber auch die Verschiedenheit antiker Metren und der dagegen armselig wenigen sechs *modi*; natürlich übersieht Flotzinger auch den nicht ganz irrelevanten Unterschied, daß die antike Metrik wesentlich nur an poetischen Texten demonstriert wird, die klare Unterscheidung zwischen  $\rho\upsilon\theta\mu\iota\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$  und  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  war, z. B. über die Augustinische Darstellung nicht so leicht zu fassen — d. h. aber doch, daß die Modalnotation von Anfang an als reine Theorie von Folgen von Zeitquantitäten erscheint; das ist nicht so trivial, wie das scheinen könnte, vor allem denjenigen, deren Kenntnis antiker Metrik so bedauernswert minimal ist — und, dürfte man auch fragen, wo bleibt die Kategorie des *ictus*/ $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$  etc., eine doch wohl durch ein lateinisches Wort ausgedrückte wesentliche Erscheinung antiker Rhythmustheorie, die erst die proportionale Wertung von Versfüßen ermöglicht (was für die *modi* nicht gilt — alles irrelevant?) — Achtung! hier geht es um die antike Rhythmustheorie, nicht um das, was im Mittelalter und von der neueren „mittellateinischen“ Forschung als Rhythmische Dichtung bezeichnet wird! Schwierig, aber notwendig zu wissen, wenn man über Rhythmik im Allgemeinen im Mittelalter etwas sagen will; natürlich, nur wenn man etwas sagen will! Also, wo gibt es in der Modaltheorie eine vergleichbare Klassifizierung von Versfüßen durch den *ictus*? Wie sind denn die antiken Versfüße als solche überhaupt (erst) definiert? Wenn man das so einfach für nicht wissenswert hält, ist das ein großer Irrtum bzw. ein ausdrückliches Zeichen von Nichtwissen: So trivial ist eine Gleichsetzung zwischen antiker Metrik und Modaltheorie nun auch nicht; nur, weil beide Theorien oder Modelle die Grundelemente nutzen, Zeitquantitäten, sind die Theorien doch wohl noch lange nicht als identisch anzusetzen; wenn man die Komplexität der antiken Theorie der Metrik nicht kennt, ja nicht einmal ahnt, wenn einem der (mittelalterliche) Unterschied von metrischer und rhythmischer Dichtung unbekannt geblieben ist, dann sollte man — sich vielleicht doch ein wenig um bestehende Literatur bemühen.

Weil ja wohl nicht zu erwarten ist, daß Flotzinger oder andere Repräsentanten der Musikwissenschaft „en“ auf antike Metrik irgendeinen anderen Wert legen als auf eine mythisch mystifizierende Ahnung von irgendetwas, das Rhythmus mit Kürzen und Längen erfaßt, muß auf einige Unterschiede hingewiesen werden: Daß die ersten zwei *modi antiqui* von Johannes de Garlandia antiken Versfüßen entsprechen, kann als naheliegende Analogie vorausgesetzt werden — nur, ist damit etwa auch in der theoretischen Darstellung eine Gleichheit erreicht? Johannes de Garlandia, rationaler und der lateinischen Sprache kundiger wirklicher Denker, führt die einzelnen *modi* ganz zu Anfang bekanntlich so ein: *Quorum modorum primus constat longa brevis, longa brevis, etc. Secundus brevis longa, brevis longa ...*; eine klare Definition — von Versfüßen? Außerdem liegt ja ein eher triviales Ordnungsschema vor: *Gemischte modi aus je zwei Elementen, gemischte modi aus je drei Elementen, von denen jeweils zwei gleich sind, ungemischte modi*; wobei selbst der Anfang jeweils mit *longa* naheliegend ist. Man könnte also höchstens fragen, warum Johannes de Garlandia nicht mit den *ungemischten modi*, also denen, die nur aus *longa* aut *brevis* bestehen, beginnt, warum also nicht mit dem fünften *modus* begonnen wird, dem sich der sechste anschließt, um dann erst in der „natürlichen“ Reihenfolge die gemischten

*modi* anzuschließen; natürlich sind das keine Fragen, die Flotzinger interessieren, die aber doch zum Verständnis der Systematik notwendig sind, wenn man eben wirklich das System verstehen will.

Nun, was die Beziehung zur Metrik anbelangt, kann Johannes de Garlandia hier natürlich etwas übersehen haben, was Flotzinger weiß, wirklich weiß? Inhaltliche Kenntnisse auch nur des Unterschieds zwischen rhythmischer (im mittelalterlichen Sinne) und metrischer Dichtung kann man bei jedem literarisch einigermaßen Gebildeten im Mittelalter erwarten, neuere Deuter der musikhistorischen Sachverhalte scheinen solches Wissen allerdings für weniger relevant zu halten (die einfache Feststellung, daß *Rhythmus* eben akzentalternierende Muster, *Metrik* zeitquantitative Muster bedeute, kann als metasprachliche Verständigungsmöglichkeit verwandt werden, die Kenntnis über die Terminologie und Sachlage im Mittelalter kann sie aber nicht ersetzen). Lesen wir einmal, was Martianus Capella zu Begriff des *Versfusses* zu sagen hat, 974: *Pes vero est numeri primi progressio per legitimos et necessarios sonos iuncta, cuius partes duae sunt, arsis et thesis. arsis est elatio, thesis depositio vocis ac remissio. ...* Damit ist die wesentliche Grundlage der Definition von Gattungen von Versfüßen dargestellt: Ob ein Versfuß *iambicus/dactylicus* oder *hemiolis* etc. ist, hängt ab von der quantitativen Relation zwischen der Zeit, die die Arsis und der, die die Thesis beansprucht (man lese dazu die Glosse von Johannes Scottus Eriugena, ed. Cora E. Lutz, zu Dick, 518, 18). Das ist die Grundlage der gesamten antiken Lehre von Versfüßen, also den Einheiten, die den einzelnen *modi antiqui* bei Johannes de Garlandia entsprechen (ganz einfach kann man das, natürlich, auch von Augustin erfahren, *De musica* II, 4, 4!) — übrigens, warum sollten eigentlich die Versfüße der aktuellen lateinischen Metrik *antiqui* heißen? Und warum sollten sie so plötzlich *modi* heißen? Daß man das Wort *modus* so allgemein verwenden kann, daß es sich auch auf das von Johannes de Garlandia Gemeinte anwenden läßt, kann doch nicht Grund dafür sein, daß eben dieser nicht klar die Versfüße bzw. die *metra* o. ä. anführt, wenn er sie denn meinen „soll“!

Wer es nicht weiß: Die metrische Dichtung hat auch im 13. Jh. viele und sogar hervorragende Vertreter gefunden, nicht so Leute, die — bestenfalls — mal ein bisschen „Latein“ in der Schule „hatten“, oder der Sprache so fremd waren, wie ein Geograph als Eliterektor einer Universität, die die Vernichtung jedes Zugangs zu lateinischen Quellen des Mittelalters und der Neuzeit für einen Ausdruck der Elitestellung und nicht als barbarischen Akt gegen die abendländische Kulturtradition bzw. nicht als bestaunenswerte Unbildung verstehen will.

Wo gibt es also eine einzige Spur dieses essentiellen Klassifizierungsfaktors in der Theorie von Johannes de Garlandia? Nirgendwo, und deshalb ist der „Verzicht“ auf die angebliche so naheliegende Erwähnung von antiken Versfußnamen in Zusammenhang mit der Lehre der rhythmischen *modi* durch Johannes de Garlandia geradezu selbstverständlich, zwangsläufig und natürlich: Johannes de Garlandia kennt natürlich auch das, was Versfüße sind; um die geht es ihm aber gar nicht, weshalb ja auch der Beginn seiner Darstellung der rhythmischen Mehrstimmigkeit nicht die geringste Spur vom Begriff *rhythmus* zeigt, ja, nicht einmal das Wort *numerus* taucht an dieser Stelle auf, von der Unterscheidung zwischen *ῥυθμιζόμενον τε καὶ ῥυθμός* gar nicht zu sprechen, die die Einführung in die Bestimmung eben des *rhythmus/numerus* bei Mar-

tian begleitet, ja begleiten muß.

Man kann, ja muß eigentlich auch weitersuchen, wenn man schon solche Behauptungen aufstellt, daß zwischen antiker Metrik und Moduslehre gar kein Unterschied bestünde, und fragen, warum z. B. die schöne, aus Aristides genommene, Definition (967) *rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexas*. ... bei Johannes de Garlandia keine Beachtung findet, sie hätte doch vorzüglich gepaßt, oder nicht? Nun, sie wird nicht rezipiert, weil die *modi antiqui* von Johannes de Garlandia nicht als identisch mit den Versfüßen und überhaupt dem antiken Begriff *rhythmus* angesehen wurden — daß Johannes de Garlandia seine Theorie weniger gut verstanden hätte, und das noch auf einem Gebiet, das die Kenntnis der Metrik voraussetzt, als Flotzinger, wird man ja wohl nicht annehmen wollen oder dürfen — und wer nicht bemerkt, daß das nun wirklich sehr allgemeine Wort *ordo* in dieser Definition, *ad aliquem habitum ordinemque conexas*, nichts mit dem Wortgebrauch von Johannes de Garlandia zu tun hat, der dürfte weniger geeignet sein, über antike Metrik und Modaltheorie zu rasonieren: *Ordo modorum est numerus punctorum ante pausationem; iste ordo dividitur in primum, sec. et tert. etc. Ordo autem procedit ab uno principio; principium a radice. Radix est quilibet cantus primo datus*. Der *ordo* hängt also ab von der Vorgabe des *cantus prius datus*; Martian aber meint überhaupt die Ordnung in rational meßbaren Zusammenstellungen von rational meßbaren Versfüßen — und warum nützt Johannes de Garlandia nicht hier den Ausdruck *metrum*? Nun, weil er, im Gegensatz zu Flotzinger, die antike Metrik kennt.

Wenn sich also Johannes de Garlandia geradezu systematisch jeder terminologischen Verbindung zur antiken Metrik, die, es sei wiederholt, als Lehre und Praxis seiner Zeit geläufig war, „enthält“, dürfte das ja wohl etwas bedeuten, auf keinen Fall, daß etwa er so gedacht haben könnte, wie dies Flotzinger sich so vorstellt.

Aber, da ist ja noch etwas, eine zweite, nur bei Martianus Capella gegebene Definition des *numerus/rhythmus*: ... *est diversorum modorum ordinata conexio, tempori pro ratione modulationis inserviens, per id, quod aut efferenda vox fuerit aut premenda, et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat*. (967) Hier kommt doch das Wort *modus* in offenbar spezifischem rhythmischem Zusammenhang vor — das Wort, ja, aber man kann ja einen Text nicht in Einzelwörter zerlegen: Von diesem aber erscheint nichts, gar nichts bei Johannes de Garlandia, er stützt sich also nicht etwa speziell auf diesen, einmaligen, und hochgradig unverständlichen Passus — unverständlich, weil *vox efferenda vel premenda vox* nicht gerade klar zu erklären ist, Vortrag und Pause, melisches Hoch- Tief, oder Lautstärke auf den Ictus bezogen? Außerdem müßte man beachten, daß Johannes de Garlandia ja auf die Mischung verschiedener *modi* eingeht, eingehen muß, weil es sich dabei um einen spezifisch die Mehrstimmigkeit bestimmenden Faktor handelt; nur, auch da — keine Spur der merkwürdigen Definition von Martianus Capella (auf das Problem der Deutung der Stelle von Martian geht Verf. an anderer Stelle näher ein). Remy von Auxerre, zu Dick, 516, 10, „löst“ das Problem, indem er *modus* im Sinne der melischen Theorie liest, und noch *toni* einfügt, neben *tempora vel pedes* — verstanden hat auch er damit die Stelle nicht.

Wenn sich also Johannes de Garlandia in seiner Theorie der *antiqui modi*, deren Natur er wohl etwas besser gekannt haben dürfte als M. Haas und R. Flotzinger, überhaupt nicht um die „korrekte“ metrische Terminologie bemüht, dann dürfte, um eine bekannte Übersetzung von Shakespeare zu zitieren, etwas faul sein an der neuen Deutung der *modi* als auch noch identisch mit antiken Metren — das bedeutet nicht, daß die Elemente dieser neue Rhythmustheorie nicht die geläufigen zwei der Metrik, bzw. überhaupt der Prosodie waren; natürlich, wie die totale, nicht einmal den für die antike Lehre unabdingbaren *ictus* übernehmende Reduktion des rhythmischen Objekts der *modi* auf Zeitquantitäten klar zeigt, ist das antike Modell Grundlage, nämlich das Modell einer kleinsten Zeiteinheit — das ist Aristoxenisch und Aristotelisch, auch bei Martianus Capella zu finden und seit dem 9. Jh. triviales Wissen, die Existenz eines Zeitatoms in der Rhythmik, einer kleinsten Zeiteinheit. Und selbst an dieser Stelle, „verzichtet“ Johannes de Garlandia auf die Zitierung dieses Gemeinplatzes, den natürlich auch Martianus Capella vorgibt, der (971) wie zu erwarten, ohne jedes Verstehen des Prinzips des *χρόνος πρώτος* von Aristoxenus, der relativ kleinsten Zeitquantität, die übliche Topik der primitiven Atomlehre in ihren jeweiligen Repräsentanten, darunter auch das kleinste Intervall, wiedergibt. Nein, auch darauf „verzichtet“ Johannes de Garlandia — ist das alles nicht ernstzunehmen? Sollte man nicht die Frage stellen, ob vielleicht doch die *modi* von ihm als etwas von der antiken Metrik sehr Verschiedenes verstanden worden sein müssen? nur, weil man sich der Komplexität antiker Metrik nicht bewußt ist? soll das die methodische Grundlage sein?

Man darf, ja muß daher fragen, wie man sich diese Haassche und Flotzingersche Identität eigentlich vorstellen soll: Haben diejenigen, die die Neumenschrift für den ja wohl nicht der Antike entstammenden (oder stellt sich Flotzinger ein „unterschwelliges“ Weiterleben in der Musik der Spielleute vor?) modalen Rhythmus genutzt haben, sich vorher an der antiken Metrik orientiert, dann gesagt: *Laßt uns mal rein musikalisch bei clausulae metrische Formen einsetzen!?* Sollte man nicht der Meinung sein, daß die Modaltheorie — und das ist sie bei Johannes de Garlandia — eine existierende Rhythmik formalisiert? Aktuell war ja wohl für die Zeit neben der metrischen, die rhythmische Dichtung, deren Unterschied zur metrischen Form Flotzinger wohl, wie so vieles, für nicht beachtenswert hält.

Natürlich muß dann für Flotzinger der „rhythmische“ Johannes de Garlandia mit dem „musikalischen“ identisch sein, denn ersterer sagt ja etwas zur Musik — nur, wer auch nur einigermaßen gebildet war, mußte das was der „rhythmische“ Johannes sagt, trivialerweise kennen, ed. Mari, S. 35, 2: *Rithmica species est artis enim musice. Musica enim dividitur in mundanam, ..., et in humanam ...et in instrumentalem, quae constat in concordia instrumentali; hec in melicam, metricam et rithmicam.*

Daß dies eine für die Zeit schon uralte, topische, vom Kompilator gar nicht mehr erklärte oder definierte Einteilung ist, die z. B. schon bei Aurelian für einige Verwirrung (bei neueren IgnorantInnen) sorgt, daß der Autor also hier nur Trivialitäten zitiert, sollte eigentlich bekannt sein: Daraus auf eine Identität der beiden Autoren zu schließen, kann man Flotzinger überlassen, der diese Trivialität offenbar nicht kennt, aber auch nicht die Frage stellt, warum dann eigentlich der „musikalische“ Johannes seine Lehre der Mehrstimmigkeit nicht *musica rithmica*

benennt, oder wenigstens irgendeinen Bezug zu dieser altbekannten Einteilung der Musik herstellt — das tut er nicht, weil diese Einteilung für ihn in Bezug auf die Modalrhythmik eben nicht bestanden hat (auf die Absonderlichkeit dieser Vorstellung von Flotzinger wird in einer Anm. in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, S. 27, Anm. 16, eingegangen, in Zusammenhang mit exemplarischer Erörterung des Nichtverstehens mittellateinischer Dichtung und Ausdrucksweise — wiederholt sei hier nur: *Rhythmus* heißt in der antiken Metrik, also bei Augustin, die unbegrenzte Folge gleichartiger Versfüße, sozusagen der Automatismus des rhythmischen Ablaufs des rhythmisch Gleichen; weil der Mensch ein endliches Wesen ist, wird man solche ewig laufenden *numeri* musikalisch und metrisch kaum brauchen können).

Hier nun kommt ein anderer Faktor zum Tragen: Das *metrum* in speziellem Sinne, also das „Ausschneiden“ von bestimmten Gesamtlängen von *rhythmici/numeri*; der Hexameter dürfte die bekannteste Folge sein, da treten als abgegrenzte Einheit sechs Stück gleichartiger Versfüße auf; natürlich gibt es kompliziertere, die dann mehrere solche abgegrenzten „Ausschnitte“ zu größeren Gebilden formen — wenn der Musikologe Johannes de Garlandia sich, über die Elemente allein, die aber auch die Prosodik der Grammatik bestimmen, wirklich an antiker Metrik orientiert hätte, hätte er terminologisch natürlich nicht von *ordines*, ja auch nicht von *modi* sprechen können, er hätte von *metra* und *numeri/rhythmici* sprechen müssen: Was schließlich die von Flotzinger aufgetriebene Parallele zu der Auswahlmetrik in bestimmten metrischen Lehrwerken des 13. Jh. anbelangt, so sollte man vielleicht beachten: *Nur Kürzen/nur Längen/Kurz Lang/Lang Kurz/Kurz Kurz Kurz Lang/Lang Kurz Kurz* sind die einfachsten, „symmetrisch“ spiegelbildlich geordneten Muster, die man aus *Lang/Kurz* bilden kann — sollte man diesen Umstand nicht auch einmal beachten?).

Aber Flotzinger hat ja noch weitere Pfeile im Köcher, so deutet er doch tatsächlich die von ihm seltsamerweise in der *Discantus positio vulgaris* gefundene Formulierung von den *modi antiqui* als *Bezugnahme auf die Antike*, aber natürlich, *antik* kommt ja von *antiquus*, also muß Johannes de Garlandia natürlich die *antike* Metrik meinen (ib., S. 89) — nur, wer sollte das erkennen können, der als normal Gebildeter die Termini *ars metrica*, *metrum* o. ä. kannte? Und es wäre doch arg schön gewesen — worauf an anderer Stelle ausführlicher eingegangen wird — wenn der „rhythmische“ Johannes de Garlandia dem „musikalischen“ gesagt hätte, was denn eine *percussio* ist, ed. Mari, S. 36, 21, und wie denn eigentlich das funktioniert, daß der *rithmus imitetur metrum in aliquo*? In was denn eigentlich? Dazu hat Flotzinger natürlich gar nichts zu sagen, warum denn auch. Zu bedauerlich, daß die beiden Autoren, die nach Flotzinger ja einer sein sollten, sich gegenseitig über ihr spezifisches Wissen gar nichts gesagt haben, nicht einmal zur Pänultimaregel, die an der zuletztzitierten Stelle gemeint ist — nein, leider geht es nicht um so etwas wie einen deutschen Hexameter (also eine durchgehende Anordnung der Wörter nach in das übergeordnete rhythmische Betonungsschema passenden Wortakzenten). Ebenso klar ist, daß der „musikalische“ Johannes sich nun wirklich nichts hat sagen lassen, obwohl er doch z. B. den Begriff des *iambus* selbst gewußt haben muß — darf oder sollte man nicht die Frage stellen, warum der „musikalische“ Johannes aber auch nicht einen Ansatz zur Erwähnung der doch wirklich klar bekannten Versmaße gemacht hat, wenn er schon mit *antiqui modi* die

antiken Metren — welche eigentlich? — gemeint haben soll? Er war offenbar der Meinung, daß hier etwas ganz anderes vorliegt, ein anderes Phänomen, das weder als reiner *rhythmus* — nicht im antiken Sinne! —, noch als reine Metrik erfaßbar war, nämlich, das ist Hypothese, sicher, eine mit Betonungsschematismen ablaufende Folge von Zeitquantitäten, deren Bestimmung klar durch die Mehrstimmigkeit geregelt ist, ohne daß natürlich dieser Rhythmus nur mehrstimmig existent oder denkbar wäre.

Aber wir dürfen noch tiefere Erkenntnisse lesen, z. B. ib., S. 93, wo doch tatsächlich der Aristotelische *tempus* Begriff herangezogen wird — als ob es die gemessene Zeit(quantität) unter diesem Namen nicht geradezu trivial als Bestandteil der antiken Metrik, ja der Grammatik, nämlich in der Prosodie gegeben hätte — wo hätte es da eigentlich spezifischer Aristotelik bedurft (s. o., den Verweis auf die entsprechende Atomlehre, Anm. 110 auf Seite 695)? Daß es sich bei den Mustern der modalen Rhythmik um Zeitfolgen handelt, d. h. daß die modale Rhythmik, vor allem in der Erscheinungsform der Mehrstimmigkeit, zeitlich geordnet sein muß, dürfte auch einem Hörer auffallen, der von Aristoteles gar nichts gewußt hat — soll man wirklich schließen, daß die Komponisten der *clausulae* erst durch ein eingehendes Studium von Aristoteles auf ihre Rhythmik gekommen sein sollten? Und das, wo die Lehre der zwei prosodischen Elementargrößen Teil des elementaren Lateinunterrichts gewesen sein muß!

Daß die Metrik die beiden Größen *longa et brevis* als Elemente zur Verfügung stellt, war doch klar, dazu brauchte man nur ein bisschen elementare Lateinlehre gelernt haben, daß es sich dabei um *longitudo temporis vel brevisitas* handelt, das dürfte kaum mehr Kenntnisse verlangt haben — und genau diese Elemente, die übernimmt Johannes de Garlandia, bzw. vielleicht schon vorher die Praktiker, eben aus der Theorie der Metrik, nur, mehr wird eben nicht übernommen, obwohl das eigentlich nahegelegen hätte: Allerdings sollte man beachten, daß die, z. B. von Aristoxenus für die Metrik spezifizierte Lehre vom elementar Kleinsten, τὸ πρῶτον μέτρον, nämlich der *χρόνος πρῶτος*, vgl. *Musici Scriptores Graeci*, ed. Jan, S. 16, 23, eine Einteilung der kleinsten Einheit in eine *semibrevis* unmöglich gemacht hätte — also, soweit scheint es ja mit dem Aristotelismus ausgerechnet des „musikalischen“ Johannes de Garlandia nun auch nicht her zu sein! Nein, es handelt sich ganz einfach darum, daß die antike Metrik ausschließlich zwei Elemente bereitstellt, *longa brevisque*, dreizeitige Einheiten konnten nur mit *pausa* erklärt werden, kürzere konnte es nicht geben — darin, nur das beachtet Flotzinger nicht, liegt der Aristotelismus der metrischen Theorie!

Und was heißt das eigentlich, daß Johannes de Garlandia die *semibrevis* aufstellt, daß er also ganz „unaristotelisch“ als zeitlich rhythmische Einheit eben nicht die jeweils kleinste Zeiteinheit postuliert? Nun das heißt, daß er diese nicht als vollen Träger des rhythmischen Ablaufs versteht, natürlich, denn die *modi* kennen ja nicht nur *fractiones*, wie, analog!, die Zerlegung eines *iambus* in einen *tribrachys*, sondern lassen auch kleinere Zeitwerte zu, als rhythmische Ornamente.

Daß der Ausdruck *mensurabilis* direkt aus tiefer Kenntnis der Werke von Aristoteles stammen müsse, das wird man ja wohl nicht postulieren wollen, die semantische Opposition zur *musica plana* ist doch ziemlich deutlich, und zeitliche Meßbarkeit zu formulieren, das dürfte

höchstens ein weiterer Beweis dafür sein, daß Johannes de Garlandia, als „Musiker“, eben nicht an die Antike denkt, wenn er die Theorie der *modi*, eben nicht *metra* oder *versus*, aufstellt. *Mensura* ist kaum ein Begriff, der, in Anwendung auf Musik, nur und dezidiert nur aus der Aristotelischen Philosophie ableitbar ist. Man kann ihn z. B. schon in der „Rhythmik“ Augustins finden (ja, was soll denn das wieder bedeuten? nur ein Hinweis darauf, daß für Augustin *rhythmus/numerus* nicht das bedeutet, was es für den „rythmischen“, „poetischen“ Johannes de Garlandia bedeutet hat). Die Unterscheidung zwischen einer *musica mensurabilis* und einer, die das ersichtlich nicht oder nicht in modaler Art ist, dürfte man Denkern wie Johannes de Garlandia übrigens auch „von selbst“ zutrauen, zumal sie die Unterscheidung von  $\acute{\rho}\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  und  $\acute{\rho}\upsilon\theta\mu\iota\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$  aus Martians Capella wissen konnten; nur, da ist die Differenzierung viel allgemeiner! Also, direkte Ableitbarkeit besteht nicht!

Aber, wie schreibt doch Flotzinger, ib., S. 93: *Das Einbringen dieses und anderer Termini (wie ordo, ductus, perfectio, modus, figura, copula usw.) könnte nun durchaus ein Beitrag Grossetestes zur neuen Musiklehre, zu deren Integration in den universitären Diskurs, sowie zu dessen Rückbindung in die Antike gelegen haben. ... Aha, couple* kann natürlich nur ein Philosoph eingebracht haben, nur wo tut er das in Verbindung mit der speziellen Form der Mehrstimmigkeit, fragt man sich. Und natürlich, *perfectio*, in dem spezifischen Sinne des Schließens mit der gleichen *quantitas*, wie sie schon der Anfang eines *modus* singt, das kann doch nur ein Philosoph so bezeichnen, wenn er nicht, wie Franco gleich die Trinität einführt. Auch *ordo* ist ja ein Ausdruck so ferner Philosophizität, daß ein normal gebildeter Theoretiker wie Johannes de Garlandia, dessen Denken nun auch noch mit dem von Grosseteste identisch sein soll?, gar nicht auf eine so völlig abwegige, vor allem aber sicher unantike Begriffsbildung gekommen sein könnte? Flotzinger jedenfalls verzichtet darauf, den Nachweis zu liefern, wo denn eigentlich bei Grosseteste die von Johannes de Garlandia (dem „Musiker“) ganz spezifisch gebrauchten Wörter ein vergleichbarer philosophischer Wortgebrauch liegen könnte, und wo denn eigentlich eine *universitäre* Diskussion dieser Größen zu finden ist, welcher große Scholastiker sich mit der zeitgenössischen Mehrstimmigkeit und ihrer Rhythmik befaßt haben könnte — wenn Flotzinger hier neue Quellen kennt, müßte er sie doch publik machen.

Leider unterläßt Flotzinger auch hier, wie nicht gerade selten, die Aufgabe, einmal ganz genau die spezifische Bedeutung der Termini bei dem „musikalischen“ Johannes de Garlandia (in Wirklichkeit natürlich der Fassung von Hieronymus von Mähren, ed. Cserba, S. 194, 32, aber was interessiert Flotzinger die Überlieferung) zu bestimmen und dann genau ihre (angebliche) philosophische Entsprechung nachzuweisen; man assoziiert doch lieber ganz frei von solchen Nachweispflichten. *Modus*, ein solches Wort, das kann doch nur aus der Philosophie stammen, die *cognitio soni in acuitate et gravitate, sec. longitudinem temporis et brevitatem*, das kann nicht ein sicher auch philosophisch gebildeter „reiner“ Musiktheoretiker gefunden haben?

Man wäre hier für Nachweise nicht nur dankbar, sondern kann sie wohl auch fordern — übrigens bietet der große mediävistische Latinist R. Flotzinger für diese klare Formulierung eine einzigartige Neuerklärung an, wenn er, *Von Leonin zu Perotin*, S. 154, ohne auch nur die Notwendigkeit eines lexikalischen, „statistischen“ Nachweises oder die Beachtung des Wertes



der von Reimer mit **P** bezeichneten Hs. zu sehen, flugs *acuitas* als *Betonung*, *gravitas* als *Gewicht* „übersetzt“, ohne das Nächstliegende auch nur zu ahnen<sup>121</sup>, daß sich nämlich Johannes de Garlandia bzw. eben sein „Nachfolger“ hier mit den beiden Bezeichneten der modalrhythmischen Tonzeichen befaßt, mit den Eigenschaften des *sonus*, die rational darstellbar waren, nämlich Dauer und Tonhöhe — derartige „Interpretationen“ sind schon ungeheuerlich, als ob es eine aus modaler Notation oder gar ihrer Theorie ableitbare, erkennbare Bezeichnung von Betonung und Nichtbetonung gäbe; aber, es paßt doch so gut ins Zeug — nur, die Unfähigkeit, erkennen zu können, daß der von Flotzinger zitierte Text, der nach Reimer mit Sicherheit nicht als authentisch bewertet werden kann, hier mit klarem Bezug auf die antike Terminologie die beiden gestaltbildungsfähigen Faktoren des *sonus* anspricht, die beiden einzigen Merkmale, die notierbar sind, nämlich Melik und Rhythmik, ist unbegreiflich: *cognitio soni* kann nach dem, was als Bezeichnetes klar definiert ist, von vornherein nur Tonhöhe und (jetzt neu) Tondauer beinhalten — Flotzinger liest aber offenbar lieber ad hoc, ohne nähere Überprüfung des Gemeinten und sozusagen des „Meinbaren“, was seine „Arbeit“ natürlich sehr erleichtert.

Somit erscheint ein derartiger Lapsus nur noch zur Bewertung des intellektuellen Abstands eines rational denkenden und klar formulierenden Gelehrten des 13. Jh. und eines geisteswissenschaftlichen Professors des 20. Jh. geeignet: Diese, auch in seinem neuesten Beitrag geradezu endemische Fehldeutung oder eher Nichtdeutung lateinischer Zitate, d. h. der fast durchgehend gegebene Nichtzusammenhang von Zitat und „darüber“ Gesagtem, kann nicht darüber hinwegtrösten, daß geradezu folgerichtig Flotzingers Verweise auf die Philosophie der Zeit nicht geeignet sind, Musikwissenschaft zu nobilitieren, sondern sich als inhaltlich nicht nachvollziehbare, rein formale, auf der Ebene der Wörter bleibende Assoziationen erweisen; exemplarisch wird dies z. B. deutlich, wenn er die von ihm zitierten Ausführungen von Robert von Courson in ihrem Inhalt nicht nur nicht zur Kenntnis nimmt, sondern auch noch aus dem in völlig anderem Sinne auftretenden Wort *opera* tiefe, wenn auch nicht inhaltliche Verbindungen zu (scheinbar) philosophischem Gebrauch des Wortes *opus* herstellt, obwohl Flotzinger die (einzige) korrekte Bedeutung aus dem Text selbst leicht hätte erfahren können — auch hier wird Flotzingers unglaublicher Umgang mit Quellen manifest. (s. im Index s. v. *Robert*).

Wenn sich übrigens Flotzinger, ib., S. 153, offenbar das Verdienst vindizieren will, einen alternierenden Betonungsfaktor in der Modalrhythmik erkannt zu haben, ist dies natürlich auch nicht korrekt, vor allem aber ist, wie angesichts der sonstigen Merkwürdigkeiten Flotzingers im Umgang mit lateinischen Texten des Mittelalters allerdings zu erwarten, die Ableitung eines solchen Faktors von *perfectio* bzw. *imperfectio* — *hinter deren perfectio bzw. imperfectio verborgen* — unhaltbar, wie überhaupt seine Assoziationen mit den Quellenaussagen nicht leicht zusammenzubringen sind: Mit diesen Qualifikationen wird die Gestalt der jeweils einen Modus konstituierenden Ligaturen gekennzeichnet, wobei sich die Qualifikation jeweils an der melisch normalen Neumenligatur, konkret der Richtung der jeweiligen *cauda* orientiert. Das hätte Flotzinger ganz leicht bemerken können, wenn er den Ausdruck *proprietas* beachtet hätte, oder

<sup>121</sup>Was Flotzinger aus der Definition der *puncta materialia* von Anon. 4 leicht hätte entnehmen können; nicht gerade ein Zeichen für die Fähigkeit, mit Textstellen umzugehen, s. u., 3.2.1.2 auf Seite 726.

einmal selbst sich über die Gestalt der Ligaturen in der Neumentradition orientiert hätte; von *Auf- oder Abtaktigkeit* als Bezeichnetes der Termini kann daher niemand sprechen, der den Text gelesen und verstanden hat (einen Text, den nach der Neuausgabe zu zitieren vielleicht auch nicht so ganz abwegig sein könnte): Warum wohl endet der vierte Modus mit *due imperfecte in fine, et cum longa pausatione*, wegen der Auftaktigkeit? Flotzingers Deutung erscheint absurd.

Genauso abwegig ist die Erklärung des Terminus *modus rectus*, ib., S. 154, der sich vom *obliquus* doch nicht durch, vielleicht ja auch noch taktige, Unregelmäßigkeit unterscheiden würde, nein, es treten darin alterierte Breven und Longen auf, also Werte, die als *ultra mensuram* geläufig sind (wem wohl?), ganz regelmäßig, graphisch ganz schematisch — Flotzingers Umgang mit lateinischen Texten sucht wirklich seinesgleichen, vielleicht hätte er sich derartige Lapsus etwas ersparen können, wenn er die entsprechenden Ausführungen von Verf. gelesen hätte, z. B. im Sinne der von ihm zu Anfang seines Werkes ja gewünschten *intellektuellen Diskussion*, die Flotzinger so symptomatisch strikt verweigert, vor allem nämlich mit den von ihm so ungedeuteten Textstellen — klar scheint nur zu sein, daß Flotzinger nicht zu differenzieren vermag, was eigentlich die Möglichkeit ausmachen könnte, daß der modale Rhythmus, natürlich nicht die Notation, auch von akzentalternierenden Faktoren geprägt sein könnte — weder in der Notation, noch in der Theorie ist ein Betonungsfaktor faßbar, man muß hier schon eine gewisse strukturbezogene Hypothese einsetzen: Weder die Zeichen noch das Bezeichnete läßt die Existenz oder das Wirken eines akzentschematischen Faktors erkennen; daß das rhythmisch Gemeinte von einem solchen Faktor bestimmt gewesen sein kann, ist denkbar, ja wahrscheinlich, muß aber durchweg Hypothese sein — Johannes de Garlandia sagt in seiner Theorie der Modalrhythmik kein Wort zu Betonungen, die Notation tut dies entsprechend auch nicht.

Nun könnte man derartige Fehldeutungen ja als liebenswürdige Zeugnisse für eine gewisse Unzulänglichkeit des Alters im Umgang mit lateinischen Texten entschuldigen, sozusagen als unglückliche Liebe, fragt sich allerdings, warum Flotzinger bei so vielen Fehl- oder besser Nichtdeutungen überhaupt Textstellen zitiert.

Wenn daraus allerdings unhaltbare, allgemeine Folgerungen gezogen werden, erscheint eine solche indulgente Einstellung nicht mehr ganz sinnvoll, so wenn Flotzinger, ib., S. 154, aus den angeblichen Definitionen der Betonung durch Johannes de Garlandia erkannt haben will, daß *das Modalsystem als primär für die mehrstimmige Musik geschaffen erkennbar* wäre, weil nämlich die *Konkordanzregel auf den 1. modus (lange Konsonanz) hinausliefere ...*, um dann beim *2. modus („kurze betonte Konsonanz – lange unbetonte Dissonanz“)* *umso stärker auseinander* zu treten — so schön auch die Formulierung des *umso stärkeren Auseinandertretens* ist, so unhaltbar ist die Folgerung: Die modalrhythmischen Muster sind völlig unabhängig von klanglichen Fortschreitungschemata; der „Kontrapunkt“ kann reagieren, und es kann eine Regel erfunden werden, als Modell der Wirklichkeit; wenn es an der bekannten Stelle heißt: *... omne quod fit impari, debet concordari cum omni illo, quod fit in impari ...*, wird nichts gesagt zum *par*; es wird auch nichts gesagt zu Kürze oder Länge, es wird einfach gezählt, denn jeder Anfang ist *impar*; was eigentlich gesagt wird, ist doch nicht die Dissonanz des *par*, sondern die Übereinstimmung, zusammenstimmen soll jeweils das *impar* in beiden Stimmen, darum

geht es, daß nicht etwa verschieden gezählt wird; dies ist die Explikation der Forderung nach *aequipollentia*: Die beiden betrachteten Stimmen sollen in drei Faktoren beachtet werden: Hinsichtlich des *numerus*, daß die Tonzahlen entsprechend ihrer zeitquantitativen *aequipollentia* gleich sein sollen, daß entsprechend dem *modus* sich die jeweiligen Dauern entsprechen, *ut sit longa contra longam vel breves equipollentes longae*. Man könnte fragen, ob das nicht schon in der Anzahl sich entsprechender *puncti* enthalten ist, offensichtlich wird hier noch die jeweilige modale Übereinstimmung gefordert, was bei der Kombination *I – II* nicht ganz leicht vorstellbar ist. Der dritte Faktor ist dann die *concordantia*, die „Harmonie“ zwischen beiden Stimmen, die eigentliche kontrapunktische Forderung, die also dem Satz entspricht — von Akzentbeachtung ist hier keine Rede. Es wird gezählt!

Daraus nun folgt die bekannte Regel, sie ist sozusagen die Anwendung der drei Postulate: Die jeweiligen ungeraden Stellen sollen konsonant sein, dann ist die Forderung nach gleichen Anzahl gleichwertiger Noten und modaler Übereinstimmung erfüllt! Allerdings kann dabei offensichtlich auch der jeweils erste Ton dissonant sein: Von eventuellen Auftakten oder „Unbetonungen“ findet sich nichts. Dafür folgt aber, *Sed duo puncti sumentur hic pro uno, et aliquando unus eorum ponitur in discordantiam, propter colorem musice. Et hic primus sive secundus; et hoc bene permittitur ab auctoribus primis et licenciatur. ...*; auch hier wird gezählt. Jede Dissonanz ist eine *licentia*. — die Regel ist also eher konstruktiv zu verstehen, sie betrifft das „harmonische“ Gerüst, dessen Ausgestaltung wenigstens eine Konsonanz enthalten soll. Daß mit *puncti* etwa auch *semibreves* gemeint sein könnten, ist unwahrscheinlich, denn nur die *brevis* kann gezählt werden, wie in der ersten Forderung von den *puncti* verlangt wird; deshalb kann auch nicht gefolgert werden, daß Johannes de Garlandia z. B. die *brevis* des 1. *modus* im Sinne von kontrapunktischen Durchgangstönen sehen könnte oder würde. Aus diesen mit Sicherheit nicht erschöpfenden Regeln — es ist der Versuch, generelle Regeln aufzustellen! — kann man kontrapunktische Regeln der Palestrinazeit nicht ableiten: Die Kategorie der Betonung fehlt vollständig, sie kann nicht einfach als Gemeintes eingesetzt werden. Man könnte versuchen, die Regel wenigsten soweit zu konkretisieren, daß eine *fractio modi* im Fall des 1. *modus*, also die Folge *BBB* statt *LB*, erlaubt, daß die erste *BBB* dissonant ist, auch das ist konstruktives Zählen, mehr kann nicht gefolgert werden.

Kann man daraus schließen, daß Johannes de Garlandia an Betonungsschemata denkt? Nein, kann hier nur die Antwort sein. Ganz abgesehen davon, daß Flotzinger gar nicht auf den Gedanken kommt, seine so schematische betonungsmäßige Deutung des zweiten Modus einmal an den ja nicht gerade sehr vielen Beispielen statistisch abzuklären: Ist der Unterschied zwischen dem Auftreten von Konsonanzen auf Länge signifikant geringer als auf Kürzen; sollte man vielleicht einmal die Überlieferung der *clausula In Behtleem* beachten, wie sie in Tischlers Übertragung, M 8 VI, S. 785, leicht zu erkennen ist, wenn man die verschiedenen Fassungen vergleicht — oder wollte Flotzinger behaupten, daß Beispiele im 2. Modus von gleicher statistischer Verbreitung, von gleichem Alter und überhaupt äquivalent zum 1. *modus* sein müßten? Derartige statistische Untersuchungen sind wie strukturbezogen klare Aussagen Flotzingers Sache offenbar nicht; nur muß man natürlich die mögliche Frage nicht a priori ausschließen: Das

rhythmische *Auseinandertreten* von, angeblich, betonter *longa* zur angeblich betonten *brevis* im 2. *modus* z. B. hat Johannes de Garlandia als Problem überhaupt nicht berührt — war es dann überhaupt ein Problem, oder ist hier schon die Folge der rationalen Definition des Rhythmus allein als Folge von Zeitquantitäten erreicht? Eine Art Befreiung von, möglichen, Betonungsschemata?

Auch wenn man vielleicht Tischlers Übertragung der *organum purum* Partien nicht so ganz mögen sollte, wie dies bei Flotzinger der Fall ist, so sind Tischlers Übertragungen von *clausulae* doch wohl sehr weitgehend nicht diskutabel, sie liefern damit ein hervorragendes Werkzeug, solche „statistischen“ Fragen leicht erledigen zu können: So findet man z. B. *ib.*, S. 625, eine in **F** unikale *clausula Domino* im 2. Modus mit geradezu erschreckend vielen perfekten Parallelen, eine klare Unterscheidung der Zusammenklänge auf *L* gegenüber denen auf *B* erscheint aber ausgeschlossen (immerhin, auf *L* tritt einmal eine kleine Sept auf); S. 623, in einer vergleichbaren *Domino clausula* treten immerhin imperfekte Klänge öfter auf *L* als auf *B*, die keinen solchen Klang kennen. „Dagegen“ ist in der entsprechenden *Domino clausula*, *ib.*, S. 602, die *B* wesentlich dissonanter gesetzt als die *L*. Nicht ganz so klar ist der Fall in der *In seculum clausula*, *ib.*, S. 903 f. (wieder ein Unicum aus **F**), wo die *L* zweimal mit Sekund, die *B* aber wohl nur einmal so erscheint. Die *Domino clausula*, *ib.*, S. 890 f. (Unicum aus **F**) kennt klar eine konsonante „Bevorzugung“ der *B* — die Beispiele aus **St. Victor** wird man als spätere Kompositionen nicht dem ursprünglichen Repertoire einordnen können, wenn da relativ viele Beispiele im 2. Modus auftreten, kann man darin vielleicht sogar einen Hinweis auf die erreichte Befreiung der Modalrhythmik von einer, hypothetischen, aber nicht unwahrscheinlichen, ursprünglichen Bedeutung des Faktors der Akzentalternation sehen (hinsichtlich der Setzung von Konsonanzen auf dem einen oder anderen Wert ergeben sich, vgl. z. B., *ib.*, S. 591, S. 590 und S. 971 auch in **St. Victor** keine Besonderheiten); eine „Umligierung“ ist übrigens für eine nach Anonymus 4 wenigstens als zu beachtende Möglichkeit auf dem Papier erfundene Musik keineswegs als schwierig anzusehen.

In dem Moment, in dem die rhythmischen Muster der Modalrhythmik, die als rein theoretisches Produkt irgendeiner, vielleicht sogar wesentlich spekulativen Antikenrezeption, und nicht als eigenständige rhythmische Erscheinung sehen zu wollen, doch nicht so ganz leicht fällt<sup>122</sup>, ausschließlich als Muster einer Folge von Zeitquantitäten definiert waren, war natürlich auch eine, notationstechnisch der Praxis direkt vermittelte, Befreiung von solcher — hypothetischen — Bindung an akzentalternierende Faktoren erreicht.

Die Symmetrie der Anordnung der *modi* bei Johannes de Garlandia kann also, vielleicht schon vor ihm, d. h. die, der statistischen Häufigkeit in der musikalischen Wirklichkeit widersprechende, Äquivalenz der quantitativen Muster auch kompositorisch erst wirklich verfügbar gemacht haben — und, wie man aus der Weiterentwicklung sehen kann, geht der Weg der

<sup>122</sup>Angesichts übrigens auch der einschlägigen Hinweise in den *Flors del gay saber* auf „Auflösung“ der ursprünglich einfachen Rhythmik in verunklarende virtuose „kleine“ Notenwerte — ja, woher sollte Flotzinger solche nicht unwesentlichen Stellen kennen; nun, aus der vorliegenden Literatur zu „seinem“ Thema.

Kunstmusik ja auch folgerichtig zur kompositorisch freien, bis zu den Konstruktionen der *Iso-rhythmik* reichenden Nutzung der rein zeitquantitativ definierten Einzelwerte: Löst man die Muster der *modi* in die elementaren metrischen Werte, *longa brevisque* auf, dann ist potentiell jedes dieser Elemente frei aufrufbar, also frei verfügbar — daß es längere Zeit dauert, bis diese Freiheit auch kompositorisch erreicht ist, zeigt wie dominant die rhythmisch Wirklichkeit war.

Vereinfacht gesagt: Es ist nicht undenkbar, daß, wie die Dominanz des 1. Modus zeigt, das erste Auftreten, die ersten Beispiele einer Übernahme des modalrhythmischen Prinzips in die Mehrstimmigkeit — die diese Rhythmik nicht aus sich heraus generieren konnte (wenn man strukturell inhaltlich denken will<sup>123</sup>) — durchweg von einer akzentalternierenden Rhythmik (mit)bestimmt waren (die *aequipollentia aequipollentis* ist in Mehrstimmigkeit unabdingbar); daß daher auch die Schreibkonvention stammt, die, in der „akzentischen“ Hypothese, die elementar „auftaktigen“ Gruppen als Einheit schreiben ließ, daß aber mit klarer Definition — und anderes war rational für die Zeit unmöglich — der betreffenden rhythmischen Muster als Folge von Zeitquantitäten auch die entsprechende kompositorische Planungsmöglichkeit erreicht war — dies zeigt deutlich die Systematik aller denkbaren Zusammenstellungen von *modi* in zwei Stimmen bei Johannes de Garlandia: Die theoretische Erklärung eröffnet hier eine über die zugrundeliegende Schematik hinausgehende Freiheit! Aber was sollen solche Überlegungen, die nicht einmal an rein formalistischen, inhaltlich nicht begründbaren „Bindungen“ zur Philosophie orientiert sind? Jedenfalls, so trivial, wie dies Flotzinger zu sehen scheint, ist die Erklärung des 2. *modus* durch „umgekehrte“ Betonung auch nicht: Es gibt keinen Theoretiker, keinen graphischen Hinweis, daß ein solches Betonungsschema wirksam gewesen sei; die „zweistimmigen“ *modus*-Kombinationen von Johannes de Garlandia jedenfalls begründen Flotzingers a priori Vorstellungen nicht.

Wieviel tiefer ist doch da der Verweis auf Scholastik — auch wenn die Philosophie zur Modalrhythmik genauso viel zu sagen hat, wie Thomas Aquinas zur Mehrstimmigkeit überhaupt sagen konnte (und wollte)? Nun, vielleicht könnte man ja interessiert sein, auch inhaltlich verstehen zu wollen, d. h. sich darum zu bemühen, was das eigentlich Musikalische und was seine Rationalisierung eigentlich ist. Denn es handelt sich um eine Leistung, die die kompositorische Planungsmöglichkeit in vorher nicht denkbare Bereiche zu erweitern geeignet war. Nicht um *Paradigmenwechsel* — wie schön doch diese Wörter aus fremden, feineren Wissenschaften sind! — geht es, sondern um die Erweiterung des kompositorisch Denkbaren; es ist doch nicht zufällig, daß die wirkliche Entwicklung mehrstimmigen Komponierens erst mit der Entwicklung einer auch rhythmische Gestalten in komplexer Weise denkbar machenden Notation beginnt. Da kommt es auf Verstehen der eigentlichen Aussagen an.

<sup>123</sup>Die schematischen Folgen gleicher Klangfolgen, 5 - 8, 5 - 8, ... o. ä. z. B. in den mehrstimmigen Beispielen im *Codex Calixtinus* führen ja auch zu Ketten von *clives* o. ä., die dann natürlich auch durch entsprechende Neumenfolgen notiert werden, wie denn anders? Die modalrhythmischen regelmäßigen Folgen wie eben *3li 2li 2li ...* hängen nicht von solchen Klangsequenzen ab; der modale Rhythmus ist selbständig gegenüber den kontrapunktischen Fortschrittsfaktoren (Verf. verwendet hier *kontrapunktisch* anachronistisch, d. h. metasprachlich).

Jedenfalls kann man schon die Frage stellen, ob tatsächlich die Ligatur *2li* einmal die Betonung auf dem ersten, einmal auf dem zweiten Ton gehabt haben kann bzw. soll, ob vielleicht hier theoretische Symmetriegründe vorliegen, ob gleiches Alter beider Bildungen gemeint ist, oder ob sich die rein zeitquantitative Bedeutung erst nach Rationalisierung voll etablieren konnte — denn so trivial ist ja die auch von Flotzinger als sicher behauptete Bedeutung der Akzentalternation (was er so natürlich nicht ausdrückt) von der Notationsweise, der Zusammenschreibung elementarer rhythmischer (in modernem Sinne verstanden) in jeweils einer Ligatur nicht zu trennen: Wer sollte auf die Idee kommen, wenn er von vornherein nur durch Zeitquantitäten bestimmte Muster gedacht hat, das rhythmisch (im modernem, allgemeinen Sinne verstanden) jeweils Zusammengehörige nicht durchweg im Sinne der Versfüße zu notieren, also die Ligaturen im Falle des Ablaufs von *Longa – Brevis* nicht auch so zusammenzufassen, eben im Sinne von Versfüßen — es ist doch offenbar so, daß auch für Johannes de Garlandia die *modi* gerade nicht einfach als Versfüße im Sinne der Metrik darstellbar waren; er liefert durch seine Rationalisierung (was ihm auch vorangegangen sein könnte, interessiert hier nicht) aber den ersten und wesentlichen Ansatz zur Befreiung von — eventuellen! — akzentrhythmischen Faktoren. Und der Takt als Kompositionelement wird ja auch notationstechnisch erst nach einiger Zeit erreicht, der Akzentfaktor also erst später wieder bewußt, nämlich durch Notierbarkeit, eingesetztes Element der Komposition.

Ganz so trivial, wie dies Flotzingers schematisch „akzentuierende“ Interpretation der Ordnung der *modi* erscheinen läßt, sind vielleicht auch hier die Dinge nicht. Will Flotzinger behaupten, daß selbst im ersten Beispiel von Johannes de Garlandia für die Kombination von 2. zu 2. Modus die Kürzen alle konsonant, die Längen dissonant wären, wo der Systemzwang natürlich wirksam ist, nicht notwendig die rhythmische Wirklichkeit der Zeit vor Johannes de Garlandia ihren Ausdruck finden muß: Daß nach der systematischen Erfassung der symmetrischen Anordnung diese auch verfügbar war, vielleicht ja auch verfügbar wurde, liegt auf der Hand (im Fall von 2. *modus* zu 6. z. B. wäre eine „Umligierung“ zu 1. zu 6. ohne Schwierigkeit möglich): Johannes de Garlandia, der kein Wort zu irgendwelchen akzentrhythmischen Faktoren sagt und auch nicht sagen kann, kann von seiner, für die Zeit allein möglichen!, ausschließlich zeitquantitativen Rationalisierung dessen, was der Modalrhythmus in der Wirklichkeit war, natürlich dann auch frei über die Kombinationsmöglichkeiten solcher regelmäßigen Folgen von Zeitquantitäten verfügen; die *aequipollentia aequipollentis* ist damit absolute Grundregel, eventuelle, ursprüngliche oder wirkliche akzentrhythmische Faktoren sind in diesem Modell nicht mehr existent, so daß auch rein quantitative Klassifizierung der Kombinationsmöglichkeiten formulierbar wurde — daß es das von Anfang an gewesen sein könne, wäre erst noch nachzuweisen. Man kann nicht einfach das Modell der Theorie mit der Wirklichkeit identifizieren, so genial es übrigens ist, noch weniger sollte man eigene Gefühle von „Natürlichkeiten“ als Gewißheiten ohne weitere historische Absicherung als ein *Sicherlich* in die Deutung einbringen.

Die Modalrhythmen könnten nicht — nach der Meinung von Flotzinger —, so wie sie auch in den Definitionen der rational denkenden Theoretiker auftreten, an sich, ohne Bezug zur Mehrstimmigkeit gedacht werden, und das, wenn Johannes de Garlandia erst nach ihrer ab-

strakten Darstellung den Katalog möglicher Kombinationen vollständig anführt? Ein Rhythmus derartiger Schematik und solchen Automatismus' soll wesensmäßig abhängig sein von der Mehrstimmigkeit?

Folgt man Flotzingers Ansatz einmal nicht, so wäre einzig zu konstatieren, daß die rhythmischen Schemata in bestimmter Weise kontrapunktische Folgen haben, also in den mehrstimmigen Klang umgesetzt werden, denn, daß die *modi* insgesamt nur aus Konsonanz- Dissonanzfolgen der Mehrstimmigkeit entstanden zu denken wären, wird angesichts der klanglichen Wirklichkeit, vor allem aber der Darstellung der Theoretiker selbst Flotzinger nicht behaupten können (allerdings nimmt er weder deren Texte noch vorliegenden Interpretationen inhaltlich zur Kenntnis) — ob die *modi* (oder nur einige) vielleicht ursprünglich nur akzentalternierende Schemata waren, deren zeitquantitative „Ausfüllung“ nur im „Dreiertakt“ durch die Bedürfnisse des mehrstimmigen Satzes wenigstens wesentlich bestimmt gewesen sein könnten, das wäre eine vielleicht sinnvolle Frage; und der Versuch, allgemeingültige Regeln zu formulieren, also ein Modell der Wirklichkeit aufzustellen, wie in Flotzingers Sicht bzw. Bewertung der *Konkordanzregel*, als die Wirklichkeit selbst anzusehen, überschätzt doch wohl ein wenig die Fähigkeit zur restlosen Abstraktion, ganz abgesehen davon, ob die nicht gerade zahlreichen Beispiele im 2. Modus wirklich so funktionieren, wie dies Flotzinger so sehen will.

Sicher ist es notwendig, ja unausweislich, hypothetische Überlegungen anzustellen, welche rhythmischen Gestaltfaktoren der Modalrhythmus über die von der Theorie erfaßten hinaus gehabt haben könnte, also auch nach dem in zeitgenössischen Sequenzen und silbenzählender Dichtung vielleicht als übergeordneter rhythmischer Ordnungsfaktor wirksamen Prinzip der Akzentalternation als möglicher Faktor der Modalrhythmik zu fragen; natürlich. Wenn man das aber dann so anfängt wie Flotzinger durch Fehlinterpretation der Theorie, die in ihrer logischen Geschlossenheit eine der großen Leistungen mittelalterlichen Denkens darstellt, und aus den Texten Aussagen herauslesen will, die darin nicht enthalten sind, entzieht man einer solchen Diskussion die wissenschaftliche Grundlage.

Dies gilt auch für die Behauptung von Flotzinger, *ib.*, S. 154: *Der Begriff ordo (eines modus) meint nicht einfach melodische Segmente zwischen zwei Pausen, sondern in seinem perfekten Fall von einer Anfangs- zu einer Endbetonung ...*: Das kann man, wenn man will, so deuten, muß sich aber darüber klar sein, daß es sich um eine Hypothese hinsichtlich des rhythmisch Gemeinten handelt, die vom strikt rationalen Theoretiker, der diesen Begriff spezifisch ja erst erfunden oder übernommen hat, nicht bestätigt wird und nicht bestätigt werden kann — und es geht doch nicht an, den Begriffsdefinitionen der Theoretiker moderne Vorstellungen einfach unterzuschieben, auch wenn sie kein Wort davon sagen: *Ordo modorum est numerus punctorum ante pausationem; iste ordo dividitur in primum, ...*; dies meint einmal, daß von einem *melodischen Segment* nicht gesprochen werden kann, sondern höchstens von einer rhythmischen Einheit — doch, eine gewisse terminologische Klarheit sollte gewahrt bleiben —, zum anderen daß der erste rational denkende Zeuge dieses Begriffes ihn klar definiert durch die Anzahl der Töne, nicht durch irgendwelche Betonungsfaktoren — dabei ist zu fragen, ob Johannes de Garlandia den Begriff *ordo* vielleicht nur für die Zurichtung des *tenor* meinen könnte, das reine

Tonzählen also ganz passend sein könnte! Insofern aber ist Flotzingers Aussage falsch, denn dieser erste Zeuge kennt keine akzentrythmischen Merkmale — ihre Hereinnahme muß also als Hypothese bewußt bleiben. Die, mögliche, ja nicht unwahrscheinliche, Betonungsalternation als, möglicher, Faktor des musikalisch Gemeintens der *modi* kann natürlich *ordines* in Bezug auf Akzentfaktoren bestimmt haben, nur, das ist nicht das, was Johannes de Garlandia und alle anderen Theoretiker sagen, diese sind strikt rational, was für die Zeit, es sei wiederholt, ausschließlich Zeitquantitäten als Träger des Rhythmus denkbar sein läßt.

Dies gilt auch für die Definition der Opposition zwischen *modus perfectus ... imperfectus*, als bestimmt durch Ende mit dem rhythmischen Wert des Anfangs bzw. des Gegenteils: Das ist keine akzentrythmische Aussage — und man darf auch fragen, ob sie wirklich durch taktmäßiges Gemeintes hervorgerufen wurde; also die betonte Pause das Gemeinte darstellen kann. Das läßt wieder die Frage stellen, ob z. B. der 4. Modus mit *brevi altera* und *longa altera* (in metasprachlicher Terminologie) nur jeweils einen Akzent als Wirkungsfaktor haben kann oder darf, oder deren zwei, also ob etwa jede der beiden perfekten *longae* — moderne Terminologie! — gleichmäßig betont sind, oder ob nur die zweite eine Betonung haben könnte. Das sind kaum ganz triviale Fragen — die aber von den Theoretikern im Gegensatz zur Meinung von Flotzinger nicht beantwortet werden! Und was Flotzinger anschließend zum Verhältnis von *rhythmus* und *metrum* zu sagen hat, erweist nur seine klassische Unkenntnis der historischen Tatsachen: Daß z. B. erst durch irgendeine speziell abendländische *Entwicklung* das Wort „*Rhythmus*“ schließlich auch die allgemeine Bedeutung „*Verhältnis*“ ... beibehalten konnte; daß *rhythmus* lateinisch *numerus* heißt, und der metrische *numerus* auf Proportionen beruht, nun, was soll das die hochfliegenden Vorstellungen Flotzingers berühren, was schert solches Reden der Sachverhalt?

Die Identität von *numerus* und *rhythmus* hätte Flotzinger dabei aus seinem Verweis auf Hieronymus, natürlich nach Coussemaker, CS I, S. 36 b (eine Neuausgabe gibt es schon recht lange) ersehen können, und sich gleichzeitig die Frage stellen müssen, was an der da gegebenen Definition mit Betonung (oder auch mit Rhythmus im modernen oder antiken Sinne der Metrik) überhaupt zu tun haben könnte — Nichts, kann nur die Antwort sein. Und daß man aus der Kompilation der topischen Unterscheidung beim *Quidam Aristoteles* klar herauslesen könnte, daß der Autor sich durchgehend in seiner Formulierung die Mühe terminologisch klarer Differenzierung gemacht haben könnte in Hinblick auf das, was *rhythmus* im mittelalterlichen, poetischen Sinn ist, nämlich Reim mit Akzentbeachtung und Silbenzählen, ist nicht erkennbar, wenn er nämlich ausgerechnet die rhythmischen Verse Guidos *Musorum et cantorum ...* als *unde metricae diffinitio sequitur* einleitet! Sicher, er sagt *rhythmica vero, est illa, quae in scansione verborum requirit, utrum bene vel male cohereant dictiones: Quia cantando vitandum est, tanquam legendo.*

Daraus zu verstehen, was rhythmische Dichtung sei — und um diese geht es, nicht etwa um einen Begriff von *Rhythmus*, der an sich irgendwelche betonungsmäßigen Faktoren meint! —, dürfte nicht ganz leicht fallen: Was Lambert meint, ist der Reim, der für rhythmische Dichtung wesentlich (und für Prosa verpönt; in der Musik vielleicht eine Reminiszenz an Johannes Cotto)



ist, das Prinzip der Silbenzahl führt er hier nicht an, sozusagen das stärkere Merkmal allein aufrufend (das Wort *scansio* ist übrigens eigentlich auf metrische Dichtung zu beziehen, vgl. Aurelian, ed. Gushee, S. 67, 10; der Autor meint hier also keine generelle spezifische Bedeutung des Wortakzents, sondern nur die Akzentbeachtung im Reim) — einen auch nur ansatzweise klaren Begriff von Betonung als rhythmisches Prinzip an sich definiert der Autor hier (und auch sonstwo) gerade nicht; das bedeutet natürlich nicht, daß es dieses in der Zeit nicht gegeben habe, aber als Nachweis klaren Wissens vom Wesen des Akzents als Faktor rhythmischer Gestalt kann gerade diese Stelle nicht genommen werden — nun, das macht ja nichts, weil Flotzinger offensichtlich den poetologischen Unterschied zwischen Metrik und Rhythmik (im mittelalterlichen poetischen Sinne!) nicht kennt. Beda sollte man lesen oder gelesen haben.

Dabei ist zu beachten, daß das akzentalternierende Schema eines entsprechenden Rhythmus nicht notwendig seine poetische Konkretisierung in einem entsprechenden Akzentschema auch der poetischen Anordnung der Wortakzente erfahren muß, wie dies in lateinischen Sequenzen oder der Vagantestrophe der Fall sein könnte (auch da sind „Zusatzakzente“, die sprachklanglich nicht gegeben sind, oft genug „notwendig“ für eine akzentalternierende Deklamation, deren Wirklichkeit bei französischen Dichtern auch nicht so sicher vorausgesetzt werden sollte, wie beim deutschen Vortrag von Uhlands Zeile *Man sah' zur Rechten wie zur Linken ...*); die Entsprechung kann auch einfaches Silbenzählen sein — so daß reines Silbenzählen nicht notwendig auf Fehlen eines Akzentschematismus verweisen muß, sondern nur auf Fehlen einer entsprechenden Anordnung der Wortakzente — schon diese einfache Überlegung dürfte klar machen, daß das rhythmische Schema auch hier abstrakt und an sich existiert, genau wie dies ja auch die antike Musiktheorie dem Mittelalter vorgibt: Auch ein Vers wie *Stabat mater lacrimosa* muß, um das akzentalternierende Schema zu erfüllen mit einem sprachklanglich nicht gegebenen Akzent klingen, *lacrimosa* ist nicht lateinische Betonung, sondern Ergebnis des übergeordneten, an sich denk- und fühlbaren rhythmischen Schemas; für altfranzösische Dichtung bleibt also nur das Prinzip des Silbenzählens, außer zum Reim — es gibt also nicht den Zwang, eine Kongruenz zwischen der, wenn überhaupt durchführbar, regelmäßigen Ordnung von Wortakzenten und der sich als Schema an sich ergebenden Akzentalternation zu postulieren, weshalb natürlich auch für eine Verbindung von modalrhythmischer Gestalt und Text, z. B. durch Textierung in der Motette, nur die passende Silbenzahl zu postulieren ist, nicht etwa Akzente; die Idee, aus der Form des Textes auf eine anfänglich ja nicht notierbare Modalrhythmik zurückschließen zu wollen, ist demnach unbrauchbar:

Wenn allerdings Flotzinger in seinem überragenden Wissen, *ib.*, S. 188, bemerkt, daß *im textierten ... Bereich (z. B. im Choral) hatten die längste Zeit diese Tonverbindungen sowohl die Zuordnung zur Silben-Aussprache (sic!) als auch die musikalische Gliederung ... geregelt; Rhythmus bzw. Metrum hatten dem Text entsprochen bzw. waren diesem zu entnehmen gewesen* fällt nicht nur die Formulierung als merkwürdig auf: Wie z. B. können *Tonverbindungen ... die musikalische Gliederung regeln*, wie die *Zuordnung zur Silben-Aussprache*, das könnte man höchstens in Bezug zur Liqueszenz sagen (neueste Literatur wurde zur Kenntnis genommen) — daß die *Tonverbindungen*, also das Bezeichnete von Ligaturen nur melismatischer Natur sind,

dürfte ebenso klar sein, wie die absolute Unmöglichkeit, z. B. den musikalischen, gemeinten Rhythmus aus dem Text abzuleiten — man versuche nur, die prosodische Silbendauer in der Melik des Chorals wiederzufinden! In den Hymnen *entspricht* das *Metrum* natürlich nicht *dem Text*, dieser ist nach den entsprechenden Regeln, also dem übergeordneten rhythmischen Schema z. B. der Ambrosianischen Strophe gedichtet. Und die mittelalterlichen liturgischen *rhythmi* sind natürlich nach ihrem jeweiligen rhythmischen Schema gedichtet; das ist aber kein *Choral*.

Die rhythmischen Neumenschriften bezeichnen einzelne Töne als *lang* oder *kurz*, und wie ein Betonungsschema die Zeitquantitäten vorgeben können soll, ist auch nicht einsichtig: Alternierende Betonungsfolgen können zwei- wie dreitaktig „beantwortet“ oder „ausgefüllt“ werden; ob metrische oder rhythmische Dichtung: Wenn über solchen Texten Ligaturen in größerem Umfang erscheinen, also merklich über reine Syllabik hinausgegangen wird, wird man den musikalisch gemeinten Rhythmus natürlich nicht rekonstruieren können; auch hier ist Flotzingers allgemeines Überfliegen der Wirklichkeit nicht erhellend: Will er nur sagen, daß der Modalrhythmus durch eine bestimmte Regelmäßigkeit des Ablaufs zu einer Regelmäßigkeit von Folgen von Ligaturen geführt haben dürfte, dann allerdings kann ihm nur zugestimmt werden, das dürfte allgemein bekannte Tatsache sein, denn wie wollte man einen Modalrhythmus ohne solche Ordnung überhaupt erkennen — dieser ist das Neue, allerdings als Phänomen nicht gerade revolutionär, sondern, wie ein Blick auf Schemata wie die Gigue zeigt, eine „gängige“ Möglichkeit musikalischen Rhythmus’.

Zu fragen ist also eher nach der notationstechnischen Realisierung und nach deren Prinzipien, wozu man Gemeintes von Zeichen und Bezeichnetem unterscheiden sollte, was Flotzinger allerdings nicht tut, weil er von Anfang an sicher weiß, welche rhythmischen Faktoren hier wirksam waren, und das dann in den Zeichen entdecken will, ohne näher die der Zeit überhaupt möglichen theoretischen Erfassungsmöglichkeiten der rhythmischen Wirklichkeit und ihre Tradition zu beachten.

Wenn Anonymus 4 daher feststellt, ed. Reckow, S. 49, 18: *Puncta materialia, prout pinguntur in libris et prout significant melos et tempora* — also nicht etwa Akzente — *supradictorum, duplici acceptione accipiuntur: uno modo per se et absolute sine sermone adiuncto, alio modo cum sermone adiuncto. ...*, worauf der triviale Hinweis darauf folgt, daß es Einzelnoten und Ligaturen gibt, sagt er nur Bekanntes: Daß die konkreten Zeichen, wie sie in den (Noten)-Büchern notiert werden, Melos und Zeitdauer bezeichnen, daß es Musik mit Text und ohne Text gibt, wie z. B. textlose Sequenzen (wozu es neueste Literatur gibt), sodaß, trivialerweise, Noten mit Text oder ohne auftreten können; Noten für Instrumentalmusik scheint es demnach ja auch gegeben zu haben, was kaum überrascht.

Daß sich der Anonymus terminologisch schlecht ausdrückt, ergibt sich aus seiner Verwendung des Wortes *sermo*, ein nicht gerade passendes Wort, wo es um die Zeichen geht; davon abgesehen, sagt der Anonymus aber absolut nichts zu dem, was Flotzinger, *ib.*, S. 185, dazu zu schreiben für sinnvoll hält: *Der Zusammenhang, konkret also nach wie vor Kunstfertigkeit, Erfahrung und Absprachen der Beteiligten ... spielt also noch immer eine große Rolle und*

letzte Eindeutigkeit im heutigen Sinne wäre eine ungerechtfertigte Forderung. ... — ja, gibt es bei heutigen Ausführungen etwa einer Beethovenschen Symphonie keinen Bedarf an *Kunstfertigkeit, Erfahrung und Absprachen der Beteiligten*, sind die notierten Noten unlesbar oder irgendwie als Improvisationsvorgabe notiert, und das auch noch auf teurem Pergament und von sicher auch nicht ganz billigen Notenschreibern<sup>124</sup>? Oder meint Flotzinger, daß die Existenz von Noten mit bzw. zu Text und ohne Text aussage, daß eine *clausula* eben doch nicht eindeutig zu übertragen wäre? Wenn man erst einmal den gemeinten Modus erfaßt hat, und dessen Automatismus weder dem Zusammenklang, noch den Ligaturen widerspricht, kann man, so lange dies der Fall ist, doch wohl in vollständiger rhythmischer und melischer Eindeutigkeit nicht behaupten, daß die gemeinte Form nicht in absoluter Klarheit erkennbar sein könnte, oder meint Flotzinger nur die Art der Ausführung, z. B. das Tempo, die Lautstärke, wenn er, *ib.*, S. 187, behauptet: *Die Ausführung blieb einerseits gewissen Usancen überlassen, andererseits war sie solistisch* — ein bewundernswertes Zeugma — *und ließ schon deshalb abermals Freiheiten zu*. Ja, welche denn, daß man gelegentlich noch die *plica* nutzt, ja sind das keine Schreibvarianten, sondern Rhythmusvarianten? Daß das Zeichensystem orthographisch absolut eindeutig, ohne alternative Schreibvarianten gewesen sein sollte, wäre angesichts der Gegebenheit der modalen Automatismen und der Neumentradition eine unverständliche Annahme, die Übertragung ist aber, bis auf vielleicht ganz wenige unklare Fälle eindeutig möglich, das Bezeichnete ist zu fassen, ob nun mit *plica* oder „normal“ notiert wird, u. ä.: Solche Variantenmöglichkeiten sind ja auch sehr eingeschränkt — sonst formuliert Flotzinger aber nur uninteressante historisch unspezifische Trivialitäten, denn auch ein Violinkonzert von M. Bruch kann man schneller und langsamer aufführen; was soll man also mit Flotzingers Aussage spezifisch anfangen? Auch hier fehlt jede systematisch strukturelle Einordnung.

Es dürfte ja wohl auch klar sein, daß ein Gegensatz zwischen quantitativer und betonungsmäßiger Rhythmik gar nicht so einfach herzustellen ist: Jede betonungsmäßige Rhythmik muß in Zeitwerten auftreten, und die antike Metrik, das Modell, das die Rhythmik — hier metasprachlich als allgemeiner Begriff verstanden — durch die Zeitquantitätenfolgen definiert, kennt den Ictus, dessen Bezug zum Phänomen der Betonung nun auch wieder nicht so einfach zu negieren ist.

Und was nun Aurelian schreibt, nach Beda, ist einmal nach Gushee zu zitieren, zum anderen auch zu interpretieren, ed. Gushee, S. 67, 3: *Rithmica est, quae incursionem requirit verborum; utrum sonus bene an male cohereat*. — es ist von *sonus* die Rede! — *Rithmus namque metris videtur esse consimilis, quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina ... Nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum contentus est rithmica modulatione*. Die *modulata verborum compositio* ist natürlich nicht die schön gesungene Zusammensetzung

<sup>124</sup>Auf Flotzingers ebenso unterhaltsame wie seltsame Vorstellungen zum *Magnus liber*, zur Natur mittelalterlicher Notenschrift und zu Improvisation geht Verf. in *Reginos degeneres Introitus*, Anm. 478, S. 857 ff., näher ein. Auch diese von Flotzinger vorgetragenen Deutungen muß man gelesen haben, um ihre Existenz für möglich halten zu können.

der Wörter, sondern die mit einem *modus* gestaltete Wortfolge, der dem *rithmus* fehlt. Der *sonus* bezieht sich, des Beispiels wegen, vielleicht doch nicht auf den Reim, sondern meint ein Zusammenpassen der Wörter ganz allgemein. Der *rithmus* hat nicht die Strenge des *metrum*, er kennt keine *metra* bzw. keine Versfüße, was korrekt ist. Wesentliches objektives Merkmal ist die Zahl der Silben, grundsätzliches Merkmal ist die *censura aurium*, die Beurteilung durch das Ohr, also den Sinn, wogegen das *metrum* rationale Proportionen aufweist (*mensuram diversorum probabilis ratione cognoscit metrorum*, ed. Gushee, S. 67, 8, *probabilis* heißt hier natürlich nicht *wahrscheinlich*, sondern *nachweisbar*). Das ist der wesentliche Unterschied der beiden Erscheinungen in der Definition von Aurelian, der Ambrosianische Strophen nicht (mehr) als Metren sieht, sondern als silbenzählend. Die Stelle ist ersichtlich von einiger Bedeutung für die Geschichte der poetischen Formprinzipien lateinischer Dichtung.

Wo nun wollte Flotzinger hier die Akzentrythmik gefunden haben? Im *numerus sillabarum*? Im Unterschied, daß der *rithmus* durch das Urteil des Ohres bestimmt, das *metrum* aber rational bzw. proportional geregelt wird? Vom Akzent ist hier nicht die Rede. Ob er als Faktor des *rithmus* auftritt, als Teil des Gemeinten, ist aus den Formulierungen nicht zu fassen! Und die Formulierung, daß *die besagten Prinzipien die längste Zeit engstens mit der Sprache (Prosa oder Vers) verknüpft waren und erst jetzt erstmals spezieller auf Sprache bzw. auf Musik bezogen erscheinen: War der musikalische Rhythmus bisher völlig vom Text ... abhängig gewesen ...*, erweist sich angesichts der hierin nun wirklich nicht unklaren Aussage von Beda/Aurelian klar als inhaltslos: Die *modulatio* ist der Träger der rhythmischen Dichtung, die rhythmische Form — mit poetischen, mittelalterlichen Sinne! — hängt direkt von der *modulatio* ab, kann nur vom Ohr beurteilt werden; und die absurde Vorstellung, daß der metrische Rhythmus — jawohl, das gibt es auch, Augustins *De musica* lesen! — nicht als abstraktes rhythmisches Schema den Text und eventuell natürlich auch die, z. B. ja durchgehend bezeugte instrumentale Musik rhythmisch geformt habe, ist so abwegig, daß man auf Flotzingers musikgeschichtliche Vorstellungen nun wirklich nicht mehr eingehen mag — sie sind in ihrer Vagheit und nicht abstrahierten Allgemeinheit historisch wie systematisch unbrauchbar, ja falsch und zur Beurteilung der Charakteristika des modalen Rhythmus wie auch seiner Theorie und seiner Notierung ungeeignet, ja hinderlich.

Was z. B. Flotzinger genau mit *Prosa* meinen könnte, ist nicht eruierbar, meint er Klauseln, in denen gelegentlich der *numerus* wirksam ist, meint er die Sequenztexte, die im 12. und 13. Jh. oft genug recht „leierig“ wirken, meint er Klauseln mit metrischer Form — das alles wäre vor Gebrauch solcher Bezeichnungen erst einmal zu klären; was meint, ib., S. 158, Flotzinger mit einer *rhythmisch-metrischen Offenheit* des angeblichen vormodalen rhythmischen *Systems* (sic!)? Es gibt gar kein solches System! Bei soviel Unklarheit und Durcheinander können auch gelegentliche, geradezu zufällig erscheinende Richtigkeiten nicht über die insgesamt verheerenden Vagheiten trösten — auf die absonderliche Vorstellung, daß allein die Sechszahl eine Verbindung zwischen Metrik und der Theorie der Modi ergäbe, ib., S. 158 ff., wird an anderer Stelle eingegangen; bemerkt sei nur nochmals zusammenfassend: Johannes de Garlandia, der erste rationale Theoretiker nennt an keiner Stelle einen Bezug zu Versfüßen — weil er das auch

gar nicht vermag, angesichts der völlig anderen Strukturmerkmale; Johannes de Garlandia gibt in seiner Modaltheorie nicht einen einzigen Hinweis auf metrische Gestaltfaktoren, noch weniger auf rhythmische: Das ist keine sinnlose Aussage, denn natürlich stehen als Maßgrößen für Zeitquantitäten nur die Elemente der antiken Metrik zur Verfügung, also *longa brevisque*, die schon die Angaben der rhythmischen Neumenschriften bestimmt haben — nur, diese beiden Elementargrößen geben keinen Strukturfaktor der Metrik an.

Und das Wort *modus* ist nun wirklich so allgemein, daß selbst Flotzinger aus der Formulierung des von ihm so hochgehaltenen *Doctrinale*, ib., S. 159, *Distinxere pedes antiqua poemata plures: // Six partita modis satis est divisio nobis: ...* nicht einfach eine Identität der Begriffe, also des Bezeichneten des Gebrauchs von *modus* bei Johannes de Garlandia erschließen können sollte, das ist abwegig. Es handelt sich nicht um eine *Einteilung in sechs modi*, sondern um *unsere Einteilung ist mit sechs Arten zufrieden* — im Gegensatz zu den *plures pedes* der alten, also der Metrik. Hier handelt es sich um einen primitiven Schultext, der doch nicht mit der exakten Definition von Johannes de Garlandia, der natürlich nicht gleich ist mit dem Poetologen, nicht gleich sein kann, zusammenzubringen ist: Wo etwa wählt Johannes de Garlandia aus einer umfassenderen Menge an *modi* nur sechs aus? Nichts davon ist zu finden; dabei hätte Flotzinger gerade hier eine Unterstützung seiner akzentuierenden Interpretation der modalen Rhythmik finden können: Wenn der Akzentfaktor schon eine bestimmende Rolle gespielt haben kann, dann ist eine Identifikation von musikalischen *modi* mit Metren ausgeschlossen, dann ist die „metrische“, d. h. zeitquantitative Ausfüllung nicht als *Metrum* erfaßbar — und die „falschen“ Werte der alterierten oder „zu kleinen“ *brevis*, wo sollen die in der Metrik ihren Platz haben?

Die klare Anordnung der *modi*, wo sollte die in der Metrik eine echte Parallele haben? Die von Flotzinger zitierten poetologischen Lehrtexte sprechen an keiner Stelle terminologisch von *modi*, kennen keinen von deren Ordnungsfaktoren, wie *ordo*, wo metrisch gesehen, die Größe *versus* und eben *metrum* angemessen gewesen wäre — alles das läßt Flotzinger unbeachtet, nur um eine rein formal assoziative Verbindung zwischen traditionellen, doch nicht neuartigen Versfüßen und den neu definierten und neu notierten *modi* herstellen zu könne, die zudem inhaltlich überhaupt nichts aussagen kann — wo, es sei wiederholt, treten in der Theorie, übrigens auch der von Franco und anderen noch schöpferischen, übrigens rationalen Theoretikern der musikalischen Rhythmik die für die Lehre der Metrik unabdingbaren Begriffe *metrum* und *versus* auf?

Natürlich bemerkt auch, erstaunlicher Weise, Flotzinger klar, ib., S. 165, daß *die kurze Brevis und die doppelt so lange Longa ... den eigentlichen Ausgangspunkt für das System darstellten*, welch Wunder! Das tun sie nun seit es eine metrische Theorie gibt, das tun sie noch bei Augustin, der aber auch, natürlich, größere Werte kennt, die aber durch Pausen generiert werden müssen; und wie aufregend, Flotzinger hat sogar bemerkt, wenn auch nicht gerade an der richtigen Stelle, daß man im Mittelalter metrisch dichten konnte, ib., S. 166; wer hätte das gedacht, der von Alcuins, Theodulfs, Scotti, Walafrieds u. a. metrischen Gedichten an die lateinische Dichtkunst des Mittelalters beachtet, aber, was folgert Flotzinger Großes daraus, ib., S. 165: ... *können die modi auch als Versuche verstanden werden, Gemeinsamkeiten und*

*Unterschiede zwischen den textlichen und musikalischen Anteilen des Gesangs gleichermaßen zu reflektieren ...* Wenn Flotzinger doch nur diese wirklich staunenerregende Formulierung irgendwie konkretisiert hätte; sollen die *modi* von Johannes de Garlandia z. B. den Unterschied zwischen Reim, sprachlich, und Tönen, musikalisch, *reflektieren*, die Aussprache von Silben? Ja, wo definiert Johannes de Garlandia seine zeitquantitativen Muster in Bezug auf *Text*, und nicht abstrakt, er spricht doch von *tempus*. Natürlich, der *sonus* hat zwei Merkmale, die dann auch bezeichnet werden können (vgl. 3.2.1.2 auf Seite 726) — wo bleibt da aber der *Text*?

Daß die metrischen Versfüße von Definitionsanfang an abstrakt, nämlich, wie Flotzinger doch selbst nicht unbekannt sein dürfte, durch Proportionen bestimmt sind, also von vornherein die Rhythmik (als allgemeiner Begriff verwandt) als Erscheinung an sich, völlig unabhängig von melischer, poetischer oder tanzmäßiger Verwirklichung definiert und verstanden worden sind, daß die rhythmischen Neumenschriften die entsprechenden Zeichen ja wohl auch an sich nicht für Silbenlängen, sondern klar für Tonlängen verwandt haben, d. h. natürlich so denken konnten, bleibt Flotzinger ebenso verborgen wie die klare Gegenüberstellung von „Rhythmus“ in Bezug auf Silben bzw. Töne in den *Scolica enchiridis* — nur, damit besteht überhaupt nicht der geringste Anlaß für ein *Reflektieren von Gemeinsamkeiten und Unterschieden* der von Flotzinger angeführten Art: Rhythmische Erscheinungen sind von Anfang der mittelalterlichen Antikenrezeption an sich denkbar und formulierbar — und wo eigentlich sollten die musikalischen *modi* in Bezug auf Text oder Dichtung formuliert worden sein? Von einem Unterschied der jeweiligen Repräsentierung eines rhythmischen (mittelalterliche Terminologie) oder metrischen übergeordneten Schemas in Musik und *Text* beruht darauf, daß einmal die Silben und Silbenkombinationen (es müssen immer Silbenkombinationen sein, die richtige Wörter ergeben) Träger der Zeitquantitäten sind (im Mittelalter nur im Reim auch der Wortakzent), in der Musik die Töne oder auch (kleine) Melismen, die wieder durch Bezug zu Silben charakterisiert sein können — wie sollten die *modi* diese Unterschiede eigentlich *reflektieren*?

Wie alle metrischen Schemata, die das Mittelalter kennt, sind die *modi* abstrakt definierte Muster von Zeitquantitäten. Wenn sie, in der Wirklichkeit, im Gemeinten einen Anteil akzentuierender Faktoren gehabt haben, was weder auszuschließen noch unwahrscheinlich ist, dann hat auch der keinen Bezug zu *Text*, denn, wie nun mehrfach bemerkt: Der Akzentfaktor ist in der Folge der einem rhythmischen Schema unterworfenen *Text*Wörter — außerhalb des Reims — nur indirekt faßbar in der Silbenzahl, nicht in den Wortakzenten wirksam. Auch darüber können die *modi* kaum *reflektieren*.

Und wo kann Flotzinger einen terminologischen Gebrauch des Wortes *modus* in der Metrik welcher Zeit auch immer nachweisen? Assoziationen sind nun wirklich keine adäquaten Erklärungsmodelle musikhistorisch recht klarer Vorgänge und vor allem Definitionen: Johannes de Garlandia benutzt, Augustins Forderung folgend, seine *ratio*.

Wunderbar ist daher auch die Erklärung durch zahlenspekulativen Tiefsinn, ib., S. 174, *Nicht beweisbar, doch immerhin wahrscheinlicher als das Gegenteil ...*, und so wird die Zahl sechs herumgedreht, assoziiert und sonst noch tiefe Verbindungen hergestellt, wie vorher zu Aristoteles:

Klar dürfte sein, daß die Ordnung auf einer Symmetrie beruht, nicht auf irgendwelchen Zahlenassoziationen, sondern auf inhaltlich klaren Formen, die jeweils spiegelbildlich sind, und gerade da eine naheliegende Parallele zur Metrik haben (Flotzingers Darstellung der Entwicklung der Dichtungsformen, *ib.*, S. 175, muß man gelesen haben; man kann solche Vagheit und Oberflächlichkeit sonst nicht glauben): *kurz lang / lang kurz, kurz kurz lang / lang kurz kurz*, liegt doch nahe für eine Anordnung der gemischten Gruppen, wie auch die Opposition der beiden „ausschließlichen“ Gruppen *nur kurz / nur lang* nicht gerade fern liegen dürfte — man kann fragen, warum denn eigentlich nicht kompliziertere Bildungen auftreten, z. B. *lang kurz lang kurz kurz* o. ä., und wird sich mit der Antwort begnügen müssen, daß die rhythmische Wirklichkeit eben nicht mehr Muster kannte — dabei ist natürlich immer zu bedenken, daß der Formalismus der angesprochenen Symmetrie nicht notwendig ursprünglich gewesen sein muß, sondern auch eine durch entsprechende, symmetrieabhängige Modellbildung verfügbar gewordene Möglichkeit geworden sein mag — die statistische Häufigkeit des ersten gegenüber dem 2. Modus dürfte nicht notwendig reiner Zufall sein (daß sich in mehrstimmiger Anwendung des Prinzips des modalen Rhythmus dreizeitige Werte ergeben mußten, dürfte klar sein, wenn man die einzige theoretische Vorgabe beachtet, wo die *brevis*, die Flotzinger so passend als *kurz* qualifiziert, eben als Einheit verstanden werden muß, als Element).

Ausgerechnet mit *vollkommenem gleichseitigem Dreieck* diese symmetrische Anordnung der rhythmischen Muster, also völlig formal, ohne Bezug zur Wirklichkeit „erklären“ zu wollen, sei Flotzinger überlassen — zu klären wäre doch inhaltlich, was so ein Flotzingersches Dreieck mit der Struktur der Ordnung des Katalogs von sechs Grundmaßen zu tun, d. h. welche generierende Funktion seine Assoziation bewirkt haben könnte — genau wie bei vielen mittelalterlichen Assoziationen und „Etymologien“ reicht der Verweis auf einen rein formalen Aspekt, hier die Anzahl, die wiederum mit dem Dreieck gar nichts zu tun hat; seinen Ausführungen kann man nicht folgen, weil ihr Bezug zu den Quellen willkürlich ist, fast nur von freien Assoziationen bestimmt: Daß die Zahl von sechs Modi, ein Wort, das hier terminologisch, in der Poetologie nur umgangssprachlich verwendet wird, durch die quantitativen Muster bestimmt wird, die jeweils einfachsten Anordnungen, hat doch mit einem Dreieck überhaupt nichts zu tun; genau diese Assoziationsphantasie, die inhaltlich strukturelle Begründungen für weitestgehend entbehrlich hält, macht die Lektüre von Flotzingers neuestem Beitrag zu Leonin und Perotin so wenig erhellend über die Musik der Zeit (die nicht selten geradezu mystischen Ausführungen von Nancy van Deusen, auf die Verf. in *Musik als Unterhaltung* leider eingehen mußte, passen doch eher zu Flotzingers assoziativem Vorgehen; das übrigens schon länger bekannte und erwähnte Urteil von Johannes von Salisbury zur modernen Kirchenmusik läßt seltsamer Weise gar keine spezifischen, gar philosophischen Termini erkennen, vgl. etwa Verf. *Über Wertkriterien in der Musikanschauung des 12. u. 13. Jh.*, in *Miscellanea Mediaevalia* Bd. 11, *Die Mächte des Guten und Bösen ...*, Berlin – New York 1977, S.489 ff.).

Hier wird dagegen vorausgesetzt, daß die modale Rhythmik zuerst ein Phänomen der aktuellen Musik war, das dann durch eine, sicher die Wirklichkeit nicht vollständig erfassende Theorie dargestellt worden ist, durch die Genialität von Johannes de Garlandia, was dann Er-

weiterungen sozusagen zurückwirkend für die kompositorische Wirklichkeit geschaffen hat. Die Vermengung von Praxis und Theorie zu vermeiden, dürfte methodisch nicht ganz falsch sein. Das Ganze sollte man wieder von der Entwicklung einer eigenen Notation trennen.

Es ist bedauerlich, daß Flotzinger, der in der Verwendung des Wortes *figura* zur Bezeichnung von Notenzeichen mit dem „rhythmischen“ und melischem Bezeichneten einen genuin philosophischen Einfluß sieht, als ob das Wort nicht schon bei Hucbald für die Neumenzeichen verwandt worden wäre, die betreffenden Ausführungen von Nancy van Deusen von der *California State University* nicht gelesen hat: Da hätte er finden können, welche philosophischen Bedeutungen das Wort hat, wo es bei Philosophen auftritt — und was das alles mit seinem Gebrauch in der Musiktheorie zu tun hat, *The paradigm of “figura” and its importance for an understanding of rhythm*, in ed. N. van Deusen et al., *Paradigms in Medieval Thought Applications ...*, *Medieval Studies* vo. 3, Lewiston et al, 1990, S. 65 ff.

Was die kaleidoskopisch durcheinandergewirbelten Belege für philosophische Verwendungen von *figura* allerdings mit *understanding of rhythm* zu tun haben könnten, erfährt nur der, der versteht, wie die Ausführung *As in Averroes’ commentary, figura in writings on music is 1) made, hence it is 2) a representation of imaged intention. ...* spezifische Erkenntnisse zur Notation von Rhythmus ergeben könnte — und das auch noch als „Interpretation“ der Belege, z. B. einer Aussage des Anonymus 4, ed. Reckow, S. 26, 30, wozu man noch die ebenso tiefe wie klare Formulierung erfährt: *The individuality of each figura is the result of its material property*, also wohl der Tinte, mit der eine *figura* notiert wird? Oder ist das Zeichen jetzt plötzlich irgendetwas, das eine *materia* besitzt? Zeichen, Bezeichnetes und Gemeintes nicht zu trennen, scheint hier der methodische Ansatz zu sein; das ist Wissenschaft? Der Text behandelt den vierten *modus*, dessen *tertius ordo ... undecim distinguendo per tres, tres, tres, duo, et sic cum longa pausatione post undecim. Et sic ulterius procedit per undecim, sed de proprietate et conditione materiali figurarum omnium supradictarum et postpositarum*. Natürlich kann man aus der konkreten — das heißt hier *materialis* — Gestalt der *figurae* den *modus* ablesen, das ist die Eigenschaft, daß (jetzt, im — angeblichen — Gegensatz zu früher) die zeitquantitativen Eigenschaften eines Tons eigene Zeichen besitzen, jetzt auch *materiale* erkennbar wird, welche zeitquantitative Bedeutung ein notierter Ton haben soll. Früher hat dieses Merkmal des erklingenden Tons kein *materialis* Zeichen besessen. Das Merkmal der Tondauer durch ein konkretes, notiertes Zeichen erkennen zu können, hat es nicht gegeben; da gab es zur Dauer eines Tones nämlich kein Zeichenmerkmal, da fehlte eine *materialis* Kennzeichnung. So ist die Stelle im Lichte anderer zu verstehen; philosophischer Tiefsinn dürfte hier kaum sinnvoll sein.

Auch mehr als elf Töne kann der 4. *modus* hintereinander bringen, notiert im Einzelnen wie gesagt und noch zu behandeln: Wie Nancy van Deusen daraus ihre Deutung ablesen will, kann nur Verwunderung hervorrufen; auch bei dem Beleg für die zweite Behauptung wird der nicht initiierte Leser eine Verbindung zur ausgewählten Textstelle nicht herstellen können, *Quidam Aristoteles*, CS I, S. 269 b: *Unde figura est representatio soni sec. suum modum, et secundum equipollentiam sui equipollentis; sed huiusmodi figurae aliquando ponuntur cum littera, aliquando sine*. Ein Notenzeichen als bezeichnet einen Ton entsprechend seinem (rhythmischen) Modus



und seinem Gegenwert zu anderen rhythmischen Werten. Mal treten diese Zeichen mit, mal ohne Text auf. Wie daraus *a representation of imagined intention* werden kann, grenzt an ein Wunder — was auch für die folgenden angesichts der beigefügten Stellen unerklärlichen Erkenntnisse gilt; sind hier etwa die Belege durcheinander gekommen? Wissenschaftlicher Erkenntnis sollen derartige Zusammenstellungen wohl nicht dienen? Es sei wiederholt: Schon Hucbald verwendet das Wort ganz normal, als Bezeichnung für *Notenzeichen*.

Nur, was soll man mit rationalen Argumenten gegenüber derartig mystifizierendem und mythischem Vagieren eigentlich noch erreichen? Es ist Musikwissenschaft, nicht notwendig Wissenschaft. Wozu soll man dazu noch die *ratio* einsetzen, nur zum Verständnis der eigentlichen Leistungen mittelalterlicher Musiktheorie — es sei wiederholt: Die scholastische Philosophie, so großartig sie ist, steht in dem berühmten diametralen Gegensatz zur zeitgenössischen, produktiven, Musiktheorie: Diese ist von ihrer Karolingischen Tradition her gezwungen, Realität zu erfassen, sie ist eine echte Wissenschaft (in frühem Stadium), scholastische Philosophie ist dazu nicht willens — ihre Aussagen können gelegentlich angewandt werden wie die „Unterhaltungsethik“ von Aristoteles auf die Beurteilung von Spielern in Beichtlehren, da aber ist auch die Beichtlehre, nicht die scholastische Philosophie das Agens, Wirklichkeit als solche zu reflektieren. Aber, eine Verbindung zur Philosophie zu schaffen, das ist doch so erhehend!

### 3.2.2 Neumen und modalrhythmische Formen im Vatikanischen Organumtraktat

#### 3.2.2.1 Der Traktat als Vorstufe oder als periphere Nachstufe der modalrhythmischen Quellen?

Die erhaltenen Sammlungen des Repertoires der modalrhythmischen Mehrstimmigkeit sind dadurch geprägt, daß sie offenbar kein echtes Vorstadium dieser Notation zu erkennen geben, sondern da, wo man diesen Rhythmus erwarten kann und muß, dominant also in den *clausulae*, die betreffenden modalrhythmisch konzipierten Partien in den *organa* bereits unter eindeutiger Benutzung dieser Notation notiert sind. Die sich daraus zwangsläufig ergebende Frage ist natürlich die nach dem Zusammenhang: Etwa die Frage, in welcher Weise diese Niederschrift direkt mit der Verfügbarkeit dieser auch rhythmisch konzisen Notation verbunden ist, stellt sie eine Voraussetzung überhaupt der Komposition von *clausulae* und partiell vielleicht auch *copulae* dar, oder, was die Vertreter strikt modalrhythmischer Übertragungen von Mehrstimmigkeit schon des St. Martial-Repertoires meinen, muß man Vorstufen voraussetzen, die modalrhythmisch geprägte Musik nur noch nicht modalrhythmisch notiert haben, was angesichts der Bemerkungen von Anonymus 4 (zum Erkennen der rhythmischen Werte *sine materiali significatione*, vgl. dazu die notwendige Auseinandersetzung Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 478, S. 857 ff.) keine völlig unbegründete Frage ist — zu differenzieren wäre hier noch zusätzlich in Hinblick auf die mögliche Existenz der Modalrhythmik als gegebener, auch außerhalb der Mehrstimmigkeit als Formfaktor z. B. von Instrumentalmusik und Sequenztexten wirksamer,

gegebener Erscheinung an sich, die aber nicht notwendig genau die Form gehabt haben muß, die ihr in der Rationalisierung ihrer Form in der Mehrstimmigkeit gegeben wurde. Damit wäre die charakteristische Notation von **W**<sub>1</sub>, **W**<sub>2</sub> und **F** eine sekundär sozusagen auf eine bisher nicht gegebene Notierungsmöglichkeit einer aber bereits existierenden, vielleicht sogar schon dominierenden Rhythmik antwortende Erfindung, deren Erfolg dann auch zur entsprechenden Sammlung von entsprechenden Kompositionen, sehr bald geführt hat (und umgekehrt, zeigt die Notierung von Motettenstimmen in Neumen, wozu man M. Everist, *Polyphonic Music in 13<sup>th</sup> Cent. France*, New York-London 1989, S. 199, vergleiche, natürlich auch an, daß man die modale Notation noch auffällig spät ebenso wie den mehrstimmigen Satz überall noch gar nicht kannte. Sind diese, wenigen, Beispiele nun nach dem Gehör notiert, oder aus modalrhythmischen notierten Büchern abgeschrieben?). Klar dürfte sein, daß die Masse von modalrhythmischen *clausulae* wegen der verfügbaren Notation komponiert werden konnte und sich daraus offensichtlich auch der entsprechende rein kompositorische Anreiz ergab, solche „Ausschnitte“ zu komponieren. Und die modalrhythmisch lesbaren „Stücke“ machen ja auch die Mehrheit der so zusammengestellten Kompositionen aus — zunächst noch liturgisch angeordnet, ob noch zum Gebrauch oder als naheliegende, bequeme Anordnung, kann hier offenbleiben.

Die Existenz von klar modalrhythmisch notierten Teilstücken der überhaupt mehrstimmig gesetzten Teile des liturgischen Gesangs gegenüber ebenso klar nicht modalrhythmisch notierten Abschnitten, denen des *organum purum*<sup>125</sup>, macht die Vermutung höchst wahrscheinlich, daß hier auch dezidiert entsprechende Gegensätze gemeint waren, daß dies als ästhetische Wirkung beabsichtigt war. Auch damit wird die Vermutung bestärkt, daß der modale Rhythmus irgendwie sekundär in die Mehrstimmigkeit aufgenommen wurde, an den bestimmten Stellen, nicht nur der *clausulae*, sondern auch der *copulae*, die ja technisch organalen Satz aufweisen. Dieser Vorgang wäre dann aber noch von der Entstehung/Erfindung der Modalnotation zu un-

<sup>125</sup>Auch diese Bezeichnung erscheint ja nicht trivial, *sine mensura* o. ä. würde man eigentlich lieber lesen. Jedenfalls sind damit die modalrhythmisch notierten Teilstücke nicht *pura*.

Michael Scottus beschreibt diese Satzart in seiner Weise, natürlich nur als Beispiel, scheint aber nicht den Gegensatz zwischen *organum et discantus* nach Art des La Fage'schen Anonymus, ed. Seay, zu kennen, s. G. Stabile, *Musica e cosmologia* ..., in vgl. Anm. 34 auf Seite 269, S. 28: *Patet autem hoc per cantum organi, qui cum firme vox sonet, nec vage motum faciat sive reddat, omnes voces soni mutabiles arsis et thesis sibi (sic!) finaliter referunt. ...*, wozu Stabile bemerkt: *Notevole a tal proposito il fiferimento all'esecuzione di un organo alla cui firma vox immobile come l'ottavo cielo corrisponde ...*; zuvor hat Michael Scottus bemerkt, *Et sic dicitur cantus firmus et nomen assumpsit a firmanento celi. ...* — was würden daraus die machen, die den Vergleich mit dem Fundament in der Architektur zu so großen Erkenntnissen veranlaßt hat? Gemeint ist klar das *organum purum*, in dem eine *vox*, die keine Bewegung macht, besteht, zu deren „klingendem Stillstand“ die anderen, beweglichen — ein, unpassender Rekurs auf die *κινούμενοι* liegt wohl nicht vor — *voces* auf- und absteigen, und sich am Schluß auf diese *vox* beziehen. Die Formulierung der beweglichen Töne ist sicher fehlerhaft überliefert, das Gemeinte ist aber klar: Ob Michael Scottus auch den Diskantsatz kennt, ist nicht zu entscheiden, hier geht es ja um eine musikalische Form als erklärender Vergleich. elliptische Beachtung der Sachverhalte ist also nicht auszuschließen.

terscheiden; er hat keine Vorläufer in irgendwelchen immanenten rhythmischen Bedeutungen von Ligaturen, sondern die Schreibung ist Folge der Existenz oder Wirksamkeit des modalen Rhythmus.

Als einziger möglicher Hinweis auf eine Situation modalrhythmisch geprägter Mehrstimmigkeit ohne konsequente Nutzung der betreffenden Notation könnte der *Vatikanische Organumtraktat* angesehen werden. Allerdings wäre dieser Text, dessen inhaltliche Nähe zur *Nôtre Dâme*-Mehrstimmigkeit außer Zweifel steht (auch wenn F. Zamminer das nicht gemerkt hat), nach der Argumentation von Immel, s. o., Anm. 12 auf Seite 23, nicht als Repräsentant einer Vorstufe anzusehen, sondern als Dokument einer sekundären Entwicklung außerhalb des Zentrums und vor allem eines Bildungsverfalls oder eines fehlenden Verstehens hinsichtlich der Notation der klassischen Überlieferung. Hierin wäre die Notierungsweise des Traktats etwa vergleichbar der Notierung von Motetten durch Neumen — allerdings macht es einige Schwierigkeit, ein so totales Vergessen der ja nicht unintuitiven Modalnotation als Erklärung zu akzeptieren. Begründet wird diese Beurteilung durch Immel vor allem dadurch, daß die *copula* im *organum purum*-Verlauf eine neuere Erscheinung sei, die Beispiele der Schrift durchweg Merkmale von *copulae* trügen, ja gewisse Beispiele als vielleicht noch weiterführende „Symmetrisierungen“ von bekannten regelmäßigen Formteilen von *organa* anzusehen seien, also eine frühe Entstehung, also vor den großen Hss. ausgeschlossen werden müsse. Hinzu kommen in seiner Argumentation noch gewisse, sehr deutliche notationsmäßige Inhomogenitäten.

Zu Immels sozusagen inhaltlichen Argumentation ist anzuführen, daß sicher *copulae*-Partien innerhalb von *organa pura* Stellen sicher als Neuerung anzusehen sind, die Beispiele des Anonymus aber nicht immer die hinsichtlich etwa *ouvert-clos*-Form neuesten Bildungen zu kennen scheinen; wirklich komplizierte Formen größere Ausdehnung, vor allem im Bereich der *clausulae* fehlen aber gänzlich. Vergleiche mit Beispielen aus *organa* des breiten Repertoires lassen vergleichbare kontrapunktische Bildungen erwarten, so daß die Bestimmung von wirklichen Relationen hinsichtlich einer (präsumptiven) weiterführenden Entwicklung sozusagen von Vorgaben des klassischen Repertoire notwendig wird.

So findet sich in Immels Beispiel 8, ib., S. 149, im *tenor* die Folge *D G F G* erwartungsgemäß in **F** und im Traktat hinsichtlich der Klänge gleichartig gesetzt, *8, 0, 5, 0* (mit *0* als Einklang); eine andere Lösung erscheint von vornherein satztechnisch ausgeschlossen, will man Gegenbewegung, wenigstens soweit möglich, und perfekte Klänge, sowie den Ausgangston/Ausgangsklang als gegeben ansetzen. Der „harmonische“ Rahmen ist also fast unausweislich.

Der Abstieg zu Anfang, eine Quint, wird nun im Traktat als *copula* gestaltet, nach dem Prinzip der *ouvert clos*-Form: *dh cah Ga, dh cahaG*, woran sich noch eine der an den Choral erinnernden geläufigen Wechseltonfloskeln anschließt, *GaaG*, der Schlußklang unterstrichen. **F** hat dagegen die harmonisch<sup>126</sup> natürlich gleichwertige Folge *dh cddch aaG*. Zu fragen ist nach Immels Argumentation also, ob der *Vatikanische Traktat* wirklich eine Entwicklung einer

<sup>126</sup>Verf. setzt nicht voraus, daß Perotin im Sinne tonaler Harmonik komponiert hat, sondern verwendet diesen Ausdruck nur zur Bezeichnung des mehrstimmigen Satzes dieser Zeit.

Vorgabe des klassischen Repertoires sein muß, d. h. überhaupt klar eine entsprechende Entwicklung vorliegt; hier läge also eine Umgestaltung einer vorher freien Partie zu einer *copula* vor; allerdings, die harmonische Situation ergibt sich zwangsläufig, so daß die *copula* eine eigene, irgendwann komponierte Form sein kann, ob vor dem Repertoire der großen Hss. oder danach, muß offenbleiben. Die Frage, ob die „klassische“ Form von **F** eine Kürzung der nicht gerade auffälligen *copula* im Traktat sein könnte, verbietet die Grundthese, daß „symmetrisch“ gestaltete Wendungen jünger sein müssen als nicht in dieser Weise geformte Partien, daß also *copulae* höchstens erweitert, nicht aber ausgemerzt werden können.

Sozusagen umgekehrt wäre also zu fragen, warum, wenn schon einmal eine solche *copula* vorliegt, **F** diese nicht übernommen hat — wenn der Traktat etwa einer älteren Entwicklungsstufe angehören sollte; eine Entscheidung aus solchen Formen erscheint also nicht gerade einfach, bzw. eher unmöglich. Die weiteren Melismenbildungen des genannten Beispiels können in dieser Weise nun aber nicht aufeinander bezogen werden, denn der Traktat erreicht z. B. die Quart *c* eindeutig eben als Quart über *G*, während dies in **F** erst als Quint über *F* der Fall ist. Vergleichbar ist auch der Abschluß, wo zwar die Anfänge identisch sind, in **F** aber als höchster Ton *e* erreicht wird: *cha hc ha hc hd ed hG*, wogegen der Traktat schreibt: *cha hcha hc hd hc h GaaG* — ist der Schluß *GaaG* in der Fassung des Traktats ein musikalischer „Reim“ oder eine Floskel? Trotz des gleichen Anfangs wird man hier also keine sichere Relation von Entwicklungsstufen feststellen können, zumal auch nicht ganz sicher sein dürfte, ob hier wirklich eine *copula* vorliegt, denn das Merkmal der modalrhythmischen Notation fehlt.

Klar ist dagegen, daß in dem von Immel, ib., S. 152, belegten Beispiel eine Sequenzkette vorliegt, die nach modaler Interpretation sozusagen zu schreien scheint, obwohl dies weder im Traktat noch in **F** klar erkennbar ist. Hier könnte es sich natürlich um ein Zitat handeln, wie es in Motetten, also auch den *clausulae* häufig genug vorkommt („Refrains“). Insofern kann ein Gebrauch solcher Bildungen, auch an harmonisch verschiedenen Stellen nicht überraschen, also eine bekannte melodische Bildung, deren Zitierung an verschiedenen Stellen, z. B. im Traktat und in einer der großen Hss. bzw. deren Repertoire nicht notwendig auf entwicklungsmäßige Abhängigkeit verweisen muß<sup>127</sup>.

<sup>127</sup>Und auch nicht folgern lassen kann, ... *that the VT version is intimately related with Notre Dame*, wenn man damit das gesamte Repertoire, einschließlich der moderneren *discantus* versteht: Die *discantus* Stellen in den *organa* Partien im Traktat jedenfalls sind in Hinblick auf Nôtre Dame *organa* nur als extrem einfach zu bewerten, also, unter der entsprechenden, plausiblen Hypothese, höheres Alter. Zur Feststellung einer *intimately related* Beziehung der Beispiele des Traktats zum „klassischen“ Repertoire reichen Übereinstimmungen in meist nicht sehr komplizierten *copula*-artigen Bildungen und *copulae* schon deshalb nicht aus, weil die Zitatpraxis anweislich der weltlichen Lieder, die auch in Motetten und *clausula* ihre Spur hinterlassen haben, so weit verbreitet ist, daß hier sehr wohl gleiche Zitate, nicht notwendig aber gleiche bzw. entwickelte Versionen des gleichen *organum* vorliegen müssen; im Gegensatz zu so eindeutigen Übereinstimmungen, sicher durch die Sequenzstruktur, scheinen Beispiele wie Immel, ib., S. 153, nun also doch nicht so gleichartig zu sein, um die eine „Version“ als Derivat der anderen anzusehen, nur weil sie umfangreicher ist.

Daß der Traktat für endgültige Relationsbestimmung genetischer Abhängigkeiten nicht ausreichend mit dem klassischen Repertoire übereinstimmt, ist klar, er zitiert keine Beispiele direkt, d. h. mit Verweis auf den *magnus liber* o. ä., wie dies z. B. der 4. Anonymus tut oder auch Teile in solcher Klarheit, daß eine Abhängigkeit direkt erkennbar wäre. Insofern kann die Schrift nicht etwa als Kompositionslehre der modalrhythmischen Mehrstimmigkeit bestimmt werden, zumal deren wesentliche notationstechnische Errungenschaft, die modale Notation gänzlich fehlt, was wie bemerkt angesichts deren Intuitivität nicht leicht einfach als musikkulturelle „Verkommenheit“ zu bewerten ist.

Daß diese Schrift keine Kompositionslehre der Mehrstimmigkeit des Nôtre Dâme Repertoires sein kann, gilt nun aber in besonderem Maße für die für das neue *organum* so charakteristische *clausula*, auf der die Zukunft des mehrstimmigen Satzes ganz wesentlich beruht. Von deren Auftreten hat der Autor des Traktats offenbar keine Ahnung: Der Diskantsatz ist ihm an sich natürlich bekannt, wie sein *Gloria* zeigt, das, ganz wie es für das neue *organum* charakteristisch ist, ein größeres Melisma als *discantus* vertont (man wird einen *discantus* — nach der bekannten Terminologie — wohl auch für das Melisma auf *spiritui* ansetzen dürfen): Diskantpartien werden auf Melismen der Gregorianischen Melodien gesetzt, sozusagen um nicht „doppelt“ zu melismatisieren.

Nur, daß ein, wie auch immer heruntergekommenes Wissen von der modernen Mehrstimmigkeit die Natur der modernen *clausula* in derartiger Weise vergessen haben könnte, daß ein Komponist im Umkreis der modalen Mehrstimmigkeit für eine offenbar eigene Komposition *discantus* in so primitiver Art schreibt bzw. vielleicht auch nur verwendet, wie der Anonymus, ist nicht leicht vorstellbar — von einer klaren entwicklungsmäßigen Relation von Traktat und klassischem<sup>128</sup> Repertoire kann also gerade bei der wichtigsten „Teilgattung“, der *clausula*, nicht gesprochen werden: Der *discantus* des *Gloria* jedenfalls weist auf eine ältere Kompositionsschicht als die der *organa* — auf die *clausulae* des All. als eventuelle Zeugen einer späteren Abfassungszeit des Traktats ist noch einzugehen; man wird übrigens kaum mit ausreichender Sicherheit sagen können, daß diese Komposition nicht ein Nachtrag sein könnte, wenn man von einer Vorlage ausgeht, die hier erweitert, verändert oder anders bearbeitet vorliegt; daß man die originale Fassung vor sich habe, wäre erst noch zu beweisen.

Zu diesem Sachverhalt stimmt nun auch, daß die Schrift selbst keinen Unterschied macht zwischen den beiden Satzarten: Der *discantus* erscheint, genau wie im Beispiel einfach als weniger tonreiche Ausführung des üblichen Satzes, die Klangfolge, 0, -5, 0, 5, 8, 5, jedenfalls entspricht ganz den allgemeinen Regeln, und die Verwendung des Strichleins des *suspirium* für jede klangliche Einheit, die dann auch in den beiden *discantus*-Parttien des All. begegnet, muß nicht notwendig ein Zeichen späterer, sozusagen peripherer verwilderter Praxis sein, wie unten noch zu erörtern — soviel sei nur schon angemerkt, daß sich darunter ein Fehlen der moderneren Praxis der Modalnotation zeigen könnte: Die Ligaturfolgen waren noch nicht aus-

<sup>128</sup>Es ist bekannt, daß die Verwendung dieses Terminus hinsichtlich der Unterschiede der erhaltenen Sammelhss. nicht unproblematisch ist; hier soll damit nichts anderes aufgerufen werden, als sozusagen der Durchschnitt des Repertoires, das sich so als Ganzes dem Traktat gegenüberstellen läßt.

reichend als Anzeigen des gemeinten Rhythmus definiert bzw. gebraucht — auch eine intuitive Schriftkonvention bedarf einer Kodifizierung bis sie zur Regel wird.

Eine modalrhythmische Interpretation des *discantus* könnte aus Notation und Struktur, allerdings in einer unten noch zu erörternden Weise andersartig als in den modalrhythmischen Quellen, vielleicht zu rekonstruieren sein: So könnte man die Einzelnoten des *tenor* als *longae perfectae* lesen — eine Folge von gleichlangen Tönen liegt a priori nahe —, die Setzung der *suspiria* allerdings scheint zunächst einer auftaktigen Lesung der zweitönigen Ligaturen deutlich zu widersprechen, deren Schlußtöne jeweils die Konsonanzen tragen, ohne daß die Anfangstöne erkennbar deutlich auf die vorausgehenden *tenor*-Töne bezogen werden könnten. Man hat also gerade nicht einen 1. *modus* notiert. Der, an den *copula*-Partien entwickelten Argumentation von Immel folgend müßte man von einem nicht mehr verständlichen Wissensverfall gerade bei der zentralen, mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten Form der *clausula* sprechen, und das auch noch bei einem so geläufigen *modus* wie dem ersten; auf die umgekehrte Argumentation Immels ist noch einzugehen. Von einem solchen Wissensverfall kann aber nicht einmal bei der bekannten Motette gesprochen werden, die in neuer, geradezu der Aufforderung von Gautier de Coincy folgend, geistlicher Textierung, in Metzger Neumen als *verbulum* überliefert ist, übrigens ein deutlicher Hinweis darauf, daß für den Zeitgenossen der Ausdruck *motet* natürlich durch den Bezug zum *Wort* charakterisiert war, dabei allerdings eine etymologische falsche, wenn auch naheliegende, klar sekundäre Interpretation des Suffixes als Diminutivzeichen eingebracht wurde.

Auch hier, in inadäquater Notation findet keine Entstellung der Struktur statt. Daß dies bei dem *Vatikanischen Organumtraktat* sozusagen als sekundärer Akt eines kulturtechnisch „herabgekommenen“ Notators geschehen sein sollte, ist jedenfalls nicht leicht anzunehmen.

### 3.2.2.2 Zu den Neumen im Vatikanischen Organumtraktat

Die Problematik des Texts, also die Bestimmung seiner potentiellen Brauchbarkeit, Auskunft über eine Vorstufe der Modalrhythmik geben zu können, oder aber einen nur schwer rekonstruierbaren Bildungsverfall zu repräsentieren, wird nun dadurch noch erhöht, daß der recht schnell oder eilig notierende Notator bzw. Kopist Ligaturen (für melisch identische Wendungen) in z. T. jeweils drei verschiedenen Versionen notiert, ohne daß man hieraus sofort auf gemeinte rhythmische Unterschiede schließen kann. Dies widerspricht dem recht normierten, bis auf die beiden Formen des *climacus* als Neumenschrift weitgehend einheitlichen Arsenal an Neumen, das die Modalnotation von der nordfranzösischen, zur Quadratnotation gewordenen Schrift übernimmt<sup>129</sup>.

<sup>129</sup>Der *scandicus* kann in typisch nordfranzösischer Weise, die auch das Römische Gradualbuch übernommen hat — wenn er nicht einzülig notiert wird —, einmal als *pes* mit schräg nach rechts darüber, mehr oder weniger eng, notierter abschließender *virga* geschrieben werden, zum anderen aber auch in der ebenfalls geläufigen, bedeutungsmäßig nicht unterscheidbaren Form eines *punctum* (mit kleinem Strichlein rechts nach unten) und folgendem *pes*; auch dies ist als *scandicus*, also als Ligatur von drei

Der Schreiber des *Vatikanischen Organumtraktats* dagegen scheint zwei Varianten der *clivis* zu kennen, einmal, z. B. I, 2, XXIII, 1, VII, 80<sup>130</sup>, jeweils zu Anfang, die normale Form der *virga + angebundenem tractulus*. Daneben aber tritt eine Variante auf, die zunächst geradezu stoßend erscheint, nämlich wie eine Folge von zwei *virgae*, also eine an das untere Ende der ersten, höheren *virga* nach rechts geschriebene zweite *virga*, mit meist recht kurzem „Stil“; eine Parallele findet man z. B. in dem Beitrag von S. v. Waesberge zur *Musikgeschichte in Bildern*, S. 79, um 1300; eine Hs. mit dem Traktat des *quidam Aristoteles*. Man kann fragen, ob der, nicht durchweg in gleicher Eindeutigkeit auftretende zweite Abstrich, also der Hals der zweiten *virga* nur als schreibtechnisches Schließen zu interpretieren ist oder doch in der beschriebenen Weise als Teil einer *virga*. Beachtet man, daß als Normalzeichen für den Einzelton durchweg die knapp rechts geschwänzte *virga* auftritt, also das — spätere! — Äquivalent der alleinstehenden *longa*, könnte diese Sonderform eine gewisse Logik bekommen. Eine bedeutungsmäßige Opposition ist nicht festzustellen, das Bezeichnete ist immer klar. Auf die Zusammensetzung von *flexae* ist noch einzugehen.

Beim *pes* dagegen scheint nur die übliche Form aufzutreten; hier wäre die Anbringung des senkrechten Strichleins an das erste *punctum* des *pes* in Quadratnotation wohl zu seltsam gewesen.

Das melodische Bezeichnete des *porrectus* kennt der Notator wieder in drei Varianten einmal die normale, oblique V, 50, dann eine eckige Form, *rechts geschwänzte virga + angebundener Querstrich + rechts geschwänzte virga*, z. B. III, 29, IV, 43; eine Form, die der Tradition des obliquen *porrectus* widerspricht — schon hieraus könnte folgen, daß der Notator kein klares Wissen mehr von der Natur der Neumen hat und frei, quasi nach eigener Logik, zusammensetzt oder übernimmt, was für die Modalnotation nicht gilt, denn diese ist hier konsequent hinsichtlich der verwendeten Neumen (natürlich nicht sozusagen hinsichtlich der Gruppenbildung in regelmäßigen Folgen), abgesehen von den beiden Formen des *climacus*; diese Kenntnis wird sofort erkennbar, wenn man die Verschiedenheit der rhythmischen Interpretation bzw. des metrisch Bezeichneten der zweitönigen Neumen betrachtet: Hier wird als Normalform jeweils genau die übliche Form der Neumenschrift verwandt, die modalrhythmisch nicht „normalen“ rhythmischen Folgen wie *LB* z. B. werden dann mit „falschen“ Neumen notiert, wie oben bereits bemerkt. Die Terminologie der Bildungsmöglichkeiten von Johannes de Garlandia für die Ligaturen beruht auf der Gegebenheit von Normalformen der Neumen!

Tönen zu verstehen; das Römische Gradualbuch hat ebenfalls beide Versionen übernommen, spezifiziert zur Unterscheidung von melisch gleich verlaufenden Dreitonfolgen mit bzw. ohne *oriscus*, was in der (ursprünglichen) Quadratnotation aber nicht mehr zu erkennen ist.

Immels Angaben von Ligaturen in seinen Übertragungen sind hier also zu ergänzen, das Bezeichnete ist der dreitönige *scandicus* in den Möglichkeiten der Nordfranzösischen Notation notiert; beachtenswert ist diese Art der Schreibung deshalb, weil damit natürlich *scandici* zu Anfang von Partien im 1. *modus* gleichsam automatisch modal korrekt notiert werden müssen: Drei „aufsteigende“, zusammengehörige Töne müssen als *scandicus* erscheinen.

<sup>130</sup>Diese Zahlenangaben richten sich nach dem Beispiel in der Edition bzw. eher Transliteration von Zamminer.

Damit nicht genug, findet man bei dem Anonymus aber noch eine Form des *porrectus*, nämlich zwei durch einen Querstrich, auf der benötigten Tonhöhe, also tiefer, verbundene erst rechts, dann links geschwänzte *virgae* (bzw. die erste *virga* meist ohne linkes *virga* Strichlein), II, 20. Diese Form nun könnte man als Variante des erstgenannten *porrectus* sehen. Der *porrectus flexus* entspricht der letzten Form (nur hat da die Anfangs-*virga* durchgehend einen *virga*-Aufstrich), zusammen mit durch Strich angebundenem *tractulus*, nach rechts gewandt (vgl. etwa die Wiedergabe von *fol. 50, 3*, auf *et* oder II, 20, erste Neume). Der Verzicht auf den Anfangsstrich der *virga* könnte aus Gründen der Platzersparnis erklärt werden, wenn die vorausgehende Neume „zu“ nahe liegt. so hat die Form von zwei rechts geschwänzten *virgae* nebst unten verbindendem *tractulus* in IV, 34, zu Taktanfang noch einen kleinen *virga* Aufstrich, links.

Diese Neumenformen scheinen zu zeigen, daß der Notator logisch, wenn auch nicht notwendig traditionsgebunden denkt, nämlich die einzügigen Neumen als Ligaturen von Einzelnoten versteht, und das Zeichen der Einzelnote ist eben die Form der *longa*, mit längerem oder kürzerem senkrechten Strichlein an der rechten Seite, gelegentlich auch mit Aufstrich an der linken Seite, letztlich beruhend auf einer Ununterscheidbarkeit von *virga* und *tractulus* — dies entspricht der klassischen Modalnotation nicht. Beim *pes* funktioniert dies nicht, weil man sonst das in Neumentradition seltsame Zeichen eines senkrechten Striches mit zwei übereinanderstehenden dicken Querstrichen, nach links, erhielte. Ausgenommen von der genannten Denkweise bleibt noch gelegentlich der *climacus*, der wie gewohnt das Zeichen einer „*longa*“ (spätere Interpretation) nebst einer Folge schräg nach unten rechts laufenden Pünktchen besitzt.

Es bleibt aber doch die Frage, was eigentlich zumindest zwei deutlich verschiedene, Formen, eine oblique, übliche, und eine „eckige“ Form des *porrectus* bedeuten könnten: Liegt hier eine Opposition vor, zumal wenn man beachtet, daß beide Formen z. B. im *Gloria* verwendet werden (den am Ende nach rechts schauenden eckigen *porrectus* kann man wie angedeutet, als Variante des, häufiger auftretenden eckigen sehen)? Wenn in Beispiel 284 beide Formen des *porrectus* direkt nacheinander erscheinen, hat man Schwierigkeit, einfach von Varianten gleicher Bedeutung zu sprechen (die intervallische Struktur ist nicht heranzuziehen, daß etwa der oblique *porrectus* für größere Intervalle herangezogen würde, das trifft nicht zu). Entspricht dieser Zeichenopposition eine Opposition von Bezeichnetem — beim *torculus* findet sich keine solche graphische Opposition.

Das Problem ist deshalb nicht leicht lösbar, weil es eine weitere, ebenfalls auffällige Opposition gibt, die mit der *flexa* zusammenhängt: Man findet den *climacus* in seiner analytischen Normalform, also als beginnende *virga*, der (modern formuliert) *currentes* folgen. Man findet aber auch Folgen, die wie Treppen (nach unten) aussehen. Auch hier also eine sehr deutliche graphische Opposition — ist auch die im Sinne einer Opposition des Bezeichneten zu verstehen? Die *flexa* ist im Gegensatz zur Metzger Konvention nicht als einfacher Haken notiert, sondern jeder gemeinte Ton erhält einen *tractulus*, man hat also ein Zeichen wie ein **Z**, nur mit senkrechtem Vertikalstrich. Der Unterschied der Graphie ist also ebenso auffällig wie bei dem *porrectus*. Was soll man mit zwei *climaci* tun? Der eine ist „normal“, der andere sieht aus wie



zusammengeschriebene Metzger *flexae* — wogegen die einzügige *flexa* im Traktat und in Metz unterschiedlich geschrieben wird, wie bemerkt.

Bei dem Metzger Neumenzeichen bedeutet das — graphisch! — gleiche Zeichen, bis auf den Schluß, eine Folge von absteigenden Tönen mit jeweiliger Tonwiederholung, also wie *aG GF FE ...*; bei Voraussetzung der Grundform der *flexa* im Traktat müßte sein Notator die Folge *aGFE ...* meinen, z. B. in der Wiedergabe von *fol. 50*, 4. System, auf *spiritu*<sup>131</sup>.

Die Frage, ob etwa der *eckige porrectus* eine echte Ligatur (eine durch Zusammenschreiben generierte graphische Abkürzung) im Sinne einer im tiefen Ton gemeinten Tonrepetition meint, ist nicht leicht zu entscheiden (man könnte sowohl von einer Ligierung von *clivis + pes*, als auch von einer Ligierung *clivis + virga* sprechen). Bemerkenswert ist aber, daß IV, 44, eine dreimalige Sequenz der Form *(ede)dch (dcd)cha (chc)haG*, dreimal notiert als *porrectus subtripunctatus* (*porrectus* in Klammern), in den ersten beiden Mal eckig, beim letzten Mal aber oblique geschrieben wird; es handelt sich klar um eine melodische Sequenz, bei der man erwartet, daß die Glieder der Sequenz alle identisch sind. Dann müßte man also auf eine auffällige Redundanz der graphischen Zeichen schließen — in Beispiel 78 wird eine vergleichbare Sequenz nur mit obliquen *porrectus* notiert.

Bei den Folgen von *flexae* findet man das direkte Nebeneinander in Beispiel 37, wo erst ein *torculus* mit anschließenden *flexae*, dann aber ein analytischer *climacus* folgt, also keine echte Sequenz vorliegt — im gleichen Beispiel findet man auch, als Sequenz, die Tonfolge *GaaG hcch* notiert durch die entsprechenden Neumen, also *pes + flexa* und erkennt sofort, daß hier eine Zusammenschreibung von vornherein nicht möglich gewesen wäre: Der hohe Ton des *pes* schaut nach links, die Neumen müssen getrennt werden. Das wiederum heißt, daß der *torculus* mit wiederholtem Hochtönen getrennt notiert werden muß — von hier ist also kein Rückschluß auf die eventuelle Bedeutung des eckigen *porrectus* möglich.

Daß sich hier überhaupt ein Problem stellt, wird nicht nur durch die Existenz von graphisch deutlichen Verschiedenheiten für Zeichen des melisch Identischen, sondern auch durch Vergleich mit anderen Hss. nahegelegt: Die Metzger Notation schreibt in Spätphasen die *flexa* als einfachen Haken, der waagrechte *tractulus* zu Anfang bedeutet den höheren Ton, das Ende des senkrecht (rechts) nach unten weisenden Abstrichs bedeutet den tieferen Ton: Setzt man solche *flexae* zusammen, ergibt sich die nach rechts absteigende Leiter — gleichsam der Graph einer „Treppenfunktion“ (allerdings nur absteigend) —, also das Zeichen für das melisch Bezeichnete (z. B.) *ch ha aG ...*. Genau die gleiche Bildung findet sich in dem angesprochenen einzügigen *climacus* des Vatikan. Organumtraktats. Man kann einen melisch (!) dreitönigen „*climacus*“ dieser Metzger Art, also etwa die Folge *ehhF*, mit den Zeichen — nicht der Orthographie! — der Quadratnotation etwa so repräsentieren:

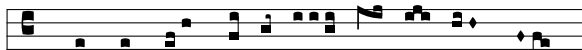
<sup>131</sup>Relativ selten, z. B. IV, 42 (S. 188), scheint eine *flexa* in Form eines auf zwei Töne reduzierten (analytischen) *climacus* zu sein, was Immel, ib., S. 139, dazu bringt, auch hier, bei nur zwei „absteigenden“ Tönen von *a conventional climacus figure* zu sprechen, was nicht zutrifft.



was man natürlich nicht einfach mit dem echten, dreitönigen *climacus* identifizieren kann — genau dieser graphische Gegensatz begegnet aber wie gesagt auch im Traktat:



Ein kurzer Blick etwa in den 3. Bd. der *Paléographie musicale*, Pl. 199 A, auf *sicut cedrus* oder auf den Schluß von *multiplicabitur* zeigt, daß es unzutreffend wäre, diese Bedeutung ausschließlich in der Metzger Notation finden zu wollen: Um das einsehen zu können, kann man auch in Stäbleins Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, Abb. 12, einmal den Schluß des *iubilus* im All. *Pascha nostrum* ansehen, die Folge nämlich eines *torculus + flexa + eckige flexa, acahaaG*: Die Tonrepetition vor der *finalis* ist natürlich obligatorisch — die aneinandergeschriebenen *flexae* verkürzen graphisch also die Tonrepetition, weiter nichts (in Hinblick auf Pfisterers grundsätzliche Unterscheidung von zwei Typen, im Meßalleluia das Wort *alleluia* zu vertonen, s. o. Anm. 93 auf Seite 405, könnte man auch hier darüber diskutieren, ob eine Ausweitung seiner *type B* vorliegt, oder ein *iubilus*, der dreimal zur *finalis* geht, und das auch noch mit motivischer Wiederholung, die das erste Auftreten der Subtonika *F* zum Ereignis macht). Daß hier die Bewegung bezeichnet ist, die oben als „motivisch“ gekennzeichnet wurde, ist klar; nicht klar aber ist, ob man dieses Bezeichnete auch auf die angesprochene Verschiedenheit der Notierung des *climacus* im Vatikan. Organumtraktat beziehen soll, also ob, um ein Beispiel anzuführen, in dem zunächst ein einzügiger *climacus* notiert wird (hier durch — nur zur Kennzeichnung! — Verdoppelung des betreffenden Tons markiert):



Al- le- le- i- a.



In der zweiten Zeile findet man einen normalen, analytischen *pes subbipunctatus* und am Schluß die notwendig mit Tonwiederholung zu interpretierende Neume, *abaG*, eine klare graphische Opposition melisch vergleichbarer Tonfolgen. Das Nebeneinander der beiden Figuren bzw. Schreibungen für „absteigende“ Töne zwingt, an die Möglichkeit einer Opposition des Bezeichneten im Sinne der angesprochenen Beispielhss. auch in der Notation des Anonymus zu denken. Um eine Entscheidung wenigstens als wahrscheinlich andeuten zu können, muß man die Methode der Opposition auf die betreffende melische Bewegung anwenden: Gibt es Beispiele für die melische Folge *ed dc ch*, die anders notiert sind. Im Vatikan. Organumtraktat findet

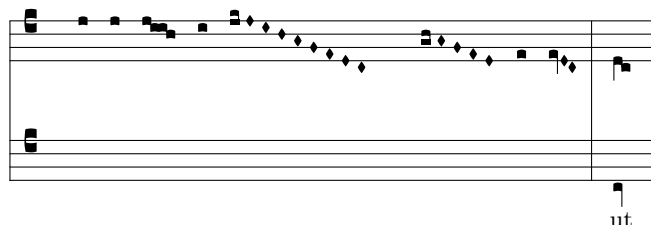
man tatsächlich eine Antwort: Beispiel 271 hat die Tonfolge *e efe ed dc cd edcha ...*, Beispiel 314 notiert *e ea ce ed dc ch* mit jeweils getrennt notierten *clives*, ein weiteres Beispiel 290. Den deutlichsten Hinweis aber gibt Beispiel 157 mit der Sequenz *c ch ha aG // h ha aG GF ...*

Damit dürfte die Frage gelöst sein, daß nämlich der Notator zwei Formen für die gleiche melische Bewegung ohne erkennbaren Grund nebeneinander benutzt — daß hier keine rhythmische Opposition vorliegen kann, ergibt sich daraus, daß für „aufsteigende“ Töne bzw. ihre Ligaturen keine solchen graphischen Doppelformen zu finden sind — auch das Einzelzeichen würde man dann in zwei Formen erwarten können. Dann wäre also die im folgenden Beispiel „doppelt“ notierte Note, die zusammengeschiedenen *puncti* eines einzügigen *climacus* doch nur als einfacher Ton zu lesen.

Man könnte diesen notatorischen Gegensatz zur Metzger Tradition sehr einfach auch damit begründen, daß ja die einfache *flexa* vom Anonymus nicht als einfacher Haken (*tractulus + virga*-Abstrich), wie in Metz, sondern eben als einfacher Haken mit ans Ende des Abstrichs angefügtem *tractulus* erscheint:

Jeder gemeinte Ton erhält ein *punctum* oder einen *tractulus*, eben als Tonpunkt. Ein Gegenargument könnte man nur daraus nehmen, daß man dem Schreiber eine hinsichtlich eines vielleicht ursprünglich klar gemeinten Unterschieds gegenüber nachlässige, eben nicht mehr unterscheidende Vermischung von Schreibmöglichkeiten zuordnet, daß also ein ursprünglich klarer Gegensatz durch Nachlässigkeit im Schreiben unklar geworden sein sollte. Mit letzter Sicherheit auszuschließen ist eine solche Möglichkeit nicht, denn der Kontrast beider Formen des *climacus* wie im *Gloria*, das zum Schluß des anschließend zitierten Beispiels 251 (S. 200, a) seine Entsprechung hat, sind nicht leicht zu verstehen, wenn man nur eine Redundanz eben von zwei möglichen, verschiedenen Zeichen für das melisch Gleiche annehmen will (übrigens auch ein schönes Beispiel für die kompositorische Freude an Sequenzbildungen — daß hier nicht etwa einfach nur Beispiele vorgelegt werden, wie man improvisieren sollte, sondern kompositorisches Vergnügen Grund der Vielfalt ist, sollte schon die „überflüssige“ Anzahl der Beispiele, vor allem aber die Freude an derartigen „Symmetrien“ belegen; es handelt sich geradezu um eine Parallele zur liturgisch hochgradig überflüssigen Fülle an *clausulae* in der Nôtre Dâme Mehrstimmigkeit):





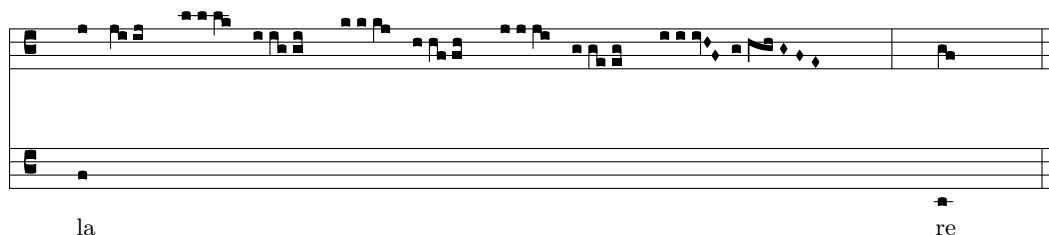
Die Zeichen vor dem riesigen *climacus* sollen die verbunden notierten *flexae* symbolisieren — in dieser direkten Nachbarschaft beider *climaci* fällt die Annahme einer Irrelevanz dieser graphischen Verschiedenheit für das Bezeichnete nicht leicht, man muß diese Möglichkeit einer (noch) nicht durch orthographische Reduktion geregelten Redundanz in Betracht ziehen, also schreiberische Zufallsentscheidung.

Auch der Kontrast in der Notation von vier „absteigenden“ Tönen im *Gloria* wie angesprochen auf ... *filio et spiritui* scheint aus reiner Schreiblaune heraus nicht leicht zu erklären: Eine Übertragung erst *fedc* dann *gfced feedc dcchhc*, also eine Metzger Lesung erschiene deshalb nicht als von vornherein abwegig — nur, die Metzger *flexa* und damit ihre Kombination ist eben von grundsätzlich anderer Notationskonvention bestimmt.

Das Gleiche gilt für die unterschiedliche Notierung des *porrectus* durch den Anonymus. In dem genannten Beispiel, das Stäbleins *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Abb. 12, S. 121, leicht zugänglich anführt, findet man fast durchgehend nur einen *porrectus* von der Form wie ein hebräisches  $\text{v}$ , also vergleichbar dem „eckigen Porrectus“ des Vatikanischen Anonymus, z. B. am Ende von *immolatus* (3. Zeile, zweite und dritte Neume) — die Überlieferung sagt klar, daß es sich um die Tonfolge *dhd dhd* handelt. Dagegen scheint die oblique Form nur in Zusammenhang mit dem Bezeichneten *porrectus praepunctatus* aufzutreten, was darauf hindeutet, daß der Notator hier eigentlich einen *torculus resupinus* denkt, also etwa auf *xristus: Gac adhd*. Ein einziges Mal findet man auf dieser Seite einen „normalen“ *porrectus*, die oblique Form, in der ersten Zeile auf *alleluia*, sonst fehlt dieses Zeichen. Eine vergleichbare Inkonsistenz erscheint auch hinsichtlich der *flexa*, wo, z. B., wie oben angedeutet, die *hakenförmige clivis* (ähnlich der von Metz, aber „glatt“) erscheint, z. B. bei den Tonrepetitionen *aaG*, zum anderen aber in der üblichen *runden* Form; eine Erklärung durch Tonrepetition zu Anfang ist nicht möglich, so daß hier offenbar ebenfalls Redundanz zu vermuten sein könnte (solche Redundanz war in der Liniennotation ja auch unwichtig: Die Lage der Tonpunkte auf/zwischen den Linien war alleine wichtig).

In der Notation des *Vatikan. Organumtraktats* aber ist die graphische Opposition zwischen „eckigem Porrectus“ und normalem, obliquen so eindeutig, daß an der Deutung „mit Tonwiederholung“ des *eckigen porrectus* eigentlich nicht zu zweifeln wäre: Es gilt die graphischen Oppositionen zu beachten (und zu beachten, daß etwa vermutete rhythmische Angaben nicht nur in ganz bestimmten Neumen auftreten können, sondern dann notwendig alle Neumen betreffen, d. h. entsprechende Oppositionen auftreten müßten). Die Opposition des *torculus* mit Tonrepetition beim höchsten Ton kann hier nicht herangezogen werden, denn die muß der Gra-

phie der beiden Einzelneumen wegen getrennt notiert werden: Einen *pes* direkt, auf gleicher Tonhöhe, mit einer *flexa* zu notieren, ist ausgeschlossen (vgl. etwa noch Beispiel 248). Von dieser Schreibkonvention her gesehen bestünde also kein Grund, die eckige Form des *porrectus* in der Notation des Anonymus nicht so zu übertragen (Beispiel 160):



Wozu man als Opposition Beispiel 153 vergleiche (zur Verdeutlichung der eventuellen Opposition zwischen dem Bezeichneten des obliquen, normalen Porrectus und des eckigen Porrectus):



Hier gibt es mit Sicherheit keine Tonwiederholungen als — eventuell! — Bezeichnetes des *porrectus*<sup>132</sup>, im Gegensatz zum erstgenannten Beispiel.

<sup>132</sup>Höchst seltsam erscheint die Bemerkung von R. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 111, wo der große Kenner der Neumengeschichte von *Bipunktierungen an Ligaturenköpfen* in der üblichen, vom Leser höchste Verstehensbemühungen fordernden Weise spricht: Meint er damit etwa Zeichen für Folgen wie *cee*, notiert als *pes + punctum* (wobei die Differenzierung zwischen *punctum* und *virga = punctum + cauda* nicht mehr deutlich getroffen wird, rein graphisch)? oder gar Folgen wie *ddcd* notiert als *punctum + porrectus*? Oder regt die bekannte Neume *punctum + climacus* mit Tonrepetition zwischen den ersten beiden Tönen zusammen mit Lugs so neuartiger Terminologie Flotzingers Phantasie so an, daß er solche Neumen als irgendwie auffällig ansehen muß? Soll man Bildungen, wie man sie im zitierten Beispiel 160 des *Vatikan. Organumtraktats* im *duplum* sehen kann, wo es Tonrepetitionen geradezu leitmotivisch gibt als *Multipunktierungen* bezeichnen? Sollte man dann die ebenfalls auftretenden dreifachen Tonwiederholungen (z. B. Beispiel 275) als *Tripunktierungen* und somit als dreifache, natürlich *vormodale longae* sehen? Sollte man hier etwa den Ursprung der *longa ultra mensuram* spätere *longa perfecta* sehen?

Motivische Tonwiederholungen, wie z. B. *DEF FGa ahc ...* (Beisp. 340, mit eckigem *porrectus*, Beispiel 327 oder 307) findet man in „ausreichend“ großer Zahl. Daß man auch in entsprechend großem Umfang „einfache“ Tonwiederholungen, genau wie man sie aus dem Choral kennt, finden kann, ist zu erwarten, genannt seien hier Beispiel 273: *aaaGF GGGFE* oder 275, am Ende, auch Beispiel 29 kann hier zeigen, in welcher Weise Tonrepetitionen motivische Funktion haben, nämlich als Konstituenten

Warum Immel die nach unten gerichtete, als großer runder Haken geschriebene Liqueszenz<sup>133</sup> als *an easy-to-draw climacus* bezeichnet, ist unverständlich. Wesentlich ist nur, daß also auch die *plica* nicht übernommen wird — so, wenn man Immels These folgen wollte —, sondern ein älteres Zeichen, das ganz der nach unten gerichteten Metzger Liqueszenz, also dem üblichen *cephalicus* ähnelt; nur, eine solche Figur findet sich auch in der Nordfranzösischen Notation, so daß auch von hier kein klarer Hinweis auf außerhalb der Quadratnotation, als letzte Stufe der Nordfranzösischen Neumenschrift, liegende Herkunft des Traktats zu erkennen ist. Dieser kann von der Notation her jedenfalls nicht als Derivat der Praxis der Notation der großen Nôtre Dâme Hss. angesehen werden: Solche Veränderungen wären aus irgendeiner (angeblichen) Übernahme oder genetischen Abhängigkeit von modalrhythmisch notierten *organa* nicht zu erklären.

Die Verwendung eines älteren Typs des *cephalicus*, nicht der auch in den Hss. mit weltlichen Liedmelodien in Quadratnotation durchweg verwendeten *plica* einfach durch schnellere Schreibbarkeit zu begründen, fiele, als Erklärung einer solchen (angeblichen) Abhängigkeit des Traktats von der Modalnotation auch nicht leicht. Denn hier wäre ja ein eindeutiges Zeichen vorgegeben, das einfach durch eines einer älterer Schicht zu ersetzen vielleicht doch nicht ganz plausibel erscheint. So viele Merkmale der Notation der normalisierten Modalschrift einfach nicht zu übernehmen, wenn sonst — angeblich — die ganze Technik übernommen wird (dies ist bei der Motettenstimme in Metzger Neumen ja nicht der Fall), ist wohl kein überzeugender Hinweis auf eine spätere, der Praxis der großen Hss. folgende Entwicklungsstufe, sei sie auch noch so „heruntergekommen“.

In Zusammenhang mit den genannten, ebenfalls von der Modalnotation her hochgradig abwegigen Zeichenalternativen, fällt es auch nicht leicht, in dem Text eine Reaktion, Rezeption oder sonstige, spätere Nachfolgeerscheinung der entwickelten Modalnotation und ihres Repertoires zu sehen, zumal in den Regeln auch keine Verbindung zwischen Rhythmus, der ja auch nicht notierbar ist, und Satz angeführt wird. Die Neumen, einschließlich ihrer Redundanzen sind nur als Vorstufe der Quadratnotation anzusehen, als Vorstufe, die wesentliche orthographische

---

melodisch sequenzierter Komplexmotive (hier in Kombination mit dem eckigen *porrectus*; Beispiel 31 nutzt ausschließlich die Tonrepetition). Es wäre also eine absurde Annahme, für den oder die Komponisten der Beispiele des Vatikan. Organumtraktats die Möglichkeit der Verwendung der Tonrepetition auszuschließen und durch dann völlig zufällig auftretende Dauern zu „ersetzen“: *gfedd dh(h?)d fec ca(a?)c ...* bedeutet klar die motivische Nutzung der reinen Tonwiederholung.

Wie sollte man gemeinte Tonrepetitionen denn eigentlich anders notieren? Und warum sollte es keine melismatischen Tonrepetitionen geben dürfen? Auch das ist eine der großen und tiefen Fragen, die Flotzingers Formulierungen seiner Erkenntnisse hervorrufen müssen. Im Choral jedenfalls kommen alle diese melischen Gestaltungen vor, warum dann nicht auch in mittelalterlicher Musik? Was würde Flotzinger gar mit einem *salicus* mit Tonrepetition zu Beginn, was mit einem *trigon* anstellen?

<sup>133</sup>Z. B. Beispiel 36, 179, 181, 182, 303, 332 — sie scheint nur als nach unten führende Liqueszenz aufzutreten; ihre Funktion ist klar eine „Antizipation“ des Schlußtons, also wohl eine Art gleitender Übergang, wie man sich das ausgeführt auch vorstellen mag, also als Tonfolge etwa *a F F*. Eine direkte Verwandtschaft zur ja auch in anderen Kontexten funktionierenden *plica* scheint diese Verwendung der Liqueszenz nicht zu haben.

Normierungen nicht kennt<sup>134</sup>. Die hier nur angedeuteten Fragen zusammenfassend wird man als Grundprinzip doch anerkennen müssen, daß jeder bezeichnete Ton deutlich auch innerhalb

<sup>134</sup>**Flotzingers Meinung zur Neumenschrift des Vatikan. Organumtraktats.** Die ausgebildete, voll stilisierte nordfranzösische Neumenschrift, die Quadratnotation vermeidet weitgehend solche Redundanzen (beim *climacus* besteht sie auch, aber in anderer Weise) — die erhaltenen *Nôtre Dame* Hss. sind Beispiel hohen notationsstilistischen Aufwands; gut abzulesen; nur darf man diese Klarheit nicht auch bei sehr viel weniger aufwendigen Hss. gleicher oder etwas früherer Notationsstufe erwarten.

Immerhin entdeckt Flotzinger, ib., S. 111, *ungewöhnlich rückwärts gebogene Ligaturenden* als charakteristisch für bestimmte Notierungen; nun, das kann man in der Spätzeit der nordfranzösischen Notation nicht ganz selten sehen, z. B. *pedes*, die wie umgekehrte *flexae* notiert sind — nur, was meint Flotzinger eigentlich mit *ungewöhnlich rückwärts gebogenen Ligaturenden*? Meint er die zweite Art der Notierung des eckigen *porrectus* (in Normalform wie das genannte hebräische  $\text{v}$ ), des eckigen *porrectus* in der Form des nach rechts schauenden Abschlußtractulus? Der traditionelle „oblique“ *porrectus* endet mit *pes*, das Schlußpunctum schaut also vom Strichlein gesehen nach links, zum Anfang; das tut aber auch der eckige *porrectus*, weil der letzte Bestandteil eben ein *pes* ist, sein muß. Nur, das interessiert Flotzinger nicht; nach graphischen Oppositionen sucht er nicht, so daß seine Beobachtung vom einfachen Betrachter der neumengeschichtlichen Sachverhalte nicht zu verifizieren ist.

Absurd allerdings erscheint die Folgerung von Flotzinger, ib., daß dies eine *vormodale Quadratnotation* sei, die zur Notierung von modalen Rhythmen sozusagen per se unfähig wäre; *vormodal* ist eine unpassende Qualifizierung deshalb, weil es sich um die Tradition der Neumenschrift handelt, daß aber mit dieser Notation die Aufzeichnung von Folgen wie *3li 2li 2li 2li ...* nicht möglich wäre, das müßte Flotzinger erst einmal genauer zeigen, also Folgen wie *torculus pes pes clivis pes clivis ...*, die kann man auch mit dieser Notation ohne jede Schwierigkeit notieren; und nur das benötigt das Bezeichnete der Modalnotation. Merkwürdig ist also auch diese tiefe Erkenntnis von Flotzinger zur Notenschrift, unvereinbar schon mit den Grundlagen zeichentheoretischer Rationalität: Die Modalnotation kennt keine außerneumatischen Zeichen, sie kennt die regelmäßige, gleichmäßige Gruppenbildung, d. h. konkret Zusammenschreibung, die wieder aus der Tradition der Schrift, also trivialerweise nur mit den betreffenden Neumen, d. h. Ligaturen notiert wird und werden kann: Die neuen Zeichen, z. B. die *opposita proprietas*, gibt es in der Neumenschrift nicht, die wurden zum Zweck, ein bestimmtes Bezeichnetes notieren zu können, neu erfunden — auf die Neumenschrift als Ursprung verweist dabei das, an sich überflüssige, Zusammenschreiben — analytisch nacheinander gesetzte Rhomben hätten das gleiche Bezeichnete genau so klar darstellen können.

Diese Merkwürdigkeit gilt auch für Flotzingers Differenzierung zwischen *Zeichen eines Metzger (neumatische Formen) und eines quadratischen Typs, der zu dem der Notre-Dame-Handschrift vermittelt*, ib., S. 107, zur Notation des *Vatikanischen Organumtraktats* — wie man wohl zeichenmäßig vermittelt? Die *flexa* jedenfalls ist dezidiert nicht von Metzger Art, die Nutzung des *tractulus* ist in dieser Zeit nicht unterscheidbar. Flotzingers Kenntnisse scheinen also die Quadratnotation nicht als Neumenschrift zu sehen, wenn er *neumatische Formen* als der Notation von Metz zugehörig, *Zeichen eines quadratischen Typs* aber offenbar als nicht *neumatische Formen* bewertet — daß in den Hss. der *Nôtre-Dame* Mehrstimmigkeit natürlich durchgehend *neumatische Formen* verwendet werden, scheint Flotzinger also nicht geläufig zu sein — als ob nicht die Gesamtheit der Ligaturregeln allein von der Tradition der Neumenschrift her zu verstehen sei, woher sollte denn dann ein Zeichen erfunden werden, in dem der Strich der *virga* an der von der Neumentradition her — melisch! — falschen Stelle nach oben weist, um zur Bezeichnung einer modal „unnormalen“ Folge von Zeitquantitäten dienen zu können: Man

von Komplexneumen durch einen *tractulus* gekennzeichnet wird, was vielleicht auch den obliquen *porrectus* nicht mehr als alleiniges Zeichen für die betreffende Tonfolge sinnvoll erscheinen ließ. Folgt man diesem Prinzip, wird man zwangsläufig die angesprochenen Schreibvarianten als redundante Zeichenformen bewerten müssen — mit letzter Sicherheit ist die Bildung von echten Ligaturen nicht auszuschließen, was in einer Übertragung angedeutet wurde. Verf. neigt eher der „Redundanz“-These zu, eben des genannten Prinzips wegen: Jeder *tractulus*, wie auch immer mit dem Kontext verbunden, bedeutet einen einzigen Ton. Sonst läßt sich die Schrift des Anonymus (bzw. des Kopisten) nicht als unsorgfältig beschreiben, was sie verdeutlicht, ist der

---

nimmt zur Bezeichnung einer modalrhythmisch „unnormalen“ Folge eine melisch falsche Setzung der *cauda*. Auch wenn dies Flotzinger, trotz Verweis in der Literatur, unbekannt geblieben sein dürfte, unwichtig ist das wohl nicht, denn daraus folgt, daß die Modalnotation nur und ursprünglich aus der melismatischen Neumenschrift ihre Zeichen genommen hat. Alles fremde Gedanken für Flotzingers Differenzierung, die damit auch hier an der musikhistorischen Wirklichkeit nicht interessiert zu sein scheint: Eine „eineindeutige“, jedes Zeichen direkt umsetzende Notierung der Beispiele im genannten Traktat in die stilisierte Quadratnotation machte überhaupt keine Schwierigkeiten (von den Komplexneumen her gesehen, nicht von den graphischen Konventionen, die *flexa* ist in der Quadratschrift immer, und von der Tradition her korrekt, mit linkem senkrechtem Aufstrich versehen), zumal typisch „Metzer“ Merkmale höchstens von Flotzinger zu entdecken sind: Die Notation des *Vatikan. Organumtraktats*, den Zamminer in bester Georgiades Mystifizierung der Notenzeichen so wunderschön transkribiert hat, steht in der Tradition der nordfranzösischen Neumenschrift, ist eine, wenn auch recht kursiv geschriebene Vorstufe der Quadratnotation (und der Schritt von dieser Stufe der nordfranzösischen Neumen des *Vat. Organumtraktats* zu der der Quadratnotation basiert auf einigen wesentlichen orthographischen Regeln, die deutlich auf ältere Neumentraditionen zurückgehen, wie z. B. in der *clivis* die regelmäßige „Wiederverwendung“ des *virga*-Strichleins): Sicher, einem Neumenkenner wie R. Flotzinger, der schon so viele Merkwürdigkeiten über Modalrhythmus und Modalnotation verbreitet hat, ist nicht zuzumuten, sich einmal Stäbleins Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern* anzusehen, für andere, die an den historischen Sachverhalten interessiert sind, lohnt sich ein Blick auf die von Stäblein sinnvoll als *Französische Neumen Epoche II* bezeichneten Beispiele zu werfen, um die Notation des Traktats einordnen zu können. Nur, darauf kommt es hinsichtlich der Zeichen der Modalnotation überhaupt nicht an: Bezeichnet wird, wie bereits mehrfach angedeutet, in der Modalnotation durch die Gruppenbildung, modern gesprochen, durch die Regelmäßigkeit der Folge (von in der ligierten Notenzahl) gleichartiger Ligaturen, und gerade hierin sind die westlichen Neumenschriften identisch, haben, wie man sich leicht überzeugen kann, alle die Potenz, Gruppen von Tönen in Neumen zusammenzuschreiben; offensichtlich schwer zu verstehen! Flotzingers Neumenkenntnisse schweben also auch hier weit über der, wohl nur für andere, notwendigen Sachkenntnis: Die Metzger, die Beneventanische, die Nordfranzösische, aber auch die Aquitanische Notation wären durchgehend fähig, jeweils regelmäßige Tongruppenfolgen als solche zu notieren, nämlich durch „zusammenhängende“ Neumen, ja, auch die Aquitanische Notation, denn das ist nun einmal das Erbe der westlichen Neumennotation insgesamt; die Stilisierung zur Quadratschrift ändert daran überhaupt nichts, wie man ganz leicht sehen kann — wenn man einmal in das *Graduale Triplex* schaut. Die Quadratnotation geht z. T. wieder deutlich auf die Neumentradition zurück, z. B. wenn sie die *clivis* in Art des St. Galler Zeichens formt (nein, nicht in direkter Übernahme, der Hinweis dient nur der Gestaltbeschreibung!), und nicht die **Z**-Form der Notation nimmt, wie sie im *Vatikan. Organumtraktat* verwandt wird.



orthographische und zeichenmäßige Stilisierungsgrad der endgültigen Form der nordfranzösischen Neumenschrift, also der auch von den Nôtre Dâme Hss. genutzten Quadratschrift. Deren Stand hat die Notation des Anonymus nicht erreicht, sie muß früher angesetzt werden, was eine Datierung der Schrift als, wenn auch irgendwie „verwilderte“ genetische Entwicklungsstufe nach der „klassischen“ Zeit nicht gerade bestätigt.

Hinzu kommt noch die Primitivität der genannten Diskantstelle, die mit einer *clausula* höchstens in ihrer einfachsten Form, nicht aber mit entwickelten Formen dieser, durch Textierung zur Gattung *Motette* werdenden Satzweise zu vergleichen ist (wie gesagt: Auf die beiden *clausulae* des vielleicht nachgetragenen All. wird in diesem Zusammenhang noch eingegangen; jedenfalls findet sich aber auch hier nur eine *clausula* mit *tenor*-Wiederholung, was nicht gerade auf besondere Modernität der Repertoirekenntnis des Traktats spricht, sondern für ein älteres Stadium).

Dies zusammen mit der gegenüber der Modalnotation geringeren Normierung der Zeichen bzw. der Verfügbarkeit über Notationsalternativen<sup>135</sup> könnte also auch darauf deuten, daß der Text doch ein frühes Stadium der — „dann“ — modalrhythmischen Mehrstimmigkeit wiedergeben könnte. Denn die *copula* mag ein Ausdruck einer jüngeren Entwicklungsstufe sein, es ist aber weder klar, wie die historische Relation zwischen Auftreten von *copulae*, frühen *clausulae* und Modalnotation zu bestimmen ist, noch ist klar, ob nicht auch eine Zeit zwischen dem Auftreten von *copulae* überhaupt und der aufwendigeren Gestaltung von *discantus*-Partien liegen könnte, ob und inwieweit erst die *clausulae* mit der Entwicklung der Modalnotation verbunden sind, also ob nicht eine zwar *copulae*<sup>136</sup>, aber weder klare Modalnotation noch die moderneren Formen des *discantus*, z. B. mit durchgehend regelmäßigen Gruppierungen im *tenor*, verwendende Entwicklungsstufe denkbar sein könnte, die dann durch den *Vatikanischen Organumtraktat* repräsentiert würde.

Der Autor könnte durchaus etwas wie ein Außenstehender, d. h. nicht im Zentrum der Entwicklung stehender „Beobachter“ oder Rezipient dieser Mehrstimmigkeit gewesen sein, muß deshalb aber nicht gleich als Repräsentant eines wie auch immer peripheren späten Verfallsstadiums ausgerechnet der letzten Entwicklungsphase der modalen Mehrstimmigkeit interpretiert werden, die die „klassischen“ Quellen überliefern. Auch die angedeutete Möglichkeit wäre zunächst klar zu widerlegen, was aber kaum möglich erscheint — was klar ist, daß dem Autor des Textes bzw. dem, der die Beispiele, vielleicht ja von verschiedenen „Händen“, die wesent-

<sup>135</sup>Und angesichts der Linienschrift waren diese natürlich irrelevant geworden, einzügiger oder analytischer *climacus* u. dgl. sind als melische Zeichen völlig gleichwertig, die Melik ist in jedem Fall eindeutig gegeben.

<sup>136</sup>In den konkreten Beispielen sind die *copulae* auch nicht gerade sehr aufwendig. Die sehr auffälligen „symmetrischen“ Formen der Beispiele sind nicht auf vergleichbare Formprinzipien der modalen Mehrstimmigkeit zu beziehen — hier ist die kompositorische Freude an solchen „Symmetrien“ klar erkennbar; es handelt sich aber um Beispiele für die kontrapunktischen Fortschreitungschemata der Klangschrittlehre; diese Freude am „symmetrischen“ Gestalten, d. h. vor allem Sequenzen, ist nicht notwendig später zu datieren als das Auftreten der Modalnotation und „ihrer“ Musik.

liche Form der zweistimmigen modalen Mehrstimmigkeit, die formal hochentwickelte *clausula* völlig unbekannt ist.

Und hinsichtlich des Auftretens einer nur als *copula* zu bestimmenden, „symmetrischen“ Passage ist eben festzuhalten, daß es elementare Wendungen gibt, die immer neu bei weitgehend fest vorgegebenen harmonischen Fortschrittmöglichkeiten kombiniert werden konnten, was individuell auch gelegentlich zu „symmetrischen“ Formen geführt haben mag. Dies dürfte eine Praxis der Erfindung von *organa* sein, die verantwortlich für Varianten ist, nicht aber notwendig ein späteres, rezeptives Entstehungsdatum folgern lassen muß. So kann eine individuelle Gestaltung des Abstiegs von *e/f* nach *c* durchaus in **F** zu einer anderen Lösung geführt haben als im Traktat, wie die Beispiele von Immel, *ib.*, S. 145, anschaulich zeigen, warum soll da nicht auch einmal eben als individuelle Lösung des vorgegebenen Schrittes ein Ambitus erweitert werden, wie im 3. Beispiel, wo der Aufstieg von *G* nach *c* in **F** fast direkt mit nur einigen Umspielungen geschieht, im Traktat jedoch ein Quartsprung gleich zum Zielton führt, der dann bis zu seiner Oberquart umspielt wird — wäre dies z. B. eine für die etwas fragmentarisch mitgeteilte Mehrstimmigkeit von Johannes Cotto undenkbbare Gestaltung, oder auch für den Anonymus Seay oder La Fage?

Daß hier deshalb, weil man übergeordnete Konturen in gewissem Umfang miteinander vergleichen kann (daß sich die Satztechnik entspricht, ist klar, damit aber besteht ein gemeinsamer Rahmen), die einfachere Form unbedingt die ältere sein soll — man befindet sich im Rahmen des *organum purum* —, ist nicht einzusehen, denn direkte Abhängigkeit kann man nicht beweisen, zumal eben sonst nicht die geringsten Hinweise auf Kenntnis der neueren Formentwicklung in den Beispielen des *Vatikanischen Organumtraktats* zu finden sind; daß also gleiche Strukturen des *tenor* zu vergleichbaren, ja identischen Klanggerüsten führen, dürfte kaum überraschen, und zwar für eine längere Periode der Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Wenn dann auch einmal ein organaler Satz in den schon von der Anzahl her offensichtlich mit Freude am Komponieren geformten Beispielen melodisch etwas aufwendiger als in **F** erscheint, ist dies kein Grund dafür, zu übersehen, daß in diesen Beispielen nur die einfachste, primitive Form des *discantus* erscheint (so nach der Terminologie des Anonymus La Fage)!

Mit Lugs Neumendeutung steht die Notation des *Vatikanischen Organumtraktats* übrigens auch in gewissem Widerspruch: Der Notator ist keineswegs ein unfähiger, vielleicht lernender Neumator, er schreibt (sehr) zügig und völlig klar — die oben angesprochene Existenz von Redundanzen ergibt sich aus der Tradition der Neumenschrift und verschiedenen Grade der orthographischen Normierung. Wenn denn die Endbetonung von Neumen (angeblich!) eine absolute Gegebenheit gewesen sein sollte, wird doch ziemlich unverständlich, wie ein solcher Notator identische Wendungen ganz verschieden neumierte hat. Daß er bewußt eine vielleicht schmissige Umbetonung, eine jeweils „falsche“ Akzentuierung gewollt haben sollte, nun, ist natürlich nicht auszuschließen, viel wahrscheinlicher aber ist, daß er sich einer korrekten Ausführung durch den Sänger sicher sein konnte, bzw. gar keine rhythmischen Vorstellungen mit der Notation verband, also rein melisch klar ohne Nutzung der Gliederungsmöglichkeiten der Neumenzeichen für rhythmisch gleichmäßige Schemata notierte, ein wenig nach Lust und Laune — der

Rhythmus war für ihn nicht Bezeichnetes der Neumen.

Der vorausgesetzte Sänger müßte also die melische Identität auch bei der Nutzung verschiedener Neumenzeichen erkennen und sonst die Rhythmik eben wissen, vgl. etwa das Beispiel bei Immel, *ib.*, S. 149, die *ouvert-clos*-Struktur ist zu deutlich, um nicht auch rhythmische Identität zu fordern. Die Neumenanordnung war dafür dem Notator offenbar belanglos. Daß dies allerdings einem Notator unterlaufen sein sollte, der mit der Modalnotation bzw. in ihr notierten Quellen auch nur annähernd vertraut war, der sie rezipiert hat, ist nun auch wieder nicht leicht vorstellbar. Man hat also doch gewisse Schwierigkeiten mit der These von Immel und kann daher die Beispiele im Traktat immer noch als potentielle Zeugnisse einer „vormodalen“, d. h. nicht erkennbaren Entwicklungsstufe der Notation von Rhythmik sehen, nämlich einer Notation, die ein rhythmisch Bezeichnetes nicht kennt; d. h. es handelt sich um *vormodal* nur in dem Sinne, daß sie eben nicht „rhythmisch“ ist.

### 3.2.2.3 *Musica ficta* im Traktat des Vatikanischen Anonymus

Was nun die *clausulae* des Beispiels eines All. im Traktat anbelangt, so schließt Immel ebenso wie aus dem Hinweis auf — in moderner Terminologie gesprochen — *musica ficta* auf eine Kenntnis des modernsten Repertoires durch den Autor des Traktats, was zutreffen könnte, wenn tatsächlich der Verweis auf die *clausula Ad nutum Domini* im klassischen Repertoire zuträfe. Nur, gerade das, um dieses Argument zuerst zu erwähnen, ist keineswegs so sicher, wie Immel angibt (es handelt sich um eine modernere *clausula*, in der z. B. der *tenor* in regelmäßigen Tongruppen gegliedert erscheint).

Was der Autor des Traktats aber zur *musica ficta* zu sagen hat, ist nämlich nichts anderes, als daß der Ton *h* im *cantus* notwendig ein *fis*, nämlich (sozusagen) ein *f*, aber verstanden als *mi*, im *organum* zur Folge haben muß, ein Argument, das auch aus späterer Zeit nicht ganz unbekannt ist, eine Zwangsläufigkeit der Mehrstimmigkeit<sup>137</sup>. Diese Erweiterung der Alternative von *synemmenon* und *diazeugmenon*, die der Autor der Schrift übrigens nicht ganz verstanden hat, auf *f/fis* ist wohl die älteste Stufe der harmonisch unvermeidlichen *musica ficta*. Daß der Autor damit ein nicht harmonisch bedingtes, also ein rein melisch zu erklärendes Nebeneinander von *b/h* in der Oberstimme der *clausula* auf *ad* gemeint haben sollte, ist also keineswegs so selbstverständlich wie dies Immel meint, denn dem Text kommt es darauf an, die Reaktion des *organum* auf „kontrapunktische“ Gegebenheiten, nämlich der angesprochenen tetrachordalen Alternative, zu bestimmen.

Der von Immel dankenswerterweise in wesentlich besserer Form als von Zamminer vorgelegte Text des Traktats stellt zunächst fest, daß man gelegentlich im *organum* — im Sinne der Zusatzstimme verstanden — etwas hinzufügt, was eigentlich nicht hinzugefügt werden dürfte oder vice versa; eine scheinbar absurde Aussage, die jedoch klar wird, wenn man die Probleme

<sup>137</sup>Zu Flotzingers seltsamer Interpretation eines der Anfangssätze des Traktats vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 865.

beachtet, die sich durch die nicht erfolgte Rezeption der antiken Transpositionsskalen<sup>138</sup> vor allem für die rationale Bewältigung der Mehrstimmigkeit, aber auch schon für die adäquate Erfassung von Merkmalen des „vorrationalen“ liturgischen Gesangs ergeben mußten: Wie man da Chromatismen — so von der strikten Begrenzung auf nur eine Transpositionsskala zu bezeichnen — finden, erklären und beseitigen mußte, hat Jacobsthal in einem für moderne Deuter sicher nicht ganz leicht zu lesenden Buch gezeigt.

In der Mehrstimmigkeit wird das Problem noch deutlicher, die Quint über *h* gibt es im System eben nicht, daß sie aber unabdingbar wurde, ergibt sich aus den Regeln der Satztechnik bzw. aus der Unzulänglichkeit der *affinales*-Struktur. Wenn man aber das gesamte melische Geschehen in nur einer einzigen Transpositionsskala erfassen will, wie dies die mittelalterliche „Entscheidung“ nun einmal war, müssen Chromatismen notwendig als Ausnahmen erscheinen, die natürlich dadurch überhaupt erst denkbar werden, daß die Intervalle an sich definiert werden: Für das Aristoxenische System bzw. seinen erweiterten Nachfolger mit 15 Transpositionsskalen war die Suche nach einer Quint über dem *diazeugmenon* irgendeines *σύστημα τέλειον* natürlich trivial, denn es gibt — von Ambitusgrenzen abgesehen — immer eine Transpositionsskala, die eine Quint höher oder tiefer steht. Für die mittelalterliche Theorie, in der nur ganz wenige Autoren überhaupt das reduzierte Ptolemäische System der Transpositionsskalen verstanden haben<sup>139</sup>, mußte daher die Forderung, an irgendeiner Stelle eine Quint anzulegen, als etwas erscheinen, daß es eigentlich gar nicht gibt, als eine Verminderung an einer Stelle, an der es keine Verminderung gibt, bzw. umgekehrt, Immel, *ib.*, S. 163:

*Et quandocumque addemus aliquid, quod non debet addi, vel sutrahemus, quod non*

<sup>138</sup>Geradezu absonderlich erscheinen die Bemerkungen von Ch. Hannick und G. Wolfram, *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos ...*, Wien 1997, S. 121, wo in Zusammenhang mit der Verwendung des Wortes *ἐνέργεια*, natürlich ohne Quellenangabe (obwohl die Ausgaben ja mit Indices versehen sind), bemerkt wird: *In der klassisch-griechischen Musik werden δύναμις – ἐνέργεια auf das σύστημα τέλειον und dessen Verwirklichung in den Tonoι angewandt. Die Tonoι sind die eigentliche musikalische Realität der griechischen Musik (vgl. LOHMANN, Musik und Logos, 30 – 34). ...* Daß die mittelbyzantinischen Theoretiker von den Transpositionsskalen absolut nichts wissen konnten, ergibt sich nicht nur aus ihrer Wortverwendung, sondern inhaltlich daraus, daß sie unfähig waren, Halb- und Ganzton zu unterscheiden, also eine diatonische Skala rational zu definieren. Daß dann aber noch der Unsinn von Lohmann zitiert wird, ist kaum noch erträglich: Wer würde den Unfug behaupten wollen, daß die Transpositionsskalen, also der Unterschied zwischen *C, Cis, D ...*, die eigentliche musikalische Realität der abendländischen Musik ausmache? Nicht einmal die *μεταβολή κατὰ τόνον*, die Modulation, würde man als *eigentliche musikalische Realität* bezeichnen. Gehört der *rhythmus* also nicht zur *eigentlichen musikalischen Realität*? Lohmanns dezidierte Unkenntnis antiker Musiktheorie (hat er da Ptolemaios nicht so ganz verstanden?) sollte spätestens „nach“ Barker nicht mehr zitiert werden können.

<sup>139</sup>Es gibt Zeugnisse, daß die Natur des gesamten antiken Systems, also auch die Transpositionsskalen verstanden wurden, worauf das angesprochene Werk des Verf. über die Antikenrezeption der mittelalterlichen Musiktheorie und Philosophie eingeht; die theoretische Praxis jedenfalls kennt ausschließlich ein einziges Tonsystem nebst den beiden alternativen Tetrachorden.

*debet subtrahi. Figura est, quae vocatur sinemmenon.*

Der Autor verwendet den unabdingbaren komplementären Ausdruck *diezeugmenon* an dieser Stelle überhaupt nicht, was einige Probleme bietet, weil das, was er im Folgenden ausführlich bespricht, gerade nicht das *sinemmenon*, also das *b molle* (in späterer Terminologie!) betrifft; liegt hier mangelndes Wissen vor oder verwechselt er die griechischen Termini? Mit *figura* ist natürlich ein Vorzeichen gemeint — nur, das Vorzeichen *b* ist ja nun wirklich nichts, was *non debet addi* — es sein denn von streng Zisterziensischem Anspruch (der hat aber auch keine Mehrstimmigkeit zugelassen)! Die Lösung ergibt sich aus dem Schluß: *figura est, quae vocatur sinemmenon*, das sogenannte *sinemmenon* ist eine *figura*, das Vorzeichen; eine Bestätigung dieses die ursprüngliche Bedeutung nur noch ansatzweise erkennen lassenden Wortgebrauchs findet man in dem das Buch des Anonymus 4 abschließenden bzw. diesem sich anschließenden Text *De sinemesis*, worauf deshalb unten noch kurz einzugehen ist. Diese Parallele, die nicht etwa als Hinweis auf Gleichzeitigkeit, sondern nur auf gleiche Terminologie anzusehen ist, macht auch klar, daß der Autor doch tatsächlich die chromatische Alteration — moderne Terminologie als Metasprache! — nach oben wie nach unten durch die *figura* des *sinemmenon* aufrufen kann!

Im Folgenden geht es eigentlich um die chromatische Erhöhung eines Tons. Das Problem liegt darin, daß der — modern, nicht antik formuliert — einzigen wirklich chromatischen Stelle des Tonsystems, *a b h c*, an keiner anderen Stelle der Skala etwas Vergleichbares entspricht, diese Struktur ist von der Vorgabe, dem *σύστημα τέλειον* her eben nur an einer Stelle zu finden: Ein *fis* kann es also gar nicht geben; andererseits muß man aber und kann auch eine Quinte über *h* denken, denn *h* existiert ebenso wie die Größe *Quinte* oder *Halbton* unabhängig; ein echtes Dilemma, das durch die Wirklichkeit der Mehrstimmigkeit auch noch konkret gemacht wird.

Was nun das *organum* in dieser Beziehung anbelangt, soll der anschließende Satz ausdrücken, dessen Sinn allerdings nicht leicht zu deuten ist (anschließend):

*Quaecumque autem organum cantus exigit in superiore parte manus, tale requirit in inferiori, licet quandoque fiat figuratum, ut hoc Ad nutum domini et in hac alleluya Justus germinabit. Super hanc partem germinabit est figura, et super hanc ad nutum.*

Welches Organum also die gegebene Melodie, der *cantus* oben in der Hand verlange, das fordere sie auch im unteren Teil der Hand; eine an sich naheliegende Symmetrie, insbesondere bei „Stimmtausch“. Im Folgenden wird als das Problem wie gesagt, die „fehlende“ Quint über *h* angemerkt, was ja auch plausibel ist. Man wird nun *h*, also das „alte“ *diazeugmenon*, an der Stelle *b fa/h mi* in den *superior pars manus* einordnen. Ist nun ein *organum* gemeint, das in der höheren Lage liegt, oder liegt der *cantus* so, was soll dann aber das parallele Erfordernis für die *inferior pars* bedeuten, etwa eine Quinte unter *b* also ein *Es*? Da ein solcher Ton nicht aufzutreten scheint, auch das Folgende das nicht meint, ist der Text hier unklar — nämlich hinsichtlich der konkreten Frage, vielleicht aber auch hinsichtlich der Systematik bzw. Vollständigkeit der Argumentation.

Aus dem Folgenden müßte man nämlich als Gemeintes eindeutig erschließen, daß das, was

der *cantus* unten fordern kann, nämlich Quinten auf allen Tönen, also auf *D E F G a*, man auch oben finden müsse. Denn durch die *synemmenon/diazeugmenon* Alternative hat man natürlich (obere) Quinten für alle diese Töne des tiefen Bereichs — nur erwähnt der Autor das *diazeugmenon* nicht, ein bei Verstehen unverständlicher „Verzicht“. Im Gegensatz dazu hat man nach oben für die Töne *G a b/h c* eben nicht immer eine Quint. Wenn ein *b* im *cantus* steht, gibt es kein Problem, wohl aber für das *h*. Und zu beachten ist ja auch, daß ein Auftreten von *b* wie *h* im *organum* keinerlei Probleme macht, also einer Diskussion nicht bedürftig ist, erst recht nicht der komplizierten Einführung. Der Autor könnte deshalb, wenn er *b* und *h* im *organum*, als Reaktion auf *E/F* im *cantus* nebeneinander meinen sollte, auch nicht fortfahren:

*Et hoc saepe invenitur in cantibus. Et est maxima difficultas in organo, cum<sup>140</sup> nullus organizator debet hoc ignorare. Multa enim perturbatio venit in superiore parte manus per ♯ quadratum, ut multi errant, quia semper oportet, quod quando .mi. canitur in .b f h mi., quod aliud .mi. cantetur in .f ut. altum, et .fa. in .g sol re ut. et .re in .e la mi. et alias non potest fieri.*

Die Aussage ist klar, auch wenn der Gebrauch der hexachordalen Erklärung recht kompliziert anmutet (daß sie das für die Zeit gar nicht sein mußte, wird unten erläutert). Man wird hier kaum eine völlig neue Aussage erwarten können, sondern eine Explikation dessen, was vorher sehr allgemein gesagt worden ist — und hier wird das *sinemmenon* zum Problem: Das Auftreten von *b* im *cantus* kann trivialerweise keine *perturbatio* eines *organum* hervorrufen, eine solche Behauptung wäre Unsinn.

Die eben zitierte Schlußaussage ist dann aber ganz eindeutig: *Immer wenn h gesungen wird*, — *canitur* ist wohl terminologisch auf *cantus* im Gegensatz zu *organum* (als Stimme) zu beziehen — *muß in der Höhe fis gesungen werden*; und daß das als *maxima difficultas in organo*, also der Organumstimme, bezeichnet wird, ist sinnvoll: Wer, nach der Methode Guidos die Skala gelernt hatte, mußte beim Auftreten von *musica ficta* in Verwirrung geraten! Daß er dagegen nicht in Verwirrung geraten konnte oder mußte, wenn irgendwo (im *organum*) *b* neben ♯ auftrat, ist dagegen klar: Von einer *difficultas*, zudem noch einer *maxima difficultas* könnte hier niemand sprechen, denn das ist ja Teil des Tonsystems. Es müßte auch ein Geheimnis bleiben, weshalb hier etwas *additur, quod non debet addi*. Und das Nebeneinander der beiden Tetrachorde bzw. der beiden *b* bzw. *b/h* ist selbstverständlicher Teil der Theorie des Tonsystems — und der choralischen Praxis, wozu man von Jacobsthal Näheres erfahren kann (ohne *b/h* wären Emendationen ausgeschlossen).

Als Deutungsproblem des Textes bleibt somit neben der Einführung ausgerechnet des *sinemmenon* statt des *diazeugmenon*, was aber durch die Parallele mit *De sinemenis* geklärt wird, die Sinnbestimmung des Satzes *Quaecumque autem ... tale requirit ...*, der anschließende Satz, *licet quandoque fiat figuratum ...*, aber auch die an das letzte Zitat anschließende Bemerkung

<sup>140</sup>Das überlieferte *cum/tum* ist ersichtlich inhaltlich nicht passend, das von Immel konjizierte *tamen* paßt auch nicht so ganz; das, was die *maxima difficultas in organo* ist, muß der *organizator* ja wissen: *nullus organizator debet hoc ignorare*.

erscheint nicht sofort klar verständlich, wenn man sie auf das eigentlich zu Sagende bezieht, als allgemeine Aussage ist sie trivial:

... *et alia non potest fieri. Et ideo ponitur in .b. rotundum. Unde oportet, quod . b . rotundum habeat suas facturas per se, et . ♯ . quadratum suas.*

Vorausgehend wird erklärt, daß man für *h* notwendig den Ton *fis* benötigt, also die intervallische Situation, die sich ergibt, wenn man aus *f* ein *mi* macht, also *fis*. Immel bzw. seine Gewährsleute deuten *alia* als *alias*, deuten also, daß eine solche Chromatik in keinem anderen Falle stattfinden kann; nur, das steht ja gar nicht zur Debatte, das Auftreten von *h*, nicht das Nichtauftreten ist Diskussionsobjekt. Natürlich kann man dem Autor gewisse Gedankensprünge zurechnen wollen, erwarten würde man die Aussage, daß in dem betreffenden Fall eine andere Lösung nicht möglich ist, daß es also *aliter* nicht geschehen kann, denn es geht hier ja um eine Ausnahmesituation, die als solche recht aufwendig eingeführt wird; daß diese Ausnahme nicht an Stellen zu finden sein soll, an denen die Ausnahme nicht begegnet, erschiene als Grund für die Formulierung absonderlich.

Andererseits wird dann der anschließende Satz unverständlich, *et ideo ponitur in .b. rotundum*, denn wer sollte hier als *b* gesetzt werden? Die Vorgabe des *cantus* ist ja klar. Eine sinnvolle Deutung des Satzes ergäbe sich aber, wenn man *et* durch *sed* ersetzt, d. h. liest: ... *aber sonst kann dies unter keinen Umständen geschehen, weshalb man den betreffenden Ton des cantus denn auch mit einem b rotundum versieht*. Dies wäre eine Qualifikation der Ausnahme, die zu erwähnen sinnvoll erschiene: Das, was bedeutet, nicht Existierendes hinzuzufügen bzw. abziehen, d. h. die totale Ausnahme kann nur an der bestimmten Stelle, bei *h*, vorkommen, sonst wird ja auch *b* notiert.

Daraus aber wird dann die Schlußaussage als vernünftige Folgerung erkennbar: *Deshalb muß b seine eigenen Bildungen haben, genau wie dies für ♯ gilt*, nämlich als sozusagen affinale Situation in der Quinte darüber: Da muß man eben auf *f* dann auch die Alternative *f – fis* (modern formuliert) haben: Die Situation „unten“ fordert die identische Situation „oben“<sup>141</sup>. Es geht also in der ganzen Passage klar um das Problem der organalen Beantwortung der alternativen Töne *b/h*, das vornehmlich in der Quinte liegen muß, da aus Ambitusgründen Oktavierungen kaum sehr wichtig erschienen sein konnten. Das Problem der Deutung liegt offensichtlich in dem Systemzwang zur Vollständigkeit, d. h. vollständigen Parallelisierung der alternativen Töne, *b/h*, entgegen des Dilemmas der Wirklichkeit, daß nur *h* Probleme bietet.

Es bleibt also die Aufgabe, mit diesem eindeutigen Befund die angesprochenen weniger klaren Sätze in Einklang zu bringen. Dann müßte man zunächst den Satz mit *Qualecumque autem organum ...* sozusagen umdrehen, also entweder *tale* mit *quale* tauschen, oder die beiden Begriffe *in superiore* mit *in inferiori*; nur so ließe sich eine sinnvolle und kompatible Aussage finden, daß nämlich wie für den unteren Teil, wo es immer Quinten gibt (abgesehen von *H*),

<sup>141</sup>Insofern erscheint die Konjekturen, *figuras* statt *facturas* des Textes auch als überflüssig: Die Bezeichnungen sind für das Tonsystem trivial, nicht trivial ist aber die jeweils unterschiedliche organale Reaktion auf den Unterschied der Alternative.

auch Quinten für den oberen geben müsse, also für die alternativen Töne *b/h*. Ein solcher Fehler wäre nicht undenkbar, insbesondere, wenn man beachtet, daß kurz danach ja von *multa enim perturbatio venit in superiori parte manus* gesprochen wird: Die durch das *organum* notwendige neue *sinemmenon/diazeugmenon* Alternative liegt erwartungsgemäß auch für den Autor im oberen Teil der Hand. Und um diesen geht es, nicht um den tiefern, so daß man tatsächlich folgern kann: Man muß die gleiche Situation wie in der unteren Hälfte der Hand auch für die obere fordern, also wie *b/h* eben *f/fis*; hier bildet nur *h* das Problem für das *organum*. Man kann die Lösung aber natürlich auch in dem angesprochenen Automatismus des Systemzwangs sehen (vgl. auch Anm. 15 auf Seite 26) — und einer geringen Ausdrucksfähigkeit des Autors.

Was nun die Beispiele anbelangt, so wird der betreffende Satz eingeleitet mit *licet quandoque fiat figuratum* — ein Problem ist, daß das für den Satz trivial mit Quinte zu bewältigende *b rotundum* im Choral das Vorzeichen, die *figura* hat, dem „natürlichen“ *b quadratum* aber, dem *h* in der Quinte kein natürlicher Ton entspricht, sondern einer, dem ein Vorzeichen hinzugefügt werden muß, ein regelrechter Chiasmus. Nun, aus dem bereits Gesagten geht hervor, daß der Autor bemerkenswerter Weise das *diazeugmenon* Tetrachord nicht benennt bzw. eben benennen kann, ihm für die angesprochene „symmetrische“ Alternative, *b/h*, die klare Ausdrucksmöglichkeit fehlt, er spricht allgemein von *figura* und meint damit, wie *De sinemnis* zeigt, *b rotundum* genauso wie die *crux*.

Der Autor sagt eben ganz klar, daß das *sinemmenon* als *figura* bezeichnet wird (auch hier ist Immels Verbesserung der wenig überlegten Textfassung von Zamminer mit großem Dank zu akzeptieren), was wie gesagt für den *cantus* ja auch korrekt ist. Natürlich ist andererseits klar, daß ein *b* gerade nicht zu der Notwendigkeit führt, *etwas hinzuzufügen, wo man nichts hinzufügen darf*, denn *b*, das *b fa*, hat natürlich eine skalisch natürliche Quinte, eben *f*. Diese fehlt aber, und dies sagt ja der Hauptteil des Textes wesentlich, bei dem Anfangston des *diazeuktischen* Tetrachords, bei dem eigentlich ja „unfigurierten“ *h*!

Zunächst muß man den Einleitungssatz zum Ganzen nicht notwendig einfach als stilistisch durch Angabe einer vollständigen Alternative etwas aufgeblähte Formulierung verstehen: Mit *fis* wird von *e* her gesehen, etwas hinzugefügt, ein Ganz- statt eines Halbtons, von *g* her gesehen wird etwas abgezogen, nämlich ein Halb- statt eines Ganztons, nur sagt das der Autor nicht klar. Diese Aussage könnte also nicht notwendig „symmetrisch“ auf *b* und *♮* zu beziehen sein, sondern auf die dann als *maxima difficultas* qualifizierte Quintdefizienz für den Ton *♮ quadratum*, denn das ist ja das eigentliche Problem der Wirklichkeit; wie gesagt, ist die Formulierung aber nicht klar, so daß eben auch hier der angesprochene Systemzwang der, konkret sinnwidrigen, vollständigen Parallelität wirksam sein könnte, sozusagen unter dem Oberbegriff *Vorzeichen*!

Demgegenüber könnte man nun, von der von der organalen Wirklichkeit her denkend, von der hypothetischen Vertauschung von *Quaecumque* abgesehen, den folgenden Text ganz im Sinne von *b* lesen: Das Zeichen *b* ist das Zeichen des *sinemmenon*, *Allerdings findet sich oft ein figuratum*, wie in den beiden Beispielen an der betreffenden Stelle, die nicht gerade klar angegeben ist. Wenn es sich hier aber um das Zeichen *b* handeln sollte, das sich im Choral ja tatsächlich nicht immer, sondern nur *quandoque* findet, so wird die Folge, *et hoc saepe invenitur*



*in cantibus, et est maxima difficultas in organo* zum reinen Unsinn: Das wird also recht häufig, eine nicht gerade passende Fortführung von *quandoque*, in den *cantus* gefunden, woraus für das *organum* die größte Schwierigkeit herrührt — eine solche Aussage ist evident falsch, denn den Ton *f* gibt es eben. Klar wird nur, daß es sich bei den gemeinten Zeichen nicht um Zeichen im *organum* handeln soll, sondern um Zeichen in den *cantus*, was sich aus dem Folgenden ja auch trivial ergibt: An eine Anwendung des Zeichens  $\natural$  vor *f* als *fis* scheint der Autor hier nicht zu denken, die für ihn hier wichtigen Zeichen sind  $\flat$  und  $\natural$ .

Die Inkompabilität der Formulierungen, besonders hinsichtlich der *figura sinemmenon* sind offensichtlich unüberwindbar. Man könnte eine radikale Lösung aufstellen, die das Fehlen der Quinte einfach durch die Forderung nach Ersetzung jedes  $\natural$  im *cantus* durch  $\flat$  geregelt haben könnte. Dann müßte man aber den Satz *semper oportet* als eine Art Irrealis ansehen: *Wenn die Situation eines h gegeben ist, müßte immer die Situation eines fis gesungen werden.* Der folgende Satz wäre dann so zu verstehen: *Weil das aber nicht möglich ist, muß immer b gesetzt werden.* Der Schlußsatz schließlich wäre dann nicht gleichwertig, sondern müßte in extrem elliptischer Aussage bedeuten: Wo ein  $\flat$  im *cantus* vorkommt, hat man die Quinte, wo ein  $\natural$  begegnet, hat dies seine eigene Eigenschaft, die darin liegt, den Ton in  $\flat$  zu verwandeln, was der Leser entsprechend ergänzen müßte.

Einer solchen Lösung des Problems widerspricht nicht nur normale Denkfähigkeit, sondern auch die Beobachtung, daß der Autor an keiner Stelle so indirekt und unklar formuliert. Man muß also die sozusagen positive Deutung, die Wahl von *fis* bei *h quadratum*, als Gemeintes akzeptieren, was ja auch vernünftig erscheint. Nur, was macht man dann mit dem Widerspruch, daß zu Anfang das *sinemmenon* angeführt wird? Eine Lösung ergibt sich nur, wie bereits angedeutet, durch das bestätigte Verständnis von *sinemmenon* einfach als *Vorzeichen* an sich, d. h. als Klasse, die durch chromatische Erhöhung/Erniedrigung spezifiziert wird (oder man muß annehmen, daß sich der Autor hinsichtlich der griechischen Begriffe geirrt hat, daß er die Namen nicht klar einem Bezeichneten zuordnen konnte, und dazu dann falsch *sinemmenon* allein nimmt).

Einer solchen Lösung scheinen die Beispiele zu widersprechen: Die bemerkenswerte übliche Melodie des All. *Justus germinabit* ist dadurch ausgezeichnet, daß der betreffende Ton, ob  $\flat$  oder  $\natural$ , ist zunächst irrelevant, der einzige seiner Art im gesamten Versus des All. ist: Die Melodie hat entweder ihre obere Grenze auf *a* oder, bei dem dreimaligen Erreichen des *c* geschieht dies ohne Zwischenton als Terzsprung. Der Ton auf *germinabit* fällt also ganz aus dem Melodieverlauf heraus! Dies dürfte auch der Grund für die Anführung dieses Beispiels sein. Im Ruf erscheint *h* übrigens auch nur zweimal, direkt benachbart als Umspielung von *c*, darunter einmal als *Quilisma*, erscheint also auch da auffällig selten. Dieses Alleluia, vor allem aber die Melodie des Verses war also geradezu prädestiniert für eine Exemplifizierung einer Sonderrolle des Tons *b fa/h mi*, weil er darin so extrem selten auftritt.

Im Römischen Gradualbuch wie auch im Nötre Dâme-Repertoire erscheint gerade dieser Ton, im Gegensatz zum Vers, aber durchweg mit  $\flat$  bezeichnet, also *b fa*, nicht *h mi*. Dann aber besteht, wie gezeigt, kein Grund für eine Heraushebung eines solchen Tons für den Satz des

*organum*, hier kann keine *maxima difficultas* vorliegen, wohl aber ein Beispiel für die *figura b* — auch dies bestärkt den Eindruck, daß der Autor hier durch den oben angesprochenen Chiasmus bzw. die Parallelität des Systems verwirrt worden sein könnte; um ein *fis* im *cantus* zu finden, müßte er natürlich sehr lange, und dann auch noch vergebens suchen; will er also wirklich nur auf die Tatsache des Vorzeichens im *cantus* verweisen? Auch diese einfache Erklärung könnte Schwierigkeiten machen:

Die Ausgabe in *MMM VII*, zeigt nämlich kein Vorzeichen, liest also *h mi*. Allerdings war, trotz Jacobsthals Schrift, für den Herausgeber die Frage von *b fa* oder *h mi* auch sonst leider kaum einer Beachtung wert, im kritischen Bericht findet sich kein Hinweis. Die Folge, *a AG GF GhGa a* legt eigentlich ein *b rotundum* nahe, des offenkundigen Tritonus wegen, im Ruf ist mit der Folge *acdcañchG FGaFEC* weniger Bedarf für eine solche Kennzeichnung; die betreffende Neume endet mit *G*. Weil *b rotundum* für den Satz des *organum* nichts an *difficultas* bringt, ist es aber natürlich möglich, daß sich der Autor auf eine Version bezogen hat, in der hier tatsächlich und dezidiert bezeichnet der Ton *h* auch an der zitierten Stelle des Versus gefordert wird. Das Gleiche kann für das genannte Responsorium gelten; oder er hat sich eben im Gestrüpp des angegebenen Chiasmus verstrickt.

Auch wenn dies nur aus dem Text hervorgeht, wahrscheinlich aber nicht aus der Überlieferung der Beispiele beweisbar sein dürfte, so kann doch kein Zweifel daran bestehen, daß der Autor entsprechende Töne im *tenor* bzw. *cantus* meint; es sei wiederholt: Das Auftreten von *b fa* und *h mi* in relativ geringem Abstand in *organum*, wie es auch im Choral begegnet, kann weder als *maxima difficultas* noch als *perturbatio* bezeichnet werden, dies kann der Autor nicht meinen, wenn er nicht durchgehend reinen Unsinn daherredet. Das tut er nicht, denn sein Anliegen ist verständlich rekonstruierbar, soweit es nicht aus den Aussagen direkt hervorgeht. Problem ist nicht *b*, sondern allein *h*, denn da kann durch die Notwendigkeit der Verfügbarkeit über einen Quinte „auf“ diesem Ton eben ein *fis* notwendig werden.

Damit aber ist wieder klar, daß aus dem Text kein beweiskräftiger Schluß auf eine Bekanntschaft des Autors mit den betreffenden *clausulae* des klassischen Repertoires der Nôtre Dame-*organa* möglich ist, und zwar, was das angeführte Alleluia wie auch das Responsorium anbelangt<sup>142</sup>.

<sup>142</sup>Immels diesbezügliches Argument ist von vornherein zu undifferenziert, wenn von ihm einmal der Umstand angeführt wird, daß die Oberstimme des betreffenden *discantus* in  $\mathbf{W}_2$  relativ kurz hintereinander *b fa* und *h mi* verwendet, wobei das Auftreten des *b fa* vom Satz her eigentlich unverständlich ist, zumal es klanglich auf *E* fällt, nicht auf das folgende *F*, das mit *a* „beantwortet“ wird; es liegt also klar eine mehr melische Bildung vor, die mit dem Gesagten des Traktats also weder vom da angesprochenen Satz noch von der Aussage etwas zu tun hat; außerdem, es sei wiederholt, kann ein — gelegentliches — Nebeneinander von *b/h* in einer Melodie ja nun wirklich nicht als Ausnahme oder besondere Schwierigkeit qualifiziert werden.

Damit unvereinbar ist aber, wenn zum anderen von Immel der Vers des All. *Justus germinabit* einfach das *b fa*, nun aber im *cantus* als Grund seiner Erwähnung im Text angeführt wird. So vage ist der Text nicht, man kann aus seinen Aussagen nicht eine Invarianz hinsichtlich des Auftretens der betreffenden

Es ist also nicht beweisbar, ja recht unwahrscheinlich, daß der Autor die doch schon recht entwickelte *clausula* aus  $\mathbf{W}_2$ , ja überhaupt schon solche *clausulae* gekannt hat<sup>143</sup>. Daß er überhaupt an mehrstimmige Vertonungen der angegebenen Melodien, ja daß er auch an eine diskantile Form der genannten Passagen gedacht hat, liegt nahe, denn er scheint über den Zusammenhang von Diskantsatz und Melisma im *cantus* unterrichtet zu sein (was aber ausweislich des Anonymus La Fage für die Zeit als Gemeinplatz angenommen werden kann). Nur, daß er die Formen gekannt habe, die in  $\mathbf{W}_2$  enthalten sind, ist unwahrscheinlich, zumindest aber aus dem Text nicht abzuleiten: Einen sicheren Hinweis darauf, daß der Traktat als Reaktion sozusagen der abgeschlossenen Entwicklung der -klassischen“ modalrhythmischen Kompositionstechnik anzusehen sein sollte, gibt es nicht. Dies aber war zu beweisen<sup>144</sup>.

### 3.2.2.4 Eine partielle Parallele: Die Chromatik im Text *De sinemenis*

Wie der Autor des *Vatikanischen Organumtraktats* kennt auch der Autor des textlich von Coussemaker recht verderbt wiedergegebenen Textes *De sinemenis*, CS I, S. 364 f. (Neuausgabe durch J. Herlinger, *Prosdocimo de' Beldemandi, Brief Treatise on Ratios ... and A Little treatise on the Method of Dividing the Monochord ...*, *Greek and Latin Music Theory* University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987, S. 126 ff.), den ursprünglichen, korrekten Sinn des im Titel

*figura* einmal in der Ober-, dann nach Belieben in der „Unter“stimme einfach voraussetzen: Es geht allein um die beiden Töne im *cantus* und seine Beantwortung im *organum*; in diesem — sehr wohl aber in der Oberstimme — ist das Auftreten von *b fa* zusammen mit *h mi* keiner Rede wert — die Beispiele entsprechen also nicht der Argumentation von Immel, ja sie ist inkonsistent; man müßte denn vermuten, daß der Autor wirklich durch das Chiasmus Problem so verwirrt war, daß er nur noch Beispiele für *b rotundum* anführen konnte; aber auch das erscheint als geradezu absonderlich, denn dafür konnte er geradezu beliebige Melodien z. B. des 1. Modus im Choral anführen.

<sup>143</sup>Im Falle des Resp. *Ad nutum Domini* erscheint Immels Argument, wenn auch nicht mit dem Text vereinbar, so doch von der Fassung des *cantus* in  $\mathbf{W}_2$  her vielleicht verständlich; denn da kommt tatsächlich kein *h* vor, nur *E, F* und andere, organaal gesehene triviale Töne.

Was der Autor meint, wird daher erst klar, wenn man die Tonart dieses Resp. beachtet, das im 3. Ton steht. Sucht man nach Überlieferungsparallelen, so wird man leider nicht fündig in dem endlich vom dringenden Desiderat zur Wirklichkeit gewordenen *Nocturnale Romanum*, sondern in der Quelle des Trostes für anderswo vergeblich suchende Choralliebhaber, nämlich im *Sarum* Antiphonale, das W. H. Frere in so großartiger Weise herausgegeben und kommentiert hat, da findet man auf S. 523, daß diese Melodie des 3. Tons auf *Ad nutum Domini ...* die Tonfolge *GaG aha hac dch aG ac C chGa G G EFE* aufweist, der Ton *h*, also *b-durum* oder *h mi*, ist also jeweils in ausreichend prominenter Häufigkeit vertreten, so daß einem Komponisten der Klangschriftlehre schon einige Probleme entstehen konnten, wollte er nicht von vornherein mit Stimmkreuzung arbeiten und damit den „schwierigen“ Ton von unten quintieren (vergleichbare, nicht formal gleiche Melodieanfänge findet man etwa in den Resp. *Aedificat Noë* oder *Audite verbum*). Somit wird das Beispiel sehr vernünftig und voll kompatibel mit dem Gemeinten der Ausführungen zur *figura*!

<sup>144</sup>G. Gross, vgl. Anm. 151 auf Seite 765, gibt eine weitere knappe Inhaltsangabe von Immels Ansatz ohne Stellungnahme, S. 36 ff.

seiner Ausführungen genannten Begriffs nicht.

Genau wie der „Vatikanische“ Anonymus kennt auch er nur (noch) den Namen *sinemenon*, die Alternative, das *tetrachordon diazeugmenon* ist ihm nicht geläufig. Die Kenntnis des traditionellen Begriffs bzw. skalischen Sachverhalts ist so vage, daß man von einer Nichtkenntnis sprechen kann: Im Gegensatz zu dem Autor, der 10 *sinemenon* kennt (fünfmal *b* bzw. *h*), steht nach seiner Meinung die antike Theorie, CS I, S. 364 b, Herlinger, S. 128, 3::

*Sic est intelligendum de cruce predicto vel predicta consideratione consideratur, et hoc duplici modo: uno modo sec. philosophos, et sic nominatur sinemenon, quamvis non utebantur nisi quatuor, qui dicuntur sic: Sinemenon vel prothon sinemenon, deuthera sinemenon, trite sinemenon, tetrarda sinemenon, prout in magna musica Boetii plenius continetur, et in Micrologo Guidonis ...., sed sec. vulgus falsa musica vel false musice nuncupatur. ...*

Der Autor hat noch irgendeine Ahnung davon, daß es sich um etwas mit der Vierzahl Verbundenes handelt, folglich folgt er der vielleicht noch bekannten Zahlfolge der alten Tonartbezeichnungen oder eher sogar nur den betreffenden griechischen Zahlen, eben um vier „Stück“ aufzählen zu können — schon daß der Autor von *sinemmenis* spricht ist charakteristisch, im *σύστημα τέλειον* gibt es nur einen einzigen so benannten Tetrachord; für ihn handelt es sich um Versetzungen bzw. Versetzungszeichen. Daß von den Tönen des *tetrachordon synemmenon* lediglich einer, der, von unten gezählt, erste nicht mit den diatonischen Tönen des *diazeuktischen* übereinstimmt, ist ihm also ebenso unbekannt wie die Natur dieses einzigen — in moderner Terminologie — chromatischen Tons im mittelalterlichen, diatonischen antiken Tonsystem. Auch hier stimmt er mit dem „Vatikanischen“ Anonymus genau überein: Von der ursprünglichen Bedeutung ist in seinem Wissen nur geblieben, daß *synemmenon* etwas mit — in moderner Terminologie — Vorzeichen und damit „falschen“ Tönen zu tun hat, denn er führt das antike Gegenbeispiel ja nach der Behandlung der Alteration von Tönen nach oben, d. h. der *crux* ein: Die Bezeichnung *crux* steht für jede chromatische Alteration (moderner Terminus), ob für Tiefalterierung durch *b* oder Hochalterierung durch  $\sharp$  (bzw.  $\sharp$ ), d. h. *h durum* (als Zeichen).

Im Rahmen der älteren mittelalterlichen, auf die Antike zurückgehenden Theorie gesehen wäre dies Unsinn, denn da kann ja nur *b/b-molle* das gemeinte Vorzeichen sein. Damit wird aber auch die Terminologie des Vatikanischen Anonymus verständlich: Man bezeichnet, wahrscheinlich in Kreisen der dezidiert praktisch ausgerichteten Theorie alles, was Vorzeichen betrifft durch das „schöne“ griechische Wort *synemmenon*; man wird hier einen Einblick in Traditionen eben der „praktischen“ Theorie erhalten.

Ein wesentlicher Unterschied aber besteht in der Art der Darstellung der Anwendung der Vorzeichen: Der Autor des *Vatikanischen Traktats* kommt auf das Problem notwendiger *musica falsa* durch die Forderung der Mehrstimmigkeit zu sprechen und bleibt konkret in sehr engem Rahmen. Der Autor von *De sinemmenis* dagegen formuliert die vollständige chromatische Skala an sich, generiert einmal durch Anwendung der *crux*, zum anderen des *b molle*, das als Vorzeichen auch den Namen *crux dulcedinis vel mollitudinis* erhält, womit eben sowohl das Wort

*cru*x an sich für *Vorzeichen* steht, zum anderen aber die angesprochene Deutung des Wortes *sinemenon* bestätigt wird: Das bezeichnet „griechisch“ nichts anderes als was der Autor sonst mit *cru*x bezeichnet.

Dies läßt die Frage stellen, wie frei die Anwendung dieser *cru*x bzw. *cru*ces für den Autor war — im Gegensatz zu der hier exemplarisch falschen Textübermittlung durch Coussemaker wird der jeweilige Ton der *falsa musica* bzw. pseudogelehrt *sinemenon* nicht etwa durch Halbierung von Ganztonintervallen bestimmt, sondern durch Quint- und Oktavversetzungen der gegebenen zwei Halbtöne — es handelt sich also nicht etwa um eine Generierung durch den (modern formuliert) Quintenzirkel, sondern sozusagen einfache Transposition — der Schematismus richtet sich zwar an der Monochordteilung aus, ist aber von der a priori Existenz des Tonsystems abhängig. Mit seinem Schema zeigt der Autor, daß die Kauistik der Hexachordlehre überflüssig ist, daß also die einfache Transposition ausreicht: Strukturell bedeutet beides natürlich das Gleiche.

Die Hexachordlehre kann so interpretiert werden, daß sie sozusagen eine Miniform der Transpositionsskala darstellt: Statt jeweils das gesamte *σύστημα τέλειον* zu transponieren, wird nur der Ausschnitt transponiert, der symmetrisch um das diatonische Halbtonintervall angeordnet ist, wobei der Unterschied zwischen *synemenon* und diazeuktischem Tetrachord aufgehoben wird (dieser Unterschied wird durch die Anzahl von Hexachorden bzw. seine drei normalen Lagen repräsentiert). Hinzu kommt noch als Unterschied zur antiken Struktur, daß die Hexachorde jeweils an irgendeiner Stelle diatonisch an das Grundsystem korrekt angelegt werden: Um *gis* zu erzeugen, kann man an den Ton *e* das Hexachord anlegen  $e = c$ , um dann *e fis gis a h cis* zu erhalten. Das antike System ist hier, in der Theorie, als von vornherein durch eine halbtönige „skalische“ Anordnung selbständige Ordnung formuliert — während das *σύστημα τέλειον* diatonisch (modulo *synemenon*/diazeuxis) strukturiert ist, weist das System der fünfzehn Transpositionsskalen eine chromatische, halbtönige Anordnung auf, eine Ordnung, die von der des diatonischen Systems völlig frei ist (was Ptolemaeus nicht hinnehmen wollte). Diese Freiheit wird erst endgültig mit dem System des „Wohltemperierten Klaviers“ erreicht.

Für das mittelalterliche System mußte dagegen das angedeutete diatonische „Anlegen“ jede Alteration zu einer sozusagen vorübergehenden Veränderung des absolut gesetzten diatonischen Systems, also des *σύστημα τέλειον* führen. Daß diese Einschränkung mit durchgehenden Vorzeichen auch nicht absolut durchgehalten wird, wenigstens in der Praxis, zeigt ebenfalls, daß das Prinzip nicht ohne Einschränkung gilt, daß also Gesamttranspositionen wenigstens intuitiv nicht ganz undenkbar waren. Auf diese Trivialitäten war hier nur zur Orientierung hinzuweisen: Wenn die Vorzeichen, *cru*ces an sich bestehen, ist natürlich das chromatisch vollständige Alterieren von vornherein denkbar: Vorzeichen können überall gesetzt werden, genau wie der Halbton als ansatzweise Aristoxenischer Klassenbegriff ebenfalls an jeder Stelle denkbar ist — eben durch die Aufstellung von Intervallklassen an sich.

Aus diesem Grund aber ist das Verfahren des Autors der Schrift *De sinemenis* (als Plural) von Interesse: Wie angesprochen setzt er den Begriff *cru*x eigentlich voraus; die gestellte Aufgabe ist die Generierung, was er, scheinbar, monochordisch tut, wenn er z. B. als ersten

Schritt *h*, überflüssigerweise erzeugt. Erst dann wird durch Quinttransposition von *H* der Ton *Fis* generiert (dem sich dann Oktavierungen anschließen); die Quint von *Fis* ergibt *cis*, die Quint über *Cis* erwartungsgemäß *Gis*, etc., wobei jeweils die Quinttransposition durch Teilung des Halbtonintervalls in drei Abschnitte beschrieben wird — rechnerisch würde das erheblichen Aufwand erfordern. Dies deutet darauf hin, daß die Monochordteilung nur einen scheinbaren Algorithmus darstellt, nicht aber eine konkret ausgeführte Teilung, sozusagen den schriftlichen Nachvollzug einer konkreten Generierung der betreffenden Töne. Nach *Gis* erreicht man erwartungsgemäß *dis*, woraus dann wieder *ais* generiert wird. Der jeweilige Halbton wird wie gesagt als *crux* angesprochen, als *crux inter CD magna* z. B. (ed. Herlinger, S. 126, 10).

Die sukzessive Quinttransposition des diatonisch gegebenen Halbtons *hc*, bzw. des Tons *h* transponiert zwangsläufig diesen Halbton zwischen die verfügbaren Ganztöne. Insofern, als das Hexachord ebenfalls die „Situation Halbton“, nämlich als *mi fa* überall hin transponierbar macht, sagt der Anonymus strukturell nichts anderes — nur, seine Darstellung ist skalisch systematisch und damit verschieden, als er das jeweilige Ergebnis seiner recht einfachen Generierung dann ja als gegeben ansieht, als sozusagen jeweils in der Mitte existierender Ton, repräsentiert durch oder als die *crux*!

Damit aber wird nicht nur klar, daß die Hexachordkasuistik für die Nutzung der Halbtöne, für das Auftreten von Halbtönen, von Chromatik an sich, natürlich nicht verbindliche Voraussetzung war: Die Existenz der Monochordteilung zur Generierung der diatonischen Skala, etwa bei Guido, ist ein Nachweis eben ihrer proportionalen Generierbarkeit, vor allem zum Zweck des „Habens“ des Tonsystems und aller darauf vorkommenden Intervalle.

In eben genau diesem Sinne muß man auch die Darstellung des Autors von *De syemenis* bewerten: Sie gibt an, wie die Töne generiert werden; die betreffenden chromatischen Töne sind aber an sich da bzw. als solche natürlich frei denkbar: Die Existenz dieser Töne mußte problematisch sein, denn das Tonsystem kennt sie nicht bzw. nur an einer Stelle (bzw. an zwei Stellen, nimmt man die Alternative *tetrachordum coniunctum/disiunctum* hinzu, was man trivialerweise tut). Wollte man die Monochordeinteilung nach dem Generierungsverfahren des Anonymus durchführen, erhielte man derartig viele Drittellungen, Potenzen von 3 (bis  $3^5$  in beiden Richtungen), daß sie praktisch nicht darstellbar wären: Sein Verfahren ist also ein zwar korrektes, praktisch aber nicht durchführbares Generierungsschema — hier liegt ein Gegensatz z. B. zu Guidos Angaben.

Beschrieben wird also der Algorithmus der Quinttransposition der Situation des Halbtons *h c*, die damit jeweils erreichten *cruces, inter x et y*, beweisen, daß für den Autor Halbtöne überall denkbar sind, daß er seine Aufgabe darin sah, eine Begründung zu geben, sozusagen den Terminus *falsa musica* zu widerlegen: Man kann sie doch erzeugen. So unterhaltsam tief auch Rekonstruktionen semantischer Bedeutungen von jeweiligen Hexachordtranspositionen — über die man sich dann ja auch gelegentlich streiten kann — in Musik z. B. von Dufay auch sein mögen (Horoskope sind dies ja auch; zu einem exemplarischen, nun zur „Methode“ gewordenen Ansatz vgl. Verf. *Hexachord und Semantik*), so klar zeigt auch dieser Anonymus, daß die Halbtöne an sich denkbar waren, spontan einzusetzen, wenn es kompositorisch notwendig war,

denn es wird wohl niemand der Meinung sein, daß zum Verständnis des Auftretens von Chromatik jedesmal die sukzessive Transposition durchzuführen wäre; es handelt sich um ein völlig abstraktes Generierungsschema, nicht um irgendeine zu tiefsinnigen Erörterungen Anlaß oder Grund gebendes Verfahren einer Rechtfertigung: Die Halbtöne lassen sich (wenigstens virtuell) auf dem Monochord generieren, also „gibt“ es sie mit Recht. Vorzeichen, Halbtonalterationen nach unten wie nach oben konnte man an sich setzen, aus freier kompositorischer Entscheidung, selbst wenn damit tiefste symbolistische Deutung „verlorengeht“.

Die, ed. Herlinger, S. 128, 15, angesprochene „umgekehrte“ Generierung nun der aus *b* ableitbaren Chromatik, ist das Spiegelbild<sup>145</sup>, wobei der Autor nun intervallisch von seinen Generierungskonsonanzen, Oktav, Quint und Quart, spricht. Von Interesse ist dabei, daß der Autor diese „Tiefalterierungen“ als *ita necessarium sicut altera crux* bewertet, und zwar *in perceptione et cognitione glorie divine naturalis in laudando dominum iuxta illud Laudate Dominum in sanctis eius etc., in cordis et organo, etc.*<sup>146</sup>.

Terminologisch von Interesse an diesem einfachen Schemas der Erklärung von Hochalterationen auf jedem Ton der diatonischen Skala ist, daß der Autor jedesmal auch das Entstehen eines (neuen), nämlich des alterierten, Tons formuliert (ed. Herlinger, S. 126, 5 und 9): *erit punctus* oder *et fiat punctus inter C D magna vel gravia* (also in der tiefen Lage, entsprechend dann die anderen Oktavlagen). Was *punctus* hier bedeutet, wird klar, wenn man den Anfang der *Discantus positio vulgaris* betrachtet (ed. Cserba, S. 190, 1): *Sonus est duarum vocum vel plurium in eodem puncto vel in diversis conjunctio*, eine etwas merkwürdige, nicht gerade terminologisch korrekte Verwendung des Wortes *sonus* zur Bezeichnung des Klangs eines jeden Notenzeichens, ob Einzelzeichen oder (komplexe) Neume<sup>147</sup>. *Punctus* bedeutet die (skalische) Tonhöhe; eine Identifizierung des Namens des Einzeltonzeichens mit der gemeinten Tonhöhe.

<sup>145</sup>Von der rechnerischen Verwirklichung des Schematismus des Anonymus her gesehen, ist natürlich Enharmonik (im modernen Sinne) ausgeschlossen; wenn der Autor allerdings nicht eine Bemerkung dazu macht, daß *fis/ges* etc. nicht gleich sein dürfen, wird man jedenfalls nicht mit Sicherheit die entsprechende kompositorisch praktische Denkbarkeit einer Gleichheit einfach deshalb ausschließen können, weil das Pythagoräische „Dogma“ den Aristoxenischen, intuitiven, Ansatz so grundsätzlich als falsch, im Sinne proportionaler Sichtweise, bewiesen hat, also alle ernsthaften Theoretiker sich bemühen mußten, entsprechende Folgerungen zu ziehen, auch praktisch kleine und große Halbtöne etc. zu postulieren. Der Autor generiert nur die beiden Vorzeichen.

<sup>146</sup>Man wird wohl *in cordis et organo* zum Zitat des 150. Psalms hinzunehmen müssen — so schön es wäre, die Notwendigkeit von Alterationen auf *chordae et organo* beziehen zu können.

<sup>147</sup>Es folgt der Kurzkatalog der Intervalle, anfangend mit dem *unisonus*. Die Tonwiederholung ist somit die „Neume“ zwischen zwei Tönen. Beim *pes* wird die Darstellung sinnvoller: Zwei oder auch mehrere Töne, ob gleich oder verschieden, bilden eine *conjunctio*, graphisch gesehen also das Bezeichnete einer Neume. *Sonus* ist also hier nicht der Einzelton, sondern die Tonverbindung — nur stellt sich hier ein logischer *lapsus* ein: Wenn *sonus* strikt das Intervall meint, können ausschließlich zwei Töne, aber nicht *plures* die *conjunctio* bilden (das wäre dann ein *συστημα*, was der Autor mit Sicherheit nicht kennt; daß er kryptisch nur das intervallische Gesamtmaß von Neumen, ihren Ambitus gemeint haben könnte, ist auszuschließen, es handelt sich um eine wohl durch zu große Kürze entstandenen Fehler).

Also sagt der Autor der Abhandlung über die totale Chromatisierung, daß das jeweilige, durch die *crux* bzw. im zweiten Teil die *crux dulcedinis*, das *b rotundum* Bezeichnete eine feste Tonhöhe ergibt. Eine *crux inter F G magna vel gravia* (ed. Herlinger, S. 126, 6) bezeichnet das, was *erit punctus*, nämlich *Fis*. Einfacher kann man die Trivialität einer totalen Chromatisierung der gesamten diatonischen Skala kaum formulieren — und das Schema ist leicht verständlich. Nachdem man die *crux* zwische *D E* erreicht hat, muß man als letztes durch die *crux* zwischen *a h* den *punctus ais* erreichen, womit die chromatische Skala durch Alteration nach oben vollendet ist. Genauso geht es dann umgekehrt<sup>148</sup>.

Daß man es hier mit einer Formulierung der Denkweise und Denkmöglichkeit der Praxis zu tun hat, zeigt der Autor, der durchaus fromm ist, wie oben bereits zitiert in der Unterscheidung zwischen antiker, *philosophischer* Tradition und moderner Terminologie (ed. Herlinger, S. 128, 9):

*Sed secundum vulgus falsa musica, vel false musice nuncupantur, proprie sic dictum  
quamvis naturaliter nulla musica sit falsa.*

Damit dürfte klar sein, daß der Ausdruck *falsa musica* auf volkssprachlichen Gebrauch *false/faux musique* zurückzuführen ist (denn es wird ja wohl niemand der Meinung sein, daß er hier von *μουσική* sprechen wollte). Es geht hier um die Darstellung der Chromatik durch einfache Anwendung der beiden Vorzeichen — damit wird jeweils ein Ganzton halbiert<sup>149</sup>.

Die Folge ist eigentlich, daß man virtuell Aristoxenisch, selbst wenn der Autor die durch Martianus Capella überlieferte Vorstellung vom „wirklich“ halben Ganzton nicht einfach übernimmt — dazu war das Pythagoräische Verdikt wohl zu klar —, die *cruces* sind auch außerhalb ihrer Generierung existent, zumal wenn man beachtet, daß eine konkrete Teilung des Monochords im Sinne des Schemas nicht gerade leicht vorstellbar ist.

Man kann also in den Beispielen des *Vatikanischen Organumtraktats* wie in dem hier angesprochenen eine Tradition erkennen, die Halbtonalterationen frei denken konnte, eben eine Halbierung von Ganztönen durch Anwendung der beiden Arten von *cruces* oder „fein“ formuliert, *sinemenons*.

<sup>148</sup>Bei dem parallelen Schema mit *b rotundum* ergibt sich als letzte mögliche Alteration der Ton *Ges*, als Hälfte zwischen *F G magna vel gravia*, ist. Die Stufen zählt Herlinger, ib., S. 124 auf.

<sup>149</sup>Und wer wollte die z. T. reichliche Ausstattung von Trouvère Melodien mit Vorzeichen auf deren Natur als Hinweise auf kleine oder große Halbtöne sehen wollen, vgl. I. Parkey, *Notes on the Chansonnier Saint-Germain des Prés*, S. 270 ff.



### 3.2.2.5 Die relative Stellung des Traktats im Licht der Klauseln

Was nun die von Immel nachgewiesenen<sup>150</sup> parallelen *clausulae* anbelangt, so fällt zunächst auf, daß es sich um frühe Formen handeln dürfte, die z. B. keine *tenor*-Wiederholung kennen<sup>151</sup>. Wesentlich ist somit die Bestimmung von Unterschieden der Notation. Dabei ist, wie bereits bemerkt, s. o., 129 auf Seite 738, die Übertragung des *scandicus* nicht als Ligatur von drei

<sup>150</sup>Man muß Immel hier besonderen Dank wissen, denn eigentlich wäre dies eine Aufgabe des Herausgebers gewesen: Man stelle sich eine Ausgabe mittelalterlicher lateinischer Dichtung vor, die dezidiert auf Parallelnachweise verzichtet; daß sich der Leser auf den Herausgeber verläßt, war also gerade im Falle von F. Zamminer nicht gerechtfertigt, was der Forschung einigen Schaden zugefügt haben dürfte. Gerade hier erweist sich die Mystifizierungswissenschaft nach Th. Georgiades, nicht nur was, aber doch auch wesentlich die Notation anbelangt, als Erkenntnisbehinderung: Der strikte Verzicht auf leicht lesbare, schnelle Orientierung ermöglichende Übertragung in moderne Notation hat Zamminer offenbar daran gehindert, auch nur den Versuch zu machen, die Möglichkeiten modalrhythmischer Interpretation zu erörtern und zu beantworten. Eine bloße Transliteration erweist sich hier höchstens als Bequemlichkeit — und Behinderung für die Leser; man darf daher Waeltner dankbar sein, daß er seine mustergültige Darstellung der frühen organalen Lehre nicht etwa mit *Dasia*-Zeichen exemplifiziert hat.

<sup>151</sup>Wenn jetzt wieder, in einer Vorankündigung eines musikwiss. Kongresses in Polen (2008) auch die Klauseln als Ergebnis von *oral tradition* angesehen werden (müssen), als Produkte reiner Improvisation, die auch offenbar nur zufällig, ohne innere Rechtfertigung auch aufgeschrieben wurden — irgendwie muß man ja die „Dogmen“ der strikten *oral tradition* Lehre mit der Existenz notierter Musik in Einklang bringen —, darf man schon fragen, wie eigentlich die Idee zur Wiederholung der *tenores* und zu den zahlreichen Formexperimenten gekommen sein soll, alles nur Improvisation? Nur, warum sind dann so viele „überflüssige“ *clausulae* überliefert? Waren die Notatoren dumm, nur weil sie diese Lehre nicht kannten und nicht befolgten? Daß man einfache Diskantpartien auch improvisieren konnte, ist klar — nur, seit der Notation bleibt es eben nicht bei improvisatorischen Möglichkeiten, die Möglichkeiten der Notation werden sofort ausgenutzt; zu beachten wäre vielleicht auch der Umstand, daß die Modalnotation ja eine Notation ist, ein Bemühen, den Rhythmus als Gemeintes notierbar zu machen — ein Ergebnis von Improvisation?, nein doch wohl eher ein Ergebnis eines „Willens“ zur Notation, also zur Überwindung jeder Improvisation. Die Behauptung übrigens *Les décrets liturgiques de 1198 et 1199 ... Ils attestent que la polyphonie ... fait chantée à la cathédrale à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Les sources musicales dont nous disposons montrent par ailleurs qu'elle ne fut pas notée avant la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle*, ist ein bischen zu positivistisch hinsichtlich der Erhaltung von notierter Musik eingestellt, vor allem hinsichtlich der Möglichkeit ursprünglicher Einzelblätter, aber auch der Aussagen zum *Magnus liber* von Anonymus 4, denn ja auch Flotzinger als unwissend darstellen muß, wenn er das Wort *liber* gebraucht (vgl. dazu Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 857 ff. — was das in einem Buch mit diesem Titel aussagen soll? Einfach, die Seltsamkeiten des „Dogmas“ der *oral tradition correctnes*, das ja auch für den Choral gilt und nun auch von „Organumforschern“ entdeckt wird, um wenigstens etwas Tiefes von dieser so merkwürdigen Musik sagen zu können). Die Existenz von notierten Einzelblättern ist ja auch für die Trouvères nicht so ganz leicht von vornherein auszuschließen, so einfach ist die historische Wirklichkeit denn auch nicht, G. Gross, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles*, Turnholti 2007, S. 44. Die Arbeit wurde zur Kenntnis genommen.

Tönen, sondern als *2li 1si* durch Immel zu korrigieren, es handelt sich auch im Traktat um einen *scandicus*, also die Ligatur von drei Tönen. Auch erweist sich angesichts der Möglichkeiten des *climacus* in der Nordfranzösischen Schrift, daß eine Differenzierung zwischen analytischem und einzügigen *climacus* nicht als notationsmäßiger Unterschied zwischen der klassischen Quelle und dem Traktat angesetzt werden kann (natürlich besagt dies nichts gegen eine entsprechende Kennzeichnung in der Übertragung; die Kennzeichnung von Liqueszenten dagegen dürfte besser in der Einzelnote erfolgen).

Wie schon aus einigen Quellen des St. Martial Repertoires — auch diese Bezeichnung soll nur der Zusammenfassung dienen — bekannt, ist das Prinzip der Folgen von *2li*, ob in modalrhythmischer Bedeutung oder nicht, geläufig. Hier unterscheidet sich der Traktat in seiner Niederschrift nicht erkennbar von der klassischen Quelle (bei der *clausula virgo maria/et modicus* nicht, ib., S. 156 f.). Auch bestimmte *fractiones modi*, also „Erweiterung“ des 1. zum 6. *modus* durch ornamentale „Zerlegung“ leistet der Schreiber dieser *clausula* im Traktat in gleicher Weise wie der der klassischen Quelle. Dies gilt auch für *scandici* zu Anfang von Partien des 1. *modus*. Unterschiede bei der Nutzung der Liqueszenz zum Zwecke der *fractio modi* sind aufgrund ähnlicher Varianten im klassischen Repertoire nicht besonders erwähnenswert<sup>152</sup>.

Der auffälligste Unterschied in der Notierung<sup>153</sup> liegt zweifellos in der intensiven Nutzung

<sup>152</sup>Der Unterschied der Schreibung im Falle der Folge ... *bc*, *aGa*, *bGF* ... im Traktat, wo **F** *bc*, *Ga*, *bGF* ... notiert, ist nicht als wesentlich anzusehen, sondern stellt im Rahmen der Modalnotation eine Entscheidungsalternative dar. Wesentlich ist, daß die Hauptnoten identisch sind: Man kann bei der entsprechenden *fractio modi* also eine abschließende Liqueszenz als „Nachschlag“ verstehen, oder den betreffenden Ton als Anfang des Auftakts zum folgenden Zielton. Insofern kann man hier nicht von einem signifikanten Unterschied sprechen.

<sup>153</sup>Die anderen von Immel aufgezählten Unterschiede, ib., S. 160, sind einmal formaler Natur, eine klar als „Leitton“ gekennzeichnete, *h* statt *b*, Überleitungsnote entspricht im Traktat einer Pause in **F**. Dies deutet Immel als Widerspruch zum für das klassische Repertoire charakteristischen Prinzip der Teiligkeit von *clausulae*; die Ausfüllung einer Pause sei also ein deutlicher Widerspruch zur „klassischen“ Struktur: Eine sekundäre Ausfüllung einer Pause durch einen Ton wäre damit ein Zeichen für späteren Verfall der *clausula* „Form“. Nur, warum sollte nicht auch eine Pause in einer späteren Version sekundär eingeführt worden sein, denn diese *clausula* entspricht ja gar nicht dem üblichen, schon durch *tenor*-Repetition betonten Gliederungsprinzip der späteren *clausulae*. Hieraus ergibt sich also kein Hinweis auf Alter der jeweiligen Überlieferung.

Dann findet sich eine dezidierte Tonrepetition auf dem höchsten Ton der Passage, der in der *clausula* selbst nur einmal gefunden wird, zu Anfang der nach der *clausula* erreichten Stelle im *organum purum*-Stil. Immel findet hier eine *intonation figure*, was wenig besagt, weil von einer typisch choralischen Intonation nicht gesprochen werden kann, sondern höchstens von einer Rezitation, aber eben auf höchstem Ton. Ob man allerdings den *organum purum*-Satz immer modal übertragen soll, steht zu fragen, daß hier gewisse Freiheiten für einen jeweiligen Komponisten bestanden haben, ist zu erwarten. Man wird daher auch hier keine Folgerungen für zeitliche Relationen ziehen können.

Was auffällt, ist lediglich, daß der Schluß sonst weitgehend gleich ist, also beide Versionen von einer gemeinsamen Quelle abstammen dürften; warum hier, bei Tonwiederholung im *tenor* eine solche Stelle, ein Abschluß im Haltetonstil als *cadential effect of the closing* angesehen werden soll, ist nicht erfindlich:

von *suspiria*, was Immel auf *an uninformed scribe*<sup>154</sup> zurückführen will, ib., S. 160. Angesichts der sonstigen Klarheit der Notierung, dem von Immel so dankenswert gezeigten engen Zusammenhang der Beispiele im Traktat mit dem klassischen Repertoire, scheint ein solches Urteil mit der Wirklichkeit nicht ganz kompatibel zu sein.

Daß ein Schreiber, der, vielleicht!, in einer gewissen Zeitnot oder Eile war, sich ausgerechnet die Mühe der Hinzufügung solcher Strichlein gemacht hätte, nur aus Nichtwissen, erscheint keine plausible Erklärung, denn irgendetwas müßte er sich dann ja gedacht haben. Betrachtet man die Setzung der Strichlein — daß auch hier irrtümlich gelegentliche Auslassungen vorkommen können, ist zu erwarten<sup>155</sup> —, so fällt auf, daß sie in der Oberstimme<sup>156</sup> jeweils nach dem Zielton einer modalrhythmisch interpretierbaren und wohl auch zu interpretierenden Note gesetzt wird: Die modale Bedeutung einer Ligatur wird sozusagen unterstrichen. In Hinblick auf den geregelten Gebrauch solcher *suspiria* in den klassischen Quellen und der Eindeutigkeit — wenigstens im Allgemeinen — der Bedeutung von Ligaturen muß eine solche Häufung natürlich als *superfluous* erscheinen; die Frage ist nur, ob man diesen klassischen Gebrauch ein-

Der Komponist hatte die Aufgabe, von der erreichten hohen Lage zum Einklang zurückzukehren, dies leistet er vielleicht in Anlehnung an choralische Stilprinzipien durch einen — insgesamt für den Choral stilistisch etwas zu schnellen — Abstieg zum Zielton, dem noch einmal ein Abstieg nach ausgleichender Gegenbewegung folgt. Daß die Tonwiederholung, fünfmal in der Traktatfassung statt zweimal in **F** dem von Immel gefundenen *cadential effect* widerspräche, ist nicht erfindlich, offenbar gelangt er zu diesem Schluß durch die nicht gerade passende Einführung des Begriffes *intonation figure*. Man kann sich ästhetisch das Vergnügen, den höchsten Ton vor dem Abstieg etwas länger auszuhalten, durch Tonrepetition, wie auch immer auszuführen, auch genauso gut als *cadential effect* vorstellen (hinsichtlich der Vorstellungen von Lug zur Tonrepetition wäre das Weiterleben solcher Praxis im mehrstimmigen Satz also auch zu beachten).

Und daß grobe Fehler bei der schriftlichen Wiedergabe der Melodie auftreten, dürfte ein Hinweis darauf sein, daß der Notator im Traktat mit einer gewissen Eile notiert hat, was durch andere Befunde vielleicht bestätigt wird; er schreibt kein Aufführungsmaterial, und wird auch nicht auf diese Weise potentiell korrigiert. Man wird daraus aber nur entnehmen können, daß eben abgeschrieben wurde (daß ein Autor derartige Fehler, Sekundversehen und Auslassen eines *tenor*-Tones, machen könnte, ist im Übrigen nicht mit Sicherheit auszuschließen).

Auch aus diesen Besonderheiten ist also kein wirklich eindeutiger Schluß auf zeitliche Relationen zwischen dem „klassischen“ Repertoire und der Überlieferung im Traktat möglich.

<sup>154</sup>Wie nun hat dieser *scribe* seine *Uninformiertheit* repräsentiert: Als Abschreiber könnte er eher sklavisch abgeschrieben haben, zumal wenn ihm nicht ganz klar war, was die Ligaturen bedeuten, denn es gibt keinen Grund, die so klaren modalrhythmischen Ligaturenfolgen nicht zu verstehen: Wer die Neumenschrift beherrscht — und der Anonymus bzw. sein Kopist versteht seine Stufe der Neumenschrift völlig —, kann nicht über die Neumenformen, sondern höchstens über die „Symmetrie“ der Neumenfolgen überrascht gewesen sein. Und gerade diese Symmetrie bietet sich zum Abschreiben geradezu trivial an; nur die Gruppen mußten notiert werden.

<sup>155</sup>Auch Immel selbst setzt eine *superfluous suspiratio mark*, wo keine auftritt, nämlich in den ersten *scandicus* der Oberstimme hinein, gerade da macht der Notator aber kein Strichlein, was mit der Neumierung kompatibel ist.

<sup>156</sup>Dieser Terminus soll trotz gelegentlicher Stimmkreuzungen mit dem *tenor* verwendet werden.

fach voraussetzen darf für eine zumindest nicht direkt mit diesem Gebrauch gleichzusetzenden Quelle.

Und da kann man auch anders schließen: Die Ligatur war in ihrer modalen Bedeutung, Repräsentant der Ordnung eines bestimmten *modus* zu sein, vielleicht nicht oder noch nicht so eindeutig, daß man auf weitere Kennzeichnung verzichten konnte, daß also selbst eine vom klassischen Repertoire selbstverständlich als erster *modus* erkennbare Ligaturenfolge nicht notwendig als solche verstanden werden mußte, weshalb man eben zusätzlich noch eine Fülle von Strichlein hinzugefügt hat — daß dies ein zwingender Hinweis auf spätere, „zersungene“ Entstehung des Traktats sein müsse, ist nicht ersichtlich.

Eine solche Lösung der Frage, warum sich der *uninformed scribe* eines derartigen Aufwands befeißigt, erscheint nicht von vornherein abwegig<sup>157</sup>.

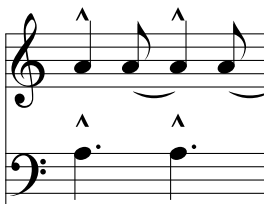
Damit aber kann auch verständlich werden, daß der Notator oder Autor auch nach jeder *longa* im *tenor* ein solches Strichlein setzt: Jeder solche Ton ist ja Zielton, nämlich an seinem Anfang; nur kann ein Strichlein natürlich bei einer Note nicht zwischen Anfang und Ende unterscheiden. Die Zeichensetzung erfolgt also — wenn man, wie naheliegt, den modalen Rhythmus auch bei dieser, nicht modal notierten Überlieferung als Gemeintes voraussetzt — in intuitiver Weise, eben nach jedem Ton, der in der Rhythmik ein Zielton ist. Rational gesehen entsteht damit die Absurdität, daß die Strichlein in beiden Stimmen nicht kommensurabel sind, obwohl sie natürlich so gemeint sind: In der Oberstimme schließen die Strichlein den Zielton, also eine *longa imperfecta* oder auch eine *brevis* (in der späteren Terminologie!) vom Folgenden ab, im *tenor* dagegen schließen sie die *longa perfecta* ab, metrisch rationalisiert erscheinen die Strichlein also jeweils generell um eine *brevis* gegeneinander verschoben, was man schematisiert so ausdrücken kann:



<sup>157</sup>Als falsch muß man die Setzung des Strichleins zu Ende des 1. Systems in der Übertragung von Immel sehen; die Rhythmik ist in den möglichen Grenzen eindeutig durch die Harmonik erkennbar. An dieser Stelle begegnen ja auch weitere Fehler, z. B. in dem Sekundversehen wie auch in der Zuordnung der Stimmen, notiert werden müßte wie in **F**, und es ist klar, daß bei einer solchen Häufung von Fehlern an einer Stelle diese nicht als repräsentativ angesehen werden kann.

Die Notierung einer *flexa* durch zwei alleinstehende Töne wäre noch verständlich, weil der Notator wie gezeigt im Grunde in ligierten Einzelnoten, von der Form einer *longa*, denkt, also eine Auflösung für ihn keinen besonderen Fehler bedeuten müßte. Im Zusammenhang mit dieser Fehlerhäufung aber wird man auch diese Besonderheit als Ausdruck eines Irrtums ansehen können, so daß diese Stelle letztlich nicht verwertbar zu sein scheint.

Wenn man die modale Ligatur des 1. *modus*, also *pes* oder *flexa* als *Auftakt-Betonung*, *Auftakt-Betonung* liest, was ja nicht ausgeschlossen ist<sup>158</sup>, so könnte man das, was der Notator des Traktats mit seinen Strichlein vielleicht gemeint hat, schematisch etwa so darstellen — es geht hier um eine hypothetische Erklärung einer Notation wohl modalrhythmischer Musik, die nicht typisch modalrhythmisch notiert ist (unter der Frage, ob hier vielleicht intuitive Notationsmöglichkeiten modaler Rhythmik vor der eigentlichen Modalnotation vorliegen könnten, oder ob die Deutung von Immel, daß hier nur eine „verkommene“ Version klassischer modalrhythmischer Notation vorliegt, die einzige Interpretationsmöglichkeit darstellt — nur, wie ist der Anonymus dann an diese Musik gekommen? Durch Hören oder Abschreiben?):



Daß dem Notator diese Diskrepanz nicht aufgefallen ist<sup>159</sup>, zeigt, daß ihm die rationale metrische Deutung der Ligaturen bzw. der von ihnen dargestellten modalen Struktur nicht recht

<sup>158</sup>Angesichts des Fehlens einer rationalen Theorie der Akzentalternation ist eine „Umdeutung“ einer — wesentlich oder zusätzlich — durch den Akzentfaktor bestimmten Rhythmik in eine Folge von Zeitquantitäten nicht von vornherein auszuschließen: Das Bezeichnete der Theorie muß nicht identisch sein mit den rhythmischen Elementen der Wirklichkeit, also dem Gemeinten.

<sup>159</sup>Insofern könnte auch die zunächst plausible Kritik von Lug an der Übertragung von Karp, *ib.*, S. 63, vielleicht doch relativiert werden: Karp überträgt eine systematische Folge von *2 li* — und auf diese Regelmäßigkeit kommt es an —, durchaus naheliegend im Sinne der Modalnotation als 1. *modus*, was dadurch noch gerechtfertigt erscheint, daß je zwei Töne der Oberstimme ein *e* n *e* m des *tenor* entsprechen; die Übertragung im Sinne einer *clausula* erscheint geradezu zwingend, zumal auch die Konsonanzlage recht gut damit übereinstimmt, was allerdings nicht bei allen Übertragungen Karps der Fall sein muß; vgl. etwa Eberlein, *Vormodale Notation*, S. 178; ein Beispiel, in dem wenigstens zu Anfang das Prinzip nicht ganz zu stimmen scheint; auf Eberleins Kritik ist noch einzugehen.

Nur, dies geschieht in einem *conductus*, also über einem mit Text versehenen *tenor*, was in der Ligaturensatzung in der Oberstimme dazu führt, daß je eine Einheit *2 li* genau über einer Silbe steht: Die Silbengrenzen haben damit die gleiche Funktion wie die Strichlein des Notators des *Vatikanischen Organumtraktats*! Dies hat zwangsläufig die Folge, daß der (modalrhythmisch so interpretierte) Auftakt eben auf den Anfang der Silbe fällt; in Bezug auf den *tenor* ergibt sich daraus zwingend, daß der (modalrhythmisch so gelesene) Auftakt, meist ein dissonanter Ton, jeweils auf den Anfang des betreffenden oder betroffenen *tenor*-Tons fällt.

Harmonisch wie modalrhythmisch resultiert daraus Unsinn, was nicht geschieht, wenn man, wie dies

bewußt gewesen sein kann. Er setzt — nach der angedeuteten Hypothese! — seine Zeichen nach rhythmischer Zusammengehörigkeit der Töne, was die Modalnotation fast ganz durch die Ligaturenfolgen allein tut: Die modale Automatik ist durch die Folge von gleichzähligen Tongruppen vollständig definiert; für den Anonymus kann das nicht gelten. Dies bedeutet aber, daß dem Notator des Traktats nicht notwendig Unwissenheit oder Mißverstehen zugeordnet werden muß, sondern daß er von dem Gemeinten her durchaus vernünftig notiert haben könnte: Rhythmisch Zusammengehöriges, in welchen melisch dafür aus der Konvention stammenden Ligaturen auch immer, wird von Strichlein zusammengefaßt. Daß dabei dieses Abtrennungs- oder Betonungszeichen jeweils am Ende, also in Bezug auf den Zielton notiert wird, stimmt mit der Bedeutung der Ligaturen in der üblichen Modalnotation überein. Nur, er könnte die klassische Ligaturverwendung in der ausgeprägten Modalnotation noch nicht gekannt haben, dies erscheint als einfachste Lösung der Diskrepanz der Überlieferung eines modalrhythmisch „klassischen“ Stücks in „falscher“ Notation — die, es sei betont, eine Vorform der Quadratnotation darstellt.

Nicht übereinstimmend erscheint also der Umstand, daß sich der Schreiber des Traktats offenbar nicht auf die Ligaturenfolge allein verläßt, die Ligaturen stellen für ihn wohl (noch) keine ausreichende Bezeichnung des eigentlich Gemeinten dar, also nutzt er andere Zeichenmöglichkeiten. Daß diese dann nicht mit graphisch identischen Zeichen in der klassischen Modalnotation hinsichtlich ihrer Bedeutung vergleichbar sind, ist nicht notwendig Zeichen einer peripheren

---

Karp tut, die Silbengrenzen einfach ignoriert, bzw. die auftaktigen Töne der modalrhythmischen Interpretation und der Harmonik entsprechend, gegen die Notation, der vorangehenden Silbe bzw. deren *tenor*-Ton zuordnet: Die Ligatur überbindet in dieser plausiblen Interpretation die Silbengrenzen, wogegen das Ligaturende, der betonte „Zielton“ des elementaren „Versfusses“ des 1. Modus, in die Silbe fällt, was man mit Darstellung der Silbe durch Buchstaben so darstellen kann:  $Ar - \overbrace{ce} - \overbrace{si} - \overbrace{de} - \overbrace{re} - a \dots$  Der Einwand von Lugs betrifft also den Umstand, daß man Ligaturen auf Silben beziehen müsse, was für den Choral und auch die nicht rhythmischen Ligaturen der weltlichen Einstimmigkeit gilt. Nur, wie hätte ein Notator eine gemeinte modalrhythmische Struktur darstellen und gleichzeitig dieses hier nicht mehr brauchbare Prinzip einhalten können? Dies wäre eine Unmöglichkeit. Damit wird aber sozusagen zum wiederholten Mal deutlich, daß Lugs Vorstellung einer einfachen *Aufspreizung* des von ihm behaupteten Schlußtonprinzips aller Neumen bzw. Ligaturen, inadäquat ist: Die modalen Ligaturen sind auch auf der Ebene der Zeichen etwas völlig anderes, haben einen neuen Sinn, der eben nicht durch die Tradition der Neumenverwendung zur Bezeichnung von Melismen, sondern von der Forderung der übergeordneten, selbständig existierenden Rhythmik bestimmt ist; und der besteht in der Gruppenbildung bzw. in der Wirkung des einzelnen, für den jeweiligen Modus typischen „Versfusses“ als rhythmische Einheit — und man muß doch sehen, daß diese Einheit die eigentliche rhythmische Elementarwirkung trägt, nicht der einzelne Ton, weshalb auch die Verwendung von Ligaturen/Neumenzeichen geradezu zwingend erscheint: Von der Tradition der Neumenschrift wird nicht der Sinn ligierter Töne, nämlich *Melisma*, übernommen, sondern allein der Sinn *zusammengehörige Töne*; es handelt sich bei der Modalrhythmik um eine autonom musikalische Erscheinung, nicht um ein auf Text und seine Silbe bezogenes Notieren von Tönen. Auch hier erweist sich Lugs Neuentdeckung als mit der Wirklichkeit nicht kompatibel.

Unfähigkeit zum Verstehen einer vorangehenden „klassischen“ Form der Modalnotation; es bleibt ja immer der Einwand, daß der Traktat bis auf ein Beispiel nur die einfachste Art von Diskantpartie oder Melisma kennt.

Auch in der zweiten von Immel identifizierten *clausula*, ib., S. 158 f., herrscht dieses Prinzip, ein Widerspruch scheint sich schon zu Anfang zu finden, wo die Folge *cdcch̃, aG, Gab ...* so notiert wird, die in modalrhythmischer Interpretation „betonten“ — so hier nur zur schnellen Orientierung — Töne sind *cdē, aG̃, Gab ...*, was sich modalrhythmisch klar übertragen läßt. Der Widerspruch liegt darin, daß der Ton *c* der ersten Gruppe „verlängert“ erscheint durch Tonwiederholung nebst Liqueszenz (oben gekennzeichnet durch *Tilde: h̃*). Dies weist darauf hin, daß der Notator des Traktats die Tonwiederholung nebst Liqueszenz nicht als sozusagen auftaktig empfunden haben dürfte, sondern als Teil der Betonung (also als Auflösung eines langen Zieltons)<sup>160</sup> — unter Voraussetzung dieser, partiell wohl adäquaten Interpretation des rhythmisch Gemeinten, das sozusagen hinter der Modalnotation steht.

Auch eine solche Denkweise scheint plausibel und muß daher nicht dem genannten Prinzip widersprechen. Sonst sind die Strichlein im Sinne dieses Prinzips sinnvoll gesetzt (man muß natürlich wieder die *scandici* adäquat als Ligaturen lesen).

Als wirklich ernstzunehmendes Argument für eine gegenüber dem üblichen Repertoire jüngere Entstehung kann nun angeführt werden, daß diese *clausula* die einzige im Traktat ist, die den *tenor* wiederholt, und zwar, ausweislich der Ligaturbildung und der Strichlein, in einer veränderten Rhythmik, einem im letzten Ton erweiterten 1. *modus*. Als Argument für eine spätere Datierung des Traktats gegenüber dem „klassischen“ Repertoire könnte dies angeführt werden, weil die Parallelfassung in **W**<sub>2</sub> sich ab dieser Wiederholung bis auf den Anfang unterscheidet, vor allem darin, daß der *tenor* bis auf eine 3li in *simplices* notiert ist. Die Oberstimme unterscheidet sich wesentlich. Muß man also die Version von **W**<sub>2</sub> als primäre, einfachere Bildung bestimmen, was die des Traktats eben als jüngere Fassung erscheinen lassen muß? Stellt das Beispiel im Traktat notwendig eine spätere Entwicklungsform dar, als sie die klassische Überlieferung kennt?

Betrachtet man nun den *tenor* der Fassung **W**<sub>2</sub>, so fällt nicht nur das einmalige Auftreten einer 3li auf, sondern auch die, weder durch Silbenwechsel, noch durch sonst etwas zu erklärende, Erscheinung eines einzelnen Tons, nach dem ein *suspirium* gesetzt wird, der *tenor* ab seiner Wiederholung lautet also *D C F, GFa, b, G G F G a, , a;* eine Folge, die für eine Deutung im fünften *modus* doch etwas auffallend erscheint (die *suspiria* werden durch Kommata, Ligaturen durch Zusammenschreibung wiedergegeben). Angesichts des Umstands, daß auch der Traktat hier ansatzweise modalrhythmisch interpretiert die Folge notiert *DCF, GFa, bG, Ga, a, G*, könnte man auch auf den Gedanken kommen, daß die einzige Ligatur im *tenor* von **W**<sub>2</sub>

<sup>160</sup>An sich ist ein *suspirium* nach einer Liqueszenz unpassend: Setzt man aber diese Strichlein, hier durch Kommata gekennzeichnet, als Hinweise auf die gemeinte Rhythmik, kann auch ein solches Strichlein seinen Sinn haben, auch wenn also die *plica/Liqueszenz* einen schnellen Tonübergang bedeutet. Die Tonrepetition muß man übrigens als solche lesen, selbst wenn man Lugs merkwürdigen Vorstellungen folgen wollte.

zufällig stehen geblieben ist, nämlich von einer ursprünglich im *tenor* genau wie die im Traktat verlaufenden *clausula*:

Auch die Oberstimme in  $\mathbf{W}_2$  fällt doch auf: *4li, 4li, si, 3li 2li 2li, 3li 2li+plica, 2li, si*. Die mittlere *si* fällt zusammen mit der abgetrennten *simplex* des *tenor*; mit einiger Mühe, d. h. freier Interpretation modaler Notation könnte man natürlich die Oberstimme der Fassung von  $\mathbf{W}_2$  in den 5. *modus* einpassen, nur die singuläre *3li* des *tenor* ist auch so nicht zu erklären, wie auch die Notation der Oberstimme. Wenn dann noch der Verlauf des „Kontrapunkts“ von dieser singulären Ligatur ab ganz verändert gegenüber der Fassung des Traktats ist, scheint die zuerst angesprochene These an Plausibilität nicht zu verlieren; man hat in  $\mathbf{W}_2$  eine, nicht ideale, Umgestaltung einer der Traktatfassung nahestehenden älteren *clausula* vor sich, eine Art von sekundärer Einbringung in modalrhythmische Notation.

Dies könnte auch erklären, daß  $\mathbf{W}_2$  den Anfang in einer klar zweiteiligen Form gestaltet, was die Traktatfassung nicht kennt. Derartige sekundäre Interpretationen gegebener Formen im Sinne „symmetrischer“ Gestaltung, sind geläufig und ein ziemlich deutlicher Hinweis auf nachträgliche Modernisierung; die Traktatform muß also nicht die jüngere, „avanciertere“ Form darstellen.

Ein weiterer ästhetischer Grund für eine eventuelle sekundäre Veränderung läßt sich anführen: Die Gestaltung der *tenor*-Wiederholung führt in der Traktatfassung zu einer starken Verkürzung der jeweiligen Dauern, nach Adam Riese ergibt sich eine Dauerrelation von 33:6 (modulo der notwendigen Veränderung bei der Überleitung zum Haltetonsatz). Man könnte von moderneren *clausulae* verstehen, daß eine solche Relation der jeweiligen Gesamtdauern nicht (mehr) gefallen hat, der Autor der Fassung von  $\mathbf{W}_2$  also versucht hat, durch einfache Mittel eine „Dehnung“ herbeizuführen. Man kann daher mit eher plausiblen Argumenten zum Gegenteil der Feststellung von Immel, ib., S. 162, gelangen, daß *the treatise may have derived from a relatively advanced state of this clausula*<sup>161</sup>.

Zumindest ergibt eine Betrachtung der Beispiele wie der Aussagen des Traktats keinen zwingenden Grund, dessen Entstehung nach der Abfassung der in den klassischen Quellen überlieferten *organa* und *clausulae* anzusetzen, d. h. die Möglichkeit einer relativ frühen Datierung ist mit Immels Argumenten nicht zu widerlegen. Dies aber kann wieder für die Frage nach eventuellen Frühformen oder weniger vollkommenen Formen der Modalnotation genutzt werden: Es ist nicht undenkbar, daß der Traktat gerade hinsichtlich der Notation ein Stadium erkennen läßt, das dem der klassischen Ausprägung der Modalnotation vorausgeht bzw. einen Blick auf ein solches früheres Stadium rekonstruieren läßt, also ein Stadium, in dem die Verbindlichkeit der regelmäßigen Ligaturfolgen noch nicht so als Regel gegeben war, daß nicht weitere Hilfsmittel als nützlich oder gar als notwendig empfunden wurden. Die Absurdität der

<sup>161</sup>Was die deutlich größere Sorgfalt des Traktats mit der Vermeidung von Tritonusintervallen angeht, also eine häufigere Setzung von *b*, so muß das auch nicht auf jüngeres Datum oder Peripherie deuten, sondern mag allein darin begründet sein, daß es sich um eine theoretische Schrift handelt, und der Autor das Tritonusproblem ja explizit angesprochen hat. Als Argument für eine relative Datierung ist dieser Sachverhalt also ungeeignet.



Setzung von senkrechten Strichlein in Art der späteren *suspria* jedenfalls kann nur eine Zeit erfunden haben, die sich über die mögliche und später durchgesetzte rationale, d. h. metrische Interpretation der Tonfolgen als Folgen genau bestimmter Zeitquantitäten noch nicht klar genug gewesen sein kann.

Auf ein Stadium, in dem die modale Notation noch nicht in der Art der klassischen Schrift normiert war, könnte auch die Freiheit in der Verwendung von Ligaturen weisen, die, weil ja die tonhöhenmäßige Bedeutung immer klar ist, nicht notwendig zwischen verschiedenen, sich spontan einstellenden Schreibalternativen unterscheiden muß, bzw. diese normierend eindeutig und bedeutungsmäßig verbindlich macht<sup>162</sup>.

Man kann also mit nicht zu sehr auf Hypothesen beruhenden Argumenten voraussetzen, daß der *Vatikanische Organumtraktat* eine frühere Schicht der Notation und der Satzweise der modalen Mehrstimmigkeit erkennen läßt. Auf die Besonderheiten wurde aufmerksam gemacht. Andererseits folgt aber auch, daß der Abstand nicht so groß ist, um daraus wesentliche Erkenntnisse zur Frage etwa des Grundes der dann erfolgten Normierung der Modalnotation bzw. überhaupt ihrer endgültigen Formulierung ziehen zu können. Was man wohl ableiten darf, ist ein Hinweis darauf, daß sich auf einer intuitiven Basis der Modalrhythmus sozusagen der Ligaturen zunächst adäquat bedient hat, also rhythmisch zusammengehörige Töne möglichst zusammengeschrieben hat; diese Möglichkeit bot die Tradition der Neumenschrift in sehr breitem Maße.

Man kann Vergleichbares auch schon in der Notation des St. Martial Repertoires finden, wobei natürlich wieder das Problem besteht, ob hier Einflüsse der Modalnotation vorliegen könnten, die dann aber ebenso intuitiv rezipiert worden sein könnten, also immerhin „funktioniert“ haben. Wie oben angesprochen, Anm. 159 auf Seite 769, handelt es sich um einen autonom musikalischen Sachverhalt, der so notiert wird, der deshalb auch von vornherein gerade nicht mit der Funktion von Neumen, silbische Melismen, oder, im Choral, größere Melismengruppen, darzustellen identifiziert oder von ihr abgeleitet werden kann.

---

<sup>162</sup>Daß die *superfluous suspria* Immels nicht gerade Zeichen von Nachlässigkeit oder Ignoranz sein können, beweist neben ihrer Sinnhaftigkeit schon die Fülle ihres Auftretens. Daß auch dies ein Argument gegen die Vorstellungen von Lug sind, sei nur bemerkt: Bei einer allgemein verbindlichen Bedeutung, daß der Schlußton einer Ligatur betont, lang oder dergleichen ist, wäre die Mühe des Notators der Beispiele im Traktat unverständlicher Beschäftigungsdrang sozusagen aus manuellem Betätigungszwang. Dazu aber scheint der Autor doch wohl zu ernsthaft und erkennbar zu eilig vorzugehen. Außerdem beweist das erwähnte Beispiel mit Tonwiederholung und abschließender Liqueszenz zu Genüge, daß nicht einfach jeder Endton einer Ligatur solche Eigenschaften haben kann. Wenn der Notator es für notwendig hält, die wohl betonten Töne zusätzlich zu ihrer ligierten Schreibung durch senkrechte Strichlein zu kennzeichnen, kann dies nur bedeuten, daß ihm die Ligaturen nicht als ausreichend klare graphische Zeichen der Modalrhythmik, speziell des 1. *modus* erschienen sein können — als eine Art Taktstrich in einem partiturmäßigen Sinne funktionieren die Strichlein wenigstens nicht, da hätte eine größere Sorgfalt der graphischen Zuordnung etwas leisten können. Und andere *modi* als der erste kommen bezeichnenderweise nicht vor, auch nicht gerade ein Zeichen besonders später Entstehung.

Weshalb auch der Ansatz von Eberlein, *Vormodale Notation*, S. 177, nicht ohne Möglichkeit eines Einwands ist: *So bleibt als Beleg für die rhythmischen Implikationen der vormodalen Ligaturen einzig und allein die Konsonanzbehandlung in mehrstimmiger Musik* — nur, warum sollte die Ligaturbenutzung in bestimmten mehrstimmigen Sätzen nicht von sich aus Eigenheiten entwickeln können, d. h. warum sollten nicht bestimmte Bedürfnisse der Mehrstimmigkeit besondere Konstellationen und Funktionen einer neuen, eigenen Nutzung der graphischen Möglichkeit *Ligatur* hervorgebracht haben, vor allem, wenn eine *rhythmische Implikation der vormodalen Ligaturen* nicht nachweisbar ist, sondern nur der Neumentradition „diametral“ widerspricht<sup>163</sup>. Die Vorstellung, daß in der Neume, im Neumenzeichen an sich sozusagen a priori die modale Rhythmik bzw. deren Element, der „Versfuß“, enthalten sei, in der jeweils einzelnen Neume, was dann ebenso notwendig eine entsprechende Bedeutung bereits oder auch im einstimmigen Gebrauch der Neumen haben „müßte“; letztlich bekäme man eine neue Rhythmik des Chorals in der Zeit des 12. Jh., die nur den Angaben der rhythmischen Schriften radikal widerspricht und damit nicht eine rhythmische „Planisierung“ voraussetzt, sondern einen radikalen Rhythmuswechsel und zudem noch den Verlust des rhythmischen Bezeichneten nicht beachtet. Zu beachten ist doch auch: Die Gruppenbildung im modalen Rhythmus ist klar ein Grundprinzip, der elementare Wirkungsfaktor dieser Rhythmik. Es wäre eher zu fragen: Was für eine Möglichkeit der Notierung hätte man, auch nur rein intuitiv für einen solchen Rhythmus eigentlich finden können oder sollen, als die Nutzung der Ligaturen? So muß man fragen, nicht aus einer unbeweisbaren, ja nicht plausiblen angeblichen „Natur“ der Neumenzeichen ein Schriftsystem für einen ganz neuen und absolut selbständigen musikalischen Rhythmus abzuleiten versuchen. Die naive Identifizierung von Zeichen und Bezeichnetem und auch noch Gemeintem mag musikwissenschaftlich keine Bedenken erregen, wissenschaftlich scheint sie doch nicht gerade als sinnvolle Methode.

Insofern ist auch Eberleins Kritik an Karps Übertragungsschematismus von einer eigenen „Logik“, ib., S. 178: *Diese Übertragung kann nicht richtig sein: Wäre die Länge und metrische Stellung einer Note einzig von ihrer Konsonanz, nicht von ihrer Stellung innerhalb der Notengruppe abhängig, so hätte sich die von Karp so überzeugend demonstrierte Regelmäßigkeit bezüglich der Stellung von Konsonanzen innerhalb von Notengruppen nicht herausbilden können. Eine Summierung der Konsonanzen an den Gruppenenden läßt sich nur dann erklären, wenn*

<sup>163</sup>Daß man sich über die Rhythmik stärker melismatischer, organaler Partien, die keine Regelmäßigkeit aufweisen, nur höchst spekulative Gedanken machen, nicht aber rhythmisch eindeutige Übertragungen anstreben sollte, wird durch die Lektüre des *Anonymus La Fage* erkennbar, wenn er zum *organum* schreibt, ed. Seay, S. 35, 11 (*Annales musicologiques* V, 1957, S. 13 ff.): *Organum autem non aequalitate punctorum, sed infinita multiplicitate ac mira quadam flexibilitate cantui suo concordat in aliqua ... consonantiarum ... et inde modulando vel lascivendo, prout oportuerit et organizator voluerit, vel ascendere superius vel inferius descendere ....* Die Diskussion derartiger Übertragungen und auch die Folgerungen von Eberlein, *Vormodale Notation*, S. 184 ff., können kaum einen Verbindlichkeitsgrad fordern, der höher wäre als alle anderen bisherigen Versuche, also keinen. Bemerkenswert ist, daß der Anonymus ohne die Modalrhythmik irgendwo explizit anzuführen von *musica plana* spricht. Nun, darüber gibt es ja Gedanken.

das Gruppenende per se rhythmisch herausgehoben ist. ..., was in der konkreten Komposition zu amüsanten Dissonanzen führen müßte. Natürlich *summieren* sich die Konsonanzen nicht *an den Gruppenenden*, sondern häufen sich, angeblich, statistisch an den betreffenden Stellen — nur, auch wenn dies das Ergebnis der rhythmischen Faktur dieser Musik gewesen sein mag, warum sollte diese rhythmische Faktur denn eigentlich „in“ den Neumen „stecken“ und nicht eben in der übergeordneten rhythmischen Faktur; die Notation ist doch nicht Träger, sondern Zeichen für das Bezeichnete und für das Gemeinte (die Relationen wurden oben angedeutet). Wenn man Karpss Ergebnisse wirklich als zutreffend annehmen will, ergibt sich: Entweder bestimmt die Harmonik allein die Ligaturschreibung dadurch, daß sie die zusammenschreibbaren Töne entsprechend ligiert, oder es gibt eine übergeordnete Rhythmik, die das in der Modalnotation normierte Verfahren ansatzweise und vage vorwegnimmt, die, angeblich, rhythmisch herausgehobenen Töne so mit anderen zusammenschreiben läßt, daß eine Art Auftaktigkeit entsteht, die den jeweiligen Zielton dann als Ergebnis des übergeordneten Rhythmus auch noch konsonant macht — mit den Neumenzeichen selbst hat das nur insofern zu tun, als diese die entsprechende Möglichkeit der Gruppenbildung von Noten anbot, rhythmisch natürlich völlig neutral.

Warum eigentlich sollte sich aber nicht auch allmählich, wie schnell auch immer, eine Konvention herausgebildet haben, die die ja meist *2li* Folgen im mehrstimmigen Satz in der Weise verstanden hat, daß man die Folge *Dissonanz – Konsonanz* bzw. die entsprechende minimale Melismatisierung des strikten *discantus* — der *Anonymus La Fage* macht die Unterscheidung eindeutig, was man auch bei der *Discantus positio* beachten muß — ligiert notiert und nicht die Folge *Konsonanz – Dissonanz*. Damit ist noch überhaupt keine rhythmische Funktion der Neume an sich gegeben, sondern nur die Entscheidung, Dissonanzen in Durchgängen als zur Konsonanz gehörig zu verstehen, nicht umgekehrt. Mit einer *per se rhythmischen* Bedeutung muß das nicht verbunden gewesen sein; auch dies ist zu bemerken, bevor man urteilen kann.

Was man nun an Karpss Übertragung zunächst feststellen kann, ist die wohl korrekte Hypothese, daß die Töne des *cantus* im *discantus* gleichlang angesetzt werden können. Ob man sie tatsächlich als punktierte Viertel setzt, sie also dem modalen Rhythmus annähert, kann man bezweifeln. Man erhielte dann genauso plausible Folgen von gleichlangen Tönen, notwendig mit halber Dauer, im *discantus*. Weil hier eine Entscheidung ausgeschlossen ist, das Prinzip sich aber auch nicht ändert, braucht man hier keine weitere Diskussion. Mit der Folge gleichlanger Töne im *cantus*, in der eindeutig nicht ornamentierten Stimme, ist ein Grundmaß vorgegeben, an dem sich jeder Sänger eines *discantus* leicht orientieren konnte, und darauf weisen auch einige Aussagen der Theorie.

Mit diesem Maß aber sind auch die möglichen Konsonanzen weitgehend vorgegeben, daß Dissonanzen ertragen werden können, z. B. aus übergeordneten melischen Gründen — schon Johannes Cotto verweist auf derartige Möglichkeiten — liegt nicht nur nahe, sondern wird von den Beispielen belegt. Damit aber war ein Klanggerüst gegeben, das auch im Fall der Improvisation in der Vorstellung wirksam sein konnte. Wenn sich nun daraus, übrigens in Befolgung der Trennung zwischen *organum* und *discantus* des *Anonymus La Fage*, eine weitgehend zweitönige „Melismatik“ — in Hinblick auf den *tenor*, damit aber auch bei *conductus* melismatisch in

Bezug auf den Text — als Konvention bildet, bleibt ja nur die Möglichkeit einer Schreibung in zweitönigen Ligaturen, in *pes* oder *flexa*, denn wie anders hätte man eigentlich schreiben sollen? Auch hier sollte zwischen Zeichen, Bezeichnetem und der eigentlichen Wirklichkeit, dem Gemeinten unterschieden werden.

Wenn sich da nun die Konvention entwickelt haben sollte, daß sich die Ligaturschreibung in der Oberstimme nicht strikt nach dem Notationsprinzip der Neumen richtet — nämlich Beachtung der Silbengrenzen als einziger Grund für eine ligierte Schreibung —, so wird klar, daß hier ein eigenes Prinzip die Neumenverwendung geregelt haben müßte, also gerade nicht ein Grundprinzip der Neumenschrift, sondern ein durch die, ja wohl auch recht neue Situation der Mehrstimmigkeit erklärbares neues Prinzip; so ausgeschlossen ist das ja auch nicht. Und die Konsonanzverteilung weist ziemlich deutlich, wenn eben auch nie absolut beweiskräftig<sup>164</sup>, darauf.

Dafür muß also der Grund gesucht werden, der nur entweder, wie dies in der Modalrhythmik klar der Fall ist, in einer übergeordneten Rhythmik, in rhythmischen Schemata liegen kann, in einer Rhythmik, die sich ihre Notation, die Zusammenschreibung zwangsläufig aus den verfügbaren Möglichkeiten wählen muß, oder das Erleben der diskantil schwach ausgezierten Mehrstimmigkeit „Note gegen Note“ (ein anachronistischer Ausdruck) des *discantus* müßte sich z. B. in einem Erleben von Ziertönen als zur Konsonanz hinführend, statt von ihr wegführend, überleitend, bzw. nicht oder weniger deutlich von ihr ausgehend äußern, was sich dann ebenfalls der gegebenen graphischen Mittel bedienen müßte, und denen ihren Sinn, ihr neues Bezeichnetes verleiht, warum sollte ausgerechnet die Notation das Gemeinte direkt bestimmen und nicht von einem bestimmten Bezeichneten so aus den Möglichkeiten ausgewählt worden sein? Letzteres ließe dann selbstverständlich und ohne Schwierigkeit im entsprechenden Fall auch andere Interpretationen zu, nämlich „korrekte“ Syllabik, was eben Ausgehen von der Konsonanz

<sup>164</sup>Voraussetzung für derartige rhythmische Interpretationen wie die von Karp bleibt immer nur der sozusagen vorwegnehmende Rückgriff auf die Modalnotation, deren Rhythmus natürlich neben der entsprechend notierten Mehrstimmigkeit existiert haben dürfte; nur dann handelte es sich durchgehend um den übergeordneten Rhythmus und seine notationsmäßige Darstellung — was grundsätzlich die Frage aufgibt, ob hier nicht etwa auch Einflüsse vorliegen könnten, so daß die Meinung, hiermit sicher frühere Formen der Mehrstimmigkeit gefunden zu haben, nicht so sicher erscheint, wie dies einfach vorausgesetzt wird. Man könnte hierzu beachten, daß Johannes von Salisbury im *Policraticus* die abscheulich weltlichen, *pruritus lumborum excitans*, Wirkungen sogar der Musik der Kirche seiner Zeit geißelt, worauf übrigens Verf. zuerst hingewiesen hat. Und daß die Entstehungszeit der modalen Mehrstimmigkeit keineswegs sicher bestimmt werden kann, ist es, in Anlehnung an Stäbleins betreffenden Beitrag, gar nicht so sicher, daß nicht etwa viele von Karp vorgestellte Beispiele sozusagen periphere Rezeptionen der modalen Mehrstimmigkeit sein könnten; dann wird die ganze Argumentation unhaltbar. Daß z. B. die, in Vergleich zu avancierten *clausulae* der Nôtre Dame Mehrstimmigkeit recht zurgückgebliebenen Kompositionen des *Codex Calixtinus* notwendig sehr viel früher entstanden sein sollten als die modale Mehrstimmigkeit, müßte Eberlein in seiner erstaunlichen Neubewertung aller bisherigen musikwissenschaftlichen Erkenntnisse dann schon etwas näher erläutern, *Vormodale Notation*, S. 182 ff. (*Anonymus 4* ist ja wohl doch kein so hervorragend geeigneter Zeuge für die Zeit des frühen 12. Jh.).

bedeutete. Unmöglich ist doch eine solche Interpretation nicht.

Es ist somit keineswegs sicher, daß ausschließlich ein rhythmisches Prinzip, ausgerechnet auch noch der Zeichen, zu der beschriebenen, vorwiegenden, nicht absoluten, Konvention der Ligatursetzung geführt haben muß: Die melodischen „Ziertöne“, also die Töne in *2li*-Folgen, die seltener konsonant, häufiger dissonant sind als die anderen, sind ja keine reinen Durchgangstöne, sondern haben oft genug etwas wie motivische Bedeutung; sie können zur Bildung von Sequenzen führen u. ä. (man betrachte nur die Folge *aG GE FD DC* in Eberleins Beispiel, ib., S. 178, eine durchaus an die polyphonen Spielereien mit Gestaltbildung wie Sequenzen erinnernde „symmetrische“ Bildung). Damit aber steht doch auch keineswegs fest, daß gerade diese Töne besonders kurz vorgetragen worden sein müssen; warum sollte nicht ein äqualer Rhythmus, der die Notationskonvention aus harmonischen Gründen, wie oben gesagt, generiert, die aber gerade aufgrund der rhythmischen Invarianz der Neumen *per se*, auch gelegentlich anders notieren kann, Grundlage der Ausführung sein, warum sollten Vorhaltsbildungen, wie sie ja auch in der modalen Mehrstimmigkeit gar nicht so selten sind, nicht auch möglich gewesen sein? Also so einfach liegen die Dinge auch hier nicht, um erneut auf Meister Jacques aus Zürich zu verweisen.

Als einzige Frage zur Entstehung bzw. zunächst phänomenologischen Begründung der Modalnotation in Relation zu der, schließlich einzig verfügbaren, traditionellen Neumenschrift, nun natürlich in der Form der Quadratnotation, die kein rhythmisches Bezeichnetes hatte, könnte und müßte daher formuliert werden, warum in der Modalnotation gerade Auftakt-Betonung als sozusagen besonders zusammengehörig angesehen wurden, und nicht die ja auch mögliche umgekehrte Folge, die die „Nichtbetonung“ sozusagen als Folge der Betonung ansieht — natürlich immer unter der Voraussetzung, daß überhaupt eine derartige Betonungsdeutung dem Gemeinten entspricht, was hier aus Verständigungsgründen einfach vorausgesetzt werden soll — auch hier sollte man Zeichen, Bezeichnetes, hier nur die Zeitquantitäten, und Gemeintes, die rhythmische Wirklichkeit einmal unterscheiden, um nicht dauernd die Ebenen zu verwechseln! Darauf eine endgültige Antwort geben zu wollen dürfte unmöglich sein; sie aus irgendeiner Eigenschaft der Neumen a priori ableiten zu wollen, ist angesichts von deren Tradition ausgeschlossen<sup>165</sup>. Ersichtlich müßte die Beantwortung einer solchen Frage in Bereiche der Psychologie hineinführen,

<sup>165</sup>Und angesichts der relativen Seltenheit des 2. *modus* in der Praxis kann durchaus gefragt werden, ob hier nicht doch ein Resultat erst der beginnenden Rationalisierung vorliegt, die die modale Rhythmik als metrische Folgen formalisiert und damit abstrakt verfügbar macht, mit der entsprechenden Erweiterung der Möglichkeiten. Daß man als rhythmischen Wirkungsfaktor der Modalrhythmik nicht allein das von der Theorie Bezeichnete, die beiden Zeitquantitäten und Maße *ultra mensuram* zur Erkenntnis bzw. zum Bestimmen der Natur des rhythmisch Gemeinten verwenden darf, ergibt sich z. B. aus der Existenz rhythmischer Dichtung; der Generator der jeweiligen Silbenzahl und der Reimstruktur muß in modalrhythmischer Setzung, z. B. im *conductus* nicht die Ordnung von Wortakzenten bestimmt haben, kann aber sehr wohl akzentrythmischer Natur gewesen sein. Wesentlich ist die Existenz eines solchen Prinzips überhaupt, das eben möglicherweise doch mit Akzentalternation als wesentlichem rhythmischen Faktor arbeitet, aber natürlich nicht die Wortakzentfolge bestimmt haben muß. Daß der wesentliche Effekt der Modalrhythmik vergleichbar auch auf dem Akzent beruht haben kann, wird nicht

was aber mangels Vertretern der damaligen Musik kaum zu besseren Ergebnissen führen würde als Riemanns Rhythmusdogmatik. Musik als partiell ästhetisch, gefühlsmäßig bestimmte Erscheinung hat zwangsläufig derartige Teile, die hinzunehmen sind, zumal sie auch noch von zentraler Bedeutung sind: Die eigentliche Wirkung von Musik, ihre Existenzgrundlage, das sinnliche Erleben musikalischer Effekte, ist rational nicht zu fassen.

Nur, eine entsprechende Wertung der, eventuellen, Erlebens der Folge *Auftakt – Betonung* als zur Zusammenschreibung führender Wirkungsfaktor ist nicht ohne Plausibilität, sie ist sozusagen elementar sinnlich nacherlebbar, und, was nicht weniger bemerkenswert erscheint, sie stellt eine äußerst brauchbare Hilfe bei der Übertragung der meisten *clausulae* dar. Als zunächst wohl intuitive Entscheidung hat sich die entsprechende völlig neue Verwendung der Ligaturen als so natürlich erwiesen, daß sich dieses Prinzip auch sofort durchgesetzt hat. Vielleicht kann der *Vatikanische Organumtraktat* einen Hinweis darauf geben, daß sich das Prinzip relativ schnell durchgesetzt hat, also eine Erfindung ist, vielleicht nicht gerade einer Haasschen *chant community* oder vielleicht *notation community*, sondern eines einfallsreichen, geistig produktiven Komponisten oder Notators; eine Erfindung, die sich dann sehr schnell durchgesetzt hat, eben weil sie intuitiv direkt nacherlebbar ist. Die Rationalisierung, vor allem durch Johannes de Garlandia, macht daraus dann eine brauchbare und vor allem rationale Notation des Phänomens des Rhythmus, natürlich erst noch gebunden in der sehr eingeschränkten Art des modalrhythmischen Automatismus. Klar ist aber, unabhängig von allen diesen Fragen, daß die modale Rhythmik die verfügbaren Neumen, genauer deren Möglichkeit, Ligaturen zu schreiben, Tongruppen durch einzügige Bildungen graphisch anschaulich anzugeben<sup>166</sup>.

---

dadurch zur unmöglichen Deutungshypothese, weil die Theorie von Johannes de Garlandia und anderen ausschließlich von Zeitquantitäten spricht: Welche andere Möglichkeit gab es, wollte man rational über Rhythmus sprechen? Für den Akzent jedenfalls gab es keine Möglichkeit einer rationalen Bestimmung. Übrigens, auch die entsprechende Bewertung des Taktes hat ja bis zu ihrer systematischen Notierbarkeit einige Zeit gebraucht, was wohl niemanden zur Vorstellung führen kann, daß man Akzentrhythmik überhaupt nicht gekannt haben kann. Getanzt wurde z. B. auch in der Zeit der Modalnotation. Näheres zu dieser Frage in Zusammenhang z. B. mit den Angaben von Dichtungslehren zur rhythmischen Dichtung kann man in der Arbeit des Verf. über Antikenrezeption in der westlichen mittelalterlichen Musikkultur demnächst finden.

<sup>166</sup>Auch da handelt es sich um eine Art der intuitiv sofort verständlichen, direkt in rhythmische Empfindung umsetzbare *Anschaulichkeit*, die von M. Haas noch weniger beachtet wird als die der Phrasierung in der ursprünglichen Neumenschrift; ja, der Begriff der *Anschaulichkeit* hat schon mehrere Seiten, die man beachten sollte, will man die musikalische Bedeutung und Anwendbarkeit eines solchen Wortes erörtern: Die Zusammengehörigkeit von mehreren Tönen wird durch die Ligaturen direkt analog und anschaulich wiedergegeben. Auch der Bindebogen ist in dieser Hinsicht doch „anschaulich“, er faßt irgendwie als zusammengehörig verstandene Töne graphisch als Notenligaturen zusammen: Nachdem durch die Rationalisierung von Johannes de Garlandia die Ligaturen ein rhythmisches Bezeichnetes hatten, war deren Nutzung als Phrasierungszeichen eben nicht mehr nutzbar.

### 3.2.3 Was soll man machen mit nichtmodalen Ligaturen in Motetten und Klauseln

Natürlich ist die angesprochene Lösung der Frage einer der Modalrhythmik angemessenen Notation durch Verwendung von Ligaturen zur Darstellung der — nun rhythmischen — regelmäßigen (!) Zusammengehörigkeit von Tönen, ihrer auch graphischen Zusammenschreibung, nicht schon eine voll ausreichende rhythmische Notation, schließlich notiert sie nicht quantitative Einzelwerte, sondern nur die Gruppen, eben in Art von Versfüßen, und damit die gemeinte Rhythmik nur indirekt: Die Modalnotation jedenfalls hat noch nicht die analytische Rationalität wenigstens als Denkmöglichkeit, die mit der Festlegung auf metrische Quantitäten gegeben ist. Diese Rationalisierung leistet Johannes de Garlandia. Dann kann ein einzelner Ton auch zeitquantitativ einzeln, als einzelne Zeitdauer bestimmt werden, ganz analog zur Tonhöhenbestimmung, die in der Liniennotation jedem Ton seine eindeutig gemeinte Tonhöhe zuweist — auch die adiastematische Notation läßt ja nur (gerichtete) Bewegungen erkennen, mit Guido formuliert *motus*, die von Ton zu Ton führen. Die (vage) Tonhöhe ergibt sich als Relation zu einer anderen, eben durch die komplexe Neume (oder Zusatzbuchstaben, auf die es hier nicht ankommt). Johannes de Garlandia leistet im Bereich des Rhythmus die vergleichbare Rationalisierung, die die frühere Theorie für die Diastematik geleistet hat.

Wenn also etwa in über die Zerlegung von *longae* in *breves* hinausgehenden Arten von *fractiones modi* andere, nicht der modalen Schematik direkt unterworfenen Bildungen auftreten, dann muß sich, wie eben in den ornamentalen Werten, eine Vagheit einstellen, d. h. sowohl Zeichen als auch Bezeichnetes für den Einzelwert fehlen (noch; hier ist Johannes de Garlandia an die Vorgabe und wohl auch den Modalrhythmus selbst gebunden): Die Gruppenbildung gilt nur für die Grundwerte, die Träger der „Versfüße“! Die Verwendung der gegebenen Notationszeichen ist aber nicht veränderbar, da man diese und keine andere Notation hat — von Buchstaben abgesehen, die hier natürlich keine Anwendung finden konnten.

Nun gibt es in der Textierung von *clausulae* oder dann auch von ohne Klauseln wahrscheinlich neu komponierten „Vormotetten“ auch gewisse poetische Verstöße gegen das Prinzip einer vollständig syllabischen Textierung. In der Motette *MO* Nr. 131, findet man im Triplum zu Ende die Versfolge: *Ains m'escondis sans faintise Qu'a tort ne soie blasmés, No encopés De controvéé vantise*. So strikt der Textierer sonst dem genannten Prinzip folgt, auf *faintise* ebenso wie auf *vantise* wird die betonte Silbe auf einen ganzen Takt, also auf den Anfang eines *ordo* des 1. *modus* gesungen. Grund für diese Sonderheit dürfte es sein, daß die anderen Verse im *triplum* alle akzentuiert, männlich, schließen, nur diese beiden, also der Reim des Schlußverses, Pänultima Betonung aufweisen. Was der Textierer dabei gemacht hat, fällt allerdings nicht aus dem Rahmen der Modalrhythmik heraus: Er verwendet etwas, das man mit W. Apel als *extensio modi* bezeichnen könnte, statt der Textierung des 1. *modus* wird einfach eine ganze rhythmische „Silbe“, eine (perfekte) *longa* verwendet, wie sie der *tenor* vorgibt; es wird sozusagen eine modalrhythmische Elementareinheit beim Textieren übergangen, textiert wird nicht *longa + brevis*, sondern der entsprechende Gesamtwert, also eine *longa perfecta*, wenn man die

Terminologie der Theorie, z. B. hier Francos, anwendet.

Der Widerspruch zum genannten Prinzip liegt nun darin, daß die Musik hier keineswegs ebenfalls eine *longa perfecta* notiert, sondern im ersten Modus weiterläuft, also *brevis longa* als Melisma erscheinen: Der Textierer/Dichter, nicht die Musik faßt also zusammen, vielleicht, um der Eigenart des Reims vortragmäßig eine Entsprechung zu schaffen. Da er ganz im Rahmen der modalen Werte bleibt, ist dies notationsmäßig wie rhythmisch ebenso unproblematisch wie die Textierung eines in den 6. *modus* aufgelösten 1. *modus*. Es liegt keine *fractio modi* vor. Man kann Vergleichbares oft genug finden, nicht immer aus erkennbaren Gründen der Textform, wie z. B. in Nr. 42 aus der gleichen Hs., wo der Vers *Que ja ne m'en partirai* die letzten zwei Silben als *longae perfectae* vertont, obwohl die Musik die letzte *longa* in drei *breves* aufgelöst hat (Ornamentierung der Klausel zum *tenor*). An anderen Stellen textiert der Dichter ganz selbstverständlich auch reine *breves*-Folgen (soweit wie Petrus de Cruce geht er also noch nicht). Aber auch dies geschieht ersichtlich ganz im Rahmen der modalen Rhythmik. Daraus geht hervor, daß ein poetischer Textierer, vielleicht manchmal nur aus Not, ausreichend viele Silben für die Töne, d. h. hier die elementaren rhythmischen Ereignisträger<sup>167</sup> zu finden, auch von sich aus Einheiten im Rahmen der Modalrhythmik bilden kann, wie etwa die „Zusammenziehung“ eines Versfußes des 1. *modus* auf nur eine Silbe, wodurch sich trivialerweise ein Melisma ergibt. Wahrscheinlich ist auch, daß bei entsprechender Not in sozusagen entgegengesetzter Weise — zu viele Silben — der Textierer, der sicher oft genug auch der Komponist der musikalischen Form war, eine *longa* aufgelöst hat, um die Silben unterbringen zu können. Immerhin ist zuzugestehen, daß die Textierer sich doch im Allgemeinen anzustrengen scheinen, eine wirklich silbische Textierung zustande zu bekommen.

Eine etwas amüsantere solche Bildung kann man in den Beispielen von W. Apel, *Notation der polyphonen Musik*, S. 508, 43., finden. Das *triplum* der Motette *Dies je; Amors qui m' a pris; Et super* textiert regelmäßig den gegebenen 1. *modus*, d. h. pro *pes* bzw. „Versuß“ findet man zwei Silben. In einem Takt aber findet man drei Silben, „dafür“ hat der folgende Takt nur eine Silbe.

Natürlich fragt man sich, warum der Textierer eine solche Verschiebung wählt, die ja durch die Ligierung klar angezeigt ist. Die Antwort ergibt sich recht einfach aus dem Umstand, daß eine Tonwiederholung vorliegt, der Verfasser des Textes also kein Melisma mit Tonwiederholung wollte. In Hinblick auf die Bedeutung der Tonwiederholung für Lugs Vorstellungen läge hier also ein Anlaß zu weiteren Erkenntnissen vor, auf deren Rekonstruktion hier verzichtet werden kann. Von Interesse ist höchstens die durch die Silbenverschiebung notwendige Ligatur, ein skalischer Abstieg von vier Tönen, der modalrhythmisch eigentlich nicht zu deuten ist, obwohl höchstens ein einziger Ton in dieser Gruppe als *fractio modi* interpretiert werden kann.

Tatsächlich könnte man Apels Übertragung aber auch z. B. so interpretieren, daß nur der

<sup>167</sup>Dies ist keine übermäßig „geschwollene“ Ausdrucksweise, sondern soll nur darauf hinweisen, daß die Einzelelemente (noch) nicht für sich „fähig“ waren, das rhythmische Schema zu bilden, dies leistet nicht der Einzelwert, sondern die elementare Gruppe, der „Versfuß“, also das, was eine 2li im 1. Modus bezeichnet.



letzte Ton des viertönigen *climacus*, eigentlich also ein *climacus subpunctatus*, als *longa* gedeutet wird, und die anderen drei als Repräsentanten der *brevis* des 1. *modus*, dies würde vom Satz her sogar korrekter erscheinen. Nur, eine Entscheidung ist unmöglich — eben weil die Notation des modalen Rhythmus nicht aus einzelnen Ligaturen ablesbar ist bzw. sich darin nicht direkt ausdrückt, sondern nur in der Regelmäßigkeit der Folge bzw. der Möglichkeit *fractiones modi* auf solche Regelmäßigkeiten zurückzuführen, d. h. auf die regelmäßige Folge von Gruppen dieser Art, also der Art von *brevis + longa*, die durch die der Melodik entsprechende Ligatur dann auch graphisch ausgedrückt werden kann, sozusagen zu projizieren.

Dies bedeutet aber, daß selbst in einem Fall, der nur einen einzigen Ton einer *fractio* beinhalten muß, eine Entscheidung über den Rhythmus aus der Ligatur nicht möglich ist, letztlich kann und muß man ihren notwendigen rationalen metrischen Wert — die Bestimmung der Zeitquantitäten — nach Gefühl bestimmen; ein vielleicht nicht ganz befriedigender, aber mit der Charakteristik der Modalnotation vollständig kompatibler Sachverhalt. Völlig klar ist nur der Gesamtwert der Ligatur, *brevis + longa*: Die Ligaturen sozusagen innerhalb einer solchen Gruppe, wenn mehr Töne in der entsprechenden rhythmischen Einheit gefordert sind, zeigen nichts Rhythmisches an, abgesehen von der („zu“ großen) Anzahl von Tönen.

Von Interesse für die Freiheit von textierenden Dichtern kann auch die 51. Motette aus *Montpellier* sein, *Conditio Nature; O natio nephandi; Mane prima sabbati* (keine Klauselquelle bekannt). Der Dichter textiert (auch hier wird das *triplum* betrachtet) durchgehend dem verwendeten 3. *modus* entsprechend, also drei Silben pro modalem „Versfuß“, drei Silben pro Takt. Nur an einigen Stellen notiert er ein sogar ziemlich umfangreiches, drei *longae perfectae* dauerndes, Melisma. Dies begegnet als Anfang, dann wieder nach 21 modalrhythmischen *pedes*, also im 23. Versfuß, und wieder im 43. Versfuß; jeweils nach Generalpause. Daß hiermit ein Merkmal der Gliederung gebildet wird, ist klar; auch der Komponist kennzeichnet den jeweiligen Einschnitt nicht nur durch Generalpause, sondern auch durch einen abgetrennten Einzelton, *longa perfecta Ton + longa perfecta Pause*. Dieser Vorgabe folgt der Dichter nicht, weil als Anfang passende einsilbige Wörter im Lateinischen wohl nicht so leicht zu finden waren, und *Vae, O* etc. ja nun auch wirklich nicht immer brauchbar sind; er textiert dagegen das genannte Melisma: Die jeweils erste Silbe wird auf drei *longae perfectae*, darunter eben eine Pause, gesungen.

Auch hier ist das Verfahren rhythmisch trivial, denn der Dichter faßt bei der Textierung nur drei rhythmische Grundeinheiten unter einer Silbe zusammen und erhält so sein den Anfang charakterisierendes Melisma. Ein Verstoß gegen die modale Rhythmik begegnet damit nicht, nur eine Ausnahme vom syllabischen Textierungsprinzip, eben aus gliederungsmäßigen Gründen. Dies ist ein ästhetisch bemerkenswerter Hinweis auf Bedürfnisse nach direkt hörbaren, auch in der Textierung ausgezeichneten Gliederungsfaktoren des Gesamtablaufs.

Im Gegensatz zu diesen Melismen stehen nun aber andere; nicht die Zerlegung des 3. *modus* in zwei Versfüße des 2. *modus*, also statt *longa perf. + brevis + longa imp.*, die Folge *brevis + brevis altera + brevis + brevis altera*, ist hier von Interesse, sondern die *fractio* der letzten

*brevis altera* des Versfußes des 3. *modus*<sup>168</sup>. Die Zerlegung einer *longa imperfecta* in zwei *breves* erscheint als mit der Modalrhythmik voll kompatibel Erscheinung, der 3. *modus* wird in den 6. zerlegt, also ein ganz natürlicher Vorgang, aus einem Jambus wird ein Chorius oder Tribachys.

Nur, in der Textierung mit jeweils drei Silben pro Versfuß des 3. *modus*, was dem syllabischen Prinzip genau entspricht, muß hier zwangsläufig eine Ligatur erscheinen, die dem Schema der Modalnotation nicht entsprechen kann; es handelt sich um die zweitönige Ligatur, also *pes* oder *clivis*, die trivialerweise nicht in der Art der *2li* des 1. *modus* interpretiert werden kann — und die auch nicht ausgerechnet auf ihrem zweiten, letzten Ton immer etwas von dem besitzen kann, was Lug den Schlußtönen ligiert geschriebener Tongruppen zuweist.

Daß man hier überhaupt keine Probleme mit der Übertragung haben muß, und auch die Notatoren keineswegs ein Problem haben mußten, ergibt sich daraus, daß die Ligaturen als Zeichen für rhythmisches Gemeintes keineswegs eindeutig sind, sondern wesentlich vom Zusammenhang abhängig keine Kontext-invarianten, absoluten Zeichen sind (natürlich nicht mehr nach der Rationalisierung): Wollte man z. B. die folgenden Töne im 6. *modus* notieren,  $\overbrace{chah} \overbrace{cdd} \dots$ , so ist dies ligiert nicht möglich. Also wird man einen *pes* finden, *cd*, der natürlich eben nicht im Sinne eines *pes* im 1. *modus* zu lesen ist. Der Kontext ist anders, also sind die Gruppen anders zu bilden, woraus wieder klar wird, daß die Regelmäßigkeit der Gruppenbildung das Wesentliche ist, nicht die Ligatur absolut — andererseits ist aber auch klar, daß man die Ligaturen benutzen muß, will man die regelmäßigen Gruppen graphisch mit verfügbaren Mitteln bezeichnen.

Bei einer festen Bedeutung des Schlußtons von ligiert notierten Tönen entstünde hier also ein Widerspruch; nur haben die Komponisten der Zeit hier keinen sehen können, denn für sie

<sup>168</sup>Es ist klar, daß die antike Theorie der Metrik in ihrer atomaren Systematik keine Versfüße aus anderen Zeitquantitäten als *brevis* und *doppelt so lang/ longa* kennt, obwohl natürlich eine Zusammenfassung möglich ist, also ein *jambus* als Einheit von drei Zeiten. Augustins Operieren mit Pausen zeigt den Bedarf an längeren Zeitwerten, die man dann partiell wenigstens durch Pausen schaffen konnte, da diese ja beliebig lange dauern konnten, bzw. man diese beliebig — natürlich in bestimmtem Rahmen — dauern lassen konnte, und somit sehr viele Versmaße zu „normalisieren“ oder „merkwürdige“ Zeitfolgen zu normalen Versfüßen und Metren machen konnte.

Natürlich ist somit die Folge des 3. *modus* kein Versfuß im Sinne antiker Metrik, obwohl man ihn etwa als jambischen Dimeter klassifizieren könnte; und das tut auch das *Seikilos*-Lied oder auch der *Pap. Oxy. 2436* aus oder in, nach West, trochäischen Tetrametern (vgl. E. Pöhlmann u. M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001). Nach der dem Mittelalter verfügbaren Lehre aber war das Schema des 3. *modus* kein Versfuß, vielleicht auch einer der Gründe, daß Johannes de Garlandia die eigentlich ja sehr naheliegende Verbindung nicht hergestellt hat. Damit dürfte aber auch klar sein, daß hier trotzdem sinnvollerweise — was auch der Anonymus 4 gelegentlich tut — die kleinsten komplexen gestaltmäßigen Sinneinheiten eines *modus* als Versfüße oder einfach als *Füße/pedes* bezeichnet werden. Hier liegt eine grundsätzliche, phänomenologische, natürlich nicht historische, Parallelität zwischen antiker Metrik und Modalrhythmik vor. Beide sind modal, beruhen auf Folgen gleichartiger Gruppen von Zeitquantitäten, besitzen also im *pes* diese kleinste rhythmische Gestalteinheit, die man als kleinste rhythmische Sinneinheit bezeichnen kann, wenn man den Sinn von Musik in ihrer Form, hier auf sozusagen unterster Ebene, ansetzen darf.

war wie für jeden Kenner der Neumenschrift eine Ligatur ein Zeichen für die Zusammengehörigkeit der so notierten Töne. Und daß die Verwendung von Ligaturen frei ist, zeigen ja auch die entsprechenden Notierungen von *currentes*, also der selbstverständliche Gebrauch von Ligaturen, d. h. komplexen Neumen, zur Notierung sogar ziemlich weitreichender *fractio modi*, d. h. über die modalrhythmisch „unschädliche“ Auflösung in *breves* hinaus; natürlich wird auch die ligiert notiert, aber nicht auf der Ebene der modalrhythmischen regelmäßigen Gruppen: Weil hier kein modalrhythmischer Kontext vorliegt, d. h. nur die Gruppe als Ganzes in das übergeordnete Schema von Tongruppen einzuordnen ist, ist eine Entscheidung, ob man drei Töne, die etwa im 1. *modus* eine *brevis* repräsentieren, als Triole, als Folge von zwei kurzen und einem langen Ton oder als Folge von einem langen und zwei kurzen, ja sogar einem kurzen, einem langen und einem kurzen zu interpretieren hat, nicht bezeichnet; das sagt weder die verwendete Neume noch sonst etwas aus: Man weiß allein, wenn man das Schema verstanden hat, daß diese drei Töne eine *brevis* repräsentieren und daher notwendig ligiert geschrieben werden müssen.

Auch Lug scheint so etwas bemerkt zu haben, wenn er feststellt, *ib.*, S. 58, daß es *Sache der Aufführenden* sei, *sich über das Tempo der Ziertöne zu verständigen*, was allerdings nicht ganz korrekt ist: Mit der Wahl des Tempos einer *brevis* war die Dauer einer in drei „kleinere“ Noten zerlegten *brevis* für die Ausführung festgelegt, wenigstens virtuell, also nur modulo möglicher Temposchwankungen im Verlauf der Ausführung. Daß eine Verständigung über das Binnentempo der *fractiones* in *semibreves* notwendig gewesen sein sollte, erscheint allerdings nicht gerade als plausible Deutung, wenn man nicht der *brevis* den Wert schon in modalrhythmischer Zeit zuweisen will, den sie erst in der *Ars nova* bekommen hat: Die „kleineren“ Notenwerte sind ornamental, nur innerhalb eines Rahmens z. B. einer *brevis* oder eine *longa* überhaupt rhythmisch festgelegt, nicht als Einzelquantitäten.

Unverständlich ist dann allerdings die Folgerung von Lug, *ib.*: *In jedem Fall wird bei ornamentaler Deutung die klangliche Struktur plastisch in Erscheinung treten*. Wer jemals *fractiones* in *breves et semibreves* nicht ornamental gedeutet haben sollte, ist ebenso unerfindlich wie die Behauptung, daß eine solche triviale Deutung die *klangliche Struktur plastisch* erscheinen lassen sollte: Sollte es wirklich die *klangliche Struktur* in irgendeiner Weise weniger *plastisch* sein lassen, wenn man drei, eine *brevis* repräsentierende Töne als Triole oder mit zwei sehr kurzen Tönen und einem weniger kurzen Ton vorträgt? Ob man sich darüber bei der Ausführung, selbst beim gleichzeitigen Auftreten gleicher Ornamentierung in verschiedenen Stimmen entscheiden mußte, dürfte doch höchst fraglich sein. Ein Bedarf für eine Quantifizierung bestand offensichtlich nicht, eben weil es sich um ornamentale Wendungen handelte, die allerdings und immerhin niedergeschrieben wurden, also kompositorisch eingeplant waren — wenn dennoch kein Bedarf bestand, den Rhythmus der betreffenden Werte zu bestimmen, handelt es sich um kompositorisch verfügte Ornamente. Daß hier bereits von Anfang an der Ansatz für die Verlangsamung der *modi* liegt, ist klar; ein Bedarf für eine eindeutige metrische Quantifizierung bestand lange nicht, trotz ersichtlicher „Komponiertheit“. Auch Lugs Beispiel, S. 58 f., läßt nicht erkennen, was durch seine a priori Deutung von Ligaturen für neue Strukturkenntnisse zu gewinnen sein könnte. Zu bedenken ist ja, daß die ligierten *semibreves* genau auf

der Ebene notiert sind, auf silbisch verstehbaren Einheiten, die auch die Melismen und damit Ligaturschreibungen in Tournè Melodien betreffen — hier müßte nach Lug eine sekundäre *Zurückspreizung* stattgefunden haben.

Sollten die Erfinder der Modalnotation irgendwelche festen rhythmischen Bedeutungen von Ligaturen vorausgesetzt haben, wäre diese Freiheit in der Verwendung solcher Zusammenschreibungen unverständlich, ja ein Zeichen der Unfähigkeit, Zeichen für die Rhythmik zu erfinden. In Wirklichkeit gehen die Notatoren so vor, daß sie die rhythmisch eindeutigen Folgen entsprechend eindeutig notieren; die Bedeutung ergibt sich aus der Regelmäßigkeit, die zudem ja noch andere Merkmale benötigt, wie die charakteristischen Anfänge oder Schlüsse, wie z. B. die notwendige *3li* zu Anfang des 1. Modus bzw. seiner jeweiligen *ordines*. Nicht die Ligatur an sich, sondern ihre Anordnung in oder entsprechend einem bestimmten Schema läßt das rhythmische Gemeinte erkennen.

Geht man in dieser Weise vom Wesen der Ligaturnutzung in der Modalrhythmik aus, erweist sich eine entsprechende Nutzung von nicht eindeutig als modal erkennbaren Ligaturen als grundsätzliche Möglichkeit, von einer ausschließlichen Systematik kann, insbesondere bei *fractiones modi* in die Ebene von *semibreves* nicht gesprochen werden: Die modale Rhythmik prägt sich eben nicht in Ligaturen an sich aus, sondern in den regelmäßigen Tongruppierungen, also in Folgen von drei, zwei, zwei, zwei etc. Tönen bis zur adäquaten Pause, wenn nicht auch hier eine kompositorisch bewußte „Störung“ vorliegt. Der systematische Katalog von Johannes de Garlandia ist keine Entsprechung der Wirklichkeit, zeigt aber die Denkmöglichkeiten, die die Abstraktion zu einer Theorie, die auf Elementen basiert, schaffen kann<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup>Natürlich verändert sich die Definition des Bezeichneten durch diese theoretische Abstraktion zwangsläufig, worauf bereits oben kurz hingewiesen wurde, s. z. B. o., 3.1.2 auf Seite 630: Johannes de Garlandia muß trivialerweise die *modi*, will er sie als Objekte der rationalen Theorie ansehen, analytisch in die beiden allein verfügbaren Größen zerlegen; daß dies angesichts des dreizeitigen Wertes zu erheblichen Schwierigkeiten führt, ist bekannt, die absurde Formulierung von *recta longa, ultra mensuram* etc. ist ein deutlicher Hinweis darauf.

Mit einer solchen Bestimmung aber, die für die Zeit die einzig mögliche war, besteht auch der Zwang, die Ligaturen direkt mit den Zeitquantitäten zusammenzubringen: Ligaturen notieren verbundene Einzeltöne, diese Einzeltöne sind modalrhythmisch — von der *fractio modi* kann hier abgesehen werden — quantifiziert. Damit bleibt als Bestimmung des Bezeichneten der Ligaturen, nun tatsächlich der Einzelnoten, nur die Zuordnung der einzeln definierten Zeitquantitäten zu den Formen der Ligaturen. Dies soll in Regeln gefaßt werden, und wie „widerspruchsfrei“ dies gelingt, ist geläufig. Die Theorie bildet ein Modell und muß dann normalisieren, ihr Modell muß aber weder identisch sein mit der historischen Entwicklung noch mit der Wirklichkeit.

Genau hierin liegt aber die Bedeutung der Rationalisierung, der Abstraktion modaler Rhythmik als System von durch die Vorgabe als an sich definierte Einzelwerte: Die Entwicklung zu einer wirklichen Notierung rhythmischer bzw. metrischer Sachverhalte (*metrisch*, weil Grundlage der Theorie, nicht notwendig der Wirklichkeit, ja ausschließlich Zeitquantitäten sind, nicht Betonungen o. ä.) wird durch diesen Vorgang der Rationalisierung in Gang gebracht, sozusagen *analytisch* denkbar gemacht. Dabei ist dieser Vorgang nicht einfach als rationale Definition einer entsprechenden Wirklichkeit, die also

Auch den Wert der Pause am Ende eines *ordo* erkennt man nicht aus den Ligaturen, sondern aus der Gruppierung der Töne. Diese kann man bei ausreichender Regelmäßigkeit dann aus den Ligaturen erkennen. Bezeichnetes ist also die Gruppierung, Gemeintes der eigentliche Rhythmus, Zeichen die Ligatur in regelmäßiger Reihung. Die Verwendung von Ligaturen an sich ist aber damit nicht ausgeschlossen, wenn der Bedarf besteht, wie an der angesprochenen Stelle.

Beachtet man dieses Wesensmerkmal der Modalrhythmik und ihrer Notation nicht, kann man in Schwierigkeiten geraten, wie dies Lug geschieht, wenn er angebliche Unstimmigkeiten moderner Übertragungen zu bemängeln für notwendig hält, *ib.*, S. 57. Als Beispiel wird eine Motette, *Liberator; Liberati*, herangezogen, in der der Textierer doch tatsächlich im Sinne des 5. *modus* durchgehend syllabisiert; untersagt ist eine solche Art der Textierung ja nicht. Der Komponist gibt dies in der musikalischen Struktur auch vor, wenn er ziemlich oft den Takt mit einer *longa perfecta* beginnt; allerdings kennt er auch Auflösungen in jeweils zwei Töne. Es ist klar, daß eine Folge wie *Einzelnote; Zweierligatur; Einzelnote; Zweierligatur; Zweierligatur; Zweierligatur; ...; Einzelnote* nicht trivial in modale Rhythmik umzusetzen ist; warum? Weil hier eine *fractio modi*, nämlich des 5. *modus* vorliegt, die zwar hinsichtlich der Werte auf der Ebene der modalrhythmischen Elemente, *brevis, longa*, als Gesamtgruppe erscheint, aber dieser Eigenschaft der modalen Rhythmik in ihrer Gruppenbildung selbst nicht folgen muß, d. h. die im Schema durch Klammern angezeigten Zweierligaturen müssen, ja können nicht modalrhythmisch gedacht worden sein. Die Übertragung von Tischler, durch *longa perfecta; longa imperfecta, brevis; longa imperfecta, brevis; longa imperfecta, brevis; ...; longa perf.; ...* ist damit durchaus begründet. Zu beachten ist nur, daß eine solche Wertefolge im Rahmen der Modalnotation nicht ausgedrückt werden kann. Denkbar wäre natürlich auch eine Übertragung der Zweierligaturen im Sinne des 2. *modus* (wenn man diesen als auf der *brevis* betont interpretieren will<sup>170</sup>), was gewisse Probleme bei Schlußbildungen erzeugen würde und zudem natürlich rein hypothetisch ist: Die Theorie der Modalrhythmik kann Betonungen nicht darstellen, nicht fassen und somit auch nicht rationalisieren — ob es einen Akzentfaktor gibt oder nicht, ist aus der Theorie nicht ableitbar, also nur intuitiv hypothetisch „einzusetzen“, aus der Vorstellungung heraus, daß das rhythmische Empfinden dem der Neuzeit grundsätzlich irgendwie entsprochen haben muß.

Für den Notator solcher Rhythmik brauchte hier kein Problem zu bestehen: Diese *fractio*

---

letztlich die *modi* frei aus den elementaren Größen, den beiden Zeitquantitäten „zusammensetzte“ Gebilde, zu sehen. Die Rationalisierung verwandelt den Sinn der Notation wesentlich — völlig anders und neuartig sieht dies allerdings R. Eberlein, *Vormodale Notation*, worauf noch einzugehen ist.

<sup>170</sup>Unterhaltsamerweise empfindet Flotzinger den Widerspruch zur (angeblichen) „vormodalen“ Ligaturenrhythmik nicht, wenn er den zweiten *modus* auf der *brevis* basieren läßt — wie sollte das mit Lugs Erkenntnis der generellen Schlußbetonung von Ligaturen zusammenstimmen? Dann setzt man eben nur die Schlußlänge als Bezeichnetes ein, irgendwie wird es immer gehen, wenn man im Sinne des verinnerlichten deutschen Hexameters Akzentrhythmus und metrische Zeitquantitäten nicht unterscheiden kann.

*modi* des 5. *modus* muß eben nicht modalrhythmisch geschehen, und wenn sie in je zwei Tönen geschieht, also eine Ligatur von je zwei Tönen pro je drei Töne des 5. Modus erscheint, dann verwendet man eben die verfügbaren, für die Kennzeichnung der Textierung ja unabdingbaren notationsmäßigen Mittel, die Ligatur. Eine Übertragung in *Duolen* wäre daher nicht als unzutreffend nachweisbar oder zu bewerten. Solche rhythmischen Erscheinungen kann die Modalnotation natürlich nicht angeben: Die korrekte Interpretation der modalrhythmischen Zeichen, der Ligaturen, ist von der Gruppenbildung und ihrer Regelmäßigkeit vollständig abhängig. Ligaturen kann man natürlich auch frei einsetzen, eben wenn diese Regelmäßigkeit nicht vorliegt.

Wenn Lug also — abgesehen davon, daß hier ja kein sehr üblicher Fall vorliegt — bemerkt, *In den gewohnten Umschriften kommt das ... Prinzip der Endakzentuierung nur in den Tenores zum Tragen, während die textierten Ligaturen den rhythmischen Akzent konsequent mit ihrer Anfangsnote erhalten*, setzt er, für sein Vorgehen verständlich, seine „Erkenntnisse“ bereits als absolute Wahrheiten, begeht zum anderen aber einige Lapsus: Sind etwa *3li* für den 5. *modus* wirklich nur im Sinne einer Endakzentuierung zu lesen, mit der Folge einer Inkompatibilität mit „kleineren“ *modi* und eines Auftakts aus je zwei *longae perfectae*? Betrachtet man das Beispiel vom 5. *modus* her, wird deutlich erkennbar, daß dieser natürlich nicht nur in der jeweils letzten *Note* eines *ordo*, durchweg die üblichen Dreierligaturen, zu suchen ist, sondern, wie modalrhythmisch „korrekte“ Nutzungen eines solchen *Rasters* des *tenor* zeigen, jeder Ton einer solchen Dreierligatur eines 5. *modus* im *tenor* „betont“ sein muß, sonst wären eben Koppelungen. B. mit dem 1. *modus* merkwürdig. Die Existenz eines übergeordneten Taktes aus drei *longae perfectae* müßte erst noch nachgewiesen werden, man braucht sie aber auch nicht.

Im angesprochenen Beispiel von je *2li* auf *1si* im 5. *modus* liegt also nicht notwendig eine modal „korrekte“, d. h. überhaupt modal lesbare und zu lesende Kombination von zwei *modi* bzw. eine korrekte Auflösung des 5. *modus* vor, sondern es kann sich sehr wohl um eine *fractio modi* handeln, für deren Aufzeichnung alle Möglichkeiten denkbar sind, denn die Ligatur ist außerhalb der regelmäßigen Gruppenbildung modaler *pedes* frei verwendbar, wo irgendwie zusammenhängende Töne, z. B. in einem Melisma, vorliegen.

Vor allem aber wird eine Unzulänglichkeit der Argumentation von Lug und anderen Deutern exemplarisch erkennbar: Der Modalrhythmus ist — anders dann in der Theorie! — gerade nicht Bezeichnetes der Ligaturen, d. h. natürlich können Ligaturen auch verwendet werden, wenn eine in ihrer Wertfolge nicht modale Rhythmusstruktur gemeint sein sollte, denn seit der Tradition des *accentus circumflexus* können melische Bewegungen verschiedener Richtungen eben als zusammenhängende Linie, modern formuliert<sup>171</sup>, als Ligatur notiert werden. Dies ist im Grunde eine Folge der Umwandlung einer ursprünglichen, wenn auch weitgehend reduktiven Notation der sprachklanglichen *κίνησις φωνῆς συνεχῆς*, der *vox continua*, wie Boethius, zwangsläufig wegen anderer Bedeutung des Begriffs *motus* in der Pythagoräischen Theorie, diese Bewegungsart der Melik dem Mittelalter überliefert, zu einer Notation der *κίνησις φωνῆς διαστηματική*, also

<sup>171</sup>Das heißt in der Sprache der das melische Material restlos als skalisch geordnete Einzeltöne verstehenden Theorie, also spätestens seit der *Musica Enchiriadis* und Hucbald.

der musikalischen Melik, die diskret „springt“ und auf der jeweiligen Tonhöhe haltmacht<sup>172</sup>:

---

<sup>172</sup>**Neuestes zur Bewegung** Man wird von M. Haas natürlich nicht hierzu — den Begriff der *κίνησις φωνῆς* scheint er ebensowenig für beachtenswert zu halten, wie arabische Entsprechungen bzw. deren Fehlen, vielleicht weil sich u. a. auch Verf. damit befaßt hat, vgl. Anm. 61 auf Seite 111? — so instruktiv belehrt, daß *das für die Physik zentrale Prinzip der Bewegung ... erst nach der Rezeption der physikalischen Schriften von Aristoteles für die Musiklehre faßlich* würde, in seinem großen, grundlegenden und bahnbrechenden Beitrag zur Relation griechischer und arabischer Musiktheorie in Zamirers Geschichte der Musiktheorie, S. 643. Grundsätzlich kann man natürlich, wenn man nicht ganz so umfassend denkt und sieht, wie dies M. Haas vermag, die Frage stellen, was eigentlich für die Musik und ihre Theorie das *für die Physik zentrale Prinzip der Bewegung* überhaupt für einen Wert haben konnte: Daß Musik als Teil des Quadriviums mit Bewegung befaßt ist, erläutert Boethius recht klar, nicht nur im etwas naiven Beispiel des Kreisels mit aufgemaltem Punkt, sondern in der Zusammenfassung der Einleitung zu dem unter Euklids Namen überlieferten Text, ed. Friedlein, S. 189, wo der nun auch *zentrale* Begriff der *consonantia* erläutert wird, ib., 19: *Si enim cuncta sint immobilia, non poterit alterum alteri concurrere, ut alterum impellatur ab altero, sed cunctis stantibus motuque carentibus nullum fieri necesse est sonum. ... Motuum vero alii sunt velociores, alii tardiores, ...*, was dann, mit einigen weiteren konkreten Beispielen die Voraussetzung dafür bildet, daß Melik überhaupt mit Zahlen verbunden werden kann.

Der nicht über die so ungeheure Übersicht von M. Haas verfügende, sondern an die Niederungen der Sachverhalte, und daher an ein Wissen um die zahlreichen „vorscholastischen“ Bestimmungen von Musik durch *motus* gefesselte Betrachter solcher Stellen fragt sich hinsichtlich vor allem solcher Aussagen wie der von M. Haas natürlich schon, was hierzu Aristoteles eigentlich noch hätte hinzufügen können — zumal auch der intuitive, mit dem physikalischen Begriff nicht kompatible der *κίνησις φωνῆς* vom Aristoteliker Aristoxenus stammt. Denn, bei aller Unzulänglichkeit, hier wird ein echtes physikalisches Modell aufgestellt, dessen Konkretheit als physikalische Wissenschaft von anderen *artes* kaum erreicht werden konnte, den Umlauf der Sterne ausgenommen. Die Unzulänglichkeit, die auch Aristoteles nicht überwinden konnte, liegt in der absoluten Unfähigkeit der Antike und damit des Mittelalters, eine adäquate Theorie von Bewegung und — darauf kommt es, von M. Haas großzügig unbeachtet gelassen, eigentlich an — Geschwindigkeit zu formulieren. Da konnte auch kein arabischer Theoretiker „helfen“, denn dazu benötigt man den Begriff des Grenzwerts, spezifisch den der Ableitung einer Funktion, weshalb alles, was darüber gesagt wird, kein adäquates Modell geben kann.

Auch wenn dies für M. Haas irrelevant ist, man darf doch weiter fragen: Ist diese unabdingbare Unfähigkeit eigentlich von irgendeiner Bedeutung für die Musiktheorie des lateinischen Mittelalters, ist es da nicht von wesentlich größerer Bedeutung, daß Guido einen dem Aristoxenischen „Vorbild“ nahekommenen Begriff *motus* aufstellt? Und ist nicht der Aristoxenische, intuitive Begriff der *κίνησις φωνῆς* musikgeschichtlich allein relevant — die produktive Leistungsfähigkeit der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie ist von der physikalischen Definition der Bewegung — gar noch der höchst überflüssigen Differenzierung zwischen kreisförmiger und gerader Bewegung — völlig unabhängig, so daß wieder das Problem entsteht, was die so bewunderswerte Darstellung von scholastischen physikalischen Vorstellungen durch M. Haas mit Musik und ihrer Musiktheorie im lateinischen Mittelalter überhaupt zu tun haben könnte.

Übrigens ist die Definition der Musik als die *ars*, die sich mit Bewegung (partiell ja sogar der der Sterne) befaßt, seit Rezeption z. B. von Martianus Capella nicht etwa gänzlich unbekannt (922): : ...

Das ursprünglich Bezeichnete des *accentus acutus* z. B. ist — als direktes Bild — die melische *numeros cogitabilium motionum ...*, was Remy/Johannes Scottus dann „scholastisch“ so erläutert, ed. Cora E. Lutz, ... *i. e. intelligibilium, quia omnis numerus intellectualis sola cogitatione comprehenditur et in nulla substantia reperitur.*, also die Bewegungsbindung der *ars musica* als trivial voraussetzen kann, wenn er sich nur auf die Erläuterung des Wortes *cogitabilis* beschränkt. Ist nicht auch hier der Begriff der melischen Bewegung für die Musiktheorie als Theorie einer Wirklichkeit von eigentlicher Bedeutung, also die Unterscheidung von *arsis et thesis*. *Hoc pertinet ad sonum cum elevatur aut deponitur vox*, Remy, ed. Lutz, zu Dick, 517, 12? Und, darf, ja muß man als Musikwissenschaftler fragen, was hatte eigentlich „die“ Scholastik zu diesem für die Bewältigung der melischen Wirklichkeit und ihrer objektiven Raumstruktur essentiellen Begriff zu sagen? Nichts, das Aristoxenische „Dilemma“, der Gegensatz der beiden musikbezogenen *motus* Begriffe ist für „die“ Scholastik ohne jedes Interesse. Wenn man angesichts der Leistung vorscholastischer mittelalterlicher lateinischer Musiktheorie erschüttert lesen darf, ib., S. 645, *daß man im Mittelalter während längerer Zeit Boethius zwar lesen, aber seine Voraussetzungen ... nicht aus machen kann*, dürfte eine solche Aussage angesichts der Musikschrift von Augustin, aber auch Calcidius gewisse Fragen aufwerfen, die typisch sind für die so allgemeine, d. h. vage, Ausdruckskunst von M. Haas (wenn er mit *aus machen* nicht *ausmachen* im Sinne von *Löschen* meinen sollte, denn, wer weiß?): Zu fragen wäre einmal, ob die *Inst. mus.* von Boethius wirklich nicht *self-contained* ist, d. h., ob man wirklich die Haasschen Voraussetzungen kennen muß, um den Text vollständig verstehen zu können. Haas sieht die Notwendigkeit einer solchen Nachprüfung natürlich nicht, obwohl ja die Neuerschaffung einer wirklichen Musiktheorie unter Nutzung der Schrift von Boethius hervorragend gelungen ist — daß „die“ Scholastik, spezifisch philosophisch, nicht in der Tradition der produktiven Musiktheorie des lateinischen Mittelalters, auch nur eine einzige produktive Begriffsbildung hervorgebracht haben könnte, lassen jedenfalls auch die von M. Haas bisher veröffentlichten Vorstellungen nicht erkennen: Die Mensuralnotation und ihr Bezeichnetes ist nicht Ergebnis „der“ scholastischen Philosophie (deren „intensiver“ Bezug auf den quadrivialen *artes* bekanntlich nicht gerade existent ist), die Aufstellung des Systems der modalen Notation durch Johannes de Garlandia auch nicht. Selbst M. Haas hat noch nicht nachgewiesen, daß diese Theoriebildungen nicht aus der Aufgabe, konkrete Wirklichkeit zu erfassen und daher aus der Tradition dieser Theorie restlos erklärt werden könnten — daß scholastische Ausdrücke verwandt werden, ist zu erwarten, was damit aber gesagt wird, ist nicht scholastische Philosophie, deren Ziel nicht gerade die Erfassung konkreter Wirklichkeit ist (und wenn M. Haas so tief formuliert, daß Punkte und Linien nicht selbst sprechen können, und erst, wie das doch so weise und philosophisch klingt, *zur Sprache gebracht werden müssen* — nein so etwas an tiefer, assoziationsreicher Formulierung! —, und daher die trivialen *artes* benötigt wurden ... — Beispiele dafür zu geben, wo die *ars dialectica*, oder gar die *ars rhetorica* in „der“ Scholastik, oder gar schon bei Euklid, explizit und inhaltlich notwendig gewesen oder so formuliert worden wäre, ist dann schon gar nicht mehr notwendig, zumal die mathematischen Wissenschaften in „der“ Scholastik bekanntlich nicht gerade einen Aufschwung erlebt haben: Die Sätze z. B. über die Inkommensurabilität von sechs Ganztönen und der Oktave nachweisen zu können, bedarf es da der *ars dialectica*? schon in scholastischer Zeit? solche Fragen, die überläßt M. Haas in der für ihn so typisch didaktischen Art seinem Leser, der aber bereits durch die Formulierung des *zur Sprache bringens* zu tiefst erschüttert nicht mehr wagt, nach den konkreten Grundlagen zu fragen — für den Begriff *motus* jedenfalls trifft Haasens Vorstellung dezidiert nicht zu).

Zum zweiten wäre zu fragen, was den eigentlich *die Voraussetzungen aus machen* heißt, sie nicht erkennen? sie nicht verstehen? ihren Inhalt nicht begreifen können? Gemeint ist also wohl, daß man



Bewegung nach oben. Die endgültige Bedeutung der *virga* ist dann der *hohe Ton*, und entsprechend für die Zeichen komplexer Bewegungen. Diese Umwandlung des Bezeichneten mußte notwendig geschehen, eine ihrer Folgen ist die Ligatur. Woher sollte aus einer solchen Tradition ausgerechnet eine zusätzliche metrische oder (akzent)rhythmische, oder eine beides zusammenfassende Bedeutung der Ligatur kommen? St. Gallen und Metz beweisen klar, daß metrische „Korrektheit“ als Bezeichnendes zusätzliche Zeichen benötigt, nämlich die metrischen Zeichen. Woher sollte einem Neumator, dessen durchgehende Vertrautheit mit den grammatischen Definitionen man voraussetzen darf, eine solche, klar unbezeichnete zusätzliche Bedeutung von Komplexneumen eingefallen sein können (zumal wenn er Lugs Vorstellungen noch gar nicht verinnerlichen konnte)?

Liegt, und dies ist in einer über normale *breves* hinausgehenden *fractio modi* eben grundsätzlich möglich, auch im 5. *modus*, eine nicht regelgemäße Wertefolge vor unterhalb der jeweiligen modalrhythmischen Einheit des betreffenden *modus*, in der aber auch zusammengehörigen Töne notiert werden müssen, so verwendet man natürlich das übliche Mittel, die Ligatur, die einzügige Schreibung. Nicht diese hat einen festen rhythmischen Wert, sondern ihre Stellung in der modalrhythmischen Wertefolge. Die Frage, was denn eigentlich nicht modalrhythmisch

---

im Mittelalter vor M. Haasens Scholastizität keine Ahnung haben konnte von dem, was z. B. der Begriff des *motus* bei Boethius eigentlich bedeutet haben konnte — auf die zahlreichen Kommentare und die Rezeption einzugehen, versagt sich M. Haas auch diesmal, obwohl man als einfacher Sachverhaltsbearbeiter doch gerne gewußt hätte, was es denn konkret sein könnte, das erst die Scholastik so gut und richtig verstanden haben kann, den Bewegungsbegriff mit Sicherheit nicht; wo ergibt sich ein eindeutiger Fehlschluß, eine Fehlinterpretation der Aussagen von Boethius, die erst in der Scholastik zurechtgerückt worden sein kann, *hic Rhodus, hic salta*, könnte man sagen, wenn man den Abscheu von M. Haas vor Konkreta und dann auch noch allen Konkreta, die eine solche merkwürdige Behauptung zu begründen geeignet wären, natürlich nicht in Betracht zieht (und die Hoffnung, daß sich die betreffenden Ausführungen von Jacobus von Lüttich in der Weise, wie sie Hentsch meint, als völlig Neuerung interpretieren ließen, besteht nicht, wie Verf. bereits nachgewiesen hat; die Veröffentlichung wird nur durch ärgerliche Verzögerungen, z. B. die Notwendigkeit, auf Derartiges eingehen zu müssen, herausgeschoben — die Merkwürdigkeit der Argumentation von Hentsch zeigt sich schon in seiner unbrauchbaren Uninterpretation von Augustin, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 113 ff. — nur, so etwas liest man als M. Haas sicher nicht): Das Grundprinzip der Musiktheorie von Augustin (der von M. Haas doch etwas sehr stiefmütterlich behandelt wird, vielleicht aus Abneigung gegen dessen Betonung der *ratio*?) und Boethius hat man, z. B. ausweislich eines spätkarolingischen *De musica* Kommentars und der großen Kommentare zu Martianus Capella, wie auch der Glossen zu Boethius doch wohl sehr gut verstanden, die Relation von *sensus* und *ratio*, übrigens auch als ethisches Postulat. Was Haas da so behandelt, hat mit der Musiktheorie des lateinischen Mittelalters nicht allzuviel zu tun — nur, wäre man, wie gesagt, als kleiner Fachvertreter mit bei weitem nicht so großer Blickweite wie M. Haas für eine Differenzierung dankbar: Was eigentlich schert die eigentliche, produktive Musiktheorie des lateinischen Mittelalters die Einteilung der Wissenschaften? Daß aus diesen Einteilungen, Hierarchien o. ä. auch nur ansatzweise ein produktiver, das Verständnis von Komposition o. ä. betreffender Faktor entstanden sein könnte — müßte M. Haas dem kleinen Fachvertreter vielleicht doch noch etwas näher bringen. z. B. durch eine systematische Betrachtung von Quellaussagen?

gemeinte Tongruppen bedeuten könnten, ist trivial zu beantworten: Alle in einer über (bzw. unter) die modalrhythmische *brevis* verlaufenden *fractio modi* stehenden Töne repräsentieren ein oder vielleicht auch mehrere Elemente einer modalrhythmischen Einheit; diese müssen, natürlich zwangsläufig in entsprechend melismatischen Motettenstimmen ebenfalls, dann auch einzülig, in Ligatur geschrieben werden; es handelt sich ja um Melismen. also genau das, was ursprünglich den Sinn von Neumen ausmachte (in musikalischer Verwendung dann natürlich auch Quasisilben).

In Lugs Terminologie bedeutet das: Das Feinsinnige des *Feinrhythmus* benutzt die Ligaturen in gleicher Weise wie das Grob Gespreizte des *Großrhythmus*, nur eben in rhythmisch unvergleichbarer Bedeutung; die *Feinrhythmik* bleibt ungemessen, ja sie ist von vornherein unmeßbar, die Einheiten des modalen Rhythmus dagegen sind trivialerweise meß- und erkennbar aus der Gruppenbildung, aus der regelmäßigen Folge gleichartiger Ligaturen bzw. bei Tonrepetitionen eben entsprechenden *si* Folgen. Daß die „kleineren“ Werte überhaupt metrisch rational denkbar werden und ein Bezeichnetes erhalten konnten, hat bekanntlich ein längeres Denken der verantwortlichen Theoretiker gefordert; und auch dann war die freie kompositorische Verfügbarkeit über alle Notenwerte noch nicht triviale Wirklichkeit, auch dafür braucht es einige Zeit.

Den Erfindern der Modalnotation konnte gar nicht in den Sinn kommen, ihre neue graphische Darstellung des Modalrhythmus bzw. charakteristischer Ordnungsstrukturen aus den Ligaturen an sich abzuleiten; eine vergleichbar rational quantifizierbare Rhythmik der Ornamentierungen (also weiter als bis zur *brevis* gehenden *fractiones modorum*) von *brevis* oder *longa* existiert nicht. Daß sich das mit der Zeit änderte, zeigen wie bereits angesprochen schon entsprechende Bemerkungen der *Flors de gay saber*, wenn sie bezeichnend genug, die die alte Rhythmik der Tanzformen verlangsamenden besonders „kleinen“ Notenwerte als *motettisch* bezeichnen: Die Werte werden sozusagen immer mehr zum eigentlichen kompositorischen Objekt, das die hörbare rhythmische Oberfläche bestimmt; dann werden rationale Quantitäten notwendig auch für diese Werte. Der Siegeszug der metrischen, quantitativmäßigen „Miniaturisierung“ ist unaufhaltbar, kompositorische Planung benötigt eine reichere Dimension an Notenwerten, um selbständig länger dauernde Abläufe entwerfen zu können. Dies zeigt sich ja auch darin, daß die Abstände zwischen den klangtragenden Taktteilen ziemlich groß werden können, die rhythmische und melodische Oberflächenform also gerade ornamentalen Wendungen erheblich mehr Raum einräumt — die Abstände der Klangfolgen des Gerüstsatzes bei Petrus de Cruce, und natürlich den Nachfolgern wie der isorhythmischen Motette zeigen dies deutlich genug.

Übrigens ist auch hinsichtlich der Klanglichkeit Lugs Argumentation nicht von vornherein verständlich: Bekannt ist das Vergnügen an dissonanten Vorschlägen, was der Gregorianischen „Tonalität“ entsprechen könnte, z. B. in *organum purum* Perioden (eine Art der Notation, die für Lugs These ein merkwürdigerweise nicht genutztes, aber sicher sehr „dankbares“ Objekt wäre). Warum sollte dies nicht auch bei früheren Klanglichkeiten der Fall gewesen sein, daß also die Dissonanz das eigentliche, attraktive Ereignis ist, die Auflösung in die Konsonanz aber eben eine Auflösung in das „Spannungsarme“; man sollte nicht übersehen, daß sich die Weiterentwicklung der Mehrstimmigkeit ja schließlich nicht an den schönklingenden Parallelen,

sondern an den dissonanten Passagen des Zusammenkommens „entzündet“ — im Klausel-bildenden *organum* der Entwicklungsstufe *ad organum faciendum*, ist das ursprünglich nur bei syntaktischen Einschnitten des Textes übliche Zusammenkommen der Stimmen zur geradezu andauernd und rein musikalisch motivierten Übung geworden<sup>173</sup>; natürlich nur, wenn man nicht semantische Deutungen, ja vielleicht auch durch Abzählen von Tönen sogar noch „mathematische“ Erkenntnisse gefunden haben will — von den Komponisten kann sich ja keiner wehren; und „hineinlesen“ kann man sehr viele Vorstellungen, wie die Deutungsgeschichte von Dufays Domweihmotette exemplarisch zeigt.

Man könnte also den angesichts der doch recht wenigen Beispiele kaum wirklich repräsentativen Statistiken von Karp über die St. Martial Mehrstimmigkeit, die Lug, ib., S. 62 f. erwähnt, genau die gegenteilige rhythmische Interpretation entnehmen wollen: Ligaturen sind am Anfang betont (wenn sie es nicht am Ende sind). Woher soll man wissen, daß nur Konsonanzen betont oder lang sein dürfen oder sollen? Warum sollte man nicht aus dem Auftreten von Neumen mit mehr als zwei Tönen folgern, daß jeweils die ersten und letzten bezeichneten Töne kurz, die Binnentöne lang sind? Dies sollte man deshalb nicht tun, weil die Neumen melische Zeichen sind.

Und die so schön exakt aussehenden, in Hinblick auf die geringe Zahl der Fälle aber eher zufälligen als statistisch eindeutigen Zahlen zeigen, daß 73,09% — auf- oder abgerundet? — von auftretenden Melismen konsonante Anfänge haben, und, man glaubt es kaum, 26,81%

---

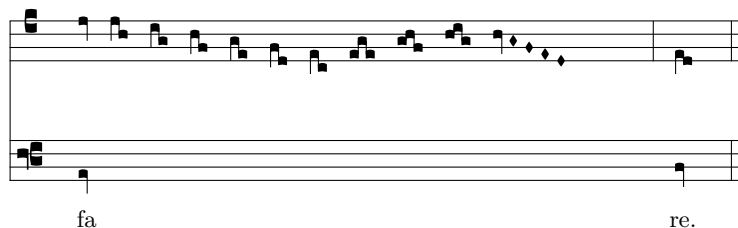
<sup>173</sup>Angesichts der nicht ganz seltenen Fälle, daß solche „Vortöne“ durch Dehnung der Schreibung einer betreffenden Note z. B. in *2li* der ersten, als Schlußwendung wie ein *pressus* erscheinend, hervorgehoben wird, was ja auch die Einstimmigkeit kennt, liest man voll Dankbarkeit für neue Erkenntnisse bei Eberlein, *Vormodale Notatio* den Hinweis, daß die in der *Discantus positio vulgaris* erwähnte *Sonderform der Binaria mit langer erster Note ursprünglich ebenfalls eine Ligatur zu Phrasenbeginn war*, genau das ist die Lösung des Problems: Der Pänultimaton beginnt eine neue Phrase, kaum plausibel, aber doch klar? Man darf sicher auf die Nachweise der *ursprünglichen Sonderform* warten.

Klar erscheint allerdings, daß eine Verwendung der Neumenschrift zur Wiedergabe eines metrischen, zeitquantitativen Bezeichneten genau zu den Mitteln greift, die natürlich sind: Wenn eine zusätzliche Bedeutung angegeben werden soll, wird das Zeichen verändert, hier ganz analog eben „gedehnt“ notiert. Auch diesen Umstand sollte man beachten, bevor man von einer *vormodalen Notation* mit klarem rhythmischen Bezeichneten sprechen will: Die Neumen bieten, wie z. B. die St. Gallern Notation zeigt, sehr wohl Möglichkeiten, rhythmisches Bezeichnetes zusätzlich zu notieren, wenn man dies nur sehr selten nutzt — „stattdessen“ aber ein letztlich absurdes System entwickelt, in dem rhythmische Bedeutungen von der Tonhöhenfolge abhängen —, so dürfte wenigstens gefragt werden, warum man so naheliegende Darstellungsmittel nicht systematisch nutzt, doch nicht deshalb, weil die reinen melischen Ligaturen a priori zusätzlich eine rhythmische Bedeutung hätten: Die Opposition ist klar, „gedehnte“ Schreibung bezeichnet Länge; man könnte ja auch, wie dies die alten rhythmischen Neumenschriften tun, jeder *langen* Note, ob einzeln oder in Ligatur, ein Episem anfügen, das wäre die ersichtlich einfachste Lösung gewesen — nur, vielleicht war ja der gemeinte Rhythmus nicht quantitativ oder nicht wesentlich quantitativ metrisch, sondern vom Akzent bestimmt, so daß sich die metrischen Zeichen gar nicht anboten.

dissonante Klänge haben, wogegen 95,78% der Schlußtöne konsonant sind, was angesichts des Umstands, daß alle Abschnittsschlüsse konsonant sein müssen, auch nicht so sehr überrascht. Bedenkt man überdies, daß man ja bei der mehrstimmigen Notation von St. Martial gerade bei den frühesten Quellen so genau und klar weiß, wie die Töne der Stimmen einander zugeordnet sind, so wird Lugs Beweisgang doch nicht ganz leicht nachzuvollziehen. Hinsichtlich des von Lug angeführten Beispiels, ib., S. 64, fällt z. B. auf, daß die dissonanten Anfangstöne auffallend häufig den vorangehenden Ton wiederholen oder echte Durchgangstöne sind; somit könnte man auch an die Definition des *organum* z. B. im *Vatikanischen Organumtraktat* denken, *Organum est cantus subsequens precedentem, quia cantor debet precedere, organizator vero sequi, et cantor debet primitus finire*. Weiß man wirklich, daß es eine entsprechende Aufführungspraxis mit Sicherheit nicht gegeben haben kann?

Daß also der Sänger des *organum* auf den Vorgang des *cantus* reagiert, z. B. auch durch Repetitionen und Durchgänge: Die Regeln des Vatikan. Organumtraktats beruhen auf der Ausfüllung von konsonanten Gerüsten, den vorgegebenen Klangschritten, die nach Art einer scholastischen Beweisführung aufgebaut sind, *gegebene Konsonanz, Bewegung des cantus*, woraus dann „logisch“ entsprechend den Regeln die *Folgerung*, die zu erreichende „Folgekonsonanz“ abzuleiten ist, zwei Vorgaben führen zu einer Folgerung — eine übrigens durchaus beachtenswerte Abstraktion.

Es empfiehlt sich also, wenn man überhaupt die zeitgenössischen Fertigungsverfahren für beachtenswert hält, zunächst einmal die Gerüste zu bestimmen, sich darüber klar zu werden, ob man Terzen etc. nach der Bewertung von Johannes de Garlandia bewerten kann: Denn bei einer skalischen Bewegung bildet jeder zweite Ton eine Konsonanz zu einem Halteton der anderen Stimme, wenn man dann noch die Konsonanz von Quart und Quint hinzunimmt, verringert sich die Zahl potentiell dissonanter Töne erheblich, was die Aussagefähigkeit solcher „Statistiken“ ebenso erheblich einschränken dürfte. Betrachtet man ein Beispiel wie Nr. 187 aus dem Vatikan. Organumtraktat, wird man die Vorstellung, daß die Ligaturen der Konsonanz- bzw. Dissonanzbildung wegen notiert worden sein könnten, vielleicht doch etwas skeptisch betrachten (müssen):



Die Ligaturen werden doch nicht der jeweiligen Konsonanzgrade wegen notiert, sondern, wie es schon immer ihre Aufgabe war, um die zusammengehörigen Töne auch zusammenschreiben — hier ist das Bezeichnete *Zusammengehörigkeit* ersichtlich die kleinste gestaltdefinierende melische Einheit, also das die Sequenz konstituierenden „Motiv“. Ganz einfach ist das, und wird von allen Beispielen auch noch bestätigt: Man denke sich die Absonderlichkeit, daß die Ent-

scheidung eines Notators bei der Niederschrift von Organumstimmen von der jeweilig erreichten Konsonanz eines Ornaments des Gerüstsatzes abhängen könnte!

Natürlich hängt die Entscheidung nicht davon, sondern von der melodischen Einheit ab, die gesungen werden soll. Der „Umweg“ der Entscheidung für die Art der Ligaturenwahl, also die Entscheidung, welche Töne ligiert zu notieren sind, erst einmal die konsonanten betonten Töne zu bestimmen, und dann die passende Ligaturenfolgen zu wählen, erscheint geradezu absurd, wo doch die normale Funktion von Komplexneumen z. B. vom Vatikan. Organumtraktat so exemplarisch vorgeführt wird. *Credo, quia absurdum* sollte vielleicht nicht wissenschaftliche Maxime sein. Oder vielleicht gerade deshalb als musikwissenschaftliches methodisches „Credo“?

Und schließlich bleibt die Frage, warum eine Besonderheit mehrstimmiger Musik, häufige, nicht gerade seltene, Klangeinleitungen mit dissonanten Tönen eine generelle Aussage ausgerechnet für Ligaturen sein sollte; die Zeichen werden wieder naiv mit Gemeintem und Bezeichnetem identifiziert, ein methodischer Fehlansatz. Daß man in der Mehrstimmigkeit dieses Notationsmittel in besonderer Weise genutzt haben könnte, die es anderswo nicht gibt, zeigt gerade die Nôtre Dâme-Mehrstimmigkeit in besonders deutlicher Weise nicht: Selbst die Modalnotation der ersten Phase nutzt klar die Funktion von Ligaturen/Komplexneumen, zusammengehörige Töne zusammenzuschreiben; warum bestimmte Töne als zusammengehörig empfunden worden sind, kann man in der Modalnotation durch den gemeinten Rhythmus rekonstruieren, im *organum purum* fehlt dieses Bezeichnete, also findet man auch keine regelmäßigen Folgen von gleichartigen Ligaturen (von *copulae* abgesehen).

Daß frühere Mehrstimmigkeit die Neumen nicht in gleicher Weise, eben zur Bezeichnung zusammengehöriger Tonfolgen, verwandt haben könnte, ist auch nicht gerade sicher nachzuweisen, es findet sich bei Lug kein Hinweis darauf. Jedenfalls ist eine rhythmische Aussage über diese Musik ebensowenig möglich wie über die Rhythmik des *organum purum* — anders gesagt, hier ist die Frage des konkreten Erklings ausschließlich der Intuition ausübender Musiker zu überlassen — was man folgern kann und muß, ist, daß die im *organum purum* ligierten Töne irgendwie als zusammengehörig verstanden wurden; die Absonderlichkeit, Tonfolgen von recht verschiedener Länge schematisch alle mit langem Ton zu schließen, dürfte schon angesichts der Bildungen mit *currentes* ein absonderliches Verfahren sein: Auch lange Folgen von *currentes* haben nicht etwa ganz natürlich kurze Töne als Bezeichnetes, die entsprechenden Folgen stellen ganz normale Ligaturen, meistens *climaci* oder *pedes submultipunctati* dar; auch da müßte dann jeder Schlußton lang gesungen worden sein. Die Ligatur drückt das jedoch nicht aus, sie hat mit der Darstellung der melischen Linie und der Zusammengehörigkeit ihre erkennbar ausreichend komplexe Funktion!

Wenn hier also der von Lug nicht nur eroberte und eingenommene, nein dazu noch *gesicherte Brückenkopf*, der *künftigen Forschungsexpeditionen* dienen könnte, nicht genutzt werden kann, liegt das einmal daran, daß eine Notwendigkeit seines Gebrauchs nicht zu erkennen ist, zum anderen daran, daß Lugs *Zeichenbaum* nicht auf so sicheren Wurzeln steht, daß man ihn wirklich mit der berühmten deutschen Eiche vergleichen oder als gegenüber notwendig werdenden *strategischen Rückzügen* wirklich *gesicherten Brückenkopf* im Land der feindlichen Probleme nutzen

könnte<sup>174</sup>, zumal er zum Rhythmus des melodischen Vortrags weltlicher Lyrik gar nichts aussagen kann, und die Ableitung der Modalnotation aus rhythmischen Zwangsbedeutungen von rein melischen Neumen für die Modalnotation ebenfalls nichts aussagen kann, denn deren Anwendungsprinzip der regelmäßigen Folgen gehen als das eigentliche, wesentliche Zeichen von Lugs *gesichertem Brückenkopf* aus gesehen völlig verloren: Die Charakteristik der Modalnotation jedenfalls und die der rhythmuslosen Neumenschrift läßt sich leichter ohne solche Thesen erkennen, ja sie wird durch derartige Vorstellungen unverständlich; nicht gerade der Sinn eines wissenschaftlich *gesicherten Brückenkopfes*.

Die Absonderlichkeit der, wie zu erwarten auch von R. Flotzinger übernommenen und auf die Notation des *Vatikanischen Organumtraktats* übertragenen *Zeichenbäume* wird besonders deutlich erkennbar, wenn man an die, inhaltlich nun berechtigten Schemata der Darstellung der Relation rhythmischer Werte in der Notation der *Ars nova* denkt, die Lug vielleicht zu seiner unbrauchbaren Erfindung verführt haben: Bei den rhythmischen Werten können die einzelnen Werte als Knoten eines derartigen Graphen verstanden werden, denn jeder Wert kann in zwei oder drei nächstkleinere Werte geteilt werden, also ist jeder Wert — abgesehen vom kleinsten — als Knoten repräsentierbar, weil da jeweils die „Entscheidung“ zwischen Teilung in zwei oder drei Werte getroffen werden muß. Insofern ist natürlich auch die *maxima* als Ausgangswert zu repräsentieren, als „Ursprung“ des Baumes, denn die Zusammenfassung aller betreffenden kleineren Werte ist Teil dieser *maxima* — was jedoch soll eine *virga* mit einem *pes* in irgendeiner Weise strukturmäßig verbinden, so daß die *virga* als Knoten, als 0 Punkt zu einem *pes* stehen sollte, was soll ein *torculus* mit einer *clivis* zu tun haben, denn eine Folge von drei Tönen ist eine andere als eine von zwei Tönen verschiedener Tonhöhe; und den vom Ursprung der Neumenschrift vorgegebenen *torculus* mit der *clivis* zu verbinden, in der Vorstellung, daß ein *torculus* ein Derivat der *clivis* sei, der „nur“ ein tieferer Ton vorgesetzt würde, erscheint als völlig absurde Interpretation, zumal der *torculus*, wie gesagt eine Urform darstellt — hätten sich Lug oder Flotzinger, beide ohne jede Ahnung von der Tradition der Neumenschrift, einmal darum bemüht, Verzeichnisse aufzustellen, in denen melisch identische Tonfolgen (modulo natürlich Ausmaß der Bewegung) in verschiedenen Neumen notiert werden, dann wäre die Folgerung — vielleicht! — möglich, daß hier zur rein melischen Bedeutung der Zeichen eine jeweilige rhythmische hinzugekommen sein könnte: Wie anders als mit den traditionellen Schreibkonventionen der Neumen, die doch einen *scandicus* nicht als Derivat eines *pes* verstehen lassen können, sondern klar als Folge von drei Tönen nach oben, hätten die Notatoren, die die Vorgaben der Neumenschrift unverändert nutzen, ihre jeweiligen melischen Bedeutungen notieren sollen?

Flotzingers und Lugs *Zeichenbäume* erscheinen somit als Ausdruck totalen Mißverstehens der Neumenschrift — wenn es jedoch, in jeweils gleicher melischer und phrasierungsmäßiger Situation, also z. B. gleicher Melismatik, systematisch verschiedene Notierungen gäbe, also vergleichbare Neumierungen melisch gleicher Abläufe vorlängen (der Konjunktiv ist bewußt verwandt), dann wären Folgerungen zu einem eventuell zusätzlichen Bezeichneten rhythmischer

<sup>174</sup>Auf die von so erstaunlichen Mangel an Quellenkenntnissen und an Kompetenz beruhenden Formulierungen von Kaden braucht hier nicht eingegangen zu werden.

Natur begründbar; nichts davon fällt Lug oder Flotzinger ein, sie haben das additive Prinzip der Neumenschrift nicht verstanden, wenn sie z. B. einen *climacus resupinus* als Derivat eines *porrectus* und diesen als Derivat eines *pes* ansehen, als ob die jeweiligen Töne durch Einteilung eines *Grundzeichens* in mehr Töne, also eines *pes* in drei oder vier Töne entstanden zu denken seien — die Notation hat Traditionen, die z. B. immer die *virga* als Zeichen des höheren Tons einsetzt, womit ganz trivial, Lugs „Methode“ befolgend, ein *climacus resupinus* doch wohl auch ein Derivat der (abschließenden) *virga* sein müßte — was erkennbar ebensolcher Unsinn wäre, wie die Behauptung, ein viertöniger *climacus resupinus* sei ein Derivat des *pes*, nur weil nach drei „absteigenden“ Tönen ein *pes* stehen kann, d. h. die letzten zwei Töne ligiert werden; daß ein *salicus* ein Derivat eines *pes* sein sollte, erscheint auch recht lachhaft, denn die Tonrepetition zu Anfang bedeutet ja wohl nichts anderes als die übliche Hinzufügung eines *punctum* als Zeichen für den tiefsten Ton — völlig unklar muß auch bleiben, warum Lugs Zeichenbaum bei der, in der *Strukturtranskription* auch noch falsch notierten, Kombination von *flexa + pes* die letzten beiden Töne „hervorhebt“, bei dem als *virga + punctum + pes* notierten *climacus resupinus* aber nur der Schlußton „betont“ sein soll.

Die von Lug und Flotzinger in ihren *Zeichenbäumen* vorgestellte Interpretation erweist sich als Chimäre, als Falschverstehen der Natur der Neumenschreibweise und ihrer gegebenen Traditionen — hätte Lug z. B. nachweisen können, daß es, systematisch!, alternierende, d. h. optional verfügbare Unterschiede der Notation eines *climacus resupinus*, einmal mit *pes*, ein andermal nur mit *virga* am Ende gäbe, dann hätte er auf rhythmische Zusatzbedeutung schließen können, ohne die Existenz solcher eindeutiger, systematisch gebrauchter Alternativen aber beschreibt sein Zeichenbaum nichts anderes als, in leicht absonderlicher Weise, die von der betreffenden Hs. verwandte Schreibkonvention für die melischen Zusammenhänge — wie anders eigentlich denn als *porrectus flexus*, den Lug doch tatsächlich als Derivat des *torculus* notiert, sollte die Folge *hoch – tief – hoch – tief* eigentlich notiert werden? Wo sollte da eine rhythmische Zusatzbedeutung herkommen? Fragen, die Lug, aber auch, was dann doch etwas erstaunt, oder auch nicht, Flotzinger sich zu stellen überhaupt nicht fähig zu sein scheinen (warum eigentlich, d. h. ohne Vorurteil die Neumen immer von ihrem letzten Bestandteil aus „geordnet“ werden sollen, entzieht sich der Einsehbarkeit). So hübsch systematisch auch die *Zeichenbäume* ausschauen, sie sind, euphemistisch gesagt, chimärisch, sie verunklaren die Wirklichkeit in einer scheinssystematischen Weise, die der wissenschaftlichen Erkenntnis erhebliche Steine in den Weg geräumt haben — was sie zeigen können, ist die Existenz einer recht konsistenten Notationskonvention hinsichtlich der Bildung von Ligierungen.

Darauf hinzuweisen (vgl. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 120 ff.; es ist wirklich erstaunlich, daß ein Ordinarius für, leider, Musikwissenschaft Lugs Vorgaben ohne jede Kritik akzeptiert) war die notwendige Absicht der vorliegenden Bemerkungen. Deren Notwendigkeit ergibt sich nicht nur aus der historischen Bedeutung dieser neuen, der modalrhythmischen Notation, sondern auch daraus, daß die Neumenkunde noch in ihrer jüngsten Veröffentlichung, dem Beitrag von Nancy Phillips, nicht zu einer klaren Methode hinsichtlich der Bestimmung

einzelner Neumenschriften und der westlichen Neumenschrift insgesamt gelangt ist<sup>175</sup>, wodurch Fragen nach dem Sinn, Herkunft und Entwicklung bestimmter Schreibkonventionen nicht beantwortet werden — und es bleibt zu fragen, woher überhaupt eine Konvention hätte entstehen können, in der irgendwelche Teile rhythmisch irgendwie „ausgezeichnet“ sein sollten. Dies steht in deutlichem Widerspruch zur klaren Aussage der rhythmischen Neumenschriften und damit der in ihr als eigentliches Gemeintes wiedergegebenen Praxis, denn da gibt es *kurze* Schlüsse von Neumen genauso gut wie *lange*, d. h. die Neumenschrift ist hinsichtlich der Bezeichnung von rhythmischen oder melischen Sachverhalten von Anfang an differenzierungsfähig; melische

<sup>175</sup>Wenn Nancy Phillips in ihrer Rezension der wissenschaftlich auf dem Niveau von H. H. Eggebrecht stehenden neuesten Arbeit über den angeblichen Autor der *Musica Enchiradiis* wieder behauptet, daß *ME* wie insbesondere die *Scolica Enchiradis* ihre recht eingeschränkten Bemerkungen zur rhythmischen Ausführung des Chorals aus Augustins Werk *De Musica* entnommen hätten, verrät dies nicht nur den völligen Verzicht auch Kenntnisaufnahme neuerer Literatur, in der diese Verbindung als höchstgradig abwegig und offenbar nur vom Wunsch, eine tiefe Verbindung zu einem berühmten Autor herstellen zu können bestimmt charakterisiert wird, sondern eine fortwirkende totale Unkenntnis dessen, was Augustin und dessen, was die *Scolica Enchiradiis* in Bezug auf Rhythmus aussagt: Es ist geradezu absurd, wenn die dreifache Notierung eines Beispiels des „rhythmischen“ Vortrags der Antiphon *Ego sum via et veritas*, angezeigt durch *prima sit mora correptior, subiungatur producta, tunc correpta iterum*, ed. Schmid, S. 88, 403, mit Augustins dreimaligem Vortrag von *Virtutes moderatas percipies* ... parallelisiert wird — in der *SE* geht es um nichts anderes als um das Tempo des Vortrags und die dabei zu beachtende Relation von Schluß- und Binnentönen hinsichtlich von deren Dauer (das Problem der Bestimmung eines jeweiligen, eben nicht absoluten, χρόνος πρώτος); bei Augustin, II, 12, 23, geht es dagegen um die als *rhythmus* fortlaufende Folge von Versfüßen: *Nam ut continuati numeri aequalitatem sine ulla offensione aurium tibi insinuem, hos totum contextum ter pronuntiabo, quod satis esse non dubitaverim. ... Num forte aliquid in hoc pedum cursu aures tuas aequalitate aut suavitate fraudavit?* Gezeigt werden soll eben die Natur des *rhythmus* in Gegensatz zu der des *metrum* und des *versus* etc. Was das mit dem zwangsläufig dreiteiligen Beispiel in der *SE* zu tun haben soll, muß das große Geheimnis von Nancy Phillips und Huglo bleiben — es dürfte eigentlich bewußt sein, daß das Auftreten der Zahl *Drei* als alleiniger Grund für eine Verbindung von Textstellen gerade im Mittelalter nicht ausreicht, zumal wenn inhaltlich überhaupt keine Verbindung besteht. Und daß eine solche inhaltliche Verbindung ausgeschlossen ist, daß also der Autor der *SE* auf keinen Fall von der Stelle in Augustins Schrift auch nur angeregt worden sein kann, dürfte jedem klar sein, der die Texte inhaltlich verstanden hat und nicht nur nach Assoziationsmöglichkeiten sucht: Wie anders als durch dreifachen Vortrag — der hinsichtlich der Notationsmöglichkeiten übrigens total fiktiv formuliert ist — kann man die Alternation von schnellem, langsamen, schnellem Tempo eigentlich ausdrücken; und was hat das mit der Gleichmäßigkeit der Folge von *numeri* im *numerus* zu tun, eine Folge gleichlanger Töne, die nur zum jeweiligen Schluß *longa* erscheinen, mit der Folge von *Molossus + Ionicus a minore + Choriambus + Ionicus a majore + Dijambus + Dichorius + Antispast* zu tun: Ob der Autor der *SE* jemals ein so komplexes Versmaß verstanden hat? Die Antwort dürfte klar sein: Sonst hätte er sein Problem nicht unter *numerus* oder gar *numerosae canere* subsumieren können — für das von ihm Gemeinte gibt es keine Entsprechung in der antiken Metrik (abgesehen vom Konzept des χρόνος πρώτος) und so a fortiori auch nicht bei Augustin: Der Autor der *SE* hat Augustins Darstellung antiker Metrik mit Sicherheit zumindest nicht angewandt.



Sachverhalte sind keine rhythmischen, beide von der antiken Theorie vorbildlich vorgegebenen zur Gestaltbildung allein fähigen Faktoren von Musik haben jeweils eigene Zeichen. Wenn ein rhythmisches Bezeichnetes nicht mehr benötigt wird, aus welchen Gründen auch immer, Veränderung der Praxis, schon bei Formulierung der rhythmischen Zeichen hyperkorrekte Darstellung einer nur ansatzweise rhythmischen Unterschiedenheit der Töne, o. ä., dann fallen, wie man aus der Geschichte der westlichen Neumenschrift klar ersehen kann, alle rhythmischen Bezeichneten weg, sie verschwinden.

So ist nicht einzusehen, warum die Notatoren etwa der nordfranzösischen Schrift dann plötzlich rein melische Zeichen als zusätzlich metrisch angesehen haben sollten; die Verwendung der anschaulichen, intuitiv geradezu zwingenden Fähigkeit der Neumen, wie auch immer als zusammengehörig empfundene oder verstandene Tongruppierungen wiederzugeben, liegt dagegen auf der Hand; und wenn man dann noch eine Rhythmik verwendet, die essentiell auf der Folge von Tongruppen regelmäßiger Tonzahl bzw. Anzahl der elementaren Bestandteile beruht, dann bietet sich eine entsprechende Nutzung dieser Schreibung geradezu zwangsläufig an — allerdings, auch solche, von späterer Zeit her gesehen, Zwangsläufigkeiten können bis zu ihrer Entdeckung auch noch einer gewissen kompositorischen Praxis im Umgang mit der, für die Mehrstimmigkeit sicherlich neuen Rhythmik bedurft haben (die *clausulae*, deren „papierne“ Entstehung Anonymus 4 explizit beschreibt, auch noch dem „Dogma“ der *oral tradition* zu unterwerfen, sollte man vielleicht doch endlich einmal unterlassen; auch der *magnus liber* ist als Buch gemeint — wenn man den Text des Anonymus 4 nicht voreingenommen lesen will).

Im Gegensatz dazu wäre es vielleicht ja auch denkbar, daß sich bei der Auflockerung des strikten *discantus* (so durch den Autor des Anonymus La Fage bestimmt) durch etwas wie Durchgangstöne die Konvention gebildet haben könnte, vorwiegend, aber (noch) nicht zwanghaft systematisiert, die Verbindung *angestrebte Konsonanz – Konsonanz* als zwingender anzusehen als die umgekehrte, *Konsonanz – Überleitung*. Dies würde übrigens einen Dreierhythmus nicht grundsätzlich fordern. Eine solche Konvention könnte eine gewisse Dominanz erhalten haben, kann nicht aber zur Regel geworden sein, was die doch gar nicht so seltenen Ausnahmen von der (völlig hypothetischen, besser: spekulativen) „Regel“, daß die *Durchgangstöne* dissonant, Endtöne von Ligaturen, vor allem *2li* konsonant zu sein haben, erklären könnte (wenn eine solche Erklärung denn wirklich benötigt würde, die Statistik also wirklich signifikant wäre): Auch dann läge kein rhythmischer, sondern ein rein klanglicher Sachverhalt vor, der sich als Grund für eine *Zusammengehörigkeit* von Tönen, also Ligatur von Noten erweisen könnte.

Johannes Cotto z. B. beschreibt sein Beispiel eines *organum*, das in der Terminologie des *Anonymus La Fage* klar ein *discantus* ist, als *in simplicibus motibus simplex organum, cuiuslibet tamen organizanti simplices motus duplicare vel triplicare, vel quovis modo competenter conglobare ... licet ...*, ed. S. v. Waesberghe, S. 160, 32. Man kann die Regelmäßigkeit, *duplicare vel triplicare* sicher nicht in einem strikten Sinne nehmen, weil hier durch exakte Termini eine, in der Terminologie des *Anonymus La Fage*, organale Satzweise katalogartig aufgerufen werden soll. Nur, auffällig ist dabei, daß Johannes Cotto sich ausschließlich melisch ausdrückt, denn die *motus* gehen auf Guidos Terminologie zurück; man zählt offensichtlich Töne in Bezug auf

die des *cantus firmus* (wenn hier ein anachronistischer Wortgebrauch erlaubt ist).

Hier ist dann ganz natürlich, daß man entsprechend, wenn man die *motus duplicat*, mit dem Hilfsmittel, das die Neumen zu diesem Zweck zur Verfügung stellen, auch arbeitet, d. h. als *duplications* etc. verstandene oder empfundene „Melismen“ (so in Hinblick auf die einzelnen Töne des *cantus*) auch als Melismen zusammenschreibt — und hier dürfte ein Unterschied zur Modalnotation liegen, der deren Nichttrivialität belegen kann, nämlich die Notation der jeweils auf einen Ton des *cantus* bezogenen Töne in einer Ligatur/Komplexneume. In der Modalnotation ist dies bekanntlich im Normalfall nicht so, die Ligaturen überbinden sozusagen, d. h. natürlich, der übergeordnete Rhythmus konstituiert sich in dieser Weise in der Mehrstimmigkeit. Nicht notwendig die modale Rhythmik, wohl aber die Modalnotation ist genuin „mehrstimmiger“ Herkunft.

Der *Anonymus La Fage* trennt die beiden Satzarten dagegen strikt, erlaubt „Ausweitungen“ nur an Schlüssen, ed. Seay, S. 33, 8, *in fine clausulae in ultima aut in penultima dictionis sillaba ... aliquos organi modulos ... admiscere ...*, kann erlaubt sein, um den Hörern mehr Hörvergnügen zu machen, eine Kategorie, die übrigens für liturgische Musik nicht gerade passend erscheint und die Angriffe von Johannes von Salisbury nicht als völlig ungerechtfertigt erscheinen läßt.

So strikt auch seine Forderung nach identischer Anzahl der *puncti* in beiden Stimmen ist, so läßt sich auch hieraus ableiten, daß eventuelle Erweiterungen durch *duplicatio* auf dem entsprechenden Gerüstsatz beruhen. Wenn dieser dann in dem Sinne organal verstanden wurde, wie dies der Anonymus ebenfalls tut, ib., S. 36, 22: *Illud ad ultimum non est oblivioni tradendum, quod cantor primus debet incipere atque finire, posterior discantor*, was genau mit der Definition des *Vatikanischen Organumtraktats* übereinstimmt, so könnte daraus ein Erleben angesetzt werden, das die Gerüsttöne des *discantus* als irgendwie sekundär, wie später einsetzend, auf die Töne des *cantus* reagierend, versteht, und somit Durchgangstöne als Überleitungen empfunden hat.

Dies muß keine Erklärung sein, könnte aber einen Hinweis darauf liefern, daß man durchaus einen Grund für die Entstehung einer wenigstens überwiegenden Konvention der Zusammenschreibung von *Durchgangston – Zielton* angeben könnte: Der Vorgang ist doch so zu denken, daß man zur Notation von solchen „mehrstimmigen Melismen“ die Entscheidung fällen mußte, welche der „zuvielen“ Töne man ligieren will, denn daß man zusammengehörige Töne ligiert, ist eben Tradition der allein gebräuchlichen praktischen Notenschrift; vielleicht ist hier in vielen, natürlich nicht allen Fällen die als Hypothese angedeutete, eventuelle Konvention entstanden zu denken (was wohl gar nicht notwendig ist). Die Neumen selbst gaben nur die entsprechende Möglichkeit der Zusammenschreibung an, wie man sie verwendet, ist Ergebnis der — hypothetisch! — angesprochenen, wohl intuitiv erfolgten Entscheidung — einen Grund zu finden, der eine a priori Betontheit von Neumenschlüssen, d. h. korrekt: Der Töne, die durch den Schluß eines Neumenzeichens bezeichnet sind, erklärt, dürfte eben nicht leicht zu finden sein: Die Geschichte der Neumenschrift und ihrer Zeichen schließt eine solche „Erklärung“ aus, weist die These also in den Bereich der, zudem noch überflüssigen, Spekulation.

Grundsätzlich ist zu beachten, daß auch die Neumenschrift ein rationales Zeichensystem ist, das auch Nuancen rational wiedergibt bzw. wiederzugeben versucht, vielleicht sogar gelegentlich hyperkorrekt, aber nie vage (daß hier tiefste rhetorische Empfindungsdeutungen beliebt sind, auch bei der Liqueszenz, wurde zur Kenntnis genommen). Und die Natur der Zeichen konnte angesichts des durchgehenden Grammatikunterrichts eigentlich nicht vergessen werden; die *virga* bleibt durchweg ein Zeichen für den Hochtton, sozusagen für lokale Maxima, so überflüssig eine derartige Kennzeichnung für eine voll diastematische Notation auch ist<sup>176</sup> — die Verwendung des Zeichens dann als *longa* zeigt klar, daß man sich hier eines Zeichens bedient hat, das eigentlich „arbeitslos“ geworden war — denn was ist das eigentlich für eine Absurdität: Ein Zeichen für einen höheren oder höchsten Ton wird zum Zeichen für Tonhöhe allgemein, aber mit der Bedeutung *longa*<sup>177</sup>.

<sup>176</sup>Man kann die beiden Möglichkeiten ihrer Verwendung auf einen Blick in P. Aubrys Sammlung *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris 1905, sehen, wenn man Planche IV, *Chanson de Croisade* in der Aufzeichnung von London B.M. Harl. 1717 betrachtet: Der Unterschied zwischen *virga* und *punctum* ist weitgehend klar, nach erkennbaren Regeln der tonhöhenmäßigen Relation genutzt, der *climacus* hat eine feste Gestalt, die aber in die Systematik paßt: Höchster Ton einer abwärtsschreitenden Folge wird als *virga* notiert. Gewisse Probleme begegnen, wenn z. B. eine Tonfolge wie *G G F E D ...* durch *virga virga virga punctum punctum ...* notiert wird, also der erste „absteigende“ Ton noch als *virga* notiert wird, wogegen die Folge *C D E F* als *punctum virga virga virga* notiert natürlich erklärbar erscheint: Jede der *virgae* bezeichnet einen höherstehenden Ton als der vorausgehende (gelegentliche Fehler gibt es auch, die Systematik ist eindeutig). Dagegen findet man andere Beispiele, die in ihrer Fülle nicht genannt werden müssen, in denen nur ein Einzeltonzeichen auftritt, *punctum* oder *virga* (die graphische Gestalt ist nicht immer klar — wozu auch). Bevor eine solche, für das Liniensystem sinnvolle, ja eigentlich zwingende Aufhebung der Opposition von *virga* und *punctum* erfolgt ist, kann trivialerweise die neue Nutzung des graphischen Unterschieds, nämlich die „Ersetzung“ eines melischen Bezeichneten durch ein metrisches Bezeichnetes natürlich nicht erfolgt sein.

<sup>177</sup>Die Konzentration dessen, was als Musik für wesentlich befunden wurde, also die Zuordnung von Merkmalen wie Tempo, Klangfarbe, Ritardando u. ä. eben auf die Ausführung, auf das, was besser im mündlichen Unterricht zu vermitteln ist, stellt natürlich nicht eine Erfindung oder Leistung erst von Guido von Arezzo dar, wie dies im betreffenden Beitrags zu Finschers *Neuer MGG* anklingt; dies haben die bekannten alten Griechen vorgegeben — allerdings auch nicht aus einer griechischen Eigenart des Hörens, sondern aus Erkenntnis der beiden Faktoren, in denen musikalisches Hören zur Abstraktion fähig ist, Melik und Rhythmik; als einfaches Beispiel mag der Hinweis auf Transpositionsinvarianz genannt sein, die Fähigkeit, eine Melodie als solche in verschiedener Tonlage und auch verschiedener zeitlicher „Ausdehnung“ zu erkennen — natürlich, wie Augustin bemerkt, nur in gewissen Grenzen, eine auf Jahrtausende ausgedehnte Melodie erkennt menschliches Hören nicht mehr.

Man kann dieses Prinzip der Translationsinvarianz als Fähigkeit zur Klassenbildung, z. B. von Tonpaaren wie der Quint als translationsinvariantes Intervall, im musikalischen Hören verstehen. Daß man Klangfarbe oder derartiges in gleicher Weise in Klassen abstrahieren könnte — als Hörleistung —, ist jedenfalls auch neuester Musik nachzuweisen nicht gelungen. Es gibt schon einen Grund dafür, daß sich diese beiden, höchst albern als *Parameter* bezeichneten Bereiche musikalischen Hörens als so brauchbar erwiesen haben. Man kann dies auch als Fähigkeit zur Gestaltbildung bezeichnen, denn diese bedarf der Transpositionsinvarianz.

Dasselbe gilt für die Erfindung von Zeichen für die Werte, die kleiner als eine *brevis*, also *ultra mensuram* „nach unten“ sind: Auch da ist zunächst eine „arbeitslose“ Alternative gegeben, z. B. im einzügigen oder analytischen *climacus*, also die Notierung in *currentes* oder einzügig, was den Rhombus für einzelne *semibreves* nutzbar machen konnte (wogegen die bedeutungslose, rein graphische Opposition der beiden *climacus* Formen selbst keine metrische Nutzung erfahren hat): Mit der Opposition zweier Zeichen für den Einzelton, *punctum/virga*, waren die ... *submultipunctati* Bestandteile ebenfalls eigentlich „arbeitslos“, überflüssig, denn in einer diastematischen Notation ist die gemeinte Tonhöhe gleichwertig erkennbar durch *virga*, *punctum* oder Rhombus. Dies konnte man dann für neue, nämlich metrische Aufgaben nutzen. Aber vielleicht findet sich ja ein Deuter, der daraus erschließt, daß alle *virgae* ursprünglich und a priori lang ausgeführt wurden, dies natürlich in sehr krassem Gegensatz zu den Auskünften der rhythmischen Schriften, die hier zumindest verdeutlichen können, daß viele melische lokale Maxima keineswegs auch betonungsmäßig oder metrisch hervorgehoben waren.

Diese Aussage ist ebenso klar, wie die oben angesprochene nicht genutzte Alternative der beiden *climacus*-Formen. Daraus aber wird wieder leicht erkennbar, wie (zunächst) die Erfindung von Zeichen für neues Bezeichnetes stattfindet, nämlich durch Verwendung graphischer Mittel, die in ihrer ursprünglichen Funktion überflüssig geworden waren, deren Bezeichnetes, wie *Hochton*, durch andere Zeichen, räumliche Stellung auf der Linie, vollständig übernommen worden ist — denn, den Irrtum, *longae* aus Versehen alle „höher“ zu singen, das ist im Liniensystem wohl niemanden wiederfahren, da mußte Titivillus sicher nie registrieren.

### 3.3 Neueste Erkenntnisse zu vormodaler Notation

Zunächst seien hier — zum wiederholten Mal — einige notwendige Grundlagen aufgezählt: Wenn Augustin von *rhythmus/numeris* spricht, hat das, was er da bespricht, nichts mit dem zu tun, was z. B. Beda Venerabilis mit dem gleichen Wort meint, auch wenn es sich beidemale um poetische Form auf der elementaren Ebene des Versmaßes bzw. eben des Rhythmus handelt. Insofern ist eine Verbindung der von Augustins mit *De musica* benannten Schrift zur antiken Metrik — abgesehen von der 1. Hälfte des 1. und des ganzen 6. Buches, die eine allgemeinere Thematik haben, aber natürlich auch nichts vom *rhythmus* im Sinne von Beda und seinem spätantiken Vorgänger enthalten — mit rhythmischer Dichtung, wie sie in *conductus*, in Liedern von Blondel de Nesle, in der Vagantenstrophe, in Sequenzen wie *Stabat mater* u. ä. vorliegt, bzw. deren rhythmischen Bauprinzipien ausgeschlossen, ja kann höchstens von höchster Ignoranz des Wesens von Metrik und Rhythmik — im mittelalterlichen Sinne — bei dem, der diese Verbindung herstellen will, Zeugnis geben<sup>178</sup>.

<sup>178</sup>Auch in der bedeutenden Studie von Ch. M. Atkinson, *Franco of Cologne on the rhythm of organum purum*, *Early Music History* 9, 1998, S. 1 ff. (auf die Verf. im Beitrag zur Antikenrezeption in der mittelalterlichen Musiktheorie näher eingeht; noch nicht veröffentlicht), wird nicht ausreichend zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung unterschieden — die Bekanntschaft mit Augustins *De musica* (die natürlich auch Roger Baco nicht mit Boethii Musikschrift „vertauschen“ oder „verwechseln“ konnte, weil ein anderer Bereich das Thema ist) ist seit der Karolingerzeit vorauszusetzen, womit natürlich auch die Verwendung der den *ictus* beschreibenden Bezeichnungen trivial ist. Nicht trivial ist dagegen die Verbindung dieser entsprechenden Termini mit der rhythmischen Dichtung, die das Problem impliziert, ein eigentlich nicht meßbares Phänomen zu erfassen — eine quantitative Größe ist *ictus*, *plausus*, *percussio* etc. zwangsläufig nicht (für Antike und Mittelalter, die Schalldruck nicht messen, also den *ictus* auch nicht quantitativ qualifizieren konnten); daß sie aber auch für die antike Metrik von grundlegender Bedeutung ist, ergibt sich ebenso zwangsläufig, denn nur der damit erfaßte regelmäßige Betonungswechsel ermöglicht die Aufstellung von Versfüßen und ihre quantitative Beschreibung durch Proportionen zwischen je zwei Teilen eines jeweils dadurch definierten Versfußes: Dem Bezeichneten des *ictus* kommt in der Theorie die wesentliche Aufgabe der Gliederung zu (nämlich, wie die Proportion zwischen der Dauer der „Hebung“ und der „Senkung“ — in metrischer Bedeutung! — ist), aber rational darstellbar ist dieses Phänomen eben nicht, d. h. proportional kann den *ictus* weder Mittelalter noch Antike fassen, wohl aber eben die Proportion der beiden Zeitquantitäten zwischen den beiden Bestandteilen oder Faktoren des *ictus* bzw. seines Gegenteils; es sei wiederholt: Quantitativ rational meßbar bzw. darstellbar sind nur die Quantitäten der beiden Bestandteile eines Versfußes, der durch den *ictus* gliedert ist.

Der Verzicht auf die, unabdingbare, Unterscheidung zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung, gerade im Mittelalter, führt auch Atkinson zur nicht begründbaren Heranziehung ausgerechnet Augustins für die Lehre der sechs (metrischen) *modi*, die allein eine auch zahlenmäßig begründete Vereinfachung gewisser Autoren ad usum Delphini darstellen, die dann, z. B. von Flotzinger, und wie zu erwarten auch M. Haas, in geradezu typisch mittelalterlicher Zahlengläubigkeit trotz krasser Gegensätze mit den sechs *modi* von Johannes de Garlandia identifiziert werden (vgl. o., 3.2.1.2 auf Seite 709; aber, es sind ja auch sechs: Als ob die Zahl *Sechs* nicht eine gewisse abstrakte Attraktion gehabt hätte)! Dann

Und auch die rein zeitquantitative Interpretation der Modalrhythmik durch die Theorie, die unausweislich war, weil eben nur Quantitatives rational war, wollte man einmal den Bedingungen der *aequipollentia aequipollentis* in der Mehrstimmigkeit, vor allem aber der Aufgabe, Musiktheorie in rationalen Größen zu entwickeln, gerecht werden, weist nicht die geringste Verbindung mit Augustin auf; ausweislich z. B. der Anzahl von 6 Modi, die in der antiken Theorie keine Entsprechung haben, aber auch des Umstands, daß die ältesten Theoretiker überhaupt nicht auf die Idee einer Verbindung der eigenen, neuen Modalrhythmik mit der ihnen selbstverständlich geläufigen antiken Metrik gekommen sind, sondern ausschließlich deren „elementarste“ Elemente, die Quantitäten *brevis longaue* verwendet haben, als einzig verfügbare Mittel der Rationalisierung. Man sollte beachten, daß Johannes de Garlandia ein sozusagen genuiner Systematiker der Modalrhythmik ist, W. Oddington dagegen (hierin) ein Epigone.

Die Möglichkeit, daß das rhythmische Prinzip, das die mittelalterliche rhythmische Dichtung steuert, auch, in allgemeiner Form, Faktor der Wirkung des Modalrhythmus sein kann, bedeutet nicht, daß man etwa aus Textierungen von Motetten ohne Beachtung der *tenores*, sozusagen allein aus dem Text direkt auf den gemeinten Modus der Melodie schließen kann; das wäre nicht einmal so einfach bei einem Lied von Schubert. Warum ist das so? Nun auch hier kann man antworten: Ganz einfach. Die Modalrhythmik stellt eine übergeordnete, nicht von irgendeinem, durch irgendwie verselbständigte Wortakzentfolgen repräsentierten, Textrhythmus abhängige Rhythmik dar, die nur die ausreichende Silbenzahl als potentiellen sprachklanglichen Träger verlangt. Schließlich sind die altfranzösischen Liedtexte zum Deklamieren nach Art von Marschliedern o. ä. zwar sicher auch nicht völlig ungeeignet, unterstützen aber durch die Wortakzente solche Rhythmik gerade nicht bzw. sind keine Träger dieser Rhythmik, die dann, wie sie auch sein mag, unabhängig von dem sprachlichen Wortakzenten „über“ diese hinweggehen mag; es könnte sein, daß die rhythmische, lateinische Dichtung hier anders ist, was nichts gegen jeweils identische Art der musikalischen, herrschenden Rhythmik sagen kann<sup>179</sup>. Daher

---

muß ja an der von Aurelian aufgestellten Beziehung zwischen den neun Musen und den acht Tonarten irgendetwas richtig sein — aber, es geht doch beidemale auch um irgendetwas Rhythmisches — sicher, nur um jeweils etwas ganz Verschiedenes: Die rhythmische Dichtung des Mittelalters ist primär silbenzählend, „dann“ auch reimend und da bestimmte Schemata beachtend, wie dies bei Reimen eben so der Fall ist; und reimende Hexameter — sind jedenfalls nicht typisch antik

<sup>179</sup>**Zur Rhythmik zweisprachiger Strophenlieder** Auf das Problem weist M. Switten, *The voice and the letter: on singing in the Vernacular*, in, ed. P. R. Laird, *Acta* vol. XVII, *Words and Music, The Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, New York 1993, S. 51 ff., hin, indem sie auf zweisprachige geistliche Lieder aus dem St. Martial Repertoire verweist; ihre Behauptung, daß, ausgerechnet, die Notation in Paris B. N. 1139 ein Notationssystem sei, ib., S. 53, das *can be said to preserve a melodic inflection of the text rather more than it prescribes how an autonomous melody ought to be sung. It documents a performance more than it fixes an original.* ..., kann nur als Zeichen eines Nichtverstehens der Notation und ihrer Bedingungen bewertet werden, sozusagen als Beispiel für den Fall, daß das ideologisch Zumthorsche Suchbild das Merkbild vernichtet (Uexküll) (natürlich hat Walther von der Vogelweide seine Gedichte nur so als Unterlage freier Variation ... ja was eigentlich, *erfunden, gedichtet* o. ä., darf man ja wohl gar nicht sagen; nun, das mag meinen ... wer nie einen Text von

also bedeutet die Textierung der Motettenoberstimmen an sich nur die Verfügbarkeit über eine Walther zu verstehen versucht hat); zunächst darf man danach fragen, warum die „Dokumentierung“ einer *performance* nicht die *performance* einer *autonomous melody* „dokumentiert“ haben darf oder kann; zum anderen bleibt die Frage, warum eine nach der Notation an sich absingbare Melodie keine *autonomous melody* sein darf, sondern *preserves a melodic inflection of the text*, was auch immer das genau sein sollte: Jedenfalls dürfte es eine etwas merkwürdige Vorstellung von der *inflection of the text* sein, wenn M. Switten darunter etwa die Sprachmelodik meinen sollte, was eigentlich ausgeschlossen ist; und warum die Melodie nicht nach der notierten Weise immer wieder aufgeführt worden sein darf, bleibt eine unbeantwortete, von M. Switten natürlich auch nicht gesehene Frage — denn, die identische Notation notiert doch auch die Gregorianischen Melodien, sollten die etwa immer wieder anders als notiert ausgeführt gedacht worden sein? Nun, vielleicht stellt sich M. Switten das so vor, mit der Wirklichkeit der Niederschrift und Existenz des Gregorianischen Chorals zur Zeit der genannten Hs. hat das nichts zu tun, es bleibt nur der, vielleicht ja anrührende Versuch, irgendwie gegen jede Natur der mittelalterlichen Notation, und dann auch noch der von St. Martial, das unaufhebbare „Dogma“ der *oral tradition* Vagheit irgendwie doch noch durchzusetzen — und soll man dann auch hier wieder eine Bewußtseinspaltung annehmen, einmal Vorschrift, das andere Mal, irgend etwas Merkwürdiges, „Dokumentation“ einer *performance*? Nur, was soll und ist dann eigentlich eine „Dokumentation“, wenn nicht ein „Dokumentieren“ einer als gültig verstandenen melodischen Form?

Fragen über Fragen, die derartig vages Umschreiben der so beliebten *oral tradition* Lehre verdeckt: Daß der Rhythmus nicht notiert wird, ist angesichts einer Notationstradition, die diese Möglichkeit nicht kennt und nie gekannt hat, ja wohl nicht als bewußter Verzicht zu sehen, sondern eben als Defizienz der Möglichkeiten bzw. Definition des betreffenden Bezeichneten, zum anderen ergibt sich die lange Zeit bis zur Entwicklung einer rhythmischen Notation wohl auch daraus, insbesondere bei einfachen Bildungen wie den strophischen Liedern, daß deren Rhythmus zur Zeit ihrer Niederschrift so selbstverständlich war, daß das Bedürfnis zu einer entsprechenden Neuentwicklung einer passenden Schrift nicht sehr drängend gewesen sein kann — bei Mehrstimmigkeit entsteht ein neues Problem, übrigens auch nicht sofort zur entsprechenden Erfindung drängend, die Notwendigkeit einigermaßen sinnvoll die Beziehungen wiederzugeben, nämlich die *aequipollentia aequipollentis*. Man sollte aber wenigstens beachten, daß die entwickelte Aquitanische Notation mit der Beifügung einer „Halbtonlinie“ die Melik absolut sicher angibt, da ist nichts von *preserve a melodic inflection*, sondern eine klar als solche lesbare Melodieangabe! Wer die in der genannten Hs. notierten Melodien als *a melodic inflection of the text* qualifiziert, dürfte höchst merkwürdige Vorstellungen von solchen *inflections of the text* haben — Sprachmelodiennachzeichnungen sollen das sein? Die Beliebtheit derartigen Wähnens wird in Verf. *Die degeneres Introtius Reginos*, *HeiDok* 2007, in Bezug auf J. Stenzls seltsame Vorstellungen von Sprachmelodik betrachtet. Aber doch, autonome Musik, auch noch „zu“ Text darf es im Mittelalter nicht geben — und das, obwohl Augustin gegen das autonome Hören von Musik angeht, auch noch an prominenter Stelle? Und so perpetuiert man falsche Stereotype fort und fort.

Von sogar noch größerer Abhängigkeit als diese Hörigkeit gegenüber ideologischen Vorgaben ist Swittens Hinweis eben auf zweisprachige Lieder, wie *In hoc anni circulo*, das in den lateinischen Strophen ziemlich systematisch (mit künstlich eingesetzten, hypothetischen!, „Nebenakzenten“ wie *náscitúr* etc.) ein Betonungsschema wie /-/-/- – durch die Folge der Wortakzente und „Nebenakzente“ lesen läßt; die provenzalischen Zeilen lassen sich trivialer Weise nicht so einfach auf eine Folge von Wortakzenten zurückführen, die den, aus den lateinischen Zeilen herauslesbaren Akzentfolgen gleichkommen würde, die sich vom Wortakzent her also entsprechend „leiering“ deklamieren ließen — eben wenn man den

ausreichende — nicht immer erreicht, darin lag die poetische Kunst —, besser genau passenden Wortakzent in deutscher oder englischer Weise wie in Gedichten des 19. Jh. bekannt anordnen will. Solches „Leiern“ scheint so zur Natur geworden zu sein, daß man es auf Latein wie ältere romanische Sprachdenkmäler anwenden „muß“, um dann höchst erstaunt zu sein, daß das nicht geht, wie Switten, *ib.*, S. 49, zu erkennen gibt: *in the vernacular, constantly changing accents are distributed without possibility of recurrent pattern across the fixed number of syllables, with a stable accent only at the rhyme*. Ihre letzte Aussage entspricht genau der Regel der rhythmischen Dichtung, wie sie auch, z. B. bei dem „anderen“ (nur von Flotzinger identisch gestellten), (nicht „musikalischen“) Johannes de Garlandia (dem Autor der *Poetik*) ausführlich formuliert wird; ein Autor, der ja auch für das Latein eben gerade nicht von einem durchgehenden Akzentschema spricht, sondern ausschließlich jeweils die Schlüsse, d. h. nur die Reime als Träger von Akzentschemata heranzieht (und dabei deshalb von metrischen Begriffen Gebrauch machen kann, weil der Akzent des Lateinischen — *Pänultima*regel — von der metrischen Prosodie des Wortes abhängt, bzw. vice versa). Switten beschreibt also in ihren beiden Feststellungen nichts anderes als die üblichen Regeln der rhythmischen Dichtung: Silbenzahl der Verse und Akzentbeachtung wie Reim an den jeweils aufeinander bezogenen Versenden — daß die Dichter nach genau diesem Schema dichten, sollte nicht übermäßig erstaunen.

Die moderne, scheinbar so natürliche Lesung nach der Art von *Burg Niedeck* ..., „akzentisch-leiernd“ muß also auch da, wo es so gut zu gehen scheint, in der Vagantenstrophe u. ä. nicht notwendig das zeitgenössische Rhythmusgefühl treffen — andererseits ist die Existenz eines solchen Gefühls als übergeordnetes rhythmisches Gestaltschema ja nun auch nicht auszuschließen; nur, es muß sich nicht in einer Ordnung der Wortakzente ausgedrückt haben. Wieviel Tiefsinniges ist darüber gesagt worden, daß auch französische Instrumentalmusik vom Klang der französischen Sprache bestimmt gewesen sein soll, weshalb Berlioz oder Vierne in Deutschland und Brahms in Frankreich auch nie so recht verstanden worden sein dürfen oder können? Daß aber der Wortakzent in altfranzösischer oder altprovenzalischer sangbarer Dichtung vielleicht nicht genau die klanglich poetische Funktion gehabt haben muß wie in neuerer deutscher Dichtung, scheint unvorstellbar zu sein.

Wissen jedoch sollte man, wie rhythmische (im mittelalterlichen Sinne) Dichtung definiert wird: Als silbenzählende Dichtung; und da ist es ziemlich gleichgültig, wie die Akzente der Wörter „sitzen“, es kommt auf die Zahl der Silben, und dann natürlich auf die Art der Reimbildung an, in der herrscht das Prinzip, daß da auch die Akzentordnung der Schlußwörter von *versus* beachtet wird; Fakten, die man vielleicht wissen sollte, bevor man tief über musikalische Rhythmik reden kann (man sieht auch, daß das Fach *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* nicht von der Überflüssigkeit ist, die sich humanistisch Ungebildete Hochschullehrer so vorstellen — die Frage, wie sich rhythmische Gestaltbildungsfähigkeit jeweils konkret ausformen konnte, dürfte auch modernere Hirnforschung betreffen können, die noch nicht einmal Klarheit über die Natur der musikalischen Tonhöhe geschaffen hat): Ist es wirklich nicht vorstellbar, daß das Prinzip der Silbenzählung von einem übergeordneten akzentrhythmischen Schema generiert wird, ohne daß davon die Wortakzente betroffen sein müssen — im Reim sind sie betroffen, im „Binnentext“ der Zeilen jedoch nicht; der Wortakzent spielt offensichtlich nicht die Rolle, die aus *Morgen kommt der Weihnachtsmann* so natürlich und geläufig ist: Diese Natürlichkeit ist Ergebnis einer längeren historischen Entwicklung, also gerade nicht natürlich, erst recht nicht für altfranzösische oder altprovenzalische Lyrik einfach vorauszusetzen ist.

Daß jedoch die Melodie ihren Rhythmus zwischen beiden Sprachen verändert hätte, also die gleiche Strophenmelodie sich in der lateinischen Strophe rhythmisch anders verhalten hätte als in der provenzalischen, wäre eine, wenn auch neueren DeuterInnen sicherlich zuzutruende, höchst unwahrscheinliche



de Anzahl von Silben für die elementaren Konstituenten der modalrhythmischen Schemata.

These.

Wie zu erwarten, kommt aber Switten genau auf diese merkwürdige Idee, weil die Neumenschrift kein rhythmisches Bezeichnetes besitzt, also zum Rhythmus überhaupt nichts aussagt, nichts aussagen kann und will, deshalb „muß“ natürlich der Rhythmus variabel gewesen sein, ib., *the mainly syllabic melody ist free to espouse the contours of the language expressed through it.*; sicher eine hübsch formulierte hübsche These, die bei einem strengen Strophenlied, mit genau gezählten Silben und strikter Beachtung der Reimstruktur nur nicht so ganz wahrscheinlich ist; es wird wieder eine sprachklangliche Erscheinung, der Wortakzent, einfach mit dem vorauszusetzenden rhythmisch regelmäßigen Rhythmus der Melodie identifiziert, und wann das nicht in der so gewohnten Weise funktioniert, dann natürlich ist *the mainly syllabic melody free to espouse the contours of the language expressed through it. ...*: Was für eine Vorstellung von Sprachmelodik des mittelalterlichen Provenzalischen hat Switten eigentlich? Eine klar als solche, mit eigenen Zeichen notierte Melodie ist irgendwie ein Ausdruck der *contours of the language expressed through it ...*, als nachgeahmte Sprachmelodie, als semantischer Ausdruck der Kundgabebene der Sprache im mittelalterlichen Provenzalisch?

Und wer weiß denn eigentlich, daß man altfranzösische oder altprovenzalische poetische Texte akzentisch so lesen muß wie moderne deutsche, oder auch englische, wie die Ballade vom *Schooner Hesperus*, deren Deklamation durch kleine Jungen Lord Ickenham so gerne anführt, daß der Akzent die klangliche gleiche Charakteristik und die gleiche Bedeutung hatte wie im Deutschen? Für die alten Griechen gilt dies ersichtlich nicht, ja waren deren Versfüße etwa nicht vom Ictus abhängig? Der *ictus* nimmt auf die Wortakzente, die man als Schüler so mühsam lernen muß, wenn man Griechisch lernt, überhaupt keine Rücksicht: Der musikalische, eventuell taktmäßige Akzent bzw. das durch solche Akzente gegebene Schema muß in der Sprache keine direkte Entsprechung gehabt haben, z. B. muß ein strikt melischer Akzent keine betonungsmäßig schalldruckmäßigen Merkmale gehabt haben — die Naivität, das silbenzählende Prinzip, das in lateinischen Texten, unter der Voraussetzung von „Nebenakzenten“ auch als Akzentalternation auftreten kann, als genuin taktmäßig akzentuierend in dem Sinne zu verstehen, daß immer und überall die Wortakzente poetischer Form diesem Schema genau entsprochen haben müßten, ist anachronistisch und verallgemeinert unzulässig Erfahrungen mit neuerer englischer oder deutscher Dichtung; es sei wiederholt.

So natürlich das Schema von *Burg Niedeck* auch erscheinen mag, es handelt sich um eine erst recht spät entstandene Art der poetischen Anordnung von Wörtern auch nach ihren Akzenten: Es muß dem Provenzalen des 12. oder 13. Jh. von seiner Aussprache her überhaupt kein Problem bereitet haben, wenn eine, potentiell vorauszusetzende, taktmäßig akzentuierende musikalische Ordnung die Wortakzente des Textes nicht beachtet hat, bzw. die Wortakzente sich diesem Schema nicht unterworfen „verstanden“ oder „gefühl“ haben.

Ist es so schwer zu verstehen, daß man nicht einfach musikalischen Rhythmus mit den Wortakzenten identifizieren kann, also aus „unregelmäßiger“ Folge von Wortakzenten darauf schließt, daß die vertonende Melodie dann auch nicht akzentuierend gewesen sein darf? Das wäre schon von der historisch in ausreichender Breite überlieferten Definition rhythmischer Dichtung Unsinn.

Was das Beispiel sagt, ist also nur, daß der Akzent der romanischen Nachfolger des Lateins mit Sicherheit nicht die Bedeutung hatte, wie in neuerer deutscher und auch englischer Dichtung, bzw. daß der Wortakzent der betreffenden Sprachen sich a priori nicht geeignet, wohl auch nicht „aufgedrängt“ hat, als Träger eines solchen rhythmischen Schemas aufzutreten, er war nicht von der Auffälligkeit, daß ein „Gegeneinander“ von — wahrscheinlicher, aber nicht nachweisbarer — akzentrhythmischer Alternation

Warum sollte denn auch das Prinzip einer Zu- oder Unterordnung von Folgen des Wortakzents der Melodie und den Wortakzenten des Textes zu keiner Störung des ästhetischen Gefühls der musikalischen Rhythmik geführt hat — die Anzahl der Silben wie auch die Stringenz des Reims konnten hier ausreichen: Daraus ist die Folgerung zu ziehen, daß man nicht alles nach der Art der Deklamation von *Burg Niedeck* oder der Dichtung vom *Schooner Hesperus* oder *Ben Battle was a soldier* interpretieren soll, die Regeln im Mittelalter waren offensichtlich etwas anders.

M. Switten sieht dies natürlich anders (weil sie die historischen Bedingungen erwartungsgemäß nicht kennt), wenn sie sich, ib., S. 65 f., in Unkenntnis der Definition rhythmischer Dichtung (nicht im Sinne *deutscher Hexameter* o. ä., sondern eben durch Silbenzahl und Reimstruktur, da natürlich mit Akzentbeachtung), über den „Kontrast“ zwischen — vielleicht! — rhythmischen Angaben einer Trouvère-Hs., *R*, und den sprachlichen Akzenten in Inneren der Verse verwundert, um zu höchst seltsamen Folgerungen über die Notation zu gelangen — daß die Wortakzente, natürlich modulo Reimstruktur, im Innern von Versen gar keine Beziehung zur musikalischen Rhythmik, also auch zu Ordnungen wie Akzentalternation, gehabt haben müssen, ja mit ziemlicher Sicherheit nicht gehabt haben können, fällt ihr natürlich nicht ein, irgendwie muß das ja alles identisch sein, obwohl die Unabhängigkeit von musikalischem Rhythmus und der Anordnung der (Binnen-)Akzente wohl nicht noch bewiesen werden muß. Wenn „Widersprüche“, d. h. verschiedene „Unregelmäßigkeiten“ zwischen rhythmischen Angaben bzw. dem sich sozusagen einstellenden (musikalisch übergeordnetem) Akzentschema und Reimstruktur sehr häufig aufträten, selbst dann müßte man — Widersprüche feststellen, nicht aber der anachronistischen Vorstellung folgen, der musikalische, eventuell, ja wahrscheinlich auch akzentisch bestimmte musikalische Rhythmus müsse sich in der Folge der Wortakzente identisch ausdrücken. Hier wäre ein weniger unmethodisch intuitives, eigene Erfahrungen nicht so anachronistisch verallgemeinerndes Denken vielleicht nicht ganz abwegig.

Die silbenzählende Regelmäßigkeit der romanischen, auch lateinischen Dichtung wird übrigens beim Blick auf deutsche Parallelen besonders deutlich. Wenn man z. B. Ekkehard's Übersetzung von Ratpert's Gesang auf den Hl. Geist, *populo in laudem sancti Galli canendum* beachtet, liest man bekanntlich, vgl. neben der Ausgabe der *Casus* auch K. Müllenhoff und W. Scherer, *Denkmäler Deutscher Poesie und Prosa ...*, 4. ed. von E. Steinmeyer, 1892, S. 27, daß er das *carmen barbaricum* deshalb ins Lateinische übersetzt habe, *ut tam dulcis melodia latine luderet*, und zwar *quam proxime potuimus in latinum transtulimus* (was ein späterer Glossator durch den Hinweis darauf ergänzt, *cum rarescere, qui id saperent, videret*. ..., nur warum mußte dafür der Text Lateinisch sein? Die knappere Fassung der *Casus* jedenfalls läßt das Lateinische als würdigeren textlichen Träger der so schönen Melodie erscheinen, eine Wertungsfrage, nicht, wie im ausführlicheren Text, eine Frage der Erinnerung bzw. des Vergessens — übrigens, wo bleiben hierzu die Kommentare der *oral tradition* Vagiker?), vgl. auch die Hinweise in Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, Heidelberg 1989, S. 355 ff.

Der strophische Text *Nunc incipiendum // est mihi magnum gaudium. — Sanctiorem nullum // quam sanctum misit Gallum* — ..., verläuft also in recht regelmäßigem „Takt“ geordnet (... *takteinteilung ... das vorhandensein einer solchen war bei dem ausgeprägten rhythmus des gedichts zu vermuten*. ..., im Kommentar der genannten Ausgabe, wo auch eine schematische Darstellung der Neumen zu finden ist). Die Vertonung ist weitgehend syllabisch, Liqueszenten nicht gerechnet finden sich nur ein paar *clives pedesque*.

Angesichts der Absicht des Übersetzers wird man nicht umhin kommen, die Melodie insgesamt, also Melik und Rhythmus, als das von Ekkehardt durch lateinische Übersetzung Erhaltenswerte anzusehen — grundsätzliche Veränderungen mögen VertreterInnen der strikten *oral tradition* Lehre voraussetzen,

unter die ja an sich existenten, autonomen rhythmischen Muster der Modalrhythmik überhaupt der Wortlaut von Ekkehard weist klar daraufhin, daß er die Melodie erhalten wollte, durch einen offenbar als der Melodie angemessener bewerteten neuen lateinischen Text. Daraus aber abzuleiten, daß die lateinischen Wortakzente einschließlich von künstlichen „Nebenakzenten“ in der deutschen Urversion identisch mit der lateinischen Fassung gewesen sein müßten, dürfte allerdings nicht zu erwarten sein. Gleiche musikalische Rhythmik muß sich nicht in gleichartigen Folgen von Wortakzenten der vertonten poetischen Texte äußern.

Der genannte Unterschied zur „romanischen“ Regelmäßigkeit tritt besonders hervor, beim Blick auf das Lied *Nunc almus thero evvigero — assis thiermun filius // Benignus factor mihi, — thaz ig is cosan muozi ...* (*Carm. Cant.* 19), wenn man den Kommentar des Herausgebers K. Strecker beachtet, S. 60: *Form: Je eine lateinische und eine deutsche ambrosianische Zeile sind durch den Reim zu einer Langzeile verbunden. Die lateinischen Kurzzeilen sind nach dem Muster der deutschen gebaut, es werden als auch hier nur die Hebungen gezählt, u. zw. sind nur wenige Zeilen achtsilbig. ...* (vgl. *ib.*, S. 74).

Das führt dazu, daß *De quodam duce* als „rhythmisch“ äquivalent zu *Tunc stetit al thiū sprakha* verstanden werden konnte: Die unausweisliche Lösung des Problems einer Verteilung der rhythmisch notwendig als identisch anzusehenden übergeordneten Ordnung aller Zeilen auf eine so verschiedene Anzahl von Silben pro (melodischer) Ordnungseinheit wird man nur durch „Aufsaugen“ der betreffenden Töne in oder als Melismen auf die Silben mit Akzenten sehen können (bzw. „umgekehrt“, die Schaffung von repetierenden Tönen als Auflösungen, vgl. in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 347 ff., die Bemerkungen zur Neumierung von *Hirsch und Hinde* im lateinischen und deutschen Text). Die strikte Ordnung für alle im übergeordneten rhythmischen Schema und seiner strophenindividuellen Erscheinung auftretenden Töne (man denke etwa an *Kalenda maya*) im silbenzählenden Rhythmus ist diesem, deutschen Prinzip gegenüber also schon sehr viel stärker schematisiert — man sieht daraus die andere Qualität des Wortakzents und seiner Funktion als (bzw. nicht als) Formfaktor in den romanischen gegenüber seiner betreffenden Funktion in den deutschen sangbaren Liedern.

Man kann hier auch an Gedichte wie *CB* 218, ed. Hilka-Schumann, Bd. I, S. 69 f., denken, in dem das Reimen der Zeilen ... // *et in perenni gaudio // alsus, also, alsus, also // ...* darauf hinweist, daß auch die anderen sich reimenden Zeilen in der identischen rhythmischen Form gehalten sind: ... // *quisque colit et amat, // daz in sin art geleret hat; // ...*, obwohl die Silbenzahl nicht gleich ist; noch „ungleicher“ wird diese, wenn man etwa ... // *vagis et egentibus, // so gewinnet ir daz himel hus // ...*, vergleicht. Daß hier ein anderer Rhythmus, eindeutig ein auf die Folge der Wortakzente einwirkender Akzentrhythmus, für die lateinische als für die deutsche Zeile gelten sollte, wäre eine absurde Vorstellung, denn die Akzentanzahl ist gleich, wie eben die deutschen Zeilen mit „sinnlosen“ Silben klar zu erkennen geben: ... // *natura vim non patitur. // hin vur, hin vur, hin vur, hin vur.*

Dann wird man aber auch für die lateinischen Zeilen nicht einfach die aus der neueren deutschen Dichtung bekannte Folge von Wörtern nach dem auf das Schema reagierenden Wortakzent voraussetzen können, und zwar unter entsprechender Reaktion der unbetonten Silben, wie in *hin vur, hin vur, hin vur, hin vur* — wenn der Zwang zum „normalen“ Wort in der Dichtung sozusagen aufgehoben war, dann begegnet offenbar das moderne Prinzip, Regelmäßigkeit in der Verteilung betonter und unbetonter Silben, keine mehrsilbigen „Senkungen“ o. ä.: Selbst für die gemischten, sangbaren deutschen Lieder des 13. Jh. kann man also nicht diese moderne Erfahrung sozusagen identisch voraussetzen: Die Relation des übergeordneten, z. B. als musikalisch anzusehenden Rhythmus und der Akzentfolge der Wörter führt nicht zur silbisch gezählt immer gleichen Anzahl und darin Stellung der betonten wie

existieren?

Die Idee, daß deren, wahrscheinliche, akzentrythmische Wirkungsfaktoren mit der Anordnung der Wortakzente in der Art übereinstimmen müßten, wie man das von einer Vertonung des Marschliedes *Die Fetzen fliegen*, der im *Hasen Emil* den Empfang des, nicht zum feindlichen Ausland gehörenden Mondsenders fetzig zerreißt, erwarten würde<sup>180</sup>, ist anachronistisch und naiv (bzw. *Wir san' vom k. und k. Infanterieregiment ...* als Textierung des *Hoch- und Deutschmeister* Marsches; das ist nicht für das 13. Jh. und eine andere Sprache vorauszusetzen): Der Modalrhythmus ist ein übergeordnetes, doch nicht von Texten abhängiges System, dessen Vielfalt — trotz statistischer Dominanz des 1. Modus kommen die anderen Möglichkeiten ja nicht niemals vor — ja auch in den poetischen Formen überhaupt keine Entsprechung hat: Die Vagantenstrophe, sozusagen Inbegriff der rhythmischen Dichtung, scheint auf dem Prinzip der Akzentalternation zu beruhen — so stark vielleicht ja auch nur in deutschsprachklanglicher Verwirklichung, schließlich muß man, um das Schema klanglich durchzuführen, erhebliche Mengen von „Nebenakzenten“ einführen, die vielleicht gar nicht so beabsichtigt waren, denn, altfranzösische Liedtexte in solcher Weise zu deklamieren, wie dies bei „leierigem“ Vortrag entsprechender deutscher oder englischer rhythmischer Dichtung möglich ist, dürfte sich von vornherein verbieten (die Wortakzente widersprechen in lateinischer rhythmischer Dichtung nicht sehr häufig einem aus ihrer Regelmäßigkeit „ablesbaren“ Akzentrythmus, ihre Anzahl reicht für ein solches, an sich existenzfähiges, Schema aber oft genug nicht aus).

Damit kein Mißverständnis resultiert: Natürlich kann man auch solche Texte akzentryth-

---

unbetonten Silben: Der übergeordnete Rhythmus, wie auch immer, in der Form der Dichtung verwirklicht, entsteht aber nicht einfach aus der Folge der Wortakzente zusammen mit der entsprechend als regelmäßig postulierten Anzahl von unbetonten Silben. Der Rhythmus war hier, von der modernen Erfahrung her gesehen, sozusagen toleranter, was die Silbenzahl anbelangt.

Wieviel stärker geordnet ist also die altfranzösische und altprovenzalische Dichtung mit genauen Silbenzahlen und auch in der Wortbetonung regelmäßigen Reimen! Nun, im Fall der romanischen Dichtung, wie sie Switten so merkwürdig deutet, ist die Sachlage wesentlich einfacher. Merke: Die deklamatorische Natürlichkeit von Gebilden wie *Sah' ein Knab*, mit ihrer Entsprechung von übergeordnetem, abstrakten akzentrythmischen Schema und Folge oder Anordnung der Wortakzente, ist erst Ergebnis längerer geschichtlicher Entwicklung: Die ältere deutsche Dichtung erträgt mehrere unbetonte Silben zwischen betonten, auch wenn offensichtlich Akzentalternation das übergeordnete Prinzip war, das romanische Prinzip des Silbenzählens kümmert sich dagegen um die Wortakzente nur im Reim, ebenfalls bei anzunehmendem übergeordnetem Schema der Akzentalternation — diese Schemata können gleich sein, werden als rhythmische Gestalt gleich empfunden, nur die Reaktion der Sprache, des poetischen Textes können ganz verschieden sein. Ist der Unterschied zwischen *ῥυθμιζόμενον τε καὶ ῥυθμός* wirklich so schwer zu verstehen? Daß die „alte“, junge Griechin unfähig gewesen wäre, einen Walzer rhythmisch zu verstehen oder zu fühlen, nur weil ihre Sprache den Wortakzent rein melisch gehabt zu haben scheint, wäre eine lächerliche Vorstellung.

<sup>180</sup>A. Leitl, *Die Schöne Geschichte Vom Hasen Emil*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949, S. 30: *Ein Aufkreischen des Lautsprechers – – – und zackig donnerte durch die Luft der Marsch » ... die Fetzen fliegen ...«* .

misch vortragen, selbstverständlich, nur, dieser Rhythmus wird nicht von entsprechender Anordnung der Wortakzente generiert bzw. beantwortet, hier besteht keine solche Übereinstimmung, wie man sie aus taktgeregelten Vertonungen des 19. Jh. geläufig kennt.

Die Annahme, daß ein, auch noch angeblicher Rhythmus sozusagen an sich und primär in poetischer Form existierte, entspricht als Grundlage von Hypothesen über die „Entstehung“ des Modalrhythmus oder irgendwelcher *vormodalen* Rhythmen, die dann doch wieder nur in Bezug zur Modalnotation „gedacht“ werden können, etwa der Einstellung, die schon Aristoxenus in seiner Theorie der Metrik — Achtung: Metrik, nicht etwa Rhythmik im mittelalterlichen Sinn! — als naiv kritisiert: Doch nicht die Silbe ist das Element der Metrik, sondern trivialerweise die abstrakte Größe der Zeitquantität, also im „kurzen“ Fall des *χρόνος πρώτος*; Versfüße bestehen nicht aus Silbenfolgen, sondern Silbenfolgen richten sich nach der übergeordneten reinen Metrik. Solche Erkenntnisse sollte man auch heute einer Beachtung nicht für unwert halten: Auch rhythmische Dichtung ist nicht identisch mit dem rhythmischen Schema, das seine Ordnung auf dazu definierte Elemente des Sprachklangs anwenden läßt: *Burg Niedeck* ist Ausdruck des entsprechenden „Taktschemas“, nicht identisch mit ihm — schwer zu verstehen?

Auf die Motettentexte übertragen, die eben weder akzentalternierend noch etwa gar metrisch geformt sind<sup>181</sup>, heißt das, daß der Text, die Textierung, eben durch die notwendige Anzahl von Silben auf die übergeordnete Rhythmik, und, potentiell durch den Reim (auch das muß nicht sein) reagiert<sup>182</sup>; andere Verbindungen zwischen Textform und modalrhythmischen Schema gibt es eben nicht:

Die Relation zwischen Textform und modalrhythmischer Melodie z. B. in der Motette verlangt als Dichtungsprinzip eben nichts anderes als die Übereinstimmung von Silbenzahl und Anzahl von *longae brevesque*, den Trägern des jeweiligen modalrhythmischen Schemas, die zwar rhythmisch nicht selbständig auftreten können, also nicht frei kombinierbar außerhalb des Schemas sind, die aber als Konstituenten der von Anonymus 4 als *pes* benannten Elementargestalten des modalrhythmischen Schemas, sozusagen nur scheinbar frei anzuordnen, fungieren<sup>183</sup>.

<sup>181</sup>Sicher, u. a., *In novas fert animus ...* beginnt eine Motette der *ars nova*, nur, weder beachtet die Musik die nun vorgegebene Metrik noch ist der Text gänzlich metrisch.

<sup>182</sup>Und man sollte sich einmal überlegen, ob die lateinischen Klauseltextierungen überhaupt primär sind, d. h. ob nicht die altfranzösischen Textierungen die ursprünglichen und älteren sind, nicht nur, weil sich ja zunächst nur die französischen Formen als produktiv erweisen, oder des Namens der *Motette* wegen, sondern auch, weil hier ein Vorbild in Gautier de Coinci vorliegen könnte. Was das bedeutet, kann man in anderen Beiträgen des Verf. nachlesen oder bei Gautier selbst.

<sup>183</sup>Die antike Theorie der Metrik basiert ebenfalls und als Vorbild auf diesem „Atomisierung“-sprinzip — d. h. kein Dichter wird angefangen haben, Kürzen und Längen irgendwie frei zusammensetzen bzw. einem entsprechend neu erfundenen Schema zu folgen, er nutzt doch ganz offensichtlich gegebene komplexe Schemata bzw. folgt ihnen. Die Zerlegung in elementare Größen, die die Theorie leistet, konstituiert ein theoretisch abstraktes System, in dem die Elemente scheinbar frei verwendbar sind, in der Wirklichkeit sind sie es nicht. Die große Leistung der Entwicklung der mittelalterlichen Theorie musikalischen „Rhythmus“ liegt darin, daß die theoretische Freiheit der elementaren Größen auch kompositorisch verfügbar gemacht wurde, begrenzt nur durch das Prinzip, daß die Summe von Zeit-

Und schließlich ist zu beachten, daß der *discantus* als Satztyp natürlich älter ist als die Motette, die Textierung des speziellen *discantus* der *clausulae*, und als solcher auch eine klare liturgische Begründung besitzt, nämlich die, daß schon im *cantus* melismatische Konfigurationen nicht noch zusätzlich durch die Mehrstimmigkeit „melismatisiert“ werden dürfen, sondern eben diskantil zu setzen sind. Die von F. Ludwig adäquat als *Melismen* aufgerufenen diskantilen Partien der *organa* sind also liturgisch begründet. Daß (auch, neben den *copulae*, und gerade) sie zu Trägern, ja zu den produktiven Trägern der Modalrhythmik geworden sind, hat Gründe, die z. B. im diskantilen Stil liegen, etwa der Notwendigkeit einer rhythmisch gleichmäßigen Ausführung der Töne des ja selbst melismatischen *cantus*, was sich dann geradezu als eine Attraktionsbasis, sozusagen als taktartiger Rahmen, für die Verwirklichung der modalrhythmischen Schemata geeignet oder angeboten hat; daß also eine für den diskantilen Stil vorauszusetzende Rhythmik des *cantus prius factus* in gleichlangen, kurzen, Notenwerten sich rein rhythmisch als konkreter Rahmen oder Raster zu einer modalrhythmischen Interpretation durch die Oberstimmen angeboten hat, sozusagen als Taktfolge, die sich als Grundlage oder Faktor einer modalrhythmischen Interpretation ihres Ablaufs und damit der Oberstimme ausgewirkt hat; über eine solche naheliegende Möglichkeit einer Interpretation der modalrhythmischen Oberstimmen hat u. a. Verf. an anderer Stelle ausführlicher gehandelt.

Zu beachten ist aber auch, daß die Erkennbarkeit der Existenz modaler Rhythmik ursprünglich allein und ausschließlich in Melismen möglich ist, daß also die Notierbarkeit von Rhythmus — von den Mitteln der längst vergessenen alten rhythmischen Neumenschriften abgesehen — ausschließlich im Rahmen der Melismatik möglich war und nur da geschehen konnte, denn nur da lag überhaupt die Möglichkeit vor, dem Prinzip der regelmäßigen Folge von tonzahlmäßig (von der Regelmäßigkeit der modalen Rhythmik geprägten bzw. bestimmten) identischen Tongruppen graphischen Ausdruck zu verleihen. Diese Ursprünglichkeit der melismatischen bzw. neumatischen Notierung des Modalrhythmus bzw. seines genuinen ursprünglichen graphischen Ausdrucks allein in der Melismatik wird auch dadurch bewiesen, daß eine Einzelnotation, wie sie nach der theoretischen Rationalisierung trivial gewesen wäre, erst sehr viel später und dann nicht einmal restlos geschieht: Das neumatische Erbe erweist sich als Konvention so stark, daß die vernünftigere, einfachere graphische Lösung der Notation von einzelnen Zeitquantitäten in Einzelzeichen<sup>184</sup> sich erst im Laufe von Jahrhunderten, nicht etwa Jahrzehnten, durchsetzen konnte — und das, obwohl man auch die „automatischen“ Gruppen der Modalrhythmik durch das antike Muster elementar analysieren konnte, z. B. im Fall des 1. Modus durch *longa et brevis*. d. h. als Folge von als Elemente definierten Zeitquantitäten: Die Zuordnung dieser einzelnen Zeitquantitäten zu Einzelzeichen, also eine graphische Entsprechung der von der Theorie geleisteten (Pseudo-)Atomisierung hätte von den verwandten Elementen der metrischen Theorie ersichtlich nahegelegen; sie erfolgt jedoch nicht, d. h. die nicht ganz unkomplizierte Kasuistik

---

quantitäten in bestimmten GröÙenheiten, z. B. *maximae sive longae*, regelmäßig sein muß, später also das Prinzip des jeweils vollständig „ausgefüllten“ Taktes — denn auch spätere Musik komponiert nicht einzelne Zeitwerte beliebig hintereinander, bzw. wenn sie es tut, hört man, was dabei herauskommt.

<sup>184</sup>Deren Lage auf dem Liniensystem die Tonhöhe, deren Gestalt aber ihre Dauer angibt.

der Ligaturen als Zeichen für zeitquantitative Abläufe bleibt lange Zeit dominant (was als Zufall zu bezeichnen schon etwas merkwürdig wäre, bzw. ist).

Als nützlich, wenn nicht notwendig, dürfte es sich auch erweisen, nicht nur zwischen Metrik und Rhythmik (im mittelalterlichen Sinne<sup>185</sup>!) klar zu unterscheiden, sondern auch sich

<sup>185</sup> Was sind im Mittelalter jambische Rhythmen? Auch hier ist nicht bei allen mittelalterlichen Autoren notwendig eindeutige Terminologie zu erwarten, wenn z. B. die *Discantus positio vulgaris* in ihrer bekannten — vgl. B. Gillingham, *A New Etymology and Etiology for the Conductus*, in ed. B. Gillingham and P. Merkley, *Beyond the Moon: Festschr. L. Dittmer*, Ottawa 1990, S. 105 ff. — Definition von Motette und Conductus, davon spricht, daß erstere *diversus in notis, diversus in prosis, multiplex consonans cantus* sei, der *conductus* dagegen *super unum metrum multiplex consonans cantus* (ed. Cserba, S. 193, 8), sollte man die Opposition beachten, die Opposition nämlich von *prosa/metrum*, um nicht etwa von metrischen *conductus* zu träumen. Wenn Gillingham durchgehend von *meter/metrical* etc. spricht, entspricht dies zwar der etwas unüberlegten Terminologie dieses Anonymus, nicht aber der notwendigen Klarheit (s. auch u.): Dem Anonymus kommt es offensichtlich darauf an, einen grundsätzlichen Gegensatz der beiden Gattungen formulieren zu können; daß die späteren Autoren ganz andere, nämlich entstehungsmaßige Merkmale — selbstgeschaffener Gesang als *tenor* — wählen, ist vielleicht sogar darauf zurückzuführen, daß für, in dieser Hinsicht, einfache, d. h. mit Abschnitten gleicher Tonzahl gestaltete Motetten dieses Merkmal nicht gerade deutlich sein muß, wogegen die Relation der Art der *tenor* Nutzung immer auffallen mußte. Daß die *conductus* „metrische“ Texte gehabt haben könnten, ist ersichtlich auszuschließen (übrigens sollte man bei solchen Namen die Möglichkeit altfranzösischer Herkunft nicht ganz außer acht lassen). Klar ist, daß der Anonymus den Unterschied zwischen poetischer Form und prosaischer Formlosigkeit ansprechen will — weil die Motettentexte ja auch das Mittel des Reimes kennen, und, wie gesagt, *clausulae* mit aufeinanderfolgenden Abschnitten auftreten, die jeweils gleiche Tonzahl haben, also zu gleicher Zahl von Silben in jedem Abschnitt führen müssen, ist eine absolute, kurz zu fassende Definition der Motettentexte in Abgrenzung zu poetischen, regelmäßig geformten Texten auch nicht ganz einfach. Der Anonymus geht hier ersichtlich nicht sehr subtil vor, er muß eine „schnelle“ Definition liefern.

Auch die Terminologie von L. Spottswood, *The Influence of Old French on Latin Text-Setting in Early Measured Polyphony*, ib., S. 163 ff., ist verwirrend, wenn sie hinsichtlich der klar auf den — im mittelalterlichen Sinne! — Rhythmus bezogenen Ausführungen von Johannes de Garlandia (dem Poeten) z. B. von *a line in iambic meter* spricht, ib., S. 168, was nicht zutrifft (denn er spricht da gerade nicht über metrische, sondern über die andersartige rhythmische Dichtung — und diese Andersartigkeit war dem Mittelalter, anders als der Neuzeit, seit Beda in klarer Definition bewußt!) und auch das eigentliche Problem verunklart: Wie ist diese Art der Übertragung von klar metrischen Bezeichnungen für Versfüße auf die Rhythmik zu bewerten? Liegt schon hier etwas wie „deutsche Hexameter“ vor, also allein auf den Wortakzent und dessen poetische Ordnung bezogene „Akzententsprechung“ der quantitativen Metrik vor? Ist damit die Modalrhythmik automatisch als auch akzentuierend — *longae = betont* — zu bewerten?

Daß dies nicht der Fall ist, erkennt man an der Zusammenstellung von Versen wie *Ve, ve mundo a scandalis // ve nobis ut acephalis* mit *Ave, plena gratia // ave, culpae venia* unter der Rubrik *de rithmis iambicis*; als „deutsche“, d. h. akzentuierende Jamben würde man keines der auch von Spottswood ohne die notwendigen Differenzierungen angeführten Beispiele — und der Gegensatz sollte doch auffallen! — ansehen können, ed. Mari, S. 38, 71 (wie an anderer Stelle näher erläutert, beziehen sich die

darüber klar zu sein, daß die Theorie der Modalrhythmik wesensmäßig eine metrische Theorie metrischen Ausdrücke ausschließlich auf die Schlußbildungen, die Reime; und da hängt die Verwendung metrischer Termini letztlich von der Pänultimaregel ab. die man, um irgendetwas darüber sagen zu können, also kennen sollte: *venia* wird auf *venia* betont, weil *venia* kurze Silben sind). Die terminologische Nachlässigkeit (um nicht einfach *Unkenntnis* zu sagen) von Spottswood verunklart dieses für die Bestimmung sozusagen eines übergeordneten rhythmischen Systems des 13. Jh. grundsätzliche Problem: Weder trifft *a presence of a weak syllable at the beginning of the line* noch die Behauptung *Musically, the equivalent would be the presence of an upbeat ...*, zu, ib., S. 168: Musikalisch kann man nur die Gegebenheit von sieben bzw. acht Silben und die Struktur der Schlußbildungen als poetische Vorgabe ansehen.

Die aus moderner Gepflogenheit akzentalternierend durchgeformter Vortragsweise resultierende anachronistische Übertragung auf lateinische rhythmische Verse führt Spottswood dann auch noch zu der absurden Folgerung, daß der von Johannes de Garlandia als Parallele zu Statius angeführte *rithmus decasillabus iambicus*, ed. Mari, S. 50, 492, *Diri patris infausta pignora, // ante ortus damnati tempora; // quia vestra sic iacent corpora, // mea dolent introrsus pectora.* ..., ein Hinweis darauf sei, ib., S. 169: *In Garlandia's scansion the poetry acquires a French accent ...*, und zwar auf den jeweiligen gesamten *versus* bezogen, obwohl (der „poetische“) Johannes de Garlandia klar, ed. Mari, S. 51, 498, ausspricht, daß es ihm neben der Silbenzahl nur um die Schlußreime und deren Rhythmus geht, wenn er metrische Termini wie *iambus* anwendet, daß also von *scansion* einer ganzen Zeile gerade nicht die Rede sein kann — wenn man die angeführten Texte wirklich selbst liest und beachtet, daß die lateinisch schreibenden Autoren des Mittelalters meistens etwas denken, wenn sie schreiben und nicht alle in der Art von Aethicus Cosmografus formulieren: *Sed posset queri quare dicatur iambicus et non dactilicus. Solvatur hoc modo: in fine videtur cadere dactilicus, cum semper corripitur penultima; sed ultima aliquando producitur, aliquando corripitur. Rithmus vero iambicus ideo dicitur et non dactilicus, quia Ecclesia utitur frequentius metro iambico in quibusdam ymnis et quia precipue cadunt in scandendo ad modum metrorum iambicorum.* Die lateinische Sprache kennt viele Wörter, die mehr als zweisilbig sind; beachtet man dann die Schlüsse der Verse in Hymnen von Ambrosius kann man das Problem, das die Benennung für Johannes de Garlandia (den „Dichterlehrer“) bietet, leicht verstehen.

Um was es eigentlich geht, ist mit dem Stichwort *Pänultimaregel* ausreichend umschrieben: Ist die vorletzte Silbe kurz, dann steht der Akzent auf der Antepänultima; es geht um die im Gegensatz zum Griechischen, feste Stellung des Wortakzents in Abhängigkeit von der Prosodie der vorletzten Silbe, ist diese lang, muß der Akzent auf diese fallen. Die Abhängigkeit der Stellung des Akzents von dieser (natürlich metrischen) „Schlußprosodie“ ist eineindeutig. *Pignora* ist also nach gewöhnlicher Aussprache als metrischer *Dactylus* zu lesen, weil jedoch in einem Vers wie *Aeterne rerum conditor*, der zweifellos im Ganzen Jambisch ist, auch die letzten Silben in dieses Schema fallen, also auch der Pänultimaregel entsprechen müssen, kann man die letzte unbetonte und kurze Silbe von *pignora* eben auch gleichsetzen mit der gleichen Situation des Worts *conditor* im genannten Hymnus, diesen also als Beispiel (auch) für rhythmische „Jambik“ ansehen — es geht auch dabei allein um den Schluß, den Reimträger, wie der Text klar sagt (wobei klar sein sollte, daß Ambrosius nach antiker Weise keine Reime kennt). Mit der Betonung des ganzen Verses *Diri patris ...* hat das nichts, aber auch gar nichts zu tun, zumal der Dichtungslehrer dazu kein Wort zu sagen hat: Außerhalb der Reime geht es allein um die Silbenanzahl *pro versus* — ist das so schwer zu verstehen?

Man muß eher annehmen, daß — im Gegensatz zu neuerer deutscher poetischer Gepflogenheit von regelmäßigen Anordnungen der Wortakzente — das Gefühl des Druckakzents auch der lateinischen



ist, eine Theorie, die ausschließlich von Zeitquantitäten, nicht aber von akzentrythmischen Bildungen spricht — und als rationale Theorie auch nicht sprechen kann, denn es sei nochmals betont, und wird im Folgenden nochmals betont werden müssen: Eine Rationalisierung rhythmischer Erscheinungen war für die Zeit ausschließlich mit den Begriffen der Zeitquantität möglich! Wenn also, was ja gar nicht ausgeschlossen, ja wahrscheinlich ist, die Modalrhythmik, in ihrer wirklichen Erscheinung, die ja wohl nicht mit dem Modell der Theorie identisch sein muß, akzentrythmische Faktoren besessen haben sollte, bzw. vielleicht sogar wesentlich davon bestimmt war, und man davon sprechen will, dann sollte man dies klar von den Aussagen und der Aussagemöglichkeit der Theorie der Modalrhythmik unterscheiden, also von dem Gemeinten dieses Rhythmus, seiner Wirklichkeit o. ä. sprechen, und zwar getrennt von dem Bezeichneten, das ihm die Theorie und die Praxis der Mehrstimmigkeit zuordnet, ja zuzuordnen muß. Denn im Moment einer mehrstimmigen Nutzung solcher rhythmischer Schemata war natürlich die Zuordnung von, im *discantus* hinsichtlich Tonzahl eben doch nicht identisch verlaufender zweier Stimmen notwendig, das verlangt zwangsläufig eine (auch) metrische, d. h. zeitquantitativ klare und rationale Bestimmung von Tondauern, ja, eventuelle akzentrythmische Faktoren sind von dieser Sicht her eher überflüssig bzw. rational für die Zeit unfassbar. Auch hier sollte in der Ausdrucksweise eine gewisse Bewußtheit der verschiedenen Ebenen herrschen<sup>186</sup>: Andererseits

---

Wörter bei Johannes de Garlandia so schwach war, daß er seine Verse, als Beispiel 10 silbiger rhythmischer Jamben mit jedem zahlenmäßig passendem betonungsmäßigen Schema hätte vertont sehen können. Die Folgerungen von Spottswood sind daher, euphemistisch gesprochen, zu differenzieren; ihnen liegt eine unzutreffende Interpretation dessen zu Grunde, was ein rhythmischer Jambus für Johannes de Garlandia überhaupt ist: Es geht allein um die Klauseln oder Reimstellen — sonst werden die Silben einfach gezählt! Ohne Verständnis dieser Grundlagen der Theorie rhythmischer Dichtung ist eine vernünftige Diskussion des von Johannes de Garlandia (dem Dichtungslehrer) klar formulierten ausgeschlossen — die rhythmischen (!) *iambici* sind nicht in dem Sinne als Jamben zu verstehen, wie dies etwa deutsche Jamben, bekannt z. B. aus Bürgers Homerübersetzung, sind; von auftaktigen Entsprechungen in einer musikalischen „Umsetzung“ solcher rhythmischen Jamben etwa zu Versanfang kann nicht die Rede sein, der Versanfang wird von Johannes de Garlandia nicht als Faktor der rhythmischen „Jambizität“ angesehen, vielleicht könnte man auch seinen Text einmal beachten.

<sup>186</sup>Zu welchen Merkwürdigkeiten der radikale Verzicht auf eine Differenzierung zwischen dem, was die modale Notation in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien bezeichnet, also das System dessen, was in dem Bezeichneten der Zeichen — worunter natürlich auch die jeweiligen Kontextabhängigkeiten gehören — rational ausgedrückt wird, und dem Gemeinten, also dem was das zugrunde liegende rhythmische Erleben ausmacht, führen kann, belegt mustergültig N. Aerts, *Franco's „Gesetz“ und musikalische Metrik im späten 13. Jh.*, in, ed. A. Geßulat et al., *Zwischen Komposition und Hermeneutik, Festschr. f. H. Fladt*, Würzburg 2005, S. 28 ff. Daß es gewisse allgemein menschliche, daraus speziell gebildete Konventionen des rhythmischen Erlebens gibt, und unter solchen gemeinsamen Erlebnisweisen noch verschiedene individuelle Gefühlsmöglichkeiten, die man rational nie fassen kann, weil sich hier eine rationale Selbstbeschreibung sinnlichen Fühlens ergeben müßte, ist klar. Daß man diese ansatzweise, z. B. durch Apell an vorauszusetzendes überindividuelles Erleben zu fassen versuchen kann, ist ebenfalls durchaus nicht ohne Sinn, zumal, wie die Existenz von funktionierenden Notierungen rhythmischer Merkmale zeigt, offenbar gewisse Faktoren rational erfassbar sind; darunter wird man die Fähigkeit der

ist zu beachten, daß das erst mit der Modalrhythmik bemerkbare Postulat der *aequipollentia aequipollentis* eben nicht an sich, sondern erst in Zusammenhang mit einem rhythmischen Schematismus oder auch Automatismus, wodurch der Modalrhythmus charakterisiert ist, zum Notationsfaktor wird. Dies wiederum zeigt, daß dieser übergeordnete rhythmische Schematismus, der der *modi* nicht etwa aus der Mehrstimmigkeit entstehen konnte — interpretiert man jedoch z. B. *si*-Folgen im *cantus/tenor* im Sinne des modalrhythmischen Schemas, also als 5. *modus*, erlebt also das Fortschreiten gleichlanger Töne als modale „Takte“, wird die klare Definition der *aequipollentia aequipollentis* unabdingbar, will man überhaupt eine rationale Theorie aufstellen — und daß sich Johannes de Garlandia diese Aufgabe gestellt hat, ist nicht etwa Folge irgenwelcher arabischen Einflüsse, deren Konkretisierung durch M. Haas man neugierig erwartet, sondern Ergebnis der genuin abendländisch westlichen Tradition, auch und gerade in bzw. für Musik *sapere quod factum erit*, was man als Augustinisches Ethos ansehen kann; das Ethos der *ratio*, wie es Papst Benedikt in seiner „Regensburger Rede“ allgemein formuliert hat.

Wie oben bemerkt, Anm. 169 auf Seite 784, bedeutet die Rationalisierung des Gemeinten der modalen Notation zwangsläufig eine Veränderung des Bezeichneten der Zeichen, denn die beiden Elemente der antiken Metrik sind als Einzelwerte definiert, die letztlich, wenn auch nur theoretisch, frei zusammensetzbar sind; *theoretisch* deshalb, weil die Versfüße vorgegeben sind<sup>187</sup>.

---

rhythmischen Gestaltbildung einbeziehen können, also die Merkmale, die invariant gegenüber Veränderungen der Geschwindigkeit — in gewissem Rahmen! — sind, durch die Versfüße als identische Größe gehört werden können, u. ä.

Nur, diese Merkmale durcheinander zu werfen, ja ihre prinzipielle Unterschiedenheit gar nicht zu sehen, d. h. ohne die jeweilig möglichen, nämlich vom musikalischen Hören geleisteten Abstraktionen als solche herausgehoben zu bestimmen, ohne deren Umsetzung in Bezeichnetes und schließlich die Systematik der Zeichen selbst zu beachten, die wieder historischen Bedingungen und Möglichkeiten folgt, von dem das rhythmische Fühlen ausmachenden Erleben von Rhythmus zu differenzieren wäre, ist sicher reizvoll, kann man doch ahnungsvollste Vorstellungen assoziationsreich und vage übereinanderschichten, nur methodisch rational erscheint dieses Verfahren weniger eindrucksvoll: Auch Musikwissenschaft ist sozusagen trotz der „Unsagbarkeit“ des Eigentlichen ihres Objekts nicht ganz frei vom Postulat, eben auch Wissenschaft zu sein. Solche Vermengung wird dann geradezu fatal, wenn die eigentlichen Bedingungen, die eigentlichen Aussagen, also das Bezeichnete der modalen Notation unerkennbar wird unter dem Schwall an Allgemeinplätzen zum dem, was man alles zu *Rhythmus* sagen kann — so sollte es sich nicht ganz verbieten, zur Klarstellung entweder Begriffe klar metasprachlich zu definieren und diese dann auf die zeitgenössischen Begriffe zu beziehen, oder wenigstens diese in ihrer Besonderheit zu beachten. Besonders unterhaltsam ist Aerts's Qualifikation der Vorstellungen von M. Haas zur Modalrhythmik als *mathematisch* — das wirft nicht gerade ein gutes Licht auf den Mathematikunterricht an deutschen höheren Schulen: Mathematik ist eine exakte, rationale Wissenschaft (in den gegebenen Grenzen).

<sup>187</sup>Auch für die antike Metrik sind die gegebenen Versfüße fest gegeben, die aber elementar definierten Quantitäten geben theoretisch die Möglichkeit, freie Quantitätenfolgen zu denken, was jedoch nicht ausgenutzt wird. Theoretisch war, wie besonders deutlich bei Augustin, die Proportion zwischen  $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$   $\tau\epsilon$   $\kappa\alpha\iota$   $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$  als wesentlicher Klassifikationsfaktor dominant, sodaß „irrationale“ Proportionen, aber auch „seltsame“ gleichsam von vornherein ausgeschlossen waren, d. h. die Freiheit der Denkbarkeit

Von *Modaler Notation* muß man übrigens wie ebenfalls schon bemerkt, mit einer gewissen Einschränkung sprechen, weil zu den Einzelzeichen, also einschließlich der Neumen/Ligaturen, noch die Regelmäßigkeit der Anordnung als weiteres, ja sogar übergeordnetes, die Ligaturschreibung bzw. Neumenwahl erst bestimmendes Zeichenmerkmal hinzukommt, denn dies ist eine direkte Folge der Ordnung der Rhythmik, letztlich kein eigenes Zeichen. Während z. B. eine modale Rhythmik ohne metrische Rationalisierung<sup>188</sup> auch rein akzentschematische Folgen beinhalten könnte bzw. so denkbar wäre, z. B. Akzentfolgen wie sie sich in *Mihi est propositum* zumindest heraus- oder hineindeklamieren lassen, hat die mittelalterliche, westliche<sup>189</sup> Modalnotation in der theoretischen Definition als Bezeichnetes Längen und Kürzen — hierin, und nur hierin explizit auf die antike Metrik bezogen<sup>190</sup>, als Zeichen aber übernimmt sie, im Gegensatz

---

einer Reihung der beiden Zeitquantitäten, *longa brevisque*, ist von vornherein beschränkt durch die Forderung nach „vernünftigen“ (zeitquantitativen) Proportionen zwischen  $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$  und  $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ . Die Aufstellung nicht sinnvoll proportionaler, aber rationaler Relationen stellt ein Mittel der Darstellung des Unterrichts in Metrik bei Augustin dar; die von vornherein „alogischen“, nicht rationalen Verhältnisse sind ebenfalls denkbar, aber musikalisch nicht nutzbar (das findet man alles bei Aristoxenus, dessen Erkenntnisse allerdings dem lateinischen Mittelalter, wie übrigens auch „den“ Haasschen Arabern nicht direkt verfügbar waren): Hierin stimmen übrigens Aristoxenisches und Pythagoräisches Modell überein — Aristoxenus steht rechnerischer Begründung nicht grundsätzlich fern.

<sup>188</sup>Die wirklich erstaunliche Neuentdeckung von Eberlein, s. u., daß die Motettentexte, und dies noch in Bezug auf Flotzingers so überaus erkenntnisreicher Verbindung von modaler Notation und antiker Metrik, als Repräsentanten der Metrik um 1200 zu verstehen seien — was wohl auch für die lateinischen Texte, vielleicht ja auch für die Vagantenstrophe gelten soll? —, scheint den wiederholten Hinweis notwendig zu machen, daß die antike Metrik etablierte, und im Zuge des Lateinunterrichts auch durchgehend beherrschte Disziplin war, was sie heute offenbar nicht mehr ist oder sein darf.

Daß es Unterschiede gibt, die sich in der schon spätantiken Terminologie der rhythmischen und metrischen Dichtung äußern, scheint der modernen Bildung und ihren „Produkten“ weniger geläufig zu sein — nur sollte sie dann auf das Bereden entsprechender Sachverhalte verzichten, zumal sie gar keine Sachverhalte sehen kann. Silbenzählende, mindestens im Reim den Akzent beachtende Dichtung wird in spätantiker Tradition im Mittelalter (Beda) als *rhythmisch* bezeichnet, sie stellt nun einmal etwas anderes dar als metrische Dichtung; und die *Leonini* sind späte Hybridformen; vielleicht ist es doch notwendig darauf hinzuweisen, daß *Mihi est propositum* ebenso wenig metrisch gedichtet ist wie *Aucun ont trové chant par usage*; dagegen ist *arma virumque cano ...* eine metrische Bildung. Hier wird allerdings der Begriff *metrisch* nicht nur im Sinne metrischer Dichtung verwandt, sondern auch zur Bezeichnung von Schemata von reinen Zeitquantitäten!

<sup>189</sup>Auch das z. B. von al-Fārābī dargestellte arabische Rhythmussystem hat modale Charakteristik wie auch die antike Metrik: Die rhythmischen (allgemeiner Sinn) Gestalten werden als regelmäßige Folgen gleichartiger Elementargestalten verstanden — offenbar ist die westliche Modalnotation gestaltmäßig die einfachste; als Folgen von „Versfüßen“, also regelmäßige, gleichartige Folgen von Zeitquantitätsfolgen erscheinen alle diese Rhythmen wie auch die Gigue, das Siziliano u. ä.

<sup>190</sup>Die großen Assoziatiker, die Augustins Metrik mit der Modaltheorie von Johannes de Garlandia in einen Topf werfen, übersehen, ersichtlich aus Unkenntnis, daß ein Versfuß in antiker Theorie nur mit Berücksichtigung des *ictus* definiert werden kann — wo bleibt in der Modaltheorie eigentlich der Bezug auf den *ictus* oder eine vergleichbare Größe? Jedenfalls erklärt Johannes de Garlandia (der „Mu-

zur rhythmischen, lang vergessenen, St. Galler Notation jedoch keine Einzelzeichen, sie nutzt die Regelmäßigkeit von modalen Elementarfolgen, also den Umstand, daß die Rhythmik (im modernen, allgemeinen Sinn gebraucht) des 1. Modus durch regelmäßige Grundfolgen gebildet wird — das ist eine sozusagen ganzheitliche Segmentierung, der gegenüber die Theorie durchgehend mit dem antiken total analytischen Verfahren arbeitet, Folgen von *longa brevisque* als Folgen von sozusagen frei zusammengestellten Elementarwerten zu bestimmen.

Die Schreibung von jeweils zwei (oder im Fall des 4. Modus etc. auch drei oder mehr) Tönen als Einheit, als rhythmische Elementargestalt war ersichtlich nur möglich durch Ligaturen bzw. Neumen (natürlich, denkbar wäre auch eine Notierung in Einzeltönen mit jeweiligen Abständen zwischen den Gruppierungen; diese Möglichkeit hat man, weil sie für die Tradition und das Endstadium der nordfranzösischen Neumen fremd ist, eben nicht nutzen können). Und daraus folgt nun wieder die, eigentlich absurde, Nutzung der Ligaturen als Zeichen dann auch „falscher“ metrischer Bildungen, wie z. B. die *opposita proprietas*, ein Strichlein nach links oben an der Anfangsnote — das gibt es in der melischen Notation nicht, genau wie auch die Folge von zwei *semibreves* eigentlich nicht möglich ist (von den gegebenen zwei Grundwerten gesehen): Und von daher, es sei wiederholt, ergibt sich die ganze Kasuistik der modalrhythmischen Nutzung von Ligaturen/Neumen! Man muß nur beachten, wie man die „unnatürliche“ Folge *L B* notiert: Den Strich, von der Neumentradition her falsch angebracht, z. B. bei zwei „aufsteigenden“ Tönen ein Strichlein an die erste Note, kann es aus der melischen Tradition nicht geben, denn da würde ja das tiefere *punctum* als *virga* notiert — wem diese Trivialität nicht geläufig ist, sollte sich nicht um Modalrhythmik und ihre Notation kümmern.

Weil gerade dies auch für die *Discantus positio* ebenso charakteristisch ist wie die Verwendung des auch von Johannes de Garlandia gebrauchten Begriffes *ultra mensuram* für Werte, die nicht von den antik definierten Elementarwerten bezeichnet werden können (also gleichwertig für „kleinere“ wie für „größere“ Werte), erscheint die Argumentation von Eberlein, *Vormodale Notation*, S. 179, nicht zwingend: Woher eigentlich sollten bei dem Anonymus in der so konturlosen „vormodalen“ Rhythmik *longae ultra mensuram* kommen? Diese kommen auch für ihn nur durch die Unabdingbarkeit von Zeitquantitäten zustande, die eine modale Elementargestalt (mehrstimmig oder auch taktmäßig) „zusammenfassen“ können bzw. müssen — die antike metrische Lösung des Problems wäre, wie ebenfalls mehrfach bemerkt, die Hinzufügung einer entsprechenden Pause zu einer nur als zweizeitig denkbaren *longa* — kein Unterschied zur antiken Metrik?

Hinzu kommen aber auch inhaltliche Gründe. Klar ist, daß für den Anonymus die metrische — und das heißt zeitquantitative, natürlich nicht metrisch im Sinne der antiken Metrik — Rationalisierung selbstverständlich ist, und daß Neumen/Ligaturen dann in solcher Definition direkt den metrischen Werten entsprechen müssen, denn die Theorie muß Zeichen festlegen, legt sicher die Klassen von *modi* nicht durch Proportionen der jeweiligen Bestandteile, also im Fall des 1. *modus* durch die Relation  $2/1$ . Auch darüber sollte man nachdenken, wenn man wirklich über Modalrhythmik, ihre Notation und deren theoretische Erklärung — alles verschiedene Dinge — nachdenken will.

sie doch mit der Übernahme der beiden Elemente der Metrik — nicht mehr! — zeitquantitative Elemente als Bezeichnetes fest.

Diese sind somit an sich definiert, was doch einiges an Abstraktion, und zwar über die usuelle Modalnotation hinaus voraussetzt. Diese muß nicht von Anfang an rationalisiert gewesen sein: Die Einzeldauer erscheint nur als Teil einer Folge, sozusagen nicht als sie selbst, nicht als solche frei verfügbare rhythmische Elementargestalt. Der Anonymus kann aber sagen: *Mensurabilis est quod mensura unius temporis vel plurimum mensuratur*; wo gibt es alleinstehende zeitquantitative Werte an sich in der Modalrhythmik, die nicht dem Schema in irgendeiner Weise unterworfen sind? Die Frage ist rhetorisch gemeint! Er kennt auch die Einzelzeichen von *longa perfecta* wie *semibrevis* unter dem nur von der Metrik her verständlichen Namen *ultra mensuram* für die beiden Werte, die mit den antiken Begriffen nicht erfaßt werden konnten. Die anderen beiden, die eigentlichen Werte, die den jeweiligen Modalrhythmus konkret als rhythmische Gestalt bestimmen, sind selbstverständlich, nämlich von der antiken Definition vorgegeben bzw. übernommen.

Was nun die Systematik anbelangt, so ist klar, daß der Anonymus von der Definition der „Meßbarkeit“ ausgehend Zeichen und Bezeichnetes eindeutig zuordnen will und muß, schließlich steht auch er in der Tradition einer rationalen Theoriebildung, seine Aussagen sind daher notwendig unter diesem Systemzwang zu sehen und nicht, wie dies Eberlein meint, als irgendwie direkter, unmittelbarer und unreflektierter Ausdruck irgendeiner, völlig chimärischen „vormodalen“ Wirklichkeit anzusehen, in der Zeichen, Bezeichnetes und Gemeintes eine undurchdringliche Einheit bilden (was sollte das für ein „Rhythmus“ sein, der nur immer alle Schlußnoten von Ligaturen *lang* singen läßt?) — daß die Aussagen unzulänglich sind, dürfte klar sein: Die Systematik ist das Gerüst der Begriffsbildung, die Wirklichkeit nur partiell erfaßt und erfaßbar, wie Bezeichnetes stets nur einen „Auszug“ des Gemeinten darstellen kann.

Auch daß er die *modi* nicht zu Anfang erwähnt, ist klar Ausdruck der erfolgten Rationalisierung, denn er geht, zwangsläufige Folge einer Anwendung der absolut als Elemente formulierten antiken Werte von diesen aus, eben von den Elementen, obwohl wie die *longae* zeigen, die Werte natürlich auch bei ihm von Konstellationen, also Folgen von Tongruppen, abhängen; die Selbstständigkeit der metrischen Einzelwerte in der Darstellung ist also systembedingt, in der Wirklichkeit nicht gegeben, theoretisch aber zwangsläufig, eben von der verwendeten Tradition her: Die Vorstellung, daß die *Discantus positio vulgaris* eine sonst, außer vielleicht bei Lug, faßbare „vormodale“ Rhythmik lehren wolle, ist schon deshalb unhaltbar, weil auch das Erkennen der metrischen (zeitquantitativen) Werte von Tönen wesentlich von ihrer Notierung und Notierbarkeit in Ligaturen/Neumen abhängt — die einfachste Lösung, von den elementaren rhythmischen Gestalteinheiten auch methodisch auszugehen, ist für eine auf die antike Elemententheorie auch in der Rhythmik angewiesene Theoriebildung eigentlich ausgeschlossen, sie muß mit den Elementen beginnen<sup>191</sup>. Der Anonymus geht also strikt rational vor, wenn er mit den Elementen als Bezeichnetem und ihren Zeichen beginnt — wie liest man einen Notentext

<sup>191</sup>Das ist in der späten Fassung des Anfangs der Schrift von Johannes de Garlandia in der Fassung von Hieronymus von Mähren besonders deutlich, wenn da definiert wird, ed. Cserba, S. 194, 30... *dice-*

korrekt? ist sein Ausgangspunkt, der den „Verzicht“ auf Beginn mit den *modi* aus Gründen der gewählten Systematik eben ausschließt.

Damit ist klar, daß Ausgangsbasis die *modi* gar nicht sein könnten (hier liegt die Genialität von Johannes de Garlandia), Ausgangsbasis ist die einzelne Zeitquantität, deren Notierung oder besser Erkennungsmöglichkeit in der Notation ist Aufgabenstellung— im Sinne der Theorie ist das Erkennen des Modus ein Erkennen der rational bestimmten Zeitquantität jedes einzelnen Tons. Hier wird deutlich, daß ein Unterschied zwischen dem melisch definierten Element und dem der Rhythmik — modern, allgemein verstanden — besteht: Der melische Einzelton kann sehr wohl elementaren Gestaltwert haben, eine alleinstehende *brevis* gibt es nicht, nur als Teil des jeweiligen Modus, etwas vereinfacht gesagt. Aber, natürlich ist für das Modell der Theorie auch die elementare Zeitquantität der Ausgangspunkt — im wörtlichen Sinne von *punctum* als Element der Geometrie.

Deshalb nun wird der Systematik entsprechend beginnend mit dem Einzelton aufgezählt, was es für Zeichen gibt, aus denen man Zeitquantitäten ablesen muß oder kann — daß für die einzeln stehende *brevis* und *longa* kein spezielles Beispiel gegeben wird, ist auch nicht gerade Zeichen für besonders frühe, angeblich „vormodale“ Entstehung des Textes, was auch für die Aussage zu den mehr als vier ligierten Noten gilt, die Nähe zu den nur insgesamt, als Repräsentant einer *brevis* meßbaren *semibreves* der späteren Zeit fällt hier doch auf.

Die von der Rationalisierung, Ausrichtung an den antiken metrischen Elementbegriffen, aus-

---

*ndem est de longitudine et brevitate eorundem, nämlich der soni, quae apud nos modus soni appellatur. Unde modus est cognitio soni in acuitate et gravitate, scilicet longitudinem temporis et brevitatem. Et potest dupliciter sumi: Aut communiter, aut proprie. Modus communis est, qui versatur circa omnem longitudinem et brevitatem omnium sonorum. Modus proprius est, qui versatur circa VI modos antiquos. ...* (zu der höchst seltsamen Deutung durch Flotzinger, s. 3.2.1.2 auf Seite 717). Hier wird das zeitquantitative Element an sich angeführt. Die vom Herausgeber als ursprünglich nachgewiesene Fassung, ed. Reimer, S. 36, 6 setzt den in *breves longaeque* gegliederten Verlauf an den Anfang, entsprechend dem *Anonymus 7: Maneries eius appellatur, quidquid mensuratione temporis, videlicet per longas et breves, concurrat. Sunt ergo sex species ipsius maneriei ...* Der spätere Autor setzt also die Elemente, die *soni* ein, um mit einem allgemeinen Begriff des *modus soni* dessen Zeitquantität etwas genauer zu formulieren als der „originale“ Johannes de Garlandia das tut; inhaltlich besteht kein Unterschied, denn auch Johannes de Garlandia setzt zunächst eine allgemeine Bedeutung ein, allerdings wie bemerkt, sofort auf Abläufe bezogen, wogegen der spätere Autor zu Anfang den *modus soni* setzt, die Zeitdauer des einzelnen Tones; formal geht der zweite Autor „logischer“ vor — vielleicht ist er ein scholastisch weitergehend gelehrter Autor —, der frühere geht vom Verlauf aus, bleibt allerdings auch da in der Definition abstrakt, die *modi/maneries* sind dann Einschränkungen.

Keiner der beiden Autoren gibt eine Begründung für die *modi* im engeren Sinne, etwa durch Proportionen, wie es die Metrik nahelegen müßte. Daß er sie dann doch an den Anfang der Darstellung setzt, ist seine Leistung, die übrigens gerade hier die Heranziehung von Versfüßen sehr nahegelegt hätte, geht es doch auch um die selbstverständliche Voraussetzung von rhythmischen Elementargestalten — den Ansatz von Augustin, sozusagen das Entstehen von Versfüßen aus den Proportionen abzuleiten, verfolgt Johannes de Garlandia nicht, er geht erstaunlich pragmatisch vor.

gelöste, ja erzwungene Systematik des Weges von den Einzelnoten, über die *2li*, dann *3li* etc. ergibt sich also aus dem befolgten logischen Modell. Deshalb schließlich kann die Systematik der Darstellung, die ersichtlich ihren eigenen Sinn hat, also gerade nicht als Beweis dafür angesetzt werden, daß der Autor sich nicht auf modal notierte Musik bezogen haben könne; daß er das in einer im Vergleich zu Johannes de Garlandia inadäquat vereinfachenden Weise tut, daß seine Darstellung geradezu als unzulängliche Verkürzung erscheint, ist kein Grund, den Text besonders früh zu setzen, mit der Entstehung der Modalnotation jedenfalls hat der Text nichts mehr zu tun, denn diese kann nicht vom Einzelwert ausgegangen sein, sonst wäre der systematisch gesehen unsinnige Weg zunächst über Ligaturen/Neumen nicht notwendig gewesen; man hätte gleich mit Einzelzeichen beginnen können und daraus dann für größere und kleinere Werte passende Zeichen bilden müssen; so tut es ja auch die rhythmische Neumenschrift, indem sie jedem *langen* Ton eben ein entsprechendes spezifisches Zeichen hinzusetzt, die „normalen“ *kurzen* aber partiell unbezeichnet läßt, auch hier gibt es wie gezeigt Inhomogenitäten.

Daß die dann verpflichtende, klare Systematik der Darstellung des Anonymus ein Beweis dafür sein sollte, daß die *2li* an sich, als Einzelzeichen (natürlich in zwei, von der Melik abhängigen Versionen) grundsätzlich eine bestimmte rhythmische Bedeutung gehabt hätte, schon „vornormal“, also nicht als Folge der Schreibung von modal zusammengehörigen rhythmischen Elementargruppen, wäre schon eine etwas absonderliche Behauptung, zumal ja die modalrhythmische Bedeutung gilt, *2li* als *BL* — und woher sollte eine zeitquantitative „vornormale“ Ordnung herkommen, die die Bedeutung, das Bezeichnete von *3li* abhängig macht von vorangehenden Pausen wie in der Definition des Anonymus?

Zu fragen bliebe, ob der Text ein Reflex eines vor Johannes de Garlandia liegenden ersten Rationalisierungsversuchs sein könnte, oder ob er nur eine zum Lesenlernen gedachte radikale und unzulängliche Vereinfachung der Theorie von Johannes de Garlandia ist, das dürfte kaum endgültig entscheidbar sein; zu deutlich ist die Spur des bereits geleisteten Rationalisierungsvorgangs, der in dem Bezug auf die Elemente der antiken Metrik liegt, was wieder größere und kleinere Werte — man denke: Ein kleinerer Wert als die *brevis*, definitionsgemäß der kleinste, unteilbare Wert, der *χρόνος πρώτος* — als die zwei metrischen als „unmetrisch“, *extra mensuram* zu benennen erzwang. Eine andere Möglichkeit, solche Werte, wie auch immer in der konkreten Wortwahl, als „unmetrisch“, „nicht in die Metrik passend“ zu qualifizieren, gab es nach Anwendung der elementaren Größen der antiken Metrik eben nicht, die kannte normativ eben nur solche Werte; eine dreizeitige Zeit etc. konnte man ja durch *longa + brevis pausa* denkbar machen — und hier liegt die Genialität von Francos Opposition von *perfecta/imperfecta*, die an sich gesehen trivial erscheinen mag.

Auf dem für eine Rationalisierung unabdingbaren Hintergrund der antiken Theorie von zwei Elementen der Metrik als einzige Möglichkeit, rhythmische Vorgänge zu rationalisieren, ist sie ein Beispiel der Lösung von Autorität zur Erfassung der Wirklichkeit in der Scholastik; und das gerade macht die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung der, produktiven, Musiktheorie auch in der Zeit der Scholastik aus; nicht die Anbindungsmöglichkeit von irgendwelchen Ausdrücken an die hohe Philosophie, die Wirklichkeitsbezogenheit der mittelalterlichen Musiktheorie ist das

historisch Aufregende, selbst wenn dies die Liebhaber einer Nobilitierung von Musikgeschichte durch „philosophische“ Anleihen nicht sehen können: Gerade das „Nichtscholastische“ der Musiktheorie in der Scholastik ist wesentliches Merkmal der Eigenständigkeit dieser Theorie als Theorie in einem modernen Sinne, nämlich Theorie der Wirklichkeit, was ja auch für Johannes de Grocheo gilt, den auf „scholastische“ Formulierungen hin zu untersuchen sicher eine hübsche Aufgabe ist, die jedoch nichts zur eigentlichen Leistung sagen kann, ja gelegentlich dazu führt, den eigentlichen Sinn seiner Theorie der musikalischen Wirklichkeit über die spezielle Theorie hinaus überhaupt nicht erkennen zu können (einen *conductus* als *Form mit ausgeprägter Metrik*, ausgerechnet *Metrik!*, zu bezeichnen, ist wohl nicht ganz am Platz, ib., S. 180, Anm. 13; metrische Dichtungen liegen nicht vor, und ob das Gemeinte der Modalnotation nicht auch, vielleicht sogar wesentlich und ursprünglich vom Akzent bestimmt war, dürfte nicht so einfach beweisbar sein).

Ähnliche Einschränkungen gelten auch für Eberleins Argumentation gegen die Annahme, daß die Formulierung — hinsichtlich der vieltönigen Ligaturen —, ib., S. 180, Anm. 13, ed. Cserba, S. 190, 19 ... *si plures (scl. notae) quam quatuor fuerint, tunc quasi regulis non subjacent (scl. ligaturae), sed ad placitum proferuntur (scl. notae). Quae etiam ad organum et conductum pertinent singulariter*, allgemeine und ausschließende Geltung haben darf oder soll: Gemeint sind doch offenbar die größere Gruppen bildenden Ligaturen des *organum purum*, die eben modalrhythmisch nicht zu erklären sind, weil es dazu keine entsprechenden rhythmischen Elementargruppen gibt; ein klarer Beweis dafür, daß der Autor die Modalrhythmik und ihre Notation voraussetzt: Mehrere mehr als viertönige Ligaturen sind kein Hinweis auf modale Rhythmik, lassen sich nicht modalrhythmisch lesen, und solche Ligaturen gibt es im *organum* und, auffällig für die modalrhythmisch, in den Melismen, überlieferten betreffenden Formen, im *conductus* — ist die Terminologie hier nicht so klar wie bei Johannes de Garlandia?

Eberlein will dagegen den relativen Anschluß *quae* auf *regulae* beziehen, denn sonst *würden die zuvor genannten Regeln unbeschränkt gelten. Binarien bedeuten in der Motette fractio modi, sie haben dort nicht den Wert Brevis-Longa. ...*, was unverständlich ist, denn der Autor spricht generelle Regeln für die zeitquantitative Lesung von Ligaturen an, nicht Einzelfälle; auch sagt er kein Wort davon, daß er hier textierte Ligaturen meinen könnte, er sagt auch nichts über *semibreves*; es gibt keinen Grund zur Vermutung, daß der Autor seine Ausführungen über die zeitquantitative Bedeutung von Ligaturen mit Tonzahlen unter fünf Tönen nicht genau so, wie er sie darstellt, als absolute Regeln gemeint sind.

Hinzu kommt noch, daß Eberleins Behauptung ja auch nicht gerade eine korrekte Annahme selbst für Motetten ist, wenn z. B. eine Silbe auf einen ganzen *pes* bezogen wird, was es ja gibt; und wenn eine *fractio modi* stattfinden sollte, kann das nur die Auflösung einer *longa* sein; wenn diese Auflösung also nicht syllabisiert worden sein sollte, so ist das weder ein sehr häufiger noch ein wesentlicher Fall, der eine Sonderangabe notwendig gemacht hätte bzw. erwarten lassen müßte; der Autor gibt Normalfälle an, jedenfalls versucht er eine Reduzierung der Regeln auf sozusagen absolute Regeln — daß die nicht ausreichend sind, muß man nicht als Ausdruck einer freien, als rhythmisches System gar nicht faßbaren, „vormodalen“ Rhythmik



ansetzen, die dann offenbar erst nachträglich in die modalrhythmische Regelmäßigkeit „geronnen“ ist — ist es denn, auch angesichts der phänomenologischen Parallelen antiker Metrik und arabischer Rhythmik so falsch, anzunehmen, daß sich Rhythmus wohl zunächst als derart „automatische“ Folge von gleichen rhythmischen Elementargestalten gestaltet hat, daß nicht primär irgendein freier Rhythmus bestanden haben dürfte, notationsmäßig also nicht die Aufgabe, einzelne Zeitquantitäten klar zu bezeichnen, sondern zunächst die Wiedergabe von ablaufenden rhythmischen Mustern als die Aufgabe der Notation gestellt war (in den rhythmischen Neumenschriften ist dies anders, da werden durch Zusatzzeichen für jeden Ton die zeitquantitativen Werte bestimmt).

Denn genau das tut ja auch die Modalnotation, die Zeichen zunächst ja nicht erfindet, sondern „nur“ die Regelmäßigkeit der modalrhythmischen Gruppenbildung, die elementaren rhythmischen Gestalten wiedergibt, was, zwangsläufig von den bestehenden Möglichkeiten her, zur Notation dieser Folgen durch Ligaturen/Neumen führen mußte — die Theorie leistet dann die weitere Analyse in die elementaren Größen, wie sie die Antike vorgibt.

Auch hier sollte man beachten, daß Zeichen, zunächst die regelmäßigen Folgen, Bezeichnetes, die zeitquantitativen Dauern und Gemeintes nicht einfach identifiziert werden können. Genau das tut man aber, wenn man „den“ „vormodalen“ Rhythmus allein in den Zeichen sucht, ohne ihn als konstitutives rhythmisches System überhaupt jemals faßbar machen zu können — das tut der Modalrhythmus, der natürlich auch ohne Notation existieren kann, als Gemeintes, wohl ein Komplex aus akzentschematischen und zeitquantitativen Größen, die verwirklicht und gedacht wie empfunden werden eben als regelmäßige Folgen bestimmter identischer rhythmischer Elementargestalten.

Andererseits können die Regeln der Schreibung trivialerweise nicht für Motetten gelten — die Modalnotation hat zunächst gerade keine Zeichen für die beiden gegebenen Elementarwerte hervorgebracht, die waren allein abhängig von der jeweiligen Gruppierung, die nun wieder regelmäßige, und darauf kommt es an, Ligaturenfolgen benötigte — außerdem ist die einfache Bezeichnung *Binarien* auch für die Motetten unzutreffend, denn da wird ja eine besondere *Binarie* eingesetzt, die mit dem „total falschen“ Strichlein, nämlich dem zu Anfang nach oben. Die aber beschreibt der Autor gar nicht, was, angesichts seiner Nennung der *semibrevis* und der Angabe des betreffenden Einzelzeichens, des Rhombus, nicht bedeuten muß, daß er diese *Binarie* nicht gekannt haben kann oder darf: Natürlich gibt er die Regeln an, wie die Ligaturen zu lesen sind, und da machen allein die Ligaturen Probleme, die nicht so eindeutig gekennzeichnet sind, wie die *cum opposita proprietate*; die versteht jeder sofort — ist denn immer noch nicht klar, daß die syllabische Textierung, das seit den Sequenzen offensichtlich geläufige Dichtungsverfahren, zunächst keine Zeichen mit rhythmischer Bedeutung kennen kann (abgesehen von den „nichtantiken“, *ultra mensuram* Werten; die haben bekanntlich Zeichen): Die Modalnotation ist zunächst die Nutzung der Ligaturen als Bezeichnung rhythmisch als elementar zusammenhängend verstandener oder erlebter rhythmischer Gestalteinheiten — das Zeichen für die *duplex longa*, auch in einigen Ligaturen, ist eine Ausnahme, weil hier der Wert ein eigenes Zeichen erhält; eine Analogie, die jedoch nur Sonderwerte betrifft.

Der Autor der *Discantus positio* konzentriert sich also auf die modal zu lesenden Zeichen, auf die Normalzeichen der Modalrhythmik, was man von ihm auch erwarten kann — daß etwa nur die Motetten ursprünglich modal gewesen wären, weil für ihre Notation eine entsprechende Bezeichnungsmöglichkeit zunächst restlos fehlt, d. h. erst sekundär entwickelt werden muß, erscheint als höchst seltsame Annahme — und die Modalrhythmik wird nun einmal von den Werten *brevis longaue* getragen, die anderen Werte sind zunächst *ultra mensuram*, also im Falle der *semibrevis* klar rhythmisch ornamentale Werte — auch insofern erscheint Eberleins tiefe Bemerkung zu den *Binariën* in Motetten als dem Sachverhalt gegenüber abwegig: Die konstituierenden rhythmischen (moderne, allgemeine Bezeichnung) Werte werden textiert, jede Silbe kann eine *brevis* oder eine *longa* besetzen (von höchst seltenen Ausnahmen von echten Melismen abgesehen), insofern kann, es sei wiederholt, die Motettenschreibung modale Rhythmik ausschließlich im *tenor* notieren. Insofern also tut der Autor der *Discantus positio* genau das, was den Ursprung der Notierbarkeit modaler Rhythmik ausmacht: Er gibt die Bedeutungen der einzelnen Ligaturen an, was für eine auf Elemente bezogene Theorie auch der natürliche Weg ist; und mehr als viertönige Melismen in *clausulae* — die muß man schon suchen; im *organum purum* dagegen finden sich z. B. die auch für Hildegard nicht untypischen ausgedehnten *climaci* (nein, das heißt nicht, daß Hildegard die Nôtre Dâme Organa gekannt haben müsse, oder daß deren Komponisten, ja, Komponisten, Hildegards Melodien gekannt hätten); wer wollte die als Folge modalrhythmischer Elementareinheiten verstehen sollen?

Weil *regula*, *nota* und *ligatura* alle feminin sind, könnte sich das Relativpronomen im zitierten Satz natürlich auf alle beziehen; das nächststehende Wort ist das Subjekt des Satzes, *ad placitum proferuntur*, nämlich die *notae*, deren Bezug auf *quae* nicht sinnvoll erscheint. Der Bezug auf *regulae* wäre deshalb etwas seltsam, weil die *regula* eingeführt wird als allgemeine Aussage, eine so beiläufige, zudem noch mit *singulariter* spezifizierte Einschränkung am Schluß der Aufzählung von Regeln erscheint zumindest als ausdrucksmäßig nicht gerade gelungene Formulierung: Statt mit einem neuen Satz, der die *regulae* abschließt, findet sich ein relativer Anschluß, der sich im Übrigen noch, und nicht gerade sinnwidrig auch auf *ligaturae* beziehen könnte: Eine so wichtige Einschränkung wie die gattungsmäßige Begrenzung der Regeln hätte einen eigenen Satz erfordert, der, bei der ersichtlichen Schwierigkeit adäquater Interpretation eingeführt wird z. B. mit *Sed istae regulae solum ad organum ...*, und nicht noch *etiam*; wo sollte auch noch ein Bezug zu *singulariter* zu finden sein, wenn von Motetten vorher noch gar nichts gesagt wurde — und soll man wirklich die Motette als gleich alt mit *organa* und *clausulae* ansehen?

Man könnte also mit sprachlich vernünftigen Gründen *quae* als unbestimmten relativen Anschluß interpretieren, der das Ganze der Ausnahmeregel einschränken will, wahrscheinlich im Sinne von *in besonderem Maße*, und tatsächlich sind in den *organa pura* und in einigen Melismen von *conductus* ja auch längere solche Bildungen gegeben; alle anderen Ligaturen sind, so jedenfalls die Theorie, mit eindeutigen zeitquantitativen Bedeutungen festgelegt, das ist die Aussage.

Was nun die — vom Autor der *Discantus positio* so verstandene — Allgemeingültigkeit

der Regeln anbelangt, so bezeichnen fünf- und mehrtönige Ligaturen ja auch im Diskantsatz, wenn sie schon auftreten, u. a. auch *fractiones modorum* oder, wohl häufiger, Zerlegungen in ornamentale Werte, eben Werte *ultra mensuram*, also *semibreves*. Bei den gegebenen *regulae* geht es jedoch ausschließlich um Regeln für *notae mensurabiles*, nicht um die möglichen Schreibungen von *semibreves*, das konnte dem Anonymus gar nicht einfallen; gemeint sind allgemein die Tongruppen, die sich nicht in die üblichen regelmäßigen Gruppenbildungen einbeziehen lassen, wie eben mehr als viertönige Ligaturen, denn kein Modus besteht aus Elementargruppen größeren Umfangs (daß die antike Metrik umfangreichere Versfüße kennt, sollte man übrigens auch nicht unbeachtet lassen, wenn man derart absurde Vorstellung hegen will, daß die mittelalterliche Modalrhythmik irgendwie von den antiken Versmaßen erzeugt worden sein könnte; unter den von Aristides Quintilianus aufgeführten Versmaßen z. B. findet man den *dactylus per chorium iamboeidicum*, der modal ebensowenig wie der *dochmius* existiert).

Angesichts des Umstands, daß die Regeln ja von vornherein nur als ziemlich weitreichende, also unzureichende Vereinfachung anzusehen sind, als Versuch einer Leselehre für die Ausführung von modaler Mehrstimmigkeit stellt sich natürlich die Frage, warum dann mehrtönige Ligaturen, die auch im *organum purum* nicht gerade die Regel darstellen, überhaupt, wenn auch eingeschränkt, angeführt werden; der Grund liegt in der Systematik, die, zwangsläufig, weil Einzelnoten explizit nicht ligiert sind, mit zweitönigen Ligaturen beginnen muß, weitergehen muß zu dreitönigen etc.: Es müssen natürlich alle erwähnt werden, was klassenmäßig durch *größer als ...* — hinsichtlich der Tonzahl pro Ligatur/Neumenzeichen — gelöst wird; ganz natürlich werden also erst zweitönige, dann dreitönige etc. Ligaturen genannt, nämlich als das, was dem Modalnotation Lesenden so begegnen kann.

Dabei entsteht natürlich das Problem, daß es hier nun keine Regeln gibt, also entsteht ein Widerspruch, der durch die Einschränkung aufgelöst wird — und man darf solche Klassifizierungsversuche nicht einfach als erschöpfend ansehen, als notwendig die gesamte Wirklichkeit adäquat erfassend, so schön das auch wäre. Und da stimmt es nun, daß die vieltönigen Ligaturen im *organum* — nicht nur im Sinne des *Anonymus 4*, sondern auch des *Anonymus La Fage* — besonders häufig auftreten, in *discantus*-Sätzen dagegen wesentlich seltener, so selten, daß man sie vernachlässigen kann. Was die *conductus* anbelangt, hat man, wie gesagt, das Problem, daß man vielleicht nicht die Kompositionen kennt, die der Anonymus meint, denn die Gattung ist älter als die in ihren Melismen modal recht weitgehend normierten des klassischen Repertoires. Was dies Darstellung bzw. Aufzählung der möglichen Ligaturen und ihrer Bedeutungen also sagt, ist nichts anderes als die Regeln für die modalen Ligaturen, andere sind uninteressant, d. h. gar nicht beachtenswert.

Zu wirklicher Merkwürdigkeit laufen die Thesen Eberleins aber in Hinblick auf seine nun absolut neue Deutung der Wortbildung „*modi motetorum*“ — (ed. Cserba, S. 193, 13 u. S. 194, 20) ... *mothetus ... cuius quidem modi ...* bzw. ... *ochetus est super tenorem uniuscuiusque modi motetorum ...*<sup>192</sup> — auf, eine revolutionäre Vorstellung, die ohne Zweifel ein wesentlicher Grund für die Auswahl gerade eines solchen Beitrags im *Archiv für Musikwissenschaft* gewesen

<sup>192</sup>Damit ist klar, daß die *modi motetorum* nicht auf die Motetten beschränkt waren, denn der *ochetus*

sein muß. Man erfährt, Eberlein, ib., S. 180 f., daß der den Gattungskatalog der *Discantus positio vulgaris* sozusagen abschließende Hinweis auf die 6 *modi* — es folgt nur noch der *ochetus*, für den die *modi* aber auch gelten — ein Beweis dafür sein müsse, daß die *modi* ursprünglich für die Motettentexte erfunden wurden, weil es sich da ja um *metrische*, tatsächlich, um *metrische*, Texte handele, klar für jeden, der einmal Leonini gelesen hat, daß also Johannes de Garlandia mit den Motetten eine Art *Striptease* in Bezug auf die „Bekleidung“ der Musik mit Text getrieben haben müßte, so daß es notwendig wurde, für die vom Text so klare *metrische* Rhythmik dann eine rein melismatische Notation völlig neu zu erfinden, und *presto* (Lord Peter Wimsey), hatte man die Modalnotation erfunden:

Die Vorstellung, daß lateinische oder gar französische Motettentexte die Töne der sie vertonenden Musik zu rational gemessenen Zeitquantitäten geführt oder gezwungen haben könnten, daß also ein Textrhythmus wie eine Metrik die vertonenden Töne lang oder kurz gemacht habe, und dabei auch noch den Modalrhythmus hervorgebracht haben müsse, bzw. umgekehrt, daß die Motettentexte modale Rhythmik beinhaltet, so als natürliche, triviale klangliche Erscheinungsweisen Längen und Kürzen vorgegeben hätten — ist schon angesichts des Prinzips der rhythmischen Dichtung so absonderlich, daß man wirklich erstaunt sein darf, wie man auf derartige Vorstellungen gelangen kann: Die rhythmische Dichtung ist silbenzählend (was allerdings nicht nur Eberlein, sondern auch Flotzinger nicht bewußt zu sein scheint; auch die alte Erkenntnis der Differenzierung zwischen *ῥυθμιζόμενον* und *ῥυθμός* scheint auch heute noch Vertretern des Faches Musikwissenschaft erhebliche Probleme zu bereiten — die Modalrhythmik ist eine autonome Rhythmik, deren konkrete Entsprechung z. B. in der Silbenzahl eines „reagierenden“ Textes gelegen haben kann).

Bewiesen werde diese revolutionäre Neudeutung der *modi* als textgezeugtes System der Rhythmik noch weiter dadurch, daß der 7. Anonymus ja den Ausdruck *modi* ebenfalls in Bezug auf die *moteti* gebrauche, vor allem aber die *modi* zunächst ohne Bezug auf Ligaturen beschreibe, wobei er allerdings die Terminologie der *brevis recta* gebraucht, die man anderswo bekanntlich auch findet, und zwar als neue, nicht etwa „vormodale“, sondern notwendig aus der Modalnotation abgeleitete Begriffsbildung<sup>193</sup>, aber vielleicht hat ja Johannes de Garlandia von dem Anonymus gelernt — nach der so erregenden neuen Interpretation und Datierung von Eberlein.

---

läßt sich nicht aus der Motette ableiten, weder durch „Enttextung“ noch musikalisch! Die *modi* werden nach ihrem auffallendsten Gattungsbezug benannt, nicht weil sie nicht allgemeine Größen gewesen wären, s. auch u. 3.3 auf der nächsten Seite.

<sup>193</sup>Soll man wirklich glauben, daß — entsprechend dieser Hypothese — diese Differenzierung in einer rein syllabischen Notation, in Einzelnoten, keinen zeichenmäßigen Ausdruck gefunden haben sollte? Daß also nicht die betreffenden Ligaturen erst den Hinweis auf die jeweils zwei Bedeutungen notwendig gemacht haben? Der *Anonymus 7* gibt an keiner Stelle zu erkennen, daß er die *modi* nicht als rhythmische Gestaltbildungen und Schemata an sich sehen würde oder könnte. Und woher sollte gar eine *longa ultra mensuram* aus einer, auch noch französische Motettentexte bestimmenden *Metrik* ableitbar sein? Welche tiefen Fragen die Methode von Eberlein doch eröffnet.

Ob man allerdings den Umstand unbeachtet lassen kann, daß der Anonymus die Einzelzeichen in moderner Art kennt, also *longa* mit Strichlein rechts nach unten, *brevis* ohne Zusatzzeichen, *semibrevis* als Rhombus — alles ein Zeichen sehr früher, „vormodaler“ Rhythmusnotation? Nur, es wäre doch absurd, wenn der *Anonymus 7* die *modi* nicht zunächst abstrakt beschreiben sollte oder dürfte, ohne sofort die Ebene der Zeichen anzusprechen, ja, sollte auch er geistig so unfähig sein, das Bezeichnete nicht von den Zeichen unterscheiden zu können? Schließlich geht er damit genau so vor, wie dies Johannes de Garlandia in seinem originalen Text tut, ed. Reimer, S. 36, 6: *Maneries ...*, es gibt davon *sex species*, davon sind drei *mensurabiles*, drei *ultra mensuram*, der erste verläuft *ex una longa et altera brevis et altera longa* wobei trivialerweise *altera* hier nicht etwa die „alterierte“ *brevis* oder *longa* bedeutet).

Für so dumm sollte man wenigstens den scholastisch gebildeten Autor nicht halten — der Autor der *Discantus positio* geht umgekehrt vor, seine primitive, und hier ist Hieronymus zuzustimmen, dennoch systematisch logische Darstellung will zunächst die Regeln geben, wie man die Noten, die modalrhythmische Musik notieren, korrekt liest, wie man also die elementaren Zeitdauern aus den Zeichen abliest. Dann gibt er die Regeln für den Kontrapunkt (man erlaube den terminologischen Anachronismus), und schließlich geht es um die Gattungen und das große Problem der *modi* zwischen den Stimmen — eigentlich ein Hinweis darauf, daß für den Autor die Motetten die wesentliche Gattung darstellt, was mit der Wirklichkeit einer etwas späteren Zeit übereinstimmt — es mag sein, daß *Anonymus 4* liturgisch stärker gebunden, also stärker „klerikal“ war, für ihn sind die Motetten (noch?) nicht die wesentliche Form des *discantus*, für den *Anonymus 7* und die *Discantus positio* jedoch sind die *moteti* die zentrale Gattung des *discantus*.

Denn, natürlich, erscheint der reine *discantus*, wie er im *organum* vorkommt, doch nicht ohne modale Rhythmik, wie die *Discantus positio* kundtut, ed. Cserba, S. 193, 4: *Pure organum est, quando cuilibet notae de plano cantu ultra mensuram existenti correspondent de discantu duae notae, longa scl. et brevis vel his aliquid aequipollens, ut superius est ostensum. ..* (die Schlußbemerkung beweist ebenfalls, daß die vorher so knapp erläuterten Ligaturen auf die Modalrhythmik zu beziehen sind). Diese Rhythmik auf das bei anderen Autoren als *organum purum* Benannte zu beziehen, wäre ersichtlich falsch. Der Autor der *Discantus positio* kennt die modale *aequipollentia* also auch und natürlich in den Partien von *organa*, in denen die Töne des *tenor* regelmäßig *ultra mensuram* verlaufen; daß damit nicht *semibreves* gemeint sind, wird klar aus dem zu diesen Tondauern äquivalenten Werten *longa brevis*: Es handelt sich hier also klar um die im 5. *modus* verlaufenden *tenores*, die wohl auch die älteste Schicht der *clausulae* bilden. Daraus aber wird wieder deutlich, daß für den Autor der *Discantus positio* nur noch die ältesten *clausulae* als solche bewußt waren, die eigentlichen Träger der komplexen Kombinationen von *modi* sind nur (noch) die Motetten — einer der doch recht deutlichen Hinweise darauf, daß der Text gegenüber Johannes de Garlandia später zu datieren ist (auf die Gefahr hin, daß Eberlein diese Datierung als *schlichtweg absurd* beurteilt, wie er dies mit Reckows sinnvoller Datierung des *Anonymus 7* tut, als endgültiges Urteil): *Anonymus 7* wie der Autor der *Discantus positio* sehen als wesentliches Problem die Bestimmung der *modi* in Motetten — da, das dürfte nicht

unbekannt sein, aber sind die Ligaturen nur recht selten die zeichenmäßigen Voraussetzungen.

Der Bezug auf die Motetten hinsichtlich der *modi* beim *Anonymus 7* wie in der *Discantus positio* läßt sich also leicht erklären<sup>194</sup>: Wie man weiß, setzt sich die Motette als alleinige Form des (Weiter)Lebens der *clausula* bzw. des *discantus* durch; nur die textierte Form der *clausula* war entwicklungsfähig, diese selbst nicht, die *clausulae* veralten offenbar, werden noch gesammelt, bilden aber schon recht bald keine an sich, d. h. ohne Bezug zur Motette produktive Gattung oder Form mehr (d. h. *clausulae* oder *discantus* entstehen nur noch mit dem „Ziel“ *Motette*); die Motette ist der modernste und dominante Repräsentant des *discantus*; für einen späteren Theoretiker existieren die *modi* also wesentlich nur noch in der dominanten Gattung, sind für diese charakteristisch, denn dies ist die einzig wesentliche Existenzform des *discantus*.

Den *Anonymus 7* interessiert vor allem die Frage der Bestimmung des *modus* einer Motette (bzw., wie auch der Autor der *Discantus positio* zeigt, der Frage nach der Erkennbarkeit und Kombination von *modi* bzw. deren Konstituenten zwischen *discantus* und *tenor*); eine Frage von der Relevanz der Tonart in mehrstimmigen Kompositionen der Renaissance, die für Theoretiker sicher von Interesse ist, nur nicht bedeutet, daß die Motette der ursprünglich generierende Träger der Modalrhythmik war.

Denn, sei nochmals gefragt, warum sollte der Anonymus nicht zunächst die *modi* abstrakt,

---

<sup>194</sup>Man sollte allerdings doch nicht übersehen, daß die *modi* beim *Anonymus 7* als solche, d. h. rein musikalisch eingeführt werden, ohne jeden Bezug zu Eberleins Motettenvorstellung. Auch hier ist der, inhaltlich Johannes de Garlandia nahestehende Anfang (ed. Reaney, S. 19, 1), *Modus in musica est debita mensuratio temporis, scilicet per longas et breves; vel aliter: Modus est, quicquid currit per debitam mensuram longarum notarum et brevium. ...*, abstrakt, ohne Hinweis auf die rhythmische Gestalt gehalten, als (scheinbar) freie Möglichkeit der Folge von *longae sive breves*; allerdings ist seine Terminologie strikt *proprie* in Hinblick auf die Definition in der Einleitung zur Schrift von Johannes de Garlandia in der Fassung von Hieronymus von Mähren, also der Hs. mit Reimers Sigl P: *Modus* bezieht sich nicht, allgemein, auf die Zeitdauer jedes Einzeltons, sondern betrifft „sofort“ Folgen von Zeitquantitäten — die *modi* sind alleiniger Ausdruck musikalischer Rhythmik geworden; die allgemeine Definition ist überflüssig!

Danach folgt die Differenzierung nach dem grundlegenden Unterschied, den *rectae aut ultra mensuram longae sive breves*: Die Differenzierung von Johannes de Garlandia ist also Ausgangsbasis der Einteilung der *modi*, sinnvoll für jeden, dem die metrische Definition der rhythmischen Elemente geläufig war (dies gilt übrigens auch für die *Discantus positio*, wenn noch vor Erläuterung der Bedeutung der Ligaturen *mensurabilis* gegen *ultra mensuram* gesetzt wird): Man muß den Text aus diesem Grund also nicht notwendig nach Johannes de Garlandia setzen müssen; wenn der *Anonymus 7* dieses Kriterium sofort zur Einteilung der noch gar nicht erklärten *modi* und auch ohne Hinweis auf *species* derselben einsetzt, ist der Bezug auf die gegebenen Elemente ausreichende Grundlage; ein dagegen klarer Hinweis auf spätere Entstehung des Textes von *Anonymus 7* ist dagegen der Versuch, die Reihenfolge der *modi* zu „erklären“, daß also der 1. *modus levior* als der 2., dieser *levior* als der 3. etc. sei — das ist klar eine sekundäre formalistisch begründete Aufstellung einer Hierarchie, deren allgemeinen Hintergrund man sicher weiter untersuchen kann, ohne viel an Erkenntnis gewinnen zu können. Der Autor schreibt also deutlich „sekundär“.

d. h. als regelmäßige Folgen von Kürzen und Längen beschreiben (und ohne Bezug auf anderes als *modus in musica*)<sup>195</sup>, also rational analytisch, anschließend für jeden *modus* abstrakt die Regeln geben für die Kontextbedingungen, aus denen die Werte der für einen jeweiligen *modus* charakteristischen Tonfolgen und Pausen abstrakt (nicht in Bezug auf Ligaturbedeutungen, also die Ebene der Zeichen!) bestimmt, werden<sup>196</sup> und dann die Frage stellen, die Johannes de Garlandia ebenfalls recht breit ausführt, nämlich wie man die *modi* kombiniert und anschließend fragen, wie man die „Modalität“ einer Motette bestimmt<sup>197</sup> — es geht ihm nicht um *discantus* schlechthin — d. h. eine Motette rhythmisch definieren soll? Es geht ihm allerdings klar nicht um eine Ableitung der *modi* von Motettentexten, er stellt die *modi* abstrakt dar, als metrische, d. h. rein zeitquantitative Bildungen; kaum eine unlogische Systematik<sup>198</sup>.

<sup>195</sup>Bei der Bedeutungsbreite des Wortes *modus* ist diese Qualifikation allgemein notwendig und nicht etwa elliptisch zu lesen in Opposition zu einem etwa ausgelassenen *modus in arte metrica*; gerade diese, nach Eberleins These zu erwartende Gegenüberstellung findet sich nicht — natürlich, denn die Metrik spricht von Versfüßen etc., nicht von *modi*.

<sup>196</sup>Also daß z. B. im 2. *modus* alle Pausen *longae* sind, daß (ed. Reaney, S. 20, 5) *quotiescumque tres notule in primo modo ponuntur pro una longa, prime due valent unam brevem, et ultima valet tunc sicut due precedentes*, also eine *fractio* der ersten konstituierenden *brevis recta* in zwei *semibreves*, was seine Parallele darin besitzt, daß der Autor später die *proprietas ligature quinque* ... trivialerweise mit dem Strichlein nach oben beginnen läßt, womit die zwei ersten Töne als *semibreves* bestimmt sind. Das sind alles deutliche Zeichen dafür, daß er nicht die ursprüngliche Schicht der Modalnotation/Modalrhythmik vertreten kann, sondern die, in der die Motette dominante Repräsentantin des *discantus* geworden war. Man sollte auch beachten, daß die spätere Generalregel für Ligaturen bereits bei dieser Kennzeichnung der kontextuell bedingten Bedeutung von Tonfolgen wirksam ist (ed. Reaney, S. 21, 5): ... *quia quandoque pro duabus brevibus ponuntur tres breves, vel quatuor. Vel si post duas non sequatur longa, trium temporum accipiatur suum equipollens* ...: Die Folge von Tönen wird jeweils gesehen im Rahmen der *aequipollentia* zu einer *longa perfecta* (in späterer Terminologie!), womit sich die Sichtweise von Franco tendenziell anbahnt. Daß man diese primär auf die Bedeutungen des Bezeichneten und nicht die Zeichen gerichtete Darstellung, die genau der silbischen „Zerlegung“ der Gruppen in der Motette entspricht, nicht als Zeugnis für ein Frühstadium der Modalnotation ansehen kann, dürfte klar sein: Früh kann man gerade diesen Autor nicht setzen, vielleicht früher als Franco.

<sup>197</sup>... *notandum est quod motellus, cuiuscunque modi sit, debet judicari* ... (ed. Reaney, S. 23, 7); er sagt natürlich kein Wort davon, daß man dies aus der „Metrik“ — so Eberlein — des Textes oder der Texte ablesen könnte.

<sup>198</sup>Außerdem ist schließlich zu bedenken, daß die Aufgabe eines Erkennens der *modi* eines *motetus* ja wohl keine ganz einfache Aufgabe war (und ist, wenn man keine *clausula* findet): Eine Auskunft über die (mögliche oder gemeinte) rhythmische „Modalität“ konnte ersichtlich nur der *tenor* geben, was dann zu Regeln wie in der *Discantus positio* führt (ed. Cserba, S. 193, 26): *Aliquando vero tenor constat ex notis omnibus longis ... Et tunc semper nota longa cum brevi de moteto uni tantum notae longae de tenore correspondet* ...; schließlich sollen die *modi* der *moteti* erkannt werden, kurz davor: *De quibus (scl. modis) in comparatione ad tenores tales dantur regule*. ... Darum geht es dem Autor der *Discantus positio*; auch von heutiger Sicht her eine sinnvolle Aufgabenstellung: Wie erkenne ich den in einem *motetus* gemeinten *modus* — bei einer *clausula* war das entsprechende Problem gelöst durch die Regeln der *ligaturae*.

Und wenn nun die Motettentexte die modale Rhythmik so hervorragend erkennen lassen, wie man dies ja auch aus den *conductus* kennt — ist das wirklich so? — wäre doch zu fragen, warum man dann den Umweg über die Ligatur gegangen ist, und erst so lange Zeit benötigt hat, Zeichen für die Einzelwerte zu erfinden; das hätte man doch wesentlich leichter haben können, wenn die Modalrhythmik mit oder in der Motette, nämlich in Motettentexten ihre erste Erscheinung gehabt hätte — da hat man ja Einzelnoten, die differenzierend nach Quantität zu bezeichnen, wäre ja wohl extrem einfach gewesen, z. B. durch Hinzufügung der metrischen Zeichen, nein, man kapriziert sich auf die Ligatur, um erst nach langer Arbeit die Einzeltonkennzeichnung zu schaffen — und seltsam (für eine derartig merkwürdige „Theorie“), zuerst wird sie erreicht bei den *ultra mensuram* Werten (in der *Discantus positio* die *2li*, die mit einer *grossior* beginnt), die ursprünglich nicht zur syllabischen Textierung fähig sind. Das Zeugnis der Notation widerlegt alle Vorstellungen über einen „vormodalen“ rhythmischen Zustand des *discantus* bei den beiden Theoretikern und auch generell.

Dies gilt ersichtlich auch dann, wenn der *Anonymus 7* nach diesen allgemeinen, strukturellen Erläuterungen darüber spricht, wie denn die *figurae* aussehen, also das graphische Zeichensystem bespricht, mit dem die Zeitwerte dargestellt werden, und dabei auch noch, wie man das wohl erwartet, zuerst und dominant von der Einzel*figura* ausgeht, schließlich ist gerade das die Frage, die die Motette betrifft. Wie Eberlein selbst zu bemerken nicht umhin kann, sind die Ligaturen in Motettenoberstimmen, also in *motetus triplumque*, vorwiegend nicht modal, sondern geben (meist) *fractiones* über die modalrhythmischen Werte hinaus (bzw. „hinunter“) an. Wenn es sich um solche handelt, sind dies dann aber auch *fractiones* in *clausulae*. Allerdings kann man auch bei Melismen in Motetten sich nicht so sicher sein: Modale Melismen gibt es, wie gezeigt, auch in Motetten; es lassen sich genug Beispiele finden, in denen Melismen, und dann natürlich modal, kompositorisch gerechtfertigt sind, vielleicht nicht etwa nur als Folgen poetischer Unzulänglichkeit.

Man kann auch die Beschreibung der *Discantus positio* betrachten, wo es heißt (ed. Cserba, S. 193, 11;): *Mothetus vero est super determinatas notas firmi cantus mensuratas, sive ultra mensuram* — z. B. bei *duplices* oder eben *ultra mensuram longae* — *diversus in notis, diversus in prosis, multiplex consonans cantus*, worauf bereits oben eingegangen wurde vgl. o. Anm. 185 auf Seite 811; Problem ist wie immer dann die Erklärung der Relationen der *modi* in den jeweiligen Stimmen, denn über die *Modi in comparatione ad tenores tales dantur regulae ...*: Der *tenor* gibt die modalrhythmische Struktur an, was der *motetus* — als Stimme verstanden — rhythmisch tut, ist in Bezug auf den klar modal notierten *tenor* zu erörtern (s. die vorangehende Anm.).

Daß in der *Discantus positio vulgaris* nach der Darlegung der Einzelnoten die Ligaturen besprochen werden, also die Notierungen von Tongruppen, anfangend wie zu erwarten mit den zweitönigen, ist somit nicht überraschend bzw. etwa gar mit der Modalnotation unvereinbar, sondern trivial, denn so geht man auch von dem Bezeichneten aus: Da beginnt man mit den

---

Beim *Anonymus 7* ist die Darstellung dieser Problematik abstrahiert — er kennt schließlich die rhythmischen Einzelwertzeichen. Wahrscheinlich ist für ihn die Ausführung von *clausulae* gar keine Aufgabe mehr, für ihn sind allein Motetten von Interesse; ein Beweis für sehr frühe Entstehung des Textes?



Einzelwerten, also beginnt man die Darlegung der Zeichen ganz einfach entsprechend von den Zeichen für elementare Werte. Und daß der Anonymus dies zunächst abstrakt tut, also auch von den in der Quadratnotation existierenden Einzelzeichen und ihrer zeitquantitativen Bedeutung aus seine Darlegung der Notation beginnt, entspricht nicht nur dem Vorgehen von Johannes de Garlandia — natürlich gibt es verschiedene Möglichkeiten der Anordnung des gleichen Stoffes<sup>199</sup> —, sondern der scholastischen oder wissenschaftlich logischen Schulung, die systematisch vorgehen läßt, ja einem methodischen gesunden Menschenverstand; allerdings sollte man eines nicht einfach übersehen: Sollten ausgerechnet die Ausführungen über die Einzelzeichen, ganz modern verstanden und nach dem Prinzip von drei- oder zweiteilig unterteilt, die *longa* kann zwei-, drei-, (beim *Anonymus 7* dann auch noch sechsteilig sein — ein Zeichen für „vormodale“ Rhythmik sein (was das auch immer konkret gewesen sein könnte)? Nun, das kann getrost Eberlein als Deutung überlassen werden.

Die Ausführungen jedoch zu den Ligaturen des *Anonymus 7* stellen zunächst — und im Gegensatz zur Darstellung der Einzelwerte, was doch wohl etwas bedeutet! — ausschließlich Bemerkungen zu deren Gestalt dar; es handelt sich nicht um die Beschreibung von Ligaturen als Zeichen mit zeitquantitativer Bedeutung ihrer konstituierenden Noten, sondern ausschließlich um die Beschreibung der Graphie von Neumen, denn (ed. Reaney, S. 27, 3 *quaedam ligantur ascendendo, quaedam descendendo*: Ligaturen gibt es solche, die hinaufsteigen, hinabsteigen etc. Sicher, hier würde man dem Anonymus etwas sorgfältigere, vollständige Darstellung wünschen; wenn er *torculus*, *porrectus* und andere Neumen mit wechselnder Richtung völlig ausläßt und beim viertönigen *scandicus* das Strichlein der abschließenden *virga* nicht kennt, zeugt dies nicht gerade von selbständig durchdachter Systematik, sondern von einer reduktiven Wiedergabe rezipierten Stoffes, denn Johannes de Garlandia, dessen zunächst rein graphischer Darlegung der

<sup>199</sup>Wenn der *Anonymus 7* seine Definition mit einem allgemeinen *modus*-Begriff beginnt, nämlich der Folge von Kürzen und Längen, die dann spezifiziert wird nach der Natur der darin auftretenden *longae*, nämlich *longae ultra mensuram* oder *longae rectae*, und dann zur Aufzählung der einzelnen, eigentlichen *modi* übergeht, dürfte auch das eine sinnvolle, der Natur der Sache angemessene Art der Stoffgliederung sein, die natürlich auch Mängel enthält, z. B. eine Begründung gerade der *modi*, die gewählt werden, z. B. durch Einfachheit oder Proportionen fehlt ganz; die *modi* sind für ihn gleichsam so vorgegeben, daß eine Begründung nicht notwendig erscheinen mußte, der Abstraktionsgang geht also von den konkreten *modi* in der Anordnung von Johannes de Garlandia aus, und überspringt sozusagen eine Ebene: Die (scheinbar) freie Folge von Kürzen und Längen, die der Anonymus zum Ausgangspunkt seiner Darstellung macht, stellt gegenüber den konkreten *modi* ein zu allgemeine Klasse dar. Aber auch für seine Anordnung gilt: Die Art der Darstellung ist von der Art des Dargestellten zu unterscheiden; und das Dargestellte ist bei allen genannten Theoretikern trivialerweise die Modalrhythmik. *Anonymus 4* setzt die konkreten *modi* ebenfalls absolut, und beginnt seine Darstellung mit der Definition von *modus/maneries/temporis consideratio* als *cognitio longitudinis et brevitatis meli sonique*, was auf Johannes de Garlandia verweist, zum anderen aber das korrekte Erkennen und Wissen der rhythmischen Ordnung als wesentliche Aufgabe bestimmt: Die konkreten *modi* sind auch hier absolut gegeben, bedürfen keiner Begründung — ein, wie gesagt, deutlicher Unterschied zur Darlegung der Versmaße bei Augustin, der somit eindeutig keine Auswirkungen auf die Modaltheorie gehabt haben kann.

*figurae simul ligatarum* der *Anonymus 7* ja folgt, gibt klar nicht einfach die melischen Bedeutungen, sondern die für die zeitquantitative Bedeutung wesentlichen graphischen Eigenschaften von Anfang und Ende der Neumen an; der *Anonymus 7* ist hier wesentlich primitiver, verkürzt deutlich. Und genau das ist auch ein weiterer Hinweis darauf, daß es sich hier nicht um irgendwelche Rudimente irgendeiner *vormodalen* Ligaturenlehre handeln kann, gerade von einem „vormodalen“ Theoretiker hätte man, wenn überhaupt Beispiele für Ligaturen angeführt werden, etwas mehr erwarten müssen als nur die Erwähnung von aufsteigenden und absteigenden Ligaturen; jedem Neumator mußte die Fülle anderer Bildungen bewußt sein.

Dem *Anonymus 7* kommt es auch in seinen Beispielen vor allem darauf an, bei den mehrtönigen Ligaturen auf die *proprietas* zu verweisen; nur tut er das, wie gesagt, in Vergleich zu Johannes de Garlandia höchst reduktiv und daher inadäquat; da reichten die *scandici* und *climaci* nun wirklich völlig aus, denn ein *torculus* stellt ja zu Anfang ein Gebilde wie die *quatuor ligatae* nach oben dar, ohne Strichlein nach irgendeiner Richtung; der *porrectus* konnte entsprechend hinsichtlich der als *proprietas* allein interessierenden Anfangsschreibung — Strichlein am Anfang nach unten, also die „alte“ *virga/accensus acutus* — eben auf die *ligatura trium descendendo* bezogen werden. Der Autor konnte sich also in seinem Vorgehen auf eine bestehende Theorie beziehen bzw. diese in seiner Darlegung voraussetzen; und daß seine Darlegung eine Schnellfassung der Systematik zum schnellen Lernen der Neumenformen, vor allem der *proprietas* ist, das wird man wohl nicht bezweifeln wollen: Allein die Voraussetzungen hätten erheblich ausführlichere Erklärungen bedurft, wie man von Johannes de Garlandia erfahren kann; hier ist sein Text ersichtlich hochgradig defizient, wenn er nicht erst einmal die für die jeweiligen modalen Folgen von Zeitquantitäten charakteristischen Tongruppierungen anführt. Erklärbar wird dies aus der Konzentration auf die Motette, die die *clausulae* und ihre Notation offenbar als irrelevanten Stoff bewerten lassen konnte.

Schließlich wird dann über die rhythmische Bedeutung dieser Ligaturen zusammenfassend berichtet, in anderer Form als für die ursprüngliche Darstellung der Modalnotation gewohnt (ed. Reaney, S. 28, 12): ... *omnis ligatura excedens tres ligatas debet reduci ad tres ligatas* ..., ist die absolute Regel, Grundlage also die dreitönige Ligatur; ersichtlich eine sehr knappe Regelsetzung, die natürlich auf die modalrhythmisch virulent gewordene *aequipollentia aequipollentis* bezogen ist. Wenn es (ed. Reaney, S. 28 f.) *de tribus ligatis* heißt: *de tribus ligatis ultima nota unam longam, et prima est longa et altera brevis*, eine vernünftige Ergänzung, wird damit die am häufigsten auftretende Bedeutung der *3li* angegeben — in Hinblick auf die doch etwas höhere Komplexität aller *modi* eine unzulässige Reduktion, die von der Absicht einer totalen Erfassung der Bedeutungen in einer einzigen Regel, also von Systemzwang gegen war (daß das Regelwerk von Johannes de Garlandia nicht gerade einfach darzustellen ist, z. B. zur Abfassung eines *compendium*, ist klar): Für den, für den die Motette die Hauptgattung des *discantus* war, sind die komplizierteren Ligaturregeln (scheinbar) nicht mehr von dominantem Interesse; Daß hier etwas irgendwie „Frühmodales“ oder gar „Vormodales“, was auch immer das für eine Rhythmik sein könnte, gemeint sein sollte, wäre eine unzutreffende Vorstellung. Klar ist, daß der Autor allein von der Modaltheorie bestimmt sein muß, denn die Idee, daß *omnis ligatura*

*excedens tres ligatas debet reduci ad tres ligatas* ist ebenso deutlich nur aus der Modalnotation und Modalrhythmik zu verstehen wie die Formulierung (ed. Reaney, S. 29, 13) ... *de quatuor ligatis ultima nota valet unam longam et tres precedentes valent longam et brevem. Et sic quatuor ligate reducuntur ad tres ligatas ...*: Grundlage der Beurteilung jeder Ligatur/Neume als Zeichen für eine Folge von Zeitquantitäten (neben der Bedeutung der Tonhöhen) ist die modale Einheit, die das metrisch Bezeichnete der modalen Dreierligatur darstellt: Wer hätte in einer „vormodalen“ Rhythmik auf eine derartig merkwürdige Idee einer solchen *aequipollentia* kommen können (nein, der Anonymus gebraucht diesen Terminus an dieser Stelle nicht, er soll hier zur Erläuterung dienen — in der Zeit dient er bei Johannes de Garlandia vor allem der Beschreibung der Rhythmusrelationen in der Mehrstimmigkeit, beim *Anonymus 7* dagegen abstrakter auf die „Einheitsgröße“ der, in späterer Terminologie, *longa perfecta* bezogen<sup>200</sup>)?

Jeder normale Neumator wird, wie man schon an den, in dieser Zeit vergessenen, rhythmischen Neumenschriften sieht, den zeitquantitativen Wert jeder Ton„stelle“ in einer Neume gesondert zuweisen — Voraussetzung der Formulierung des *Anonymus 7* kann also nur das Prinzip der modalen Rhythmik sein, die elementare rhythmische Gestalteinheiten regelmäßig reiht und das mithilfe der Ligaturen notiert — jede Ligatur mit „zu viel“ Tönen, die also über die normale Anzahl der Töne innert einer solchen rhythmischen Elementargestalt hinausgeht, muß irgendwie *aequipollens* gemacht werden, wird als Repräsentant einer Elementargruppe verstanden und gehört — daß der Anonymus mit der Setzung einer Einheitsgruppe als absoluter Grundlage die Modalnotation (nicht die Modalrhythmik) tendenziell überwunden hat, in ei-

---

<sup>200</sup>Die wieder neu entdeckte Frage, ob man Trouvère Melodien modal vortragen darf oder nicht, erscheint recht müßig: Die ursprüngliche Überlieferung geschieht ohne rhythmische oder metrische Angaben, und das wegen der Überlieferungsmöglichkeit, der Neumenschrift, die in dieser Zeit kein rhythmisches Bezeichnetes mehr besaß. Daß jedoch die Natur der modalen Rhythmik — die metrisch in Einstimmigkeit ja auch anders aufgetreten sein kann, z. B. könnte man sich einstimmig den ersten *modus* als regelmäßigen Zweivierteltakt verwirklicht denken — ausschließlich auf die Mehrstimmigkeit beschränkt, in ihr (auch die aus weltlicher Einstimmigkeit stammenden *refrains*?) allein existent gewesen sein darf, nur, weil nur die Mehrstimmigkeit eine Theorie besaß, ist angesichts der Natürlichkeit und Einfachheit z. B. des 1. Modus doch eine etwas weitgehende, ideologische Vorstellung — nun mag ja jeder seinem Lieblingsdogma fröhnen, die Einfachheit regelmäßig folgender rhythmischer Elementarmuster, wie z. B. ein im 1. Modus potentiell impliziter akzentalternierender Schematismus läßt eine solche Dogmatisierung der Wirklichkeit eben kaum zu: Solche Muster erscheinen an sich ja wohl so trivial, daß ein Fehlen expliziter Notierung, das Nichtbestehen eines Bezeichneten und damit natürlich auch von Zeichen geradezu natürlich erscheinen muß: Solche Muster, oder wenn man lieber modern spricht, *patterns*, sind natürlich leicht „nachvollziehbar“, die Vorstellung, daß sie „verlorengehen“ könnten, mußte gerade Zeitgenossen nicht gerade in den Sinn kommen. Ein striktes Verbot jedenfalls modalrhythmischer oder regelmäßig akzentalternierender Vortragsweise von Trouvère Melodien zugunsten irgendeines nie verifizierbaren, nie konkretisierbaren freien Rhythmus, dem man äqualistische Erscheinungsweisen und was noch alles hinzufügen mag, wäre nur ein Zeichen dafür, daß man die Natur der modalen Rhythmik und die Sonderrolle der Theorie der Mehrstimmigkeit bei ihrer Reflexion und Rationalisierung nicht verstehen kann.

nem schon Franconischen Sinne, ist noch kurz zu bemerken. So und nur so kann man auch die Existenz und Formulierung von *semibreves* verstehen: Die *brevis* ist tatsächlich kleinste Zeitquantität, die für die jeweilige elementare rhythmische Gestalteinheit konstituierend ist — „kleinere“ Töne müssen dann als Ornamente verstanden und erlebt werden — sie sind (noch) keine selbständigen Träger oder Konstituenten der elementaren rhythmischen Gestalteinheit: In einem 6/8 Takt sind Sechzehntel ornamentale Töne; der Takt wird konstituiert durch die „Zählzeit“ der Achtel. Damit beweist der Anonymus einmal, daß Grundlage seiner rhythmischen Vorstellungen die Modalrhythmik ist, daß er die Notierung der Modalnotation kennt und daß er diese Notation auf kürzeste Regeln zu bringen versucht — was, wie bei allen derartigen Versuchen, zwangsläufig zur Übervereinfachung geführt hat.

Daß andererseits der Autor der *Discantus positio* die Notation vom bezeichneten Element<sup>201</sup> her bestimmt, ergibt sich ganz einfach aus der Systematik: Die Zeichen, die Ligaturen, werden als Zeichen verstanden, denen als Bezeichnetes die jeweiligen, in Ligatur zusammengefaßten Einzelquantitäten entsprechen — so muß schließlich ein das rationale Denken des antiken Vorbilds rezipierender Theoretiker vorgehen: Die Zeichen haben als Bezeichnetes doch nicht etwa die *modi*, sondern allein die einzelnen Zeitquantitäten — und hierin, es sei wiederholt, obwohl es sicher keinen Zweck hat, liegt auch die Potenz der Rationalisierung des Modalrhythmus, den man sich natürlich als zunächst und primär schriftlos existierend vorstellen kann, stellen seine *modi* doch sehr einfache, eingängige, geradezu naheliegende rhythmische Gestaltbildungen dar: Der Autor der *Discantus positio* denkt also auf der Basis der Modalnotation, wenn er, im Gegensatz zum *Anonymus 7* die Ligaturen als Zeichen für Folgen von modalrhythmisch normalen *breves longaeque* denkt und bis zu viertönigen Ligaturen keine Notwendigkeit zu einer Sonderregelung sieht, was ganz der Modalnotation entspricht, die ja Gruppen bis zu vier Einheiten als Norm kennt.

Es dürfte kaum schwer zu verstehen sein, daß die Genialität von Johannes de Garlandia in der Rationalisierung der Rhythmik und ihrer möglicherweise zunächst intuitiv entstandenen Notierungsweise — in gleichmäßigen Tongruppen, notiert in Ligaturen/Neumen (wie denn anders?) — liegt, und daß hier eine echte Parallele zur Rationalisierung der Melik seit 900 zu finden ist? Vielleicht ist Rationalität ja heute eher irrelevant. Für die Zeit der produktiven Musikwissenschaft von Hucbald und Johannes de Garlandia war sie es jedenfalls nicht; deshalb hat sie auch typische Verfahren entwickelt, die wenigstens den methodischen Zwang aufgab, eindeutige Regeln zu formulieren; daß die Wirklichkeit komplexer als ihr Modell ist — sollte auch hier nicht übersehen werden.

Die klare Differenzierung zwischen (rhythmisch) Bezeichnetem (allgemein die Eigenschaft

<sup>201</sup>Natürlich ist die *longa* von zwei *breves* zusammengesetzt; in der Modalrhythmik ist die Folge der Zeitquantitäten aber fest, wie in Versfüßen, so daß Auflösungen in *breves* als solche, als Auflösungen, Ornamentierungen erscheinen müssen: Die rhythmische Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens hat zwei Faktoren, einmal Akzentordnungen, zum anderen aber metrische Gestalten; welche Faktoren besonders genutzt werden, in welchem Zusammenspiel, und schließlich, was eine betreffende Theorie davon erkennt oder als rationalisierbar bestimmt, ist eine andere Frage.

*mensurabilis* zu sein — klar ein modalrhythmischer Terminus) und Zeichen, also der Schreibung von Noten mit rhythmisch Bezeichneten in der Bestimmung erst der zeitquantitativen Bedeutung dieser Zeichen, getrennt nach Einzelzeichen, dann Ligaturen, natürlich getrennt von den dann an sich behandelten *modi*, deren Eigenschaft es eben ist, aus *longae et breves*, also den „Faktoren“, die *mensurabilis* machen, zu bestehen, ist auch in der sehr einfachen, kurzen Systematik der *Discantus positio* ist so rational und methodisch so sinnvoll, daß ein Verständnis dieser klaren Gliederung als Hinweis auf irgendeine „vormodale“ Rhythmik schon den Reiz des Exotischen gewinnt — nur, bei der Erörterung der Bedingungen der Entstehung einer Theorie und Notation des Rhythmus in der abendländischen Musik geht es um kulturhistorisch wesentliche Faktoren der abendländischen Sonderentwicklung, sodaß Exotismen solcher Art zumindest als solche gekennzeichnet werden müssen.

Wichtig für den *Anonymus 7* ist dagegen nicht mehr die richtige Lesung von („modalen“) Ligaturen, sondern offensichtlich vor allem die modale Bestimmung der Motetten, ... *motellus, cujuscunque modi sit, debet judicari de eodem modo, de quo est tenor* (ed. Reaney, S. 23, 7); das dürfte ein wesentliches Problem ausgemacht haben, wogegen andere Facetten der Theorie eher cursorisch behandelt werden — eine ausführliche Beschreibung der Modalnotation findet sich in der Schrift also nicht mehr (dafür die ausführliche Besprechung von rhythmischen Einzelwerten und Einzelzeichen, die übrigens ja auch der Vorgabe von Johannes de Garlandia entspricht); sie ist aber Thema bzw. eher Grundlage und Voraussetzung der Ausführungen.

Das ist der Grund dafür, daß der *Anonymus* die Ligaturenlehre nicht ausführlich betrachtet, dies ergibt sich ebenfalls aus der Entwicklung der Motette, denn die ist für seine Zeit offensichtlich allein relevanter Träger der *modi*, relevant sind also vor allem noch die Ligaturen in den *tenores*, aber auch in den genannten melismatischen Partien, denn *organa, discantus/clausula* etc. gibt es ja noch, ob wirklich noch als produktive und damit theoretisch wichtige Gattungen, wäre zu fragen. Die Ligaturen mit *opposita proprietate* sind für die Motetten wichtig, doch nicht für die *clausulae* — wenn der *Anonymus* die gleich gar nicht erwähnt, sondern nur die *ligature quinque* durch das Strichlein *cum opposita proprietate* — ohne diesen Ausdruck zu gebrauchen! — charakterisiert, die ja nach seiner, im Ganzen korrekten, Regel auf die *ligature trium* zu beziehen ist, also natürlich mindestens zwei *semibreves* fordert, ergibt sich, daß er die Regel kennen muß, sie einfach voraussetzt, aber seine, es sei zugestanden zu stark vereinfachende (oder defektiv überlieferte) Systematik eine explizite Nennung der Opposition von „normaler“ zweitöniger Ligatur und der *cum opposita proprietate* nicht zuläßt; wohl weil die Motetten, ein Zeichen der Modernität des *Anonymus 7*, nicht (mehr) die reine Modalnotation benötigen (außerhalb der *tenores*), sondern Einzelzeichen rhythmisch zu interpretieren waren, modal, aber (weitgehend) nicht modal notierbare Töne. Zu einfach ist sein Vorgehen — in der Anlage aber höchst klar und der Modalrhythmik angemessen: *Modus* als die komplexe Gestaltbildung, ausführlich beschrieben nach konstituierenden Zeitquantitäten, also, natürlich, abstrakt, dann Erörterung der Frage nach der modalen Beurteilung von Motetten (*clausulae* sind nicht mehr relevant) und schließlich die Darstellung der Zeichen und ihrer Bedeutungen, angefangen, ebenfalls natürlich, wie dies auch Johannes de Garlandia tut, von den Einzelzeichen, die eben im

Gegensatz zur *Discantus positio* wesentlich breiter, ja als eigentliche Zeichen auftreten — was genau zur Motette „paßt“.

Wenn in der *Discantus positio* nach Darlegung der Regeln für das rhythmisch Bezeichnete der Ligaturen zusammengefaßt wird (ed. Cserba, S. 190, 26): *Omnes autem notae discantus sunt mesurabiles per directam brevem et directam longam; unde sequitur, quod super quamlibet notam firmi cantus ad minus duae notae, longa scl. et brevis vel aliquid aequipollens ... proferri debent*, ist das eine klare Erweiterung, zunächst grundsätzlich die „*mesurabilitas*“, dann deren Zeichen, darauf die Mehrstimmigkeit, die *aequipollentia*, woran sich dann die Regeln der Mehrstimmigkeit anschließen: Das ist eine sinnvolle Anlage des Stoffes *discantus*, es geht vom Einfachen zum Komplexen, der Zusammenfügung im *discantus*.

Dieser wird natürlich durch die *Klangschrittlehre* erläutert, was die Aufzählung der möglichen Intervalle fordert. Die berühmte Regel (ed. Cserba, S. 191, 9), ... *quod omnes notae impares, hae quae consonant, melius consonant, quae vero dissonant, magis dissonant, quam pares ...*<sup>202</sup> (als Hinweis auf akzentrhythmische Faktoren in der Modalrhythmik interpretierbar), setzt nicht nur ebenfalls die entsprechende „taktische“ Orientierung bzw. Zählung der Töne voraus, die die Modalrhythmik liefert. Hinsichtlich des anschließenden Katalogs der Klangschritte ist dessen Einführung durch *unde* dadurch begründet, daß der Autor tatsächlich nicht nur die konsonanten Töne angibt, sondern auch potentiell dissonante „Durchgangstöne“: *E F* wird diskantiert mit *e d c*.

Nachdem diese Regeln *memorie commendatae* sind, und man damit *totum discantandi artem habere poterit* (ed. Cserba, S. 192, 26), folgt sozusagen die letzte, höchste Stufe, nämlich die Gattungen des *discantus*. Nur bei den Motetten besteht, erwartungsgemäß, ein Problem, nämlich das des Erkennens der gemeinten *modi*, die deshalb auch in diesem Zusammenhang ausgeführt werden.

Diese klare Anordnung wird man auch nicht als Hinweis auf irgendetwas von „vormodaler“ Rhythmik ansehen können, wenn man den Text wirklich liest und zu verstehen sucht — seine Anlage als Disposition des Stoffes ist hervorragend und rational, sollte also auch rational interpretiert werden<sup>203</sup>.

<sup>202</sup>Im Text steht ... *que vero dissonant, minus dissonant quam pares ...* Das macht ersichtlich Probleme für eine Rechtfertigung des Postulats, daß *impares* einen Bezug zur Betonung haben könnten, denn wenn die Durchgangsdissonanz, die auf unbetonter Zeit auftretende Dissonanz stärker dissoniert als die auf ungerader, betonter Zeit, ist der Gegensatz unverständlich: Der Text parallelisiert, „konsonanter“ auf ungerader, weniger dissonant auf ungerader Zeit, was kaum sinnvoll sein kann. Hierzu gibt es ja Literatur.

<sup>203</sup>Auch unter Beachtung der Systematik des *Anonymus 7*, die eben nicht „vormodal“, sondern rational metrisch ist — *metrisch* insofern rhythmische Phänomene eben nur durch Zeitquantitäten definiert werden —, erweist sich Reckows Datierungsansatz für den *Anonymus 7* gerade nicht als *schlichtweg absurd*, ib., S. 188, Anm. 33, sondern als einzige Lösung; Eberlein hält offenbar die verpflichtende Logik von gewählter Systematik in der Darstellung des Stoffes in mittelalterlicher Theorie für vernachlässigbar, obwohl sie schon für die *Discantus positio vulgaris* bestimmend sind: Die Behauptung, daß es sich

Die wahre Erkenntnis von Eberlein stellt dann aber wirklich alles in den Schatten, sogar Flot-deshalb, weil deren Autor zunächst die Ligaturen an sich behandelt, ausgehend natürlich zuvor von den elementaren Dauern, zwangsläufig um eine Theorie *vormodaler Rhythmik* handeln müsse, erscheint eher *schlichtweg absurd*, denn wie soll man sich erklären, daß Ligaturen derartige metrische Bedeutungen bekommen, ohne daß ein übergeordneter Rhythmus, ein Ordnungssystem solche Bedeutungen erzwingt bzw. sich einen solchen graphischen Ausdruck sucht, für Töne, die rhythmisch eben zusammengehören; dabei kann z. B. zu Anfang eines „intuitiven“ 1. *modus* dessen wesentlicher Faktor tatsächlich die Betonungsabwechslung gewesen sein; nur, von der Theorie wird ausschließlich die zeitquantitative Form als Bezeichnetes bestimmt. Es besteht kein Grund dafür, die dann in Zusammenhang mit der Bestimmung von Motettenrhythmen angeführten *modi* nicht für integralen Bestandteil der Abhandlung anzusehen, d. h. die zuvor abstrakt angeführten modalen Bedeutungen der Ligaturen nicht als modalrhythmisch interpretieren zu wollen: Woher, es sei wiederholt, sollte, z. B., sonst die Angabe von Kontextbedingungen der metrischen Bedeutung von Ligaturen stammen, wenn nicht aus modalen Zwängen? Warum sollte die Regel gelten (ed. Cserba, S. 190, 18), *si vero quatuor ligata fuerit, omnes sunt breves*, wenn nicht die modale „Takteinheit“ gemeinsamer Bezugsrahmen aller Ligaturen unter fünf Tönen gewesen ist?

Und wie sollte eigentlich dann der *Anonymus 7* auch nur auf die Idee kommen, daß ein Leser, der seinen Text von Anfang an studiert, die systematisch sinnvoll erreichte Erörterung der *figurae* als graphische Darstellung eben der Werte, aus denen die *modi* bestehen, nicht auf eben diese, den Eingang des Textes bildenden *modi* beziehen sollte? Da wird schon recht viel an Nichtbeachtung der Natur von Texten verlangt, wenn man sie so lesen soll. Die Konzentration auf die Einzelzeichen ist dabei für die Zeitbestimmung der Niederschrift signifikant — und folgt zudem noch der Vorgabe von Johannes de Garlandia, der ebenfalls, hier wohl dem Menschenverstand folgend, erst die Zeichen der Elemente anführt. Dann werden die *ligaturae* zunächst in ihrer graphischen Erscheinung, d. h. Abhängigkeit von der Melik beschrieben, und schließlich Regeln gegeben für deren metrische Bedeutung: Bei vier (ed. Reaney, S. 29, 13 *ligatae notae* also ist die letzte eine *longa*, die drei vorangehenden *notae* haben als Wert *longa et brevis, et sic ... reducuntur ad tres ligatas*, was natürlich nicht mehr der Definition von Johannes de Garlandia entspricht, sondern einer neuen Denkweise, die auf Franco verweist: Vier ligierte Töne sind als *LSSL* zu interpretieren; alles wird auf die dreizeitige *longa* bzw. den Wert (nicht notwendig die Folge!) *LB* bezogen; auch ein Lösungsversuch der Ligaturendeutung. Man wird auch diese Reduktion der Ligaturregeln aus der Konzentration auf die Motette erklären können — die Einzeldauerzeichen werden wesentlich ausführlicher behandelt!

Daß in der analytischen Darstellungsmöglichkeit seit Johannes de Garlandia bzw. eventuell einem Vorgänger eine Potenz für die Zukunft lag, die Überwindung der Bindung an die übergeordnete Rhythmik der *modi*, an den Automatismus, der als erscheinende rhythmische Einheiten nur Tongruppen zuläßt, ist eine andere Angelegenheit, aber doch nicht etwa Folge einer „vormodalen Rhythmusnotation“, die sich graphisch gar nicht erkennen läßt, denn signifikante Oppositionen, die rhythmische Alternativentscheidungen zuließen, weisen die Vertreter der These „vormodaler Rhythmik“ nicht nach — die gegebenen Ligaturen sind schon aus ausreichenden melischen und gliederungsmäßigen, z. B. silbischen Gründen gegeben. Wo bleiben da die quantitativen Oppositionen?

Entsprechend unerklärlich wäre auch die Herkunft des Schemas eines Dreiertaktes, der sich erst aus der Rationalisierung ergeben muß. Die Disposition des 7. Anonymus schließlich läßt sich sinnvoll erklären, ohne Rekurs auf irgendeine völlig hypothetische, durch keinen Theoretiker belegbare — und der *Vatikanische Traktat*, der von Johannes Cotto oder des *Anonymus La Fage* wären die dafür heranzu-

zingers Erkenntnisse über Beziehungen der Modalrhythmik zur Metrik (außer den Elementen); wie dies Eberlein formuliert, *das Modalsystem wäre demnach ursprünglich eine Rhythmuslehre für die syllabisch textierte Motette gewesen — was die offenkundige Analogie zur Pariser Versmaßlehre um 1200 erklären würde. ...*, ausgerechnet die *Pariser Versmaßlehre*, also wohl die Lehre der *Versmaße*, die in Paris um 1200 kaum wesentlich anders gewesen sein dürfte, als das, was die Tradition z. B. der Grammatiker vorgegeben hat (sicher, es gibt — gelegentlich! — Reduzierungen für die Schüler, wobei die Sechszahl der Zahlenfreude entsprechend sich anbieten mag; die *modi* der Musik kann man ja auch auf fünf reduzieren, sechs ist sicher „schöner“, auch hier ist Francos Pragmatismus zu bewundern — die haben wirklich rational denken können und waren deshalb produktiv): Nur, wo eigentlich gibt es eine modalrhythmische *Versmaßlehre*, wie und wo könnte es die geben, wenn nicht ein einziger Theoretiker einen Hinweis auf irgendeine Bindung an metrische Textform gibt, auch nicht daran denken kann, obwohl, wie zitiert, z. B. die *Discantus positio* ja die Textart als gattungsbestimmendes Kriterium kennt, bei dem *motetus* die *diversitas in prosis*, nicht *metris*!

Neu ist in der Poetik bekanntlich eine hybride Mischform wie der Leoninus (oder auch die oben genannten Langzeilen aus zwei Ambrosianischen Versen, in den *Cantica Cantabrigensia*). Aber, auch wenn Motettentexte Reime aufweisen, gelegentlich gleiche Silbenzahlen vergleichbarer Abschnitte kennen, Metren, *Versmaße* weisen sie damit noch lange nicht auf, schließlich widerspricht ihr Prinzip, das der rhythmischen, also der silbenzählenden mit Reim arbeitenden Dichtung, grundsätzlich, außerhalb eben der *Leonini*, der Metrik; es sei wiederholt: Es geht um silbenzählende Dichtung mit Reim — und wo konnte und mußte man dieses Prinzip anwenden, nun, bei der Textierung modalrhythmischer *clausulae* ist es notwendig, die Silben zu zählen, entsprechend den Vorgaben der Zeitquantitäten, die den modalen Rhythmus essentiell tragen (also nicht Werte *ultra mensuram*): Wer rhythmische von metrischer Dichtung nicht unterscheiden kann, der sollte einmal *Burg Nideck liegt im Elsaß* möglichst „leierig“ vortragen, und dann diese Vortragsart auf Hölderlins Dichtungen zu übertragen versuchen, vielleicht merkt er dann den Unterschied — obwohl beide mit Akzentprinzipien gestaltet sind! Wenn er sich noch des Vortrags von Homers *Ilias* in der Originalsprache zu befeißigen sucht, wird er aber sicher den Unterschied bemerken können.

Man muß sich schon wundern: Da gibt es natürlich Poetiken, die Metrik und Rhythmik klar differenziert lehren, z. B. vom „poetischen“ Johannes de Garlandia, und dann soll ausgerechnet die Metrik die Theorie der Motettenrhythmik gewesen sein; daß eine derartige Vorstellung

---

ziehenden Quellen — „vormodale“ Rhythmik: Auch in der, kaum immer mit ausreichender Sicherheit als nicht von modaler Musik beeinflusst zu bestimmenden Mehrstimmigkeit neben Nôtre Dâme, kann nur Regelmäßigkeit der Folge von Ligaturen, also Folgen von *2li* u. ä., überhaupt einen Hinweis auf eventuell gemeinten Rhythmus geben — daß auch die Mehrstimmigkeit allein, die Klangfolge zu derartigen Regelmäßigkeiten führen kann, ist aber auch zu berücksichtigen. Solche Bildungen gibt es in den geläufigen Sequenzketten gleicher Klangfolgen, z. B. im Repertoire, das in St. Jago aufbewahrt wird. Nur, wie da der gemeinte Rhythmus war, ist nicht zu rekonstruieren: Der Modalrhythmus nimmt auf Folgen identischer Klangpaare nicht die geringste Rücksicht.



wirklich der wissenschaftlichen Welt vorgetragen wird — ein Hinweis darauf, wie reduziert die Kenntnisse antiker und mittelalterlicher Dichtungstradition geworden sind, und wie seit dieser Zeit die Anwendung von *ratio* in der Musik betreffenden Reflexion zurückgegangen ist (und ein weiterer Beweis dafür, wie unwichtig Lateinische Philologie des Mittelalters an Eliteuniversitäten wie Heidelberg für Eliterektoren ist)!

Daß weder Johannes de Garlandia, noch die *discantus positio*, noch der 7. Anonymus von Versmaßen sprechen, sollte Flotzingers Erkenntnisse über die *Pariser Versmaßlehre* doch etwas in Frage stellen lassen; der 4. Anonymus erst hat in reiner Analogie und adäquat die Brauchbarkeit des Begriffes *pes* erkannt, ohne etwa weiter auf Versmaße hinzuweisen. Analogien o. ä. aufzustellen, was, wie ein doch nicht gerade schöpferischer, aber fleißig sammelnder und „systematisierender“ Theoretiker wie Walther Oddington versucht, mag zu Mißverständnissen Anlaß geben, nur, daß Oddington Zeitgenosse von Leonin gewesen sein soll, das zu behaupten, ..., vielleicht gibt es aber bald auch solche Vorstellungen — nur die frühen Theoretiker sagen kein Wort davon; und wie man die *syllabisch textierte Motette* mit der *Versmaßlehre*, also der Metrik, zusammenbringen könnte, wäre wirklich der Anstrengung der Gelehrten wert. Selbst ein, in der Sache nicht ganz unerfahrener Betrachter mittellateinischer Dichtung wie W. Meyer mußte vor den Textformen der Motetten „kapitulieren“, auch die altfranzösischen, deren metrische Natur für Eberlein sicher außer jeder Frage steht, lassen sich nicht ganz ohne gewisse Schwierigkeiten im Sinne etwa von jambischen Dimetern oder Priapäen, die manchmal dem Inhalt vielleicht eher angemessen wären, lesen, aber wer weiß, hat doch einer der großen Musikwissenschaftler öffentlich über *elegische Hexameter* gesprochen — ohne Widerspruch zu erfahren! Ein echer Ausweis von Bildung in diesem Fach.

Man darf ja sogar erfahren, daß die *Proportion 2:1 zwischen Longa und Brevis ... keineswegs eine Neuentwicklung der Notre-Dame-Schule war, sondern in einer Vielzahl von frühmittelalterlichen Traktaten erwähnt wird, von Augustins Musica über die Scolica enchiridiadis ...*, eine wirklich erschütternde Erkenntnis. Man ist ganz verblüfft über diese Erkenntnis, die die Geschichte der lateinischen Metrik im Mittelalter völlig neu schreibt<sup>204</sup>: Die Relation der beiden Elemente der Metrik war sogar schon dem frühen Mittelalter geläufig, also, ist zu schließen, muß die modale Rhythmik eine metrische Rhythmik sein, genauso wie ihre Notation eine metrische Notation war? Und wo darf man wieder fragen, werden die elementaren Gestalteinheiten der *modi* im Sinne von *pedes* verstanden, nämlich als durch die Relation der beiden Bestandteile der Zeitquantitäten *ἐν ἄρσει καὶ ἐν θέσει* bestimmte Bildungen?

Daß lateinisch schreibende Autoren von *longa brevisque* als den beiden elementaren Zeitquantitäten der Prosodie ein Wissen gehabt haben müssen — ist trivial, denn die Metrik ist nicht nur des Dichtens wegen wichtig, und die Dichter wie Vergil hat man gelesen, auch Juvenecus, Venantius Fortunatus, und wen nicht noch alles, sogar Theodulf, sondern auch die Akzentsetzung im lateinischen Wort gelernt (Grundlage dafür, daß mittelalterliche Rhythmuslehren von *jambi* u. ä. sprechen können; keine deutschen Jamben!), was man, wenn man solche

<sup>204</sup>Man sollte auch die *Commemoratio brevis* nach der Neuausgabe zitieren — und vielleicht auch einmal lesen.

Dinge noch in der Schule gelernt haben sollte, z. B. mit dem Begriff *Pänultimaregel* verbinden kann — aber, natürlich, Unkenntnis grundlegender Sachverhalte macht Neudeutungen so viel leichter, also, verzichten wir auf die Zugänge zur mittelalterlichen literarischen Kultur, merzen wir die *Lateinische Philologie des Mittelalters* vor allem an Eliteuniversitäten wie Heidelberg aus, wenn schon die Schulen nichts mehr weitergeben — dann ist das auch wertloses Wissen<sup>205</sup>. Eberlein und Flotzinger zeigen glänzend, wie entbehrlich jede entsprechende Sachkunde ist — und staunen dann, daß die Relation der elementaren Zeiten, 1:2, nicht erst in oder mit der Modalnotation virulent wird, welche Entdeckung — nur, daß die Modalrhythmik nicht aus der Existenz von *longa brevisque* besteht, sondern aus rhythmischen Elementargestalten und deren regelmäßiger Wiederholung, das ist für solche Entdecker des ganz Neuen ohne jeden Belang — da merkt man nicht einmal, daß solche Folgen an sich vielleicht gar nicht von der Zeitquantität abhängig sind. Die zu bestimmen war für die Mehrstimmigkeit allerdings unerlässlich, die *equipollentia equipollentis* aber merkt man nur in der Mehrstimmigkeit; ein bisschen rationales Denken angewandt sogar auf Musikgeschichte wäre also nicht unpassend.

Und Augustins (den Eberlein ja ausdrücklich erwähnt, weil er die Proportion der Größen *longa brevisque* kenne) *De musica* ist dezidiert nicht nur eine Metrik, und, vor allem im 6. Buch noch etwas mehr, ein sehr lesenswertes Buch, dessen vom Autor gegebener Wert übrigens nicht in einer besonders schönen Unterrichtung in der Kenntnis der Versmaße, etwa noch zum Zweck der Verfertigung von metrischen Versen besteht, sondern in etwas ganz anderem: Es ist doch klar, daß Augustin, wenn er über Metrik etwas zu sagen hat, nicht über Metrik als Metrik — reine Wissenschaft, der reinen Erkenntnis wegen ist Augustin ein Greuel — sprechen will, sondern über Übergeordnetes, über etwas, was hier sinnlich erfahrbar ist, aber auf ganz anderen, nämlich zeitlosen Regeln basiert. Hier liegt auch der explizit angesprochene Unterschied der *ars musica* zur *ars grammatica*, die nur konventionell gegebene Regeln, z. B. über die prosodische Länge von Silben aus der Tradition weitergibt<sup>206</sup>.

Demgegenüber nun steht die *ars musica*, und zwar durch die Herrschaft des gleichen Prinzips, sowohl die Melik als auch die Rhythmik, nämlich die Herrschaft der „ewigen“ Zahlen(propportionen): Beide künden sinnlich vom Gleichen. Und, man könnte hier geradezu ein Echo des *Timaeus* sehen, genau an dem, was die *ars musica* behandelt, da läßt sich die Herrschaft der *ratio*, und zwar einer zeitinvarianten *ratio* auch sinnlich erfahren, bzw. die sinnliche Erfahrung kann hier einmal direkt durch die *ratio* begründet werden.

<sup>205</sup>Und wie richtig in dieser Sicht ist doch der strikte Verzicht auf den bereits durch die entsprechende Schulbildung höchst „relativierten“ Leistungsnachweis eines „großen Latinums“ für das Fach *Musikwissenschaft*, auch als handgreiflicher Beweis, daß auch dieses Fach elitefähig und -würdig ist.

<sup>206</sup>Auch hier ist Augustins Interesse natürlich nicht die neueste Entwicklung des Sprachklangs, sondern allein die Feststellung, daß die Regeln, die die Prosodie der Sprache bestimmen, nicht *φύσει*, sondern eben *θέσει* gesetzt sind, letztlich beliebig, nur durch die *auctoritas* gegeben; und was ist der Gegensatz zur *auctoritas*? Die *ratio*, und genau auf die kommt es dem Bischof dann von Hippo hier allein an, deren Rolle, als Träger der Stellung des Menschen, genauer der Seele des Menschen im *ordo* der Dinge — daß auch das *corpus* verklärt werden wird, das ist die der *ratio* kaum zugängliche Verheißung. Die Anwendung der *ratio* in ihren menschlichen Grenzen natürlich, das ist wirklich eine Forderung ...

Nun aber dürfte es nicht mehr schwierig sein, zu erkennen, was das allgemeine Prinzip für Augustin ist, natürlich, die Proportionen, deren Geltung in der Melik sicher jedem bekannt ist, dessen Geltung in der Metrik/Rhythmik (letzteres in antiker, metrischer Bedeutung) nach guter Aristoxenischer Tradition die Relation zwischen den jeweils von *arsis* bzw. *thesis* bestimmten Zeitdauern ist. So hat Aristoxenus die Vermaße klassifiziert, und so gibt sie, ohne die wissenschaftlichen Gründe von Aristoxenus noch zu kennen, auch Aristides Quintilianus, und damit, nur fragmentarisch, auch Martianus Capella. Und das gesamte Bemühen Augustins basiert auf diesem Prinzip, das es, mit Hilfe der *pausa* ermöglicht, entsprechende proportionale Regelmäßigkeiten für wirklich jedes vorkommende Versmaß zu zeigen. Alle Versmaße und damit überhaupt die Rhythmik/Metrik sind in ihrer Schönheit bzw. überhaupt poetischen Brauchbarkeit durch die ewigen Proportionen bestimmt. Nein, das ist nicht eine einfache Wiederholung der bekannten „proportionalen“ Weltsicht, sondern etwas mehr: Der ganze „metrische“ Scharfsinn Augustins basiert auf dem Aufzeigen der Herrschaft dieses Prinzips in jedem Versmaß und zwar unter Anleitung des Gefühls, der sinnlichen Zustimmung zu bestimmten Vermaßen und, natürlich mit Hilfe der *ratio*, das Aufzeigen des Grundes solcher sinnlichen Zustimmung<sup>207</sup> — und genau dieses ist das eigentliche Anliegen der ersten Bücher von *De musica*, deren Verbindung zu *De ordine* man doch nicht einfach so übersehen sollte!

Der potentielle Einwand, daß ja auch die Versmaße auf Konvention beruhen, kann sich Augustin aus dem genannten Grund, der immer nachweisbaren Herrschaft bestimmter übergeordneter Proportionen gar nicht stellen: Sinnliches Wohlgefallen und Bestätigung nebst Korrektur durch die *ratio* lassen alle bestehenden Versmaße nicht als Ergebnis der Geschichte, sondern als Ausfluß der ewigen Prinzipien im Sinnlichen, also an einer, und damit an jeder, Stelle des *ordo* erkennen. Hier kann keine Setzung *θέσει* stattgefunden haben.

Ja, und warum wird dies hier erwähnt? Nun, die absonderlichen Versuche, Augustin mit der Theorie der Modalrhythmik, wie auch immer zu konkretisieren, in Verbindung zu bringen, basieren von vornherein auf falschen Voraussetzungen: Weder findet sich auch nur ein einziges Zitat, das eine solche Verbindung rechtfertigen könnte, noch läßt sich die Augustinische Intention in irgendeiner der für die Aufstellung der Theorie des modalen Rhythmus und seiner Notation wesentlichen Schriften erkennen: Diese sind alle auf praktische Zwecke hin formuliert und lassen auch nicht die geringste Spur erkennen, daß ihr eigentlicher Zweck „nur“ der Nachweis der Proportionen durch die *ratio* in der modalrhythmischen Wirklichkeit gewesen sein könnte<sup>208</sup>. Und wie auch nur einer, der, nur mit mittlerer Intelligenz, die spezifisch „metrischen“ Passagen in Augustins Schrift gelesen hat, auf die Idee kommen könnte, eine Lehre der Modalrhythmik nebst deren Notation aufzustellen, das darzustellen und zu begründen, wäre wirklich eine intellektuell reizvolle Aufgabe, die nur von vornherein zum Scheitern verurteilt ist: Wo gibt es etwa einen Hinweis in den Schriften zur Modalrhythmik, daß die Schemata ewigen Prinzipien

<sup>207</sup>Wozu man Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff. vergleichen kann, zu einer der zahlreichen absurden Fehldeutungen von Augustin, hier durch F. Hentschl.

<sup>208</sup>Und Francos Vergleich der Dreizeitigkeit mit der Dreieinigkeit stellt demgegenüber nur eine Assoziation dar, die man sich klar machen sollte.

unterliegen, und daß der Sinn ihrer Darstellung darin liegt, dem Mitmenschen, repräsentiert durch den *discipulus*, durch Anweisung zur Anwendung ihrer sinnlichen Urteilsfähigkeit als Vororientierung die ewigen Gründe von positiven Bewertungen bereits auf der Ebene der sinnlichen Erfahrung zu verschaffen und damit die Natur der *ratio* als Aufgabe des Menschen zu demonstrieren? Und wo werden vergleichbare Untersuchungen angestellt, die das sinnliche Erleben, dann das Urteil der *ratio*, nämlich die Proportionen der Zeitdauern zwischen ἄρσις καὶ θέσις betreffend, bei den *modi* beschreiben? Wo wird die Relation des 1. Modus (nach dem Anfang) so bestimmt wie die eines *iambus* in der antiken metrischen Theorie? Nun, das macht doch alles nichts, ist alles unwichtig, ja soll man denn die Quellen wirklich selbst lesen? Augustin schreibt über Metrik, die *modi* werden durch die beiden Elemente der antiken Metrik analytisch zu bestimmen versucht, dann muß doch alles gleich sein, wozu die Akribie, wenn es um große Gedanken geht? Nun, weil es eben höchst kleine, ja abwegige Gedanken sind.

Die Intention der Schrift von Augustin und die der Traktate zur Modalrhythmik ist nicht kompatibel — von den konkreten inhaltlichen, grundsätzlichen Unterschieden abgesehen, wie auch von der nur daraus erklärbaren und natürlichen „Merkwürdigkeit“, daß auch nicht einer der relevanten Autoren hier auch nur einen einzigen Hinweis auf eine Parallele zur Metrik gibt, etwa die *modi* mit Versmaßen identifiziert, was aber schon beim 3. Modus erhebliche Probleme gebracht hätte: Wo wollte man die *longa ultra mensuram*, später *perfecta* eigentlich hernehmen — wenn man nicht mit Pausen arbeiten wollte, und gerade das tut man ja nicht, die dreizeitige *longa* gibt es und muß es geben. Mehr als die wirklich „elementarsten“ Elemente der Metrik konnte man nicht verwenden, eben *longa brevisque*, um sofort im Problem kürzerer und längerer Zeitdauerwerte zu stehen, die dann eben als *ultra mensuram* qualifiziert werden mußten; nur, die *longa ultra mensuram* ist ja alles andere als *nicht meßbar!*

Daß, die Folgezeit noch lange verwirrend bzw. das Erlernen der Notation erschwerend, die *übermeßbare longa* als *longa* bezeichnet wird, hat seinen sehr einfachen Grund darin, daß es sich um einen *langen* Wert handelt, und die vorgegebene Definition von zeitquantitativen Elementen eben nur zwei Namen vorgab, was zu dem Unsinn geführt hat, daß ein und derselbe Name zwei verschiedene Zeitwerte haben konnte, und das dann auch noch für beide Werte: Die *brevis altera* bietet ein erhebliches Problem — nicht vom Bezeichneten her —, denn man hätte ja jede *brevis altera* der überlieferten Terminologie und ihrem Sinn entsprechend als *longa recta* definieren können, ja müssen, also den 3. *modus* als *BLL-ultra mensuram* — nach Aufstellung der ersten Regel zu den *longae ultra mensuram*, daß *longa ante longam valet longam et brevem*, ist diese Möglichkeit natürlich ausgeschlossen; nur warum wird diese Regel aufgestellt? Warum also wird dieser *modus* als *BBL* definiert, d. h. was soll eigentlich die Definition der *modi* zu Anfang der Schrift von Johannes de Garlandia formuliert nur durch *L* und *B* bedeuten, wenn doch, die Einteilung in zwei Klassen belegt das, sozusagen von vornherein klar war, daß es zweizeitige *breves* und dreizeitige *longae* geben muß — h i e r wäre ja eine Ausrichtung am antiken Versmaß sinnvoll gewesen, nur, Johannes de Garlandia sagt gerade davon kein Wort, er formuliert die betreffenden Regeln nicht einmal symmetrisch: Die *longa ultra mensuram* wird explizit genannt, die daran anzuleihende *brevis altera* aber nicht: die betreffenden Regeln sind die, daß da, wo

eine *multitudo brevium* auftritt, diese den *longae*, also wohl doch den *longae ultra mensuram equipollentes* sein sollen, sowie, daß die *brevis* vor Ende (der *multitudo brevium*) *longior proferrī debet* (was auch noch eine hochgradige Irrationalität der Ausdrucksweise bedeutet); warum sagt er nicht, bzw. nur implizit durch Bezug auf die *equipollentia* (die hier übrigens auch sukzessive verstanden werden kann, s. auch u., 3.3 auf der nächsten Seite).

Die formalistische Symmetrie, daß, wenn die *longa ultra mensuram* sein kann, dann auch die *brevis* ebenfalls als *ultra mensuram* bzw. als *altera* eine Alternative zur *brevis recta* aufweisen muß, dürfte also als Grund ausscheiden. Damit aber bleibt nur der genannte Grund, daß die Regel der Folge von dreizeitigen *longae* bei *longae*-Folgen dominant und ursprünglich gewesen sein muß. D a n n folgt die zweizeitige *brevis*, ein begrifflicher Wechselbalg, zwangsläufig. Vielleicht läßt sich daraus auch folgern, daß der 5. *modus* als *tenor*-modus besonderes Alter gehabt haben dürfte.

Bemerkenswert bleibt aber, daß Johannes de Garlandia in den drei Regeln für *ultra mensuram* zwar „asymmetrisch“ nur die dreizeitige *longa* explizit als Grundlage anführt (und damit das Fundament für Francos rationale Lösung legt), eine rationale explizite Definition der *brevis altera* aber nicht gibt, sondern zu eher vagen Formulierungen greift. Dies nun wird man leicht aus dem Umstand ableiten können, daß ein zweizeitiger Wert natürlich nicht *ultra mensuram* sein kann — der Widerspruch sozusagen zu jeder Logik des Systems der Elementarwerte ist zu groß, um hier eine explizite Definition geben zu können, obwohl die Wirklichkeit gerade diesen Wert einer im Sinne der Vorgabe rational meßbaren, aber eigentlich *ultra mensuram* gemessenen *brevis* fordert: Das Äquivalent einer *longa*, auch wenn sie *ultra mensuram* ist, kann doch nicht aus einer *brevis et longa* bestehen, das Konstituierende muß von „kleineren“ Werten gebildet werden; wahrscheinlich kann man so den Weg der Rationalisierung des wirklichen Modalrhythmus auch mit so eindeutig „unmetrischen“ Werten, wie dreizeitigen *longae* und zweizeitigen *breves* — von der antiken Theorie her reiner Unsinn — rekonstruieren: Johannes de Garlandia läßt diesen Weg gerade nicht erkennen, er formuliert absolut gemeinte Regeln, was ja seine Aufgabe als Theoretiker in der Tradition der mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie war (hier vergleichbar den „restlosen“ Modellen der Mehrstimmigkeit in der *Musica Enchiriadis* und bei Guido — und ein deutlicher Hinweis darauf, daß es sich hier um genuine Theorie, allerdings gegenüber der Antike und den arabischen Vertretern um eine völlig neue Theorie, eine Wissenschaft der Wirklichkeit handelt): Der Weg von der als ursprünglich intuitiv vorauszusetzenden regelmäßigen Tongruppenbildung, also Folge von Ligaturen mit gleicher Tonzahl<sup>209</sup> muß also

<sup>209</sup>Der von W. Frobenius in seinen Artikeln zu Johannes de Garlandia, Lambertus u. a. (in L. Finschers *Neuer MGG*) angesprochenen Bedeutung der Gruppenschreibung ist natürlich zuzustimmen, wichtiger sozusagen ist die Regelmäßigkeit der Folgen hinsichtlich der Tonzahl gleichartiger Tongruppen — Zeichen für Tongruppen, Komplexneumen gibt es seit der Schaffung der Neumenschrift. Nachdem die Theorie den Neumen ein zeitquantitatives Bezeichnetes zugewiesen hat, sind zwangsläufig diese Zeichen virtuell freie Zeichen mit klarem rhythmischen Bezeichneten geworden (*virtuell*, weil der Automatismus der *modi/maneries* natürlich in der rhythmischen Wirklichkeit erhalten bleibt; die absolut, wenn auch in Bezug auf den Kontext — Folgen von *longae* etc. — gegebenen Regeln der Wertfolgen *ultra*

ziemlich komplex vor sich gegangen sein, wird aber von den Texten selbst nicht dargestellt. Wie z. B. Johannes de Garlandia angesichts der angesprochenen Probleme auf die Idee gekommen sein könnte, daß die *maneries* antike Versfüße hätten sein können oder sollen, ist also unergründlich, höchstens durch Unkenntnis der antiken Metrik und der atomistischen Modelle der Antike als Deutung „erklärbar“ (oder natürlich durch einen so hoch über den Niederungen der Wirklichkeit schwebenden Zukunftsblick z. B. der angekündigten mediävistischen Musikwissenschaft, die nicht mehr dreißig Jahre hinter anderen Wissenschaften hinterherhinkt, also der von M. Haas vertretenen, daß solche Kleinigkeiten nur als irrelevante Quisquilien erscheinen können, was, angesichts eines Endes der betreffenden Kulturtradition durch systematische Vernichtung von betreffenden Wissenschaftskapazitäten z. B. im Bereich der Lateinischen Philologie des Mittelalters an einer *Eliteuniversität* durch ein *Exzellenzrektorat* ja auch faktisch gerechtfertigt ist).

Die angedeutete „Assymetrie“ der Definition von *longae ultra mensuram*, was einfach war, in Bezug auf eine entsprechende, aus den Bedingungen des 5. *modus* offenbar unabdingbare *\*brevis ultra mensuram* oder *brevis altera*, weist darauf hin, daß die Rationalisierung nicht gleichmäßig, sondern von ursprünglicher, sukzessiv weitergeführter Systematisierung bestimmt war, daß also hinsichtlich der Folgen von *longae* des 5. *modus* eine grundlegende Vorgabe der Wirklichkeit bestand, die aber die notwendige klare, und im oben angesprochenen Sinne „symmetrische“ Begriffserklärung schwierig machte, die entsprechende *equipollentia* einer *brevis altera* jedenfalls bleibt explizit unerklärt, ist Folge der Taktcharakteristik des Modalrhythmus und der vorgegebenen Elementdefinition<sup>210</sup>.

Die oben (3.3 auf der vorherigen Seite) angesprochene Regel, daß (ed. Reimer, S. 38 f.) ... *si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, quanto brevis plus appropinquatur fini, tanto debet longior proferr*<sup>211</sup> ist eine von der antiken Theorie, der Metrik her gesehen absurde Formulierung,

---

*mensuram* lösen tendenziell diesen Automatismus auf); hier besteht ein zentraler Unterschied zwischen der „intuitiven“ (natürlich muß auch die Rationalisierungsfaktoren besessen haben) Schreibpraxis und der rationalen Theorie, der Rhythmustheorie, die mit rationalen Zeitquantitäten als Elementen und regelgerechten Vielfachen dieser Elemente arbeitet.

<sup>210</sup>Von Interesse ist dabei, daß auch die *Discantus positio* zwar die *longior longa/ultra mensuram* kennt, nicht aber deren „symmetrische“ Entsprechung, die *brevis altera*; implizit begegnet der entsprechende Wert aber in der Regel über den *tenor*, der *ex notis omnibus longis* besteht, denn dann entspricht eine *longa de tenore* einer *longa de moteto*, worauf folgt (ed. Cserba, S. 194, 10): *Sequens longa de tenore, duas breves de motheto et e converso* . . . , also muß der perfekten *longa* des *tenor* die Gruppe von zwei *breves* äquivalent sein — diese ebenfalls nur implizite Erwähnung der *brevis altera* aber läßt wie andere Merkmale nicht erkennen, daß der Autor der *Discantus positio* sehr früh zu datieren wäre, er ist eher sehr defizient in seiner Darstellung bzw. konzentriert auf die Motette zu bestimmen.

<sup>211</sup>Was der Text des *Anonymus 7* übernimmt und konkretisiert, ed. Reaney, S. 22, 7 f., ... *Ergo de duabus brevibus prima est unius temporis, relique vero duorum*. ... ist ein weiterer klarer Hinweis darauf, daß der *Anonymus* später als Johannes de Garlandia zu datieren ist; die vielen Zitate, die Reaney dankenswerterweise nachweist, lassen keinen Zweifel daran, daß Johannes de Garlandia eine Vorlage darstellt.

denn wie könnte eine gemessene *brevis*, der zeitquantitative Elementarwert, *longior proferri*? Das widerspricht jeder Definition, zumal der von Johannes de Garlandia selbst, wenn er die *recta brevis* definiert, *quae unum solum tempus continet. ...*, ed. Reimer, S. 37, 20, offenbar ist damit implizit auch die *brevis non recta* einbezogen. Denn die zweite *regula*, als deren Explikation diese dritte angesehen werden muß, *si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, semper debemus facere, quod aequipolleant longis*, ed. Reimer, S. 38, 30, was wie oben gesagt hier natürlich die Anpassung an *longae ultra mesuram* einschließen muß (die andere „Anpassung“ ist trivial, auch von antiker Theorie her): Die Anpassung sozusagen der *breves* an diese Forderung hat jeweils zum Schluß hin zu geschehen — und daß Johannes de Garlandia damit etwa das Pferd von Guido meinen könnte, ist deshalb ausgeschlossen, weil es ja um Regeln geht, nämlich die der korrekten Messung von Zeitwerten, nicht um rhythmische Agogik.

Daß hier die Fassung von Hieronymus, wohl der Intention des „ursprünglichen“ Autors entsprechend, eingreifend konkretisiert, ist verständlich (ed. Cserba, S. 196, 20): *... si sint plures breves in modis obliquis, quae magis appropinquatur fini, longior debet proferri; ergo ille due valent brevem et longam, et non longam et brevem ...* (wenn zwei vor einer *longa perfecta* stehen). Es dürfte klar sein, daß weder die Formulierung von Johannes de Garlandia noch die seines „Erklärers“ durch Bezug auf Versmaße erklärt wird, sondern autonom, und zwar auch nicht in Bezug auf die Zeichen, sondern die Ton- bzw. Einzelwertfolge (hierin entspricht ihm die Darstellung des *Anonymus 7* genau). Man kann also auch formulieren, daß die so folgenreiche Definition nicht nur zweier Werte von *longae*, sondern auch noch zweier Werte von *breves* durch Analogie zum ersten *modus* zu erklären wäre: Das zwischen zwei *longae* liegende „Kürzere“, nämlich zwei Werte, muß durch *breves* bestimmt sein, im 3. *modus* also zwei *breves* — hat sich der „ursprüngliche“ Johannes de Garlandia etwa gescheut, das „expliziter“ als in den drei Regeln auszusprechen?

Die, von der Vorgabe her gesehen, unsinnige Aufstellung von zwei verschiedenen Werten der *brevis* ist also das Problem, die *longa ultra mensuram, non recta, perfecta* dagegen ergibt sich ganz natürlich. Andererseits dürfte schon dieses Problem deutlich machen, warum Johannes de Garlandia einen Verweis auf Versfüße der Metrik nicht geben konnte<sup>212</sup>: Das System der Modalrhythmik und seines Bezeichneten widerspricht der Metrik in wesentlichem Punkten; es ist doch bezeichnend, daß der Erläuterer von Johannes de Garlandia die Absurdität nicht scheuen muß, zu sagen, daß zwei *breves* in bestimmter Situation den Wert von *brevis et longa*

<sup>212</sup>Und bei aller Freude, daß das nicht gerade sehr spezifische Wort *modus* auch einmal in zeitgenössischer Metrik genutzt wird: Johannes de Garlandia benutzt das Wort *maneries*, wie könnte er das tun, wenn er eine Identität seiner Systematik ausgerechnet mit der Metrik formulieren wollte?

In der zweiten Fassung der Einleitung findet sich *maneries* nicht mehr, so daß Flotzinger gar nicht auf den Gedanken kommen konnte, was für seine These eigentlich die Verwendung der Bezeichnung *maneries* bedeuten müßte: Flotzingers Vorstellungen basieren offenbar auf der Nichtkenntnis, daß es zwei Fassungen des Anfangs der Schrift von Johannes de Garlandia gibt, eine authentische und eine sekundäre; Flotzinger bezieht sich z. B. bei seiner falschen „Erkenntnis“ einer angeblichen Anführung von Akzentuierungsangaben in der Definition auf die zweite, nicht authentische Fassung, ohne dies allerdings explizit machen zu können, vgl. 3.2.1.2 auf Seite 717.

haben<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup>Man könnte die Hypothese aufstellen, daß ein dritter Modus ursprünglich intuitiv *BBL*, nämlich vierzeitig erschienen sein könnte, er wäre damit aber nicht kompatibel zu *BL*; erst das Postulat mehrstimmiger Kompatibilität hätte dann die universale Dreizeitigkeit erzwungen. Allerdings findet man in der rhythmischen Dichtung, der für die Zeit maßgeblichen, keinen Anhaltspunkt für die Existenz entsprechender übergeordneter Art von *modi*. Die gelehrte metrische Dichtung der Zeit ist dagegen nur literarisch „papierner“ Natur, kaum gesanglich produktiv. Das Problem der *brevis altera* besitzt also einiges an Interesse, wogegen die *longa ultra mensuram* leichter erklärbar zu sein scheint; beides hängt miteinander zusammen.

Übrigens könnte man noch weiter spekulieren: Wenn etwa das ursprünglich Bezeichnete z. B. einer zweitönigen Ligatur, also *pes sive flexa* und Tonrepetition, nicht zeitquantitativer, sondern akzentrhythmischer Natur gewesen sein sollte, könnte man die zeitquantitative, einzig möglich rationale Bestimmung als Ergebnis eines sekundären Aktes eben einer Rationalisierung ansehen. Völlig ausgeschlossen ist dies sicher nicht.

Dann wäre nach diesem *sekundären Akt* zu fragen, etwa in dem Sinne, woher die durchgehende Dreizeitigkeit der rhythmischen Elementargestalten herkommt. Denn es ist nicht trivial, daß, die hier hypothetisch als Grundlage oder Ausgangspunkt gesetzte, z. B. alternierende Akzentrhythmik zeitquantitativ als *BL* erscheinen muß; sie könnte genauso gut auch zweitaktig, in gleichmäßigen Tondauern realisiert werden: Der 1. *modus* wäre in dieser Hypothese auch als Folge von z. B. zwei Achteln oder zwei Vierteln, jeweils autaktig ligiert, anzusetzen — es handelt sich um eine Hypothese!

Der 3. *modus* wäre dann als dreizeitiges Gebilde, entsprechend auftaktig ligiert anzusetzen. Die beiden geradtaktigen Interpretationen der *modi* wären also nicht kompatibel.

Wenn nun, eindeutig bezeugt durch die Theorie, die rationale zeitquantitative Definition — die für die Zeit die rational allein mögliche war —, die einheitliche, für alle *modi* gültige „Dreiercharakteristik“ als Grundlage gleichmäßig aller *modi* setzt, kann man also fragen, ob diese „metrische“ Eindeutigkeit bereits für die anzusetzende vorrationale Modalrhythmik bestimmend war, oder ob hier eine Folge der Rationalisierung vorliegt — Begründung wäre dann eventuell die Voraussetzung eines einheitlichen, für alle *modi* bestimmenden Grundsystems, d. h. z. B. die volle Kompatibilität von 1. und 3. *modus*: Der Nachweis der totalen Kompatibilität der *modi* untereinander ist ein zentrales Anliegen der Arbeit von Johannes de Garlandia.

Daß man eine modale Rhythmik als bereits vor der Rationalisierung durch die Theorie existierende Rhythmusform voraussetzen kann, dürfte keine zu weitgehende Hypothese sein — die Theorie ist auch bei Johannes de Garlandia nicht so geschlossen, daß man sie nicht als Versuch eben einer Rationalisierung einer gegebenen, „vorrationalen“ Erscheinung deuten könnte. Insofern aber dürften spekulative Fragen, wie hier konkretisiert, nicht ganz unsinnig sein: Die *longa ultra mensuram* könnte erst durch den Rationalisierungsvorgang „entstanden“ sein; andernfalls hat man eben bereits „vorrational“ eine eindeutige „metrische“, d. h. zeitquantitative Erscheinungsweise, was aber, wie angesprochen, die Bedeutung eines akzentrhythmischen Faktors nicht aufheben kann. Das Schweigen der Theorie über einen solchen Faktor ist unabdingbar, denn die Theorie mußte im Rahmen der Möglichkeiten ihrer Zeit rational vorgehen. Die Frage nach möglicher Skuzessivität und resultierenden Zwangsläufigkeiten, wie bei der *brevis altera* im 3. *modus*, der Merkmalsbestimmungen der Modalrhythmik in der Theorie ist offensichtlich gerechtfertigt. In jedem Fall sind die definierten und möglichen rhythmischen Wirkungsfaktoren als Merkmale des Gemeinten und des Bezeichneten von vornherein zu unterscheiden — daß hier auch der Ebene der Zeichen eigene Bedeutung zukommt, zeigt deren Beruhen auf den



Doch nicht etwa die „Entdeckung“ der Proportion von *longa brevisque* für die Elemente der Zeitquantitäten ist das Neuartige, das Neuartige ist die spezifische Anwendung auf genuin musikalische, sozusagen textfreie Rhythmik. Das findet man — objektiv! — in der *Scolica Enchiriadis* nur in sehr eingeschränkter Weise (die den differenzierten Angaben der rhythmischen Neumenschriften zu widersprechen scheint), denn da geht es um sehr andere rhythmische Erscheinungen, ja da wird deutlich, daß sich der Autor bei seinem Bemühen um die Auffindung einer genuin musikalischen Entsprechung nicht nur zur antiken Theorie der Melik, sondern auch einer der Metrik recht schwer tut, überhaupt etwas einigermaßen Sinnvolles in seinen Beispielen zu finden, nur, Metrik, Versfüße, die findet er nun wirklich auch nicht: Dem Nachweis der Rationalität in der Melik, „ablesbar“ aus den Intervallen<sup>214</sup> sollte ein entsprechender Nachweis der Rationalität auch der Zeitabläufe entsprechen.

Die Aufstellung eines solchen Postulats ist geradezu zwingend — was aber herauskommt, hat mit Metrik, ja mit einer vernünftigen Rhythmik (im allgemeinen, modernen Sinn) wenig zu tun: Es geht um die Folge von gleich kurzen Werten, denen nur an jeweiligen Einschnitten, Kadenztönen, ein jeweils langer Ton folge, der dann aber, natürlich, in der postulierten Relation *longa* zu *brevis* zu den Binnentönen stehen soll: Die Absicht ist klar, eben Aufstellung einer auf den Ton als Element der Musik bezogenen Rhythmik, das Objekt aber ist rein äqualistisch, hat mit Metren, *scansio* und rhythmischer Gestaltbildung nichts zu tun. Immerhin wird deutlich, daß die Vorgabe zur Formulierung einer rein musikalischen Rhythmik drängen kann, also zu Analogie zur Melik.

Den Erfindern der modalen Notation, also wohl dem so „irreführenden“ Johannes de Garlandia, muß man bei strikter „Befolgung“ des musikhistorischen Rhythmusbildes der „*vormodalen*“ Deutung eine besonders schilfbürgerliche Einfalt zuschreiben: Erfinden diese doch erst sekundär eine von der Theorie der Metrik her völlig absurde Rhythmusnotation, die leider auch noch verbindlich bleibt und das „Unheil“ der zeitquantitativen Bedeutung der Ligaturen weitergibt, für die angeblich ursprüngliche syllabische Notation aber waren sie unfähig, von vornherein klare Einzelzeichen zu erfinden, obwohl ja die Begriffe *longa* und *brevis* etc. als Einzeldauern definiert wurden. Erst *strippen* sie die Motetten von ihrem Text, erfinden die textlose *clausula*, erfinden dazu eine rhythmische Notation, nicht in Einzelwerten, sondern ausgerechnet in Ligaturen, und behalten dann für melismatische, z. B. im *tenor* auftretende, Bildungen die Ligaturen in so dominanter Weise bei, daß diese erschwerende Notationsweise auch noch im 14. Jh. den Lesern und Absolventen von Notationslehrgängen den Zugang zur Musik so mühselig macht (was man dann natürlich, zum Nachweis besonderer Ideologiegebundenheit, als *Herrschaftswissen* qualifizieren mag — und das wird als Musikwissenschaft ausgegeben!).

---

melischen Normalformen von Neumen/Ligaturen.

<sup>214</sup>Bei höheren Einheiten hätte man einige Mühe gehabt, was Guido explizit sagt, wenn er hinsichtlich Musik und Metrik Melodieteile und deren Relationen untereinander mit den strikt rational definierten Versmaßen und deren Elementen vergleicht — Folgen von Tonhöhen sind nicht so klar proportional: Rein technisch wäre die Berechnung komplexer Intervallfolgen mit „einfachen“ Proportionen auch nicht so leicht zu bewältigen.

Warum man für die Motetten erst nach längerer Zeit eine Einzeltondauernotation erfindet, eigentlich doch seltsam; ach so, das war ja metrische Dichtung, die ihren Rhythmus selbst mit sich brachte, der Text sagte dem Musiker, wie der Rhythmus war, z. B. eben jambische Polymer (hinsichtlich der Motettentexte erschienen hier als Beispiele allerdings eher Streckverse nach der Manier von Leibgeber).

Schön wäre es, kann man hier nur sagen, und nach weiteren derartigen Erklärungen, Deutungen etc. fragen, denn die Behauptung, daß erst nach 1250 die *clausulae* modalrhythmisch vorgetragen wurden, die *copulae* entstanden seien etc., erweist sich wirklich als kaum faßbar; eine wirklich mutige Theorie. Somit hat man einfach aus Jux und Tollerei die großen Hss. modal notiert, obwohl, wie Eberlein weiß, diese textlose Mehrstimmigkeit gar nicht mehr existent war<sup>215</sup>; nur wenn sie vorher auch nicht existent war, wann und warum eigentlich ist der modalrhythmische *discantus* überhaupt entstanden und auch noch so aufwendig notiert worden, ja, warum gibt es so viele *clausulae*, gesammelt als solche, immer mit ihrem Rhythmus?

Beachten sollte man wenigstens, daß zwar phänomenologisch eine Verwandtschaft von *modi* und metrischen Versfüßen besteht, einmal hinsichtlich der Analyse der Theorie, nämlich die Konstatierung von zwei Grundelementen, eines davon das Doppelte des einfachen, zum anderen aber in der Charakteristik der regelmäßigen Folge von identischen rhythmischen Elementargestalten als Träger längerer rhythmischer Abläufe, daß jedoch kein Zeitgenosse eine Verbindung hergestellt hat, obwohl zur Rationalisierung, die Eberlein offenbar als Trivialität ansieht, diese antiken elementaren Grundbegriffe unabdingbar waren: Diese Rationalisierung ist deshalb keine Trivialität, weil sie erst durch die Mehrstimmigkeit begründet werden konnte. Zu fragen wäre übrigens auch, warum denn die Theoretiker der Modalrhythmik und ihrer Notation an keiner Stelle einmal von der Metrik das Prinzip übernommen haben, verschiedene, irgendwie zueinander passende *pedes* zu höheren Gebilden, zu *metra* und *versus* zusammenzufassen<sup>216</sup>,

<sup>215</sup>Daß es einige *clausulae* gibt, die nicht ganz leicht zu übertragen sind, das muß man vielleicht mit Hans Tischler erörtern.

<sup>216</sup>Man könnte jetzt hinzufügen, daß, rein phänomenologisch gesehen, die Modalrhythmik und ihre Theorie auf der Ebene des *rhythmus* stehen bleiben, wie ihn Augustin kennt, d. h. daß komplexere *versus* nicht gebildet werden — aber ein solcher Hinweis dürfte zu schwierig sein: Wie soll man argumentieren mit Fachvertretern, die vom Unterschied zwischen *rhythmus* und *metrum* auf der einen, und *rhythmischer* und *metrischer* Dichtung auf der anderen Seite keine Ahnung haben? Die Theorie der Modalrhythmik, also diese wohl auch, kennt nur die *ordines*, keine *metra* und daraus gebildete *versus*; sie ist hinsichtlich der rhythmischen (moderne Terminologie) Gestaltbildung sehr einfach. Zur Erklärung sei nochmals gesagt: Die Modaltheorie ist eine rein metrische Theorie, als sie ausschließlich Muster von Zeitquantitäten beschreibt — und dann noch recht wenige —, zurückgeführt auf die beiden elementaren Größen *longa brevisque*; nur ist sie nicht die metrische Theorie der Antike, für die z. B. der *ictus* wesentlich ist; das Bezeichnete der Zeichen (zunächst also nur der Ligaturen), ist metrisch insofern als ausschließlich Zeitquantitäten angegeben werden (können); daß damit das Gemeinte erschöpft sei, ist nicht wahrscheinlich, aber auch nicht nachweisbar — jedenfalls besteht die eben nicht unwahrscheinliche Möglichkeit, daß alternierende Akzentmuster Teil des Gemeinten der rhythmischen *modi* waren, daß also neben Zeitquantitäten auch Akzentmuster die Empfindung von *modi* als Rhythmen

obwohl man das entsprechende Wissen, wenn auch nicht heute, so doch für die lateinischen Autoren des 12. und 13. Jh. voraussetzen kann — die konnten nämlich metrisch dichten. Man muß den Herausgebern des *AfMw* auch hier wirklich dankbar sein, solche wirklich völlig neuen Theorien der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben.

Nun zurück zur *Discantus positio*: Deren Gattungskatalog kennt neben *discantus*, *organum duplex* noch die beiden moderneren Gattungen, wie *mothetus* und *ochetus*, wobei die Definition des *discantus* für *clausulae* etwas zu allgemein erscheint. Vom *conductus* erfährt man, daß er *super unum metrum* komponiert sei (s. auch o., Anm. 185 auf Seite 811), nun da scheint man ja den Hinweis auf Metrik der Texte zu haben, nur, durchgehend oder dominant metrisch sind die *conductus* nun mal nicht, man muß also eine mißbräuchliche Verwendung des Terminus annehmen, was man allerdings versteht, wenn man die Definition des *mothetus* betrachtet, der ist nicht über ein *metrum*, sondern *diversus in prosis* komponiert, was man wohl auf den Text beziehen muß, den aber als *prosa* zu bezeichnen ist gar nicht so absurd, wie dies W. Meyer belegen kann, somit bleibt also, daß der Anonymus bei den *conductus* hat sagen wollen, einmal die Einheitlichkeit des Textes, zum anderen dessen „Gedichtetheit“, wogegen die Motetten verschiedene Texte und zudem noch *prosaie* haben; die Terminologie ist also die einer zweiteiligen Opposition, und da kann man die Verwechslung von *metrum* mit poetisch (im Sinne der Zeit!) korrekt *rhythmus* vielleicht erklären, denn es geht um den Gegensatz zwischen *prosa* und *Dichtung*; und daß die im *conductus* anders entstanden sein muß als in der Motette, nun, das wird man anderen Theoretikern und der Natur der Gattungen entnehmen dürfen.

Nach Aufzählung dieser Gattungen schließt sich an, *cuius quidem modi sunt VI*, wobei deren Definition geradezu beiläufig erscheint, denn die Hauptfrage ist auch hier, wie gezeigt, wieder die *comparatio ad tenores* (ed. Cserba, S. 193, 18). Auch dies ist klar, denn die Motette ist die moderne Gattung, die ist relevant; insofern ist der Text spätestens ab diesem Gattungskatalog ersichtlich nicht besonders alt; daß er ein Konglomerat aus verschiedenen Zeiten darstellen könnte, ist denkbar. Genauso gut denkbar aber, ja wahrscheinlicher ist, daß er eben doch nur eine spätere Zusammenfassung ist, die nur die sozusagen unvermeidlichen Dinge zu den Ligaturen reduziert vorträgt; und tatsächlich fällt es schwer, die Ausführungen zur *ternaria* zu verstehen, wenn man die modale Rhythmik nicht als Hintergrund sehen will, denn die von Eberlein angeführte Begründung durch Phrasenanfänge, ib., S. 181, und das noch mit gemessenen Pausen, erscheint nicht nur deshalb merkwürdig, weil der Text zu Gliederungen und Phrasen nichts sagt, sondern weil die Pausen ersichtlich die Zeichen sind, die offenbar als erste Einzelzeichen für Einzeldauern „entwickelt“ worden sind, und zwar bei Johannes de Garlandia, warum sollte bei schon vorher bestehender rational metrischer Messung der Werte nicht schon viel früher ein solches Zeichensystem auch für die Töne entwickelt worden sein, wäre zu fragen:

Die Pausen, wofür keine Vorbilder in der Neumenschrift bestanden, jedenfalls keine Systematik, sind Beispiel dafür, daß man natürlich sofort Einzelzeichen erfinden konnte, wenn man dies für notwendig hielt, und wieder ganz einfach und höchstgradig *anschaulich*, der größte Strich mitbestimmt haben. Das sollte man aber entsprechend differenzieren.

ist denach auch die längste Dauer für eine Pause eine geradezu triviale Analogiebildung<sup>217</sup> — übrigens ist zu fragen, ob die Rationalisierung von Begriff und Sache *pausa* auch so trivial ist.

Bei den Tönen war dies nicht notwendig bzw. möglich, denn da gab es die Ligaturen als Zeichen ganz einfach für rhythmisch zusammengehörige Tongruppen, und zwar vorgängig, denn die wurden erst durch die Textierung aufgelöst, zwangsläufig, ganz zwangsläufig, denn Syllabierung, die „hält“ eine Neume nicht „aus“; und da man den Rhythmus aus der Klausel ersehen konnte, fiel einem eben nicht ein, gleich Zeichen für die Einzelwerte zu entwickeln, das kam, aber sicher, nur, etwas später. Daß ausgerechnet eine Enttextierung dann automatisch zu den Neumen/Ligaturen geführt haben sollte, die die *clausulae* bzw. ihre Notation charakterisiert, verlangt schon einiges an Merkwürdigkeiten, vor allem die metrische Deutung von rhythmischen bzw. eher „prosaischen“ Motettentexten. Die Kenntnis lateinischer Dichtung des Mittelalters wird man W. Meyer immer noch leichter abnehmen als neueren Musikwissenschaftlern, die Metrik und Rhythmik (im mittelalterlichen Sinne) nicht auseinanderhalten können, die ja vielleicht auch einen deutschen und einen griechischen Hexameter nur durch die Verschiedenheit der Sprache als verschieden ansehen.

Andererseits erklären sich die Regeln der *Discantus positio vulgaris* über die *3li* sehr leicht aus der modalen Ordnung; wie sollte man denn auf die Idee einer *longior longa* o. ä. kommen, und zwar außerhalb des modalen Systems, wie sollte man auf den geradezu unverständlichen Gedanken kommen, die rhythmische Bedeutung von Neumen/Ligaturen derart vom Kontext abhängig zu machen, wie in diesen Definitionen, und das obwohl die Erfinder der „vormodalen“ Notation so vehement behaupten, daß die rhythmische Zusatzbedeutung der rein melischen Bedeutung von Neumenzeichen/Ligaturen sozusagen a priori gegeben sei? Die Existenz von Werten *ultra mensuram* und zwar in *brevis* (zunächst implizit), und *longa* bietet den endgültigen Beweis, daß keiner der betreffenden Autoren irgendetwas mit einem *vormodalen Rhythmus* zu tun gehabt haben kann. Damit verbunden ist die Kontextabhängigkeit der Werte bzw. der Definition des zeitquantitativen Bezeichneten der Ligaturen, der, was nicht unwichtig ist, jeweils die entsprechende Erklärung der Folgen der zeitquantitativen Werte an sich vorausgeht.

Mit dem gleichen Recht, mit dem von einer *vormodalen Notation* — wohlgemerkt: *Notation*<sup>218</sup> — gesprochen wird, kann man diese in das Reich der sicher sehr anregenden Plaudereien

<sup>217</sup>Wobei zur graphischen Präzisierung ja auch die rein melische Vorgabe der Linien genutzt wird; auch hier eine Art Zusammenwirken verschiedener graphischer Mittel.

<sup>218</sup>Daß es sich hier um ein konzises Notationssystem gehandelt habe, ist jedenfalls nur aus den Übertragungsvorschlägen zu erkennen, nicht aus der Notation selbst. Und die Vorstellung, daß zunächst eine Theorie der abstrakten Tondauern formuliert worden sei, diese sich dann erst nach einem textlichen *striptease* von Motetten dann auch noch primär in Ligaturen ausgeprägt habe, nicht in Zeichen für Einzeltondauern, und dann schließlich ein offenbar als künstlicher, keinerlei sinnlich ästhetische Qualifikation in sich tragender eigentlich modaler Rhythmus erfunden und wieder, nachdem der Rationalisierungsvorgang schon uralt war, der Ligaturen bedient habe, ist ein Bild historischer Entwicklung, das ebenfalls chimärische Züge aufweist; sicher, *lectio difficilior praeferenda*, ist ein philologisch sinnvolles Prinzip, für die Deutung historischer Vorgänge, hier der Erfindung von Zeichen jedoch scheint

verweisen; an sie glauben muß man aber nicht: Man müßte dann nämlich als historisch erste Stufe eine rhythmisch frei verfügbare Rhythmik annehmen, eine Rhythmik, die von frei verfügbaren Elementarwerten ausgeht, die man beliebig aneinanderreihen kann. Aus unerfindlichen Gründen werden dann bestimmte Ligaturen mit bestimmten Werten belegt, offenbar nach Gutdünken, denn aus der Neumentradition stammen derartige Belegungen nicht. Der nächste Schritt wäre dann die Durchsetzung des modalen Rhythmus, eines Rhythmus, der phänomenal, nicht genetisch, antiken Versfüßen<sup>219</sup> entspricht, worin also Folgen von Kürzen und Längen, einschließlich

---

das Prinzip der *lectio impossibilis praeferenda* nun doch auch nicht so passend.

<sup>219</sup>**Zur Freiheit der kompositorischen Verfügung über den Rhythmus als Folge der Theorie** Und, auch hier sollte man bei einem, als Frage sicher nicht ganz fernliegenden Vergleich mit der Rhythmustheorie von al-Fārābī und vor der so ahndungsvoll vagen Vorstellung von einer *höchst verwickelten Vermittlertätigkeit von Muslimin*, s. o., 1.2.1 auf Seite 44, nun auf diesem Gebiet, nicht ganz übersehen, daß diese Rhythmustheorie, die gegenüber der rein poetischen, ebenfalls existierenden arabischen Metrik, eine genuin musikalische Theorie ist, auch auf modalen Strukturen beruht; die allerdings weitaus *verwickelter* erscheinen als die modale Rhythmik und ihre Theorie, d. h. in der Komplexität der der Antike näher steht.

Nur, wer versuchen wollte, die Modalrhythmik und gar ihre Theorie etwa als Reduktion der arabischen Rhythmustheorie zu erklären, sieht sich so grundsätzlichen Unterschieden ausgesetzt, nicht nur, was die Komplexität oder die Notation anbelangt, sondern auch, was die Struktur betrifft, daß ein solcher Versuch ebenso scheitern muß wie der einer Rückführung auf antike Metrik und auch noch auf Augustin — abgesehen von den elementaren Größen.

Ja, und beachtet man diese Nutzung von elementaren Werten als Grundlage der Darstellung des modalen Rhythmus in der Theorie, also vornehmlich Johannes de Garlandia, so wird nicht nur die Notwendigkeit der Beachtung von Bezeichnetem und Zeichen zur Erfassung der modalrhythmischen Wirklichkeit leichter erkennbar, sondern auch die einmalige Potenz, die in dieser auf Elemente zurückgehenden Theoriebildung liegt: Auch wenn die Wirklichkeit der modalen Rhythmik in der Praxis und ihrer Erfassung in der Theorie, der „Automatismus“ der rhythmischen Elementargestalten zunächst noch unauflöslich erscheint — denkbar war die freie Kombinierbarkeit von Werten aber als Grundlage der theoretischen Rationalisierung. Was heißt das?

Die Befreiung von der Automatik der modalrhythmischen Schemata bzw. Muster war von Anfang an in der Theorie enthalten, womit die Muster als Möglichkeiten erscheinen mußten: Der n-te *modus* besteht aus ..., im Fall des 1. *modus constat longa brevi longa brevi ...* Dies ist eine Beschreibung, keine Begründung oder Erklärung aus proportionalen „Naturgesetzen“ o. ä., letztlich ergibt sich daraus, daß die *modi* eben Konvention sind, mögliche Zusammenstellungen der metrischen Grundwerte. Und natürlich hat sich aus solcher Theoriebildung, die dann noch der Notwendigkeit, metrische Einzelwerte rational bezeichnen zu können, gehorchend jeden Wert als einzelne *figura* notieren läßt, die grundsätzliche Möglichkeit ergeben, Zusammenstellungen als solche immer leichter denkbar zu machen. Die Folge ist bekannt: Die Mensuralnotation erlaubt letztlich jede denkbare Musterbildung aus den verfügbaren Einzelwerten, verlangt wird lediglich, sozusagen als Rest der modalen Schemata, daß die Summe der auftretenden Zeitquantitäten eine volle höhere Einheit, *maxima longave* ausfüllt: Die modalen Schemata sind zu abstrakten Zählheiten, zu „symmetrischen“ Summen aus beliebigen Mustern von Zeitquantitäten geworden; Summen, die dann auch fähig waren, das Erlebnis *Takteinheit* als Bezeichnetes wiederzugeben, nun aber mit der Möglichkeit metrisch völlig freier „Füllung“.

bestimmter Varianten, in einem übergeordneten Rhythmus gebunden sind, dessen Ligaturnut-  
 Diese, ja sehr schnell erreichte Freiheit der Musterbildung metrischer Quantitäten erweist sich schon um  
 1300 als den antiken und arabischen Theorien weit überlegen — „abstraktester“ Ausdruck der Möglich-  
 keiten ist die isorhythmische Formtechnik, die ja auch genutzt wird. Die Möglichkeit zur Erringung  
 solcher Freiheit hängt historisch also direkt von der grundlegenden Charakteristik der Rationalisierung  
 ab, der Reduktion der modalrhythmischen Schemata auf Folgen von zeitquantitativen, also metrischen  
 Elementardauern, also auf die Leistung von Johannes de Garlandia, der selbst noch keinen Gebrauch  
 davon macht bzw. machen kann.

Vergleichbar erscheint diese Fundamentierung der Verfügung über Zeitquantitäten an sich, nicht gebun-  
 den an *modi*, der Freiheit im Umgang mit Chromatik: In dem Moment, in dem man Intervalle an sich  
 definiert hat, ist natürlich auch die Möglichkeit gegeben, auch innerhalb der diatonischen Grundskala  
 „falsche“ Intervalle, an jeder Stelle, anzulegen. Denkbar, natürlich zunächst als Fehler, sind z. B.  
 Halbtöne auf jeder Stufe, so lernt man, theoretisch, ja auch die diatonische Grundskala; nur, daß nach  
 C kein Halbton kommt — das setzt voraus, daß man einen Halbton an der entsprechenden Stelle  
 ja denken, ja sogar ausführen kann oder könnte (Belege dafür kann man bei Jacobsthal oder bei dem  
 Verf. finden, *Hexachord und Semantik*). Insofern bedeutet eben die *musica falsa* nichts anderes als die  
 Nutzung dieser Denkmöglichkeit nun konkret; denn sicher, daß man an der Stelle  $x$  der diatonischen  
 Skala keine Quinte über sich „hat“, mußte jedem auffallen, aber denken kann und konnte man sie ja  
 (das neueste Buch zu Klängen über der Tonstufe  $h$  wurde zur Kenntnis genommen).

Dazu gehört allerdings noch die Grundlage der Aristoxenischen Theorie, die im Mittelalter von Martia-  
 nus Capella und letztlich jeder rationalen Notation bzw. Repräsentation von Melik, sozusagen implizit  
 übernommen wurde. Auch wenn die den Alterationszeichen und ihrer freien Verfügbarkeit entspre-  
 chende theoretische Ableitung z. B. im Traktat *De sinemenis* nicht verwandt wird, sondern der Umweg einer  
 durchgehenden Quintstransposition von  $h$  bzw.  $b$  in entsprechender Richtung gewählt wird, kann doch,  
 wie oben gezeigt, der Autor natürlich und ohne Schwierigkeiten überall *crucis* bzw. auch *b rotundum*  
 denken und dann beliebig durch die drei konsonanten Intervalle „verdoppeln“, was übrigens ein Beispiel  
 für die Bedeutung von elementaren Zeichen ist: Die Vorstellung, überall, ob richtig oder falsch, einen  
 Halbton anfügen zu können, hat auf der Ebene der Zeichen in den beiden Buchstaben bzw. Vorzeichen  
 eine gleichwertige Entsprechung, denn ein  $h$  kann man theoretisch ja auch an jeder Stelle der diato-  
 nischen Skala „vor“schreiben (das Gleiche gilt natürlich auch, trivialerweise, wenn die Intervalle als  
 solche aufgezählt werden — dann sind sie denkbar auch an jeder Stelle, d. h. die Diatonik erscheint  
 so notwendig als Einschränkung, vgl. etwa den anonymen *Traité de deschant*, ed. Reaney, *CSM* 36, S.  
 69, 2: Die diatonische Leiter wird dann eben als Auswahl oder bestimmte Lizenz für „Ausnahmen“  
 aufgebaut: Einen Halbton gibt es nur zwischen *mi* und *fa*): Genauso kann man im Moment der Dar-  
 legung der beiden elementaren rhythmischen Werte natürlich, an sich, jede Zusammenfügung solcher  
 elementaren Zeitquantitäten denken..

Insofern also erscheint denn auch die Nutzung der Hexachordstruktur zwar als theoretisch brauchba-  
 res Mittel, die diatonische Struktur noch zu retten — jede „falsche“ Chromatik läßt sich diatonisch,  
 natürlich einschließlich  $b/h$ , ausdrücken —, nur notwendig, um so etwas denken zu können, war sie  
 nicht: Auch hier erweist die radikal analytische Rationalisierung, die Aufstellung elementarer Größen,  
 ihre Fähigkeit, gegebene Schemata als konventionell und damit auch veränderbar erkennen zu lassen.  
 Die Theorie der Transpositionsskalen, die in Finschers *Neuer MGG*, im Artikel über *Diatonik* nicht  
 einmal Erwähnung gefunden haben, ist ein erster Beweis für diese Denkmöglichkeit: Die Skalen werden  
 in Halbtonabständen übereinander gedacht und konkret genutzt, obwohl ja der Träger jeder einzelnen

zung nun sinnvoll aus dieser übergeordneten, in einheitlichen elementaren Komplexen, nämlich Bildungen wie *pedes* oder eben modalen Gruppen, in deren dauernder Wiederholung ablaufenden Rhythmik erklärbar ist. Dieser Rhythmus soll dann aber dominant geworden sein, soll den angeblichen früheren freien Rhythmus vollständig ausgeschaltet haben, um dann mit erheblicher Mühe wieder durch Ernstnehmen seiner analytischen Darstellung zu einer freien Nutzung der Kombinationsmöglichkeiten zu führen, z. B. deutlich an der Erfindung von Einzelzeichen für Einzeldauern; eine solche Vermutung widerspricht nicht nur der inneren Logik, sondern auch der historischen Entwicklung.

Man kann also gar nicht umhin, als den Modalrhythmus als den Faktor anzusehen, der die Gruppenbildung in den Melismen, das sind die Oberstimmen von *copulae* und *clausulae*, bewirkt hat, zunächst wohl intuitiv als graphische Reaktion auf eine Rhythmik, die Folgen von Tongruppen mit regelmäßiger Tonzahl als konstituierende Elemente kannte und hierin, nur hierin, den antiken Versfüßen entsprach — denn, wenn, wie ja nicht unwahrscheinlich, der wesentliche Faktor der Modalrhythmik der gleiche war wie in der rhythmischen Dichtung, also Gebilden wie *Mihi est propositum*, der sog. Vagantenstrophe<sup>220</sup>, oder eben auch in *Burg Niedeck*, dann ist ein Vergleich mit dem metrischen Versfuß auch nicht ganz so trivial, wenn man über die Gruppenbildung, die Folge von Tönen/Silben in Gruppen jeweils gleicher Anzahl — als Grundmuster, Verzierungen sind möglich! — hinausgehen wollte, denn da gibt es nichts zu vergleichen, wenn in der rhythmischen Dichtung Silbenzahl, partiell, nämlich an Reimschlüssen in altfranzösischer Dichtung und vielleicht ja auch einmal durchweg die Ordnung des Wortakzents in lateinischer rhythmischer Dichtung, d. h. dessen Nutzung zur Herstellung z. B. von Mustern der Akzentalternation, in der metrischen Dichtung aber die Zeitquantitäten und die Relation zwischen ἄρσις καὶ θέσις die jeweiligen, ästhetisch erlebten Muster bilden<sup>221</sup>.

---

solchen Transpositionsskala, das jeweilige σύστημα τέλειον die betreffenden Halbtöne zum großen Teil gar nicht besaß: Die betreffenden Halbtonabstände mußten frei hinzugedacht oder hinzugefügt werden. Die gleiche Freiheit nimmt sich dann die *musica falsa*, deren Errungenschaft durch die Hexachordkasuistik zwar auch darstellbar und systematisierbar, aber nicht restlos verunklärbar war. Auch diese, nur im christlichen Abendland und seiner Rezeption geleistete und, sicher auch *höchst verwickelte*, im Ganzen aber doch recht logische Aneignung der *Substanz griechischen Wissens* gilt es zu beachten — arabische Einflüsse von Aristoxenischem Denken? nun, das wird M. Haas vielleicht doch noch einmal nachweisen können, obwohl bisher noch keine Quellen dafür bekannt sind.

<sup>220</sup>Auch so ein völlig überflüssiges Wissen, das das in Heidelberg offenbar dezidiert als eliteuniversitär lebensunwert gewertete Fach *Lateinische Philologie des Mittelalters* zeigen kann — nur, ist es wirklich überflüssig, zu erfahren, wie der menschliche Sinn sich ästhetische Unterhaltung durch Rhythmik recht verschiedener Art verschafft hat; so könnten doch mal Hirnforscher tiefere Erkenntnisse darüber entwickeln; und es ist doch nicht ganz sinnlos, die geschichtliche Entwicklung und zeitgenössische Reflexion darüber zu kennen — wenn man sich historische Rechenschaft geben will, was eine *Industrie=Schule* statt Universität, so Schelling, nun wiederum sicher nicht will.

<sup>221</sup>Natürlich ist es nicht ganz undenkbar, daß auch *arsis et thesis* in irgendeiner Weise von Faktoren des Druckakzents bestimmt sind; dies betrifft dann aber das übergeordnete rhythmische Prinzip, nicht aber die Folge der Wortakzente: Die von diesem jeweiligen Prinzip gebrauchten Klangfaktoren

Man braucht also der Revolution einer nur in neumenkundlich völlig inadäquaten Deutungen existierenden *vormodalen Notation* nicht zu folgen, um ein vernünftiges Modell des historischen Vorgangs der Entstehung der Modalnotation aus den Neumen bzw. Ligaturen bilden zu können, das vor allem mit allen anderen gesicherten Vorstellungen vereinbar ist: Die Annahme einer „*vormodalen*“ *Rhythmik* ist nur deshalb wichtig, weil für den modernen Betrachter einer diastematischen Notation die Vorstellung, daß einer solchen, melisch rationalen Notation ein rhythmisches Bezeichnetes ganz fehlt, unverständlich erscheinen muß, irgendeine Rhythmik muß es doch gegeben haben, also muß es doch auch irgendwelche rhythmischen Angaben gegeben haben — so kann man die anachronistische Zwangslage vielleicht rationalisieren; und wenn man dann noch, zwar inadäquat, so etwas Wissenschaftliches wie einen *Zeichenbaum* aufstellen kann, kann ja nichts falsch sein?

Wie die Rhythmik der weltlichen Musik des 12. und 13. Jh. auch immer gewesen sein könnte, ob z. B. Trouvère Melodien Gregorianisch vorgetragen worden sein könnten, in modal „symmetrischer“ Akzentrhythmik oder sonst wie, ist aus der Notation nicht abzuleiten, dies leistet erst und zunächst ausschließlich in melismatischen Partien die Modalnotation — was für eine Art Rhythmik die vorgeschlagene „vormodale“ Rhythmik gewesen sein könnte, ist auch aus den als *Brückenköpfen* vorgeschlagenen „Übertragungen“ nicht ersichtlich — nun, irgendwelche zeitquantitativen Werte generiert jede Hypothese, irgendetwas entsteht immer, und so können wir auf weitere Spekulationen über „vormodale“ Rhythmiken auch in Zukunft gespannt sein (übrigens, man kann sicher auch *Arma virumque cano* „leierig“ vortragen — hat aber immer noch keine rhythmische Dichtungsform; und noch ein Hinweis: Die Schrift von Augustin zur Rhythmik lohnt sich zu lesen, selbst wenn man, wie heute noch einige, Mühen mit dem Anfang des 1. und dem 6. Buch haben sollte<sup>222</sup>, schon um sich keine falschen Vorstellungen von antiker Metrik machen zu können, und vielleicht auch, um zu bemerken, daß die Modalrhythmik und ihre Theorie mit Augustins Theorie nun wirklich nichts zu tun hat, schon von der Anordnung und „Auswahl“ der möglichen *pedes* her).

---

des Sprachklangs sind aber völlig unterschiedlich; und darauf kommt es hier eben an.

<sup>222</sup>Dafür gibt es Pizzani, und auch Schriften des Verf.



## Anhang: Zu Neuem über die Lieder der hl. Hildegard, über die Semantik mittelalterlicher Melodien, zu Hildegards „Musiktheologie“ hinsichtlich Augustin, sowie über die Musikschrift von Boethius

Die bereits erwähnten Erkenntnisse von B. Stühlmeier zur Neumenschrift im 12. Jh. sind so bemerkenswert — nicht umsonst darf man im einführenden Geleitwort lesen, es handele sich hier um einen forschungsgeschichtlichen *Meilenstein* —, daß die Lektüre ihres Beitrags zur Musikgeschichte des Mittelalters mit dem nicht gerade bescheidenen Titel *Die Gesänge der Hildegard von Bingen, Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung*, Hildesheim et al., 2003<sup>1</sup>, *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* Bd. 30, geradezu als unabdingba-

---

<sup>1</sup>Angesichts der heute möglichen Arten von Veröffentlichung ist es kaum verständlich, daß Bücher noch in solcher Form erscheinen: Fadenheftung ist heute auch für Digitaldruck keine Unmöglichkeit mehr, wie auch für einen Satz andere Möglichkeiten verfügbar sind — dies ist anzumerken angesichts des Preises des Buches. Dies gilt übrigens entsprechend für die Festschrift für Lichtenhahn; schon deren Satz ist für heutige Zeit bemerkenswert.

re Notwendigkeit erscheint, zumal hier auch ein für neuere musikwissenschaftliche Mediävistik nicht einmaliges Beispiel vorliegt. Wie die folgenden Anmerkungen zeigen können<sup>2</sup>, ist dies

---

<sup>2</sup>**Musik als Gestalt und Bewegung** Wenn hier für Beispiele wieder die Quadratnotation verwendet wird, liegt dies nur daran, daß Verf. der Meinung ist, melodische Gestaltbildungen hiermit schneller erkennen zu können, also einer schnellen Übersichtlichkeit wegen; vgl. zum Problem P. Jost, *Zu den Editionen d. Gesänge Hildegards von Bingen ...*, in *Mittelalter und Mittelalterrezeption* hg. v. H. Schneider, Festschrift f. W. Frobenius, Hildesheim et al., S. 22 ff. Im Gegensatz zu einer bekannten Schule ist Verf. nicht der Meinung, daß eine andere Art der Übertragung in moderne Noten die gemeinte Struktur nicht wiedergeben könne, oder daß es solche Strukturen, nämlich die reinen Formen als musikalisches Denkobjekt gar nicht geben könne, daß also die antiken Notenbeispiele gar keinen Sinn hätten — weil ihre Notation nicht in das musikhistorische Weltbild dieser Schule paßt. So merkwürdige, tiefgemeinte Vorstellungen, wie sie P. Ernstbrunner, *Fragmente des Wissens um die menschliche Stimme ...*, in *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, edd. W. Pass u. A. Rausch, Tutzing 1998, S. 21, zum „transitorischen“ Charakter von Musik äußert, daß nämlich die *Musik nur im tatsächlichen Erklängen, nicht in ihrer schriftlichen Fixierung auf den Menschen wirken, als Träger von rational kaum faßbaren Inhalten, die sich mit dem akustischen Erscheinungsbild ins glatte Gegenteil verkehren können...* — in ein Gegenteil von was eigentlich? — etc., beruhen auf dem bemerkenswerten Irrtum, den schon Michaelis an Kants Einordnung der Musik mit Recht gerügt hat: Sind die Formen der Musik, die motivischen Strukturen, die der Notentext genau wiedergibt, etwa keine *Inhalte* der Musik, ist die Sonatensatzform *rational kaum faßbar*? Ist die Erinnerung, in der „schon“ Augustin eine Melodiegestalt bewahrt hat, nicht an die Gestalt gebunden, die notierbar ist, weiterzugeben, zu erinnern etc. Offenbar ist es schwierig, sich klar zu machen, daß das Erklängen von Musik durchaus, wie ja die Notenschrift zeigt, rational erfaßbare Merkmale besitzt, die auch für das Hören, ja das Verstehen von zentraler Bedeutung sind, nämlich als Teil einer von der abendländischen Musikgeschichte ausgenutzten Abstraktionsleistung des Hörens, die Gestaltbildungsfähigkeit, die Kant so kennzeichnend (für ihn) völlig übersieht, als Voraussetzung musikalischen Hörens: Wird nicht schon in den Traktaten der *Dasia* Notation deutlich genug darauf hingewiesen, daß die Art des wie auch immer durch die konkreten Träger der *musica instrumentalis* — natürlich nicht Vogelpfeifen o. ä. — zu verwirklichenden Klanges einer musikalischen Form dieser gegenüber (in bestimmten Grenzen natürlich) irrelevant ist, bzw. die Form gegenüber der Ausführung eine Invariante darstellt — ob das *organum* mit Instrumenten, welcher Art auch immer, oder Singstimmen, ausgeführt wird, die Form des *organum* bleibt ja wohl als solche rational beschreibbar, erlebbar und als „Nachricht“ auch abstrakt darstellbar — und wer unfähig ist, aus einer Partitur die gemeinten Formstrukturen abzulesen, sollte sich besser ein anderes Studienobjekt als Musikwissenschaft suchen: Selbst das musikalische Hören ist also einiger komplexer Abstraktionsschritte fähig, was man vielleicht doch auch einmal in seiner wissenschaftlich wenigstens gemeinten Tätigkeit nachzuahmen versuchen sollte, wenn man denn überhaupt Musik wissenschaftlich behandeln will. Die Kategorie der Tonhöhe als Element der Musik im Sinne eines kleinsten Bausteins der musikalischen Form ist keine Chimäre, wie dies zur Erregung besonderer Effekte M. Haas zu behaupten sich verpflichtet fühlt, sondern ein, sicher auf Abstraktion beruhendes Phänomen — diese Abstraktion aber, z. B. von Klangfarbe, Tremolo, Tonlage, Tempo etc. leistet das musikalische Hören sozusagen a priori: Der Autor des *Pariser Traktats* ist nicht etwa schwachsinnig, wenn er in Bezug auf eines seiner Beispiele, nämlich einer notierten *neuma alleluia* bemerkt: *Ergo ut, quod diximus, et audiendo et videndo comprobetur, alia rursus descriptiuncula per neumam eandem fiat. ...* Natürlich

wirklich der Fall; der für Stühlmeier in besonderer Weise typische Ansatz des Deutens ohne kann man *videre*, wie sich die diatonische verschobene *neuma* verändert, nämlich aus der raumanalogen Notation ablesen kann man das, hören kann man es auch (ed. Schmid, S. 195, 205). Das, was man als Gestaltfähigkeit von Musik bezeichnen kann, gibt es ja wohl, das aber kann auf recht verschiedene Weise — auf der Ebene der Ausführung — dargestellt werden, genauso wie auch ein Drama von Schiller sehr verschieden ausgeführt werden kann, und doch die *Räuber* immer den Inhalt und die Form von Schillers *Räubern* haben, wer die Aussage mit der eines Stückes von Brecht verwechselt, dürfte gewisse Denkschwierigkeiten haben; genauso der, der von Unterschieden auf der Ebene der Ausführungen her erlebt Mozarts *Don Giovanni* von Wagners *Tristan* nicht unterscheiden könnte, oder in den zahlreichen, so verschiedenen Aufführungen einer Symphonie von Beethoven deren gestaltmäßige Gleichheit nicht bemerken könnte; das wäre dann ein klarer Fall für den Psychiater, aber nicht ein Hinweis darauf, daß man die Musik und damit genau das, was von ihr notiert werden kann, nicht (mehr), d. h. „durch“ jeden Ausführungsunterschied als jeweils identische Gestalt verstehen könnte.

Und daß man invariant gegenüber der klanglichen Erscheinung einer *neuma* deren gestaltmäßige Merkmale hören kann, sagt der zitierte Autor ebenfalls klar genug — u. a.! — ed. Schmid, S. 198, 277: *Quod dum facile in instrumentis musicis appareat, ostenderetur, si non tamen adsint, cantu experiatur. ...* Es geht um ein „hörbares“ Strukturelement — das tiefe Erörtern der Zeitlichkeit und Unwiederholbarkeit von Musik erweist sich als Ergebnis einer Unfähigkeit, die Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens, aus denen sich der Höhepunkt der Möglichkeit motivischer Arbeit ergeben hat, als solche wahrzunehmen oder wahrnehmen zu wollen; aber natürlich, solche systematischen Fragen zuerst zu behandeln, das wirkt doch gleich so prosaisch.

Natürlich bedeutet das Phänomen der musikalischen Gestalt nicht, daß nicht auch andere Faktoren, wie z. B. das zeitliche Erleben des Ablaufs dieser Gestalt in der jeweiligen Ausführung ästhetisch wesentliche Faktoren und auch Voraussetzungen des Erlebens von Musik sein können; ein Motiv wie das des Anfangssatzes von Beethovens 5. Symphonie ist natürlich nicht nur Gestalt, sondern gleichzeitig auch Dynamik, z. T. erklärbar aus der Tradition dieses Motivs als elementar imitatorische Bildung (man vergleiche, wenn man dazu die intellektuelle Fähigkeit haben sollte, den Beitrag des Verf. zur Geschichte dieses Motivs, das schon bei Josquin die spätere Durchführungstechnik errahnen läßt). Und es wäre schon ganz nett, wenn die neue Universalwissenschaft der Hirnforscher endlich einmal einen Hinweis darauf geben könnte, wie eigentlich Musik als Gestalt und Dynamik in der *memoria* aufbewahrt wird — bisher scheint dazu schon Augustin mehr an Erkenntnissen liefern zu können.

Die Gestalt(bildung) kann dieses Erleben eines Ablaufs selbst wieder als Formelement beachten, wie das Ritardando, das Josquin des Prez zum Schluß einer Motette signifikant auf die Worte *valde velociter* komponiert hat, nämlich als musikalische Gestalt, die den Ablauf in eine Form bringt, und so sicher auch tiefste Bedürfnisse des Redens über Musik und Zeit anregen könnte, wie dies schon Guido tut, wenn er über sich verlangsamenden Pferdeschritt schreibt. So wesentlich natürlich das Erleben des Ablaufes für die Ästhetik von Musik ist — dem Reim kommt in der poetischen Sprachklangnutzung ein vergleichbarer Sinn zu —, damit ist doch die Fähigkeit und Bedeutung von Musik, Gestalt zu bilden nicht etwa aufgehoben — und genau das wird ja auch notiert, die Raumanalogie der Liniennotation korreliert mit der Struktur der Abstraktion musikalischen Hörens, das ja wohl auch, abstrakt definiert!, Merkmale einer Raumstruktur hat, z. B. die Invarianz von Gestalten gegenüber Transpositionen, also die Existenz eines translationsinvarianten Abstands zwischen Tonpunkten; so etwas leistet das musikalische Hören, übrigens auch für „die“ Zeit: Die metrische oder rhythmische Gestalt — immer in gewissen Grenzen, wie auch Augustin sagt, hier Aristoxenus folgend — ist translationsinvariant gegenüber dem

Beachtung relevanter Literatur, ohne Beachtung der musikhistorischen und systematischen Gegebenheiten und Möglichkeiten sowie die besondere Art der Interpretation lateinischer Texte machen diesen Beitrag zu einem wirklich beachtenswerten Beispiel der von L. Finscher insgesamt bemerkten Erscheinungen. Beachtenswert erscheint hier auch, daß solche Beiträge als akademische Leistungsausweise akzeptiert werden; ein Hinweis darauf, daß musikwissenschaftliche Mediävistik vielleicht doch etwas mehr an Kenntnissen verlangt, um nicht noch weiter zu fragen, nämlich nach der wissenschaftlichen Kompetenz in diesem Fach überhaupt? Diese Frage ist, leider, auch an einen neuen Beitrag zu *De inst. mus.* von Boethius zu richten, der in vergleichbarer Weise auftretend wie der von Stühlmeyer höchste Erwartungen zu wecken sich anschickt, die dann aber weder durch systematischen Literaturbericht, noch sorgfältige Inhaltsnacherzählung oder gar Formulierung von Neuerkenntnis erfüllt werden.

## 4.1 Ist Hildegard hinsichtlich ihrer musikalischen Fähigkeiten eine Betrügerin?

### 4.1.1 Traditionen der poetisch sängerischen Begabung bei Caedmon und anderen

Die im Titel dieses Abschnitts formulierte Frage erscheint tatsächlich als so unangemessen, daß man geradezu von einem Sakrileg sprechen müßte — will man nicht aus den Erkenntnissen von B. Stühlmeyer die notwendige Konsequenz ziehen, d. h. den klaren Formulierungen von Hildegard und Zeitgenossen dezidiert widersprechen, um Stühlmeyers so neuartigen Erkenntnissen folgen zu können.

Um was geht es? Kurz gesagt darum, daß Hildegard wie übrigens andere mittelalterliche Menschen in vergleichbarer Situation<sup>3</sup> auch, ganz klar und unmißverständlich sagt, daß

Tempo, der Klangfarbe o. ä. Sowohl bei der melischen als auch bei der rhythmischen Musterbildung als Abstraktionsleistung musikalischen Hörens handelt es sich offensichtlich um Trivialitäten — nicht hinsichtlich der Natur der Sache, wohl aber der Selbstverständlichkeit ihrer Nutzung; denn über ältere Musik wird anhand der Noten geurteilt, das Wesentliche, die musikalische Form betrachtet. Aber, wozu auf solche Fragen hinweisen, wenn Musikwissenschaft an Rationalität so dezidiert uninteressiert ist, daß dahlhausierendes Denken über Musik, daß diese als sich verändernder Gegenstand gar kein Gegenstand sei, nicht als (wissenschaftlicher) Kalauer, sondern als Orakelspruch der tiefsten musikwissenschaftlichen Weisheit aufgefaßt werden kann.

Die Notation der Beispiele in Quadratnotation ist daher durch die Voraussetzung begründet, daß das Erkennen musikalischer Form durch die entsprechende Darstellung von Gruppen durch Neumen, also durch graphische Faktoren erleichtert werden kann.

<sup>3</sup>Es gibt, wie die Lebensbeschreibung des hl. Dunstan zeigt, natürlich auch andere, die sozusagen musikalische Visionen haben, aber selbst musikalisch ausgebildet sind; dann liegt das Wunder nicht darin, daß der Betreffende überhaupt Musikalisches leistet, sondern darin, was er erfahren hat, z. B. die Teilnahme an der himmlischen Liturgie nebst Erinnern von Melodien u. ä. Die entsprechenden

sie insbesondere musikalisch „illiterat“ war, also keine Kenntnisse der Neumenschrift der Zeit, aber auch keinen sonstigen für die entsprechenden Fähigkeiten der musikalischen Praxis, wie z. B. die Aufnahme gesungener Melodien in Notenschrift, gehabt und auch nie Unterricht in Musiktheorie genossen hat (was, erwartungsgemäß, Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music ...*, S. 87, nicht davon abhält, zu behaupten, daß Hildegards *Theology of Music* — als ob für Hildegard konkrete Musik ein spezifisch theologisches Objekt hätte sein können, sie ist keine Musiktheologin, nur weil das für neueres Denken so schön wäre, Hildegard hat etwas höherstehende Dinge im Sinn —, nicht nur Pythagoras und Plato herangezogen habe, sondern auch, daß sie *influenced* war, *as well by medieval theorists such as Aurelian of Réôme, Harabanus Maurus and John Scott Eriugena*, was völlig neue Dimensionen erkennen läßt — daß die *Hand* auf Guido bezogen worden ist, bleibt ihr unbekannt, *ib.*, S. 87, sonst hätte Kay Brainerd Slocum wohl auch die Kenntnis von

---

Quellen stellen durchaus nicht uninteressante Beispiele von musikalischen Inspirationen dar. So hat etwa der blinde Komponist des Resp. *Gaude Maria virgo* mit dem Vers *Gabrihelem archangelum*, ein Römer namens Victor, der *cum memoriter a cantoribus cantilenarum didicisset melodias, quadam die ante altare residens Sanctae Marie, quae Domus Rotunda dicitur, Divino favente nutu, hoc composuit responsorium ac statim lumine, quo privatus erat multo iam tempore illuminari meruit ...*, wie dies Aurelian glaubwürdig berichtet, *sicuti relatu didici*, ed. Gushee, S. 105, 13 (vgl. dazu Gushees weitere Verweise) zwar gelernt, Melodien nach dem Gedächtnis zu behalten, offenbar aber nicht, Melodien zu komponieren bzw. einen neuen Text mit verfügbaren Melodieformeln zu versehen, denn darin liegt der eine Teil des Wunders, der, geradezu wie bei Pythagoras, den *nutus favens Dei* oder *faventis Dei* notwendig macht. Der zweite Teil des Wunders liegt natürlich in der Wirkung auf das Gebrechen Victors: Die Melodie bewirkt etwas. Daß aber schon das Komponieren, d. h. ersichtlich das *ex improvise* Singen eines neuen Liedes, ein Wunder darstellt, macht die Stellung des Hinweises auf den *divinus nutus* deutlich genug: Der normale Sänger ist kein Komponist bzw. Melodieadaptator.

Denn man muß beachten, daß Aurelian hier offenbar zunächst die Besonderheit des Textes anspricht, der, *quod quidem asserunt, in ecclesia non debere cantari eoquod in historiis minime repperiatur*, was Aurelian aber, wie andere auch, nicht gelten lassen will. Vielleicht ist der Ersatz des Versus durch einen gängigen Text eine Konzession an diesen Vorwurf. Die Melodie, die das dankenswerter Weise veröffentlichte *Nocturnale Romanum* wiedergibt, ist partiell, z. B. zum Schluß des Resp. natürlich formelhaft. Auch die Melodieadaption stellt als plötzliche Leistung, zudem noch eines Sängers, der den Text gar nicht gesehen haben kann, ein Wunder dar (ist eigentlich für das Komponieren Gregorianischer Melodien unabdingbar, daß die betreffenden „Sänger“ — im exordialtopischen Sinne verstanden — den Text nur „auswendig“ wissen dürfen? das würde sicher die *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* fordern, nur, woher will man wissen, daß diese Komponisten, einschließlich der Adaptoren von Melodieformeln nicht die Texte sorgfältig gelesen und syntaktisch eingeteilt haben? Helisachar jedenfalls läßt eine solche a priori Forderung ohne jede Unterstützung, weshalb Verf. sich diese Formulierung auch erlaubt, in vollem Wissen darum, was a priori „Dogmen“ potentiell sehen wollen). Voraussetzung ist, daß Victor bisher nur *melodias cantilenarum memoriter a cantoribus didicit*, jetzt aber plötzlich ein neues Lied singen kann, das nicht dem strikten Biblizismus unterworfen werden kann. Klar dürfte auch sein, daß für Aurelians Zeit der Unterschied zwischen Ausführung gelernter und der Schöpfung neuer Melodien bewußt ist, trivialerweise, wenn man nicht ideologisch befangen ist.

dessen Schriften einfach vorausgesetzt, schade; daß Hildegard ausgerechnet Aurelian gekannt habe, daß Johannes Scottus Eriugena musiktheoretisch tätig gewesen sein soll, und da auch noch Hildegard — durch direkte Lektüre? — beeinflußt haben soll, verlangt als Deutung ihrer *Theology of Music* schon sehr wenig Wissen über mittelalterliche Musiktheorie und Hildegards Kenntnisse des „Musiktheoretikers“ Hrabanus: Hierzu kann man Pizzani beachten; man muß schon merkwürdige Dinge zur Kenntnis nehmen).

Diese Aussage Hildegards ist so eindeutig, daß jede deutende Einschränkung zwangsläufig Hildegard zur Lügnerin stempeln muß. Stülmeyer nämlich subsummiert diese klaren Aussagen unter der Rubrik *Bescheidenheitstopos*, ohne zu beachten, daß damit das ganze Wunder der Visionen, insbesondere der musikalischen Produktivität weitgehend sinnlos wird, Hildegard also als Betrügerin dastehen muß, als Betrügerin, die sehr wohl unterrichtet war in *Modologie*, wie die Wortprägung, Latein so hübsch mit Griechisch mischend, Stülmeyers lautet, in Neumenschrift, Musiktheorie<sup>4</sup> etc. Daß für Menschen mit solcher Ausbildung das Erfinden neuer Melodien nicht

---

<sup>4</sup>Vielleicht ja auch, wie dies Deuterinnen explizit behaupten, z. B. B. Newman, *Saint Hildegard of Bingen, Symphonia ...*, Ithaca – London 1989, S. 31, mit der Struktur der zeitgenössischen Mehrstimmigkeit, nur weil Wörter wie *armonia*, *organum* u. ä. aus dem üblichen Repertoire des Ausdrucks von *Musik* in lateinischer Literatur auch in Hildegards Liedtexten vorkommen! Solche Behauptungen erweisen sich der Ausdruckstradition, aber auch Hildegards klarer Darlegung ihrer musiktheoretischen „Unbildung“ wegen als unbrauchbar, bzw. als Hinweis darauf, daß die Autorin die literarischen Traditionen dieser Wörter nicht kennt; nun, warum sollte man auch „Mittellatein“ kennen, wenn eine Eliteuniversität dieses Fach von der Besoldungsgruppe C4 auf Null reduziert. Hildegard ist doch nicht deshalb eine Kennerin der Organumtheorie, nur weil sie „musikalische“ Wörter gebraucht, die in dieser Theorie zu Fachtermini geworden sind.

Wie sehr die zeitgenössische Entwicklung der Mehrstimmigkeit, das, was die musikhistorische Entwicklung ausmacht, für sozusagen nur literarische Zeitgenossen unbemerkt blieb, kann z. B. die *Visio Thurkilli* zeigen, ed. P. G. Schmidt, S. 32, 30, wenn der Autor himmlische Harmonie, auch literarisch nicht gerade sehr gewandt, beschreiben will (auch Otfrid nutzt den Instrumentenkatalog für die Beschreibung der himmlischen Herrlichkeit, man wird neben den Einfluß des 150. Psalms wohl auch an Martianus Capella denken können): *De templo in monte gaudii sito ... singulis diebus per nonnullas horas cantica de celis audiant, velut si omnium musicorum instrumentorum genera concordi melodia simul concreparent. Quae celestis harmonia in templum illud e celis de missa ita omnes quadam suavitatis dulcedine interius demulcet ac refovet, ac si omnium ferculorum deliciis reficerentur. Illi vero, qui exterius in atrii templi assistebant, nullum sonum de hoc celesti concentu merebantur audire.* Die — gelegentliche — Möglichkeit, die Musik des Himmels hören zu dürfen ist nur auf die wirklich Guten beschränkt, andere sind nicht zugelassen; insgesamt stimmt die Darstellung ganz mit der liturgischen Wertung von Musik zusammen; auch die Rezeption des „Affekts“ der inneren Erquickung widerspricht dieser Tradition nicht. Die Beschreibung aber sozusagen der Quelle dieser Musik erfolgt durch die Darstellungsmittel von Martianus Capella — die doch naheliegende Möglichkeit, von einer aktuellen Mehrstimmigkeit zu sprechen, die alle irdischen Versuche solcher Art übertrifft, fällt dem Autor, zu Anfang des 13. Jh.!, aber nicht ein. Die Annahme, daß Hildegard viel früher *acquainted with this type of harmony* gewesen sein müsse, erscheint auch von daher als historisch nicht gerechtfertigt und widerspricht der literarischen Tradition zum Aufrufen von Musik; aber warum sollte man sich um stilistische

gerade besonderer Fähigkeiten bedurft hätte, insbesondere keine so herausragende, einmalige Gabe Gottes notwendig gewesen wäre, da hier ja ihr Fach lag, dürfte von vornherein klar sein — man sollte auch beachten, daß Hildegard keine Feministin<sup>5</sup> ist, wenn sie betont, daß

---

literarische Traditionen bemühen?

<sup>5</sup>Eine „Quotenfrau“ spielt mit dem Bescheidenheitstopos Daß wohl wenige Autoren geisteswissenschaftlicher Literatur solchen Erfolg wie Curtius mit der einstmalig so modischen *Toposforschung* haben sollten, liegt wohl an der Bequemlichkeit der Aufnahme von solchen schönen Bezeichnungen: Wie zu erwarten bezieht sich auch A. Kreutzinger-Herr, *Hildegard von Bingen, Quotenfrau mittelalterlicher Musikgeschichte*, in *Musik.Frau.Sprache*, hg. v. K. Beyer und A. Kreutzinger-Herr, Herboldzheim 2003, S. 243 ff., S. 246, auf den *Bescheidenheitstopos*, ja sie läßt Hildegard *mit dem mittelalterlichen Bescheidenheitstopos spielen*. Daß man (wenn man überhaupt solche Formulierungen für sinnvoll hält) besser nicht von einer *Quotenfrau* der mittelalterlichen Musikgeschichte sprechen sollte, sondern von einer, angeblichen, *Quotenfrau der ... Musikgeschichtsschreibung*, interessiert die Autorin nicht und ist wohl den Eigenarten der musikhistorischen Genderforschung geschuldet, die keine sorgfältige Terminologie oder methodische Sauberkeit auch nur in der Formulierung von Fragestellungen benötigt. Daß Hildegard ihre Berufung hoch werten mußte, ergibt sich aus der Herkunft dieser Berufung, denn über Gott steht ja wohl niemand mehr — und dazu gehört wesentlich, daß sie eine Frau ist, aber auch, daß sie eben, u. a. als solche, nicht *docta* ist — die Gnade Gottes kann sich auf jeden und jede erstrecken, und kann da auch das Wunder solcher Fähigkeiten, wie sie Hildegard ohne Ausbildung leistet, erbringen (mit dem notwendigen Abstand bemerkt: Gott wählt sich auch in Maria nicht gerade eine in höchster sozialer Stellung stehende Magd). Daß Hildegard aber mit dem nun in seiner allgeläufigen Anwendung allmählich auf das Niveau von Trivilliteratur abgesunkenen, und auch noch in der Antike und Neuzeit wenigstens nach A. Kreutzinger-Herr, offenbar unbekanntem, also nur mittelalterlichen *Bescheidenheitstopos spielen*, erscheint auch als etwas merkwürdige Behauptung, denn daß Hildegard Zeit und Interesse gehabt haben könnte, wie auch immer literarisch mit einem Topos zu *spielen*, ist schon so dahergeschrieben eine kühne Formulierung:

Man müßte dafür ja wohl nachweisen, daß Hildegard irgendwie den Topos *spielend*, also ihn literarisch bewußt in seiner Geltung verändernd nutzt bzw. einsetzt. Es geht ihr aber bei der betreffenden Aussage ihrer musiktheoretischen „Unausbildung“ nicht um literarisches Spiel, sondern ganz konkret um ein Wunder — und darin liegt, und zwar insbesondere für „den“ mittelalterlichen Menschen, ja sogar speziell für „die“ mittelalterliche Frau Hildegard, ein direktes Eingreifen Gottes in den normalen Ablauf der Dinge. In ihrem Fall heißt dieser normale Ablauf ja wohl, daß man, um musikalisch sinnvoll „denken“ zu können — um den Titel eines der neuesten Erkenntnisbeiträge zum *musikalischen Denken* im Mittelalter anzusprechen —, eine musikalische Ausbildung gehabt haben muß; so jedenfalls war das im Raum der liturgischen Musik zur Zeit Hildegards. Man mußte zumindest ein Mindestmaß an Musiktheorie kennen, Noten lesen können, und nicht zuletzt alle diese Kenntnisse auch praktisch anwenden — der *krächzende Rabe* des hl. Hieronymus war hier nun wirklich nicht mehr am Platze (sein Urteil kann man sich denken — hier hat sich eben „das“ Mittelalter von der Väterzeit entfernt).

Daß Hildegard gerade an einer so essentiellen Stelle, die ihre eigene Biographie direkt betrifft, aus der sie ja ihre Rechtfertigung ziehen muß, also genau an der Stelle des Wunders, daß sie Gesänge verfertigen kann, wie auch immer dies verwirklicht worden ist, mit einem *Bescheidenheitstopos spielen* sollte, ist doch schon deshalb eine absonderliche Interpretation, weil sie eigentlich sehr unbescheiden ist: In ihr wirkt Gott ziemlich direkt, auch auf die Liturgie, also auch in Form von Liedern. Wirklich unbeschei-

dieses Wunder einem so kleinen Menschlein, einer Frau gewährt wurde: Das zeigt ja gerade den ist Hildegard deshalb nicht, weil sie ihre Fähigkeit eben als Wunder ansieht und ansehen muß. Bescheidenheit ist der Hinweis auf ihre betreffende „Unbildung“ doch nicht, sondern Ausdruck des Wunders — schließlich besteht, wie gesagt, mit dem entsprechenden, unüberwindbaren Abstand!, eine gewisse Parallele dazu, daß Gottes Sohn ja auch nicht als Sohn des Römischen Kaisers oder wenigstens des jüdischen Königs bzw. natürlich deren respektiven Gemahlinnen (hier ist der Genderunterschied ja wirklich sehr wichtig) zur Welt kommt. Hildegard ist ganz bewußt eine einfache, wenn auch etwas betont adlige, Frau, in der Gott gewisse Wunder tut, eines davon ist ihre musikalische Erfindungskraft. Etwas unterhaltsamer wäre es deshalb schon gewesen, allerdings gemessen an der Anzahl heiliger Frauen vergleichbar abwegig, wenn A. Kreutzinger-Herr von der *Quotenfrau* Gottes gesprochen hätte — denn ab und zu, und wie gesagt, gar nicht so selten, wählt Gott sich auch („sogar“) weibliche Menschen als lebende Zeugnisse des Glaubens aus, eben als Heilige, die dann jedoch nicht als fordernde Feministen oder Feministinnen auftreten, sondern wie Hildegard als *paupercula feminea forma*, die aber, und hier liegt das Wunder Gottes — für Kreutzinger-Herr natürlich völlig irrelevant, für Hildegard aber Wahrheit! und wer wird wohl länger wirken? — *in vera visione hec verba iterum* sagt: *Si Deo placeret, quod corpus meum sicut et animam in hac visione levaret, timor tamen ex mente et corde meo non recederet, quiaque hominem esse scio, quamvis ab infantia mea inclusa sim*: Hildegard weiß (*Epistolarium*, ed. van Acker, CCCM XCI, CIII), *se hominem esse*, und *homo celestis et terrestris est, per bonam quidem scientiam rationalis anime celestis, et per malam fragilis et tenebrosis; et quanto se in bonis cognoscit, tanto amplius Deum diligit*.

Hildegard ist sich bewußt, daß auch sie Mensch ist und damit auch Teil an der *scientia mala* hat: *Et unde hoc esset, si ego paupercula me non cognoscerem? Deus sibi vult ad gloriam nominis sui, et non terreni hominis operatur*. Gott ist es, der durch die *paupercula, feminea forma operatur*, so denkt Hildegard als gläubige Christin und hat also solche doch nicht den geringsten Grund, mit dem *Bescheidenheitstopos* zu spielen, wie lächerlich, wie abwegig müßten solche Qualifizierungen der Heiligen erscheinen — warum muß man sie dann auf das eigene Niveau herabziehen?

Das, was Hildegard *nec corporeis auribus*, es sei wiederholt, *nec ...*, hört, das allerdings hat höchste Autorität, und genau da liegt das Wunder: Ausgerechnet durch die *paupercula* teilt Gott der Welt das in den Visionen Gesagte mit, wie dies auch Wibert ganz selbstverständlich formuliert: *... qui per organum suum, os videlicet tuum, loquebatur. ...*, *Guiberti Gemblacensis Epistolae*, CCCM LXVI, 1988, ed. A. Derolez, Epist. XVIII, 132; Teil davon sind die Melodien wie die Lieder, nicht metrisch, nicht einmal rhythmische Dichtung mit Reimordnung, nein einfache Prosa, aber wesentliche Aussage; wie albern geradezu erschiene hier ein *Bescheidenheitstopos* (Hildegardis, *Epistolarium*, ed. Van Acker, CCCM XCI, Turnholti 1993, Epist. CIII R, 40, 9, 53 — in dieser Reihenfolge zitiert): Bescheiden muß Hildegard als *paupercula feminea forma* sein, wie jeder Mensch, eingeschlossen ihr Wissen — vorher! —, was Gott mit oder in ihr tut, kann dagegen nichts mit Bescheidenheit zu tun haben (auch Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf der nächsten Seite, S. 105, sieht sich genötigt, den *Bescheidenheitstopos* anzuwenden, der auf Hildegards Visionen und ihre Berichte davon nun wirklich nicht zutreffen kann; und bei allen Versuchen, Hildegard rhetorisch poetische Kenntnisse beizulegen, richtige Reime, wie sie für die Zeit selbstverständlich waren, beherrscht sie gerade nicht, erst recht nicht Metren — nicht gerade ein Zeichen, daß ihre Eigenschaft *indocta* zu sein, eine lügnerrisch verdeckte Eigenschaft *docta* zu sein gewesen wäre).

Wenn man schon geschlechtsspezifische Erkenntnisse aus der Geschichte ziehen will, sollte man sich vielleicht doch der historischen Wirklichkeit ein wenig zu nähern wenigstens versuchen.



das Wunder, Gott kann auch, ja man darf wohl *sogar* hinzufügen, in einer Frau ohne jede ausreichende Bildung Wunder tun; soll man diese Aussage bezweifeln? Dies zeigt auch die Stühlmeyer natürlich nicht geläufige Tradition der Rolle von Musik in entsprechenden Visionen, deren systematische Betrachtung eigentlich eine Voraussetzung einer historisch angemessenen Untersuchung der entsprechenden Äußerungen von und in Bezug auf Hildegards musikalisches Schöpferium darstellen sollte.

Hier sei diese Tradition nicht vollständig, wohl aber andeutungsweise angesprochen, um erst einmal die notwendigen Konstituenten solcher musikalischen Folgen von Visionen erkennbar zu machen, weil offensichtlich der Zugang zum entsprechenden Denken für heutige Forscherinnen gewisse unüberwindbare Schwierigkeiten bereitet. Natürlich sind dann die betreffenden Formulierungen etwas sorgfältiger zu betrachten, wobei ein für die neue, vielleicht besonders weibliche Deutung charakteristisches Fehlen der Einsicht, daß Latein im 12. Jh. gewissen syntaktischen Regeln folgt, auch einen Blick auf Stühlmeyers Folgerung veranlaßt, daß Hildegard an die Mitwirkung von Instrumenten bei der Aufführung ihrer Lieder gedacht habe. Übrigens, wie auch die sogar päpstlich approbierten Kompositionen des betreffenden Thüringer Landgrafen, weite liturgische Verbreitung haben Hildegards Kompositionen offenbar nie gefunden (zur Überlieferung vgl. auch Maria Tabaglio, *Ad caelestem harmoniam. Poesia e musica in Ildegarda di Bingen*, Verona 1998, S. 30 ff.), wie überhaupt die Vorstellung einer durchgehend konkreten liturgischen Verwendung der Lieder, die dann ja auch die gegebene Liturgie großer Feste hätte ersetzen müssen, weil Hildegard ja nicht nur sozusagen spezielle Heilige mit Liedern ehrt, gewisse Probleme mit sich brächte, wie z. B. den Ersatz von Melodien, die vom hl. Gregor stammen! Auch wäre dann wohl, wie das erwähnte Beispiel des Thüringer Landgrafen zeigt, eine Erlaubnis von päpstlicher Seite einzuholen gewesen; der betreffenden Skepsis von Willmann und anderen, s. u., ist also voll zuzustimmen, auch wenn Stühlmeyer in ihrer so gelobten Arbeit solche Fragen von vornherein einer Betrachtung nicht für wert hält (vgl. auch Maria Trabaglio, ib., S. 134 f.; auch sie setzt den aktuellen liturgischen Gebrauch einfach voraus, indem sie Guiberts Brief entsprechend deutet). Hier gibt es also einige Fragen, die die Natur der Lieder wie auch ihrer Erfindung und ihrer Erfinderin betreffen. Natürlich ist ein Gebrauch von neuen Liedern vornehmlich im Officium durchaus denkbar, wenn auch ein Ersatz von Gregorianischen Melo-

---

Dies gilt auch, wenn in Nachfolge der so gut gemeinten feministischen Deutung von Hildegard durch B. Newman, der man so große Erkenntnisse zum mittelalterlichen Denken verdankt (Achtung: Ironie), wie zu erwarten auch Maria Tabaglio in Verteidigung ihres Geschlechts eine Stelle anführt, an der Hildegard eine Vision von einer *pulcherrima puella* beschreibt, dann sollte man vielleicht doch nicht zu sehr auf feministische Frauenliebe durch Hildegard schließen, sondern beachten, daß schon Boethius seine Personifizierung einer bedeutenden, ja der übergeordneten Wissenschaft, nämlich der Philosophie das konkrete weibliche Geschlecht zuordnet — warum? Nun, recht einfach, das grammatische Geschlecht ist nun einmal weiblich, was für die Personifizierung oder Allegorisierung die Grundlage bietet; wenn Hildegard von der *pulcherrima puella* spricht, tut sie das, weil, wie viele Abstrakta in der lateinischen Sprache, die gemeinte *caritas* eben vom grammatischen Geschlecht her, das nur Feministen und Feministinnen mit dem konkreten Geschlecht identifizieren können, weiblich erscheinen muß; tief, nicht wahr? (vgl. 4.1.1, S. 57): *Deus* bleibt deshalb auch bei Hildegard immer *Deus* und wird nicht zur *Dea*.

dien und Texten vielleicht nicht ganz so leicht durchzuführen war; das interessiert hier jedoch weniger.

Daß auch die Musik in irgendeiner Weise mit Visionen in Zusammenhang steht, ergibt sich bekanntlich schon aus der Erfahrung der Hirten, die die Musik der *himmlischen Herrscharen* mithören können, ohne allerdings ersichtlich die gleichen Gesänge dann spezifisch weitergeben zu können. Der Zusammenhang mit der ewigen Liturgie und ihrer Musik liegt auf der Hand<sup>6</sup>, so überrascht es nicht, daß beim Heimgang von Heiligen nicht selten genug ein überirdischer Gesang ertönt, der Himmel also für Augenblicke offen und hörbar wird, solange der, oder natürlich auch die Heilige empfangen wird. In dieser Tradition stehen Berichte über Entrückungen eines liturgischen Zelebranten wie z. B. des hl. Dunstan direkt in die himmlische Liturgie, sozusagen als Beispiel von besonders heiligen Menschen gewährter Verwirklichung der Aussage des liturgischen Singens im Angesicht der Engel, also ihrer ewigen Liturgie. Dabei ist auch möglich, wie eben z. B. beim hl. Dunstan, daß die gehörten Melodien mitgegeben werden, durch göttliches Wunder dem Entrückten im Gedächtnis bleiben und dann auch der Welt mitgeteilt werden können. Der Umstand, daß die bekannten Melodien solcher Herkunft gar nicht so besonders auffällig sind, wird man wohl im Sinne Spinozas deuten müssen.

Wichtig in solchen Fällen, und die *Vitae* des hl. Dunstans seien hier ausdrücklich genannt, ist die eigentlich nicht selbstverständliche Fähigkeit des Entrückten, die gehörten Melodien sofort gelernt zu haben. Hier liegt ein wesentliches Element des Wunders solcher Entrückung. Der hl. Dunstan, der übrigens erhebliche musikalische Fähigkeiten besitzt, hierin von Hildegard unterschieden<sup>7</sup> z. B. kann die Melodie nach dem Ende seiner Entrückung sofort an weitere liturgische

<sup>6</sup>Wenn auch nicht für F. Krummacher, wenn er, „*Die Zeit, die Tag und Jahre macht*“, *Zur Chronologie des Schaffens von J. S. Bach, Bericht ü. d. Int. wiss. Coll. a. Anlaß d. 80. Geb. von A. Dürr*, Göttingen 2001, S. 63, bemerkt: *Der Begriff von Musik als Kunst hatte sich schon zuvor verschoben und kam wohl nirgends so früh zur Geltung wie in England, wo schon 1749 eine Hörerin von Händels „Joshua“ gestand (sic!): „I was transported into the most divine Exstasy. — I closed my Eyes, and imagined myself amidst the angelic Choir in the bright Regions of Everlasting Day*“. Was daran mit dem *Begriff von Musik als Kunst* und seiner *Verschiebung* — wohin, ach wohin? — zu tun haben soll, muß ebenso unerfindliches Geheimnis von F. Krummacher bleiben, wie der Ort, zu dem dieser *Begriff ... verschoben* worden sein könnte, denn anzunehmen, daß, um nur ein Beispiel zu nennen, Abaëlarde Heloise bei ihrem Vergleich von Abaëlarde Melodieschöpfungen mit seinen philosophischen Werken noch keinen musikalischen Kunstbegriff gehabt haben sollte, wäre schon eine kühne Behauptung, die auch mit den Aussagen von Johannes de Grocheo, mit denen im *Ritter Horn* und vielen anderen nicht kompatibel ist. Was die englische *Hörerin* mit schönen Worten formuliert, ist nichts anderes als der Topos der himmlischen Musik, des ewigen Lobgesangs, angewandt auf ein ja geistlich gemeintes Oratorium keine abwegige Verwendung dieses Topos. Vielleicht wäre ja doch *nicht bildungsbürgerlicher Eifer*, ib., S. 88, sondern die Beachtung musikhistorischer Gegebenheiten und Zusammenhänge sinnvoll? Ausgerechnet Kant zur Verdeutlichung der von Krummacher entdeckten *Verschiebung des Begriffs des musikalischen Kunstwerks* heranzuziehen, erscheint bei Kants totaler Unfähigkeit, auch nur die Formfähigkeit von Musik zu sehen, ebenfalls vielleicht doch als Ausdruck von etwas zu starkem *bildungsbürgerlichem Eifer*; vielleicht wären inhaltlich stringente Zusammenhänge vorweg zu beachten.

<sup>7</sup>Näheres zur Tradition musikalischer Bildung des Adels kann man von Verf. im betreffenden Kapitel

Sänger weitergeben, dann allerdings im üblichen Verfahren, daß die Melodien gelernt werden müssen. Der hl. Dunstan verfügte ja noch über keine diastematische Notation; wenn Guido ein solches Wunder zu teil geworden wäre, hätte die Weitergabe auf Erden keine besonderen Probleme bereitet, ja schon die direkte Aufnahme der gehörten Melodien wäre kaum jemandem als besonderes Wunder erschienen, war es doch die spezifische Leistung eines Musiktheoretikers und Sängers wie Guido, noch nie gehörte Melodien sofort korrekt notieren zu können. Dies ist keine überflüssige Bemerkung, sondern kann eines verdeutlichen: Die Fähigkeit zum *retinere* der visionär erfahrenen Melodie — bei Dunstan durch zeitlich begrenzte Teilnahme an der ewigen himmlischen Liturgie — stellt ein Wesensmerkmal des Wunders dar; musikalische Professionalität, insbesondere bei Vorliegen einer rationalen Notenschrift, würde notwendig das Wunderbare an der Vision schmälern. Nun, für Dunstan war die Situation klar. In der Zeit von Hildegard, die natürlich um die Existenz einer, und zwar nun auch in Deutschland einer rationalen, Neumenschrift wußte, auch wenn sie sie nicht gelernt hat, bzw. nach Stühlmeyer nur vorgeblich nicht gelernt haben will, gibt es mit diesem Moment des musikalischen „Visionswunders“ also zwangsläufig Probleme.

In Auxerre gab es auch einmal einen solchen besonders religiösen *presbyter*, den hl. Germanus, der bei einem Gang zur Kirche, nachts, *angelorum audivit chorum consona canere voce 'Alleluia' cum psalmo CXLVIII, usque ad finem psalterii; qui, adtonitis auribus, ad ostium ipsius oratorii auscultans didicit eam (die vox consona?)*, ed. Gushee, S. 133, 37 (die angegebenen drei letzten Psalmen sind als Alleluia- und Lobpsalmen passend für den Anlaß; Psalm 147 ruft speziell Jerusalem und Sion zum Lobgesang auf, 148 alle *angeli et omnes virtutes eius* ..; die Auswahl ist also inhaltlich sinnvoll); Aurelian berichtet dieses Wunder so trocken, daß von ihm eigentlich nichts Überraschendes bleibt, die Fähigkeit des *discere* wird aber auch in dieser reduzierten Version des Wunders, und das ist eine Teilhabe an der himmlischen, ewigen Liturgie bereits auf der endlichen Erde, ausdrücklich genannt, und dann die Form des Gesangs konkret beschrieben. Das Erlernen, das *retinere* stellt also einen wesentlichen Bestandteil solcher Wunder dar; eine Melodie sofort behalten zu können, sie zu lernen, ist keine Trivialität, denn natürlich haben die Engel die betreffende Melodie nicht zum Zweck des Lernens mehrfach wiederholt.

Etwas anders erscheint das sicher im Mittelalter — natürlich nicht notwendig Hildegard und ihrem Kreis — geläufige Wunder, das Beda von Caedmon berichtet; dieser konnte plötzlich geistliche Lieder, in seiner eigenen Sprache, singen, vorbildlich und schön, obwohl (oder der Logik des Wunders folgend, gerade weil) er nichts von Musik, auch nichts von weltlicher Gesangkunst, verstanden hat. Darin liegt ein wesentlicher Teil des Wunders! Beda bzw. seine Gewährsleute begründen die, sicher tatsächlich in der berichteten Form aufgetretene, plötzliche Fähigkeit von Caedmon in der für sie einzig erklärlichen Form als Wunder, *Hist. eccl.* IV, 24 (22):

---

über den *musikalischen Helden in Musik als Unterhaltung* erfahren, was für manche vielleicht nicht ganz überflüssig sein dürfte, wenn sie über mittelalterliche Musikgeschichte nicht gar zu inept daherreden wollen.

*... fuit frater quidam Divina gratia specialiter insignis, quia carmina religioni et pietati apta facere solebat; ita ut, quicquid ex Divinis litteris per interpretes disceret, hoc ipse post pusillum verbis poeticis maxima suavitate et conpunctione compositis in sua, i. e. Anglorum, lingua proferret. Cuius carminibus multorum saepe animi ad contemptum saeculi et appetitum sunt vitae caelestis accensi. Et quidem et alii post illum in gente Anglorum religiosa poemata facere temptabant, sed nullus eum aequiperare potuit (seine Schöpfungen beruhen auf dem Wunder, die anderen sind Nachahmungen).*

*Namque ipse non ab hominibus, neque per hominem institutus, canendi artem didicit, sed Divinitus adiutus gratis canendi donum accepit. Unde nil umquam frivoli et supervacui poematis facere potuit, sed ea tantummodo, quae ad religionem pertinent ... Siquidem in habitu saeculari usque ad tempora provectoris aetatis constitutus, nil carminum aliquando didicerat. Unde nonnumquam in convivio, cum esset laetitiae causa decretum, ut omnes per ordinem cantare deberent, ille, ubi adpropinquare sibi citharam cernebat, surgebat a media caena, et egressus ad suam domum repedabat.*

Eine Parallele zum Bericht von Aurelian zum Resp. *Gaude Maria Virgo* gibt es, wenn die Rechtgläubigkeit der volkssprachlichen Lieder Caedmons angesprochen wird: Die Fähigkeit kommt von Gott, also kann hier kein potentieller Verstoß gegen Rechtgläubigkeit stattfinden. Daß diese Fähigkeit der Dichtung geistlicher Lieder und ihres Vortrags die Melodie mit einschließt, wird aus dem Folgenden noch klarer als schon hier. Die Tatsache ist, daß Caedmon, dessen Name erst anschließend eingeführt wird, die genannte Fähigkeit besitzt, in der ihm auch später niemand gleichkam; außerdem haben seine Lieder die erwünschte Wirkung: Sie werden Anlaß für Eintritte ins Kloster.

Die ersichtliche Einmaligkeit der Leistung Caedmons nun muß ebenso wie der ja auffällige Umstand, daß er erst in fortgeschrittenem Lebensalter diese Fähigkeit erlangt hat, begründet werden: Es handelt sich um eine göttliche Gnade, und zwar für einen Mann von solcher „Unbildung“, daß er die biblischen Themen, die er in die Form konkret sangbarer Lieder bringen sollte oder wollte, zunächst aus dem Lateinischen übersetzt bekommen mußte; er konnte kein Latein. Er ist also illiterat, nicht mehr jung und dezidiert unmusikalisch — es ist klar, daß damit das Wunder besonders groß wird: Gott zeigt seine Wunder nicht notwendig in den speziell Gebildeten, sondern kann dies auch am sozusagen „unwahrscheinlichsten“ Ort tun, wenn man zur Verdeutlichung etwas inadäquat formulieren darf; die Parallele zu Hildegard sollte nicht übersehen werden.

Das göttliche Wunder, das in dieser Fähigkeit wie notwendiger Weise in der Art ihrer Erlangen sichtbar wird, hat eben eine eindeutige Grundlage: Caedmon war weder lateinischer Literat noch etwa gesanglich ausgebildet<sup>8</sup>. Nun könnte noch ein Einwand gebracht werden: Er singt

<sup>8</sup>Der Beweis des göttlichen Wunders, das durch bzw. an Caedmon getan war, durch den Hinweis, er habe nie weltliche Lieder singen können, kann hier nicht ausgelassen werden; natürlich hat er wesentliche Bedeutung: Caedmon war absolut unmusikalisch und ungebildet.

in sächsischer Sprache, also hat er dies aus weltlicher Gesangspraxis mitgebracht. Nein, kann Beda diesem Einwand entgegentreten, Caedmon hat auch in seinem weltlichen Leben eine derartige Unfähigkeit, überhaupt zu singen, aufgewiesen, daß er sogar von weltlicher Geselligkeit „mit“ musikalischem Vortrag der Anwesenden, gleichsam beschämt, fortschleichen mußte, so unfähig war er auch hinsichtlich der musikalischen Gewohnheiten seiner weltlichen Umgebung, er hat wirklich kein Wissen. Daß man sich hier an den Topos antiken Gebrauchs der *cithara* bei *convivia* und vielleicht speziell des bekannten athenischen, entsprechend beschämten Politikers, dessen Kenntnis durch Beda allerdings noch nachzuweisen wäre, erinnert, ist wohl nicht unbegründet (es besteht aber bekanntlich auch eine „eigene“ Tradition der bei solchen Gelegenheiten „herumgereichten“ Harfe). Vielleicht hat sich Beda dieses Topos bedient, vielleicht hat es eine solche Praxis auch wirklich gegeben, wesentlich ist der in dieser Weise konkretisierte bzw. konkretisierbare endgültige Beweis, daß hier ein göttliches Wunder vorliegen muß, nicht etwa eine Täuschung: Caedmon hat von Gesang und Dichtung, das hier notwendig als Einheit verstanden wird, da Caedmon seine Lieder ja nur gesanglich vortragen, nicht notieren kann, vor dem Eintritt dieses Wunders keine Ahnung, er ist *non ab hominibus neque per hominem institutus*, er hat wirklich niemals etwas von der *ars canendi* gelernt, noch hat er Kenntnisse in der weltlichen Gesangspraxis, die für Beda ja keine *ars canendi* zu sein scheint, aber natürlich Gesangkenntnisse bedingen muß; vielleicht sind Beda auch lateinische geistliche Kontrafakta weltlicher Melodien bekannt; wesentlich ist der überzeugende Nachweis, daß der Empfänger des Wunders nicht einmal in seiner weltlichen Umgebung des Singens von Liedern fähig ist; er ist sozusagen absolut unmusikalisch und unpoetisch.

Es dürfte klar sein, daß diese Unkenntnis jeder Art von Musik zentraler Bestandteil des Wunders ist; wäre Caedmon hervorragender weltlicher Sänger gewesen, wäre vielleicht seine Bekehrung, nicht aber die musikalische Fähigkeit an sich ein Wunder gewesen, ja, von einem spezifischen Wunder hätte man dann kaum sprechen können. Die sozusagen für die Vollständigkeit des Wunders notwendige Argumentation geht aber noch weiter; es muß ja auch noch das so späte Eintreten des Wunders, die Erlangung der betreffenden Fähigkeit in späterem Alter begründet werden; und zwar geschieht dies gerade in einem Moment, in dem sich Caedmons Unfähigkeit auch in weltlicher Gesangkunst wieder einmal offen gezeigt hat<sup>9</sup>:

*Quod dum tempore quodam faceret, et relicta domo convivii egressus esset ab stabula iumentorum, quorum ei custodia nocte illa erat delegata, ibique hora competenti membra dedisset sopori, adstitit ei quidam per somnium, eumque salutans ac suo appellans nomine: „Caedmon“, inquit, „canta mihi aliquid.“ At ille respondens „Nescio“ inquit „cantare; nam et ideo de convivio egressus huc secessi, quia cantare non poteram.“ Rursum ille, qui cum eo loquebatur „at tamen“ ait „mihi cantare habes.“ „Quid“, inquit, „debeo cantare?“ Et ille „Canta“ inquit „principium creaturarum.“ Quo accepto responso, statim ipse coepit cantare in laudem Dei conditoris*

<sup>9</sup>Die Art dieser Begründung hat natürlich auch noch den Vorteil, daß Caedmon nicht nur Beschämung über seine musikalische Unfähigkeit zeigt, sondern auch noch, gleichzeitig, von weltlicher Unterhaltungskunst fortgeht.

*versus, quos numquam audierat, quorum iste est sensus ...*

*Exsurgens autem a somno, cuncta quae dormiens cantaverat, memoriter retenuit,  
et eis mox plura in eundem modum verba Deo digni carminis adiunxit.*

Der Mensch *Caedmon* wird bei seinem Namen gerufen; er wird dadurch in Bedas Erzählung des Wunders erst zur Person. Das Einsetzen der so unvermittelt auftretenden Fähigkeit wird durch eine Vision — wer auch immer der *quidam* sein mag — begründet, durch die Caedmon seine Kunst erlangt hat; und daß es sich um Kunst handelt, um besonders schöne Lieder, das wurde bereits festgestellt. Auch hier kommt es aber nochmals darauf an, die betreffende, ursprüngliche Unfähigkeit Caedmons gerade in dieser Hinsicht hervorzuheben: Caedmon lehnt zunächst die Forderung mit Verweis auf seine grundsätzliche, eben auch „weltliche“ Unfähigkeit zurück; er ist selbst Zeuge für diese Unfähigkeit, gerade hat er hierin beschämt, wenn auch sicher, geistlich gesehen gleichzeitig vorbildlich, eben keine weltlichen Lieder anzustimmen, den Platz des Zusammenkommens verlassen müssen. Mit der zweiten Aufforderung stellt sich, weil es sich ja um ein Wunder handelt, nur noch das Problem, daß Caedmon ja auch inhaltlich, sozusagen literarisch unfähig ist, er wacht über das Vieh, auch zu Bedas Zeiten nicht gerade ein Ort für theologische Bildung und gar noch Literarizität. Auch hier liegt ja ein Wunder vor, das die Praxis von Caedmons Kunstäußerungen ebenfalls begründen kann: Ebenso wenig wie die Fähigkeit zum *canere*, was hier Dichten mit einschließt bzw. damit in geradezu klassisch exordialtopischer Hinsicht identisch ist, ist biblisch theologische Literarizität Caedmons ursprüngliche Fähigkeit — auch weiterhin muß ihm ein Text in *sua lingua* aus dem Lateinischen übersetzt vorgetragen werden, worauf er dann singen kann. Somit kann die Vision, die sich ganz speziell auf die damit erlangten Fähigkeiten Caedmons bezieht, deren Auftreten als Wunder in jeder Hinsicht beweisen (daß in einem gewissen Gegensatz zu Berichten über den hl. Aphrem Syrus Caedmon nicht auch noch gleich die fremde Sprache verstehen lernt als Wunder, ist verständlich, seine eigentliche geistliche Funktion ist ja das Erreichen der Mitmenschen, nicht nur von Klerikern aller Art).

Nicht genug damit, das Wunder der Vision benötigt noch eine weitere Bestätigung, die natürlich wesentlich ist: Caedmon erinnert sich nach der Vision genau des Liedes, das er im Traum gesungen hat, die Vision ist nicht einfach ein schöner Traum, sondern Wirklichkeit, sie hat die Folgen des Wunders. Caedmon hat nun tatsächlich, für jedermann nachprüfbar die Fähigkeit des *canere* erhalten, durch das in einer Vision verkündete Wunder ist er, theologisch orthodox, Dichter und Komponist geworden.

Und natürlich muß diese Fähigkeit dann auch noch der Allgemeinheit bekannt gegeben werden, diese Fähigkeit verlangt natürlich ihren Einsatz für die Gemeinschaft der Gläubigen, aber auch die Approbation der *doctores viri* (anschließend):

*Veniensque mane a vilicum, qui sibi praeerat, quid doni percepisset indicavit, atque ad abbatissam perductus iussus est, multis doctioribus viris praesentibus, indicare somnium et dicere carmen, ut universorum iudicio, quid vel unde esset, quod referebat, probaretur. Visumque est omnibus caelestem ei a Domino concessam esse gratiam, exponebantque illi quendam sacrae historiae sive doctrinae sermonum,*

*praecipientes eum, si posset, hunc in modulationem carminis transferre. At ille suscepto negotio abiit, et mane rediens optimo carmine, quod iubebatur, compositum reddidit.*

Daß er danach und mit dieser, nun von maßgeblicher Stelle als Gabe Gottes approbierten Fähigkeit in den geistlichen Stand eintritt, war zu erwarten. Das Wunder erhält seinen Abschluß nicht nur durch „Ausprobieren“ der erhaltenen Fähigkeit, sondern wie notwendig auch durch Überprüfung der Rechtgläubigkeit sozusagen durch eine Art von Synode bzw. eine entsprechende Autorität. Das Ganze erscheint als typische und notwendige Wunderbestätigung. Und so kommt es, daß Caedmon *cuncta, quae audiendo discere poterat, rememorando secum et quasi mundum animal ruminando, in carmen dulcissimum convertibat, suaviusque resonando doctores suos vicissim auditores sui faciebat*. Auch hier bleibt die Grundlage der Besonderheit des Wunders erhalten: Der Gegensatz des illiteraten *Sängers*, der alles, was er singt, nur nach vorherigem Vortrag des Stoffes singen kann, zu den *doctores*, die dann wieder seine Zuhörer werden: Der *homo valde simplex* erweist die Wunder Gottes, denn er, der dezidiert nicht Ausgebildete, hat die Fähigkeit, die *doctores* zum Zuhören zu zwingen, wie er auch andere Menschen zu bekehren vermag — auch dies ist ja ein Wunder, zumal er selbst ungebildet bleibt! Denn das, was er singt, ist von solcher Schönheit, daß er sogar viele wie durch Predigten zum rechten Lebenswandel geführt hat, so groß war die *conpunctio* seiner Lieder. Diese erweisen sich damit direkt als Repräsentanten dessen, was die Musik in der Liturgie eigentlich ja leisten soll.

Die Rationalität der Beweisführung und auch der Darstellung des Sinnes in Bedas Darstellung des Wunders ist klar; und ebenso klar ist der Zustand dessen, an dem das Wunder getan wird, die ursprüngliche totale spezifische Unfähigkeit oder Unbildung. Evident stellt dieser Umstand eine zentrale Aussage der Wunderschilderung dar. Ein *doctor* kann natürlich auch begnadet sein, herrliche geistliche Lieder zu singen, von einem Wunder wird man da jedoch kaum sprechen können oder müssen. Daß bei Caedmon ein Wunder vorliegt, ist dagegen so deutlich, daß gar keine Frage entstehen kann.

Was nun könnte dieses Wunder mit Hildegard zu tun haben, ein Wunder aus englischer „Vorzeit“ mit Visionen im 12. Jh.? Der Fall liegt etwas anders, da Caedmon „nur“ eine und zwar initiierende Vision erlebt, Hildegard aber durchweg auch ihre Liedschöpfungen aus sich als solche wiederholenden Visionen abgeleitet zu haben scheint. Caedmon hat nichts mit den angesprochenen Entrückungen zu tun, in denen oder durch die Auserwählten die Gnade gegeben wird, aus der Zeit in die Liturgie der Ewigkeit einmal hineinzugelangen, jedenfalls interpretiert Beda die Fähigkeit Caedmons nicht in dieser Weise<sup>10</sup>, die Lieder entstehen dann sozusagen frei

<sup>10</sup>Wogegen P. G. Wodehouse, z. B. *French Leave*, Penguin Books, 1992, S. 149, die Existenz entsprechender Erlebnismöglichkeiten auch in neuerer Zeit belegt (der Held empfängt eine positive Nachricht): *He took it dully, opened it, glanced at its contents, and instantaneously a number of brass bands of unusual purity and sweetness began playing in every corner of the room. He also fancied that he could hear several choirs of angels in full song, all with silvery voices to which it was a treat to listen.* Wodehouse geht nicht so weit, die Existenz solcher Engelschöre zu behaupten, im Gegensatz zu den wie real sinnlich erscheinenden *brass bands*, bei denen nur die Qualifikation einer *unusual purity* die haluzinatorische

in oder durch Caedmon; eben durch das Wunder. Bei den Entrückungen findet ein Erleben der himmlischen Gesänge statt, das natürlich grundsätzlich beliebig oft geschehen könnte, die himmlische Liturgie ist dauernd. Hildegards Visionen sind hier sozusagen weiter entwickelt, hinsichtlich der „Unwahrscheinlichkeit“ ihrer Addressatin aber mit dem Wunder von Caedmon vergleichbar; auch Hildegard wird durch die Visionen nicht etwa plötzlich zur hoch gebildeten Vertreterin des Standes der *doctores, musici et cantores*! Allerdings versteht sie nach bzw. durch ihre Visionen nicht nur die heiligen Texte, sondern auch die von Philosophen; sie bleibt nicht unwissend, was in ihrem Fall ja auch ausgeschlossen sein muß, sie hat sozusagen literarisch anspruchsvolle Visionen. Hier liegt ein gewisser Unterschied zu Caedmon: Die Wunder sind vielfältig wie die Heiligen, Gott handelt nicht schematisch.

Daß ihre Visionen ihr plötzlich alles eigentlich notwendige musiktheoretische Wissen verliehen hätten, sagt sie an keiner Stelle, sie bleibt auch unter dem Wunder hierin der einfache Mensch! Plötzlich das notwendige musiktheoretische Wissen, einschließlich Notenlesen zu haben — ist natürlich nicht das Wunder; Gottes Wunder sind nicht von so trivialer Art wie ein Nürnberger Trichter; leider ist es notwendig, darauf mit solchen Worten hinzuweisen.

---

Natur des musikalischen Geschehens andeutet, weil quasi transzendent, erscheint der Gesang der Engel als *fancy*, eine Differenzierung, die zu gewichten ist. Von Interesse ist auch die konkrete Räumlichkeit der sinnliche Musikerfahrung widerspiegelnden Musik der *brass bands*, wogegen die Engelschöre — in Übereinstimmung mit der Tradition in der Mehrzahl, ein rhetorischer Effekt der Füllefigur in Relation zur Schönheit des Eindrucks — als innerer Eindruck erscheinen; deutlicher kann der Kontrast zwischen sinnlich realer Wirklichkeit von Musik und überirdischem, inneren Eindruck literarischer Verwendung kaum zugeführt werden.



### 4.1.2 Zu den Zeugnissen der musikalischen „Illiterarizität“ Hildegards

Hildegards Visionen und sozusagen ihre schöpferische Folge erscheinen daher nicht gerade grundsätzlich verschieden von dem an Caedmon erwiesenen Wunder, auch abgesehen von der noch zu erörternden eigenen, ausdrücklichen Betonung ihrer spezifischen Unbildung; eine Behauptung, die man auch angesichts des Wunders an Caedmon unbedingt ernst nehmen sollte! Angesichts der bemerkenswerten, oder sollte man *sonderbaren* sagen<sup>11</sup>, Folgerungen von Stühlmeyer werden hier zunächst bevorzugt die Zitate betrachtet, die sie anführt. So heißt es in der Vision Nr. 13 des 3. Buchs des *Liber Scivias*, das von Stühlmeyer S. 15 ihres musikwissenschaftsgeschichtlich wirklich bemerkenswerten Beitrags in etwas abgewandelter Form zitiert wird (auf den gesamten Text in der notwendigen Kontextbeachtung wird unten eingegangen, hier müssen zunächst die charakteristischen Fehldeutungen angesprochen werden; das Zitat natürlich nach der Ausgabe CCCM XLIII, ed. A. Führkötter et A. Carlevaris, Turnholti 1978): *Unde vidi lucidissimum aerem, in quo audivi in omnibus praedictis significationibus mirabili modo diversum genus musicorum in laudibus civium supernorum gaudiorum ...*, was die von Stühlmeyer unkritisch benutzte Übersetzung mit *Dann sah ich ... auf eine wundersame Weise verschiedene Arten von Musik in Form von Lobgesängen ...* „übersetzt“ (wo es doch klar heißt: *... verschiedene Arten von Musikern in den Lobgesängen der himmlischen Bürger ...*, daß es im Himmel verschiedene Stände gibt, sollte nicht so ganz unbekannt sein). Stühlmeyer führt dies zu der nun noch absonderlicheren Folgerung: *Der Terminus audivi ... diversum genus musicorum erscheint nüchtern und wirkt um so mehr praxisbezogen, als dieser Einleitung der letzten Vision ... eine Reihe von unneumierten Antiphonen ... folgen.* Die Praxisbezogenheit einer Vision möchten man ja gern verstehen, zumal die *cives caelestes* keine Antiphonen ertönen lassen — so naiv ist Hildegard nun wirklich nicht.

Zunächst bedeutet *diversum genus musicorum* kaum *verschiedene Arten von Musik*<sup>12</sup>, und die zusätzliche Qualifikation *in laudibus civium supernorum gaudiorum* erscheint auch nicht

<sup>11</sup> Die Situation scheint nach einer Differenzierung der Begriffe *sonderbar* und *wunderbar* zu rufen: *Wunderbar* sind die Visionen Hildegards, wie auch Caedmons, und die daraus folgenden Fähigkeiten bzw. Schöpfungen, *sonderbar* dagegen erscheinen die Deutungen von Stühlmeyer; man findet sich an das Beispiel erinnert, in dem es zu diesem Unterschied heißt: *Wunderbar ist, daß Elias im feurigen Wagen gen Himmel gefahren ist, sonderbar aber, daß er sich dabei nicht den salva venia ... verbrannt hat.*

<sup>12</sup> Maria Trabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 76, kommentiert diese Stelle mit *L'udito ha grande importanza in queste visioni, non solo perché la voce di Dio ... ma anche perché proprio tramite questo senso Ildegarda conosce l'armonia musicale del cielo, ode i cori angelici, partecipa dell'essere sinfoniale dell'anima, ed accetta il suo ruolo di educatrice ... anche trascrivendo le melodie che accompagnano i suoi carmina, echi di quell'armonia celeste che sempre deve risuonare nel cuore degli uomini.* Erstaunlich, was man aus dieser Stelle alles herauslesen kann, zu fragen bleibt natürlich, ob Hildegard wirklich so konkret denkt — denn die Melodien hört sie ja zunächst im Inneren, gerade nicht als Melodien, was sie von Augustin übernehmen konnte, weshalb man auch an der Spezifik der Behauptung, daß die Himmelsharmonie immer im Herz des Menschen nachhallen soll, vielleicht zweifeln kann; von einem einfachen *transcrivere* der gehörten Melodien kann schon deshalb kaum die Rede sein, weil der Lobge-

gerade sinnvoll übersetzt. Vor allem aber ist zu fragen, was an dieser Schilderung ja zunächst eines für solche Visionen typischen Teilhabens an der himmlischen Liturgie eigentlich *nüchtern* und *praxisbezogen* wirken könnte. Der Bezug zu der angedeuteten Tradition ist klar, Hildegard schildert ihr Hören der himmlischen Liturgie, des (ewigen) Lobgesangs der *Himmelsbürger*. Was könnte daran *nüchtern* sein? Der in musikbezogener Literatur des Mittelalter ein wenig bewanderte Leser wird sich bei der Wendung *diversum genus musicorum* an ähnliche Formulierungen erinnern, wo etwa von *omne genus instrumentorum musicorum* gesprochen wird; und die Fülle von Instrumenten in der Hand der 24 Ältesten ist topisch — allerdings ist da zu beachten, daß explizit von *instrumentorum musicorum* gesprochen wird; eine einfache Substitution einer „normalen“ Ellipse von *instrumentorum* im Text Hildegards ist aber schon deshalb nicht einfach zu postulieren, weil sie die Ausdrücke *instrumentum* wie *organum* kennt — was Stühlmeyer natürlich auch ebensowenig erörterenswert findet, wie sie sich der Mühe enthält, aus dem Kontext einmal das eigentlich Gemeinte dieser Stelle zu begreifen; das ist nämlich keineswegs *praxisbezogen*, kann das gar nicht sein — wenn man Hildegard ernstnehmen will, und warum sollte man das in einer Arbeit über Hildegard eigentlich nicht tun, nur um einen *Meilenstein* zu verfassen? Nimmt man nun noch hinzu, daß Hildegard ganz und gar nicht *nüchtern* davon spricht, daß sie *audivit in omnibus praedictis significationibus mirabili modo*, es sei betont *mirabili modo*, dann scheint dies ja nicht gerade *praxisbezogen* zu sein, denn, so wunderbar auch die irdische Liturgie ist, die zu hören und mit *mirabili modo* zu qualifizieren, erschiene schon etwas merkwürdig.

Wie wäre es, wenn man hier den allgemeinen Topos der Fülle, sonst musikspezifisch mit der Figur der Fülle von Musikinstrumenten verbunden, sehen würde, die Fülle des Katalogs steht da bekanntlich für die besondere Schönheit, hier allerdings für die Fülle von Musikern, nämlich der in der *harmonia* des himmlischen Lobgesangs „integrierten“ *cives caelestes*, nicht von körperlich real verstandenen Instrumenten<sup>13</sup> oder gar „Musiken“ an sich — Hildegard dürfte

---

sang des Himmels ewiger Natur ist, irdische Melodien haben derartige Eigenschaft, wenigstens bis jetzt, nicht; von solchen Formulierungen so direkt zu Hildegards eigenen Melodien überzugehen, scheint also doch nicht ganz trivial zu sein; immerhin hätte Stühlmeyer, wenn sie fremde Texte adäquat beachten könnte, schon hier vielleicht einen Hinweis darauf bekommen können, daß ad hoc Interpretationen von lateinischen Texten des Mittelalters, so nach eigener Erfahrung nicht immer der angemessene Weg sein können, einen *Meilenstein* der musikbezogenen Hildegardforschung in die Welt zu setzen.

Auch Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music ...*, übersetzt, S. 81, *All of these armies are singing with marvellous voices all kinds of music ...*

<sup>13</sup>**Instrumentenkonzerte im Paradies** Und man sollte vielleicht doch einmal Formulierungen beachten, wie sie Hildegard im *Liber Divinorum Operum* aufstellt, III, II, 1, *CCCM XCII*, ed. A. Derolez et P. Dronke, Turnholti 1996, S. 353, 29: *Deinde autem quasi alias innummerabiles hominum imagines per totam australem plagam sicut nubem in aere fluentes videbam, quorum alii in capitibus suis velut coronas aureas ferebant, alii ut palmas valde ornatas in manibus suis tenebant; alii ut fistulas, alii ut cytharas, alii ut organa; sonusque eorundem instrumentorum quemadmodum dulcis sonis iubilum intonabat*. Naiv wird man das als Schilderung eines instrumentenreichen Himmelskonzerts „lesen“, also als Beschreibung des üblichen Miteinanders von Bekrönten, Palmwedelträgern und Instrumentalisten

keine Expertin für die Klasse der *musica instrumentalis* in spezifisch mittelalterlicher Tradition (man sollte allerdings auch das *sicut/ut* nicht ganz übersehen). Hildegard beschreibt und hört hier also konkret Himmelsmusik, in vergleichbarer Art, wie Martianus Capella den Auftritt der Musen bei der Hochzeitsfeier beschreibt, Musik im Himmel eben, ausgedrückt u. a. durch die Figur des Instrumentenkatalogs.

Liest man den Kommentar, ib., III, II, 10, S. 367, 12, erscheint das Bild etwas anders: *Alii ut fistulas, i. e. mercedes, quas in timore et amore Dei per doctrinam suam promeruerunt; alii in cytharas videlicet premia dure et angustę vię, quę ad vitam ducit; alii ut organa, quia multiplices virtutes, quę in laudibus ad Deum tendunt, in eis apparent.*

*Sonusque ... intonabat., quoniam laudes, quę in predictis virtutum dignitatibus et remunerationibus resonent, exoptabili merito in virtutibus operantium mentesque suas ad celestia extollentium consonant, quia sec. quod homines bona in rectitudine facientes promerentur, mercedes eorum in remuneratione eorum.*

Es bleibt nichts mehr von konkretem Klang, die Allegorie, nicht etwa die Aufführungspraxis von konkreten Liedern ist das Anliegen Hildegards, wie man z. B. klar an der von Maria Tabaglio zitierten Stelle über die Jungfräulichkeit aus *Scivias* erfahren kann, die *virginitas* singt *in voce exultationis ad gloriam Dei* ein *cæleste carmen*, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 90. Man kann sogar weiter fragen, ob die Bedeutung der *organa, multiplices virtutes* allegorisch zu bedeuten, etwa auf die Natur des Instruments *Orgel* bezogen sein könnte: Wenn das naheliegende Verständnis von Menge der Orgelpfeifen und *multitudo* in harmonischer Einheit von Hildegard nicht genutzt wird, ist die Frage berechtigt, ob Hildegard an dieser Stelle überhaupt in irgendeiner Weise an der konkreten Form des jeweils genannten Instruments interessiert gewesen sein kann, und ob nicht einfach insgesamt die Verfügbarkeit verschiedener Instrumentennamen als Kennzeichen der Fülle von himmlischen Ständen, also die Verschiedenheit, natürlich immer in Bezug auf den sozusagen totalen, alles Gute einschließenden sehr allgemein verstandenen Lobgesang, für sie ausreichender Grund war, sich hier der spezifischen Tradition des *Himmelskonzerts* zu bedienen. Daß sie hier nicht einmal die ihr ja nicht unbekannteren speziellen Instrumentenallegerien anführt, d. h. explizit macht, weist darauf, daß sie nur den Lob„gesang“ in der Fülle der Stände, der Fülle der christlichen Heerscharen aufrufen will, natürlich im traditionellen Bild, wie es auch Otfrid für seine Paradiesschilderung einsetzt, allerdings naiv: Er schildert die Schönheit himmlischer Musik geradezu als konkret klingende und so zu hörende, also „körperliche“ Musik; das Problem des grundsätzlichen Gegensatzes zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, Körperlichkeit und Geistigkeit in Bezug auf den ewigen Lobpreis sieht er nicht — geschildert wird eine unaussprechlich schöne Musik, die man als Teil der „Wonnen“ des Paradieses eben erleben kann; eher ein *locus amoenus* von der (viel später gedichteten) Art, wie ihn Phyllis et Florida kennenlernen dürfen, wenn sie um Amors Urteil einkommen, als um den ewigen Lobgesang. Diese Naivität sollte man nicht, vom eigenen beschränkten Standpunkt aus einfach Hildegards Denken unterschieben: Man soll im Gegenteil immer berücksichtigen, daß für Hildegard ganz andere, viel höhere Dinge wesentlich sind, das Gemeinte also sehr viel weiter reicht als eine konkrete Interpretation ahnen lassen kann — und deshalb sind derartig naive Deutungen auch so gefährlich, wenn ihre Autoren das Eigentliche zu verstehen gar nicht mehr in der Lage sind. Hildegard hört und sieht in ihren Visionen geistig, nicht körperlich.

Und dies muß auch bedacht werden, wenn man die Formulierungen beachtet, die Hildegard zum Lobgesang der Engel macht, die Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 94 f., aus dem *Liber vitae meritorum*, I, V, 15, CCCM 90, ed. A. Carlevaris zitiert: Die Engel singen die guten Taten der Menschen, *nec horis, nec momentis a laudibus cessat*, scil. *multitudo angelorum, sed in eis frequenter sonat*,

gewesen sein. Sie hört in der Formulierung auch nicht direkt die himmlische Liturgie bzw. deren Lobgesänge, sondern sieht und erlebt ein — symbolisches! — Bild davon, also auch, wenn man es unbedingt ganz korrekt formulieren soll, ein *Hörbild*, und zwar nicht durch sinnliche Wahrnehmung, sondern durch Verstehen im Innersten. Davon daß man hier irgendeinen Bezug zur Praxis des liturgischen Singens auf der Erde sehen könnte oder sollte, ist jedenfalls — abgesehen von den natürlichen Verbindungen, wie dem Abbildcharakter der irdischen Liturgie von der himmlischen (wovon an dieser Textstelle allerdings nichts explizit gesagt wird) — nichts zu sehen. Hildegard bewegt sich hier in dem Bereich von Visionen, die geradezu natürlich sind, dem Kontakt, wie auch immer im Wunder für den Menschen Hildegard erfahrbar gemacht, mit dem Lobgesang der *Himmelsbürger*, mit dem also, was auch der hl. Dunstan bei seiner Entrückung erlebt hat — allerdings mit einem gewissen Unterschied zu Hildegard, als die Entrückung ge-

---

*nec in his finem facit.* Damit spricht Hildegard nicht eine spezifisch zum besonders schönen Gesang werdende Umwandlung von guten Taten in Musik an, sondern daß die guten Taten Ewigkeit besitzen, nämlich als Teil des Lobes Gottes durch den Menschen: Die guten Taten sind (auch, d. h. in ihrem ewigkeitsbezogenen Sinn, nicht als Taten von Menschen unter Menschen) Lobgesang, und damit ewig; zur Musik sagt die Stelle nichts. Auch hier wird doch deutlich, daß Hildegard keine Musikschriftstellerin ist.

Dies gilt auch für die anderen von Maria Tabaglio zitierten Stellen, die Stühlmeyer offenbar vollständig entgangen sind, z. B. S. 95, wo es um das Bild des Menschen als Instrument geht, *in orationibus illius in celum cithara resono ... in organo canto ...*, was nicht die Kompositionen Hildegards betrifft, sondern ihren Lebenswandel einschließlich aller ihrer Werke und Taten. Die Werke des Hl. Geistes sind so unzählbar in den Menschen, und *in citharis totius gaudii exultant, ita quod etiam in sono tam mirabili ac in sono tam inenarrabili resonant, quod eum humanum cor nec capere, nec intelligere kann, Liber vitae meritorum, II, XXXV, 90.* Natürlich sind damit nicht „unendlich“ schöne Melodien gemeint, nicht einmal der *iubilus* des schönsten Alleluia, sondern die Schönheit der zahllosen Taten des Heiligen Geistes im Menschengeschlecht. Zeugnisse für Musik als Objekt von Hildegards Denken sind solche Stellen nicht, sie sind Zeugnis für eine allegorische Sprache, die viel Wichtigeres behandelt will, als ausgerechnet musikalische Sachverhalte ausdrücken: Die Fülle des Lobgesangs, einschließlich aller guten Taten von Menschen, wird traditionell, vorgegeben z. B. vom 150. Psalm, durch die Fülle des Instrumentenkatalogs aufgerufen, ohne daß es hierbei etwa auch nur auf die Spezifik eines bestimmten Instruments ankäme — und Allegorie, die auf das spezifische Instrument bezogen ist, kennt Hildegard auch; aber eben nicht an der zitierten Stelle, die eben keine Aussage zu Musik sein kann.

Daß die *bona* bzw. *sancta opera* als solche natürlich menschlicher Natur sind, sagt Hildegard in einer ebenfalls von Maria Tabaglio (vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 98) gesammelten Stelle aus dem *Liber vitae meritorum, V, LXXVII, 257*, als Teil des Lobes Gottes sind dieselben Taten aber Teil des ewigen Gotteslobes, des Gesetzes der Engel, *in citharis et in symphoniis ac in omnibus vocibus laudum sonare ...*; damit ist nicht etwa eine Dichotomie gemeint, die einmal das konkrete liturgische Singen als *englischen Teil* des Menschen, seine Werke aber als *menschlichen Teil* sehen würde, sondern eine Zweiheit der Werke des Menschen; eine Allegorie, die wieder mit Musik spezifisch nichts zu tun hat. Es trifft nicht zu, daß *ancora la musica ed il canto tornano ricchi di forze e di significato nella visione ...*, ib., S. 98, wenn man hier das Wort *la musica ed il canto* auf den konkreten liturgischen Lobgesang beziehen wollte, dazu sagt Hildegard an der Stelle nichts, sie denkt auch hier viel allgemeiner.

schah, war Dunstan als, allerdings besonders frommer und darin ausgezeichneten Priester in der Messe tätig; diese Möglichkeit war Hildegard nicht gegeben. Daß darin aber ein wesentlicher Unterschied hinsichtlich des visionär zu Sehenden bzw. ebenso visionär zu Hörenden gelegen haben sollte, wird man nicht behaupten können. Festzuhalten ist also, daß auch Hildegard den Kontakt mit der himmlischen Liturgie und dann unabdingbar auch mit deren klanglichem Ausdruck, dem ewigen Lobgesang, gehabt hat: Außerdem und zusätzlich ist zu beachten, daß für Hildegard, der ewige Lobgesang, in dessen Ewigkeit z. B. gute Taten des Menschen gehören sind, nicht etwa konkret hörbarer liturgischer Gesang gewesen sein kann, sondern geradezu alles, was christlich gut ist; die verschiedenen *musici* bedeuten eben auch die guten Taten — hierin sind die *Vitae* des hl. Dunstan wesentlich naiver.

Nicht klar wird deshalb hier übrigens auch, ob und inwieweit Hildegard von diesem Gesang etwas behalten hat, um es dann in hörbare Melodien umzusetzen; auf solche Fragen geht sie in diesem Zusammenhang nicht ein, wohl aber an anderer Stelle, wobei sie das zentrale Problem ausdrücklich bemerkt: Wie kann ein eigentlich ewiger, d. h. nicht „körperlich“ sinnlicher Klang zu sinnlich hörbaren Melodien werden; daß die folgenden Antiphonen als „Ergebnis“ ihrer Vision gemeint sind, ist aber daher natürlich nicht ausgeschlossen — weshalb diese dann jedoch ganz *nüchtern* sein sollte, muß Geheimnis von Stühlmeyer bleiben, rational nachzuvollziehen ist ihre „Deutung“ jedenfalls nicht, jedenfalls ist die Schilderung, die Stühlmeyer zitiert auf keinen Fall *praxisbezogen*, s. u.: Hildegard reflektiert und erlebt nun doch auf einer etwas höheren Ebene, Visionen zur liturgischen Aufführungspraxis hat sie nicht.

Sie hört die Fülle des himmlischen Lobgesangs, der übrigens von sehr vielen *musici* ausgeführt wird (wobei man sich am grammatischen Genus nicht stören muß, neben den der heutigen Zeit offenbar unverständlichen geschlechtslosen Gattungsbegriffen gibt es auch eine *constructio κατὰ σύνεσιν*; außerdem wäre natürlich zu fragen, ob und inwieweit konkrete Geschlechtsunterschiede für die Existenzen im Himmel von welcher Bedeutung waren, d. h. ob und inwieweit Feministen und Feministinnen im Paradies noch große Aufgaben vorfinden werden).

Die Parallele lautet, *Scivias*, ed. A. Führkötter et A. Carlevaris, *CCCM XLIII*, III, 13, 10., 465, *Unde vides, o homo, lucidissimum aerem candorem gaudii supernorum civium designantem, in quo audis in omnibus praedictis significationibus mirabili modo diversum genus musicorum in laudibus civium supernorum gaudiorum in via veritatis fortiter perseverantium, ac in querelis revocatorum ad laudes eorundem gaudiorum: quoniam, ut aer comprehendit et sustinet ea, quae sub caelo sunt, ita, ut audis in omnibus praemonstratis tibi mirabilibus Dei, suavis et dulcis symphonia sonat in gaudio miracula electorum in superna civitate existentium et in Deo suavi devotione persistentium; ...* Es dürfte auch hier klar sein, daß die Fülle der *cives* seine Entsprechung im *diversum genus musicorum* hat<sup>14</sup>, schließlich dürfte nicht unbekannt

<sup>14</sup>Dies ist eine auch an anderer Stelle auftretende Formulierung, wie man angesichts des vortrefflichen Index der Ausgabe leicht sehen kann, z. B. II, 2, 80: ... *ubi etiam multimodo genere musicorum audivi de ipsa, quam aurora valde rutilans decantari ...*, vgl. ib. 284, oder II, 5, 140: ... *audivi vocem ...: Isti sunt filiae Sion, et cum eis sunt citharae citharoedorum et omne genus musicorum ac vox totius laetitiae et gaudium gaudiorum ...*, (vgl. 3, 13, 29 und ib., 467), wie die *vox laetitiae* und das

sein, daß der Himmel recht verschiedene *genera* von Lobsingenden enthält — das Römische Gradualbuch weist mit seinen Klassen von Heiligen deutlich darauf hin; hinzu kommt, daß die bereits verklärten Heiligen ja nicht in einem Brei entindividualisiert verschwinden. Der Klang dieser Fülle — natürlich findet sich bei Hildegard, kurz danach, auch eine Erklärung des *una voce canere/unanimiter* als von der himmlischen *harmonia* symbolisiert — ist Symbol für die Größe und Vielfalt der Freude im bzw. am Lob Gottes. Und daß diese „Musik“ nicht etwa irdischer Natur ist, hat Hildegard nun wirklich oft genug gesagt, sie hat nicht mehr die Naivität früherer Legendenliteraten, daß eine Teilnahme an der himmlischen Liturgie ganz wie bei einer irdischen möglich wäre (natürlich nur in der Entrückung): Hier handelt es sich nicht um einen natürlichen, hörbaren Klang, sondern um das, was man nur im Innersten seiner Seele hören kann. *Suavis et dulcis* ist diese *symphonia*, was sollte Hildegard auch anderes sagen, zumal die Schönheit überirdisch, nicht sagbar sein muß, will man nicht eben so naiv sein, die himmlische Liturgie nur als sozusagen graduell bessere Version der auf Erden mißverstehen — schon ihre ewige Dauer dürfte Schwierigkeiten für eine solche „Deutung“ bereiten, weil nichts Körperliches ewig sein kann (es sei denn in der Verklärung), also auch, und gerade, nicht musikalischer Klang (vgl. dazu das von Augustin in den *Bekennnissen* Gesagte).

Die Deutung von Stühlmeyer erweist sich somit als mit dem von ihr damit verbundenen Zitat völlig unvereinbar, also als ohne Bezug zum angeführten Zitat und somit als nicht relevant bzw. ganz einfach als falsch oder unzutreffend<sup>15</sup>.

---

*gaudium gaudiorum* ist offensichtlich auch *omne genus musicorum* eine zu den *filiae* hinzutretende weitere Gruppe himmlischer Stände, nämlich die Fülle der himmlischen *harmonia*: Hildegard kennt ja das Wort *instrumentum musicum* o. ä., hätte also keinen Grund, hier auf die Hinzufügung des Wortes zu verzichten, wenn sie das gemeint hätte.

Man findet die Formulierung auch bei der Umschreibung des Geschehens der Geburt bzw. Erlösung, z. B. *Scivias* II, 1, 321: *Qui dum in hereditatem suam pervenerunt, exorta sunt tympana et citharae omnisque cantus musicorum et in innumerabilibus ornamentis, quia homo, qui in perditione iacuerat, in beatitudine erectus mortem per supernam virtutem liberatus evaserat, ...* Hier sind natürlich die *cantus musicorum* gemeint — und die Instrumente bezeichnen in der Katalogfigur nichts als die Fülle und Schönheit des Gesangs, was genau den Deutungen des 150. Psalms entspricht; es geht natürlich nicht um reale Instrumente, so wie sie die Engel in *Engelsmusiken* in der Hand halten, sondern um die *innumerabilia ornamenta*, vgl. dazu Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 88.

Weitere Belege für die „Masse“ an „Musikern“ — und die Anzahl von Heiligen ist ja schon zu ihrer Zeit nicht gerade klein — zitiert Maria Tabaglio, ib., S. 86 f., wobei insbesondere aus *Scivias* I, 6, 107, deutlich wird, daß auch dieser Lobgesang der himmlischen Stände nicht einfach eine, wenn auch *inenarrabilibus sonis* erscheinende „Über“musik ist, sondern auch aus den *opera miraculorum illorum* besteht — man muß also immer die möglichen übertragenen Bedeutungen beachten und nicht einfach naiv Hildegards Hören einer unsagbar schönen, aber „musikalischen“ Musik voraussetzen; vgl. auch ib., S. 89, wo die Fülle der *musici* auch die Jungfräulichkeit ausdrückt.

<sup>15</sup>**Zu Hildegards Nutzung der Himmelsharmonie** Immerhin kann auch Stühlmeyer der Erwähnung der *caelestis symphonia* nicht entgehen, denn die tritt an, nicht gerade sehr vielen, aber doch einigen Stellen im Werk Hildegards ausdrücklich auf, z. B. in der Sequenz auf die hl. Ursula, Lied 14: *Hoc audiunt omnes caeli // et in summa symphonia laudent Agnum Dei, ...*: Hier ist die Himmels-

Trivial ist aber, daß natürlich auch für Hildegard die Himmelsliturgie ihren musikalischen Be-  
 harmonie gemeint, was sicher nicht von dem Gesang der *cives caelestes* differenziert werden soll — man  
 sollte unter Beachtung des Kontexts in anderen Texten Hildegards nicht übersehen, daß auch diese  
*symphonia* nicht einfach als konkreter Klang angesehen werden kann, sondern, wohl wesentlich, die  
 Gesamtheit des die wesentliche Erscheinung des transzendentalen Lebens ausmachenden Lobgesangs.  
 In der Melodie findet sich übrigens eine *Verklammerung*, wie dies Stühlmeyer so originell nennt, d. h.  
 die gleiche Wendung auf den Text *in summa symphonia* mit *ignorantiae nescit quid dicit*, was nicht  
 einmal durch gleiche syntaktische Stellung erklärbar ist, also sicher eine ganz, ganz tiefe semantische,  
 nein theologische *Verklammerung* bedeutet, zumal auch die direkt davor stehende Wendung klare Ver-  
 wandtschaft zeigt, nur, was kann man da wohl theologisch *verklammern* (wenn im Text lange davor  
 nach dem Bekenntnis der Heiligen alle Völker sagen, daß Ursula ihre Verlobung mit Christus nur aus  
 jungfräulicher Unschuld gesagt habe, und darauf folgt: *Et coeperunt ludere cum illa // in magna sym-*  
*phonia ...*, bis das himmlische Zeichen kommt, ist nicht leicht zu verstehen, was gemeint ist; bei der hl.  
 Caecilia, *cantantibus organis*, wäre diese Formulierung verständlich; soll es sich um eine Art „sireni-  
 scher“ Musik handeln, eine Verführung zum weltlichen Leben? dann hätte hier *symphonia* eine negativ  
 weltliche Konnotation — die Übersetzung, ... *mit großem Tonaufwand bei ihr zu spielen ...*, macht das  
 Verstehen übrigens auch nicht gerade leichter als der lateinische Text).

Eine andere Stelle wird auch von Stühlmeyer, ib., S. 16, in ihrer, natürlich, nicht ansatzweise auf  
 Vollständigkeit gerichteten Zitatensammlung zitiert, im Lied 12, dem Hymnus *Ave, generosa*, wo es  
 heißt: *Venter enim tuus gaudium habuit, cum omnis caelestis symphonia de te sonuit, quia, Virgo, Fi-*  
*lium Dei portasti*. Von Stühlmeyer kann man dazu die kaum anders denn als Platitüde zu bezeichnende  
 Wendung lesen: *Das Wahrnehmen der caelestis symphonia als ein das inkarnatorische Geschehen be-*  
*gleitendes Phänomen, das seinen im Nacherleben sich vollziehenden Widerhall im Singen der Kirche*  
*findet, hat ohne Zweifel einen hohen Stellenwert in der Theologie der Musik Hildegards von Bingen.*  
 Zum Beweis, daß irgendetwas *ohne Zweifel* ist, stünde übrigens das Mittel der Suche nach Parallelen  
 zur Verfügung, wo z. B. ist es möglich, ein das *inkarnatorische Geschehen begleitendes Phänomen* lan-  
 ge nach dem *inkarnatorischen Geschehen* zu hören; gemeint ist ja wohl der Gesang der Engel, den  
 die Hirten hören durften; daß das etwa für Hildegard theologisch der wesentliche Grund für Musik in  
 der Liturgie gewesen sein sollte — müßte dann ja nachgewiesen werden; es gibt Bezüge in Hildegards  
 Texten, nur nicht in Stühlmeyers *Meilenstein*.

Was soll hier der *im Nacherleben sich vollziehende Widerhall im Singen der Kirche* sein und was die  
*caelestis symphonia als ein das inkarnatorische Geschehen begleitendes Phänomen*; wenn es sich um  
 den Gesang der Engel handeln sollte, den die Hirten hören durften und konnten, wie später gelegent-  
 lich auch gewisse Heilige, dann dürfte eine derartig „geschwollene“ Ausdrucksweise ja einer gewissen  
 Lächerlichkeit nicht ganz entbehren — nur, Wunder wie die Geburt lassen erwartungsgemäß auch das  
 Wunder eines Miterlebens der himmlischen Liturgie möglich werden, sonst ist die himmlische Liturgie  
 in der oder durch die der Kirche nur als höchstgradig unvollkommene Nachahmung erreichbar, was  
 sollen da derartige Formulierungen eigentlich an Aussage haben? Die Vorstellungen der Relation von  
 himmlischer und irdischer Liturgie sind theologisch zu klar, um derartig vag-schöne Formulierungen  
 als Aussage zur Sache werten lassen zu können (auch Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial*  
*Revelations: Hildegards Theology of Music ...*, S. 83 f., bemerkt, daß es eine solche Relation gibt); daß  
 die himmlische und irdische Liturgie aufeinander bezogen sind, ist bekannt, wenn auch die himmlische  
 Liturgie bzw. hier speziell ihr Klang sicher dem Menschen nur als Wunder und dann seiner Zeitlichkeit  
 angemessen zugänglich sein kann.

standteil hatte; eine Vorstellung, die für sie selbstverständlich sein muß, die jedoch offenbar nicht Von einem im Nacherleben sich vollziehenden Widerhall, und das auch noch *im Singen der Kirche* steht im Text, aber auch den betreffenden Texten zur Relation von himmlischer und irdischer Liturgie nun wirklich nichts, aber auch als adäquate Umschreibung der allgemein bekannten Tatsache der Relation zwischen himmlischer und irdischer Liturgie erscheint Stühlmeyers Wendung ungeeignet, äußerst euphemistisch ausgedrückt, aber auch als reine Formulierung genommen, bleibt die Frage, was man sich bei einer solchen, wohlklingenden Passage eigentlich denken können soll. Denn, was soll hier eigentlich *nachhallen*? Bekannt ist z. B., daß die *caelestis harmonia* dauernd ist, *sine fine canere* ist eine der Leistungen von Engeln, geradezu ein Topos, der nicht unbekannt sein sollte; so spricht Hildegard z. B. im 103. Brief, , ed. van Acker, *CCCM XCI*, 150 davon, wie die *celestis harmonia* über einen wahren Christen singt: *Bene celestis harmonia de homine sic faciente Deo cantat illum laudans, eo quod cinerosus homo Deum tantum diligit, quod propter eum se ipsum ex toto contemnens, sibi non parcat et a peccati opere se coerceat* (auch da dürfte kaum die *celestis harmonia* aus dem betreffenden *homo* herausingen); das Gemeinte ist offensichtlich eine Repräsentation der guten Tat in der *caelestis harmonia*, was nicht leicht zu konkretisieren ist, schon weil diese *harmonia* kein sinnlich wahrnehmbarer Klang ist, die *viva vox animae* ist nicht die des „sinnlichen“ Körpers: Daß ein Mensch teilhat am *caeleste*, sagt sie zu Anfang dieses Briefes, 9, er ist aber auch *terrestris*; je mehr er sich von Letzterem lösen kann, desto mehr liebt er Gott; sein körperliches Singen ist aber von dem der Seele grundsätzlich verschieden — darum geht es Hildegard (die doch nicht so naiv ist, wie gewisse ihrer DeuterInnen). Dies aber muß dann Teil der *caelestis harmonia* sein, die solche Befreiung vom *terrestre*, konkret das *contemnere se ipsum ex toto*, leistet — singen dies nun die Engel in ihrem Gotteslob oder ist so christliches Tun selbst Teil der *caelestis harmonia*, des entsprechenden Teils des Menschen, könnte man fragen, d. h. wie konkret hier diese *caelestis harmonia* zu verstehen ist, als Ausdruck einer Art Harmonie christlicher Tat, nämlich als Teil der — christlichen — Weltenharmonie, oder wirklich als Teil des Lobgesangs der Engel, was für Hildegard wohl gar nicht unterschieden ist. Der Lobgesang ist die Harmonie aller christlichen, guten Taten und Werke, die damit das zeitliche — sozusagen die gute Tat des Menschen — in das ewige Lob einbeziehen; mit konkreter Musik, auch nur hinsichtlich eines Blicks auf die liturgische Musik hat das nichts zu tun (wenn Hildegard, im gleichen Brief davor davon spricht, daß sie die Visionen ganz in ihrer Seele findet, *tantum in anima mea*, dann kann sich die *caelestis harmonia* auch in der Seele äußern — nur muß ihr „klanglicher“ Teil ja dann auch zu notierbarer, also konkreter, d. h. hier sinnlich wahrnehmbarer, mit den Ohren hörbarer Musik werden, was deshalb keineswegs ein trivialer Akt ist! Hildegard ist eben nicht mehr so naiv). Von musikbezogener Relevanz ist offensichtlich nicht zu sprechen.

Im noch näher zu betrachtenden Brief Guiberts, *Epist. XVIII*, 200 seq., ist davon die Rede, daß Hildegard zur Vision *avocata* wird, durch eine, *nobis inestimabilis symphonialis armonia*, also doch wohl durch Entrückung zur Teilhabe an der himmlischen Harmonie — die hier nur von der Qualität her als *symphonialis* bezeichnet wird, die dann auch die sein dürfte, die erklingt über die guten Taten von wirklich christlichen Menschen. Damit ist aber doch wohl die *caelestis harmonia* gemeint, die Hildegard gelegentlich, aber nicht mit den *auribus corporis* hört. Daß diese *caelestis harmonia* also dauernd ist, identisch mit dem *sine fine canere* der Himmelsbürger, ist also höchst wahrscheinlich — und auch nicht überraschend. Auf die weitreichende symbolische oder allegorische Bedeutung der *symphonia* bei Hildegard macht Maria Tabaglio immer wieder aufmerksam, in schön gesetzter Rede wie z. B. vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 81 f.

Abgesehen davon ist festzustellen, daß die von Stühlmeyer hier zitierte Übersetzung auch hier wie-



direkt als Grund für ihr eigenes Schaffen gesehen wird: Lieder und Melodien aus der himmlischen gewisse Schwierigkeiten bereitet: *omnis caelestis symphonia de te sonuit* übersetzt Adelgundis Führkötter mit *da aus dir alle Symphonie des Himmels tönte, denn du ... trugst Gottes Sohn; omnis caelestis symphonia tönt*, und das auch noch zum *gaudium* des *venter tuus*, irgendwie aus diesem *venter*, eine Art musikalischer Selbstunterhaltung? Dies erscheint als wirklich seltsames, um nicht zu sagen sonderbares Bild: Aus dem Leib der Jungfrau tönt die gesamte himmlische Musik, an der sich eben dieser Leib freuen kann. Vielleicht wäre es doch einfacher, man versteht *de te* ganz konkret und denkt einmal daran, wie die Geburt stattgefunden hat, was die Hirten gehört haben, nämlich die Musik der himmlischen Heerscharen, die man damals, als die Ewigkeit in die Zeit und natürlich auch an den bestimmten Ort kam, auch ganz leiblich hören konnte, als nämlich die himmlische Liturgie zum Lob auch Mariens, für alle hörbar, also auch auf Erden, gesungen wurde. Dann verliert Hildegards Formulierung alle Sonderbarkeit und wird zu einer schönen Beschreibung dessen, was bei der Geburt sozusagen an himmlischer Klanglichkeit geschah — wobei immer zu beachten ist, daß Hildegard mit ihrer Formulierung auch meint, daß die Geburt selbst Teil der himmlischen Harmonie ist, also Teil dessen, was dann durch Hildegard, als Teil des Wunders (!), auch zu konkreter Musik werden kann, nämlich als klingliches Zeugnis dieser allgemeinen Harmonie der christlichen Welt, die auch den Jubel der Engel und anderen himmlischen Bürger (und Bürgerinnen?) einschließt. Und tatsächlich ist das ja auch bemerkenswert, daß da, in diesem Zeitpunkt, die himmlischen, ewigen Lobgesänge Maria ehrten, einen sterblichen Menschen. Auch insofern wird verständlich, daß eine Teilnahme Hildegards an diesem himmlischen Lobgesang auch nur als Betrachterin gewisse Schwierigkeiten aufweist — er kann ja nur in der Seele „vernommen“ werden, nicht mit den Ohren —, die mit *mirabili modo* umschrieben sein können: Das „Hören“, nicht mit den Ohren, sondern in und mit der Seele, ist das Wunder (wie auch die Möglichkeit, dieses Wunder, zeitlich, wieder mitzuteilen); daß das Geschehen insgesamt, aber auch in seinen betreffenden „Begleitumständen“ ein Wunder darstellt, wird wohl niemand negieren können. Wenn also die Formulierung von Stühlmeyer neben Trivialitäten auch hier keinen spezifischen Bezug zu der von ihr zitierten Stelle aufweist, klingt sie doch wirklich schön, und das, ohne irgendeinen wirklich erkennbaren, gar spezifischen Inhalt aufzuweisen; auch für Stühlmeyers theologische, nach dem Titel ihres Werkes zu erwartende besondere, fachübergreifende theologische Kompetenz scheint diese Formulierung kein Zeugnis ablegen zu können.

Beachtenswert erscheint allerdings, worauf Stühlmeyer nicht hinweist, daß in dem gleichen Lied nochmals das Wort *symphonia* verwendet wird, sicher, wie Stühlmeyer so anschaulich schreibt, *ib.*, S. 16: *Auch in ihren Kompositionen verwendet sie symphonia an mehreren thematisch zentralen Stellen*, wobei man sich natürlich fragt, was, z. B. in dem zitierten Lied *text* denn die dann ja auch notwendigen *thematisch peripheren Stellen* sein könnten. *Hier* wird man ja doch wohl sagen können, daß die *symphonia* nicht die thematisch zentrale Stelle besetzt; auch hier also wieder nur schöne Formulierungen ohne Bezug zur Realität.

Das zweite Auftreten des Wortes in diesem Lied ist auch in Hinblick auf Stühlmeyers Entdeckung einer theologischen Kompositionsweise von Hildegard von großem Interesse, findet man im Text doch eine Art litaneiartige Parallelität zwischen einigen Strophen, was allerdings in der Übersetzung nicht so klar wird: Die ersten vier Strophen des „Hymnus“ — von einem klaren Gattungsbewußtsein kann man bei Hildegard nicht sprechen, wenn auch im Hymnus durchgehende poetische Form fehlt — qualifizieren Maria, die letzten drei sind dagegen durch das jeweils die erste Zeile bestimmende Wort *gaudium* ausgezeichnet; zunächst geht es dabei, angemessen, um das *gaudium* von Maria: *Venter enim tuus gaudium habuit, cum omnis caelestis symphonia de te sonuit* (zur Fehl-, nein Uninterpretation durch

schen Liturgie direkt mitgenommen zu haben, scheint sie nie zu behaupten (auf die Passage im Cecilia Panti s. u., 4.1.3.2 auf Seite 956)— es steht nicht da: *ex te*, und die Qualifikation von Christus als *omnis caelestis symphonia* wäre erst noch nachzuweisen bzw. in Hinblick auf die betreffende Ausdruckstradition plausibel zu machen (asugeschlossen ist dies nicht, nur stellt nach Hildegard die *caelestis harmonia* sozusagen die Gesamtheit aller guten Taten und Werke, „verewigt“ im Gesang der engel, die Heiligen und anderen himmlischen Stände dar) — ... *Viscera tua gaudium habuerunt, sicut gramen super quod ros cadit, ... o Mater omnis gaudii*. So lauten die Anfänge der beiden Strophen, die das aufrufen, was Maria empfinden konnte, nämlich *gaudium* und zwar in der ganzen Fülle dessen, was als *gaudium* auftreten kann; nämlich „dann“ für alle: Mit dem letzten Vers der zuletzt partiell zitierten Strophe wird nämlich ein neues Thema aufgegriffen, mit dem gleichen Begriff, nicht die Freude Mariens, sondern die Freude, die durch Maria gekommen ist, um damit sinnvoll und eindrucksvoll zu der, auch aus den liturgischen Dichtungen von St. Martial geläufigen (Verf. verwendet diesen Begriff als zusammenfassende Bezeichnung) kohortativen Wendung des liturgischen Liedes zu gelangen: *Nunc omnis Ecclesia in gaudio rutilat ac in symphoniam sonet propter dulcissimam Virginem ...* Damit wird für einmal wirklich und konkret der Bezug zur aktuellen liturgischen Feier hergestellt, wie es in den westfränkischen Sequenzen geradezu zwangsläufig geschieht, bei Hildegard, wie übrigens auch bei Notker, dagegen nicht sehr häufig begegnet — dem übersinnlichen Lobgesang folgt sozusagen der irdisch sinnliche der Kirche, wenn man nicht diese auch als abstrakte Größe bewerten will, die eine Stelle unter den *cives caelestes* besitzt.

Man findet einen solchen Bezug etwa in der Wiederholung des *ora pro nobis* in Lied 4, oder auch in der Bitte *Nunc gaude et laetare et nos debiles dignare a mala consuetudine liberare ...* in Lied 10, wo man auch Reime findet, die musikalisch keine Konsequenz haben. Die nicht selten schematische kohortative Wendung der westfränkischen Sequenzen wird also wie bei Notker vermieden, kann aber, wie angesprochen sehr wohl auftreten, z. B. auch in der allgemeinen Wendung, daß *elementa susceperunt gaudia vitae ... caelo rutilante et in laudibus sonant te* in Lied 8, oder auch zum Schluß von Lied 19, *O ignis mit Unde laus tibi sit, qui es sonus laudis et gaudium vitae, spes et honor fortissimus ...*, wobei das Epitheton des Hl. Geistes, *sonus laudis* zu sein, natürlich mit der kohortativen Wendung korreliert, allerdings auch deutlich macht, wie allegorisch allgemein Hildegard das Wort *sonus* verwenden kann — der Hl. Geist ist sozusagen der Träger des ewigen Lobes, zu dem ja eben auch gute Werke des Menschen werden können (zu kohortativen Wendungen vgl. auch den Schluß von Lied 72), der „Chor“ alles Guten ist die *symphonia caelestis*, in Ewigkeit „erklingend“, nicht mit Ohren des Körpers hörbar, aber, durch das Wunder, das an Hildegard getan wurde, hörbar gemacht. *Symphonia* bedeutet also bei Hildegard einmal, übergeordnet und ewig, die Harmonie des Guten, zum anderen kann das Wort aber auch den liturgischen Gesang, das zeitliche „Klingen“ der Kirche bedeuten — nur, angesichts etwa der Forderungen nach einem mit dem Gesang übereinstimmenden Leben bei Augustin und anderen Vätern, könnte Hildegard hiermit auch die Gesamtheit des Guten meinen, das die Kirche in ihrem Feiern tut, also auch die guten Werke der Kirche!

Was nun hinsichtlich der These einer theologischen Kompositionsweise Hildegards nach Stühlmeyer und anderen Forschern anbelangt, so bietet die Vertonung dieser Strophen erhebliche Probleme: Das — jedenfalls nach Stühlmeyer — so eindeutig an (angeblich) *thematisch zentraler*, vor allem aber in formal jeweils gleicher Stellung auftretende gleiche Wort *gaudium* erfährt in jeder Strophe eine ganz andere Melodieführung, unvergleichbar bis auf den Umstand, daß Melodie mit Tönen gestaltet wird. Auch die nun zweimal auftretende Bezeichnung *symphonia* hält Hildegard auch nicht ansatzweise für musikalisch gleichartig vertonenswert. Was soll man daraus schließen, wenn man Wörter, oder wenn es

betreffenden Brief von Guibertus wird noch eingegangen); ein deutlicher Hinweis, daß hier eine Naivität wie in den angesprochenen Stellen nicht (mehr) möglich gewesen zu sein scheint. Daß Hildegard einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden Traditionen der Himmelsharmonie, *elementa susceperunt gaudia vitae ... caelo rutilante et in laudibus sonant te* in Lied 8, wie in der Anm. zitiert, und der Musik der *cives caelestes* machte, obwohl ersichtlich die Spuren beider Traditionen geläufig sind, ist kaum auszumachen: Die *caelestia organa*, die in Lied 13 *concinunt* und die *caelestis harmonia*, in die die *Salvatric* die *membra Filii* sammeln soll, zu Ende des gleichen Liedes, ein theologisch sicher nicht ganz leicht zu verstehendes Bild, wenn man es nicht sehr einfach interpretiert, lassen sich sicher nicht als unterschieden gemeint verstehen. Die Wendung der *organa caelestia* lassen sich dabei recht einfach auf die Traditionen beziehen, z. B. der vierundzwanzig Ältesten, und sind natürlich allegorisch wie allgemein zu verstehen, also nicht zu spezifizieren, gar in dem absonderlichen Sinne eines Hinweises auf instrumentale Ausführung der Lieder Hildegards auch noch innerhalb der Liturgie; wenn Hildegards das sicher auch noch als ursprünglich griechisch bewußte Wort *organa* anstelle des vom Begriff der *musica instrumentalis* geläufigen Ausdrucks *instrumenta* gebraucht, hat dies Gründe in der Sprache

---

nicht so ganz paßt, wenigstens Sätze, die vergleichbare melodische Wendungen bzw. Formeln erhalten, an anderer Stelle als theologisch wie jeweils auch immer *verklammert* oder sonst etwas ansehen will? Aber vielleicht könnte man ja auch schließen: Textlich ist die Parallelität so ausgeprägt, daß sie unverkennbar ist, also wird folglich die musikalische Form dezidiert verschieden gestaltet, um wenigstens in der Musik, ja was eigentlich, auszudrücken. Offensichtlich keine einfache Frage, aber vielleicht geht es so: Hier macht der Text die Parallelität so klar, daß die Musik auf eine Beachtung dieser textlichen *Verklammerung* einfach verzichten kann, nur, warum verzichtet sie? Aber, vielleicht läßt sich die offenbar sehr weiblich geprägte These doch noch wenigstens ansatzweise retten: Die *symphonia caelestis* wird auf hoher Lage, ganz so hoch wie die *castitas tua in*, gesungen, wo dem theologisch sicher besonders wichtigen Wort *et* der höchste Ton zugeordnet ist, dagegen aber ist die *symphonia*, in der das *gaudium ecclesiae* seinen Ausdruck findet ganz tief gehalten, wenn auch nicht so tief, wie Hildegard dann das Wort *Mariam* im letzten Vers vertont — sicher ein Zeichen dafür, daß sich Maria hier so tief herabläßt? Aber klar ist das ja bei *symphonia*, die im Himmel ist ja weit oben, theologisch wie aktuell, die auf Erden aber tief, genauso tief, ja sogar motivisch *verklammert* wie im Vers davor der Text *ut in te factum est*, tatsächlich, da besteht doch eine deutliche musikalische Parallelität, wo man sie gar nicht erwartet hätte; eine deutliche Aufforderung, nun auch nach der theologischen *Verklammerung* zu suchen, die *ut in te factum est* mit *ac in symphonia sonet verklammern* könnte — was zu entdecken und dann durchzuführen Stühlmeyer gerade hier dem Leser überläßt, der rational denkend lieber darauf verzichtet.

Denn man könnte natürlich auch die entsprechende Deutungsthese anzweifeln und zuerst einmal die Frage stellen, ob und inwiefern motivische Wiederholungen, die man ja auch als Formelwiederholungen bezeichnen kann, wenn man nicht so genau weiß, wie Formeln im Gregorianischen Choral funktionieren, wirklich in der Stühlmeyerschen Art gedeutet werden können, worauf unten noch kurz einzugehen ist. Klar ist aber, daß die angesprochene theologische *Verklammerung* hier noch ein Desiderat ist — oder gar nicht besteht. Ebenso klar ist, daß das von Stühlmeyer so schön formulierte *Nachhallen* des Klangs der himmlischen Liturgie in der der Kirche gerade in der Musik Hildegards nicht gerade deutliche Spuren hinterlassen hat.

des 150. Psalms, verweist aber, wie auch der Inhalt aller bisher erwähnten Stellen nicht auf spezifische musiktheoretische oder musikalische Kenntnisse Hildegards — an keiner Stelle ist für ihre Formulierungen und Aussagen eine derartige Kenntnis notwendig vorauszusetzen; dies gilt auch für die im Folgenden noch zu betrachtenden Belege.

Wesentlich ist aber nun, und zwar im Rahmen der Visionstradition, wie Hildegard und Zeitgenossen das Wunder ihrer, nach menschlichen Maßstäben eben von vornherein nicht zu erwartenden Begabung auch zum Singen konkret versteht; die Inspirationstopik, die der christlichen Dichtungstradition eigen ist, verwendet Hildegard offenbar nicht, wohl weil sie ihr nicht begegnet ist, die literarische Kenntnis etwa des *rigare* durch den himmlischen Jordan o. ä. fehlt, wie sicher auch jede Kenntnis von Juvenecus oder Prudentius.

Zunächst steht Hildegard ganz in der Tradition der durch göttliches Wunder, also nicht etwa teuflische Vorspiegelung, in einem dazu nach menschlichen Maßstäben höchstgradig ungeeigneten „Gefäß“ bewirkten Fähigkeiten<sup>16</sup>, wie (geistlich) Dichten, Komponieren, Visionen erfahren

<sup>16</sup>M. Fuhrmann macht in seinem Beitrag *Melos amoris: Die Musik der Mystik, MusikTheorie* 23, 2008, S. 23 ff., S. 28, auf die *Vita Beatae Oigniacensis* von Jacob von Vitry, *Acta Sanctorum* Iun. IV, 1707, S. 662 f., aufmerksam, worin vergleichbare, plötzlich erlangte Fähigkeiten gerühmt werden: ... *Deus ... implevit cor ejus exultatione et labia ejus modulatione. Incepit enim alta voce & clara cantare, nec cessavit spatio trium dierum et noctium Deum laudare, gratias agere dulcissimam cantilenam de Deo, de sanctis Angelis, de beata virgine ... rithmice dulci modulatione contexere: Nec deliberabat an sententias innoceret, nec morabatur, ut inventas rithmice disponeret, sed velut ante se scriberentur, dabat ei Dominus in illa hora quid loqueretur ... Unus autem de Seraphim, ut videbatur ei, ... inspiratur eidem carmen absque ulla difficultate ...*

Bemerkenswert ist einmal, daß sie gleichsam *sine fine canit*, zum anderen, daß sie die gesanglich vorgebrachten Texte *rithmice* erfindet, und das auch noch ohne je zu zögern: Sie muß nicht längere Zeit überlegen, ihr kommen die Verse im Augenblick. Dieser Umstand wird immer wieder angeführt, z. B. zu Ende dieser Schilderung ... *et haec omnia rithmice et lingua Romana protulit*. Sie singt also, vergleichbar Hildegard (mit der sie auch in der neuartigen Auslegung von Stellen der Hl. Schrift übereinstimmt) nicht Gregorianischen Choral, sondern, für Jacob von Vitry offenbar ganz selbstverständlich *rithmice*, also gibt Gott ihr poetische Texte ein. Damit trägt die „Sängerin“ (kurz vor ihrem Tode, als ihr diese Gabe verliehen war) offenbar Sequenzen der Form *Stabat mater* vor, als rhythmische Dichtung; die Nichterwähnung des Gregorianischen Gesangs jedenfalls ist bemerkenswert, weil damit auch für den Bischof Dichtung liturgisch gleichberechtigt zu sein scheint. Daß sie metrische Texte gedichtet hätte, ist kaum anzunehmen, die „Normalform“ solcher liturgischer Dichtung war rhythmisch. Dabei ist zu bemerken, daß der Bischof in der Formulierung *primo autem summo & supremo tono Antiphonam suam inchoavit a sancta videlicet Trinitate ...* eine konkrete Gregorianische Gattung anführt: Wird hier *Antiphona* für den gesamten Gesang angeführt, oder handelt es sich um rhythmisch geformte Antiphonen? Ob man so konkret interpretieren kann, daß der *summus et supremus tonus* als 7. Ton zu deuten wäre, muß offenbleiben; undenkbar ist eine solche Vorstellung nicht, wenn man an neugedichtete Reimoffizien denkt.

Natürlich trägt diese „Komplizierung“, daß sie ganz neue und zudem auch noch poetisch geformte Liedtexte singt, erheblich zur Vergrößerung des Wunders bei (wenn sie „nur“ Gregorianik gesungen hätte, wäre das kaum ein Wunder). Wichtig ist auch, daß ihre nach drei Tagen unaufhörlichen Singens

dürfen etc. Daß sie immer wieder den Mangel an Kenntnissen insbesondere hinsichtlich der musikalischen Fähigkeiten angibt, die notwendig sind, um Melodien notieren zu können, ist wie gezeigt unabdingbare Bedingung des an ihr getanen göttlichen Wunders! Das schließt übrigens auch ein, daß sie von der Lehre der Tonarten kaum eine tiefergehende Ahnung gehabt haben dürfte, denn, was Stühlmeyer unbeachtet läßt, die Tonarten werden von der mittelalterlichen Musiktheorie abstrakt als Skalenausschnitte definiert — und wer, der das Tonsystem nicht verstanden hat, sollte dazu auch nur eine Meinung haben können? Alle Versuche, tiefer- oder tiefst sinnige Bedeutungen einer angeblich bewußten, gar theologisch inspirierten Tonartenwahl Hildegards aufzustellen, stehen damit von vornherein auf recht unsicherem Boden.

In der *Vita*, ed. M. Klaes, CCCM CXXVI, II, 2, *prima visio*, S. 24, 88, findet man die klare Aussage, die hier im notwendig zu beachtenden Gesamtkontext zitiert wird: *In eadem visione scripta prophetarum, evangeliorum et aliorum sanctorum et quorundam phylosorum sine ulla humana doctrina intellexi ac quedam ex illis exposui, cum vix noticiam litterarum haberem, sicut indocta mulier me docuerat. Sed et cantum cum melodia*<sup>17</sup> *in laudem Dei et sanctorum*

---

rauh gewordene Kehle durch einen Engel so schnell geheilt wird, daß sie vor ihrem Tod noch fast einen ganzen Tag unaufhörlich singen kann — die Unzulänglichkeit des körperlichen Lobgesangs in Relation zur Ewigkeit der Liturgie des Himmels, in die sie eingehen wird, wird Teil des Wunders, denn niemand kann vier Tage und Nächte ununterbrochen singen; der heilende Engel gleicht sozusagen den Hiatt, der aus ihrer noch bestehenden Körperlichkeit resultiert, aus.

Andererseits macht dieses Wundern einen zentralen Unterschied zu Hildegard deutlich, abgesehen von einer gewissen Naivität: Die hier angeführte Heilige kann konkret singen, sehr lange Zeit, als Vorwegnahme des ewigen Lobgesangs, etc., sie singt sinnlich und körperlich, für jeden hörbar, das Wunder betrifft konkrete Gesangkunst. Bei Hildegard ist die Vision (oder eigentlich „Audition“) auch des Lobgesangs gerade körperlich nicht wahrnehmbar, sondern ausschließlich in ihrer Seele als Erleben der Seele, nicht des Körpers. Damit besteht für Hildegard das wirkliche Wunder auch in der ihr gegebenen Fähigkeit, dieses Erleben der Seele, nicht nur in Worten, sondern auch in Melodien wiedergeben zu können, nicht irgendwie als konkreter *Nachhall*, sondern als Wunder der Überwindung des Gegensatzes zwischen dem Ewigen, das die Seele als Vision erahnen kann, und dem Zeitlichen. Hildegard hat sozusagen die eigentlichen Fragen solcher Visionen in einer erstaunlichen Klarheit verstanden: Die Relation ewigen Lobgesangs zu „irdischem“, durch die Ohren des Körpers hörbarem Gesang ist nicht die eines „nur“ ewigen und besonders schönen Klingens zu endlichem, vor allem wesentlich weniger schönem Tönen.

<sup>17</sup>Es ist trivial, daß Hildegard wie ihre Zeit Dichtung und Melodie differenzieren kann — daß so etwas für die Zeit nicht möglich gewesen sein sollte, behaupten höchstens moderne Deuter, denen die literarischen Aussagen ebenso unbekannt und damit irrelevant bleiben wie auch die musikalischen Quellen und der Umstand, daß diese ja wohl in ihren von der Zeit als wesentlich verstandenen Formfaktoren notiert werden; betont wird hier der Umstand, daß Hildegard in beiden Bereichen schöpferische Fähigkeiten besitzt bzw. adäquat formuliert, daß ihr gelegentlich, aber häufig genug von Gott solche Fähigkeiten gegeben werden, weshalb die von Stühlmeyer verwendete Übersetzung, *Lieder und Melodien* dem Gemeinten nicht gerade widerspricht, aber doch wohl etwas zu frei mit dem Text umgeht, so daß wieder eine Unklarheit resultiert, vgl. *ib.*, S. 45, wo das Ganze nochmals wiederholt wird. Daß es dann auch *cantus sine melodia* geben kann, sollte man beachten, vgl. auch Williman, l. c., S. 27. Es gib ja auch

*absque doctrina ullius hominis protuli et cantavi, et numquam vel neumam vel cantum aliquam didicissem.*

Genau wie Beda bei der Darstellung des Wunders, das Caedmon zu Dichtung und Gesang befähigt hat, wird betont, daß Hildegard von keiner menschlichen (auch das ist nicht unwichtig!) Wissenschaft der Musik gelernt oder erfahren hat, daß sie weder die Neumenschrift, wie man in dieser Zeit *neuma* wohl interpretieren muß<sup>18</sup>, noch (liturgische) Gesangkunst jemals gelernt hat, nämlich von Menschen — hier handelt es sich um die spezielle Fähigkeit des *cantor*, eine generelle Fähigkeit zum Singen ist damit natürlich ebensowenig ausgeschlossen, wie ein gewisser Unterricht im Psalmodieren, wenn auch, s. u., Anm. 19, die zu Anfang der *Vita* gebrauchte Wendung *instruens in psalterio decachordo iubilare* nicht notwendig die entsprechende Gesangkunst bedeuten muß, sondern allgemein Psalmenverstehen, Lesen und auch Singen — nur eben nicht auf der Ebene der Gregorianischen Gattungen und deren fachmännischer Vortragsweise. Es dürfte klar sein, was eine solche Aussage für die Glaubwürdigkeit Hildegards bedeuten würde, wenn sie Unkenntnis nur vortäuschen würde! Die Absurdität der Heranziehung des „Bescheidenheitstopos“ gerade an dieser Stelle dürfte, wenn auch sicher nicht für einige DeuterInnen, unübersehbar sein.

Daß Hildegard im zuletzt zitierten Text alle relevanten Bezeichnungen jeweils doppelt formuliert, *cantum cum melodia, protuli et cantavi, neuma vel cantus* ist im ersten Fall sinnvoll, entspricht dem Gemeinten. Im zweiten Fall, *protuli et cantavi* wird man kaum von einer klaren Unterscheidung sei es zwischen gedichteten Texten und Musik oder zwischen Komposition und Vortrag sprechen können, zumal die exordialtopische Tradition hier der Vagheit im Ausdruck von Dichten als Singen und Vortragen in einem Wort, *Singen* und Entsprechungen, wegen terminologische Klarheit von vornherein nicht erwarten läßt. Bei *neuma vel cantus* wird man *cantus* nicht notwendig in einem strengen Sinne — und es liegt eine gewisse Ungeschicklichkeit vor, das Wort zum zweiten Mal zu verwenden, offenbar in anderer Bedeutung — entweder als Text(form) oder als Melodiegestalt o. ä. interpretieren können, denn Hildegard will hier nichts anderes sagen, als daß sie keinen Fachunterricht in der *ars musica*, so wie sie die Bezeichnung verwendet, erhalten hat, also beherrscht sie mit Sicherheit weder die Notation, aber auch keine anderen Grundlagen, die sicher auch korrekten Vortrag einschließen — sie hat genau das nicht gelernt, was Guido seinen „Kleinen“ beigebracht hat, und was sicher Lehrstoff für begabte Kleriker, wohl nicht für jeden Kleriker, erst recht nicht für Frauen, allgemeines Bildungsgut, war, weshalb Hildegards Beteuerung ihrer Unwissenheit auch überzeugen kann (jedenfalls denjenigen, der vom Inhalt mittelalterlicher Musiktheorie wenigstens ansatzweise Kenntnisse besitzt)<sup>19</sup>.

---

Melodien ohne Liedtexte, selbst in der Liturgie.

<sup>18</sup>Auch dieser etwas auffällige Wortgebrauch — nicht *neumae* — könnte darauf hinweisen, daß Hildegard natürlich wußte, daß es Neumenschrift gibt, sie aber selbst nicht anwenden konnte, sie unterscheidet sprachlich nicht zwischen den Bestandteilen und dem Ganzen.

<sup>19</sup>In der *Vita* liest man vom Biographen, ed. M. Klaes, *CCCM CXXVI*, I, 1, S. 6, 17: *Juttha, que illam sub humilitatis et innocentis veste diligenter instituerat et carminibus tantum Daviticis instruens in psalterio decachordo iubilare premonstrat. Ceterum preter psalmorum simplicem notitiam nulla*

Genau dieses Merkmal ist auch für die Schilderung Bedas wesentlich. Es handelt sich um ein zentrales Motiv überhaupt der Sinnhaftigkeit des Wunders; nun mag man an Wundern zweifeln, wie etwa, und zunächst mit Recht, der Priester beim Wunder des Spielmanns von Roc Amadour, Hildegard wie auch Caedmon haben aber tatsächlich *gesungen*, haben, für alle erkennbar, Lieder geschaffen, und, was ebenfalls beide Darstellungen verbindet, auch gesungen, d. h. die für Lieder notwendigen Melodien geschaffen (Caedmon natürlich nur „*oral*“, d. h. er hat „nur“ gesungen; hier gibt es einen echten Fortschritt, Hildegard weiß, daß es eine Notenschrift gibt, das kann man wissen, ohne diese zu beherrschen).

Daß diese Fähigkeit für musikalisch, durch (menschliche) Lehrer unterrichtete *magistri cantus* nicht gerade ein signifikantes Wunder ausmachen würde, dürfte jedermann, ob zur Zeit von Caedmon oder Hildegards oder sonstwann bewußt gewesen sein — und wäre es auch heute noch.

Natürlich bedeutet diese Übereinstimmung nicht, daß Hildegard oder ihr „Sekretär“ Bedas Text gelesen haben müßten, das ist höchst unwahrscheinlich, sie bedeutet aber, daß in beiden Fällen inhaltlich völlige Gleichheit in Bezug auf dieses Merkmal wirksam ist; es handelt sich wie gesagt um ein unverzichtbares Charakteristikum der betreffenden Art von Wunder (wozu man übrigens auch, und zwar in Hildegards eigener *humilitas* hinzunehmen muß, daß dieses Wunder im Fall von Hildegard eine Frau betroffen hat — Gott kann seine Wunder im „kleinsten“ Menschen tun; dies sollte man auch als Feminist oder Feministin der Beachtung für wert halten, zumal wenn Hildegard dies explizit formuliert). Wenn Hildegard an dieser Stelle nicht die Wahrheit gesagt hätte, müßte man sie der bewußten Täuschung zeihen, ein ersichtlich ungeheuerlicher Vorwurf.

Die Wichtigkeit gerade dieser Aussage wird ja nicht nur einmal formuliert, vgl. oben 4.1.2 auf Seite 881 und Anm. 19 auf der vorherigen Seite, Hildegards gesamte Bildung bestand aber, und zwar trotzdem, nur in einer einfachen Unterweisung der Psalmen, was vielleicht, aber nicht sicher auch die einfache Psalmodie einschloß, wohl gestaltmäßig, nicht aber den gesamten Rahmen der Kirchentöne beinhaltet haben dürfte; denn wie sollte dies jemand verstehen, der nicht die Noten lesen kann? Was wäre denn, wenn diese „Ungelehrtheit“ in Wirklichkeit nicht bestanden hätte? Das Wunder, daß ein betreffend völlig ungelehrter Mensch, ein dezidiert unfähiger Mensch, von Gott doch die Fähigkeit zum Singen und Sagen erhalten hätte, wäre

---

*litteratorie vel musice artis ab homine percipit doctrinam, quamvis eius extent scripta non pauca ...*, wobei das *diligenter* das *tantum carminibus Daviticis* einschließt. Das Ganze könnte man ja als fromme Legende zur Steigerung des Effekts, *non ab homine*, sondern eben nur von Gott, abtun wollen — wenn ausschließlich diese spätere Quelle so formulierte; angesichts Hildegards wohl eigener Angabe, aber auch der klaren Aussage in Guiberti Brief müßte man zur Behauptung der Unwahrheit doch etwas Passenderes einsetzen als den, dann noch völlig mißverstandenen, hier abwegigen *Bescheidenheitstopos*, so ein Rest von Bildung, die auch der modernen *pauperculae feminea forma* zugänglich ist — denn das Buch von Curtius wirklich gelesen und sich um Verstehen des Gesagten bemüht zu haben, dürfte für moderne (musik)wissenschaftliche Frauen(aus)bildung doch wohl etwas zuviel gefordert sein, was das Lesen der Ergebnisse für einen männlichen Leser nicht immer ganz einfach sein läßt.

Makulatur, denn literarisch Gebildete können dichten, musikalisch Gebildete können *singen*; wenn Guido Melodien komponiert, liegt kein Wunder vor. Das kann sozusagen jeder der so gebildet ist — an Hildegard wie an Caedmon, dessen Name von Hildegard sicher nicht bekannt war, aber zeigt sich, für alle sicht- bzw. hörbar, das Wunder Gottes, der den *vir Dei* oder die *femina Dei* ohne jede menschliche Beihilfe mit jeder Fähigkeit versehen kann, hier naturgemäß der für die Kirche und die Christenheit wesentlichen Fähigkeit eben des Singens und Sagens — wenn Gott will, braucht es zu solcher Fähigkeit keiner menschlichen Unterweisung.

Eine Relativierung der so klaren Aussagen Hildegards zu ihrer musikalischen „Unbildung“ würde also einen so eklatanten Widerspruch zum Wunder der Existenz der betreffenden Fähigkeit in ihr herbeiführen, daß Hildegard eben ein Wunder nur vorgetäuscht haben würde — und das auch noch unter der strengen Beobachtung vieler ausgebildeter *doctores*, wie Beda formuliert (nein, natürlich nicht in Bezug zu Hildegard, aber für die hierin identische Situation). An Hildegards klarer Aussage zu zweifeln ist somit ausgeschlossen, man muß ihr hier sozusagen buchstäblich glauben, denn die gegenteilige Annahme, auch nur das Zugeständnis einiger betreffender, in normaler, also sozusagen menschlicher Weise erlernter Fähigkeiten würde dem Sinn der Existenz Hildegards als Dichterin und Sängerin grundsätzlich widersprechen, also noch viel weiter gehen als sie „nur“ des Betrugs, und dann auch noch des ausgesprochenen Betruges zu zeihen. Nein, man muß Hildegard hier absolutes Vertrauen entgegen bringen, hier gibt es keine andere Möglichkeit. Vor allem wäre die Deutung als *Bescheidenheitstopos* nur ein Ausweis völligen Unverständnisses der eigentlichen Natur von Hildegards Liedern und ihres ganzen literarischen Werks, ja von der Funktion Gottes in der entsprechenden Existenz Hildegards, ja ein Zeichen einer theologischen Inkompetenz, die schon Erstaunen erregen müßte: *Der Bescheidenheitstopos Hildegards könnte also von ihr verwendet worden sein, um sich möglicher Kritik mit Hinweis auf ihre visionäre Begabung zu entziehen*, ib., S. 45. Man muß sich hier wirklich fragen, wie Stühlmeyer die hl. Hildegard einschätzt: Sie ist von der Gabe Gottes überzeugt, betont, daß sie ihre entsprechende, vom menschlichen Standpunkt aus unverständliche *Begabung* ohne jede menschliche Unterweisung erlangt hat — und soll sich *möglicher Kritik ... entziehen* wollen; einer *Kritik*, die sie direkt als Kritik an Gott ansehen müßte? Hildegard, die an ihre, schließlich durch die betreffende Produktivität ja objektivierte Fähigkeit glaubt und glauben muß, soll den Wunsch oder das Bedürfnis gehabt haben, sich *möglicher Kritik entziehen* zu müssen?

Die so eingängige Formulierung Stühlmeyers wird also unglaublich, wenn man die Implikation bedenkt: Um *sich möglicher Kritik ... zu entziehen* — *Kritik*, daß ihre Liedmelodien etwa tonal „falsch“ seien? —, schwindelt sie halt ein bisschen, verleugnet ihre, (nur) nach Stühlmeyer eben doch bestehenden, spezifisch musikalischen (Vor-)Kenntnisse und macht sich damit einer so ungeheuerlichen Lüge schuldig, indem sie, was nach ihrer Aussage Gabe und Wunder, also ein Zeichen der Fähigkeit und Gnade Gottes ist, nur so darstellt, obwohl sie genau weiß, daß sie entsprechende Kenntnisse besitzt. Was müßte dies für Hildegards Gewissen, für ihre Aufrichtigkeit gegenüber Gott bedeuten, der ja genau wissen muß, daß das mit ihrer Unkenntnis ja nicht so ganz stimmt, sondern gelogen ist! Man wird diese Ungeheuerlichkeit ja wohl nicht



weiter ausbreiten müssen, um zu erkennen, welche Gedankenlosigkeit in der so unpassenden Anwendung des Bescheidenheitstopos durch Stühlmeyer liegt. Als Entschuldigung (?) könnte dabei höchstens die Annahme dienen, daß Stühlmeyer nicht so ganz genau weiß, was es mit diesem Topos so eigentlich auf sich hat und sich auch nicht bewußt ist, was ihre so unbekümmert daher kommende Formulierung eigentlich impliziert.

Und warum sollte man die so eindeutige und wesentliche Aussage zum Fehlen von spezifisch literarischen und vor allem musikalischen Vorkenntnissen Hildegards denn eigentlich bezweifeln? Wenn Caedmon in der von Beda geschilderten Art inhaltlich wie formal, d. h. kunstmäßig wunderbare Lieder *singen* konnte, warum sollte das Hildegard nicht auch vermocht haben<sup>20</sup> — und zwar ohne die, nach menschlichem Maßstab unabdingbaren bildungsmäßigen Voraussetzungen? Daß es tatsächlich eine nicht triviale „Antwort“ auf diese rhetorische Frage geben kann, folgt aus der Interpretationskunst von Stühlmeyer, die das folgende Zitat, *ib.*, S. 32 (aus dem bekannten Brief *ad praelatos Moguntinenses, epist. XXIII*, worin Hildegard, wie noch näher zu betrachten, s. u., 4.1.3.1 auf Seite 950, eine Art Abriß der musikalischen Kunst seit dem Sündenfall vorträgt) in einer Weise erklärt, die bemerkenswert ist, wobei der „Druckfehler“ bzw. die Version *in cunctis digitorum* geradezu ungeheuerlichen Unsinn darstellt (die *prophetæ* waren die ersten Erfinder von Instrumenten bzw. Hilfsmitteln zum Zweck eines auch irdischen Lobgesangs, s. u.):

*Quos, videlicet sanctos prophetas, studiosi et sapientes imitati humana et ipsi arte nonnulla organorum genera invenerunt, ut secundum delectationem anime cantare possent, et qui cantabant, in cunctis (so die Fassung von Stühlmeyer (!), natürlich lautet der Text: in iuncturis) digitorum, que flexionibus inclinantur, adaptaverunt, ut et recolentes Adam digito Dei, qui Spiritus Sanctus est, formatum, in cuius voce sonus omnis harmonie et totius musice artis, antequam delinqueret, suavitas erat.*

Daß in Adams Stimme — die man vor dem Sündenfall auch nicht „wörtlich“ interpretieren darf! — vor dem Sündenfall alles an Klang der Harmonie (oder der Klang der gesamten Harmonie) und die Süßigkeit der ganzen *ars musica* war, ergibt sich daraus, daß Adam als Teil der Himmelsharmonie, darin den Engeln ähnlich, natürlich insgesamt Teil hat an dieser Harmonie (die aber wieder, wie Hildegard ausdrücklich bemerkt, nur durch „Ohren“ der Seele, nicht etwa durch die „körperlichen“ Ohren gehört werden kann<sup>21</sup>, was im Brief Wiberts auch übernommen

<sup>20</sup>Zumal sie sich, übrigens im Gegensatz zu Caedmon, zu korrekten rhythmischen und erst recht metrischen Versbildungen nicht imstande sieht.

<sup>21</sup>„Unhörbare Musik“ als literarischer Topos Im Gegensatz zu neueren Deutern und Deuterinnen war K. May der grundsätzliche Abstand bewußt: ... *Das geöffnete Tor des verlorenen Paradieses! Hätten wir nicht sterbliche, sondern unsterbliche Augen, so würden wir die Heerscharen der Engel sehen! Und hätten wir nicht ein sterbliches, sondern ein unsterbliches Gehör, so würden wir jetzt die Stimme des Obersten dieser Heerscharen vernehmen, die über den ganzen Erdkreis schallt: Ist Friede auf Erden? ...*, *Ardistan*, Bamberg 1967 nach der Ausgabe von 1907 ff., S. 314 (zitiert in der Hoffnung, daß dieser Text nicht zu sehr verballhornt ist): Die romantische Auffassung von Musik ist zwar wesentlich von Augustinischen Traditionen bestimmt, aber doch in Hinblick z. B. auf die Bedeutung genialer

wird — auch Hildegard macht nicht konkret klar, wie eigentlich die Umsetzung von innerlich „Gehörten“ in hörbare Melodien zu denken wäre — auch dies dürfte ein Wesensmerkmal des Wunders sein, das an ihr und in ihr getan wurde). Insofern als die *ars musica* menschliche „Erfindung“ ist, muß auch ihre Schönheit schon in Adam sozusagen a priori enthalten sein — dies dürfte als Deutung sinnvoller sein als nur die Annahme einer doppelten Aufrufung überhaupt der Schönheit der *harmonia*, ausgedrückt durch die ihr als Prinzip und sinnliche Erscheinung wesentlich zuzuordnende *Musik*. *Sonus* darf man auch hier nicht naiv mit „hörbarem“ Klang gleichsetzen, denn erfaßt wird damit die Gesamtheit des Lobgesangs, der die Harmonie der Welt der *cives caelestes* ist<sup>22</sup>.

Werke und ihrer transzendenten Aussagefähigkeit davon wesentlich unterschieden.

Finden kann man die Unhörbarkeit der himmlischen Musik auch bei Uhland in den Gedichten *Sterbeklänge*, z. B. *Was wecken aus dem Schlummer mich Für süße Klänge doch? ... „Ich höre nichts, ich sehe nichts. O schlummre fort so lind! Man bringt dir keine Ständchen jetzt, Du armes krankes Kind!“ // Es ist nicht irdische Musik, Was mich so freudig macht; Mich rufen Engel mit Gesang. O Mutter, gute Nacht!* Hier ist es klar die christliche Verheißung, die dem sterbenden Kind das schon hören läßt, was auf Erden unhörbar ist. Die Nähe zu Schilderungen des Sterbens von Heiligen in mittelalterlichen Legenden ist deutlich; die Unhörbarkeit für die „Umstehenden“ ist da allerdings nicht immer gegeben, oft genug können auch diese Anteil an der Offenbarung der himmlischen Chöre im Empfang des Sterbenden haben und die Gesänge hören (im zweiten Lied wird der Topos verwandt, daß der Musiker eine so herrliche Musik vortragen kann, wie er sie selbst nie hervorbringen würde, sozusagen nur durch die himmlische Inspiration, die sich hier im allerdings realen Klang offenbart: *Hier* ist die Vorstellung von der Fähigkeit real klingender Musik, Ausdruck des Überirdischen zu werden, wirksam, ein deutlicher Gegensatz zum ersten Lied).

Den Topos kennt auch Andersen, wenn er im Märchen von der *kleinen Seejungfrau* die Luftgeister singen läßt: *Ihre Stimme war wie Sphärenklang, und so geistig, daß kein menschliches Ohr sie vernehmen, wie auch kein irdisches Auge diese himmlischen Wesen erblicken konnte. ... „Zu wem komme ich?“ fragte sie, und ihre Stimme klang wie die der anderen Wesen, so geistig, daß keine irdische Musik sie wiedergeben kann.* Für moderne Deuter scheint dieser Topos nicht mehr vorstellbar zu sein. Vielleicht könnte man auch an die Weise denken, mit der Grünewald versucht, die Überirdischkeit der Engelsmusik darzustellen; die Parallele zu Raffaels Lösung des Problems ist bekannt.

Zu beachten wäre vielleicht noch der Umstand, daß Hildegard die andere Tradition einer (für Menschen) nicht hörbaren Musik nicht zu kennen scheint: Die Musik der Sphären ist seit ihrem Aufkommen mit dem Problem verbunden, daß niemand sie hören kann, was ebenfalls L. Uhland in *Liebesklagen, Der Student*, zur Verdeutlichung benutzt: *... Klagt' in mannifachen Weisen Meiner Liebe Quald und Drang, Bis zuletzt vom hohen Gitter Süße Antwort niederklang. // Solches Spiel mit Wort und Tönen Trieben wir ein halbes Jahr, Und auch dies war nur vergönnet, Weil halb taub der Vormund war. // Hub er gleich sich oft vom Lager Schlaflos, eifersüchtig bang, Blieben ihm doch unsre Stimmen Ungehört wie Sphärenklang. // ...* Das Fehlen einer Allusion an diese Tradition ja auch einer sozusagen transzendenten Musik bei Hildegard kann trivialerweise zumindest nicht als Beleg dafür genommen werden, daß sie musiktheoretische Kenntnisse gehabt haben könnte.

<sup>22</sup>*Sonitus bei Hildegard* Daß Hildegard auch *sonitus* in so übertragener Weise kennt, ist notwendig zu beachten, wenn man ihre Aussagen verstehen will: Es geht durchweg nicht um nur den hörbaren Klang, ihre „Hörvisionen“ sind nur in der Seele „hörbar“ und da immer Ausdruck sozusagen der Lo-

Auch hier wird wie bereits erwähnt, nicht das „einfache“ Wort *instrumentum* verwandt; daß Hildegard eine Ahnung, aber keine konkreten Kenntnisse, von einer Beziehung zwischen *Instrument* und Musiktheorie hat, deren übliche Bezeichnung, *ars musica* sie ja auch nicht in der üblichen Weise verwendet, ergibt sich aus dem Verweis, daß die Erfinder der Instrumente *studiosi et sapientes* waren — denn daß der Erfinder eines für die weltliche Musik charakteristischen Instruments so bezeichnet werden könnte, wird man wohl kaum erwarten können. Daraus ergibt sich, daß Hildegard an konkrete Instrumente, also gespielte Musikinstrumente ihrer Zeit gar nicht denken kann, denn die Abwertung des *Spielmanns* aus liturgischer Wertung von Musik hätte auch sie nicht einfach übersehen können, zumal sie deren Stellung ja, natürlich, kennt, wie das von Maria Tabaglio angeführte Zitat aus *Liber vitae meritorum* klarmacht, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 95; es geht um die bösen Geister, die, I, V, 46, 31: *celestem symphoniam deludere*

bestätigt die *cives caelestes*, also letztlich der gesamten gläubigen Welt der himmlischen Stände. Dies wird auch deutlich, wenn man ihre Formulierung der *ratio* als *velut sonitus animae* beachtet — ein *sonus*, der sich nicht im Klang, sondern *in intellectu et in voluntate* äußert! —, *Scivias*, I, 4, 708: *Sed in intellectu et in voluntate ratio velut sonitus animae ostenditur, quae quodque opus sive Dei sive hominis sit, profert. Sonitus enim verbum in altum tollit ...*, (712): ... *Ita et anima sonitum rationis et in auditu et in intellectu hominum emittit, quatenus vires ipsius intellegantur et ut quoque opus ad perfectum ducatur.* ... Die *ratio* als Wesen der Seele — hier klar Augustinisch (vgl. u., Anm. 62 auf Seite 972) gedacht (was Maria Tabaglio, s. 4.1.1 auf Seite 861, S. 50 etwas zu sehr unbeachtet läßt, wenn sie als Kennzeichen Hildegardschen Denkens formuliert: *L'anima in effetti non è la ragione, ma la possiede, è una delle forze che tramite suo operano nel corpo dell'uomo, che lo rendono uomo e non bestia, degno dell'amore e dell'ira di Dio*, eine sicher sehr neuartige Erkenntnis: Vielleicht sollte man doch einmal Augustin zur Kenntnis nehmen, der übrigens auch etwas zur Natur des *corpus* bei der Verklärung gesagt hat) — kann, und muß, geäußert werden, damit ihre Potenzen erkannt werden können. Dies geschieht durch Hören und Verstehen; in gleicher Weise formuliert Hildegard übrigens die Art ihres Erlebens der Visionen einschließlich, natürlich, das Erleben von deren *harmonia*, als „Hören“, Verstehen und Wissen, in *uno momento*, vgl. 4.1.2 auf Seite 904.

Es bleibt noch die Frage nach dem Sinn des Satzes *sonitus enim verbum in altum tollit ...*, was in dem Sinne verstanden, daß etwa der konkret sinnliche Klang, sei es durch oder in Musik oder im Sprachvortrag den Sinn des *verbum* nach oben führte, eine absurde Aussage wäre, so daß man *verbum* hier, wie auch an anderer Stelle (aber nicht überall, vgl. die Belege, die Maria Trabaglio, s. 4.1.1 auf Seite 861, S. 60 ff., für das *verbum* als das, was in *ortu mundi* war, zusammengestellt hat), als Repräsentant des Sinnlich-Körperlichen verstehen muß, das eine höhere Bedeutung bekommen kann, durch Verstehen *in intellectu*, vgl. u. 4.1.3.2 auf Seite 955 und 4.1.3.2 auf Seite 980: Mit einer einfachen, konkreten Interpretation der Wörter würde man, wie angedeutet, zu einer absurden Vorstellung gelangen, was Hildegard nicht meinen kann. Alle diese Stellen dürften immer eindringlicher davor warnen, in Hildegards Ausführungen zu *harmonia* u. ä. Hinweise auf Aufführungspraktiken oder ähnliche Nichtigkeiten zu erwarten; Hildegard geht es um sehr viel Größeres — daß auch sie die sinnlich konkrete Musik anspricht und kennt, ist trivial, darauf muß sie eingehen, wenn es z. B. um das Verbot der „lauten“ liturgischen Feier geht; da handelt es sich um die konkrete Musik der Liturgie — nur, geht es auch da Hildegard nicht um diese konkrete Musik, sondern die Gründe, warum das Lob auch *ore* geschehen muß, wie dies genau geschieht, ist deshalb für Hildegard ohne Interesse, die Notwendigkeit der auch sinnlichen Existenz des Lobes ist ihr Thema, nicht dessen Form.

*volunt, et non praevalent. Et ideo per ioculatricem quosdam homines invadunt et eos diversis lusibus in mendacio deludunt, quoniam eos in veritate ludere facere non possunt. Symphonialis namque laus ... finire non potest, quia indeficiens est ...* Man kann hier nicht einmal von einer konkreten Gegenüberstellung des liturgischen *usus musicae* und ihres *abusus* sprechen, Hildegard formuliert hier wieder viel allgemeiner: Die göttliche *symphonia* ist ewig, ewiges *gaudium*, und als solches *indeficiens*, was liturgische Musik nie sein kann, und was natürlich auch konkrete *citharae* niemals können (s. die Zitate von Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 99), weshalb natürlich auch die Instrumente, mit denen die Engel singen, *citharae et psalteria* ebenso wie die *vox* der Engel nur allegorisch, übertragen zu verstehen sein können; daraus Hinweise auf musikalische Kenntnisse oder gar Aussagen Hildegards entnehmen zu wollen, ist inadäquat (daß Stühlmeyer diese Stellen ebensowenig beachtet wie den Beitrag von Maria Tabaglio ist bezeichnend — für einen wissenschaftlichen *Meilenstein*). Es geht also nicht um Konkretes, auch nicht um die Haltung beim Singen in der Liturgie o. ä., sondern darum, daß der *malus spiritus* scheinbare, nämlich nur zeitliche Freuden bieten kann, wahre Freude, Teilhabe an der *symphonia*, ob auch durch konkretes geistliches Singen, ist für Hildegard hier völlig irrelevant, ist nur in der Ewigkeit möglich; es sei wiederholt: Auch hier sagt Hildegard kein Wort über konkrete Musik oder über den *abusus/usus musicae*, sie hat viel allgemeinere Sachverhalte im Sinn. Man wird doch wohl auch nicht erwarten, daß *omnes sonos secretorum mysteriorum et angelicorum agminum* konkrete Töne beinhalten sollte (vgl. Maria Tabaglio, ib., S. 100). Das sollte man beachten!

Ihr Verständnis von *organum* in Bezug auf Musik ist also nicht einfach als konkretes Wissen um Spielweise, Form u. ä., aber auch nicht als Wissen um den Sinn des Begriffs *musica instrumentalis* zu bewerten (das würde Hildegards Absicht völlig widersprechen, sie sagt Anderes aus, viel Allgemeineres) — wo sollte denn eigentlich auch solches Wissen herrühren, wenn sie ausdrücklich bemerkt, daß sie keinen Unterricht in Musik erhalten hat; daß das etwa eine Ausbildung als Fiedlerin nicht ausschließen würde, wird hoffentlich niemand, welchen Geschlechts auch immer, als Behauptung aufstellen. Wie bemerkt, sagt Beda in vergleichbarem Zusammenhang die Nichtvertrautheit auch mit weltlicher musikalischer Praxis bei Caedmon ausdrücklich; denn wo sollte sonst das Wunder liegen?

Wie sollte diese Stelle dann aber auch noch einen Hinweis auf musiktheoretische Kenntnisse Hildegards geben? Bevor auf die tatsächlich wieder einmal höchst überraschende Antwort, die Stühlmeyer gibt, eingegangen wird, ist zunächst der Text selbst zu betrachten, weil auch hier die von Stühlmeyer angewandte Übersetzung gewisse Merkwürdigkeiten aufweist. Gewisse *studiosi et sapientes* haben die Propheten nachgeahmt, und zwar dadurch, daß sie *humana arte* — wohl auch im Gegensatz zur Herkunft der Kunst Hildegards: *humana arte* — viele, d. h. verschiedene Instrumente erfunden haben, um entsprechend der Freude für die Seele singen zu können<sup>23</sup>. Die Aussage erscheint von musiktheoretischem Standard her zunächst

<sup>23</sup>... haben ... einige Musikinstrumente erfunden, um nach Herzenslust singen zu können. ..., dürfte vielleicht doch nicht ganz den Sinn und den Stil des lateinischen Textes treffen; wenn Stühlmeyer solche Übersetzungen verwendet, fällt es nicht gerade leicht, der Qualifikation ausgerechnet einer *Treffsicher-*

seltsam: Daß *instrumenta* erfunden worden sind, *humana arte*, das könnte man — im Sinne der lateinischen Musiktheorie gesehen — auf die *inventores musicae* im allgemeinen und speziell auf nichts anderes als die *musica instrumentalis* beziehen; nicht jedoch im Sinne der *ars musica* als Musiktheorie, denn Hildegard versteht darunter die der eigentlichen Gesangs„kunst“ von Adam und den Engeln nie vergleichbare menschliche Kunst, sozusagen als, unvollkommene, Ersatzkunst, nämlich für die verlorene eigentliche *harmonia*.

Hildegard allerdings besitzt nicht einmal diese *ars musica* im Sinne der von *studiosi et sapientes* erfundenen Hilfsmittel<sup>24</sup> zum Singen, sie kann aber dennoch komponieren. Natürlich könnte Hildegard im Gespräch mit den ihr „verfügbaren“ *sapientes* etwas über die Entwicklung der *ars musica* erfahren haben; nur wäre da doch zu bedenken, daß z. B. Pythagoras, eindeutig ein *inventor musicae*, gelegentlich ja sogar der Erfinder des Monochords, der Regel nach *divino nutu* zu seinen Entdeckungen gelangt ist; daß Pythagoras als Heide nicht die *prophetae* nachgeahmt haben kann, dürfte für die Zeit von Hildegard kaum unbekannt gewesen sein. Davon weiß aber Hildegard offenbar nichts, für sie erscheint der gesamte Apparat, der irgendwie mit der *inventio musicae* topisch verbunden ist, wesentlich als etwas, das *humana arte* erfunden wurden ist, und zwar, um *secundum delectationem animae* singen zu können, was inhaltlich nichts anderes aussagt, als daß „körperliche“ (im Gegensatz zu geistigen) Instrumenten erfunden worden sind, um die Freude der Seele im Gesang ausdrücken zu können; dies entspricht voll der Augustinischen Tradition in Verbindung mit der topischen Erklärung des Auftretens von Instrumenten im AT vornehmlich in den Psalmen, und dürfte auch klar machen, daß Hildegards Begriff des *organum* nicht notwendig auf konkrete Instrumente beschränkt sein muß — natürlich sind ihr Teile der Instrumentenallegorie nicht unbekannt (auch Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music ...*, S. 85, bemerkt diese Kenntnisse Hildegards, weil sie unübersehbar sind).

Auch dies ist ein recht klarer Hinweis auf eine dezidierte Nicht-Kenntnis der Musiktheorie, denn sie versteht hiermit diese Instrumente nicht als Hilfsmittel im Sinne der „klassischen“ lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie, ihre Formulierung stimmt mit dem Verständnis von Guido, Oddo, der *Musica Enchiridis* und anderen gerade nicht überein, wenn sie eben gar nicht weiß — übrigens auch nicht wissen muß, denn sie will ja etwas Allgemeineres sagen, s. u. —, daß und wie Musikinstrumente konkrete Hilfsmittel der Musiktheorie bzw. des Unterrichts sind: Für sie sind die Instrumente Hilfsmittel, übernommen von den Propheten, nicht von Pythagoras, die sicher nur unvollkommen das leisten, was vor dem Sündenfall in Adams

---

heit ihrer Aussagen zu folgen, die im Geleitwort angeführt wird.

<sup>24</sup>Die *digiti* fallen auch unter diese *instrumenta*, weshalb man ihren Wortgebrauch von *instrumentum* vielleicht doch etwas weiter fassen sollte — daß Hildegard dem konkreten Instrument und seiner Verwendung eine positive Wertung, zumal in der Liturgie entgegenbringen könnte, wäre zumindest einer allgemeinen Frage wert. Es ist nicht einmal klar, daß sie hier die Tradition der für den Alten Bund der Einfachheit der Menschen wegen noch notwendigen auch instrumentalen Aufwendigkeit des sinnlichen Lobgesangs einbezogen hat; sie kann von *instrumenta* auch in einem allgemeinen, auch allegorischen Sinne sprechen!

Stimme vollkommen war; eine originelle Deutung des Sündenfalls, aber, wie gesagt, ganz im Rahmen des Verständnisses „körperlichen“ Gesangs in der liturgischen Wertung der Väter. Es ist auch nicht notwendig, anzunehmen, daß sie die musiktheoretische und didaktische Funktion des Musikinstruments etwa im Gespräch mit Fachleuten gelernt haben, oder diese Funktion durch Beobachtung entsprechender Arbeit von Fachleuten, z. B. bei der Notation der von ihr gefundenen Melodien beobachtet haben müsse oder könne. Der Verweis auf die *prophetas* weist gerade daraufhin, daß Hildegard hier gar nicht an die angedeutete musiktheoretische Funktion denkt, ja gar nicht denken kann. Es ist auch auszuschließen, daß in dieser Formulierung etwa ein für nicht spezifische Kenntnisse charakteristisches Wissen um die Existenz von Instrumenten im Alten Bund irgendwie zusammen mit einer Beobachtung der Existenz des Instruments in der Musiktheorie ebenfalls unspezifisch, naiven Ausdruck findet, es geht um den körperlich sinnlichen Ausdruck des Freude der Seele — das Fehlen des Herzensbegriffes in diesem Zusammenhang erscheint eher interpretierensbedürftig.

Setzt man die übliche musiktheoretische Wissenslage voraus, so wird deutlich, daß auch hier eine Kontamination von Vorstellungsbereichen vorliegt bzw. vorliegen würde, die auch nur ansatzweise musiktheoretische Kenntnisse geradezu apodiktisch ausschließen muß: Iubal wäre der der biblischen Tradition entstammende Erfinder der Musik, der aber kein Prophet ist, unter den Propheten hat dagegen nur David mit Gesang und Instrumenten zu tun, exemplarisch im 150. Psalm, nur Instrumente erfunden hat er in dieser Tradition nicht. Schließlich bleibt der Zweck der Erfindung, nicht etwa zur Erkenntnis der *ars musica*, als Hilfsmittel, sondern zur oder bei *delectatio animae*, was mit Augustins *gaudium cordis* zu identifizieren wohl richtig ist. Hildegard hat, vielleicht, von den *inventores musicae* gehört, von deren Bezug zu Instrumenten, kann aber vom eigentlichen Inhalt keine Ahnung gehabt haben, insbesondere nicht, wie die Relation zwischen Propheten und *sapientes* bestimmt werden könnten, was man nämlich musiktheoretisch als Bezug zwischen liturgischer Gesangstradition und Musiktheorie rationalisieren könnte, und die Ausführungen über die *inventores* geben hier ja topische Hinweise — der heidnische Ursprung (Pythagoras) der Musiktheorie, also des Raumes der *studiosi*, war der Musiktheorie natürlich geläufig, Hildegard offenbar nicht. Sie erklärt sich, vielleicht bzw. bestenfalls, die, vielleicht, gehörten, aber inhaltlich nicht verstandenen Hinweise auf Musiktheorie, und das heißt „deren“ Instrumente<sup>25</sup> in ihrer Weise, aus ihrer Erfahrung, und da haben Musik nur als liturgische Praxis, und Instrumente im Rahmen der Psalmen, der liturgischen Tradition des alten Bundes natürlich ihren Platz. Diese Harmonisierung ist für Hildegards Sichtmöglichkeit vernünftig und sinnvoll, als Hinweis auf irgendwelche musiktheoretischen Kenntnisse aber ist diese Formulierung mit Sicherheit nicht zu verstehen, denn sie beweist klar das Gegenteil<sup>26</sup>.

<sup>25</sup>Vielleicht hat sie ja von *instrumenta artificialia* o. ä. etwas gehört.

<sup>26</sup>**Neuestes zur instrumentalen Ausführung oder Begleitung von Hildegards Liedern** Und die Differenzierung zwischen *sonus omnis harmonie et totius artis musicae* am Schluß des Zitats ist ebenfalls kein Hinweis auf Kenntnis der *ars musica*, sondern das Gegenteil.

Hildegard versucht hier mit der typischen Katalogfigur die Gesamtheit der musikalischen Harmonie aufzurufen, die für sie in *harmonia* und *ars musica* geteilt ist, ein Mißverständnis, sozusagen repräsen-

Es bleibt der folgende Satz, daß die, *que cantabant* in den bei Bewegungen gebeugten, tiert in der Wortverwendung von *sonus*, das sich aber leicht aus der Stellung eines Menschen ergibt, der die *ars musica* nur indirekt, sozusagen als für ihn selbst nicht gültige Seite der irdischen Musik ansieht, als für ihn nicht notwendigen und gültigen, und daher auch nicht zugänglichen Bereich der Musik; ein Mensch, der aber sehr wohl singt und Melodien erfindet, und dabei ganz ohne diese *ars musica* auskommen kann — darin liegt ja das göttliche Wunder.

Daß Hildegards Kompositionen von jeder (natürlich irdischen) *ars musica* unabhängig sind, dürfte klar sein, auch ihr selbst — die eigentliche Vollendung auch der *ars musica*, die offensichtlich eben auch nur als zeitliche Entsprechung der höchsten, himmlischen Musik gesehen wird (die wiederum viel mehr als nur Klang umfaßt!), war, notwendiger Weise, Adam vor dem Sündenfall geläufig (Eva nicht? — würde man feministischerseits vielleicht fragen wollen); heute hat man sie nicht mehr, da hat man Hilfsmittel wie eben die, *humana arte* erfundenen, vielen Instrumente, die als Hilfsmittel dienen, ohne daß Hildegard klar sein kann, wie das eigentlich in Hinblick auf die *ars musica* konkret geschehen kann; schon ihre Wortverwendung von *ars musica* ist mit dem der Musiktheorie nicht zu vereinbaren — und es sei nochmals betont, daß für Hildegard diese *instrumenta* eine viel allgemeinere Bedeutung gehabt haben dürften, nämlich die Psalmen selbst einschließen; daß diese *instrumenta* sind, das *gaudium cordis* ausdrücken zu können, muß wohl nicht noch belegt werden. Sicher hat Hildegard den Satz von Hilarius nicht gekannt: *Felix propheta David primus organi in carne Christum hymnis mundo nuntians* (vgl. Bulst, *Hymni Latini antiquissimi LXXV et Psalmi III*, Heidelberg 1956, S. 31), man wird ihre Formulierung aber auch in diesem Sinne lesen dürfen (welch vergangene Zeiten, als die Universität Heidelberg fachlich noch an so etwas interessiert war, wie an alten lateinischen und gar noch christlichen Hymnen! *o tempora, o mores* möchte man rufen, wenn das im Banausenreich überhaupt noch einen Zweck hätte). Auch hierzu findet sich in Morents Beitrag im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* 81, 1997, S. 25 ff, auf S. 39 f., eine für seine Unbekümmertheit, um nicht zu sagen Unbedarftheit im Umgang mit lateinischen Texten des Mittelalters charakteristische, ja vorbildliche Deutung, zumal er den ziemlich umfangreichen Gesamtkontext unbeachtet läßt, der hier insgesamt zitiert und angesprochen werden soll. Morent bezieht sich auf die Stelle des 23. Briefs (85 ff.): *Sed instrumenta musice artis diversa, quibuscum multiplicibus sonis proferentur, hoc respectu composuerunt, ut tam ex formis vel qualitatibus eorundem instrumentorum quam ex sensu verborum, que in eis recitantur, audientis, ... per exteriora admoniti et exercitati, de interioribus erudirentur*. Die *instrumenta musice artis* sind ersichtlich eine typische Wendung, die vielleicht das Wesen der Musiktheorie, der *musica instrumentalis* mit den aus den Psalmen bekannten Instrumenten des Lobgesangs im Alten Bund kontaminieren ohne klare Differenzierung der Bereiche; weil für Hildegard der liturgische Gesang insgesamt *ars musica* ist, ist auch nicht notwendig, daß sie irgendwie konkret an die instrumentalen Hilfsmittel der Theorie denkt. Es geht natürlich nicht um die konkrete Nutzung von Instrumenten innerhalb der Liturgie, sondern um eine Erklärung von deren, abstrakt verstanden, Auftreten in den Texten des Alten Bundes, nämlich den Psalmen; daß damit übrigens die Singstimme als *instrumentum artis musicae* ausgeschlossen sein sollte, müßte man erst einmal beweisen, denn Hildegards Kenntnisse der *instrumenta artis musicae* müssen sich nicht mit dem decken, was unter *musica instrumentalis* verstanden wird, auch *ars musica* muß, wie auch oben angesprochen, nicht die Bedeutung der Musiktheorie besitzen — man muß sich immer bewußt sein, daß Hildegard keine Lügnerin ist, sondern die Wahrheit sagt — warum sollte sie die auch nicht sagen? Wenn Hildegard die *diversa instrumenta* direkt den *verba* gegenüberstellt, wird klar, daß sie an konkrete Instrumentalbegleitung — und wie anders sollte man sich eine angebliche Verwendung von Instrumenten beim liturgischen Gesang vorstellen? — gar nicht denken kann, die *instrumenta diversa*

Gelenken der Finger *adaptaverunt*. Die von Stühlmeyer verwendete Übersetzung lautet, daß umfassen sozusagen die Gesmtheit dessen, was man, liturgisch, als Musik kennen kann, und die Ältesten haben ja Instrumente ebenso, wie sie der 150. Psalm kennt.

Und da nun wendet Hildegard neben Floskeln, wie den vielen Klängen — ein einfaches Beispiel der Füllefigur, die nicht notwendig die Kenntnis der Instrumentenklassifikation etwa Isidors einschließen muß — die traditionelle Erklärung der Ermahnung des eigentlichen, Inneren durch *exteriora* an. Dies ist weder neuartig noch auffällig, schließlich waren nach geradezu topischer Meinung die noch *rudes* des Alten Bundes auf solche Hilfsmittel, auf sinnliche Mittel angewiesen, die Gläubigen des Neuen Bundes aber nicht mehr (höchstens als Hilfsmittel, nun aber im Sinne des korrekten Singens — man vgl. die einschlägigen Passagen der *Scolica enchiridis* —, was aber wieder Hildegard nicht geläufig gewesen sein dürfte) — das ist nur die aus Unwissenheit dessen, was die *musica instrumentalis* eigentlich darstellt, geborene Unklarheit, die Hildegard aber mit dem geläufigen Topos bewältigt. Morent erschließt daraus nicht nur die Mitwirkung von Instrumenten in der *Sonderliturgie* Hildegards, sondern formuliert auch noch: *bei ihr bleibt das Instrument als reales Element jedoch erhalten; gerade durch das aktive Erklängen wird die Möglichkeit eröffnet, die transzendente Dimension, für die das Instrument Abbild ist, zu erahnen. Wenn Instrumente im rechten Sinne eingesetzt werden, intensivieren sie das gesungene Gotteslob*. Man möchte natürlich gerne wissen, was eigentlich der Einsatz von Instrumenten *im rechten Sinne* sein könnte; in der Liturgie, aus der die Väterzeit die Mitwirkung von Instrumenten mit nun wirklich klaren und guten Argumenten ausgeschlossen hatte, eben auch in Hinblick auf den Alten Bund und die da noch *rudes* — natürlich, solche Fragen bleiben Morent fremd, wozu soll man so etwas auch noch beachten?

Daß die *interiora* eine Beziehung zum Transzendenten haben, ist Augustinisches Erbe, auch wenn der Herzensbegriff fehlt, nur was die *transzendente Dimension* der Instrumente eigentlich sein sollte, sagt jedenfalls Hildegard nicht — es dürfte geradezu schwierig sein, in den ja nur als Hilfsmittel erfundenen, *humana arte*, Instrumenten Transzendentes zu sehen (abgesehen davon, daß natürlich jede, auch die *ars* oder *scientia humana* sozusagen einen göttlichen Funken in sich hat); Hildegard ist sich sehr darüber bewußt, im Gegensatz zu eher naiven Vorstellungen von, auch, musikalischen Visionen, daß der himmlische Klang, und der muß ja wohl der transzendente sein, gerade nicht sinnlich erscheinen kann, sondern daß die Hildegard gelingende Umwandlung des Eindrucks von der himmlischen Liturgie in sinnlich faßbare Lieder nichts Selbstverständliches an sich hat. Ehe man also so, wenn auch sicher tief klingend, redet, sollte man die eigentlichen Probleme beachten, zumal Hildegard sie ja explizit macht.

Sie kennt ja auch die Tradition der Instrumentenallegorie, nach ihrer Formulierung sind die *formae vel qualitates* der Instrumente *artis musicae* auf die Allegorien zu beziehen — sie spricht also auch nicht einfach von *dem Instrument*, sondern spricht deren verschiedene *formae* an, die z. B. der Allegorie in reichlichem Ausmaß zugänglich sind.

Hätte Morent den von ihm so partiell zitierten Text nur einmal vollständig gelesen, was man methodisch vor so kühnen Deutungen eigentlich tun sollte, selbst wenn sie auf Grundlagen der Georgiades Schule beruhen —, so hätte er bemerken müssen, daß die Vorstellung von einem konkreten Mitwirken von Instrumenten in der liturgischen Musik doch bis in Hildegards Zeit erhebliche Probleme bietet — wenn natürlich auch nicht für Morent; natürlich nicht: Ab 132 des zitierten Briefes wird deutlich, daß Hildegard natürlich an die Instrumentenallegorie denkt, an die *cithara, que inferius sonat, ad disciplinam corporis*, u. ä., also genau an das, was sich z. B. in den Kommentaren zum 32. Psalm gerne findet, vgl. z. B. Notker der Deutsche, zum *zên-sêitigen psalterio*, oder, natürlich, auch Augustin, z. B. *En. i.*



sie *die Melodie ... an Hand der Fingergelenke* darstellten, was ersichtlich so im Text auch nicht *Ps.* 150, 6. Daran zu denken fällt Morent nicht ein.

Man muß auch diese Stelle aus ihrem Zusammenhang, nicht als spezifische Anleitung zum Gebrauch von Instrumenten *im rechten Sinne*, sondern als Versuch, die literarische Existenz, und zwar in der *ars musica* wie in den Psalmen, von Instrumenten im Sinne der liturgischen Funktion von Musik interpretieren, doch nicht als Hinweis darauf, daß Hildegard ihre Lieder mit Begleitung von Instrumenten habe ausführen lassen wollen, und das auch noch partiell als Ersatz der sakrosankten Melodien des hl. Gregor! Welche Lächerlichkeit wäre es, Hildegards Ausführungen in derart konkreter Beziehung lesen zu wollen, ihr geht es um so viel Höheres, daß für sie derartige Spezialfragen irrelevant sind und deren scheinbare „Lösungen“ nur ein Verkennen ihrer eigentlichen Aussage beim Deuter erweisen. Und notwendig wäre es daher zunächst, wenn man solche Vorstellungen behaupten will, sich um den gesamten Umkreis zu kümmern, hier um die Funktion von Instrumenten in Psalmenkommentaren, Illustrationen dazu etc.

Auch und gerade wenn man dann noch Beziehungen von Hildegard zu Bernhard heranziehen will, sollte man beachten, welchen Wert gerade die Zisterzienser auf die (wenigstens so vorgestellte) Wiederherstellung des Gesangs der Väter gelegt haben — daß Bernhard die Einführung Hildegardscher Gesänge, einschließlich Begleitung durch Instrumente, wie sie im Buch von Seebaß in hinreichender Menge zu sehen sind, statt Gregorianischer gutgeheißen haben könnte, wäre ja eine wohl sensationelle Entdeckung, in Widerspruch zur Choralumformung der Zisterzienser! Oder sollte ausgerechnet die Reform der Zisterzienser die neue Nutzung von Instrumenten im Gottesdienst eingeschlossen haben, vielleicht weil sich die Verantwortlichen so ausdrücklich auf den Zehnsaiter beziehen? Wie sollten bei der Vorstellung einer konkreten Mitwirkung von Instrumenten — wohl noch im Sinne des Grundgegensatzes von Weiblich und Männlich, nein, Vokal und Instrumental? — eigentlich ausgerechnet die *formae et qualitates* der Instrumente, nicht diese selbst eine Rolle spielen? Was wäre das für eine seltsame Beschreibung von konkretem, liturgischem Instrumentengebrauch? Nicht die Melodien, sondern die Qualitäten, was auch immer das genau sein könnte, und die Gestalten der Instrumenten lehre die *interiora* durch *exteriora* — ja, dann muß man Hildegards Musikvorstellung im Sinne der modernen Instrumentation verstehen, Oboen als Ausdruck klagender, pastoraler Inhalte etc.? Trompeten dann, wenn es wirklich laut wird? Dazu noch die Gestalt der Instrumente als Ausdrucksfaktor der Musik? Die Blasinstrumente durch ihre Länge o. ä.? Das aber würde eine konkrete Interpretation von Hildegards Sätzen implizieren. Hildegard denkt nicht an konkrete Instrumente, Hildegard denkt an die Instrumentenallegorie, in der die Formen von Instrumenten bestimmte Bedeutungen haben; diese Allegorie wird nicht explizit von konkreten Instrumenten und deren Klang unterschieden, weil eine solche Unterscheidung für Hildegard nicht relevant ist, ihr als Notwendigkeit gar nicht einfallen kann; man muß den Kontext beachten, in dem es eben um die Instrumentenallegorie geht. die *recht verstandene* Anwendung von Instrumenten in der Liturgie! und das soll Hildegards Gedankengang wiedergeben!

Hildegard sagt nichts über die Arten der Tonerzeugung, was sie von Isidors Einteilung hätte übernehmen können — wenn sie an derartigen Trivialitäten und Niederungen überhaupt ein Interesse hätte haben können; es geht ihr allein darum, daß die Menschen, *humana arte*, sinnliche Hilfsmittel erfunden haben, die gleichzeitig als Träger von Allegorie bestehen; konkret könnte sie höchstens sagen, daß also die klingende Musik ganz im Sinne Augustins Ausdruck der Freude der Seele ist (und zwar den Nächsten zu ermahnen, was Augustin entspricht); nur ob sie so denkt, ist nicht einfach zu beweisen, sie denkt wesentlich höher, allgemeiner.

Die Art der Deutungen Morents kann an dieser Stelle als exemplarisch für eine neue mediävistische

steht, aber doch auch nicht falsch, sondern nur zu konkret ist — glücklicherweise verwendet Stühlmeyer hier, wie auch sonst so oft, nicht den von ihr, seltsamerweise, zitierten lateinischen Text, sondern die Übersetzung!

Hildegard weiß vielleicht irgendetwas von der Praxis der Verwendung der Guidonischen Hand, die ja nun wirklich ein graphisch wie auch im Unterricht gebraucht sehr „sichtbares“ Mittel des Musikunterrichts war. Ihre Abbildung in einem musiktheoretischen Text zu sehen, das war ebenso einfach wie im Musikunterricht — ohne vom genauen Sinn der Veranstaltung auch nur irgendeine Ahnung haben zu müssen. Die Formulierung Hildegards jedenfalls läßt nichts erkennen, das Zeichen für ein tatsächliches inhaltliches Verstehen der Praxis der Hand sein müßte oder könnte — und man muß beachten, daß Hildegards Aussagen von *sapientes* in korrekte lateinische Sprache gebracht worden sein müssen.

Schon die Qualifikation, daß die Gelenke *inflexionibus inclinantur* kann auf die Praxis der Guidonischen Hand nicht bezogen werden, sie stellt eine stilistische Aufwendigkeit ohne Bezug zur Aussage dar, denn auf die Gelenke der Hand wird verwiesen, sie werden dazu nicht *gebeugt*!

Die Aussage, *was sie sangen, haben sie in den Gliedern der Hand angepaßt*, kann ersichtlich keine Auskunft darüber geben, was denn damit inhaltlich oder strukturell, also rational skalisch mit der *Hand* gemeint sein könnte, als den Umstand, daß irgendwie das Gesungene mit den Gliedern der Hand in Zusammenhang steht. Die von der musikalischen Praxis hochgradig überflüssige Erläuterung, was die Gelenke denn tun, „anstatt“ eines Hinweises, was denn nun eigentlich *adaptiert* wird, z. B. die *litterae vel syllabae sonorum* oder irgendetwas dieser Art, denn konkret handelt es sich ja um das Hexachord, ist ein weiterer, deutlicher Beweis, daß Hildegard vom Sinn dieser Sache kein Wissen besitzt, sie weiß, daß es da so etwas gibt, was das

---

Musikwissenschaft gesehen werden, gelenkt von so weit von den zitierten Texten entfernten Vorstellungen, daß eine Beziehung zwischen bezogenem Text und historischer Wirklichkeit nicht mehr besteht — was für ein wissenschaftlicher Fortschritt!

Bemerkenswert ist doch auch, daß Hildegard „das“ Instrument nur in positiver Wertung kennt, nicht etwa negativ, was ja im Mittelalter nicht ganz trivial sein dürfte; denn daß Hildegard den rein körperlichen Menschen, und den betrifft bekanntlich das Tun von *histriones/ioculatrix* (feminin übrigens, s. o., 4.1.2 auf Seite 887) etc., als negativ einschätzt, wird u. a. aus dem hier zitierten 103. Brief ja wohl deutlich genug; also kann man auch nicht einfach von konkreten Instrumenten als von Hildegard Gemeintem sprechen, nur weil man die Georgiadessche Urfahrung von der so grandiosen Dichotomie von *Dem Instrumentalen* und *Dem Vokalen* so verinnerlicht hat, daß sie zum Absoluten schlechthin wird.

Und wo gibt es positive Wertungen des Instruments? Einmal zwangsläufig in den Psalmen, was die Westfränkischen Sequenzen fast bis zum Überdruß ausnutzen, zum anderen aber in der *ars humana*, der Musiktheorie bzw. ihren Hilfsmitteln, die z. B. eingesetzt werden konnten, um Hildegards Melodievisionen notierbar zu machen — und somit ist eben anzunehmen, daß die *instrumenta* als Füllefigur verwandt, nichts anderes aussagen sollen, als die Gesamtheit der liturgischen Musik, mit vielen Wörtern, wie es der Würde des Gegenstands zukommt. Konkrete Hinweise auf Instrumentengebrauch aus solchen Stellen ablesen zu wollen, kann somit nur als Hinweis auf die Kenntnisse des Autors bewertet werden — nur, ist das von allgemeinem Interesse?

sein könnte, bleibt ihr völlig unbekannt — und ist für das, was sie sagen will, auch hochgradig überflüssig; Hildegard schreibt doch nicht über Musiktheorie, sie schreibt über konkrete Fragen „ihrer“ Liturgie in allgemeinen Aussagen: Das Bedürfnis, den Satz etwas auszugestalten, läßt sie die Trivialität der biegsamen Gelenke hinzufügen, musiktheoretisch Konkretes fällt ihr dazu nicht ein — und muß ihr dazu auch gar nicht einfallen, denn es wäre völlig überflüssig, näher, d. h. konkret auf die musikalische Funktion der *Hand* einzugehen; derartiges auch nur suchen zu wollen, bedeutete nicht nur ein völliges Verkennen der eigentlichen Aussage von Hildegard — u. a., wie sich die Menschen durch Gottes Gnade wieder eine Möglichkeit schaffen, etwas von der absoluten Musik der himmlischen Liturgie hervorzubringen, eine Art sinnlicher Abbildung des Eigentlichen<sup>27</sup> —, sondern ein Herabziehen ihrer wesentlichen Aussage auf ein ihr ganz fern liegendes, in Hinblick auf das von ihr Gemeinte niedriges Fachniveau.

Es bleibt schließlich der Vergleich, nun ja nicht mit der Hand oder ihren Gelenken, sondern mit dem *digitus*, der Adam geschaffen hat. Auf einen solchen Vergleich zu kommen, dürfte einem Vertreter des entsprechenden musiktheoretischen Wissens kaum eingefallen sein: Der *Finger*, wenn er in Zusammenhang mit der sog. Guidonischen *Hand* gebraucht wird, dient ja nur der Anzeige, die skalische Struktur besteht allein in der *Hand* bzw. ihren Gelenken. Auch hier verbindet Hildegard Dinge miteinander, die ein musiktheoretisch Gebildeter nicht hätte verbinden können; die Allegorie des die Ton„stellen“ auf der *Hand* aufweisenden *digitus* mit dem Adam schaffenden Finger Gottes erscheint bei dem Versuch einer sachgemäßen Konkretisierung einigermaßen merkwürdig. Hildegard assoziiert nach ihrem Wissen, das hier, es sei betont hier unzureichend ist, wenn man es von musiktheoretischem Wissen her beurteilen will, das aber von ihrer Vorstellung her durchaus sinnvoll erscheinen muß.

Daß Adam vor dem Sündenfall in seiner Stimme — die auch nicht sinnlich konkret zu verstehen ist! — viel mehr besessen hat, als was dann, sozusagen irdisch, *harmonia et musica ars* enthält, erscheint als sinnvolle und theologisch originelle, überlegte, ja auch notwendige Aussage (in der himmlischen *harmonia* ist das alles enthalten, im ewigen Lobgesang ist die gesamte *scientia*, und was hätten Himmelsbewohner anderes zu tun als im Lobgesang zu sein?): Das, was sich die Menschen dann mühselig *humana arte* und natürlich höchst unvollkommen haben erarbeiten müssen, das war vor dem Sündenfall dem Menschen insgesamt natürlich vollständig

<sup>27</sup>Daß in den sinnlichen Erscheinungen Hinweise auf übergeordnete, ewige Ordnungsprinzipien — teilweise — faßbar sind, kann als Topos verstanden werden, zumal sowohl Augustin als auch Boethius in ihren Beiträgen zur Musiktheorie dies explizit sagen; wenn Hildegard entsprechend formuliert, nimmt sie natürlich diesen Topos auf, vgl. Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 36 f. Man wird auch die Vorstellungen zur Relation von Ewigem und Vergänglichem im Menschen bei Hildegard auf Augustin beziehen dürfen, ib., S. 37.; bei der Erörterung der Traditionen des *macro-* bzw. *microcosmos* sollte man vielleicht auch nicht ganz übersehen, was Boethius mit seiner Einteilung der Musik vorgegeben hat, ib., S. 39 f.; daß Cassiodor *considera la musica instrumentalis come la traduzione sensibile della musica naturalis*, ib., S. 46, wäre vielleicht auch einer gewissen Differenzierung bedürftig (auch die Ausführungen von Honorius Augustodiniensis, die Maria Trabaglio ib., S. 43 zitiert, stellen doch nur, auffallend primitiv formalistisch assoziative Ausfüllungen der Vorgaben von Boethius dar).

und in viel größerer Vollkommenheit verfügbar, so ist Adam geschaffen worden, vom *digitus Dei* — womit man übrigens Hildegard nicht unterstellen sollte, daß sie an einen konkreten Finger Gottes dächte. Dies ist ein sinnvoller Gedanke, den zu äußern jedoch keine konkreten, rationalen musiktheoretischen Kenntnisse bedingt, ja eher ein Fehlen spezifischen d. h. inhaltlichen Wissens voraussetzt: Wie angemessen wäre z. B. der Hinweis auf Pythagoras, der nur *Divino nutu* — ansatzweise — das Wissen erlangen konnte, das Adam vor dem Sündenfall trivial besessen haben muß. Daß Adam vor dem Sündenfall als Teil der Seeligen in deren Lobgesang eingestimmt haben muß, erscheint zwangsläufig, wenn man dem Menschengeschlecht überhaupt die entsprechende Fähigkeit zuordnen will; und das zu bestreiten kann ja niemandem einfallen.

Die etwas nähere Betrachtung der Stelle beweist also klar, nicht nur daß die Autorin kein Wissen von irgendwelchen musiktheoretischen Strukturen, daß sie kein Wissen von Musiktheorie gehabt haben kann — und vom Inhalt ihrer Aussage her auch gar nicht haben mußte, sondern auch, daß eine entsprechende Deutungsvoraussetzung ziemlich absurde Züge trägt<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup>Auch hier ist die Deutung von Morent beachtenswert, wenn er zu der entsprechenden Teilaussage des bekannten 23. Briefes bemerkt (warum den Kontext beachten?): *Der Mensch erinnert sich also wie im Traum dieser himmlischen Heimat und Musik und macht sich sehnsüchtig .. auf die Suche nach ihr ...*, und dies zu dem Text *Recolimus, qualiter homo vocem Viventis Spiritus requisivit; Adam perdidit* (durch den Sündenfall) *similitudinem vocis angelice, quam in paradiso habebat*; eine klare Aussage zu einer speziellen Folge der Vertreibung aus dem Paradies; *et* (man beachte die Anfügung *et!*) *in scientia, qua ante peccatum predictus erat, ita obdormivit, sicut homo a somno evigilans de his, que in somnis viderat. ...*, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81, 1997, S. 29. Zunächst ist natürlich die *vox Viventis Spiritus* keine konkret hörbare *vox* oder *Musik*, ja nicht einmal die der himmlischen Liturgie, der *caelestis harmonia* — das sollte man aus dem oben zitierten 103. Brief wissen. Sodann stellt Hildegard in einem Vergleich ganz allgemein fest, daß Adam nicht nur seine ursprüngliche „Stimme“ verloren hat — wie ein Engel singt eben kein Mensch mehr, selbst wenn diese Qualifikation in einigen volkssprachlichen Epen zur Charakterisierung schöner Musik verwandt wird —, sondern auch sein ursprüngliches Wissen in gleicher Weise eingeschlüfert worden ist, wie bei einem Menschen das, was er nach dem Erwachen von einem Traum kaum noch „weiß“, nämlich höchstens verwirrte Ahnungen (so jedenfalls die Meinung von Hildegard, die moderne, pseudowissenschaftliche Traumdeutung offenbar noch nicht kannte, was den wissenschaftlichen Fortschritt seit ihrer Zeit belegen kann). Was er träumt ist ihm nicht mehr klar, sondern er *redditur inscius et incertus*, offenbar also weiß der Mensch sozusagen von sich aus nach dem Sündenfall gar nichts mehr, hat überhaupt keine *scientia*: Hildegard stellt also nichts anderes als den Verlust des eigentlichen, vollkommenen Wissens dar, das Adam besaß, weshalb jede *scientia* des Menschen entsprechend unvollkommen sein muß — der angebliche Erwerb des Wissens über Gut und Böse bedeutet demnach in Wirklichkeit den Verlust des wirklichen Wissens, des Wissens des himmlischen Teils des Menschen, seiner Rationalität. Und *sehnsüchtig suchen*, das ist romantisierende Hinzudeutung, hübsch zu lesen, nur nicht das, was dasteht. Morents Deutung schießt demnach auch hier nicht wenig am Ziel vorbei. Ausgesagt wird nur, daß Adam seine vollkommene entsprechende Fähigkeit verloren hat, wie ein Mensch einen Traum; das Wissen oder Können ist deshalb vage und unvollkommen; immerhin, etwas davon ist immer noch vorhanden, notwendigerweise nicht ganz verloren, wie bei einem Traum, vor allem, weil die Gnade Gottes dafür sorgt, daß dem Menschen doch ein Weg zum Höheren möglich ist, u. a. durch Wissen um die eigene Hinfälligkeit bzw. Beschränktheit.

Und weil dieser Befund mit ihrer eigenen Aussage vollständig kompatibel ist, ist eigentlich nicht zu erkennen, warum und wie man diese Stelle benutzen könnte, auf musiktheoretisches Wissen Hildegards zu schließen. Die Antwort darauf zu geben, gelingt nur Stühlmeier, wenn sie formuliert, ib., S. 32: *Es muss allerdings verwundern, warum sie – wenn sie gänzlich ungelehrt ist – im Brief an die Mainzer Präläten schreibt: ...*, worauf das Zitat der oben genannten Stelle folgt. Stühlmeier interpretiert zudem noch die Aussage dieser Stelle als *recht konkrete Darstellung der Guidonischen Hand*, ib., S. 33. Angesichts des Textes bleibt nur der Schluß, daß Stühlmeier unter *recht konkreter Darstellung der Guidonischen Hand* etwas anderes versteht, als der Sprachgebrauch ihre Formulierung verstehen zu lassen aufgibt. Was in dieser Darstellung *konkret*, ja wohl hinsichtlich des spezifischen musiktheoretischen Wissens, das muß offenbleiben, denn *konkret* ist ausschließlich die Nennung der Gelenke; musiktheoretisch konkret wäre eine Erwähnung der *litterae*, nämlich *ut, re, mi ...* und ihres Bezuges zu den Intervallen. Man kann Stühlmeyers Interpretation also nur akzeptieren, wenn man ihr, wie Hildegard, dezidierte Unkenntnis der Struktur und Funktion der *Guidonischen Hand* unterstellt; sonst ist ihre Behauptung unbegreiflich.

Damit aber nicht genug, Stühlmeier folgert noch tiefergehend, wo sie nochmals auf diese Stelle eingeht, wohl im Sinne des Sprichworts *Doppelt genäht ...*, ib., S. 45: *Sicher ist jedenfalls, dass sie über eine musikalische Grundausbildung, die auch Neumenkenntnis und Dirigiertechniken einschloss, verfügt haben muss. Dies ergibt sich aus ihrem Schreiben an die Mainzer Präläten, in dem sie die Darstellung des Melodieverlaufs als Grundlage einer Allegorie verwendet*, diese erstaunliche Interpretation bestätigt die Vermutung, daß Stühlmeier, wie ihr Doktorvater, von der Natur der *Hand* nichts weiß, vielleicht nicht gerade eine adäquate Voraussetzung, mittelalterliche Texte mit Musikbezug adäquat interpretieren zu können, aber sicher typisch für einen *Meilenstein* neuerer Hildegardforschung. Wie gesagt, im Text steht kein Wort von *Melodieverlauf*; es wird in einer doch höchst inadäquaten — setzt man musiktheoretisches Wissen voraus! — Allegorie „über“ den Finger gesprochen, der Finger ist bei der Darstellung der Tonsilben nicht „erschaffend“; mit dem *Melodieverlauf* hat die Allegorie überhaupt nichts zu tun. Stühlmeier hält es offensichtlich nicht für notwendig, den lateinischen Text zu lesen, sie nutzt nur die Übersetzung. Weshalb Hildegard, und das auch noch in Bezug auf diese Textstelle, von *Dirigiertechneken* etwas gewußt haben müsse, muß das Geheimnis von Stühlmeier

Speziell auf die Liturgie bezogen — was Hildegard an der von Morent zitierten Stelle allerdings gerade nicht tut — bedeutete dies eine individuelle Formulierung der Relation von himmlischer und irdischer Liturgie, speziell des liturgischen Lobgesangs; nur, *auf die Suche* nach dem himmlischen Lobgesang kann sich der Mensch nicht machen, es sei denn, er wird ihm zeitweise durch eine Vision als Gnade geöffnet, und auch dann sicher nicht in der eigentlichen Herrlichkeit, die ihm als Mensch nicht zugänglich ist; nur, auch das speziell sagt Hildegard an der zitierten Textstelle aus dem 23. Brief gerade nicht, sie sagt, daß *Deus vero*, ib., 78, dem Menschen gibt, daß zur Rettung *interiore illuminatione aliqua de scientia illa recuperarent, quam Adam ante prevaricationis sue vindictam habuerat*. Gottes Gnade gibt etwas des alten Wissens zurück — das wäre z. B. mit der abschließenden Aussage der *Musica Enchiridis* zu vereinen, daß Gott gewisse, aber eben keine vollständigen Erkenntnisse erlaubt hat; ein *Topos* also, denn Hildegard hat keine musiktheoretischen Texte gelesen, sie nicht lesen können.

bleiben, im Text steht dies ebensowenig wie darin ein Hinweis auf *Neumenkenntnis* zu finden ist; abgesehen von dem interessanten Problem, was sich Stülmeyer wohl unter *Dirigiertechneken* im Choral vorstellen dürfte. Stülmeyer fährt aber noch fort: *Wie oben erwähnt, nimmt sie dabei den Einsatz der Finger beim Neumendirigat bzw. bei der Darstellung der Melodie durch die Guidonische Hand als Hinweis auf die Erschaffung Adams.* Man darf schon fragen, was denn nun eigentlich gemeint sein soll, *Neumendirigat* oder *Darstellung der Melodie* — wie oben angesprochen, ist, davon abgesehen, die von Stülmeyer offenbar als ganz natürlich angesehene Gleichsetzung des *Fingers* beim *Neumendirigat*, korrekt also bei der Anwendung der *Hand* und der Erschaffung von Adam in Hinblick auf die konkrete musiktheoretische oder didaktische Bedeutung der *Hand* hochgradig merkwürdig; aber wozu soll man sich da, hübsch daherschreibend, weitere Gedanken machen, ja gar die *Hand* einmal kennenzulernen versuchen? Diese Frage muß wohl an den Doktorvater gerichtet werden.

Nimmt man aber einmal, so aus Jux und Tollerei, Stülmeyers so neuartige Deutung ernst, bleibt die Forderung, daß man sich nun aber doch wohl entscheiden muß, meint man nun das *Neumendirigat*, was auch immer das sein soll, oder *die Darstellung der Melodie durch die Guidonische Hand*. Das sind, abgesehen von dem, was sich Stülmeyer unter *Neumendirigat* konkret vorgestellt haben könnte, zwei unvereinbare Dinge: Die *Hand* dient zur Bestimmung der rational skalischen Intervallrelationen einer (unbekannten) Melodie durch den Skalenausschnitt der symmetrischen Sext, was man als Hexachordlehre kennt (und in bestimmten Schulen mit viel Tiefsinn anzufüllen bestrebt ist), die Neumen aber geben die Gliederung der Melodie in die jeweils gemeinten kleinsten melodischen, also sozusagen silbischen Ereigniseinheiten an, was übrigens auch schon im adiastematischen Zustand der Neumen geläufig war, wie oben angesprochen<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup>**Zum Neumendirigat** Und wenn S. Klöckner noch in einem neueren Beitrag zum Feuilleton der *ƒ. A. 3.* die Neumenzeichen von *Winken* ableitet, dürfte dies den Ergebnissen nun nicht gerade mehr neuester Forschung, geschweige denn den Quellen nicht entsprechen: Die Ableitung der Zeichen von dem Wort *neuma* sollte wenigstens das Alter solcher Belege beachten, Aurelian z. B. spricht von *notae*; doch wohl etwas anderes; und daß Aurelians Schrift für die frühe Neumenschrift keine wesentliche Quelle sein sollte, wird man auch nicht behaupten können.

Man sollte auch beachten, daß z. B. Guido den Begriff in seiner musikalischen Gliederungs- und Formlehre einsetzt, *neuma* — ausgerechnet — nicht für den minimalen melischen Teil verwendet, sondern als Gliederungsbegriff, der hierarchisch über der (musikalischen!) *syllaba* steht. Was heißt das? Das heißt, daß Guido, der sicher kein Zeuge für den Ursprung der Neumenschrift sein kann, immerhin keine begriffliche Tradition kennt, die die jeweils elementaren, kleinsten Abschnitte der Musik als *neumae* bezeichnet. Also gerade das, was man als Bezeichnetes der Neumenzeichen annehmen muß, wird von Guido als *syllaba* bezeichnet, ohne allerdings diese musikalische *syllaba* etwa auf die des Textes zu beziehen, es handelt sich, offenbar sehr schwer zu verstehen — weil die Ideologie einer mystischen Einheit von Musik und Sprache in ebenso mystischer Urzeit immer noch gläubige Anhänger kennt — um eine rein musikalische Gliederungslehre. Und in dieser findet man gerade nicht die *neuma* im Sinne des Zeichens für eine Tongruppe, die einer Silbe, oder in Melismen einer Quasisilbe (Jammers) entspricht; gerade diesen Bezug kennt Guido nicht. Und daß diese Terminologie nicht Guidos Privatmarotte darstellen

Stühlmeyer kann also, wie oben vermutet, kein wirkliches Wissen der von ihr angesprochenen dürfte, ergibt sich aus Hucbalds Beschreibung der Tonrepetition, ed. Chartier, S. 140, 7: *Inter confinia quoque partium sive neumarum huiusmodi creberrimus observationis est usus, ut in hoc Ave Maria gratia plena.* ..., wo man dann denn auch Tonrepetitionen zwischen Abschnittsende und Abschnittsanfang finden kann. Und daß auch die *Musica Enchiriadis* etwas umfangreichere melische Abschnitte als *neuma* bezeichnet, dürfte auch nicht so ganz unbekannt sein; oben wird ein Beispiel aus den *Scolica enchiriadis* zitiert, eine *neuma alleluia*; auch noch der Zisterziensische, als *Guido de Caroli loco* oder auch als *Guido Augiensis* bekannte Autor kennt das Wort *neuma* — korrekt flektiert als *neumata* — in der alten Anwendung für die *neumata modorum*: *Ad has autem compositiones discernendas, inventa sunt sua singulis modis neumata*, CS II, S. 170 a, ed. C. Maître, S. 164, 381.

Als Bezeichnung für die elementare intervallisch gemessene Bewegung ist weder bei Guido noch bei Oddo *neuma* geläufig; dafür gibt es das Wort *motus*; das von einem *pes* Bezeichnete, das ist nach Guido ein *motus*, entsprechend das, was von einer *flexa* bezeichnet wird. Daß diese Bezeichnung viel besser zum Sinn der Neumenzeichen paßt ergibt sich daraus, daß ein *motus* die elementare melische Bewegung bezeichnet, die dann durch Ausmaß und Richtung spezifiziert wird (s. auch u., 4.2.3.1 auf Seite 1129). Allerdings ist dann das vom *torculus*, *porrectus* etc. Bezeichnete wieder eine Folge von *motus*; *motus* scheint also wesentlich nur die zweitönigen Neumen zu betreffen!

Daraus folgt jedoch, daß die Bezeichnung *neuma* für das Notenzeichen nicht einfach als ursprünglich, ja gar noch als Erklärung der Herkunft des Zeichens verwendet werden kann, derartig vages Vorgehen dürfte heute nun wirklich nicht mehr möglich sein — nur wie gesagt, das sind keine sehr neuen Erkenntnisse von Forschung, das konnte man schon seit Gerberts Ausgabe der Texte lesen. Man wird also einige Schwierigkeiten haben, wollte man diese Bedeutung mit *νεύω*, *beifällig nicken*, in eine semantische Verbindung bringen wollen; die byzantinische „Theorie“ kennt eine solche Verbindung ja ebenfalls nicht — sollte ein solcher Befund einfach negligibel sein? Jedenfalls dürfte das sozusagen allgemeine Publikum solcher Ausführungen ein Recht auf korrekte Information haben (daß ein gewisser Freiburger Philosoph mit Namen Lohmann und mit absonderlichen musikwissenschaftlichen Ambitionen die abstruse „etymologische“ Beziehung zwischen arabisch — und das noch für die Zeit nach dem griechischen Einfluß! — *naghm*, *Ton*, und *neuma* erfunden hat, kann man auf die Kompetenz Eggebrechtschen Mittelalterwissens zurückführen, aber nicht ernstnehmen; Näheres zu diesem Unfug s. Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*. S. 287 ff., Anm. 173).

Daß man aber die Verwendung griechischer musikbezogener Begriffe zunächst auf eventuellen byzantinischen Einfluß, wenigstens hinsichtlich des Wortes, befragen sollte, dürfte methodisches Allgemeinut sein. Auch mit dem byzantinischen *πνεύμα* hat man Schwierigkeiten, denn das steht in Opposition zu *σῶμα* und hat als Bezeichnetes den Gegensatz einer skalisch unmittelbaren und einer „springenden“ elementaren Bewegung (jeder Richtung). Es bleibt also nur die Annahme, unterstützt durch die Existenz anderer griechischer, spezifisch die Ausführung von Musik betreffender Termini, wie *quilisma*, bei Fulgentius, daß *πνεύμα* vielleicht ursprünglich, in spezifisch musikalischem Sinne die unter einem Atemzug ausgeführte bzw. ausführbare melodische „Strecke“ als Bezeichnetes gehabt haben könnte. Damit soll aber nur auf die Möglichkeit einer Erklärung des Wortes hingewiesen werden. Die Tatsachen sind klar genug, um Klöckners Vorstellungen als unhaltbar bewerten zu müssen. Zur Terminologie der musikalischen Gliederung im mittelalterlichen Schrifttum liegen schon einige Zeit erschöpfende Darstellungen vor, wie auch die seltsame Vorstellung, daß die Neumenschrift auf *Nicken* oder *Winke* — ursprünglich mit dem Zaunspfahl? — zurückgeführt werden könne, sorgfältiger Widerlegung nicht mehr bedürftig ist, auch hierfür liegt Literatur vor; vgl. auch u., 4.2.3.1 auf Seite 1119: Die Vorstellung, daß sich

nen Wissensgegenstände weder der Musiktheorie, noch der praktisch angewandten Musiklehre haben, sonst wären derartig absonderliche „Zusammensetzungen“ ausgeschlossen. Und ist es nicht eigentlich eine Ungeheuerlichkeit: Da sagt Hildegard ausdrücklich, daß sie von Neumen nichts versteht, nie etwas davon gelernt hat — und Stühlmeyer bleibt von dieser klaren und eindeutigen Aussage völlig unberührt, nur weil sie eine Stelle nicht versteht? Ja, dieser Widerspruch führt sie, bzw. die, die eine Doktorarbeit kontrollieren sollten, nicht dazu, vielleicht einmal die Deutung der zitierten Stelle zu überprüfen! Und dies, obwohl die zwangsläufige Folge die ist, daß Hildegard die Welt betrogen haben muß, wenn sie ausdrücklich behauptet, nichts, aber auch nichts von Menschen an Musiklehre oder gar Neumenschrift gelernt zu haben — ja, und warum sollte sie das denn auch lernen; reicht da das Wunder der Gabe Gottes an sie nicht völlig aus? Auch von Caedmon wird doch nicht gesagt, daß er, vielleicht um noch besser Singen und Sagen zu können?, später noch lesen und schreiben, vor allem aber Latein gelernt habe. Das wäre geradezu unsinnig, wenn er schon die Gabe von Gott hat; und wer diese hat, der braucht doch nicht mehr die *ars humana* (natürlich gibt es auch Wunder, in denen der betreffende Heilige plötzlich die fremde Sprache beherrscht, Verf. z. B. ist dies aus der *Vita* des hl. Aphrem, des Syrsers bekannt).

Im bekannten Brief von Wibert, *Guiberti epistolae* XVIII, ed. A, Derolez, *CCCM* LXVI A, Turnholti 1993, wird, anschließend an die Beschreibung ihres musikalischen Schaffens (als Kurzformulierung sei dies erlaubt), 297, erklärt: *Quis similia his unquam de alia quavis femina audivit? Quid quod liberalium artium ignara nec cognoscens litterarum, videlicet nec differentias nec consonantias casuum, figurarum ...* Wer hier nicht merkt, welche Ungeheuerlichkeit an Lüge und Betrug er Hildegard mit der „Anwendung“ des *Bescheidenheitstopos* unterstellt, der sollte sich lieber von der Interpretation mittelalterlicher lateinischer Texte fernhalten und sich vielleicht doch lieber auf andere, einer Frau besonders zugängliche Bereiche konzentrieren: Hildegards „literarische“ Unkenntnis, ihr Nichtwissen der *artes liberales*, die bekanntlich die Musik einschließen, jedenfalls in so allgemeinen Formulierungen des Wissensstoffes, wird von ihren vertrauten Zeitgenossen völlig akzeptiert, man vertraut ihrer Aussage — und ja wohl auch der eigenen Erfahrung mit Hildegard: Und das alles soll Betrug gewesen sein? Das soll nicht so ganz der Wahrheit entsprochen haben? Eine solche Ungeheuerlichkeit heute vorzutragen, und das auch noch in einem *Meilenstein* der Hildegardforschung — ist sicher ein charakteristisches

---

die Neumenzeichen aus nicht belegbaren, aber so schön vag vorstellbaren Melodie-, „malenden“ Händen oder Fingern ableiten ließen, sollte, wenn man sie schon äußern will, durch Auseinandersetzung mit bestehender Literatur, z. B. ebenfalls Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, bewiesen werden, unstrittig ist sie schon längst nicht mehr, ja war es nie; sie verrät nur vollständige Unkenntnis der historischen Zusammenhänge.

Nur, Stühlmeyers unbeschwertes Dahinreden wird dadurch nicht entschuldigt, schließlich ist zu Hildegards Zeit die Linienschrift sogar in den Deutschen Gebieten geläufig — was da *Neumendirigat* sein soll, wäre daher einer vorgängigen Erörterung nun wirklich nicht ganz unbedürftig gewesen; soll es sich um Angaben der Melik, zur Zeit von Hildegard bzw. der Verfügbarkeit der *Hand!*, oder rhythmisches Dirigieren handeln? Aber, solche Quisquilien interessieren doch in einem *Meilenstein* der Hildegardforschung niemanden.



Kennzeichen des Standes deutscher mediävistischer Musikwissenschaft! Charakteristisch für die Hochschule, an der Derartiges als Musikwissenschaft verkündet wird! Ungeheuerlich, kann man nur sagen!

Nein, die Aussage von Hildegard ist absolut vertrauenswürdig, ihre Ehrlichkeit und Offenheit kann und darf nicht bezweifelt werden; wer nicht einsieht, daß die Heranziehung des, offenbar ebenfalls unverstandenen *Bescheidenheitstopos* hier geradezu zu einer Beleidigung Gottes würde, dessen bzw., um feministisch korrekt zu bleiben, deren, Aussagen zu den musikalischen Kenntnissen Hildegards sind unbrauchbar, ja widersprechen der Aussage der Heiligen; und daß diese unehrlich gewesen sein könnte, daß sie die Welt gerade im zentralen Bereich ihrer von Gott, eben nicht von Menschen gegebenen, Fähigkeit belogen und betrogen — so als eine Art frommer Betrug? — haben könnte, das ist eine so ungeheuerliche, vor allem aber mit ihren Aussagen so unvereinbare Behauptung, daß man schon bedauern muß, darauf einzugehen verpflichtet zu sein. Es liegt hier ja eine als gültig verstandene Promotionsarbeit vor. Auch in dieser Hinsicht erweist es sich also als sinnvoll, den Worten Hildegards zu vertrauen und zwar vollständig zu vertrauen — und sich mit den daraus folgenden Bedingungen für ihr Komponieren vertraut zu machen.

Noch seltsamer wird Stühlmeyers Interpretation von lateinischen Textstellen, wenn sie die bekannte Passage aus Wiberts Brief „interpretiert“ und daraus als wesentliche Aussage auch noch erschließen will, daß für Hildegard ausgerechnet die Ausführung von geistlichen Liedern mit Instrumenten geläufig gewesen sein soll; natürlich ohne den Textzusammenhang für beachtenswert zu halten, Hildegards „Sekretäre“ konnten übrigens Latein<sup>30</sup>. Stühlmeyers Deutung wird auch deshalb als solche unverständlich, weil J. Willimann, *Hildegard Cantrix* in *In Musik denken, E. Lichtenhahn zur Emeritierung* Bern et al., 2000, S. 13 ff., ausdrücklich unter Berufung auf andere Deutungen auf die Unsinnigkeit hinweist, den Text in dieser Weise dezidiert mißzuverstehen. Stühlmeyer nimmt auch hier den Lateinischen Text nicht zur Kenntnis, nur um über die Übersetzung mehr oder weniger tief gemeinte Worte zu verlieren.

Auch Willimann bzw. sein Gewährsmann, geht merkwürdigerweise nicht auf den ganzen Text ein, erkennt aber hinsichtlich der betreffenden Stelle klar — vielleicht mit einer kleinen Ausnahme —, daß es sich hier nicht um eine Gesangspraxis mit Musikinstrumenten handelt, eine Fehldeutung, deren Entstehen schon vom Wortlaut her als völlig unverständlich anzusehen ist; zitiert wird hier, im Gegensatz zu den zitierten Deutungen, der vollständige Text, was inhaltlich nicht ganz unwichtig sein dürfte, Guibertus, *Epistolae XVIII*, ed. A. Derolez, *Guiberti Gemblacensis Epistolae, CCCM LXVI*, Turnholti 1988, 200 (vgl. Willimann, ib., S. 13, Stühlmeyer bringt einige nicht ganz unentstellende Fehler im für sie wohl weniger wichtigen

<sup>30</sup>Wenn Stühlmeyer dann noch auf bildliche Darstellungen von Musikinstrumenten verweist, aber offenbar überhaupt keine Ahnung von der grundlegenden Diskussion der Frage der Konkretheit abgebildeter Instrumente u. ä. durch Seebaß hat, sondern nur auf den betreffenden Band des *Neuen Handbuchs* zeigt, wird erkennbar, welche Voraussetzungen sie zu ihren „Urteilen“ mitbringt — es ist schon merkwürdig, daß Doktorväter solche Lapsus unbeachtet lassen, aus Großzügigkeit oder Unkenntnis?

lateinischen Text):

*... et veluti repuellascere se sentiens, omnium sibi accidentium, scl. infirmitatis, tristitie, doloris, ... funditus obliviscitur, et ineffabili quidem, vel potius inestimabili nobis, quia exsuperante sensum nostrum, sibi autem cognita symphonialis armonie dulcedine avocata, licet carne vigilans in pace in idipsum mente dormit et quiescit. Inde est, quod ad communem hominum conversationem<sup>31</sup> ab illa interni concentus melodia regrediens dulces in vocum etiam sono modos, quos in spirituali armonia discit et retinet memor Dei, et in relinquīs cogitationum huiusmodi diem festum agens, sepius resultando delectatur, eosdemque modulos communi humane musice instrumento gratiores prosis ad laudem Dei et sanctorum honorem compositis in ecclesia publice decantari fecit. Quis similia his umquam de alia quavis femina audivit? Quid quod liberalium artium ignara nec cognoscens litterarum, videlicet nec differentias nec consonantias casuum, figurarum, generum, numerorum, graduum, vel ceterorum huiusmodi sciens discernere. Tanto doctrina fulget privilegio tantamque scripturarum possidet intelligentiam, ut ... in solvendis earum questionibus prompta et facilis ... est.*

Es scheint nicht ganz adäquat, die ausgedehnten partizipialen Ergänzungen jedesmal im Sinne deutscher Nebensätze durch Kommata abzugrenzen, dies kann die Zusammenhänge verunklaren. Die Aufrufung der *artes liberales* erscheint nicht gerade klar, was hier auch nicht interessieren muß, die *casus* meinem wohl die Grammatik, wo Hildegard vielleicht die syntaktischen Regeln der Substantivflexion nicht ganz beherrscht hat, denn daß hier der Klang der Endungen gemeint sein könnte, ist unwahrscheinlich. Weil die folgenden Begriffe gerade nicht für jeweils eine Wissenschaft charakteristisch sind, ist natürlich auch nicht möglich, sie zu konkretisieren, z. B. etwa auf rhetorische Merkmale, *genera dicendi* gibt es wie *genera* in der Dialektik, *numeri* gibt es im *quadrivium* wie in der Grammatik, selbst *gradus* kann man, z. B. bei Martianus Capella, in verschiedenen *artes* finden. Darauf kommt es hier aber ersichtlich nicht an, die Auswahl von Wörtern oder Begriffen jedenfalls ist nicht gerade leicht verständlich. Die Nichtkenntnis von Musik wird man hier unter der Rubrik der *artes liberales*, vielleicht speziell auch der *numeri* angesprochen finden.

Daß Hildegard in ihrer Entrückung, die jedoch nicht, was mit ihrer eigenen Aussage übereinstimmt, durch oder in den fünf Sinnen geschieht, sondern innerlich, alle ihre irdischen Beschwerniss *funditus obliviscitur*, ist zu erwarten, sie wird in ihrer Seele, aber in sozusagen höherer Realität wieder wie ein junges Mädchen, wohl als Zustand des verklärten Körpers zu interpretieren, sie wird wirklich zur Teilhaberin der nur geistig zu erlebenden höheren Liturgie — die vom Körper verursachten Schmerzen, die Leiden der Welt, entfallen, sie wird sozusagen für die Zeit der Entrückung zum *cives caelestis*, wenigstens verliert sie die menschlichen

<sup>31</sup>Die Fassung von Pitra, die Stühlmeyer zu zitieren sich kapriziert, weist hier das Wort *consolationem* auf, was inhaltlich ersichtlich falsch ist; daß Stühlmeyer nicht die neuere Edition verwendet, ist unverständlich.

Schwächen, wenn sie der Entrückung folgt. Sie wird durch eine nur ihr verständliche, allen anderen unfaßliche (also nicht sinnlich erklingende) *dulcedo symphonialis armonie* gerufen; eine Süßigkeit, die für die anderen, also für den Berichterstatter, nicht sagbar, ja nicht einschätzbar ist, denn sie übersteigt die menschlichen Sinneswahrnehmungen. Hildegards Erleben kann also nur von ihr selbst berichtet werden, ohne diesen eigenen Bericht wäre diese *dulcedo* nicht erfäßbar, es handelt sich um die himmlische Liturgie, wobei man jedoch vielleicht diese *dulcedo* auch allegorisch bzw. allgemein sehen muß, nicht nur als überirdisch, übersinnlich schönes Klingen, sondern dieses als Ausdruck der himmlischen Wirklichkeit insgesamt, die natürlich durchweg, in jedem Ausdruck, liturgischer Lobgesang sein muß. Dabei ist sie *carne* wach, ruht aber im Geist, d. h. sie hat nicht etwa sinnliche halluzinatorische Eindrücke, falsche Eingaben der Sinne, die „funktionieren“ richtig, das, was sie erlebt, sieht oder hört, geschieht nur in der Seele; die jedoch auch nicht etwa durch innere Halluzinationen zu falschen Vorstellungen verführt wird. Dies stimmt überein mit dem, was Hildegard selbst schreibt. Die Steigerung des „Berichterstatters“, der zunächst *ineffabilis*, dann aber *inestimabilis* sagt, bezieht sich darauf, daß *ineffabilis* etwas sein kann, was auch die „Begleiter“ Hildegards fühlen könnten, wie es z. B. beim *iubilus* nach Augustinischer Deutung geschieht; das, was Hildegard an *dulcedo* erlebt, steht aber noch darüber, die „Umstehenden“ können es gar nicht wahrnehmen, nicht einschätzen.

Wenn sie danach wieder mit Menschen — denen, die ihr in der Wahrnehmung der überirdischen *dulcedo* ja nicht folgen können — sprechen kann, kehrt sie zurück von der Melodie des inneren, also ewigen Gesangs und kann diese Melodien des Innersten zu tönenden Melodien machen (als Scholastiker könnte man fragen, ob und wie dies als Individualisierung zu verstehen ist: Dem allgemeinen Lobgesang, in dem ja eigentlich *esse et essentia* zumindest sehr „nahestehend“ sein müssten, wird zu einzelnen Melodien, die individuell sind, in denen also der „Abstand“ zwischen Sein und Wesen sehr groß ist; natürlich wird man von Hildegard derartiges Denken nicht erwarten — man hätte es jedoch vielleicht von der scholastischen Philosophie erwarten können, wenn diese sich denn für Musik interessiert hätte).

Der, nicht mit dem *auditus* zu hörende Klang im Innersten wird in hörbare bzw. singbare *dulces modi in sono vocum*, nun also hörbare und „körperlich“ gesungene bzw. sangbare Melodien umgeformt, weil Hildegard die Melodien lernt, also versteht und dann auch im Gedächtnis behält. In dieser Umsetzung liegt schließlich auch ein Wunder, wobei das Entstehen der Melodien im Herzen — auch wenn der Begriff hier nicht herangezogen wird — auf Augustinische, also allgemein voraussetzbare Vorstellungen zurückgeführt werden kann.

Damit ergibt sich fast zwangsläufig ein notwendiges, aus den entsprechenden Visionen anderer Begnadeter bekanntes und notwendiges „Requisit“, das erst Zeugnis von dem Geschehenen ablegen kann: Nach der betreffenden Vision bleiben die Melodien erhalten, die Visionärin *discit et retinet*; wie der hl. Dunstan hat auch Hildegard, und hierin liegt ein wesentlicher Teil des Wunders, die Melodien nicht nur gehört — und hier handelt es sich in der Formulierung um individuelle Melodien —, sondern sie hat sie gelernt bzw. verstanden und hat sie damit *behalten*, sie sind damit für die Weitergabe geeignet, jetzt nämlich auch für die, die die eigentlichen überirdischen Melodien, die himmlische Liturgie zu hören gar nicht imstande sind, denn

sie stammen ja aus einer *spiritualis harmonia*, die, es sei nochmals betont, ja keine hörbare *harmonia* ist! Hildegards Beschreibung ihrer Melodieerfindung aus der Vision ist also nicht (mehr) naiv, sondern geradezu rational: Der himmlische Lobgesang, die himmlische Liturgie kann ja gar kein sinnlich wahrnehmbares Phänomen sein (welches solche Phänomen könnte ewig dauern!). Die Formulierung enthält also auch das Wunder der Umsetzung von innersten, „asensualen“ Erlebnissen in sinnlich faßbare und nicht nur das Wunder dieses auswendig „Behaltens“, was ja konkret hörbare Melodien voraussetzt — naiv ist die Schilderung also nicht. Hinsichtlich des „Behaltens“ verhält sich das Wunder bei Hildegard aber genau so, wie das in der initiierten Vision Caedmons auch der Fall war: Das Wunder bestätigt sich darin, daß die Vision kein Traum ist bzw. bleibt, sondern das, was da erlebt wird, hier die gehörte Musik, auch im „Normalzustand“ erinnert wird und damit konkrete Wirklichkeit, Körperlichkeit erhält.

Für das Wunder der Vision liegt hier eine essentielle Nichttrivialität vor: *Quicquid autem in hac visione videro seu didicero, huius memoriam per longum tempus habeo, ita quod, quoniam illud aliquando viderim et audiverim, recordor. Et simul video et audio ac scio, et quasi in momento hoc, quod scio, disco. Quod autem non video, illud nescio, quia indocta sum. ...*, schreibt Hildegard ausdrücklich genug, wenn man ihre Aussagen ernstnehmen will, und das sollte man vielleicht doch tun, im 103. Brief, (ed. van Acker, *Hildegardis, Epistolarium, CCCM XCI A*, Turnholti 1993, 84)<sup>32</sup>. Daraus folgt doch wohl klar genug, daß Hildegard einmal genau

<sup>32</sup>Wenn in der *introduction* der Ausgabe des *Liber Divinorum Operum*, edd. A. Derolez et P. Dronke, *CCCM XCII*, Turnholti 1996, S. XVI, auf die nicht geringe Anzahl von Textparallelen bzw. Zitaten aus der Literatur verwiesen wird, also eine gewisse Belesenheit Hildegards zu postulieren ist, wird man einmal nach der Art der Erfahrung solcher Literatur durch Hildegard fragen müssen, zum anderen sich darüber klar sein, daß eine musikalische Ausbildung, die die Kenntnis der Noten, der Tonarten etc. einschließt, auch für den literarisch Gebildeten keineswegs selbstverständlich ist.

Die nachweisbaren Parallelen zu älteren Texten *show that, notwithstanding all her disclaimers of intellectual mastery, all her protestation that she is indocta, she belongs with the twelfth century's philosophical and scientific avant-garde, and that we underestimate her reading at our peril. ...* Ob man ihr Werk wirklich mit dem etwa von P. Abaëlard in Hinblick auf *philosophical and scientific avant-garde* zählen kann, sei zur Beurteilung den Fachleuten überlassen — auch dann muß man also folgern, daß Hildegard eine raffinierte Betrügerin gewesen sein muß, daß sie gelogen haben muß, wenn sie sich als *indocta* qualifiziert — ihre eigenen Behauptungen einfach als Unfug beiseite zu legen, dürfte kaum die adäquate Art einer Auseinandersetzung, einer historischen Problemstellung sein.

Daß sie Lesen und Schreiben gelernt hat, dürfte klar sein, daß sie, was sie explizit formuliert, Philosophie verstanden hat, ohne vorheriges spezielles Studium, ist mit der Behauptung *indocta* gewesen zu sein, ebensowenig unvereinbar wie ein Kennenlernen von Inhalten, sei es durch eigene Lektüre, sei es durch Vortrag — daß die Zeit überhaupt nicht vorgelesen haben sollte, Notizen habe anfertigen können o. ä., wird man auch nicht beweisen können. Und daß die Texte, von denen sich Spuren bei Hildegard wiederfinden lassen, nicht von der spezifisch philosophischen Schwierigkeit sind, wie etwa gerade die Fragen, die Abaëlard in seiner *Dialectica* behandelt, dürfte auch klar sein. Warum sollte eigentlich unmöglich sein, daß eine Frau wie Hildegard sich auch ohne vorheriges professionelles Studium der Philosophie und Theologie Augustinische Vorstellungen erwerben kann, wenn sie einer gewissen Intelligenz teilhaftig war. Insofern sollte man vielleicht doch Hildegards eigene Äußerungen nicht einfach für falsch

um das Wunder weiß, daß sie *in momento* das, was sie durch (innerliches!) Sehen und Hören weiß, auch gelernt hat, und dann *per longum tempus habet*: Das ist eine Gabe; zum andern sagt sie ebenso klar, daß sie nur das *weiß*, was sie so in der Vision erfahren hat — aus sich heraus kann sie solches *Wissen* nicht haben, sie ist *indocta* — und bei so klaren Aussagen wird von *Bescheidenheitstopos* geredet! Natürlich ist nicht nur das *retinere* des Erfahrenen, sondern dieses selbst ein Wunder — das ganz Augustinisch ja auch kein „körperliches“ Wissen ist, ib., 70: *Ista autem nec corporeis auribus<sup>33</sup> audio nec cogitationibus cordis mei, nec ulla collatione sensuum meorum quinque percipio, sed tantum in anima mea, apertis exterioribus oculis, ita ut numquam in eis defectum extasis patior; sed vigilanter die ac nocte illa video ...*

Es kann keine Täuschung von Außen sein, weil die äußeren, körperlichen Sinne ja weiter wie immer „funktionieren“; Hildegard ist nicht in der Weise entrückt, daß sie etwa nichts mehr sehen oder hören könnte. Hier geht es nicht um die Frage nach der Rationalisierbarkeit solcher Vorstellungen, sondern um das, was Hildegard selbst ihrer Zeit gesagt hat: Die Visionen erfolgen in der Seele, allein da, nicht als „reales“ Hören, sondern als Intuition der Seele, des Innersten; es handelt sich darum, daß, ib., 65, *spiritus vero meus, prout Deus vult, in hac visione sursum in altitudinem firmamenti ... ascendit*, was natürlich auch die Teilhabe an der himmlischen Liturgie umfaßt; dieser Aufstieg aber geschieht in der Seele, im Innersten, da, wo nach Augustin Gott direkt erreicht werden kann, da, wo ein *canticum intus* sich an *ares intus* wendet (was man bei Jean Paul dann als *Herzohren* wiederfinden kann), *En. i. Ps.* 147, 5<sup>34</sup>. Dies muß

---

erklären, d. h. sie zwangsläufig als Lügnerin und Betrügerin qualifizieren: Für Besucher wie Wibert und andere wäre im übrigen ein solcher Betrug vielleicht doch etwas zu auffällig gewesen — und kann man nicht Texte lesen, ohne die Grammatik richtig zu beherrschen, d. h. zur Abfassung korrekter Texte einer, wie weit auch immer gehenden, Hilfe bedürftig zu sein? Vielleicht sollte man es sich nicht gar zu einfach machen, Hildegards eigene Aussagen wie die von Zeugen als gegenstandslos zu erklären. Wie man auch konkret — hier können vielleicht die großen Hirnforscher ihre Allwissenheitsvorstellungen einbringen — Hildegards Visionen beurteilen will; es ist doch nicht undenkbar, daß sie Texte verstanden hat nach und in solchen Visionen?

<sup>33</sup>Dies wird wiederholt im *Liber Divinorum Operum*, edd. A. Derolez et P. Dronke, *CCCM* XCII, Turnholti 1996, Prolog 15: *O pauperula forma, quæ es plurimorum laborum filia multisque et gravibus corporis infirmitatibus excocata, sed tamen profunditate misteriorum Dei perfusa, hæ, quæ interioribus oculis vides et interioribus auribus animæ percipis, stabili scripturæ ad utilitatem hominum commenda ...* Natürlich sind die „Herzohren“ nicht *Ohren* zum Hören von Melodien. Zu solchen muß das im Inneren „Gehörte“, das, was sich in der *anima*, die ja *symphonialis naturæ* ist, erst werden — und zwar, um die Menschen zu belehren: Die Visionen Hildegards sind nicht für sie alleine, sie haben einen Allgemeinheitsanspruch weshalb sie eben auch „verschriftlicht“ werden müssen. Soll man die Qualifikation *corporis gravibus infirmitatibus excocata* etwa auch nicht ernstnehmen? Sie trägt zum Wunder bei: Ein derart geschwächter Leib kann eine Seele haben, die des Empfangs so großer Dinge von Gott gewürdigt wurde; selbst unter solchen körperlichen Bedingungen ist ein „Hören“ und „Sehen“ mit den inneren Augen und Ohren möglich; vielleicht selbst heute kein ganz wertloser Hinweis.

<sup>34</sup>Wie Adam durch den Sündenfall seine *vox* verloren hat, die nämlich, die der der Engel gleichwertig war, verlieren die Sünder auf Erden auch die innere Wahrnehmungsfähigkeit, wie die *visio* III, 11, 616 sagt: *Nam et Adam, cum plus quaereret, quam habere deberet, gloriam paradisi perdidit, sic et isti*

man dann auch auf die Kompositionen Hildegards beziehen: Sie entstehen als Melodie in der Seele, nicht durch kompositorisches Nachdenken, durch Hilfsmittel — das wäre für Hildegard absurd, ja eine Beleidigung —, sondern allein als „Vision“ in der Seele, die dann in wirklichen Klang umgesetzt werden muß.

In Hinblick auf die, hier nicht weiter verfolgte, Visionstradition aber ist von Interesse, wie im Brief von Wibert die Herkunft der Melodien beschrieben wird; dies tut er zweimal, einmal bei der Zeitangabe, *ad communem hominum conversationem regrediens*, zum anderen bei der Beschreibung dessen was Hildegard mit den *gelernten und behaltene*n Melodien dann tut<sup>35</sup>. Die Visionärin kehrt zurück *ab illa interni concentus melodia*; es handelt sich also nicht in der einfachen Art, wie man sie z. B. bei Dunstan und anderen findet, um eine Teilnahme an der himmlischen Liturgie, von der dann eine Melodie „mitgenommen“ werden kann, Hildegards Erleben des Klangs der überirdischen Liturgie ist etwas komplizierter, nicht naiv, weil sie grundlegende Probleme anspricht, die der Relation von irdischem, körperlichem und sinnlichem Klang und der übersinnlichen Erscheinung des Klangs der himmlischen Liturgie, die ja nur im Innersten überhaupt erfassbar ist. Natürlich spricht auch Hildegard (an anderen Stellen) die Musik der *cives caelestes* explizit an; sie widerspricht nicht der Tradition, sie formuliert aber zusätzlich die eigentlich wesentlichen Fragen, nämlich die nach der genannten Relation: Die Musik des Himmels kann man mit „endlichen“ Sinnen nicht fassen, sie kann ja gar nicht sinnlich erscheinen (es sei denn im Wunder, wie z. B. bei den Hirten): Die Betonung der Innerlichkeit des Hörens und Sehens ist so ausgeprägt, daß auch an diesem Verständnis ihrer Visionen durch Hildegard nicht zu zweifeln ist, auch wenn sie den Vorgang selbst, die „Verkörperlichung“ nicht rationalisiert, und, als nicht fachlich gebildet, auch nicht rationalisieren kann.

In der Formulierung in Wiberts zitiertem Brief zur Entrückung in die himmlische Liturgie, und um Entrückung handelt es sich ja auch bei Hildegard, wird wohl deshalb nicht einfach von der himmlischen Liturgie, sondern der *melodia concentus interni* gesprochen, deren *dulcedo* mit menschlichen Sinnen nicht faßbar ist — sie ist aber sozusagen, als Zeichen des Wunders, zu „verkörperlichen“, nämlich in den *sonus vocis*, sie kann dann auch sinnlich erscheinen! Man wird hier kaum fehlgehen, an einen für das Mittelalter nicht ganz unwichtigen Autor zu denken, an Augustin, der Gott finden läßt im Innersten des Herzen<sup>36</sup>. Die Augustinisch korrekte Terminologie wäre also statt *internum* das *cor*, man wird aber in einem Brief nicht notwendig in solcher Weise „korrekte“ Terminologie erwarten müssen. Wichtig ist, daß in Wiberts Brief der Versuch gemacht wird, Hildegards visionäres Lernen von Melodien in dieser Weise zu fassen: Hildegards Rückkehr ist eine Rückkehr aus ihrem Innersten, also der *melodia interni concentus*.

---

*visum et auditum interioris hominis amittunt, quoniam Deum deserunt et diabolum colunt.*

<sup>35</sup>Die Hinweise von Morent im oben erwähnten Beitrag zu Visionsmusiken sind unbrauchbar; daß bei Entrückung oder visionär erfahrenen Melodien der himmlischen Liturgie ein Teil des Wunders darin besteht, daß der oder die betroffene Heilige die Melodie erinnern darf und kann, sollte allerdings beachtet werden; hier besitzt Hildegard gerade keine Sonderstellung.

<sup>36</sup>Vgl. die Belege etwa bei A. Maxsein, *Philosophia cordis, Das Wesen der Persönlichkeit bei Augustinus*, Salzburg, 1966, S. 138 ff.

Bei Stühlmeyer sucht man natürlich vergebens nach einer, dem Anspruch des Titels ihrer Arbeit entsprechenden Beachtung dieses nicht gerade trivialen Umstands, der Hildegards Visionen wie gesagt von anderen mit konkreter musikalischer Folge auszeichnet.

Klar ist aber, daß natürlich auch der Briefschreiber das Erleben Hildegards als Erleben im Inneren sieht, und daher, weil sie ja auch und gerade Melodien hört und „mitbringt“, die übliche himmlische Liturgie bzw. deren Gesang ebenfalls in Innere verlegt. Damit ist eine Umgestaltung der betreffenden Melodien aus ihrem Verstehen während der Anwesenheit in der himmlischen Liturgie in hörbare, konkrete Melodien gegeben; diese Anwesenheit ist jetzt, ganz Augustinisch gedacht, im Innersten, und damit notwendig auch keine von vornherein aktuell erklingende Musik — Augustin aber behandelt das betreffende Thema durchweg in einer Relation zur konkreten liturgischen Musik, weshalb die innere Musik immer eine körperliche Entsprechung besitzt, wie die Seele im Körper<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup>**Plotinisches bei Augustin? Wie konkret sind Augustins Aussagen zu „Musik“ und *iubilus* in Psalmkommentaren?** Hier liegt auch ein zentraler Unterschied zu Plotins gelegentlicher, nur exemplifizierender Beachtung von Musik. So interessante Einblicke in das Verständnis von neueren Deutern auch die da gelegentlich durchgeführten Vergleiche von Augustins Konzeption von Musik, natürlich für ihn nur liturgische, mit Äußerungen Platos wie Plotins gewähren mögen, es sollte nicht übersehen werden, daß für Augustin der christliche persönliche Gott den eigentlichen Bezug darstellt: Einen *iubilus* direkt zu Gott im Herzen wird man weder bei Plotin noch bei Plato finden können. Insofern ist natürlich auch zu beachten, daß der Begriff des *Herzens* bei Augustin die körperliche Natur des Menschen nicht etwa aus-, sondern explizit einschließt. Wenn also Laura Folli, *Musica e interiorità nelle «Ennarationes ...»* ..., in vgl. Anm. 34 auf Seite 269, S. 178, auf Platos *Phaedo* verweist, wo Sokrates von seinem Traum berichtet, dessentwegen er Gedichte macht, um dem traumsendenden Gott nicht zu widersprechen, obwohl er selbst der Meinung war, 61<sup>a</sup>, καὶ ἐμοὶ οὕτω τὸ ἐνύπνιον ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ἐπιχελεύειν, μουσικὴν ποιεῖν, ὡς φιλοσοφίας μὲν οὔσης μεγίστης μουσικῆς, ἐμοῦ δὲ τοῦτο πρᾶττοντος. ..., so ist nicht zu erkennen, was dies mit Augustins Vorstellungen gemein haben könnte. Selbst „Verse“, nämlich „Psalmen“, also „Musik“ machen kann Augustin höchstens in ganz konkretem Bezug auf die Liturgie, zum anderen wäre für Augustin die Vorstellung, daß Theologie (als Entsprechung der Philosophie) eigentlich „Musik“ sei, absurd: Das Leben des Menschen sollte *iubilus* sein, eine Fortsetzung des liturgischen Gesangs „mit anderen Mitteln“, nämlich der gesamte Lebenswandel sei eine Fortsetzung bzw. eine Durchführung des sinnlich „unhörbaren“ *Jubilus in corde*. Augustin nennt die *Musik* auch eine *pene divina disciplina*, *De musica* I, 3, 1, die in der Wirklichkeit *multa vilia* besitzt, weshalb die Definition gegeben und erklärt werden muß, was man als Pythagoräischen Topos ansehen muß; *göttlich* ist die Musik jedoch nicht als Ausdruck für Philosophie, sondern als Repräsentant der der Ewigkeit zuzuordnenden Proportionen; wogegen die *vilia* aus dem Mißbrauch zugunsten etwa rein sinnlicher Unterhaltung resultieren: ... *multa esse in canendo et saltando vilia, in quibus si modulationis nomen accipimus, pene Divina ista disciplina vilescit*. Aus diesem Grund muß Augustin ja auch daraufhinweisen, daß aktuell klingende, zur sinnlichen Unterhaltung von Menschen dienende Musik eben nicht zum Begriff *musica* und *modulatio* gehört, das *bene movere* ist hier wichtig — nur, wo kann man solche Überlegungen bei Plato finden? Bestimmt nicht in der von Laura Folli angeführten Stelle — es reicht kaum, einfach nach dem Wort *Musik* zu suchen.

Auch hinsichtlich des Plotinischen Beispiels, wie man der, sinnlichen, Schönheit verpflichtete Menschen

Dieses Thema muß für Augustin von anderer Art sein, weil er die innere Entsprechung zur zum Höheren führen kann, das Laure Folli, ib., anführt, ist ein Bezug zu Augustin höchstens formal zu sehen — *De musica* will nicht den „Musiker“ nach oben führen, sondern am Beispiel der Schönheit sinnlicher Erscheinung zeigen, wie man die *ratio* einzusetzen hat, und zwar zur Erlangung der Erkenntnis des *ordo* der Dinge, also auch der Stellung der sinnlichen Schönheit des *rhythmus* im *ordo*. Selbst im 1. Teil des 1. Buches von *De musica*, wo das eigentliche Ziel — das essentielle Problem des 6. Buches — noch nicht genannt wird, also der Gegensatz von, nur, *sensual* schön und eigentlicher musikalischer Schönheit, bzw. der Sinn der Registrierung überhaupt eines sinnlich Schönen der Musik aufgestellt wird, was durch die Klärung der Definition geleistet wird, besteht doch ein grundlegender Unterschied zu Plotins Beispiel in *Περὶ διαλεκτικῆς*, *Ennead.* I, 3, 4: Der Musikliebhaber, der πρὸς τοὺς φθόγγους καὶ τὸ καλὸν τὸ ἐν τούτοις ἔτοιμον, φεύγοντα δὲ αἰεὶ τὸ ἀνάρμοστον καὶ τὸ μὴ ἐν ἐν τοῖς ἀδομένοις καὶ ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τὸ εὐρυθμον καὶ τὸ εὐσχημον διώκειν. μετὰ τοίνυν τοὺς αἰσθητοὺς τούτους φθόγγους καὶ ῥυθμοὺς καὶ σχήματα οὕτως ἀκτέον: χωρίζοντα τὴν ὕλην ἐφ’ ᾧν αἱ ἀναλογίαι καὶ οἱ λόγοι εἰς τὸ κάλλος τὸ ἐπ’ αὐτοῖς ἀκτέον, καὶ διδάκτεον ὡς περὶ ἃ ἐπτόητο ἐκεῖνα ἦν, ἡ νοητὴ ἁρμονία καὶ τὸ ἐν ταύτῃ καλὸν, καὶ ὅλως τὸ καλὸν ..., ... wie der, der zur Tonkunst und ihrer Schönheit geneigt ist, der in Melodie und Rhythmus immer das Unharmonische meidet, wie auch das Uneinheitliche darin, sondern das Rhythmische und Wohlgestaltete sucht. Nach diesen sinnlichen Tönen und Rhythmen und Gestalten muß man so beginnen: Man muß den Stoff von den Dingen trennen, in denen die Analogie und die Proportionen sind, und zu der Schönheit führen, die in ihnen ist, und man muß lehren, wie das, was ihn berührt hat, jenes war, die übersinnliche Harmonie und das darin Schöne, und das Schöne an sich, nicht nur ein Schönes ...

Diese allgemeine Aufforderung könnte Augustins Absicht in *De musica* I, beinhalten, allerdings nur so allgemein, daß über die für die Zeit triviale Richtung „nach oben“, d. h. der Erkenntnis des Absoluten, spezifisch der Proportionen, im Sinnlichen hinaus, keine genuine Gemeinsamkeit zu finden ist: Augustins Ziel ist die Erklärung des „Funktionierens“ der *ratio*, daß die *musica* eine *scientia* ist, also nicht mit der sinnlichen Schönheit klingender Musik identisch sein kann, abgesehen von der Erkenntnis der Stellung der Schönheit klingender Musik im *ordo* und der dahinter stehenden Zahlen, letztlich geht es um die Erkenntnis der Ewigkeit, I, 13, 28, durch die Endlichkeit der Sinneswahrnehmung: ... *hi tamen motus, ... si longo spatio temporis fiant, inque ipsa dimensione, quae decora est, horam vel etiam majus tempus obtineant, non possunt congruere nostris sensibus. Quamobrem cum procedens quodammodo de secretissimis penetralibus musica, in nostris etiam sensibus, vel his rebus, quae a nobis sentiuntur, vestigia quaedam posuerit; nonne oportet, eadem vestigia prius persequi, ut commodius ad ipsa, si potuerimus, quae dixi penetralia, sine ullo errore ducamur?* Das Sinnliche ist eine Spur des Eigentlichen, ein konkretes Konzept, das in der Allgemeinheit der Formulierung von Plotin keine Entsprechung hat, wie auch die *ratio* da keine Rolle spielt — Augustin geht es nicht um das Aufzeigen des allgemein Schönen für Musikliebhaber, sondern der Ordnung der Welt aus sinnlichen Daten eben durch die Tätigkeit der *ratio*, deren Funktion in einer *scientia* am Beispiel der *ars musica* gezeigt wird. Auch ist nicht erkennbar, daß Plotin dieses Suchen nach dem Absoluten im Einmaligen, Sinnlichen mit der Forderung verbindet, dann aber jedes konkrete Musizieren auszuschließen, wogegen bei Augustin jedes „Musizieren“ aus Freude an der sinnlichen Schönheit von den eines *animal rationale* würdigen Tätigkeiten auszuschließen ist — eine wesentliche Aufgabe ist ja die Erklärung der Definition, daß diese auch noch so schöne *modulationes* aus dem Begriff *musica* ausschließen.

Derartige Fragen stellt sich Plotin nicht, der ja nicht *de musica*, sondern nur über eines der Beispiele der Aufweisung von Schönerem auch in Sinnlichem schreibt — hierin sind sich, trivialerweise, beide Autoren



musikalischen Äußerung ja nicht in Zusammenhang mit Visionen als Quellen von (natürlich einig).

Unverständlich ist auch, warum Laura Folli, ib., S. 179, das „musikalische“ Beispiel in Plotins *Περὶ τὰ γὰρ τοῦ ἡ τοῦ ἐνόου*, *Ennead.* VI, 9, 59, ausgerechnet in Zusammenhang mit Augustins Vorstellung von der innerlichen Begründung wahrer liturgischer Musik bzw. der Entsprechung eines inneren Lobsingens zum äußeren anführt: Plotin geht es ausschließlich um ein Beispiel, nämlich das der Relation von Chorführer und Chor zur Versinnbildlichung der Relation der nach oben schauenden Seele, die gelegentlich auch vom eigentlichen Blick abgelenkt werden kann, um dann auch potentiell aus der Harmonie der Schau des Ewigen herauszufallen — daß diese, natürlich auch für Augustin selbstverständliche Sichtweise der Aufgabe der Seele im Beispiel des Chorführers und des gelegentlich nicht „aufpassenden“ Chorsängers gut zu exemplifizieren ist, liegt auf der Hand: *ἀλλ' οἷον χορὸς ἐξ ἄδων καίπερ ἔχων περὶ τὸν κορυφαῖον τραποίη ἄν εἰ τὸ ἔξω τῆς θέας, ὅταν δὲ ἐπιστρέψῃ, ἄδει τε καλῶς καὶ ὄντως περὶ αὐτὸν ἔχει, οὕτω καὶ ἡμεῖς ἀεὶ μὲν περὶ αὐτόν ..., οὐκ ἀεὶ δὲ εἰς αὐτόν: ἀλλ' ὅταν εἰς αὐτόν ἴδωμεν, τότε ἡμῖν τέλος καὶ ἀνάπαυλα καὶ τὸ μὴ ἀπάδειν χορεύουσιν ὄντως περὶ αὐτόν χορεῖαν ἐνθεον. ἐν δὲ ταύτῃ τῇ χορεῖᾳ καθορᾶ πηγῆν ζωῆς ..., ... wie ein Sängerkhor sich um den Leiter schart und gelegentlich den Blick nach außen wendet, erst wenn er sich zurückwendet singt er schön und ist wirklich bei dem Chorleiter, so sind auch wir immer um das Höchste ... nicht aber immer auf dieses Höchste bezogen. Erst wenn wir auf ihn (allein) schauen, dann ist für uns das Ziel (erreicht) und Ruhe und wir singen nicht falsch, indem wir wirklich in diesem Chorreigen kreisen. In diesem richtigen Reigen aber sieht man die Quelle des Lebens ...* Natürlich ist das Bild einer in ihrem Blick irrenden Seele, also nicht immer nach oben, sondern, verführt durch die Schönheit des Sinnlichen, nach unten zu schauen, für die Philosophie der Zeit allgemein verbindlich. Mit der Kategorie der Innerlichkeit bzw. inneren Wahrheit beim (liturgischen) Singen hat diese allgemeine philosophische Sichtweise aber nichts zu tun.

Zunächst stellt das Beispiel Plotins nur die Relation zwischen richtigem Blick und Fehlern dar, dann wird es erweitert, indem nun das Verhältnis der Seelen zum Höchsten als eine Art Chortanz, ein sich um das Zentrum harmonisches Bewegen, das den Blick zum Chorleiter erzwingt, sinnhaft gemacht wird. Nur ergibt sich selbst daraus gerade kein Bezug zu Augustin, der ja nicht von den Himmelschören spricht, sondern von der Relation zwischen, notwendigem! — wie wäre das für Plotin denkbar? — körperlichem Gesang und innerem *iubilus*; die Kategorie der Wahrheit von Gesang, und zwar konkretem Gesang, natürlich nur der Liturgie, hat mit dem Bild, das ja vor allem die Konzentration des „Hinsehens“ auf den Dirigenten bzw. „Leiter“ beinhaltet, viel weniger konkret ein wirkliches „Kreisen“ um den *κορυφαῖος*, erst recht kein Lobsingen ist, das immer eine Entsprechung hat in der Musik der Liturgie, nichts zu tun; für Plotin gibt es doch keinen liturgischen Lobgesang, ob ewiger oder zeitlich, sozusagen partieller Natur, auch nicht die Allegorie des Lobgesangs mit dem christlichen Lebenswandel. Augustins Konzept des innerlichen wie äußerlichen Lobsingens hat mit diesem Beispiel Plotins keinen inhaltlichen Zusammenhang; ein Verweis sieht aber sicher immer „gut“ aus.

Es ist auch nicht ganz einfach, einzusehen, wenn Laura Folli, ib., S. 179, feststellt: *La dolcezza della verità risuona acutamente e assume i contorni di una percezione musicale: ascoltare questi suoni vuol dire porgersi in una intensità di ascolto tra la corporeità e la spiritualità*, wenn man die Probleme bedenkt, die Augustin in den *Bekennnissen* mit der, ib., *dimensione estetica* hat: Schon in *De musica* stellt sich die Aufgabe, nicht des „Schönes Hörens“ an sich, sondern ausschließlich als Vorgabe einer dann einsetzenden Tätigkeit der *ratio*; das Erleben von Musik ist daher als solches wertlos. In den *Bekennnissen* wird daraus sozusagen das Problem, sich an Musik zu vergessen, d. h. sie nicht ausschließlich funktional zu erleben: Der „krächzende Rabe“ besonders guten Herzens als Vorgabe auch

nur liturgischer) Musik sieht: Augustinisch ist Hildegards Darstellung darin, daß der Ursprung für Augustin sollte nicht übersehen werden. Etwa durch die Schönheit, die Musik besitzt zu einer Schau o. ä. des Höchsten zu kommen, durch sinnlichen Eindruck, den klingende Musik immer darstellt, zur Erfahrung Gottes zu gelangen ist für Augustin ausgeschlossen — zwar handelt es sich bei der in den *Confessiones* bewerteten Musik um musikalische Kunst, die aber als solche gerade nicht gehört werden darf; nur weil sie Bezug hat auf Gottes Wort, als Totes von diesem *Wort* belebt wird, kann Musik dadurch wirken, daß sie ein intensives Erleben der Aussage dieses *Wortes* erleichtert oder in spezifischer Weise unterstützen kann.

Notwendig erscheint auch, allegorische Aussagen nicht einfach auf konkrete Musik zu beziehen, ib., *Al di là della sua condizione limitata di arte vincolata al mondo dei sensi essa diviene simbolo di una condizione privilegiata della mente: attraverso il canto l'anima purificata si apre alla conoscenza suprema: «non quaeramus sonum auris, sed lumen cordis»*. Augustin geht es in diesem Zusammenhang, *Ennarat. i. ps.* zu 46, 9, 11 nicht um eine gereinigte Seele, die sich *attraverso il canto* der *conoscenza suprema* öffnet, also um eine Art Offenbarung durch das Hören von Musik, sondern um die Qualifikation *psallite intellegentes* (man sollte übrigens nicht ganz übersehen, daß der alleinige Sinn von Musik in *De musica*, Zeugnis der Wirkung der „ewigen“ Proportionen zu sein, in der Rechtfertigung von Musik in der Liturgie keine Entsprechung mehr hat; daß der Hörer liturgischen Gesangs Proportionen „heraus“hören soll, sagt Augustin an keiner Stelle, das wäre für die einfachen Menschen, die im Glauben sind, zu viel an Abstraktion verlangt; wesentlich ist aber, daß Augustin in den *Bekenntnissen* nur die Wirkung von konkret klingender Musik beachtet — ein weiter Weg von *De musica*! Andererseits bleibt das Postulat, daß erklingende Musik eigentlich ohne Leben ist, als solche nicht wert, gehört zu werden — die Seele kann dazu verführt werden, weshalb sie die konkrete Schönheit real erklingender Musik in der Liturgie auch ganz bewußt nur in einem höheren Sinne hören soll, gerichtet auf das Höhere, das im gesungenen Wort erscheint; eine auch für Augustin selbst als dauernde Aufgabe geschilderte Anstrengung der Seele. Ein „Sich Verlieren“ an Musik ist auch und gerade in der Liturgie Sünde, weil die Seele sich damit inferioren Schönheiten ausliefert und nicht ihrer Aufgabe, nach oben zu sehen, nachkommt): *psallite intellegenter. Docet nos et admonet nos, ut psallamus intellegenter; non quaeramus sonum auris, sed lumen cordis. Psallite, inquit, intellegenter. Gentes, unde vocati estis, ut Christiani essetis, adorabant deos manufactos et psallebant illis, sed non intellegenter. Si intellegenter cantarent, lapides non adorarent. Quando homo sensatus cantabat lapidi insensato, numquid intellegenter cantabat?* So interessant auch die Formulierungen von Laura Folli klingen mögen, mit dem von ihr herangezogenen Text haben sie offenbar wenig zu tun: Es geht bei Augustins Aussage ausschließlich darum, daß der Inhalt wichtig ist, nicht die sinnliche Erscheinung. *Intellegenter canere* kann man als lebender Mensch nicht den gemachten, *insensatae* Götterfiguren; dies ist ein ansatzweise vielleicht mit dem vergleichbarer Ausdruck dessen, was Augustin in den *Bekenntnissen* hinsichtlich Musik bewegt, nur daß er jetzt das unabdingbare *intellegere* nicht auf ein, sündhaftes, Vergessen des Inhalts vor der ästhetischen Form bezieht, sondern auf die Anbetung von Götzen aus Stein, auf eine tote Verehrung, ob gesungen oder gebetet, ist für Augustin nicht wesentlich; es geht um das *intellegere*, was bei liturgischen Handlungen eines Menschen vor einem toten Stein ausgeschlossen ist, trivialerweise; der Christ betet den lebendigen Gott an, tut dies also *intelligenter*, weil es darum geht, die Worte des Gebets an diesen Gott zu verstehen: Nicht die toten, sinnlichen Erscheinungen, die tot sind wie ein Stein als Gott, sondern die Inhalte sind, trivialerweise, das Eigentliche jedes *psallere*, ob lobsingen, beten oder auch „nur“ ein christliches Leben führen, dürfte hier für Augustin nebensächlich gewesen sein: Die fehlende „*intelligentia*“ liegt allein in der Absurdität, toten Götterbildern als *animal sensatum* Lieder singen zu

ihres Singens, bzw. dessen, was sie sagen soll, ganz in der Seele besteht, keinen Ursprung in wollen, das *intelligere* ist auf den Inhalt gerichtet.

Wie bei Texten von Hildegard sollte man eine gewisse Vorsicht walten lassen, ehe man ohne Unterschied die Bezeichnung *Musik/musica, psallere* etc. einfach für alle Ausführungen einsetzt, wenn man nicht ganz klar erkennen läßt, daß hier oft genug eben gerade nicht wirklich klingende *Musik* gemeint ist, sondern ganz andere, allgemeine Fragen so aufgerufen werden, ib., *La musica è un evento interiore perché è nel cuore che se ne coglie il senso*, ist angesichts dessen, was Augustin sagt, und was unter *la musica* in heutigen Sprachgebrauch verstanden wird, keine richtige Aussage — die „Musik“ des oder im Herzen ist keine *Musik*, der liturgische Gesang ist etwas, das ausschließlich zur Paulinisch geforderten gegenseitigen Ermahnung dient, und, wie auch immer konkret vorzustellen, mit dem, was man eigentlich denkt, übereinstimmen muß; von Identität etwa in einer Beziehung der idealen Vorstellung von Musik, die dann sinnlich wird, ist bei Augustin nichts zu finden: Die Einstellung beim Singen ist kein innerliches Singen im Sinne etwa einer kompositorisch idealen Musik, die, immer unvollkommen, sinnliche Wirklichkeit wird (das ist dann die Einstellung Berglingers), zu Ps. 147. 5: ... *Audiamus et cantemus; gaudium nostrum, cum hoc audimus, canticum Dei nostri est. Non enim tantum cantamus, quando voce et labiis sonamus canticum; est et canticum intus, quia sunt et aures cuiusdam intus.*

*Voce cantamus, ut nos excitamus; corde cantamus, ut illi placeamus.* Was hier stattfindet, ist eine Ausweitung der Bedeutung des Wortes *cantare* in dem Sinne, daß so auch ein eigentliches Nichtsingens bezeichnet wird, genauso wie die *Herzensohren* nicht etwa die geistige Entsprechung des hörbaren Singens sind, sondern allegorische Ohren, von der Art etwa, wie auch Gott „Ohren“ besitzt: So wichtig Augustins Vorstellung eines *Singens im Herzen* auch für die Bewertung von Musik vor allem seit Ende des 18. Jh. ist (es ist schon bemerkenswert, daß die entsprechenden Verweise des Verf. in seinem Beitrag *Musik als Unterhaltung* erst in neuer Form zur Kenntnis genommen wurden, wie dies Dyer in seiner Rezension der Dissertation Fuhrmann tut, das betreffende Thema wird von Verf. jedenfalls viel früher angesprochen): Augustin schreibt keine musikalische Inspirationslehre in dem Sinne, daß er von einer spezifischen, musikbezogenen Innerlichkeit spräche, die der Ausgangspunkt musikalischer Erfindung oder Ausführung, *beseelt* bzw. *con anima* zu spielen, sei: *Wie führt diese ... Komposition in einer fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. ...*, wie E. Th. Hoffmann in *Beethovens Instrumentalmusik* zur 5. Symphonie des Komponisten formuliert: Genau diese Möglichkeit, Musik zu hören, wäre für Augustin ausgeschlossen, wie sollte exemplarisch Endliches in Unendliches führen können, und zwar als Endliches, nicht als durch die *ratio* zu erkennendes Geformtes von höheren, ewigen Proportionen! Man sollte sich des grundsätzlichen Unterschieds zwischen Augustins Denken über Musik und dem der Romantiker bewußt sein — schon, um die historische Bedeutung der Augustinischen Tradition und die Art ihres Einflusses adäquat einschätzen zu können: Klingende Musik als Kündlerin des Ewigen ist für Augustin nicht denkbar.

Letztlich ist für Augustin in der Liturgie der Gesang entbehrlich, die Worte Gottes im Leben und in der Liturgie zu beherzigen, reicht als *Lobgesang* sicher völlig aus, nicht einfach singen — für den Nächsten —, sondern vor allem das christliche Leben führen, ist *Lobsingen*, wozu natürlich noch die heilsamen Wirkungen liturgischer Musik, als sinnliches Hilfsmittel zur Entfaltung der *flamma pietatis* kommen, entbehrlich aber bleibt die Musik immer, nämlich immer dann, wenn sie nur Musik ist — auch das ist zu beachten; von dieser durch die *Bekanntnisse* dem Mittelalter wie auch der Neuzeit nun wohl ausreichend bekannt gemachten Bewertung von Musik ausgehend, ist unverständlich, wenn, auch noch zitiert durch Maria Trabaglio, vgl. Anm. 4.1.1 auf Seite 861, S. 72, Dronke davon spricht, daß jede, instrumentale oder vokale Musik, die sich nach oben richtet, das Leben zur verlorenen pa-

innerem Denken oder gar in sinnlichen Erscheinungen hat: Die Quelle jeder solchen Äußerung radiesischen Existenz des Menschen bringen könne — Dronke mag romantische Dichtungen meinen, für das Mittelalter sind derartige Aussagen Augustins wegen abwegig: Allein die Richtung der Seele, der die Musik eine sinnliche Hilfe sein kann, ist maßgeblich, liturgische Musik an sich ist zu der von Dronke in romantischer Deutung gesehenen Leistung nicht fähig, erst recht nicht Instrumentalmusik, hier scheinen erhebliche Mißverständnisse vorzuliegen (vielleicht in Bezug auf die Kategorie der *musica instrumentalis*, die aber nichts mit Musik durch oder mit Instrumenten in „normalem“ Sprachgebrauch zu tun hat), die dann aber auch nicht zitiert werden dürften: Die Instrumente sind bzw. waren sinnliche Hilfsmittel für die noch roheren Menschen des Alten Bundes, aber doch nicht „Rückführer“ ins Paradies — daß die volkssprachlich, rein weltlichen Beschreibungen der Schönheit rein weltlicher Musik gelegentlich Hyperbeln gebrauchen, die dann aber nicht ausgerechnet zur Deutung von Hildegard angeführt werden dürfen (... *vernæmen Einen also sūezen harpfen clanc Und mit der harpfen einen sanc: Got möhte in gerne hæren In sinen himelkæren. ...*, 7642 — der Stellennachweis, sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen —, erscheint als eine solche, liturgisch gesehen ungeheuerliche Formulierung — Näheres kann man im Kapitel über den (auch) musikalischen Helden in Verf. *Musik als Unterhaltung* finden, wens nicht gar zu schwer ist, so etwas zu lesen; man könnte vielleicht sogar einmal das zur Kenntnis nehmen, was Verf. im ersten Band von *Musik als Unterhaltung* zu Augustin gesagt hat — leicht zu finden — durch das Inhaltsverzeichnis).

Der Addressat übrigens des „inneren Singens“ hört nicht etwa die ideale, innere Musik, sondern die Einstellung des Betreffenden in dessen Innersten. So einfach sind die Erwähnungen von *canere* etc. bei Augustin also auch nicht in einen modernen Musikbegriff zu „übersetzen“ — so interessant die Ergebnisse auch erscheinen mögen, ib.: *La dimensione estetica che nasce dalla considerazione della bellezza e dell'armonia del mondo, porta a riflettere su se stessi, a conoscersi in sé et per sé, a trascendersi per rivolgersi con gaudium della mente al di sopra dell'anima: <haec meditatus sum, et effudi super me animam meam>*. Was Augustin selbst dazu zu sagen hat, kann man vielleicht verstehen, wenn man den Zusammenhang beachtet, *Enn. i. Ps.*, zu 41, 8, 13: *Quaero ego Deum meum in omni corpore sive terrestri, sive celesti, et non invenio; quaero substantiam eius in anima mea, et non invenio; meditatus sum tamen inquisitionem Dei mei, et per ea, quae facta sunt, invisibilia Dei mei cupiens intellecta conspiciere, effudi super me animam meam et non iam restat; quem tangam, nisi Deum meum*. Ersichtlich handelt es sich hier offenbar doch um etwas andere Dinge als Laura Follis Worte ahnen lassen, von einer *dimensione estetica* kann keine Rede sein: Jedes ästhetische Interesse der Seele an derartigen Dingen ist Ablenkung von ihrer eigentlichen Blickrichtung! Andererseits, vielleicht ist Augustins Gedankengang doch von solcher Bedeutung, daß man zunächst einmal diesen klar zu verstehen suchen sollte?

In gleicher Formulierung spricht Augustin auch in *Enn. i. Ps.* 41, 10, 9 das gleiche Problem an: *Etenim cervus iste manducans die ac nocte lacrimas suas raptus desiderio ad fontes aquarum, interiorem scl. dulcedinem Dei, effundens super se animam suam, ut tangeret, quod est super animam suam, ambulans in locum tabernaculi admirabilis usque ad domum Dei, et ductus interioris et intelligibilis soni iucunditate, ut omnia exteriora contemneret, et in interiora refertur; ...* Soll man den hier angesprochenen *sonus* als Entsprechung zu einem hörbaren *Ton* verstehen? Zu erwarten wäre dann, daß Augustin dazu etwas sagt, es geht aber um, ib. 22, *Ecce iam quadam interiore dulcedine laetati sumus, ecce acie mentis aliquid incommutabile, ... perspicere potuimus*. Eine Süßigkeit im Innersten, der die Entdeckung von *aliquid incommutabile* entspricht, ist die eigentliche Aussage, über eine entsprechende potentielle Wirkung konkret im *sonus* erscheinender Melodien wird kein Wort gesagt und kann auch kein Wort gesagt werden, denn *aliquid incommutabile* wären „in“ Musik höchstens die durch die *ratio*

ist die Seele.

---

erkennbaren ewigen Zahlen(proportionen).

So bedeutsam musikhistorisch die Kategorie der Wahrheit auch ist, also des Umstands, daß Musik, die nur *ore* erscheint, so kunstvoll sie auch immer sein mag, wertlos ist, so wenig handelt es sich in Augustins Vorstellungen um direkte und spezifische Entsprechungen — die geforderte Wahrheit der inneren Einstellung, der Berührtheit auch des *cor* durch das Vorgetragene bzw. Gehörte ist eben nicht spezifisch zu verstehen, sondern allgemein: Wie die Entsprechung konkret geschehen soll, durch einen Vortrag aus dem Herzen, sagt Augustin auch in den *Bekenntnissen* nicht, die Musik hat zu jeder Seelenstimmung die „passenden“ Charakteristika und kann somit das Herz erweichen, die Relation zwischen „äußerer“ Musik und innerer Haltung aber erscheint eher als sich jeweils individuell und jedesmal stellende Frage der Einstellung, sozusagen des Willens, die Musik als Hilfsmittel zu erleben. Eine spezifische innere Entsprechung der Musik nennt Augustin gerade nicht. Die innere Freude, Lebenswandel als Gottes Lob, sind fühlbare Entsprechungen von oder zu Musik, nicht aber musikalische Kategorien. Insofern ist der oben angesprochene *sonus interior et intelligibilis* nicht eine seelische Entsprechung zum Ton in einer Melodie bzw. überhaupt eine Melodie (bzw. ein Sprachklang), sondern eine allegorische Bezeichnung für eine wie verständlicher Klang wirkende *iucunditas*, die sich sicher auch in konkreter Musik körperlich äußern kann; ein Geschehen, das Augustin aber nicht weiter expliziert; das bleibt, nach den Bekenntnissen, letztlich ein unergründliches Wunder.

Auch hier erscheint es kaum möglich, den Ausführungen von Laura Folli folgen zu können, wenn man an Augustins wirklichen Aussagen interessiert sein sollte: Die Kategorie innerer Wahrheit von Musik hat natürlich Augustinische Wurzeln (Vorgaben findet man auch in der antiken Rhetorik, z. B. bei Quintilian), ihre Funktion im *Jean Christophe* von Romain Rolland jedoch ist nicht identisch mit diesem Ausgangspunkt: Bei R. Rolland ist sie musikspezifisch (die von Olivier beim ersten Treffen mit Jean Christophe gespielte Musik von Mozart offenbart als solche das Herz des Spielers); vielleicht eine der bedeutenden Leistungen abendländischer Musikgeschichte in der Ausfüllung ursprünglich christlicher Vorgaben; ob man also bei Augustin mit Laura Folli, ib., S. 181, von einer *musica sublimata* sprechen kann, die durch konkrete Musik fähig wäre, *di aiutare il soggetto nella ricerca dell'assoluto attraverso l'esperienza della propria interiorità.*, muß gefragt werden: Als rein sinnliche, exemplarisch zeitliche Erscheinung kann Musik dies nicht leisten, weshalb man vielleicht, wieder trotz der beeindruckenden Formulierung nicht ganz leicht folgen kann, wenn Laura Folli weiterschreibt und dies auch noch auf Augustin bezieht, ib., *La trasfigurazione del sonus auris in canto ispirato all'intelligibile è un modo evidente di sottolineare il valore della sensibilità nell'assistenza umana e di insistere sulla possibilità di sottrarre i suoni all'egemonia di una musica inebriante e dispersiva.* Auch hier sollte man nicht ganz übersehen, daß Augustin davon einmal kein Wort in den *Ennarrationes* sagt — wie sollte er dies auch an dieser Stelle tun —, zum anderen aber, daß, wie gesagt, Musik an sich, sinnlich erscheinende, schöne, liturgische Musik ohne die sie *animantia verba* Gottes Nichts wäre, wie sollte das mit den Worten von Laura Folli vereinbar gemacht werden? Natürlich kommt der sinnlichen Erscheinung ein Wert zu, der der Offenbarung von Schönheit auch in niederen Dingen, daß die als solche überhaupt fähig wären, Höheres zu beeinflussen, ist auch nach *De musica* unmöglich, d. h. man kann durch Anwendung der *ratio* aus der sinnlichen Erscheinung auf die Existenz höherer, wahrer Gesetze, in der Metrik Proportionen, schließen, und daraus lernen, daß und wie man den Blick nach oben richten kann.

Die Vorstellung, daß man nach Augustin irgendwie durch die Ästhetik der Schönheit der liturgischen Musik zu höherer Erkenntnis, und wie die Formulierungen von Laura Folli lauten, kommen könnte, müßte auch beachten, daß Musik als solche a priori unfähig ist, derartige Folgen zu haben: Allein

Die zweite Qualifikation spricht von *modi, quos in spiritali harmonia discit et retinet* — die vorgetragenen Worte sind fähig, der eigentlichen toten, weil endlichen Musik Seele zu verleihen, nur durch sie wird Musik *animata*, wogegen das reine Hören von Musik als solcher Sünde ist. Wenn also ein *psalmus cantatur*, geht es um dessen Inhalt, nicht um die Musik, um das *cantare*, *En. i. Ps. 41, 2, 17: Ergo filii sponsi, filii passionis illius, filii redempti sanguine illius, filii crucis, portantes in fronte, quod inimici in calvariae loco fixerunt, appellantur filii Core; illis cantatur iste psalmus in intellectum. Intellectu itaque excitemur, et si nobis cantatur, intellegamus. Quid intellecturi scimus? in quem intellectum psalmus iste cantatur? Audeo dicere: invisibilia enim eius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur*. Nicht die Musik ist es, der melodische Vortrag, die bzw. der *invisibilia intellecta* machen kann. Das *cantare* als „Musik“ hat hier ersichtlich keine Bedeutung für den *intellectus*, das Verstehen durch Hören schöner, tiefer oder sonstwie zu qualifizierender Musik wäre keine denkbare Vorstellung Augustins — man muß sozusagen den eigentlichen Sinn von Gesungenem verstehen, darum geht es, es geht nicht um Musik; über Musik spezifisch schreibt Augustin an anderer Stelle, in *De musica* und in den *Bekenntnissen*.

Insofern kann selbst der *iubilus* nicht immer als zumindest auch konkret gemeintes reines Singen verstanden werden — wesentlich ist das Moment der Unfähigkeit der Sprache, die entsprechende Freude ausdrücken zu können; daß dann, über den Vergleich hinaus!, für Augustin die Musik an sich dazu fähig sein könnte, und nicht etwa der klingende *iubilus* sofort allegorisch allgemein für die Freude am Unsagbaren stehen kann oder darf, scheint, im Gegensatz zur Meinung von Laura Folli, *ib.*, S. 182 f., nicht so sicher zu sein; liest man Augustin (s. die vorzügliche Arbeit von E. T. Moneta Caglio, *Lo Jubilus e le origini della salmodia responsoriale, Jucunda laudatio*, Venezia 1976/77), z. B. *En. i. Ps. 46, 6, 6* einmal so, wie es dasteht, so erscheint auch der *iubilus* eines rein allegorischen Wortgebrauchs nicht unfähig zu sein: *Ascendit Deus in iubilatione Quid est iubilatio, nisi admiratio gaudii, quae verbis non potest explicari? Quando admirati sunt gaudentes discipuli, videntes ire in caelum, quem planxerunt mortuum, revera gaudio huic verba non sufficiebant, restabat iubilare, quod nemo potest explicare*. Natürlich leitet sich von solchen Formulierungen — ansatzweise schon bei Amalar — die Vorstellung, mit moderner, romantischer Ausdrucksweise formuliert, von Musik als eigentlicher, ursprünglicher Sprache oder einer, bis heute in musikwissenschaftliche Phantasien bestimmter Schulen wirkenden ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache ab. Nur, ob dies für Augustin Wirklichkeit war, muß gefragt werden (und wurde in der Literatur ja auch gefragt): Zunächst ist bei ihm, und es geht hier ja um Augustin, nicht um sekundäre Interpretationen, *iubilatio* eben die *admiratio gaudii, quae verbis non potest explicari*. Zu fragen bleibt, wie man dies mit der Vorstellung von „reinem“ Musikhören als Sünde, als Sichwenden der Seele an eine unter ihr stehende, tote Schönheit verbinden soll! Es ist nicht ganz einfach, Augustins Beschreibungen des *iubilus* einfach im Sinne wirklicher Musik zu verstehen, also im angedeuteten romantischen Sinne.

Vielleicht besteht auch bei Augustin durchgehend der Bezug zu Musik, nur muß gefragt werden, wie konkret, d. h. etwa im Gottesdienst durchgesetzt man dies verstehen darf oder soll, zumal angesichts der Fülle, da leichter einzusehen, rein allegorischer Instrumentenerwähnungen, anschließend: *Ibi erat et vox tubae, vox illa angelorum. Dictum enim est Sicut tuba ex alta vocem tuam. Praedicaverunt angeli adscensionem Domini; viderunt discipulos adscendete domino haerentia; et vox iam tubae in clara voce angelorum: Viri Galilaei ...* Die Jünger jedenfalls brechen am Emmaus-Tag nicht in *iubilationes*, etwa in *melodiae longissimae* aus! Augustin jedenfalls sagt davon nichts; daß er den konkret musikalischen *iubilus* als Ausdruck kenne; daß dies auch in der Aufgabe des gegenseitigen Ermahnens erfaßt wird, scheint klar zu sein, vgl. etwa *En. i. Ps. 94, 3, 1: Iubilemus Deo salutari nostro. Quid est iubilare?*

*Gaudium verbis non posse explicare, et tamen voce testari, quod intus conceptum est et verbis explicari non potest: hoc est iubulare. ...* So konkret diese Formulierung erscheint, ist doch zu fragen, ob und wie weit Augustin etwa auch hier allegorisch denken konnte, *En. i. Ps. 32, I, 8, 7: Cantate ei canticum novum. Cantet canticum novum, non lingua, sed vita ...* Die *vox*, die den *iubilus* äußert, kann, ja soll offensichtlich auch und gerade die *vita* sein — und für christliches Denken ist allemal klar, daß dies die eigentliche Forderung und der eigentliche Lobgesang ist, denn, wie es in *En. i. Ps. 102, 8, 30* heißt: *Deficimus in voce, sed non affectu.*, was dem Topos vom *krächzenden Raben* gleichkommt. Es darf also durchaus gefragt werden, wie und sogar ob Augustin den liturgischen Brauch von *longissimae melodiae* gekannt und für gut befunden haben könnte.

Liest man die zitierte Stelle weiter, wird auch fraglich, wie selbstverständlich für Augustin ein konkreter, liturgischer *iubilus* bzw. eine *longissima melodia* in jedem Fall bei Erklärungen des Wortes mitgemeint sein kann oder muß: *Veniat in mentem recens illa tractatio psalmi: explicare non possumus, iubilemus. Bonum est Deus. Quale bonum, quis dicat? Ecce non possumus dicere, et prae gaudio non permittitur tacere, nec loquamur, nec taceamus.*

*Quid ergo faciamus, non loquentes, et non tacentes?*

*Iubilemus ... Efferte vocem ineffabilem gaudiorum vestrorum, et eructate in eum laetitia vestras. Et quid erit illa eructatio post saginam, si modo post modicas istas refectioes tantum afficitur anima nostra? quid erit, quando fiet post redemptionem ab omni corruptione anima nostra? ...* Es geht um ein Abstraktum, das *Gutsein Gottes*, das trivialerweise nicht *explicandum* ist, also auch nicht sprachlich logisch *sagbar* erscheint. Schweigen kann der Mensch aber auch nicht, denn er hat Freude aus diesem *bonum*. Ist damit also konkret gemeint, daß der Mensch, wenn er sich über Gottes Güte freut — und wann eigentlich sollte er dies nicht tun, jedenfalls wenn man hier Augustin folgt — immer in *longissimae melodiae* ausbrechen soll, daß die *vox ineffabilis gaudiorum vestrorum* den konkret hörbaren, kurz vor oder nach der Predigt gemeinsam gesungenen *iubilus* bezeichnen soll? Sicher kann nicht ausgeschlossen werden, daß Augustin liturgische *iubili* kannte und auch in vergleichbarer Weise verstanden hat. Amalar jedenfalls und vielleicht auch die Zeitgenossen (Agobard sagt zu dieser Problematik nichts Spezifisches) haben dies so getan — zur Erklärung bestehender liturgischer Formen. Ob Augustin hier nicht sehr viel allgemeiner, also wieder allegorisch gedacht hat, dürfte aber keine Frage sein — auch hier wird nicht ganz klar, ob und wie weit Augustin in solchen Formulierungen auch spezifisch die konkreten *iubili* (ihre Existenz bei Augustin vorausgesetzt, was quellenmäßig sicher nicht auszuschließen ist; für weltliche *iubili* ist natürlich die Wirklichkeit gegeben) klar als „äußere“ Träger dieses *gaudium* verstanden hat, also ob und wie weit er größere Melismen in genau dem Sinne als *iubili* verstanden hat, wie die Komponisten der mit *iubilare* beginnenden Offertorien, wo, vor allem im Off. *Iubilare ... omnis terra*, nicht nur des „Jubelns“ wegen der Text wiederholt wird, sondern auch die Gestalt des Melismas beim zweitenmal klar die Exzeptionalität des Melismas als *iubilus* als Absicht des Komponisten erkennen läßt (wenn man nicht ein Autorenkollektiv nach Art der M. Haasschen *chant community* postulieren will, wo dann vielleicht demokratisch abgestimmt wurde; vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 17, 137 ff., 143, 149 ff., 207 f., u. ö., wie es eine so bedeutsame Begriffsbildung eines so großen Repräsentanten mediävistischer Musikwissenschaft wohl fordern kann, ja muß; zu den genannten Off. vgl. *ib.*, S. 599 ff.) — die musikalische Form der genannten Off. bestätigt das Verständnis des *iubilus* bei Amalar, ob dessen Begriffsdefinition aber mit dem Wortverständnis von Augustin übereinstimmt, muß wohl gefragt werden.

Denn der *iubilus universae terrae* kann ja kein konkreter liturgischer *iubilus* sein, und der *sonus cordis*

als *intellectus* muß nicht die direkte und spezifische Entsprechung eines musikalischen *iubilus* sein, *Enn. i. Ps.* 99, 3, 1: *Iubilare ergo Domino universa terra Numquid vocem meam audit universa terra? Et tamen, hanc vocem audivit omnis terra. Iam iubilat Domino universa terra ...*

..., (,19) *Iubilare Deo omnis terra, et non intellegere iubilationem, ut vox nostra iubilet et cor non iubilet? Sonus enim cordis intellectus est. ...* Es geht doch wohl um die *Einsicht* in das, was Gottes Stimme auf bzw. für die ganze Erde gesagt hat. Und natürlich ist eine nur äußerliche *iubilatio* wertlos, weil letztlich nur die des Herzens Wert haben kann, die „äußere“ dient nur der gegenseitigen Ermahnung. Daß damit gesagt sein könnte, nur die Musik des *iubilus* könnte das Herz zum *intellectus* des von Gott Gesagten bringen, wäre wohl eine zu kühne Annahme, weil sie gegen Augustins explizite Relationsbestimmung verstößt.

So bleibt immer das Problem, nicht einfach, wie konkret Augustin seine Ausführungen zum *iubilus* auch außerhalb der konkreten Exemplifizierung gemeint haben kann, sondern auch, ob und inwieweit der konkrete liturgische *iubilus*, das große Melisma hier überhaupt mitgemeint ist. Amalar, Erbe eines bestimmten Repertoires mit *longissimae melodiae*, ist nicht identisch mit Augustin.

Wenn Augustin zu *Ps.* 94, 1, 6: *Laus cantici et hilaritatem significat, quia cantus est, et devotionem, quia laus est. Quid enim magis homo debet laudare, quam id, quod sic placet, ut non possit sibi displicere?*, hat das mit musikalischer Wirklichkeit nichts zu tun.

Liest man, *Enn. i. Ps.* 41, 9, 44, so könnte ja wieder das reale Fest gemeint sein, und sogar die Verwendung von Instrumenten in der Liturgie? Mit Sicherheit findet man an konkreter Bewertung von Musik die topische Verbindung von, weltlicher, Musik mit *luxuria*: *Miraris tabernaculum in hac terra, quomodo pervenisti ad secretum domus Dei? In voce, inquit, exsultationis et confessionis soni festum celebrantis. Festa cum hi homines celebrant suae quoque luxuriae, consuetudinem habent, construere organa ante domos suos, aut ponere symphonicos; vel quaeque musica ad luxuriam servientia et illicientia.*

*Et ubi audita fuerint haec quid dicimus, qui transimus? Quid hic agitur? Et responditur nobis, aliqua esse festa. Natalitia, inquit, celebrant, nuptiae hic sunt, ut non videantur inepta illa cantica, sed excusetur festivitate luxuria.*

*In domo Dei festivitas sempiterna est. Non aliquid ibi celebratur et transit. Festum sempiternum chorus angelorum vultus praesens Dei laetitia sine defectu. Dies hic festus ita est, ut nec aperiatur initio, nec fine claudatur. De illa aeterna et perpetua festivitate sonat, nescio quid, canorum et dulce auribus cordis, sed si non perstrepat mundus. Ambulanti in hoc tabernaculo et miracula Dei in redemptionem fidelium consideranti mulcet aurem sonus festivitatis illius et rapit cervum ad fontes aquarum.*

Man wird ja wohl nicht erwarten, daß die „Musik“ des nun ewigen Festes, des Festes, das ohne Anfang und Ende ist, irgendetwas mit konkreter Musik zu tun haben könnte, daß sich für Augustin darin etwa eine spezifische Idealgestalt liturgischer Melodien ausdrücken sollte; es handelt sich um einen Vergleich, der die Bezeichnung *organa, cantica* etc. in Bezug auf Feste heranzieht — der *chorus angelorum*, was auch immer das sei, was davon in die *Herzensohren* tönt, feiert ewig. Augustin sagt hier nicht, daß das, was hier *sonat* etwa direkt und spezifisch musikalisch in einen lauten, hörbaren *iubilus* ausbricht (obwohl er so ja sprechen könnte), ebenso wie er nicht sagt, und auch nicht sagen kann, daß das ästhetische Erleben eines *iubilus* zur *Einsicht* des Höheren führen könnte, Musik kann solches höchstens mit in Gang setzen, die dazu gehörigen Gefühle auslösen.

Die Schilderung des *iubilus* als konkrete Erscheinung war ja immer aufrufbar, denn, wie die ausführlichen Beispiele Augustins zeigen, ist die entsprechende weltliche bzw. heidnische Praxis selbstverständ-



lich bekannt; nur bleibt die Frage nach der liturgischen Konkretetheit bei Augustin — nämlich angesichts seiner Bewertung der Musik der Liturgie. Die Frage nach der Konkretetheit bleibt bei allen klaren Darlegungen wie auch in *En. i. Ps. 99, 4, 1*: ... *Qui iubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis; vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest, exprimentis affectum, non sensum comprehendentis*. Reiner Affektausdruck ist der *iubilus*, Ausdruck eines *animus*, der nicht der Worte, des sinnhaften Ausdrucks fähig ist. Meint Augustin damit etwa auch einen für die Liturgie konkret gültigen Ausdruck, zumal für alle, denn alle sollen voll *gaudium* sein? Oder sollte nur ein Ausdruck der Freude, soweit es überhaupt möglich ist, gemeint sein?

*Gaudens homo in exultatione sua ex verbis quibusdam, quae non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quamdam exultationis sine verbis; ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare, quod gaudet*. Die Hauptsache ist hier ja die so überwältigende Freude, daß ein sprachlicher Ausdruck nicht mehr möglich ist. Die häufige, geradezu jubilushafte Wiederholung dieses Topos kann nicht als Anweisung zum entsprechenden Singen in der Liturgie gemeint sein, wenn auch klar ist, daß für Amalar und spätere Zeit hier eine Deutung des konkreten liturgischen *iubilus* vorliegt, daß, weiter gefolgert, Musik der eigentliche Ausdruck innerster Freude sein kann, daß Musik da einsetzt, wo die Sprache nicht mehr fähig ist, das Gefühlte auszudrücken — aber gerade diese, fast zwangsläufige Folgerung bereits für Augustin „einzusetzen“, fällt schwer, eben angesichts der Bewertung von Musik an sich in den *Bekenntnissen*. Denkbar ist ja, gerade in Hinblick auf den *ineffabilis Deus*, daß Augustin hier, für seine Hörer selbstverständlich, allegorisch formuliert, daß es ihm auf *wortlose* bzw. über dem Wort stehende Freude ankommt. Und daß der Ausdruck dieser Freude nur durch den konkreten *sonus* geschehen könnte, scheint für ein Ernstnehmen der in den *Confessiones* abgehandelten Probleme mit Musik auch nicht trivial. Daß er ein Beispiel meint, wird anschließend deutlich:

*Animadvertite hoc in eis qui cantent, etiam non honeste. Non enim talis erit iubilatio nostra, qualis illorum est, nos enim in iustificatione iubilare debemus; illi autem iubilant in iniquitate; itaque nos in confessione, illi in confusione. ...* Auch hier muß gefragt werden, ob und wieweit Augustin konkrete *iubili* in der Liturgie in Opposition zu solchen von Heiden meinen kann; auch diese Frage zu beantworten, erscheint nicht so ganz trivial.

4, 12: *Tamen, ut hoc, quod dico intelligatis, immo recordamini rem cognitam, maxime iubilant, qui aliquid in agris operantur; copia fructuum iucundati vel messorum, vel vindemiatores, vel aliquos fructus metentes, et in ipsa fecunditate terrae et feracitate gaudentes, exultando cantant; et inter cantica, quae verbis enuntiant, inserunt voces quasdam sine verbis in elatione exultantis animi, et haec vocatur iubilatio*.

Indem Augustin die „Gesangspraxis“ der weltlichen, bäuerlichen Berufe interpretiert, gibt er natürlich eine konkrete Vorgabe für die entsprechende Wertung von Musik — für diese Musik gilt das, nur ob damit dann auch der liturgische Gesang gemeint ist, kann schon deshalb nicht eindeutig beantwortet werden, weil sozusagen die Nutzenanwendung fehlt, d. h. der explizite Verweis auf das eigene Singen von *iubili*. Das „eigene“ Jubeln wird dann 5, 1, angesprochen: *Quando ergo nos iubilamus? Quando laudamus, quod dici non potest? Adtendimus enim universam creaturam, terram et mare, et caelum, et omnia, quae in eis sunt; ...* Ein Aufruf zum Singen des *alleluia* zusammen mit *melodiae longissimae* scheint dies nicht zu sein; auch im Folgenden spricht Augustin von solcher Spezifik nicht, z. B. *ib.*, , 12: *inesse etiam homini commune cum angelis Dei; non enim pecoribus, sicut est vivere, audire, videre ...; sed quod intellegat Deum, quod ad mentem proprie pertineat, quod sicut oculus altum et nigrum, ita*

*mor Dei*. Sie hört nicht die himmlische Liturgie konkret<sup>38</sup>, sie hört die geistliche Harmonie, die durchaus auch allgemeinere Bedeutung hat, aber ganz konkreten Ausdruck besitzt bzw. dazu führen kann — auch dies ist ein charakteristisches Merkmal des Wunders: Die Formulierung *spiritualis harmonia* ist nicht einfach mit *geistlicher Musik* o. ä. wiederzugeben, sondern ernstzunehmen: Das, was sie „hört“, ist primär *spiritualis harmonia*, die niemals mit körperlichen Ohren gehört werden kann, sie kann aber, im Wunder, in spezifischer Weise verkörperlicht werden, daraus stammen dann die *modi* der konkret hörbaren Musik. Niemand außer Hildegard kann zunächst diese *spiritualis harmonia* hören, sie sind aber verkündbar, aus der *spiritualis harmonia* werden Melodien — ersichtlich auch für Hildegard kein trivialer Vorgang!

Die *spiritualis harmonia* stellt wieder die *harmonia* im Inneren dar, und natürlich ist diese Einkehr ins Innere ein Akt, *memor Dei* zu sein, sie findet Gott im eigenen Inneren, eine ganz eigene Art der Inspirationstopik. Eine Wendung der Tradition visionär erhaltener Melodie in das Innere ganz im Sinne Augustinischen Denkens. Dies wäre für eine wirklich *theologisch* angelegte Studie wohl eine notwendige Aufgabe, konkret nach Entsprechungen und Traditionen zu suchen; Stühlmeyer hat dazu nichts zu sagen als die Platitüde instrumentaler Ausführung von Hildegards Liedern.

Daraus kann man nun die konkrete Aussage weiter ableiten: Es geht um *modi* bzw. *moduli* — eine nicht gerade meisterhafte stilistische *variatio* —, mit denen Hildegard nun etwas tut. Bemerkenswert an der Aussage ist, daß in Wiberts Brief nur von *modi*, *harmonia*, *concentus melodiae* gesprochen wird, nicht aber vielleicht weniger klare Wörter gebraucht werden wie *cantus*, *cantilena* o. ä. Warum dies bemerkenswert ist? Die gebrauchten Bezeichnungen scheinen doch sehr deutlich spezifisch auf den melodischen Teil zu verweisen, der *modus Ottinc* ist vornehmlich die Weise (im melodischen Sinne), nach der dann der Text gedichtet ist. Man muß jedenfalls beachten, daß der Brief hier zu Anfang kein Wort von einem Text sagt, was ja auch nicht trivial erscheint und ebenfalls nach Parallelen in der Tradition zu suchen veranlassen

---

*aequitatem iniquitatemque discernat. ...* Wie paßt darein eine entsprechende konkrete Deutung des *iubilus*? Auch wenn sich die Seele bei der Betrachtung der Welt fragt, wer dies alles gemacht habe, so hat sie doch keine Einsicht, 39: *promittitur tamen cordi humano visio Dei ...* — wie gesagt, Ausführungen zum liturgischen Singen eines *iubilus* findet man hier nicht, so daß die oben angedeutete Frage nicht so einfach zu beantworten zu sein scheint (was in der Literatur ja nun auch schon lange abgehandelt wurde; hier wird nur das Problem nochmals gestellt, auch in Hinblick auf die Frage nach dem Grad der Konkretheit vergleichbarer Aussagen von Hildegard, die sich des wesentlichen Unterschieds zwischen innerem Hören, das ohne Ohren geschieht, und hörbarer Musik bewußt ist, ohne aber, was auch kaum möglich erscheint, klare Aussagen zur Relation beider Arten von „Hörbarem“ machen zu können). So dankenswert auch die Sammlung von Aussagen Augustins zu Musik in den *Enarrationes* durch Laura Folli ist, so diskussionswürdig sind ihre Deutungen, denen hier nicht durchweg gefolgt werden kann.

<sup>38</sup>Die in Wiberts Brief vielleicht auch als so von der irdischen, körperlichen Klanglichkeit entfernt vorgestellt wird, daß hier eben keine entsprechende Parallelisierung wie in früheren, hier recht naiven Visionsschilderungen begegnet, daß also Melodien als solche konkret übernommen und dann, als Gnadenbeweis, auch in die irdische Liturgie gebracht werden können — eben ohne Wesensveränderung.

müßte. Dies kann hier nur angedeutet werden, die Wichtigkeit der Hildegard-Forschung soll hier nicht durch einen kleinen Versuch angetastet werden; ein Versuch, der sich, leider, u. a. mit der Aussagefähigkeit neuerer deutscher musikwissenschaftlich mediävistischer Literatur an Beispielen beschäftigen muß, um zur Erkenntnis der Zeit überhaupt erst beitragen zu können.

Gäbe es also einen Grund, Musik, die aus dem Innersten kommt, als *modus*, als *Melodie an sich* zu bezeichnen? Auch hier könnte der Herzensbegriff Augustins weiterhelfen, wenn man an den Ursprung — hier von der Herkunft im Singenden denkt — des *iubilus* denkt, der bekanntlich aus dem der Sprache nicht mehr mächtigen *cor* stammt. Der Autor der betreffenden Briefpassage hätte also durchaus einen Grund, die musikalischen Visionen Hildegards (zunächst) nur als *melodia* oder *modus* zu bezeichnen, wenn er mit der Augustinischen Denkweise und ihrer vielleicht schon vormittelalterlichen Konkretisierung, wie sie sich aus den *Off. Iubilare* und Amalars Deutung ergibt, vertraut gewesen ist; und dazu bestand ja jede Möglichkeit. Das Wort *zunächst* macht damit aber schon auf gewisse Schwierigkeiten aufmerksam, die einige Folgen, insbesondere für die so beliebte semantische Deutung der Melodien Hildegards haben könnte. Die nach der Entrückung ins Innere erfahrenen Melodien behält Hildegard auch nach dem Ende der Entrückung, und zwar *memor Dei*, denn schließlich handelt es sich bei der Versenkung ins Innere, in Augustins Terminologie ins *cor*, natürlich um die Begegnung mit Gott bzw. im betrachteten Fall um das Innwerden des inneren Lobgesangs, der dann auch zu konkreter Musik werden kann, eben als Wunder Gottes, nicht als Ergebnis einer, auch noch aus Bescheidenheit, verleugneten musikalischen und musiktheoretischen Ausbildung.

Man sollte zunächst einmal den Text und die Satzkonstruktion beachten: Was macht Hildegard mit den gelernten und behaltenen<sup>39</sup> Melodien? Die *dulces in vocum etiam sono modos*

<sup>39</sup>Neuestes zum „Emotionalen“ der Musik bei Augustin und zu *De musica VI* Auch dieser Ausdruck kann Augustinisch gelesen werden (er muß es nicht, wie Caedmon zeigt): Die Rolle der *memoria* ist für Augustin, schon in *De musica* bekanntlich von einiger Bedeutung, dies gilt auch für die Schilderung des Singens einer Melodie in den *Bekennnissen* für die Demonstration der Probleme mit dem Begriff der Zeit (auf die Rolle der *memoria* in der, wesentlich allegorischen, Wahrnehmungslehre Augustins in *De trinitate* weist Sofia Vanni Rovighi hin, s. u., Anm. 39 auf Seite 923).

In Bezug auf Augustin erfährt man nun von Stefan Morent in seinem fast schon hymnischen Beitrag zur „Musiktheologie“ Hildegards, im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* 91, 1997, S. 25 ff., Bemerkenswertes; z. B. erfährt man, daß die klare, rationale Erörterung des Problems, beim Hören auch der Musik der Liturgie sich ganz an die Musik und deren Schönheit verlieren zu können, nichts anderes sei als ein *Kampf mit den affektiven Komponenten der liturgischen Musik, der ihn zwischen gefühlsmäßiger Bejahung und gleichzeitiger Angst vor den unkontrollierbaren Folgen des Emotionalen in der Musik hin- und herreißt*. Daß Augustin ausgerechnet eine *gefühlsmäßige Bejahung* — wohl von Musik im Gottesdienst — und die noch im Kampf mit den *unkontrollierbaren Folgen des Emotionalen* behandle, ist schon eine, auch rein sprachlich (an Augustin gemessen) kühne Formulierung (selbst wenn sie von P. Jeffery ebenfalls vorgetragen wird, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 10, S. 7 f.). Wo Morent das in den bekannten Partien ausgerechnet der *Bekennnisse* gefunden haben will, ist nicht zu erkennen, die betreffende Stelle hat mit dem *Emotionalen in der Musik* ebensowenig zu tun wie Morents Formulierung mit der „Musikpassage“ der *Confessiones*; die Problematik ergibt

... *sepius resultando delectatur*. Die von Stühlmeyer verwendete Übersetzung formuliert doch sich schon in der „Vorgabe“ von *De musica*, nämlich im Problem einer unpassenden Hinneigung der Seele zu unter ihr stehender Schönheit — die Seele steht in ihrer Verbindung mit dem Körper und daher der Gesamtheit sinnlich erfahrbarer Eindrücke stets in der Gefahr, sich an unter ihr stehende Schönheiten zu verlieren, anstatt diese ausschließlich als Hinweis auf die eigentliche Blickrichtung der Seele zu verstehen, wozu ihr die *ratio* gegeben wurde (im 6. Buch von *De musica* kommt noch die *auctoritas Dei* hinzu, die den verklärten Leib — wieder — verheißt, womit ein *Sich Verlieren der Seele* an körperliche Schönheit keine Gefahr mehr darstellt). Was man mit, nicht gerade passendem, modernen Wortgebrauch als *emotional* in Augustins Ausführungen zu Musik in den *Bekanntnissen* bezeichnen könnte, wäre allein das, vor allem der Musik in Verbindung mit Gottes Wort — und nur in solcher Verbindung — mögliche Entfachen der *flamma pietatis* im Herzen, und das kann Augustin ja wohl nicht als Problem angesehen haben — allerdings, Morents Formulierung beachtet gerade diesen, wesentlichen Umstand der Rechtfertigung von Musik in der Liturgie natürlich nicht, warum soll man sich denn auch erst einmal um Verstehen des in lateinischen Texten Gemeinten bemühen, wenn schon mit dem Eliteanspruch herumlaufende Universitäten gerade dazu die wissenschaftlichen Voraussetzungen vernichten? Das Zweite, was Morent so inadäquat als das *Emotionale* ansprechen könnte, wird von Augustin rein feststellend, d. h. die antike Ethoslehre übernehmend, formuliert, die Parallelität von Musik(arten), *modi*, vielleicht ja auch „Tonarten“, und Seelenzuständen. Irgendwelche Gefahr von dieser Parallelität kann Augustin trivialerweise gar nicht sehen können.

Eine derartig platte und allein von modernen Vorstellungen geprägte anachronistische Formulierung, wie sie Morent äußert, hat mit den viel tiefer reichenden Problemen Augustins nichts gemein. Die Augustin natürlich geläufigen Elemente antiker Ethoslehre stellen hier nur untergeordnete Nebensächlichkeiten dar; Augustin formuliert die *occulta familiaritas*, die Musik mit dem *animus* und seinen Zuständen verbindet, ganz allgemein; die Entzündung der *flamma pietatis* im Herzen z. B. ist dagegen trivialerweise kein antikes *Ethos*, aber auch nichts *Emotionales*, denn es geht um die Rührung des *cor*, was man auch nicht so ad hoc entsprechend den eigenen historisch wie bildungsmäßig begrenzten Fähigkeiten verstehen sollte.

Man kann, was Morent natürlich nicht einfällt, in so „emotionalem“ Zusammenhang auch darüber reflektieren, daß z. B. Isidor die Bedeutung affektischen Vortrags als Bedingung für den *lector* formuliert, ausführlich durch Katalog möglicher Wirkungen herausgehoben, dagegen jedoch für den *cantor* nicht einen einzigen vergleichbaren Hinweis gibt (*De officiis*, s. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, im Index); sozusagen stattdessen wiederholt auch Isidor das Postulat der Vermeidung von „tragischem“ oder „theatralischem“ Vortrag, wie man ihn bereits aus der Predigt von Niceta von Remisiana kennt, also die Forderung nach christlicher *simplicitas* im Vortrag: Die Bedeutung der *pronuntiatio* kennt Isidor also explizit für die *lectio*, für den *cantus* dagegen ebenso explizit nicht: Sollte das nicht auch ein Hinweis darauf sein, daß der Gesang bewußt, auch in seiner Gregorianischen Form zwar fähig sein sollte, die *contritio cordis* auszulösen, nicht aber emotional affektischen Vortrag — und dann auch Form — haben durfte? Die Frage wird dadurch noch etwas schwieriger, weil die bekannten Formen Gregorianischer *lectio* dezidiert einen affektischen Vortrag unmöglich machen; ein Widerspruch zwischen Isidors Formulierung und der Gregorianischen Wirklichkeit — hat sich hier etwa die Natur liturgischer Melodie durchgesetzt? Vielleicht sollte man diese Probleme und Aussagen nicht ganz für irrelevant einschätzen, wenn man über „Emotionalität“ in Bezug auf Vortrag oder/und Form von Choral oder überhaupt mittelalterlicher Einstimmigkeit sprechen will.

Bemerkenswert von unreflektierter Anwendung moderner Vorstellung geprägte „Erkenntnisse“ finden

tatsächlich, ... *freut sie sich an den lieblichen Weisen der Stimmen, die sie in der Harmonie des*  
 sich aber auch in Morents Erläuterungen zu Augustins *De musica*, ib., S. 32: *Den Weg zur Legiti-*  
*mation dieses alternativen Ansatzes eröffnet Augustinus. In seiner Abhandlung De Musica stellt er*  
*zunächst die ars musica ganz im Sinne der antiken Musikauffassung als Teil des Quadriviums dar, die*  
*als spekulative Disziplin die in der musica aufscheinende Qualität des numerus erforscht und der über*  
*Vermittlung durch Boethius das Lehrporgramm der Kathedralschulen und Universitäten beherrschen*  
*wird. Im sechsten Buch freilich entwirft Augustin ein ganz anderes Musikverständnis: Musik erscheint*  
*nun primär als theologisch fundiertes christlich-liturgisches Gotteslob, das einer direkten Gotteserfah-*  
*rung entspricht. In der Erscheinungsform der iubilatio bricht sich die Kraft des unreflektieren, ja*  
*irrationalen Lobens und Singens Bahn.* Die Vorstellung, daß das, was Augustin in den ersten Büchern  
 von *De musica* behandelt, das *quadrivium* im Sinne *antiker Musikauffassung* repräsentiere, ist unzu-  
 treffend, weil man hier erhebliche Differenzierungen treffen muß — man vergleiche nur die Intentionen  
 von Augustin mit der nun wirklich die *septem artes* „behandelnden“ Schrift von Martianus Capella;  
 es geht natürlich nicht so trivial um die *Qualität des numerus*, sondern um die Erkenntnis des *or-*  
*do* der Seele in Bezug auf die Ordnung der Welt durch Aufweisung der Existenz von Proportionen  
 in erscheinender Schönheit, hier der Metrik; auch hier sind Morents — immerhin in einer deutschen  
 musikwissenschaftlichen Zeitschrift! — geäußerten Vorstellungen von einer Flachheit, die angesichts  
 vorliegender Literatur z. B. von Pizzani nicht leicht erträglich erscheinen: Augustin geht es  
 nicht um Zahlenspekulation, schon deshalb nicht, weil Proportionen für das Modell der antiken Metrik  
 wesensmäßig und natürlich sind, Augustin hat hier andere Probleme, nämlich die der Relation des  
 Schönheitsempfindens des *sensus* als natürliche Gegebenheit und der, zu erlernenden oder zu verste-  
 henden, Leistung der *ratio* in diesem Zusammenhang, nämlich die Bestätigung (oder das Gegenteil) des  
 ersten, notwendig unvollkommenen Urteils des *sensus*. Der Umstand, daß eine solche Bestätigung über-  
 haupt möglich ist, und wie dies geschehen kann, ist das Thema der ersten fünf Bücher von Augustins  
*De musica* (ausgenommen die erste Hälfte des 1. Buches, die allgemeine Wertungsfragen behandelt,  
 natürlich in Hinblick auf das eigentliche Thema), nicht die Darstellung irgendwelcher Vorstellungen  
 über spekulative Musiktheorie.

Und was das *Lehrprogramm der Kathedralschulen und Universitäten* betrifft, so scheint Morent zu  
 übersehen, daß es selbst einem so großen Kenner der scholastischen Philosophie wie M. Haas nicht  
 gelungen ist, irgendwelche tiefergehenden philosophischen Ausführungen über die *ars musica* an Uni-  
 versitäten nachzuweisen, abgesehen davon, daß Augustins Schrift *De musica* in der Scholastik nicht  
 gerade einen bemerkenswerten Einfluß gehabt, ja wohl, wie auch häufig noch heute (vgl. etwa Verf.  
*Musik als Unterhaltung* II, Anmerkungsband, Anm. 182, S. 186 ff., oder, von vergleichbarer Signifikanz  
 der zur Unbegreiflichkeit führenden Schwierigkeit von Aussagen Augustins in Bezug zum Denkniveau  
 auch moderner Professoren, Verf. Die *degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 37, S. 74 ff.;  
 hier, immerhin, lassen scholastische Autoren wesentlich „richtigere“ Einsichten erkennen, was wenig  
 überrascht, weil sie die Fähigkeit zum abstrakten Denken besaßen), erhebliche Verstehensschwierigkei-  
 ten geboten hat (Olga Weijers, *La place de la musique à la faculté des arts de Paris*, in ed. L. Mauro,  
*La musica nel pensiero medievale*, Ravenna, 2001, S. 245 ff., gibt hier einige Beispiele an, die nicht  
 gerade die im 13. Jh. maßgeblichen musiktheoretischen Herausforderungen als Gegenstand der Univer-  
 sitätslehre erkennen lassen; was al-Fārābī mit seinem *Großen Buch der Musik* getan hat, hat nicht ein  
 einziger lateinisch schreibender Philosoph für „nachahmens“wert gehalten, der Text wurde eben nicht  
 übersetzt. Daß er den Übersetzern völlig unbekannt geblieben sein sollte, ist nicht auszuschließen, aber  
 auch nicht — wenn hier nicht noch M. Haas völlig neue Erkenntnisse liefert — nachzuweisen; das *Bucht*

*Geistes kennenlernte und die in ihr wiederhallen.* Man wird beim Lesen der sog. Fredegarchroder Lieder war mit Sicherheit zugänglich — und hat auch keine Übersetzung ins Lateinische bekommen. Daß die wirklich musiktheoretischen Texte des 13. Jh. von scholastischer Methode mitbestimmt sind, ist kein Grund für die Annahme, daß sie für universitäre Zwecke geschrieben wurden, was auch für die Werke von Johannes de Garlandia gilt: Die Beschäftigung mit konkreter Wirklichkeit ist von vornherein nicht gerade ein Wesensmerkmal lateinischer Scholastik). Die Rolle des Quadriviums an den „scholastischen“ Universitäten ist bekanntlich ziemlich gering — für die eigentliche Musiktheorie waren die Universitäten weitgehend irrelevant. Die Schriften von Johannes de Muris stellen hier vielleicht eine für die Folgezeit wesentliche Ausnahme dar (wenn man auch die *Musica speculativa* nicht gerade als Beitrag zum musiktheoretischen Fortschritt in der Bewältigung der Wirklichkeit ansehen kann); und Hieronymus von Mähren schreibt und sammelt nicht als Hochschullehrer des Quadriviums.

Zu beachten wäre schließlich, was die wirkliche Musiktheorie des Mittelalters ausmacht, was die Eigenart der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie anbelangt, nämlich die vom *quadrivium* völlig losgelöste Lehre von der Skala, den Tonarten, den Intervallen, Konsonanzen etc. in Bezug auf die konkrete Musik; das kennt die *ars musica* im Rahmen des *Quadrivium* nicht; das reine Boethius-Studium, von dem der italienische *invector* der Mönche von St. Gallen einiges aufweist (*Gunzo* heißt der Unbildungsträger), ist tote Stoffwiederholung, rein literarisch, unfähig, Musik auch als konkrete Erscheinung zu fassen — es ist auch absurd, so einfach *Kathedralschulen und Universitäten* gleichzusetzen und von der monastischen Lehrtradition nichts zu wissen, obwohl diese die eigentliche Entwicklung der Musiktheorie nicht nur begonnen, sondern auch sehr weit geführt hat, wie Guidos Werk zeigt; auch hier kann man nur von für wissenschaftliche Beiträge zu undifferenziertem Daherschreiben sprechen.

Daß der *iubilus* irrational sein müsse, wird man bei Augustin ebensowenig ausgedrückt finden wie bei Hieronymus (abgesehen davon, daß dies kein Thema von oder in *De musica* ist) — mit irrationalem Zungensingen hat so etwas nun wirklich nichts zu tun, wohl aber mit dem Begriff des *cor* und der Unfähigkeit der Sprache, alles ausdrücken zu können, ein Herz, dessen Freude nicht mehr durch die Sprache ausgedrückt werden kann, das deshalb in den *iubilus* ausbricht, ist nicht notwendig eine *irrational*e Angelegenheit; auch hier sollte man erst einmal die vorliegende, ausführliche Literatur beachten (wenn man schon nicht die eigentlichen Quellen beachten will, über die man redet — liturgische Musik ist kein Thema von *De musica*, auch nicht des 6. Buches: Die Zitierung des Verses von Ambrosius hat nichts mit liturgischem Singen zu tun, sondern mit Fragen wie *numeri aeterni* u. ä., aber auch mit der *auctoritas Dei* —, die *Bekanntnisse* sind nicht identisch mit *De musica*, deren sechstes Buch sich mit der Frage der Relation von ewiger Seele und zeitlichem Eindruck befaßt, mit Fragen wie der verheißenen Verklärung des Leibes in diesem Zusammenhang, nämlich der dann auch erlaubten Freude an der Schönheit des Leibes u. ä.; und wer nicht bemerkt, daß die dem 6. Buch vorausgehenden Bücher eine notwendige Voraussetzung für die Frage des 6. Buches bedeuten — sollte lieber erst einmal Augustins sehr lesbar geschriebenen Text zur Kenntnis nehmen).

Schließlich spricht Augustin an der bekannten auch von Morent zitierten Stelle aus den *Enarrationes* zum 32. Psalm (die mit *De musica* nichts zu tun hat) von *Intellegere verbis explicare non posse quod canitur corde*. *Intellegere* ist mit Irrationalität nicht verbunden; deren „musikalische“ Wirksamkeit kann man im Gesang von Vögeln erkennen, oder, folgerichtig für Augustins Auffassung in *De musica* im Spiel von Musikern, die nur durch irrationale, rein körperliche *imitatio*, wie schön auch immer, Musik vortragen oder auch erfinden: Wäre es nicht doch endlich einmal möglich, wenigstens die vorliegende Literatur zur Kenntnis zu nehmen, ehe man so daherschreibt?

Daß das sechste Buch von *De musica* mit dem *numerus* offenbar nichts mehr zu tun haben soll, son-

nik sicher nicht immer nach korrekter Verwendung von *casus* und Verbformen suchen können, dern das liturgische Singen nebst all den schönen, geläufigen Schlagwörtern moderner Vorstellung von theologischem Denken, die sich geradezu automatisch zum Satz reihen, behandeln sollte, wird man mit großem Erstaunen zur Kenntnis nehmen dürfen, wird doch da das Wort *numerus* nicht mit neuem, wohl aber mit verallgemeinerten Sinn versehen, *numeri sensuales* kommen da z. B. vor (auch Marta Cristiani, *Dal Sensibile all'intelligibile* in „*Harmonia mundi*“, *Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, edd. M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, Firenze 2007, S. 27 ff., hat offenbar nicht gesehen, was die eigentliche Fragestellung Augustins ist: Das Modell der verschiedenen *numeri* ergibt sich nicht als rein wissenschaftliche Fragestellung — reine Wissenschaft verurteilt Augustin ebenso wie reine Musik —, sondern allein aus dem theologisch relevanten Problem des „Kontakts“ der der Ewigkeit zugehörigen Seele mit Dingen, wie Sinneseindrücken, die der Endlichkeit unterworfen sind, wie dies mit Musik geradezu exemplarisch der Fall ist: Musik vergeht im Erklingen; sehr merkwürdig erscheint auch der Verzicht auf Kenntnisnahme neuerer Literatur, wie Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. I, wenn stattdessen kritiklos solche Beiträge wie der von Hentschel angeführt werden, ist dies nicht gerade hilfreich zum Verständnis Augustins: Vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff., wo eine, leider, notwendige Richtigstellung erfolgt; daß man bei Fragen zur Rhythmik, auch bei Augustin, an Aristoxenus nicht einfach vorübergehen kann, zeigt exemplarisch der Text von Cristiani, *ib.*, S. 32 f.); mit dem Inhalt des 6. Buches von *De musica* haben Morents Ausführungen ebenfalls geradezu exemplarisch nichts zu tun, denn da geht es nicht um Gotteslob oder dergleichen, was sich so angenehm daherplaudern läßt, sondern um ein Grundproblem, das, u. a., Sofia Vanni Rovighi, *La fenomenologia della sensazione in Sant'Agostino*, in *Rivista di filosofia neoscolastica* 54, 1963, S. 18 ff., schon auf S. 19 klar definiert: *È anche vero però che nel De musica il problema centrale è, diremmo oggi, di carattere psicologico: si tratta di spiegare il sentire come attività dell'anima sola, di dimostrare che, quando sentiamo, l'anima non subisce un'azione da parte del corpo, ma è attiva rispetto al corpo da lei animato ...* (wonach, leicht lesbar, eine kurze Zusammenfassung der verschiedenen *numeri* folgt, die Augustin aufstellt, um das von der antiken Ethoslehre sozusagen besonders zwingend aufgegebene Problem der Relation von zeitlich sinnlichem Eindruck und Seele zu lösen, also das des *sentire*). Es geht darum, wie S. V. Rovighi in höchst lehrreicher Klarheit, S. 20, belegt, um das Problem, daß die Seele gegenüber dem Körper nicht die Eigenschaft des *pati*, sondern nur des *facere* haben, also nicht von äußeren, sinnlichen Einflüssen affiziert werden kann (die Systematik Augustins geht, auch hinsichtlich des Bezugs auf *numeri* über die Ausführungen von Plotin weit hinaus und ist auch spezifisch: Ausgangspunkt Plotins ist die Gegenbehauptung zu bestimmten Vorstellungen, daß die Eindrücke von Dingen außerhalb der Seele *τυπώσεις και ενσφραγίσεις*, also konkret irgendwelche „Eindrücke“ oder „Abdrücke“ der wahrgenommenen Dinge in der Seele sein müßten, *Enn.* IV, 6, 1, also wie ein Siegelringeindruck in Wachs seien. Gegenmodell ist, daß die Seele bzw. die Sinnesleistung den von ferne beurteilten und erkannten — z. B. in seinem Abstand, in seiner Größe etc. — Gegenstand eben nicht allein und erst durch direkten *Anstoß/πληγή* verstehen kann, sondern ihn, als aktive Leistung erkennt, weil diese Leistung den zu erkennenden Gegenstand beherrscht, aber nicht von ihm beherrscht wird, *κρατεῖν δέδοται, ἀλλ' οὐ κρατεῖσθαι*; dies führt bei dem Hören dazu, daß der von der Luft erlittene Schlag wie Buchstaben sei, die dann von der Seele, aktiv, gelesen werden, *τὴν μέντοι δύναμιν καὶ τὴν τῆς ψυχῆς οὐσίαν οἷον ἀναγνῶναι τοὺς τύπους ἐν τῷ ἀέρι γεγραμμένους*. ..., daß also die Seele fähig ist, die „Buchstaben“ der Luftschwankungen zu lesen, wenn sie näher kommen — womit Plotin von ihm unbemerkt wieder ein Problem schafft, das der doch notwendigen größeren Nähe; ob man darauf Augustins Systematik direkt beziehen kann, dürfte doch fraglich sein, weil Augustin ausdrücklich den

d. h. man kann das natürlich, wird damit aber keinen Erfolg haben; wenn also Fredegar schreiben würde *delectatur modos*, würde sich wohl niemand wundern, wenn er damit *erfreut sich an den Melodien* hätte ausdrücken wollen<sup>40</sup>. Bei einem Autor des 12. Jh. dagegen muß man wohl erwarten, daß er wie üblich *delectare modo* schreibt. Wenn er dies nicht tut, dann wird er ja wohl genau das nicht meinen. Beachtet man weiter, daß das Gerundium Merkmale des Verbum mit dem des Nomen verbindet, so wird man leicht finden können, daß Wiberts Text schreibt: *Die süßen modi ... häufiger ertönen zu lassen freut sich* Hildegard. Ja, ein Problem scheint sich zu stellen: *Resultare* wird hier transitiv gebraucht, was man aber nicht als Problem ansehen muß, dafür gibt es Beispiele, wenn man danach sucht. Was der Text also sagt, ist nichts anderes, als daß Hildegard die Melodien, die sie ja gerade gelernt hat, häufig wiederholend singt — was sollte eigentlich nach dem Ende der Vision ein *Nachhallen*? Es ist doch verständlich, daß Hildegard nach ihrer Vision das da Empfangene, „Gehörte“ und „Gesehene“ sozusagen meditierend wiederholt.

Der Autor der Textpassage beschreibt also sehr klar, wie man sich Hildegards kompositorisches Schaffen<sup>41</sup> vorstellen muß: Sie singt die aus der Vision „entnommenen“ Melodien ganz

---

die Eindrücke empfangenden Körper als Objekt des *facere* bezeichnet, nicht den Eindruck, der bei Plotin das „beherrschte“ Objekt der Wahrnehmung ist, insofern, als die Seele sozusagen von vornherein erkennen kann, den „beeindruckenden“ Gegenstand also eigentlich schon vorher besitzt; da besteht doch ein gewisser Unterschied). Um das zu bemerken, muß man allerdings diesen Text nicht kennen, sondern muß nur Augustins eigene Worte zur Kenntnis nehmen — was man tun sollte, wenn man schon über Augustin etwas schreiben will: Nur, angesichts bestehender Literatur sind derartige Lapsus nicht mehr erträglich. Man sollte hier übrigens an die spätere Formulierung in den *Confessiones* denken, wo ausdrücklich festgestellt wird, daß die gesungenen Worte die eigentlich tote, vergänglich zeitliche Musik, die sie vorträgt, *animant*: Das Wort beseelt die Musik, nicht umgekehrt.

Sicher hat der ominöse *numerus* in den ersten Büchern von *De musica* große Bedeutung; das eigentliche Problem ist aber weder das Quadrivium, erwähnt wird nur die Grammatik, um den Gegensatz von *auctoritas* und *ratio* darzustellen, nicht die Relation quadriviale zu trivialer *ars*; und schließlich ist die Aufgabe der ersten Bücher ja wohl die, die Existenz und Bedeutung der *ratio* als wesentliche, wesensbestimmende Leistungsfähigkeit der *anima* nachzuweisen; *spekuliert* wird dabei gar nichts, es geht darum, aus dem Erleben sinnlicher Schönheit durch Anwendung der *ratio* auf die rationale Erkenntnis ewiger Gesetze bzw. eigentlich nur von deren Existenz schließen lernen zu können, die nur der *ratio* — ansatzweise! — zugänglich sind, also das eigentliche Objekt der *anima* darstellen müssen. Daß derartige, auch noch unbrauchbare Plattitüden zu Augustin noch in neuerer Zeit geäußert werden, ist nicht gerade als Widerspruch zur zitierten Meinung von L. Finscher anzusehen. Angesichts der vorliegenden, eingehenden Literatur gerade zu Augustins Wertung von Musik und Augustins eigenen Worten ist es geradezu unbegreiflich, daß ein an einem mit dem Schwerpunkt *Mittelalter* ausgezeichneten deutschen Lehrstuhl promovierter Fachvertreter derart redet; nur um L. Finschers Bewertung neuerer deutscher Musikwissenschaft nun auch „für“ das Mittelalter zu rechtfertigen? Vielleicht sollte man ein wenig Ehrfurcht vor Augustins Denken aufbringen, und die bestehende Literatur beachten.

<sup>40</sup>Achtung: Es wird nicht behauptet, daß sich diese Formulierung bei Fredegar findet!

<sup>41</sup>Wogegen die Beschreibung in der *Vita*, CC, 20 f., die Stühlmeyer ohne Weiteres auf *kompositorische Tätigkeit* bezieht, davon nichts sagt, denn, *quae in spiritu audivit vel vidit, eodem sensu et eisdem*



einfach mehrfach durch, und zwar indem sie in den zurückgebliebenen Gedanken entsprechender Art einen *dies festus* hält; daß sie beim wiederholten Singen der Melodien sozusagen den ebenfalls aus der Vision zurückgebliebenen *cogitationes*<sup>42</sup> nachsinnt, ist ja keine unpassende Vorstellung, deren Sinn man auch mit *memor Dei et in reliquis cogitationum ... diem festum agens* sehr sinnvoll verknüpfen kann.

Wichtig ist Wibert (die Assonanz ist absichtlich) bzw. seinem Gewährsmann hier jedoch das musikalische Geschehen, das hier auch allein interessiert. Hildegard wiederholt also die Melodien mehrmals, ersichtlich kein schlechtes Verfahren, um sich Melodiegestalten einzuprägen. Nun könnte *resultando* ja tatsächlich auch in dem Sinne verstanden werden, d. h. wer das unbedingt will, könnte aus diesem Verb herauslesen wollen, daß Hildegard das auf einem Instrument erklingen ließ. Nur steht davon nichts im Text; Wiberts Brief formuliert sehr klar, so daß man ja erwarten könnte, daß er in einem solchen Fall formuliert: *delectatur sepius resultando tuba monochordoque et aliis multigenis instrumentis ... modos*, oder ... *multigenis generibus organorum ....* Wenn er das nicht schreibt, dann meint er dies aber auch nicht.

Es bleibt also die Interpretation der Qualifikation der Melodien, der *modi*; sie sind *dulces in vocum etiam sono*; daß sie *süß* sind, ist zu erwarten, warum also noch die Hinzufügung *in sono etiam vocum*, was soll hier das *etiam*? Die Melodien sind süß noch bzw. sogar im Ton der Stimmen — sie sind es eben nicht nur als *melodia interni concentus*, sie sind auch in der klanglichen Wirklichkeit *dulces*, eine Qualifikation, die mit dem Hinweis auf das *discere et retinere* direkt zusammenhängt: Die „resultierenden“ Melodien sind auch in der klanglichen Realität süß. Offensichtlich denkt der Autor, daß die *melodia interni concentus* bzw. die *spiritalis harmonia* nicht trivialer Weise schon eine gut klingende Melodie ergeben muß, schließlich singen nicht alle, die Visionen haben, schöne Melodien — man beachte auch, daß das Korrelat der Melodien im Innern in abstrakten Gattungsbegriffen, ausgedrückt durch Wörter im Singular formuliert wird. Man findet hier ein wirklich erstaunlich klares Formulieren und entsprechendes Denken: Der *interna harmonia* entspricht nicht trivialer Weise eine klingende Melodie! Er nimmt den Ort der Vision im Inneren ernst, wie sollte da dann eine klingende Melodie sein? Theologisch gibt die Textstelle also einiges.

Es bleibt nun noch die Frage nach der Kompliziertheit der Formulierung, warum sagt er nicht einfach *dulces in sono*, sondern fügt noch *vocum* hinzu? Von der zu erwartenden Aussage wäre *dulces in sono vocis* leichter zu verstehen, man hätte dann einfach die Süßigkeit im Klang der Stimme, letzteres Wort als Gattungsbegriff, was mit *vocum* doch Schwierigkeiten machen würde.

Daß Hildegard sich die Melodien von mehreren vorsingen läßt, ist ausgeschlossen, dann hätte sie sie ja erst mehrfach vorsingen müssen. Davon wird auch nichts gesagt. Handelt es sich um eine pleonastisch ornamentierte Formulierung, oder meint die Formulierung des Briefes etwas *verbis* mit eigener Hand niederzuschreiben und zu sagen, ist nicht auf Melodien zu beziehen, zumal Hildegard ja nun wirklich klar genug sagt, daß sie keine Neumen „kann“. An dieser Stelle geht es um „verbale Kommunikation“; man muß nur den Text lesen.

<sup>42</sup>Wörtlich ein partitiver Genetiv.

Konkretes? Mit Sicherheit ist dies wohl nicht zu entscheiden. Naheliegender aber ist, daß Wibert hier an die *voces* denkt, in denen sich jede hörbare Musik äußert, also die konkreten Töne; im Klang der Töne erscheinen diese Melodien nun auch schön, also in der *communis* Weise aller (irdischen, körperlichen) Melodien der Liturgie, nämlich gesungen (oder meint der Text etwa Mehrstimmigkeit? nun, solche „Deutung“ sei anderen überlassen).

Damit kann man zum zweiten Teil übergehen, in dem der Autor feststellt, daß Hildegard die Lieder hat öffentlich in der Kirche singen lassen; Willmann bemerkt richtig, daß damit überhaupt noch nicht gesagt ist, daß die Melodien als Teil der Liturgie gebraucht worden seien — eine Ersetzung der Melodien des hl. Gregor hätte sicher auch einige „Arbeit“ erfordert — bei Festen, die schon eine feste Liturgie besaßen. Spezifisch hierin liegt wohl kein Unterschied zum Thüringer Landgrafen, der sich seine neuen liturgischen Melodien vom Papst approbieren ließ.

Es heißt *modulos communi humane musice instrumento gratiores prosis .. compositis ... decantari fecit*. Mit *facere* kann der gesamte Bereich der Belehrung anderer bis hin zur Aufführung aufgerufen werden, das interessiert den Autor des Textes im Einzelnen nicht mehr. Wenn Hildegard in der Liturgie oder sonst wo explizit allein singend aufgetreten wäre, hätte er das nicht so formulieren können. Übrigens bleibt bei einigen Liedern der enorme Ambitus ein Problem nicht nur der Entstehung durch Hildegards individuelles Singen, z. B. zum Erinnern, sondern auch für die Ausführung zudem noch in einem Nonnenkloster, worauf noch einzugehen ist<sup>43</sup>.

<sup>43</sup>Wenn J. Stenzl in seinem, wieder einmal so ungeheuer hoch über der Notwendigkeit, neuere, vorliegende Literatur zu berücksichtigen stehenden Beitrag *Wie hat „Hildegard vom Disibodenberg ...“ komponiert* — was man auch nach Lektüre dieses statistischen Beitrags immer noch, ja mit noch größerem Nachdruck fragen möchte und muß —, *AfMw* 64, 2007, S. 179 ff., in grandioser Schau über die Jahrhunderte erkannt haben will, daß Individualität im Komponieren erst mit und seit Beethoven überhaupt erst denkbar und möglich sein kann (Bach wird man von anderen Komponisten natürlich nie unterscheiden können, so unindividuell komponiert dieser Cantor aus Sachsen), so fragt man sich natürlich, was das, literarisch dargestellte, Beharren auf Kompositionen von gerade diesem und keinem anderen Komponisten im 13. Jh. bedeuten soll, was die vielen Qualifikationen, auch bei französischen Prosahistorikern der Zeit, der einzigartigen Schönheit von Melodien von dem und dem Komponisten eigentlich bedeuten könnte — ein Anachronismus des Denkens der Zeit oder ein Zeugnis der Denkmöglichkeiten in der Wertung von Musik? Nun ja, man kann natürlich nicht erwarten, daß ein so hochstehender Geist wie der von J. Stenzl (vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 842 ff.) dazu bestehende Literatur oder gar Quellen auch nur ansatzweise zur Kenntnis nimmt; gibt es da nicht auch einen gewissen Tassin, oder ist hier nicht auch etwas von und über Abaëlard bekannt? Ja, das ist es — wenn man nur die Literatur beachtet.

Wenn Stenzl ein wenig weiter im Mittelalter herumgeschaut hätte, sich die mittelalterliche Parallelkultur des arabisch islamischen Bereiches einmal nur so, ganz oberflächlich aus bestehender Literatur verdeutlicht haben lassen würde — dann hätte er z. B. den Namen Ishāq Ibn Ibrāhīm aus Mossul erfahren und dabei zur Kenntnis nehmen können, wie der auf der Individualität seiner Melodien besteht, und darin auch noch vom Publikum unterstützt wird, z. B. durch erhebliche Zahlungen für eine, eigene, individuelle, wirklich nur von ihm komponierte Melodie; nun, ja, wozu soll man so etwas zur Kenntnis

Es bleibt also die Frage nach den Qualifikationen: *Commune humanae musicae instrumentum* als etwas anderes zu verstehen als die Singstimme scheint die Klarheit der Ausdrucksweise zu verbieten, sodaß man *gratiores ... instrumento* als typischen Dativ, *angenehmer für die Singstimme* lesen kann, und die *prosa* als Erklärung dafür, daß die *modi gratiores* sind, nämlich durch Textierung.

Eine andere Interpretation erscheint jedoch auch nicht unmöglich, nämlich, *communi instrumento* als *ablativus comparationis* zu lesen, also daß die *Melodien Hildegards schöner als die übliche Musik* sind; man muß also *instrumentum commune humanae musicae* als etwas aufwendigen Text für *Musik der Menschen* lesen, was natürlich auch sinnvoll ist, allerdings vielleicht die Frage stellen läßt, ob *gratior* wirklich eine passende Qualifikation für die aus einer Gottesschau hervorgegangenen Melodien Hildegards sein könnte<sup>44</sup>. Man kann natürlich fragen, ob Guibert eine so aufwendige Formulierung statt einfach — und Hildegards Formulierung der *ars humana* angemessen — *arte musicae humanae gratiores* o. ä. wählt; entscheidbar ist die Frage offensichtlich nicht, zumal Hildegard selbst ja oft genug Formulierungen gebraucht, wie *instrumenta artis musicae* o. ä., vgl. z. B. 4.1.2 auf Seite 885, wobei der Literalsinn durchgehend „das“ Musikinstrument meint.

Der Bezug auf die Musik, die der Mensch durch seine *ars*, natürlich nur mit Hilfe Gottes, allein schaffen kann, ist deshalb sinnvoll, weil auch Guibert ja das Problem der Umsetzung von Melodien im Herzen, also keine klingenden Melodien, in hörbare ausdrücklich anspricht. Sozusagen auch als klingende Melodien sind die von Hildegard schöner als die sonst dem Menschen möglichen — dies erscheint nun wieder als eine in Bezug auf die Melodien des (für die Zeit) als Schöpfer der Gregorianischen Melodien selbstverständlichen Papstes Gregor bemerkenswerte Behauptung; aber Guibert könnte hier ja aus Gründen der Hypberbolik die zwangsläufigen Fol-

---

nehmen? Weil man dann vielleicht doch etwas differenzierter über die Musik des Mittelalters sprechen könnte. Übrigens sind die Qualifikationen des 4. Anonymus auch nicht so ganz ohne die Vorstellung des individuellen Komponisten zu sehen. Daß auch J. S. Bach zur Individualisierung fähig war, z. B. in Bezug auf Thementypen, hat nicht nur Bessler wenigstens angedeutet, sondern als grundsätzliche Denkmöglichkeit des barocken Komponisten auch Heinichen zu Anfang der zweiten Auflage seiner Kompositions- bzw. Generalbaßlehre (S. 33) ausdrücklich gesagt, da wo er auch über Typen spricht, über semantische Figurationskonventionen, und davor warnt, nach gehörten „fremden“ Musiken etwa in gleicher Weise zu komponieren; nein, individuell soll man schon sein, was ja auch Mattheson als Problem sieht, *D. vollkommene Kapellmeister* S. 122 f. — alles beachtensunwerte Quellen?

Ob die jeweilige Musik vergleichbare Potenzen zur Differenzierung besaß, ist dabei eine andere Frage, die die Wertung der Zeit nicht aufheben kann; daß die Zeitgenossen, Fachleute oder Laien, unfähig gewesen seien, den speziellen musikalischen Stil von Dufay oder auch schon Machaut beurteilen zu können, als individuelle Kompositionsleistung, müßte übrigens auch noch nachgewiesen werden; etwas differenzierter sollte man mit solchen Vorstellungen doch umgehen. Daß ein Vergleich von moderner Experimentalmusik und Hildegard abwegig ist, bedarf kaum einer besonderen Formulierung.

<sup>44</sup>In dieser Weise übersetzt Willmann: ... *so läßt sie diese Melodien, die schöner sind als das, was menschlicher Musik normalerweise zu Gebot steht, zu Texten singen ...*; eine vielleicht etwas umständliche Formulierung.

gerungen aus seiner Qualifikation übersehen haben, oder sieht er die Melodien Gregors gar nicht als „Kontrast“, weil Hildegards Lieder auch nicht als „Konkurrenten“ gemeint und aufgeführt worden sind?

Die von Willmann vorgetragene Interpretation paßt also gut zu der Problematik der Erscheinung solcher aus Visionen stammenden Melodien, vom Innersten, also Übermusikalischen zu kommen, und zu sinnlich faßbaren Melodien, *sono vocis* zu werden, die Hildegard laut singen kann, ohne daß die zuerst vorgetragene Deutung dem widerspräche. Beide Möglichkeiten der Deutung machen gleichermaßen deutlich, daß Guibert die Melodien als solche von ihrer Textierung unterscheidet und allein auf diese Frage kommt es hier an<sup>45</sup>.

Der Bezug zum Anfang ist klar, da kehrt Hildegard zur *communis conversatio* zurück, also zum normalen menschlichen Umgang, oder wenn man sich besonders gewählt ausdrücken will, zur humanen Kommunikation, die offenbar verbal wie vokal musikalisch sein kann, hier allerdings klar vokal musikalisch.

*Angenehmere Melodien als das übliche Instrument menschlicher Musik* erscheint als wörtliche Übersetzung auch nicht gerade sinnvoll, man muß also für die entsprechende Deutung *instrumentum* abstrakt verstehen, nicht einmal als Werkzeug, sondern als redundante Bezeichnung dessen, was mit *musica humana* allein genauso gut hätte gesagt werden können; und warum der Text dann nicht klar formuliert haben sollte: *gratius quam cuncta musica hominibus communis; ... gratiores omnibus generibus musicae arte humana inventis* o. ä., wäre auch zu fragen, weshalb man eben auch fragen könnte, ob man die geläufige Wendung *gratius alicui aliquid facere* nicht vielleicht doch als Muster beibehalten könnte: *Und die Melodien ließ sie, angenehmer für die Singstimme mit gedichteten Worten, vortragen*: Die *compositae prosae* wären das Mittel, daß die Melodien vokal angenehmer auszuführen sind; eine Erinnerung an Notker? Damit ist also auch ein Grund für die erste angegebene Möglichkeit der Übersetzung dieser Stelle angedeutet.

Es ist ja auch auffällig, daß der Text noch ausdrücklich hinzufügt, um was für *prosae compositae* es sich denn handelt, die *prosae* sind *compositae ad laudem Dei et sanctorum honorem* — letzteren singt man nicht *Lob*, sondern ehrt sie. Daß Hildegard nicht das Lied vom Schneekind singen läßt, erscheint trivial; warum also hält der Verfasser des Textes diesen Zusatz für notwendig und sinnvoll, nur, um viel zu sagen, als Füllung? Angesichts der Klarheit seines Stils ist das nicht gerade wahrscheinlich. Also bleibt nur die Interpretation, daß er tatsächlich etwas meint, wenn er zu Anfang ausdrücklich von *modi, melodia, concentus* spricht, und vielleicht eben doch an den *iubilus* und dessen Beziehung zum *cor* denkt.

Dann aber wieder — und wie gesagt, gilt dies für beide Übersetzungsmöglichkeiten — ist für ihn Melodie und Text nicht etwa von vornherein äquivalent, er formuliert, was er meint.

<sup>45</sup>Daß Hildegards Melodien besonders schön sind, alle anderen, welche auch immer damit gemeint sind, übertreffen, ist für einen solchen Bericht selbstverständlich und zu erwarten; ob Guibert aber wirklich eine solche Allaussage machen will, wenn er kurz davor auch nur von *dulces modi* spricht, und nicht *dulcissimi*, muß offenbleiben; eine endgültige Entscheidung scheint nicht möglich.

Texte, *prosaes compositae ad laudem Dei*, sind sozusagen Begleitumstand der Melodien; sicher, auf Notker zu verweisen, könnte vielleicht unpassend erscheinen, weil Hildegard, aber auch der Autor des hier besprochenen Textes nicht notwendig vom *Liber ymnorum* und dessen Einleitung gewußt haben müssen; warum man aber überhaupt auf Notker verweisen könnte? Ganz einfach: Notker hat Mühe mit den *longissimae melodiae*, und textiert diese deshalb — so wenigstens nach der Formulierung des einführenden Textes: Und das Prinzip, Melodien als Formträger zu textieren, nicht einfach Melodien zu vertonen, gar noch wie dies Schubert tut, ist für das Mittelalter ja nicht gerade sehr fernliegend, ja geradezu typisch, wie noch die Motette des 13. Jh. zeigt<sup>46</sup>.

Daß nun ein vergleichbarer Gedanke den Autor zu seiner Formulierung bringt, ist nicht ausgeschlossen, stimmt jedenfalls mit den Aussagen seines Textes vollkommen überein. In beiden Deutungen aber müßte man also annehmen, daß Hildegard Texte und Melodien zumindest nicht als Regel gleichzeitig formuliert hat. Dies wäre sicher ein Schock für jede semantische Deutung, die angesichts weitgehender Unfähigkeit, die Melodien als Melodien sprechen, oder hier besser singen, d. h. sie erst einmal als Musik bestehen zu lassen, immer der angenehme und meist einzige Weg eines „Zugangs“ zu einer „verlorenen“ Musik zu sein scheint, weshalb er auch von so vielen MusikwissenschaftlerInnen aufgegriffen und frei von Fesseln an die Sachverhalte ausgestaltet wird; semantisch läßt sich immer so gut wie alles deuten, die Verknüpfung von textlichen, semantischen Merkmalen mit beliebigen musikalischen Gestaltbildungen wird immer die notwendige Vagheit aufweisen, um ohne Skrupel hinsichtlich der historischen Verbindlichkeit solcher Deutungen durchführbar zu sein; und theologischen Inhalt haben alle Liedtexte, so daß auch hier keine Grenze für spekulative SemantikerInnen gesetzt ist, zumal sie auf systematisch historische und statistische Überprüfung ihrer Funde strikt verzichten — offenbar unter Voraussetzung der doch so natürlichen eigenen Erfahrungen mit Musik.

Dies wäre aber nur eine Folgerung für die moderne Deutung, nicht für das, was Wiberts Text so offensichtlich sagen will<sup>47</sup>. Er differenziert, auch hinsichtlich des Entstehungsvorgangs, klar zwischen Melodien und Text, dieser kommt erst dann hinzu, wenn die öffentliche Aufführung angesagt ist. Und allein schon diese Trennung, die Erwähnung der Texte erst in einem zweiten Teil, der sozusagen den zweiten Schritt der „Körperlichwerdung“ der aus Vision, aus dem Inneren entstandenen Melodien ansprechen will, ist auffällig genug, und ein weiterer Hinweis, daß man die Textstelle in dieser Weise lesen muß, will man dem Autor nicht Unfähigkeit zu klaren

<sup>46</sup>Und dies nun mag auch die Wahl des auffälligen *commune instrumentum humanae musicae* (der Autor hat kein Problem mit dem Begriff der Einteilung von Boethius; er berücksichtigt sie nicht) rechtfertigen, das einfache *voce* erscheint als Objekt weniger spezifisch zu sein. Aber, wie gesagt, dies sind nur mögliche Argumente für die eine oder die andere Übersetzung.

<sup>47</sup>Denn, wenn er tatsächlich hätte nur ausdrücken wollen, daß die Melodien schöner seien als alle anderen, üblichen — eben auch die des hl. Gregor? — Melodien, dann erscheint, wie bereits gesagt, die Verwendung des Wortes *gratus* rhetorisch nun auch wieder nicht zwangsläufig passend; *valde pulchrior*, *suavior* etc. könnte man erwarten; ersichtlich ist die Deutungsfrage unlösbar, es finden sich Argumente für beide Möglichkeiten.

Ausdruck unterschieden; das aber ist ausgeschlossen. Aber es gibt doch Liedtexte, Antiphonen von Hildegard ohne Neumen? Warum nicht, die können dann mit neu erfahrenen Melodien verbunden werden, die Melismatik ist umfangreich genug, um Texte jeder Struktur „unterbringen“ zu können, wenn auch Hildegard kein Wissen von den entsprechenden Strukturen des Chorals besitzen kann, denn für ihre Melodien haben sie keine Geltung; dies ist auch nicht gerade ein Hinweis auf perfektes Wissen der Chormelodien und ihrer Gesetze. Die Vorstellung, daß Hildegard wie Schubert Texte vertont hat, jeweils auf — bei ihr nicht poetische, sondern syntaktische — Strukturen und semantische Aussagen reagierend, ist zwar sicher hübsch, aber kaum historisch sinnvoll, zumal sich durchaus deutliche „Verstöße“ in der Setzung von Formeln bzw. Floskeln über syntaktisch unvergleichbaren Textsituationen in ihren Melodien finden lassen (was ja sogar, aber als deutlicher Fehler im Gregorianischen Choral gelegentlich begegnen kann; und die Klarheit der syntaxbezogenen Gliederung des Chorals kennt Hildegard gerade nicht).

Daß er nicht mehr weiter sagt, wie die Texte zu den Melodien kommen, ergibt sich aus dem, was er hier sagen will, er beschreibt sozusagen den Werdegang einer Hildegardschen Melodie — und da kommt der Text als letzter Schritt, als Voraussetzung für die „Publizierung“ durch Ausführung — es sei nochmals daran erinnert, daß eine generelle Aufführung für alle Liedmelodien durch einen Nonnenchor gar nicht so leicht vorstellbar ist, beachtet man die Meinung der Zeit, nicht die Fähigkeiten moderner Sängerinnen.

Von der Autorin der neuesten Dissertation zu Hildegards Liedern erfährt man nun aber zu dieser Textstelle: *Die auf die kompositorische Tätigkeit bezugnehmende Stelle ... ist von eminenter Bedeutung, weil sie auf den Gebrauch von Instrumenten — im Text steht *instrumento*, nicht *instrumentis* — bei der Aufführung der Kompositionen hinweist. Leider gibt er keine detaillierte Auskunft darüber, welche Instrumente sie verwendet hat.* Wenn man den lateinischen Text gelesen hat, ist klar, daß der Autor gar nicht auf die Idee kommen konnte, die Art der verwendeten Instrumente anzugeben, denn er nennt explizit höchstens ein einziges, das man heute und im Mittelalter vielleicht nicht als *instrumentum* bzw. nur als *instrumentum naturale* bezeichnen würde; oder er spricht sehr aufwendig von der menschlichen Musik; daß er nicht über instrumentale Ausführungen sprechen will, das sagt er so klar, daß jede andere Deutung nicht nur als Fehldeutung, sondern als unbegreiflicher Fehltritt des deutenden Subjekts erscheinen muß.

Das, *νῆ τὸν χόνα* möchte man sagen, wenn dies in christlicher Umgebung erlaubt wäre, ist alles, was Stühlmeyer in einer *musikologischen, theologischen und kulturhistorischen Untersuchung* zu der *eminent* bedeutungsvollen Stelle zu sagen hat! Und eine solche „Deutung“ auch noch angesichts der in einer Tagung (nach Willimann) geäußerten grundsätzlichen Zweifel an dieser Deutungstradition, nämlich hier plötzlich in den Text hinein Musikinstrumente jeder Art zu lesen ist eine beachtenswerte Leistung neuerer deutscher musikwissenschaftlich mediävistischer „Forschung“<sup>48</sup>! Den grundsätzlichen Mangel an Kenntnissen sowohl der Ikonographie der Musikinstrumente in mittelalterlicher geistlicher Literatur als auch in der bildenden

<sup>48</sup>Dies wäre bei naiver Deutung von westfränkischen Sequenztexten und anderen hymnischen Liedern

Kunst beweist Stühlmeyer dann in ihren weiteren Ausführungen zu diesem (!) Zitat: *Für die Glaubwürdigkeit der Information, dass Instrumente zur Begleitung eingesetzt wurden, spricht neben vielen Hinweisen in anderen literarischen Quellen oder bildlichen Überlieferungen die häufige Verwendung von Instrumentennamen in den Visionsschriften.* Ausgerechnet die letzte Behauptung muß schon erstaunen, denn die Vorstellung, daß die Engel wirklich, reale Instrumente halten, daß man die bildlichen „Engelskonzerte“ ernstnehmen müsse, wäre eine recht merkwürdige, völlig anachronistische Vorstellung; und wo die Verfasserin des *Meilensteins* musikbezogener Hildegardforschung gar die vielen literarischen Quellen zur Mitwirkung von Instrumenten in der Liturgie gefunden haben könnte, darf man sich auch fragen; die Ausführungen von Seebaß zu den Abbildungen jedenfalls sind ihr nicht geläufig; immerhin „findet“ sie wenigstens nicht noch liturgische Tänze.

Daß es hierzu eine reichhaltige Sekundärliteratur gibt, daß man weder mittelalterliche Literatur noch mittelalterliche Abbildungen ohne weiteres wörtlich oder realistisch verstehen kann, sondern literarische Traditionen, Ausdruckformen ebenso wie eben ikonographische Topoi in ihrer Tradition beachten muß, bevor man mit Deutungen beginnt, bleibt Stühlmeyer verborgen, nicht gerade eine adäquate Voraussetzung für eine Studie mit einem solchem Anspruch. Welche Quellen Stühlmeyer zu dieser Formulierung herangezogen haben könnte, verrät sie leider nicht, so daß der Verdacht einer einem modernen Denken gerade passend erscheinenden, unbeschweren Weiterführung ihrer aus eigener Erfahrung so natürlich erscheinenden und dahingeschriebenen „Deutung“ nicht ausgeräumt werden kann (die allegorische Instrumentendeutung, die Hildegard ja selbst vorträgt, interessiert die Verfasserin des *Meilensteins* der musikbezogenen Hildegardforschung überhaupt nicht: Ein erstaunliches Zeugnis der Sorgfalt betreuender Doktorväter bzw. ihrer spezifischen Kompetenz).

Selbst damit ist aber immer noch nicht der Höhepunkt solchen Deutens erreicht, auf S. 42 der hier, leider, zu betrachtenden Studie heißt es zu einem Kommentar Hildegards zu den bekannten besonders „musikalischen“ Psalmen, konkret der Deutung des Wortes des Psalmisten *Omnis spiritus laudet Dominum: An dieser Stelle wird deutlich, dass Hildegard die Instrumente nicht nur als Allegorie verwendet, sondern eine praktische Anwendung im Auge hat, insofern als sie im Gebrauch von Instrumenten einen wesentlichen Aspekt im Rahmen der Berufung des Menschen zum Gotteslob sieht.* Allein schon die Vorstellung, daß für Hildegard, die Visionen doch nicht über die Art der richtigen Kirchenmusik oder des korrekten Singens erhalten hat, der *Gebrauch von Instrumenten ein ... wesentlicher Aspekt ... der Berufung des Menschen zum Gotteslob* sein könnte, erscheint als Formulierung einer neueren Deuterin von Hildegards Werk geradezu unglaublich; körperliche Instrumente sollen, und das noch bei Hildegards Augustinisch geprägtem Denken, wesentlich für die *Berufung des Menschen zum Gotteslob* sein! Nicht einmal vom aktuellen Singen sagt das Hildegard — denn selbst an der einzigen Stelle, an der sie explizit über das ihr auferlegte Verbot lauten Verkündens, also auch Singens spricht, erfährt man nichts über derartige Potenzen der erklingenden Musik: Der Körper muß in den Lobgesang einstimmen, den Lobgesang der Seele, daß diese aber, die Inhaberin der *viva vox* und der *ratio* des 

---

vielleicht noch verzeihbar, hier wird es zur wissenschaftlichen Sotise.

körperlich konkreten Singens bedürfe, um Gott loben zu können, kann als Deutung nicht mehr ernstgenommen werden. Daß es einen Unterschied zwischen dem Alten Bund und dem Neuen auch in Hinblick auf den Gebrauch von Instrumenten gegeben haben könnte, der derartige Formulierungen schon von vornherein als hochgradig merkwürdig hätte erscheinen lassen müssen, kann man aus der alten Tradition der Erklärung der Instrumentenerwähnungen, natürlich besonders des 150. Psalms entnehmen, die Hildegard ja wohl in ausführlicher Weise verwendet bzw. aufruft, so z. B. in *Scivias*, III, 13, 566, ed. A. Führkötter et A. Carlevaris, *CCCM* XLIII A, wo die *Verba David*, nämlich der 150. Psalm rekuriert werden; man findet da z. B. 602: *Sed et laudate eum in cymbalis bene sonantibus, i. e. in his assertionibus, quae bonum sonum in vero gaudio faciunt, cum homines, in imis peccatorum iacentes, ad supernam celsitudinem Divina inspiratione compuncti se sursum ab imis tollunt. ...* Daß bei dieser Geläufigkeit der Instrumentenallegorie<sup>49</sup> — auch *sonus* ist hier verallgemeinert zu verstehen — und der Intention Hildegards in ihren Visionen, ja in allen ihren Texten die Frage einer konkreten Mitwirkung von Instrumenten im liturgischen Gesang überhaupt der Erwähnung für wert gehalten worden wäre, dürfte eine geradezu schon geniale Verkenntung ihrer eigentlichen Intentionen bedeuten: Derart Konkretes ist für Hildegard von vornherein kein Thema, so daß man die üblichen Aussagen zu Instrumenten in der Liturgie zu beachten hat, so freie moderne Deutungen sind als Ausdruck anachronistischer Unberührtheit des Deutens hier weniger angemessen, besonders wenn es um *Meilensteine* der Forschung gehen soll.

Thomas faßt bekanntlich diese Tradition des Literalsinnes von Instrumentenerwähnungen im AT in als maßgeblich anzusehender Weise zusammen: Die noch einfachen Menschen des alten Bundes waren noch wesentlich abhängiger von der sinnlichen Wirkung; die Quellen dazu findet man z. B. nun wirklich sehr leicht zugänglich bei G. Laube-Przygodda, *Das alttestamentliche und neutestamentliche musikalische Gotteslob, Kölner Beiträge zur Musikforschung* 104, Regensburg 1980, S. 267 ff.; ein Buch, das doch einige Informationen enthält, die nicht erst durch englische Übersetzung „da sind“ oder „da sein“ sollten<sup>50</sup>. Daß ein in der Tradition Augustins stehender Liturgiker oder Theologe auf die Idee gekommen sein sollte, den *Gebrauch von Instrumenten* als *wesentlichen Aspekt* des Gotteslobes sehen zu können, wäre nun wirklich so überraschend, daß hierfür erst einmal ausreichende Studien durchgeführt werden müßten.

<sup>49</sup>Klar ist hier auch Augustins Allegorie der *cymbala*, *En. i. Ps. 150*, 8, 4, wo einmal die *cymbala* als Ausdruck der gegenseitigen *hortatio* gedeutet werden, denn *quisquis hortatur a proximo suo, non a seipso et invicem honorantes dant laudes Deo*, was dann wieder expliziert werden muß, daß, natürlich, nicht ein rein klangliches Lob gemeint ist: *Ne quis autem cymbala intellegeret, quae sine anima sonant, ideo puto additum, in cymbala iubilat Iubilatio namque i. e. ineffabilis laus, non nisi ab anima profiscitur ...*; das gegenseitige Ermahnen wird dann zum Lob Gottes; so ganz naiv denkt Augustin nun auch nicht! Er versteht hier offensichtlich auch die *iubilatio* nicht einfach als „körperlichen“ Jubelgesang. Man könnte übrigens auch fragen, warum Hildegard solche Ausführungen nicht immer übernimmt und als Antwort auf die Selbstverständlichkeit solchen Denkens bei Hildegard verweisen.

<sup>50</sup>Daß ein englischsprachiger Herausgeber und Übersetzer von Aussagen der Väter zur Musik das erwähnte Buch völlig unerwähnt läßt, ist auch nicht gerade ein Zeichen wissenschaftlicher Akribie und Anstands.



Stühlmeyer dagegen bezieht sich ganz einfach auf eine ad hoc Deutung des folgenden Textes (aus den Briefen, ed. van Acker, *CCCM* XCI A, XXIII, 56 ff., vgl. u. 4.1.3.1 auf Seite 944): *In quibus verbis* (denen des Psalmtextes, man beachte, daß *verbis* gesagt wird) *per exteriora de interioribus instruimur scl. quomodo secundum materialem compositionem vel qualitatem instrumentorum interioris hominis*<sup>51</sup> *officia ad Creatoris maxime laudes convertere vel informare debeamus*. Es wäre geradezu absurd, hier von einer konkreten Forderung nach Mitwirkung von Instrumenten in der Liturgie als Gemeintes sprechen zu wollen: Dem *sonus*, dem hörbaren Gesang, steht die *vox interioris hominis* gegenüber, die natürlich kein hörbarer Gesang sein kann; und genauso stehen die Instrumentennamen als körperlicher Ausdruck des eigentlichen, inneren Lobes. Die Überwindung jeder Art von Abwertung der körperlichen Erscheinung, wie sie noch in Augustins *De musica* wirksam ist, durch die Akzeptanz dieser Körperlichkeit im liturgischen Gesang ist ja schon in Augustins *Bekenntnissen*, ja schon in *De musica* VI erreicht, und unterscheidet die christliche Wertung von Musik so essentiell von strikt Neoplatonischer Abwertung körperlicher Erscheinung. Genau dies wird auch in Hildegards zitierter Formulierung erkennbar. Stühlmeyer hat davon offensichtlich nichts bemerkt. Wie soll man die Formulierung, *secundum materialem compositionem vel qualitatem instrumentorum interioris hominis officia ad Creatoris ... laudis convertere ...* eigentlich auf die Mitwirkung, wenn schon dann etwa wohl noch alleinige Verwendung von Instrumenten, der ἄψυχα ὄργανα, im Gottesdienst beziehen? Wie soll man mit Instrumenten *ore et corde* spielen können? Wie soll man die *materialis compositio* eigentlich in Bezug auf Instrumentenverwendung deuten? Wie die *qualitas instrumentorum* in liturgischer Hinsicht erklären? Soll wirklich die *materialis compositio* z. B. der Orgel wesentliches Moment der liturgischen Nutzung einer Orgel gewesen sein? Wer soll in so absonderlichen Weise Instrumentenspiel im Gottesdienst aufrufen können? Oder soll man Hildegard als nicht ganz *mente compos* bewerten — so, wie man sie schon ohne Skrupel zur Lügnerin macht —, wenn sie derartig seltsam geistliches Instrumentenspiel aufrufen sollte? Offenbar sollte man den Text also in anderer Weise deuten, nämlich in Bezug darauf, wann oder wie die Gestalt und Machart von Instrumenten wichtig ist, wann z. B. die Form der *cithara* wesentlich sein könnte. Die Antwort dürfte nicht schwer fallen (vgl. dazu auch u. 4.1.3.1 auf Seite 944).

Stühlmeyer kann den von ihr gedeuteten und auch noch zitierten Text also nicht gelesen

<sup>51</sup>Darf man sich hier nicht erinnert fühlen an die Formulierung Augustins *Quoniam, qui corde laudat, interioris hominis voce laudat. Vox ad homines sonus est; vox ad Deum affectus est*, vgl. Laube-Przygodda, S. 64. Der *sonus* ist hier für Augustin (der auch eine allegorisch allgemeine Wortbedeutung kennt), wie es auch für den Brief Wiberts maßgeblich ist, der klingende, körperliche Ton, daneben steht ein eben nicht klingender „Gesang“, eine *vox ad Deum*; es handelt sich also genau um das, was in Wiberts Brief über Hildegards Visionen gesagt wird: Die himmlische *harmonia* ist kein klingender Klang, sondern ein Lobgesang des Herzens, also gerade kein ertönender Gesang. Für Hildegard ist also derartiges Augustinisches Gedankengut selbstverständlich.

Übrigens muß die hier gebrauchte Wendung eines *körperlichen Tons* nicht auf stoischen Einfluß in entsprechendem Denken Augustins verweisen; ob ein solcher Einfluß denkbar wäre, müßte erst noch gezeigt und überhaupt als denkbar begründet werden. Hier wird im Sinne von Augustins *De musica* so formuliert.

haben, denn da steht klar genug, daß es sich bei der Nennung von Instrumenten doch nicht um die Anweisung handelt, Instrumente beim Gotteslob zu spielen! Hildegard interpretiert in der Tradition, daß die Ermahnung des Psalms, Gott in Instrumenten zu loben, eine Allegorie darstellt, daß hier in der Nennung körperlicher, materialer Instrumente die innere Aufgabe angesprochen wird, nämlich Gott zu loben, daß die „materialen“ Instrumente, zu denen natürlich auch die *vox* gehört, dazu dienen, den Lobgesang auch nach Adams Sündenfall und des völligen Verlusts der ursprünglichen „Musikalität“ (in Anführungszeichen gesetzt, weil es sich dabei um übermusikalische *harmonia* handelt), irgendwie mit äußeren Mitteln darzubringen — warum das überhaupt notwendig ist, erfährt man auch schon z. B. von Augustin, der sich hierin von Thomas nicht unterscheidet; hier handelt es sich um einen Topos: Im Alten Bund waren die Menschen zu dem neuen Lobgesang der christlichen Liturgie noch nicht in der Lage, die brauchten noch die körperlichen Instrumente, aber doch nicht die des Neuen Bundes. Dieses Wissen kann man für Hildegard voraussetzen (und daß der Träger einer Allegorie, hier die *instrumenta*, wenn er schon in liturgisch und theologisch verbindlichen Texten auftritt, auch noch konkret gedacht worden sein sollte, d. h. außerhalb der Deutung des *alten Bundes*, hier spezifisch also daß die genannten Instrumente im Gottesdienst klingend erscheinen müßten, wäre ja wohl eine absurde Vorstellung, andererseits nicht absurd genug, um nicht doch geäußert werden zu können — Stühlmeyer sagt übrigens nicht, welche Instrumente das konkret sein sollten, obwohl ihre biblischen Namen ja genannt werden — wieviele Orgeln es wohl in Frauenklöstern gegeben hat?). Klar ist grundsätzlich, daß die Nennung der *materialis compositio* etc. natürlich die an die Instrumentengestalt gebundene Allegorie meint, daß hier körperlicher Lobgesang höchstens implizit mitgemeint ist, aber doch nicht die eigentliche Aussage bedeutet, nicht bedeuten kann, wenn man sich auf Hildegards Niveau begeben will.

Das Körperliche, Sinnliche, das zwangsläufig jedem irdischen Gotteslob eigen ist, das sich ja auch an „körperliche“ Menschen wendet und wenden soll — weshalb auch die Berichte wie in der *Vita*, bzw. den *Vitae* des hl. Dunstan von einer Teilnahme an bzw. von konkretem Hören der Melodien der himmlischen Liturgie einer gewissen Naivität nicht entbehren<sup>52</sup> — ist natürlich auch für Hildegard im Gesang gegeben; ob es allerdings, vgl. Willimann, *ib.*, S. 25, in der *visio* III, 13, *Scivias*, *CCCM* XLIII, ed. A. Führkötter et A. Carlevaris, Turnholti 1978, 504 unter der

<sup>52</sup>Man könnte hier natürlich an die Verklärung auch des Leibes, also auch des sinnlich Schönen denken, wie es Augustin in *De musica* VI ausdrücklich anführt (vgl. etwa Verf. *Musik als Unterhaltung* Anmerkungsband II, Anm. 6, S. 286, u. Anm. 39, S. 293, u. ö. — aber, das ist doch so schwer zu lesen, vgl. o. 1.2.2 auf Seite 99), also von einer verklärten sinnlichen, hörbaren Melodie der himmlischen Liturgie ausgehen. So tief denken die Autoren der *vitae* aber sicher nicht; Beda ist etwas vorsichtiger, da bei ihm Caedmons Singe- und Dichtkunst nicht etwa als solche vom Himmel kommt, sondern in Caedmon erweckt wird. Die gleiche Vorsicht findet sich auch in Wiberts Brief, wenn er die Melodien aus dem Inneren entstehen läßt und ihnen ihre sinnlichen „Abbilder“ entgegenstellt. Darüber hätte man nähere Ausführungen in einer Untersuchung erwarten können, die sich ausdrücklich als auch *theologisch* ankündigt, und auch noch so großartig die *Freiheit des Geistes* für sich reklamiert, die allerdings gewisse Schranken durch Quellenverständnis, Quellen- und Literaturkenntnis, und, ja vielleicht doch auch, Rationalität gesetzt bekommen sollte.

Überschrift: *Quod per symphoniam rationalitatis torpens anima excitatur ad vigilandum* — man beachte: *symphonia rationalitatis* ist zu lesen! — wirklich um klingende *symphonia/harmonia* geht, ist doch wohl nicht ganz selbstverständlich unerörtert zu lassen (auf die Stelle wird nochmals unten im Zusammenhang eingegangen, 4.1.3.2 auf Seite 982): *Et ut potestas Dei ubique volans omnia circuit nec ei ullum obstaculum resistit, ita et rationalitas hominis magnam vim habet in vivis vocibus sonare et torpentes animas ad vigilandum in symphonia excitare*<sup>53</sup>: Es

<sup>53</sup>**Gibt es einen inhaltlich signifikanten Unterschied in Hildegards Gebrauch von *armonia* und *symphonia*?** Diese Frage kann hier nur als solche angedeutet, nicht etwa behandelt werden, zumal die Erklärungen im zitierten Beitrag von Morent, s. o., Anm. 39 auf Seite 919 auch hier nicht gerade sehr hilfreich erscheinen! In der katalogartigen Zusammenfassung der verschiedenen Gebiete, die Hildegard in der Einleitung zum *Liber vitae meritorum* anführt, vgl. Stühlmeyer, ib., S. 45, deren Vorstellungen auch hier die ausführliche Diskussion der Problematik durch Willmann grundsätzlich widerspricht, findet sich, offensichtlich in Bezug auf die zu Musik führenden Visionen die Formulierung *symphonia armonie celestium revelationum*. Angesichts der Tatsache, daß, wie oben zitiert, sowohl *armonia*, ebenso aber (häufiger?) auch *symphonia* zum Aufrufen von liturgischer „Musik“ genutzt wird, kann man sicher nicht eindeutig sagen, ob in dieser Formulierung einer *symphonia armoniae celestium revelationum* der Gegensatz von klingender *symphonia* und sozusagen abstrakter *harmonia* gemeint sein sollte (was nicht wahrscheinlich ist), wie dies im Brief von Wibert — nicht mit Verwendung dieser Wörter, sondern inhaltlich! — klar ausgedrückt ist, oder nur eine etwas aufwendigere Häufung von in ihrer Gräzizität natürlich auch besonders klangvollen Wörtern vorliegt, wobei die Relation von übergeordnetem Ordnungsbegriff, sowohl für die Welt als auch das Verhalten des Menschen, zu den eigenen, sinnlich hörbaren Liedern sicher im Sinne von Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 83, zu sehen ist, nämlich als spezifischer Ausdruck ihrer Aufgabe einer Verkündigung bzw. Belehrung.

Wenn die Formulierung in Sinne der ersten, inhaltlich differenzierenden Interpretation gemeint ist, besteht auch für Hildegard der für Wiberts Schilderung eindeutige Kontrast, der an sich natürlich erscheint, denn die in der Vision erlebten oder gehörten Klänge, auch der himmlischen Liturgie sind nicht so einfach mit den sinnlich, irdisch hörbaren Melodien identifizierbar.

Als weitere Beispiele können angeführt werden etwa Lied 37, *O Jerusalem* die Wendung *In te symphonizat Spiritus Sanctus, Quia angelicis choris associaris, et quoniam in Filio Dei ornaris, cum nullam maculam habes. ...*, wo trotz des Bezugs zu den Himmelschören *symphonizare* natürlich nicht einfach sinnlich klingend gemeint sein muß, ebenso auch nicht etwa eine abstrakte *harmonia* des Himmels, der *musica mundana* o. ä. im antiken Sinne ausgedrückt werden soll, sondern die Harmonie des Hlg. Geistes, der in Erscheinung tritt beim Einstimmen Marias in den Gesang der Engel (natürlich nicht als Sängerin, sondern als Repräsentantin des christlichen Lebens *sine macula*), der wieder mehr ist als „nur“ wunderschön „musizierende“ Engel (Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music ...*, S. 84, setzt diese Stelle als Beweis — *with beautiful clarity...* — daß Hildegards Melodien *spiritual chants* seien, die *brought to earth in a form of sacred music, audible to human ears ...*, was nicht nur der Aussage des zitierten Liedtextes sozusagen absolut widerspricht, sondern auch dem Umstand, daß Hildegard wie andere gerade nicht klar macht, wie sie sich eigentlich die „Umwandlung“ nicht hörbarer, nicht sinnlich faßbarer „Melodien“ in sinnliche vorstellt; so einfach geistliche Musik ganz besonderer Schönheit kann sie nicht „mitnehmen“, dazu ist sie wirklich nicht naiv genug); es ist zu fragen, ob für Hildegards Denken die antike Himmelsharmonie überhaupt an sich, d. h. abstrahiert von der Harmonie des christlichen Lebens, des sozusagen christlichen Weltalls

dürfte doch auf den ersten Blick klar sein, daß dieses *vigilare in symphonia* nicht konkretes,

---

existieren könnte — die antik platonische Interpretation als Harmonie der Welt, wie sie im bekannten Lied aus den *Tröstungen der Philosophie* erscheint, als Ordnungssystem dürfte für Hildegards Denken nicht bestanden haben, höchstens eben als Teil der lobpreisenden, u. a. auch gute Taten von Menschen als Teil dieses Lobes verstehenden sozusagen genuin christlichen Harmonie (insofern wäre für sie die Kategorie der *musica mundana* hochgradig uninteressant, unwichtig, denn es geht um Höheres, das man fast im Sinne von V. Hugos Gedicht über das, was man auf dem Berge hört, übertragen könnte). Wie erwähnt, s. o., Anm. 15 auf Seite 874, wird offenbar die sinnliche Erscheinung in Lied 54, *O Ecclesia, oculi Et coeperunt ludere cum illa In magna symphonia ...*, wo es um Menschen geht, vielleicht auch in einem übertragenen Sinne gebraucht, aber doch eben auf Menschen bezogenes „Klingen“: Könnte der Sinn der sein, daß die Menschen die Heilige abzulenken versuchten, durch einen großen Aufwand an weltlichen Zerstreuungsmitteln, aufgerufen durch die *magna symphonia*? Zum Schluß wird, quasi kohortativ, der Klang der himmlischen Liturgie angeführt, den man hier ganz konkret ansehen könnte — nur beachten muß, daß auch für Hildegard die betreffenden Melodien im Innersten, nicht als konkreter Klang existieren, was dann auch zwangsläufig für den (eben nicht sinnlich) „realen“, himmlischen Lobgesang gelten muß — Hildegard jedenfalls erlebt die himmlische *harmonia* im Innersten, kann sie also auch nicht mit den Ohren hören: *Hoc audiant omnes caeli Et in summa symphonia laudent Agnum Dei. Symphonia* ruft hier den Gesang der himmlischen Liturgie auf, wie er in Lied 42, *Rex noster Unde angeli concinant et in laudibus sonant. ...* mit den üblichen Wörtern angeführt wird. In Lied 57, *Nunc gaudeant materna viscera Ecclesiae, Quia in superna symphonia Filii eius in sinum suum collocati sunt*, wird man die *superna symphonia* nicht notwendig im Sinne konkret des Lobgesangs der *cives caelestes* deuten müssen, wenn diesem an sich auch die Bedeutung der *harmonia* überhaupt, der gesamten Harmonie der Schöpfung, des christlichen Lebens o. ä. zugeordnet werden muß — sinnlich hörbarer Lobgesang kann die *symphonia* der Himmelsbürger natürlich nie sein (die Liedausgabe übersetzt: *... sind in Himmelseintracht in ihrem Schoß vereint*, was hinsichtlich der Allgemeinheit des Wortes auch eine sinnvolle Übersetzung ist). Klar ist jedenfalls, daß Hildegards Verwendung der Wörter *harmonia/symphonia* keineswegs eng auf Klang oder spezifische Himmelsharmonie o. ä. beschränkt zu lesen ist!

Daß hier eine theologisch nicht ganz uninteressante Frage vorliegt, was nämlich Hildegard wirklich hört, und wie dies in Bezug zur sinnlich sangbaren Melodie steht, daß sich Hildegard dieses Problems, des Übergangs von einem, nach Wiberts Brief ja „nur“ im Innern „hörbaren“ Klang zu einer sinnlich hörbaren, also zeitlich vergänglichen Melodie, bewußt war, wird in der ja explizit auch als *theologisch* (und sogar als *musikologisch*) spezifizierten Studie von Stühlmeyer nicht gesehen, obwohl hier ein Bezug zu Augustin gegeben ist, der durch eigenes „Erleben“, wenn man Hildegards Visionen so umschreiben darf, individuell ausgefüllt wird, denn Hildegard erlebt ja sozusagen produktiv die Relation von *corde et ore canere*; nur, daß das erste ihre eigentliche Aussage darstellt, worüber sie in den Visionen spricht — daß sie hier die konkrete Ausführung liturgischer Lieder auch nur hätte interessieren können, ist ausgeschlossen: Der Gebrauch von *symphonia/harmonia* und anderen musikbezogenen Wörtern zum Aufrufen der Harmonie der Welt (im christlichen Sinne!) hat bei Hildegard mit konkreter Musik nur höchst selten zu tun, ja ist durchweg in viel allgemeinerem Sinne zu verstehen! Hildegard ist nicht an der spezifischen Frage interessiert, wie denn innerhalb dieser umfassenden, allgemeinen *harmonia* die reale liturgische Musik zu bestimmen sein könnte, sie denkt auf höherer Ebene als dies neueren MusikwissenschaftlerInnen bewußt sein mag

„Symphonieren“ meinen kann, sondern allgemein das in die umfassende *harmonia* des Weltlobs passende Lebensweise, seelische Haltung o. ä.

Der Vergleich mit Gottes Macht, die überall eindringt, keine Widerstände kennt, mit der *rationalitas* betrifft kaum die real klingende Musik, nicht einmal die der Liturgie, so daß man schon fragen muß, wieweit das in *symphonia vigilare* etwa, gar ausschließlich, das liturgische Singen meinen könnte. Das Wesentliche des Vergleichs scheint hier das *obstaculum* zu sein, das Gottes *potestas* nicht kennt. Was steht dem auf menschlichem Gebiet gegenüber, das *torpere animae*, das ist tatsächlich ein großes Hindernis; die Seele kann durch Körperliches abgelenkt sein, also der *rationalitas* entgegenstehen, die der Augustinischen Tradition nach ja auch eine wesentliche Eigenschaft bzw. spezifische Leistung der Seele darstellt: Sie ist fähig, das *torpere* der Seele aufzuheben, dieses *obstaculum* zu überwinden; hier dürfte ja wohl das *tertium comparationis* liegen — die *rationalitas hominis* entspricht der *potestas Dei* (natürlich nur im Bereich menschlichen Lebens). Diese Fähigkeit des Menschen, man wird Augustins *ratio* Begriff heranziehen dürfen, hat ihre *magna vis*, natürlich nicht die totale Kraft der überall seienden *potestas Dei*, diese *magna vis* äußert sich dann schließlich im *sonare vivis vocibus* wie im *excitare ad vigilandum in symphonia*. Und ist es nicht auch objektiv eine großartige, befreiende Sichtweise, daß dem Menschen in der *ratio* etwas gegeben ist, das ihn von den irdischen, vergänglichen Bindungen frei machen kann, das seine Fesseln an die Bindungen dieser Welt lösen kann? Daß es etwas gibt, das darüber hinausführen kann? Ihre eigene Gebrechlichkeit ist Hildegard ja wohl bewußt genug. Was sollte für eine solche Sichtmöglichkeit eine Beachtung so nebensächlicher Dinge wie der konkreten Ausführung von liturgischen Melodien?

Daß die *viva vox Spiritus*, die Hildegard gelegentlich anführt, nicht einfach die *hörbare Stimme* sein kann, ist klar, dies dürfte auch für die *anima* gelten, der auch die *viva vox* eigen ist, und zwar der *caelestis anima* — daß dies die „sterbliche“, sinnlich vergängliche hörbare Stimme liturgischer Melodien sein sollte, ist kaum so sicher vorauszusetzen, wie es eine Deuterin meinen könnte, die Hildegard als Autorin musikbezogener Anweisungen mißversteht. Damit aber kann man das damit verbundene *sonare* nicht einfach direkt auf den Klang der sinnlich wahrnehmbaren Stimme beziehen, sondern kann, ja muß sie allgemeiner verstehen, wobei vielleicht auch der Bezug zum „vergänglichen“ Lobgesang gegeben ist, ohne daß Hildegard diesen hier konkretisiert; es ist damit auch nicht sicher, ob man das *vigilare in symphonia* auf den konkreten liturgischen Dienst beziehen muß oder kann, aufgerufen durch ein wesentliches Merkmal; nur, daß damit ausschließlich diese konkrete Erscheinung gemeint sein sollte, wird man mit Sicherheit nicht behaupten können: Hildegard gibt hier keine Hinweise auf derartige Konkretisierungen, die angesichts dessen, was sie sagt, ja wohl auch irrelevant wären<sup>54</sup>. Denn es ist

<sup>54</sup>Man wird hier Maria Trabaglio zustimmen müssen, die, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 63, u. a. darauf hinweist, daß *il concetto no si esaurisce oviamenti nei termini di pura musicalità: l'agire sinfonico riguarda l'uomo nella sua completezza ...* Ja, man muß sogar fragen, ob und inwieweit der sinnliche, gegenseitige, Lobgesang der Liturgie für Hildegard in diesen Formulierungen überhaupt eine Rolle gespielt hat, so wichtig, daß sie ihn explizit „herausnimmt“, ist er für sie ersichtlich nicht! Hildegard formuliert keine *Musiktheologie*.

hier zu beachten, daß damit auch — und ebenfalls in Augustinischer Tradition — nicht nur das liturgische Lob, sondern das ganze Leben gemeint sein kann, das eben als *Lobgesang*, etwa als *iubilus* absolut bestimmend sein soll — die Überschrift dieses Kapitels jedenfalls nennt das *Wachen der Seele* als Ziel des *excitare rationalitatis*; eine Vorstellung, daß die *symphonia rationalitatis* einfach die Musik der Liturgie bedeuten sollte, dürfte daher eine höchst inadäquat konkretisierende Deutung sein, denn daß die *ratio symphonia* ist oder hat, kann nur gesagt werden, wenn damit ein sehr allgemeiner Begriff von *symphonia* gemeint ist, vielleicht ja ein allgemeiner Begriff der *harmonia*, die Eigenschaft der *ratio* ist; um die *ratio* geht es hier doch, mit der auf menschlicher Ebene die *potestas Dei* gleichsam nachgeahmt werden kann, die kann zur *vigilantia* aufrufen, und zwar zu einem *vigilare in symphonia*, ob damit spezifisch die Weltharmonie, als Harmonie der Sphären etc., gemeint ist, wie Maria Trabaglio formuliert, oder die Übereinstimmung der Menschen mit dem allgemeinen Lobgesang aller Dinge, die Augustin so ausdrücklich zum betreffenden Psalm ausführt, ist hier nicht relevant, weil hier für Hildegard kein grundsätzlicher Gegensatz besteht.

Damit wäre die sozusagen spezielle *symphonia* nur Teil oder sinnliche Entsprechung dieser allgemeinen *symphonia rationalitatis* — nur, davon sagt sie nichts, sie sagt viel Tieferes —, und man hat bei Hildegard doch mit nicht ganz trivialer übergeordneter Allegorie zu rechnen (Wilimans Umschreibungen erscheinen hier auch nicht gerade in besonderer Weise klarzustellen): Es wäre ein Zeugnis von hochgradig unpassender Naivität, hier einen Hinweis allein auf den liturgischen Gesang behaupten zu wollen.

Natürlich kommt der wirklichen Musik eine beachtenswerte Hilfsfunktion zu, das ist der Augustinischen Tradition zu entnehmen und natürlich kann man dem Gotteslob insgesamt wie auch speziell seinem konkreten musikalischen Anteil „rationale“ Gründe zuerkennen, ja muß das wohl tun — nur Hildegard hält hier entsprechende Explizierungen nicht für notwendig, sie sagt eben Anderes, viel Wichtigeres; die *rationalitas* des Menschen zwingt auch für das Leben insgesamt zur Beachtung einer *symphonia* in einem allgemeineren Sinne; man wird also nicht einfach jedes Auftreten von *symphonia/harmonia*, auch in Verbindung mit *sonare* o. ä. zwingend im „engeren“ Sinne (auch) als Aussage Hildegards zur konkreten Musik der Liturgie deuten dürfen oder müssen —, eingeschlossen ist der konkret musikalische Lobgesang vielleicht ja durchgehend — auch hier sollte man aber beachten, daß Hildegard die Umsetzung ihrer inneren visionären Klänge in klingende, individuelle Melodien durchaus als Problem empfindet, wenn sie auch das darin bestehende grundsätzliche sozusagen Augustinische Problem — wie ist denn der Zusammenhang von klingender, *ore* vorgetragener Musik zu der allgemeinen „Musik“ im Herzen — nicht weiter expliziert: Ihre entsprechenden inneren „Wahrnehmungen“ sind ausdrücklich keine klingende Musik<sup>55</sup>.

<sup>55</sup>**Neueste Erkenntnisse in Bezug zu „körperlichem Singen“ bei Hildegard** Auch in Bezug auf die Relation von Seele und Körper begegnet man bei Morent, im bereits zitierten Aufsatz, *KmJb* 81, 1997, z. B. S. 27, bemerkenswerten Textdeutungen, wenn er zu dem (der, eigentlich, notwendig zu beachtende Zusammenhang wird hier später vollständig anführt; hier wird nur der unverzichtbare Kontext zusätzlich zitiert) Zitat aus Hildegards Brief 23, 125 ff. und 138 ff., *Pensate itaque, quoniam*,

Auch hier wird man von vereinfachten und etwas elliptisch vorgetragenen Vorstellungen in *sicut corpus Jesu Christi de Spiritu Sancto ex integritate Virginis Mariae natum est* (Natürlich ist Hildegard auch der Lobgesang der Engel im *gloria* geläufig, *Scivias* II, 1, 312, *CCCM* XLIII, ed. A. Führkötter et al Carlevaris, Turnholti 1978): ... *unde et angeli mox contremuerunt et gavisissimi dulcissimas laudes decantaverunt ... sic etiam canticum laudum secundum celestem harmoniam per Spiritum Sanctum in Ecclesia radicatam est. Corpus vero indumentum est anime, que vivam vocem habet, ideoque decet, ut corpus cum anima per vocem Deo laudes decantet. Unde et propheticus spiritus per significationem iubet, ut in cymbalis bene sonantibus et cymbalis iubilationis et ceteris instrumentis musicis Deus laudetur, ...*

...  
*Et quoniam interdum in auditu alicuius cantionis homo sepe suspirat et gemit, naturam coelestis harmonie recolens propheta subtiliter profundam spiritus naturam considerans, et sciens, quia symphonialis est anima, hortatur in psalmo ut confiteamur Domino in cithara, et in psalterio decem chordarum psallamus ei, citharam. ...*, bemerkt: *Die körperliche Reaktion auf die Musik ist Zeichen der himmlischen Abstammung des Menschen. ...*, ohne auch nur einen Gedanken darauf zu verwenden, was hier eigentlich die *viva vox* bedeuten könnte, was in *significatione* aussagen soll, ob dies nämlich wirklich eine hörbare Stimme, ein körperlicher Klang sein soll, und ohne zu bemerken, daß die *körperliche Reaktion* allein aus dem Zusammenhang von Seele und Körper genannt wird, daß es also an keiner Stelle um eine *körperliche Reaktion auf Musik* geht, sondern um die Relation von Seele und Körper in Bezug auf, auch, sinnlich hörbares und wahrnehmbares Gotteslob, das nun wieder nur Aufgabe des *indumentum* der allein die *viva vox* besitzenden *anima* ist, die wiederum eben den unsterblichen Teil des Menschen bildet! Nur die Seele hat eine *viva vox*, rein körperliches Singen — und dazu kann man die Tradition der Väter heranziehen — ist tot, die *vox* des Körpers hat höchstens Wert in der Notwendigkeit des gegenseitigen Ermahnens (hier ist auf Augustin zu verweisen); nur, das interessiert Hildegard hier nicht besonders, ihre Argumentation ist die: Die Seele muß Gott *viva voce*, wozu übrigens auch die *ratio* gehört, loben, der Körper ist *indumentum animae*, also muß auch der Körper entsprechend der Vorgabe seiner *anima* Gott loben, z. B. im „hörbaren“ Gesang der Liturgien, vielleicht doch aber auch in seinem Lebenswandel?

Von Thérèse McGuire, *Medieval Aesthetic Principles ...*, S. 76, erfährt man: *In Hildegard's application of spiritual truths to music, she does not neglect instrumental music. She notes that "the prophet David subtly contemplating the profound nature of the spirit, and knowing that the human soul is symphonic (symphonialis), exhorts us in his psalm to proclaim the Lord on the lute and play for him on the ten-stringed psalterium ..."* Wie sich Thérèse McGuire wohl das von ihr gewählte Instrumentarium denkt, Hildegard mit einer Laute? Und die *symphonialis natura* der Seele, das ist etwas wie eine *musikalische Seelencharakteristik*, die nicht nur zum Singen, nein auch zum Spielen von Instrumenten, darunter ausgerechnet einen zehnsaitigen Psalter veranlaßt — vielleicht haben das ja auch die Zisterziensischen Choralreformer getan, eine ganz neue Deutung, wenn sie die Ambitusbeschränkung auf den Umfang eines konkreten Instruments bezogen haben sollten — der hl. Bernhard mit einem Psalterium die Antiphonen Hildegards singend, was für neuartige Vorstellungen, vielleicht ja auch auf der Laute? Angesichts der Absonderlichkeit derartiger Misseutungen soll lieber auf genaue Bibliographie verzichtet werden. Wenn, an anderer Stelle, s. o., 28 auf Seite 896, dem *Sanctus Spiritus* die *viva vox* zugeteilt ist, darf man vielleicht doch zunächst einmal fragen, ob hier an eine körperliche Stimme gedacht werden kann, und der Hinweis auf die *symphonialis* Natur — was Morent nicht für zitierenenswert hält — der Seele nicht erst einmal ernstzunehmen wäre (die Frage ist „rhetorisch“!), allerdings nicht im Sinne eines konkret lauten und fröhlichen Singens o. ä.? Schließlich ergibt sich aus dieser Natur

der Tradition Augustins sprechen müssen; für Augustin ist die Ablenkung der Seele von ihrer der Seele, daß sie zum inneren Lobgesang, dem Augustinisch formuliert Gesang des *Herzens* fähig ist, weshalb sich auch der sie umgebende Körper an diesem Gesang, nun aber als konkreter, hörbarer Gesang beteiligen soll: Es handelt sich um nichts anderes als um eine Explikation der Anweisung *corde et ore* zu singen! Das sollt man, wenn man schon über „Musiktheologie“ redet, beachten. Es geht ja darum, daß sich Hildegard mit allgemeinen Gründen gegen das Verbot „lauten“ Gottesdienstes wendet — auch die Beachtung des Kontexts sollte methodische Pflicht sein — auf die Stelle wird noch unten im notwendig zu beachtenden Kontext eingegangen, s. u. 4.1.3.1 auf Seite 952.

Was in den Zitaten ausgesagt wird, ist daher einmal der Umstand, daß die irdische Liturgie, speziell ihr Gesang — denn um weltliche *cantica* kann es Hildegard hier ja wohl nicht gehen! —, an die (verlorene) Herrlichkeit des himmlischen Gesangs erinnert (die *coelestis harmonia* ist hier die Musik der himmlischen Heerscharen, der vierundzwanzig Ältesten etc., aber auch in einem allgemeinen Sinne Ausdruck der ewigen Harmonie der durch Sündenfälle ungestörten Welt Gottes), eben die *viva vox animae* und deren *symphonialis natura*, die kein durchgehendes, hörbares *Singen* impliziert, denn nur die hat den Bezug zur Ewigkeit im menschlichen Leben, zum anderen aber, daß der Leib das (auf Erden, aber vielleicht nicht in verklärter Form, zeitliche) Kleid der Seele ist, die allein die *viva vox* besitzt — aber doch nicht als körperlich faßbaren Klang —, weshalb der konkret hörbare Lobgesang, der nämlich des Körpers berechtigt, ja aus der Natur des Menschen als Leib und Seele, unabdingbar ist; eine nicht gerade revolutionäre Aussage zur Natur des liturgischen Gesangs, denn nur so kann auch der andere Mensch „angesprochen“ werden (was Hildegard hier nicht expliziert), die *cohortatio* zum Gotteslob erfolgen, der Mensch ist nun einmal auf die körperlichen Sinne angewiesen, muß also seine Freude an Gott auch an andere Menschen, nicht nur an Gott, mitteilen, was eben erfahrungsgemäß nur durch von den Sinnen zu fassende Kommunikation möglich ist. Nur, mit der „Deutung“ von Morent hat der Sinn der Stelle nichts zu tun, es geht um das „gemeinsame“ Singen von Körper und Seele, *corde et ore canere*, woraus der Mensch nun einmal besteht, nicht um *körperliche Reaktionen auf Musik*, wen sollten die denn interessieren? Etwa Hildegard? Und aus Reaktionen des Körpers soll die *himmlische Abstammung des Menschen* offenbar werden? Etwa auch die *körperliche Reaktion* auf weltliche Musik, auf den Vortrag der *ministri diaboli*? Also durch die Reaktionen der Sinnesorgane u. ä. soll die himmlische Herkunft des Menschen deutlich werden? Eine tatsächlich kühne Behauptung, die vielleicht ja einer gewissen vorgängigen Überlegung unterworfen worden sein sollte. Denn der Körper ist Kleid der Seele — die natürlich immer da sein muß, denn ohne sie gibt es keinen lebenden Körper mehr —, also muß dieses *indumentum* entsprechend der Intention und Aufgabe der Seele handeln.

Und schließlich interpretiert Hildegard den Propheten David mit seinem Aufruf, Gott in allen möglichen Instrumenten zu loben, in der traditionellen Weise, daß damit das körperliche, sinnliche Lob des liturgischen Gesangs angesprochen werde; das ist selbstverständlich, nicht etwa neuartig; Hildegard kann sich bei ihrer Argumentation also auf die theologische Deutungstradition stützen. Offenbar wird auch hier wie fast durchweg der eigentliche und klare Sinn des lateinischen Textes durch moderne, schöne wie vage, aber doch so naheliegend und beindruckend erscheinende modische Wendungen hinweggeschwemmt. Es erstaunt nur, daß solche Beiträge in sich doch wohl auch als wissenschaftlich verstehenden Zeitschriften publiziert werden; aber auch dieses Erstaunen verschwindet angesichts der Eröffnungen des Geistes eines „neueren“ Professors, wenn dieser zu einer Stelle, an der Händel, topisch, Orchestertremolo u. ä. Figurationen anwendet, ja vom Text her anwenden muß, doch tatsächlich erkannt hat, daß sich hier das *Notenbild verdunkelt*, so daß sich tatsächlich *Augenmusik* ergäbe — wie Händel allerdings ohne solche *Verdunkelung* des Notenbilds die betreffende, semantisch wie strukturell topische Struktur darstellen



eigentlichen Fähigkeit bzw. die Abwendung des ihr eigenen, durch die *ratio* gegebenen Blicks auf Erscheinungen, die unter ihr stehen, die Grundlage für Sünde überhaupt; so sehr deutlich in der Schrift *De ordine*, und dann auch spezifisch in *De musica* formuliert. Man wird also nicht unbedingt nach konkreten Quellen solchen Denkens bei Hildegard suchen müssen: Der Bezug der *ratio*, hier spezifisch der eigentlichen *viva vox*, des eigentlichen Lebendigen im oder am Menschen, zur *anima*, die durch diese Fähigkeit ja sozusagen erst zur *anima* wird, ist klar und, mit dem gebührenden Abstand, der von Hildegard hier auch nicht angesprochen werden muß, mit der *potestas Dei* insoweit vergleichbar, als die *ratio* — neben dem, bei Augustin immer wichtiger werdenden Glauben an die *auctoritas Dei* — ja ein Mittel für die Seele ist, ihre Stellung und die notwendige Richtung des geistigen Auges zu erkennen.

Was bei Gott, trivialer Weise, natürlich fehlt, sind *obstacula*, die Seele dagegen wird von Obstakeln auf ihrem Weg bzw. bei der Richtung ihrer Augen nach oben fast ununterbrochen bedrängt. Und da kann das gegenseitige und cohortative Ermahnen in der in körperlicher Entsprechung zur *viva vox animae* vorgetragenen Musik der Liturgie ein wesentliches Hilfsmittel sein: *Voce cantamus, ut nos excitamus, corde cantamus, ut illi placeamus*, wie Augustin *Enn. i. Ps.* 147, formuliert, womit der erste Teil der Aussage von Hildegard formuliert ist; den zweiten nennt sie hier nicht, weil es ihr eben um das Ermahnen geht, und in der *viva vox animae*, die der *viva vox Spiritus Sancti* parallel zu sehen ist, die Entsprechung zu Augustins *corde canere* zu finden ist. Mehr kann Hildegard nicht gemeint haben, denn da steht Augustin dagegen mit seiner Bewertung der klingenden Musik. Für die Idee wird man die Stelle *Confess. IX, VI, VII*, ed. Skutella, vergleichen, wobei zu beachten ist, daß Hildegard eben nicht durch direktes Zitieren von Gelesenem ihre Formulierungen gefunden haben muß. Direkte Übereinstimmungen der Formulierungen sind daher nicht notwendig zu erwarten. Hier muß man sich um Vergleichbarkeit hinsichtlich des Sinnes bemühen. Die Qualifikation *viva voce* erscheint dabei gar nicht so neuartig.

In jedem Fall muß man leider feststellen, daß Stühlmeyer weder den Sinn der von ihr zitierten lateinischen Textstellen inhaltlich verstanden, noch deren eigentliche theologische Bedeutung erkannt hat. Besonders fatal, aber für ihre Arbeitsweise und Erkenntnisfähigkeit typisch, ist die unkritische Fortschreibung der unbrauchbaren Interpretation der falschen Deutung eines 

---

sollte, das interessiert dabei doch ebensowenig wie der Umstand, daß beim Niederblasen der Mauern von Jericho und vergleichbaren Anlässen in barocken Kompositionen niemand mehr an das „Urinstrument“ des Urtextes denkt, sondern immer irgendwelche brauchbaren Blechblasinstrumente eingesetzt werden müssen, so ist das nun einmal mit den semantischen Topoi der barocken Musik, daß also ein Bezug zum *Schofar* genau solcher anachronistischer Unfug ist wie die Bemerkung von Nestroy, daß die Leistung der damaligen Bläser besonders beachtenswert gewesen sei, weil sie damals noch nicht einmal die *Klappentrompeten* besessen hätten — nur, hier handelt es sich um Literatur besonderer Art, nicht um sich wohl doch als solche verstehende Wissenschaft. Wenn Händel also kein echtes Schofar einsetzt — mit orthodoxem Glauben auch nicht gerade leicht zu vereinen —, hat er nicht etwa *seinen Luther im Kopf*, sondern die übliche semantische Topik barocker Musik, außerdem hat er dann eher King James *im Kopf* als ausgerechnet Luther — was für eine „brave“ neue Wissenschaft, die solche Vertreter ihr eigen nennen kann!

Instrumentengebrauchs durch Hildegard, die nicht nur mangelnde Bereitschaft, auf die Texte einzugehen, verrät, sondern auch noch eine angesichts der ja nun wirklich reichen Tradition der Aussagen zu Instrumenten und ihrer Musik unbegreifliche Ahnungslosigkeit der theologischen Implikationen einer solchen angeblichen Heranziehung von Instrumenten zu ebenso angeblich liturgischer Musik zu erkennen gibt. Hinzu kommt, daß mit solchen anachronistischen Deutungen Hildegards als Autorin musikbezogener, konkreter Angaben ihre eigentliche, so viel allgemeinere und weiterreichende Absicht exemplarisch verkannt wird. Insofern kann, ja muß also gerade dem *noch nicht vorgebildeten Leser*, den die Einleitung durch Sr. Caecilia Bonn OSB anspricht, dringend empfohlen werden, nicht zu diesem Buch zu greifen, will er sich denn einen Einblick in die mit Musik und ihrer Musik verbundenen Denkweisen und Denkmöglichkeiten Hildegards verschaffen. Dazu ist die Lektüre der lateinischen Texte wesentlich ergiebiger und vor allem nicht irreführend; die literarischen Quellen zu Hildegards Musik und musikbezogenem Denken sind eines verantwortungsvollen Umgangs wert, d. h. sie müßten zusammengestellt als lateinische Texte sorgfältig in ihre Tradition gestellt werden, worauf Stühlmeyer systematisch verzichtet, wogegen Morent für seine partielle Sammlung von Stellen und Parallelen die Sorgfalt fehlt, die Textinhalte zu beachten<sup>56</sup>; hier konnten zu dieser Frage nur Andeutungen gegeben

---

<sup>56</sup>Was exemplarisch auch für den Beitrag von B. Newman, *St. Hildegard of Bingen, Symphonia*, Ithaca – London 1988, gilt. Wenn Newman etwa schreibt: *The abbess compared her own voice (allegorically) to that of a trumpet resounding the breath of God. And when Adam sang with the angels, she wrote, he had "a resonant voice like the sound of a monochord."*, und daraus folgert *this passage ... also indicates that the Rupertsberg may have possessed a monochord on which Hildegard could pick out her melodies in order to teach them ...*, dann spricht eine solche freie Fortführung für sich, oder kennt Newman ein Monochord, das *a resonant voice* besitzt? Und *trumpets* als normale Instrumente für die Ausführung von Chorälen, ob „von“ Gregor oder Hildegard, in einem Nonnenkloster vorauszusetzen, würde wohl auch schon einiges an merkwürdigem „Denken“ verlangen — gibt es diese Instrumente etwa nicht literarisch, einschließlich semantischer Bezüge? B. Newman hat völlig recht, wenn sie den Vergleich Hildegards als *allegorisch* interpretiert, warum sollte dann aber der Vergleich mit dem Wort *monochordum* eigentlich nicht allegorisch in einem sehr allgemeinen Sinne gemeint sein?

Die klanglich und funktional absonderliche Heranziehung des Namens *monochordum* beweist höchstens, daß Hildegard das — griechische — Wort kannte, seine sprachliche Besonderheit bemerkte und vielleicht auch wußte, daß das damit bezeichnete Instrument eine besondere Wichtigkeit besaß. Das war ausreichend, zu seiner konkret musikalisch und auch musiktheoretisch gesehen völlig inadäquaten Verwendung als Vergleichsobjekt im literarischen Ausdruck zu führen. Daß sie fähig gewesen wäre, mit dem Monochord Melodien zu rationalisieren, dazu also, was Guido als Zeichen nicht ausreichender musikalischer und musiktheoretischer Unterrichtung bezeichnet, ist ausgeschlossen, schon ihrer klaren Aussage wegen, denn die Einteilung des Monochords verlangt einiges an spezifischem Wissen (auch wenn man das als echter *cantor musicus* zu überwinden hat, wenigstens nach Guido, d. h. vom Blatt singen können soll ohne Lehrer und ohne instrumentale Hilfe). Die rein literarische Verwendung besonders „auffälliger“ und „schöner“ Wörter ohne Beachtung der Spezifik ihrer Bedeutung ist für mittelalterliche Lateinische Dichtung nicht gerade eine Ausnahme. Für das Monochord reicht eine Ahnung seiner Bedeutung für Musik und seiner griechischen Herkunft völlig aus, die betreffende literarische Nutzung zu begründen. Ebenso sonderbar erscheint die Folgerung von Newman aus der, schon literarisch naheliegenden Ver-

werden, was für eine Bewertung der Arbeit von Stühlmeyer aber vollkommen ausreicht; und die, als *Meilenstein* apostrophiert, muß man als Ausdruck heutiger, deutscher musikwissenschaftlicher Hildegardinterpretation ja wohl ernstnehmen — so schwer es fällt. Nur, Hildegards Aussagen sind hier doch zu wertvoll, um sie so (euphemistisch gesprochen) mißdeuten zu lassen.

Die Frage, ob und inwieweit Stühlmeyers Arbeit nun doch dem Leser wirklich neue oder gar notwendige Einsichten in die konkrete Musik von Hildegard vermitteln kann, scheint schon anhand der vorgestellten „Interpretationen“ beantwortet zu sein. Klar ist, daß der aus Stühlmeyers Ausführungen zwangsläufige Vorwurf des Betruges an Hildegard, wie zu erwarten, nicht zutrifft, sondern allein auf Fehldeutungen der Texte durch Stühlmeyer<sup>57</sup> bzw. ihrer einfachen unkritischen Hinnahme vorliegender Übersetzungen beruht. Die Frage, mit der dieser Abschnitt titulierte ist, kann also verneint werden.

---

wendung des Wortes *organum*: *References to organum ... indicate that the abbess was at least acquainted with this type of harmony*; auch hier ist der Autorin unbekannt, daß es eine lange Tradition der literarischen Verwendung dieses Wortes gibt, die mit der Mehrstimmigkeit nichts zu tun hat, und auch eine reiche Literatur zur Frage besteht, was jeweils damit gemeint sein könnte, z. B. in der Tradition der Sprache der Psalmen. Bei Hildegard ist mit Sicherheit nicht die Mehrstimmigkeit gemeint (die bei DeuterInnen nicht ganz unbeliebte Vorstellung, daß Hildegard wenigstens um Grundlagen der modernen Mehrstimmigkeit der Zeit wußte, ist daher hochgradig unbrauchbar). Und man wird hoffentlich nicht der Meinung sein, daß Hildegard — die Psalmen kannte sie sicher sehr gut, wenn man ihren eigenen Aussagen Glauben schenken, und es gibt keinen Grund, das nicht zu tun —, wenn sie den *Spiritus Sanctus in tympanis et citharis operari* läßt, Lied 18, *O ignee Spiritus*, an entsprechende Erfahrungen bei der Aufführung ihrer Lieder gedacht haben müsse, wenn ihr denn überhaupt die bzw. eine konkrete Bedeutung dieser Wörter geläufig war. Fragen könnte man allerdings, ob und was hierbei etwa spezifisch allegorisch gedacht worden sein könnte, unter Heranziehung vielleicht auch der bekannten, auch rein literarischen, Ikonographie. Daß sie sich das Walten des Hlg. Geistes, zudem noch in ihrem eigenen Kloster, in der Ausführung ihrer Lieder mit *tympana citharaeque* ganz konkret gedacht haben soll — mag denken wer will, Hildegard hat so nie gedacht.

<sup>57</sup>Natürlich sind solche Schwierigkeiten mit lateinischen Texten des Mittelalters auch sonst geläufig, wie z. B. N. van Deusens tiefe Erörterungen *Songs of Exile, Songs of Pilgrimage*, in *Western Plainchant in the First Millennium* edd. S. Gallagher, J. Haas et al., Aldershot 2002, S. 110 ff., zeigen, wo die Schlußwendung der Sequenz *Mittit ad virginem, Pro nobis filium ora sanctissima, ut post exilium fruamur gloria sanctorum omnium* so interpretiert wird: *The music and text together suggest exactly what the sequence is about, namely, transition, exile, moving in place, but, for the moment, going nowhere*. Daß hier ganz präzise *Beters Erdenwallen* als *exilium* bezeichnet wird, geht unter diesem Wortschwall unter, es geht um nichts anderes als darum, durch Fürbitte Mariae in den Himmel zu gelangen. Daß auch noch die Melodie genau zeige, was Nancy van Deusen sich ausgedacht hat, ist angesichts der fast mechanischen Beachtung des Gebots der Kadenzen auf der Tonika bzw. auf *affinales* schon eine bemerkenswerte Behauptung, zumal die zahlreichen „motivischen“ Bezüge der Versmelodien wie auch die Gestaltung der Kadenzen von Nancy van Deusen großzügigst übersehen werden.

### 4.1.3 Einige Textausschnitte zu Hildegards „Musik“verständnis

Angesichts der, hier ja nur höchst ausschnittsweise angesprochenen Fehldeutungen, die, „methodisch“ typisch, jeweils nur auf kleine Abschnitte von wesentlichen Aussagen Hildegards bezogen sind, scheint es nicht ganz unnötig, einmal etwas größere Zusammenhänge mit kurzen Erläuterungen anzufügen.

Zunächst seien hierzu Hildegards Ausführungen zum Wesen der Liturgiefeier, insbesondere seines musikalischen Anteils genannt (der Anlaß und Grund für diesen Brief dürfte bekannt sein) — bemerkenswert ist übrigens, daß Hildegard zwar den *diabolus* anspricht, in Bezug auf die „Musiker“ als *ministri satanae* offenbar nur sehr selten etwas zu sagen für notwendig hält, und auch das recht allgemein formuliert (s. o., 4.1.2 auf Seite 887) — auch dies könnte ein Hinweis darauf sein, daß ihr „Musik“begriff allgemeiner war als speziell musikwissenschaftlicher Interpretation lieb sein mag, denn wenn sie durchweg so konkret gedacht hätte, hätte sie immer wieder auf die „Unmusik“, den *abusus musicae* als Gegensatz zu ihren generellen Aussagen zu „Musik“ verweisen müssen.

#### 4.1.3.1 Hildegards Brief XXIII

Im bereits mehrfach angesprochenen Brief *ad Praelatos Moguntinenses* von 1173 – 1179, *Epist. XXIII, CCCM XCI*, Turnholti 1993, ed. Van Acker, 56 ff. geht es grundsätzlich um den Sinn auch sinnlich wahrnehmbarer, hörbarer, „körperlicher“ Liturgie, was man mit dem Schlagwort *corde et ore* aufrufen könnte (zur sonderbaren Deutung eines Teils dieser Stelle durch Stühlmeyer, s. o., 4.1.2 auf Seite 933):

*Aspexi etiam aliquid super hoc, vobis obediendo, hactenus a cantu Divini officii cessantes, illud tantum legentes remisse celebramus, et audivi vocem a vivente luce procedentem de diversis generibus laudum de quibus David in psalmo dicit: Laudate Eum in sono tube, laudate eum in psalterio et cithara et cetera usque ad id: Omnis spiritus laudet Dominum.*

*In quibus verbis per exteriora in interioribus instruimur, scilicet quomodo, secundum materiale compositionem vel qualitatem instrumentorum, interioris hominis officia ad Creatoris maxime laudes convertere et informare debeamus.*

Daß hier (vgl. zu diesem Text auch o., 4.1.2 auf Seite 933) realer Instrumentengebrauch — in Bezug auf den bekannten Text des AT — gemeint sein könnte, kann nur der, oder natürlich auch die, „deuten“, die die Tradition der allegorischen Auslegung dieses Textes für nicht wissenswert hält und auch nicht beachtet, daß Hildegard ausdrücklich von *diversa genera laudum* spricht, die durch die Instrumente repräsentiert werden — im Text von David! —; es geht nicht um Arten von konkreten Instrumenten (vgl. auch o., wo auf diese Frage in Hinblick auf den neuesten *Meilenstein* der musikbezogenen Hildegardforschung eingegangen werden mußte, 4.1.2 auf Seite 933): Das angesprochene Problem ist wieder viel allgemeiner als derartige, für die Frage lächerliche Konkreta, es geht um den Sinn der lauten, öffentlichen, hörbaren Verkündung des

Gotteslobes, die *instructio* geht von *exteriora* aus, benutzt diese, um auf *interiora* sozusagen durch körperlich sinnliche Dinge, also durch Zeichen belehrend einzuwirken bzw. deren eigentliche Aufgaben zu zeigen, nämlich durch die Allegorie körperlicher Instrumente, die natürlich nur das Lob „aussprechen“, nämlich, daß wir nach Art der von David genannten Instrumente, das innere, eigentliche Werk in *Creatoris laudes convertere et informare* sollen. *Deum in cithara laudare* bedeutet natürlich nicht, daß man sich Hildegard fachkundig mit einer *cithara* singend Psalmen vortragen vorstellen dürfte: Die *cithara* ist ein körperliches Zeichen für das, was wir z. B. durch die *viva vox* tun sollen, was den ganzen Lebenswandel meint — sind doch dessen gute „Leistungen“ Teil des Lobgesangs der *cives caelestes*! Damit wird auch ganz klar die einmalige, d. h. zeitlich begrenzte gute Tat eines Menschen in die Ewigkeit des ewigen Lobgesangs „überführt“; auch hier ist die Relation von Zeitlichem und Ewigkeit von Hildegard in spezifischer Weise bewältigt: Das (christlich) Gute hat Teil an der Ewigkeit, eben als von den *cives caelestes* aufgenommenen und in den ewigen Lobgesang aufgenommenen „Klang“, natürlich nicht als tönende, sinnlich hörbare Melodie.

Zu fragen wäre hier, ob Hildegard damit etwa auch das, was die Textpassage in Wiberts Brief — und diese geht wohl wenigstens teilweise wörtlich auf eigene Formulierungen Hildegards zurück — enthält, ansprechen will, nämlich die Wandlung des im Innersten, das nach oben geführt worden ist, ja nicht wirklich Gehörtes, sondern geistig, Wahrgenommenen, eingesehenen, gelernten Lobs in wirklich Hörbares; gerade das aber sagt Hildegard offensichtlich nicht, sie denkt durchgehend viel allgemeiner. Hier scheint Hildegard also etwas Anderes zu meinen, nicht diese Umsetzung, sondern den Sinn des körperlich erklingenden, hier durch konkrete Instrumente repräsentierten Lobes. Es ist nicht einmal aus der Formulierung ganz sicher zu erkennen, daß es ihr hier auch konkret „nur“ um die Fähigkeit des „lauten Lobgesangs“ zur *admonitio* des anderen Menschen gehen könnte, dessen innerliches Lob kann dadurch entfacht werden, das muß man aus dem Kontext erschließen: Der liturgische Gesang kann, Augustinisch gesprochen, im Herzen die *flamma pietatis* entfachen (helfen). Insofern ist eben das konkrete klingende Lob von Bedeutung.

Und Hildegard geht es in diesem Brief schließlich darum, den auch konkret, sozusagen „körperlich“, hörbaren Gesang der Liturgie als nicht unwesentlichen Teil, ja als unentbehrlich zu bestimmen (z. B., wie sie im gleichen Brief an anderer Stelle schreibt s. u., weil das *corpus* als *indumentum* der Seele eben das mittun muß, was die Seele tut — und Lobgesang ist eine dieser Gegebenheiten); und da erweisen sich die Instrumentenerwähnungen, natürlich nicht etwa nur für Hildegard die Erwähnung von Instrumentennamen der Psalmen, die auch als Katalogfigur in übertragenem Sinne zu deuten ist, genau den Psalmen entsprechend, natürlich allegorisch, als direkte Anweisung, überhaupt auch laut zu singen, den Nächsten auf seine eigentliche Aufgabe hinzuweisen — das ist sozusagen topisch; nur bedeutet es nicht, daß spezifisch klingende Musik, ausgerechnet auch noch die von Instrumenten, von sich aus fähig wäre, diesen inneren Lobgesang zu erzeugen, das muß sozusagen schon die Seele selbst leisten. Nur, die Allegorie der ja körperlichen Instrumente, z. B. die Gestalt der *cithara*, die nur noch literarisch „bewußt“ ist, gegenüber der des *psalterium* kann das Innerste eben durch Allegorie über inneres Lob

wissender machen.

Die Seele, speziell die ihr eigene *ratio* kann sich ja durch diese, natürlich körperlichen Allegorien unterrichten lassen, wie sie ihr Lob darbringen soll (daß Lob zu erbringen ist, sagen die Instrumentenkataloge sozusagen als Ganzes, es gibt im Gotteslob aber auch Differenzierungen, verschiedene Arten, das „bedeuten“ die verschiedenen Instrumente, z. B. der Unterschied zwischen *cithara* und *psalterium*, wie ihn Hildegard von Augustin erfahren haben muß). Dies zu interpretieren, daß Hildegard Instrumentalklang als adäquates Mittel der Erregung der inneren Liebe zu Gott und seines Lobes verstehen könnte, so wie das das Innerste erschütternde Erleben einer Symphonie von Beethoven — sollte man lieber nicht auf Hildegard beziehen, sondern in der Romantik beheimatet lassen<sup>58</sup>.

<sup>58</sup>Victor Hugos Sicht der Orgel ... *L'ardent musicien qui sur tous à pleins bords Verse la sympathie, L'homme-esprit n'était plus dans l'orgue, vaste corps Dont l'âme était partie. ...*

...

*L'orgue majestueux se taisait gravement Dans le nef solitaire; L'orgue, le seul concert, le seul gémissément Qui mêle aux cieus la terre!*

*La seule voix qui puisse, avec le flot dormant Et les forêts bénies, Murmurer ici-bas quelque commencement Des choses infinies!*

....,

dichtet Victor Hugo am 15. Oktober 1834 (*Les chants du crépuscule* XXXIII), und verwendet dabei zwei wesentliche Faktoren romantischer Sicht von Musik: Einmal erweist sich das *vaste corps* der Orgel als Körper, der eine Seele einschließt, als *corpus animatum* sozusagen, wenn sie vom Organisten gespielt wird, nur ihre derzeitige „Stummheit“ ist der Grund, daß die Seele *est partie*, zum anderen ist die Musik der Orgel *le seul concert ... Qui mêle aux cieus la terre!* und die einzige Stimme, die auf Erden Unendliches andeuten kann (und zwar als klingende *voix*, nicht etwa als „Lieferant“ von Zahlenproportionen und damit eines Hinweises auf die Ordnung der Welt durch Ewiges, wie dies für Augustin in *De musica* gilt, auch hier liegen wesentliche Unterschiede, denn die *voix* selbst bleibt bei Augustin immer auf niedrigerer Stelle im *ordo*, nicht fähig selbst Ewiges zu bekunden oder zu offenbaren). Die Musik der Orgel verbindet Ewiges, Himmel und Erde. Die Musik offenbart das Ewige, ist nicht nur toter Klang (natürlich hätte V. Hugo hier Probleme mit der konsequenten Weiterführung bekommen, denn daß nicht auch die reine Singstimme solche Verbindung schaffen kann, könnte, wäre eine für die Zeit falsche Behauptung, die man natürlich relativieren könnte durch Hinweis auf „Mitwirkung“ der Sprache; wahrscheinlich hat V. Hugo diese Folgerung einfach nicht beachtet; darum geht es hier aber nicht).

*L'orgue est certes le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain. ... N'est-ce pas, en quelque sorte, un piédestal sur lequel l'âme se pose pour s'élaner dans les espaces lorsque, dans son vol, elle essaie de tracer mille tableaux, de peindre la vie, de parcourir l'infini qui sépare le ciel de la terre? Plus un poète en écoute les gigantesques harmonies, mieux il conçoit qu'entre les hommes agenouillés et le cieus caché par les éblouissants rayons du sanctuaire les cent voix de ce chœur terrestre peuvent seules combler les distances, et sont le seul tuchement assez fort pour transmettre au ciel les prières humaines dans l'omnipotence de leurs modes, dans la diversité de leurs mélancolies, avec les teintes de leurs méditatives extases, avec les jets impétueux de leurs repentirs et les mille fantaisies de toutes les croyances. Oui, sous ces longues voûtes les mélodies enfantées par le génie des choses saintes trouvent des grandeurs inouïes dont elles se parent et se fortifient. Là, le*

---

*jour affaibli, le silence profond, les chants qui alternent avec le tonnerre des orgues, font à Dieu comme un voile à travers lequel rayonnent ses lumineux attributs. ...*, schreibt H. de Balzac, *Histoire des treizes, La Duchesse de Langeais, Bibl. de la Pléiade* Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. V, S. 912 — und bestätigt damit die Sichtweise von Hugo; die Verbindung zur liturgischen Wertung von Musik, die Augustin dem christlichen Abendland vorgab, ist klar, dieses Erbe aber ist nicht identisch mit dieser Wertung!

Die Frage, ob dieses Verständnis, auch noch reiner Musik als eines irgendwie der Vermittlung des Ewigen fähige, notwendig ja sinnliche, endliche Erscheinung, das wie geagt in Schellings ästhetischer Philosophie seine Begründung finden kann, schon für Augustin und dann auch für Hildegard dienen könnte, ist mit Sicherheit zu verneinen: Eine solche Potenz hat hörbare, irdische Musik nicht; sie ist Mittel der gegenseitigen Ermahnung, sie kann die *flamma pietatis* entfachen helfen, sie hat aber nicht die Fähigkeit, den Menschen zu Gott zu führen, ihn mit dem Ewigen zu verbinden. Sonst wäre es ausgeschlossen, daß Augustin auf den Gedanken kommen könnte, das „reine“ Hören von Musik, d. h. das Hören von Musik als sie selbst sei als *peccatum* zu bewerten. Für Augustin und Hildegard wäre eine derartige Sinnggebung von Musik also ausgeschlossen. Für Augustin bleibt die Wirkung, auch der natürlich nur liturgischen Musik ganz im Bereich des zeitlichen Menschen; dieser wird zur *flamma pietatis* gebracht, die direkte Verbindung zum Ewigen, das Gebet zu Gott kann nur „unhörbar“ in der Seele geleistet werden.

Ob die, Augustin nicht betreffende, und auch bei Hildegard nicht anzutreffende mittelalterliche Vorstellung von einem *abusus musicae*, dem weltlichen Gebrauch von Musik, die (die Kurzformulierung sei erlaubt) romantische Vorstellung von V. Hugo und deutschen Dichtern und Denkern hätte implizieren können, darf bezweifelt werden: Eine Kunst, die die Fähigkeit hat, irgendwie in einer der rein sprachlichen, deklamatorischen Weise unzugänglichen „zusätzlichen“ Intensität das gegenseitige *admonere* im Glauben zu erhöhen, dem *animus* entsprechend Hilfe leisten zu können, hat ihren Platz nur in der Liturgie, jeder andere Gebrauch ist Sünde. Man kann also ersichtlich nicht einfach die so geläufigen romantischen Vorstellungen vom Wert der Musik als Mittler zwischen Ewigem und zeitlich Individuellem o. ä. einfach auf die Denkweise von Augustin und Hildegard beziehen, das wäre hochgradig anachronistisch — daß andererseits Augustins Formulierungen „die“ betreffende Romantik mitbestimmt haben können, ist wahrscheinlich; die erste empfindsame literarische Reaktion ist ja der Roman über einen Klosterbruder; und Wielands Schilderung der Wirkung auf Peregrinus Proteus zeigt die Bekanntschaft mit der betreffenden Stelle in Augustins *Bekenntnissen* — allerdings mit Sicherheit nicht im Sinne des Kirchenvaters: Wieland schildert eine Verführung durch die Schönheit der Musik, ihre Sanftheit; der „Held“ hört den liturgischen Gesang also im Sinne von Augustin völlig falsch, sündig; daß Wieland diesen Unterschied — Peregrinus Proteus spricht mit Lukian! — verstanden hat, wird dadurch deutlich, daß er ausdrücklich bemerkt: ... *begann eine Art von Wechselgesang anzustimmen, wobei die Gemeine von Zeit zu Zeit, mit halber Stimme und mit ziemlich (sic!) genauer Beobachtung der Modulation und des Rhythmus, einfiel und dem Sänger zu antworten schien. Ich konnte zwar mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit nur einzelne Worte dieser Litanei ... verstehen; allein das Feierliche dieses sehr einfachen und umso herzerwührenderen Gesanges, weil er bloße Sprache des innigsten Gefühls der Singenden zu seyn scheint, wirkte mit seiner vollen Kraft auf meinen innern Sinn, und erregte (zumal da der Sabäische Wohlgeruch den ersten widrigen Eindruck verschlungen hatte) unvermerkt ein leises Verlangen in mir, mit den guten Wesen, die sich mir durch diesen einzigen Sinn auf eine so angenehme Art mittheilten, in nähere Gemeinschaft zu kommen. ...* Der „Berichterstatter“ versteht also

Nur als Allegorie können diese körperlichen Werkzeuge der Musikinstrumente das Innerste betreffen, genau wie dies auch der konkrete liturgische Gesang tut, der allerdings, wieder nach Augustin, eine geheimnisvoll gebliebene Fähigkeit zur Einwirkung auf den Seelenzustand hat — wenn diese das von sich aus auch will, denn, erfaßt werden darf sie nicht von der Musik, das wäre Sünde, nämlich Verirrung an unter ihr Stehendes. Dieses Denken Hildegard abzusprechen, bedürfte es schon anderer Belege, mit Sicherheit aber nicht dieser Stelle (anschließend):

*Quibus cum diligenter intendimus, recolimus, qualiter homo vocem viventis Spiritus requisivit, quam Adam per inobedientiam perdidit, qui ante transgressionem, adhuc innocens, non minimam societatem cum angelicarum laudum vocibus habebat, quas ipsi ex spiritali natura sua possident, quia Spiritu, qui Deus est spiritus vocantur. Similitudinem ergo vocis angelice, quam in paradiso habebat, Adam perdidit, et in scientia, qua ante peccatum peditus erat, ita obdormivit, sicut homo a somno evigilans de his, que in somnis viderat, inscius et incertus redditur, quando suggestionem diaboli deceptus et voluntati Creatoris sui repugnans, tenebris interioris ignorantie ex merito iniquitatis sue involutus est.*

Daß Adam eine konkrete, hörbare Stimme gehabt hätte, wenn er eine *vox* ähnlich der der Engel gehabt hat, wäre eine Fehlinterpretation. Die *vox viventis Spiritus* ist nicht eine hörbare, etwa *lebendige Stimme*, sondern eine darüber stehende Kundgabe, im Innersten geistig „hörbar“. Diese innerste Stimme, die eigentliche Stimme hat der Mensch im Sündenfall verloren, also die Ähnlichkeit mit den Engeln. Daß man die dadurch ebenfalls und mit *et* eingeführte *scientia* nur oder auch bevorzugt auf etwas wie die *ars musica* oder die *vox* beziehen müßte, ist nicht einzusehen, der gesamte Satzzusammenhang weist auf eine allgemeine *scientia*, wohl alles, was der *flamma rationalitatis* eigen ist bzw. nach dem Sündenfall (noch) eigen war; daß diese *scientia* auch die *vox viventis Spiritus* einschließt, ist klar, wenn man beachtet, daß diese *vox* alles bedeutet, was den Menschen im Paradies ausgezeichnet hat; die Trennung in konkrete Individuationen, also auch in konkreten Gesang, ist da nicht anzunehmen (wenn man so „scholastisch“ interpretieren darf, was aber durch die Allgemeinheit der Aussage nahegelegt wird: Man sollte hier nie übersehen, daß seit Augustin und Hieronymus die Forderung gestellt ist, daß das ganze Leben ein Lobgesang sein soll, der das ganze Leben ausmacht, wogegen der konkrete Lobgesang ja nur jeweils kurze Zeit fordern kann; anschließend, *ib.*, 78):

*Deus vero, qui animas electorum luce veritatis perfundens ad pristinam beatitudinem reservat, ex suo adinvenit consilio, ut quandoque corda, quam plurimum infusione prophetici Spiritus innovaret, cuius interiore illuminatione aliqua de scientia illa recuperarent, quam Adam ante prevaricationis sue vindictam habuerat.*

kaum ein Wort, ein aus realistischer Sicht beurteilt vernünftiger Einwand gegen Augustins Wertung von Musik; auch aus den Folgeereignissen wird deutlich, daß hier gerade nicht der Sinn, sondern einzig die musikalische „Einkleidung“ als solche, natürlich unter Verwendung des Topos des *sehr einfachen und um so herzrührenderen Gesangs*, auf den vor dem Skeptiker Lukian als unbelehrbarer „Enthusiast“ erscheinenden Peregrinus Proteus — der Gegensatz zu Augustin ist natürlich ganz bewußt für die Darstellung Wielands *Sämtliche Werke*, Leipzig 1855, Bd. XVI, S. 191



Hier geht es ersichtlich nicht speziell um Musik, sondern um die Leistung der Propheten, der *electi*, denen Gott den entsprechenden *spiritus* gegeben hat, damit die Menschen wenigstens *aliqua de scientia* wieder erlangen könnten, die Adam verloren hat, (84, vgl. auch o., Anm. 26 auf Seite 891):

*Ut autem etiam Divine illius dulcedinis et laudationis, qua cum angelis in Deo, priusquam caderet, idem Adam iucundabatur, et non eius in hoc exilio recordarentur, et ad hec quoque ipsi provocarentur, idem sancti prophete, eodem spiritu, quem acceperant edocti, non solum psalmos et cantica, que ad accendendam audientium devotionem cantarentur, sed et instrumenta musice artis diversa, quibuscum multiplicibus sonis proferrentur, hoc respectu composuerunt, ut tam ex formis vel qualitatibus eorundum instrumentorum, quam ex sensu verborum, que in eis recitantur, audientes, ut predictum est, per exteriora admoniti et exercitati, de interioribus erudientur.*

Das Gemeinte ist kaum mißverständlich<sup>59</sup>, es geht um die liturgische Musik des Alten Bundes; Adam hat vor seinem Fall sich mit den Engeln an der Göttlichen *dulcedo et laudatio* freuen können. Danach hat er dies restlos vergessen, so daß seine „Nachfolger“ nichts mehr davon besaßen. Aus dieser Lage hat Gott durch die gleichen Propheten befreit, indem er sie nicht nur Psalmen und Lieder hat singen, sondern auch verschiedene Instrumente erfinden lassen, um die Menschen wieder etwas von der verlorenen *harmonia* empfinden zu lassen, und sie damit auch wieder zum Gotteslob aufzufordern — darin liegt der Bezug zur verlorenen, ewigen, nicht sinnlichen Liturgie. Daß Hildegard mit dieser Formulierung meinte, beim christlichen Gottesdienst, in der Liturgie des Neuen Bundes sollten Instrumente konkret angewandt werden — wohl zur Aufführung ihrer Lieder? —, erweist sich schon deshalb als absonderliche Interpretation, weil

<sup>59</sup>Wie zu erwarten ist auch für Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music ...*, S. 86, hier konkrete Instrumentalmusik gemeint; natürlich, wenn man an die eigene Erfahrung mit der transzendenten Bedeutung von großen Instrumentalwerken der Musikgeschichte denkt — daß das eine für Hildegard undenkbar Erfahrung sein könnte, scheint hier nicht einzufallen, nein, hier wird sogar die Schranke der Instrumentenallegorie durchbrochen: *Thus in Hildegard's work the need (wer „muß“ allegorisieren?) to allegorize the instruments is ultimately transcended and she speaks here of the beneficial affects of sounding music — musica practica — which can stimulate true devotion in the mind and soul of performer and listener. ...*, wie das doch so schön formuliert dahingleitet, von Augustin keine Ahnung, kein Wissen davon, daß dessen Beurteilung auch liturgischer Musik für Hildegard nicht völlig irrelevant ist, nein, die *musica practica*, worunter Kay Brainerd Slocum offenbar die Instrumentalmusik versteht, kann *mind and soul* anregen; ausgerechnet die Musik von Instrumenten — und wo gibt Hildegard eigentlich ein Instrument zur Ausführung an, Trompeten für die Tugenden?

Nein, Augustinisch kann Hildegard nicht denken, das ist ausgeschlossen, denn *indeed she believed that liturgical music provides a medium for uniting the human with the celestial*, ib., S. 86 f., wo das bei Hildegard zu finden sein soll, muß allerdings rätselhaft bleiben, denn daß klingende Musik ausgerechnet fähig sein sollte, Transzendentes zu bewirken, dürfte schon etwas über Hildegards *Theology of Music* hinausgehender — oder tief unter ihrem Denken verhafteter — Vorstellungen bedürftig sein.

sie ja, wie bereits oben angesprochen, vor allem die Form dieser Instrumente anspricht, also die Instrumentenallegorie. Hier nun spricht Hildegard explizit den von Augustin vorgegebenen Gedanken an, daß das „äußere“ Lob, der Lobgesang *ore*, zur „Kommunikation“ mit anderen Menschen notwendig ist — Gott allein singt man *corde*, die Menschen kann man nur *ore* ansprechen, denn es gibt nur einen, der in die *corda* sehen kann (nein, das sagt Hildegard hier nicht, man kann, ja vielleicht muß man es jedoch als Voraussetzung ansprechen); dies ist Augustinisches Gut. Und natürlich wird dadurch dann auch durch das von Menschen sinnlich, z. B. eben in Form von *psalmi et cantica*, eventuell, im alten Bund „Kommunizierte“, das Innere erzogen, wie anders sollte eine von Mensch zu Mensch gehende Wirkung auf das Herz möglich sein, wie anders als durch sinnlich hörbare Lobgesänge sollte der Gedanke von Herz zu Herz gehen? Genau das sagt Hildegard hier, doch nicht solche Konkreta wie Instrumentengebrauch; denn der wird angesprochen durch die *materia et forma* der Instrumente! Das ist doch keine sinnlose Formulierung.

*Quos, videlicet sanctos prophetas, studiosi et sapientes imitati, humana et ipsi arte nonnulla organorum genera invenerunt, ut sec. delectationem animae cantare possent. Et que cantabant, in iuncturis digitorum, que flexionibus inclinantur, adaptaverant, ut et recolentes Adam digito Dei, qui Spiritus Sanctus est, formatum, in cuius voce sonus omnis harmonie et totius musice artis, antequam delinqueret, suavitas erat.*

*Et si in statu, quo formatus fuit, permansisset, infirmitas mortalis hominis virtutem et sonoritatem vocis illius nullatenus ferre posset.*

Auf eine charakteristische Fehldeutung dieser Stelle wurde bereits oben eingegangen, 4.1.2 auf Seite 885: Auch bei der konkreten Angabe der *Finger*, übrigens nicht der *Hand*, und ohne Nennung ihres „Autors“, interessiert Hildegard allein die allegorische Deutung(smöglichkeit): Der Finger beim Zeigen der Ton„stellen“ erinnert an die Erschaffung Adams durch den *Finger* Gottes; das ist für sie wichtig, die konkrete musikalische, theoretische und etwa notationsmäßige Bedeutung ist für sie völlig irrelevant, ja ist ihr ersichtlich unbekannt. Hildegards „musikgeschichtliches“ Bild umfaßt also eine zweite Phase nach den Propheten, d. h. nach dem Alten Bund, mit der man wohl die neuere Musiktheorie verbinden kann, die u. a. das Monochord — eindeutig kein Instrument der Psalmen — erfunden hat, ebenfalls zum körperlichen Ausdruck der inneren Freude der Seele. Daß damit eine Mitwirkung von Instrumenten bei der Ausführung der liturgischen Lieder Hildegards gemeint gewesen sei, sagt sie nicht; es sind instrumentale Hilfsmittel „erfunden“ worden. Daß das mit der Musiktheorie des lateinischen Mittelalters zu verbinden ist, dürfte kaum fraglich sein, zumal, wenn Hildegard diesen Abschnitt mit dem oben angesprochenen Hinweis auf die Guidonische *Hand* abschließt — nur, wer würde Guidos Erwähnung instrumentaler Hilfsmittel oder die Hucbalds als Hinweis auf instrumentale Ausführung liturgischer Lieder mißverstehen können, wenn hier nicht eventuell Nancy Phillips (s. o., 2.12 auf Seite 502) irgendetwas von einer angeblichen „Instrumentalisierung“ der Musik in der Zeit der *Musica Enchiriadis* erfunden hätte, und damit nur ihre Unfähigkeit beweist, zu verstehen, was denn eigentlich die Subsummierung der liturgischen Musik unter die

Klasse *musica instrumentalis* bedeutet, doch nicht eine von Fickersche Aufführung von *organa* der *Musica Enchiriadis*; nun, solche abstrusen Vorstellungen muß man nicht ernstnehmen — genauso wenig wie man solche Vorstellungen bei Hildegard suchen sollte; angesichts der Formulierung der neueren Erfindung von *organa* als Nachahmung der Propheten wird, wie bereits angesprochen, recht deutlich, daß Hildegard von den eigentlichen Sachverhalten kein Wissen besaß: Pythagoras jedenfalls konnte auch im Mittelalter niemand des *imitari* der Propheten zeihen.

Daß sie zumindest vom Monochord einmal etwas erfahren hat, vielleicht sogar eines gesehen haben mag, bedeutet ebensowenig ein Verstehen, was denn das Monochord eigentlich „tut“, wie ein Bemerkenswerter der optisch nun recht auffälligen Manipulationen der *Hand*. Aus der soeben zitierten Textstelle aus Hildegards Brief kann man also für die Aufführungspraxis überhaupt nichts entnehmen — denn daß es die Praxis der *Hand* gegeben hat, ist kaum eines weiteren Nachweises bedürftig —, ebenso nichts für spezifische musiktheoretische Kenntnisse Hildegards.

Sicher originell ist das Verständnis der „Musikalität“ des ursprünglichen Adam (auf Cecilia Pantis seltsame Deutungen wird noch eingegangen, s. 4.1.3.2 auf Seite 956), der, schon als Teil der ewigen Harmonie mit einer Art von *viva vox* versehen gewesen sein muß, einer wirklich „lebenden“, nicht einer nur, nach Augustin, durch Gottes Wort *animata* Singstimme (sicher, das spricht Hildegard nicht explizit an, das steht aber mit ihrer Vorstellung einer eigentlichen, nicht konkret hörbaren, *viva vox* in Übereinstimmung) — und das Dasein der *cives caelestes* muß ja ein Teilhaben an dieser ewigen Harmonie sein, also auch für den Menschen gewesen sein, denn immerhin ist seine Seele immer noch *symphonialis*, was wiederum auf bekannten älteren Traditionen beruht, die Hildegard hier für ihr eigenes Modell nutzt: Der Sündenfall hat die Sterblichkeit und damit den Verlust dieser Teilhabe verursacht, die Seele besitzt aber immer noch eine sozusagen grundsätzliche Eigenschaft der Zugehörigkeit zu dieser übergeordneten *symphonia*, der Mensch kann aus diesem *exilium* wieder zurückkommen, z. B. durch die Kraft der *rationalitas* seiner Seele, die *symphoniale* Natur der Seele bedeutet nicht die Sangesfähigkeit schöner Lieder. Daß man bei Hildegards Formulierungen nicht immer einfach den platten Wortsinn lesen darf, wird zum Ende des zitierten Abschnitts deutlich, was der Mensch verloren hat, ist die *virtus et sonoritas vocis*, was man mit Sicherheit nicht auf eine konkrete Klanglichkeit der ursprünglichen *viva vox animae* in den himmlischen Lobgesängen beziehen darf. *Sonoritas* muß hier eine allgemeinere Bedeutung haben, nämlich die des „Klingens“ in der Weise der Engel. Hildegards Überlegung, daß der „ursprüngliche“ Mensch, vor dem Sündenfall nicht von der *infirmitas mortalis* bestimmt gewesen sein kann, wenn er engelartig in den ewigen Lobgesang eingebunden war, stimmt damit überein, daß sie ja diesen Lobgesang in ihren Visionen ebenfalls nicht mit „körperlichen“ *aures* hört.

Natürlich gefällt diese neue Gnade Gottes auch dem gefallenem Menschen gegenüber dem Widersacher gar nicht (104 ff.); auch hier muß man beachten, daß das Eigentliche die Erregung des *recolere suavitatem canticorum celestis patrie*, ist, was als Erinnerung an konkret besonders

schöne Melodien zu interpretieren, Hildegard ein wenig zu große Naivität unterstellen würde<sup>60</sup>:

*Cum autem deceptor eius, diabolus, audisset, quod homo ex inspiratione Dei cantare cepisset, et per hoc ad recolendam suavitatem canticorum celestis patrie mutaretur, machinamenta calliditatis sue in irritum ire videns, ita exterritus est, ut non minimum inde torqueretur, et multifariis nequitie sue commentis semper deinceps excogitare et exquirere satagit, ut non solum de corde hominis per malas suggestiones et immundas cogitationes sive diversas occupationes, sed etiam de ore Ecclesie, ubicumque potest, per dissensiones et scandala vel iniustas depressiones, confessionem et pulchritudinem atque dulcedinem Divine laudis et spiritualium hymnorum perturbare vel auferre non destitit.*

Die *hymni spirituales* entsprechen der Formulierung von Paulus. Hildegard kommt nun zu ihrem eigentlichen Thema, daß *dissensiones et scandala vel iniustae depressiones*, z. B. solchen, die das „lauten“ Lob in der Liturgie verbieten, vom Teufel eingegeben sind. Das ist ihr Thema — dies dürfte auch begründen, daß Hildegard nicht etwa die *ministri diaboli* anführt, die sich an dieser Stelle, also durch Anwendung des Topos des *abusus musicae* eigentlich hätten anbieten müssen. Daß der *diabolus*, dessen Tätigkeit in Bezug auf die liturgische Musik ja explizit erwähnt wird, die *iocultrices*, die Fidelspieler, also die *organistae* aus einer — viel späteren — bekannten Predigtsammlung zu einem (zu einer der diesbezüglichen Fehldeutungen, auch, von M. Haas vgl. 1.2.2 auf Seite 131), der göttlichen Intention widerstrebenden *abusus musicae* erfunden habe, führt sie hier gerade nicht an; ihr geht es auch hier, wie man bemerken sollte, um viel Höheres, Allgemeineres als einfach klingende Musik, es geht um deren Bedeutung: Durch den, auch, konkreten Lobgesang in der „irdischen“ Liturgie jedenfalls hat der Mensch eine Möglichkeit *ad recolendam suavitatem canticorum celestis patrie*; eine sinnvolle Verwendung des Bildes vom *im Angesicht der Engel singen*, die irdische Liturgie erlaubt — partiell und natürlich nur als Wunder möglich, weil, wie Hildegard sich bewußt ist, die Natur des liturgischen Lobes auf Erden und im Himmel des Bezugs zur Ewigkeit bzw. Zeitlichkeit wegen nicht konkret vergleichbar ist — Teilnahme am himmlischen, ewigen Lobgesang, der außerdem gar nicht auf spezifisch musikalischen Gesang eingeschränkt werden könnte. Wer dem wehrt, der steht grundsätzlich unter dem Einfluß des *diabolus*, also auch die Adressaten des Briefes — Hildegard ist hier nicht von irgendeinem *Bescheidenheitstopos* geplagt, (129) (auf eine Fehldeutung wurde bereits oben eingegangen, s. Anm. 55 auf Seite 938):

*Corpus vero indumentum est anime, que vivam vocem habet, ideoque decet, ut corpus cum anima per vocem Deo laudes decantet.*

*Unde et propheticus spiritus per significationem iubet, ut in cymbalis bene sonantibus iubilationem, et ceteris instrumentis musicis Deus laudetur, que sapientes et*

<sup>60</sup>Wenn Hildegard ihm im *Ordo virtutum* keine Melodie gibt, und an anderer Stelle mit *ululatus* auszeichnet, dann wird deutlich, daß sie keine klar teuflisch weltliche Musik kennt — was für die Zeit kompositorisch zu bewältigen wohl auch unmöglich gewesen wäre. Die „Gesangslosigkeit“ war die einzige Möglichkeit einer „musikalischen“ Charakterisierung, weltliche Musik war auch nicht brauchbar.

*studiosi invenerunt, quoniam omnes artes, que ad utilitatem et necessitatem hominum pertinent, a spiraculo, quod Deus misit in corpus hominis reperte sunt; et ideo iustum est, ut in omnibus laudetur Deus.*

Natürlich hat nicht das *corpus* die *viva vox*; nur muß dieses zusammen mit der Seele Gott lob-singen. Alle von *sapientes et studiosi inventa instrumenta musica* sollen Gott loben; dies ergibt sich daraus, daß der Körper zusammen mit der Seele singen soll. Denn alles, was menschliche Kunst zum Nutzen des Menschen erfunden hat, sind von dem „Organ“ erfunden worden, das Gott als *spiraculum* in den Körper gesandt hat, eine vom klassischen Sprachgebrauch gesehen vielleicht etwas auffällige Wortwahl, die aber das Gemeinte klar erkennen läßt: Alle *artes*, die vom Menschen erfunden wurden (also nicht nur die *ars musica*) — soweit sie gut sind, natürlich — stammen von dieser Seele, also müssen sie mit „singen“, auch als körperliche Dinge. Darauf kommt es an, wenn es also *instrumenta musica* gibt, dann soll Gott mit allen gelobt werden. Die „Allaussage“ ist das Gemeinte, nicht etwa eine bunte instrumentale Aufführung von Liedern Hildegards. Alles, was es gibt, muß, auch als körperliche Erscheinung, dem Lobgesang dienlich gemacht werden, insofern kann also der Psalmist auch die entsprechende Aufforderung durch einen Instrumentenkatalog formulieren. Das Lob auch „des“ Körperlichen ist zwingend vorgeschrieben, daß ihre Ausführungen die Aussage beabsichtigten, sie habe ihre Lieder mit Instrumenten vortragen lassen, erscheint angesichts ihrer eigentlichen Aussage, daß dem Psalmisten entsprechend alle *instrumenta musica* dem Lob dienen sollen, zumindest merkwürdig und steht im Widerspruch zur Allgemeinheit ihrer Aussage, an deren mögliche konkrete Interpretation sie gar nicht denken kann, denn sonst hätte sie klarer formulieren können: Für sie wären solche spezifischen Vorstellungen nicht begreiflich, irrelevant. Sie sagt doch nicht, daß alle ihre, sonst gar so schön im Gottesdienst erklingenden Instrumente, jetzt verstummen mußten, sie sagt klar, daß der Gottesdienst leise geschehen mußte, was gegen die Natur göttlicher Vorschriften und göttlicher Absichten mit der Menschheit ist — daß Hildegard damit, implizit, auch jeden *abusus musicae* habe ausschließen wollen, ist denkbar, aber nicht explizit gemacht (sie kennt den *ioculator*, vgl. Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 95); wie gesagt, ist Hildegard nicht von der Kategorie der *musica instrumentalis* von Boethius beeinflusst, sie ist davon sozusagen frei, kann *instrumenta* und biblische *organa* allgemeiner zu ihren Aussagen verwenden.

*Et quoniam interdum in auditu alicuius cantionis homo sepe suspirat et gemit, naturam celestis harmonie recolens, propheta, subtiliter profundam spiritus naturam considerans, et sciens, quia symphonialis est anima, hortatur in psalmo, ut confiteamur Domino in cithara, et in psalterio decem chordarum psallamus ei.*

*Citharam, que inferius sonat, ad disciplinam corporis, psalterium, quod de superius sonum reddit, ad intentionem spiritus, decem chordas ad completionem legis refferri cupiens.*

Wer seinerzeit beim Hören der *Lieder Deiner Kirche* in Tränen ausgebrochen ist, dürfte bekannt sein, darauf bezieht sich wohl auch Hildegards Formulierung: Der liturgische, hörbare, sinnliche Gesang, läßt Erinnerungen an die Heimat wachwerden — und ruft beim neueren Leser

Erinnerungen an Vorstellungen von Novalis auf, die für die Wertung von Musik noch im 19. Jh. keine unbedeutende Rolle spielen —, dieses Effekts wegen hat der Psalmist seine Aufforderung, besonders im 150. Psalm gesungen. Konkret auch im Instrumentalklang? Nun, der direkte Übergang in die Allegorie sollte vor solchen, für Hildegard völlig nebensächliche Dinge betreffenden Folgerungen neuerer DeuterInnen (denn auf das konkrete Geschlecht kommt es da ja an) bewahren. Beachten sollte man übrigens, daß nicht der Gesang direkt entsprechend wirkt, sondern das dabei *saepe suspirare et gemere*: Dies ist doch offensichtlich eine Umschreibung der *contritio cordis*, die wird durch die Musik ausgelöst, die läßt an die „verlorene Heimat“ denken — wobei die Grundlage dieser Erinnerungsmöglichkeit die Tatsache ist, daß die Seele *symphonialis* est, d. h. natürlich nicht, daß die Seele besonders schön sinnlich hörbar singen kann, mit einer besonder klangvollen *viva vox*, sondern als das der Ewigkeit zugeordnete „Organ“ des Menschen der himmlischen *symphonia*, also der Harmonie der guten Taten, des Sich Aufrichten Könnens aus der Sünde, etc. noch teilhaftig ist — als Adam vor dem Sündenfall war der Mensch als Ganzes dieser *symphonia* teilhaftig bzw. Teil von ihr.

Und schließlich geht es um die, die Hildegard und ihr Kloster ungerecht behandeln, es sind die (146):

*Qui ergo ecclesie in canticis laudum Dei pondere certe rationis silentium imponunt, consortio angelicarum laudum in celo carebunt, qui Deum in terris decore glorie sue iniuste spoliaverint, nisi per veram penitentiam et humilem satisfactionem emendantur. ...*

Was denen geschieht, ist hier nicht von Interesse — nur, daß sich Hildegard wegen eines Verbotes der Mitwirkung von Instrumenten, vielleicht ausgenommen die Orgel, die ihr Konvent jedoch mit Sicherheit nicht besaß, so ausgedrückt hätte, sich in solcher Schärfe gewehrt haben könnte, das wird man wohl sofort für ausgeschlossen ansehen: Hildegard muß hier die Sprache der Bibel anführen, also auch „das“ Musikinstrument geradezu als körperliche Manifestation, als literarisches Ausdrucksmittel des liturgischen Lobgesangs (und nur um diesen und sein ungerechtfertigtes Verbot geht es ihr) verwenden; und genau das tut sie, originell im Einzelnen, aber ganz überein mit der Tradition der Interpretation des Auftretens von Instrumenten im AT. Wer aus diesen Ausführungen von Hildegard konkrete Hinweise auf Aufführungspraxis liturgischer Musik schließen will, beweist nur eine Unfähigkeit im Umgang mit älteren Texten, insbesondere des lateinischen Mittelalters — nur, ob ein solcher Beweis von allgemeinem Interesse ist, läßt sich bezweifeln; hier ging es darum, Fehldeutungen, die eine Herabsetzung Hildegardschen Denkens auch noch auf Fragen konkreter Aufführungspraxis von Musik implizieren, als solche anzusprechen: Hildegards Theologie betrifft das Wesen des Menschen und sein Leben, da wären Auseinandersetzungen, ja nur Erwähnungen der Verwendung von Instrumenten konkret im oder beim liturgischen Gesang — so schön *zur Begleitung* — abwegig, es geht um Theologie, nicht um Musiktheologie.

#### 4.1.3.2 Zur musikbezogenen Stelle in *Scivias*, III, 13

Daß, wie anzunehmen, Hildegard wesentliche Bestandteile der liturgischen Wertung von Musik auch in bekannten Formulierungen geläufig sind, zeigt ein Abschnitt aus *Scivias*, III, 13, 460, wo es unter der Überschrift *Quod de ineffabili gratia sua corde et ore Deus incessabiliter laudandus est.*: Sowohl das *sine fine canere*, als auch das *ore et corde canere* ist also, wie nicht anders zu erwarten, Bestandteil von Hildegards Vorstellungen über die Musik der Kirche (nur eines muß sofort gesehen werden: Ein ewiges Lob *ore* ist ausgeschlossen, wenn man hier nur an konkret klingenden Gesang denkt; der Mensch kann einen körperlichen Lobgesang auch „nicht-klingend“ vorbringen):

*Laudes superno creatori incessabili voce cordis et oris dandae sunt, cum ipse non solum stantes et erectos, sed etiam cadentes et curvatos in supernis sedibus sua gratia collocat.*

*Unde vides, o homo, lucidissimum aërem candorem gaudii supernorum civium designantem, in quo audis in omnibus praedictis significationibus mirabili modo diversum genus musicorum in laudibus civium supernorum gaudiorum in via veritatis fortiter perseverantium, ac in querelis revocatorum ad laudes eorundem gaudiorum: Quoniam, ut aër comprehendit et sustinet ea, quae sub caelo sunt, ita, ut audis in omnibus praemonstratis tibi mirabilibus Dei, suavis et dulcis symphonia sonat in gaudio miracula electorum in superna civitate existentium et in Deo suavi devotione persistentium.*

Wieder sollte man die Wendung *in significationibus* beachten, es werden nicht Umstände des konkreten liturgischen Gesangs erörtert, sondern viel Höheres, Allgemeineres! Der Lobgesang *sine fine et ore cordeque* ist begründet in der Gnade Gottes selbst gegenüber Sündern; aus diesem Grund erlebt Hildegard in der Vision nicht nur das Licht der Luft als Symbol der Freude der Himmelsbewohner (und natürlich -innen, wenn das gewünscht wird), sondern auch eine „Musik“, die von zahlreichen „Musikern“ vorgetragen wird, der Fülle der sich freuenden *cives caelestes* entsprechend. Das konkret zu verstehen, gar als Fülle von Instrumentalisten, wäre eine Fehldeutung, denn es geht um eine zunächst nur im Innersten von Hildegard gehörte, natürlich *dulcis et suavis symphonia*, insgesamt geschieht dies natürlich *mirabili modo*. Sicher läßt sich, wie noch bis in viel spätere Zeiten hinein, die hier gemeinte Fülle an zusammenklingenden *musicis* auch durch die Figur des Instrumentenkatalogs ausdrücken, wie sollte man sonst die Größe dieses Jubelgesangs — als Ausdruck der Freude wäre hier das Wort *iubilus* angebracht, warum Hildegard diesen Begriff, offenbar, nicht verwendet, ist kaum zu begründen, das Gemeinte ist klar — sinnfällig, die *interiora* durch *exteriora* belehrend aufrufen können? Die Unermeßlichkeit der Freude der unzähligen *cives caelestes* muß eine adäquate Beschreibung erhalten, dies geschieht klar durch die Katalogfigur, die ja auch notwendig ist, um den Sinn der folgenden *symphonia* dem Leser verständlich werden zu lassen: Daß Hildegard auch das Prinzip *uno ex ore*, das Prinzip der Einheitlichkeit des Lobgesangs der Liturgie kennt — ist zu erwarten, (III, 13, 11, 491):

*Quod symphonia in unanimitate et concordia proferenda est.  
 Quapropter et sonus ille et vox multitudinis in laudibus de supernis gradibus in  
 harmonia symphonizat, quia symphonia in unanimitate et in concordia gloriam et  
 honorem caelestium civium ruminat, ita quod et ipsa hoc sursum tollit, quod verbum  
 palam profert.*

Natürlich ist der Klang des Lobgesangs der himmlischen Bürger in ihren verschiedenen *gradus* eine *harmonia*; anderes kann sie nicht sein als Ausdruck der *unanimitas et concordia* dieser Fülle von Bürgern. Denn diese *concordia* ist Ruhm eben dieser Bürger, der wieder Faktor des, abstrakt oder allgemein zu verstehenden Lobgesangs auf den Schöpfer ist. Die Wendung zum *verbum* bezieht sich dann auf die Welt, in der diese *symphonia* als Zeichen der *unanimitas* genau das nach oben trägt — so wie die Seele von Hildegard in den Visionen nach oben getragen wird —, was das Wort allen verkündigt<sup>61</sup>. Es dürfte klar sein, daß damit vor allem die Symbolik des *una voce canere* ausgesprochen ist, nicht etwa aufführungspraktische Hinweise gegeben oder auch nur begründet werden, etwa so wie bei Niceta. Man kann hier eine, traditionelle theologische Erklärung liturgischen Gesangs sehen wollen, wird aber auch damit das von Hildegard Gemeinte zu sehr konkretisieren, denn man sollte beachten, daß im konkreten liturgischen Gesang natürlich nicht die Melodie das *verbum* nach oben zu führen fähig sein könnte; das weiß man aus Augustins *Bekenntnissen* — damit aber kann *symphonia* auch hier doch nicht als Aufrufung klingender Musik gedeutet werden<sup>62</sup>.

<sup>61</sup>Hübsch sieht das Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial Revelations: Hildegard's Theology of Music ...*, S. 88, wo sie deutet: *and the celestial harmony shows the Divinity and the words (tatsächlich: words) the Humanity of the Son of God. ...*; man darf nur nicht etwa die *celestial harmony* im Sinne einer real erklingenden Musik interpretieren: Das ist nicht gemeint, sondern abstrakte, wesentliche Dinge wie eben *unanimitas*; es geht also nicht an, hier *Wort und Ton* konkret zu verstehen; das *verbum*, das Fleisch geworden ist, ist natürlich das, was von Gott zur Erde gekommen ist. Man muß sich also auch hier der Allegorie und allgemeinen Bedeutung bewußt sein: Mit *Musiktheologie* hat das überhaupt nichts zu tun, denn Hildegard macht die entsprechend zu erwartenden Symbolik real klingender liturgischer Musik gerade nicht explizit!

<sup>62</sup>Augustins „Sprachsemantik“ und seine Musikvorstellung in Hinblick auf Hildegard; sind Augustins Gedankengänge zu kompliziert für heutige DeuterInnen? Und was bedeutet hier der Jubilus? Diese Frage ist nicht etwa unfreundlich gemeint, sondern bezieht sich darauf, daß auch für neuere Professoren Augustins Gedankengänge zumal über Musik offensichtlich von zu großer Schwierigkeit sind, verwiesen sei hier auf Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok*, 2007, S. 74, Anm. 37, bzw. Verf. *Musik als Unterhaltung* Anmerkungsbd. II, S. 181, Anm. 179, S. 184, oder auch, nochmals, zu von Albrechts so originell anachronistischen Vorstellungen, S. 186, Anm. 182 — in Hinblick auf die da angesprochenen geradezu erschütternden Fehldeutungen muß adäquates Verstehen der Anliegen Augustins bei neueren DeuterInnen ja nicht von vornherein erwartet werden.

Cecilia Panti z. B., *Verbum cordis e ministerium vocis: Il canto emozionale di Agostino e le visioni sonore di Ildegarda di Bingen*, in edd. M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, „*Harmonia mundi*“, *musica mundana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Firenze 2007, S. 167 ff., versucht das Auftreten des Wortes *verbum* an verschiedenen, eventuell auch „Klang-bezogenen“ Stellen im Werk Hildegards mit Augustinischem Denken zu verbinden, obwohl da *vox* in Bezug auf *verbum* in genau „umgekehr-



ter“ Weise zu verstehen bzw. zu bewerten ist: Sprachwissenschaftlich korrekt unterscheidet Augustin natürlich zwischen, rationalisiert formuliert, dem Inhalt und seiner klanglichen Weitergabe, ersterer hat natürlich den höchsten Rang; wenn dagegen Hildegard die Relation zwischen *sonitus* und *verbum* in der Weise versteht, daß „erst“ der *sonitus* nach oben führt, dürfte das dem Wortgebrauch von Augustin widersprechen, was Cecilia Panti natürlich weniger interessiert, es kommt ihr offenbar vor allem auf Wortparallelen an, die dann irgendwie aufeinander bezogen werden — was bei der Augustin und Hildegard gemeinsamen theologischen Vorstellungswelt durch Paraphrasen und freie Assoziationen natürlich flüssiger als ein Gedicht möglich ist, weshalb hier auf diesen Beitrag einzugehen ist.

Zunächst ist angesichts der Parallelität der Anwendbarkeit der Opposition zwischen *os et cor* auf sprachliche wie musikalische Äußerung zu fragen, ob Augustins „Semantik“ auf sein Verständnis von Musik zu übertragen ist — obwohl, was Augustin bewußt ist, Sprache ein Zeichensystem ist, in dem die Zeichen eher beiläufig, zufällig sind, das Gemeinte das Wesentliche, wogegen für Musik ja wohl das Schöne ein wesentliches Merkmal ist, ein Schönes, das nur sinnlich erscheinen kann, allerdings natürlich absolute ewige Voraussetzungen hat (die zu erkennen, die *ratio* gehalten ist): Daß der Genuß der Schönheit eines Wortklangs, seiner *vox*, seiner *vokalen Verwirklichung* bei Augustin als ästhetisch theologisches Problem offenbar nicht so leicht zu finden ist, wie genau dieses Problem für Musik wesentlich erscheint, sieht Cecilia Panti nicht, sodaß natürlich gefragt werden muß, was sie eigentlich sieht, wenn sie schon parallelisiert — nun, wenn man das Auftreten des Wortes *modus* zur Bezeichnung der „Seelenstimmungen“, die nach antiker Tradition alle ihre Entsprechung in der Musik haben, direkt gleichsetzt mit der Nutzung des Wortes in der Musikdefinition von *De musica* 1. Buch, 1. Hälfte, dann dürfte man, nun, sagen wir, hellhörig werden, denn es handelt sich bei *modus* im Sinne von *Maß* und im Sinne von *Art und Weise* gegenüber *modus* als Gesangsweise und deren Bezug zu jeweiligen „Seelenstimmungen“ doch wohl um verschiedene, ja sehr verschiedene Bedeutungen, die der jeweilige Kontext leicht erkennen läßt. Cecilia Panti zieht daraus einen Grund, die Vorstellungen über bzw. von Musik und Sprache bei Augustin zu parallelisieren (z. B. *ib.*, S. 175 ff. u. ö., etwa S. 178, Anm. 27).

Wie angesprochen, ist natürlich bei Sprache wie bei Musik ein eigentliches Inneres von einem Äußerlichen zu unterscheiden — nur läßt sich im Fall von Sprache der Inhalt als solches Inneres und Eigentliches konkret angeben; was der oder ein Inhalt im Falle von Musik sein sollte, dürfte dagegen in Augustins Ausführungen nicht so einfach, ja wohl gar nicht zu finden sein. Und Augustin ist sich natürlich bewußt, daß das Herz vermittels gesprochener, klingender Wörter gemeinten Sinn aufnehmen, bzw. durch Erzeugung von *verba* — natürlich im allgemeinen Sinne immer verstanden als Bezeichnung für, modern formuliert, *Gemeintes*, das dann in sinnlich faßbare, hörbare Form, also in den Klang der Sprache umgeformt werden muß — anderen *corda* etwas von seinem Zustand mitteilen kann: Um mit Gott zu sprechen, benötigt der Mensch, bzw. sein Innerstes, das leibseelische Eigentliche, natürlich keine klingende Sprache.

Dies kann man im Buch von Maxsein, *Philosophia cordis*, S. 273 ff., kurz zusammengefaßt lesen; Cecilia Panti liest so etwas natürlich nicht, sinnvollerweise zieht sie die Stelle aus *De Trinitate* XV, 11, 20, heran, wo es in Hinblick auf Sprache, nicht Musik, um den Gegensatz von *verbum*, *quod foris sonat* als *signum verbi*, *quod intus lucet*, *cui magis verbi competit nomen*. *Nam illud, quod profertur carnis ore vox verbi est*. ..., geht<sup>63</sup>, was Augustin assoziativ naheliegenderweise mit der *incarnatio* vergleicht: *Ita enim verbum nostrum vox quodammodo corporis fit assumendo eam in qua manifestetur sensibus hominum sicut Verbum Dei caro factum est assumendo eam, in qua et ipsum manifestaretur sensibus hominum*. Die „Sinnlichwerdung“ des ursprünglich gedachten Wortes in hörbarer *vox* entspricht

die *Fleischwerdung* des Wortes, wobei es allein darum geht, die Gottgleichheit des *fleischgewordenen verbum* verstehbar zu machen: Das ist der eigentliche Sinn bzw. die Funktion dieses Vergleiches, was man nicht übersehen sollte, Augustin formuliert nicht reiner wissenschaftlicher Erkenntnis zuliebe, das perhorresziert er!

Dem eigentlichen inneren *verbum*, das man eben als Gemeintes rational deuten kann — wobei stets zu beachten ist, daß Augustin an keiner Stelle Klassifizierung an sich interessiert, sondern immer der theologische Bezug der wesentliche Grund der Erörterungen ist, was man hier aus Maxseins Darstellung am einfachsten erfahren kann, das *innere verbum lucet!* —, entspricht das Gesprochene, also Körperliche als *signum*. Durch diese „Verkörperung“ ist es dem anderen verständlich — vielleicht stützt sich Augustin bei diesem Vergleich auch noch auf die stoische Definition der *vox* als „Körper“. Das eigentliche Wort ist trivialerweise weder lateinisch, noch griechisch, noch von sonst einer Sprache, sondern eine *formata cogitatio*, die in ihrer *incarnatio* dann zum spezifischen, sinnlich faßbaren *signum* wird (ib., XV, 10, 19) — das Modell ist einfach zu verstehen, wenn auch die Analogie zum Anfang des Johannesevangelium nicht ganz so leicht zu akzeptieren erscheint, immerhin weist auch Augustin auf den großen Abstand hin, ib., 10, 20.

Diese theologische Assoziation allerdings ist für Augustin natürlich wesentlich, für ein adäquates Verständnis der Struktur sprachlicher Semantik, also der Systematik von Gemeintem, Bezeichneten und Zeichen, erweist sich dieser Ansatz allerdings als hinderlich, wenn Augustin nämlich aus der Assoziation ableitet, daß das *verbum, quod corde gestamus, fit vox, cum id ore proferimus, non tamen illud in hanc commutatur, sed illo integro ista, in qua procedat assumitur, ut et intus maneat, quod intelligatur, et foris sonet, quod audiat: hoc idem tamen profertur in sono, quod ante sonuerat in silentio, atque ita verbum cum fit vox, non mutatur in vocem, sed manens in mentis luce, et assumpta carnis voce procedit ad audientem et non deserit cogitantem. ...*, wie dies, dankenswerterweise, Cecilia Panti, ib., S. 171 f., aus *Sermo in Natale Domini IV*, 187, 3, zitiert, ohne allerdings auf den eigentlichen, mit der Wertung von Musik in *De musica* wie in den *Bekenntnissen* unvereinbaren Sinn näher einzugehen, es tritt ja das Wortpaar *verbum/vox* auf, nur eben in einem ganz anderen Verhältnis als bei Musik, immerhin sollte man, wenn man an Hildegard denkt, die Formulierung des *sonuerat in silentio* beachten: Das, was im Innersten vor sich geht, ist kein lautes Erklängen, sondern eines *in silentio*. Genauso können Hildegards Lieder im Augenblick ihrer Konzeption nicht erklingend sein, sondern „stumm“.

Daß es selbst beim richtigen Hören Mißverständnisse geben kann, läßt Augustin hier außer acht, denn ihm geht es um die Analogie: Gott verändert sich bei seiner *incarnatio* nicht, er wird zwar Fleisch, bleibt gleichzeitig Gott — das ist klar das Wesentliche an diesem Vergleich; es handelt sich nicht um autonome Sprachwissenschaft und den Versuch der Erkenntnis der Natur sprachlicher Semantik! Das Wort, im Herzen geformt, also vorsprachlich, seelisch, nicht körperlich, aber fähig körperlich zu werden, *non mutatur*, es bleibt, was es war, verändert sozusagen nur seinen Zustand, wie ja auch im *cor* die leib-seelische Einheitlichkeit des einen Menschen repräsentiert wird (daß hier sprachwissenschaftlich gesehen ein Denkfehler vorliegt, dürfte klar sein: Das Zeichen ist auch in der Sprache völlig willkürlich, rein von der Konvention abhängig, wie dies Augustin in *De musica* ja auch in Hinblick auf die Grammatik erkannt hat; es geht ihm hier um den eigentlichen Vergleich, nicht um Sprachwissenschaft; man könnte natürlich die Fähigkeit, überhaupt Zeichen mit Bedeutung zu verstehen, als übergeordnete Bedeutung seiner Formulierung ansehen, d. h. die Fähigkeit, ein Zeichen, ein gesprochenes *verbum* sofort im Sinne des Gemeinten zu verstehen).

Man kann nun fragen, was das mit Musik zu tun haben könnte — immerhin ist, wie gesagt, das Gegenüber von *cor et os* auch für die Musik charakteristisch (natürlich nur für die Musik, die die Kirche verwendet; das ist klar). Um darauf eine Antwort geben zu können, die Cecilia Panti als Problem nicht sieht, weil ja auch in den musikbezogenen Aussagen von Augustin gelegentlich das Wort *vox* vorkommt, womit für solches Denken offenbar auch schon der hinlängliche Grund einer inhaltlichen Einheitlichkeit gegeben ist, kann man noch ein wenig weiter nach der „sprachsemantischen“ Vorstellung Augustins fragen. Und dafür liefert der Beitrag von Cecilia Panti viele Beispiele, die ausreichend zu verstehen, sie sich nicht immer die Zeit zu nehmen scheint — denn angesichts der Wiederholungen des Prinzips, *Et sicut verbum nostrum fit vox, nec mutatur in vocem, ita Verbum Dei caro quidem factum est, sed absit, ut mutaretur in carnem, De Trinitate XV, 11, 20, vgl. ib., Anm. 171*, ist natürlich zu fragen, wie absolut, d. h. im Sinne rein rationaler, wissenschaftlicher Aussage zu Sprache Augustin eigentlich seine Erklärung als Modell der Semantik von Sprache meint (man beachte dazu, daß für Augustin reine Wissenschaft nicht nur minderwertig, sondern wertlos, sündig ist)! Denn wenn er in *De musica* klarmacht, daß die Satzungen der Grammatik nur *θέσει* — nein, Augustin schreibt nicht Griechisch, ist Verf. nicht ganz unbekannt geblieben — entstanden zu denken sind, was auch für die prosodischen Merkmale von Silben gilt, wogegen die der Musik *φύσει* gegeben sind, ist die Behauptung, daß das Wort sich nicht in *vox* verändere, sondern es selbst bleibe, wenigstens zunächst etwas verwirrend: Augustin meint natürlich, daß das Gemeinte sozusagen Grundlage auch des klingenden, konkreten Wortes ist, sich von der Natur des Wortes als konkrete Folge von Silben unbeeinflußt „erhält“, nämlich verstehbar ist, also wieder geistiges, eigentliches *verbum* werden kann. Daß man hier systematisch und methodisch erhebliche Probleme haben kann, interessiert Augustin nicht, denn ihm geht es doch um den Vergleich. Immerhin ist Augustins Rationalität wenigstens insoweit in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, daß die natürlichen Relationen auch ihren Ausdruck bei ihm finden, daß z. B. das *verbum ad cor pertinet, vox ad aurem, Sermo de Nativitate Johannes Baptistae 193 B, vgl. ib., S. 173, Anm. 14* — und irgendetwas davon findet sich ja auch in Musik; zu fragen bleibt natürlich, ob Augustin eine solche Parallele auch selbst zieht, wenn er weiterfahrend feststellt, daß *quando vox ferit aurem, et verbum non perducit ad mentem, habet inanem sonum, sed non habet utilem fructum*.: Ein unverständliches *verbum*, ein *verbum* ohne Sinn, ist wertloser Klang, eine verständliche, naheliegende Erklärung — wie könnte die auf Musik bezogen werden? Eines sollte man beachten, was Augustin an Musik beunruhigt, ist ihre sinnliche Schönheit, nicht etwa ein Bezug zu einer Bedeutung, einem Gemeinten, modern formuliert. Klar ist auch, was er anschließend bemerkt, daß nämlich die *vox* Mittel zur menschlichen Kommunikation ist: *Ut autem nascatur in meo corde verbum, voce non indiget; ut autem perferatur ad tuum cor, quod in meo corde iam natum est, ministerium vocis adsumit. Potest ergo verbum vocem praecedere, sed non potest sine voce procedere. Ad hoc vox creatur, non ut verbum, quod non erat, gignat, sed, ut quod erat et latebat, appareat*. Der Sinn der Stimme ist nicht das selbständige Schaffen von *verba*, sondern die Erscheinung des gedachten Wortes (für andere) zu ermöglichen, also die Umsetzung von Gemeinten in das Bezeichnete, dem wieder die Zeichen, der Klang der Silben entspricht (natürlich formuliert Augustin nicht so, man kann sein Gemeintes aber rational so zu rekonstruieren versuchen). Die Einschränkung ist hier notwendig, daß dies die Sprachkommunikation unter Menschen betrifft, zwischen *cor* und Gott ist die *vox* natürlich nicht notwendig, auch wenn gelegentlich von Gottes *audire* gesprochen wird. Das muß wohl nicht weiter erläutert werden. Hier nun entnimmt Cecilia Panti ihr „Motto“ vom *ministerium vocis*: Die *vox* ist Funktion, eine andere Umschreibung ihrer Funktion als Material der Zeichen, als materialer Zeichenträger (Augustins Problem bedarf hier nicht der Differen-

zierung!); natürlich muß Augustin sich hier nicht noch um die Schreibbarkeit kümmern, die auf einem anderen Material als „Zeichenträger“ beruht; auch hier ist nicht sprachwissenschaftliche Untersuchung, sondern der theologische Bezug wesentlich!

Das *ministerium vocis* ist also nichts anderes als die Bewertung der Funktion der *vox*, sie dient als, modern gesprochen, materiales Medium der sprachlichen Kommunikation: Das Phänomen des Schalls wird zur Übermittlung von sprachlichen Nachrichten verwandt und ist daher in einer „dienenden Funktion“, ohne dabei die Natur des Gemeinten zu verändern (genau wie der Körper bei der Inkarnation eine dienende Funktion hat, nämlich, trivialerweise, wie dies auch Hildegard sieht, die Verbindung des Ewigen zum vergänglich Menschlichen zu schaffen; um solche Fragen geht es Augustin; wenn er über die Probleme der Musik in der Liturgie spricht, tut er das objektbezogen und spezifisch; da handelt es sich dann wirklich um das konkrete Thema „Musik“). Und jeder solchen Verwendung der *vox* — Augustin kümmert sich hier nicht weiter um die Natur der „aus“ *vox* „gemachten“ *signa*, naheliegenderweise — entspricht ein Gemeintes, eine Vorstellung im *cor*, ein *verbum cordis*, vgl. dazu auch das Zitat, das Cecilia Panti — und ihre Zitatsammlung ist wirklich dankenswert — ib., S. 174, Anm. 16, aus dem soeben zitierten Text übernimmt, nämlich zur nur „kommunikativen“, nicht jedoch Inhalt- bzw. *verbum*-schaffenden, Funktion der *vox*.

Als Sprachwissenschaftler würde man sich sicher freuen, wenn Augustin noch ein wenig mehr sagen würde, z. B. wie er sich die Relation von *verbum* zu *pronuntiatio* denkt, wie er sich die Beziehung zwischen der *vox articulata* und den Inhalten vorstellt etc. — es fehlt also doch noch recht viel zu einer auch nur ansatzweisen Theorie sprachlicher Semantik, auch auf der Basis bestehender antiker Theorien allein zur *vox articulata* (was, wie gesagt, Augustin hier auch nicht interessiert und auch nicht interessieren kann oder muß).

Hier nun ausgerechnet setzt Cecilia Panti zu einem sehr großen Sprung an, sie zitiert Quintilians Ausführungen zum *movere audientium affectus* durch die *intentio vocis, remissio* etc., also den bekannten Zusammenhang zwischen Sprachmelodie und affektischer Wirkung, *De inst. or.*, I, X, 25, ed. Radermacher, I, S. 61, 1 — ausführlicher geht Quintilian auf diese Seite der *pronuntiatio* als Teil der *actio* bekanntlich im 11. Buch ein. Was das nun mit den Ausführungen von Augustin zur sprachlichen Semantik, genauer zur Relation von *cor et os* in der Sprache, zu tun haben könnte, muß das Geheimnis von Cecilia Panti bleiben, denn der Hinweis, daß auch bei Quintilian in diesem Zusammenhang das Wort *vox* auftritt, dürfte, jedenfalls inhaltlich nicht gerade ausreichend sein. Daß Augustin in den *Bekenntnissen*, ebenfalls bekanntlich, darüber spricht, daß die Musik in spezifischem Zusammenhang mit den *affectus* steht, hat weder mit Quintilian, noch mit dem *verbum* der zitierten Stellen zu tun, noch mit Semantik der Sprache, sondern mit der Tradition der antiken Ethoslehre — aber das ist für Cecilia Panti vielleicht weniger interessant, als, wie bereits angesprochen, der Umstand, daß Augustin in den *Bekenntnissen* davon schreibt, daß *omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio, qua occulta familiaritate excitentur. ...* (ein Nachweis der Stelle erübrigt sich wohl): Das ist, in nuce, die antike Ethoslehre — wobei Augustins Hinzufügung des *nescire* ein bemerkenswerter Fortschritt gegenüber *De musica*, insbesondere des 6. Buches ist: Da ging es um den Nachweis, daß Musik die Seele selbst nie affizieren kann; jetzt gibt es ein *nescio*.

Augustin spricht von *proprii modi*, die den einzelnen *affectus* entsprechen, was das mit den Ausführungen über das *verbum* zu tun haben könnte, auch das muß das Geheimnis von Cecilia Panti bleiben (ib., S. 178 ff.) — aber, immerhin, sie hat bemerkt, ib., S. 175, daß doch tatsächlich das Wort *modus* zu Anfang von *De musica* eine Rolle spielt, das gleiche Wort, gleich wie auch das Wort *vox* in der

---

Relation von *verbum et vox* gleich ist mit dem Wort *vox* in Bezug auf Musik — nur, bedeutet das auch inhaltlichen Zusammenhang?

Daß *modus* in Zusammenhang mit der Musikdefinition von *De musica*, in der von Augustin benutzten bekannten und geläufigen Definition des *bene canere* (die übrigens doch schon etwas früher ziemlich ausführlich und vielleicht ja auch etwas mehr am Sinn ausgerichtet betrachtet wurde, als M. Bernhard in seinem Beitrag zur hier zitierten Sammlung zu erkennen gibt) auftritt, ist bekannt, daß damit aber irgendein inhaltlicher Bezug zu *den Arten von Musik* in der bekannten Stelle aus den *Bekanntnissen* bestehen könnte — muß wieder eines der Geheimnisse von Cecilia Panti bleiben: *De musica* betrachtet die rhythmische Seite von Musik, und darin bedeutet *modus* klar das rational bestimmbare *Maß* — daß dieses *Maß*, das Bestehen von rationalen Maßen von Versen, also das Bestehen von *Versmaßen* ursächlich und klar mit den *affectus* verbunden sein könnte, die Augustin in *Confessiones* nennt, sagt Augustin jedenfalls nicht, und es wird auch niemand, ausgenommen vielleicht Cecilia Panti, sagen können: Die rationale Meßbarkeit der Versmaße ist Zeichen der Existenz der *ratio*, sei es der übergeordneten Ordnung der Dinge, sei es der entsprechend benannten grundlegenden, differenzierenden, gattungsbestimmenden Eigenschaft des *animal rationale*. Von *affectus* ist da nicht die Rede — und sollte man Augustin nicht vielleicht doch auch einmal ernst nehmen, d. h. auf das achten, was er wirklich sagt (was die *affectio animae* ist, erfährt man aus *De musica* VI, 9, 24, und 13, 38 — mit den „Affekten“ hat das aber nichts zu tun)?

Daß dies notwendig ist, ergibt sich daraus, daß es Augustin bei seiner Erörterung von Musik — diese allgemeine Formulierung sei erlaubt — in den *Confessiones* nicht um die Bestimmung der Natur von Musik geht, sondern allein um die *voluptates aurium*, zu denen, von Cecilia Panti offenbar unbemerkt, die Musik nun eben einmal gehört, denn an ihr ist nicht das *ministerium vocis* von Interesse, sondern ihre sinnlich erscheinende, natürlich übergeordnet garantierte, Schönheit — und wo sollte dieser Aspekt die Funktion der *vox* in der Sprache betroffen haben? Bei Augustin jedenfalls, wie bei jedem einigermaßen musikalisch denkfähigen Menschen, ist klar, daß es sich bei Musik um ein ästhetisches Phänomen handelt, bei der *vox* des *verbum* im Sinne von Augustin aber um das Zeichen bzw. den damit verbunden gesehenen Zeichenträger, was als *ministerium* zu bezeichnen ja ganz vernünftig erscheint — in der Musik geht das dagegen nicht. Daß die *vox* in der Sprache als reines Zeichen (bzw. Zeichenträger, wie gesagt, interessiert Augustin solche Genauigkeit nicht) keine ästhetische Bedeutung hat, sollte eigentlich so klar sein, wie der Umstand, daß in Musik gerade diese ästhetische Bedeutung das Wesentliche ist — jedenfalls ist es Augustin bewußt, Cecilia Panti dagegen scheint diesen Unterschied von vornherein nicht sehen, oder vielleicht ja auch nicht hören, zu können — nur, daß man den Sprachklang in der Sprache primär nicht ästhetisch erlebt, müßte eigentlich ebenso klar sein, wie die Erkenntnis, daß damit die *vox* in der Musik mit der der Sprache nicht einfach gleichzusetzen ist; und wie gesagt, zur affektischen Bedeutung der *pronuntiatio* sagt Augustin an den von Cecilia Panti so dankenswerterweise zusammengestellten Stellen kein Wort, er kann dazu auch nichts sagen, weil er in einem völlig anderen Kontext argumentiert.

Wenn die Grundlage bzw. der Auslöser der Beschäftigung mit Musik in den *Confessiones* die Verführbarkeit durch Musik ist — *voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant* —, und dies innerhalb eines Abschnitts über die schwer zu überwindenden Einflüsse der Schönheit sinnlicher Erfahrungen behandelt wird, kann man im Gegensatz zu Cecilia Panti nicht übersehen, daß die Funktion der *vox* in der Musik eben nicht vergleichbar mit der der *vox* innerhalb der Sprache sein kann; da geht es um ganz andere Fragen. Für die Musik ist die sinnliche Erscheinung — und hier kann man Boethius

heranziehen, wenn man Augustin nicht verstehen sollte — essentielle Voraussetzung, insofern kann in Musik die *vox* niemals *ministra* sein, musikalische Erfahrung geschieht durch den *sensus*, der natürlich ein eigenes und ebenso natürlich nicht etwa a priori minderwertiges, nur auf niederer Stufe stehendes, eben nur körperliches Urteil hat, das dann der *ratio* vorgelegt werden muß. Die sinnliche Erfahrung von Schönheit, nicht das Problem einer Relation zwischen Gemeintem als sozusagen vorsprachliche Fähigkeit des und im *cor* ist für Augustin in bzw. an der Musik wesentlich, sie hat die Fähigkeit, durch die ihr, natürlich, eigene Schönheit, die eben sinnlich und nur sinnlich erfahrbar ist — die *ratio* kann dann den Grund liefern, nicht aber die Erfahrung des sinnlich Schönen —, die Seele von ihrem ihr natürlichen Blick abzulenken, auf unter ihr stehende Schönheiten, die sie an sich nie, sondern nur dann „erleben“ bzw. erfahren darf, wenn sie sich dabei ihrer Stellung im *ordo* stets bewußt ist. Im Gegensatz dazu gesteht Augustin die persönliche Gefahr ein, von dieser sinnlichen Schönheit zu sehr gefangen zu sein — davon erlöst ihn erst die liturgische Musik, in der die tote sinnliche Erscheinung allein durch Gottes Wort *animata* wird, Leben und eine Seele erhält! Und dennoch bleibt dies eine dauernde Aufgabe auch des Menschen, der nur die liturgische Musik hört, auch an diese kann er sich verlieren (was Verf. unter die Rubrik von *Musik als Unterhaltung* zu stellen gewagt hat, weil die dann später dominant werdende Wertung von Aristoteles, in der Staatsschrift wie in der Nikomachischen Ethik, Musik als Unterhaltung für unabdingbar für menschliches Leben erklärt — nein, auf Effekte war der Titel nicht gerichtet, sondern auf den Inhalt, schwer verständlich so etwas).

Wie daher Maria Bettetini auf die Idee gelangen kann, daß die für die gesamte Schrift *De musica* wesentliche Frage nach der Relation von *sensus* und *ratio* eine *contraddizione notata da tanti studiosi ...*, sein könnte, *Lettura del «De musica» di Agostino ...*, in vgl. Anm. 34 auf Seite 269, S. 105, muß unerfindlich bleiben, denn eine Erklärung dafür aus dem Text gibt sie nicht: *da uno lato la scienza della musica deve servire ad ascendere alle realtà incorporale. ... D'altra parte il musica no è in grado di compiere questa ascensa se non, con l'aiuto di sensi e della realtà materiale ...*; ein solches *dilemma* kann es nicht geben, denn die, von Maria Bettetini in ihrem Beitrag geradezu systematisch gemiedene *ratio* wird durch ihre Fähigkeit, aus dem Urteil des *sensus* zu wahren Urteilen zu gelangen, ja klar bewiesen (und ohne die *ratio* kann niemand von der unteren, sinnlichen Schönheit der Musik etwa zu Höherem aufsteigen, das ist ausgeschlossen; in den *Bekanntnissen* ändert sich grundsätzlich daran auch nichts, die Musik bleibt körperliches Hilfsmittel für das *cor*): Aufgabe von *De musica* ist es, diese Leistung als ethisch geboten, als zwingende Aufgabe des *animal rationale* und schließlich auch deren reales „Funktionieren“ am Beispiel zu belegen — was man so als schön in oder an Metrik erfahren kann, hat Gründe in der Ewigkeit (wenn nicht, was die *ratio* dann zu beurteilen hat, der *sensus* ein falsches Urteil aufstellt, weil er von Zeitlichem getäuscht wird); hinzu kommt, daß sich, auch aufgrund antiker Tradition, die wesentliche Frage stellt, wie denn eigentlich dieses Urteilen, als klare Leistung der Seele, in Kontakt mit der sinnlich körperlichen Wirklichkeit gelangen kann: Die der Ewigkeit fähige Seele kann doch nicht von körperlichen Dingen, also vom Eindruck des *sensus* direkt beeinflußt werden — hier, und das sollte man aus den Ausführungen des Verf. in den ersten Kapiteln von *Musik als Unterhaltung* erfahren haben, ist ein absoluter Gegensatz z. B. zu Aristoteles, der ja explizit feststellt, daß Musik uns *ποιοί τινας* werden läßt, also den Seelenzustand verändern kann (nein, hier wird nicht behauptet, daß Augustin direkt auf Aristoteles reagiert, er reagiert aber auf die antike Ethoslehre bzw. nur deren Grundlage, daß die Seele von Musik direkt berührt werden kann — die Stringenz der Argumentation führt Augustin wohl auch zum Verzicht auf explizite Anführung der Ethos-Lehre (in *De musica*), daß sie ihm geläufig ist, zeigen eindeutig die *Confessiones*) — ja, Augustin hat entsprechende Wirkungen von

Musik offensichtlich selbst empfunden, und zwar sehr stark; das war doch sein Problem. Weil das nicht möglich ist, dennoch aber eine Reaktion der Seele auf sinnliche „Eingänge“ notwendig anzunehmen ist, ist eine Lösung gefordert, die im 6. Buch von *De musica* auch geleistet wird (Augustins Verhältnis zum Unendlichen, vgl. ib., S. 106, speziell in Zahlen, beschränkt sich auf die Erkenntnis, daß die Klassen von rationalen Zahlen — abzählbar, denn Anderes kann er nicht kennen — unendlich viele Repräsentanten beinhalten, daß also der — modern formuliert — Bruch  $2/3$  unendlich viele Klassenrepräsentanten, wie  $20/30$ ,  $4/6$  etc. besitzt — dies konnte man in Musik sowohl in den Intervallproportionen als auch in der Metrik direkt sehen — und das ist ja auch eine Aufgabe der Anwendung der *ratio*: Die *ratio* kann sozusagen ihre Herrschaft, wenigstens teilweise, über die Unendlichkeit dadurch beweisen, daß sie aus unendlich vielen Klassenvertretern eine einzige Klasse machen kann; demgegenüber ist die Fähigkeit des *sensus* beschränkt: Die Relation  $2/3$  kann er nicht zwischen langen Zeitepochen „hören“).

Sicher findet man viele Plotinische Gedanken in Augustins *De musica*, die eigentliche Aufgabe ist jedoch strikt christlich: Die Vermittlung der Tatsache, daß die *ratio* als Charakteristikum der Seele die Fähigkeit hat, aus sinnlicher Empfindung, konkret des Schönen in der Metrik, auf den „schönen“ Bauplan des Ganzen, auf den *ordo* der Dinge als Hinweis auf den eigenen Weg der Seele verweisen zu können, weshalb auch Formulierungen wie ib., S. 110: ... *e quindi l'intero De musica è costellato di espressione plotiniane e porfiriane che invitano ad abbandonare il mondo del sensibile in contraddizione con il ruolo nuova assunto dal corpo grazie alle nuova interpretazione delle discipline liberali* ..., zu spezifizieren wären: Einmal wird natürlich nicht zum Verlassen der Welt des Sinnlichen aufgerufen, es geht um den Aufweis des oder eines Weges zu Gott, es sei wiederholt, zum persönlichen christlichen Gott, nicht zu irgendeinem Abstraktum. Die Schönheit der sinnlichen Erscheinung wird natürlich nicht als minderwertig abgetan, die *ratio* hat aber die Aufgabe, einmal die Stellung dieser oder solcher Schönheit in Relation zur Stellung der Seele im *ordo* zu zeigen, zum anderen aber den damit gegebenen Weg zum Blick nach oben, also die (natürlich auf Erden immer unvollkommene) Erkenntnismöglichkeit der Existenz und Natur der *numeri aeterni* durch Anwendung der *ratio* zu zeigen: Die sinnlich empfundene Schönheit eines metrischen *versus* ist Tatsache, die *ratio* kann zeigen, warum dies der Fall ist, und sich damit auch noch selbst „beweisen“; der *discipulus* lernt, daß dem Urteil des *sensus* ein, nun aber eindeutiges und ewig gültiges Urteil der *ratio* gegenübersteht — insofern nur, als man eben diese *ratio* besitzt, gilt es, sich dieser Fähigkeit der *ratio* bewußt zu werden — um dann natürlich die Stellung der sensualen Schönheit im *ordo* bewußt erkennen zu können, woraus die Aufgabe der Blickrichtung der Seele direkt folgt (auf die geradezu groteske Umkehrung dieser für Augustin wie Boethius absoluten Relation von *sensus* und *ratio*, in der Beurteilung sinnlicher Eindrücke, durch Hentschel wird in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff., eingegangen). Dabei sollte klar sein, daß die sinnlich erscheinende Schönheit unabdingbare Voraussetzung für die Anwendung der *ratio* ist, wie dies Boethius ausdrücklich bemerkt.

Insofern darf die Behauptung von Sofia Vanni Rovighi, vgl. o., Anm. 39 auf Seite 923, S. 26, daß ... *il sentire ... nel De musica, attività dell'anima sola* gewesen sei, etwas differenziert werden: Die Erkenntnisse und die Methode der ersten fünf Bücher von *De musica* zieht Augustin ja nicht etwa zurück, und hier gibt es den, zunächst körperlich bestimmten *sensus*, der ein erstes Urteil geben muß und kann, es geht um den Gegensatz des Urteils des *sensus* gegenüber dem der *ratio*, wie z. B. bei der Behandlung des *molossus* zu lesen; zu beachten ist, daß Augustins Problem im sechsten Buch von *De musica* weniger das der Natur des *sentire* an sich, sondern das, gerade für Musik so zentrale Problem ist, ob die Seele von sinnlichen Eindrücken in irgendeiner Weise affiziert werden kann, weshalb Augustin den Ausdruck

*passiones* einführt, für das, was dem Körper bei sinnlichen Eindrücken jeder Art „geschieht“, z. B. VI, 3, 3, wo es um die *numeri* geht, *qui sunt in ipsa passione aurium, cum aliquid auditur*, die nämlich Hören *sono inferri, aufferri* aber *silentio* erleiden; die Seele dagegen *easdem passionibus* nicht *recipit*, VI, 5, 10: *Cum autem adhibentur ea, quae nonnulla ... alteritate corpus afficiunt, exserit*, nämlich die *anima, attentiores actiones, suis quibusque locis atque instrumentis accomodatas: tunc videre, vel audire ... dicitur; quibus actionibus congrua libenter associat, et moleste obsistit incongruis. Has operationes passionibus corporis puto animam exhibere, cum sentit, non easdem passiones recipere*: Vom *audire vel videre* spricht man in Bezug auf die Seele nur metaphorisch. Offensichtlich (und eigentlich triviale Weise) *sentit* die Seele nicht in dem Sinne, wie dies die entsprechenden Sinnesorgane des Körpers tun, denen ja auch eine *naturalis vis quasi iudiciaria adest*, die ebenfalls *non desinit esse in silentio, nec nobis eam sonus infert*, weshalb man den Ton von der Fähigkeit, Töne zu hören unterscheiden muß, VI, 3, 3 — zum *naturale iudicium sentiendi* vgl. auch VI, 4, 5; ein Zusammenhang, in dem der *Discipulus* zur Formulierung gelangt, *... aliud est sonare ... aliud audire, quod in corpore anima de sonis patitur*: Das ist das eigentliche Problem — vgl. VI, 4, 7, wo es auch um die neue Frage des *corpus incorruptum* geht, das die Seele einstmals *nulla molestia et summa facilitate animabat et gubernabat*; das Problem ist durchgehend das Abwehren der Vorstellung, daß die Seele in irgendeiner Weise von den *passiones corporis*, also bei jedem sinnlichen Eindruck, berührt werden könne, VI, 5, 10; denn, wenn die *anima aliquid patitur, a seipsa patitur, non a corpore*, VI, 5, 12; natürlich stellt sich dann die Frage, ob die Sinnesorgane überhaupt eine Urteilskraft haben können, was also die in den vorangehenden Büchern vorausgesetzte Differenzierung von *sensus et ratio* in diesem Zusammenhang bedeuten kann; die Lösung ist die, daß außer den endgültigen *numeri iudiciales*, die allein ewig sind, VI, 7, 17, alle anderen *numeri* unvollkommen sind, nicht fähig, endgültige, aber doch fähig, unvollkommene, erste Urteile abzugeben; ein Beispiel dafür ist die Unfähigkeit, VI, 7, 19, *majora temporum spatia iudicare*, was ja nur die reine *ratio* zu leisten fähig ist; insofern löst Augustin in *De musica* das Problem, daß eigentlich jedes, also auch das *iudicium sensus* ohne Seele nicht existieren kann — gewisse Leistungen der Seele sind notwendig mit vergänglich zeitlichen Dingen verbunden, daher also gibt es auch endliche, und daher unvollkommene *numeri*; in den betreffenden Abschnitten von *de trinitate* geht es vor allem nicht — mehr — um die unbedingte Abwehr der von Aristoteles so zusammengefaßten Ethoslehre, daß uns nämlich Musik *ποιοί τινες* werden ließe, also die Seele direkt durch klingende Musik bewegt werden könne, *passiones* erleiden müsse.

Es ist klar, daß ein *corpus exanime non sentiat*, vgl. ib., Anm. 24, also die Seele für die Existenz des *sensus* unabdingbar ist — wo doch auch deutlich wird, daß die Qualifikation des *sensus* als *instrumentum coporeum*, durch das die *anima commixta corpori sentit*, *De trinitate* XI, II, 3, eigentlich genau der Dichotomie von *ratio et sensus* entspricht, die Seele benötigt ein solches körperliches Instrument, dessen Eindrücke dann erst, endgültig, beurteilt werden können; hier bestehen nicht nur Gegensätze zu *De musica*.

Zu beachten ist dabei übrigens auch, daß die Rhythmik (im Sinne der Antike, nicht von Beda) geradezu ideales Objekt einer solchen Demonstration der betreffenden Fähigkeit, der Fähigkeit zum Erlangen des Blicks nach oben, dienen kann: Nur in der Metrik kann am konkreten Kunstgegenstand, nämlich dem Vers, Metrum etc., die Gültigkeit ewiger Zahlen nachgewiesen werden — Melodien könnten dies nicht leisten, da sind es nur die Elemente, die Intervalle, nicht aber das daraus bestehende Kunstwerk; demgegenüber ist ein konkreter Vers von Horaz durch sein Versmaß sozusagen als konkretes Kunstwerk zu fassen — was natürlich eine Idealisierung ist, insofern als ja nicht der Vers von Horaz die Schönheit



des betreffenden Versmaßes darstellt, sondern nur nach ihrem Typ geformt ist, also eine Abstraktion vorliegt, die der Gestalt des Versmaßes o. ä., nach dem sich die betreffenden, wirklich konkreten, individuellen Verse in ihrer poetischen Form ausrichten. Immerhin ist aber die metrische Gestalt als klingendes Schema auch konkret, das direkt auf Proportionen bezogen werden kann: Ein Verzicht auf Beachtung der Rolle der *ratio* schließt ein angemessenes Verstehen von *De musica* von vornherein aus (Maria Bettetini, in vgl. Anm. 34 auf Seite 269, S. 115: Zum Problem der Relation von Körper und Seele sollte man, gerade hinsichtlich Musik, die antiken Traditionen, nämlich der Ethos-Lehre, der den Seelenzustand verändernden Potenz von „hörbarer“ Musik, sowie vor allem Augustins persönliche Schwierigkeiten, die Gefahr des „Beherrschtwerdens“ von der sinnlichen Schönheit von Musik nicht ganz übersehen): Um das Wirken der *ratio* grundsätzlich verstehen zu können — in Hinblick auf Musik —, ist der Ausgang vom Urteil des *sensus* unabdingbar.

Gerade diese besondere Eignung des *rhythmus* — im antiken, nicht Beda'schen Sinne! — macht die Argumentation hinsichtlich der Relation von, scholastisch formuliert, *sensum et sensatum* für *De musica* kaum relevant: Die übergeordneten *numeri* der Seele, die *numeri iudiciales* können hier im spezifischen *sensatum*, den Proportionen der Zeitquantitäten, direkt *numeri* erkennen, sozusagen über den *sensus* hinaus, das für *De trinitate* XI, II, 3 (vgl. S. V. Rovighi, ib., S. 27, Anm. 28), so wesentliche Problem der Unterscheidung zwischen die Wahrnehmung verursachender *forma corporis*, seiner Erscheinung im *sensus*, nämlich *impressa eius imago sensui*, die *vix intercedente iudice ratione discerni valeat*, weil beide eines zu sein scheinen (*forma corporis et imago*), ist für die Rhythmik ohne Bedeutung: Da sind, in deutlichem Gegensatz zum in *De trinitate* wesentlichen *visus*, die *numeri* direkt auch in der Form des sinnlich wahrgenommenen Objekts gegeben, sie müssen entdeckt werden; die Rolle der *ratio* ist beim Hören solcher Form eine andere als bei der *visio* (auch das Problem der zum „Wahrnehmen“ unabdingbaren *intentio animae* stellt sich für die Frage von *De musica* VI nicht, weil das Hören von Musik selbst, die Erfahrung etwa des „musikalischen Objekts“ gerade kein Thema, übrigens auch nicht der anderen Bücher von *De musica* ist: Es geht allein um die Fähigkeit der Erkenntnis der „enthaltenen“ Proportionen, und dann um die, wie gesagt, aus der antiken Ethoslehre — und wohl auch Augustins eigenem Erleben von Musik, das erst durch das gesanglich vorgetragene Gotteswort von der „Sucht“ befreit und dem Willen untergeordnet worden ist, s. dazu den Unterschied hinsichtlich des Sehens, Rovighi, ib., S. 30 ff. — zwingende Frage der Affizierung der Seele durch Vergängliches; das Verstehen etwa einer *forma cantilenae* ist hier kein Problem, denn das leistet der *sensus* durch sein Urteil prioritär, woran sich das der *ratio* anschließt, eigentlich geht es also allein um das *iudicium*).

Insofern kann Musik sozusagen als wissenschaftliches Problem, als Objekt wissenschaftlicher Problemstellung — natürlich nur inbezug auf die Fähigkeit und Aufgabe der Seele, nach dem Höchsten, Gott, und zwar dem persönlichen christlichen Gott schauen zu können und daher auch zu müssen — von vornherein als zunächst nur sinnliche Erscheinung relevant sein, für sie oder in ihr kommt der realen oder auch als Musik gedachten sinnlichen Erscheinung zentrale wesensbestimmende Funktion zu — demgegenüber ist die *vox* in der Sprache Voraussetzung der Kommunikation zwischen Menschen, die *res* und das *Gemeinte*, sozusagen das „Vor-Wort“ im *cor*, aber von dieser Erscheinung als oder in *vox* unabhängig, modern formuliert, sie ist Zeichen bzw. materieller Zeichenträger (die Unterscheidung ist für Augustins Fragestellung unerheblich, die Relation von Gemeintem und Zeichen spricht er an, modern formuliert; daß er sich nicht weiter um den Unterschied zwischen *designatum* und *intantum* bemüht, ist verständlich aus seiner Absicht).

Daß auch die Musik etwas besitzt, das man, *cum grano salis*, als Bedeutung bewerten kann, die „af-

fektische“ Wirkung, die, traditionelle, natürlich nicht aus der Rhetorik stammende, Eigenschaft von Musik, für jede Seelenstimmung eine spezifische Entsprechung zu besitzen, rationalisiert Augustin in den *Confessiones* nicht, er räumt hier ein *nescio* einer *occulta familiaritas* ein, d. h. er übernimmt die antike Tradition, versucht aber nicht mehr, das Problem zu lösen, wie denn nun eine entsprechende Einwirkung eines toten, exemplarisch vergänglichen, sinnlichen Mediums auf die der Unsterblichkeit teilhaftige Seele möglich sein kann; was in *De musica* durch den Versuch des Nachweises gelöst wird: Die Seele kann von Musik nicht affiziert werden, nur ihre Sorge für den Körper. Eventuell und mißbräuchlich kann ihre zu weit getriebene Freude an dessen Schönheit sie von ihrer eigentlichen Blickrichtung, nach oben, ablenken — das ist dann Sünde, genau wie das „Sich-an-Musik-Verlieren“ in den *Bekenntnissen* unter Vergessen ihrer eigentlichen Funktion, des Vortrags von Gottes Wort, der allerdings von Augustin nicht in dem Sinne wie ein *verbum cordis* etwa als Inhalt der Musik formuliert wird, auch das wäre zu beachten.

Man dürfte schon aus dieser knappen Umschreibung des sich bei Musik für Augustin, genau wie Boethius, stellenden Problems erkennen, daß es sich hier um einen völlig anderen Bereich theologischer und philosophischer Fragen handelt als im Fall der Relationsbestimmung von *verbum* im Herzen, vor jeder Sprache liegend, und *verbum in ore*; Boethius spricht dies in sehr kurzer Formel aus, z. B. ed. Friedlein, S. 352, 3: *Armonica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens*. ...; eine Stelle, die die Formulierung von Ptolemaeus, *ἀρμονική ἐστὶ δύναμις καταληπτική τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξύ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν, ... καὶ κριτήρια μὲν ἀρμονίας ἀκοή καὶ λόγος, οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον, ἀλλ' ἢ μὲν ἀκοή παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος, ὁ δὲ λόγος παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον* ..., ed. Düring, S. 3, 1, vereinfachend paraphrasiert: Auch hier ist die gegenseitige Angewiesenheit von Sinn und Verstand, die im anschließenden Text ja noch ausgeführt wird, Grundlage und Ausgangsbasis (die Deutung von *δύναμις* durch Solomon wird hier, in Übereinstimmung mit der Übersetzung von Boethius, übrigens nicht geteilt, darauf wird an anderer Stelle noch eingegangen werden, man vergleiche auch das Buch von A. Barker zur wissenschaftlichen Methode von Ptolemaeus in der *Harmonik*) der Musiktheorie; diese grundsätzliche „Dichotomie“ der *ars musica* ist also dominanter Gemeinplatz antiken Denkens (daß Boethius nicht die jeweilige Paarigkeit übernommen hat — Wirkung und Stoff gegenüber Gestalt und Grund — ist für die Folgezeit vielleicht zu bedauern, weil sich hier scholastische Fragestellungen hätten anschließen lassen können).

Insofern erscheint es schon von vornherein absonderlich, ja grundsätzlich unmöglich, die Ausführungen über Musik — modern gesprochen über Ästhetik — *leggere alle luce della teoria del linguaggio*, wie dies, mit entsprechendem Erfolg der gründlichen Verwischung von inhaltlichen Unterschieden, Cecilia Panti tut, ib., S. 179: Musik kann nicht als Zeichen für etwas erscheinen, die *vox* in Musik ist essentieller Träger ihrer eigentlichen Wirkung. *La vox è ministra del verbo ... cioè è colei che trasmette all'uditore le sante parole della Bibbia intonate nei canti e negli inni. ... La parola che Agostino 'uditore' riceve dalle voces non provoca conversione, non apre alle fede, ma fa sì che la latenza di Dio nel cuore si tramuti in evidenza (veritas eliquabatur)*, schreibt Cecilia Panti zu den Ausführungen Augustins über Musik und übersieht dabei, daß die Relation zwischen *parola* und *voces* in dem musikalisch, d. h. eben nicht sprachlich, vorgetragenen Text eine völlig andere Bedeutung hat als zwischen *parola* und *vox* in rein sprachlicher Hinsicht, bzw. in Musik gar nicht wie in Sprache besteht — daß Musik aus Tönen besteht (selbst wenn M. Haas dem so skeptisch gegenübersteht, die musikalische Form besteht aus Tonhöhen und Tondauern verbunden mit Akzentschematismen, die man so ja auch notieren kann, wenn man sich der Mühe des Unterrichts in „Musikdiktat“ einmal unterzogen hat), die

nicht die gleichen „Töne“, *voces*, sind, wie die der Sprache scheint Cecilia Panti nicht sehen, oder hören zu können. Im Gegensatz dazu war Augustin offensichtlich musikalisch, denn er versteht, daß ein musikalisch, gesanglich vorgetragener Text so „musikalisch“ sein kann, daß man nur noch die Musik, nicht mehr den Text wahrnimmt. Das ist doch wohl ein echtes Problem, das sich für die Relation von *vox* und *cor* in der reinen Sprache überhaupt nicht stellen kann. Daß die Buchstaben, modern Phoneme, in sprachklanglicher Verwirklichung, Niederschrift und als Zeichen mit *soni* der Musik nicht einfach irgendwie gleichgesetzt werden können, drückt Augustin ja auch klar aus: ... *in sonis, quos animant eloquia Tua cum suavi et artificiosa voce cantantur* ... Nun, es mag ja sein, daß die Stimme der oder im Fall der Gleichberechtigung wohl zu ergänzen, des, Geliebten ästhetische Dimensionen erhält, im normalen „Zustand“ der Sprache kennt Augustin jedenfalls als wesentliches Merkmal nicht die *suavis et artificiosa vox*, denn *cantare* ist etwas anderes als *legere*. Das dürfte kaum schwer zu verstehen sein. Was nun die spezifische Wirkung dieser *soni* anbelangt, des *cantare* der *suavis et artificiosa vox* — für Augustins Gedanken hier ist kaum von Interesse, zwischen Gestalt und Ausführung des *cantus* zu unterscheiden, es geht um die Wirkung von Musik „an sich“ —, so sagt Augustin ja klar genug, daß es sich hier um etwas handelt, was er nicht weiß, *nescio*, eine Gabe Gottes, durch eine explizit sinnliche „Einkleidung“ der Worte die *flamma pietatis* im Inneren zu entzünden (was auch nicht einfach mit *emotional* zu qualifizieren ist) — die *affectus*, die Musik auslösen kann (eben doch offenbar auch in der Seele), sind für die Diskussion der Relation von *cor et os* in der Sprache irrelevant; die antike Ethoslehre bestimmt auch hier Musik als autonomen Faktor.

Die von Augustin beschriebene Wirkung, *Conf.* IX, 6, 14, betrifft die Wirkung sinnlicher Schönheit auf das *cor*, das ja sozusagen Einheit oder Begegnungsstätte von Seele und Körper darstellt: *Quantum flevi in hymnis et canticis Tuis suave sonantibus Ecclesiae Tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas in cor meum et exaestuebat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis*. Wer die hier gemeinten *voces*, der *suave sonantes hymni* mit der *vox* der Sprache gleichsetzt, hat Augustin nicht verstanden — es geht um das letztlich unbeschreibbare Wunder, daß eine exemplarisch endliche, im Augenblick vergehende Erscheinung wie Musik, aufgenommen durch Sinnesorgane, nicht durch inhaltliches Verstehen, sondern als sinnliche Wirkung, dann im Herz eine derartige Wirkung, nämlich den *affectus pietatis* erzeugen kann (was man nicht einfach mit *emotionale Wirkungen von Musik* o. ä. umschreiben kann). Die Vorstellung, daß die *voces* der Sprache solche Wirkung haben könnten, wird man Augustin wohl nicht unterstellen wollen — nun, Augustin kommt ja zum Schluß, daß Musik eine so eigene Wirkung hat, die ohne sie nicht möglich wäre. Auch hier erweist sich also Cecilia Pantis Zusammenstellung und Identifizierung als dem Verständnis höchst hinderlich bzw. ohne Bezug zum von Augustin eigentlich Gemeinten. Die sinnliche Seite der Sprache hat doch keine ästhetische eigenständige Wirkung: Die Musik hat die Wirkung, daß im Herzen — als leibseelisches „Organ“ der Individualität — die Wahrheit lauter hervorfliessen kann, also das, was die Worte „nur“ sagen, aber eben nicht so „sagen“ können: Musik hat dezidiert eigene Wirkungsfaktoren, die ja, im Fall der Sünde, total werden können, wenn man, was nicht auszuschließen ist, nur noch die *voces* der Musik hört und erlebt; dann würde allein das Empfinden des *sensus* bestehen, das ist trivialerweise Sünde — und was soll das mit der „semantischen Theorie“ Augustins zu tun haben, müßte man fragen, wenn man nicht, wie Cecilia Panti alle solchen Fragen, d. h. die Grundfrage Augustins für irrelevant hält bzw. sie ja vielleicht auch nicht verstanden hat oder verstehen kann. Daß Cecilia Panti von der — eigenständigen — Ethoslehre der Musik nichts gehört haben kann, veraten exemplarisch eben ihre Verweise auf Quintilian, wie z. B., *ib.*, S. 180, *Tutti li affetti del'animo*,

*afferma infatti Agostino ... — sequendo Quintiliano molto da vicino — hanno modalità, misure (modos), che corrispondono alle svariate possibilità di inflessione della voce e del canto. ...*, was falsch ist, denn es geht nicht um die *inflessione della voce e del canto*, wenn nicht man *vox* ausgerechnet hier in Bezug auf die gar nicht zur Diskussion stehende, ja notwendig ausgeschlossene Sprache setzen wollte, es geht um den *canto* allein, der durch *vox et cantus* aufgerufen wird, ein bisschen redundant, aber doch wohl verständlich, zumindest wenn man die relevante Literatur zur Kenntnis nimmt; und hinsichtlich der Wirkung von Musik, und natürlich nur von Musik (an dieser Stelle!) mußte Augustin nun wirklich nicht Quintilian folgen, der als Rhetoriker nicht über musikalischen Vortrag von Sprache handelt (natürlich macht er sich Gedanken über die Wirkung von Musik in Parallele mit der Wirkung von Rednern, er bemerkt auch die, von ihm als Gefahr gesehene Möglichkeit eines „Abgleitens“ in quasi gewanglichen Vortrag, mit Augustins Ausführungen hat das aber nichts zu tun). Abgesehen von diesen grundsätzlichen Merkwürdigkeiten der Formulierung von Cecilia Panti kommt noch die geradezu absonderliche Paraphrasierung von *modus* hinzu: *modalità* und *misure*! Natürlich meint Augustin hier *modus* nicht im spezifischen Sinne wie in *De musica: ... et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu ...*, *Conf. X*, 33: Man kann allgemein übersetzen, daß alle Seelenzustände entsprechende Arten von Musik kennen, aber auch die Übersetzung, daß die Seelenzustände entsprechende Melodien aufweisen, wäre mit Sicherheit nicht falsch — falsch wäre nur eine Spezifizierung auf *misure*.

Daß Cecilia Panti auch die Kategorie der *anima infirma* nicht klar verstanden hat, nämlich die Tradition, daß die, die (noch) einfach im Glauben sind, wie z. B. auch die Gläubigen des Alten Bundes, noch mehr an sinnlichen Hilfsmitteln benötigten als sozusagen die gläubigen Intellektuellen, verrät sie *ib.*, S. 180 — Augustin geht es um das Problem des musikalischen Vortrags des *eloquia Tua*! Das Problem dieses Vortrags liegt darin, daß Musik hinsichtlich ihrer Wirkung autonom werden kann, man kann, es sei wiederholt, Musik trotz des damit verbundenen Textes auch nur noch als Musik hören — darin liegt das Problem. Dieses Problem durch totalen Verzicht zu lösen brächte aber auch Nachteile mit sich: Die Wirkung von Musik, nicht von Sprachklang, sondern von Musik kann „heilbringend“ auch für das Herz sein.

Zu fragen wäre auch noch, auch wenn sich diese Frage für Cecilia Panti natürlich nicht stellt, wie denn nun die Parallelität der Anwendung der Relation *os et cor* sowohl auf Sprache als auch auf Musik bei Augustin zu verstehen ist; auch hier ergibt sich, daß ein wesentlicher Unterschied besteht: Bei der Sprache zeigen die von Cecilia Panti so dankenswert gesammelten Belege klar, daß Augustin die Relation von, modern formuliert, Gedanken und Sprachzeichen, also im *cor* geschaffenen oder vorhandenem geistigen *verbum* und seiner „Verkörperlichung“ — ist hier die *Stoa* wirksam? — in der klingenden, sinnlich wahrnehmbaren Aussprache als anzusprechendes Phänomen versteht — die Erfahrung, daß geistige Konzepte vor ihrer sprachlichen „Versinnlichung“ existieren können, daß der Sprachklang Zeichenfunktion hat, ist wohl als elementar anzusehen, so daß für Augustin die übertragene Deutung im Vordergrund steht, was er durch die Parallelisierung mit der Inkarnation zu leisten versucht: Das *verbum* als geistiges Konzept wird nicht verändert, wenn es Sprachklang, also Zeichen wird, was zeichentheoretisch Unsinn ist, nur geht es Augustin ja nicht um eine sprachwissenschaftliche Theorie an sich, es geht darum, das unsagbare Wunder begreiflich zu machen, daß eine solche „Verkörperlichung“ nichts am Wesen verändert — weil ja das gesprochene *verbum* beim Hörer das Gleiche auslösen kann oder in Erinnerung bringt o. ä., was das ursprüngliche *cor* damit gedacht hat; das *verbum cordis* wird als *verbum vocis* wesensmäßig nicht verändert, es verändert sozusagen nur seine Form, es behält seine

---

eigentliche Bedeutung, die sinnliche Form ist Funktion, betrifft nicht den Inhalt, ist also dessen *ministra*.

Kann es diesen Sachverhalt nun auch für die Vorstellung von Musik geben, die Augustin kennt? Das ist ausgeschlossen, weil, wie oben bereits bemerkt, Musik essentiell — außerhalb natürlich der Allegorie — immer sinnliche Erscheinung haben muß: Augustin kennt, wie — weitgehend — die antike Musiktheorie keine Formenlehre, die musikalische Gestaltbildung ist kein Thema der Theorie oder philosophischen Reflexion über Musik; das leistet erst der Autor der *Musica Enchiridis*, dessen Vorgabe Guido geradezu klassisch vervollkommnet. Insofern hat Augustin auch nicht die Möglichkeit, etwa ein geistiges, „vormusikalisches“ Konzept in der musikalischen Form zu finden, die ja eine echte Abstraktionsleistung musikalischen Hörens darstellt (daß Musik als Verlauf auch in der *memoria* nur gedacht werden kann, ist davon unbetroffen, gedacht wird eben der Verlauf), und so etwa die Form als *cantus cordis* im Sinne des *verbum cordis* zu verstehen, also als rein geistig existenzfähiges Objekt, wie eben ein Inhalt, der sprachlich mitgeteilt werden kann oder nicht (was auch grundsätzlich für eine ästhetische Kunst ausgeschlossen werden muß, wie dies Schellings Gegenüberstellung von Kunst und Philosophie verdeutlichen kann). Ein Verstehen musikalischer Form als Voraussetzung z. B. für ein Erleben der gemeinten Seelenregungen kann Augustin nicht aufstellen, hier ist er zu sehr Erbe der antiken Theorie. Musik ist und bleibt eine von vornherein sinnlich körperliche Erscheinung, deren unbestreitbare Schönheit zunächst sinnliche Schönheit ist, so überhaupt erst aufgenommen werden kann, um dann der *ratio* zum Urteil vorgelegt zu werden — die *ratio* aber hört nicht etwa Musik als sinnlich Schönes! Daher sollte man sich vor einem Vergleich nur aufgrund des gemeinsamen Gebrauchs des Wortes *vox* einmal überlegen, was denn eigentlich — für Augustin! — in der Musik ein *verbum cordis* sein könnte! Ein spezifisch musikbezogener „Inhalt“, der übermusikalisch oder vormusikalisch im *cor* existiert, eine Art von *Musik*, die erst sekundär zu einem Klang wird — was hätte die Antike hier setzen können: Man dürfte zur Erkenntnis kommen, daß eine solche Entsprechung, insbesondere für die Zeit nicht gerade trivial gegeben ist. Man könnte übrigens auch einmal die Stellen der lateinischen Grammatik beachten (wenn man die bestehende Literatur, z. B. die ausführlichen Betrachtungen des Verf. im ersten Band von *Musik als Unterhaltung*, denn schon für völlig überflüssig hält), wo über die Natur der *vox* geschrieben wird; auch da könnte man erfahren, daß es schon für die Antike, und zwar trivialerweise, sehr verschiedene Arten von „Klang“ gibt. Und, warum sollte man solche Quellen eigentlich nicht beachten, wenn man derartige Sachverhalte behandelt?

Insofern stellt in Musik, natürlich immer nur der Musik — und als solche formuliert sie Augustin, wenn er die Gefahr ihrer autonomen Wirkung kennt — der Liturgie, die Relation von *os et cor* etwas völlig Verschiedenes dar, muß etwas Verschiedenes sein: Musik als primär rein sinnliche Erscheinung steht, es sei wiederholt, vom Blick ihres liturgischen Gebrauchs her gesehen, immer in der Gefahr, rein sinnliche Schönheit zu bleiben — die dann auch die *anima* verführen kann, eben statt nach oben, nach unten zu schauen. Mit dieser Gefahr aber verbunden ist natürlich vom Sänger her gesehen, die, daß dieser nur schön singt, und dabei nichts als eben gesungliche Schönheit denkt — da ist es dann doch besser, er „singt“ wie ein Rabe, tut dies aber mit der notwendigen richtigen und wahren Einstellung des Herzens. Hier konnte sich Augustin also auf die Tradition z. B. von Hieronymus stützen, auf eine Tradition, die mit der Frage der sprachbezogenen Anwendung der Opposition *os et cor* nur formal, aber nicht inhaltlich etwas zu tun hat, formal, weil auch Sprache klanglich erscheinen kann, inhaltlich aber nicht, weil dem Konzept des *verbum cordis*, rational rekonstruiert also dem *Gemeinten* in Musik nichts entspricht: In der Musik geht es um die, eigentlich ja chimärische, jedenfalls rational nicht konkretisierbare, Frage

der inneren Wahrheit: Singe ich wunderschön einen Psalm, denke nur an die Schönheit der Psalmodie und der Stimme, nicht aber an den Inhalt des Textes, der *res*, dann kann meine Stimme noch so schön singen, ich singe unwahr, nämlich rein sinnlich — nur, was die Entsprechung des rein Sinnlichen der Musik im *cor* ist, ist musikspezifisch nicht formulierbar, es hängt vom individuellen Erleben ab, nicht von einem eigentlichen *cantus cordis*, der besteht nicht in musikspezifischer Natur, sondern in einer allgemeinen Einstellung, dem „Mitfühlen“ des *affectus pietatis* o. ä. wie der Liebe zu Gott, der dadurch entbrannten *flamma pietatis* — das historische Problem ist hier, daß Augustin wie die Antike abgesehen von den Proportionen eben keine musikalische Entsprechung zum *verbum cordis* kennt, in dem Sinne, daß hier etwas existiert, das in musikalische, konkrete, sinnlich erscheinende Form gebracht identisch bestehen bleibt: Die Botschaft des inneren Lobgesangs durch Musik an den Nächsten spezifiziert Augustin nicht in der Weise, wie dies bei der geradezu trivialen Opposition von „Gesprochenem“ und „Inhalt“ bei der Sprache der Fall ist, also zwischen Zeichen und Bezeichnetem auf der einen, und Gemeintem auf der anderen Seite, will man eine rationale Rekonstruktion der Augustinischen Gedanken wagen — Augustin kann, von der verfügbaren Musikreflexion der Antike her zwangsläufig, keinen *sonus cordis* im Sinne des *verbum cordis* definieren, weshalb man auch keine unzutreffenden Parallelisierungen behaupten sollte!

Auch hier besteht also ein grundlegender Unterschied, dessen „musikalische Seite“, wenn auch für Cecilia Panti offenbar nicht zugänglich, so oft diskutiert worden ist, daß hier dieser Verweis auf den sozusagen a priori Grundsatzunterschied ausreichen kann. Für die Musik ist die Opposition von *os et cor* sozusagen moralischer Natur, für die Sprache struktureller Art, was in der Formulierung *non solum ore, sed et corde* auszudrücken wäre. So schön die Zitatensammlung von Cecilia Panti auch erscheint, für ein Verständnis von Augustins Vorstellungen von Musik sind sie, euphemistisch gesagt, nicht zu brauchen (auch Hildegard kann ja nicht sagen, was genau in ihrem Innersten als „unhörbare Musik“ eben nur unhörbar „erklingend“ zu klingender Musik wird, und wie dies geschieht; hier hätte man ein Konzept eines Inhalts, der dann zum gesanglichen Ausdruck wird, erwarten können; nur wer wollte das rational ausdrücken? — ersichtlich ist die Frage nicht nur historisch, sondern auch phänomenologisch schwer oder nicht zu beantworten: Das Lob, das nur im Herzen nicht klanglich „gesungen“ wird, kann z. B. auch der Lebenswandel sein).

Natürlich stellt Cecilia Panti auch die mit den Ausführungen in *De musica* und den *Confessiones* nicht systematisch verbundenen Stellen zusammen, in denen Augustin zum Begriff *iubilare* etwas sagt — denn auch da kommt ja das Wort *vox* gelegentlich vor; eine neue Zusammenstellung, die die bekannten Stellen nochmals zusammenstellt. Zu fragen ist allerdings, ob man Augustins Ausführungen wirklich in dem Sinne konkretisieren darf, wie dies oft geschieht: Wie allgemein wird jeweils das Wort *iubilus* verstanden, ist zu fragen angesichts des Umstands, daß Augustin die *iubilatio* geradezu als allgemeinverbindliche Einstellung fordert, andererseits aber ja nicht etwa verlangt, daß die Gesänge der Liturgie ausschließlich *iubili*, also etwa Alleluias sein sollen; diese Diskrepanz sollte beachtet werden: In den *Confessiones* erhält die, nun wirklich reale Musik der Liturgie eine Seele und damit zulässiges Leben durch die Worte, die sie gesanglich vorträgt, im *iubilus* fehlen diese Worte aber gänzlich; kein Widerspruch? Auf das *verbum cordis* aus der „Sprachtheorie“ übrigens kommt Augustin in den entsprechenden Ausführungen an keiner Stelle zu sprechen, kein zu beachtendes Faktum?

Z. B. spricht Augustin in der *Ennaratio* zum Ps. 32, zum Thema *Cantate ei canticum novum ...* und spricht dabei vom *delectari Deus* — meint er damit wirklich Gott als Musikliebhaber, der gerne schöne Jubilen hört, kann man wirklich *aures Dei offendere*? Nun, tatsächlich gibt es solche Deutungen, wie

man in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 116 ff., lesen kann. Augustin fragt hier, wie man eigentlich Gott *bene canere* könnte — in der Wirklichkeit hätte man größte Angst vor einem wirklichen Fachmann zu singen, wenn man ohne *instructio musicae artis* ist — ein doch sehr anderer, nämlich der übliche, natürliche Begriff von *ars musica* als in *De musica* VI —, denn der Fachmann erkennt Fehler, selbst wenn sie der Laie nicht bemerkt. Wie nun aber soll man dem viel größeren, ja absoluten „Künstler“, *artifex* gefallen, wenn man *tam perfectis auribus in nullo displicere* will? Soll man daraus wirklich folgern, daß Augustin Gott die *vollkommenen Ohren* zuschreiben wollte? Gott als ein Wesen verstehen, das Ohren wie jeder Mensch hat, nur eben exponentiell bessere Ohren? Die Frage dürfte sich von selbst beantworten: Gottes Ohren sind natürlich metaphorisch zu verstehen.

Wenn Augustin dann als Antwort auf die Frage, was man denn nun als so unvollkommener „Sänger“ für Gottes „Ohren“ tun soll, damit sich Gott *delectari* kann, das *in iubilatione canere* anführt, erscheint die Vorstellung vom jubelnden Sänger, der Gott einen besonderen Ohrenschaus anbietet, wohl etwas höchst seltsam: Der Sinn der Ausführungen ist doch der, daß kein Mensch Gott genügen kann, nicht im Gesang, dessen Qualität Gott kaum interessieren dürfte, wohl aber im und mit dem ganzen Lebenslauf, also muß der *iubilus* hier die Antwort geben: Mit welchem Verhalten oder Leben kann man Gott trotz dieses unvermeidbaren Mangels der menschlichen Existenz gefällig leben; das ist die *iubilatio* — also das wortlose Singen, konkret verstanden? Warum dann nicht auch Graduale singen o. ä., wenn es Augustin in den *Bekennnissen* wie gesagt ganz klar um die Gesänge geht, die durch die *eloquia Tua* belebt sind?

*Quid est in iubilatione canere? Intellegere, verbis explicare non posse, quod canitur corde. etenim illi qui cantant, sive in messe, sive in vinea ... cum ceperint in verbis canticorum exsultare laetitia, veluti impleti tanta laetitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum iubilationis.* Soll das die Antwort sein auf die Grundfrage nach dem gottgefälligen menschlichen Leben? Daß man textlos singen soll? Warum kennt Augustin dann noch andere Formen in der Liturgie als *iubili*? Natürlich sind die weltlichen *iubili* konkrete Beispiele, aber ist das damit Exemplifizierte auch ganz konkret zu verstehen? Klar ist, daß Augustin darum weiß, daß es, vor allem in der Beziehung zwischen Mensch und Gott etwas gibt, das sprachlich nicht sagbar ist, wo also die Relation von *verbum cordis* und *verbum vocis* nicht angewandt werden kann, wenn man die zitierten Stellen aus *De trinitate* heranziehen will — daß das dann aber „sangbar“ sein soll, konkret durch Alleluias oder *longissimae melodiae* ist für Augustins Denken vielleicht doch auch nicht einfach vorauszusetzen.

Die Formulierung Augustins läßt hier zunächst eine Deutung des konkreten, weltlichen *iubilus* erkennen, anschließend, *Iubilus sonus quidam est significans cor parturire, quod dicere non potest.* Soll man daraus schließen, daß die menschliche Unvollkommenheit, Gottes Ohren mit Gesang befriedigen zu können, zum Vortrag des reinen *sonus* führen soll? Die Beschreibung ist konkret, die aufgerufenen Sänger singen *iubili*, weil ihr Herz nicht (mehr) die *vox articulata* zu formulieren fähig ist — soll das auch für Antiphonen gelten? Warum sollte der Gesang ohne Text besser werden? Die Albernheit solcher Fragen macht ihre Beantwortung trivial; nur folgt daraus wieder das Problem der Bezugsmöglichkeit solcher Texte konkret auf liturgische Musik überhaupt.

Nun könnte man, in Hinblick auf *verbum cordis* gegenüber seiner sinnlichen Erscheinung in der sprachlichen *vox* natürlich fragen, ob damit der *iubilus* die Entsprechung zur sprachlichen Äußerung des *verbum cordis* sein soll, wo das *gaudium* als unwandelbarer Inhalt dann, genauso sinnlich konkret wie das gesprochene Wort eben in *soni*, in den klingenden, melismatischen *iubilus*, ganz konkret in die Gattung des *alleluia* an sich ausbricht? Einmal sagt Augustin davon nichts, weil er hier nicht an eine Gleichheit

wie beim sprachlichen Wort denken kann und auch nicht denkt, er stellt fest, daß es einen *gaudium* im Herzen gibt, das nicht in gesprochene *vox* übertragbar ist — damit ist aber nicht etwa notwendig und einzig die konkrete liturgische Musik zu verbinden, denn, wenn auch Augustin nicht alle seine Aussagen restlos systematisiert, die Aussage, daß die klingende Musik, auch und gerade die der Liturgie, ausschließlich durch *eloquia Tua animata* ist, kann man hier nicht einfach als irrelevant sehen! Deshalb aber erscheint es nicht selbstverständlich, Augustins Bewertung von Musik in einer Stellung von Musik über der Sprache und ihrem Inhalt zu sehen — so sehr seine entsprechende Formulierung auch für spätere Zeiten, vor allem Wackenroder oder Jean Paul, in diesem Sinne zu interpretieren erschien. Die Frage bleibt hier doch, ob Augustin so gedacht haben kann, oder sozusagen umgekehrt, wieweit seine Allegorie auch einen Literalsinn haben soll. Daß es eine Parallele gibt, die Opposition von etwas im Inneren, das einen äußeren Ausdruck sucht oder hat, ist klar, nur, ob über diese formale Parallele hinaus spezifische Gleichheit gefordert wird, ist schon deshalb nicht zu sagen, weil Augustin hierzu nichts sagt, so daß zur Beantwortung der Frage nur wieder die nach der Konkretheit seiner Aussagen zum *iubilus* bleibt.

Augustin fährt weiter mit einer neuen Assoziation, nämlich der Unsagbarkeit Gottes: *Et quem decet ista iubilatio nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem dari non potes: et si eum dari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi, ut iubiles; ut gaudeat cor sine verbis et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum?* Die letzte Formulierung, die die *metas gaudiorum* in (ausschließende) Relation zu den *metas syllabarum* setzt, müßte die Frage zu stellen zwingen, ob denn die definierten *soni*, womöglich in proportionalen Relationen keine *metas* besitzen — das wäre zu beantworten, will man die angesprochene Frage beantworten! Ersichtlich geht es Augustin doch um Anderes, um wesentlich Höheres: Wie kann die Unsagbarkeit Gottes, die ja wohl auch eine „Unsagbarkeit“ ist, überhaupt mit menschlichen, immer und engen *metas* unterworfenen Mitteln doch „ausgedrückt“ werden?

Die menschliche Unvollkommenheit läßt Gott niemals „sagbar“ sein, der Mensch ist immer unvollkommen, sein „Gesang“ steht immer vor einem viel zu hochstehenden „Fachmann“, dennoch drängt das Herz zum Ausdruck (und hier könnte insgesamt das „körperliche“ Singen seinen Platz in dem Gemeinten dieser Stelle haben, dem liturgischen Gesang kommt die Leistungsebene des *gegenseitigen Ermahnens* zu). Hier wird man die Antwort auf die erste Frage erkennen können: Wir können zwar Gott nie zu Dank „singen“, die Sprache reicht natürlich auch nicht aus, wir können aber *iubilare*, zeigen, daß das *cor* vor Freude die Schranken der Unvollkommenheit, hier konkretisiert durch die Sprache (also ein ganz anderes Problem als in den „semantischen“ Erörterungen), durchbrechen soll, damit *Deus delectari* kann! Der dauernde Ausdruck der Freude ist es, der die Unvollkommenheit überwindet — nur, daß das allein und ganz spezifisch das Singen eines *iubilus* und nichts anderes bedeuten soll, verlangte von Augustin doch einen Gedankengang, der schon auf der Ebene des konkreten Beispiels Unsinn wäre: Warum nicht mit Text *iubilare*, z. B. wenn man eine Antiphon *more orientali* singt? Eben, weil es um viel Allgemeineres geht. Und das macht auch verständlich, warum hier *verbum et vox* wieder in ganz anderem Sinne verwandt werden als in den philosophisch theologischen Erörterungen zu „Sprachsemantik“: Es wäre doch geradezu eine Absurdität, wenn Augustin einmal klar feststellt, daß man mit Gott „reden“ kann, ohne Sprache, allein im Herzen, nun aber als adäquates *delectare Deum* ein „wortloses“ Singen allein der konkreten, „musikalischen“ *vox* verlangte; es handelt sich wieder um völlig andere, viel höhere Dinge (was in der Literatur ja auch nicht ganz unbekannt ist). Dies sieht man doch an der anderen Nutzung der Bezeichnungen, denn wenn Augustin ib., z. Ps. 99, also in gleichem Zusammenhang feststellt, *Sonus enim cordis intellectus est*, und fortfährt: ... *Qui iubilat, non verba*



*dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis; vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest, exprimentis affectum, non sensum comprehendentis.* ... , dann muß man fragen, wie denn der *intellectus* ein *sonus* sein könnte (hier hat man eine Quelle von Hildegards vergleichbaren Formulierungen, s. o., Anm. 22 auf Seite 887), es gibt eine Freude in oder an Gott, die sich nicht mehr „intellektuell“ ausdrücken läßt, sozusagen den reinen *affectus pietatis*, den Affekt des „brennenden Herzens“. Was sollte in diesem Zusammenhang das Konzept einer „dienenden“ Funktion der *vox* gegenüber dem *verbum cordis*, und wie sollte man die Formulierung *vox est enim animi diffusi laetitia* mit der auf den Sprachklang bezogenen Erklärung der *vox* als *ministerium* des im Herzen konzipierten, „vor-sprachlichen“ *verbum* vereinen können: Auch hier handelt es sich um völlig verschiedene Dinge (denn das *verbum cordis* ist ein sagbarer Inhalt, der *sonus cordis* aber kein sangbarer, spezifisch musikalischer Inhalt), und man kann nicht anders, denn auch diesen Text allegorisch allgemein und nicht etwa als Hinweis oder Postulat spezifisch für liturgischen Gesang zu verstehen (der liturgische Gesang kann als Ganzes hier „mitgemeint“ sein — nur, Augustin spezifiziert gerade diesen potentiellen konkreten Bezug nicht, er kann darauf hier auch keinen Wert legen; das Problem des modernen Interpreten stellt sich ihm nicht, so allgemein denkt er!).

Ausgang ist ja die Frage, wie man der psalmodischen Wendung *Iubilate Deo, omnis terra* gehorchen soll — daß *omnis terra* etwa *sine verbis* singen kann, wäre eine etwas weitreichende Vorstellung. Die Antwort lautet ja, daß man vermeiden muß, *ut vox nostra sola iubilet et cor non iubilet*; mit Sprachklang und der Frage nach der Relation des „körperlichen“ Sprachklangs in Relation zum Gemeinten hat das ja wohl nichts zu tun, ja man kann bezweifeln, daß Augustin hier, nur, an konkretes Singen denkt und nicht allgemein an ein Verhalten, das nicht nur oberflächlich *iubilat*. Anschließend bemerkt Augustin den bereits zitierten Satz *Sonus enim cordis intellectus est*, was ja wohl in keiner Weise mit irgendetwas Sprachklanglichem zu tun haben kann, sondern damit, daß es sich beim diesem reinen *sonus* um eine Einsichtstätigkeit des Herzens handelt — die *vox* des Sprachklangs in solcher Weise zu verstehen, wäre ersichtlich absurd; es läßt sich kein Zusammenhang finden.

Cecilia Panti jedoch findet noch viel mehr an Zusammenhängen, wenn sie, ib., S. 184, bemerkt: *Agostino sottolinea quindi che Dio stesso dà il modus del canto, cioè suggerisce egli stesso, direttamente nel cuore di colui che vuole lodarlo, la 'misura giusta' nell'emissione della voce ... e ribadito nel paragrafo precedente, è l'appropriata inflessione ritmico-fonetica della vox che permette di muovere nell'uditore specifico stato d'animo.* Daß ausgerechnet Gott 'la misura giusta' nell'emissione della voce wesentlich sein könnte, daß es überhaupt auf den Gesang ankommen könnte, wie auch immer konkret dargebracht, wenn allein die Haltung des Herzens zählt, wäre unerfindlich — die Entfaltung der *flamma pietatis* ist Erleben des Menschen, für Gott nur in Hinblick auf den Menschen von Bedeutung, für dessen Fähigkeit, seine Liebe empfinden zu können; hier liegt die göttliche Gabe der musikalischen Kunst, ihr, mittelalterlich formuliert, einzig zulässiger *usus*! Wo sie Hinweise auf ihre Formulierung in dem von ihr zitierten Text gefunden haben will, muß wieder ihr großes Geheimnis bleiben: Soll etwa Gott als Adressat des reinen Jubels als *uditore* in einen *specifico stato d'animo* bewegt werden? Von einer Leserin Augustins wird man Derartiges eigentlich nicht erwarten dürfen — und wo soll der Bezug ausgerechnet auf die *inflessione ritmico fonetico* herkommen, wenn gerade kein Text gesungen wird? Augustin jedenfalls exemplifiziert seine Ausführungen zum *modus* im Sinne der Definition von Musik im 1. Buch von *De musica* in alter Tradition ausschließlich an Texten. Was man nicht in einen solchen Text hineinlesen kann, wären gar Anweisungen zum rhythmisch-phonetischen Stimmfall. Ernstzunehmen ist Derartiges nicht, höchstens als Nachweis dafür, daß rein formalistische Identifikationen von inhaltlich völlig ver-

schiedenen Aussagebereichen, nur weil gewisse Wörter gemeinsame Anwendung finden, höchstens zur Verunklarung des von Augustin Gesagten beitragen kann. Die Aussagen von *De musica*, hier der ersten fünf Bücher, haben mit den Aussagen zu Psalmen nichts zu tun, die Psalmpredigten hält Augustin gerade nicht für die, für die *De musica* bestimmt war, eine deren Aussagen gegenüber eher überflüssige Schrift, wie er selbst schon zu Anfang des 6. Buches feststellt.

Natürlich wird auch eine weitere Stelle zur Auslegung des psalmischen *iubilare* von Cecilia Panti konkret gedeutet, wenn zu Psalm 94, 3, in den *Ennarationes* wieder erklärt wird, daß *iubilare* der Ausdruck des *gaudium* sei, den man *verbis non explicare, et tamen voce testari, quod intus conceptum est et verbis explicari non potest*. Genau das ist *iubilare*, so kann man das konkrete, nicht nur auch, sondern in diesem Beispiel dezidiert weltliche Singen *sine verbis* kurz umfassen; Augustin geht dann auch auf dieses konkrete weltliche Beispiel ein, das er wie bekannt interpretiert eben als Ausdruck einer übergroßen *laetitia saecularis*, die betreffenden wechseln beim Singen sozusagen von den Worten bzw. der Sprache zum rein klanglichen Ausdruck der *animi affectus*, eines *animus, verbis explicare non valentis, quod corde concipitur*. Die hochgradig redundante Umschreibung soll das konkrete Beispiel besonders eindrücklich machen, es gibt einen Ausdruck der Freude des Herzens — in der Welt. Und hier liegt nun die eigentliche Aussage: *Si ergo illi de gaudio terreno iubilant; nos de gaudio caelesti iubilare non debemus, quod vere verbis explicare non possumus?* — und wer wollte das vermögen? Das ist eine grundsätzliche christliche Aussage zur Relation zwischen Mensch und Gott.

Will Augustin damit die hörende Gemeinde auffordern, alsogleich mit wortlosem Jubilieren anzuhören? Müßte er nicht dann auch hier die Forderung stellen, daß in der Kirche nur noch „wortlos“ gesungen wird? Offensichtlich wäre, schon angesichts der bestehenden Natur liturgischer Gesänge und des strikten Postulats von Augustin nach *animare* des sonst toten *cantus* durch die *eloquia Tua*, eine solche Deutung unreal, widersprüchlich, ja ebenfalls absurd, denn der ein Responsorium *more orientali* singende Solist dürfte ja grundsätzlich so von der Freude umfaßt sein, daß er notwendig in reine *iubili* ausbrechen müßte, wollte man Augustin hier konkretisieren. Offensichtlich führt das auch hier zu Unsinn — will man Augustin nicht Denkfähigkeit zuschreiben. Beachtet man aber die so häufigen Verweise darauf, daß das christliche Singen nicht an der Kirchentür endet, sondern das gesamte Leben betrifft, dürfte klar sein, was Augustin meint: Der Unaussprechliche verdient unaussprechliches Lob, und *delectari* kann man das Ohr Gottes wohl am besten durch einen gottgefälligen Lebenswandel, ein „Lobsingen“ im gesamten Leben.

Von Cecilia Panti erfährt man dazu, ib., S. 184, *Cantare in giubilazione è quindi intellegere, cioè concepire il verbum, quod intus lucet, che, come sappiamo, non è una parola, ma è una manifestazione (illuminatio); questo verbum interiore coincide col modus cantandi che Dio immette nel cuore. ... etc. etc.* — nur, wo sagt Augustin davon auch nur etwas an den Stellen, an denen er über den Sinn des *iubilis* spricht? Er sagt kein Wort von einem inneren *verbum*, er sagt kein Wort von einem *modus cantandi*, den Gott ins Herz schicke — der *modus* der Musikdefinition ist nicht von Gott ins Herz geschickt, sondern Erkenntnisleistung der *ratio*; und der *affectus* im Herzen ist kein *verbum*. Natürlich kann man so daher kombinieren, nur mit Augustins Gedanken hat das nichts zu tun; Augustin jedenfalls formuliert nicht so unklar, daß man alles ergänzen muß: Wenn schon die Formulierung *sine verbo* das Wesen des, konkreten, *iubilis* ausmacht, hätte Augustin bei seiner Ausführlichkeit unbedingt sagen müssen, daß dies aber gerade nicht für das *verbum, quod intus lucet*, gilt; der *affectus* ist an keiner Stelle so qualifiziert, er ergibt sich aus der Tradition der Ethoslehre, die aber hier gar nicht erwähnt wird. Man kombiniert alles, in scheinbar theologischem Tiefsinn, und erhält dann etwas, was Augustin jedenfalls

nicht gesagt hat, er hat nicht formuliert, daß die Relation von *verbum cordis* und *verbum* in der *vox* sozusagen ersetzt werden könnte durch ein quasi-*verbum* der Musik, daß die rhythmische Ordnung, von der er bezüglich des Jubilus kein Wort sagt, sozusagen eine andere Möglichkeit des körperlich klanglichen Ausdrucks *innerer Worte* sein könne, eine solche Parallelisierung kennt er nicht — auch Cecilia Panti macht sich nicht einmal die Mühe, die Implikationen ihrer Kombinatorik zu überprüfen, und gelangt daher zu etwas, das Augustin nie gedacht noch gesagt haben kann — denn Augustin denkt und formuliert recht klar, und da ist Musik primär sinnliches Erleben, das ist der *iubilus* aber nicht, versteht er diesen eigentlich — außerhalb des weltlichen, von vornherein nur zur Verdeutlichung brauchbaren *iubilus* natürlich — als liturgische Musik in dem Sinne der Frage in den *Confessiones*?

Die Frage sollte man sich ja vielleicht einmal ebenso stellen wie die, wie ein *modus* im Sinne von *De musica* — auch nicht ganz primitiv — zum *ministerium* eines *inneren Wortes* werden könnte, wenn Augustin dazu kein Wort sagt. Was Augustin mit den Ausführungen zum *iubilus* sagt, betrifft den Umstand, daß es Gefühle im Herzen gibt — nicht einfach die Affekte der Ethoslehre —, die nicht *sagbar* sind, denn auch Gott selbst ist *ineffabilis*, wie sollte da aber das notwendige Lob des Menschen „gesagt“ werden? Durch Verweis darauf, daß man auch wortlos singen kann, einen *iubilus*, z. B. eines *alleluia* anstimmen? Das wäre doch vielleicht eine etwas zu platte, vor allem zu konkrete Interpretation. Daß spätere Zeiten Augustin in entsprechender Weise, von Musik als Herzenssprache, umgedeutet haben, ansatzweise tut dies schon Amalar, bei dem aber Allegorie und Wirklichkeit so vermischt sind, daß eine konkrete Deutung immer vor gewissen Problemen steht, ist wahr, nur Augustin selbst hat so wohl nicht gedacht. Seine Formulierungen sind, im Literalsinn gelesen wertungsgeschichtlich für die Musik sicher von größter Bedeutung geworden, nur ob Augustin hier konkret über das *alleluia*, ja sogar über Musik in irgendeinem konkreten Sinne sprechen will, ist höchst fragwürdig, was in der vorliegenden Literatur ja auch ausdrücklich genug schon vor längerer Zeit geäußert worden ist: Es freut Verf. sehr, daß W. Fuhrmann, *Melos amoris: Die Musik der Mystik, MusikTheorie* 23, 2008, S. 23 ff., S. 26, wie schon in seiner Dissertation offenbar Ideen des Verf., nun, sagen wir, nahekommt, auch wenn er den Ursprung natürlich wieder nicht nennt, und zu Augustins Formulierung, s. o., *Quid est in iubilatione canere? ...*, so hübsch bemerkt: *Lassen wir die umstrittene Frage, ob Augustinus ... eine bestimmte Praxis fordert oder gar eine konkrete Gattung von Kirchengesängen anspricht, beiseite. Wesentlich ist, dass hier wohl erstmals die Idee formuliert wird, Musik könne geradezu durch ihre Unbegrifflichkeit das Unbeschreibliche fassen oder symbolisieren. ... (symbolisieren übrigens läßt sich das Unbeschreibliche durch viele, ganz konkrete Dinge, da ist Musik nicht ausgezeichnet); man vgl. dazu etwa Verf. Musik als Unterhaltung, Bd. 1, Kap. II, 1, S. 133. Daß die Frage, ob Augustin hier überhaupt Musik in irgendeinem konkreten (nicht nur exemplifizierenden) Sinne meint, ist natürlich wesentlich für die Entscheidung, ob bereits bei Augustin die Vorstellung reiner Musik als potentiell eigentlicher Herzensausdruck gedacht worden ist (auch Verf. ist jetzt doch etwas skeptischer als in ib., Anm. 8 ausgeführt): Insofern ist Fuhrmanns Vorgehen methodisch unzulässig. Ob Augustin *Unbegrifflichkeit* meint, wenn er das *Unsaybare* anspricht, dürfte auch zu fragen sein, jedenfalls ist nicht zu erkennen, daß Augustin explizit an Musik als Träger einer *Unbegrifflichkeit* denken könnte, die deshalb das *Unbeschreibliche fassen* könnte — hier ist Augustins Formulierung doch immer erheblich sauberer und klarer: Das, was das Herz nicht mehr in Worten sagen kann, sein Liebesgefühl zu Gott, das muß es im *iubilus* sagen. Der Zwang zur Äußerung ist hier wesentlicher Faktor des Bildes; nur, daß damit ausschließlich oder sogar nur dominant eine musikalische konkrete Äußerung gemeint sein sollte, ist eher eine unwahrscheinliche Deutung. Was von Augustin ausgeht, und, seltsamerweise von einem protestantischen Autor, virulent*

wird in einem Roman wie dem Klosterbruder Siegwart, muß nicht schon in gleicher Weise bei Augustin gemeint gewesen sein. Die von Verf. in Bezug auf Mc Kinnons Meinung vorgetragene Erörterung des Problems wäre einer etwas ausführlicheren Beachtung durch Fuhrmann ausweislich seiner Formulierung nicht unwürdig gewesen. Es ist schon merkwürdig, wie Fuhrmann vorgeht, wenn er, wie schon in seiner Dissertation vorliegende spezifische Themenbehandlung lieber unbeachtet läßt. Die Entscheidung ist sicher nicht leicht, vielleicht unmöglich, ob und wie weit Augustin nämlich in allen entsprechenden Beispielen zum *iubilus* überhaupt auch wirklich konkrete, zulässige, also liturgische Musik gedacht haben kann. Argumente gegen die Interpretation von McKinnon bringt Verf. a. a. O., vor. Das Problem bleibt aber, daß die Formulierungen Augustins die angesprochene Bedeutung „reiner“ Musik herauslesen lassen, ja dazu zwingen; nur ob Augustin selbst auch gerade das gemeint hat, ist nicht leicht entscheidbar. Mit Sicherheit ist die so schön zu lesende Vorstellung von Fuhrmann nicht geeignet, Augustins Denken wiederzugeben: Musik ist für Augustin mit Sicherheit nicht fähig, wegen ihrer *Unbegrifflichkeit* das *Unbeschreibliche* zu fassen — die romantische Vorstellung einer entsprechenden Leistungsfähigkeit von Musik, sozusagen eine Ahnung der verlorenen Ursprache zu sein, ist sicher schön und sicher auch von Augustins Denken beeinflusst, nur, Augustins Denken hat an der zitierten Stelle nun wirklich wesentlich höhere Dinge zum Objekt als besondere Fähigkeiten von Musik; ihm geht es um die Relation der Un-sagbarkeit Gottes zu dem Menschen. Da reicht Sprache nicht, das kann auch nicht gedacht werden, es muß der *iubilus* sein, der doch nicht auf eine *melodia longissima* zu konkretisieren ist, oder überhaupt auf klingende Musik: Deren spezifische Leistungsfähigkeit hat Augustin nicht hier im Sinn, darauf geht er ganz konkret bei der Beschreibung seiner Erlösung von dem Beherrschtwerden durch die Schönheit der Musik ein, Musik hat als Teil der Liturgie und nur als Träger der *eloquia Tua* die Fähigkeit wenigstens der Intensivierung der *flamma pietatis*. Augustin formuliert klar und eindeutig; hier meint er diese Funktion von Musik nicht. Er gibt nicht einen einzigen Hinweis auf den *cantor*, auf gemeinsames Singen, *iubilus* mag das einschließen, ist aber wesentlich mehr, betrifft viel Höheres, denn wie kann man Gott eigentlich *iubilare*?!

Aber, natürlich, Cecilia Panti, ib., S. 185, will sich wie M. Fuhrmann nicht mit den vielfältigen *problemi interpretativi di questi passage né dal punto di vista musicale* befassen (obwohl das zentral für die Behauptung von Augustinischen Aussagen zu Musik ist) — da hat sie schon recht, denn dann hätte sie bemerken müssen, welche Folgen ihr so schön klingendes Daherdeuten haben muß, dankbar darf man sein, daß sie unter Umgehung wesentlicher Literatur nochmals eine recht knappe Zusammenstellung der antiken und patristischen Belege für Vokalisen bringt, ib., S. 186, die allerdings kaum geeignet sind, ihr apartes Kombinationsdeuten verbindlich zu machen: Sie findet eine *'fisicità' del giubilo realizzata attraverso il ministerium vocis*, von dem in den Texten zum *iubilus* kein Wort zu finden ist, das also von Cecilia Panti in die Texte hineingelesen wird, sie findet, ebenfalls ib., S. 186, *Sono due contesti ben distinti d'uso nel ministerium vocis: La melodia e inflessione della voce*, wovon sich Nichts bei Augustin findet, denn die *inflessione della voce* ist nicht Teil oder Wesen des *ministerium vocis*, das eine genaue, prägnate Bedeutung in exakt bestimmten Zusammenhang besitzt, ebensowenig findet sich bei Augustin, eben dafür bei Cecilia Panti, eine Formulierung von *melodia* als *ministerium vocis*, wie sollte dies denn sein, wenn das Wesen von Musik, also von *melodia* die sinnliche „Erscheinung“ ist? Wenn die *vox* also nicht *ministerium*, sondern Wesensmerkmal sein muß — denn wo sollten dann die Skrupel bleiben, von denen Augustin in der „Musikstelle“ der *Bekanntnisse* spricht? Die Antwort kann nur lauten, daß Cecilia Panti die Texte nicht korrekt gelesen haben kann. Augustin aber hat das Recht, ernstgenommen zu werden, was in den Ausführungen von Cecilia Panti nicht geschieht.

Eine Verbindung zwischen Augustins „semantischer Sprachtheorie“ und Hildegards Werk herzustellen, könnte zunächst als nicht ganz einfache Aufgabe erscheinen, dies aber nur, wenn man nach stringenten inhaltlichen Übereinstimmungen sucht, natürlich nicht, wenn man beachtet, daß ja auch bei Hildegard die Wörter *verbum* und *vox* auftreten, das sieht dann auch Cecilia Panti, auch wenn sie nicht sieht, was denn eigentlich *sonitus animae*, s. o., Anm. 22 auf Seite 887, bedeuten könnte — Augustinisch gesehen könnte man diese Wendung mit *vox* parallelisieren, wenn man rein formalistisch „denkt“, inhaltlich allerdings dürfte es nicht ganz so einfach sein, wenn der *sonitus verbum in altum tollit*, und die Seele *sonitum rationis et in auditu et in intellectu hominum emittit*: Wie könnte eigentlich ausgerechnet der *sonitus* das *verbum in altum tollere*, wenn die *vox* doch nur die Funktion einer *ministra verbi* hat — es könnte eben nicht sein, d. h. Hildegard bezieht sich hier keinesfalls auf Augustins Modell der Relation von Gemeintem und klanglichem Zeichen in der Sprache, wohl aber auf die Deutung des *sonitus animae* als *intellectus*, was doch nichts mit klingender Musik zu tun haben kann! Das wäre wohl die Lösung. Bei der zweiten Stelle könnte man ja dieses Modell angewandt sehen (wollen), denn es geht darum, daß irgendetwas *in auditu et in intellectu hominum* emittiert wird, also doch irgendetwas „Kommunikatives“, nur wie soll die Seele den *sonitum rationis emittere*, das wäre doch Aufgabe des *os* oder der, figürlich verstandenen *labia vel lingua*. Wie kann überhaupt, wenn man Augustinisch denkt, die Seele, nicht etwa das *cor*, einen *sonitus emittere* — wenn man nicht das Ganze allegorisch versteht, dann aber in anderem Sinne als in Augustins ja nicht ganz unrationalem Modell der Relation von *os et cor* im Gebrauch der Sprache. Die *ratio* — übrigens auch eines der für Augustin sehr wichtigen Wörter — ist also *velut sonitus animae*, ein *Klang der Seele*; wer da an konkreten Klang denkt, verstünde Hildegard einfach falsch. Der *sonitus*, der dann *in auditu et in intellectu* von der Seele *emittitur*, ist also gar kein „Klang“, sondern eine Äußerung der Seele, damit sie ihre *ratio* nach außen kommunizieren kann. Erst dadurch wird das *verbum*, das also mit Augustins *verbum cordis* überhaupt nichts gemein hat — außer natürlich dem lateinischen Wort —, also das Körperliche, nach oben geführt. Wie auch sollte sich konkret musikalisch erklingend *in intellectu et in voluntate* die *ratio velut sonitus animae ostendi*? Wenn man nicht, wie dies M. Haas so beeindruckend wie aussagelos in Hinblick auf die Neumenschrift von einer *doppelten Metaphorik* sprechen wollte (vgl. o., 2.1.1 auf Seite 221), weil das doch etwas „geschwollen“ klingt, so muß man konstatieren, daß Hildegard den Ausdruck *sonitus* eben auch ganz abstrakt gebraucht, keineswegs in Bezug auf konkretes Klingens — und das wäre mit Augustins oben erwähnten Formulierungen nicht inkompatibel (allerdings natürlich nicht mit seinem „semantischen“ Modell). Ein Bezug zu konkreter Musik wäre dagegen hochgradig unpassend. Im Gegensatz dazu hat Cecilia Panti jedoch direkte Bezüge gefunden, z. B. wenn Hildegard davon spricht, daß Gott, *potenter intonuit, cum filium suum in mundum misit*. ..., vgl. ib., S. 192 f. — aus dem *Liber operum Divinorum*, zu Ps. 28, 3 (s. noch u.); soll man da an den Ton einer Posaune oder an den Ton des Donners denken und gar an eine Verbindung von Zeus mit Gott im Denken Hildegards? Das *potenter intonare* ist die Geburt Christi, die *incarnatio* — da sind wir ja wieder, das hatte Augustin ja auch von der „Fleischwerdung“ des *verbum cordis* in der *vox* gesehen. Nur, hier ist ja nicht das *intonare*, im Sinne einer „Klangwerdung“ (vgl. L. Feuerbachs *Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen*) eines *verbum cordis Dei* — wenn Gott schon Ohren hat, dann wird er ja auch ein *cor* aufweisen, soll man so argumentieren? —, das, was eine *Inkarnation* darstellt; diese ist sozusagen Thema des *intonare*, was zusätzlich wieder so abstrakt verstanden werden muß, daß ein Bezug zu Augustins „sprachsemantischem“ Modell leicht absurde Züge annehmen müßte, was nun wieder zu Hildegards Denken und Formulieren gar nicht paßte.

Auch ist nicht zu erkennen, daß hier irgendein Bezug zur Konzeption von Sprache oder Musik im Mittelalter zu finden wäre; auch die Ausführungen zum *iubilus* von Hildegard stehen in klarem Bezug zu Augustin — aber dazu hat selbst Cecilia Panti nichts zu sagen (für ein Auftreten des Wortes vgl. etwa Anm. 55 auf Seite 938)? Das Hildegardsche *intonare* hat mit dem Augustinischen Sprachmodell und seiner Funktion als Beispiel keine erkennbare Verbindung; dies sollte schon die Qualifikation *potenter* zeigen, denn was sollte eine *potens* Inkarnation des *verbum cordis* sein? Hier bestehen keine Verbindungen, abgesehen natürlich vom Bezug zum Anfang des Johannesevangelium, nur spricht Augustin ein anderes Problem der *incarnatio* an; man muß schon die jeweiligen Zusammenhänge sehen und nicht kontextfrei nach gleichen Wörtern suchen.

Man findet aber doch im *Liber Operum Divinorum* II, 1, 21, eine Stelle, an der *vox* und *verbum* zusammenkommen, wie sie das, wenn auch in anderem Zusammenhang — aber was macht das schon? — auch bei Augustin gelegentlich, nicht allerdings in Zusammenhang mit Musik tun: ... *Vox primum sonat et vim verbi in se habet, ita ut quaecumque annuntiat, scienter intelligantur. Itaque vox illius, qui omnibus dominator super aquas, i. e. super prophetas, venit, cum eis multa secreta tam celestia quam terrena denudavit; et idem Dominus ... potenter intonuit, cum filium suum in mundum misit ... Sed et vox aliquantum aliena est, nec intelligibilis, verbum suum autem notum et intelligibile est, per quod homo Deum maiestatis in fide cognoscit, qui propheticam in hominem misit, quam aqua etiam significat; unde et Dominus prophetarum in vocibus eorum cognoscitur.* Es geht hier also um das Verstehen Gottes durch den Menschen, Gottes *vox* ist dabei, sogar explizit, das *primum*, sie umfaßt die *vis verbi*, ist also ersichtlich dem *verbum* übergeordnet, genau wie dies die Formulierungen an anderer Stelle auch zeigen können, vgl. etwa 4.1.3.2 auf Seite 955: Diese *vox* Gottes, die natürlich nichts mit der *vox* in Augustins Sprachmodell zu tun haben kann, ist oft genug für den Menschen unverständlich, sie ist eine Äußerung Gottes, die der Mensch nicht verstehen kann — die Unmöglichkeit, mit menschlichem Denken Gott erfassen zu können, darum geht es; wenigstens Gott andeutungsweise verstehen zu können, bedarf einer „Verkündigung“, die für Menschen verständlich ist. Erst der *sonitus* führt dann das dem Körper zugeordnete *verbum*, das, was an Gottes Botschaft für den Menschen eben verständlich ist, *in altum* was man doch sicher nicht auf *hohe Stimmlage* beziehen wird; nein, das tut auch Cecilia Panti nicht, die dafür aber, ib., S. 193 findet: *La voce è ministra della vis verbi ... Se lo sfondo agostiniano della dialettica del verbo interiore e profertito è palpabile nelle parole di Ildegarda ....* Man darf schon erstaunt registrieren, was Cecilia Panti aus Hildegards Text heraus-, bzw. in ihn hineinliest: Die *vox aliquantum aliena est, nec intelligibilis, verbum suum autem notum et intelligibile est*: Durch das *verbum*, nicht aber einfach durch die *vox Dei*, doch nicht die körperlich sinnliche *vox*, mit der sprachklanglich *verba cordis* vorgetragen werden können, kann Gottes *vox* (im menschlichen Rahmen) verstanden werden; schon rein formal ein Gegensatz zu Augustins -Sprachsemantik“, da kann das *verbum* allein durch die *vox* verstanden werden, inhaltlich besteht keinerlei Verbindung, weil *verbum* bei Hildegard im Sinne des Evangelisten auftritt, bei Augustin dagegen die Inkarnation durch die *vox*, die „Sprachklangwerdung“ des *verbum cordis* verdeutlicht werden soll. Hier kann keine Verbindung hergestellt werden: Das *verbum* ist für Hildegard, wie sie ja auch oft genug sagt, das sozusagen Irdische (vgl. u., 4.1.3.2 auf Seite 980), daher das für die Menschen Verständliche, wogegen die *vox Dei*, die die *vis verbi*, also die Menschwerdung, die allein Gott menschlich „kompatibel“ macht, umfaßt (daß die Allegorie mit *verbum* naheliegt, ohne spezifischen Einfluß von Augustins Sprachmodell, dürfte wohl klar sein; man kann nicht einfach aufgrund nur von gleichen Wörtern inhaltlich zu parallelisieren versuchen). Wie könnte das Umfassende *minister* oder *ministerium* des Umfassten sein? Nun, Cecilia

Pantis Fixierung auf Einzelwörter läßt auch diese Fehldeutung möglich werden: nur, daß damit etwas zur Vorstellung Hildegards (oder Augustins) gesagt sei, ist nicht zu bemerken: Das *verbum* Hildegards an dieser Stelle bedeutet die „Inkarnation“ der *vox* Gottes, deren Inhalt damit für den Menschen, teilweise, verständlich wird (*wieder verständlich*, müßte man sagen, weil der „Uradam“ natürlich die notwendige Verstehensfähigkeit, gleichartig zu den Engeln besaß).

Natürlich wird dann auch die bereits angesprochene Stelle (s. o., 15 auf Seite 875) aus dem 12. Lied, wo es um die *symphonia* der himmlischen Heerscharen geht, in Bezug auf die Geburt, durch Cecilia Panti in der nun geläufigen Weise eines Hineinlesens von Wörtern, die gar nicht vorkommen, gedeutet, ib., S. 193: *L'incarnazione del Verbo è il canto di lode di Maria è il suo giubilo, così come il canto delle lodi, ispirato dello Spirito Santo secondo l'armonia celeste radicato nella chiesa, è specchio del gaudio di Maria*. Man kommt auch hier aus dem Staunen nicht heraus, Gemeinplätze werden mit Erfindungen kombiniert, bis etwa ganz plausibel klingendes Theologisches herauskommt, das nur nicht ganz zu dem paßt, was Hildegard „singt“: *Venter enim tuus gaudium habuit, // cum omnis caelestis symphonia // de te sonuit*, ... Maria singt hier keine Lobgesänge, die *symphonia* ist zudem so abstrakt, daß man mit platten konkret „klingenden“ Bedeutungen dem Gemeinten wohl nicht so ganz nahe kommt. Sicher, die Anwesenheit des *Spiritus Sanctus* ist bei allen theologischen Aussagen bzw. Situationen heranzuziehen — nur an dieser Stelle sagt Hildegard von ihm kein Wort, auch nicht eines als *Inspirator* des Lobgesangs *secondo l'armonia celeste* — nein, auch das sagt Hildegard nicht, wenn sie zum Schluß, wie gesagt, die cohortativen Wendungen aufnehmend sagt: *Nunc omnis Ecclesia in gaudio rutilat // ac in symphonia sonet // propter dulcissimam Virginem ...* Das ist keine *Musiktheologie*!

Dabei darf man auch nicht vergessen, daß für Hildegard der Begriff der *symphonia* keineswegs auf schönen Gesang beschränkt ist, sondern auch solche Abstrakta bedeutet wie die Einheit der Kirche, die Übereinstimmung mit der Weltharmonie u. ä. Aber, was soll da eine Kritik an Cecilia Panti, die Klischees anführt, die man immer brauchen kann, die theologisch klingen und ja auch nicht falsch sind, das sind sie höchstens in Bezug auf das von Hildegard oder Augustin Gesagte und Gemeinte. Auch wenn man zu Adams vorsündlichen Fähigkeiten in Hildegards Beschreibung von Seiten Cecilia Pantis lesen darf, ib., S. 195: ... *La voce viva, che si identifica con la voce della chiesa nel canto sacro, è la voce armonica, quella dell'uomo primo della caduta nel peccato*. ..., darf man sich ein wenig wundern, denn eine solche *Identifikation* ist ausgeschlossen, wenn man die *vox ecclesiae* konkret versteht, wie dies Cecilia Panti ja tun muß, um ihre formalen Assoziationen durchzuführen: Wie Hildegard ausführlich und ausdrücklich sagt, s. (z. B. Anm. 55 auf Seite 938 und 4.1.3.2 auf Seite 982), ist die Möglichkeit des konkreten Lobgesangs, also auch des Lobgesangs der Kirche, erst auf Erden durch eine Gnadenentscheidung Gottes möglich geworden, denn Adams „*vox*“ war der der Engel gleichartig, also gar keine hörbare *vox*; allerdings muß man zum Verständnis solcher vielleicht doch etwas subtilerer Gedanken etwas mehr an Text lesen und vor allem auf den Inhalt, und weniger auf Wortparallelen, achten. Man wird daher auf weitere Erörterung der Deutungen von Cecilia Panti verzichten dürfen.

Wie abstrakt Augustin übrigens das Wort *iubilatio* verstehen kann, ersieht man, wenn man bereit ist, auf das Gemeinte des Textes, auf seinen Inhalt einzugehen, aus der *Ennaratio* 26, 12, die Cecilia Panti dankenswerterweise, ib., S. 198, wenn auch nicht ganz verständlich hinsichtlich des von ihr möglicherweise gemeinten inhaltlichen Zusammenhangs zitiert: Es geht um die Unmöglichkeit, Gott wirklich würdig zu loben, um die himmlischen Stände, um das, was in uns lebendig ist, von der Beweglichkeit des Körpers bis zur *memoria* und zum *intellectus tam multa discernens: Quis digne laudet?*; dies ist eine für einen Christen nicht ganz unpassende Frage: Wer soll Gott und seine Kreaturen wie seine Werke

Die Dominanz dieser Symbolik wird im folgenden Abschnitt, von dem hier nur die Überschrift zitiert werden soll, besonders deutlich, ib., 498:

*Quod verbum corpus, symphonia autem Spiritum et harmonia Divinitatem, verbum vero Humanitatem Filii designat. ...*

Natürlich, das *corpus*, die *humanitas Filii* wird man nicht als *harmonia/symphonia* beschreiben können, das menschliche Leben ist nicht der himmlischen *harmonia* zu vergleichen, bei all den Widrigkeiten des Endlichen. Diese Aussage kann man vergleichen mit der Formulierung aus dem *Liber Divinorum Operum*, II, I, edd. Derolez et Dronke, CCCMXCII, S. 305, 68: *Cantabant quoque canticum Moysi in similitudine cantoris, qui presentia et futura cantat, quæ tamen ei ignota et aliena sunt, excepto quod tantum ad ipsa suspirat, sicut et Moyses cum veteri lege quasi vox erat, in qua verbum, scl. humanitas salvatoris, latuit ...*: Ein *cantor*, der Gegenwärtiges wie Zukünftiges singt, aber selbst kein Wissen davon hat, genau wie Mose, der nur wie eine Stimme ist, in der das *verbum* enthalten ist, das, was dem Menschen verständlich sein kann; Moses selbst ist nur sozusagen körperlicher Ausdruck oder (höchst partiell) Träger der *vox*, nicht etwa konkret „Sänger“ oder musikalischer Autor, er schafft nicht die *vox*, er hat nicht die *vox*, er ist in seinem prophetischen bzw. gesetzgebenden Tun „nur“ irdischer Ausdruck dieser, von ihm nicht verstehbaren *vox*, er ist in dem, was er „singt“, als Mensch eben Repräsentant der *humanitas* auch Ausdruck dessen, was von der *vox* menschlich überhaupt verstehbar ist; daß darunter nicht z. B. auch die *zehn Gebote* gemeint sein sollten, wird man wohl nicht behaupten wollen: Die Propheten „singen“ „Menschliches“, sind in ihrem „Gesang“ aber Träger oder Teil der *vox*, die sie selbst in ihrer Natur nicht verstehen können — daß sie überhaupt „singen“ (können), für Menschen Verständliches mitteilen, das macht ihren Bezug zur *vox* aus, sie sind darin gleichsam Vorboten oder Zeichen der Inkarnation, denn sie „singen“ das von der *vox*, was für Menschen verstehbar ist, nämlich von der *vox* Gottes, die alles umfaßt, was von Gott ausgeht, speziell *digne* loben, die Sprache reicht dazu nicht aus — das wäre eine absurde Vorstellung; es bleibt nur die *ubilatio*; nun wird wohl hoffentlich niemand der Meinung sein, Augustin habe damit nun konkret das Singen von Vokalisieren gemeint, es wird wohl niemand folgern, daß diese im Gegensatz zu Sprache Gott *digne* loben könnte. Wirklich niemand?

Jedenfalls ergibt die sorgfältige Lektüre des Beitrags von Cecilia Panti, daß sie weder zu einer angeblichen spezifischen Verbindung zwischen Hildegard und Augustin, noch zur liturgischen Musik, noch zur Relation von Musik und Sprache bei Augustin, noch zur *musica mundana* noch zu vielem anderen etwas an Erkenntnis beigetragen zu haben scheint. Vielleicht ist ja das von ihr angesprochene Forschungsprojekt zur, bisher ja nicht ganz der Aufmerksamkeit von Gelehrten entgangenen Vorstellung Augustins zur Musik hier etwas aufschlußreicher, man darf es hoffen und im mehr oder weniger löblichen Werke fortschreiten, d. h. Cecilia Pantis Beitrag allein in einem Exkurs ansprechen.

Eines macht ihr Beitrag allerdings sehr klar erkennbar, die Unfähigkeit heutiger „Leser“ von Augustinischen oder anderen theologischen Texten bis zum Mittelalter, die eigentliche Bedeutung transzendenter Fragen für den christlichen Glauben auch nur noch ahnen zu können — auch Augustins Erörterung konkreter musikbezogener Probleme in den *Confessiones* ist begründet durch die Frage des Verhältnisses des Menschen zu Gott, zur Ewigkeit, nämlich im speziellen Bereich der Verkündung von Gottes Wort, *eloquia Tua* sind es, und die Natur des *cor*, aber doch nicht Fragen der Kirchenmusik an sich.



natürlich das *verbum* im Hildegardschen Sinne! Wer hier konkret an Musik, auch an die Musik der Kirche denkt, hat Hildegards Aussage nicht verstanden, ja er primitivisiert ihre Vision auf sein eigenes Trivialniveau.

Auch hier dürfte klar sein, daß die Relation von *vox* und *verbum*, das ja, eben als Menschwerdung Gottes, für den Menschen vollständig verständlich ist — nicht der göttliche „Teil“ daran, die umfassende *vox* —, nicht gerade dem entspricht, was Augustin in seiner „Semantik“ damit ausdrückt — sie entspricht in einem übergeordneten Sinne Augustins Denken, die Unsagbarkeit Gottes, seine Unfaßlichkeit für den irdisch gewordenen Menschen; nur sagt dies Hildegard auf eine eigene Weise. Die Vorstellungen von Cecilia Panti erweisen sich auch hier als nicht inhaltlich, sondern rein formal von der Verwendung gleicher Wörter bestimmt — nur, daß gleiche Wörter in völlig verschiedenen Kontexten auch immer das Gleiche bedeuten müßten, wäre, wie Cecilia Panti ad oculos (in der letzten Anmerkung betrachtet) demonstriert, eine methodische Fehlannahme.

Man würde, wenn man die Begriffe im ersten Zitat konkret auf die liturgische Praxis beziehen wollte, das *verbum* als Textverkündigung, *harmonia* und *symphonia* auf die durch Gesang bezieht, eine geradezu unerklärliche Verkehrung der Augustinischen Tradition erschließen müssen: Die Musik wäre nicht mehr einfach nur ein, wenn auch wertvolles, aber doch letztlich auch entbehrliches Hilfsmittel, strikt dem Text untergeordnet, ein Hilfsmittel, dessen Verselbständigung als Verführung zu Sünde jeden Hörer bedroht, wenn er bei einer liturgischen Melodie nur noch diese wahrnimmt, also rein musikästhetisch erlebt, sondern stünde über dem Text, dem *verbum*. Daß Hildegard eine solche Umkehrung der Wertung, als bewußte Umkehrung Augustinischer Spezialdefinitionen wirklich gemeint haben könnte, müßte von vornherein schon höchst fragwürdig erscheinen — widerspräche Hildegard damit doch auch der Formulierung, daß das *Wort Fleisch geworden* ist, denn in dieser („originalen“) Formulierung steht das *verbum* über der Fleischwerdung; daß man das *verbum* im Sinne der geoffenbarten Schrift als Ausdruck der menschlichen Natur des Gottessohnes ansehen kann, liegt für Hildegard sozusagen dennoch nahe, und ist auch ein eigener Hildegardscher Wortgebrauch! Daß man aber dann die ja rein sinnlich körperliche Musik, natürlich die der Liturgie direkt als Zeichen oder Ausdruck der Gottesnatur, der *Divinitas* ansehen könnte, ist von vornherein ausgeschlossen. Also bedeutet die *symphonia* und die *harmonia* auch hier nicht konkreten liturgischen Gesang, auch nicht einen spezifisch „musikalischen“ *sonus* des Lobes der Himmelsbürger, sondern etwas wesentlich Allgemeineres, die *harmonia* in dem übergeordneten Sinne der Weltenharmonie in dem von ihr gemeinten — und dies ist zu beachten — christlichem Sinne, der z. B. die guten Taten von Menschen als Teil des Lobgesangs ansieht<sup>64</sup>.

<sup>64</sup>Wie konkret musikalisch ist Hildegards *symphonia*-Begriff? Weitere Belege findet man bei Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 92 ff., wo es, *Scivias* III, 13, 630 zum *verbum* klar heißt: *Sic et verbum corpus designat, symphonia vero spiritum manifestat: quoniam et caelestis harmonia divinitatem denuntiat et verbum humanitatem Filii Dei prohalat. ...*, worauf der bereits betrachtete Absatz zu Gottes *potestas* und ihrer Entsprechung in der *rationalitas hominis* und deren Fähigkeit, in *vivis vocibus sonare* folgt (vgl. 4.1.2 auf Seite 935): Natürlich sind damit nicht konkret die Melodien,

Daß die konkrete Musik der Liturgie — und Musik ist sie nach Augustin — Symbol für diese *harmonia* sein kann, ist denkbar, wird von Hildegard aber nicht ausdrücklich gesagt, sodaß man die *unanimitas* in der Kirche als Symbolträger bewerten muß. Wie weit der Bereich des von *symphonia* Bezeichneten bei Hildegard ist, und wie sehr man ihre Aussage verkennen würde, wollte man konkrete Bezüge, gar Aussagen zur Aufführungspraxis daraus ableiten, zeigt auch der folgende, oben bereits einmal zitierte Abschnitt, 4.1.2 auf Seite 935 (ib., 13., 504), in dem bereits in der Überschrift die *symphonia rationalitatis* begegnet:

*Quod per symphoniam rationalitatis torpens anima excitatur ad vigilandum.  
Et ut potestas Dei ubique volans omnia circuit, nec ei ullum obstaculum resistit,*

---

auch nicht die Hildegards gemeint, sondern die *unanimitas et concordia*; die *symphonia* ist das am Menschen, was nach oben strebt, das, was das *verbum* nur sinnlich vortragen kann (*palam profert, davor*) — Hildegard könnte hier ja ausdrücklich darauf verweisen, daß ein gemeinsames Singen, *in symphonia* in einem konkreten Singen, das *verbum* nach oben trüge — um damit Augustin radikal zu widersprechen; es geht ihr eben nicht um Musik des Singens liturgischer Lieder, sondern die angedeuteten übergeordneten, allgemeinen, geistigen Leistungen des Menschen. Insofern scheint die offenbar konkret gemeinte Deutung solcher Stellen durch Maria Trabaglio nicht gerade überzeugend; natürlich erweicht die *symphonia* die harten Herzen etc., wie es Augustin vorgibt — nur, wo sagt Hildegard hier konkret etwas zum liturgischen Singen? Sie spricht viel allgemeiner: *La melodia ed il canto sono dunque l'essenza della beatitudine e la sua diretta manifestazione*, ib., S. 93, erscheint damit als mit dem Text Hildegards unvereinbare Konkretisierung, ja als Verkennen der eigentlichen Aussagen Hildegards, als Zerstörung ihrer theologischen Aussage: Es geht doch nicht an, insbesondere in Hinblick auf Augustins *Bekenntnisse*, die konkrete Musik der Liturgie, eine bei aller möglichen Schönheit und Funktionalität eben doch immer nur sinnliche, endliche Erscheinung als *manifestatio spiritus* zu verstehen, das ist ausgeschlossen; hier geht es doch nicht um das *verbum*, das vertont wird, sondern um das, was an der Seele *symphonia* ist, mit der Gesamtheit der göttlichen Ordnung, die sein Lob„gesang“ ist, verbunden ist, also die *rationalitas*, die die *symphonia animae* ausmacht, denn die *ratio* weist den Weg nach oben, doch nicht konkretes Singen, bei dem man, es sei wiederholt, immer auf der Hut sein muß, sich nicht an dessen mindere Schönheit zu verlieren! Und daß Hildegard gerade hierin anti-Augustinisch sein könnte, wird doch wohl niemand behaupten wollen; auch Maria Trabaglio nicht, denn sie sieht, ib., S. 94 f., die Rezeption der Diskussion der Sinnesreize in Augustins *Confessiones* bei Hildegard; es geht dabei nicht etwa um irgendwie *mortui soni*, etwa im Sinne schlechter Musik, sondern um den Gegensatz zwischen der Art des Erlebens, der Art der Nutzung überhaupt von sinnlicher Musik, nur als Hilfsmittel oder als ästhetisches Objekt! Sinnliche Erscheinung ist jede endliche Musik, also auch die der Liturgie! Es gibt keinen Ausweg, als sich gegenüber dieser Musik gut zu verhalten, d. h. sie nicht, nur, als solche zu erleben, was, auch das sei wiederholt, eben Sünde wäre, ohne *eloquia Tua* hätte die Musik der Liturgie kein Leben, sie wäre *inanimata*!

Die Haltung ist das Wesentliche, nicht etwa die Musik — so wesentlich für Augustin die Musik der Liturgie auch war, als eine heilsame Einrichtung, seine Wertung setzt sie immer auch deutlich herab, die romantische Deutung von Musik als irgendeiner Ursprache, Erinnerung an das Paradies o. ä. würde Augustin widersprechen müssen. Auch in den Ausführungen von Maria Trabaglio wird die moderne Unfähigkeit zum Verständnis der Existenzialität der Fragen nach der Transzendenz der Seele und ihres Gottes manifest.

*ita et rationalitas hominis magnam vim habet in vivis vocibus sonare et torpentes animas ad vigilantiam in symphonia excitare.*

Die *viva vox* ist Eigenschaft der *anima*, nicht des, „konkret“ singenden *corpus*, der nichts *vivum* hervorbringen kann. Wie angesprochen, scheint damit die Frage gestellt, ob und inwieweit die hier angesprochene *symphonia rationalitatis* direkt und konkret auf ein *vigilare in symphonia* im Sinne der Mitwirkung als Sänger im liturgischen Gesang o. ä. bezogen sein könnte, und daß dies offenbar doch wohl nicht sein kann: Das Gemeinte steht sehr weit darüber. Die *viva vox* ist eben natürlich nicht die *lebendige Stimme* im liturgischen Gesang, sondern etwas, das im Inneren klingt, Teil des *Spiritus* und seiner Wirkung im Innersten. Es ist die *rationalitas hominis*, die mit ihrer, der eigentlichen, nämlich *viva vox* klingt und die erstarrten Seelen aufruft zum *vigilare*, das sich sicher auch in der Mitwirkung in Vigilien und Messe repräsentieren kann, aber doch viel mehr enthalten muß, z. B. von Augustin her interpretiert, der Hildegard ja nicht unbekannt war, der ganze Lebenslauf. Damit wird die *symphonia*, in der die Seele *vigilare* soll, etwas sehr viel Allgemeineres als der konkrete Lobgesang, die Seele soll in Übereinstimmung mit der *viva vox* des Innersten sein, also in ihrem Zustand, Denken und Handeln sich als Teil der so allgemein verstandenen Harmonie Gottes empfinden; so wird man das von Hildegard Gemeinte adäquat fassen können — damit ist natürlich die Bedeutung des liturgischen Gesangs für Hildegard nicht etwa aufgehoben, das zeigt schon der oben zitierte 23. Brief, ihr Begriff von *symphonia* kann aber sehr viel allgemeiner sein; auch David ist damit mehr als „nur“ ein *inventor musicae* oder „Liedersänger“, wie dies die anschließende Textstelle zeigt:

*Quod et David in symphonia prophetiae suae probat, et Jeremias lamentabili voce in planctu sua ostendit.*

*Ita et tu, o homo, quae es paupercula et fragilis naturae, audis in symphonia sonum de igneo ardore virginalis pudoris in amplexibus verborum luminum in superna civitate lucentium,*

*et sonum de dilatatione apostolatus mirabilium verborum,*

*et sonum de officio sacerdotalium secretarum,*

*et sonum de virginali gradu in superna viredine florentium:*

*quoniam superno Creatori fidelis creatura sua in voce exultationis et laetitia resultat et grates frequentes rependit.*

*Sed et*

*sonum audis et multitudinis in querelis de revocatis ad eodem gradus in harmonia resonantem:*

*Quia symphonia non solum in unanimitate exultationis in via rectitudinis fortiter persistentium gaudet, sed etiam in concordia resuscitationis des via iustitiae lapsorum et tandem ad veram beatitudinem erectorum exsultat. ...*

*Symphonia* ist damit alles, was die vielen Stände der himmlischen Bürger als Lob „tönen“ lassen, abstrakt verstanden als jeweiliger Ausdruck der Fülle derer, die als besonders Heilige selbstverständlich die *symphonia* des ewigen Lobes konstituieren; hinzu kommen aber noch die, die von ihren Fehlern wieder zurückgekehrt sind, die ebenfalls wieder Teil dieser spezifisch

christlichen *symphonia* sind — natürlich sind die Psalmen von David wie auch der *planctus lamentabilis* von Jeremias Gesänge, die auch „körperlich“ vorgetragen werden können, allgemein sind sie aber Teil der absoluten Harmonie der christlichen Stände und ihrer Zusammenwirkung in der einen, ewigen, sinnlich gar nicht hörbaren *symphonia*. Daß Hildegard mit dem Lobgesang der *fidelis creatura in voce exultationis* natürlich auch den konkreten *iubilus* des konkreten jeweiligen Alleluia meint, ist anzunehmen, denn auch die irdische Liturgie ist natürlich auf die eigentliche bezogen — nur wird das von Hildegard an dieser Stelle nicht ausdrücklich gesagt! Die aufgezählten *soni* sind eindeutig keine „klingenden“ Töne, vor allem ist für Hildegard wichtig die Fülle der verschiedenen, den himmlischen Lobgesang konstituierenden „Stände“, angefangen von dem *sonus de igneo ardore virginalis pudoris*. Das ist doch kein hörbares, musikalischen Klingen. Der von Hildegard gemeinte, eigentliche Lobgesang ist viel allgemeiner, meint also viel mehr als „nur“ die Liturgie auf Erden, die ja nicht einmal als solche aufgerufen wird, sei es als Entsprechung oder verstehbarer Ausdruck im Sinne des *verbum*, also als konkreter, zeitlich gewordener Ausdruck der übergeordneten *vox*; das hätte sie ja sagen können, was sie nicht tut, weil es hier um viel größere Dinge geht. Dies ist zu berücksichtigen, ehe man den Wortgebrauch von *symphonia*, *vox exultationis* u. ä. direkt und ausschließlich auf die Musik der Liturgie bezieht, und ausgerechnet von Hildegard Hinweise auf Ausführung der Melodien, Instrumentengebrauch oder ähnliche für Hildegard belanglose Quisquilien heranziehen will — damit würde man den eigentlichen Sinn von Hildegards Ausführungen in unzulässiger Weise herabwürdigen. Dies belegt auch die anschließende Textstelle, ib., 532:

*Itemque, ut audis, sonus ille ut vox multitudinis, in exortatione virtutum in adiutorium hominum et in contradictione repugnantium diabolicarum artium, virtutibus vitia superantibus et hominibus tandem Divina inspiratione ad paenitentiam redeuntibus, in harmonia clangat. ...*

Das Verhalten von Menschen ist ein *clangere in harmonia*, der *sonus ut vox multitudinis* ist die „Stimme“ der Fülle himmlischer Stände, nicht nur konkreter Gesang. Die Tugenden, die die Laster überwinden und die Menschen, die durch göttliche *inspiratio ad paenitentiam redeunt* bilden Teile dieses „Klanges“, dieser *harmonia* des gesamten Gotteslobes. Von liturgischer Musik ist hier nicht die Rede, das wäre eine für das von Hildegard Gemeinte viel zu tief stehender, viel zu konkreter Sachverhalt. Zur Musik der Liturgie findet sich hier kein Wort. Dieser Klang, als übergeordnete *harmonia* verstanden, als Natur der christlichen Welt, kann dann auch mit Mitteln der Wertung der konkreten liturgischen Musik beschrieben werden, die selbst als Teil das Ganzen anzusehen ist, ib., 14., 534 (allerdings dient die konkrete liturgische Musik hier vor allem als Bild zum Verstehen des Eigentlichen); Hildegard formuliert sozusagen eine christliche „Nachfolge“ antiker Vorstellungen von Weltenharmonie, diese wird jetzt durch die heiligen und heilig gewordenen Stände repräsentiert, also im Bild des *mirabili modo* erscheinenden Klangs der Stände des Himmels. Die Stelle macht klar, daß Hildegard natürlich um die liturgische Funktion der Musik im Sinne von Augustin genau weiß, daß man diese Funktion also bei allen Formulierungen als mögliche „Zusatz“bedeutung beachten muß:

*Quod symphonia dura corda emollit, et umorem compunctionis inducit, et spiritum sanctum advocat.*

*Nam et symphonia dura corda emollit ... Unde et voces istae, quas audis, sunt ut vox multitudinis, cum multitudo voces suas in altum extollit: Quia laudes iubilationum in simplicitate unanimatatis et caritatis prolatae fideles ad unanimitatem illam ubi nulla discordia est, perducunt, cum eos in terris positos corde et ore ad supernam remunerationem suspirare faciunt.*

Die Eigenschaft der (liturgischen) Musik, die Herzen zu erweichen — Augustinische und ältere Tradition der Wertung von Musik — wird hier abbildhaft auf die Wirkung der *voces istae*, die, man muß sich dessen immer bewußt sein, ja keine konkret hörbaren *voces* sind, sondern von Hildegard nur im Innersten „gehört“ werden — aber natürlich nicht mit den Ohren des Körpers! Genauso wirken auch die „Stimmen“ der himmlischen Stände, sie führen nach oben, und zwar leisten sie im Himmel die *unanimitas*, die keine *discordia* kennt — die christliche Harmonie des einen Glaubens und der Einheit im Lobgesang —, auf der Erde werden die Gläubigen dazu gebracht, nach dem himmlischen Lohn in Sehnsucht zu geraten: Das geschieht *voce et corde*, also zumindest auch im oder mit dem liturgischen Gesang, der damit Teil der viel allgemeineren Bedeutung der *harmonia* ist. Dies setzt Hildegard voraus, sehr weitgehende Erklärungen dieser Leistungsebene des liturgischen Gesangs findet man bei Hildegard nicht; ihre Sicht davon entspricht aber ganz den Vorgaben von Augustins Ausführungen in den *Bekennnissen*.

Der irdische Lobgesang wird durch diese übergeordnete *symphonia* sozusagen ausgelöst, als Reaktion auf deren „Klang“, also den Klang der himmlischen Stände in ihrer Fülle in Einheit, eben *symphonia*. Die topische Wendung *ore et corde* wird jedoch so allgemein verwandt, daß ein konkreter Bezug zur liturgischen Musik auch nicht einmal andeutungsweise notwendig erscheint — es geht um die Gesamtheit des christlichen Daseins, auch gebunden an den *os* als Zeichen des Körperlichen an sich; natürlich soll der Körper mitwirken, ja er muß das tun. Konkretes Singen in der Liturgie ist davon sicher ein Teil, aber ein so „kleines“, daß es nicht explizit erklärt und erläutert, sondern nur durch die bekannte Wirkung der *contritio cordis* aufgerufen werden muß, obwohl das ganze Bild auf „Musik“ bezogen ist, aber eine viel höhere „Musik“ als nur des Klangs fähige; es folgt ein weiterer Abschnitt, ib., 555:

*Et sonus earum ita pertransit ad te, quod eas absque difficultate tarditatis intellegis: quoniam, ubi Divina gratia operata fuerit, omnem tenebrositatem obumbrationis aufert, illa pura et lucida faciens, quae carnalibus sensibus in infirmitate carnis obscura ...*

Dieser *sonus*, den Hildegard von der Harmonie der *cives caelestes* in ihrer Seele zu hören gewürdigt wird, kann alles befreien, was der *infirmitas corporis* unterworfen ist, kann die Klarheit der himmlischen Harmonie dagegenstellen; der *sonus*, der natürlich kein sinnlich hörbarer Klang ist, weist die auf die eigentliche Heimat bzw. das Ziel jedes *fidelis*, ist Kunde des Eigentlichen, der christlichen Ordnung des Himmels, die man auf Erden verkündet bekommen kann, z. B. in Visionen wie Hildegard, die man aber nicht besitzen kann, eben der *infirmitates* wegen, dieser *sonus* „ertönt“ so, daß Hildegard die Erscheinungen ohne Schwierigkeit verstehen

kann, der im Inneren „gehörte“ *sonus* ist Träger des Verstehbaren. Auch hier findet sich kein Vergleich etwa mit entsprechenden Wirkungen des konkreten liturgischen Gesangs.

Diese knappen Hinweise auf die sehr kurzen Zitate dürfte eines klar gezeigt haben, daß Hildegards Ausführungen über *symphonia*, auch wenn sie Topoi der die konkrete liturgische Musik betreffenden Wertung übernehmen, viel Allgemeineres meinen, daß also eine Interpretation im Sinne einer Quelle für Aufführungspraxis, für die liturgische Wertung des Chorals oder der eigenen Lieder absurd wäre, vor allem aber Hildegards eigentlichen Aussagen — die Sicherheit der Verheißung — falsch verstehen und herabwürdigen würde. Für die spezifische Musikgeschichte sind ihre Ausführungen höchstens von dem Interesse, daß sie die Selbstverständlichkeit der Grundlagen der liturgischen Epoche von Musik noch im 12. Jh. bestätigen — nur ist zu beachten, daß Augustin die konkrete liturgische Musik als Thema sieht, für Hildegard ist die *harmonia* u. ä. der Himmelbürger, die sie „hören“ darf, Träger der Verheißung der Herrlichkeit des himmlischen Ziels bzw. der himmlischen Heimat, also als *sonus* fast schon als Bote zu verstehen, als Träger eben dieser Verkündigung, die Hildegard zu hören durch ihre Visionen gewürdigt worden ist.

Rein musikhistorisch gesehen könnte man auf die zitierten Äußerungen mit „harmonischem“ Inhalt sozusagen verzichten, sie sagen nichts zur zeitgenössischen Musik der Kirche, sie wollen dies auch nicht, Hildegard geht es um sehr viel mehr als um die Musik der Liturgie, ihr geht es um transzendente Fragen, auch wenn dies für moderne Deuter nicht mehr zu verstehen ist. Eine „Theologie der Musik“ niederzuschreiben, hat sie nicht als Aufgabe gesehen und konnte dies auch nicht tun angesichts der eigentlichen Dinge, die sie betrachten und kundtun will. Hildegard hat weder gelogen, wenn sie Unkenntnis musiktheoretischer Inhalte bekundet, noch hat sie die Musik der Liturgie als Objekt ihrer theologischen Ausführungen verstanden. Wer aus ihren Formulierungen konkrete Hinweise zur Aufführungspraxis, ja nur zur Natur liturgischen Gesangs herausliest, beweist nur die Unfähigkeit, die eigentlichen Fragen Hildegards (wie Augustins) verstehen zu können.

## 4.2 Gibt es semantische Figuren oder andere semantische Ausdrucksfaktoren in Hildegards Melodien, die Deutungen rechtfertigen können?

Daß die im Titel gestellte Frage nicht einfach a priori positiv beantwortet werden kann, daß eine solche Semantik der Musik, wie sie aus neuerer Musikerfahrung sozusagen natürliche Erwartung geworden ist, nicht einfach für die Musik älterer Zeit vorausgesetzt werden kann, das müßte eigentlich jedem (musik)historisch Arbeitenden eigentlich klar sein. Dennoch findet in entsprechenden Beiträgen die methodisch unabdingbare Diskussion kaum statt; die Natürlichkeit der eigenen Erfahrung mit dem Ersatz von reiner Kunstform durch Symboliken jeder

Art<sup>65</sup>, die Erfahrung mit der Musik seit Bach, vielleicht sogar seit Monteverdi scheinen die Natürlichkeit semantischer Deutungsmöglichkeiten an sich zu begründen, so daß die für historische Methodik notwendige Skepsis der Anwendung von Selbstverständlichkeiten der eigenen Vorstellungsmöglichkeiten von vornherein nicht bewußt werden kann, was für Stühlmeyers Vorgehen charakteristisch ist<sup>66</sup>. Auch hier erweist sich diese Arbeit als exemplarisch für die Unbekümmertheit, mit der historische Sachverhalte ahistorisch vom eigenen Gefühl und eigener Erfahrung her beurteilt werden, vergleichbar der ebenso unreflektierten Anwendung eigener moralischer Urteile auf die Handlungsweisen vergangener Zeiten. Ob dies im Fall der Melodien Hildegards eine sinnvolle a priori Voraussetzung ist, soll hier an einigen Beispielen angedeutet werden<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup>Ein Parlament wird mit viel Glas gebaut, weil demokratische Politik durchsichtig sein soll ..., ähnliche Beispiele sind Legion.

<sup>66</sup>Der Satz von Bernhard, ep. 398, auf den Maître in seiner Ausgabe des Textes von Guido de Caroli loco abbas (eine fragwürdige Zuschreibung, die aber der einfachen Verständlichkeit dienen kann) hinweist, daß nämlich der *cantus* den *sensum litterae non evacuet, sed fecundet* als generelle, die liturgische Musik betreffend verstandene Aussage spricht eigentlich gegen die Möglichkeit einer musikalischen Semantik: Der Gesang ist nicht fähig, den *sensus* zu erschöpfen, wohl aber ihn zu *befruchten*, er ist Zugabe, aber nicht wesentlich, dürfte diese Stelle verstanden werden.

<sup>67</sup>Daß derartige Deutungen wie zu erwarten auch für den Choral sich größter Beliebtheit erfreuen, ist keine Entschuldigung für Ausblenden der Notwendigkeit von Kritik; wenn man bei Klöckner, *Analytische Untersuchungen ...*, S. 41, zu einer Variante der Schlußkadenz liest: *Die Frage, warum die fränkischen Überlieferung, ausgehend von ihrer klaren Schlußkadenz ... in mehreren Fällen differenziert, läßt sich mit einem anderen Textverständnis erklären. So will der Gregorianische Choral in fränkischer Fassung mit Sicherheit ... den Wörtern "Libera nos" und "Dominus Deus noster" einen sinnvollen Akzent verleihen. Was ein sinnvoller Akzent in Greg sein kann, muß man a priori wissen (es handelt sich um eine übliche Formel), man müßte bei solcher Deutung aber auch beachten, daß z. B. das Wort *tribulationis* dann ebenso einen sinnvollen Akzent erhalten hat, oder warum *Israel* oder *filium Dei* weniger hervorgehoben sein sollen, bzw. warum dann nicht die Wendung von *Libera nos* auch da verwandt wird. Und was im Int. *Suscepimus* läßt *dextera Tua* am Schluß dann so anders als *Dominus Deus noster* vertonen, wenn es um einen sinnvollen Akzent geht, zumal es sich bei der Schlußwendung über *libera nos* aus dem Int. *Exsurge, quare* um eine Schlußwendung handelt, die auch anderswo, z. B. im Int. *Circumdederunt me*, also in anderer Tonart, ebenfalls nicht selten auftritt; im Int. *Circumdederunt me* ausgerechnet auf den Wörtern *vocem meam* — aber natürlich wird man auch da wieder Gründe finden können, warum gerade hier (die anderen vielen Stellen nicht mitgerechnet!) *vocem meam* den gleichen sinnvollen Akzent benötigt wie anderswo *Dominus Deus noster* — oder man steht solchen, für Klöckners Vorgehen charakteristischen — ad hoc semantischen Deutungen doch mit einer gewissen Skepsis gegenüber.*

#### 4.2.1 Gibt es eindeutige Beispiele für ein Komponieren bzw. Vertonen von Texten in semantischer Weise bei Hildegard?

##### 4.2.1.1 Einige Beispiele mehr oder weniger anerkannter Semantik in den Melodien Hildegards

Daß Beispiel des nicht singenden *Diabolus* ist bekannt, und auch so eindeutig, daß hier keine Frage besteht — abgesehen vielleicht davon, daß der Gegensatz *Singen/Sprechen = Unfähigkeit zum Singen* zwar, wie u. a. R. Hammerstein trivialerweise zeigen konnte, für Hildegards Wertung von (liturgischer) Musik charakteristisch ist, aber für die Voraussetzung einer differenzierten musikalischen Semantik gewisse Probleme aufwirft, z. B. die, daß es „schlechte“ Musik nicht geben kann, daß man also Böses in der Musik nicht darstellen kann; der Widerspruch zur Wertung von Musik der Zeit und durch die Kirche ist wohl deutlich genug, um darauf hinzuweisen, daß Hildegards Wertungshorizont von Musik auffällig auf liturgische Musik — in allen Möglichkeiten<sup>68</sup> — beschränkt ist. Die Frage überhaupt nach der Berechtigung semantischer Deutung von Hildegards Musik wird damit also wenigstens so nicht begründet, daß man aus der Möglichkeit, irgendwelche semantischen Merkmale finden, bzw. diese hineininterpretieren zu können, einfach schließen darf, daß es solche Merkmale dann ja auch gegeben haben muß, daß Hildegard also in der „verlangten“ Weise komponiert habe: Man kann semantisch interpretieren, was auch immer, also muß es diese Semantik ja auch geben, ob es andere Erklärungsmöglichkeiten für bestimmte Formen etc. geben könnte, das interessiert dann nicht mehr — der nicht nur für Stühlmeyer charakteristische Ansatz der Betrachtung von Musik des Mittelalters.

Vorab kann gesagt werden, daß Stühlmeyer an keiner Stelle auch nur im Ansatz versucht, der Musik von Hildegard als Musik gerecht zu werden; und daß Hildegard ihre Melodien wirklich ausschließlich als *Vermittlung und Verknüpfung theologischer Inhalte* gemeint haben könnte, erscheint angesichts der nicht seltenen Qualifikation als *dulces modi* o. ä. ja nun auch nicht ganz plausibel; noch weniger wäre eine solche Idee zu erwarten, wenn man die *lange Tradition gesungener Gebetstexte*, d. h. der *liturgischen Musik* (ib., S. 11) beachtet: Diese Gesänge sind primär, wenn man Augustin glauben darf und seinen Einfluß auf die Wertung der Musik der Liturgie durch die Kirche nicht als vernachlässigbar ansehen will, eben primär und ausdrücklich Musik; die Idee jedenfalls, daß Musik *theologische Inhalte* vermitteln sollte, wäre von dieser Tradition her zumindest erst einmal als Denkmöglichkeit wahrscheinlich zu machen, denn daß Musik dazu imstande sein könnte, ist nicht Teil der Augustinischen Wertung von Musik, ja wäre für Augustin eine blasphemische Behauptung: Sie ist ein wunderbares, nämlich in ihrer Wirksamkeit unverständliches (... *nescio* ...) Hilfsmittel durch ihren Bezug zu Seelenzuständen, selbst aber nicht fähig, *theologische Inhalte* auszudrücken; dazu benötigt sie natürlich das Wort Gottes. Auf die Beachtung solcher Fragen jedenfalls verzichtet Stühlmeyer ganz, da sie die entsprechenden auf kontextfreien Einzelbeobachtungen beruhenden Beobachtungen ad hoc findet, d. h. gar nicht auf den Gedanken kommt, daß solche Gegensätze zur Tradition statistisch abzusichern

<sup>68</sup>Die *viva vox Spiritus Sancti* ist sicher auch für Hildegard nicht notwendig körperlich klingend.



wären; konkret heißt dies, daß zunächst einmal die Art der Formelkomposition Hildegards an sich, vollständig und zunächst rein musikalisch auch als ästhetische Möglichkeit beachtet werden müßte; der Weg, von vornherein semantische Ausdrucksmöglichkeiten einfach vorauszusetzen, ist methodisch ein Irrweg oder wenigstens keine Selbstverständlichkeit. Weil Stühlmeyers so enthusiastisch als *Meilenstein* der betreffenden Forschung, aber auch im Selbstanspruch auftretender Beitrag durchaus exemplarische Züge aufweist, kann und muß hier auch auf diesen Text näher eingegangen werden, ist doch das mittelalterliche musikgeschichtliche Erbe zu wichtig, um das Wissen darum in solcher Art, euphemistisch ausgedrückt, verwischen lassen zu können.

Welche bemerkenswerte Schwierigkeit im Umgang mit einstimmiger Musik das Vorgehen Stühlmeyers kennzeichnet, erweist ihre Anführung von drei Gregorianischen Antiphonen, zu deren Musik Stühlmeyer so viel zu sagen hat, daß man sich nach dem Sinn der Zitierung dieser Melodien in ihrem Buch fragen muß. Daß es hinsichtlich der Syllabik erhebliche Unterschiede gibt, also eine der einfachsten Antiphonen aus dem *officium* und ein Introitus, wie *Spiritus Domini*, nicht gerade vergleichbar sind<sup>69</sup> ist ein ebensolcher, zum Thema weder notwendiger noch auch irgendwie brauchbarer Gemeinplatz wie die Anführung des *parallelismus membrorum*, ib., S. 66, im Int. *Spiritus Domini replevit* und daß es nun auch Introitus gibt, die allein vom Text her gesehen mehr als zwei Teile haben oder zu haben scheinen, z. B. wenn für bestimmte Zeiten *alleluia* einkomponiert werden müssen, wie zu Pfingsten, das dürfte nun auch nicht gerade eine überhaupt bemerkenswerte Charakteristik darstellen<sup>70</sup> — vor allem nicht, wenn es

<sup>69</sup>Die von Stühlmeyer aufgestellte Opposition von syllabisch und *durchgehend oligotonisch gestaltet* allerdings erscheint terminologisch als erheiternd, denn was soll *oligotonisch* sein; liest man das Wort griechisch, so hat man es mit *wenigtranspositionsskalisch* oder *wenigakzentisch* zu tun, liest man es bilingual, so wird man ebenfalls überrascht, denn die Tonart ist im Int. *Spiritus domini* doch recht klar; auch hinsichtlich der Anzahl von Ganztonintervallen ist eine besondere Beschränktheit auch nicht zu erkennen. Somit bleibt also nur die Vermutung, daß Stühlmeyer den Ausdruck nutzen will, um zu sagen, daß eine Melodie mit Melismen mit bis zu fünf Tönen pro Silbe nicht besonders melismatisch ist; vielleicht meint sie ja *oligophtongisch* oder *paucosonisch*.

Dazu braucht es eines sprachlich so scheußlichen und inhaltlich so inadäquaten Terminus aber nun wirklich nicht, zumal die Anzahl von Tönen dann besser und sprachlich korrekt dann eben durch *paucosonisch* auszudrücken wäre; auch bei der Terminologie sollte man eine gewisse Sauberkeit beachten. Daß ein solcher Hinweis nicht nur pedantischer Natur ist, zeigt ein weiterer derart bilingualer Terminus, den Stühlmeyer wohl selbst erfunden hat, man lernt später den Ausdruck *modologisch* — die Erörterung, ob Hildegard überhaupt eine Kenntnis der Struktur der Tonarten gehabt haben kann, wird gleich gar nicht gestellt, was den verwendeten Terminus auch nicht schöner macht.

Übrigens ist die von Stenzl als so differenzierendes Merkmal herausgehobene Verwendung vor allem der *finales affinalesque* als Abschnittsschlußtöne genau das, was die Theorie der Zeit fordert; hier besteht gerade kein Gegensatz zur zeitgenössischen Theorie (*Wie hat „Hildegard ... komponiert“*, AfMw 64, 2007, S. 179 ff.)

<sup>70</sup>Die Anzahl derartiger Platitüden ist nicht gering, wie so schöne Formulierungen zur musikalisch minimalen Officiumsantiphonie zeigen: *In ihrer Gestaltung wirkt die Antiphon rezitierend und unterscheidet sich formal kaum von dem Psalm, dessen Rahmen sie bildet*, eine hinsichtlich ihrer charakte-

darum geht, was es die Zitate ja sollen, einen Hinweis auf die grundsätzliche Unterschiedenheit der Melodiebildung Hildegards von der des Gregorianischen Chorals zu finden. Zur Melodik selbst hat Stühlmeyer nichts zu sagen.

Daß der von ihr dafür als Beispiel erwähnte Introitus *Spiritus Domini* melodisch nicht wirklich, auch nicht textlich, dreiteilig ist, dürfte ein mit der Chormelodik und seiner *Modologie* Vertrauter eigentlich sofort sehen, wenn er die Gesamtstruktur beachtet: Beginn ist ein erstes Initium zur *finalis*, eine Art vorinitialer Anfangsabschnitt, dann, für den zweiten Teilsatz das eigentliche Initium zur *tuba* mit Inzision und schließlich Halbschluß auf der *finalis* für den dritten Teilsatz, der, wie man leicht nachprüft, den Text *alleluia* vertont — und wenn man noch ein wenig schärfer hinschaut, da findet man gegenüber Stühlmeyers Dreiteiligkeit, ja tatsächlich, einen musikalischen „Reim“ zum Ende der Antiphon, natürlich auch textlich begründet<sup>71</sup>. Damit dürfte jedem Betrachter, und wohl auch fast jeder Betrachterin klar werden, daß die drei *alleluia* zum Schluß der Antiphon eine Ausweitung in Reaktion zum angesprochenen Halbschluß sind. Und dem entspricht ja auch die Gesamtanlage: Neues Initium zur *tuba*, deren Vortrag aber schon aufwendiger gestaltet ist als im ersten Versteil, dann im 2. Halbsatz (korrekt müßte man von Sechstelsatz sprechen) der Aufstieg zum melodischen Höchstton, der recht effektiv durch vorangehendes „Ausholen“ nach und von unten erreicht wird, Inzision, und dann die Kadenzgestaltung mit drei *alleluia* in Bogenform, wobei zunächst sowohl mit dem Abschluß des zweiten „Sechstelsatzes“ und dem ersten *alleluia* sorgfältig die *finalis* vermieden wird — man braucht hier ja melodische, d. h. tonräumlich dynamische Spannung für die Erweiterung, die man ausweislich des „Reimes“ als Erweiterung vom Schluß her begreifen kann. Im zweiten

risierenden Aussagekraft wirklich äußerungswürdige Beobachtung, die aber die einzige bleibt, die die Melodik betrifft! Daß dabei allerdings auch erhebliche Unklarheiten vorkommen können, sieht man, wenn man, ib., S. 71, erfährt *Die Liturgie sieht an den meisten Heiligenfesten das Stundengebet aus dem sogenannten „Commune Sanctorum“ vor. Das bedeutet ....* Daß Hildegards „liturgische“ Lieder, wenn man sie unbedingt liturgisch sehen will, zwangsläufig dem ja auch nicht gerade sehr kleinen Repertoire des *Proprium Sanctorum* zugehören, läßt Stühlmeyer unerwähnt, wie überhaupt die Nennung des *Proprium*. Auch hier erweist sich ihr Beitrag nicht als Hilfe für den *noch nicht vorgebildeten Leser*.

<sup>71</sup>AR weist diesen „Reim“ übrigens nicht auf, auch die Gesamtanlage der drei abschließenden Alleluarufe ist in AR mit Greg nicht identisch: AR gestaltet die ersten zwei *alleluia* in Tieflage, das zweite etwas höher, um erst im letzten den tonräumlichen Höhepunkt zu erreichen, der sogar das absolute Maximum darstellt. Wollte man wie Pfisterer, auf dessen Vorstellungen im 2. Teil eingegangen wird, AR direkt aus Greg entstehen lassen, müßte man hier einen bewußten Verzicht auf den eindeutigen „Reim“ konstatieren, der durch die andere tonräumliche Disposition begründet werden müßte; hinzu kommt noch die Merkwürdigkeit, daß AR dann aber auch die gesamte tonräumliche Disposition der Antiphon geändert haben müßte; daß die „umgekehrte“ Annahme einer bewußten Bearbeitung einer AR näher stehenden Urfassung durch Greg auch nicht auszuschließen ist — wer soll schon „Reime“ ausmerzen? —, dürfte klar sein.

In AR findet man zudem noch eine Transposition in die Quart über *G*, eindeutig zum Zweck der Vermeidung des sonst unumgänglichen Tones *fis*; auch dies gibt eine nette Nuß zum Knacken auf, will man unbedingt irgendeine der beiden Fassungen, und dann auch noch direkt, aus der jeweils anderen ableiten wollen (oder aus ideologischen Gründen auch müssen).

*alleluia* nochmals ein Aufstieg und erster Schluß auf der Tonika, die dann durch den „Reim“ des dritten *alleluia* bestätigt wird.

Von Stühlmeyer erfährt man zu diesem Introitus nicht nur, ib., S. 66, daß in seiner Antiphon die dem poetischen Modell der Psalmen entlehnte zweiteilige Struktur des parallelismus membrorum, — ein Wort, dessen Bedeutung man auch noch in einer Anmerkung erklärt bekommt — die durch das dem zweiten Teil angefügte dreimalige *alleluia* eine Erweiterung erfährt, die die Textstruktur der Antiphon dreiteilig erscheinen läßt. Die melodische Gestaltung verbindet das abschließende *alleluia* jedoch durch die Tonwiederholung und die Liqueszenz mit anschließendem *scandicus* zu einer Einheit. Mit was hier eine Einheit und warum ein *scandicus* eine solche Einheit herstellen sollte, anders als etwa ein *climacus*?, ist von vornherein nicht so einfach zu verstehen. Wie leicht zu sehen, ist diese Beschreibung unzutreffend, es handelt sich um eine zweiteilige Form, wenigstens musikalisch. Stühlmeyer scheinen alle Voraussetzungen zu fehlen, eine solche Gregorianische Form adäquat verstehen zu können. Daß schon im ersten Versteil ein *alleluia* auftritt, dessen Melodie zum Schluß eben wiederholt wird, entgeht Stühlmeyer ebenso wie der Umstand, daß die einfache Aufzählung einer Sequenz von Neumen ja nun wirklich nicht viel zur Melodiestructur sagen kann. Von einem *Einfühlungsvermögen* der Autorin in Gregorianische, ja in einstimmige Melodik überhaupt kann an dieser Stelle ja wohl nicht gesprochen werden, höchstens von einer exemplarischen Unfähigkeit im Umgang mit Gregorianik<sup>72</sup>.

<sup>72</sup>**Neumenzeichen als bedeutungsorientiertes Wort-Ton-Phänomen** Eine der weiteren so überraschenden Erkenntnisse Stühlmeyers betrifft auch die Liqueszenz, die nach ihrer, statistisch allerdings wie immer nicht belegten Meinung etwas ganz Besonders ist, ib., S. 301: ... ihre Verwendung der Liqueszenz als bedeutungsorientiertes Wort-Ton-Phänomen ..., das über die Anforderungen der Textaussprache weit hinausgeht. Was nun genau bedeutungsorientiert und weit ... über die Anforderungen der Textaussprache hinausgehend ist, was konkret ein spezielles Zeichen als entsprechendes Bezeichnetes haben könnte, das hat sich der Leser selbst zurecht zu denken. Sucht man nach der konkreten Begründung dieser wirklich ungeheuren Erkenntnis (die neueste Veröffentlichung zur Liqueszenz wurde zur Kenntnis genommen, da werden vergleichbare Erkenntnisse formuliert), so findet man z. B. in Lied 1 eine solche Neume auf *quod nos constituisti* oder auf *nomen tuum in nobis*, in Lied 2 auf *O aeterna*, oder auf *ut in amore*, was eine falsche Silbentrennung und eine gewisse Unklarheit hinsichtlich der silbischen Struktur des Auftretens der Liqueszenz bedeutet (vgl. Lied 4, auf *clarissima*), oder auf *cum Filium*, in *prima aurora*, in Lied 4 auf *per sanctum*, in Lied 5 auf *expiravit omnes*, in Lied 12 auf *nam haec superna* etc. Sicher oder vielleicht wäre es sogar Stühlmeyer möglich, für jeden dieser Fälle, die Verwendung der Liqueszenz als bedeutungsorientiertes Wort-Ton-Phänomen zu erklären (was für eine schöne Formulierung: Die Verwendung eines Zeichens als bedeutungsorientiertes Phänomen, als wissenschaftliche Äußerung!) — ob solche Erklärungen allerdings in der Lage wären, den Kenner der Neumenschrift und ihrer Entwicklung in der schematisierten Form der von Hildegards Notatoren, ja nicht von ihr, gebrauchten Notation zu überzeugen, ist leider nicht zu erkennen; der Grad an Beliebbarkeit wäre ersichtlich zu groß — nur, Stühlmeyer scheint nicht einmal derartige Versuche, ihre so eindrucksvoll klingenden Wendungen konkret zu begründen, für notwendig zu halten, die methodische Notwendigkeit fällt ihr und ihren Doktorvätern offenbar gar nicht auf (oder ein). Auch hier wäre sicher die Beachtung der von Stühlmeyer zitierten wirklich tiefen Erkenntnis als Ratschlag, ib., S. 303, *Wissenschaftlich zu arbeiten war im 12. Jh. gleichbedeutend damit, Wissen zu sammeln* nicht ganz un-

Wie angesprochen, ist der übliche Ausweg, wenn man zur ja eigentlich wesentlichen Ästhetik älterer Musik nichts zu sagen hat, der Griff nach der Semantik, die schließlich immer als tiefe

wichtig (selbst wenn das angesichts der eigenständigen wissenschaftlichen Leistungen allein schon der Musiktheorie der Zeit eine inhaltlich falsche Behauptung ist) — daß dies auch Grundlage moderner Wissenschaft sein dürfte oder sollte, zeigt Stühlmeyers Arbeit exemplarisch.

Nimmt man Stühlmeyer hier einmal bei ihrem ausdrucksvollen Wort, so müßte man das dreimalige Auftreten ein und derselben Floskel in Lied 45, Resp. *Spiritui Sancto*, einmal auf *Sancto*, dann auf *agni* und schließlich, signifikant verändert auf *sibi* (womit Ursula gemeint ist), nämlich hinsichtlich des Fehlens der Liqueszenz nach der *Bedeutungsorientierung* fragen:

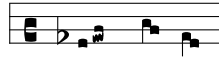
San- cto

A- gni

Si- bi

Die Wendung auf *sibi* ist verändert, obwohl auch sie als Schlußformel dem Prinzip der Schlußbildung auf tonalem Ton folgt, also mit dem gleichen Ton schließt: Sicher würde man hieraus zunächst einmal tiefste theologische *Verklammerungen* ablesen, daß also Hildegard zunächst musikalisch verdeutlichen wollte, daß zwischen dem *Heiligen Geist* und dem *Lamm* irgendeine Einheit besteht — etwa von genau der Art, mit der Hildegard *Spiritui* identisch vertont mit *velut*, um hier irgendeine theologische *Verklammerung* nach Stühlmeyerscher Art auszudrücken, irgendeinen „theologischen“ Grund wird man sicher herausfinden können. Bei der hier zu konstatierenden *Verklammerung* zwischen *Sancto*, *agni* und *sibi* wird man so „argumentieren“ müssen: Der Hl. Geist operiert in Ursula, daß sie lieber das Lamm umarmt als sich einem Mann hinzugeben, also ist die Verbindung doch ganz klar. Nur, und das betrifft jetzt die Liqueszenz in der Formel, sie tritt auf genau dann, wenn zwei liqueszente Situationen auftreten; bei *sibi*, wo es keinen Grund für eine Liqueszenz gibt, da fehlt sie, sie fehlt aber nicht nur, sondern die Formel ist verändert, verkürzt, und zwar nicht nur hinsichtlich der Liqueszenz.

Wie sollte man hier nun die *Bedeutungsorientiertheit* der *Liqueszenz* interpretieren, etwa als Zeichen der Transzendenz; nur, ist das *Lamm* schon transzendent oder doch auch, in der Sprache Hildegards, noch *verbum*? Oder bedeutet das, zwangsläufige Fehlen der Liqueszenz und die daraus folgende (?) Veränderung der Formel, daß Ursulas *sibi* eben noch nicht transzendent ist, wohl aber auf dem Wege dahin? Nun, man wird sicher noch vieles dererlei phantasieren können. Klar ist, daß Hildegard die Schlußwendung zweimal über zweisilbigem, liqueszent identischem Wort gebraucht, beim dritten Mal aber verändert, und dann eben auch keine Liqueszenz singt (d. h. das Bezeichnete einer Liqueszenz), denn es ist ja auch kein Platz dafür vom Text — noch „schlimmer“ aber wird es, wenn man beachtet, daß eine zumindest verwandte Formel auf *patriam suam sicut Abraham reliquit* erscheint:



re- li- quit

Also kennt Hildegard, wie bekannt, auch noch verschiedene Varianten einer Ausgestaltung einer Schlußfloskel — und daraus könnte man ja schließen, daß *Sancto* und *agni* so wichtige Wörter sind, daß sie eben melismatischer ausgeführt werden als „einfachere“ Wörter wie *sibi* oder *reliquit*, daß aber dennoch irgendeine, auch noch theologische *Verklammerung* vorliegt, und zwar eine variative *Verklammerung* (man betrachte noch die Wendung auf *virginalem turbam*, wo man doch wieder eine Liqueszenz findet — wie zu erwarten). Was kann man daraus nicht alles ableiten! wenn man nicht zahlreiche Gegenbeispiele finden könnte, wie hier *Spiritui* und *velut*, die durch die gleiche, sogar erheblich auffällige Wendung vertont werden. Oder man verzichtet lieber auf derartige Deutung? Nur, was soll man denn dann noch über diese Musik sagen können?

Zurück zum speziellen Problem: Fragen könnte man aus dem Auftreten der Liqueszenz, ob und wie oft Hildegards Gebrauch der Liqueszenz (bzw. ihres Notators) nach Gregorianischer Art identische melodische Wendungen, einmal eben in liqueszentifizierter Form, z. B. diminutiv, zum anderen aber „normal“ kennt. Die *Bedeutungsorientiertheit* wird man ersichtlich nicht erfassen können, wohl aber die Variabilität von Floskeln in Hildegards Melodien — die Frage bleibt also, ob und inwieweit die liqueszenten Formen bei Hildegard eigenständige Bildungen sind, also nicht Teil einer Opposition zwischen liqueszenter und „normaler“ Neumierung der gleichen melischen Wendung. Das, offensichtliche, Fehlen von Liqueszenten bei *climaci* könnte ja darauf deuten, daß es sich wie bei den organalen *plicae* um kurze Töne handeln soll, in der Notation von Hildegards Melodien aber noch traditionell korrekt bezogen auf Silbenklanksituationen, die eben durch liqueszente Phoneme/Buchstaben lang gesungen werden könnten. Übrigens kann der Einsatz der Floskel belegen, daß Hildegards Melodik nicht die strikte syntaktische Funktionalität der Gregorianik besitzt; eine syntaktische Äquivalenz der „Reim“stellen ist nicht gegeben. So ganz einfach ist es offensichtlich nicht, die Stühlmeyersche Formulierung am konkreten Beispiel verifizieren zu können, was ihre wissenschaftliche Erkenntnisleistung natürlich etwas fragwürdig macht.

Man muß sich das Auftreten solcher Neumen schließlich so vorstellen, daß es die Zeichen gibt, das eigentlich Bezeichnete in dieser Zeit kaum noch ganz klar ist, denn schon Guido hält einen völligen Verzicht darauf nicht für einen Fehler. Daß die nach Hildegards Diktat — und eine andere Lösung lassen die Quellen und ihre eigene, ja nun wirklich eindeutige Aussage nicht zu — notierten Melodien ja nicht in Neumen gesungen wurden, sondern die Notation ihres Gesangs in Neumen erfolgt ist, dürfte klar sein: Hildegard singt Melodien, der Notator muß diese durch Neumen ausdrücken. Und da fragt sich natürlich, warum er überhaupt noch die Liqueszenten verwendet; in der Quadratnotation als *plica* hat die Neume wenigstens im Organum sicher keine auf die spezifische Buchstabensituation bezogene Bedeutung. So ganz einfach ist das Problem der Erkenntnis dessen, was, und zwar von Anfang an, die Liqueszenz eigentlich bezeichnen könnte, ja nun auch nicht, von Stühlmeyers Kenntnissen ganz abgesehen. Das Problem wird noch schwieriger, wenn man Wiberts Beschreibung beachtet, wo der Text ja nachträglich hinzugefügt worden zu sein scheint. Hat Hildegard an bestimmten Stellen besonders nasalierend oder anderswie deutlich merkbar gesungen, was dann korrekt und entsprechend notiert wurde? Oder hat man eine normale Anwendung konventioneller Neumenorthographie durch die oder den Notatoren (eine weibliche Notatorin anzunehmen, ist naheliegender Weise nicht ganz so einfach,

Deutung von textverbundener Musik auftreten kann, denn irgendwelche Merkmale der Musik aber natürlich nicht ausgeschlossen, denn Sigebert von Gembloux erwähnt unter denen, die Nutzen von Guidos musiktheoretischen Leistungen hatten, explizit nicht nur *pueri*, sondern auch *puellae* — es gab, wie man daraus erschließen kann, also auch musikalisch ausgebildete *puellae*, zu denen, wenn man Hildegards eigene Formulierungen nicht einfach als Unsinn bewerten will, Hildegard nicht gehörte). Letzteres erscheint doch angesichts der Zeit der Niederschrift als die wahrscheinliche Erklärung: Die Notatoren haben ihrer, bedeutungsmäßig wohl schon lange nicht mehr gültigen, vielleicht auf die Bedeutung *kurze Töne* „reduzierten“ Konvention folgend an bestimmten silbischen Situationen die Tonfolge liqueszent notiert.

Was wäre hier also zu tun? Zunächst würde man eine vollständige Statistik durchführen, die in einer Arbeit mit solchen Thesen und dem Titel *Die Lieder ...*, nicht *Studien zu ...*, o. ä., in der nach Angabe der Verfasserin ja der *freie Geist* aktiv ist, eigentlich zu erwarten wäre; und zwar eine Statistik, die alle Fälle berücksichtigt, also auch die, an denen trotz entsprechender Buchstabensituation keine Liqueszenz auftritt. Nach einem ersten Eindruck, werden die Liqueszenten doch fast regelmäßig zu den betreffenden Silben gesetzt, wie in Lied 11, auf *ascendit*, wo man einen diminutiv notierten *torculus* findet. Auch auf *in ista forma* findet sich die zu erwartende liqueszente Schreibung; allerdings fällt in dieser Situation auf, daß *in ista forma* keine Liqueszenz erhält:



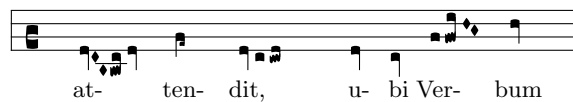
Die Antwort ist trivial: Die Silbe *in* wird ja nicht von einer Silbe mit konsonantischem Anfang gefolgt, s. aber o. Was macht man aber, wenn man im gleichen Lied nun genau dieselbe Situation hat, nämlich auf *quod in subditam femineam formam Rex ...*, und nur auf *formam* eine Liqueszenz findet?



Soll man hier *bedeutungsorientiert* das Fehlen einer von der silbischen Situation eigentlich geforderten Liqueszenz deuten, etwa so, daß hier *in* nicht besonders bedeutungsschwanger sein könne, weil ja nicht das *in*, sondern *feminea forma* wichtig ist, und ganz bedeutsam, daß auf *formam* nicht liqueszentifiziert wird, weil ja die Form nicht das Wichtige ist, sondern die *weibliche* Form, wie dies Stühlmeyer so anregend irgendwo in ihrem Beitrag vorstellt? Denken kann man sich sicher alle möglichen derartigen „Deutungen“.

Man könnte natürlich auch fragen, welche Neume eigentlich für einen diminutiv liqueszenten *scandicus* bereitgestanden haben könnte, das aber setzt Statistik, oder wenigstens Repertoireuntersuchungen voraus, und die findet man bei der Kennerin der Lieder Hildegards, bei Stühlmeyer leider nicht — obwohl hier ja ein Problem liegt, das nämlich, warum die Notatoren an diesen Stellen keine Liqueszenz setzen, wenn das deshalb wäre, weil sie hierfür keine Neume im Arsenal finden konnten, gäbe das ja für die *bedeutungsorientierte* Deutung gewisse Schwierigkeiten; wie üblich sieht Stühlmeyer die Notwendigkeit solcher Betrachtungen auch hier nicht ein: Man müßte aber erst einmal alle möglichen rein zeichenmäßigen (und anderen) Bedingungen ausgemerzt haben, um so revolutionäre Erkenntnisse, wie die, allerdings ja nicht näher exemplifizierte Behauptung einer *Bedeutungsorientiertheit* ausgerechnet

der Liqueszenz, bekannt zu geben. Der Umstand, daß zahlreiche liqueszente Silbensituationen nicht liqueszentisch notiert werden, wenn sie nur einen Ton tragen, läßt im Übrigen vermuten, daß die Notatoren die Liqueszenz hier grundsätzlich diminutiv verstanden, d. h. angewandt haben. Und noch etwas fällt hier auf, wenn man z. B. in Lied 14, *O tu, suavissima virga* das Wort *attendit, ubi Verbum suum* betrachtet: Auf *attendit* findet sich die nach Stühlmeyer so *bedeutungsorientierte* Liqueszenz wie aus der Situation zu erwarten, auf dem aber doch wohl sicher nicht ganz bedeutungslosen Wort *Verbum* aber nicht:



Daß Hildegard bzw. ihr Notator mit diesem „Auslassen“ der Liqueszenz die Bedeutung von *Verbum* habe irgendwie reduzieren wollen, erscheint nicht gerade eine sinnvolle Deutung zu sein. Vielleicht gibt es aber die: Die *currentes* sind nicht liqueszent diminutiv zu notieren? Im gleichen Lied findet man nämlich auf *Virgine* zwar zwei ausgedehnte *climaci* aber (?) auch keine Spur einer Liqueszenz. Vielleicht hat das (notationsmäßig) Methode? Ganz am Anfang von Lied 1, in der ersten Zeile auf *O magne Pater, in magna* wird doch sorgfältig beidemale wie zu erwarten *magna* liqueszentifiziert, d. h. die betreffende Tonfolge liqueszent notiert, *in* jedoch nicht — ein Hinweis darauf, daß *in* soviel weniger *bedeutungsorientiert* ist als *magna*, oder ein Merkmal der Notierung eines *climacus*? Es sei nicht verschwiegen, daß man in Lied 72, auf *donum Dei illum excitavit, unde ipsae ...* die Tonfolge *aGF* findet, den letzten Ton liqueszentifiziert; allerdings eben nicht als *climacus* notiert, sondern als *flexa*, deren letzter Ton eine Liqueszenz angehängt hat, sozusagen zwei ineinandergeschobene *flexae* — wenn man schon neueste Erkenntnisse über den Gebrauch von Neumen verkündet, sollte man die Oppositionen schon auf der Ebene der Zeichen bewerten können. Und auch darauf „verzichtet“ Stühlmeyers Methode großzügig, obwohl es sich bei der Liqueszenz ja wohl zunächst einmal um ein Neumenzeichen handelt, kein mystisch vages Ding, in dem Zeichen, Bezeichnetes und Gemeintes irgendwie wundersam verwoben sind: Hildegard singt keine Neumen, sondern Melodien, die aufgezeichnet werden, offenbar nicht ganz leicht zu verstehen — oder man will Hildegard zur Betrügerin machen, die also ihre Melodien nicht intuitiv gesungen, sondern am Pult sitzend sorgfältig notiert hat, jede Neume einer wie auch immer konkret zu beschreibenden *bedeutungsorientierten* Überprüfung unterziehend.

Daß man solche Fragen stellen könnte, scheint nicht gerade abwegig zu sein. Stühlmeyer formuliert davon unbetroffen auch hier ihre Sachkenntnis auch nur als methodischer Ansatz verstanden weit unter sich lassenden einprägsamen Wendungen. Augustin hat ein vergleichbares „Überfliegen“ letztlich überflüssigen Wissens zu Anfang des 6. Buches von *De musica* ausdrücklich erwähnt — allerdings nur in Bezug auf den Glauben, nicht auf Wissen, weshalb ein Vergleich mit Stühlmeyers Vorgehen auch nur formalistisch möglich ist: Es bleibt somit keine andere Wahl, man kann Stühlmeyers Erklärungen nur Glauben schenken, ein Verifizieren ihrer Aussagen ist dem einfachen musikwissenschaftlichen Mediävisten strikt verwehrt, und zwar durch die historische Wirklichkeit, hier des Einsatzes der Liqueszenz als Zeichen. Nur, wie soll man derart vagen Formulierungen Glauben schenken können? Immerhin handelt es sich ja um einen *Meilenstein* der betreffenden Forschung, tatsächlich *Forschung*.

Wie angesprochen sollte man sich des Umstands immer bewußt sein, daß Hildegard ihre Lieder nicht selbst notiert haben kann, sondern daß dies die, triviale, Aufgabe ihrer Notatoren war — warum *triviale* Aufgabe? Dazu lese man Guidos Hinweise auf die Leistung von, nun nicht gerade Klein- und

lassen sich mit irgendwelchen Wörtern des Textes immer verbinden, und inhaltliche Verbindungen Kleinstkinder, für die Torkewitz die *Scolica Enchiriadis* von ihrem Verfasser gemeint zu sein scheint, immerhin aber von Kindern, die noch nicht einmal die Buchstabenschrift beherrschen; nach der Methode Guido können die aber schon Melodien vom Blatt lesen, womit ein ausgebildeter Musiker der Zeit natürlich Melodien niederschreiben konnte — wenn er nicht musikalisch illiterat war, und genau dies zu sein, beansprucht Hildegard ja vehement, schließlich wäre sonst das Wunder ja zu klein. Also mußte Hildegard einen Notator verwenden, einen soweit „in“ der *ars musica* geschulten Mitarbeiter, daß er Melodien nachschreiben konnte, was eben ausweislich Guidos Angaben, „kinderleicht“ war, wenn man die richtige Ausbildung besaß — gerade die aber hatte Hildegard ja nicht; und daß die so einfach zu erwerben sein sollte, da ist Guido vielleicht doch ein wenig zu optimistisch.

Aber es bleibt ja noch eine besondere Neume vielleicht ja auch mit irgendeiner *bedeutungsorientierten* Funktion, die selbst wieder liqueszentifiziert werden kann, also doppelte Bedeutungsorientierung besitzt? Auch hier vermißt man eine Belehrung durch Stühlmeyer, denn, wenn schon zu einer Neume, die eigentlich ja „nur“ Zusatzzeichen ist, d. h. „normale“ Neumen mit einer Zusatzbedeutung versehen könnte, so Tiefes gesagt wird, würde man eigentlich eine entsprechend sorgfältige Betrachtung aller Neumen in ihrem Kontext erwarten.

Da gibt es nämlich noch die *pressus/oriscus* Neumen, ganz normal im Sinne einer *clivis* auftretend, z. B. in Lied 2 auf *quae super nos cadit*, in Lied 5 im Vers auf ... *salve, quae Natum tuum*, oder auf ... *et Filio et Spiritui ...*, in Lied 6, auf *in muliere suffocavit*, oder, um wenigstens noch eine höhere Nummer zu erwähnen auf *O Euchari, valde beatus* in der Sequenz, Lied 75, *O Euchari, in laeta*. Diese Beispiele lassen die Vermutung als nicht unwahrscheinlich bewerten, daß die zahlreicher auftretenden liqueszenten *pressus* diminutiv gemeint sind, also als Notierung von *pressus + tieferem Ton* notiert in Bezug auf die silbische Situation der so vertonten Silbe.

Nun wird man also zweierlei tun müssen: Einmal nach der Bedeutung, der ja auch, wenn auch weniger häufig, allein begegnenden Neumen des *pressus* sozusagen an sich, und dann nach seiner liqueszenten Erscheinung. Machen wir einmal, da Stühlmeyers Arbeit uns auch hier im Stich läßt, einen ersten Ansatz zur entsprechenden Kanalarbeit: Wo findet man also liqueszente *pressus*. Und man wird das Erwartete finden: In Situationen wie *magna, adiutorium tuum, illa, ante, omnem, in laetitia, absconsa forma, montis* etc., nicht aber auf *fuisti* oder *O praesul* im gleichnamigen Lied 30, wo man dann aber wieder auf *O mons clausae mentis* die liqueszentifizierte Form findet — ganz, wie dies die silbische oder phonemische Situation von der tradierten Konvention her auch fordert. Hier läßt sich also kein Unterschied zu „normalen“ Liqueszenten erkennen.

Und was folgt daraus; nun einmal, daß man die Opposition zwischen normalen und *pressus* Liqueszenten betrachtet, die mit der zwischen *pressus* und anderen Neumen, auf gleicher Tonhöhe, bewertet und dann Schlüsse zieht. Auch das verlangt erhebliche statistische Arbeit — da ist natürlich frohes unbeschwertes Deuten viel interessanter und einfacher durchzuführen.

Man kann fragen, ob der *pressus* auf Akzente bezogen sein könnte, um feststellen zu müssen, daß dies nicht der Fall ist, die einfache Gleichsetzung von *pressus* mit besonderer Heraushebung des, wenigstens für deutsche Sprecher mit der Möglichkeit der Emphase verbundenen Akzents funktioniert also nicht. Man wird dann weiter fragen, ob denn der *pressus* vielleicht an tonal wichtigen Stellen steht, um feststellen zu müssen, daß man ihn etwa im 1. Lied auf *d* und *e* findet, also auf dem zweiten und dritten Ton über der *finalis*, in Lied 2 auf *G, a, h, c* in Bezug zur Tonika *E*. Also auch da scheint eine einfache Lösung nicht bereit zu stehen. Und, auch dies kann schon ohne vollständige Erfassung der Beispiele mit einigem Recht vermutet werden: Wer eine statistisch begründete, und damit dem Vorwurf



gen zwischen Wörtern zusammengehöriger Textabläufe zu finden, das dürfte ja wohl jedermann und natürlich auch jederfrau nicht gerade schwerfallen; irgendetwas läßt sich immer finden, und sei es die Verbindung nach Art der Etymologie *lucus a non lucendo*; auch erscheint die theologische Aussage der Texte jederzeit geeignet, entsprechende Deutungsphantasie entfalten zu lassen.

Sucht man a priori nach Semantik der bzw. in der mittelalterlichen Musik, speziell der Einstimmigkeit, so muß natürlich der Blick auf die Tradition der Tonarten fallen. Da gibt schon Cassiodor in dem bekannten Brief an den von Theoderich so bestialisch ermordeten Boethius ausreichend Hinweise an, daß hier etwas Entsprechendes gefunden werden kann. Dies wird natürlich im Moment der Identifikation der Oktavausschnitte bzw. Kirchentonarten mit den alten Namen besonders virulent, wenn man dann auch noch die Hinweise auf den Charakter der namengebenden Völker<sup>73</sup> entnehmen konnte (z. B., aber nicht spezifisch hinsichtlich der Natur des Charakters. in der Schrift von Boethius, ed. Friedlein, S. 180). Die wirklich mit den Problemen der Musik besaßten Autoren, wie Hucbald, oder der Verfasser der *Musica Enchiridis* lassen diese Rudimente antiker Ethoslehre sinnvoller Weise weitgehend unerwähnt, und arbeiten „dafür“ an der Rationalisierung des Begriffes *modus/tonus*, z. B. in der Entwicklung und Darstellung der Theorie der *fnales*; ersichtlich für den Fortschritt in der Musikgeschichte — und man darf wohl die Entdeckung der Möglichkeiten der Mehrstimmigkeit so qualifizieren — wirklich wesentlich, denn noch die von Palisca mit Recht als trostlos angesprochenen Versuche von Autoren der italienischen Renaissance, irgendwie die Tonartencharakteristiken zu „erneuern“, mußten scheitern, ja erweisen sich als hochgradiger Unsinn.

Aber natürlich, die bestehenden (literarischen) Rudimente, die schon hinsichtlich der Tonartverteilung im Choral beim besten Willen nicht zu realisieren sind, kann man dann ja vielleicht im mittelalterlichen Choral wiederzufinden versuchen, obwohl auch da die modernen Reimoffizien mit dem Prinzip einer numeralen Anordnung der Tonarten als übergeordnetes Formprinzip erhebliche Schwierigkeiten für entsprechende semantische Versuche machen dürften — aber, wer weiß, aus Texten läßt sich, auch über den Autor hinweg, alles Mögliche ableiten. Und so findet man denn auch, daß nach Willimann, ib., S. 31, Hildegard ganz klar die Tonarten ihrer Lieder nach der Tonartencharakteristik<sup>74</sup> — nach welcher der nicht gerade immer identischen

---

der Willkür entzogene Deutung hinsichtlich einer *bedeutungsorientierten* Anwendung dieser Neumen zeigen will, der muß über eine Phantasie verfügen, die eine so große Spannweite haben müßte, alle Beispiele z. B. als Betonung zu begründen, daß auch hier Verbindlichkeit nicht zu erwarten ist. Auch hier erweisen sich Stühlmeyers Behauptungen als dem einfachen musikwissenschaftlichen Mediävisten völlig unzugängliche, nicht aus dem ahnungsvollen Zustand der Subjektivität und der individuellen Deutungsphantasie des Hineindeutens zu hebende Vorstellungen: Wo man Stühlmeyers Deutungen ernstzunehmen versucht, begegnet man unüberwindbaren Hürden der Verifizierbarkeit. Die revolutionäre These von *bedeutungsorientierten* Neumenzeichen erweist sich also als Ergebnis eines an der historischen Wirklichkeit nicht interessierten Redetalents der Autorin.

<sup>73</sup>Die politisch korrekte Bezeichnung *Bevölkerung* paßt hier leider nicht ganz so gut.

<sup>74</sup>Auf die ingenüose Art, mit der Stühlmeyer diese Topik bei Johannes Cotto in Bezug auf die Lieder Hildegards ernstnimmt, ist noch unten einzugehen, .

diesbezüglichen Lehren verrät Willimann nicht — gewählt haben soll, denn die auf den *strepitus diaboli* antwortenden *Virtutes* singen ihre *querela*, *O plangens vox* ersichtlich zwar insgesamt im *E-modus*, aber *setzen*, wie Willimann bemerkt, wenigstens *ein* im *plagalen Dorisch ...*, also mit der *typischen Tonart der Klage*, was ja so ganz nicht zutreffen kann, wenn Johannes Cotto, ed. S. v. Waesbergehe, S. 118, 14, ausdrücklich bemerkt, daß das *hypolydium* einen *miserabilem sonum* habe (auf Beispiel wird noch unten eingegangen, s. dazu 4.2.5 auf Seite 1211)— vielleicht sollte man doch einmal die Ansicht des sonst sehr verdienstvollen H. Abert zur Wirklichkeit und widersprüchlichen Fülle der semantischen Tonartencharakteristiken überprüfen, ehe man seine betreffenden Ausführungen als aktuell kompositorisch wirksame Faktoren der kompositorischen Wirklichkeit mittelalterlicher Musik bewertet.

Ob außerdem wirklich derartige „Bimodalität“ im Sinne der Regeln — Anfang aus semantischen Gründen in einer anderen Tonart als der Rest der Melodie — der Zeit sein kann, müßte übrigens vor solchen Deutungen auch erst noch nachgewiesen werden; die Theoretiker jedenfalls ärgern sich, und ihre Leser, gerade bei tonartlich nicht so klaren Melodien doch in nicht geringem Umfang: Melodien sollen durchweg tonal einheitlich sein, Willimanns „semantisch“ begründete „Bitonalität“ jedenfalls hat in der Zeit keine literarische Begründung; natürlich, es könnte ja sein, daß die Komponisten ganz anderes und mehr, als sich die Theorie träumen ließ, gedacht haben (zu fragen bleibt nur, ob Willimanns „bitonale“ Deutung des Anfangs wirklich zutrifft, s. u.). Nur, war Hildegard wirklich so belesen in der Musiktheorie, speziell den Rudimenten und Umwandlungen der Tonartencharakteristik? Kann man das aus ihren eigenen Worten wirklich folgern? Wer hat eigentlich die Tonlage festgelegt, wenn sie Noten nicht schreiben konnte, mußte das doch wohl ein anderer tun, ein Notator; der hat dann die Tonart nach ihrer, von vornherein völlig unklaren — die mittelalterlichen Angaben sind nicht verbindlich, sondern individuell und z. T. widersprüchlich! — Semantik passend zum Text gewählt? (Achtung: Das sind sog. rhetorische Fragen). Vor allem aber wäre hier zu beachten, daß Hildegard mit der im angegebenen Lied beginnenden Wendung gerade nicht in irgendeiner typischen, d. h. in irgendeiner, einem Hörer klar die entsprechende tonale Auskunft gebenden Wendung singt! Diese Wendung widerspricht den Regeln so deutlich, daß ein Versuch einer tonalen Identifikation von vornherein ausgeschlossen ist: Wenn Hildegard tonal korrekt, d. h. signifikant die bestimmte 2. Tonart ausdrückend hätte komponieren wollen, dann hätte sie diese Wendung so nicht erfinden dürfen und können, wie ein Blick auf Gregorianische Beispiele nahelegt<sup>75</sup>. Gerade hier kann das Wort *rectitudo* also geradezu exemplarisch nicht angeführt werden, auch wenn dies Willimann so eindrucksvoll formuliert. Was Hildegard zu Anfang tut,

<sup>75</sup>Man könnte hier z. B. den Anfang des Int. *Cibavit* heranziehen — wenn Hildegard darauf wirklich Bezug nehmen könnte.

Betrachtet man den Anfang des Int. *Ego clamavi* (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 674 f.) müßte man mit Willimanns Deutungsansatz auch von einer tonal geradezu abwegigen Anfangsmelodik sprechen. Übrigens wäre auch hier zu beachten, daß Hildegard in ihren Kompositionen gerade nicht als sehr gute Kennerin der Gregorianik erweist, von deren syntaktischen Formprinzipien weiß sie so wenig wie von den gattungsmäßigen Eigenschaften; eine Bestätigung ihrer Aussage, keine musikalische Unterweisung erhalten zu haben, warum soll man ihr das nicht glauben — woher, es sei

ist ein auch im Choral nicht so seltenes Verfahren: Aussparen der *finalis*, mit der, s. u., ja der Abschnitt auch ganz korrekt endet.

Bei Johannes Cotto findet man die zweite Tonart charakterisiert durch *rauca gravitas*, was eine geradezu triviale Qualifikation in seinem Katalog ist (man sollte das Problem beachten, daß auch rationale mittelalterliche Autoren an topische Traditionen gebunden sein können, die als Autorität nicht notwendig reale Bezüge haben müssen). Ob das wirklich die *typische Tonart der Klage* sein soll, ist kaum so sicher, wie dies Willimann darstellt; ein Verzeichnis aller mittelalterlicher *planctus* nach Tonarten jedenfalls läßt seine Behauptung nicht verifizieren, wozu auch die Theorie wenig Grund gibt. Johannes Cotto gibt da einmal ein Merkmal an, das sich aus der tonräumlichen Lage der Melodie trivial ergibt, also einen gewissen scheinbaren Realitätsbezug besitzt: *Scheinbar* deshalb, weil Ambitus und Lage der 2. Tonart natürlich tief, also auch *rauca* sein können, rein formal, andererseits wohl niemand die Melodie des Int. *Veni et ostende* als besonders *rauca* erleben kann.

Sicher, wie Regino von Prüm besonders ausführlich formuliert, gibt es multimodale Melodien, die, wie die spätere Zeit belegt, aber besser auszumerzen waren. Man darf also, da die von Willimann herangezogene Melodie auch ihren ersten Abschnitt mehr als deutlich mit *E* schließt, nämlich sowohl den ersten Abschnitt als auch die „Hinzufügung“ *Ach, ach*; ein ersichtlich vor Ergriffenheit ins Deutsche fallender Ausruf der Tugenden, der nun ebenfalls dezidiert nicht Hypodorisch, sondern klar auf *E*, also im dritten Ton gestaltet ist<sup>76</sup>.

Angesichts der nun wirklich allgemeinen, und hier ja penibel eingehaltenen Regel, daß die *finalis*, auch in Binnenabschnitten, die Tonart angibt, kann man natürlich fragen, ob Hildegard wiederholt, sollte dann Hildegard Wissen von der rein theoretisch topischen Tradition der Tonartsemantik bekommen haben?

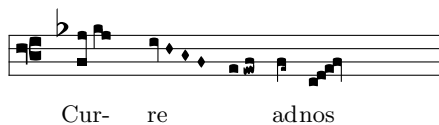
<sup>76</sup>Man kann hier auch den Ausruf *omnium elementorum* heranziehen, der in Lied 54, *O Ecclesia, oculi* eben diese *elementa* sagen läßt *Wach!*, was mit den Tönen *a acbG* vertont wird, kaum eine besonders „hypodorisierende“ Wendung, die auch fast gleich schon auf *quoniam contemptus mundi* auftritt, was nun wieder, wenn man im Sinne von Stülmeyer interpretieren wollte, die Folge hat, daß der Ausruf *Wach* ja eine Klage über den angreifenden *Diabolus* ist, der natürlich wieder mit der *Welt* zusammenhängt, die die *Innocentia puellaris* ja gerade verlassen will, was, in solcher Stülmeyerschen Denkweise Hildegard musikalisch *verklammert* habem müßte. Man wird sich dann natürlich fragen dürfen, warum dies um so viel Ecken geschehen muß, und wer warum den Weheruf der ja positiven *elementa* wirklich mit *mundus* verbinden bzw. eben *verklammern* sollte — oder man verzichtet auf derartige Sonderbarkeiten, um sich erst einmal um die Musik selbst zu kümmern: Denn, man findet die Floskel nochmals, ganz leicht variiert, und zwar direkt hintereinander, auf zwei Tonlagen, auf ... *sanguis ... agni ... effusus est. Hoc audiant omnes caeli ...*; was da wohl alles und warum *verklammert* sein könnte — typisch ist auch, daß die gleiche Wendung initial wie final erscheinen kann, nicht gerade ein Zeichen für Vertrautheit mit den Mitteln des Chorals (*b-molle* wird nur bei expliziter Setzung in der Quelle zitiert):



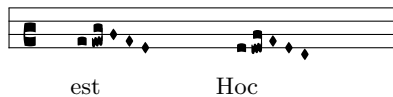
hier wirklich einen tonal verschiedenen Anfang gemeint haben könnte, und zwar in dem Sinne, daß sie bewußt eine bestimmte Tonart und nicht etwa eine bestimmte Wendung gewählt hat.

Mit der semantischen Eindeutigkeit hat man auch bei Hildegard so seine Probleme, wenn man im gleichen *Ordo virtutum* das ganz deutlich ebenfalls klagende Lied der *virtutes*, *Heu, heu, nos virtutes plangamus ...* betrachtet, das nun nicht mit der (nach Willimann) *typischen Tonart der Klage* einsetzt, ja wenn man bemerkt, daß die Aufforderung der *virtutes*, *Curre ad nos* so dezidiert, nicht im 2., sondern im 1. *modus* nicht nur *einsetzt*, sondern auch *schließt*, so wird man doch gewisse Probleme mit einer so einfachen Semantik wie der von Willimann haben dürfen, ja müssen, denn *Curre ad nos* tut sozusagen im weiteren Verlauf des Anfangs (und nicht nur da) mit dem Erreichen des Tons *A* einen Schritt in Richtung des 2. Tons bzw. plagalen I. Tons — was *O plangens vox* nun gerade nicht tut. Und daß *Curre ad nos* ein besonders *typischer Klagetext* sein sollte, das wird wohl niemand behaupten wollen. Man wird also lieber vor der konkreten Anwendung oder Behauptung derartiger semantischer Tonartendeutungen eine gewisse Skepsis wirksam sein lassen.

Das letztgenannte Lied, *Curre ad nos* weist als Anfangsformel eine so deutliche Reminiszenz an eine der auffälligsten Gregorianischen Initialformeln auf, daß hier die Angabe des Anfangs ausreichen dürfte, jedermann, die Gregorianische Herkunft dieser Wendung klar erkennen zu lassen:



Und daß hinsichtlich des zu Anfang von *O plangens vox* verwendeten Tonmaterials — nicht der Formel! — eine wesentlich andere skalische Struktur vorläge, wird man wohl nicht behaupten wollen; also scheint der Rekurs auf die Tonarten als semantisch von Hildegard systematisch Unterschiedenes oder entsprechend eingesetztes semantisches Ausdrucksmittel auch nicht gerade sinnvoll zu sein: Weder ist der Anfang von *O plangens vox* in irgendeiner Weise als *Dorisch plagal* anzusehen, noch erweist sich diese Tonart, wenn sie denn bei Hildegard (oder auch sonst



Die Variation zwischen *mundi* und *Wach! ...* macht klar, wie Hildegard auf die Anforderung nach „mehr Silben“ bei der Anwendung einer Floskel erfüllt, partielle Wiederholung einer Teilbewegung. Ein Versuch, hier tonartsemantisch zu deuten erweist sich als ebenso unbrauchbar wie der, aus solchen Floskelwiederholungen tiefe *Verklammerungen* ableiten zu wollen.

in mittelalterlichen Melodien) auftritt, mit Sicherheit mit der Semantik *Trauer* verbunden, wie man dies im Beispiel sehen kann, dessen semantisch tonale Deutung durch Willimann also unhaltbar ist — wenn man schon bewußte „Bitonalität“ in dieser Melodie postuliert, müßte man doch wohl den 1. Ton annehmen, dessen „threnodische“ Qualitäten aber nicht so leicht nachweisbar sein dürften<sup>77</sup>:

O plan-gens vox est haec ma-xi-mi  
do-lo-ris ach! ach!

Was implizit in der, auch Gregorianisch gesehen, vgl. etwa den Anfang vom All. *Laetus sum*, unzutreffenden tonartlichen Zuschreibung von Willimann an Problem enthalten sein könnte, ist die Seltenheit, daß Melodien von Hildegard sich tonal nicht theoretisch geradezu ideal verhalten, nämlich mit einem Ton beginnen, der nicht die *finalis* ist — die Beachtung der *finalis* auch an Teilschlüssen müßte jedem pedantischen Theoretiker größte Freude gegenüber der diesbezüglichen „Unordnung“ (die Aribo explizit feststellt) im Choral machen. Es kommt vor, daß eine Melodie mit *D* beginnt und mit *G* endet, oder mit *F* beginnt und mit *G* endet, auch ein Anfang mit *h* und Schluß mit *a* kommt vor (z. B. im *Ordo* in *Flos campi cadit*, das wegen des häufigen Wechsels zwischen *b* und *h* von Interesse ist); eine absolute Einheitlichkeit besteht also nicht, die betreffenden Fälle sind im gesamten Repertoire allerdings eindeutig in der Minderheit, so daß man bei solchen relativ seltenen „Verstößen“ wie in *O plangens* natürlich fragen mag, warum hier ein solcher Anfang vorliegt, natürlich nicht ohne vorherige Erörterung der methodischen Frage, ob es überhaupt sinnvoll sein kann, das als Problem zu sehen, denn es gibt eben ja, wenn auch seltener ausreichende Parallelen für solche „Verstöße“ gegen tonale Regelmäßigkeit des Anfangstons<sup>78</sup>. Der Verweis der Ausgabe auf ein vermutliches *b* ergibt sich

<sup>77</sup>Die Melodie geht nicht unter *D*, also müßte man, um Willimanns Deutung zu erhalten, auch noch eine Quarttransposition annehmen: *DEFGab* als eigentlich *AHCDEF*, also *a* nicht als melodischen Höhepunkt, sondern auch noch als *finalis* betrachten; nur, o Schreck, dann ist man ja gar nicht im „Hypodorischen“!; also muß man *G* als transponierte *finalis* ansetzen, was soll man eigentlich noch tun? — und wo sollte dann die „Modulation“ nach *E* einsetzen? Fragen über Fragen, die man lieber vermeiden sollte: Die Tonart ist klar durch die *finalis* *E*, die dauernd als Abschnittsschlußton auftritt, gekennzeichnet.

Man könnte, wenn man so etwas will, in dem Lied der *Anima*, *Ach! ach! fervens dulcedo* den 2. Ton erkennen wollen, denn die Melodie steigt nur bis *G* und fällt, wenigstens zweimal bis *A* — nur genau das tun auch die antwortenden *Virtutes*: *Noli timere*, wenn sie zwar höher, aber auch bis *A* gehen, zudem noch in paralleler Wendung (allerdings syntaktisch verschieden „verteilt“). Vielleicht sollte man vor der Aufstellung derartiger semantischer Deutungen statistisch vorgehen.

<sup>78</sup>Was übrigens auch auffällt, ist der Anfangston und natürlich auch die Sequenz, die *O plangens* mit

aus der Sequenzstruktur, auch wenn dies natürlich keine absolute Bestätigung darstellt (auch hier wären statistische Verifizierungen notwendig). Was auffällt, und weshalb das obige Zitat so lang geraten ist, ergibt sich daraus, daß das schon durch das Quilisma, wie auch immer in dieser Zeit ausgeführt zu denken, charakterisierte Motiv nicht nur zu Anfang im Quartabstand begegnet, sondern auch noch auf *ach*, und nun in tonal „korrekter“ Lage, nämlich auf *E*.

Dies führt zur Beobachtung, daß die Motivfolge zu Anfang, die Motivsequenz, bei identischen Intervallverhältnissen tonal skalisch „passender“ jeweils auf *E* bzw. *a* hätte gesungen werden können (wenn man solche Vorstellungen hegen wollte)<sup>79</sup>. Liegt bei dem Verstoß gegen die

---

*O plangens* und dann auch noch mit dem ersten *ach!* verbindet — was sollte man übrigens aus dieser Motivparallele semantisch machen?! Leider verrät auch Stühlmeyers Methode hier nicht, wie man eine solche *Verklammerung* semantisch, also theologisch deuten könnte.

<sup>79</sup>**Kann die typische Initialformel der 1. Tonart semantische Bezüge herstellen?** Dies kann man z. B. zu Anfang des Liedes 14, *O tu suavissima* sehen. Und daß der für die erste Tonart typische Anfang *Quint nach oben + Halbton nach oben*, Typ des Int. *Rorate coeli* auch im 3. Ton passend ist, kann man in Lied Nr. 2, sehen.

Auch hier leistet die Assoziationskunst von Stühlmeyer bemerkenswerte Erkenntnisse, wenn ausgerechnet die genannte typische Initialformel des 1. Tons, vgl. auch u. 4.2.1.1 auf Seite 1044 die bekanntlich ja nicht auf den Introitus beschränkt ist, benutzt wird, um wieder wirklich hochehrwürdige semantische Symboliken zu erfinden. Die von Stühlmeyer dankenswerter Weise — das beigegebene Facsimile ist von der Brauch- bzw. Lesbarkeit wie das der Dissertation von H. Möller (typische späte Form der Metzger Neumen, soviel ist immerhin erkennbar) — übertragene Melodie der Antiphon *Beatus Ludgerus*, ib., S. 199, beginnt mit der Wendung *CD Dac a GF ...* Dazu bemerkt Stühlmeyer doch tatsächlich: *Die Antiphon beginnt mit einer Wendung, die eine starke Reminiszenz an den Introitus Gaudeamus enthält, der für verschiedene Marienfeste, für das Fest der Märtyrerin Agtha, des hl. Benedikt und das Fest Allerheiligen vorgesehen ist. Da das Liudger-Offizium in der Benediktinerabtei Werden verortet war und der geehrte Heilige ... durch seinen Besuch in Montecassino und seine Klostergründung einen starken Bezug zum Benediktinertum hatte, ist diese musikalische Verkoppelung zu einem Introitus, der auch zu Ehren des hl. Benedikt gesungen wurde, kaum als zufällig anzusehen.*

Es fällt nicht leicht, das als auch noch wissenschaftlich bzw., das mag hier erleichternd wirken, musikwissenschaftlich gemeinte Aussage zu zitieren, die Assoziationsbildung ist aber typisch für die Vorgehensweise Stühlmeyers: Daß der Int. *Gaudeamus*, der u. a. *auch* für Benedikt verwendet wird, wegen einer *starken Reminiszenz* nur in dieser bestimmten Funktion auf die Ludger Antiphon zu beziehen ist, das hätte sich der Komponist wohl kaum denken können, denn wer hätte eigentlich wissen sollen, daß nicht der Bezug zu Allerheiligen oder zu sonst einer der liturgischen *Verortungen* des Introitus wichtiger ist? Darüber hinaus gewinnt die Assoziation schon fast groteske Züge: Ausgerechnet eine *starke Reminiszenz* zu einer sehr häufig gebrauchten Initialformeln des 1. Tons, dem auch die Melodie der von Stühlmeyer betrachteten Melodie zugehört (das wesentliche hohe *b* scheint aber zu fehlen, aber was scheren solche Kleinigkeiten einen *Meilenstein* der Forschung?), als Grundlage einer speziellen, semantisch symbolischen *musikalischen Verkoppelung* anzusehen, das ist eine wirkliche beachtenswerte Erkenntnisleistung einer neuen musikwissenschaftlichen Dissertation: Wer hätte von den präsumptiven Hörern und Hörerinnen eigentlich wissen sollen, welche der zahlreichen mit dieser Initialwendung beginnenden Gregorianischen Lieder denn nun mit der von Stühlmeyer zitierten mittelalterlichen Melodie *musikalisch verkoppelt* sein sollte? Das müßte man a priori wissen, um auf die Assoziation damit zu

genannte Regel vielleicht ein Fehler vor? Auszuschließen ist dies nicht, aber genausowenig zu beweisen.

Was jedoch bleibt, ist die Aufgabe, sich Gedanken darüber zu machen, wie die Lieder Hildegards zu ihrer Tonart gelangt sind. Für Willimann scheint dies einer Frage nicht wert zu

---

gelangen, daß Ludgerus auch einmal in Monte Cassino war, damit eine Beziehung zum Benediktinischen, nicht zum Franziskanischen oder sonstwelchem Mönchtum (Verf. sind die zeitlichen Relationen bewußt) herstellen, um dann die *musikalische Verkoppelung* zu einer, auch, mit Benedikt verbundenen Meßantiphon herstellen zu können. Man sieht, daß der Phantasie Stühlmeyers kaum Grenzen gesetzt sind, vielleicht ist hier der *freie Geist*, denn sie für ihre Arbeit reklamiert, doch ein wenig zu frei?

Daß man damit aber immer noch nicht die Grenzen dieser Phantasie erreicht hat, zeigen die folgenden Worte im, nach der Einführung so zu bewertendem *Meilenstein* Stühlmeyers, ib., S. 200: *Zugleich klingt in der Wendung DoReReLaDoLa der Introitus ... Rorate caeli an, der den Salvator herabrufte. Diese Reminiszenz wirft ein Licht auf die Missionstätigkeit Liudgers, durch die der Salvator den Menschen seiner Region begegnen konnte.* Welcher Missionar sofort mit Introitustexten und Introitusmelodien mit Erfolg die Heiden missioniert haben soll, wie dies, und warum dies geschehen sein soll, überläßt Stühlmeyer der nachschaffenden Phantasie — was für fiktionale Literatur ja angehen mag, für, jedenfalls so gemeinte, wissenschaftliche Literatur aber eine neue Ebene der Erbaulichkeit schafft. Nur, woher sollten die Adressaten derart tiefer theologischer Hinweise in der Musik eigentlich wissen, welche spezielle Anwendung der nun wirklich, wenn auch wohl Stühlmeyer und ihren Doktorvätern nicht ganz, geläufigen Formel eigentlich den Bezug darstellen sollte, warum ausgerechnet der Int. *Rorate*, der zudem noch, bei Semantikern beliebt, vom Ambitus her eine ganz besondere Individualität besitzt?

Die Geläufigkeit dieser Initialformel auf der einen und die besondere Individualität des Int. *Rorate caeli* auf der anderen Seite lassen die Deutungsphantasie von Stühlmeyer eben nur als reine, sogar strikt unzutreffende Phantasie erscheinen: Wenn die Verwendung einer geläufigen Formel tatsächlich als irgendwie inhaltlich hinweisendes Zitat gemeint sein sollte, müßten ja wohl gerade die spezifischen, individuellen Formmerkmale eines solchen, angeblichen, Bezugs herausgehoben werden — in Wirklichkeit beweist Stühlmeyer, daß sie das Formelwesen der liturgischen Musik nicht verstanden hat bzw. nicht kennt. Das aber hätten die „Korrektoren“ einer solchen als Dissertation angenommen und auch noch veröffentlichten Arbeit vielleicht doch bemerken müssen, wenn sie ihrer Pflicht gewissenhaft erfüllen wollten? Die Deutungsphantasie von Stühlmeyer erweist sich hier als inkompatibel mit trivialen Gegebenheiten schon der Gregorianik; man findet die Formel z. B. im Off. *Benedicam Domino*, mit einem Aufstieg, der deutlich dem des Int. *Rorate* gleicht — und in fünf der *Sextuplex*-Hss. genannt ist —, und, wie auch der Anfang des Int. *Rorate*, in beiden Fassungen parallel verläuft (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 467 ff., Anm. 245, wo auch ein Zitat des Initiums in beiden Fassungen zu finden ist; vgl. hier 4.2.3.2 auf Seite 1132) nach der *oral tradition* „Dogmatik“, die Sänger noch des 8. Jh. keine eindeutige Melodiegestalt singen, denken oder memoriter aufbewahren lassen kann, hat man hier also die beiden Enden einer stetigen, vielleicht differenzierbaren Verschiebung vor sich, nach anderer Vorstellung würde man wahrscheinlich zwei verschiedene, bewußt so komponierte Fassungen einer gleichen Vorgabe annehmen wollen, aber, eben nicht dürfen, den die Komponisten, nein, natürlich Angehörigen einer *chant community* — deutsch kann man das nicht sagen, so tief gedacht ist dieses Wort? — nur zufällig einmal so auf das Pergament gebracht haben, nicht als Vorschrift (was würde dazu Ekkehardt sagen?), nicht als Nachschrift (von was eigentlich), sondern als Irrtum der Musikgeschichte (notiert wird nach St. Gallen):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Ar' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes corresponding to the Latin text 'Be-ne-di-cam Do-mi-num/no' written below. The 'Ar' staff uses square notes on a four-line staff, while the 'Greg' staff uses square notes on a four-line staff with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes in both staves are connected by a vertical line on the left side.

Warum sollte nicht gerade dieser Anfang in Stühlmeyers Melodie zitathaft angesprochen sein? Da würde doch zum Benedictinerorden passen, daß der Anfang *Benedicam* heißt? Nein, Stühlmeyers „Argumentieren“ ist anders zu verstehen: Eine typische, in vielen Introitus (meist des 1. Tons) wie auch anderen Gattungen auftretenden Intonationsformel soll in einer von Stühlmeyer entdeckten mittelalterlichen Antiphon einen zitathaften Hinweis auf einen ganz bestimmten Introitus bedeuten, zu einem ganz bestimmten Introitus, der zudem durch besondere, individuelle Merkmale der Weiterführung dieser typischen Formel charakterisiert ist — und das von Stühlmeyer ausfindig gemachte „Gegenstück“ kennt nicht ein einziges Merkmal dieses bestimmten Introitus, soll aber speziell darauf verweisen. Hinzu kommt noch, daß die von Stühlmeyer als Zitathinweiser gefundene Melodie ein zentrales Merkmal sogar der typischen Initialformel nicht kennt, nämlich den Ton *b*, also die Folge *DCDaba* ..., wobei *DC* zu Anfang fakultativ ist, wie es der Formelverwendung entspricht. Und solche „Folgerungen“ werden in einer musikwissenschaftlichen Dissertation vorgestellt — und darauf zu verweisen, soll dann *Polemik* sein! L. Finschers Urteil hier nicht zu wiederholen und zwar „verstärkt“, fiele nicht leicht.

Warum übrigens sozusagen eingefleischte Gregorianiker immer die gerade unmitttelalterliche *Do, Re, Mi, ...* Silbenbezeichnung für die Töne der Leiter verwenden, ist Verf. ein bisher unverständliches, keineswegs „wissenschaftliches“ Mysterium geblieben: Wenn man damit schon eine Annäherung an das Mittelalter versuchen wollte, sollte man doch die alten Bezeichnungen wie *c faut* o. ä. verwenden; das ist zwar nicht Gregorianisch, auch nicht streng Guidonisch, wohl aber mittelalterlich, und zeigt deutlich, daß man auf die *syllabae* ohne jede Einschränkung verzichten kann, die Bezeichnung mit Tonbuchstaben also der des Mittelalters am nächsten kommt.

Man muß also zusammenfassen: Daß auch hier wieder die übliche Initialformel begegnet, s. u., 4.2.3.2 auf Seite 1132, die ja alle möglichen, natürlich immer geistlichen Texte vertonen kann, bleibt Stühlmeyer offenbar restlos verborgen (daß auch der 7. Ton in den Introitus typisch mit Quintsprung beginnen kann, sollte man auch nicht ganz übersehen, wenn es um reinen Quintsprung, ohne folgenden Halbton geht) — ; daß im Text der von ihr zitierten mittelalterlichen Antiphon nicht ein einziger Hinweis auf den *Salvator*, Weihnachten und dergleichen zu finden ist, interessiert Stühlmeyer nicht, irgendeine Verbindung läßt sich schon herstellen — und daß wohl jeder Heilige in seiner Tätigkeit eine Beziehung zum *Salvator* herstellen dürfte, scheint kaum bestreitbar; wie gesagt, vor allem übersieht Stühlmeyer den Umstand, daß gerade der Int. *Rorate* eine besondere Fortführung der Initialwendung besitzt, die, wenn die von ihr frei erfundene *Reminiscenz* wirkliche Geltung gehabt hätte, unbedingt Beachtung hätte finden müssen, nämlich der schnelle Anstieg; nur durch diesen läßt sich der Int. von anderen spezifisch unterscheiden; aber, was sollen derart phantasielose Einwendungen? So aber unterscheidet sich der *starke Bezug* nicht von jedem Bezug zu einer Gregorianischen Melodie, die diese Initialformel verwendet. Daß Stühlmeyer also nicht einmal auf den Gedanken gekommen ist, daß hier



sein, denn Hildegard soll seiner Formulierung nach *mit der Norm — oder besser mit dem all-*  
 eine Formel vorliegt, obwohl sie immerhin bemerkt hat, daß zwei Introitus identisch beginnen, das ist  
 schon ein beachtliches Beispiel der Methode in diesem Buch: *Starken Bezug* gibt es dann schon zu  
 allen Melodien, die diese Initialformel verwenden. Hätte Stühlmeyer aber alle Beispiele der Formel bei  
 Hildegard beachtet, wer weiß, was dann an *Verklammerungen* zu erwarten gewesen wäre. So bleibt  
 Stühlmeyers Deutung auch hier in der ihrem Vorgehen eigenen „Methode“ verharren; nachvollziehbar  
 oder rational erklärbar ist sie nicht.

Die Diskussion, was die Wendung *CD Dac a GF Ga ...* von der üblichen, Gregorianischen Formel *CD  
 Dab a ...* unterscheidet, wäre ja vielleicht auch einer kurzen Notiz wert gewesen — sonst könnte man ja  
 auf die Idee kommen, die Veränderung hätte tiefere symbolische Bedeutung, z. B. die, den musikalisch  
 so *starken Bezug* als eben doch nur *stark*, aber nicht identisch zu deuten; was könnte man hieraus nicht  
 theologisch alles folgern!

Man könnte andererseits auch daran denken, daß der sog. germanische Choraldialekt gerne Halbtöne  
 durch kl. Terzen ersetzt; allerdings findet sich an anderer Stelle der Melodie der normale Halbton *ab*,  
 auch *ha* tritt auf, so daß die Tonalität nicht über die des Gregorianischen Modells hinausgeht.

Auch die weitere, hübsche Nacherzählung des Melodieverlaufs mit semantischen Deutungen enthält so  
 bemerkenswerte Erkenntnisse, daß hier nur auf einige verwiesen werden soll; eine Liqueszenz z. B.,  
 die man, und hier kann man der Übertragung Stühlmeyers leider keinen Dank wissen, da sie auf eine  
 Kennzeichnung der Neumen verzichtet, ist verantwortlich für die Aussprache zwischen den auf die mit  
 dieser Liqueszenz versehenen Silbe folgenden zwei Silben — eine wirklich absolut neue Erkenntnis  
 über den Sinn einer Liqueszenz; ein Zeichen mit Fernwirkung! Es geht darum, daß, wie man ihrer  
 Erzählung entnehmen muß, die Wendung *Ludgerus ortus* mit den Tönen *GF Ga a a G* zu Anfang,  
 also *GF* als *cephalicus* notiert. Dazu darf man lesen, ib., S. 200: *Innerhalb dieses ersten Teils ergibt  
 sich eine melodische Distinktion zwischen Ludgerus und ortus, da die Melodie durch das Ausschwingen  
 auf La über Ludgerus zu einem Innehalten auffordert.* Jeder andere Leser oder Hörer dieser Melodie  
 würde an dieser Stelle nach dem Initium mit der Tonfolge *a GF Ga a a G ...* natürlich schließen,  
 daß hier eine zusammenhängende Rezitation vorliegt, die Konstituierung eben der *tuba*; Stühlmeyer  
 aber findet, was doch etwas ganz Anderes ist, eine *Distinktion*, ausgerechnet zwischen zwei auf der  
 Rezitation gesungenen Silben. Damit aber nicht genug, erkennt sie weitere Besonderheiten: *dies wird  
 noch durch die sprachliche Situation der Worte Ludgerus und ortus unterstützt, die bei Ludgerus nach  
 dem Cephalicus über den zuamentreffenden Konsonanten Ludgerus ein sorgfältiges Absprechen (sic!)  
 erfordert, um ein Verschwimmen (sic!) zwischen dem abschließenden s und der komplexen sprachlichen  
 Situation bei ortus zu vermeiden, die umso leichter entstehen könnte, als beide Silben auf dem Tenor  
 La zu singen sind.*

Wenn man nur erklärt bekommen würde, warum die *sprachliche Situation* auf *ortus* komplex sein sollte  
 oder könnte, warum ausgerechnet eine Liqueszenz auf einer Silbe vor dieser *komplexen sprachlichen  
 Situation* davor bewahren sollte, das *s* an das vokalisches anlautende *o* hineinzuziehen, also warum eine  
 Liqueszenz plötzlich vorwegnehmende Funktion haben sollte, und warum eigentlich Rezitation auf  
 gleicher Tonhöhe ein solches *Verschwimmen* — übrigens: Dafür gibt es Fachtermini — auslösen sollte,  
 ja wer, außer Stühlmeyer, auf eine so seltsame Bedeutung einer Liqueszenz hätte geraten können.  
 Schließlich macht die Melodie klar, daß hier gerade keine *distinctio* gemeint sein kann, denn zur Kenn-  
 zeichnung eines solchen Geschehens hätten dem Komponisten ganz andere Möglichkeiten zur Verfügung  
 gestanden, z. B. Wendungen, wie sie für Halbkadenzen im Choral zur Verfügung stehen.

Man kann sicher bei der Ausführung, wie im Int. *Lex Domini irreprebensibilis, convertens animas* eine

*gemeinen Usus* der Semantik der Tonarten vertraut gewesen sein. Daß eine solche *Vertrautheit* kleine *mora* setzen, wie im Gradualbuch angezeigt, sollte aber nicht übersehen, daß die in Metz wie St. Gallen hier begegnenden *longae* eine solche Interpretation nicht stützen, denn sie begegnen auch auf den folgenden Rezitationstönen und auch auf *testimonium Dei*. Auch hier erweist sich Stühlmeyers Deutung als so wenig mit der melodischen Wirklichkeit und der Natur ihrer Aufzeichnung durch Neumen verbunden, daß man wohl auf die weitere Beachtung dieser Art von Deutungen verzichten kann — um allerdings über derartige Beiträge doch etwas Erstaunen äußern zu müssen (selbst wenn M. Haas solche Bemerkungen als *Polemik* nicht ertragen zu können behauptet, vgl. 1.2.2 auf Seite 99; der Sachverhalt ist doch wohl ungeheuerlich genug; andererseits, es geht ja nur um Musikwissenschaft). Die völlig neue Deutung der Liqueszenz als nicht auf die so „vertonte“ Silbe bezogen, sondern auf die Relation zwischen den beiden nachfolgenden, durch Stühlmeyer ist ebenso bemerkenswert wie die Vorstellung, daß eine Liqueszenz in dieser Weise auch noch für silbische Trennung sorgen könnte; da handelt es sich wirklich um eine revolutionäre Erkenntnis oder um ein Assoziieren, für das eine rationale Rekonstruktion ebenfalls nicht mehr möglich scheint. Bemerkenswert für den Umgang der Zeit mit der Liqueszenz ist allerdings, daß hier nicht *liquida cum muta*, sondern *muta cum liquida* liqueszentifiziert wird; an anderer Stelle, auf *digna* setzt der Notator das Zeichen der Konvention entsprechend. Ob man diese Merkwürdigkeit des Einsatzes erklären kann? Wahrscheinlich durch Hinweis auf die Metrik, wo bekanntlich die Folge *muta cum liquida*, und nicht die umgekehrte, keine lange Silbe machen muß; wenn der Notator hier eine „Symmetrisierung“ der Anwendung von Liqueszenten durchführt, beweist er zwar keine gute Kenntnis der neumatischen Konvention mehr, wohl aber der Metrik. Immerhin: Stühlmeyer entgehen nicht alle Zäsuren, wenn sie auch meist recht eigenwillig beschrieben werden, so wird die Kadenz auf der *tuba* zu einem *Ausschwingen der Melodie zum Tenor La hin in einer Porrectusbewegung*, was die Wendung *a G a C ha cc GFG a — Da ...* und anschließende Initialformel von der Tonika aus umschreiben soll. Und man darf dankbar die Einschätzung entgegennehmen, daß *die Komposition in ihrer melodischen Entwicklung sehr ausgewogen sei*, ja, daß, wie *in den Kompositionen Hildegards ein wichtiger Akzent auf der Hervorhebung von Tenor und Finalis* läge, wirklich, auf der *Hervorhebung* liegt ein *wichtiger Akzent*; fragen könnte man natürlich, ob vielleicht umgekehrt, *finalis* und *affinalis* wie im Choral wichtige Strukturöne sind, die, z. B. die Aufgabe habe, die Schlüsse von Kadenzen zu bilden. Aber das sind sicher nebensätzliche Gesichtspunkte, die die weiteren Schilderungen von Melodien durch Stühlmeyer für Verf. nicht gerade zu einer für das Wissen um mittelalterliche Melodiebildung erkenntnisfördernden Lektüre werden lassen; in anderer Hinsicht, nämlich dem, was L. Finscher als charakteristisch bemerkt, sind sie das schon, nur fehlt hier das allgemeine Interesse, will man nicht eine Typologie heutiger musikwissenschaftlicher Mediävistik aufstellen. Von Interesse ist in dieser Hinsicht auch Stühlmeyers Deutung einer mittelalterlichen Antiphon (ib., S. 260), die dem einfacheren Gregorianischen Stil — kein Melisma länger als drei Töne — nahekommt, sich andererseits von diesem Stil dadurch unterscheidet, daß Rezitation nur auf der Tonika auftritt. Die Melodie des, wie Stühlmeyer natürlich unbemerkt läßt, rhythmischen Liedchens von vier Zeilen, gereimt  $\alpha, \beta, \alpha, \beta$ , weist mit *C/D – E – c* auch einen sehr geringen Ambitus auf. Mit dem Schritt zur Sext über der Tonika wäre die Melodie den Theoretikern der Zeit zufolge trotz des einmaligen Auftretens von *C* dem 3. Ton, bzw. 2. authentischen zuzuordnen; Gregorianisch gesehen würde man allerdings eher auf den 4. Ton kommen. Was gegenüber der Gregorianischen Konvention auffällt, ist, wie gesagt, das Fehlen eines klaren Rezitativtons, denn der übliche Ton, *c* wird nur einmal, als Höhepunkt erreicht, sonst wird man kaum entscheiden können, ob der Ton *G* oder *a* strukturell dem „klassischen“ *tuba* Ton parallelisierbar sind.

nicht anzunehmen ist, ergibt sich schon daraus, daß es keinen klaren *allgemeinen Usus* der Hinzu kommt noch, daß diese Liedmelodie den ersten Binnenabschnitt (von vier Abschnitten) auf *C* schließt, den dritten auf *G*, den zweiten und den Schluß wie zu erwarten mit *E*. Der Erfinder der Melodie hat sich also auch bei den Kadenztönen nicht nach Gregorianischem Stilempfinden gerichtet. Dieses Fehlen — eben des Fehlens einer klaren rezitativischen Stelle wegen — klarer Strukturöne läßt auch einen Vergleich mit den Antiphonen der 4. Tonart nicht zu, wo, wie man z. B. an der Ant. *Propheta magnus*, sehen kann, die Quart der, dann aber klar erkennbare Rezitationston ist (diese Antiphon ist wegen „falscher“ Chromatik transponiert).

Wenn also diesem vom Ambitus her wenig ambitösen Liedchen eine Differenz des 4. Tons zugeordnet wird, wie sie fast gleich im Römischen Antiphonale auftritt, *a G a ha GF E*, nämlich *a G a ac GF E*, wird man einmal vielleicht Germanischen Choraldialekt vermuten können, zum andern aber eine mit der Antiphon hervorragend zusammenpassende Wendung konstatieren müssen, denn damit wird der Ton *a* als gemeinter Strukturton virulent, und der geringe Ambitus, den Gregorianische Antiphonen zum Ärger der Theoretiker ja auch aufweisen können, wird damit adäquat „ergänzt“.

Wieviel aufregender ist aber nun die Deutung von Stühlmeyer: *In dieser Antiphon finden wir wieder das eigenartige Phänomen zweier divergierender Tenores vor, die dafür sprechen, dass wir es mit einem Komponisten bzw. (denn hier kommt es auf das konkrete Geschlecht ja essentiell an) Komponistin und einem Redaktor (da kommt es offenbar nicht mehr auf das Geschlecht an) zu tun haben, der die Psalmkadenz angefügt hat. Der in der Antiphon verwendete Tenor Sol entspricht der alten Teilung der Tenores zwischen den authentischen und plagalen Modi. In diesem System wurden für den authentischen Deuterus der Tenor Si und für den plagalen Deuterus der Tenor Sol verwendet. Im späteren Entwicklungsstadium der Modi veränderten sich die Tenores in Si für den authentischen und La für den plagalen Deuterus. Dass hier beide Tenorvarianten nebeneinander verwendet werden, zeugt für eine im 12. Jh. noch unentschiedene Praxis. ...* Man staunt, was Stühlmeyer hier nicht alles ohne Quellenkenntnisse weiß, wie alt die *alte Teilung der Tenores zwischen den authentischen und plagalen Modi* war, die es später offenbar nicht mehr gab, wüßte man z. B. gerne, welche Theoretiker legen eine derartige *Teilung* und wann fest? Für Stühlmeyer sind alle diese Frage a priori entschieden (oder nicht wahrgenommen). Daß der *tenor* des 3. Tons *c*, des 4. eben *a* ist, scheint Stühlmeyer entgangen zu sein, wie auch andere Erscheinungen der von ihr so hübsch wie unzutreffend referierten *Entwicklungsstadien* der Tonarten, denn schaut man einmal in die *Commemoratio brevis* in Schmidts großartiger Ausgabe auf S. 160 nach, da findet man die Rezitation des *tonus quartuus subiugalis tertii* auf *a*; also muß Stühlmeyers *alte Teilung* noch um einiges älter sein als die Abfassung der *Commemoratio*! Daß diese den Rezitationston des 3. Tons, des *auctoralis secundi* mit *h* und nicht mit dem gebräuchlichen *c* angibt, hat mit einer *Teilung der Tenores* erkennbar nichts zu tun; was kann Stühlmeyer also meinen, zumal die von ihr zitierte Antiphon weder auf *h* noch auf *c* noch auf *a*, noch auf *G* rezitiert, wohl aber den Umfang *D – a* hat, der nur an einer Stelle bis *h c* nach oben überschritten und ebenso ein einziges Mal bis *C* nach unten unterschritten wird; es ist beim besten Willen nicht zu erkennen, wie man diese Melodie anders als in den vierten Ton klassifizieren können sollte. Die Melodie selbst erscheint eher hymnodisch als antiphonal im Sinne Gregorianischen Stildenkens, schließlich handelt es sich ja auch um einen gereimten Vierzeiler, für Stühlmeyer ohne Interesse, obwohl ja die Gesamtform davon abhängt; hier ist wohl wieder der von Stühlmeyer sich vindizierte *freie Geist* am Werke (oder treibt sein Unwesen)?

Und daß man im 12. Jh., lange nach Guido!, noch *unentschieden* hinsichtlich der Wahl der *tubae* ist, erscheint schon als wirklich auffällige Erkenntnis; ja vielleicht als noch auffälliger als die Fähigkeit Stühl-

Semantik von Tonarten gibt, auch nicht bei Hildegard, er werde denn statistisch nachgewiesen; darauf allerdings verzichtet auch Willimann und folgt damit der wissenschaftlich nicht gerade adäquaten Methode der Deutung von bzw. aus Einzelbeobachtungen, die ihrer Vereinzeltheit leider nicht gegen Zufälligkeit gefeit sind (Willimann zeigt an anderer Stelle, s. u., allerdings, daß er in dieser Hinsicht nicht an das Reflexionsniveau der Art von Stühlmeyer gebunden ist).

Angesichts der klaren Aussage Hildegards, daß sie *neuma* und Musiktheorie, von der es viele Bücher gibt — und dieser Zusatz ist doch nicht belanglos —, nicht beherrscht hat, ist mit Sicherheit zu folgern, daß Hildegard zu einer tonartlichen Bestimmung im Sinne der Theorie nicht in der Lage gewesen sein kann. Was könnte nun eine *tonartliche Bestimmung im Sinne der Theorie* sein? Ganz einfach: Das, was Guido von seinen Schülern verlangt. Sie müssen, im Endeffekt auch ohne Anwendung eines Monochords oder eines Lehrers, in der Lage sein, eine Melodie in ihrer intervallischen Struktur zu erkennen, um dann die *finalis* festlegen zu können, denn das ist ja die Grundlage tonartlicher Bestimmung (daß die betreffenden Schüler erst die Semantik der jeweiligen Melodie erfassen sollten, sagt Guido nicht, ein Mangel seines Denkens, oder eher ein Mangel dessen moderner Deuter?). Kann Hildegard dazu in der Lage gewesen sein? Nein, denn wenn sie die zu ihrer Zeit trivialerweise diastematische Neumenschrift ausdrücklich nicht beherrscht hat, ist eine solche Fähigkeit auszuschließen.

Damit aber wird die tonartliche Bestimmung ihrer Lieder zu einer Parallele der grammatischen Korrektur ihrer Texte, ja in noch weiter gehendem Maße eine Aufgabe dessen, dem sie ihre Lieder zur Notation oder zur Weitergabe vorgetragen haben muß. Der — womit natürlich keineswegs ausgeschlossen ist, daß es auch Frauen gab, die Noten gelernt hatten<sup>80</sup> — Notator also mußte sich über die zu wählenden Tonart, d. h. die Bestimmung der *finalis* meyers, in dieser Melodie einen klaren *tenor* festzulegen, denn, wie nochmals zu sagen, eine Rezitation auf höheren Tönen findet nicht statt. Die Erfindung nun gleich von zwei Autoren des ganzen Gebildes ist wieder eine der bemerkenswerten Folgerungen Stühlmeyers, für die weder die Melodie selbst noch die Differenz irgendeinen Hinweis gibt; zumal die Hinzufügung eines Redaktors, der ausgerechnet die *Psalmkadenz* angefügt haben soll, die Frage aufgibt: Soll man sich die vorangehende Komposition nicht von vornherein als Antiphon denken, an eine erst sekundäre Umwidmung eines sonst nicht liturgischen Liedchens in eine Antiphon? Denn diese sind ohne *Psalmkadenz* nicht denkbar. Es gibt kaum ein Beispiel in Stühlmeyers Buch, in dem nicht diese Art des „Argumentierens“ zum Ereignis wird.

<sup>80</sup>Wie man jüngst aus berufenem, weil feministischem, und dazu noch professoriertem Munde lesen durfte, daß die Wahrscheinlichkeit der Abfassung des Nibelungenliedes durch eine Frau ja besonders groß sein muß, weil in ihr der Frau dramaturgisch eine solche Bedeutung zukommt, was ein Mann in solcher Einfühlsamkeit ja nun nie zu schreiben vermocht haben kann — um sich dann leise zu fragen, was für eine blutrünstige Frau dies gewesen sein muß, die den „Endkampf“ der Nibelungen an Etzels Hof so eingehend beschrieben hat, Blut trinken läßt und andere das Wort *Blutbad* so anschaulich nahebringende Dinge schildert; daß dies ausgerechnet eine Äbtissin wie vorgeschlagen, gewesen sein sollte, ist schon angesichts dessen, was Hrotsvita literarisch gewollt hat, weniger wahrscheinlich; näher scheint da doch schon die Vermutung einer literarisch gewordenen Walküre oder Schwertjungfrau, die auf ihre alten Tage zwar noch nicht sehr christlich, wohl aber eben literarisch geworden sein könnte. Es scheint halt doch nicht ganz so leicht zu sein, die Frage nach der Geschlechtlichkeit eines unbekanntem Verfassers von Literatur im Mittelalter klar beantworten zu können; die Schilderung oder Auffassung

natürlich Gedanken machen, er war dafür verantwortlich<sup>81</sup>.

Dies aber wieder läßt die Frage danach stellen, ob und inwieweit Hildegard überhaupt ein Tonartgefühl im Sinne der Theorie gehabt haben kann — wie sich das feststellen lassen könnte? Nur durch Vergleich mit dem Choral, denn nur der konnte hier über die rein rationale, strukturelle Tonartbestimmung durch Formeln Hinweise geben. Und da ist nun das wirkliche auffällige Phänomen das, daß Hildegard wie oben gezeigt, zwar gelegentlich eine Formel des Chorals verwendet, dies aber so selten tut, daß ein gestaltmäßig, durch Formeln bestimmtes Tonartgefühl in ihren Liedmelodien nicht auszumachen ist. Dies wäre nur durch Ausrichtung an den ja nicht ganz seltenen tonartlich klar oder wenigstens einigermaßen — *wandernde Formeln* — bestimmten Formeln zu erreichen.

Damit müßte man für ein klares tonartliches Wissen bei Hildegard<sup>82</sup> ein recht abstraktes Gefühl für Tonarten, also die intervallische Charakteristik für die Melodien voraussetzen. Nur hat Hildegard nach ihrer ausdrücklichen Aussage die musiktheoretischen Voraussetzungen für solches Wissen nicht besessen! Und die Existenz eines rein gefühlsmäßigen, intuitiven „Wissens“ um die rational intervallische Charakteristik der Tonarten kann bei Hildegard auch nicht einfach vorausgesetzt werden. Vorausgesetzt werden kann, daß sie Melodien erfunden hat; daß sie damit gleichzeitig auch zu deren tonaler Bestimmung fähig gewesen sein soll, stellt also keineswegs eine triviale Annahme dar, selbst wenn sie, was angenommen werden darf, klar die Formeln der Meßpsalmodie und vielleicht auch ein intuitives Wissen um höchstens einige wenige z. B. der Initialformeln zugehöriger Antiphonen gehabt haben könnte — soll sie dann gewußt haben, welche Tonart das jeweils ist? Ein rationales Wissen braucht dies keineswegs gewesen zu sein. Das sollte man bedenken, ehe man sofort mit Kategorien der Tonartenlehre, *Modologie*, wie Stühlmeyer so unschön sagt, an die Melodien herangeht — daß sie tonal festgelegt sind, ist klar, wenn sie notiert wurden, gab es da keine andere Möglichkeit. Warum sollte man also die jeweilige Festlegung nicht als eine Parallele zur Hilfe bei der Grammatik ansehen dürfen?

---

des Weibes im Waltharilied scheint dagegen doch ein klarer Hinweis auf unweibliche Verfasserschaft: Darin, daß ja nur die männlichen Personen mit Fuß- und Beinamputation, Augen- und Zahnverlust ausgezeichnet sind, was dem weiblichen Personal nur das Verbinden überläßt, liegt ein eindeutiges Zeichen patriarchalischer Unterdrückung der Frau verborgen — warum? Nun, weil hier deutlich wird, daß Männer die Frau lieber unbeschädigt, ungeachtet der eigenen, allerdings nur erworbenen Defizite, haben wollen.

Daß andererseits das Kudrun Lied mit soviel Weiblichkeit von einem Manne kaum gedichtet worden sein kann? Auch Literatur kann man offenbar ohne direkte Anwendung der Geschlechtsunterschiede verfassen; eine beklemmende Erkenntnis? Vielleicht doch nicht, wenn man an den vergangenen Unsinn einer *Deutschen Physik* denkt.

<sup>81</sup>In der Nichtnennung des Namens dieser Person, da könnte man tatsächlich eine Auswirkung des *Bescheidenheitstopos* auch gegenüber der Autorin sehen, denn es ist kaum zu ergründen, wieviel an der Gestalt der Melodien, in der sie erscheinen, nicht auf die Tätigkeit des Notators und Redaktors zurückgeführt werden kann oder muß.

<sup>82</sup>Und daß jede annähernd diatonische Melodie der Zeit tonartlich irgendwie festzulegen war, ergibt sich daraus, daß es nicht mehr als sieben verschiedene Oktavgattungen gibt.

Diese Notwendigkeit einer nicht zu einfachen Methode ist auch zu beachten, ehe man tiefst-sinnige, von Stühlmeyer natürlich kritiklos übernommene und nicht überprüfte Symboliken der von Hildegard, die ja, wie Willimann sehr klar darlegt, nicht von vornherein eine vollständig systematisierte Sammlung gesammelter und geordneter Werke geplant und dann „durch“komponiert oder abkomponiert hat.

Macht man sich also klar, daß der-, oder natürlich, wenn auch weniger wahrscheinlich auch die-,jenige, der bzw. die Hildegards Lieder in kommunikable, d. h. rationale, diastematisch notierbare Form brachte, und das war für diese Zeit die Niederschrift<sup>83</sup>, die wesentliche Aufgabe einer skalischen Rationalisierung der Melodien hatte, so stellt sich die Frage nach den jeweils gewählten *finales* als Lösung der sozusagen Guidonischen Grundaufgabe, die man in seinem *Micrologus* nachlesen kann.

Zu den in Hildegards Melodien auftretenden *finales* zitiert Stühlmeyer K. Schlager, der zur Frage, warum Hildegard Kompositionen auf A und C basieren läßt, tatsächlich darauf verweist, daß Hildegard einmal von *quinque toni iusticie* spricht, ohne allerdings zu klären, was diese *toni* eigentlich, auch im Bewußtsein von Hildegard mit den *modi/toni* zu tun haben könnten, die man in der Musik findet, denn, nur fünf *finales* gibt es bei Hildegard ja nun nicht. Stühlmeyer akzeptiert und propagiert auch diese angebliche Allegorie als für sie offenbar gültige Aussage, ib., S. 77; zu Kritik oder auch nur Skepsis sieht sie offensichtlich keinen Grund oder Anlaß; Symbolik, Allegorie und Assoziation erscheint als ausreichende Begründung ihrer sofortigen Akzeptanz bei „Interpretationen“.

Daß ein solcher Grund zur Kritik aber sehr wohl besteht, ergibt sich einmal daraus, daß, auch angesichts der statistisch ungleichen Verteilung von *finales*, wohl niemand der Hörer eines Liedes auch nur auf die Idee kommen konnte, daß die — angebliche bzw. scheinbare — Anzahl der *finales* aller Melodien Hildegards fünf betragen sollte. Hildegard hat an keiner Stelle etwas komponiert, was der Tonartenordnung von neueren Reimoffizien gleichkäme — der *Ordo virtutum* jedenfalls hat keine erkennbare Systematik in der Abfolge von *finales*. Wer sollte also überhaupt eine solche scheinbare Allegorie wie auch immer, ob die Melodien lesend oder vereinzelt hörend, begreifen können, wenn er nicht das gesamte Korpus zur Kenntnis genommen hat — und völlig kryptische Allegorien, die von niemanden je begriffen werden konnten, sind ja auch für das Mittelalter nicht gerade sehr häufig anzutreffen, charakteristisch aber für das Denken der neuesten Deutungsmethode.

Zum ändern aber könnte man ja auch beachten, daß G. Jacobsthals betreffendes Buch seit mehr als hundert Jahren auf gewisse Probleme der diatonischen Rationalisierung von Melodien, d. h. ihrer adäquaten und ausreichenden Projektion auf die Skala, die „das“ Mittelalter aus der antiken Vorgabe abgeleitet hatte, hingewiesen hat. Man denke sich einmal das Problem, das sich ergibt, wenn man über dem als *finalis* einer Melodie erkannten oder gefühlten, d. h. zunächst intuitiv angenommenen Ton, z. B. am Schluß, sowohl einen Halb- als auch einen Ganzton hörend

---

<sup>83</sup>Wogegen der hl. Dunstan die Melodien so lange vorsang, bis sie im Gedächtnis der professionellen Sänger waren.

entdeckt. Was würde man da wohl tun — eine Allegorie finden? Man kann sich der Struktur der Leiter bewußt sein, und feststellen, daß es nur eine Stelle in der Skala gibt, wo es die Alternative eines Halb- und Ganztons über ein und demselben Ton gibt. Ja, richtig, das ist der Ton *a*, denn über diesem unterscheiden sich die beiden Tetrachorde. Also wird der Betreffende Notator in einem solchen Fall den Ton *a* als *finalis* wählen — es bleibt ihm gar keine andere Wahl.

Und „umgekehrt“, wenn er nun eine Melodie vorgesungen bekommt, die unter der *finalis* alternativ einen Halb- oder einen Ganzton hat? Wählt er als *finalis* den Ton *G*, dann muß er den Ton *Fis* annehmen, das geht aber nicht, wählt er als *finalis* den Ton *F*, ja dann müßte er den Ton *Es* annehmen, auch das geht nicht. Also, es bleibt nichts anderes als die Wahl einer *finalis C* — oder, es gäbe eine solche Möglichkeit, er emendiert die Melodie entsprechend.

Wenn dies ersichtlich nicht geschehen ist, dann ist klar, daß der Notator Hildegards Melodien als gegeben ansieht, nicht als etwas, was man in dieser, ausweislich der Musiktheorie eigentlich naheliegenden Weise emendieren könnte oder dürfte. Für ihn lag also in der Vorgabe, die Hildegard ihm vorsang — anders kann man sich den Vorgang der „Fixierung“ nicht vorstellen — eine Autorität, eine nicht einfach nach den Regeln zu emendierende Melodie! Hildegard hat also ein, klar nicht Gregorianisches, Melodiegefühl gehabt, das entsprechende Strukturen besaß, die der Notator getreulich in der ihm überhaupt möglichen Weise skalisch rationalisiert hat, soweit dies überhaupt möglich war, darüber hinaus waren Emendationen bzw. ein entsprechend diatonisches Verstehen der vorgetragenen Melodien unausweislich; potentielle Veränderungen am Gehörten, die jedoch keine Spur hinterlassen konnten (weil es auch im diatonischen System erweitert durch *b/h* eben keine anderen Töne geben kann; das erfährt man schon von Jacobsthal).

Man mag diese Erklärung, nicht durch phantasievolle Allegorie, sondern rationale Beachtung der skalischen Möglichkeiten der Zeit, deren Denken durch Hildegard geradezu unerklärlich wäre, als enttäuschend ansehen, sie zeigt aber recht klar, daß Hildegard selbst zu den *modi* kaum etwas zu sagen oder denken hatte, sondern ihre Melodien vortrug, zum andern, daß diese in wesentlichen Merkmalen als autoritativ verstanden wurden; und daß ein musikalisch in der Notenschrift gut ausgebildeter Zeitgenosse in der Lage war, die modern formuliert, Aufgabe des Musikdiktats bzw. der Gehörübung in der Einstimmigkeit auszuführen, das ergibt sich aus Guidos klaren Hinweisen und dem Siegeszug der Linienschrift. Mit ihrer kritiklosen Übernahme der „allegorischen“ Deutung erweist Stühlmeyer also nicht gerade ihre besondere Kompetenz als *Modologin*<sup>84</sup>.

<sup>84</sup>Dies gilt in besonderer Weise für ihren *Exkurs: Modus*, ib.S. 80, der in seiner Aussagelosigkeit und Trivialität in einer *musikologischen Studie* unverständlich ist.

Bemerkenswert ist auch die gute Kenntnis der mittelalterlichen Musiktheorie in Hinblick auf das Wort *modal*, ib., S. 81: *Als modal werden in der ma. Musiktheorie melodische Formeln bezeichnet, die durch ihre Intervallstruktur diejenige des zugrundeliegenden Modus wiedergaben ... wie ... im 1. Modus dedcddc und ddedd*. Den 1. Ton durch Formeln wie *dedcddc* oder gar *ddedd* repräsentieren zu wollen, das kann nur Stühlmeyer einfallen, die offenbar kein Wissen davon erworben hat, daß die Lage der

Daß die Formeln oder Motive<sup>85</sup> oder, wie man vielleicht besser formuliert *Floskeln* bei Hildegard nicht durchweg der Formelfunktion im Gregorianischen Choral entsprechen — von der oben genannten, an der markanten Initialformel des 1. *modus* orientierten Anfangsformel und der generellen Bogenform einmal abgesehen —, ist bekannt und nicht leicht zu verstehen, denn einen bewußten Stilwechsel wird man nicht voraussetzen können. Gerade der Unterschied zur klaren Disposition der Gregorianischen Melodien macht die ästhetische Beurteilung von Hildegards Liedmelodien nicht ganz leicht. Auch die Floskeln, als solche natürlich erst erkennbar durch Wiederholung wenigstens auffälliger Merkmale, lassen in ihrem Auftreten nicht gerade häufig klare Gliederung oder Funktion erkennen: Betrachtet man etwa die, auch für Hildegards Melodien bemerkenswert ausgedehnten *climacus* Bewegungen in Lied 23, dem Resp. *O vos fe-*

---

Halbtöne zur *finalis* von einiger Wichtigkeit ist, und daß „das“ Mittelalter hinsichtlich der Bestimmung von Tonarten eine vorrationale und, dominant, eine rationale Phase aufweist; alles unbekannt?

Wo Stülmeyer dafür Belege gefunden hat, teilt sie leider nicht mit, und tut damit kund, daß sie von der eigentlichen Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie offenbar nicht viel hält (oder nichts weiß?): Deren Leistung bestand darin, Tonarten als abstrakte Klassen, nämlich als Ausschnitte aus der Skala, als Oktavausschnitte und deren Projektion auf die Leiter durch das Konzept der *finalis* zu definieren — und damit jede Abhängigkeit von Formeln welcher Art auch immer zu vermeiden. Wo schreibt etwa Aurelian, daß es zum Verständnis der Tonartcharakteristika ausreichte, die Echemata zu kennen und zu singen?

Ja, sicher, es gibt die Nutzung von typischen Initialwendungen zu didaktischen Zwecken, *primum quaerite* oder die *Noeanoe* u. ä. Formeln zum gleichen Zweck. Die musiktheoretische Definition jedoch ist abstrakt und ist ausschließlich auf skalische Strukturen in Bezug auf die jeweilige *finalis* bestimmt! Das Mitschleppen der Intonationsformeln, die zu einer wirklichen Erkennung der skalischen Strukturen weitgehend unbrauchbar sind, kann man als weitgehend blinde Autoritätsgläubigkeit ansehen: Das byzantinische Vorbild war hier eindeutig; die Autoren, die das rationale Bestimmen der Tonarten lehren, basieren ihre Lehre nicht auf solchen Formeln.

Daß es im Choral Formeln gibt, z. B. Kadenzformeln, das ist bekannt, nur für die Leistung der Musiktheorie irrelevant. Die kann, wie die diatonischen Transpositionen in der *Musica Enchiridis* zeigen, an jeder beliebigen Melodie die intervallisch in Bezug zur *finalis* relevanten Relationen zeigen. Allerdings, die von Stülmeyer mit sicherem Instinkt für das Nichtmachbare gewählten Beispiele aus dem Choral haben klar nicht die Fähigkeit, *durch ihre Intervallstruktur diejenige des zugrundeliegende Modus* wiederzugeben; mit denen hätte der Autor der *Musica Enchiridis* gerade nicht die Unterschiede der betreffenden Intervallstrukturen darstellen können. Auch hier läßt Stülmeyer keine *modologische* Kompetenz erkennen. Man wird also die angekündigte *modologischen* Neuerkenntnisse nicht auf der Basis des bekannten Wissens erwarten dürfen, denn von dem Wesen und der Funktion der Formeln im Gregorianischen Choral scheint Stülmeyer ebenso viel Wissen zu haben wie von der Theorie der *toni*, wie die *modi* ja auch heißen — und worauf die von ihr akzeptierte Allegorie der angeblich fünf Tonarten ja auch beruht.

<sup>85</sup>Und daß Hildegard semantische Bedeutungen aus typischen Initialformeln des Chorals so irgendwie intuitiv habe erfahren können, daß sie also semantisch weiß, warum der Text *Viderunt omnes* aus seiner Bedeutung heraus den 5. Ton fordert, wenn er als Graduale gesungen werden soll — wird hoffentlich niemand annehmen wollen.



*lices*, so fällt auch deren Häufung auf, musikalisch formal aber scheint<sup>86</sup> eine Begründung des Auftretens dieser Floskel schwierig zu sein; d. h. man kann ihr Auftreten hinsichtlich der Stellen, an denen eine so auffällige Wendung erscheint, nicht voraussagen, man kann keine Planung erkennen und fühlt sich somit ein wenig an die Musik von G. de Machaut erinnert, in der ja auch oft Floskeln auftreten, als wollte der Komponist diesbezüglich Kraut und Rüben durcheinander schütten.

Der moderne Betrachter, an eine Musik gewöhnt, in der sowohl hinsichtlich des Auftretens von wesentlichen Motiven rein musikalisch formal als auch semantisch in Bezug auf den Text — wie Verf. gezeigt hat, sind dies zwei Aspekte der gleichen Entwicklung — erkennbar sinnvolle kompositorische bzw. formale Planung vorliegt, muß eine solche Zufälligkeit verwirrend wirken; jede Art von Erwartungsschemata erfüllenden Korrespondenzen fehlt, jede „symmetrische“ Folge von verwandten, aufeinander beziehbaren Motiven ist nicht zu hören, was soll man da machen? Nun, man sucht nach semantischen „Gründen“, und ist froh, wenn man *Regenwürmer* gefunden hat — aber, was soll denn das wieder sagen?

Dies gilt auch, wenn man vom Gregorianischen Choral her die Melodik Hildegards bewerten will, denn auch da hat man, wie gesagt, eine klare Disposition der Formeln und Floskeln in Bezug auf tonräumliche Gesamtplanung und Dynamik der melischen Bewegung, vor allem aber die Bedeutung eines abstrakten syntaktischen Gerüsts der Form, d. h. konkret, der Lokalisierung von Formeln im Gesamt Ablauf einer Melodie.

Was den modernen Betrachter noch zusätzlich verwirren muß, ist die Art des Kontexts: Die so auffälligen skalischen Abwärtsgänge können in melisch wie syntaktisch vergleichbaren Kontexten auftreten, ihr Auftreten ist aber davon keineswegs abhängig: Die betreffende Floskel kann in verschiedenem Kontext, auf verschiedener Tonhöhe und auch in verschiedener Ausdehnung auftreten. Dennoch ist die Dominanz dieser „Figur“ in dieser Melodie unüberseh- oder unüberhörbar. Natürlich fühlt sich der moderne Betrachter oder Hörer, der ja doch immer noch in der Musik von Bach bis Brahms eine Art musikalisches Natürlichkeitsgefühl entwickelt haben dürfte, aufgefordert, solche Unklarheit, gerade bei Auftreten eines markanten „Motivs“ irgendwie zu erklären, denn es darf doch nicht sein, daß eine solche Musik völlig verschiedene oder wenigstens wesentlich andere Formfaktoren aufweisen könnte als man dies von Musik der eigenen Erfahrung erwartet. Also muß man, wenn hier etwas Ungewöhnliches begegnet, versuchen, diese unerklärliche Musik doch in den gewohnten Erfahrungsrahmen einzubringen, und die semantische Erklärungsmethode einsetzen.

Denn was wäre da einfacher als die Annahme von semantischen Gründen; besondere Bedeutungen, Symbole oder Analogien, die können auch das Außergewöhnliche — scheinbar — verstehbar machen, ist man doch auch aus moderner Kunst häufig genug damit vertraut, daß

<sup>86</sup>Wie übrigens auch bei der Vertonung des Ausrufs *O*, der mal sehr melismatisch, mal nur sehr knapp mit Tönen versehen auftreten kann — hier eine klare formale oder vertonungsmäßige Planung „herauslesen“ zu wollen, dürfte erhebliche Schwierigkeiten bereiten, denn es gibt keinen Grund für solche Unterschiedlichkeit, will man bewußte Vertonungsregeln, also Regeln der Relation von Text und Musik, vor allem von Textsinn und Musik einfach voraussetzen.

Symboliken irgendetwas plausibel machen, wie z. B. die doch lustige Ableitung eines Denkmals für Einstein aus seinem Namen, indem man eben *einen Stein* als künstlerisches Objekt findet, das jedermann verstehen kann; noch einfacher ist es, wenn in inhaltlich homogenen, nämlich geistlichen Texten freie Formeln an verschiedenen Stellen auftreten: Dann muß doch irgendeine semantische Bedeutung dahinter stehen — und weil es sich um geistliche Texte handelt, ist ein Bezug auch in jedem Fall leicht herzustellen, schließlich sind die Texte ja inhaltlich homogen, jedes Wort auf die *fides* bezogen.

Ob solche ganz natürlichen Reflexe, ältere, ungewohnte Musik doch noch dem eigenen Denken nahezubringen, wenn man schon keine Möglichkeit einer ästhetischen Wertung hat<sup>87</sup>, allerdings wirklich gerechtfertigt sind, ob es nicht tatsächlich eine, ja ausdrücklich improvisatorisch entstandene Melodik geben kann, in der Zufälligkeit gegenüber der Geplantheit auch schon des Gregorianischen Chorals formbestimmend ist, geben darf oder kann, ob das herangezogene Grundverständnis musikhistorisch nicht etwa einen Anachronismus darstellt, das vorab zu reflektieren, würde einem solchen Vorgehen natürlich störend im Wege stehen.

Die Frage darf aber vielleicht doch gestellt werden: Kann Hildegard bei der Schaffung ihrer Melodien überhaupt semantisch, tonmalerisch oder theologisch o. ä., gedacht haben? Selbst die Frage, ob Hildegard in dem Sinne vertont haben kann, wie man dies für Schubert als selbstverständlich voraussetzen kann, ist kaum so trivial, daß man sie einfach unreflektiert lassen kann. Warum dies nicht so trivial ist? Dazu lese man nochmals die bekannte Stelle aus Wiberts Brief nach (s. 4.1.2 auf Seite 900), da wird terminologisch klar zwischen *moduli* und *prosa* unterschieden, und zwar auch hinsichtlich des Ganges der Entstehung der Lieder zu sozusagen veröffentlichten Gesängen. Da sich Wibert als sehr klar formulierender Briefschreiber herausgestellt hat, kann man seine Aussagen kaum einfach unberücksichtigt lassen, also zumindest aus Vorsicht die Frage stellen, wie hinsichtlich der Entstehung eigentlich Texte und Melodien einheitlich zu sehen sind, ob also immer erst der Text und dann eine darauf semantisch und formal reagierende Musik entstanden sind. So klar kann die Antwort auf diese Frage im Mittelalter nun auch wieder nicht sein, daß man sofort mit semantischen Deutungen beginnen könnte.

Der Umstand, daß die Lieder melodisch und textlich Individuen darstellen, ist hier kein notwendig schlagkräftiges Gegenargument, da natürlich jede Melodie als Individuum verstanden mit einem individuellen Text verbunden worden sein kann. Auch die Analogie zu Notkers Vorgehen bei der Dichtung seiner Sequenzen oder der Vorgang der Entstehung der Motette durch Textierung der Melismen<sup>88</sup> erscheint aber nicht als Lösung, denn die oft genug (natürlich

<sup>87</sup>Und die entsprechenden Versuche, selbst die Musik J. S. Bachs, die man musikalisch offenbar selbst nicht verstehen kann, doch noch „verstehen“ zu können, durch theologische Deutungen tiefer zu machen, als sie schon rein musikalisch ist, sind ja auch bekannt.

<sup>88</sup>Auf Gegenargumente wird in Verf., *Musik als Unterhaltung* ausführlich genug eingegangen; z. B. im beigelegten Anhang zum 4. Anmerkungsbd., wo es um die anrührenden Versuche geht, irgendwie aus der Textkombination von je zwei Texten und der *tenor*-Marke irgendwelche ganz bewußten und tiefreichenden Textvertonungen herauszulesen — von irgendeiner Verbindlichkeit kann da keine Rede sein; aber, es klingt doch so schön und interessant.

gattungsabhängig) starke Melismatik in Hildegards Liedern läßt die Melodien nicht als einfache Vorgaben für Textierungen erscheinen. Wie denn aber, möchte man fragen, sollte man sich die Relation der beiden Elemente der Lieder entstehungsmäßig vorstellen; könnte es nicht auch etwas wie eine sekundäre Zusammenfügung zweier auch unabhängig entstandener Elemente gegeben haben können? Die, auch in den „Sequenzen“ Hildegards immer wieder auftretende Melismatik würde entsprechendes Zusammenfügen als Möglichkeit nicht ausschließen<sup>89</sup>.

Man darf und kann offensichtlich doch gewisse Fragen bereits im Stadium der Erörterung

<sup>89</sup>**Rhetorisches in Choral und mittelalterlicher Musik** Und daß der stilistische Unterschied der weniger melismatischen und der stark melismatischen Liedpartien wirklich so groß ist, daß man von der stilistischen Unmöglichkeit einer entstehungsmäßig hinsichtlich beider „Medien“ sekundären Praxis der Zusammenfügung mit Sicherheit nicht sprechen kann — ist jedenfalls bisher nicht diskutiert. Nicht einmal mit der Tonrepetition kann man hier operieren, weil die auch in Melismen nicht selten auftritt. Daß Hildegards Lieder in keiner Weise vom Gregorianischen Stilprinzip der Beachtung syntaktischer Merkmale des jeweils vertonten Textes bestimmt sind, dürfte klar sein, hier liegt ein zentraler stilistischer Unterschied, Hildegards Melodien sind nicht in dieser Weise syntaktisch geformt (dies ergibt sich auch aus der dankenswerten Parallelnotierung paralleler Versikel eines Hildegardschen Hymnus durch M. Jenni, *Godfire: Hildegard's Hymns to the Holy Spirit*, in *Wisdom encircles Circles, Papers on Hildegard of Bingen*, Kalamazoo, Michigan 1996, S. 105 ff.: Diese Parallelisierung beweist einmal, daß der Wortakzent für Hildegard nicht bindend höhere Töne verlangt, zum anderen eben, daß für sie die Beachtung der Syntax nicht absolut bindend ist; Verf. hat den weiteren Inhalt dieses Beitrags ebenso wie den des Beitrags von A. E. Davidson in der gleichen Sammlung zur Kenntnis genommen). Man darf dankbar sein, daß die Schwierigkeit, die Gliederung der Melodien Hildegards in klarem Bezug zu irgendwelchen Merkmalen des Textes sehen zu können, auch so großen Betrachtern mittelalterlicher Musik wie W. Arlt und J. Stenzl, *Wie hat „Hildegard ...“ komponiert*, *AfMw* 64, S. 179 ff., aufgefallen ist, daß insbesondere Arlt hier seine Fähigkeit, subtilste deklamatorische, rhetorische und semantische Faktoren nicht nur in einstimmigen Melodien schon des Chorals, sondern auch der mittelalterlichen Einstimmigkeit, ja sogar der einfachsten organalen Bildungen des Typs der Traktate *ad organum faciendum* zu erkennen, nicht anwenden zu können glaubt — daß auch hier weiter vorangeschritten werden kann, zeigt der hier angesprochene *Meilenstein* der musikbezogenen Hildegard-Forschung, den Stenzl jedenfalls noch nicht erreicht zu haben scheint.

Auch S. Rankin reiht sich erwartungsgemäß in die Reihe derer ein, die auch im Choral überall *rhetorical significance* erkennen (können): So findet man im weitgehend individuellen Responsorium *Sint lumbi vestri*, daß im Responsum erst das letzte große Abschlußmelisma, das zudem noch „symmetrisch“ gebaut ist, nicht nur den höchsten Ton erreicht, sondern auch das weitaus größte Melisma bildet. S. Rankin verwendet dabei eine Fassung von Worcester, die dadurch gekennzeichnet ist, daß alle Abschnitte mit der Tonika enden — vergleicht man dies mit anderen Überlieferungen, so findet man, daß da häufig der Schlußton des vorletzten (Groß-)Abschnitts die Subtonika, *C*, ist — die Vermutung, daß eine wohl spätere Version hier von der tonalen Theorie bestimmt, verändert hat, liegt nicht fern; die „normale“ Fassung nach dem *Responsoriale* sieht so aus:



quan- do re- ver- ta- tur

überhaupt der historischen Möglichkeit der Anwendung bestimmter, aus der eigenen Erfahrung selbstverständlich, sozusagen zur Natur gewordenen Vorstellungen (die Leistungsfähigkeit, daß Musik recht komplexe Konventionen bilden kann) stellen. Ja, vielleicht muß man solche Fragen zunächst einmal stellen, um nicht historisch der Naivität einer eben zur Natur gewordenen historischen Gewohnheit werden zu können.



Auch sonst sind in Worcester einige signifikante Varianten, durchgehend „ausgleichender“ Natur zu erkennen (z. B. den häufigen, für Initien des 1. Tons so typischen Sprung *Dab*, der in Worcester auf *CF Fa b...* vereinfacht wird; auch da wird deutlich, daß Worcester auf tonale Regelmäßigkeit schaut: Während die übliche Fassung den ersten Melismenteil auf *revertatur a nuptiis* auf *a* enden läßt, geht Worcester zur Tonika hinunter; charakteristisch für Worcester ist auch die strikte Vermeidung der Supertonika *E* in diesem Melisma; der Ton tritt erst auf die Kadenz *nuptiis* auf, wogegen er in der üblichen Version ohne Restriktionen gesungen wird).

Allein der große Ambitus (in Worcester *C – b*), der große Umfang als auch die „symmetrische“ Form,  $\alpha \alpha' \beta$ , des Melismas lassen sich rein musikalisch erklären, wie auch die Vermeidung von *E* im größten, abschließenden Melisma nur in der Fassung von Worcester (auf *quando*, also davor, tritt *E* auf): Das Schlußmelisma des Responsum stellt in allen Fassungen ein herausgehobenes musikalisches Ereignis dar, das, betont in Worcester, durchgehend auf die Tonika bezogen ist: *Fa baF GFD CF FD CF Fa baF GFD aGF GF Ga ...*; es handelt sich also ganz klar um eine rein musikalisch zu verstehende Gestaltung des Melismas — nicht etwa des ganzen Satzteils, *quando revertatur a nuptiis.*, denn nur das Melisma auf *a* ist durch die genannten Merkmale sozusagen herausgehoben, eben als Melisma, das natürlich auf den Gesamtbogen bezogen ist; ein Melisma, das ausgerechnet in solcher Ausdehnung auf der Präposition *a* erscheint, hoffentlich, nicht als Textausdeutung interpretiert wird; aber, natürlich, man weiß das ja nie.

S. Rankin aber findet nun (s. die Angabe in der Bibliographie), daß hier eine musikalische Ausdeutung des Faktums vorliege: *The contrast to what had gone before has a clear rhetorical significance: the Lord's return is divided and contrasted with the period of waiting which must precede it.* Ob *the Lord's return* etwa der für Gregorianischen Stil auffällige *climacus* über eine Sext auf *Dominum* zu finden ist? Daß das Melisma auf *a* in seiner „Symmetrie“ und seiner Schlußstellung semantische Bedeutung haben sollte, ist angesichts der Beweglichkeit der Melodie schon davor, nicht verständlich. Worin denn auch der *Kontrast* bestehen sollte — in einem Tonartwechsel ja nun wirklich nicht —, müßte man auch fragen; jedenfalls kann hier S. Rankins Deutung nicht gefolgt werden, sie ist anachronistisch. Hinzu kommt das, was W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 342 ff., zu dieser Art Großmelismen in Responsorien zu sagen hat.

Daß die Erreichung von Einklängen/Tonrepetitionen mit der Textsyntax in Zusammenhang steht, dürfte eigentlich nicht als große Entdeckung gelten; zu fragen bleibt übrigens, ob die Folge *flexa pressus punctum tractulus* notwendig eine Tonrepetition zwischen *pressus* und *punctum* bedeuten muß. Deshalb erscheinen auch die Bestimmungen der Haltetöne nicht immer so eindeutig, wie dies S. Rankins Vorstellungen vorgeben.

Betrachtet man also das sowohl von der Häufigkeit als auch dem Ausmaß auffällige Auftreten der *climacus* Leiter — der Umfang einer Non, aber auch „nur“ schon einer Oktav dürfte jedem Betrachter als *auffällig* bewußt werden —, so kann man fragen, ob das Lied 23, *De patriarchis* vielleicht etwas mit Hinabsteigen zu tun haben könnte. Der bereits bemerkte Elias ist „dagegen“ übrigens aufgestiegen. Wenn man diese Frage stellt, wird man allerdings daran denken müssen, daß Hildegard in diesem in ihren Melodien insgesamt auffallendem Hang zu *climaci* sehr großer Ausdehnung eine stilistische Parallele ausgerechnet in den Oberstimmen der Nôtre Dâme Organa findet, daß also solche Skalen vielleicht auch rein musikalischer Natur sein könnten, eine beliebte Art melischer Ornamentbildung, denn Wortsemantik im *organum purum* Satz? Aber, wer weiß?.

Aber lassen wir uns nicht durch solche pedantischen wissenschaftlichen Fragen ablenken, und entdecken im Text des Liedes, daß das Wort *abyssus* auftritt, es geht um Johannes *baptista*, der als *ignea vox* dem *limans lapis* voranläuft, und zwar dem *lapis*, der den *abyssus* umstürzt<sup>90</sup>. Schaut man sich daraufhin die Vertonung — dieses Wort wird hier ohne Präjudiz gebraucht zur Bezeichnung der jeweiligen musikalisch-textlichen Stelle —, findet man, daß *supvertentem* ziemlich tief liegt, *abyssum* dagegen etwas höher, aber doch immerhin insgesamt in tieferer Lage; wer also Tonmalerei sucht, kann, mit einiger Mühe — er müßte die tiefe Lage von *ignea* und *vocaverunt* analog erklären — an dieser Stelle fündig werden; nur, die skalische *climacus* Floskel findet man gerade da nicht. Das wäre ja auch verständlich, denn der angesprochene *lapis* rollt ja auch nicht nach unten. Das wäre eine vom Text nicht zu begründende Vorstellung — aber natürlich, man könnte ja daran denken, daß Christus zur Hölle *nieder* gefahren ist, um dann enttäuscht feststellen zu müssen, daß die mit dieser Wendung versehenen Textstellen damit nun gar nichts zu tun haben.

Wie man sich aus dieser Enttäuschung wieder befreien kann; ganz einfach, man kann ja postulieren, daß Hildegard hier mit der *climacus* Wendung diese im Text nicht explizit gemachte Bedeutung zusätzlich hinzufügen wollte, und so kann man immer weiter deuten, wenn es der Text nicht „hergibt“, dann kann man nach anderen theologisch „naheliegenden Möglichkeiten“ suchen — und solche gibt es zweifellos immer.

Für rationales Denken allerdings bleibt dieser schöne, und wirklich tiefe, tiefe Aufklärung über entsprechendes Denken verratende Ausweg verschlossen, wenn man beachtet, welche Wörter nun die Abstiegsfigur „bekommen“: *O vos felices ... et non opus criminum per torrens iter perspicuae umbrae poantatum est. ... praecurrens limantem lapidem ... gaudete in capite vestro. Gaudete in illo, quem non viderunt in terris multi qui ipsum ardentem vocaverunt.* Für eine nach moderner Erfahrung naheliegende semantische Erklärung der Häufung der ausgedehnten *climacus* Floskel aus dem Text heraus zu suchen, scheint also doch wohl ausgeschlossen zu sein.

<sup>90</sup>Wie *subvertens* wohl besser als durch *der den Abgrund bedeckt* zu übersetzen ist, denn der Wortsinn ist so; außerdem wird klar, wer der *lapis* ist, der den *abyssus* umgestürzt hat; nur *zudecken* — im Sinne von *unter den Teppich kehren*? — dürfte auch theologisch kaum eine sinnvolle Aussage sein.

Versuchen wir es deshalb noch einmal anders: Zum Schluß des *versus* findet sich die angesprochene Figur, und zwar zweimal, tonräumlich versetzt, auf *ardenter*, was als mit dem *Feuer* versehene Qualifikation ja eigentlich nach oben weisen müßte:



Es könnte ja sein, daß hier die Inbrunst des *ardenter* in besonderer Weise herausgehoben, also intensiv in Musik „beschrieben“ oder ausgedrückt werden sollte; man wird zwar, will man noch vernünftig denken, nicht gerade an ein Abmalen der Flammen denken, die aufsteigen — was dann musikalisch eigentlich fehlen würde — und schnell wieder zusammenfallen, aber die Intensität des *brennenden* Ersehens könnte hier ja gemeint sein. Die spezielle Gestalt des auffälligen Motivs könnte man dann jedoch nicht (mehr) aus dem Text zu erklären suchen. Und man könnte ja vermuten, wenn dasselbe Motiv auf *O vos, felices* zu Anfang auftritt, daß damit vergleichbar die *Glückseligkeit* ausgedrückt werden könnte. Ja, wenn man viel Phantasie hat, könnte man hier ja eine *Verklammerung* der beiden Stellen ansetzen oder hineinlesen, und daraus ablesen wollen, daß die Musik hier zwischen dem *ardenter* Ersehnen (aber nicht sehen), und denen, die die Glückseligkeit schon erreicht haben, eben eine *Verklammerung* herstellen wollte, um was auch immer *Verklammerndes* darzustellen — es macht dann aber doch etwas Mühe, verstehen zu können, warum das *ardenter*, das aber doch bei vielen zu nichts geführt hat, „besser“ mit dem Motiv, d. h. der für die Melodie auffällig häufig auftretenden und selbst gestaltmäßig auffälligen Wendung, ausgestattet sein sollte als bei der Qualifikation *felices*, wozu eben noch die vielen anderen Belege dieser „Figur“, die eben keine semantische „Figur“ im barocken Sinne sein kann, kommen<sup>91</sup>.

<sup>91</sup>**Tractussemantik bei Emma Hornby** Es ist kaum ein Trost, daß diese theologische Deutungsmethode sich offenbar einer besonderen Beliebtheit auch bei Choralbetrachtern weiblichen Geschlechts erfreut; so kündigt Emma Hornby entsprechende Deutungen von *Verklammerungen* an, die sich aus „Zitaten“ — im Sinne von Johner — in Tractus des 2. Tons finden lassen; was man da erwarten kann, läßt ein Beispiel erahnen: In den Tractus des 2. Tons ist bekanntlich der jeweils letzte Vers gegenüber den anderen etwas ausgezeichnet, durch aufwendigere Musik; diese Steigerung beginnt, wie man aus Johners übersichtlicher Darstellung des Tract. *Eripe me* erkennt, nicht erst auf der letzten Silbe des letzten Versus, also durch Anhängen eines Jubilus, sondern bereits an der Stelle, die man als „Dreiviertelkadenz“ bezeichnen kann, vgl. Johner, *Wort und Ton*, S. 219: Die zweite Vershälfte beginnt mit Rezitation auf *C*, steigt im üblichen Fall, in den Binnenversen, bis zum *G*, und wird dann im 2. Teil zur jeweiligen Schlußkadenz weitergeführt.

Im letzten Vers dagegen steigt die „Dreiviertelkadenz“ bis zum Höchstton *b*, was auch im Gesamttablauf auffällt, woran sich dann die ebenfalls erweiterte Schlußkadenz des vierten Viertelverses anschließt, die nur noch bis *a* geht — man sieht also eine sorgfältig disponierte Steigerung des musikalischen Aufwands, zunächst durch Höchstton, dann durch Melismatik und Abstieg von der Quinte. Die meisten anderen Versschlüsse sind durch typisch plagale Wendungen charakterisiert, so daß man den Schluß auch als Erweiterung in authentische Regionen ansehen kann — der Schluß ist insgesamt hoch. Die

Die daraus resultierende Skepsis solchen Deutungen gegenüber, insbesondere aber den musikalisch hergestellten *Verklammerungen*, wird nun aber noch bestärkt, beachtet man das Auftreten einer vergleichbaren Häufung nun zum Schluß des *responsum* auf das Wort *gaudete in*

---

angesprochene Erweiterung des „Dreiviertelschlusses“ gibt es in AR nicht, man muß sie als Schöpfung von Greg ansehen.

Nun aber gibt es doch tatsächlich die gleiche erweiterte Formel in gewissen Tractus gleicher Tonart auch in Binnenversen, so im Tract. *Domine exaudi*, wo wenigstens der zweite Teil der erweiterten Fassung der Formel, allerdings an korrekter Stelle, schon im ersten Vers erscheint, nicht dagegen etwa der Schlußjubilus, s. o., Anm. 52 auf Seite 324. Man könnte hier natürlich zunächst einmal die Melodiegestalt des 1. Verses insgesamt betrachten, nach der „Koversion“ in AR fragen, wie dies an der angegebenen Stelle geschieht. Emma Hornby geht anders vor, sie stellt fest, ib., S. 433, daß die erweiterte Phrase *is used for emphasis in the first verse of Domine exaudi for the important “et clamor meus” ...; the further musical parallel between “et clamor” and “exaudi” in the first half of the verse reinforces the connection between the cry of the psalmist and the hope that God will hear it; ...* Welches Glück für den komponierenden Emphatiker, daß das Wort *et clamor meus* gerade auf die Stelle der „Dreiviertelkadenz“ fällt, wo die Formel ja hingehört; angesichts des Umstands, der bereits an der genannten Stelle erwähnt wurde, daß nämlich die Melodie eindeutig auf dem ersten Ton der Silbe *meus* kadenziert, der Anschluß also ein echter Jubilus ist, und angesichts der Funktionalität der Formel würde man natürlich gerne wissen, wie der Hörer eigentlich verstehen sollte, daß hier die *emphasis* auf *meus* sitzen soll, wo doch *meam* im vorangehenden Vers mit der üblichen Formel vertont wird, nämlich der Halbschlußformel. Und sind eigentlich die *ossa mea* weniger wichtig als der *clamor meus*? Man würde doch erwarten, daß vergleichbare Aussagen, d. h. Aussagen die vergleichbarer *emphasis* teilhaftig sein können und müssen, dann entsprechend *emphasized* werden. Woher die Koppelung einer eindeutig als schlußbildende Erweiterung des melischen Bewegungsraumes geschaffenen Formel mit der *emphasis* inhaltlich wichtiger Wörter als ja wohl kompositorisch gemeinte musikalisch semantische Kommunikation herrühren soll, wird von Emma Hornby ebenfalls unerörtert gelassen, wie sie meistens auf Beachtung der weitreichenden Implikationen ihrer Deutungen verzichtet; auch hier scheint sich ihre Deutung von selbst zu verstehen — gerade die Voraussetzung von Selbstverständlichkeiten allerdings im Choral erscheint nicht so trivial, wie dies Emma Hornby und die neueste Deuterin von Hildegards Liedern annehmen.

Und was die *musical parallel between “et clamor” and “exaudi”* anbelangt, so darf man natürlich auch fragen, warum, wenn schon eine Identität als musikalisch semantische Kommunikation vom Komponisten — den es für die *oral tradition* eigentlich nicht geben kann — beabsichtigt sein soll, dann gerade deutliche Merkmale nicht identisch sind, und warum dann die Silben *exaudi* und *et clamor* so verschieden gesetzt sind; was vorliegt, ist ein vergleichbarer initialer Aufstieg. Stilistisch ist die Parallele sozusagen chiastisch: ... *exaudi orationem meam, et clamor meus ad te veniat*, gesagt wird, wie in Psalmversen, das Gleiche mit verschiedenen Wörtern, die Reihenfolge der jeweiligen syntaktischen Satzkonstituenten aber ist eben „chiastisch“ —, d. h. man würde bei so textinterpretierendem Vorgehen des Komponisten eher erwarten, daß er *exaudi* mit *veniat* und *oratio* mit *clamor* vergleicht, denn, daß *oratio mea* weniger wichtig als *clamor meus* sei, daß *exaudi* in besonderer Weise auf *clamor* bezogen sei, und nicht auf *exaudi* etc. — das müßte man dann schon insgesamt nachweisen, wenn man semantische Textdeutung heranziehen will. Was vorliegt, es sei wiederholt, ist eine Parallele hinsichtlich der Initien, die sind rein syntaktisch bzw. stilistisch vergleichbar, und das vertont der Komponist:

*capite vestro:*



ex- au- di




et cla- mor

Ist dies wirklich als als identisch zum Ausdruck irgendwelcher semantischer Bezüge gemeint anzusehen? Vergleicht man AR, so sieht man, daß zwar der initiale, an der Stelle nicht gerade nicht zu erwartende, Aufstieg von *C* nach *F* identisch ist, nicht aber eine Identität vorliegt — warum so darf gefragt werden, ist der Redaktor von Greg, wenn er schon, eine durch Wiederholung zu erreichende angebliche *emphasis* zwischen *et clamor* und *exaudi* schaffen wollte, dann so zurückhaltend am Anfang, und warum eigentlich reimt er so deutlich den Schluß des vorangehenden Jubilus auf *Domine* mit dem anschließenden *exaudi*; nun vielleicht deshalb, weil der Angerufene ja *Dominus* ist? Und so läßt sich natürlich alles theologisch irgendwie *verklammern*, schließlich handelt es sich bei den Inhalten der Psalmen nicht gerade um eine hochgradig inhomogene Art von Dichtung, was auch für den Text nach Habakuk gilt, der entsprechend ausgewählt wurde: Die Zweiteiligkeit ist typisch, und wenn der Komponist hier, mit Jubilus, das Wort des Anrufs, *Domine*, zu Anfang als eine Art Vorinitium komponiert, dann die beiden „chiasmisch“ parallelen Sätze parallel, aber nicht identisch beginnt, folgt er der Textstruktur, aber nicht der Semantik.

Wenn man sich nicht die Bequemlichkeit dieser semantischen Methode zunutze machen will, kann ein Blick auf die melodische Gesamtanlage dieses ersten Verses deutlich zeigen, daß die Verwendung der erweiterten Form der „Dreiviertelkadenz“ ästhetisch hochgradig sinnvoll sein kann, worauf an der angegebenen Stelle hingewiesen wurde: 1. Viertel in dezidiert tiefer Lage, zweites Viertel erst am Schluß darüber steigend, drittes Viertel, mit der erweiterten Formel, Höchstton *b*, viertes Viertel bemerkenswert sprunghafter, also aufwendiger Abstieg, der vom Ton *a* ausgeht, genau wie die Gesamtabschlußformel der Tractus 2. Tonart. Vielleicht könnte man auch beachten, daß der Choral dezidiert musikalische Kunst ist, auch wenn dies größere Mühe als die, eben angesichts der Homogenität des Textsinns so gut wie immer mögliche theologisch semantische Deutung machen sollte.


Auf die Frage, warum die erweiterte Formel auch zu Anfang des Tract. *Domine, audivi* im 1. Vers, an syntaktisch korrekter Stelle auftritt, nämlich auf *consideravi*, könnte man also eine Antwort aus der Melodiegestalt geben. Man kann dazu noch bemerken, daß die Wendung von *et clamor*, die im Tract. *Domine exaudi* nach dem Halbschluß initial beginnt, im Tract. *Domine audivi* doch tatsächlich das zweite Viertel des Verses beginnt, nicht das zweite Initium, also das Initium nach der Halbkadenz; AR hat in beiden Fällen, im Tract. *Domine, exaudi* und im Tract. *Domine, audivi* nach dem Viertelschluß, dem identischen Melisma auf *Domine*, die gleiche Formel, was Greg also widerspricht:





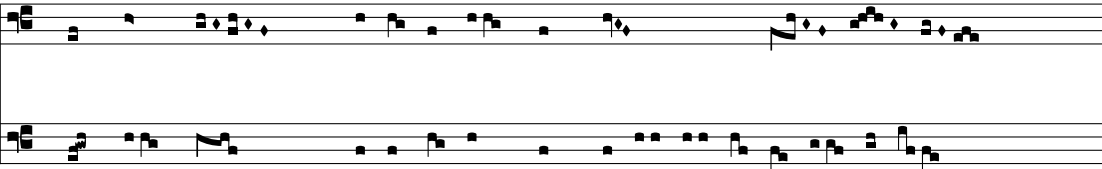
stro.

---




Do-mi- ne

Die Parallelität der Anfangsformel — in beiden angeführten Tractus — ist eindeutig; bemerkenswert ist dabei der Verzicht von Greg auf die Erreichung des Hochtons *G* in AR, was zur oben genannten tonräumlichen Gesamtdisposition paßt. Der Anschluß im Tract. *Domine, exaudi* verläuft so:

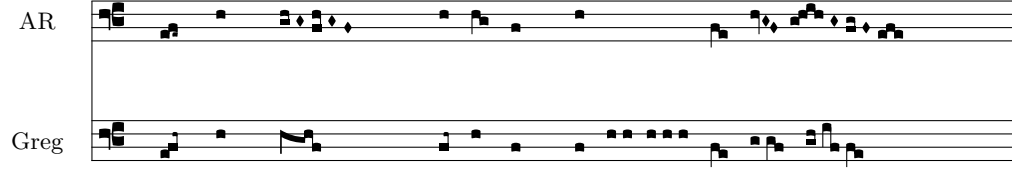


ex- au- di o- ra- ti- o- nem me- am,



et cla- mor me- us

Jeder Betrachter wird wieder feststellen können, wie Greg hinsichtlich des Tonraums zurückhaltend auftritt, wie effektiv also die Wirkung des Auftretens der erweiterten „Dreiviertelkadenz“ an dieser Stelle ist — man muß nur die Musik selbst einer Beachtung für würdig halten. Im Tract. *Domine, audivi* lauten die parallelen Stellen im 1. Vers — *Domine* wird, auch in AR, gleich bzw. bis auf einen Ton gleich vertont:



au- di- vi au-di- tum tu- um

Natürlich könnte man hier einen Ausdruck besonderer Verehrung, so etwa nach barocker

et ti- mu- i

con- si- de-ra- vi

Ersichtlich hat Greg im Tract. *Domine, exaudi* das Initium zum 2. Viertel des Verses verändert, denn die übliche Formel findet man an gleicher Stelle im Tract. *Domine, audivi*, wie auch in AR zu sehen — der Tract. *Domine, audivi* verdoppelt aus textsyntaktischen Gründen die Mittelkadenz; das Initium nach der Halbzsäsur dagegen sieht hinsichtlich der verwendeten Töne identisch aus, wird aber im Tract. *Domine, exaudi* ähnlich an die, wegen der angeführten Veränderung aber nicht mehr bestehende, erste initiale Wendung (zum zweiten Viertel des Verses) angeglichen, was der Akzentsetzung entspricht, *exaudi* und *et clamor*. Was aber auffällt ist doch, daß der Komponist die zu Anfang ja „gestörte“ Ähnlichkeit zwischen *exaudi* und *et clamor* gerade nicht weiterführt, also eher unhörbar macht, so daß daher eine bewußte Angleichung, wie sie Emma Hornby erkennen will, nicht zu erkennen ist:  $CD\acute{E}F$  ist nicht identisch mit  $CD\grave{F}$ . Man kann also annehmen, daß Greg in Tract. *Domine, exaudi* die Formel bewußt verändert hat, sie dann aber als zweites Initium wieder aufgenommen hat (im Tract. *Christo igitur* findet man wieder eine andere Situation, auf *passo*; nur ist dieser Tractus offensichtlich nicht alt). Wenn also der Komponist des Tract. *Domine, exaudi* an der Stelle *exaudi* die überlieferte Formel umgeformt hat, nämlich mit einem Quilisma versehen hat, nimmt er dann diese Veränderung nicht mit an die Stelle, die nach Emma Hornby identisch gemeint gewesen sein soll; eine merkwürdige kompositorische Inkonsistenz, die nach dem Sinn der semantischen Deutung von Emma Hornby fragen lassen muß — als Erklärung dafür, daß der Komponist des Tract. *Domine, exaudi* nach der Halbverszsäsur die normalerweise nach der Kadenz des ersten Viertels stehende initiale Wendung aufnimmt, ist nicht eine gewollte semantische Beziehung, denn die stört er ja erheblich durch seine Quilismaformel, sondern wohl der Wille, den folgenden Aufstieg langsam, durch Verharren auf *F* vorzubereiten — die Diskrepanz zwischen den beiden Tractus ergibt sich im dritten Viertel des Versus durch den Akzent: *et consideravi* steht gegenüber *et clamor meus*! Es handelt sich um eine genuin von der musikalischen Wirkung her bestimmte Bildung! Selbst wenn man also der als gültige Voraussetzung einer Deutung von „Zitaten“ — im Sinne von Johner — ja gar nicht bewiesenen *Verklammerungsthe*se von Emma Hornby folgen wollte, kommt man nicht weiter. Daß diese Voraussetzung musikhistorisch korrekt sein könne, wird als Demonstrandum von den beiden hier angesprochenen Forscherinnen nicht begriffen, obwohl ziemlich deutlich ist, daß es sich hier um eine hochgradig anachronistische „Natürlichkeit“ der

Manier, das *Eure Herrlichkeit* oder etwas anderes, also eine ganz ungeheure Betonung von Annahme handelt!

Daß der Einsatz der erweiterten „Dreiviertelkadenz“ im Tract. *Domine, audivi* im ersten Vers musikalisch sinnvoll ist, ergibt sich aus einem Vergleich der Melodieführungen der jeweils ersten Verse, die sind nämlich vergleichbar, so daß auch gleiche ästhetische Überlegung dahinter gestanden haben muß. Man darf aber gespannt sein, wie Emma Hornby die im Tract. *Domine, audivi* auftretenden Reime, so auf *auditum* und *et timui* erklärt, oder den theologisch sicher nicht weniger tief sinnigen Reim auf *opera tua* und dem anschließenden *et expavi* — weil es sich um Verb und Objekt handelt, liegt eine *Verklammerung* natürlich nicht gerade fern, nur semantisch ist kein Zusammenhang zu erkennen, es sei denn für Deuterinnen, die zu allem entschlossen sind, nur nicht zur Betrachtung zunächst einmal der Melodieführung insgesamt.

Und so kann man natürlich auch fragen, welche *emphasis* darin liegt, daß im folgenden Vers wieder die erweiterte Form der „Dreiviertelkadenz“ auftritt, nun auf dem zentralen, der Emphase sicher ebenso würdigen Wort *dum advenerit tempus* — welches Wort eigentlich wäre in einem Psalmtext der *emphasis* nicht würdig oder auch bedürftig? Ja und noch einmal begegnet die erweiterte Formel in einem Binnenvers in diesem Tractus, zum Text *et Sanctus de monte umbroso* — sollte nicht eigentlich *Sanctus*, das ja auf *Deus* bezogen ist, das Wort sein, das hier die meiste *emphasis* fordern könnte? Das Wort allerdings ist syntaktisch gerade an der Stelle, wo eben rezitiert wird — und die ganze These von *emphasis* durch syntaktische Formeln sieht doch sehr kurzbeinig aus; natürlich kann man deuten, daß hier der Aufstieg zum *Berg* geschildert werden soll — durch eine geläufige Formel, die auch an bzw. zu ganz anderen Wörtern stehen kann?

Emma Hornby scheint allerdings hier gewisse Schwierigkeiten mit der Semantik der von ihr mit *3c* bezeichneten Formel, der erweiterten „Dreiviertelkadenz“, zu haben, ohne daß dies ihre Bemühungen um strikt außermusikalische Erklärungen musikalischer Sachverhalte einen Dämpfer erteilen würde; ihre hierin unerschöpfliche Phantasie findet auch hier noch eine zusätzliche Funktion des Auftretens der Formel auch in Binnenversen, ib., S. 435: *Phrase 3c is also used in verses 1, 2 and 4 of Domine audivi to signal a departure in the tract text from the familiar Vulgate text.* Man hat also als Funktion dieser „Dreiviertelkadenz“ nicht nur die Steigerung des musikalischen Aufwands durch Ambituserweiterung in Hinblick auf den erweiterten letzten Teil des letzten Verses im Tractus, den Ausdruck besonderer Intensität, das reicht nicht, ausgerechnet die erweiterte „Dreiviertelkadenz“ hat noch die Funktion, auf die Textauswahl aufmerksam zu machen! Wie man sich diese Funktion musikkommunikativ vorstellen soll, überläßt Emma Hornby dem Leser: Soll der Hörer, ausgerechnet an der Stelle der „Dreiviertelkadenz“, nicht etwa an anderer Stelle, *signalisiert* bekommen: Achtung, hier findet sich ein Text, der nicht der *Vulgata* entstammt; woher soll der Hörer das wissen? und warum sollte er das wissen?

Oder soll dem Sänger klar gemacht werden, daß hier, wie übrigens auch anderswo, nicht der *Vulgat*atext, sondern der, ausweislich AR und Sextuplex, altgewohnte, also einer Diskussion gar nicht bedürftige Liedtext gesungen wird? Und was soll er mit einem solchen *Signal* eigentlich anfangen? Was sollte den Sänger eigentlich interessieren, woher der Liedtext, wie gesagt, der alt gewohnte Text, nicht herkommt? Er soll doch wohl korrekt und mit schöner Stimme singen, und daß seine Melodie fremdreferentiell nicht den Text vertont, sondern auch noch dessen Herkunft angeben soll, das stellt sich der Deutung von Emma Hornby gegenüber wenigstens für den unbedarften Leser ihrer Hinweise als nicht ganz irrelevante Frage.

Betrachtet man zudem noch den Unterschied der Texte des Tractus *Domine audivi* in Greg wie in AR in Hinblick auf die *Vulgata*, so wird man erstaunt feststellen müssen, daß auch der Text von Vers drei

*vestro* nicht etwa *capite* (!), sehen wollen. Die wahrscheinliche und historisch vernünftige Lösung scheint aber doch wohl darin zu liegen, daß Hildegard hier den Versschluß durch einen besonders

---

so verschieden ist, daß man den Komponisten nicht verstehen kann, warum er dann nicht auch im 3. Vers die erweiterte „Dreiviertelkadenz“ nutzt, wenn sie schon die von Emma Hornby ge- oder erfundene Funktion gehabt haben soll — neben anderen? Der altgewohnte Liedtext, den man in Hesberts Ausgabe auf S. 77<sup>a</sup> unter der Rubrik *Grad.* übersichtlich finden kann, ist von der Vulgata so weit entfernt, daß man nicht ganz verstehen kann, was ein solcher Hinweis auf die Unterschiedlichkeit, und das auch noch an einer ganz bestimmten Stelle, der „Dreiviertelkadenz“, beider lateinischer Fassungen bewirken sollte; eine Einkehr in die Problematik des Übersetzens, selbst bei heiligen Texten, als Zeichen für die Unvollkommenheit des Menschen, hier des Übersetzers?

Da findet man z. B. bis auf den Anfang, *Domine audivi* kaum ein gleiches Wort, statt *auditum* in der Vulgata findet man *auditionem*, was ja noch kein so großes Problem wäre, statt *opus tuum* findet man, und das noch zusammen mit einem „neuen“ Verb *opera tua*, statt der *Mitte der Jahre* liest man von der *Mitte zweier Tiere*; statt wie im Liedtext vom *Libanon* kommt in der Vulgata Gott *ab Austro*, und der Berg *Pharan* wird doch tatsächlich zum einem *mons umbrosus et condensus* — und ausgerechnet das beiden Fassungen, ausnahmsweise, einmal gemeinsame Wort *de monte* wird mit der Formel vertont, die nach der ingeniösen Idee von Emma Hornby darauf hinweisen soll — mitten im Melodieablauf! —, daß der Liedtext von der Vulgata unabhängig sei! Woher sollte er eigentlich auf die Idee gekommen sein, daß hier im Text irgendeine Abweichung von welcher Normalität auch immer zu bezeichnen gewesen sein sollte, zumal der Liedtext der Septuagintafassung der *Προσευχή Αμβρακου τοῦ προφήτου μετὰ ῥόδῆς*? Und welche musikalischen Kommunikationsregeln gab es, so verschiedene Funktionen einer Formel bei ihrer jeweiligen Anwendung oder ihrem Hören korrekt der jeweils gemeinten Funktion zuordnen zu können?

Und schließlich muß man auch noch fragen, woher Emma Hornby angesichts des ja nicht nur auf diesen Tractus beschränkten Auftretens von Rudimenten älterer Textfassungen in den liturgischen Liedern, und nicht der Vulgata, dem Komponisten dieses Tractus eigentlich die Motivierung gekommen sein könnte, daß er sich eigentlich auf den Text der Vulgata zu beziehen haben, wenn der vielleicht noch gar nicht als Quelle der Liedtexte bewußt sein konnte. Fragen über Fragen, die man eigentlich nur mit Staunen über die Phantasie im strikten Vermeiden eines auf die Musik als Musik bezogenen Deutens liturgischer Musik durch Emma Hornby beantworten zu können glauben muß.

Man wird eher im Tract. *Domine, audivi*, auch in Hinblick auf AR, sagen können, daß der Komponist oder Redaktor mit dem mehrfachen Binneneinsatz der sonst meist nur im Schlußvers verwendeten erweiterten „Dreiviertelkadenz“ nichts anderes getan hat, als der nicht ganz gewöhnlichen Ausdehnung des Ambitus der Melodik dieses Tractus in authentische Richtung auch an dieser Stelle zu entsprechen: Wie man sofort sieht, tritt der Höchstton *b* hier an zahlreichen Stellen in den Versen auf, so z. B. sogar ganz zu Anfang des 4. Versus, auf *Deus*, ein Melisma, das so lang ist wie das zu Anfang oder das zu Anfang des 2. Verses auf dem semantisch zentralen (Achtung: Ironie) Wort *In medio duorum animalium*; der Redaktor von Greg hat hier kaum tiefsinnig semantisch gedacht, sondern dem nicht ganz gewöhnlichen Ambitus der meisten Verse dieses Tractus auch bei der „Dreiviertelkadenz“ entsprochen — ein klarer Hinweis auf ästhetisch gesteuerten, vom Gesamt Ablauf bestimmten Einsatz auch von Formeln: Die Natur der Gattung wird nicht gesprengt, wohl aber verfügbare Formeln, wo möglich, in passender Form angewandt bzw. eingesetzt. Und der sozusagen besonders „helle“ Klang dieses Tractus, *b* an sieben Stellen, ist doch nicht unauffällig.

auffälligen *iubilus* hat abschließen wollen; semantische Deutungen erscheinen doch etwas zu künstlich.

Und das gilt ja nun auch, wenn man die weiteren Stellen betrachtet, also die auf *corpus crimum*: Man wird doch wohl nicht deuten können, daß das *opus miraculorum* gegenüber dem so „ausgezeichneten“ *corpus crimum*, das ja nicht mit den *glücklichen radices* verbunden ist, weniger wichtig ist, so daß nur ersteres, das *corpus crimum* musikalisch in dieser Weise ausgezeichnet worden sein könnte — als bewußter Akt einer semantischen, theologischen oder malenden oder sonst wie vorzustellenden, inhaltlichen Vertonungsweise des Textes.

Die Wendung *per torrens iter* dagegen scheint ja geradezu nach einer Vertonung mit solchen ausgedehnten, bis acht „absteigende“ Töne, *climaci* zu rufen: Ein reißender Strom muß naturgesetzlich immer abwärts strömen. Hier würde ja wirklich einmal eine direkte Tonmalerei feststellbar sein; anders könnte auch J. S. Bach einen tosenden Strom musikalisch nicht „schildern“. Nur, beachtet man, daß das folgende Wort, die *perspicuae umbrae* mit noch längeren *climaci*, bis zur Non, „ausgezeichnet“ sind, und die anderen Fälle, dann bleibt nur entweder die Meinung, schon Hildegard habe im Sinne barocken Einheitsablaufs mit einem dominanten Motiv komponiert, das dann aus dem, vom Stoff her allerdings eher nebensächlichen Wort *torrens* abgeleitet werden müßte, oder der Befund, daß die Melodien musikalisch Individualitäten darstellen, in denen tatsächlich einmal ein „Motiv“ der Autorin so gut gefallen hat, daß sie es mehrfach, ja sogar gehäuft zur Gestaltung genutzt hat; eine Interpretation, die mit der improvisatorischen Gestaltung ja nicht gerade inkompatibel erscheint. Will man also nicht unbedingt aus Hildegard kompositorisch einen Vorläufer der Barockmusik machen, wozu andere ihrer Melodien nicht den geringsten Anlaß oder Grund geben können, dann bleibt nur die Erkenntnis, daß auch solche auffälligen, und hier noch durch ihre Häufigkeit zusätzlich effektvollen<sup>92</sup> „Motive“ nicht notwendig als Hinweis auf semantische kompositorische Absicht anzusehen sind.

Daß Hildegard also ihre Melodien als Melodien empfunden und gestaltet haben könnte, sogar primär, und nicht als theologische Traktate, ist also nicht undenkbar; und rein musikalisch gesehen, sind die Effekte ja hörbar und nachzuempfinden, etwa das Gebilde auf *crimum*, wo zweimal der „gegenläufige“ Aufstieg mit Quintsprung erreicht und die ausgedehnten *climaci* als „Gegenbewegung“ korrespondierend in die tiefere Lage des Schlusses führen; können solche Wirkungen nicht rein musikalisch verstanden oder erlebt werden?



Die Korrespondenz der beiden „Initial„wendungen, mit denen einmal der Höhepunkt einge-

<sup>92</sup>Und man wird darin, wie auch immer die Zusammenführung von Text und Melodie geschehen ist, sicher von vornherein melismatische Bildungen sehen müssen — daß, eventuell, zum Textieren vorgesehene Melodien, die sekundär textiert worden sein könnten, von vornherein melismatisch gemeinte Wendungen beinhaltet haben können, ist denkbar. Auch von daher ist kein sicheres Argument überhaupt für eine historische Brauchbarkeit solcher semantischen Hypothesen abzuleiten.

leitet, dann aber der Abstieg vorbereitet wird, ist eine beachtenswerte motivische Gestaltung, die ihren Sinn ersichtlich in sich selbst hat — und man beachte: Die die Silbengrenzen übergeht, also ohne den Bezug auf die Silben funktioniert.

Dieser Befund läßt nun generell fragen, ob überhaupt Wiederholungen von Motiven, auffällige, d. h. gestaltmäßig charakteristische Motivgestalten u. ä. allgemein, als Konvention, also regelmäßig auf semantische Absichten der Komponistin hinweisen müssen, ob also die Interpretation vom Standpunkt barocker musikalische Rhetorik und Semantik wirklich so zeitgemäß für eine Autorin des 12. Jh. sein kann, wie dies so viele neuere Deutungen voraussetzen müssen, weil sie musikalische Gestaltungsfaktoren als solche in dieser Musik offenbar nicht sehen können. Sollte sich z. B. in dieser Melodie Hildegards musikalische Phantasie nicht an den Möglichkeiten des angesprochenen Motivs entzündet haben, soll es so etwas gar nicht gegeben haben im 12. Jh., nur weil die musikalische Gestalt nicht so gewohnt auftritt, wie sie die Erfahrung mit neuerer Musik nahelegt? Oder soll man bei allen auffälligen Bildungen in den *dupla* der *organa pura* und der *copula* Stellen — die wie gesagt, s. o., Anm. 4 auf Seite 549, auch besondere Freude an umfangreichen *climaci* haben — in den *organa* aus Paris jedesmal nach semantischen Gründen suchen, die die ausgedehnte Melismatik in ihrem speziellen Textbezug gar nicht liefern kann<sup>93</sup>?

Es könnte also doch sein, daß auch Hildegard wie gar nicht so wenige Komponisten vor und nach ihr tatsächlich auch genuin musikalisch gedacht haben könnte und nicht jedes musikalisch irgendwie auffällige bzw. heraushebbare Merkmal semantisch gemeint haben muß. Betrachtet man z. B. das Merkmal besonders hoher Lage im Lied 21, *O vos angeli*, so stellt man auffällige Ambitusunterschiede der einzelnen Abschnitte fest: Die zuerst angesprochenen *angeli* bewegen sich zwischen *H* und *g*, wobei für eine semantische Nutzung des Ambitus auffällt, daß ausgerechnet die von den *angeli* bewachten *populi* durch besonders hohe Lage gegenüber den *angeli* ausgezeichnet sind; nicht einmal die *archangeli* finden zu vergleichbar hoher Tonlage wie die *populi*; wohl nicht gerade ein Hinweis auf semantische Nutzung des Ambitus?

Auffällig ist dann aber die Lage der Folge *Principatus, Dominationes*, wogegen die diese Aufzählung abschließenden *Throni* so auffällig „abfallen“, daß man eigentlich die Frage stellen muß, warum gerade die Ordnung der *Throni* gegenüber den *dominationes* so herabgesetzt werden muß — will man unbedingt in dieser Weise semantisch denken<sup>94</sup>. Bei der Folge *Che- rubim et Seraphim* dagegen scheint die Relation einer Steigerung wieder zu stimmen, denn die erstgenannten gehen von *h* bis *d*, die *Seraphim* aber liegen insgesamt höher zwischen *c* und *a'*, was man vielleicht als entsprechendes Nachmalen relativer Stellungen ansehen könnte — wenn nicht ausgerechnet das Wort *Dei* dann mit dem Tonraum *a – d* zurfrieden sein müßte und außerdem noch ein recht bescheidenes Melisma erhält. Ganz ärgerlich für die scheinbar

<sup>93</sup>Man beachte, daß damit nicht etwa eine Verwandtschaft der Melodien Hildegards mit Oberstimmen von *organa* behauptet wird; es wird nur darauf verwiesen, daß gleichartige Vorlieben zu beobachten sind, die die sonstigen stilistischen Unterschiede natürlich nicht aufheben; es dürfte aber klar sein, daß auch dem phantasievollsten Deuter im Falle von umfangreichen *climaci* in *organa purum* Stellen semantische Erklärungen kaum gelingen dürften.

<sup>94</sup>Wie dies z. B. auch J. Schmidt-Görg in der Einleitung zur Ausgabe S. 14 tut.

so natürliche Annahme, Hildegard habe hier den Ambitus semantisch eingesetzt, was könnte man nicht hier von der Darstellung des Abstands zwischen Welt und Himmelschören sagen, ist aber dann die Entdeckung, daß das Wort *et o vos archangeli, qui suscipitis animas iustorum* den höchsten Ton der ganzen Melodie erreicht: Die *Dominationes* erreichen den Ton *d'*, das *suscipere* aber den Ton *e'*, und außerdem noch den Ton *d'* zweimal, den die *dominationes* nur einmal erreichten.

Man könnte nun sicher mit viel Tiefsinn einen theologischen Grund dafür anführen wollen, daß die Funktion der *archangeli* viel bedeutsamer sei als sie selbst, daß also das *suscipere* der Gerechten so über allen aufgeführten himmlischen Ständen steht, daß hier eben der Höchstton erreicht werden muß, nur zerstört man damit ja die vorausgesetzte tonräumliche Semantik: Setzt man voraus, daß die himmlischen Stände ihrer Ordnung entsprechend durch jeweils hohe oder höhere Lage relativ zueinander und zum Ganzen hervorgehoben sein sollten, *Deus* aber nicht, wird man Schwierigkeiten haben, eine noch höhere „Stellung“ von *suscipere* analog zu begründen. Vielleicht ist es also auch hier nicht ganz unangebracht, einmal anzunehmen, daß Hildegard hier eine rein musikalisch besonders umfangreiche und darin individuelle Melodie geschaffen hat und schaffen wollte, ohne weitere semantische Bezüge. Es wird eine vergleichbare Schichtung, sichtbar durch Schlüsselwechsel, ja auch im Schlußmelisma erkennbar, das auf *aspicitis* mit der ausgedehnten *climacus* Figur gestaltet ist, also hinsichtlich seiner tonräumlichen Gesamtdisposition sozusagen motivisch sehr deutlich erlebbar wird: Das Melisma bewegt sich von *d'* bis *G/a*, um dann zu Ende des Verbs den Tiefton *C* zu streifen und auf *E* zu schließen. Dies zeigt also nicht nur, daß Hildegard sehr wohl zum semantisch unabhängigen, rein musikalischen Denken eines Melismas, also reiner Musik fähig war, sondern auch, daß sie eine solche Disposition unabhängig von der Textierung geschaffen hat:

in fon- te

a-

spi- ci- tis.

Die absonderliche Schlüsselung — Beibehaltung einer Lage — wurde nur zur Verdeutlichung des hier durchsungenen Ambitus verwendet; und das „Ergebnis“ ist recht eindrucksvoll. Die Empfindung des Melodieverlaufs läßt sich als Wechsel zwischen kurzen, sprunghaften Aufstiegen und den (nur melodisch, nicht etwa rhythmisch) langen *climacus* Bewegungen beschreiben; warum sollte dies nicht auch die Empfindung gewesen sein, die Hildegard bei der Erfindung solcher Melodik hatte — eine gewisse „motivische“ Folge gleichartiger Gestaltelemente ist klar, hinzu kommt, ebenfalls nacherlebbar, die Notwendigkeit eines Singens dieser Gestalt auf verschiedener Tonhöhe, nicht identische Transposition im Sinne einer Sequenzbildung, sondern freies Verschieben, immer wieder Singen, der gleichen elementaren Bewegungsform natürlich auf verschiedener Tonhöhe ist musikalische Grundlage dieses *iubilus*. Das Prinzip von elementarer Gestalteinheit und deren Wiederholung in verschiedener Lage, sozusagen als Gestaltempfindung auf höherer Ebene ist auch hier wirksam, wobei natürlich zu beachten ist, daß musikalische Gestalten untrennbar von entsprechenden Empfindungen oder Wirkungen sind. Das gilt auch für motivische Arbeit; vielleicht ließe sich Hildegards Komposition hier in dem Sinne verstehen, daß für sie motivische Identität nicht wesentlich ist, ihr Empfindung stärker von der Empfindungsgleichheit, hier z. B. den *climaci*, bestimmt ist, wie ja auch keine „symmetrische“, d. h. regelmäßige Sequenzierung des „Motivs“ erfolgt.

Natürlich, auch hier könnte man semantisch theologisieren wollen, etwa in dem Sinne, daß Hildegard hier die Tiefe und Höhe des *Anblickens* des *loculus antiqui cordis* habe musikalisch wiedergeben wollen; in den Wein einer so schönen und potentiell zu tiefen Erörterungen Anlaß gebenden Deutung gießt aber einen kleinen Schuß Essig die Beobachtung hinein, daß Hildegard hier das traditionell ja nicht gerade ungewöhnliche Schlußmelisma des Responsorium gestaltet haben dürfte, daß also *iubilus* der ausreichende Grund für dieses Melisma ist, das Hildegard so auffallend ambitusreich gestaltet hat<sup>95</sup>.

<sup>95</sup>**Kennt Hildegard nur vier Tonarten?** Angesichts dieser, nicht nur in Hinblick auf die Gregorianik auffälligen tonräumlichen Beweglichkeit, sollte man, oder natürlich auch *frau*, etwas vorsichtig sein mit der Behauptung, daß der Unterschied zwischen hohen und tiefen Lagen grundsätzlich und immer Hinweise auf formale und dann auch noch semantische Absichten der Kompositionen gibt; natürlich stellt Stühlmeyer auch diese grundsätzliche Frage nicht, *ib.*, S. 92, worauf noch einzugehen ist.

Was jedoch hier schon wirklich beachtenswert ist, betrifft den Umgang Stühlmeyers mit der Sachkenntnis im Rahmen der Theorie der *toni* im 12. Jh., denn auch hier ergibt sich ein derartiger Kontrast zwischen den Äußerungen des von ihr für sich reklamierten *freien Geistes* und der Sachkenntnis, der als Beitrag zur *Modologie* bzw. allgemein *Musikologie* doch wirklich erstaunliche Früchte trägt: Man muß sicher dankbar dafür sein, zu erfahren, daß die *acht Modi ... auch als Oktoechos bezeichnet* werden, *ib.*, S. 91, und daß *dieser Terminus ... einerseits für eine Reihe liturgischer Bücher der griechischen ... Kirchen wie auch für die Ordnung der acht Tonarten diverser Musiktraditionen* steht; nur, was das in einer Arbeit über Musik des 12. Jh. im lateinischen Westen zu tun haben könnte, bleibt unerfindlich, denn den Ausdruck *Oktoechos* wird man im betreffenden Schrifttum vergeblich suchen. Damit aber nicht genug, darf man *ib.*, S. 92, doch tatsächlich lesen: *Richert Pfau stellt fest, dass bei Hildegard die authentischen und plagalen Modi zu jeweils einer Tonart zusammengefaßt sind. Dies ist, wie aus dem Vergleichsmaterial und den Zeugnissen der mittelalterlichen Quellen zu ersehen ist, im 12. Jh.*



Daß dies eine nicht rein musikalische Möglichkeit gewesen sein darf oder kann — das müßte durchaus allgemein üblich. In den musikalischen Schriften des Bernhard von Clairvau und Ugolino von Orvieto werden statt der sonst üblichen acht oder zwölf vier Modi dargestellt, wobei die authentischen und plagalen Modi jeweils zu einer Tonart zusammengefaßt sind. Das Zeugnis des Bernhard von Clairvau ist angesichts des Kontaktes zu Hildegard von Bingen besonders von Belang. Und so etwas findet man in einer Dissertation! Zunächst ist die Behauptung einer solchen *Zusammenfassung* im Sinne einer entsprechenden Entscheidung von Hildegard unzutreffend, denn es gibt keine tonartlichen Hinweise auf die Melodien der Tonarten, ob und daß Hildegard überhaupt soviel von den Tonarten wußte, daß sie bewußt *plagale und authentische Tonarten zusammenfassen* konnte, ist wie gezeigt, nur unter Voraussetzung einer deutlichen Lüge Hildegards zu „begründen“. Man kann sagen, daß die Melodien Hildegards gelegentlich die Ambitusregeln der Tonartenlehre in so krasser Weise verletzen, daß auch darin ihre Melodien für die Zeit Ausnahmen darstellen. Und wo Stühlmeier so „unbelastet“ von *Vergleichsmaterial und Zeugnissen der mittelalterlichen Quellen* spricht, bezeugt sie nur ihr offenbar grundsätzliches Unwissen: Zum Beleg für die damit so angenehm vage angedeutete Auswirkung der angeblichen *musikalischen Schriften* ausgerechnet des hl. Bernhard, der bekanntlich ausdrücklich bemerkt, daß er kein Fachmann sei, sondern dies den Fachleuten seines Ordens bzw. Klosters überlassen wollte, auf Hildegards Melodiebildungen wird dann der Briefwechsel angeführt — daß sich Hildegard da ausgerechnet über musiktheoretische Probleme ausgetauscht habe, und das noch mit Bernhard, ist natürlich nicht belegbar, wie eben überhaupt angesichts der von ihr ausdrücklich und klar bestätigten musikalischen „Illiterarizität“ kaum vorausgesetzt werden kann, daß Hildegard selbst zu Entscheidungen über die modale Struktur ihrer Melodien fähig gewesen sein dürfte; vor allem seltsam, ja unglaublich ist aber die Vorstellung, daß man zwischen den musikalischen Schöpfungen Hildegards und der Musikauffassung der Zisterzienser eine Verbindung herstellen könnte.

Denn wirklich grotesk werden die Ausführungen Stühlmeyers aber, wenn sie behauptet, daß es *sonst* üblicherweise *acht oder zwölf* Modi gegeben habe — und das im 12. Jh.! Daß das „Dogma“ der Achtzahl durch *nothi/parapteres* etc. nicht, und erst recht nicht mehr im 12. Jh., gestört werden konnte, das also Melodien, die sich einer klaren tonalen Klassifizierung widersetzen dann eben zugeordnet werden mußten, müßte Gemeingut jedes musikwissenschaftlichen Mediävisten sein. Das ist keine *läßliche Sünde*, sondern ein Beweis dafür, daß Stühlmeier nicht einmal die von ihr zu diesem Thema allein (!) angeführten Lexikonartikel verstanden haben kann.

Und dann noch das: Die Grundlagen des Zisterzienserchorals heranzuziehen zur Erklärung der ungeheuren Ambitus der Melodien Hildegards, ist unfaßlich. Daß gerade die Choral-„Reform“ der Zisterzienser den biblischen Ausspruch von den *decem chordae* absolut gesetzt hat, das bleibt Stühlmeier verborgen, ebenso wie der Hintergrund dieses neu gesetzten Grundsatzes: Nur so waren die Melodien eindeutig den Tonarten zuzuordnen; und man sollte gerade hier einmal die Ausführungen von Abbas Guido beachten, wenn er, CS II, S. 167 a, ed. C. Maître, S. 156, 302, ausdrücklich bemerkt, welchen Unsinn es allein schon für die — mit dem Ton *dd* nach oben begrenzte bzw. nach unten keine Alternative *B/H* aufweisende — Notation bedeutet, wenn der Ambitus einer Melodie über die *decem voces* hinausgeht: *Quod in cantu decem vocum nusquam tibi continget, unde et ratione necessaria decem vocibus perfecta est longitudo*, schließlich (ib. 304, nach Guido von Arezzo) *Quidquid enim abundantius est, a malo est vel ignorantium vel negligentium*. — und das soll für eine Reduktion der *acht- oder zwölf Tonarten* bei den Zisterziensern sprechen!

Müßte man, will man Hildegard ein bewußtes tonartliches Denken unterschieben, nicht genau diese Qualifikation ihrer Melodien vornehmen? Um dies zu vermeiden hat man ja die acht Tonarten! Die

erst nachgewiesen werden. Die Verwendung der *climacus* Bewegungen macht die tonräumliche häufigen Schlüsselwechsel sind nach dieser Meinung also abscheulich, ja unerträglich, fehlerhaft oder Zeichen der *ignorantia* — wollte man also Hildegards Melodien einfach im Rahmen der zeitgenössischen Theorie bewerten, käme man um solche Urteile nicht hinweg. Also, wird man auch ohne nähere Bekanntschaft mit der zeitgenössischen Logik folgern dürfen, daß auch der Notator von Hildegards Liedern hier etwas gesehen bzw. natürlich gehört haben muß, was nicht (immer) in den üblichen Rahmen der natürlichen Melodien gepaßt hat. Das wäre offensichtlich ein Ansatz, nach eventuellen theologischen Bedeutungen zu fragen; den Melodien ist oft genug eine gewisse *enormitas* eigen, womit nicht behauptet werden soll, daß dieses Wort diesbezüglich auch wirklich angewandt wurde, oder daß Hildegard sich dieser Besonderheit bewußt gewesen wäre.

Und wenn man schon das musiktheoretische Schrifttum im Umkreis der Zisterzienser beachten will, so kann man neben den beiden Einleitungen wohl wieder am besten die Schrift von Guido de Caroli loco abbas lesen (vgl. dazu auch *Quellen u. Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I*, ed. M. Bernhard, München 1990, S. 12); eine Schrift, in der man beim besten Willen eine Reduktion der *acht oder zwölf* Modi auf vier nicht finden kann, „dafür“ aber längere Erörterungen über die Ambitus und noch etwas, was den zur Herrschaft über die Melodiegestalt gelangten Theoretiker um und in der Nachfolge von Bernhard ebenfalls sehr am Herzen gelegen hat: Die Ausmerzung, dann wenigstens sehr weitgehende Reduktion der Zulässigkeit des, in der klassischen Theorie des lateinischen Mittelalters gleichwertigen, Nebeneinanders von *tetrachordum synemmenon/diazeugmenon* bzw. *coniunctum/disiunctum* ist für diese Theorie ein zentrales Anliegen. Daß man diesen Grundsatz in den Liedern Hildegards auch nur ansatzweise beachtet fände, das wird wohl niemand behaupten wollen, der auch nur eine Ahnung von diesen Melodien besitzt.

Was das eigentliche Problem der *Modologen* — *Modologinnen* gab es jedenfalls in dieser Zeit nicht in so nachweisbarer Anzahl, daß man hier spezifisch weibliche Denkweisen zu erkennen hoffen könnte — des 12. Jh. war, kann man ebenfalls von Domnus Guido lernen (Achtung: Das ist ein anderer als Guido von Arezzo!). Guido de Caroli loco abbas jedenfalls macht ganz deutlich, daß man den Ton *b-molle* nur gelegentlich erlauben kann, keinesfalls aber so, daß etwa *propter illam in cantu generetur similitudo alterius modi.*, CS II, S. 152 b, ed. C. Maître, S. 116, 68 — auch dieses Prinzip gilt wie angesprochen, von Stühlmeyer nicht bemerkt, für Hildegards Lieder jedenfalls nicht.

Nun könnte ja noch die Frage kommen, warum hierzu gerade Guido zitiert wird — das ergibt sich ganz einfach daraus, daß dessen Musiktheorie repräsentativ die Musikbetrachtung wiedergibt, die sozusagen die musikalische Seite von Bernhards Reformen angeht; und deren Nähe ausgerechnet zu Hildegards Melodien behauptet ja Stühlmeyer in ihrem im Geleitwort so bezeichneten *Meilenstein*; das ist er tatsächlich, nämlich der Beweis für das Niveau nun auch mediävistischer Musikwissenschaft in Deutschland.

Die Achtzahl der Tonarten war vorgegeben und nicht mehr zu diskutieren, was blieb, war die Anordnung in der Lehre der *species* der Konsonanzen. Und da dürfte jedermann, der mit mittelalterlicher Musiktheorie auch nur ansatzweise in Berührung gekommenen ist, klar sein, daß es nur sieben Oktavgattungen gibt. Will man also daraus, nach der Vorgabe von Boethius — Achtung: Boethius spricht nicht von Kirchentonarten, sondern korrekt von *εἴδη τοῦ διὰ πασῶν*, von Oktaveiden! — acht Tonarten „machen“, muß man zu einigen Manipulationen greifen, was einiges an theoretischem Denkaufwand bedeutet (daß es nur sieben gibt, weiß auch Bacchius, ed. Jan, S. 308, 17).

Daß Hildegard von solchen Problemstellungen in Bezug auf ihre Melodien weit entfernt war, das dürfte aus ihren eigenen Worten eigentlich klar genug sein. Somit bleibt nur zu konstatieren, daß Stühlmeyers

Beweglichkeit besonders fühlbar; daß dieses Motiv nicht notwendig semantischer Natur sein freier Geist auch hier mit der historischen Wirklichkeit ohne nähere Berührung geblieben ist.

Nach der bisherigen Erfahrung mit diesem Beitrag liest man vielleicht nicht mehr ganz so überrascht dann auch noch, daß ausgerechnet Ugolino von Orvieto, der nach Meinung von Stühlmeyer offenbar für das 12. Jh. so wesentliche italienische früh- oder vorhumanistische Theoretiker die Anzahl der Tonarten auf vier reduziert habe. Zutreffend ist allerdings natürlich nicht Stühlmeyers Behauptung, sondern, daß Ugolino fast wörtlich die Zuweisung der Hinzufügung des 8. Modus an Ptolemaeus übernimmt, ein Unsinn, der den letzten griechischen denkfähigen Musiktheoretiker in einer Weise verkennt, die diesen (hoffentlich) im Himmel hochgradig amüsiert haben muß, zumal bekanntlich Boethius sich als Autor dieses ebenso hochgradig absurden achten Oktavausschnitts ausdrücklich kenntlich macht. Man muß den hier angesprochenen Autoren allerdings zugestehen, daß sie den Fehler von Boethius nicht machen, sondern den 8. *tonus* als Besonderheit, nicht als eigene Oktavgattung anführen, CS, II, S. 160 b, ed. C. Maître, S. 138, : *Que quia tantum septem sunt, septem tantum modis contenta fuit antiquitas attendens forsitan septimam speciem generatam, tantum non generantem, cum a predictis speciebus alia non possit inveniri. Tandem Ptolemaeus, vir subtilis ingenii et arte musica doctissimus, qui non solum Aristoxeno, sed et Socraticis in eadem arte obviavit, septimam speciem considerans, sicut a tertia generatam, ita generantem et quartam, octavum addidit modum.* Das Gemeinte ist klar (wie es weitergeht, erfährt man weiter unten). Allein schon aufgrund dieser Gegebenheit ist es von vornherein ebenso ausgeschlossen, daß irgendjemand nur noch vier Tonarten setzen könnte, wie die Annahme, irgendjemand hätte aus (angeblichen, die Antikenkenntnisse der Ergebnisse zahlreicher Schulreformen lassen so etwas in deutschen geisteswissenschaftlichen Doktorarbeiten ja nicht ausschließen) 13 oder 9 Musen sieben gemacht (Verf. ist die eigentliche Anzahl der Musen geläufig).

Und was findet man dann bei Ugolino, wo im 1. Teil der *Declaratio Musicae Disciplinae*, ed. A. Seay, Rom 1959, S. 85 ff., genau erklärt wird, wie und warum die Lateiner die Anzahl der von den Griechen aufgestellten und benannten *modi* vervielfältigt haben? Da findet man z. B. S. 86, 4, die Erklärung: *Qui quidem troporum modi, cum nimium longiori in ascensu et descensu fuerint distantia terminati, ab inferiori quidem descensu fere spatiis quindecim vel paulo plus superior distabat ascensus, quod equidem per arduum videbatur, cum vel gravibus tantum vel acutus tantum vel gravibus simul et acutis quibusdam vel raro superacutis sit humana vox limitibus terminata. Latini quidem, qui perspicacissimo sunt ornati ingenio (was wohl insbesondere Ugolino selbst qualifizieren soll) et natura hunc difficillimum impossibilemque transitum ab infra ad supra ad humanae vocis possibilem aequalitatem aequarunt. Primus namque modus, tropus sive tonus, qui Graece dicitur prothus, qui prior huiusmodi difficultatis existerat prae omnibus divisionem est passus, et ex eo, qui unicus tropus erat, alter eiusdem naturae productus est, quem eius prothi dicimus subiugalem, et sic prothus, qui in ordine primus erat primus est, qui vero non erat, secundus est.*

Daß diese Rationalisierung der Geschichte der Tonarten von der tradierten, alten Bezeichnung ausgeht ist ebenso wie die Methode hier weniger von Interesse, von Interesse ist jedoch die sozusagen innere Begründung, weil auch sie, noch zu dieser Zeit, in der die Mehrstimmigkeit dominant war, das Inadäquate großer Umfänge, hier von 15 Tönen, für die menschliche Stimme explizit formuliert. Gerade die „Gleichzeitigkeit“ — man beachte bitte die Anführungszeichen! — des gesamten Bereichs einer Oktavgattung auf das ganze Tonsystem „verteilt“, kann von Ugolino als, durchaus originelle, Bewältigung der Terminologie von authentischen und plagalen oder wie auch immer in dieser hierarchischen Weise, also in je vier und vier, jeweils in der Relation von *authenticus/plagalis* einander zugeordneten Tonarten angeführt werden.

muß, wurde bereits gezeigt.

---

Ebenso fern davon, wie jeder andere Theoretiker der Zeit, eigentlich schon seit Aurelian, jemals die Kirchenarten auf vier reduzieren zu wollen, gibt Ugolino eine rationale Begründung der Notwendigkeit von acht Tonarten. Wer so etwas niederschreiben kann, wie dies Stülmeyer in der zitierten Passage ihres in dem Geleitwort so eklogisch behandelten *Meilensteins* ausgerechnet noch der Forschung tut, ohne daß bei ihm oder ihr ein Alarm ausgelöst wird, bei dem oder natürlich auch der scheint sich schon die Frage zu stellen, wie er oder sie überhaupt auf den Gedanken kommen kann, sich als *musikologischer* Mediävist oder *musikologische* Mediävistin äußern zu wollen? Es handelt sich ersichtlich nicht um einen zu übersehenden, nebensächlichen Lapsus, sondern um einen gerade im Zusammenhang essentiellen Fehler, aber auch darum, daß man bei der Betrachtung mittelalterlicher Musik und mittelalterlicher Texte in Betracht ziehen muß, welche Komplexität der Zeugnisse und auch der bestehenden Forschungsliteratur man zu beachten hat; man kann nicht einfach unbekümmert um diese Komplexität und die Fülle der Erkenntnisse zu deuten beginnen, nur aufgrund von mißverstandenen Lexikonartikeln; dazu hat allein schon die bestehende Forschung zu viele Erkenntnisse geliefert, als daß man *musikologische* Mediävistik in solcher Weise treiben kann: Auch Lexikonartikel sollte man auf Korrektheit durch Nachlesen der Quellen prüfen, wenn man schon konkrete mittelalterliche Autoren „zitiert“ — vor allem: Man sollte den Quellen und ihren Aussagen, konkret den Autoren die notwendige Achtung entgegenbringen und ihre Aussagen beachten, auch wenn dies mühsam sein mag.

Hätte Stülmeyer dies getan, so hätte ihr die zitierte Aussage von Ugolino deutlich machen können, ja müssen, daß Hildegards Melodien hinsichtlich des Umfangs tatsächlich so ungewöhnlich sind, daß hier die Anwendung der sonst absolut verbindlichen Acht Tonarten ausgeschlossen zu sein scheint, daß hier eine grundsätzlich andere Lage zu bewerten ist. Man könnte dies auch durch Voraussetzung einer durch die Ausnahmesituation der Entstehung der Lieder begründete Besonderheit zu begründen versuchen, man könnte auch auf die von Stülmeyer so eindrucksvoll eingeführte Kategorie der *emotionalen Ausdruckskraft der Modi* zurückgreifen wollen — wenn nicht die Frage, ob Hildegard überhaupt in *modi* denkt, wenn sie singt, hier erhebliche Probleme brächte. Man könnte aber auch auf die von Stülmeyer, wie sich herausstellt doch mehr als Epitheton ornans als inhaltlich, gebrauchte Hinzufügung der *modi* verzichten und danach fragen, ob Hildegards Singen vielleicht insgesamt im Sinne einer besonderen Exaltation zu verstehen sein könnte — was, wie angesprochen, gewisse Probleme hinsichtlich der Gesangsfähigkeit von Hildegard, jedenfalls in den betreffenden Fällen, aufgibt. Davon abgesehen, kann die Frage also lauten: Sind die in einigen Liedern Hildegards exorbitanten Umfänge vielleicht direkter Ausdruck eines, wenn man das unbedingt so nennen will, *emotionalen* Ausdruckswillens, geboren durch die außergewöhnliche Entstehung der Melodien oder geprägt durch eine besondere Gesangsfähigkeit bei der visionären Erfahrung und anschließenden Umsetzung der Melodien. Nun, was Stülmeyer dazu zu sagen hat, auch wenn sie diese Frage gar nicht stellt, darauf ist noch einzugehen. Klar ist, daß Stülmeyer das eigentliche Problem nicht erkannt hat, sonst müßte sie diese Besonderheit von Hildegards Melodien, die auch rein physisch, nämlich entstehungsmäßig aus dem oder im Singen nicht trivial ist, zu den hier angedeuteten Fragen, nicht aber zu völlig unhaltbaren Assoziationen mit einem falschen Verstehen eines einzigen Lexikonartikels veranlaßt haben; auch hier erweist sich ein erstaunlicher Mangel dieser Arbeit.

Stülmeyers Irrtum hinsichtlich der Bewertung dieser Besonderheit wird aber noch bizarrer, wenn man den von ihr hergestellten Bezug zu Bernhards *musikalischen Schriften*, also wohl doch der „um“ ihn entstehenden Musiktheorie, ernst nehmen will: Ausgerechnet in dieser Zisterziensischen Tonartenlehre sollte die Achtzahl der *modi* aufgehoben werden — um „Platz“ für größere Ambitus der Melodien

zu schaffen; das ist nun wahrlich ein starkes Stück für eine Lehre, die sich strikt an das Gebot des Psalmisten halten will *decem chordis* das Lob zu singen!

Gerade die Formulierung des bereits zitierten Abts Guido, CS II, S. 160 über den möglichen und natürlichen Umfang der menschlichen Stimme in Bezug auf Melodien bzw. deren abstrakte Klassen, die *toni*, woraus wie bei Ugolino eine Rationalisierung der Geschichte wird, hätte von vornherein klar machen können, wie außergewöhnlich und in wie großen Kontrast zur Theorie, gerade der Zisterzienser, Hildegards Melodien stehen — wenn man sie als normale der irdischen Liturgie angehörige Melodien betrachtet, wie dies für den Gregorianischen Choral selbstverständlich ist, ed. C. Maître, S. 136, 192:

*Sciendum autem, quia mira diligentia magis tamen naturali quam voluntaria, septem ... species diapason excogitatae sunt ... Cantus enim quaedam pars gravis est, quaedam acuta, quaedam mediocris. Ad istas partes sine gravedine in eodem cantu coniungendas, adeo idonea est duplicis elevatio, ut neque circa finem auditum subterfugiat neque in superioribus vocis humane vires excedat, utpote circa finalem gravitati accommodat et circa quintam mediocris et in superioribus acuta (Gemeint ist also der Umfang einer Oktav). Non tamen hujusmodi considerationem idcirco naturalem putes, quin humana vox plus quam octo vocibus possit intendi vel gravari. Ut enim verbis utar Boetii (ed. Friedlein, S. 199, 26), modus nullus vel evoluendis sermonibus sit, vel acuminibus attollendis gravitatibusque laxandis, sed utrisque natura humana fecit finem proprium. Continuae enim voci terminum humanus spiritus facit ultra quem nulla ratione valet excedere. Tantum enim unusquisque loquitur continue, quantum naturaliter spiritus sinit (Boethius schreibt: *naturalis spiritus sinat*). Rursus vocum cum intervallo suspensarum (Boethius: *διαστηματικῆν voci*.) natura hominum terminum facit, quae acutam eorum vocem gravemque determinat. Tantum enim unusquisque vel acumen valet extollere, vel deprimere gravitatem, quantum vocis ejus naturalis patitur modus. Perinde mediocrum vocum considerata possibilitate octo voces cantibus judicaverunt sufficere (es gibt also eigentlich keine Grenzen, auch haben Menschen verschiedene Grenzen des Stimmumfangs, also wählt man das *mediocre*). Apud tamen antiquorum plebem cantorum ad progressionem cantuum cohibendam diapason quantitas non sufficit, sed duplici elevationi emioliam vel epitritam supposebant depressionem, ... und et multi cantus in usu habentur adhuc, sed rari sunt, qui hujusmodi quantitatem habent in arsi et thesi. Tali tamen cantuum apud modernos usus repudiat est, quia vel inferiora auditus non perciperet, vel in superioribus vox humana deficeret. ...*

Damit schließt sich der Kreis hinsichtlich der *mira diligentia magis tamen naturali quam voluntaria* als sieben festgelegten Oktavgattungen. Die Stelle war deshalb so ausführlich zu zitieren, weil sie die Bedeutung der Begrenzung von Ambitus der einzelnen Melodien als jeweilige Einheiten für die Theorie im Umkreis der zisterziensischen Choralumwandlung zeigen kann. Herangezogen wird der geradezu uralte Topos der Grenzen der Stimme, die, natürlich nicht in direkter Ableitung, der Systematik von Aristoxenus folgend, hinsichtlich Begrenzung der Stimme und Begrenzung der Hörfähigkeit nicht nur einfach topisch weitergegeben, sondern funktional eingesetzt wird. Sogar die, ebenfalls Aristoxenischen, Ausführungen über die *vox continua*, die erst mit der *pausa* aufhört, wird, wenn auch inhaltlich nicht sinngemäß, sondern ziemlich abwegig eingesetzt, um das Problem der Grenzen in Relation zu den Tonarten deutlich werden zu lassen.

Zuletzt, nicht ganz so systematisch, aber genau dem Denken von Ugolino parallelisierbar, wird der Ge-

brauch von Melodien mit „zu großem“ Ambitus als *apud modernos repudiat* bewertet — das erscheint doch als hinreichendes Beispiel dafür, Hildegards geradezu systematisch Nichtachtung dieser Regel als nicht gerade kleines Problem in der Zeit zu sehen — hinzu kommt wie gesagt ja auch noch das Problem hinsichtlich des ihrer Singstimme verfügbaren Umfangs. Stühlmeyers Behauptungen werden hiermit noch seltsamer.

Für Guido liegt bei so großem Umfang ein nicht mehr tragbares Versehen der *plebs antiquorum cantorum*, derer also, die den ererbten Choral verdorben haben, vor, wobei die Beschreibung von deren Intention nicht ganz leicht zu verstehen ist: *Ad cohibendam progressionem cantuum*; sollte hier etwa gemeint sein, daß diese alten *cantores* besondere Wirkung erzwingen wollten? Klar ist in jedem Fall, daß der moderne, „aufgeklärte“ Musiker solches aus natürlichen wie autoritativen — Boethius — als unzulässig qualifizieren muß. Hildegard dagegen hält sich an solche Vorstellungen überhaupt nicht; daß ihr das Problem nicht bewußt gewesen sein dürfte, ist zu erwarten, daß aber ihr Notator, der ja musiktheoretisch gebildet gewesen sein muß, sie hier nicht korrigiert, z. B. durch partielle Transpositionen — und hier wird das Problem des Stimmumfangs von Hildegard virulent —, ist doch bemerkenswert, denn hier hätte die Notwendigkeit eines sozusagen musikgrammatischen Eingriffs nahegelegen.

Man kommt auch hier nicht umhin, eine besondere Wertung der Melodien vorauszusetzen; auch dazu kann man, wenn man an Hildegards Liedern wissenschaftlich wirklich interessiert ist, Wiberts Briefstelle heranziehen. Und daß für ein solches Interesse die Lektüre von zeitgenössischen Quellen notwendig ist, bestätigt Guido de Caroli loco abbas sehr eindringlich. Darauf einfach zu verzichten, kann man ja wohl kaum als ausreichende *Berücksichtigung des Denkens der Menschen des 12. Jahrhunderts* qualifizieren, wie dies im *Geleitwort* zu diesem *Meilenstein* formuliert wird.

Und liest man ein wenig weiter in dieser Schrift, so findet man eine Qualifikation falscher, unzulässiger Melodien, die geradezu die Melodien Hildegards dezidiert meinen könnte (natürlich tut sie das nicht!), CS II, S. 175 a, ed. C. Maître, S. 182, 485, und das noch unter Heranziehung einer Topos gewordenen Formulierung von Horaz:

*Qui nimirum inconsulte progrediens metasque debitas utrobique transgrediens humano capiti caudam subjungit equinam. Sicut sunt haec R.: Sancte Paule; Cornelius et plures alii cantus, circa quos, ut ingredientur sine macula, quis operabitur justiciam?*

*Ut quid enim fiunt vel habentur hujusmodi cantus, graves, quidem ad notandum, graviore ad cantandum lineas variantes, arterias cruciantes, cauteriatam habentes progressionem, nunc ascendentes ad celos, nunc descendentes usque abyssos. Ne etenim hujusmodi cantus fierent ... consilium fuit, ut unusquisque quatuor modorum videlicet protus, deuterus ... partiretur in duos, i. e. autentum et plagalem ...*

Bemerkenswert ist übrigens, daß Guido bzw. eben der Autor nicht auf den Gedanken kommt, derartige Regelübertretung durch semantische oder ausdrucksmäßige Erklärungen zu rechtfertigen; es darf also bezweifelt werden, ob derartige Möglichkeiten überhaupt bestanden haben. Es gibt also gerade im Umkreis der, Stühlmeyer wie ihrem Doktorvater und anderen Beurteilern offenbar, trotz nicht ganz unwichtiger vorliegender Arbeiten so gänzlich unbekannt gebliebenen Zisterziensischen Choralreform rationale Gründe dafür, daß man acht, und nicht etwa vier Tonarten definiert — also genau das Gegenteil von dem, was Stühlmeyer behauptet. Übrigens kann man hier einmal die Natürlichkeit der raumanalogen Ausdrucksweise, zur Kritik auch hyperbolisch eingesetzt, sehen, zum anderen aber auch, wie selbstverständlich auch hier, wie schon in der lateinischen Antike tonräumliche Begriffe neben anderen zur Bezeichnung eben von „Tonhöhe“ stehen — M. Haas scheint, euphemistisch formuliert, solche

Zu bemerken ist an diesem *iubilus* allerdings eines: Der für Gregorianische Verhältnisse erstaunliche Umfang läßt nicht nur fragen, wie dies mit einer intentierten Realisierung durch Chor oder Solisten in einem Frauenkloster geschehen sein könnte, sondern auch, wie Hildegard selbst ein solches Gebilde hat vorsingen können, wie es in Wiberts Brief so klar gesagt wird. Natürlich wird man nicht ausschließen können, daß Hildegard, vielleicht bedingt auch durch den Zustand bei der Erfindung, eine besonders umfangreiche Stimme gehabt haben kann, bei der Schulung im Psalmengesang muß ihr wie jedermann aber in jedem Fall bewußt gewesen sein, wie außergewöhnlich die Ambitus ihrer Melodien sind; und die besondere tonräumliche Beweglichkeit des zitierten Melismas macht dieses Merkmal nur besonders deutlich, nämlich auf zeitlich kleinstem Raum erlebbar. Hat Hildegard aber, was ja auch nicht gerade unwahrscheinlich ist, selbst einen solchen Stimmumfang gar nicht ausschöpfen können, dann hat dies zwangsläufig Folgen für die Entstehung der Melodien — und daß man Hildegard gegen ihre ausdrückliche Bekundung doch für der Neumenschrift fähig halten dürfte, wird man nach dem oben Gesagten ja wohl nicht weiter behaupten wollen. Denkbar wäre also, daß Hildegard beim Diktieren der Melodien noch zusätzliche Angaben über die Lage gemacht hat, die der Notator dann umsetzen konnte. Ob und wie weit dabei zusätzliche Eingriffe oder Hinzufügungen stattgefunden haben, ist kaum von besonderem Interesse.

Von besonderem Interesse ist aber diese, hier nur sehr markante, tonräumliche Beweglichkeit und der verfügbare Ambitus insgesamt. Wie soll man, obwohl Reminiszenzen an Gregorianische Initialformeln bestehen, sich die innere Begründung der unüberhörbaren Entfernung dieser Melodien zu denen des hl. Gregor und der anderen hl. Väter — so für die Zeit gegeben — vorstel-

---

Beispiele für irrelevant zu halten, Verf. kann auch hier der Vorgabe dessen nicht folgen, nach dessen Urteil die bisherige musikwissenschaftliche Medävistik dreißig Jahre hinter anderen Wissenschaften hinterherhinkt; vielleicht der wesentliche Unterschied des Vorgehens, die Achtung oder Nichtachtung der Aussagen der Zeit.

Und betrachtet man das Beispiel des R. *Sancte Paule*, vgl. ed. C. Maître, S. 386 ff. (*Cist* transponiert die Gregorianische Fassung, um *b* zu vermeiden und verändert den charakteristischen Quartsprung nach unten, *D - A* durch Ganzton; vor der Folge Quart + Terz, *a E g E* hat *Cist* keine Scheu, auf *quite* — was könnte man hier nicht für „theologische“ Deutungen anbringen wollen!), so findet man den Umfang von *A - c*, also den einer Oktav nebst kleiner Terz! Wenn schon solche Melodien mit dem Gebilde eines menschlichen Kopfes, der mit einem Pferdeschweif versehen wird, zu vergleichen sind, womit die so geläufige „klassische“ Stelle wieder einmal eine Anwendung findet, wie sollte man dann erst Hildegards Lieder in dieser Hinsicht qualifizieren? Doch wohl als absolute Mißgestalten. Jedenfalls doch als etwas anders, als dies Stühlmeyer mit ihrer Formulierung vorgibt! Diese, vielleicht nicht von Guido selbst stammende, sicher aber in seinem Sinne und Zisterzienschem Denken verhafteten Aussage dürfte klar genug darauf hinweisen, daß man, bevor man Behauptungen über Musiktheorie der Zeit aufstellt, diese doch besser selbst einmal konsultieren sollte: Hildegards Lieder erscheinen von da nämlich geradezu als exemplarisch zu perhorreszierende unnatürliche Gebilde, die der natürlichen Ordnung der acht Tonarten gewaltsam widerspricht, also eigentlich auszumerzen wären — leider hat niemand der Notatoren ein Wort dazu gesagt, daß ihre Besonderheit etwa auf die Entstehung zurückzuführen sein könnte.

len? Daß Hildegard selbst diesen Unterschied nicht bemerkt haben sollte, ist ausgeschlossen. Sie komponiert damit also Melodien, die sich nicht nur in stilistischen, sondern in grundsätzlichen Merkmalen sehr weit von den Gregorianischen Melodien und „ihrer“ als maßgeblich verstandenen Theorie unterscheiden. Zu fragen bleibt, ob es dafür einen wertungsmäßigen Grund geben könnte, auch wenn darüber keine literarischen Quellen erhalten sind. Denkbar wäre, daß Hildegard und ihr Notator, die Musik tatsächlich doch als Ableitung aus der himmlischen Liturgie verstanden und erlebt haben könnten, die geradezu notwendig von der üblichen irdischen Liturgie, trotz deren im Denken potentiell ebenfalls himmlischer Herkunft (Hartkers Bild von Gregors Taube), unterschieden sein mußte. Ein solches Verständnis würde auch erklären, daß die Melodien durchweg als Gregorianische Gattungen erscheinen, obwohl sie von diesen weit entfernt sind<sup>96</sup> und sich auch nicht deutlich um die betreffenden Gattungsdifferenzen bemühen. Auch das müßte Hildegard bewußt gewesen sein. Handelt es sich aber im eigenen Bewußtsein sowohl der Schöpferin — bzw. der Empfängerin des Wunders — als auch des Notators um einen Ausdruck der Musik der überirdischen Liturgie, dann könnte eine solche Vernachlässigung gültiger Regeln als ganz natürlich erschienen sein, nämlich als Ausdruck der grundsätzlichen Andersartigkeit, der Herkunft aus der himmlischen Liturgie, wie sie sich im Innersten finden läßt — die entsprechende Gnade vorausgesetzt. Dies sei aber nur ein nicht notwendig neuartiger Hinweis auf mögliche Erklärungen: Ein vollständiges liturgisches Gesangbuch oder auch nur einen ersichtlich einheitlichen Zyklus hat Hildegard nicht intendiert, schließlich war sie (trivialerweise) ja auch nicht durchgehend gewürdigt, der ewigen himmlischen Liturgie bzw. deren Erscheinung in ihrem Innersten beizuwohnen. Wie Dunstan und andere darf sie gelegentlich, als zeitgebundenes Wesen die Visionen haben. Zu beachten bleibt allerdings, worauf hier mehrfach hingewiesen wurde: Die im Inneren „gehörten“ Melodien sind nicht hörbar, müssen also umgewandelt werden; nur zu dieser Umwandlung, z. B. ob und wie weit auch diese „Überirdisches“ beibehält, wird nichts gesagt — ein Hinweis darauf, daß es auch nicht für wichtig befunden wurde?

Vielleicht kann man also in solcher Weise die Besonderheiten ihres betreffenden Schaffens zu erklären suchen<sup>97</sup>.

<sup>96</sup>Von den *symphoniae*, die stilistisch den Sequenzen nahestehen kann hier abgesehen werden, weil es sich da um Gesänge von himmlischen Ständen sozusagen direkt handelt, nicht um begleitende liturgische Gattungen.

<sup>97</sup>**Zu Hildegards Musik als Beispiel der „volksmusikalischen“ Hits ihrer Zeit** J. Stenzl, *Wie hat „Hildegard vom Disibodenberg ...“ komponiert*, *AfMw* 64, 2007, S. 179 ff., hat für die wirklich auffallende Einmaligkeit der Melodien Hildegards, die übrigens, es sei wiederholt, bekanntlich auf Visionen zurückgeht — jedenfalls nach ihrer eigenen Vorstellung! — eine ebenso auffallend einmalige Erklärung gefunden, etwa ib. S. 181, dazu daß Hildegard sich nicht an die Ambitusnormen der Theorie gehalten habe: *Hildegard hat keineswegs die Normen ihrer Zeit als Dichterin und Komponistin durchbrochen. Sie konnte sie nicht durchbrechen, weil ihr diese Normen als eine vorausgesetzte und verpflichtende Art nicht bekannt waren, oder weil diese Normen ... für ihre Gesänge keine Gültigkeit hatten.* Die *Normenwidrigkeit* der Melodien Hildegards rührt aus der *Normenwidrigkeit* ihres musikalischen Denkens; eine tiefe Erkenntnis: Wenn sie jemals Gregorianischen Choral gehört hat, wozu sie wohl Gelegenheit hatte,



Man wird also eine gewisse methodische Rechtfertigung haben, wenn man das einfache mußte ihr, wie auch ihrem auf das musikalische Schaffen eingehenden Biographen, notwendig auffallen, daß sie nicht Gregorianisch singt, und daß sie weder korrekte rhythmische noch gar metrische Liedtexte verfaßt hat, müßte auch aufgefallen sein (wie schön das dann Barbara Newman sagt, was Kay Brainerd Slocum, *The Harmony of Celestial Revelation. Hildegards Theology of Music*, S. 81 ff., auch noch zitiert: *In contrast to the usual twelfth-century sequence, which was characterized by stanzaic form and a consistent metrical pattern* — vielleicht Hexameter oder Adonäen? — *her verses in this form are "wholly unpredictable as to line division, length and stanzaic pattern" for they follow the rhythms of thought alone*), was das wohl für ein *rhythm* war oder ist? daß Hildegard poetische Formen nicht beherrscht hat, darf man wohl einfach annehmen; daß sie aber rhythmische Dichtung in ihrem Leben nie gehört haben könnte, und dann auch Eigenarten dieser Form erfahren hat, wäre eine unwahrscheinliche Vorstellung, sie macht sich bei der Konzeption ihrer Liedtexte aber keine Gedanken über die Form); also muß ihr bewußt gewesen sein, wenn sie nur einen Ansatz von musikalischem Gefühl gehabt hat, daß sie eben nicht im Gregorianischen Stil singt, damit notwendig dessen stilistische Regeln — und auf die, nicht die Behauptungen der Theoretiker — kommt es wohl an, aufhebt bzw. deren *Normen durchbricht*. Das muß auch ihr aufgefallen sein — ob sie sich klar war, daß ihre Liedtexte nicht ansatzweise Prosa wie die Psalmen waren, wäre noch zu prüfen.

Insofern also hebt Hildegard gültige (Gregorianische?) Normen auf — wie dies übrigens auch Hermann der Lahme getan hat, was man aus dessen Offizien sehen kann, die keineswegs als Gregorianisch zu qualifizieren sind; allerdings, das wird jeder zugestehen, geht Hildegard in so auffälliger Weise über die ihr sicher geläufigen Stilelemente der Gregorianik hinaus, daß man ihr ein Bewußtsein davon auch bei mangelnder musiktheoretischer Bildung zuschreiben kann. Der Grund dafür ist aber leicht zu finden — übrigens, wie oben zitiert, spricht ihr Biograph in dieser Hinsicht von besonders schönen Melodien; irgendetwas muß der doch wohl auch bemerkt haben —: Es handelt sich um Melodien, die einer überirdischen Vision entspringen; wie man das rational auch immer beurteilen will, es handelt sich im Bewußtsein von Hildegard wie ihres Notators klar um Zeugnisse, erinnerte Beispiele einer himmlischen, offenbarten Liturgie. Da nun kann man wohl auch etwas Besonderes erwarten, auch wenn die Melodien als solche ja nicht direkt vom himmlischen Klang übernommen werden konnten (den, wie gesagt, „singt“ der Mensch im Herzen, also auch bei Visionen, wo er in größerer Nähe zu Gott ist als als einfacher Mensch, nicht hörbar) — erlaubt man sich, das so platt zu formulieren: Anleihen aus der Musik der himmlischen Liturgie hat es bekanntlich auch schon früher gegeben, so systematisch wie bei bzw. von Hildegard jedoch nicht — ob sie die Melodien wirklich als von ihr, als individuelle Leistung komponiert ansehen will oder soll, dürfte eher fraglich sein. Also, man muß doch wohl bei der Beurteilung ihrer Besonderheit auf die Situation ihrer Entstehung achten, Musikethnologen nach der Existenz von verschiedenen Stilen zu fragen, mag modisch korrekt erscheinen, dürfte es in diesem Fall aber höchstens dann sein, wenn man die ebenfalls quasi himmlischen Melodien des Hl. Gregor in Gegensatz zu den Hildegard offenbarten sehen will — aber, warum eigentlich sollen sich solche Offenbarungen nicht verändern können, wenn sie, wie dies Hildegard ja explizit macht, gerade ihr, dem so bescheidenen Gefäß des Hl. Geistes gemacht werden?

Aber Stenzl, der Beachtung solcher für die Zeit nicht ganz unwichtigen Nebenumstände ersichtlich abhold, hat ganz andere Erkenntnisse vorzutragen, ib., S. 182: *... würde das heißen, dass durch Hildegards Musik mehr als bloße Spuren einer „usuellen“, oralen und theorieleeren mittelalterlichen Musik greifbar sind — oder doch eine Musik, die von derartigen „volksmusikalischen“ Traditionen wesentlich bestimmt ist*. Nun, daß die weltlichen „volksmusikalischen“ Traditionen auch genau der Theorie

Darauf-Los Deuten der semantischen Leseweise mittelalterlicher Lieder, hier der von Hildegard, entsprechen können sagt ziemlich eindeutig Johannes Cotto, woraus sich übrigens ein gar nicht so geringzuschätzendes Legitimationsproblem der Musiktheorie ertgibt — aber, warum soll man so etwas beachten, wenn dazu Literatur vorliegt?

Hildegard, umhergehend im Kloster, in ihrer Jugend durchweg — so wie Augustin? — von der *oralen* Musik ihrer Zeit durchtränk, nicht etwa vom Gregorianischen Choral, ja beherrscht, hat in ihren Visionen Klangerlebnisse, die genau der „*volksmusikalischen*“ „Hitparade“ ihrer Zeit entsprochen haben müssen, denn, das sieht ja jeder, ihre Musik kennt Formeln, muß also *oraler* Natur sein, obwohl sie ausschließlich schriftlich notiert weitergeben wurde? Waren dann das Fiedelimitationen, nach denen getanzt worden ist? Instrumentale Vortragsstücke, wie das der große Ambitus vieler Lieder nahelegt? Soll Hildegard also wirklich so naiv gewesen sein, die weltliche „*Volksmusik*“ — das, was Sextus Amarcus im Ohr hat? — und deren Stil als gegenüber dem der Gregorianik für auch musikalische Offenbarungen charakteristischen Stil angesehen, erlebt und auch noch dargeboten zu haben? Vielleicht doch auch instrumental vom Spielmann vorgetragen, ib., S. 183, die Hildegards visionär entstandenen Melodien ... *zu einem einmaligen Zeugnis einer ansonsten nicht greifbaren mittelalterlichen Musik machen* (wobei übrigens der Choral plötzlich nicht mehr *improvisatorisch* sein darf — was Verf. schon immer gemeint hat). Denn *das „improvisiert“ wirkende ihrer Gesänge kann, wenn es der gehörten liturgischen Musik nicht entspricht, nur auf einer vertrauten usuellen oralen Musikausübung beruhen*. Warum *nur*? Und wie soll man sich eine derartige *vertraute usuelle orale Musikausübung* eigentlich konkret vorstellen, *volkstümliche* Lieder in der Art der Melodien von Hildegard? Ein *vertrauter*, weit verbreiteter Singstil? Um derartige Spuren finden zu können, wäre es vielleicht doch etwas sinnvoller, die Melodien von Sequenzen zu betrachten, denn die Gattung der *estampie* erfreut sich nicht nur einer Nähe zu Sequenzen, sondern hat auch einige eigene Zeugnisse hinterlassen. Daß auch nur irgendwelche aus diesem Raum überlieferte Melodien irgendeine Ähnlichkeit mit denen von Hildegard hätten, ist ja wohl nicht nachzuweisen.

Kann es nicht wirklich auch visionär empfangene, einmalige, geradezu zwangsläufig einmalige Melodieformen gegeben haben, die sich übrigens ja recht ordentlich, wie dies Stenzls schöne Statistiken wissenschaftlich nachweisen, an die Regeln von *finalis affinalisve* halten, da also durchaus theoretisch korrekt erscheinen? Sind Hildegards Liedtexte dann etwa auch Zeugnisse einer, sonst eben nur nicht erhaltenen Volksdichtung? Schließlich: Ist nicht auch ihr literarisches, theologisches Werk auch eine historische Einmaligkeit? Kann es in dieser Zeit nicht auch solche Visionen gegeben haben, auch musikalischer Natur, die in ihrer Eigenart ebenso wie der Inhalt der Visionen, die ja nicht gerade leicht akzeptiert worden und durchgehend ja nicht ganz geringen Bedenken begegnet sind, eben einmalig, in Bezug auf ihrer Schöpferin natürlich einheitlich waren?

Und dies alles nur deshalb, weil es den individuellen Schöpfer von eigenständiger Musik in der Zeit nicht gegeben haben darf — wie froh dürfen wir sein, daß die Repräsentanten der mehrstimmigen Komposition sich nicht nach solchen Einschränkungen gerichtet haben und, z. B. in den *clausulae* — regelhaft viel stärker gebunden — recht unterhaltsame Individualitäten erfunden haben, Krebse z. B. gibt es gar nicht so viele, aber es gibt sie, Imitationen auch nur einige, andere sind anders — Gestaltungsmöglichkeiten, die vorher nicht gedacht worden sind, allerdings, es sei wiederholt, durch die Automatik der Rhythmik und die satztechnischen Regeln viel stärker eingeschränkt, als dies bei freier Einstimmigkeit notwendig war.

Die totale Nichtbeachtung der Möglichkeit, daß Hildegard wirklich frei komponiert haben kann, aus ihrer religiösen Erfahrung, die man ja nicht „glauben“ muß, die aber der Selbsteinschätzung ihrer

mit einer gewissen Skepsis betrachtet, selbst in Hinblick auf so naheliegende Vertonungsmittel Melodien zugrunde liegt, läßt Stenzls unbeschwerte Einbringung des „volksmusikalischen“ Stils als Hintergrund der melodischen Formen Hildegards doch mit einiger Skepsis betrachten: Sollte es wirklich ausgeschlossen sein, daß hier eine Phantasie, ungebändigt von, übrigens nicht gerade sehr klaren, Regeln der Musiktheorie (vom Ambitus abgesehen, keiner wirklich sehr bedeutenden Stilregel), sich musikalisch frei ausgelebt hat? Soll das nur deshalb verboten sein, weil man sonst kompositorisches individuelles Schöpferertum als Möglichkeit auch im Mittelalter annehmen müßte, was ja nicht sein kann, weil es nicht sein darf?

Von Tuotilos Melodien, sehr viel früher, natürlich, da könnte man, wenn man sie in ausreichender Menge erkennt, auch auf eventuelle „volksmusikalische“ Hintergründe schließen, denn da wird von einem Bezug zu in der weltlichen Musik gebrauchten Instrumenten gesprochen, *Casus St. Galli*, 34: *Musicus sicut et socii eius, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus; nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato fidibus edocuit*. Daß Tuotilo die Kinder der weltlichen Herrscher auch in geistlichen, vielleicht auch Gregorianischen Melodien unterrichtet hat, ist anzunehmen, die in der Liturgie gemeinsam gesungenen Texte lassen das erwarten. Daß er sie explizit „in“ den Saiteninstrumenten unterrichtet hat, ist nicht nur ein Zeichen der Tradition des (auch) musikalischen Helden, wie er literarisch schon früh im *Ruodlib* begegnet, sondern eben auch ein Hinweis darauf, daß Tuotilo tatsächlich die „volkstümliche“ Musik seiner Zeit geläufig gewesen sein muß. Daß die Kirche weltliche Musik zu ihren sinnvollen Zwecken verwandt hat, ist nicht erst seit *Hirsch und Hinde*, sondern seit Ambrosius üblich.

Selbst bei solcher eindeutigen Nähe eines Komponisten auch zur weltlichen Musik der Zeit, wird man aus der bekannten Bemerkung Ekkehard's über die besondere Schönheit der von Tuotilo geschaffenen Melodien nicht mit Sicherheit „volkstümliche“ Formtraditionen herauslesen können, *Casus St. Galli*, 46: *Quae autem Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiae sunt, quia per psalterium seu per rothtam, qua potentior ipse erat, neumata inventa dulciora sunt, ut apparet in „Hodie cantandus“ et „Omnium virtutum gemmis“*. ... Es mag sein, ja es ist nicht unwahrscheinlich, daß hier instrumentale, und damit weltliche Traditionen gemeint sind. Nur, was an etwa überlieferten Melodien wirklich so zu deuten ist, dürfte kaum feststellbar sein — klar ist nur, daß Tuotilo nicht etwa irgendwie *oral* aus dem Gemüt quillende *usuelle* Improvisationen abgesetzt hat, sondern von der Zeit als einmalig verstandene, individuelle Schöpfungen geschaffen hat, anerkannt als individueller Komponist (anschließend zur Begründung der von Ekkehard speziell genannten „Titel“ von Melodien): *sed istos proposuimus, ut, quam dispar eius melodia sit ceteris, si musicus es, noris*.

Noch deutlicher wird man wohl den Unsinn nicht widerlegen können, den die Annahme darstellt, „das“ Mittelalter habe keine individuellen Komponisten und Kompositionen kennen können; alles wäre nur irgendwie so aus intuitiven Regeln einer *chant community* improvisatorisch, so aus Brust und Herz quellend oder quellend entstanden, die Musik im Mittelalter habe nur aus *Handeln*, aber offenbar nicht auch „aus“ festen, individuellen und auch so verstandenen Melodieformen „bestanden“. Es wäre völlig absurd (vgl. zu diesem leidigen Vorurteil auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, passim, z. B. S. 10 f., und besonders S. 137 ff., Anm. 74), „dem“ Mittelalter die Vorstellung des individuellen, besonders herausgehobenen Komponisten wie auch des individuellen kompositorischen Werks absprechen zu wollen, nur um irgendwelchen pseudotiefsinnigen Ideologemen als goldenem Kalb neuerer Musikwissenschaft huldigen zu können: Solche Annahmen stellen — bewußt oder nicht — Geschichtsfälschungen dar, nur zur eigenen Heraushebung, wenn oder weil dies durch Unfähigkeit einer echten Arbeit an den Quellen ausgeschlossen sein mag. Die wissenschaftliche Redlichkeit erfordert eine

wie dem *Hervorheben eines Wortes* durch Melismen. Zunächst wird man wohl immer die Möglichkeit haben, eine semantische oder theologische Deutung zu finden, welches Wort auch immer durch ein Melisma *hervorgehoben* ist. Natürlich liegt es nahe, das Schlußmelisma auf *In quibus Rex se consideravit* in Lied 38 als Heraushebung des wichtigen Wortes zu lesen, um dann allerdings zu fragen, warum nicht auch *Deus* vergleichbar aufwendig gestaltet wird, und zu beachten, daß auch hier das umfangreichste Melisma das Schlußwort der Antiphon besetzt. Betrachtet man dann, was methodisch ja notwendig erscheint, die Verteilung von im jeweiligen Kontext größeren Melismen, wird man zahlreiche Beispiele finden, die als *Hervorhebung* nicht gemeint sein können, wie in Lied 1 das Melisma auf *per*; auch das Melisma auf *pro nobis* in Lied 4 wird man kaum einfach als *Hervorhebung* verstehen können, wenn nämlich dann *tuum Natum* in tiefer Lage und viel weniger melismatisch gesetzt wird.

---

andere Art des Vorgehens.

Ist also die „Vergeistlichung“ weltlicher, als besonders schön und wirkungsvoll empfundener Melodien schon lange vor den zum Scheitern verurteilten, sozusagen revisionistischen Versuchen von Gautier de Coincy Tradition der Kirche, so sind gerade Hildegards Melodien nicht in dieser Tradition zu sehen, sie wollen sein und sind einmalige, als solche auch notierte Erfindungen, deren „*Volkstümlichkeit*“ schon von vornherein nicht voraussetzen ist: Daß man den Vortrag des Liedes vom *Schneekind* in zu Hildegards Melodien analoger Weise denken sollte (der Zeitabstand ist dem Verf. geläufig), daß die nicht erhaltenen, aber hinsichtlich Genialität der Komponisten mit seinem philosophischen Werk ausdrücklich verglichenen weltlichen und tatsächlich weitverbreiteten, also auf das Eptitheton „*volkstümlich*“ mit ganz anderem Recht Anspruch habenden Melodien von Abaëlard vergleichbarer Melodik mit Hildegards Kompositionen gewesen sein sollten, schon eine merkwürdige Annahme, warum? Nun, das kann man aus den Quellen ablesen, die doch tatsächlich das Genie der Abfassung von philosophischen Werken mit dem Genie der Komposition von überall geliebten Melodien gleichsetzen kann (ausdrücklich nicht den Text!), wertungsmäßig, dabei wäre zu beachten, daß die Melodien weitverbreitet auch unter (lateinisch) illiteraten Menschen waren, wegen der speziellen Schönheit der Melodien, nicht etwa der Texte (und soll man sich denken, daß ausgerechnet Hildegards Melodien eine solche, nun tatsächliche, „volkstümliche“ Beliebtheit hätten finden können) — ob sich das Stenzls Weisheit zur Nichtexistenz kompositorischer Individualität im Mittelalter hätte träumen lassen? Für beachtenswert scheint er solche Quellen (erst recht nicht die ausführliche Literatur, z. B. zum *musikalischen Helden*, warum denn so etwas lesen, wenn man schon alles weiß, intuitiv) jedenfalls nicht zu halten, aber, man hat ja die so schön allgemeine wie unspezifische Literatur z. B. von Le Goff gelesen (Hucbald sollte man übrigens nicht nach Haugs Übersetzung zitieren, sondern nach dem französischen Herausgeber, wie auch Reaney als Editor von Johannes de Grocheo vielleicht etwas weniger geläufig zu sein scheint): Es besteht nicht der geringste Anlaß oder Grund, daran zu zweifeln, daß Hildegard in ihren Melodien etwas Einmaliges für ihre Zeit geschaffen hat, visionäre Musik einer mit dieser Gabe beschenkten Frau: Aber, den Komponisten kann es in dieser Zeit doch nicht gegeben haben — nun, Abaëlard hat es bekanntlich gegeben, daß er eine Fälschung gewesen wäre, hat wohl noch niemand erkannt, auch Tristan mag ja eine Fiktion gewesen sein, seine spezifischen kompositorischen Erfindungskünste sind der Zeit geläufig wie die von Ritter Horn. Zur Ästhetik der Melodien Hildegards hat Stenzl nichts zu sagen — vielleicht hatten sie ja keine musikalische Schönheit? Nur, dem widerspricht auch wieder ein Zeitgenosse, anachronistisch? Man kann aber doch nicht verlangen, daß ein Musikwissenschaftler sich bemüht, zunächst einmal den Sinn von Musik selbst verstehen zu suchen.

In der „Sequenz“, die von der Gattung her gesehen wenigstens eine geringere Melismatik aufweist, des Liedes 76, findet sich ein recht auffallendes Melisma auf *fortis et suavis*, auf einem Wort also, dessen besondere Bedeutung man sicher aus irgendwelchen, allerdings nicht überzeugenden Gründen behaupten könnte, warum nicht *UND*? Nur, wie gesagt, alles läßt sich so begründen, wenn auch ohne jede Verbindlichkeit als die Ingeniösität des jeweiligen Deuters und seiner Fähigkeit, geistliche Texte so zu lesen, daß jedes Wort irgendeine theologische Bedeutung haben kann, bzw. muß, denn etwas muß man doch zur Musik sagen. Dies gilt analog auch bei den „Motiv“-wiederholungen auf *ascendens ... ad columnam ... pro populo*, wo es nicht gerade leicht fällt, inhaltliche *Verklammerungen* zu entdecken; alle solche, leicht vermehrbaren Beispiele machen die Voraussetzung, daß Melismen etwas wie „Wortbetonungen“ darstellen, nicht gerade ganz leicht verifizierbar, zumindest bedarf man spezieller Merkmale, um etwa ein Melisma als an der bestimmten Stelle wirklich so anders, d. h. nur funktional auf den Textsinn (und nicht, wie z. B. im Choral, auf die Syntax als allgemeines Gliederungsprinzip) bezogen erklären, bzw. als von Hildegard überhaupt kompositorisch denkbar interpretieren zu können, wie dies in den unbekümmerten neuen Deutungen so beliebt ist (weil sie letztlich ohne jede Berücksichtigung der gesamten Melodie, also der Musik, nur von, freiem Phantasieren grenzenlos zugänglichem textinhaltlichem Kombinieren ausgehen).

Ein entsprechendes Problem besteht auch darin, daß die häufigen Anfänge mit *O* gar nicht so häufig mit „passenden“ Melismen versehen sind, um hier eine, in Hinblick auf die *O-Antiphonen* sogar plausible, Natürlichkeit einer musikalischen „Wiedergabe“ des Ausrufs durch ein Melisma bei Hildegard sehen zu können.

In dem genannten Beispiel von Lied 38 z. B. fällt im Kontext das Melisma auf *Rex* sicher auf; insbesondere weil hier vom Text eigentlich keine Inzision vorliegt. Andererseits folgt aber auf dieses Melisma ein melodischer Aufstieg, der einen Schlüsselwechsel notwendig macht: Während *Rex* nur bis *d* läuft, geht das folgende Wort bis *g*. Außerdem schließt *Rex* mit der Quint der Tonika. Ist es ausgeschlossen, daß melodisch hier eine Schlußbildung vorliegt, gegen die Syntax des Textes, oder eine Art Parallele zum Anfangsmelisma, also eine Art Initialmelisma? Eine endgültige Antwort zu geben fällt nicht leicht, bzw. ist unmöglich, auch in Hinblick auf die nicht gegebene Selbstverständlichkeit, daß hier eine Vertonung im späteren Sinne vorliegt<sup>98</sup>; nur, von vornherein in dieser Weise semantisch vorzugehen, erscheint daher gerade nicht gerechtfertigt — wenn eine solche Deutung irgendeine inhaltliche, historische Begründung besäße, müßte sie statistisch ausreichend nachweisbar als „wirksames“ Prinzip Geltung haben.

So z. B. auch, wenn in Lied 25 das Wort *sponsam agni* recht kurz vertont wird, *sustentans* aber tonräumlich und melismatisch so hervorgehoben wird, daß man mit einer semantischen Deutung dieser Art offenkundig Schwierigkeiten hat — insbesondere, wenn man sieht, daß hier noch eine gewisse motivische Verwandtschaft zu einem vorher bereits auftretenden Melisma besteht, das sogar weitere Parallelen aufweist: *clarissima* hat motivische Verwandtschaft zu *in*

<sup>98</sup>Daß es Liedtexte gibt, die ohne Neumen überliefert sind, befreit von diesem Problem nicht, denn wie Texte und Musik zusammengebracht worden sind, ist nicht so klar, wie bei Schubert. Ein Aus- oder Nachkomponieren in moderner Weise ist nicht trivial für Hildegards Zeit vorauszusetzen.

*nigerrimis* und eben zu *sustentans*, was zu erklären vielleicht sogar mit Hilfe der *Verklammerungs*idee Stühlmeyerscher Provenienz nicht gerade leicht fallen dürfte: Grundsätzlich erscheint es gestaltnäßig ja nicht gerade sinnvoll, klare Gegensätze, *clarissima in nigerrimis*, durch musikalisch identische Motive in dieser Weise zu *verklammern*, zumal nicht nur, wenn noch eine dritte Stelle auftritt<sup>99</sup>, sondern die *Verklammerung* im Text ja völlig klar ausgesagt ist, eine musikalisch, zudem widersinnig durch Gleiches, — angeblich — gewollte *Verklammerung* von Gegensätzlichem eine rational schwer verständliche Verdoppelung bedeuten würde: Die beiden Wörter sind ja im Text, eben als Gegensätze, direkt aufeinander bezogen, was soll da

---

<sup>99</sup>**Floskeln bei Hildegard, ihre Semantik und Tonmalerei** Zu solchen *Verklammerungen* auch über die individuellen Liedmelodien hinaus führt es wohl, wenn man das Auftreten wenigstens eines wesentlichen Teil des Motivs in Lied 14, *O tu, suavissima virga* auf *in solem* — also über zwei Silben gedehnt! — beachtet, dann hätte man eine vierfache *Verklammerung*, die die theologisch sicher interessante Verbindung von *aquila in solem, clarissima, in nigerrimis* und schließlich *sustentans* begründen würde; eine Deutung der nach Stühlmeyers „Methode“ zu erwartenden, angeblichen musikalischen Semantik sei hier aber lieber nicht versucht; es fällt auf, wie wenige der überhaupt auftretenden *Verklammerungen* Stühlmeyer anführt, der Deutungsphantasie hätten da noch ganz andere Möglichkeiten offengestanden, z. B. auch die Frage nach dem Grund des „Gegenteils“ einer Stühlmeyerschen *Verklammerung*, d. h. dem Fehlen einer textinhaltlich vielleicht ja ebenso naheliegenden *Verklammerung*, was methodisch doch eigentlich von vornherein geboten wäre, von Stühlmeyer aber natürlich nicht gesehen wird.

Von größerem Interesse ist die Frage, ob der mit dieser „Figur“ in Lied 14 erreichte Höhepunkt wirklich, so Schmidt-Görg, tonmalerisch entstanden zu denken ist: Tatsächlich wird hier der höchste Ton erreicht, auf *sicut aquila in solem oculum suum ponit*. Damit scheint schlagend bewiesen, daß Hildegard die schon von der Sprache her naheliegende Analogie zwischen Raum und Melik semantisch einsetzen kann — und daß raumanaloge Interpretation von melischen Verläufen der Zeit schon lange geläufig ist, ist klar, sowohl von der terminologischen Tradition als auch von der Linienschrift her. Aber ach, da kommt man wieder zu dem Problem, daß Hildegard die Notation nicht beherrscht hat, diese triviale Verbindung, die Visualisierung von Hoch und Tief in der Musik analog in der Notation gerade für Hildegards melisches Denken nicht verbindlich gewesen sein muß.

Daß die klare Bestimmbarkeit solcher Beziehungen zwischen Text und Melodie bei Hildegard von Bedeutung ist, dürfte klar sein, denn ohne solche eindeutige Verbindungen wäre die Frage nicht geklärt, wie die Musik zum Text bzw. umgekehrt der jeweilige Text zu seiner Melodie kommt. Wie Wiberts Brief zeigt, ist dies jedoch keine triviale Gegebenheit.

Und im genannten Fall fällt auf, daß der *supernus Pater* zwar auch, wie viele andere Stellen (z. B. die *pulcherrima Filia*) melisch von unten nach oben geht, allerdings mit einer Lage um eine Terz tiefer als die Sonne des vorangehenden Vergleichs mit dem Auge des Adlers zufrieden ist, was nicht gerade für die notwendige Verbindlichkeit tonräumlicher und inhaltlicher Analogie ist, denn die Sonne ist nicht etwa gleichzusetzen mit dem *Pater*!

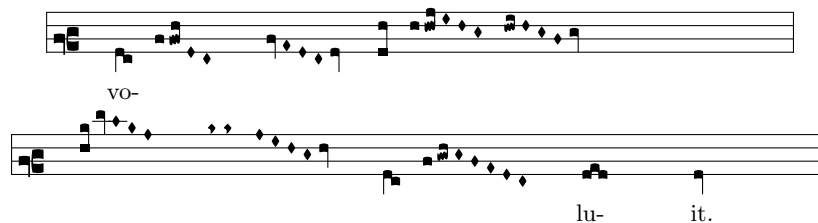
Die daraus resultierende Skepsis gegenüber einer selbstverständlichen Voraussetzung tonräumlicher Analogie zum Textinhalt als Faktor des Entwerfens von Melodien bei Hildegard wird aber noch erheblich größer, wenn man den Schluß des Responsorium dieses Liedes betrachtet und da genau wieder die gleiche Floskel findet wie sie die Sonne, in die der Adler blickt, auszeichnet, also als Teil der für diese Stelle im Ablauf eines Responsorium auch bei Hildegard charakteristischen Melismatik:

eine musikalische Zusatzbestätigung eigentlich aussagen, daß Ungleiches doch Gleich ist, daß ein dezidierter Gegensatz irgendwie doch gleich ist? Nun, Sophistik, wie sie Sokrates kritisiert, wird man von Hildegard hoffentlich nicht erwarten.

Zumindest müßte eben solches Deuten zunächst als musikalische Möglichkeit der Zeit überhaupt diskutiert werden. Denn, daß es rein musikalische Floskelwiederholung geben kann, daß diese eine ausreichend musikalische Begründung haben könnte, dürfte wohl kaum bestreitbar sein: In Melismen begegnet ein solcher Melodiebau ja auch. Und daß eine besondere Raffinesse darin bestanden hätte, Konträres durch Gleiches in irgendeiner Weise, eben besonders effektiv, zu *verklammern* ist gerade in diesem Beispiel nicht herauszulesen: Das Wort *sustentans* hat mit beiden vorausgehenden nur den Zusammenhang, den eben der Fortgang der Wörter bedeutet, die Eigenschaft, daß Sprache in vor- bzw. nicht-Dadaistischer Verwendung eine sinnvolle Syntax besitzt, die in einem Satz hintereinander auftretenden Wörter also einen inhaltlichen Zusammenhang bezeichnen, so daß in einem Satz, wie auch in Satzfolgen, zwischen jedem Wort



Im Melisma erscheint dieses Motiv naturgemäß auf einer Silbe, was auch nicht gerade ein Gegenargument dafür sein dürfte, daß die Vertonung nicht auch als Textierung, wie auch immer konkret vorzustellen, vor sich gegangen sein könnte; natürlich ist das Schlußmelisma hinsichtlich Ausdehnung und Beweglichkeit gesteigert:



Übrigens ist auch dieses Beispiel ein klares Beispiel, daß parallele Formeln oder Motive keineswegs ohne weiteres als semantisch gemeinte *Verklammerungen* im Sinne von Stühlmeyers Vorgehen mißverstanden werden dürfen. Was sich hier zeigt, ist die nicht gerade neuartige Erkenntnis, daß Hildegard bei ihrer Komposition mit Motiven arbeitet, die wohl gedächtnismäßig fixiert, an bestimmten Stellen, z. B. als — melodische! — Höhepunkte auftreten können, ohne einen Bezug zum Textinhalt zu haben — es sei nochmals bemerkt, daß die einfache Voraussetzung einer semantischen Vertonungsweise für die Musik der Zeit keineswegs, auch von Seiten der nicht unproblematischen Behauptungen von W. Arlt, als der Diskussion nicht bedürftig bewertet werden kann: Daß Musik derartige semantische Bedeutungen haben kann, ist aus den zeitgenössischen Quellen eben nicht abzulesen; sieht man das Problem also nicht anachronistisch, sondern von der Zeit her, werden die entsprechenden Deutungsversuche leider zu dem, was C. Dahlhaus einmal von dem Objekt seiner Arbeit sagte, nämlich gegenstandslos.

und jedem anderen irgendein Zusammenhang herzustellen ist, zumal wenn es sich um einen so spezifischen einheitlichen Sachverhalt wie in Hildegards Liedtexten handelt. Historisch so trivial erscheint diese Art des Deutens also auch nicht, daß eine vorgängige Diskussion überhaupt solcher Kompositionsmöglichkeit von vornherein überflüssig wäre<sup>100</sup>. Und solche Merkmale der Relation von „Motiven“ und Motivwiederholungen zum Text als syntaktische Struktur (wie dies im Choral typisch ist) wären vor irgendwelchen Deutungen erst einmal systematisch zu bewerten, wie natürlich auch schon allein das Auftreten von musikalischen „Reimen“ und anderen „motivischen“ Parallelen, also überhaupt — genau das, was man von einer mit dem Anspruch von Stühlmeyer auftretenden wissenschaftlich gemeinten Arbeit eigentlich erwarten müßte, was man darin jedoch vergeblich sucht.

Aber zurück zur Frage der besonders auffallenden Merkmale der Melodie und ihrer potentiellen semantischen Bedeutung. So weist Willimann auf den Anfang des vorvorletzten Auftretts der *virtutes* im *Ordo virtutum* hin, der den bei Hildegard beliebten Anfang mit einem Quintsprung in einer sonst — hier ist Willimann zu vertrauen, denn hier geht er methodisch korrekt vor — nicht begegnenden Weise „überboten“ erscheint. Man findet diesen Quintsprung überaus häufig in einer Form, die wie angesprochen an die Initien des 1. Modus in der Gregorianik erinnert (vgl. o. Anm. 79 auf Seite 1002)<sup>101</sup>, sie findet sich aber auch in, sowohl tonräumlich als

<sup>100</sup>Zumal wenn dazu ja Literatur grundsätzlicher Art vorliegt, vgl. etwa Verf. *Hexachord und Semantik*; natürlich dürfte ein solche wissenschaftliches Buch für den von Stühlmeyer vindizierten *freien Geist* nicht die passende Speise darstellen. Na, vielleicht wird diese Formulierung ja eine *Lesefrucht* für M. Haas, s. o. 56 auf Seite 103

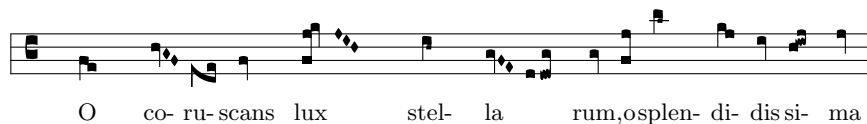
<sup>101</sup>**Theologische Initialformeln?** Eines dieser Beispiele findet sich im Lied Nr. 11, *O quam magnum miraculum*, einer als *Antiphon* bezeichneten Melodie, wie so oft an zwei syntaktisch initial vertonbaren Stellen, nämlich auf *quod in subditam* und auf *Et o quam ...* (ein Quintsprung nach oben findet sich noch öfter, hier kommt es darauf an, daß die gemeinte Formel diesen Quintsprung noch „überbietet“, genau wie in der Gregorianischen Formel, vor allem des 1. Tons), s. u.

Natürlich zeigt sich hier der wesentliche Unterschied des Stils zur Gregorianik hinsichtlich des Gebrauchs von Formeln, Floskeln oder Motiven: Die Motive sind bei Hildegard nicht an feste Stellen des Verses gebunden, d. h. die betreffende Initialformel kann irgendwo innerhalb der Melodie Verwendung finden, sie muß auch nicht notwendig am Anfang auftreten. Dies hängt auch damit zusammen, daß die Texte der psalmodischen Form nicht entsprechen. In der „Antiphon“ des Liedes 68, *O coruscans* z. B. findet sich dieser Aufschwung nicht zu Anfang, sondern erst auf *O coruscans lux*, ja dann in gesteigerter Form wiederholt auf *specialis forma regaliū*, ja und sogar davor schon einmal, weniger melismatisch, auf *O coruscans lux stellarum, o splendidissima specialis forma regaliū nuptiarum*; also nicht einmal immer an syntaktisch initialer oder syntaktisch und wortmäßig paralleler Stelle — sehr wohl aber an musikalisch vergleichbarem Ort, denn, schaut man sich die Melodien einmal als Melodie an (ein methodisch nicht ganz unempfehlenswertes Vorgehen), so bemerkt man, daß Hildegard hier ästhetisch sinnvoll diese Wendung benutzt, um den Tonraum nach oben zu erweitern, was gerade in *O coruscans* bemerkenswert ist.

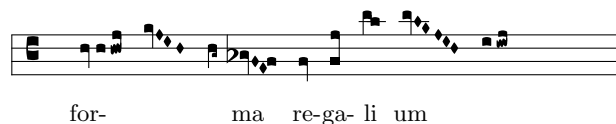
Hildegard erlebt also die rein melodische Funktionalität dieses Aufschwungs, dem nicht nur nach Guido de Caroli loco (Verf. ist bekannt, daß dies nur eine von mehreren Zuschreibungen ist) eine Art *alacritas* zukommt; seine tonräumliche Dynamik der effektvollen Eröffnung eines schnellen Aufschwungs



mit nachfolgendem „Ausgleich“ in Gegenbewegung ist ästhetisch ohne Mühe auch heute als sinnvolle melodische Bildung erlebbar:



Angesichts des Tritonus ist die von den Herausgebern vorgeschlagene Ergänzung eines *b-molle* für die drei letzten betreffenden Töne des ersten Abschnitts als sicher anzusehen — eine entsprechende Interpretation ergab sich eben aus diesem Tritonus und wäre selbst für Guido de Carolo loco zulässig. Die dritte Stelle lautet:



Hier wurde, im Gegensatz zur zitierten Ausgabe, kein Schlüsselwechsel vorgenommen, um die Ausmaße leichter erkennen zu geben: Guido de Carolo loco hätte damit seine Freude daran, diese Melodie als ganz und gar unpassend zu kritisieren.

Darauf wurde bereits eingegangen, s. o., Anm. 95 auf Seite 1033. Ersichtlich ist die rein musikalische Funktion der Wendung an den drei Stellen erkennbar, und kaum jemand wird auf den Gedanken kommen, z. B. deshalb weil damit der Reiz dieser Wendung in dieser Melodie geleistet ist, die von ihr „betroffenen“ Wörter — man beachte das Fehlen einer syntaktischen „Rechtfertigung“! — als durch dieses Motiv semantisch oder gar spezifisch theologisch in besonderer Weise *verklammert* ansehen zu müssen; natürlich könnte man einmal das *aufsteigende* Licht, dann den Ausruf *o* — warum dann aber nur den zweiten, nicht aber den ersten und dritten *o*-Ruf? — und schließlich die *Königlichkeit* als Gründe der Wahl des Motivs ansehen wollen, wenn man sich nicht darum scheren will, daß es ja auch noch ganz andere Beispiele der Verwendung dieses Motivs gibt. Daß man aber besondere Beziehungen der *lux* mit dem zweiten und nur mit dem zweiten *o* und dann wieder, als Dreiecksverhältnis, zu *regaliūm* herstellen könnte — das würde wohl eine besonderen Scharfsichtigkeit oder Phantasie im Deuten beanspruchen. Natürlich, auch hier könnte man ja weggehen von den „betroffenen“ Wörtern und jeweils die ganzen Satzzusammenhänge verbinden wollen, daß man dann irgendetwas ganz spezifisch Theologisches herauslesen kann — würde auch nicht verwundern, denn schließlich handelt es sich ja um einen sinnvoll zusammenhängenden Text mit theologischem Inhalt; nur für so etwas auch noch wissenschaftliche Verbindlichkeit zu erwarten, das würde wohl doch etwas zu weit gehen. Gerade hier liegt doch ein wichtiger Hinweis darauf, daß Hildegard an derartige Deutungen nicht gedacht haben kann, wenn sie gedichtete Parallelen musikalisch völlig unbeachtet läßt, und das tut sie ja nicht nur hier, sondern öfter, wie man leicht nachprüfen kann, und was man ebenso vergeblich in Stühlmeyers Beitrag sucht

Aber auch hier gelingt es Stühlmeyer, das zu sehen, was ein analytisch rationaler Geist nicht so einfach nachvollziehen kann: Im oben angesprochenen Lied 11 findet man ebenfalls die Quintsprungformel, ganz vergleichbar eingesetzt, zweimal, um „von unten nach oben“ zu gelangen, und zwar effektiv in tonräumlicher Dynamik eben des Sprungs. Ja, Hildegard verwendet diesen Quintsprung noch einmal, nicht nur zweimal, allerdings dann in höherer Lage, ausgerechnet auf *humilitas*, wahrscheinlich, nein ganz sicher, um durch den musikalischen Gegensatz zu zeigen, daß die *humilitas* Mariens eigentlich

auch melismatischer Hinsicht stark erweiterter Form, z. B. zu Anfang von Lied 59, *O virtus* genau das Gegenteil, die Erhöhung über alle anderen *creaturae* bedeutet, was kann man da nicht alles hineindeuten — aber ach, auch das macht Schwierigkeiten, dann müßte man doch annehmen, daß diese musikalische „Erhöhung“ höher reicht als *Deus*; wenn Stühlmeyer dies nicht anführt, dann wird man wohl auch auf eine solche Deutung verzichten dürfen — sollte aber das Beispiel nicht ganz übersehen, wenn man Lagen semantisch deuten will.

Nein, Stühlmeyer sieht ganz anderes: Die beiden initialen Formeln finden sich hier übrigens syntaktisch korrekt jeweils an Satzanfängen und zwar auf *O quam magnum miraculum est, quod in subditam femineam formam Rex introivit. Hoc Deus fecit quia humilitas super omnia ascendit. Et o quam magna felicitas est in ista forma* — wobei man natürlich nicht erklären kann, warum diese Formeln gerade an diesen beiden Anfängen zu finden sind, d. h. warum andere initiale syntaktische Strukturen anders vertont sind, sozusagen die ästhetische Zufälligkeit. Also, nicht etwa die beiden gleichen Wörter *forma* oder *feminea forma* und *ista forma* werden musikalisch durch motivische Gleichheit *verklammert*, nein, diese beiden das Gleiche ansprechenden Wörter werden ganz verschieden vertont, vielleicht nach dem Grundsatz *lucus a non lucendo*, nämlich um die Fülle des Verschiedenen in dieser Gleichheit musikalisch *darzustellen* (nur kennt Stühlmeyer diesen lateinischen Ausdruck und seine Bedeutung überhaupt?)? Soll man Hildegard wirklich derartiges unterstellen? Oder wäre dies nicht vielleicht ein Widerspruch gegen ihren musikalischen Verstand und die ja gar nicht sichere Art, wie die Melodie zu ihrem Text gekommen ist?

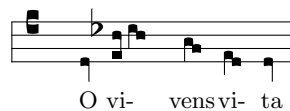
Nun, die mit der gleichen Initialwendung — und genau so funktioniert sie bei Hildegard — vertonten (dieses Wort sei nur unter Vorbehalt gebraucht!) Wörter, *quod in* und *Et o* theologisch semantisch bewußt *verklammert* zu sehen, dürfte ersichtlich doch einige Schwierigkeiten machen. Nicht so für Stühlmeyer, da geht das ganz einfach, indem man ebenso einfach nicht etwa die betroffenen Wörter, sondern halt die ganzen Sätze und ihre Aussagen verbindet — daß diese schon verbunden sind, eben durch den Umstand, daß hier ja ein zusammenhängendes Thema „ausgesprochen“ wird, das kann man ebenso vernachlässigen wie den Umstand, daß in diesem Lied textlich ja eine sehr deutliche, sozusagen assonierende Parallelität vorliegt: *O quam magnum miraculum est* und *Et o quam magna felicitas est* — diese textlich eindeutige Parallelität wird aber musikalisch ebensowenig „wahrgenommen“ wie die angesprochene Parallelität der beiden Stellen mit dem Wort *forma*! Für Stühlmeyers Deutungsweise spielen solche Merkmale aber keine Rolle (denn auch sie nimmt solche rein textlich, dichterischen — wenn man Hildegards Prosa so aufrufen darf — nicht wahr), was nicht gerade für ihre wissenschaftliche Werthaltigkeit spricht.

Denn all' das kann Stühlmeyer doch nicht erschüttern, sie formuliert dazu, ib., S. 91: *Auch in diesen beiden Gesängen verwendet Hildegard modale (sic!) Formeln, um theologische Inhalte miteinander zu verknüpfen. So findet sich in O quam magnum miraculum über den Worten et o quam magna felicitas est eine Variante der Formel über quod in subditum femineam formam, die ebenfalls verdeutlicht, dass die „Niedrigkeit“ der Gestalt der Frau keineswegs einen geringeren Wert, sondern spirituelle Größe bedeutet.*

Zunächst wäre man natürlich dankbar für einen Hinweis darauf, was nun eigentlich das *Modale* an dieser, wie gesagt im Gregorianischen Choral für den ersten Ton charakteristischen Formel sein könnte; Stühlmeyer verwendet solche Wörter offenbar als reine schmückende Beiwörter.

Typisch ist ja für den Stil Hildegards, daß die Formeln anders als (mit Ausnahmen, natürlich) im Choral auf vielen Tonstufen erscheinen können, also auf *D – ab*, aber auch, wie z. B. hier auf *E – hc*, d. h. mit gleicher intervallischer Struktur; liegt hier also eine Transposition vor, eine bewußte Übernahme in den

zweiten authentischen Ton, in dem die Folge, im Gegensatz zum 1., diatonisch erscheinen kann? Das wäre ja eigentlich zu erörtern, wenn man schon die Qualifikation *modal* zu *Formel* hinzusetzt. Natürlich kennt Hildegard auch die „normale“ Lage, wie im *Ordo virtutum* zu Anfang des Lieds *O vivens vita* (vgl. hierzu auch ib., *Curre ad nos*):



Man könnte hieran anschließend, will man *musikologisch* einigermaßen methodisch vorgehen, die entsprechenden Erscheinungsweisen dieser bzw. verwandter Wendungen, z. B. ihre skalische Lage untersuchen, um einen Einblick zu erhalten, wie eigentlich die Umsetzung in skalisch rationale, dann auch tonal klare Melodiegestalt geschehen sein kann — es ist ja eben keineswegs sicher, ja sogar höchst unwahrscheinlich, daß Hildegard selbst bei dem Erfinden der Melodien überhaupt tonartliche Strukturen und Regeln bewußt gewesen sein müssen, ja, man wird, will man sie nicht zur Lügnerin stempeln wollen, ihren eigenen Worten vertrauen, also voraussetzen, daß die *modale* Bestimmung der Lieder Sache des Notators war, der hier möglicher Weise auch gewisse, normativ notwendige Ordnung in die Erfindungen Hildegards gebracht hat — ja gebracht haben muß. Die methodische Unabdingbarkeit entsprechender Untersuchungen, statistischer Verifizierungen sieht Stühlmeyer auch hier nicht, das Wort *Formel* bekommt formelhaft die Qualifikation *modal*; nur, was soll man sich dabei eigentlich denken, wenn Stühlmeyer die dann ja notwendige Frage nach der Differenzierung der modalen Strukturen hinsichtlich diatonischer Formelstruktur, „Chromatik“, und überhaupt tonartlicher Natur der Melodien überhaupt nicht stellt? Denn sie sieht die methodische Notwendigkeit solcher Frage natürlich nicht. Was für Hildegard bei dieser Wendung offenbar fest gegeben ist, ist die aus dem Gregorianischen 1. Ton bekannte diatonische Struktur, *Quint + Halbton nach oben*, weshalb man das Motiv nicht nur in der Gregorianischen Form, sondern auch auf *E – hc*, z. B. in Lied 67, *O orzchis Ecclesia* auf *et urbs* findet, sondern auch auf *a – ef*, z. B. im „folgenden“ Lied 68, *O coruscans lux*. Für Hildegards musikalisches Schaffen wird damit die Frage relevant, ob sie überhaupt an Tonarten gedacht hat und nicht „nur“ bestimmte Wendungen fester diatonisch intervallischer Gestalt dachte, die dann der Notator in eine tonale — einigermaßen — korrekte Form bringen mußte; bei den Ambitus gab es dafür oft keine konventionell naheliegende Möglichkeit! Solche Dinge müßte man *musikologisch* also vielleicht doch für beachtenswert halten?

Hinsichtlich nun der semantischen Deutung wird man wohl erst die Frage stellen, warum hier überhaupt eine zusätzliche musikalische *Verknüpfung* stattfinden sollte, wo doch die Aussage über die *felicitas* das Gemeinte ganz klar aussagt; vor allem aber bleibt offen, warum gerade die beiden *forma* Stellen völlig verschieden vertont sind, also wieder eine sprachliche Parallele musikalisch unbeachtet bleibt; eine besondere Raffinesse von Hildegard? Nun, Stühlmeyer verrät nicht, daß sie sich darüber überhaupt Gedanken gemacht haben könnte.

Und musikalisch sind (leider?, nun, Stühlmeyers *freier Geist* muß solche Quisquilien doch nicht beachten) nur die jeweiligen Anfänge wirklich eindeutig parallel; man kann von (Parallelität herstellenden) *Varianten* — nämlich eines aufwendigen Rezitativs! — höchstens jeweils *quod in subditam* und *et o quam* sprechen, denn schon bei *quam* hören die Gemeinsamkeiten auf — wer sollte, hörend oder lesend, ja oder auch singend dann eigentlich noch begreifen können, was Hildegard (in der merkwürdigen Deutung durch Stühlmeyer) hier musikalisch semantisch *verknüpfen* wollte? Das musikalisch wirklich

*Sapientiae:*

Gleiche kann es nicht sein, also wird der ganze Satz genommen, da aber nun findet sich keine musikalische Gleichheit — geradezu ein Vexierspiel Hildegards oder unbrauchbare „Deutung“?

Und wenn denn schon eine solche semantische *Verknüpfung* rein musikalisch, wenn auch textlich an nicht gerade passenden Stellen, stattgefunden haben soll, wie erklärt man denn dann eigentlich die *Varianten*? Warum dann also keine Identäten?

Gerade daß solche auftreten wäre doch einer so semantischen Erklärung bedürftig, ja fordert geradezu heraus. Denn, daß es hier einem männlichen Betrachter dieser Musik an dem, was Mrs. Oliver bei A. Christie so für sich reklamiert, so mangeln sollte, daß er das nicht sehen kann, was Stühlmeyer sieht, ist vielleicht doch keine ausreichende Erklärung?

Betrachtet man die Melodie, findet man zudem noch einige Motivwiederholungen, z. B. zwischen *O quam magnum miraculum est*, wobei noch eine kurze Reminiszenz zwischen *miraculum* und dem Schluß von *est* zu beobachten ist; nur wie soll man *O quam* mit *est* theologisch *verklammern*, oder *miraculum est* mit *quia malitia*? Vielleicht tut ja auch die mit Motivsequenz vertonte *malitia* auf musikalische Weise Theologisches kund? Warum wird *femina postea detersit* auf gleicher, extremer, Tonhöhe mit *aedificavit*, sogar mit gleicher *confinalis* gesungen? Und warum wird nur ganz am Schluß, und dann ausgerechnet auf das Wort *terram prius turbavit* der allerhöchsten Ton gesungen, und das auch noch kurz nach dem in der angesprochenen Wendung ebenfalls auftretenden Quintsprung *E – h*? Wahrscheinlich ja wohl einmal, weil Hildegard auch hier eine tonräumliche Steigerung singt, die ihre höchste Intensität zum Schluß, ästhetisch sinnvoll nicht ganz am Schluß, sondern als Einleitung des Schlusses findet. Kompositorisch bzw. ästhetisch erscheint Hildegards Melodiebildung hier durchaus verständlich, sozusagen nacherlebbar, theologisch semantisch aber kann die rationale und die Form wirklich beachtende Betrachtung keine „Logik“ erkennen lassen. Fragen über Fragen, wie man sieht — wenn man Stühlmeyers Vorgehen zu begründen versuchen bzw. eine rationale Rekonstruktion des von Gesagten in Hinblick auf die, seltsamerweise, bezogene Wirklichkeit unternehmen will — und warum macht man einen solchen Versuch? Weil Hildegard vielleicht doch etwas zu bedeutend ist, um auf derartige Weise mißdeutet zu werden:



plus quam ter-ram pri- us

Betrachtet man dann noch den, in zwei Abschnitten erfolgenden Abstieg, dann wird hier ein musikalisch effektvolle Gestaltung erkennbar, die sicher ihres Gleichen in der Zeit suchen kann! Vielleicht war Hildegard ja sogar wirklich auch musikalisch begabt! So etwas könnte es doch vielleicht auch gegeben haben, eine musikalisch höchst begabte Frau, die aber keine musiktheoretische Ausbildung hatte — eine Unmöglichkeit? Das werden doch die FeministInnen kaum zulassen, hier mit vollem Recht. Die Reduktion auf theologisch semantische Aussage allerdings läßt das nicht erkennen, vielleicht aber gewisse Defizite auf Seiten der Deuter bzw. natürlich Deuterinnen, die deren *musikologische* Kompetenz jedenfalls nicht für jedermann sofort erkennbar werden lassen. In solcher Weise theologisch semantisch zu deuten, ist auch als Ansatz höchstgradig nicht nachvollziehbar, sondern kann nur als völlig willkürlich und zufällig bewertet, ohne jeden rational begründbaren Bezug zur Melodie Hildegards werden.



Die Erweiterung des Quintsprungs als Anfang wird also nicht nur auf dem ersten Zielton durch *porrectus* „bestätigt“; dieser „Triller“ auf dem erreichten Sprungton dient der Ausweitung, der Hinzufügung eines zweiten Sprungs, der mit der Quart die Oktav ausfüllt. Diese Erweiterung im Rahmen einer Oktav widerspricht sogar dem choralischen Stil nicht grundsätzlich, auch wenn da der Septumfang einen vielleicht häufigeren Rahmen solcher „schnellen“ Bewegung darstellt; es gibt genügend Beispiele, in denen auf sehr kurzem melischen „Raum“ eine Oktav durchmessen wird. Musikalisch also ist ein solcher Anfang auch durch den schnellen Abstieg, den Gegensatz zwischen Sprung und skalischer Bewegung effektiv — und ist nicht auch die Folge der jeweiligen Schlußtöne der *climaci* von musikalischer Bedeutung? Erst Terzabstand, der dann, mit Verkleinerung des Umfangs des *climacus* auf nun noch drei Töne, *FED*, hinsichtlich der Nutzung der Bewegung im Tonraum effektiv? Ästhetisch sinnlos erscheint diese Melodieführung ja wohl nicht. Könnte nicht wirklich Hildegard eine auch musikalisch begabte, nur nicht theoretisch ausgebildete Frau gewesen sein?

Wenn nun auch noch im betrachteten Fall dieser Rahmen klar überboten wird, also eine Non den Rahmen bildet, und zudem der erst erreichte Sprungton nicht zu einem Anhalten führt, ist dies tatsächlich sehr auffällig und zunächst ein weiterer Hinweis auf die potentielle Individualität der Melodien Hildegards<sup>102</sup>, sie variieren sogar typische Anfänge in sehr weitreichendem Ausmaß

<sup>102</sup>Ist ein Vergleich später Tonarttheorie und musikalischer Wirklichkeit sinnvoll? Angesichts der Tonalitätsregeln der Zeit müßte man sogar dezidiert von einem Verstoß gegen alle Regeln sprechen, denn eine tonale Zuordnung erscheint hier eigentlich unmöglich, wie man von Guido de Carolo ausführlichst erfahren kann, was man tun sollte, wenn man denn schon auf besondere Beziehungen von Hildegard zu dem Gründer des Zisterziensischen Ordens hinweisen will.

Auch wenn Stühlmeyer damit ein wenig in die Irre geht, kann sie doch bei ihrer bemerkenswerten Nutzung des Übersichtsartikels von Schlager nicht daran vorbeigehen, daß für die zeitgenössische Theorie die Einhaltung der Tonartgrenzen nicht anders denn als „Dogma“ zu bezeichnen ist — die Art allerdings, mit der sie sich dieses Gegensatzes entledigt, ist an Eleganz sicher nicht zu übertreffen, ib., S. 299: *Bezüglich des Ambitus der Modi vertritt Johannes (gemeint ist Johannes Cotto) eine eindeutige Position. Er verurteilt die im 12. Jh. bereits weithin übliche (sic!) Zusammenfassung der authentischen und plagalen Bereiche eines (sic!) Modus als pruritus aurium ... der novi modulatores. Hildegards Kompositionen bilden hier einen Hinweis auf einen Widerstreit zwischen Musiktheorie und kompositorischer Praxis.* Daß diese *Position* nicht gerade nur für Johannes Cotto charakteristisch ist, sollte man beachten; und die Aufrufung des Topos eines *Widerstreits zwischen Musiktheorie und kompositorischer Praxis*, so bequem und natürlich er auch für den neueren Musik gewöhnten Deuter zu sein scheint, doch lieber durch Beachtung der Aussagekraft der Theorie im Mittelalter zu differenzieren suchen; die Ambitus, die bei Hildegard auftreten, sind außerdem, allerdings nur teilweise, so exorbitant, daß man sich auch in dieser Hinsicht mit solchen falschen Floskeln eben nicht begnügen kann.

Daß sich gerade in der Tonartbestimmung die Theorie, und das nicht ganz von Anfang an, in einem

(ed. Barth, Ritscher u. Schmidt-Görg, S. 201):

gewissen, zwangsläufigen Gegensatz zur musikalischen Wirklichkeit befand, ergibt sich schon bei der Betrachtung des Chorals, nicht nur bei „chromatischen“ Stellen, sondern auch hinsichtlich des Ambitus, der dann zum Problem werden mußte, als man die Identifikation mit den Oktavgattungen vornahm — Hucbald hat dazu noch nichts zu sagen, kennt aber bereits die Voraussetzung, die Lehre der  *finales* . Daß gerade bei der Bestimmung der zulässigen Ambitus die Formalisierung der Theorie Forderungen aufstellt bzw. aufstellen muß, wird auch bei Johannes Cotto deutlich, wenn er, auch hier nichts weniger als originell, die Oktavordnung in Kreisen darstellt, ed. S. v. Waesberghe, S. 94: Insofern ist also, übrigens wieder in absolutem Gegensatz zur Vorstellung von Stühlmeyer, die ausgerechnet Johannes Cotto, ib., S. 298, (auch im Gegensatz zu ihrer vorher zitierten Meinung) eine *aktuelle theoretische Grundlage für die Komponistinnen und Komponisten dieser Zeit* schreiben läßt (ist das nicht ein Widerspruch zum vorher Gesagten, daß Johannes Cotto gegen die nach Stühlmeyers hohem Kenntnisstand *übliche* Vermengung von Plagal und Authentisch angeht? inhaltliche Logik scheint für einen *Forschungsmeilenstein* weniger wichtig zu sein), die Theorie mit Identifizierung von Oktavgattungen mit Tonarten gezwungen, von der Systematik her, die Ambitus zu begrenzen; einen Bezug zur Praxis hatte dies daher jeweils nur in eingeschränktem Maße, die Theorie der Oktavgattungen war Ergebnis — im Gegensatz zu der Lehre der  *finales*  — eines von Anfang an rein theoretischen Prinzips. Dieses als Urprinzip in der Praxis durchzusetzen war allerdings nur da möglich, wo im Schatten einer ganz anderen Reform die Musiktheorie sozusagen schrankenlos ihre Grundsätze durchsetzen konnte — in der Reform der Zisterzienser; und auch da mußte natürlich die „Regel“ der *decem chordae* herangezogen werden, die reinen Oktaven konnte es nicht geben; dies ist aber ein Element der Anwendung der Oktavgattungen von Anfang an, die die Lehre der  *finales*  weiter rationalisieren sollte — das Gemeinsame der älteren einfachen  *finalis*  Lehre und der darauf angewandten Oktavgattungen liegt natürlich in der diatonischen Umgebung der  *finales* ; insofern konnte die Verengung auf die Oktavgattungen letztlich nur in Hinblick auf „Dogmen“ des Ambitus der Praxis widersprechen.

Denn natürlich sind nicht nur die *novi modulatores*, die Stühlmeyer allein zitiert, ohne das davorstehende *plerique* zu beachten, über dieses rein theoretische Maß schon lange hinausgegangen. Man betrachte sich nur einmal die Melodie des Grad. *Qui sedes*, das „auch noch“ in allen Sextuplex Hss. auftritt. Die Zisterziensischen Theoretiker mußten solche Melodien als durch schlechten Gebrauch veränderte Fassungen der Urform ansetzen (die Altrömische Fassung wäre noch tragbar gewesen — übrigens auch ein Merkmal, das bei der Bestimmung von Abhängigkeiten, oder besser Prioritäten der jeweiligen Fassung grundsätzlich zu beachten wäre).

Daß der ja durchweg, statt mit eigenen Gedanken, gerne polemisch auftretende Johannes Cotto nicht als Maßstab für zeitgenössische Komposition genommen werden kann, beweist auch das Beispiel, das er für einen Verstoß gegen die Ambitusregeln anführt: Ausgerechnet das Lied von Hermannus Contractus, *Ter terni sunt modi*, wird hier angeführt, ed. S. v. Waesberghe, S. 96, 41. Die Praxis von Stühlmeyer, Texte von Theoretikern systematisch nicht nach ihrer Ausgabe zu zitieren, dürfte als Neuerung in die sich als wissenschaftlich verstehende Literatur eingehen; sie erleichtert allerdings den Verzicht auf Kenntnisnahme des Kontexts, der sich, ed. Waesberghe, S. 95, 33, auf die, übrigens von Hucbald bereits angesprochene, Frage konzentriert, wie Antiphonen jeder Tonart beginnen dürfen, wobei, nicht verwunderlich, *autentis omnibus licet suum cuique principium a finali ad quintam intendere, et ad eam, quae sub finali proxima est remittere* (der erste Ton kann also mit *C* beginnen). *Si autem ad quintam licet, quanto magis ad quartam vel tertiam! Solus autem autentus deuterus, ... istam legem transgreditur: ad sextam namque plerumque principium suum intendit, ... Subiugalibus vero quibusdam licet principia*

*sua vel etiam hemitoniam ad quartas intendere et ad quintas interdum remittere. ...* (wobei Johannes Cotto den Begriff *hemitonium* an dieser Stelle höchst originell verwendet, wie der Leser selbst sehen mag, es geht um die Gliederung, nicht um das Intervall); anschließend heißt es an angegebener Stelle:

*Attendendum praeterea quod, cum praedicta lex et certa regula disposita sit tonorum cursibus, plerique (am meisten die) novi modulatores id tantum attendentes, ut prurimum aurium faciant, saepissime eam confundunt communemque cantum faciant, uni videlicet melodiae cursum, duorum tonorum tribuentes, quemadmodum in hac cantilena patet Ter terni sunt modi (ein Abdruck bei GS II, S. 150 ff. — welche Fassung Johannes Cotto gemeint haben kann, ist natürlich nicht leicht zu sagen; die Melodiefassungen beginnen allerdings auf Tonika). In huiusmodi itaque cantibus, qui tam laxae atque confuse componuntur, cantoris arbitrio relinquitur, uti talem cantum ei tono adaptet, cui cantus principium competentius responderit.*

Kann diese Polemik — zur Wortwahl beachte man, daß Johannes von Salisbury die neue Kirchenmusik als zum *pruritus lumborum excitare* geeignet sieht (vgl. Verf. *Über Wertkriterien in der Musikanschauung des 12. und 13. Jh.*, in *Miscellanea Mediaevalia*, Veröff. d. Thomas-Instituts der Univ. zu Köln, hrsg. v. A. Zimmermann, Bd. 11, *Die Mächte des Guten und Bösen*, Berlin, New York 1977, S. 489 - 531) — nun wirklich als Hinweis darauf genommen werden, daß es eine *im 12. Jh. bereits weithin übliche Zusammenfassung der authentischen und plagalen Bereiche eines Modus* gegeben hat, daß hier eine neue Erscheinung vorlag, ja daß die Ambitus von Hildegards Melodien ganz üblich waren? Wie der Blick auf andere Theoretiker zeigt, wäre eine solche Behauptung nur als Unsinn zu qualifizieren; die Rigorosität der Theorie in dieser Hinsicht hebt doch nicht die Differenzierung der acht Tonarten auf; die war schließlich durch die ja wohl nicht unbekanntere Gregorianische Praxis immer vorhanden — außerdem geht es hier, an der von Stühlmeyer „zitierten“ Stelle allein um den erlaubten „Ambitus“ der *initia*, nicht um Vermischung von Plagal und Authentisch hinsichtlich des Gesamtumfangs; und da verhalten sich die Melodien von Hildegard doch meist mustergültig, wenn sie mit der Tonika beginnen. Übrigens: Was sollte man bei Stühlmeyers Erkenntnis eigentlich mit den Tonartencharakteristiken machen, gibt es da *üblicherweise* auch nur noch vier? Die Antwort dürfte klar sein!

Zunächst wäre hier zu beachten, daß der Vorwurf des *Sinnenkitzels* geradezu Gemeingut entsprechender Polemiken ist — denn sollte man das wirklich als Beurteilung der Melodien Hildegards durch Theoretiker oder theoretisch geschulte Notatoren voraussetzen, wäre unerklärlich, daß die betreffende Person Hildegard nicht auf die entsprechenden Fehler hingewiesen hätte; Hildegard kannte die Regeln nicht, hat sie dann ihre Musik des *Ohrenkitzels* wegen oft von so großem Ambitus komponiert?

Andererseits aber sind die Ambitusgrenzen so rigoros, d. h. so eng, daß, wie angesprochen, auch zahlreiche Gregorianische Melodien zeigen, eine — angebliche — Verwirrung der Tonartbestimmung, und um die geht es eigentlich, wie der Schlußsatz zeigt, schon bei einer Melodie auftritt, die z. B. im Falle des 3. auth. Modus den Halbton unter der *finalis* berührt! Eine Melodie, wie die des Off. *Benedixisti*, das schon im Responsum den Ambitus *D/E - b/h/c/d* umfaßt, wäre so nie als 4. Ton zu klassifizieren, was auch für das bei Ott folgende *Confortamini* gilt, denn dieses beginnt doch tatsächlich mit *C* — ein klarer Hinweis für plagale Tonart —, geht dann aber, und das auch noch unter Verwendung von *b*, bis zum Ton *c*, ist damit also eindeutig authentisch; betrachtet man dann noch den zweiten Vers, wird die Tonartbestimmung — im von der „klassischen“ Theorie gesetzten Rahmen — nicht mehr möglich!

Ja, etwas so Fürchterliches wie die Melodie des Off. *Justus ut palma*, das doch tatsächlich — nicht nur insgesamt gesehen, was ja auch notwendig ist — den Ton *C* berührt, dann aber, und das auch noch auf

relativ kurzen Abstand, den Ambitus  $C - d$ , ja sogar  $e$  berührt (im 3. Vers auf *florebit Sicut cedrus*); Johannes Cotto hätte hier seine Polemik direkt gegen Gregor wenden — oder die Altrömische Fassung als die originale bewerten müssen! Für den normalen Betrachter dürfte sich hier allerdings kein so großes Problem ergeben, wenn man einfach von den jeweils tiefsten Tönen ausgeht.

Was heißt dies nun für die Bewertung der besonders umfangreichen Melodien Hildegards: Einmal sind Melodien wie Nr. 16, *Caritas abundat* oder selbst Nr. 14, *O tu suavissima* mit einer Duodezim nicht so außergewöhnlich, selbst vom Gregorianischem Maßstab her, daß sie als Zusammenführen von der beiden Tonarten bezeichnet werden müßten — es handelt sich um transponiertes  $D$  (mit  $Es$  und  $E$ , die nach alter Regel eben zu  $b/h$  werden müssen; auch das sollte man zu einer *modologischen* Deutung der Melodien Hildegards beachten).

Was auffälliger ist, ist die große Beweglichkeit, die aber auch vom Gregorianischen Offertorium her nicht völlig absonderlich erscheinen mußte. Wirklich auffällig sind die Melodien, die noch umfangreichere Ambitus haben, denn die verbinden ja nicht, was ersichtlich keine Neuerung des 12. Jh. darstellt, die typischen Möglichkeiten plagaler und authentischer Melodien, sondern gehen darüber noch hinaus, wenn sie, wie in Nr. 25, *O vos felices* über die Duodezim hinausreichen und damit endgültig die Oktavgattungen überschreiten — insbesondere, wenn dies dann auch noch in geradezu atemberaubender Weise geschieht wie im Schlußmelisma des Chorstücks, das von  $g$  in zwei „langen“ *climaci* bis  $C$  läuft. Auch Nr. 22, *O spectabiles* erscheint mit seinem Umfang als nun doch etwas auffällig. Hier überschreitet Hildegard das übliche Maß in einer bemerkenswerten Weise.

Für die Kompositionspraxis heißt dies, daß man die theoretische Vorgabe der Oktavgattungen (einschließlich der Kasuistik der jeweiligen Einteilungen in Quint- und Quartgattungen) als Grundlagen der Tonartbestimmung als von vornherein theoretischen Ansatz zu bewerten hat, der nie als Maßstab der melodischen Wirklichkeit herangezogen werden kann, was von den Theoretikern aber versucht wird. Hier einen solchen Gegensatz zu postulieren, wie dies Stülmeyer tut, ist chimärisch, weil die Theorie hier von vornherein mit der Praxis nicht verbunden werden kann; es gibt auch in der mittelalterlichen Theorie, insbesondere der sterilen Zeit nach Guido eben auch reine Systemzwänge, wie auch Topoi, was man beachten müßte, bevor man einfach Zitate von Theoretikern mit konkreter Melodik verbindet: Johannes Cotto ist auch hier natürlich Epigone, der hier aber gerade nicht die Gesamtambitus, sondern den erlaubten Umfang der Anfangstöne pro Tonart anspricht!

Hildegards Melodien aber haben teilweise Umfänge, die eben nicht typisch für die Zeit sind, was auch und besonders für die Beweglichkeit gilt. Daß die tonale Bestimmung, die schließlich das wesentliche Anliegen der Theorie ist, die Differenzierung zwischen Plagal und Authentisch im 12. Jh. aufgehoben hätte, wäre eine falsche Behauptung; natürlich sind diese Klassifizierungen gültig, wenn auch nicht in der rigorosen Weise, wie sie die Identifikation mit Oktavgenera/Diapasoneiden erscheinen läßt; an der tonalen Bestimmtheit läßt die Relation zwischen *finalis* und Ambitus selten einen Zweifel — nur, zu beachten ist natürlich, daß die Formeln bei Hildegard gerade keine engen Beziehungen zu den Tonarten haben, sie sind fast durchweg tonal *wandernde* Formeln; hier liegt ein wesentlicher Unterschied zur Choralmelodik. Im Gegensatz zur Vorstellung Stülmeyers ist Johannes Cotto kein individuell mit der tonalen Praxis der Zeit in Gegensatz stehender Theoretiker, dies gilt genauso, und noch verstärkt, für die Theorie im Umkreis der Zisterziensischen Choralumwandlung, die Stülmeyer doch tatsächlich als Beleg für eine Reduktion der acht Tonarten auf vier anführt; auch dies erscheint nicht gerade als passende Voraussetzung, einen *Meilenstein musikologischer* Mediävistik zu verfassen.



O De- us quis es tu, qui in te met- i- pso  
hoc ma- gnum

Die Wiederholung könnte man, da zwischen *hoc* und *O* ja wohl nur schwer ein theologischer Zusammenhang durch *Verklammerung* zu generieren ist (und eine Vertonung der vokalischen Ähnlichkeit ja wohl nicht postuliert wird, aber, wer weiß?), vielleicht doch als musikalische Freude Hildegards an dieser Wendung interpretieren. Hinzu kommt noch die vergleichbare Situation von zwei Initien, die allerdings wieder, und auch dies ist für Hildegard charakteristisch, nicht etwa genau der syntaktischen Struktur des Textes folgt: Mit *hoc magnum* folgt kein neuer syntaktischer Abschnitt; die verschiedenen Mittel, verschieden lange Prosatexte mit gleichen Formeln zu vertonen, z. B. die Nutzung des „Ziehharmonika“-Effekts der Rezitation, sind nicht mehr beliebt, bzw. Hildegard nicht geläufig, sie ist keine ausgebildete Choral­sängerin. Man kann hier „stattdessen“ aber eine gewisse musikalische Symmetrie feststellen, sozusagen gegen die Syntax, also zwei nur musikalisch begründete Abschnitte; eine musikalische Gliederung, die die syntaktische Gliederung ohne Schwierigkeit „übergehen“, das heißt, unbeachtet lassen kann; bei der Häufigkeit dieses Merkmals kann man vielleicht doch eine Beachtung erwarten?

Die für die Bestimmung der Relation von Text wichtige Frage aber ist, warum gerade hier diese auffällige Wendung steht, was man allerdings unter Absehung von musikalischer Begründung nicht so ganz leicht erkennen kann. Dies tut nun aber Willimann, *ib.*, S. 32, wenn er bemerkt, daß *eine sprunghafte «saltatim» geführte Melodie mindestens in der jüngeren Chorallehre als besonders geeignet zum Ausdruck froher Inhalte* sei, wozu noch ein Verweis auf F. Reckow führt, dessen Ausführungen allerdings nicht ohne Widerspruch geblieben sind, also vielleicht doch nicht gerade in dem Sinne als autoritatives Orakel anzusehen sind, wie die Bewertung von Sokrates durch den Gott in Delphi. Denn man müßte dann schon fragen, warum, wenn diese einfache semantische Gleichsetzung korrekt sein sollte<sup>103</sup>, da, wo *Victoria* laut ihre

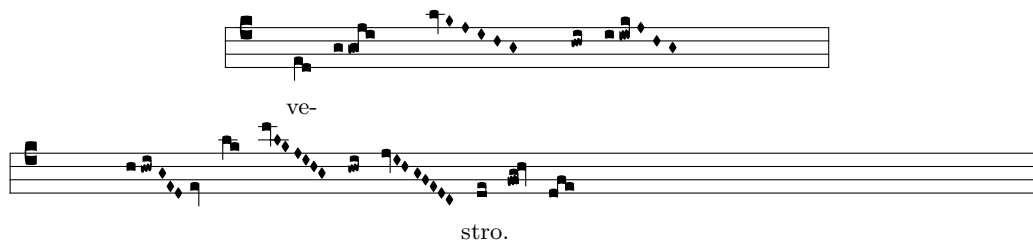
<sup>103</sup>Und dies würde ja verlangen, daß eine gewisse Konsequenz der Nutzung besteht, wie sollte sonst der Hörer, oder natürlich auch die Hörerin, diese Semantik verstehen? *Bächleinrauschen* ist seit der Renaissance ein zu erwartender Effekt, sind das große Sprünge nach oben in mittelalterlicher Melodik auch? Zu fragen wäre ja vielleicht auch, ob und warum „dann“ der folgende Text *O Pater omnipotens, ex te fluit fons in igneo amore ...* mit dem Ziel, ins himmlische Jerusalem geführt zu werden, mit so geringem Ambitus, zumal am Anfang gestaltet wird, *O Pater omnipotens* ist gerade gut für eine Quart. Könnte es nicht sein, daß Hildegard die Liedanfänge differenziert? Auch *In mente Altissimi ...* (*ib.*, S. 200) wird gegenüber dem folgenden *Satana*, der dann vom *Filius Dei* vernichtet wird, ambitusmäßig recht bescheiden ausgestattet, dazu noch in tiefer Lage, die zudem noch formelmäßig identisch ist mit *caput tuum conculcavit*, wonach sich *in mente Altissimi* mit *tuam conculcavit* „verklammern“ müßte — was für herrliche Assoziations- und Phantasie­möglichkeiten könnte man da doch finden! Und das noch

Aufforderung *Gaudete* ruft, nicht ebenfalls weite Sprünge auftreten, sondern nur ein Melisma der Art, wie man sie aus vielen *O* Anfängen kennt; und der Text der hier im Anfang zitierten Melodie ist inhaltlich nun auch nicht gerade besonders freudig erscheint, also so herausgehoben etwa vor den letzten beiden, daß gerade diese vorvorletzte Melodie bzw. dieser vorvorletzte Text in so besonders auffälliger Weise ausgezeichnet sein müßte: Der vorangehende Text der *Castitas* singt den Grund der Besiegung des Teufels, die Geburt des Sohnes; der des zitierten Liedes läßt die *Virtutes* die Gnade Gottes staunend in einer Frage aussprechen: *O Gott, wer bist Du, der du in Dir selbst diesen großen Rat hattest, der die Hölle besiegt hat*. Warum also sollte im Kontext der anderen Texte gerade dieser mit einer (angeblich) semantisch eindeutigen, weil auffälligen melodischen Wendung ausgezeichnet sein? So darf, ja sollte man vielleicht doch fragen, wenn man semantisch so deuten will.

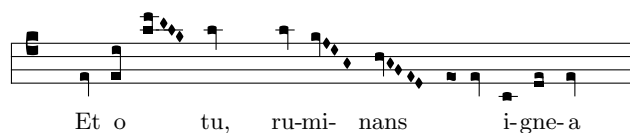
Die anschließenden Texte lassen nämlich nicht erkennen, daß sie dezidiert weniger erfreulichen Inhalts sein könnte oder sollten als dieser; ja eigentlich sind sie als Jubel des Dankes noch viel stärker der Freude zuzuordnen als der des zitierten Liedes. Daß sie alle einen „erfreulichen“ Textinhalt haben, ist klar; dies veranlaßt Hildegard allerdings nicht (mehr?) zu umfangreichen Jubili, außer ganz am Schluß, d. h. da liegt doch ein Jubilus vor. Diese Semantik kennt sie, wenn man hier überhaupt von Semantik sprechen kann: Abschlüsse von Liedern mit umfangreicherer Melismatik als Jubilus. Für die Anwendung eines besonders „sprungfreudigen“ Initialmotivs — also einer Art Devisenarie? — gerade für dieses Lied im *Ordo* läßt sich also ein Grund nicht klar erkennen, weshalb Willimanns Deutung nicht überzeugen kann<sup>104</sup>.

ohne jede Verbindlichkeit, einfach als Ausweis der individuellen Phantasiefähigkeit! Nein, das ist keine Polemik, sondern Ausdruck der Erschütterung darüber, was man zur Vermeidung einer Auseinandersetzung mit Hildegards Musik alles „hineinlesen“ kann.

<sup>104</sup>**Ambitus bzw. Sprungfragen und ihre Semantik** Die Beweglichkeit von Hildegards Melodik macht in Hinblick auf den Gregorianischen Choral tatsächlich staunen: Im bereits betrachteten Lied 23, *De Patriarchis* findet sich mitten im Melisma ein Sprung von *E* – *e*, der anschließend noch bis *g* ausgedehnt wird, also eine Dezime ausfüllt, mit dem eindeutigen Zweck, die abschließenden *climacus* Skalen besonders wirksam hoch anfangen lassen zu können; eine Art musikalischer Rutschbahneffekt — aber, warum sollte es derartiges nicht geben, zumal das „Abbremsen“ doch recht wirkungsvoll gelingt; warum soll man diese Musik nicht zunächst einmal und dominant als Musik hören und erleben; ist nicht auch der „zweigipfelige“ Aufstieg rein musikalisch verstehbar:



Man findet eine vergleichbare Beweglichkeit auf *Et o tu, ruminans*, wo man eine initiale Wendung hat:



Sicher könnte man auch hier von irgendwie Freude ausdrückender Sprungmelodik sprechen wollen, nur dann müßte die Melodik in den meisten Liedern an inhaltlich vergleichbaren Stellen auch musikalisch vergleichbar gestaltet sein, und man würde doch auf spezifischen Wörtern wie *gaudete* auch die besonders deutliche Semantik des melodischen Springens erwarten dürfen — wenn es denn eine solche semantische Beziehung bei Hildegard wirklich gegeben hätte; hineinzudeuten ist sicher alles Mögliche; nur, Verbindlichkeit für derartige Behauptungen zu erlangen — dürfte etwas größerer Anstrengung bedürfen, z. B. auch die Beachtung von Einwänden, selbst wenn das intellektuelle Mühe machen sollte. Denn schon statistisch scheint eine solche Verbindung zwischen Sprüngen in der Melodie, die niemals einer bestimmten Tonart zuzuordnen wären, und dem Inhalt von *gaudium* nicht der Fall zu sein, was auch in Hinblick auf die sich vielleicht aufdrängende Beziehung einer besonderen Beweglichkeit auf dem Wort *symphonia* im Lied 57, *In dedicatione Ecclesiae* gelten dürfte, denn man findet fast das gleiche Motiv im gleichen Lied zum Wort *o turpissime serpens*

Wie leicht man Hildegards Melodien so frei daher deuten kann, erweist auch Maria Tabaglio, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 140, wenn sie zur Marienantiphon 6, *Hodie aperuit nobis* erklärt, daß die Tonart mit *C*-Schluß *espressione della forza e della più alta energia* sei, statistische Verifizierungen, inhaltliche Rechtfertigung — wozu das, hier gilt das weibliche Einfühlungsvermögen, das doch tatsächlich gänzlich übersieht, daß Hildegard *nobis clausa* identisch mit *quod serpens* komponiert; stattdessen erfährt man, daß *suffocavit* und *quod serpens* — das arme *quod* — *un registro più uniforme e monocorde* habe; natürlich klare Hinweise auf semantische Interpretation, nur, wenn die obige Identität ebenso komponiert wird, wird man kaum anders können, als *quod serpens* in Bezug zu setzen auf den anschließenden Anstieg auf *in muliere* — und Maria Tabaglio wird doch nicht meinen, daß das hier gemeinte *mulier* nicht dem *suffocare* unterläge? Es handelt sich doch wohl um Eva, die dann aber einen höheren Tonraum einzunehmen gewürdigt wird als Maria! Nun, das deutet Maria Tabaglio dann natürlich nicht, wie sie überhaupt auf statistische Verifizierungen ihrer semantischen Eindrücke aus Liedern von Hildegard verzichtet, aber man kann doch wohl die Bildungen der Melodie insgesamt sehen, und da bestehen regelmäßig tiefere Stellen vor Anstiegen, wobei das klare Nichtbeachten von syntaktischen Grenzen für Hildegards Melodik ja nun nicht ganz untypisch ist, *quod serpens in muliere suffocavit* wird dann zu einem ganz typischen Bogen, in dem die Linie nicht einmal den Akzent beachtet — semantische Vertonung? Wenn man beachtet, daß der Schlußteil des Melismas auf *nobis* identisch ist mit *muliere*, wird man folgern müssen — daß Hildegard musikalisch, nicht textbezogen denkt; wäre das wirklich unmöglich, oder muß Hildegard wirklich wie Schubert Text vertont haben? Vielleicht sollte man doch nicht so anachronistisch an diese Melodien gehen, so schön das auch gehen mag.

Wenn Maria Tabaglio dann noch, ib., S. 144, zur Sequenz 13, *Virga ac diadema, De sancta Maria*, die tiefe Lage von *O, quam valde plangendum et lugendum* als semantisch kennzeichnend empfindet, aber kein Wort dazu sagt, warum dann *est*, der syntaktische Abschluß, in so hoher Lage erscheint, und warum *Filii tui ad caelestem harmoniam* ebenfalls so tief gehalten sind, warum ausgerechnet der *novus sol* soviel tiefer als der *venter tuus* gesungen wird, warum *Adam* einmal so tief, zum anderen aber so hoch gesungen wird, ja extrem hoch, warum im Satz *Inde concinunt caelestia organa* die unterstrichenen Textteile so tief erscheinen, ja warum *Deus te valde amavit* in die Tiefe absteigt, oder

Ware es nicht auch denkbar, daß Hildegard hier die zahlreichen Anfänge, auch auf *O*, mit Quintsprung und verschiedener Erweiterung in den vorangehenden Liedern des *Ordo* aus rein musikalischen Gründen „überboten“ haben könnte? Denn, eine Steigerung in semantischer Hinsicht zu vorausgehenden Sprunginitien im Rahmen der Oktave ist nicht zu erkennen, will man nicht beliebig hineindeuten, was man, wie die Beispiele vorliegender Literatur, vornehmlich

---

warum ausgerechnet das *consilium serpentis* so hoch steht — als Auszeichnung des *Rats* der Schlange vor Gottes Rat? —, warum ausgerechnet *et maiorem benedictionem per te protulit* so tief stehen wie die *tristitia*, dann wird vielleicht verständlich, daß Verf. auf derartige Deutungen nicht mehr einzugehen für notwendig hält (man beachte, wie tief die bereits angesprochene schon tiefe Lage von *gaudia illa* der Engel in Lied 20, *De angelis, O gloriosissimi*, „vertont“ wird, ja wie „ärmlich“, nämlich syllabisch das *O* gesetzt wird, wie tief in Lied 22, *O spectabiles viri* die *montes* „vertont“ werden ... — um eine gewisse Skepsis gegenüber so natürlich anmutenden Deutungen selbst von zarter Schreibhand zu entwickeln). Denn selbst der „Aufschrei“ auf *vulneribus*, den Maria Tabaglio entdeckt hat, erklärt nicht, warum dann ausgerechnet der *dolor* so nebensächlich erscheint, warum dann auf *in viribus suis latus viri* gerade das unterstrichene Wort (musikalisch) ein ebensolcher „Aufschrei“ sein sollte. Eine vorgängige Statistik schneller Registerwechsel wäre hier vielleicht etwas aufschlußreicher gewesen als ad hoc Empfindungen, die moderne Erfahrungen anachronistisch absolut setzen — denn daß Hildegard in solcher Weise semantisch vertont haben sollte, ist doch nicht einfach vorauszusetzen, nur weil man durch das 19. Jh. in dieser Hinsicht so „verwöhnt“ ist: Wie beim Vorgehen terminologischer Gehirne, die einzelne Wörter deuten, aber nicht den Gesamtzusammenhang, werden hier die semantischen Deutungen aus singulären Situationen erdeutet, Kontext, Parallelen etc., die sind bei solcher Methode eben unwesentlich.

Daß man hier natürlich theologische *Verklammerungen* jeder Tiefe und Art hineindeuten kann, liegt auf der Hand (denn das kann man immer): Der Gegensatz zwischen *superna symphonia* wird auf *o turpissime serpens* durch die melodisch gleiche Gestalt verbunden, nein doch, *verklammert*, vielleicht gedacht nach dem Prinzip der sich anziehenden Gegensätze, dessen Geltung an dieser Stelle jedoch kaum nachweisbar sein dürfte; aber vielleicht soll ja der Hörer auf diesen Gegensatz hingewiesen werden, eben durch die gleiche Melodie, wobei man auch wieder fragen könnte, warum dann nicht *serpens* mit *symphonia* in dieser Weise *verklammert* wird, sondern nur das Substantiv und eine adjektivische Qualifikation — oder man verzichtet auf derartige Deutungsansätze und konzentriert sich auf den Versuch einer ästhetischen Begründung des musikalischen Effekts. Und da ist gut denkbar, daß Hildegard hier eine musikalische Gliederung geschaffen hat, die — wieder nicht übereinstimmend mit der sprachlichen Syntax, wohl aber sinnvoll hinsichtlich einer so entstehenden melodischen „Symmetrie“ — zu Gliederungsstellen führt, die dann entsprechend, in einem sekundären Akt der „Textierung“, formal und nicht semantisch dem Text zugeordnet worden sind. Ob ein solches Verständnis ausgeschlossen werden kann, bedürfte aber erst der Diskussion, ist nicht einfach als, dazu noch undiskutierte a priori Voraussetzung unbekümmerten Deutens für selbstverständlich zu nehmen — aber, man kennt doch solche Dinge aus seiner eigenen Musikerfahrung so gut, da kann es doch nicht sein, daß Hildegard etwa ganz anders komponiert haben könnte; dann müßte man doch tatsächlich auf die Musik selbst eingehen, und das ist doch so schwierig. Übrigens: Das beginnende *Nunc gaudeant* erfährt gar keine sehr sprunghafte Vertonung, obwohl man doch gerade hier ein entsprechendes „Jubeln“ hätte erwarten können — wo man auch hinschaut, die semantische Deutung läßt sich als konventionsbildende kompositorische Denkmöglichkeit Hildegards einfach nicht belegen, nämlich durch Nachweis wenigstens einer statistisch absicherbaren Regelmäßigkeit solcher semantischer Zuordnung.

weiblichen Ursprungs, zeigen, natürlich auch tun kann. Allerdings um den Preis der absoluten Unverbindlichkeit.

Auch hier erscheint also die, von moderner Sicht, d. h. aus der Erfahrung mit Musik seit Bach, ja seit Monteverdi ganz natürlich erscheinende semantische Deutung nicht ausreichend verifizierbar (abgesehen davon, daß die Notwendigkeit einer solchen statistischen Verifizierung so gut wie nie in den Sinn kommt); insbesondere die Wiederholung könnte ein Zeugnis dafür sein, daß Hildegard, wie ja an vielen anderen Stellen, eine einmal gefundene auffällige Wendung aus musikalischen Gründen wiederholt — natürlich könnte man hier sofort auch das Wort *hoc magnum* als Grund anführen wollen, nur erscheint auch hier der Verbindlichkeitsgrad nicht gerade sehr groß zu sein. Denkbar ist also, daß Hildegard hier ihre musikalische Erfindung, natürlich auch mit entsprechender Empfindung, zu einer besonderen Wendung gestaltet, die sich gefühlsmäßig intensiv erleben läßt, daß also ihr, hoffentlich nicht bestrittenes, musikalisches Gefühl hier zu einer so auffälligen Bildung geführt hat, daß Hildegard also Musik zum Singen erfunden hat, in der eben das Singen der Wendung selbst unspezifisch empfindungsmäßig auf den Vortrag des Textes bzw. der Textaussage von der musikalischen Erlebnisfähigkeit des singenden Individuums oder auch Chors bezogen werden konnte, ohne daß man eine spezifische, strukturelle Semantik der Musik voraussetzen muß oder kann: Hat Musik nicht die Fähigkeit, zumal in der Ausführung — und Hildegards Melodien sind nicht als Improvisation, sondern als so wie komponiert notierte Musik überliefert, doch nicht gegen den Willen der Autorin —, an sich Empfindungen auszulösen, die dann irgendwie auf ein Erleben des Textsinns bezogen werden können — ist nicht Augustins Hinweis auf die durch Musik, das Hören der Gesänge der Kirche, entzündbare *flamma pietatis* direkter Ausdruck einer solchen, nicht strukturell spezifischen Semantik, oder sollte man jetzt nach Stellen im Choral suchen, wo irgendetwas auf *flamma* bezogen werden könnte? Das wäre ersichtlich Unsinn.

Daß Hildegard diese Erfindung nicht wiederholt, z. B. bei Anfängen anderer Melodien aus dem *ordo*, ist verständlich, ihre Melodien weisen insgesamt bei aller Formelhaftigkeit keinen ganz geringen Grad an Individualität auf. So einfach scheint es also nicht zu sein, semantische, gar theologische Aussagen als Inhalt der melodischen Formfindung Hildegards verbindlich machen zu können. Daß man alles Mögliche hineindeuten kann, ist damit natürlich nicht ausgeschlossen, nur die historische Verbindlichkeit solcher Deutung erscheint nicht gerade überzeugend begründbar.

#### 4.2.1.2 Zur kompositorischen Auswirkung des Topos der Tonartencharakteristik

**4.2.1.2.1 Mittelalterliche Tonartensemantik bei Johannes Cotto als Maßstab von Kompositionen?** Willimanns Verweis auf *mimici saltus* bei Johannes Cotto erscheint nicht nur von der Bedeutung, sondern auch vom Kontext her als hochgradig unangemessen (wenn auch für neuere Vorgehensweise typisch), was mit der Bemerkung, daß er *Sprünge, an denen sich einige freuen würden, nicht ganz eindeutig als «mimici saltus»* charakterisiere, ebenso wenig adäquat erfaßt wird wie mit der nichtssagenden Qualifikation, daß die Abhandlung dieses

Autors an dem Beginn des 12. Jh. als Indikator einer auch im deutschen Sprachraum geltenden «*rectitudo*» ... verstanden werden könne, denn wie noch zu zeigen, erweisen sich nicht die Sprünge als das, an dem sich einige freuen würden, sondern die betreffende Tonartcharakteristik (und von der ahnungsvollen Kategorie der *rectitudo* bleibt nicht viel, wenn man sie aus der terminologischen Vereinzelnung herausnimmt — auf *Richtigkeit* kommt es fast ausschließlich hinsichtlich der korrekten Tonartenwahrung an). Daß jeder der Autoren das Wahre zu sagen nicht nur formuliert, sondern wohl auch überzeugt ist, ergibt sich trivialer Weise nicht aus den gegebenen Grundlagen, sondern da, wo es Unterschiede geben kann, also in der Zuordnung von tonal „fragwürdigen“ Melodien zu Tonarten bzw. hinsichtlich des „falschen“ Singens von Halbtönen an „falschen“ Stellen — und das ist das eigentliche, konkrete Objekt der Theorie der Tonalität, nicht die literarische Erweiterung der semantischen Tonartencharakteristik, (s. a. 4.2.1.2.1 auf Seite 1065). Die Semantik stellt bedauerlicher, aber wohl auch verständlicher Weise keine derart rationale und daher irgendwie auf eine gültige Praxis beziehbare literarische Tradition dar, wie in Verf., *Hexachord und Semantik*, S. 120 ff., wenigstens andeutungsweise unter Beachtung der Arbeit von F. Reckow angesprochen wird: Die da aufgestellten Begriffe bzw. Termini erweisen sich als unbrauchbar zum Verständnis mittelalterlicher Musik, auch wenn Willmann dies offenbar in einem verständlichen Glauben an *auctoritates* als nicht beachtenswert empfindet.

Guido von Arezzo füllt hier bekanntlich die Vorgabe der *Musica Enchiriadis* erneut aus, indem er — übrigens gegenüber seinem eigentlichen Thema, der Formlehre von Musik symptomatisch sehr beiläufig<sup>105</sup> — eben drei Arten von *effectus* aufzählt, *triste*, *tranquillum* und

<sup>105</sup>**Zur Tonartensemantik in der *Musica Enchiriadis*** Das gilt auch für die semantische Tonartencharakteristik, wo die Vorgabe der *Musica Enchiriadis* auch deutlich macht, was die literarische Verformelung und, partiell, Ausfüllung gegebener Verbindungen bedeutet: Auch der Autor dieses Werkes bleibt adäquat allgemein, wo es um die Andeutung dieser antiken Tradition geht (eine Tradition, die selbst recht seltsame Züge aufweist, ed. Schmid, S. 58, 27; daß *transponere* hier nicht die sozusagen identische, „reale“ Transposition bedeutet, sollte man beachten, vgl. Schmid, S. 15, 16!):

*Sunt interdum res, quae et hoc tono et illo tono aequè congruenter recipiuntur, ut cantari possint. Sunt interdum res, quae minime suum sensum aequè huic et illi tono attribuant, ita ut, si transponantur, aut priorum dulcedinem non servent aut ad sensum indecentes fiant.*

Zum Wert dieser Aussage hinsichtlich ihres Kontexts beachte man, daß auf die Aussage der Verweis auf die Topik der Wirkung von Musik auf *ferae atque aves* folgt, ein wohl doch recht topischer, kaum empirisch abgesicherter Bezug. Was der auch hier bewundernswerte Autor der *Musica Enchiriadis* leistet, ist ein Versuch der Konkretisierung, die man rational so zu erklären bzw. so zu rekonstruieren sich anschicken könnte: Die Gewohnheit verbindet gegebene Melodien fest mit ihren Texten — es gibt auch im Choral ausreichend viele individuelle Melodien —, mit der Topik der semantischen Charakteristik bestimmter Tonarten hat man die Zuordnung bestimmter Wirkungen zu bestimmten Tonarten.

Gerade dies wiederholt der Autor nicht, hier ist er wesentlich weniger von der Topik und ihrem Formalismus bestimmt als spätere Autoren, also intelligenter und origineller! Immerhin aber kann er die Existenz bestimmter Konventionen hinsichtlich individueller Melodien fassen, die eben als Einheiten

*prosperum*, denen jeweils natürlich die entsprechenden *neumae* zugeordnet werden, und zwar in einer Weise, die sich nur als Umschreibung des Gleichen mit anderen Wörtern bewerten läßt: *grave*, *iucundum* und *exultans*; daß Guido, der der einzige Theoretiker des Mittelalters ist, der im 15. und 16. Kapitel des *Micrologus* eine sehr differenzierte und klare Lehre der Form in der Melodie aufstellt, mit der letztgenannten Reihe von, nicht zufällig, drei Begriffen, ebenso klar verständliche spezifisch musikalische Begriffe nennen würde, wird ja wohl niemand behaupten

---

von Text bzw. *res* und Melodie erscheinen müssen, werden sie doch immer so gesungen. Transponiert man die Melodien, und zwar diatonisch (in der Weise, wie sie der Autor zur Erklärung der Tonartenunterschiede exemplarisch darstellt), dann wird man natürlich befremdet einen Widerspruch zur Gewohnheit feststellen müssen; rein strukturell ist diese Erkenntnis ja eine der wesentlichen Aussagen der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 14 f. Wenn also die Tonarten durch die Lage der Halbtöne zur *finalis* bestimmt sind, kann man die Verschiedenheit von Wirkungen direkt durch Transposition regelrecht beweisen: Die Tonarten sind für die *Musica Enchiriadis* ja durch die *vis* der jeweiligen Anfangstöne repräsentiert durch ihre Zeichen, also strukturell durch die diatonischen Umgebungen der  *finales*, bestimmt: *primam dispositionem cum cecineris, poteris dinoscere, quia vis primi soni ... primi toni virtutem creet, qui protus autentus dicitur*, ed. Schmid, s. 15, 17.

Man kann die Verwendung des Wortes *virtus* zur Charakterisierung der Eigenart einer Tonart natürlich ganz formal auffassen, vielleicht will der Autor damit aber auch etwas wie *Inbegriff* o. ä. sagen. Damit aber ist für ihn klar, worin eben die *virtus* einer Tonart liegt — und wenn dann Tonarten auch semantisch bestimmt sind, zu den *res* von betreffenden Melodien passen, muß man ja zeigen können, daß es hier auch etwas Gegensätzliches gibt, nämlich wenn man eine Melodie transponiert, die dann trivialer Weise befremdet. Man hat eine andere Wirkung, in gleicher Weise, wie wenn man Dur nach Moll „transponiert“. Und dies kann nun wieder auf die, angesichts der Tradition wohl bewußt vage gehaltenen spezifischen Wirkungen bezogen werden. Diese Lösung des Problems der Topik semantischer Tonartencharakteristik ist beachtenswert, weil weitgehend rational und in Bezug auf die Wirkung vage bzw. allgemein genug, um mit einer solche Aussage nicht sofort in Widersprüche zur melodischen bzw. „tonalen“ Wirklichkeit verwickelt werden zu müssen. Der Autor jedenfalls geht ersichtlich nicht in der Weise konkret auf Tonartencharakteristik ein, die bei späteren Autoren in Hinblick auf Choralmelodien zu so unhaltbaren Widersprüchen führen muß, s. u. Man muß das nicht als Zufall nur der Formulierung sehen, man hat angesichts der sonstigen Leistung des Autors das Recht, hier eine bewußte Entscheidung zu sehen.

Man kann fragen, warum eigentlich diese, ja man kann wohl sagen, *geniale* Lösung keine Fortführung gefunden hat, warum also alle nachfolgenden Autoren der literarischen „Versuchung“ primitiver Konkretisierung auf rein „verbaler“ Ebene nicht entgangen sind, indem sie sich das Vorbild der *Musica Enchiriadis* bewußt gemacht haben — Guido hat die *Musica Enchiriadis* als Vorgabe und Rahmen genutzt. Die Antwort ist wohl in der für den täglichen Gebrauch der rationalen Erfassung der Melodien tatsächlich unbrauchbaren „Patentlösung“ der *dasia* Notation zu suchen, die aber für die Darstellung der Transpositionen unabdingbar zu sein scheint.

Festzuhalten ist aber, daß dem Autor der *Musica Enchiriadis* mit seiner Konkretisierung des Topos der semantischen Tonartencharakteristik eine bewundernswert rationale Lösung eingefallen ist. Auch hier kann man das so beachtenswerte Urteil von H. H. Eggebrecht, daß selbst für seine universitäre Lehrtätigkeit die *Musica Enchiriadis* so wichtig war — ein Gütesigl ersten Ranges —, voll bestätigt sehen.

wollen, denn daß z. B. *gravitas* spezifisch im Sinne von tiefer Lage und nicht in allgemein affektivem Sinne gesagt sein kann, das zeigen die anderen Begriffe der dreiteiligen Opposition zu Genüge. Daß hier eine klare Vorgabe für irgendeine, wie auch immer zu konkretisierende *rectitudo* läge, kann man schon von den Wörtern her, von Terminologie könnte nur ein terminologisch beschränktes Denken sprechen, verneinen.

Daß man bei dem Guido an musikhistorischer Bedeutung bei weitem nicht erreichenden Johannes Cotto eine klare Grundlage für irgendeine semantische *rectitudo* finden könnte, das wird man bei näherem Hinsehen wohl auch nicht behaupten können: Johannes Cotto geht es im 16. Kapitel um die *tropi*, die — s. o. — von vielen *inepti cantores*, d. h. denen, die nicht die Unterweisung von Johannes Cotto erfahren haben, depravierten Tonarten. Diese Bemerkung ist Ausgangsbasis einer Ausfüllung von älteren Vorgaben über den Topos, daß die verschiedenen Menschen von verschiedenen Arten von Musik *delectantur*. Dies konnte man schon von Boethius erfahren; und daß die Tonarten Träger solcher Verschiedenheiten gewesen sein sollen, ist ebenfalls topisch. Hier nun fühlt sich Johannes Cotto zu eigenen Erläuterungen veranlaßt, nämlich zu Charakterisierungen der Tonarten, also nicht irgendwelcher bestimmter Melodieformen oder Formeln, sondern der rational definierten Oktavausschnitte, denn das mußte der Theorie nach ja die Grundlage der tonalen Ordnung sein. Daß die durch verschiedene *finale*s definierten Skalenausschnitte<sup>106</sup> verschieden wirken können, das belegt das rudimentäre Weiterleben im Unterschied von *Dur* und *Moll*, eben als Rest dieser Verwendung von Oktavausschnitten als Tonarten (die Unterschiede hinsichtlich *C-Dur*, *Cis-Dur* etc. entsprechen dagegen den antiken Transpositionsskalen genau, waren aber für das Mittelalter nicht geläufig).

Daß jedoch wirklich acht verschiedene Arten von Wirkung spezifisch mit den acht Tonarten verbunden gewesen sein sollte, und das auch noch verbindlich für die Zeit im Sinne von Reckows *rectitudo*, das fällt nun doch nicht ganz leicht zu glauben, wie die Tabelle der Begriffe nach ihren Tonartnummern belegen kann: *I = morosa et curialis vagatio*, *II = rauca gravitas*, *III = severa et quasi indignans persultatio*, *IV = adulatorius sonus*, *V = modesta petulantia ac subitaneus casus ad finalem*, *VI = lacrimosa vox*, *VII = mimici saltus*, *VIII = decens et quasi matronalis canor*, ed. S. v. Waesberghe, S. 109, 4. Dies wird mit stilistischer Abwechslung der Verben für die Wirkung noch zusätzlich ausgeschmückt.

Konkrete Aussagen dieses Katalogs von Wirkungen kann man bei II sehen, denn dies ist die tiefste Tonart, allerdings handelt es sich hier nicht um semantische Qualifikation, sondern um den Versuch einer Umschreibung irgendeiner Eigenschaft, wie man überhaupt beachten sollte, daß die aufgezählten Eigenschaften kein homogenes System bilden. Daß die Melodien von VII, und natürlich meint Johannes Cotto in erster Linie die des Chorals<sup>107</sup>, besonders viele

<sup>106</sup>Hier liegt wohl der wesentliche Irrtum der Heranziehung der acht Oktavgattungen zur Tonartdefinition: Wesentlich ist die diatonische Umgebung der *finalis*, also die Funktionalität bestimmter Töne, nicht die abstrakte Oktavstruktur. So genial die Lehre der *finale*s ist, der Versuch einer Rationalisierung durch Heranziehung der acht Oktavgattungen, die zudem nur sieben sein konnten, stellt eher einen Formalismus dar.

<sup>107</sup>Natürlich nicht ausschließlich, denn er bezieht sich ja auch auf nicht zitierte eigene Melodien.



Sprünge enthielte, wird man nicht verifizieren können, was man aber verifizieren kann, ist die Lage zu den anderen Tonarten: VII reicht am höchsten, was man mit dieser Qualifikation, die ja keinen semantischen oder, spezieller, affektischen Inhalt hat, durchaus umschreiben könnte. Und da hohe Sprünge zu *mimi* gehören, kann man die angeblich charakteristischen *saltus* auch als *mimici* zusätzlich qualifizieren, man hat damit stilistisch ein hübsches Epitheton ornans (ja, die Zweisprachigkeit dieser Wendung ist bekannt); daß damit nicht eine besondere Weltlichkeit der 7. Tonart gemeint sein kann — ergibt sich schon daraus, daß gerade die Sprünge der *mimi* als Darstellung des Körpers ja wohl nicht von vornherein positiv oder auch nur neutral gewertet werden können. Hier wird also nur die Tatsache des Springens zugeordnet, wobei man den Bezug zur besonderen Höhe voraussetzen kann.

Unterhaltsam ist allerdings, daß diese Qualifikationen teilweise auch auf Guido zurückgehen, der allerdings den *autentus deuterus* durch *fracti saltus* ausgezeichnet sieht, und dazu, ein Zeichen seiner Bewertung solcher Qualifikationen insgesamt weniger vollständig aufzählt, sondern sich nach der Nennung von vier recht allgemeinen Qualifikationen auf ein *sic et de reliquis* zurückzieht — wie gesagt, in der eigentlich wesentlichen Melodielehre hat er dazu nichts, gar nichts zu sagen (*Micrologus* XIV, ed. S. v. Waesberghe, S. 159, 4): Als kompositorischer Entscheidungsfaktor spielen die Tonartbedeutungen und andere semantische Zuordnungen also offensichtlich keine Rolle, die Entscheidungen sind spezifisch musikalisch, wie man leicht nachlesen kann, *proponatque sibi musicus ...*

Es bleibt die Bemerkung zu V, wobei die *modesta petulantia* ersichtlich keine objektive affektische oder semantische Qualifikation sein kann. Was aber soll die Behauptung eines *subitaneus casus ad finalem*? Und was soll dies mit der *petulantia* zu tun haben — um ein geschlossenes und so auch gemeintes System von Wirkungen kann es also auch nicht gehen. Man kann natürlich auch in V Melodien finden, die mit Sprung enden, z. B. in einigen Introitus die Wendung *bGGF*, oder in Gradualia dieser Tonart, im Responsorium, die Schlußwendung *acaa FGF*, wo ja auch gesprungen wird, wenn auch nicht gerade auffällig. Denkbar ist also, daß Johannes Cotto hier an den auch skalisch nicht ganz trivialen Quartsprung denkt, vom Synemmenon zur *finalis F*. Dagegen steht die Fülle der Schlußbildungen mit Wendungen wie *GGF* mit längerem vorangehenden Verweilen im Umkreis der Tonika.

Dies zeigt, daß Johannes Cotto hier höchstens an bestimmte Wendungen denken kann<sup>108</sup>,

<sup>108</sup>**Musikalischer Ausdruck bei Guido de Caroli loco** Und man findet derartige Formulierungen auch bei dem Versuch, bestimmte, für bestimmte Tonarten charakteristische Wendungen zu qualifizieren bei anderen Theoretikern. Konkrete Melodiebeschreibungen findet man z. B. in der Darstellung der postulierten korrekten Tonartordnung Guidos de Caroli loco — allerdings, und das ist charakteristisch, gelingt ihm eine ansatzweise ausdrucksmäßige Bestimmung nur beim 1. Ton; bei den anderen wird sie nicht durchgeführt, weshalb man die Qualifikation auch als Versuch einer Umschreibung der Melodiegestalt ansehen kann, aber nicht als semantische Regel interpretieren muß. So heißt es z. B. allgemein zu den beiden Klassen, *authentici/plagales*, ed. C. Maitre, S. 164, 370, womit übrigens Hinweis auf die Differenzierung zwischen Plagal und Authentisch gegeben werden, die weitgehend von der Oktav-„dogmatik“ unabhängig sind und das Weiterleben der traditionellen Differenzierung gut belegen

können:

*Differentes enim habent compositiones autenti et plagales. Proprium est autentorum non morose gravari circa finem, sed quasi quadam alacritate elevari, et frequentare suum diapente. Proprium autem est plagalium moras et circuitus suos facere circa finalem non lasciviendo, sed quadam se debent extollere gravitate, etsi quando suum diatessaron excesserint, statim se debent recolligere infra. ...*

Aus dieser Beschreibung wird deutlich, daß die „semantischen“ Begriffe eher eine Umschreibung des Wortes darstellen, der z. B. den Aufstieg der *autenti* konkret wiedergibt, hier also das *elevari* der *autenti* zu ihrer Quinte. Daß man dies als *alacritas* bezeichnen kann, und daraus den Gegensatz als *morose gravari circa finem* formuliert, läßt sich kaum spezifisch als semantische Regel verstehen, sondern als naheliegende qualifizierende Zusatzbestimmung des Nichtaufschwingsens — Charakteristik aller Gregorianischen Bogenform, und somit natürlicher Ausdruck einer elementaren Erlebnisweise der tonräumlichen Bewegungsdynamik, die diesen Kompositionsstil essentiell bestimmt. Nicht außer Acht lassen sollte man — bevor man hier sofort einfach semantische Deutungen bestätigt sehen will — das Wort *quasi*!

Noch ein weiteres Wort begegnet nun spezifisch bei der für den ersten Ton charakteristischen Wendung eines schnellen Aufstiegs — warum Guido hier nicht die typische Wendung vornehmlich der Introitus des 1. Tons nimmt? Das läßt sich leicht unter Hinweis auf das da auftretende *b molle* erklären. Sein Beispiel jedenfalls verzichtet auf diese „Chromatik“, ist aber auch durch den schnellen Aufstieg bestimmt, ed. C. Maître, S. 164, 385: *Vide autem ... neuma primi toni, quod satis evidenter ejusdem toni exprimit compositionem. Nulli enim nisi illi competit modo per tonum a finale deponi et inde surgere per diatessaron. Deinde per duos tonos ascendere usque ad quintam et terminari in d vel in a.*

*In ipso enim sui principio cujuslibet neuma autenti illam debet protendere elevationis hilaritatem, quae propria sit illius autenti, ita ut postquam frequentatas habueris aliquamdiu compositiones autentorum percepta solo auditu elevatione, cujus sit propria, judicare sit tibi facillimum.*

Wichtig ist, daß hier die *compositio*, wie Guido die spezifische Formgebung gegenüber *natura/dispositio*, die Klasse der *inales*, bzw. *quantitas/progressio*, die Klasse, ob *autentus* oder *plagalus*, bewertet, sofort die Erkenntnis des *modus* ermöglicht, also ohne weitere analytische Arbeit —, vgl. *Tria in cantu consideranda sunt: natura, quantitas, qualitas, natura in dispositione, quantitas in progressionem, qualitas in compositionem. Dispositionem facit simplicium coniunctionum ordinatio, progressionem elevatio et depositio; compositionem, tarditas neumarum, saltuum levitas et circuituum variatio. ...*, CS II (die Verweise auf die alte Ausgabe werden nur deshalb im Index benutzt, um einem oberflächlichen Leser die Gelegenheit zu geben, sich über die — scheinbare — Benutzung der alten Ausgabe zu erregen), S. 169 a, ed. C. Maître, S. 162, 361. Man wird die Qualifikationen *tarditas neumarum*, *levitas saltuum* und *circuituum variatio* weder spezifisch auf Rhythmik, noch auf Semantik beziehen können, denn man kann natürlich diatonisch skalische Bewegung als gegenüber Sprüngen *tarda* bewerten, daß man Sprünge als *levitas* qualifiziert, liegt auch nahe, und die *variatio circuituum*, womit mehr als etwa *circumflexus/torculi* gemeint sind, sagen nichts anderes als daß ein Auf- und Ab der Melik Veränderung schafft. Auch hier wird man also nicht ganz leicht klare semantische Vorgaben herauslesen können, die einfach zur Interpretation mittelalterlicher Textvertonung herangezogen werden dürfen. Dazu sind sie zu unspezifisch — und wie anders als mit solchen „übertragenen“ Ausdrücken sollte eine entsprechende Differenzierung auch literarisch ausgedrückt werden!

Daß sich deshalb auch eine gewisse, scheinbar semantisch ausdrucksmäßige Charakteristik der jeweils

zwei Klassen, *plagal* bzw. *authentisch* ergibt, ist zu erwarten, vgl. eben CS II, S. 169 b, ed. C. Maître, S. 164, 370, wie oben zitiert.

Die Charakteristika zur Beschreibung sozusagen der trivialen Strukturunterschied von Plagal und Authentisch, die man als semantisch bezeichnen könnte, sind vermischt mit rein strukturellen Angaben, was natürlich daran zweifeln läßt, ob und inwieweit sie als an sich verstandene semantische Ausdrucksfaktoren bestanden haben — z. B. ist die Beschreibung der meist „schnellen“ *initia* authentischer Melodien als *lasciviens* sicher nicht unpassend, nur, ist damit dann auch eine frei verfügbare semantische „Figur“ gegeben? Genau hier könnte man die oben angedeutete Fähigkeit von Musik, unspezifisch, d. h. ohne spezifischen Bezug zu Text, zu wirken, in Betracht ziehen: Lassen sich derartige „semantische“ Qualifikationen nicht auch rein musikalisch verstehen, als zwar assoziativ zu formulieren, aber doch rein musikalisches Erleben beschreibend? Denn, beschrieben werden damit die Unterschiede plagaler und authentischer Tonart.

Ist damit notwendig gegeben, daß klar *alacri* Texte bzw. Textstellen regelmäßig, also signifikant „öfter“ als „zufällig“ mit authentischen Wendungen, z. B. eben der aus dem ersten Ton bekannten Formel erscheinen müssen, daß also Gregorianische oder mittelalterliche Komponisten sich der Formel bedient haben, immer oder wenigstens ausreichend regelmäßig in Bezug auf den Textinhalt bzw. wenigstens den Inhalt einer entsprechenden Textstelle — die Antwort dürfte klar sein, sogar ohne nähere statistische Überprüfung: Es handelt sich um eine Initialformel, die schon von daher gar nicht semantisch angewandt werden kann. Selbst für den mittelalterlichen Autor Guido de Caroli loco (es sei wiederholt: Verf. ist die Zuweisungsproblematik bekannt) ergibt sich keine Folgerung derart, daß er entsprechenden Textbezug herstellt.

Eine Systematik solcher typischen Wendungen folgt nämlich gerade nicht, wird auch nicht angedeutet, was angesichts der Natur des Chorals eigentlich erstaunlich ist, aber natürlich der theoretischen Tradition entspricht, die damit, musikhistorisch von größter Bedeutung, die Tonarten abstrakt definieren konnte und wollte! Hier nun begegnet das Wort *hilaritas*, zu Umschreibung des angegebenen Merkmals:



Im zweiten Buch des Traktats wird diese Beschreibung wiederholt und etwas anders qualifiziert: *Deinde ... ascendit ad quintam per duos tonos, motu videlicet hilari et lascivo. In hoc ergo, quod alacriter elevatur, autenticam exprimit formam ...*, ib., S. 184 a, ed. C. Maître, S. 214, 667 (wesentlich ist der Schlußsatz: *autenticam exprimit formam ...*: Es geht um die Tonartbestimmung, nicht um Textausdruck). Daß dies im Ausdruck eine rein literarische Erweiterung darstellt, ist klar. Klar ist damit aber auch, daß ein melodischer Aufschwung, der schnell bis zur Quint gelangt, durch *hilaris* qualifiziert wird bzw. werden kann; auch hier könnte man ein *quasi* hinzusetzen, wie dies oben explizit geschieht. Daß eine solche Bewegung nach oben als *hilaris* und *alacer/alacris* verstanden wird, dürfte nicht überraschen, ein Sprung nach oben, der auch noch graphisch sozusagen direkt, *anschaulich* räumlich „springt“ und die tonräumliche Bewegungsdynamik lassen eine solche Qualifikation als natürlich erscheinen — nur, läßt sich daraus eine allgemeine Semantik der Musik ablesen? Eine Semantik, die dezidiert jeden Sprung nach oben als Deutung einer entsprechenden Textdeutung durch die Musik versteht? Offensichtlich nicht.

nicht aber eine affektische Regel geben kann oder will: Die Wirklichkeit ist so inkompatibel mit seinem Katalog, daß hier ein Widerspruch von vornherein gegeben erscheint. Damit muß man seine Formulierungen aus dem Systemzwang verstehen: Musik wirkt auf verschiedene Menschen verschieden. Dieser Satz war zu erläutern. Charakteristische *neumae* gibt es offensichtlich nicht<sup>109</sup>, womit ausschließlich die Tonarten als Träger solcher affektischer Semantik von Musik bleiben. Also muß man einen Katalog von acht verschiedenen „Inhalten“ aufstellen. Dies leistet Johannes Cotto mit weitgehend unverbindlichen Zuschreibungen, die nur in Hinblick auf bestimmte triviale Eigenschaften ansatzweise konkretisiert werden konnten. Was soll man mit einem *decens et quasi matronalis canor* machen, wollte man eine derartige Qualifikation für musikalische Semantik nutzen?

Die vernünftige Antwort wäre wohl die: Man muß nach literarischen Entsprechungen suchen. Sich dieser Arbeit zu unterziehen aber erscheint angesichts der geringen Bedeutung dieses Katalogs für die musikalische Wirklichkeit kaum angemessen. Von musikalischer Verbindlichkeit kann man bei dieser Aufzählung also nicht sprechen, u. a. auch schon deshalb, weil Johannes Cotto hier keine Strukturmerkmale anführt, bzw. überhaupt anführen kann. Es handelt sich um eine im Wesentlichen literarische und individuelle Ausfüllung eines gegebenen, aber nur in Hinblick auf die Tonarten wenigstens literarisch erfüllbaren abstrakten Postulats — z. B. könnte man beachten, daß Johannes Cotto ja Beispiele für Melodien gibt, die gänzlich einer bestimmten Stimmung — dieses Wort sei der Einfachheit erlaubt — zuzuordnen sind; da nun findet man einen Verweis auf die Antiphon *Rex autem David*, ed. S. v. Waesbergehe, S. 118, 13, die *non tantum in verbis, sed etiam in cantu moerorem sonare videtur. ...* — immerhin *videtur*; und betrachtet man die Gestalt der Melodie, wie sie sich im Sarum Antiphonale findet, so stellt man fest, daß die Melodie im achten Ton steht (wozu man u. 4.2.5 auf Seite 1211 vergleiche), und beachtet man weiter, was Johannes Cotto, wie zitiert, an anderer Stelle, ed. S. v. Waesbergehe, S. 109, 5, zum achten Modus sagt, dann findet man *alii decentem et quasi matronalem octavi canorem diligunt*. Will man hier nicht weitere Absonderlichkeiten durchführen, und *matronalis* durch *patronalis* ersetzen, dann wird man nichts anderes als Widersprüche feststellen müssen, wie denn damit auch die explizite Feststellung, ed. S. v. Waesbergehe, S. 118, 14: *Sed*

---

Übrigens sollte man, was hier nicht im Vordergrund steht, nicht übersehen, wie Guido sich um die Bewältigung des Problems der Relationsbestimmung zwischen tonaler Typik und jeweiliger, individueller Form bemüht, die Tonalität wird sehr ausführlich als Klassenbegriff verwendet und inhaltlich zu definieren versucht.

Beschrieben wird eben keine textlich bezogene oder beziehbare Semantik, sondern die Natur der melischen Bewegung an sich, die immerhin zu derartiger Qualifikation „fähig“ ist — es geht nicht darum, daß Musik solche semantischen Ausdrucksfaktoren haben kann, sondern darum, daß sie formuliert werden und damit in einer zu bestimmenden Weise bewußt sind! Und das sollte man auch beachten: Guido will hier wie andere, eine der melischen Wendung eigene Qualität erfassen, wie sollte er das anders tun als durch Heranziehung naheliegender, natürlich ausdrucksmaßiger Analogie?

<sup>109</sup>Guidos und darauf basierend Aribos Klassifizierungsversuche für verschiedene Arten von *neumae*, also melodischen Einheiten, jedenfalls führen diese nicht als potentielle Träger semantischer Bedeutungen aus.

*in auctoribus quaerimoniae per hypolydium, quia is miserabilem sonum habet, frequentissimae decantatur.* Wie paßt das zu der anderen Qualifikation?

Und liest man bei Guido, ed. S. v. Waesbergehe, S. 159, 5, daß sich *unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur* — der Kontext ist Boethianisch, also identisch, Verschiedenes wirkt auf Verschiedene —, und vergleicht dies mit Johannes Cotto, ed. S. v. Waesberghe, S. 109, 5, daß da nun der siebte Ton dadurch ausgezeichnet ist, daß gewisse Leute *mimicos septimi saltus libenter audiunt*, dann dürfte man als denkender Leser weniger die Frage stellen, wie denn das in den Tonarten wiederzufinden sein könnte, von denen die eine den Halbton direkt über der *finalis* hat, die andere aber „erst“ im Abstand einer kleinen Terz — und daß es bei den Tonarten der Zeit auf die Lage der Halbtöne zu *finalis* ankommt, das dürfte doch nicht unbekannt sein. Also muß man sich fragen, wie man diese so ersichtlichen Diskrepanzen hinsichtlich der literarischen Ausdrucksraditionen mittelalterlicher Autoren, speziell hier im Rahmen der Topik semantischer Tonartencharakteristik eigentlich bewerten soll; diese Frage ist zu beantworten, die Konkretisierung ist offensichtlich nicht möglich und wäre auch ein inadäquates Unterfangen einer neudeutenden *Modologie*.

Und daß die Ausführungen von Johannes Cotto an Konkretheit doch einiges zu wünschen lassen, ergibt sich auch aus der Weiterführung, wo es eben um den Boethianischen „Lehrsatz“ des *diversi diversis delectari* geht, der einmal mit einer eigenen Komposition, ohne jeden Hinweis auf ihre Tonalität, zum anderen durch den topischen Verweis auf die Natur von Völkern formuliert wird, wobei der Völkerkatalog mit Griechen, Deutschen, Spaniern und Franzosen vielleicht doch auch nicht in allem auf eigener Erfahrung basiert, zumal er bis auf einige Bezeichnungen und Namen, *Latinus* fehlt, *Teutonicus* ist *Germanus* geworden, von Guido übernommen wird, der hier immerhin eine Umgestaltung der antiken Vorgabe geleistet hat, die sicher ansatzweise konkretisierbar war, da man sicher in Deutschland einen etwas anderen Stil finden, oder dies wenigstens behaupten konnte<sup>110</sup>.

Was danach wieder hinsichtlich der Tonarten gesagt wird, geht um das alte Problem der korrekten Tonarterkennung insbesondere bei Melodien mit verschiedener Tonalität zu Anfang, in der Mitte und am Ende. Von einer Anwendung der „Tonartencharaktere“ zu ihrer konkreten Bestimmung ist, wie zu erwarten, nicht die Rede.

Wie ebenfalls zu erwarten, sieht auch Stühlmeyer in Hildegards Melodien die Tonartencharakteristik am Werk, wenn sie allerdings aus entsprechend offenbar gläubig an Autorität empfangener Sekundärliteratur Guido „zitiert“, ohne auch nur einen einzigen Blick auf den Kontext der bezogenen Textstelle zu werfen, so kann sie doch tatsächlich folgern: *Dabei ging es — wie beispielsweise Guido von Arezzo schreibt — darum, den Körper mit seiner sinnlichen Erlebnissfähigkeit als Instrument geistlichen Wachstums zu nutzen.* ..., ib., S. 84. Was sagt Guido nun wirklich<sup>111</sup>?

<sup>110</sup>In der späteren volkssprachlichen Epik dienen geographische Herkunftskataloge, *notes losherenges, lais bretons* etc., zur Bereicherung der dargestellten musikalischen Pracht.

<sup>111</sup>Die zitierte Behauptung, daß die Musiktheoretiker zur Zeit Hildegards *weniger mit philosophischen oder mythischen Erklärungen der Musik beschäftigt als vielmehr mit den praktischen Auswirkungen der*

Auch Guido kennt trivialer Weise die dann von Johannes Cotto als literarischer Topos übernommene Beziehung zwischen Völkern und Tonarten — sicher, sie sind „modernisiert“, weil man mit *Phrygii Lydiive* wohl kaum noch etwas anfangen konnte, und die *Gothi* von Boethius doch wohl ebenfalls etwas weit zu weit zurückreichten — eben als Topos, ohne allerdings zu sagen, welche Völker eigentlich welchem *modus* zuzuordnen sind; auch hier bleibt Guido sinnvoller Weise recht knapp bzw. vag.

Bei der Bedeutung autoritativer Topoi muß Guido also auch die Tradition der nach Völkern bzw. deren angeblichen Merkmalen differenzierten Wirkungen von Tonarten anführen, die Johannes Cotto dann etwas variiert — mit neuer *rectitudo*? — übernimmt. Wesentlich für Guidos Erklärung, deren Nichtrezeption durch Johannes Cotto einen Hinweis auf dessen Denkfähigkeit geben kann, ist dann aber der Begriff der *varietas*, die die ersichtlich wenig brauchbare topische Verbindung zu ersetzen fähig ist, *Micrologus* ed. S. v. Waesberghe, S. 159, 7:

*Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestras corporis habilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis.*

*Inde est, quod, sicut quibusdam saporibus et odoribus vel colorum intuitu salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augetur.*

Was hier von einem *geistlichen Wachstum* gesagt sein soll, muß dem Leser dieser Textstelle im Gegensatz zu Stühlmeyer, unbegreiflich bleiben, was gesagt wird, ist zuerst die Freude an der *varietas* in allen Sinneswahrnehmungen, und dann der Umstand, daß die Gesundheit des Herzens und des Körpers durch bestimmte sinnliche Einwirkungen, sei es durch Geruch, Geschmack

*Modi auf den psychischen Zustand der Einzelnen* gewesen seien, kann nur geäußert werden, wenn man die Texte selbst eben nicht kennt oder als nicht lesenswert einstuft, sich aber dennoch auf sie berufen will. Die gesamte wesentliche mittelalterliche Musiktheorie beschäftigt sich mit der Musik, aber nicht mit Auswirkungen der *Modi auf den psychischen Zustand*, zudem noch *der Einzelnen*; und wo Stühlmeyer Hinweise darauf gefunden haben will, daß die Hauptbeschäftigung der frühen Musiktheorie des Mittelalters Mythos und Philosophie gewesen sei, ist auch nicht zu erkennen, aus den Texten jedenfalls nicht. Wie man derartiges formulieren kann, ist wirklich nicht mehr zu verstehen; bei solchem, offenbar ganz „natürlich“ herauskommenden Reden hätten die Doktorväter aktiv werden müssen — wenn sie denn ihrer Aufgabe gewachsen gewesen oder ihrer Aufgabe verantwortlich gegenüberreten gewollt hätten. Augustin könnte man, zur Not, noch anführen, aber nicht die Musiktheorie *zur Zeit Hildegards*. Gerade Johannes Cotto sieht seine Hauptaufgabe nicht in dem *psychologischen Zustand der Einzelnen*, sondern in der Kundgabe der korrekten Tonartzuordnung; und von *psychologischem Zustand des Einzelnen* kann, wenn man mit einer derart merkwürdigen Formulierung — gemeint ist wohl *psychischer Zustand!* — überhaupt etwas anfangen will, nicht sprechen, da der Tradition gemäß entweder, wie bei Johannes Cotto, von Typen von Personen die Rede ist, nicht von Zuständen, oder in manchmal recht trostloser Weise die bekannten Topoi der Einwirkung von Musik, sei es auf Saul, sei es auf betrunkene und liebesentbrannte Jünglinge (z. B. in Guidos Kurzfassung, ed. S. v. Waesberghe, S. 160, 13), u. ä. wiederholt werden, was daran ein Spezifikum der Theorie des 12. Jh. sein soll, müßte dann aber auch noch näher gezeigt werden.

oder Farben, in verschiedenem Grad beeinflußt wird, zum Guten oder auch zum Schlechten. Die Logik ist nicht ganz klar, denn Basis ist die Erfahrung der *varietas* als Voraussetzung des *delectari*, woraus ein gesundheitlicher Einfluß bestimmter Wirkungsfaktoren ja nicht automatisch folgt (denn wenn der Wechsel das Wirksame ist, sind die einzelnen Wirkungsfaktoren eigentlich aufgehoben).

Notwendig ist diese Weiterführung aber deshalb, weil Guido so die topischen Erzählungen über Asklep, Saul und die erwähnte „Bekehrung“ des *in tantam libidinem incitatus ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus* „erklären“ kann — bestimmte Wirkungsfaktoren haben bestimmte, sozusagen statische Wirkungen.

Was bei der Darstellung dieser Topik durch Guido bemerkenswert ist, ist nicht der Umstand, daß er sie wiederholt, sondern daß er sie durch logische Ableitung verbinden will: Wie bereits gesagt, bestehen die Wirkungen von Musik einmal statisch in Bezug auf bestimmte Charaktere, daß also, wie Boethius formuliert, Gothen eine andere, rauhere Musik lieben als Lateiner, daß es also Typen von Musik und Typen von Rezipienten gibt, andererseits, daß man durch Musik irgendwie werden kann, wie eben der entflammte Jüngling — Guido läßt sein Alter wie den „Autor“, Pythagoras, unerwähnt; hinzu kommt noch die eigentlich aufgegebene Bestimmung der Relation von *varietas* und einzelnen Wirkungen, was Guido, etwas formalistisch reihend, nicht weiter systematisiert. Daß Guido bei der Formulierung auf das Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* zurückgeht, macht der Schluß des Kapitels klar: Warum Musik so wirken kann, bleibt göttliches Geheimnis; genau das, was der Autor der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 58, 16, so sagt: *Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus. ....*

Auf wen sich diese Stelle bezieht, dürfte jedem Leser der „Musikstelle“ der *Confessiones* geläufig sein — von Interesse ist, wie Guido die verschiedenen Vorgaben hier auseinanderzieht und in andere Verbindungen bringt: Die in der *Musica Enchiriadis* folgende Passage über die *affectus rerum* zu den *effectus neumarum* fügt Guido in dem viel wichtigeren Kapitel über die melodische Form am Schluß an, ed. S. v. Waesberghe, S. 174, 50.

Dies ist der einzige explizite Bezug auf Gott, die Übernahme von Augustin via *Musica Enchiriadis*. Dabei geschieht Guido ein Lapsus in seiner Vulgärfassung der Verwendung des Herzensbegriffes, wenn er einfach additiv sinnliche Wirkungen auf Körper und gleichwertig auf das *cor* annimmt, was sich aber aus dem eigentlichen Sinn der Aussage rechtfertigen läßt. Die Aussage ist also: Es gibt Wirkungen der verschiedenen Tonarten in, sinnvoller Weise ganz vage gelassenem, Bezug zu verschiedenen Völkern, wobei die Topik nur hinsichtlich der Völkernamen modernisiert ist. Dann folgt, formal, d. h. nicht gerade inhaltlich, darauf durch die *varietas/diversitas* bezogen, die Anwendung der topischen Regel *varietas delectat*, was durch die verschiedenen Sinne erläutert bzw. erweitert wird, womit aber zunächst die Abwechslung von Wirkungen gemeint ist. Daran wieder, ebenfalls nicht gerade inhaltlich logisch verküpft, folgt die Topik der Bewirkung verschiedener Seelenzustände durch, natürlich ebenfalls verschiedene Arten von Musik, mit den drei bekanntesten Anekdoten bzw. „Belegen“.

Liest man in der Einleitung zur Musikschrift von Boethius, die wesentlich die Wirkungen von Musik betrifft, so wird man in Guidos angesprochenen Ausführungen einen Auszug finden, dessen weniger inhaltliche als eher formale, „etymologische“, Verbindung schon daher erklärbar wird, daß auch Boethius nicht gerade eine klare Systematik vorgibt, daß hier also schon von Anfang an eine gewisse Reihung von verschiedenen Wirkungsarten vorliegt (zum entbrannten Jüngling, s. ed. Friedlein, S. 185, 11, nach Cicero). Der Versuch einer Konkretisierung gerade der Lehre(n) zur Tonartencharakteristik jedenfalls wird schon durch diese Umstände als hochgradig inadäquat verdeutlicht, zumal eine Tonart, die Jünglinge von Liebessehnsucht befreit, im Gregorianischen Repertoire spezifisch wiederzufinden, nicht gerade sinnvoll sein dürfte: Das können sie wohl alle.

#### 4.2.1.2.2 Zur Topik der Tonartencharakteristik in der Italienischen Renaissance

Wie bereits oben angemerkt, s. Anm. 45 auf Seite 78, dürfte es gar nicht so leicht fallen, die Rezeption antiker musikalischer Ethostradition in der Italienischen Renaissance von der hier angesprochenen mittelalterlichen Weiterführung der Vorgaben von Boethius als wesentlich unterschieden zu charakterisieren. Dies wurde oben bereits an zwei Beispielen angedeutet, in denen der historischen Bewertung von Palisca nicht gefolgt werden kann.

Auf ein weiteres Beispiel muß hier deshalb noch hingewiesen werden, weil daraus deutlich wird, wie notwendig eine Beachtung der topischen Traditionen über die Grenzen der (italienischen) Renaissance hinaus zur Beurteilung der historischen Wirklichkeit ist: Die Frage, ob und wie weit topische Traditionen weiterwirken, vielleicht etwas anders formuliert, und wie weit wirklich Neues aus den Formulierungen abzulesen ist, kann nur in Beachtung der mittelalterlichen Traditionen angegangen werden. So bemerkt V. C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London 1985, S. 342, zu zwei parallelen Formulierungen: *This is an early date for such an emphatic assertion of the goal of the composer to move the affections. The critical role assigned to the choice of mode and the humanistic implications of this associations of mode and affection also make this a key document in the history of musical humanism.* Die Zeit der so bewerteten Dokumente liegt um 1540, vielleicht in einem Fall um einige Jahrzehnte früher. Wie nun lauten die Texte, die ein so emphatisches Urteil hervorrufen; zitiert sei hier nur der erste (von einem sonst wenig bekannten Matteo Nardo, während die Parallele von Giovanni del Lago, dem von Spataro nicht gerade höflich behandelten Briefpartner, geläufiger ist):

*Quante volte i dottorj della Musica hanno da componere alcuna Canzone, sogliono prima diligentemente tra si stessi considerare, à che fine, et à che proposito quella potissimamente instituiscono & componeno, cioè quali affetti d'animo con quella cantilena movere debbano. Et pero se loro intendono, et questo ordinano, cioè con movere, et accendere li animi, & li spiriti ad ira, pigliano all hora il terzo Tuono, nel quale è il phrygio spetie del Diapason. Et da quello vogliono la sua cantione dependere stabilirse.*

G. del Lago wird hinsichtlich der Tonarten nicht so spezifisch; daß er aber diese als Träger der



in größerer Zahl aufgezählten *affetti d'animo* versteht, ist klar. Beachtet man, daß für Boethius klar ist, wie Musik bestimmte *affetti d'animo* auslösen kann, am auffälligsten im, offensichtlich etwas zuviel an Leichtgläubigkeit verlangenden, Beispiel des entbrannten Jünglings, der durch eine passende „Tonart“ dann wieder ent-entbrannt wird, ist natürlich die Beachtung des Ziels jeder Musik nicht gerade fernliegend. Und daß bereits das Mittelalter ohne besonderen Aufwand zu vergleichbaren, ja gleichwertigen Formulierungen gelangen konnte, zeigt Johannes Cotto, dessen Text von dem „anonymen“ Nardo sicher nicht gelesen worden ist, das wird hiermit natürlich nicht behauptet.

Was aber beachtet werden muß, ist die topische Tradition, die hier gerade keinen neuen, etwa besonders frühen humanistischen Ansatz der italienischen Renaissance feststellen lassen kann; hier handelt es sich um Topoi, die ähnlich auch im Mittelalter formuliert werden konnten — mit ähnlich „mangelhaften“ konkreten Folgen. Damit aber wird klar, daß erst die radikale Kritik von Musikern wie Galilei, der hier als musikalischer Fachmann Mei weiterführen bzw. sozusagen musikalisch relevant konkretisieren konnte, eine wirklich neue Bewertung und Anwendung der antiken Vorgaben der im Mittelalter ja nur rudimentär, aber ersichtlich ausreichend genug, überlieferten Ethoslehre vorliegt.

Und auch die Kritik, die Palisca an der Disparität von Inhalten der *modi* in entsprechenden Formulierungen italienischer Autoren wie Gaffurio, Aron und Nardo mit Recht äußert, ib., S. 344 ff., kann ohne Schwierigkeit sozusagen nach vorn ins Mittelalter prolongiert werden, ib., S. 346: *Here is humanism gone awry, a sad legacy of early Renaissance musical scholarship's failure to make necessary distinctions between two totally different tonal systems, the Greek and the Western medieval. Unfortunately Glarean fell into the trap ...* Hier handelt es sich nicht nur um den *humanism* der Italienischen Renaissance, sondern um die mittelalterliche Tradition, die in ihrer absurden, aber topischen Tradition weiterwirkt, wenigstens literarisch, und damit ja auch keinen Schaden anrichten konnte — Johannes Cotto versucht wenigstens, ein paar Beispiele zu geben, die dann aber auch hochgradig unpassend sind. Und auch der Verweis des Irrtums nicht auf die Tradition der Tonartencharakteristik an sich, sondern den Unterschied zwischen, vom Mittelalter nicht übernommenen Transpositionsskalen und Kirchentonarten, scheint nicht ganz zuzutreffen: Feste Affekte von Transpositionsskalen erscheinen auch nicht gerade als plausible Erklärung entsprechender Wirkungen von Musik.

Im übrigen muß hier gar kein so großer Unterschied zur Antike vorliegen, wenn man an die *ἀρμονία* denkt, die wohl allein potentiell gewisse ethische, vielleicht aus konventionellen Brauchtumsbindungen herrührende Bedeutungen zugeordnet hatten<sup>112</sup>; daß diese eher den Oktavgattungen vergleichbar — dies heißt natürlich nicht: *gleich!* — sind als die Skalentrans-

<sup>112</sup>Wozu, in welcher Weise auch immer ursprünglich konkret, die drei *genera* gehört haben dürften, deren wesentlicher Faktor nicht so sehr die Anzahl und Art der „kleinen“ Intervalle gewesen sein mag, sondern die offenbar ausschließend alternativen Sprünge, Ganzton, kl. Terz oder gr. Terz am oberen Ende der Tetrachorde — ob die Anzahl der Töne wirklich immer gleich war, ob es wirklich die beiden, Vierteltöne konstituierenden „engen“ Tonstufen gegeben hat, ist sicher nicht so sicher, daß man sich hier jede Skepsis verbieten müßte.

positionen, ist klar. Nur darf eines eben auch nicht übersehen werden: Auch die Zuordnung bestimmter ethischer Wirkungen auf bestimmte Transpositionsskalen in der Antike hat doch auch etwas recht Chimärisches an sich, ist eine Semantik der Musik, die an Rationalität und Wirklichkeit kaum über die Konkretisierungsversuche in Mittelalter und Renaissance hinausgegangen sein dürfte. Transponierte Tonsysteme dürften nur in sehr großen Lageunterschieden potentiell zu entsprechenden Bedeutungen fähig gewesen sein; nicht nur dafür dürfte dem Autor der Hibehe-Rede durchaus Vertrauen zu schenken sein (daß dieser schon die Transpositionsskalen kannte, ist nicht sicher): Die antike musikalische Semantik, wenn man so die Ethoslehre verallgemeinert formulieren darf, ist am falschen Objekt abstrahiert worden — wesentlich sind doch die Konventionen der Formgebung, die Gründe, warum Olympos an einer Stelle von einer Harmonia zu einer anderen geht, Töne ausläßt o. ä., nicht aber abstrakte Größen wie Transpositionsskalen. Die *finalis* Lehre dagegen kann im Weiterleben von Dur- und Moll, und dem, was Zarlino zur Semantik von großer und kleiner Terz sagt, *Istitutioni* III, 10, doch viel eher ethisch wirkungsmäßige, systematische Unterschiede beanspruchen, jedenfalls wird so eine Konvention gebildet: *Il proprio, o Natura delle Consonanze imperfette è, che alcune di loro sono vive et allegre, accompagnate da molta sonorità; et alcune, quantunque siano dolci et soavi, declinano alquanto al mesto, overo languido. Le prime sono le Terze et le Seste maggiori ... et le alte sono le minori. ...* Dies ist eine zur — potentiellen — semantischen Konvention gewordene Folge der Differenzierung von Kirchentönen, nun natürlich reduziert vor allem im mehrstimmigen Gebrauch. Absurd sind die ausführlichen Konkretisierungen von Wirkungen der einzelnen Kirchentönen, daß sie gewisse entsprechende Fähigkeiten hatten, und das in ganz anderer Weise als die Transpositionsskalen jemals bieten konnte, zeigt eben Zarlino und die von ihm wohl erstmalig (nicht grundsätzlich, aber) in so klarem Ausdruck erfaßte Konventionsbildung, wenn er als wesentliche Faktoren bestimmte Intervalle in Bezug auf funktionale Töne, wie eben kleine oder große Terz in Bezug auf eine Tonika anführt; hier liegen potentiell semantisch nutzbare Formfaktoren sehr allgemeiner Natur — gerade dieser Versuch der Rückführung semantischer Effekte auf in der kompositorischen Wirklichkeit real faßbare, alternative Strukturmerkmale ist eine der bedeutenden Abstraktionsleistungen der Musiktheorie der Renaissance. Bemerkenswert dabei ist bekanntlich, daß die in der Oktav komplementären Intervalle nicht der gleichen „Stimmung“ zugeordnet sind, sowie daß der Wirklichkeit entsprechend nicht etwa ein Katalog von vornherein chimärischer semantischer Bedeutungen aller Intervalle vorgestellt wird, das ist neuer Realismus begründet durch den Dreiklang.

**4.2.1.2.3 Hildegards Komposition im Lichte der topischen Tonartencharakteristik in neuester Deutung** Angesichts der schon in der *Musica Enchiriadis*, und anderen Texten schon des Mittelalters<sup>113</sup> ja nicht gerade dezidiert christlichen oder geistlichen Herkunft der Tradition rudimentaler Ethoslehre, die durch die Hinzufügung von Saul und Davids musi-

<sup>113</sup>Und auch hier ist kein essentieller Unterschied zur Italienischen Renaissance zu erkennen — von der Veränderung der mehrstimmigen Satztechnik und anderer musikgeschichtlicher Entwicklungen natürlich abgesehen.

kalischen Einwirkungen ja nur eines „eigenen“ Beispiels reicher wird, und der klaren Sprache Guidos, der die Effekte von Musik aus ihrer Tradition wiedergeben will, ist die Verbindung, die Stühlmeyer zu Hildegard herstellt, die angeblich, und das auch noch genau wie Guido von Arezzo, *den Körper mit seiner sinnlichen Erlebnisfähigkeit als Instrument geistlichen Wachstums* nutzen will, Zeichen einer beachtlichen, mit der historischen Wirklichkeit allerdings nicht ganz kompatiblen Phantasie im Herstellen von Verbindungen: Es fällt doch gerade auf, wie weltlich, d. h. wie unberührt von den Wertungsfaktoren der liturgischen Musik Guido (und natürlich seine Vorgaben) formuliert — Augustins Klarstellung in den *Bekennnissen* hätte eine solche Formulierung strikt ablehnen müssen, wird doch die zwangsläufig nur sinnliche *delectatio* durch Musik als Selbstzweck ausgesprochen, was für Augustin und damit die liturgische Wertung von Musik Sünde darstellen muß; und gerade hier ist eine Stelle gegeben, die die „zersetzende“ Wirkungsfähigkeit der antiken Traditionen auf die verbindlichen Normen der liturgischen Wertung von Musik überhaupt zeigen kann. Diese wirklichen Zusammenhänge bleiben Stühlmeyer verborgen, bzw. sie sieht die Notwendigkeit, ihre so tiefen Erkenntnisse auch in den Quellen zu begründen überhaupt nicht als zentrale methodische Aufgabe einer *eindeutig als musikwissenschaftliche Arbeit konzipierten* Dissertation.

Noch merkwürdiger ist dann allerdings, das, was sie aus einer Formulierung Hildegards schließen will, die die traditionelle Dichotomie des aktuellen Lobsingens, das bekanntlich, d. h. seit der Bibel, und erst recht seit dem Pseudodionysius Areopagita geläufig *coram angelis* und mit ihnen geschieht, weshalb der Mensch in diesem Zustand durchaus, wenn auch zu Lebzeiten nur für kurze Zeit, ausweislich etwa des hl. Dunstan, ansatzweise *angelicus* werden kann, und, für Hildegard wesentlich wichtiger, der übertragenen Bedeutung des musikalischen Gotteslobs, nämlich des Werkes und Lebens insgesamt.

Wer Augustins Psalmenkommentare, oder deren Verwendung durch Notker den Deutschen oder andere betreffende Quellen beachtet, wird in dieser Dichotomie, zwischen Singen und Handeln — letzteres genau so wie das Lobsingen — unmöglich eine Nutzung des *Körpers als Instrument geistlichen Wachstums* sehen können. Aber auch die noch weitergehende Folgerung, ib., S. 85, Stühlmeyers wird, frei nach W. Busch, auch ein Gremium von lateinischer Sprache ansatzweise Kundigen nur mit einem allgemeinen Schütteln der Köpfe zur Kenntnis nehmen können; nämlich Aussagen wie die, daß *Hildegard ... die emotionale Ausdruckskraft der Modi* nutzte, also wieder ein *nutzen*, um die *Hörfähigkeit der Singenden auf ihr eigentliches Ziel hin zu lenken*, und *... sich auf das akustische Gedächtnis stützte, um mit Hilfe modaler Formeln Verknüpfungen theologischer Inhalte zu erzielen und spirituelle Transformationsprozesse hör- und erlebbar zu machen*. Gewaltige Aussagen<sup>114</sup>, nur was dies mit den beiden von Stühlmey-

<sup>114</sup>Die *Hörfähigkeit der Singenden* soll auf *ihre eigentliches Ziel gelenkt* werden: Die *Hörfähigkeit?* oder was ist das *eigentliche Ziel der Hörfähigkeit von Singenden?* Die Fähigkeit zu Hören soll ein eigentliches Ziel haben? Wenn schon, sollte wohl die *anima* oder das *cor* der Singenden auf irgendetwas *Eigentliche* gelenkt werden — nur, Musik kann hier höchstens ein, zudem selbstverständlich entbehrliches Hilfsmittel sein, das der Seele im *cor* helfen kann, sie aber doch nicht affizieren kann und darf — Hildegard kannte Augustin, ein weiterer Unterschied zu ihrer „Deuterin“. Das *akustische Gedächtnis?* Sollen

er zitierten, oben besprochenen Stellen Guidos und Hildegards auch nur ansatzweise zu tun solche Phrasen vielleicht die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung bezeichnen, dann dürfte hier eine Fehlnutzung des Wortes *akustisch* vorliegen, die so in einer auch noch musikwissenschaftlich, ja offenbar wissenschaftlich gemeinten Arbeit nicht auftreten sollte.

*Modale Formeln* — wo gibt es die bei Hildegard, die ja wohl transponierbare Formeln kennt, die aber die Struktur der *modi* gar nicht kennen kann, will man sie nicht zur Lügnerin stempeln, was die Folge des so fröhlich unbekümmerten Misbrauchs des Wortes *Bescheidenheitstopos* so mit sich bringt. *Theologische Inhalte* sollen *erzielt*, wirklich *erzielt* werden, vielleicht, weil die *Hörfähigkeit* ein *Ziel* haben soll? Auch wenn Stühlmeier natürlich sich gar nicht die Mühe macht, etwa alle, d. h. sämtliche parallelen Wendungen nachzuweisen und zu registrieren (in einem so kleinen Repertoire), was für ihre so gewaltig tönenden Phrasen zwangsläufige Voraussetzung gewesen wäre, die deutsche Sprache sollte man in einer Dissertation vielleicht doch nicht so inadäquat einsetzen. Daß auch der Choral genügend Beispiele von musikalischen „Reimen“ kennt, die dann auch in Betracht zu ziehen wären, läßt Stühlmeier natürlich auch außer Acht.

Und dann werden noch *spirituelle Transformationsprozesse hör- und erlebbar* gemacht, das heißt doch wohl, daß man im sinnlichen Erleben *spirituelle Transformationsprozesse* irgendwie nachvollziehen kann — durch musikalische „Reime“? Sind die melodischen Mittel so charakteristisch in ihrer spezifischen Form, daß man daraus *spirituelle Transformationsprozesse*, was das auch immer sein soll, nacherleben, nachempfinden können soll, so wie im Tristanakkord die Unerfülltheit der Liebe der beiden Protagonisten? Und das in einer doch in Bezug zur himmlischen *harmonia* verstandenen Musik? Was hätte da Hildegard, was Augustin gesagt? Eine sinnliche Erscheinung soll *spirituelle Transformationsprozesse* doch tatsächlich *hör- und erlebbar* machen, nur weil auch bei Hildegard Formeln und Floskeln häufiger auftreten? So etwas jedenfalls wäre Hildegard nie eingefallen, hätte ihr, wie oben zu sehen, nie einfallen können: Sinnliche Erfahrung, sinnliches Erleben kann nun einmal nicht *Spirituelles* erlebbar machen. Wie sollte Zeitliches etwas *Spirituelles*, also wohl auch Transzendentes *erlebbar* machen — musikalische „Reime“ und Wiederholung von Wendungen? Vielleicht sollte man vor Abfassung derartig dahertönender Formulierungen sich zuvor mit deren Inhalt befaßt haben. Nein, das ist keine *Polemik*, sondern Erschütterung darüber, wie recht L Finscher mit seinem Urteil hat.

Das Wort *Prozesse* scheint bei Stühlmeier eine besondere Eigenständigkeit zu besitzen, denn bei ihrer Zusammenfassung des von ihr geleisteten Werks findet man die Formulierung, ib., S. 345: *Wenngleich eindeutig als musikwissenschaftliche Arbeit konzipiert und durchgeführt, war es doch unerlässlich, kulturhistorische, philosophische, theologische und liturgiewissenschaftliche Fragestellungen in starkem Maße einzubeziehen. Die Autorin hat sich dieser Herausforderung in dem Bewusstsein gestellt, dass die Musik jeder Epoche eine multikausale und komplexe Form des Selbstaustauschs spezifischer Teilbereiche des gesellschaftlichen Prozesses darstellt.* Wo allerdings der *gesellschaftliche Prozess* und dann welcher *spezifischer Teilbereiche* in ihrer Arbeit auftritt oder behandelt wird, wo also dieses *Bewusstsein* seinen wirklichen Ausdruck gefunden haben könnte, hat Verf. trotz eifrigem Suchens nicht gefunden, wie auch die, kaum noch als hyperbolisch zu qualifizierende Selbstbewertung ihres „Werkes“ nur möglich ist unter der Voraussetzung, daß die *Autorin sich dieser Herausforderung nur in weitestreichender Unkenntnis der Sachverhalte gestellt haben kann* — wo Stühlmeier auch nur die *philosophischen, theologischen, musiktheoretischen, kulturhistorischen und liturgiewissenschaftlichen Voraussetzungen* gehabt haben könnte, die sie zum Sich Stellen ihrer *Herausforderung* befähigen würden, ist jedenfalls aus ihrer Arbeit unerfindlich: Allein ihr Umgang mit musiktheoretischen Quellen ist derart unzulänglich, daß jede ihrer Formulierungen unzutreffend sein muß. Auch hier kann man nur erschüttert sein, zumal bei derartigen

haben könnten, muß ebenso offen bleiben, wie die Frage, was eigentlich *modale Formeln*, die wiederholt werden, mit der *emotionalen Ausdruckskraft der Modi* zu tun haben könnten, zumal angesichts der leider nicht bestehenden Einigkeit der zuständigen Autoren, worin denn nun eigentlich die *emotionale Ausdruckskraft der Modi* liegen könnte. Vielleicht sollte man daher auch etwas vorsichtiger sein, so moderne Ausdrücke und die damit zwangsläufig verbundenen Konnotationen ohne Weiteres zu verwenden und auf jede historische Prüfung zu verzichten; was entspricht in den Aussagen der Zeit über die Wirkungen von Musik eigentlich dem Wort *emotionale Ausdruckskraft* — wäre doch vielleicht zunächst zu fragen.

So aufregende Formulierungen wie die zitierte von Stühlmeyer könnten dann doch zu leicht als anachronistisches Phantasieren erscheinen, und das will man doch nicht, oder sollte auch hier analog das Urteil U. v. Willamowitz-Möllendorf<sup>115</sup> anwendbar sein, das er in Bezug auf den von wissenschaftlichen Standpunkt so unerträglichen Erguß Nietzsches über die *Geburt der Tragödie* sagen mußte: *Hier war ja gar keine wissenschaftliche Erkenntnis beabsichtigt?* Jedenfalls sind die Verbindungen, die Stühlmeyer herstellt ebenso wie die Textinterpretationen wissenschaftlich oder auch schon rein inhaltlich nicht zu verstehen. Man kann also gespannt sein, wie die Beschreibung der verschiedenen Formeln oder Motive in ihrer jeweiligen Gestaltbarkeit deren auch noch spezifisch modale *emotionale Ausdruckskraft* erkennen läßt, was im folgenden Abschnitt zu betrachten ist.

Soll man aus der Verteilung von Floskeln etwa erfahren, daß die quasi rezitativische Wendung im Lied der *Virtutes* im *Ordo, O Deus*, das wie angesprochen auf *O* mit der Doppelquint beginnt (und dabei *O* viel höher setzt als *Deus*), auf den direkt anschließenden Wörtern *superna*

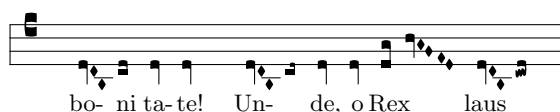
---

Selbstwertung, der offensichtlich jede Fähigkeit zur Selbstkritik fehlt — erklärbar eben ausschließlich daraus, daß die *Autorin* nicht weiß, wovon sie redet, Wörter gebraucht, deren Inhalt und Scopus sie überhaupt nicht sehen kann.

Daß Stühlmeyer allerdings für ihre Arbeit so ausgedehnte Wissenschaftlichkeit beansprucht, überrascht angesichts des strikten Verzichts auf die unabdingbaren statistischen Verifikationen, aber auch des bemerkenswerten Umgangs mit literarischen Quellen, einschließlich der Musiktheorie nun doch. Das von Stühlmeyer besonders in der Deutung von Musik angewandte Verfahren der semantischen ad hoc Deutung, kontextfrei und singulär könnte seine Rechtfertigung bei Betrachten von Musik — und Texten — der eigenen Zeit vielleicht daraus ziehen, daß die Konventionen geläufig sind, so wie man *native speakers* zu sprachwissenschaftlichen Untersuchungen heranziehen kann, nur eine wesentliche *Herausforderung*, der sich eigentlich jeder kulturhistorisch Tätigen primär stellen müßte, ist die Beachtung der historischen Gegebenheiten und Bedingungen, der Kontextgebundenheit und der Gefahren anachronistischer a priori Annahmen. Daß sich Stühlmeyer dieser Herausforderung gestellt haben könnte, ist aus ihrem Beitrag nicht ersichtlich, weshalb er hier als typisches Beispiel etwas näher zu betrachten war, was aber weniger als Beitrag zur Kritik neuerer Vorstellungen zu Musik und Musiktheorie des Mittelalters, sondern als Hinweis auf die notwendig zu beachtenden Bedingungen verstanden wird — die Schöpfungen auch der mittelalterlichen Autoren können eine gewisse historische Sorgfalt verlangen.

<sup>115</sup>*Erinnerungen 1848 – 1914*, 2. erg. Auflage, Leipzig o. J., S. 129; ein Werk, das einige beachtenswerte Nachrichten enthält, wie z. B. die die Unfähigkeit zu klarem Denken verratende Unfähigkeit schon des noch nicht krankheitsgezeichneten Gehirns F. Nietzsches zur Mathematik.

*bonitate! Unde, o Rex, laus sit tibi* in ihrer tiefen Lage, ihren intervallischen Relationen und ihrer eindeutigen Zugehörigkeit zum 1. oder 2. *modus* — so einfach ist die Unterscheidung gerade bei Hildegard ja nun auch nicht — den *spirituellen Transformationsprozess* spür- und erlebbar mache, der sich von der *bonitas* zum *Unde*, d. h. der Ableitung ergibt, der Begründung, warum bzw. woher man denn singen soll *laus sit tibi* — eine der nicht ganz untopischen kohortativen Wendungen:



Wie man sieht, wird hier wirklich viel *transformiert*: Von der *bonitas* zum *unde* und dann schließlich zur *laus*. Und das alles mit einem gleichen Motiv! Und da die Wörter ja in einem syntaktisch korrekten Satz stehen, sind sie natürlich auch hinsichtlich des Sinnes inhaltlich miteinander verbunden, denn Hildegard redet ja nicht in Zungen, sondern klar, wie Paulus das nur verlangen kann — warum, könnte der skeptische Betrachter fragen, sollten sie dann eigentlich noch zusätzlich durch die Musik hypersynhaphisch (zu deutsch: *überverbunden*) werden, bzw. wie und warum sollte Hildegard auf den Gedanken kommen, diese Wörter aus semantischen Gründen musikalisch zu *verklammern*? Die Zusammengehörigkeit ist doch trivial. Und was könnte die Gestalt des Motivs, Rezitation mit Akzentbeachtung durch *climacus* auf tiefer Lage, speziell mit der *emotionalen Aussage* der *superna bonitas* zu tun haben, wenn die Antwort klar ist, daß hier ein Abschluß vorliegt, also tiefe Lage gefordert ist. Ja, und dann merkt man noch, daß das so ausdrucksvolle „Aufbäumen“ der Stimme im Umfang einer Sext auf *Rex* genau das wiederholt, was man vorher auf dem Wort *destruxit infernalem haustum in publicanis et peccatoribus* auf genau der gleichen Lage findet, soll man dann fragen, was hier für theologische Gedächtnisstützen *akustisch* gemeint sein könnten, welche spezifische *Emotionalität* durch die Formeln und ihre Anwendung hier zum Ausdruck kommt? Dies muß man aber tun, wenn man der Vorgabe von Stühlmeyer folgen wollte.

Man kann natürlich auch versucht sein, erst einmal nach einer rein musikalischen Plausibilität zu suchen, zumal die intervallische Struktur dieses Motivs ja tonal eindeutig ist<sup>116</sup>.

Was also hat der 1. Modus hier emotional zu sagen, müßte die Frage sein, um dann den zu eruienden *theologischen Transformationsprozeß* als das nach Stühlmeyer doch Eigentliche der Musik Hildegards, das Gemeinte ihres Komponierens bzw. Singens und Sagens verstehen

<sup>116</sup>Und Beispiele solcher direkt aufeinander folgender Motive gibt es mehrere, so daß man natürlich in jedem Fall das — angeblich — Gemeinte des emotional tonartigen Ausdrucks theologischer Transformationsprozesse zu eruiieren hätte; eine auch nur ansatzweise vollständige Aufstellung und entsprechende Interpretation der Motivwiederholungen in den Melodien Hildegards aber scheint Stühlmeyer nicht für notwendig gehalten zu haben; daß dies eine adäquate Methode sein könnte, die doch gar nicht triviale Semantik nach Art von Stühlmeyer überhaupt erst einmal plausibel zu machen, das wird offenbar nicht gesehen, solche methodisch unabdingbaren Voraussetzungen — wenn man schon Wissenschaft in solchem Anspruch treiben will —, bleibt Stühlmeyer offenbar restlos verborgen.

zu können. Vielleicht kann es da ja eine Hilfe sein, wenn man in Lied 62 sieht, daß in *contra carnis iura, quae construxit Eva, integritati copulatum in Divinis visceribus* die unterstrichenen Silben, sozusagen nicht einmal die Wörter, sondern nur die Silben musikalisch identisch vertont sind. Will man hier sagen, daß das Motiv das *copulatum esse* hätte verdeutlichen wollen — falls man den Text nicht versteht? —, dann aber bleibt das Problem, daß ja nicht einfach die Verbindung mit der *integritas* gemeint ist, sondern *copulatum* auf ein vorausgehendes *eum* bezogen ist — das aber nun, zum höchsten Erstaunen, wenn man den Ansatz Stühlmeyers für sinnvoll halten will, ganz anders vertont ist, jedenfalls musikalisch keineswegs als Subjekt von *copulatum* erkennbar ist, es sei denn man bringt neben einem enormen *akustischen Gedächtnis* auch noch die Fähigkeit zur Variantenklassifizierung in schier beliebigem, willkürlichem Ausmaß mit. Ganz verwirrt wird der Leser also, wenn er die Erkenntnisse Stühlmeyers selbst anzuwenden versucht; Erkenntnisse, die Stühlmeyer ja ganz unerörtert läßt, also offenbar als so einfach zu erkennen bewertet, daß jeder die notwendige Begründung ganz von selbst erkennen muß? Man muß hier glauben, nicht wissenschaftlich begründen, scheint hier die Devise zu sein — nur die Behauptung von höchstgradig nichttrivialen Deutungen verlangt eine Verifizierung, und die gelingt nur durch Erfassung jedes Falles, also jeder Formelwiederholung, jedes musikalischen „Reims“ etc.; wer das nicht sehen kann, sollte vielleicht nicht gerade Hildegards Melodien zu „deuten“ versuchen.

Wenn nun aber selbst die hervorragenden Theoretiker der Zeit derartiges nur im Rahmen der topischen Tradition zu sagen fähig sind, wenn sie überhaupt so etwas sagen wollen oder sagen können, wie die *emotionale Ausdrucksfähigkeit der Modi*, fürwahr, dann ist es ein großes Ding, dies zu erkennen, was Stühlmeyer erkannt haben will, denn wer wollte angesichts der a priori Voraussetzungen Stühlmeyers nicht staunend verharren und nach der Erklärung aus den Quellen selbst lechzen?

#### 4.2.2 Komponiert Hildegard in einer „modologisch“ semantischen Theologie?

Oder erscheint etwa eine gewisse Skepsis gegenüber der a priori Deutungsmethode der semantischen Interpretation also und sogar auch hinsichtlich Willimanns durchaus bemerkenswerten Hinweis nicht gänzlich unangebracht, weshalb auch sie hier repräsentativ anzusprechen war. Haben derartige Deutungsversuche wenigstens als heuristische Ansatzmöglichkeit noch eine gewisse Plausibilität, wenn melodische Erscheinungen statistisch einmalig sind, so erscheint dies bei der „theologischen“ *Verklammerung* von Wörtern, wenn über zwei Wörtern im Verlauf eines Liedes einmal gleiche Wendungen oder Motive erscheinen, wie die angesprochenen Beispiele erläutern können, gar nicht so einfach zu verstehen, ja es scheint sich dem einfachen Denken gar nicht zu erschließen, sondern wirklich nur Verwirrung zu hinterlassen.

Wohl an denn, versuchen wir ein Verstehen durch Betrachten der Beispiele, die Stühlmeyer selbst vorstellt. Aber ach, schon beim ersten Beispiel treten Verwicklungen auf, die wieder arge Hindernisse aufzuwerfen scheinen, Stühlmeyers Erklärungen folgen zu können, die hier noch auf

den Vorstellungen einer weiteren Forscherin basiert.

Im bereits oben erwähnten Lied 62, *O tu illustrata* findet sich nicht nur die erwähnte Motivgleichheit auf *construxit — copulatum*, sondern eine ganze Fülle von solchen Motivwiederholungen. So ist z. B. der Anfang der Antiphon fast ganz durch Wiederholung des identischen Motivs geformt, genaue Wiederholungen findet man auf *infusa, unde*, oder auf *de introitu* oder zwischen *qui in te sufflavit*; daneben gibt es auch Partien, die nicht so stark „motivisch“ geformt sind.

Unter dieser großen Fülle von Motiven — und zu solchen werden sie ja erst durch Wiederholungen — und ihrer wiederholten Anwendung findet sich nun eine auf den Wörtern *Spiritus Dei, qui ... et in te te exsuxit, quod Eva abstulit in abscisione puritatis per contractam contagionem*. Außerdem findet man eine Reminiscenz an das Motiv im Vers auf *Tu mirabiliter abscondisti in te immaculatam carnem per divinam rationem*. Eine, wie Stühlmeyer so trefflich formuliert *motivische Verklammerung* findet man also zwischen den Wörtern (bzw. Silben) *exsuxit* und *contagionem* und in wenigstens acht Tönen noch auf *divinam rationem*. Musikalisch sind diese Wiederholungen eindeutig, allerdings bleibt auffällig, daß Hildegard nur relativ kurze Teile der jeweiligen Wendung identisch gestaltet, die Schlüsse sind jeweils sehr verschieden; wer beim Hören oder Lesen der Melodie das gleiche Motiv auch noch auf dem Wort *in ventre tuo floruit* finden will, der muß allerdings eine sehr weitreichende Phantasie bzw. sehr tolerante Fähigkeit zur Bildung von Äquivalenzklassen besitzen, denn da kommt nicht einmal das für das Motiv offenbar unabdingbare Merkmal der *bistropa climacoficata* vor.

Will man nun daraus semantische Bezüge herstellen, also die Behauptung verifizieren, daß Hildegard durch diese motivischen Wiederholungen irgendwelche Textbezüge habe ausdrücken wollen, so würde man methodisch zunächst wohl alle vergleichbaren motivischen Wiederholungen auf solche Bedeutungen hin prüfen. Stühlmeyer dagegen beginnt sofort mit der Deutung, ib., S. 88 f.: *Damit stellt sie einen theologischen Zusammenhang mit musikalischen Mitteln dar ... Zunächst konfrontiert Hildegard durch die motivische Verklammerung von exsuxit und contagionem das bekannte Gegensatzpaar Maria und Eva. Dabei setzt sie den Akzent auf das, was von diesen beiden für die Heilsgeschichte bedeutsamen Frauen ausging. Der Heilige Geist hat Maria erfüllt (qui in te sufflavit) mit dem, was dann durch sein Wirken aus ihr hervorgehen durfte (et in te, te exsuxit), dem nämlich, was Eva durch die contractam contagionem de suggestione diaboli abgeworfen hat. Die Wirkmächtigkeit Marias aber war, dass per divinam rationem ... filius dei in ventre tuo floruit). Eva hat also das abgeworfen, was der Hl. Geist in Maria eingebracht hat? Hier würde man vielleicht doch eine gewisse Erklärung für nicht unangebracht halten.*

Die Schilderung ist beeindruckend, sie läßt aber, jedenfalls für den einfachen Betrachter der Musik und des Textes nicht erkennen, warum eigentlich und speziell die Relation von *exsugere* und *contagio* das von Stühlmeyer Formulierte betreffen können sollte: Wenn Hildegard wirklich in musikhistorisch wie grundsätzlich derart auffallender Weise komponiert haben soll, was Stühlmeyer angesichts der Schönheit des Deutens als irrelevante Frage anzusehen scheint, dann müssen doch gerade die Bezüge der betroffenen Wörter speziell der theologischen Deu-



tung unterzogen werden: Wenn also Eva genau das weggeworfen hat, was der Hl. Geist in Mariens *venter sufflavit*, was das war, was *in te te exsuxit*<sup>117</sup>, dann würde man bei rationalem Denken erwarten, daß die beiden Verben verbunden werden, nämlich *sufflare et exsugere* und dann *aufferre*. Stattdessen aber wird, wenn man dem Deuten Stühlmeyers folgen will, doch ganz explizit das Wort *exsugere* und das Wort *contagio konfrontiert* (wie man durch Gleiches *konfrontieren* kann, erschiene auch der Diskussion nicht ganz unwürdig — bedenkt man, was in den Oberstimmen von *clausulae* auftritt, daß es da Krebsformen gibt, dann würde man doch erwarten, daß sich hier musikalisch auch eine *Konfrontation* ergibt, z. B. wie in der Motette *Descendendo/Ascendendo*). Stühlmeyer erzählt den Text mit eigenen Wörtern sehr schön wieder, eine Erklärung aber, warum gerade diese beiden Wörter *motivisch verklammert* sind, was also das *exsugere* mit der *contagio* zu tun hat, verschweigt Stühlmeyer uns — und gerade hier hätte man doch die kundige Unterrichtung durch den die Fächer übergreifenden *freien Geist* erwarten müssen, denn diese Aussage erscheint nicht gerade selbstverständlich. Wenn schon gerade dieses Wort, nicht Eva oder Maria oder sonst ein anderes, *motivisch verklammert*, also herausgehoben sein soll, muß man doch eine Erklärung für die spezifische Bedeutung gerade dieser Wendung erwarten, z. B. ihre *emotionale Ausdruckskraft*, die ja zudem noch *modal* sein soll.

Daß man sich bei derartiger Deutung, deren (musik)historische Berechtigung ja keineswegs trivial ist, mit jedem möglichen und sinnvollen Einwand vorab befassen würde, wäre eigentlich zu erwarten — und daß in Hildegards Melodien zahlreiche *motivische Verklammerungen* auftreten, die dann alle theologisch zu deuten wären, das erscheint als methodische Grundforderung — die Stühlmeyer und ihre Doktorväter offensichtlich nicht sehen oder nicht sehen wollen: Wenn es schon so zahlreiche Motivwiederholungen gibt, dann können nicht einige semantisch, andere aber irgendwie gemeint sein, dann muß und kann man erwarten, daß wirklich alle derartigen Bildungen semantisch eindeutig erklärt werden — und zudem, daß man ihre jeweilige

<sup>117</sup>Auch hier erweist sich die Übersetzung der Ausgabe nicht als sehr glücklich: *da Gottes Geist in dich einging, der dich durchwehte, er saugte das in dich hinein, was Eva von sich geworfen. Exsugere* heißt, wie das Präfix nahelegt, *Aussaugen*, nicht *hineinsaugen*. Es handelt sich also um etwas, was (dann) Maria aussaugte, vielleicht ja, was an Maria saugte. *O du, die du beleuchtet bist von Göttlicher Klarheit, klare Jungfrau Maria, vom Wort Gottes erfüllt, woher dein Leib vom Eingang des Hl. Geistes aufblühte; des Geistes Gottes, der in dich hineinwehte und in dir aus dir saugte, was Eva in Abschneiden der Reinheit durch Berührung mit der Befleckung wegnahm ...*

Aber auch die Übersetzung von W. Berschin et al., zitiert ib. Anm. 62, *Da sie aus teuflischer Lust die Sünde berührt hat*, erscheint nicht gerade adäquat, denn es heißt, daß Eva *in der Abstreifung der Reinheit auf Einflüsterung des Teufels durch die veranlaßte Mitbefleckung ... wegtan hat*. Sicher ist es schön, mittelalterliche Texte durch freizügige Übersetzung dem modernen Menschen nahebringen zu wollen, von *teuflischer Lust* aber steht im Text nichts, weshalb man auch nicht Konnotationen auslösen sollte, die nicht gerechtfertigt sind. Übrigens scheint Berschin also *quod* nicht als Relativpronomen zu lesen — was, von Stühlmeyer unbemerkt, ja gewisse Konsequenzen für ihre Deutung haben würde; aber, wie schon so oft, bei dem Verständnis lateinischer Texte hat Stühlmeyer kein gerade sehr glückliches Händchen.

*modale emotionale Ausdruckskraft* klar erfährt, wenn man sich die Bildungen offenbar als etwas wie Leitmotive vorstellen soll.

Was nun die Spezifik der *motivischen Verklammerung* mit *per divinam rationem* anbelangt — so läßt sich das damit Gemeinte mit so gut wie allem verbinden, den die *Divina ratio* ist schließlich der Grund für alles; würde Hildegard hier das Motiv als theologische Deutung hinkomponieren, handelte es sich also um eine theologische Plattitüde; man würde, wenn man schon spezifisch in dieser Weise denken will, also zuerst eine *Konfrontation* durch Wiederholung des (gleichen) Motivs über zwei, deshalb mit einander *konfrontierten* Wörtern (oder eben Silben) sehen oder hören will<sup>118</sup>, erwarten, daß *contagio* nun mit *immaculata caro* (das ist der Nominativ zu *carnem*) *konfrontiert* wird, denn was sollte eine *Konfrontation* mit *ratio Divina*, die allgegenwärtig ist? Die Behauptung von *motivischen Verklammerungen* als Mittel semantisch theologischer Aussage wird somit völlig beliebig von der Deutungsphantasie des Deuters abhängig, denn irgendwie sind alle Wörter eines mit einem theologischen Thema befaßten Texte miteinander verbunden, damit erscheinen auch letztlich alle Wörter irgendwie *motivisch verklammerbar*.

Und eine weitere Frage wird man als einfacher Leser, vielleicht ja nicht als Leserin, stellen müssen: Wenn schon *motivische Verklammerungen* in Bezug auf die Semantik des Texts<sup>119</sup> vorliegen sollen, warum sind die dann so merkwürdig auf die Silben verteilt und warum nur jeweils am Anfang betroffener Wörter, d. h. was bedeuten hier eigentlich, und d. h. nach den Vorstellungen Stühlmeyers ja zwangsläufig *theologisch*, diese Variantenbildungen, der Kontext der wiederholten Floskeln, der gerade nicht identisch ist. Es erscheint doch seltsam, daß das Motiv auf *per divinam rationem* auftritt, und bei den beiden anderen Beispielen jeweils nur der Anfang gleich ist — was soll also die schnelle Veränderung theologisch bedeuten? Wenn man hier schon *theologische Transformationsprozesse* als Gemeintes erkennen will, dann könnte man vielleicht hier ansetzen, das Erscheinen eines Motivs in jeweils verschiedener Umgebung und jeweils verschiedener Fortführung könnte ja doch gut als Stühlmeyerscher *Transformationsprozess* gedeutet werden; das allerdings erläutert Stühlmeyer nicht, vielleicht stimmt also der Ansatz nicht? Wie *transformiert* sich etwa die modale *emotionale Ausdruckskraft* eines wiederholten

<sup>118</sup>Ob Stühlmeyer ihre Phantasiestücke auch hören würde, in ihrem *akustischen Gedächtnis*, wer wohl überhaupt so *theologisch* hören kann? Hildegard jedenfalls hat ihre Melodien nie gelesen. Und daß sie vertont hat, wie dies Stühlmeyer einfach so voraussetzt, man kennt das ja von Schubert, ist ebenfalls nicht gerade trivial.

<sup>119</sup>Daß überhaupt die Musik als zusätzliche theologische Deutung der ja nicht gerade unklaren oder besonders komplizierten Texte auftreten kann, ist weder für Hildegards Denken noch für die Zeit auch nur ansatzweise nachweisbar: Die mehrfachen Schriftdeutungen, die deutenden Kommentare etc. beziehen sich nie auf Musik, denn eine solche Funktionsgebung, eine solche Wertung von Musik ist in der liturgischen Wertungstradition nicht nachweisbar; und von einer Spezifik der *emotionalen Ausdruckskraft* von Motiven, und das auch noch in Bezug auf die Tonalität, ist aus den Texten, aber auch Hildegards Verständnis von Musik nicht ableitbar; die Hörer oder Hörerinnen müßte ja geradezu von v. Wolzogen die Suche nach Leitmotiven gelernt haben — ob hier etwa der Anlaß für Stühlmeyers so merkwürdiges Vorgehen zu finden ist, im *Wagnerismus*?

Motivs in verschiedenem musikalischen Kontext? auch Guido konnte trotz einer eingehenden Lehre der musikalischen Formen davon nichts sagen.

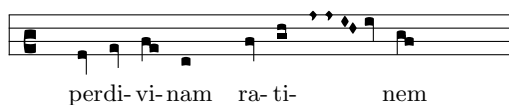
Angesichts der, wie bereits angesprochen, Häufigkeit von (anderen) Motivwiederholungen<sup>120</sup> gerade in diesem Lied muß doch auch bei jeder solchen *motivischen Verklammerung* ein theologischer Sinn erkennbar werden — und, weil ja der Liedtext wie gesagt ein einheitliches Thema behandelt, dürfte das vor allem für die so allgemein vorgehende Methode Stühlmeyers, des unbekümmerten Kombinierens, ebenso unberührt von der zeitgenössischen theologischen Diskussion oder der anderer Zeiten wie von der Musiktheorie der Zeit, kaum Schwierigkeiten bedeuten, hierzu viele Wörter zu finden. Aber auch hierzu erfährt man dann doch gar nichts, Stühlmeyers Deutungsvorgehen beschränkt sich auf Einzelbeobachtungen, was sonst noch Vergleichbares vorkommt, das bleibt im Dunkeln, das sieht man nicht.

Man findet im gleichen Lied Nr. 62, eine bemerkenswerte *Verklammerung*, in der das identische Motiv direkt hintereinander erscheint, auch noch in gleicher silbischer Verteilung und gleicher Akzentlage — der einzige Unterschied ist eine Tonrepetition, ein *oriscus*, der beim zweitenmal nicht auftritt — was nun soll man aus so signifikanter Wiederholung und darin so signifikantem Unterschied theologisch an *Transformationsprozessen* wohl folgern:



Daß die *claritas* zu Gott gehört, dürfte kaum einer besonderen musikalischen *Verklammerung* bedürfen, das ist schon grammatisch klar, soll vielleicht der *Hörfähigkeit* der *Singenden* nahegebracht werden, daß, bis auf einen *oriscus* Gottes *claritas* identisch mit Gott ist, daß hier also nur ein minimaler *theologischer Transformationsprozeß* stattfindet, der vom Adjektiv *Divi-*

<sup>120</sup>Wie gesagt, zwischen dem genannten Motiv und der Wendung auf *floruit* ist beim besten Willen keine Wiederholungsrelation erkennbar:



und



Wenn man wirklich ein bestimmtes gestaltmäßiges Merkmal des Motivs bestimmen will, also den Träger seiner Merkmalhaftigkeit, so wird man doch wohl den Aufstieg und die *bistropa* nehmen müssen; und gerade dafür bieten sich ganz andere, in diesem Merkmal ähnliche Motive an; auch die Tonlage innerhalb der Melodie sollte man als solches Merkmal auch nicht ganz übersehen, wenn man schon solche Forderungen an den Sinn von Hildegards Musik stellt.

na zu *claritas*? Man wird sicher tiefe Dinge finden können — daß die dann von der Komponistin auch gemeint worden sein sollten, wird wohl niemand annehmen können, der nicht innerhalb der Begrenzung des hier angesprochenen *Meilensteins* der Forschung zu bleiben gelernt hat — die musikalische Wirklichkeit läßt von solchen Deutungsmöglichkeiten nichts erkennen. Und warum, wird der davon beeindruckte Leser fragen, ist zwar *de Divina claritas* durch eine Motivwiederholung *verklammert*, wogegen die *Divina ratio* einmal musikalisch nicht den geringsten musikalischen Anklang an die *Divina claritas* zu erkennen gibt — will Hildegard damit das *akustische Gedächtnis* darauf verweisen, daß die *Divinität* der *claritas* etwas total Anderes ist als die *Divinität* der *ratio*? Zum anderen aber auch die beiden Wörter musikalisch höchst *unverklammert* sind — ist also im Gegensatz zur *claritas* die *ratio* eine Eigenschaft Gottes, die strikt von ihm verschieden ist? Wenn man schon musikalische Motiv- oder Floskelwiederholungen theologisch deuten will, muß man ja wohl auch das Fehlen solcher *Verklammerungen*, „obwohl“ sie inhaltlich naheliegen, eigentlich theologisch „deuten“, nicht daß diese methodische Folgerung Stühlmeyer eben als methodische Notwendigkeit aufgefallen ist.

Was wohl die Gleichheit der Musik auf die Wörter *tuus floruit de introitu* an theologischen *Transformationsprozessen* meinen könnte:



Was hat also genauer gesagt *venter tuus* mit *de introitu* zu tun, warum sind gerade diese Silben miteinander, und wie theologisch *verklammert*? Wird hier etwas *tuus* zu *de introitu* theologisch *transformiert*, nur, was sollte das denn eigentlich für einen *transformatorischen*, vielleicht ja *spirituellen* Sinn haben können? Man geht vielleicht nicht ganz fehl, wenn man hier eine rein musikalische Bildung hört, die Hildegard so komponiert hat, ohne Rücksicht auf die „Theologie“ der Wörter (aber auch die syntaktische Struktur der Textstelle), denn die ist nicht gerade unklar oder bedarf musikalischer Symbolisierung.

Warum eigentlich darf Hildegard nicht komponiert haben, musikalische Erfindungen gemacht haben; warum darf sie nicht eine musikalische Erfindungsgabe gehabt haben, die sich auch in derartigen „Symmetrien“ äußern kann, in Formen, die musikalisch doch wohl ihren eigenen Sinn haben können? Natürlich bietet eine solche Interpretation nicht die Möglichkeit tiefstsinig klingend von allem Möglichen zu reden, läßt aber immerhin einen gewissen Einblick in Hildegard als Komponistin zu — theologisch konnte sie sich übrigens vollständig und rational in ihren Texten äußern, und das auch noch ganz ohne jede Hilfe solcher Hilfsmittel, wie sie Stühlmeyers so erstaunliche Phantasie von sich gibt.

Was soll man denn nun aber weiterhin *theologisch transformationsprozessierend* mit der *motivischen Verklammerung* zwischen *verbo Dei* und *introitu*, zwischen *qui in te sufflavit* hinsichtlich theologischer *Konfrontation* oder *Verklammerung* anfangen? Was unterscheidet dabei *Konfrontation* von *Verklammerung*, oder sind dies nur zwei ausdrucksstarke Wörter für ein eher vages Gleiches? Mal sollen inhaltliche Parallelen eine musikalische *Verklammerung* er-

fordern, mal erfordert eine *Konfrontation* eine solche *Verklammerung*; wer sollte sich da noch auskennen? Zumal, wenn im Choral durchaus gleiche Wörter, wenn syntaktisch möglich ja auch gleiche musikalische Wendungen hervorrufen können — allerdings, leider, ohne die Möglichkeit zu verbieten, auch rein musikalische „Reime“ zu bilden, die alle in der Art von Stühlmeyers *theologischen Transformationsprozessen* zu deuten, zumindest erhebliche Phantasieleistung abverlangen würden. Aber, natürlich, solche Fragen können doch eine so schön klingende, sich in laienhaftem Theologisieren wiegende Deutungsweise nicht beeinträchtigen. Musikhistorische Verbindlichkeit allerdings wird Stühlmeyers Vorgehen der musikinvarianten semantischen Deutung nicht beanspruchen können — nur, eigentlich sollte es auf Hildegard und ihr Schaffen ankommen, oder etwa nicht?

Wie suggestiv erscheint es doch, daß *Verbo Dei infusa, unde venter tuus* und *introitu Spiritus Dei* motivisch identisch vertont werden — sicher, der Hl. Geist kann als Urgrund jeden *undes* betrachtet werden, nur, warum muß dann auch noch *unde* in die *Verklammerung* eingezogen werden, aber *venter tuus* nicht? Warum erfindet Hildegard, wenn sie schon theologisch komponieren sollte, nicht klare Bezüge, sondern wiederholt Wendungen auf Wörtern, die nun wirklich nicht gerade passend erscheinen können; und warum wird dann *tuus* mit *introitu* verklammert? Fragen über Fragen, die Hildegard ein nicht gerade klares Denken hinsichtlich ihrer angeblichen Absicht zu *theologischen Verklammerungen* zum Zweck der hörenden Erfahrung von *Transformationsprozessen* zuweisen — und schließlich, warum wird *Dei* so beiläufig gesetzt, wo doch ein Melisma durchaus möglich gewesen wäre; auch würde man noch gerne wissen, warum Hildegard *contra carnis iura* mit eben dieser Formel „vertont“. Natürlich hängt die jungfräuliche Geburt mit der Aufhebung der Sterblichkeit zusammen; nur, warum sollte das dann auf eine derartig merkwürdige Weise *verklammert* werden, was schon durch die Einheitlichkeit des von Hildegard hier behandelten Themas trivialerweise zusammenhängt? Und, identisch ist der *introitus Spiritus Dei* ja auch nicht mit dem Kampf von Tod und Leben. Auch hier scheint Hildegard nicht gerade konsequent zu denken, warum „vertont“ sie *Eva* nicht immer gleich? Nein, die *iura carnis* sind eben nicht irgendetwas mit dem *Spiritus Dei* in einem speziellen *spirituellen Transformationsprozess* zu Identifizierendes. Nun, man kann alles *verklammern*, denn, das mehrfach auftretene Wort *venter* wird dann auch wieder nicht identisch „vertont“:

in- fu- sa, un- de ven- ter . . .

Spi- ri- tus De- i,

Die Liqueszenz ist übrigens augmentativ, vielleicht ja ein höchst tiefsinniger rhetorischer Effekt? Und fällt nicht auch auf, daß *Diaboli* identisch vertont wird mit *floruit*, wie auch mit *introitu*; wie sollte man dies als *theologische Verklammerung* bewerten, vielleicht ja als *theologischen Transformationsprozeß*? Vielleicht ist die Deutungsmethode doch nicht ganz dem Anspruch eines *Meilensteins* angemessen? Jedenfalls läßt sie sich aus den musikalischen Sach-

verhalten ebenso wenig wie aus musikbezogenen Textstellen der Zeit ableiten. Dennoch ist sie ja nicht auf Stühlmeier beschränkt. Wäre hier eine Rückkehr zur musikhistorischen Rationalität nicht angemessen?

Und wie leicht wäre es gewesen, die Motivgleichheit zwischen *qui in te*, und *sufflavit* sowie, im Vers, *Divinitate* theologisch zu erklären, vor allem aber die Varianten, warum also *Divinitate* einen etwas anderen Anfang besitzt! Mit allen diesen Fragen läßt Stühlmeier den Leser allein — man mag dies als pädagogische Ermunterung zur Deutungsneugier ansehen, man kann darin aber auch einen Anlaß und Grund für die skeptische Vermutung werden könnte, hier werde nach Belieben, also willkürlich ausgewählt und „gesehen“; es sei denn, man hätte schon sehr starke Beweggründe gegen eine solche Skepsis. Und die wird man in der Beantwortung der oben gestellten Frage erwarten dürfen, wie denn nun also die *emotionale Ausdruckskraft* dieses Motivs erfaßt wird; hier könnte ja noch ein Merkmal liegen, das gerade dieses Motiv so klar und eindeutig vor allen anderen heraussteht, daß die oben geäußerten Fragen sich von selbst erledigen, in dem Sinne nämlich, daß es eben zwei Arten von Motiven und *motivischen Verklammerungen* gibt, eine durch die emotionale Ausdruckskraft eindeutig semantische, und eine, die halt so beim Komponieren passiert, ohne besondere Bedeutung, als eben der melodischen Wiederholung.

Dazu nun liebt man bei Stühlmeier, ib., S. 90: *Zu einer eigenen Akzentsetzung wird die mit Hilfe des Modus dargestellte Aussage ...*; mehr wird nicht gesagt. Wieder also muß der Leser voraussetzen, daß die Angelegenheit so trivial ist, daß hier also der *modus*, die Tonart klar macht, daß hier eine solche *motivische Verklammerung* vorliegt; offenbar muß doch jeder merken, was an diesem Motiv so eindeutig *tonartlich* ist, warum gerade dieses Motiv so klar *modal* ist, daß man die Emotionalität des *modus* in ihrer Wirkung bestaunen kann? Was soll man nun machen, auf *exsuvit* hat man den Ambitus  $C - c/b - C - D$ , auf *contagionem* den Ambitus  $C - c - E - D$ , wobei die Wahl des Tons *b* handschriftlich nicht abgesichert ist, aber aus der Natur der Gregorianischen Initien des 1. Tons sicher mit einigem Recht abgeleitet werden kann. Nur, es gibt ja viele andere Motive bzw. Wendungen, die *modal* nichts anderes sagen. Einmal näher zu erklären, was denn nun eigentlich die *emotionale Ausdruckskraft* spezifisch des von ihr betrachteten Motivs sein könnte, auch hinsichtlich der Lage und insbesondere der Varianten, die dann ja irgendwelche *emotionalen* Ausdrucksveränderungen bedingen müßten, sieht Stühlmeier als aus ihren entsprechenden Formulierungen folgende Verpflichtung offensichtlich nicht ein. Daß man dann dem Verdacht nicht ganz entkommt, hier werde mit schönen Epitheta, ohne deren speziellen Inhalt auch nur ansatzweise konkretisieren zu können, dahergeredet, ist vielleicht nicht ganz unverständlich — was ist welche *emotionale Ausdruckskraft* des dritten oder sonstigen *modus*, und welche solche, insbesondere auch noch *modale* Ausdruckskraft haben denn nun die Wendungen von Hildegard, vertont sie gleichartige Texte mit gleichartigen, modal einheitlichen Motiven — offenbar kennt sie ja auch diatonische Transpositionen von Motiven; natürlich sind das alles Fragen, die Stühlmeier nicht beachtet.

Also auch diese Versuche, Stühlmeyers Vorstellungen rational zu rekonstruieren, müssen fehlschlagen, zumal ihr nicht bewußt zu werden scheint, wie willkürlich die semantisch theologi-

schen Deutungen geraten müssen, wenn sie, was ausgeschlossen ist, nicht statistisch abgesichert werden können; was heißt das: Es geht nicht an, irgendwelche Motivwiederholungen herauszusuchen, die vielleicht für eine Deutung passen können, und dabei dann die jeweils „betroffenen“ Wörter, wenn es einmal gar nicht geht, durch einen ganzen Satz als — angeblicher — Träger der Deutung zu ersetzen, auch wenn nur einzelne Wörter oder auch nur Silben motivisch *verklammert* sind, sich nicht um das Problem der Varianten zu kümmern<sup>121</sup>, die Kontexte nicht zu beachten, die meisten Beispiele für musikalische „Reime“ etc. ungedeutet zu lassen etc.: Vor allem muß man, wenn man derartig anachronistisch deuten will, schon alle entsprechenden Beispiele als eindeutig theologisch gemeinte *Darstellungen* zu erklären suchen und erklären können. Sicher, die symbolische, semantisch oder allegorische Deutung ist beliebt, entspricht dem, um einen Begriff des *Geleitworts* zu übernehmen *mainstream* — zu bedenken wäre hier aber vielleicht doch, daß es schon einmal in der westlichen Kulturgeschichte eine solche Beliebtheit, ja Dominanz der deutenden allegorisierenden „Methode“ gegeben hat, die z. B. nicht nur Homer, sondern auch das gesamte Alte Testament allegorisch als antike Philosophie deuten wollte. Vielleicht ist diese Parallele zu einer für die Zeit charakteristischen Fehlentwicklung des Denkens in der Spätantike aber auch charakteristisch für die heutige Zeit mit ihrem Bedarf an Symbolik, Allegorie u. dgl., nun auch in der Geisteswissenschaft<sup>122</sup>? Die völlige Willkürlichkeit und Beliebbarkeit der Deutungen Stühlmeyers in Bezug auf die Wirklichkeit der Melodien Hildegards jedenfalls, d. h. der völlige Verzicht auf Wahrnehmung der methodisch grundsätzlichen Aufgabe, überhaupt die Existenz solcher Deutungsmöglichkeit, nicht als Möglichkeit des subjektiven Hineininterpretierens, sondern als historische Wirklichkeit, als musikalische Ausdrucksmöglichkeit überhaupt der Melodik des 12. Jh. nachzuweisen, läßt keinen wesensmäßigen Unterschied dieser Art von Deutung von den betreffenden spätantiken Parallelen erkennen. Insofern erweist sich Stühlmeyers Arbeit, die ja auch ein *musikologischer* Beitrag sein will, vielleicht ja sogar als besonders typisch, als Musterbeispiel, einen Prototyp für den von L. Finscher beschriebenen Zustand insbesondere deutschen musikwissenschaftlichen Vorgehens<sup>123</sup>.

<sup>121</sup>Denn wo anders als hier hätte man die von Hildegard nach Stühlmeyers so eindrucksvoller Formulierung *theologischen Transformationsprozesse* in Musik umgesetzt bzw. dargestellt finden können als in solchen Varianten und veränderten Kontexten, da könnte man ja wirklich von *Prozessen*, wenn vielleicht auch nicht immer gleich von *Transformationsprozessen* sprechen, woher das schöne Wort nur kommen könnte;; ganz abgesehen davon, daß dem einfachen Leser, der höchstens Augustin, Thomas oder Duns gelesen hat, vielleicht doch mit einer Definition dieses gewaltigen Wortes geholfen werden könnte, bevor er zu klein geworden vor solcher Wortmacht den Versuch des Verstehens ganz aufgibt.

<sup>122</sup>Und wie die symbolische Deutungsmanie in Gottfrieds *Tristan* zum Übersehen wesentlicher Aussagen dieser Dichtung geführt hat, zeigt Verf. im dritten Band von *Musik als Unterhaltung*, S. 319 ff.: Typisch ist, daß die ungeheuere, auch literarische, Leistung, konkrete musikalische Auftritte so intensiv durch Beschreibung des Spiels und der Wirkung zu beschreiben, im Wust der allegorischen Deutungen nicht mehr erkannt, die wertungsgeschichtliche Bedeutung z. B. von Gottfrieds *Tristan* für die Wertungsgeschichte der Musik nicht mehr gesehen wird.

<sup>123</sup>Auch hinsichtlich der „reinen“ Deutungen hat man gewisse Probleme, wenn z. B. ib., S. 90, festgestellt wird, daß die *mit Hilfe des Modus dargestellte Aussage zu einer eigenen Akzentsetzung wird, wenn*

Aber vielleicht liegt hier nur ein dem normalen Leser nicht so leicht zugängliches Beispiel man sie in Verbindung mit anderen marianischen Gesängen Hildegards bringt; daraus ergibt sich nur, daß Stühlmeyer das Wort *modal/Modus* in einer Weise einsetzt, die von ihr eventuell gemeinte konkrete Bezüge nicht verstehen oder erkennen läßt, denn was war z. B. den an den wiederholten Formeln so explizit *modal*, daß der *Modus* hier etwas Konkretes ausdrückt, gar noch eine *eigene Aussage* die noch zu einer *eigenen Akzentsetzung* wird — ist man hier im Bereich modischer Feuilletonwissenschaft? Stühlmeyer weist an keiner Stelle nach — und hält dies auch nicht für notwendig — z. B., daß eine Formel durch die Lage des Halbtons zur *finalis* bzw. in ihrem Tonmaterial, in ihrer Beweglichkeit oder skalischen Natur, in ihrer individuellen Gestalt besondere modale Eigenschaften aufweist, die dann wieder die *emotionale Ausdruckskraft* des Modus repräsentieren könnten, wenn es so etwas im Mittelalter überhaupt gegeben haben kann.

Zum andern aber muß man fragen, wie denn eigentlich der Modus etwas darstellen kann, wenn man das Dargestellte in Verbindung mit anderen Gesängen bringt; ja wie geht das denn? Leider läßt Stühlmeyer auch hier den wirklich wißbegierigen Leser ganz im Stich, statt dessen folgt eine subjektive Deutung der Texte anderer *marianischer Lieder*, ja verwenden die etwa in einer gewissen Regelmäßigkeit die gleichen Formeln, dezidiert den gleichen *modus*? Dem ist „leider“ nicht so, womit aber auch die Möglichkeit, durch eventuelle „Verstöße“ gegen irgendwelche modale Konventionen, die ja erst nachzuweisen wären, irgendwelche *eigenen Akzentsetzungen* zu deuten, verunmöglicht werden. Stühlmeyers Deutung scheint sich darauf zu verlassen, daß man solche Dinge in neuerer Musik so irgendwie schön sagen kann; daß etwa die *c-moll* Symphonie von Beethoven doch tonartliche Ausdrucksfaktoren hat (die man dann übrigens auch erst aus der Tradition nachzuweisen hat, natürlich nicht, wenn man der Methode von Stühlmeyer folgen wollte).

Nun, wenigstens inhaltlich erfährt man tröstliches: *Diese höhere Gewichtigkeit der Wirksamkeit Marias unterscheidet Hildegards Aussage von der ihrer Zeitgenossen, die in Bezug auf Eva und Maria in der Regel* (sic! nähere Hinweise, welche Theologen der Zeit gemeint sein könnten, versagt sich Stühlmeyer, sie redet so daher, wie man sich das eben so denkt) *von einem Ausgleich sprechen, die Belastung, die durch Evas Handeln entstanden ist, aber als weiterhin auf den Menschen liegend ansehen. Hier widerspricht Hildegard - speziell was die Zuspitzung dieser These auf das weibliche Geschlecht hin angeht ...* Also, nach dieser Deutung liegt auf den Menschen die *Belastung, die durch Evas Handeln entstanden ist*, nicht mehr auf den Menschen, oder wenigstens auf den Frauen? Tatsächlich, müssen die nicht mehr zur Beichte gehen, können nicht mehr sündigen, sind nicht mehr den Versuchungen des Fleisches, der Sünde ausgesetzt? Welcher Optimismus, die Ausrottung der Erbsünde. Für nähere theologische, vielleicht auch modale Auskünfte wäre man dankbar.

Und wie wird dies weiter begründet: *In Quia ergo femina* wird mit den Worten: *Quia ergo femina mortem instruxit, clara virgo illam intermit. Et ideo est summa benedictio in feminea forma pre omni creatura. Dass wegen des Mitwirkens einer Frau am Erlösungsgeschehen auf der Gestalt der Frau höchster Segen ruhe, ist in der Theologie des 12. Jh. eine seltene Aussage.*

Sicher, dies zu beweisen müßte man die Theologie der Zeit sicher so gut kennen wie Stühlmeyer, nur steht im Text tatsächlich, *die Gestalt der Frau*, eine generelle Aussage zur Form der Frau im ganz Allgemeinen? Die *Mitwirkung einer Frau am Erlösungsgeschehen* ist trivialer Weise bestimmt *prae omni creatura*, Maria war vor Zeiten auserwählt, daß damit aber die Gestalt der Frau, die weibliche Form an sich auserwählt war — das stellt sicher eine sehr *seltene Aussage* der Theologie des 12. Jh. dar, vielleicht sogar des 13. Es gibt auch eine natürliche Begründung, nämlich in Hinblick auf den Teil der Menschheit, der Kinder gebären kann (völlig gegen die Natur ist das Wunder der Geburt nun auch



vor, Stühlmeyer findet ja dann auch Theologisches im Wechsel sozusagen der Register und beschreibt dazu eine ganze Melodie; voll Hoffnung, hier Hinweise auf das eigentlich Gemeinte finden zu können, wendet sich der Leser nun dieser Analyse zu.

Im Lied 5, *O splendidissima*, ausführlicher s. auch u., 4.2.3.2 auf Seite 1144, da scheint sich doch endlich aufzudrängen, daß Hildegard die tonräumliche Disposition semantisch einsetzt: Die Wörter *fons saliens* werden klar und eindeutig als musikalische Fontäne gesetzt; hier hat man also, natürlich theologische, Wortdarstellung durch die Musik zu erwarten:



Wer wollte hier noch an Tonmalerei zweifeln wollen können? Nun, vielleicht der, oder natürlich auch die, der die Melodie weiterverfolgt, und einmal feststellen muß, daß die zitierten „Fontäne“ wesentlich höher reicht als das *cor patris*, was theologisch gesehen — abgesehen von dem Gebrauch des Augustinischen *cor* in Hinblick auf Gott — einige Schwierigkeiten bieten würde, zum anderen aber feststellt, daß die Formel insgesamt ja nicht gerade selten auftritt, und z. B. gerade in der betrachteten Melodie nochmals auftritt — und zwar bemerkenswerter Weise syntaktisch vom Text her gesehen doch etwas auffällig ungleich:



Gut, der Abschwung der „Fontäne“ geschieht hier etwas aufgehalten, auf *Verbum*, sonst aber wird der identische Tonraum durchmessen, ja man kann von zwei „Nebenfontänen“ und einer „Hauptfontäne“ in der Mitte sprechen. Und natürlich, das Wort *Hoc Verbum* ist wichtig, besonders hinsichtlich seiner letzten Silbe? — allerdings kaum wichtiger als *unicum Verbum*, das im „Vers“ davor erscheint, und ganz einfach, jedenfalls ganz anders „vertont“ wird. Und, wenn man denn die „Figur“ einer „Fontäne“ der Bedeutung des so gesungenen Wortes zuordnen will, wieder nicht geschehen).

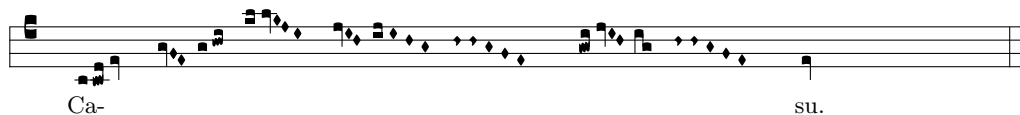
Man denkt fast an *O admirabile Veneris idolum*, was aber sicher nicht ganz angemessen sein dürfte. Die weibliche *Gestalt* an sich in Hildegards theologischem Denken nur als Ausdruck des von Maria geborenen Heils, wäre doch eine etwas seltsame Vorstellung von der Würde der *Gestalt*? Und sieht nicht Hildegard selbst sich als Zeugnis eines besonderen Wunders, weil diese Wunder einer einfachen Frau begegnen? Formuliert nicht gerade Hildegard im 11. Lied *O quam magnum miraculum est, quod in subditam femineam formam Rex introivit*. ..., es steht da *subditam*, und im Folgenden wird über die *humilitas* gesprochen. Vor Äußerung so tiefer, offenbar feministisch angehauchter Vorstellungen sollte man erst einmal alle Belege einer Wendung zusammenstellen; dieses methodische Grundpostulat gilt nicht nur für Motivwiederholungen. So ganz stimmig dürften die theologischen Erkenntnisse Stühlmeyers also auch hier nicht sein, ihre Kenntnis der Literatur jedenfalls breitet sie, aus Bescheidenheit?, nicht näher aus.

dann bleibt leider keine Möglichkeit mehr für die Tonmalerei der *fons saliens* — „tongemalt“ wird ja nur *saliens*, der *fons* ist ganz tief, könnte das nicht auch rein musikalische Gründe haben, zumal *quod in per quod creavit* noch mehr *saliens* gesungen wird<sup>124</sup>? Eines oder das andere könnte sein, aber nicht beides, zumal nicht in solcher motivischer Ähnlichkeit. Und fällt nicht wirklich auf, wie im letzten Zitat die Wendung syntaktisch ganz anders verteilt ist als im ersten Zitat? Dafür semantische Gründe formulieren können zu wollen, würde ersichtlich erheblicher Phantasie bedürfen, aber warum nicht? Die Sicherheit von Tonmalerei als Kompositionsfaktor bei Hildegard kann man also auch aus dieser einen Melodie nicht entnehmen.

Immerhin wird man im im Lied 23, *De Patriarchis* vergleichbare Fontänen, zudem noch mehrfach finden können, z. B. auf *opus criminum*, nicht gerade ein fontänisches Wort. Immerhin, in Lied 57, *In dedicatione Ecclesiae* findet man auf *o turpissime* nur eine Fontäne im Umfang einer Non (vgl. u. 4.2.2 auf Seite 1092, wogegen im genannten Lied 23 auf *in capite vestro* eine melodische „Fontäne“ begegnet, die vieles klein aussehen läßt — der totale Verzicht auf Kenntnisnahme anderer, vergleichbarer Beispiele dürfte nicht unbedingt eine methodische Voraussetzung für überzeugende Deutungen sein, hier der tonräumlichen Tonmalerei. Man könnte hier übrigens danach suchen, wie oft Wörter, die mit *Höhe* verbunden sind, tonräumlich klar komponiert werden. Das Ergebnis dürfte klar sein.

Aber es gibt in diesem Lied 5 noch andere bemerkenswerte Ähnlichkeiten, wie in vielen anderen Melodien Hildegards. So findet man z. B. das Wort *et serenum decus solis*<sup>125</sup> in einer

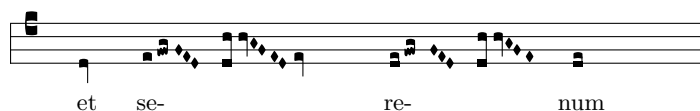
<sup>124</sup>Aber es gibt ja auch die Vertonung von *de isto malitioso casu* im 9. Lied, das, tonmalerisch gedeutet, gewisse Merkwürdigkeiten beinhalten würde, denn auf *asu* erfolgt ein Aufstieg über eine Undezim, der dann entsprechend auch ein Abstieg folgt, nur, der reicht dann nicht mehr so tief wie der Anfang:



Ein *casus*, zudem noch ein *malitiosus*, der derart hoch aufsteigt und dann aber nicht genauso tief, geschweige denn tiefer endet als sein Anfang, das könnte nur als *Transformationsprozess* des Fallens in eine Fontäne gedeutet werden (vielleicht wird ja der eigentlich *malitiosus casus* eben doch ein etwas Gutes *transformiert*?) — man kann natürlich auch beachten, daß es sich um ein Schlußmelisma, einen *iubilus* eben zu Ende der Antiphon handelt, das sehr effektiv vor dem Aufstieg in „Gegenbewegung“ nach unten geht. Nein, Hildegard kann durchaus komponieren mit musikalischen Effekten, warum sollte man ihr solche Fähigkeiten eigentlich absprechen? Man kann, für fontänische Melodiebildungen<sup>125</sup> übrigens auch den Schluß von Lied 8, 69, 70, 74 u. ö. heranziehen, wogegen, natürlich, in Lied 7 die Fontäne auf *clara Virgo* aus der Bedeutung des Wortes abzuleiten ist — wer diese Art der Deutung bevorzugt, befreit sie doch von der Aufgabe, auch Hildegards Melodien zunächst einmal als Musik zu verstehen zu suchen.

<sup>125</sup>Und deren melodische Hochlage kann man angesichts der Stellung als Schlußmelisma nun nicht so einfach semantisch interpretieren, zumal wenn man beachtet, daß *per quod creavit* so viel höher als die Sonne vertont ist — und wieder findet man keine Parallele zum somit relativisch bezogenen *Verbum*, soll also das *quod* wichtiger sein als das Wort selbst?

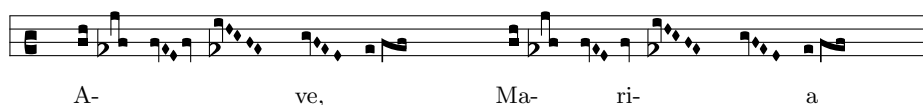
Weise vertont, die, wollte man der *Verklammerungs*deutung folgen, eine musikalisch angegebene *Verknüpfung* der Silben *se-* und *re-* im Wort *serenum* beabsichtigt haben müßte:



Auch hier fällt übrigens auf, wie die jeweilige Verteilung der musikalisch identischen Wendungen auf die Silben in textlich ganz verschiedener Weise geschieht — für die unreflektierte Vorstellung, daß Hildegard ihre Weise in der Art als Vertonungen erfunden hat wie z. B. Schubert oder Wolf, dürfte diese so häufige Variabilität der silbischen Verteilung schon eine Nuß mit nicht ganz weicher Schale sein.

Will man nicht als weiteren Kompositionsfaktor Hildegards eine musikalische „Befolgung“ vokalischen Gleichklangs annehmen, ist man wohl gezwungen, diese Wiederholung als rein musikalisch bestimmt anzusehen, und warum eigentlich nicht?

Daß Hildegard gelegentlich, vielleicht auch von ihr in gestaltmäßiger Hinsicht als besonders gelungen verstandene Wendungen genau wiederholt, begegnet ja nicht als völlige Ausnahme, betrachtet man etwa den Anfang von Lied 3, *Ave Maria*, so hört man die gleiche Wendung identisch wiederholt — daß man *Ave* und *Maria* auch noch musikalisch *verklammern* sollte, wird man wohl kaum als Grund für solche Gestaltung anführen wollen, was aber neben der Form bemerkenswert erscheint, ist die Gestaltung der Erweiterung des Tonraums in einer Art ansteigenden Wellenbewegung — was nicht tonmalerisch, sondern raumanalog gemeint ist —, wobei der eigentlich Höhepunkt denn auch vereinzelt bleibt, d. h. erst später wiederholt wird — auch hier beachte man, daß die Wendung über *Ave* zwei, über *Maria* naturgemäß drei Silben erfassen muß; also direkt aus dem Wort heraus wird offenbar nicht vertont, es wird offensichtlich textiert, wobei der Wortakzent keine Rolle spielt, sollte man solche Merkmale einfach deshalb unbeachtet lassen, weil man sie nicht sieht, aus Mangel an wissenschaftlicher Methode gar nicht sehen kann:



Das folgende, höher bis zum *a'* führende Bogenpaar lautet dann:



Daran schließt sich dann direkt der letzte, zum Höchstton führende Bogen an, der, charakteristischer Weise für Hildegards Melodiebildung, nur einmal durchsungen wird — die Paarigkeit der vorangehenden „Stufen“ dieses melodischen, rein musikalisch ästhetisch als sinnvoll zu er-

lebenden Aufstiegs, ist eine Möglichkeit Hildegardschen Komponierens, und ersichtlich rein musikalisch erklärbar, will man nicht noch einen *theologischen Transformationsprozess* zwischen *o* und *auctrix* vermuten:



Man muß hier wohl nicht weiter auf die Nutzung motivischer Gestaltung hinweisen, etwa die Gleichheiten und Verschiedenheiten der Melodie auf *o* und *auctrix*, die Aufnahme des Anfangs von *auctrix*, die den dann neu erreichten Höchstton — immerhin eine Terz höher als der bisher erreichte — auch von der motivischen Gestaltung her als Höhepunkt, als dynamisch bewegungsmäßige Spitze der gesamten melodischen Anlage erleben läßt. Es dürfte klar sein, wie Hildegard hier komponiert, nämlich auch in Hinblick auf die gesamte tonräumliche Disposition, hier kommt sie den Möglichkeiten des Chorals durchaus nahe (natürlich *mutatis mutandis*), nämlich hinsichtlich der tonräumlichen Disposition als dynamischer Ablauf; aber nicht „prosaisch“, sondern wirkungsvoll durch genaue Wiederholungen, das ist doch musikalische Kompositionstechnik<sup>126</sup>!

Wenn man nun schon so sehr auf die Möglichkeiten der Semantik schauen wollte, und sich auf das Zitierte konzentriert, wird man sicher irgendwelche Möglichkeiten finden, z. B. daß der auf *vitae* mit solchem Aufwand erreichte Höchstton das *Leben ...*, ja was eigentlich, „darstellen“, „symbolisieren“ oder musikalisch „nahelegen“ will? Man kann ja die *vita* irgendwie als Höhepunkt verstehen, muß dann allerdings in Kauf nehmen, daß die *auctrix* dieses Lebens, *Maria* sehr viel weniger bedeutsam sein muß. Man müßte dann auch überhaupt einmal diskutieren, ob die heute so geläufige Vorstellung, daß einem musikalischen Höhepunkt, hier dem Höchstton und der Ausdehnung des Melismas, das Merkmal der sprachklanglichen Kundgabeebene, die besondere Betonung entsprechen muß, sozusagen als natürlicher Ausdrucksfaktor von Musik für die Zeit überhaupt einfach vorauszusetzen ist, d. h. ob hier nicht sogar die rein musikalische Gestaltungslogik ausreichen könnte, die Form der Komposition zu erklären, wozu man natürlich den Versuch einer Einfühlung in den Sinn von Melodien machen muß — nur, derartige Zusammenhänge zwischen musikalischer „Symmetrie“ und tonräumlichem Spannungsverlauf sind sozusagen schon vor dem Einsatz dieses so unzulänglichen und doch unabdingbaren Hilfsmittels erkennbar, nämlich das der intuitiven Nachempfindung des musikalischen Sinnes, der Ästhetik solcher Musik. Sicher, das ist schwierig und a priori zumindest nicht notwendig rational, aber

<sup>126</sup>Weitere musikalische „Reime“ etc. findet man auf *que mortem conturbasti* und *erecta cervice* — semantisch deutbar? Nun, der Phantasie müssen ja keine Grenzen gesetzt sein. Die zwei Neumen (bzw. deren melodisch Bezeichnetes) von *vitae* nimmt das Melisma auf *serpentem* auf, und zwar genau die Neumen, die die höchsten Töne angeben: Das melodische Extrem wird gestaltmäßig identisch gesetzt — und es sind die einzigen Stellen solcher Tonhöhe in der zitierten Melodie; wer hieraus tiefe theologische oder gar *spirituelle Transformationsprozesse* herauslesen will — dürfte nicht fähig sein, rein melodische Bildungsregeln zu verstehen.

doch nicht völlig auszuschließen.

Aber auch schon angesichts der ausgedehnten Melismatik und der musikalischen Folgerichtigkeit — Hildegard komponiert ja wohl primär Melodien — erscheint eine einfache Deutung durch Verweis auf irgendeine Nachahmung deklamatorisch emphatischer Betonung durch die Musik an dieser Stelle nicht gerade überzeugend. So bleibt also nur der Versuch der Annahme, daß *vita* irgendwie mit hoher Lage, großer Beweglichkeit o. ä. zu identifizieren sein könnte, sich daraus also der Höhepunkt semantisch ableiten ließe.

Aber auch dieser Deutung widerspricht die Wirklichkeit in einer recht merkwürdigen Weise; das Lied geht ja weiter, und wenn man auch nur oberflächlich hinschaut, fällt auf, daß der gleiche, partiell sogar identisch gestaltete Höhpunkt sich auf dem Wort *quae mortem conturbasti et serpentem contrivisti* findet, auf der von Maria wie der Tod überwundenen *Schlange*; ein bekantes Bild. Wenn man dem deutenden Vorgehen von Stühlmeyer folgen wollte, müßte man ja eine *Verklammerung*, z. B. durch das Prinzip des Gegenteils zwischen *vita* und *mors* für adäquat halten, „stattdessen“ singt Hildegard den *Tod* im gleichen Ambitus wie *Maria* und nur einen einzigen Ton tiefer, bei gleicher Höhe, als *salutem*. Natürlich, *Maria* als Überwinderin ist immer mit der *Schlange* irgendwie *verklammert* vorstellbar, eben als Überwinderin, hier aber singt Hildegard nicht eine *Verklammerung* dieser Art, sondern von *vita* und *serpens*! Vielleicht ist also doch die Melodie nicht direkt von der Semantik, welcher Art auch immer, die einem oder natürlich auch einer einfallen könnte, sondern direkt von der musikalischen Eingebung Hildegards geformt zu denken? Denn wie die Beschreibung andeuten konnte, läßt sich die Melodie sehr sinnvoll als Melodie verstehen; wie sollte Hildegard überhaupt auf den Gedanken gekommen sein, das noch theologisch zu interpretieren zu wollen? Um so etwas plausibel zu machen, müßte man schon wesentlich deutlichere Besonderheiten finden, die eine Formel nebst ihren Wiederholungen als so auffällig erkennen oder hören lassen müßte, daß eine rein musikalische Erklärung weitgehend ausscheidet.

Denn, daß man zur Zeit Hildegards wirklich so vertont haben sollte, die Melodie sorgfältig aus dem Text, seiner Gliederung und seiner Bedeutung heraus entstehen zu lassen, ist nicht gerade sicher bewiesen, zumal ein Katalog von rhetorischen Figuren der Musik des 12. und 13. Jh. trotz der Bemühungen von W. Arlt immer noch ein Desiderat darzustellen scheint<sup>127</sup>

<sup>127</sup>**Melismen als „Ewigkeitsfigur“** Daß auch für den seine eigene Erfahrung mit neuerer Musik einbringenden Betrachter bei dem Auffinden solcher „Figuren“ gewisse Probleme entstehen könnten, belegt Stühlmeyer, ib., S. 225, wo es um eine Antiphon aus einem mittelalterlichen Willehad Offizium geht, die auf der Silbe *tu interventu eterna premia* das in dieser Melodie umfangreichste Melisma aufweist, zusammen mit dem Höchstton, der sonst nur noch zu Anfang auf dem, kaum sehr „betonten“ oder betonenswerten Wort *sanctorum velut lilium* begegnet. Von der Syntax des Textes her besteht kein Grund, hier etwa ein Interpunktionsmelisma zu setzen. Die Übertragung Stühlmeyers widerspricht hier dem beigegebenen, und in diesem Fall sogar lesbaren, Facsimile darin, daß die Zuweisung der Neumen zu den Silben auch ausweislich des Leerraums im Text das Melisma eher allein der ersten Silbe zuweist, der zweiten dann nur noch einen zweitönigen, wohl diminutive, Liqueszenz, wie es auch der Melodik der Zeit entspricht.

— und bis zum Vorliegen eines solchen Katalogs könnte ja die Vermutung nicht ganz aus dem  
 Wie so häufig in mittelalterlichen Melodien erscheint das Auftreten des Melismas also zufällig, willkürlich. Es hat den Umfang von 14 Tönen, was im Kontext auffällig ist. Das nächstgrößere Melisma auf *seculum*, ebenfalls durch Textzwischenraum schon vom Textschreiber vorgesehen, hat nur 7, also halbsoviele Töne. Hinsichtlich der Gestalt des Melismas ist kein Unterschied zur „umgebenden“ stärker syllabischen Melodieführung erkennbar.

Stühlmeyer nun kann das Auftreten dieses Melismas sofort erklären, ib., S. 225: *Auffällig ausgeweitet ist im zweiten Teil der Antiphon das lange Melisma über eterna (premia), das ganz ohne Zweifel seine Begründung im Wort selbst findet. Ohne Zweifel*, die übliche Formulierung, denn Stühlmeyer kommt gar nicht auf den Gedanken, daß solche Vorstellungen vielleicht nicht a priori gegeben sind, sondern erst nachgewiesen werden müssen.

Stühlmeyer assoziiert also *ausgedehntes Melisma* mit *Ewigkeit*, die ja auch ziemlich *ausgeweitet* sein muß; nur, ob diese Art zu denken für die Zeit überhaupt gegeben oder möglich war, wird nicht gefragt? Daß ein *vibulus* Ausdruck der Ewigkeit sein könnte, müßte man einem mittelalterlichen Komponisten sicher zunächst einmal erklären, denn was ist daran eigentlich so *ganz ohne Zweifel* auf die Ewigkeit zu beziehen — daß das Melisma lang dauert? Dann aber müßte man nicht das Melisma, sondern die *Ausdehnung* auf *Dauer* beziehen, die wiederum auf die Dauer der Ewigkeit. Bach z. B. verwendet in vergleichbarem Zusammenhang aber eine ganz andere „Figur“; in den beiden Kantaten mit dem Anfangstext *O Ewigkeit Du Donnerwort* (1. und 24. Sonnt. n. Trin.) nutzt Bach offensichtlich in Bezug auf das Wort *Ewigkeit* nicht einfach ein langes Melisma, das von vornherein ja unpassend wäre, da die *Länge* ja nur ein Merkmal in Bezug auf die Silbe sein kann, sondern einen langen Halteton. Auch diese „Figurierung“ erscheint nicht ganz rational, weil alle diese „Ewigkeiten“ ja enden; die Penetranz der Haltetöne aber kann als „Abbildung“ der Ewigkeit besser dem „Abgebildeten“ entsprechen, gerade als Nichtgeschehen, als Nichtveränderung, also als *lang* an sich, soweit dies eben mit (zeitlicher) Musik darstellbar war.

So trivial für naïv anachronistisches Denken also die Assoziationskette, *langes Melisma Dauer der Ewigkeit*, auch erscheinen mag, so einfach erscheint die historische Begründung solcher Assoziation dann auch nicht: Warum sollte ein langes Melisma mit der ja nicht *lange* dauernden, sondern über der Zeit stehenden Ewigkeit von einem sicher theologisch einigermaßen gebildeten Komponisten bzw. Zuordner des Textes denn eigentlich als Symbol oder Ausdruck der Ewigkeit gedacht werden können? Wollte man alle längeren Melismen, auch wenn sie vereinzelt auftreten, in dieser Weise deuten, hätte man einige Schwierigkeiten — woher sollte dann aber die Basis der Kommunikation stammen, die ein Verstehen solcher „Figuren“ erst ermöglicht, die Existenz einer Konvention, die im Falle von *Melisma* an sich als „*Ewigkeitsfigur*“ aber erhebliche Probleme böte, denn wer von den Hörern und Komponisten sollte wissen, wann denn nun ein Melisma die Ewigkeit abbilden, und wann es das nicht tun sollte: Die Signifikanz durch Diskretheit des entsprechenden Ausdrucksmittels ist ersichtlich nicht gegeben. Stühlmeyer stellen sich solche Fragen natürlich nicht, wie die, daß Konventionen semantischer Art auch in Musik eine gewisse statistische Nachweisbarkeit bedingen muß — wer sollte reine Einmaligkeiten im Sinne einer semantischen Konvention überhaupt verstehen, eine *contradictio in adiecto* —, aber dafür hat sie ja einen *Meilenstein* verfaßt.

Es sei nicht verschwiegen, daß sich gelegentlich größere Melismen auch auf einem mit *Ewigkeit* verbundenen Wort in anderen Melodien finden lassen, so z. B. in *MMM III*, den von Weiß herausgegebenen *Introitustropen*, z. B. S. 166, wo man in III ein großes Melisma auf *Qua criminum minuat hic fas per secula clemens* findet, das in einer Parallelversion allerdings anders textiert wird: Welcher Text ist

Weg geschafft werden, daß eine Musikkultur, der die Textierung vorgegebener, vorkomponierter Musik, wie in der Motette, keine Probleme bereitet hat, vielleicht sogar kein auch nur annähernd der Zeit von J. S. Bach vergleichbares Arsenal von solchen „Figuren“ gehabt hat, ja vielleicht gar keine solche rhetorischen „Figuren“ denken konnte, daß also eine entsprechende Konvention des Komponierens nicht gegeben war — denn einen Text wie den von Heinichen in der zweiten Auflage der Kompositionslehre gibt es im Mittelalter nicht, obwohl „Motive“ und überhaupt musikalische Gestalteinheiten auf verschiedener Ebene der Form ganz geläufig sind, dafür hat Guido gesorgt.

Daß hier Fragen vorliegen, nicht so ganz trivialer Natur, das dürfte damit doch vielleicht verständlich sein, auch wenn man natürlich mit einem frischen und frohen, um die Fragen möglicher Anachronismen unbekümmerten Art sehr viel leichter den Sinn von Hildegards Melodien zu verstehen meinen kann — nur, ob dies dann der von Hildegard gemeinte Sinn ist? Die Hermeneutische Methode lehrt uns zwar, die Autoren besser zu verstehen, als sie sich selbst verstanden haben, nur, ob dieses hermeneutische Verstehen auch immer ein Verstehen der Wirkungsfaktoren der betrachteten Vergangenheit liefert, ist kaum mit ausreichender Sicherheit und Garantie gegen Willkür zu sagen, erst recht bei den Melodien Hildegards, die, wie angedeutet, ein erhebliches Potential an genuin musikalischer Aussage zu besitzen scheinen. Auch hier stellt sich wieder die Frage, ob man Hildegard nicht doch auch als Musikerin verstehen darf, sollte und kann?

Eine, allerdings nicht in so deutlich mit korrespondierenden Teilen angelegte tonräumliche

---

der ältere? Und es gibt natürlich auch andere Beispiele dafür, daß das jeweils große Hauptmelisma ebenfalls nicht auf der letzten Betonungssilbe gesetzt wird, wie *ib.*, S. 171 IV, wo man *A Xristo gratis posentis horrida tergi* melismatisiert findet, mit 17 Tönen, ohne gleich schließen zu wollen, daß sehr lange Melismen etwas mit *horridus* zu tun haben müßten. Oder sollte man ein langes Melisma im Text *Lustrabit iugiter quo flagrans intima cuius* als Deutung von *flagrans* deuten?

Bleibt die Möglichkeit, daß das Wort besonders betont werden sollte, nämlich dadurch, daß, akzentisch auch noch „falsch“, seine erste Silbe melismatisch gesetzt wird, als *jubilus*. Das könnte ja auch das Auftreten des Höchsttons bedeuten, aber ach, der begegnet ja schon vorher auf dem vielleicht ja zentralen Wort *velut*.

Und schließlich bleibt das Problem, daß das *eterna* sicher eine wichtige Aussage ist, nur ist es wirklich so deutlich zu trennen vom zugehörigen Substantiv, *premia*? Diese als eigentlich bezogenes Wort könnten dann zumindest doch nicht so einfach gesetzt werden, wie sie dies in der Wirklichkeit sind, syllabisch mit dreitönigem *climacus* auf der Schlußsilbe, wenn man wirklich symbolisch deuten und die Existenz entsprechender Kompositionsfaktoren annehmen will.

Also auch hier müßte man den Nachweis eines spezifischen Bezugs von langem Melisma und Ewigkeit als in der Zeit überhaupt Denkbare doch erst einmal eben in Figurenkatalogen mittelalterlicher Musik nachzuweisen versuchen — daß man jedoch dazu ausreichend Belege findet, ausreichend für die Setzung der Existenz einer typischen „Ewigkeitsfigur“, das dürfte hochgradig schwierig sein.

Was für Stühlmeyers von methodischen und historischen Fragen so völlig unberührtes Deuten also *ganz ohne Zweifel* ist, braucht dies für die Zeit noch lange nicht zu sein, denn dies ist es selbst für den an „Figuren“ reichen Kompositionsstil von J. S. Bach offensichtlich nicht.

Disposition findet man auch in Lied 57, *Nunc gaudeant*, wo zunächst der Ambitus der auf *c* transponierten Melodie<sup>128</sup> von *a*, zu Anfang einmal *G*<sup>129</sup>, sonst nur bis *g* reicht, erst mit *in superna symphonia* begegnet der Höchston, eine Steigerung des Umfangs bis *c'*:



Ja, wird jeder moderne Deuter oder jede moderne Deuterin rufen: *ἐύρηκα!* Hier wird natürlich die *superna symphonia* vertont oder dargestellt; ein großes Melisma und großer Ambitus, das ist doch klar wie die Motivik in Bachs Arie *Ich hatte viel Bekümmernis* aus der gleichnamigen Kantate! Leider fühlt sich auch hier wieder der Skeptiker, ob auch die Skeptikerin, ist natürlich die Frage, veranlaßt, sich ein wenig umzusehen, um zu bemerken, daß das fast identische Melisma in einiger Entfernung wieder auftritt, und diesmal auf das Wort *Unde, o turpissime serpens* (vgl. o. 4.2.2 auf Seite 1086) — während der semantische Optimist, gespannt auf die Möglichkeiten einer semantischen *Verknüpfung* oder Parallelisierung nun dieser Wiederholung warten dürfte. Nun, lassen wir ihn oder natürlich auch sie, in ihrem Warten (denn wieviel Mal wird *symphonia* nicht in vergleichbarer Weise „vertont“? — die Anführungszeichen setzt Verf. deshalb, weil doch gar nicht klar ist, ob Hildegard Texte vertont hat in einem modernen Sinne), klar ist, daß hier eine rein musikalisch nicht gerade sinnlose Disposition vorliegt, die mit der genannten der Ant. *Ave Maria* gemein hat, daß der Höhepunkt nach einem

<sup>128</sup>Mit dem Umfang von *a – c'* wäre sie kirchentonal auch auf *G* zu notieren, oder auf *F* mit chromatischem *Es*; allerdings fällt auf, daß in der tieferen Lagen *b-molle* oft explizit vorgezeichnet ist, in der, nicht sehr häufig erreichten hohen Lage aber nur *h-durum* begegnet, so daß man natürlich zweifeln muß, ob wirklich alle „tiefen“ *h* durch *b-molle* zu ergänzen sind, wie in der Ausgabe vorgesehen. Beachtet man, wie bereits angeführt, s. u., 4.2.1.1 auf Seite 1010, daß eine solche Transposition ja wohl nicht aus Jux und Tollerei oder aus symbolischen Gründen durchgeführt worden ist — soweit scheint der Notator noch Kirchentonalität zu wahren —, sondern einen Sinn hat, dann wird klar, daß hier eben doch gleichzeitig *b-molle/h-durum* gesungen werden, oben aber nur *h-durum*, so daß man die nichttransponierte *finalis* also auf *F* setzen muß; ein *F*-Ton, der mit *Es* und *E* rechnen mußte.

<sup>129</sup>Hildegard geht also mit der tonräumlichen Bewegungsdynamik oft genug effektiv um: Dieser Tiefstton erscheint zu Anfang nur auf der ersten Silbe, und sonst noch wenige Male, z. B. bei *Filii Dei* rein musikalisch sehr effektiv — semantische Deutungen kann man auch hier natürlich finden wollen, will man der anachronistischen Willkür keine Grenzen setzen, müßte dann aber begründen, warum sich eine vergleichbare Wendung auch auf *collocati* findet, was mit *Filii Dei* jedenfalls für den normalen Hörer keinen Grund für semantische *Verklammerungen* irgendwelcher Art bietet, aber wer weiß:



Fast dieselbe Wendung, nur etwas anders textiert, findet sich eben auf *Filii Dei*, ohne daß man hier mehr als die Wiederholung einer musikalisch effektiv gestalteten Wendung bemerken kann oder muß.



gewissen „Anlauf“ erreicht wird und dann nochmals nach einem vergleichbaren, aber kürzeren — ein formal dynamisches Denken — wiederholt wird; dies ist eine Kompositionsweise mit oder in korrespondierenden Gliedern, die man nun wirklich als ästhetisch ausreichend in sich gerechtfertigt und begründet ansehen muß, nicht nur kann. Warum dann also der Umweg, sich immer nach doch ebenfalls immer hochgradig willkürlicher semantischer Deutung zu richten zu wollen oder müssen?

Wieder sei die Frage erlaubt, ob Hildegard und vielleicht ja auch ihr Notator nicht musikalisch gewesen sein können oder dürfen? Auch die Gestalt des Melismas selbst erscheint recht effektiv, in sechs Tönen die Oktav durchschritten, zuletzt mit einem Quartsprung, das ist nicht ohne Wirkung auf den Hörer und, sicher, auf die Hörerin, ja selbst beim reinen Lesen fällt auf, daß Hildegard hier recht eindrucksvoll mit der tonräumlichen Disposition als Kompositionsfaktor umgeht — und dann auch noch daraus eine übergreifende Form schaffen kann; eine nicht gerade geringe kompositorische Leistung, die weit über die Beliebigkeit semantischer und theologischer Deutungen hinausweist, auf Hildegard als Schöpferin von Melodien, nicht musikalischen Allegorien.

Hildegard hat ja auch sonst Melodien erfunden, die durchaus inneren, ästhetisch begründeten Sinn haben können — auch wenn damit eine semantisch so schöne Tonmalerei wie im *Ordo virtutum* *Succurrite mihi* vielleicht als unzutreffend erkennbar wird<sup>130</sup>:

---

<sup>130</sup>**Ein eindeutiges Beispiel für raumanaloge Tonmalerei?** Natürlich kann man in Lied 59, *O virtus Sapientiae*, bemerken, daß von den drei *alae*, die erste *in altum volat* und dabei, auch noch hinsichtlich der Betonungslage korrekt, auf *altum*, den höchsten Ton der Melodie erreicht, und, was vielleicht wichtiger ist, daß der zweite Flügel, der *de terra sudat*, anschließend auf der gleichen tiefen Lage gesungen wird wie die *una via, quae habet vitam*, wogegen die *tertia ala undique volat*, dementsprechend in mittlerer Lage gehalten wird. Die tiefste Lage dann in der ganzen Melodie erhält jedoch die abschließende *Sapientia*, die bis *C* geht — in einer Melodie des 3. Tons (ohne *b/h* Alternative). Will man hieraus nicht tiefe Deutungen ziehen, wird man zum Schluß kommen müssen, daß der ganze Satzesatz, der insgesamt tief liegt, *Laus tibi sit ... o Sapientia*, als Kadenz gedacht ist, nicht als durch eine Semantik der Lage geprägte musikalische Interpretation dieses abschließenden Lobs der *Sapientia* aufgefaßt werden kann — die sinnvolle Melodieführung ist hier dominanter Faktor.

Damit aber — von den Beispielen in anderen Melodien abgesehen — bleibt die Frage bestehen, ob man den auf *altum* erreichten melodischen Höhepunkt wirklich tonmalerisch verstehen darf. Beachtenswert ist, daß dieser Höhepunkt erst ungefähr in der Mitte der Melodie erreicht wird, außerdem der Umstand, daß er nur einmal auftritt. Beides ist jedenfalls nicht sehr häufig zu finden, in, allerdings meist umfangreicheren Melodien kann nicht selten der Höchstton zweimal erreicht werden — allerdings muß man beachten, daß diese Antiphon für Hildegards Stil insgesamt recht zurückhaltend komponiert ist, und daß die *ala*, die *in altum volat*, den typischen Bogen durchsingt, und daß ja einmal der Höchstton erreicht werden muß. Immerhin begegnen vergleichbare Disposition und Ökonomie der Höhepunkte eben doch auch in anderen Melodien, z. B. in Lied 56, *O virgo Ecclesia*, wo der erste regionale Höhepunkt erst nach der Mitte, auf *pretiosus est sanguis Salvatoris*, der absolute Höhepunkt aber ziemlich zum Schluß auf *Ecclesiam ipsi desponsavit* zu finden ist — mit Sicherheit keine Tonmalerei. Auch in der Ant. *De patria*, Lied 48, tritt der Höchstton nur einmal auf, *et sapientes ipsis adiuncti sunt, ...* Daß

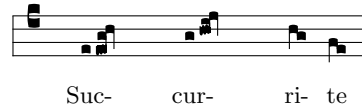
eine entsprechende Statistik notwendig wäre, bevor man semantisch deutet, um nicht anachronistisch und völlig willkürlich darauf loszudeuten, sollte nicht nur in einer Dissertation eigentlich bewußt sein. Auch in Lied 39, *O nobilissima viriditas*, findet man eine entsprechende Disposition; auf einem großen Melisma zum Wort *candida*, also betonungsmäßig „falsch“, wo auch einmalig ein absolutes Maximum erreicht wird, was einfach als tonmalerisch zu verstehen allerdings dadurch erheblich behindert wird, daß im gleichen Lied *in sole* ziemlich tief vertont wird, und auch *excellencia* nicht so hoch geführt wird. Insbesondere wäre eine tonmalerische oder lagenmäßige Hervorhebung von *candida* schwer zu verstehen, schließlich ist eben das eigentliche Wort, zu dem *candida* ja nur Qualifikation ist, *serenitas*, doch wieder nur „mittelmäßig“ vertont.

Aus solchen, natürlich zu vervollständigenden Zusammenstellungen vergleichbarer Situationen folgt, daß eine tonmalerische Absicht Hildegards, bzw. die Existenz entsprechender Kompositionsfaktoren nicht einfach vorausgesetzt werden kann.

Wenn eine Wortfolge wie *mirabiliter loquentes mystica montis, qui caelum tangit* in Lied 22, *O spectabiles viri*, keine ersichtlichen Folgen für die Melodieführung erkennen läßt, dann ist eine solche Skepsis natürlich nicht unangebracht. Und damit ist natürlich nicht *eindeutig* zu klären, ob die „Vertonung“ von *quarum una in altum volat* im angesprochenen Fall wirklich als tonmalerisch angesehen werden kann, ob also zeitgenössische Hörerinnen und Hörer eine solche Tonmalerei überhaupt hätten verstehen können — zu fragen ist, ob eine entsprechende Konvention für Hildegard überhaupt bestand, oder, mit den Worten von M. Haas, ob die *chant community*, die mit einem schönen Wort den Sachverhalt umschreibt, daß Musik Konventionen bilden kann und darauf beruht, wenigstens in älterer Zeit, die gemeinsame Regel hatte: *Bei „hohen“ Wörtern ist die Melodie nach oben zu führen?*

Schließlich kann man noch fragen, ob der Gesamtverlauf dieses Bogens, der zum absoluten Extremton dieser Melodie führt, sich irgendwie von vergleichbaren Melodieführungen — auch hinsichtlich des Kontextes — unterscheidet. Auch hier wird man feststellen müssen, daß eine über die übliche Individualität hinausgehende Besonderheit nicht zu erkennen ist. Eine auffällige Parallele findet sich z. B. in Lied 58, *O vis aeternitatis*, zum Abschluß des Kehrverses auf *abstersa sunt* oder an gleicher Stelle in Lied 74, *O Eucharisti*; aber natürlich kann man, dann oft auch textiert, gleichartige Bögen und Kontexte auch innerhalb der Melodien finden. Man vergleiche etwa in Lied 21 die Vertonung von *et vos virtutes, potestates, Principatus* oder in Lied 23, *O vos felices* die Wörter *praecurrens limantem lapidem*. Und man kann noch viele andere Beispiele finden, die sich nur bei extremer Fähigkeit zur Deutungsphantasie irgendwie semantisch interpretieren ließen. Das Beharren auf einer gewissen Skepsis ist damit jedenfalls nicht unbegründet.

Um ein weiteres, bei jeder Deutung der Melodien von Hildegard unvermeidbares Problem zum wiederholten Mal anzusprechen: Es besteht keine absolute Sicherheit, daß Hildegard Text und Musik gleichzeitig bzw. sequentiell im Sinne einer Vertonung erfunden haben muß. So ärgerlich dies auch sein mag, die Möglichkeit einer Zusammenfügung zweier unabhängig entstandener Strukturen ist nicht mit der sicher wünschenswerten Sicherheit auszuschließen. Daß damit Semantik der Musik nicht ausgeschlossen ist, wird deutlich, wenn man an die Motette *Ascendendo/Descendendo* denkt, die durchaus eine sekundär textierte Klausel sein kann. Bei der Verwendung von „Straßenliedern“ als melodischer und textlicher Refrain ergibt sich hier auch kein Problem (was natürlich nicht für Hildegards Melodien gilt).



Aber, da kam ja schon etwas Ähnliches im Lied, *ib.*, *O plangens vox* vor, wo das gleiche Motiv den Anfang bildet, auf *O* und dann wieder, transponiert auf *plangens* auftritt, was man wohl beim besten Willen nicht als semantisch oder theologisch signifikante *Verklammerung* erklären kann — für die *Modalität* von Formeln ist hier übrigens von Interesse, daß das Anfangsmotiv auf *E*, auf *D* und auf *G* auftreten kann, also eine *multimodale Formel*? hat diese dann auch entsprechen *multiemotionalen Ausdruck*? so wie dies ja auch für die angeblich, auch noch bewußt, von Hildegard *zusammengefaßten* plagalen und authentischen Tonarten gelten müßte, wenn Stühlmeyers Deutungsfreude irgendeine quellenmäßig begründete Rechtfertigung besäßen.

Bedauerlich — für eingefleischte Semantiker — erscheint im Lied 5 aber auch, daß das zweimal auftretende Wort *materia* jeweils verschieden vertont wird, ganz anders, obwohl es sich doch jedesmal um die gleiche *materia* handeln dürfte; was kann einem dazu einfallen? Ja, vielleicht kann man das so erklären: Da sind die Wörter ja sowieso schon gleich, warum soll dann die Musik noch mehr an *Gleichheit* herstellen? Musikalische Parallelitäten wären denn nur sinnvoll, wenn es sich um jeweils verschiedene Wörter handelt, deren theologische *Verklammerung* sich dem Leser des Textes nicht aus dem Text erschließt, also würde Hildegard bewußt textlich Gleiches musikalisch als Ungleiches vertonen, wenn sie denn wirklich wie Schubert vertonen sollte.

Aber halt, da gibt es doch wieder ein Schwierigkeit, das letzte *ipsum Verbum*, das hat doch, wenigstens an einer Stelle, eine gewisse melodische Verwandtschaft mit *Hoc verbum*, aber auch wieder mit *Pater hominem*; und daß alle diese Wörter, ja wohl alle Wörter eines ein einheitliches Thema vortragenden Liedtextes *verklammert* werden können, das dürfte kaum sehr schwer zu sehen sein. Ja, man könnte fragen, warum eigentlich so wenige theologische *Verklammerungen* durch die Musik erfolgen, denn, um sich vor Willkür zu schützen, müßte man doch wohl alle Möglichkeiten solcher besonderer *Verklammerungen* bewerten, um dann die angeblich von Hildegard gewählten als besonders richtig erkennen zu können. Auch hier wieder, Fragen über Fragen — wenn man denn unbedingt semantisch deuten will.

Aber man kann ja noch weiter nach Semantik als Kompositionsfaktor fragen, auch wenn die bisherigen Betrachtungen und die Quellenlagen hier eher zur Vorsicht und zur vorausgehenden Formulierung der historischen Möglichkeiten veranlassen mag. Ist etwa die Disposition der jeweiligen tonräumlichen Lagen besonders charakteristisch, könnte man fragen. Nun der Schlüssel ist durchweg gleich, so daß hier kein besonders ambitiöser Umgang mit dem Ambitus zu erwarten ist. Wie schon mehrfach, z. B. bei Lied 57, s. o., beobachtet, ist Hildegard als Komponistin durchaus fähig zur kompositorischen Planung über längere Strecken hinweg. Wir finden hier, im angesprochenen Lied 5, *O splendidissima gemma*, ebenfalls eine solche sorgfältige Planung, zunächst ein recht tiefer Beginn, der von *E* sogar bis *H* führt, dann, und bemerkenswerterweise

wieder die bereits oben angesprochene Motivwiederholung auf *et serenum* als zweibogig weitergeführte Erweiterung des Tonraums von  $E/D - a$ , worauf effektiv nur einmal der erste Gipfel auf *decus solis* folgt, die von  $E/D - c$  erreicht wird. Damit ist der erste Abschnitt gestaltet, eine musikalisch sinnvolle Bildung, abwechslungsreich und motivisch an einer Stelle verfestigt, nämlich auf *serenum* — wer dazu Lust hat, kann den ersten Höhepunkt sicher mit dem Wort *solis* verbinden, muß dann aber alle solchen Höhepunkte semantisch deuten können.

Anders als im genannten Lied 57 (wozu auch noch andere kommen) — und es wäre kompositorisch ja wohl ein Armutszeugnis, wenn Hildegard tonräumliche Dispositionen nicht variieren könnte — folgt nach dem ersten tonräumlichen Höhepunkt, wieder ein tonräumlich zurückgenommener Abschnitt, der bemerkenswerter Weise wieder mit Motivwiederholungen arbeitet, also ein zusätzliches ästhetisches Mittel einsetzt:



Man wird nun wirklich kaum semantische *Verklammerungen* zwischen den Silben *infusus* und *qui tibi infusus est* deuten wollen, so daß man hier wohl allgemeine Zustimmung findet, wen man diese motivische Arbeit — dem Verf. ist klar, daß das bei J. Haydn etwas anderes ist — als rein musikalisch begründet ansieht, vielleicht zu beschreiben als eine Fixierung der tiefen Lage. Und warum sollte man die besonders eindrucksvoll betonen? Die Antwort gibt die folgende Passage, der zweite und endgültige tonräumliche Höhepunkt auf *fons saliens*, dessen semantische Möglichkeiten bereits oben etwas ratlos befragt wurden; die sukzessive, abschnittsweise Erweiterung des Tonraums, also der tonräumlichen Beweglichkeit ist für diese Melodie in gleicher Weise gültig wie für die von Lied 57 (auf das Problem einer tonmalerischen Deutung wurde bereits oben hingewiesen; die Melodie wird hier zur Bequemlichkeit wiederholt zitiert, 4.2.2 auf Seite 1085):



An dieser Folge der eben sukzessive den Tonraum erweiternden Bogen bzw. Abschnitte wird ein stilistischer Unterschied des Komponierens von Hildegard zum Choral deutlich: Für Hildegard ist der gesamte Tonraum jederzeit verfügbar, er kann natürlich, wie gezeigt, sozusagen sukzessive, vergleichbar Gregorianischer Stilistik aufgebaut werden, ein Bezug auf übergeordnete, von der Stellung im Ablauf abhängige Gerüste fehlt jedoch, also die tonale Bindung über die Festlegung einer *finalis* hinaus. Das auch in den melismenreichen Formen der Gregorianik in einer natürlich nicht absoluten, wohl aber dominanten Funktion gültige Prinzip des *großen Bogens*, initiale Lage, Lage um den Rezitationston bzw. um mehrere solche Rezitationstöne, Medialkadenzen, Schlußabstiege als großformales Gerüst ist bei Hildegard nur noch darin wirksam, daß die Melodien so gut wie immer zu Anfang aufsteigen und am Schluß fallen;

in der Binnenstruktur herrscht aber Freiheit von entsprechenden Bindungen an das ursprünglich psalmodische Prinzip; hier herrscht eine wesentlich größere kompositorische Freiheit.

Im letzten Zitat wird dies zu Anfang deutlich: Das der Gregorianik natürlich geläufige Stilprinzip, vor einem Aufstieg sozusagen nach unten „auszuholen“, als den Aufstieg von oder mit einer „Gegenbewegung“ zu beginnen, ist hier ebenfalls verwendet, Hildegard setzt vor den Aufstieg, der wie bereits gesagt eine in ihren Liedern beliebte Formel verwendet, einen Abstieg, der den tiefsten Ton überhaupt der Melodie erreicht, wie er z. B. in klarer Ökonomie des Umgangs mit Extrema nur noch zu Anfang, ebenfalls vor dem ersten Aufstieg, sonst aber nicht mehr erreicht wird; der Ton darüber, auch ein tiefer Ton, *C*, wird dagegen häufiger erreicht, noch häufiger der Ton *D*. Dies macht klar, daß Hildegard nicht etwa in Lagen komponiert, wie es für den Choral die Regel ist, sondern eher in Ambitus verschiedener Größe, die aber immer auf den Grundton bezogen sind. Natürlich kann dies auch dazu führen, daß Schlüsselwechsel notwendig werden, wie oben zitiert, auf sehr kurzem Abstand; verfügbar ist eben an jeder Stelle der gesamte Tonraum.

Dies muß auch als Warnung davor verstanden werden, tonräumliche Gestaltmerkmale einfach auf den „betroffenen“ Textteil beziehen zu wollen: Schaut man hier etwa die Lage der einzelnen Wendungen über einzelnen Wörtern an, so findet man, daß *de corde patris* einen der üblichen Bögen bildet, womit notwendig *Patris* sehr tief gesetzt ist; ja sollte wirklich die Tonlage ein semantischer Ausdrucksfaktor sein, wer soll dann verstehen, daß ausgerechnet das Wort *Patris* tiefer gesetzt wird als *omnes creaturas*, wogegen an einer anderen Stelle im hier betrachteten Lied 5, wenigstens *Pater* in gleicher hoher Lage gesetzt wird wie der direkt folgende *homo*, und beide damit die Tonlage von *per quod* erreichen: Denn, will man unbedingt semantisch deuten, kann man natürlich im Satz *qui est unicum Verbum suum per quod creavit mundi ...* inhaltlich zu begründen versuchen, daß *unicum* wichtiger ist, viel wichtiger als *Verbum*, vor allem aber *quod* eine so ungeheure Heraushebung verdient, daß es die Höhe der *fons saliens* davor erreichen muß. Dann aber muß man aber auch erklären, warum die *lucida materia* so tief gesetzt wird, der relative Anschluß aber, in *per quam* das Wort *quam*, so sehr herausgehoben erscheint — tonräumliche Gründe zu finden, also Tonmalerei, dürfte nicht ganz leicht fallen, Betonung, da kann man alles machen, wenn man die willkürinvariante Methode der kontextfreien ad hoc Deutung wählen will. Sehr überzeugend erscheint dies nicht, denn, wer von den Hörern und Hörerinnen sollte eigentlich wissen, wann und warum, wie und inwiefern irgendetwas in einer Melodie semantisch gemeint sein soll, und wann nicht.

Es scheint auch deshalb nicht ganz unsinnig, zunächst einmal nach rein musikalischen Gründen zu fragen, warum eine Melodie so aussieht, wie sie ist — und daß es hier Ansatzpunkte gibt, wurde ja gezeigt, wobei man übrigens auch immer gesamte Melodien betrachten sollte, denn, wie bereits angemerkt, Hildegard ist als Komponistin durchaus fähig zu übergreifenden Konzeptionen, das jeweilige Maß muß natürlich im Einzelfall bestimmt werden, die Ökonomie im Umgang mit Extrema dürfte ein tragfähiges Merkmal darstellen.

So wird man beachten, daß auch Hildegard nicht nur den Anfang mit sukzessiver Ausweitung des Tonraums kennt, was Parallelen im Choral hat, wo es gelegentlich vorinitiale Partien gibt,

sondern auch den Anfang mit abruptem „Aufreißen“ des Tonraums, wie etwa in Lied 43, *Spiritus Sancti*. Sicher, hier kann man die Bedeutung des Hl. Geistes heranziehen wollen, um dann aber auch die Erklärung liefern zu müssen, warum die so typische Wiederholung dieser Erreichung des Höchsttons innerhalb der Melodie ausgerechnet auf dem Wort *velut* erscheint, und das Ganze nochmals auf *abstraxit* am Schluß erscheint — semantische Verklammerungen? Ersichtlich wäre auch einmal eine rein musikalische Interpretation nicht ganz unangemessen, die hiermit einen auffälligen, effektvollen Anfang der Melodie setzen will, dieses Ereignis dann aber auch in der Mitte und zum Schluß des Responsum nochmals anwendet, eben weil der musikalische Effekt eines solchen Anfangens rein musikalisch bemerkenswert und erlebenswert erscheint:



Aber sicher, *honor* ist ein wichtiges Wort, wenn auch sicher nicht wichtiger als *Sanctus*, und wichtiger als *velut*, mit dem aber die zitierte Anfangswendung wieder aufgenommen wird — und, will man hohe Lage und/oder Melismatik mit Bedeutung eines Wortes im syntaktischen Kontext a priori gleichsetzen, dann steht man vor dem Dilemma, daß in *qui in mente Ursulae virginis* das Wort *mens* besonders betont, *Ursula* aber nur noch auf dem absteigenden Melodieast sieht, obwohl gerade hier mit der Tradition des *nomen sacrum* wohl auch für Hildegard das zentrale Wort dieses „Responsorium“ begegnet<sup>131</sup>.

Auch hier also darf man vielleicht doch daran denken, daß für die Zeit Hildegards eine Kompositionsweise, wie sie aus der Erfahrung mit neuerer Musik, z. B. von Bach bis Schubert oder auch neuester Symboliktonkunst, auch dem Hörer oder (insbesondere?) der Hörerin

<sup>131</sup>Von Stühlmeyer, ib., S. 101, erfährt man dankenswerter Weise einen kurzen Überblick über die Geschichte dieser Bezeichnung bzw. Gattung, wofür übrigens vielleicht die Beachtung des bekannten Lexikon *d'archeologie et liturgie chretienne* angemessener sein könnte, wenn man schon Lexika als Literatur bevorzugt. Da erfährt man, daß der Terminus *bei seinem ersten musikalisch relevanten Auftreten* (sic!) *in den Schriften der Kirchenväter den durch das Volk als Antwort auf den vom Vorsänger vortragenen Psalmvers gesungenen Kehrsvers* zur Bedeutung gehabt habe. *Er wurde dann mit dem Terminus Responsorium graduale ... ausgedehnt*. Wie letzteres wohl geschehen ist, wie sich solche Angaben wohl in Stühlmeyers Denken konkretisieren könnten? Immerhin erfährt man dann aber doch, daß es noch andere *responsoria* in der Liturgie gibt, denn Hildegard läßt den lesenden Rezipienten ihrer Lieder ja gelegentlich im Unklaren, was die liturgische Funktion ihrer Antiphonen und Responsorien sein könnte, die reine Angabe dieser Gattungsnamen reicht bekanntlich nicht aus — bzw. man wird sie von vornherein als, wenn überhaupt liturgisch so konkret gemeint, meistens für das Offizium gedacht verstehen müssen (selbst bei den als *sequentiae* bezeichneten Liedern muß ein eindeutiger Zusammenhang mit einem Meßalleluia für Hildegard nicht unbedingt bestanden haben). Da aber dürften die Kirchenväter nicht mehr sehr relevant für die Gattungsbezeichnung im 12. Jh. und zudem noch bei Hildegard, die sich auch hier sozusagen durch Nichtkonformität hinsichtlich einer Wahrung der Gregorianischen Gattungsstilistik auszeichnet, gewesen sein. Was sollen eigentlich solche „zusammenfassenden“ Wiedergaben von wissenschaftlich nicht immer geradezu zureichenden Lexikonartikeln?

zur zweiten, zum Anachronismus führenden Natur geworden zu sein scheint, nicht notwendig ebenso natürlich gegeben gewesen sein muß, daß also die Suche nach Merkmalen in der Melodiegestalt, die irgendwie als Repräsentanten der viel späteren „Figurenlehre“ fungieren könnten, methodisch vielleicht doch ein Anachronismus sein mag. Musikalisch jedenfalls sind die Wiederholungen und die, natürlich von Lied zu Lied verschiedenen Dispositionen des tonräumlichen Bewegungsraumes offensichtlich musikalisch ausreichend begründbar, wenn man eben voraussetzt, daß Hildegard, wenn sie Melodien komponiert, Melodien komponiert<sup>132</sup>, und daß die Relation zwischen Liedtext und Musik zur Zeit Hildegards anders gewesen sein kann, als dies vom mit der Geschichte der Entwicklung von textausdeutenden musikalischen Formfaktoren aufgewachsenen modernen Hörer erwartet wird. So stellen sich dem einfachen Betrachter der Lieder Hildegards hinsichtlich ihrer semantischen Deutbarkeit, ja ihrer angeblich vollständig durch musikalisch theologisch Semantik bestimmten Melodiegestalt doch einige Fragen.

Fragt man nun die Spezialistin, die Verfasserin eines *Meilensteins*, wie es im Geleitwort heißt, in ihrer Deutung des Lieds 5, *O splendissima*, dessen Anfang oben zitiert wurde, so

<sup>132</sup>Immerhin, daß es sich bei den Melodien Hildegards nicht ausschließlich um theologische Abhandlungen oder Darstellungen modalen, wenn auch wenig konkretisierbarer Merkmale handelt, ist auch Stühlmeyer bewußt, wenn sie, ib., S. 99, feststellt: *Insofern dem Quilisma ... eine Strebetendenz eignet, die eine Hervorhebung der nachfolgenden Note bewirkt, ist diese Neume zugleich ein Indikator für Strukturtonstufen innerhalb der einzelnen Modi*; abgesehen von dem Umstand, daß man vielleicht zwischen Neumen und ihrem Bezeichneten unterscheiden sollte, wüßte man natürlich gerne, woher man diese *Strebetendenz* des Bezeichneten des Quilisma eigentlich erfahren kann, ob das etwas ist, wie die ähnlich beschriebene Tendenz des *Leittons*, des tonalen Halbtonschrittes, dessen Gegebenheit man u. a. aus den Vorzeichen oder auch Äußerungen späterer Theoretiker tatsächlich ablesen kann.

Muß man also, wenn in Lied 5, *O splendidissima*, ein Quilisma, das auch in der Notation Gregorianischer Melodien nur höchst selten ganz allein stehen dürfte, auf den Tönen *D, F, G, a, c, d* zu finden ist, schließen, daß die Quilismata auf *F, G* und *c* jeweils Modulationen bedeuten, denn nur die auf *D* und *a* stehen ja vor den kirchentonale wesentlichen Tönen des 3. Modus, weil diese anderen Töne ja keine *Strukturtonstufen* der Tonart sind — von *finalis* und *affinalis* hat die Deuterin vielleicht noch nichts gehört, es handelt sich dennoch um nicht ganz unwichtige Dinge. Und wenn in einem auf *a* schließenden Lied, wie Nr. 1, das Quilisma auf *d*, aber auch auf *e* erscheint, und *f* nicht notwendig eine *Strukturtonstufe* dieser Tonart darstellt, was soll man dann schließen, ja wenn sogar auf der Tonika das Quilisma erscheinen kann? Ja, was ist denn das, da findet sich das Quilisma sogar noch auf *f, b, G*; wie soll man damit Stühlmeyers so frisch und unbefangenen von der Tücke des historischen Objekts vorgebrachten Erkenntnisse bewerten — als Zeugnis für wissenschaftliche Merkwürdigkeit neuerer deutscher Dissertationen? zumindest als Zeugnis dafür, daß Stühlmeyer die grundlegenden methodischen Voraussetzungen unbekannt geblieben sind.

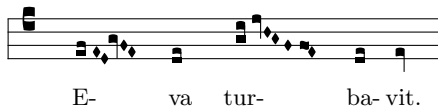
Nun, da darf man sicher noch auf die angekündigte Studie gespannt sein, zumal Stühlmeyers Kenntnisse der Kirchentonarten von der bei Deutungen immer etwas hinderlichen Beschwerung durch eingehende Kenntnisse der Theoretikeraussagen und anderer historischer Zeugnisse erfreulich frei bzw. unbefangenen zu sein scheinen. Man wäre auch dankbar dafür, woher Stühlmeyer ihre so unerhörte neumenkundliche Kenntnis nimmt, sie weiß also, daß der Ton nach einem Quilisma *betont* ist, daß das Quilisma eine *Strebetendenz* besitzt — ja, woher weiß man denn das so genau?

erfährt man, ib., S. 95, daß die Antiphon im *E-Modus komponiert* sei, was angesichts des Anfangstons, der meisten Abschnittsschlüsse<sup>133</sup> und des Gesamtschlusses außer Zweifel steht. Dann allerdings erfährt man, daß *Hildegard im Verlauf des Gesangs zunächst den plagalen Bereich* durchschreite; im üblichen Verständnis der Kirchentonarten trifft dies nicht zu, denn die einzige wirklich plagale Wendung findet sich wie gesagt auf *O splendidissima* — und später auf *fons*, denn danach (bzw. davor) findet sich als tieferer Ton nur der Subton der Tonika, und spätestens mit dem Erreichen von *c* auf *solis* ist der plagale Raum verlassen, d. h. jeder mit der

<sup>133</sup>Natürlich sind die Gliederungsangaben der Ausgabe nicht notwendig original; man müßte, um dies bestimmen zu können, zunächst einmal die möglichen Abschnittslängen statistisch zu erfassen suchen. So kann man natürlich fragen, ob die Wendung *Verbum suum, per quod creavit* wirklich als zwei Abschnitte gemeint ist — und auch die Frage stellen, wie sehr eigentlich die textliche Syntax ihre direkte Entsprechung in der Musik Hildegards findet, d. h. ob die Melodien wirklich exakt syntaxbezogen entstanden gedacht werden können; so trivial ist das für die Zeit des 12. Jh. ja nun wohl auch nicht: Daß zwischen *qui est unicum* und dem direkt anschließenden *Verbum* ein Abschnitt anzusetzen ist, könnte der Quintsprung nahelegen wie auch die Schlußwendung, die ganz z. B. der, nun eindeutig abschließenden von *Eva turbavit* entspricht:



bzw.:



Man sieht daraus aber auch, daß es rein von der (textlichen) Syntax her gar nicht so einfach ist, Abschnitte zu bestimmen, wenn wie im hier im ersten Zitat die Schlußwendung auch zu Anfang auftreten kann. So einfach ist die Abschnittssegmentierung in der Melodik von Hildegard auch nicht, daß man das Problem einfach übersehen kann; auch hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu Gregorianischem Stil. Denn, einen Quintsprung als Zeichen eines Abschnittanfangs zu setzen, und zwar in Bezug auf den Text, ist auch nicht gerade einfach, wenn man an *Pater* denkt, an *per quam hoc* oder *effabricavit tibi*, wo man zwischen *fabri-* und *cavit* genau den Quintsprung vor sich hat wie zwischen *cavit* und *tibi*: Daß Hildegard etwa nicht verstanden haben könnte, daß *effabricavit* ein zusammenhängendes Wort ist, und daß *tibi* zu *effabricavit* gehört, wird wohl niemand annehmen wollen. Das aber bedeutet, daß man keineswegs einfach vom Text ausgehen kann, und dann, wenn es melodisch gerade passen sollte, eine (gemeinte) Zäsur der Melodie annimmt, wenn aber vergleichbare oder identische melodische Situationen in Innern von Wörtern auftreten, dies ignoriert.

Wenn man nun aber doch *Verbum suum, per quod ...* als zwei Abschnitte lesen will, so kann man dies kirchentonalt rechtfertigen, weil der Inzisionston *h* wäre; dies könnte auch für *effabricavit tibi* gelten. Beachten sollte man jedoch unbedingt, daß es rein musikalisch gesehen auch möglich wäre, nur Inzisionen auf der Tonika zu postulieren — wie gesagt, die Bestimmung von gemeinten Zäsuren der Melodien ist bei Hildegard keine triviale, keiner Reflexion bedürftige Frage!



Differenzierung Vertraute wird die gesamte Stelle als authentisch lesen. Aber vielleicht ist das nicht wesentlich, semantisch wesentlich ist Stühlmeyers Interpretation: *Die Bilder, die Hildegard hier für Maria findet, würden, für sich genommen, eher eine kompositorische Verarbeitung mit weitschrittigen, im oberen Tonraum des authentischen Modus angesiedelten Motiven erwarten lassen.*

Fragt man, woher Stühlmeyer eigentlich diese Erwartung hergenommen hat — wenn sie schon so selbstverständlich weiß, wie die entsprechenden Erwartungen der Zeit waren (daß sie viele Melodien als solche kannte, ist aus ihrer Schrift nicht zu entnehmen) —, so erhält man keine Antwort, man müßte also suchen, wo vergleichbare Textsituationen entsprechend den *Erwartungen* Stühlmeyers komponiert sein könnten; ja, und auch suchen müßte man, wo Hildegard denn eigentlich für längere Passagen *weitschrittige Motive* komponiert oder setzt, denn, man kann doch nicht einfach eigene Vorstellungen einsetzen, ohne jeden Gedanken an eine Prüfung der historischen Gültigkeit? Jedenfalls ist nicht leicht zu erkennen, daß Hildegard an dieser Stelle sehr viel weniger *weitschrittig* komponiert als anderswo bzw. daß es wirklich irgendwo längere Passagen gäbe, die dezidiert nur *weitschrittige Motive* verwenden.

Nun, auch Stühlmeyer bemerkt, daß der Sprung auf *saliens* durch vorausgehende tiefe Töne bestimmt ist, was nach ihrer Beschreibung eine Betonung des *plagalen Bereichs* sein soll<sup>134</sup>, nicht etwa eine musikalisch sinnvolle Gestaltung, *bevor sie ihn auf saliens in den oberen Tonraum des authentischen Bereichs ... hinein aufbrechen läßt.* Der dann auftretende *climacus* von *e* aus aber *bildet im nun folgenden Verlauf dieser Antiphon die inhaltliche (sic!) Klammer für die Bereiche, die thematisch Gott Vater und Gott Sohn zugeordnet sind.* Nur, *saliens*<sup>135</sup> ist ja gegenüber *Patris* kaum besonders ausgezeichnet. Und, es ist doch wohl auch sehr menschenfreundlich, daß Hildegard in diesen Bereich, der angeblich *thematisch Gott ... zugeordnet* ist, auch *hominem* einbezieht, und schließlich auch die erste *prima materia* im Verlauf der Melodie von nicht so hoher Lage in die von *Gott Vater* einbezogen wird, nämlich als *prima materia* zum Schluß; und warum ist wohl die *illa lucida materia* wieder so tief gesetzt — liegt hier etwa einer der *theologischen Transformationsprozesse* vor, aber Stühlmeyer gibt die „Antwort“: *Hildegard kommt thematisch wieder zu Maria zurück und bindet ihre Existenz als lucida materia ... an ihre Erwählung durch Gott zurück. Von daher kann es nicht überraschen, dass dieser Abschnitt mit Formeln aus dem unteren Bereich des E-Modus dargestellt ist.* Also ein *climacus* ist eine *inhaltliche Klammer*, ein Abstieg ist direkt ein *Inhalt* — wenn Hildegard den Text ganz

<sup>134</sup>Die Vorstellung, daß Musik primär zur Darlegung tonaler Strukturen komponiert sei, nicht als Form bestimmter ästhetischer Wirkung, scheint epidemisch zu sein; sie wird deshalb nicht erträglicher. Und daß ausgerechnet Hildegard von Bingen, die ausdrücklich von sich sagt, von Musiktheorie nichts gelernt zu haben, explizit die Tonarten habe betonen wollen, ja, daß die Tonarten (als abstrakte Ordnungsklassen) für sie kompositorisches Objekt gewesen seien, dürfte erkennbar eine leicht absurde Züge tragende Vorstellung sein, geboren aus der Unfähigkeit, Musik auch einmal als ästhetische Form verstehen zu können.

<sup>135</sup>Hier spricht, wie zu erwarten, Stühlmeyer von *geradezu tonmalerisch*, was natürlich die Frage aufwerfen muß, hat man nun Tonmalerei oder motivische *Verklammerung* vor sich?

anders mit Melodie versehen hätte, kann man sicher sein, daß Stühlmeyer eine entsprechende Tiefdeutung eingefallen wäre, zumal sie nur ganz wenige, jeweils kontextfrei segmentierte Einzelmerkmale heranzieht, ohne daß sie sich um deren Auftreten an anderen Stellen oder eben den Kontext, die genaue Abgrenzung gegenüber diesem etc. auch nur einen Deut kümmern muß, Welch geniale Möglichkeit tiefster Musikdeutung. Und warum sind nun *Formeln aus dem unteren Bereich des E-Modus* so natürlich zur „Vertonung“ von *lucida materia*? d. h. warum eigentlich ist dann *ob hoc* so hoch gesetzt wie *suum*? Warum ausgerechnet wird die *lucida materia* genauso in *Formeln aus dem unteren Bereich des E-Modus* gesetzt wie *Eva*, die doch gerade die *prima materia* gestört hat? Fragen über Fragen, genau wie die, warum ausgerechnet die Tonlage *FEDCD aus dem unteren Bereich des E-Modus* stammen soll — ein echter vierter Ton geht durchweg wesentlich tiefer. Wenn also derartiger Tiefsinn geredet wird, sollte wenigstens auf Nachvollziehbarkeit geachtet werden. Und wo bleiben die Belege dafür, daß es sich bei der Tonfolge *FE DCD E* um eine Formel handelt — „nur“ Formeln komponiert auch Hildegard nicht!

Bei den *Formeln* muß es sich für eine solche Deutung dann auch wohl noch um tonarttypische Formeln handeln — daß Stühlmeyer jedoch solche Formeln nachgewiesen hätte, ist nicht zu ersehen, offenbar weiß sie solche Dinge a priori, da muß doch nicht noch nach statistischen Verifizierungen gesucht werden, das wäre doch zu mühsam.

Aber, nun weiß man auch, warum die *omnes virtutes* in so tiefer Lage komponiert werden, und auch die *creaturae*, das stellt den Bezug auf *Maria* dar, nur, warum eigentlich soll diese so tief „formuliert“ werden? Schließlich ist *decus solis* ja nun nicht gerade sehr tief, sondern ganz eindeutig authentisch, ganz authentisch authentisch? Oder, soll hier ganz spezifisch die *lucida materia* nur auf die erste Qualifikation Mariens bezogen sein und ausdrücklich nicht auf die zweite<sup>136</sup>?

Ja, aber, warum komponiert dann Hildegard nicht wenigstens einen motivischen Hinweis, eine gestaltmäßige *Verklammerung*, was sie doch an solchen Stellen der Deutung von Stühlmeyer sonst so gern tut, wer soll denn dann wissen, daß *Patris* nicht ein *Zurückkommen auf Maria* bedeutet? Vielleicht tut es das ja auch, denn, was eigentlich kann in diesem Text nicht auf *Gott Vater* bezogen werden? Aber vielleicht gibt es doch eine Möglichkeit: Auch *quam Eva turbavit*

<sup>136</sup>Und auch hier liegt ein charakteristisches Beispiel für das Vorgehen von Stühlmeyer vor: Die Melodik auf *illa lucida materia* liegt tief, und zwar im Tonraum zwischen *C* – *a*; einen solchen Umfang hat aber keines der nach Stühlmeyer *verklammerten* Epitheta zu Anfang der Melodie, motivisch liegt erst recht keine *Verklammerung* nach Stühlmeyerscher Art vor. Und es wäre doch so leicht gewesen, ebenso leicht wie die motivische *Verklammerung* von *effabricavit tibi*, *Pater* mit *in prima materia* am Schluß, dem Hörer oder Leser einen wirklich leicht verständlichen Hinweis zu geben, daß zwischen *illa lucida materia* und *O splendissima gemma, et serenum decus solis* eine semantische *Verklammerung* besteht — oder man muß mit ebenso guten semantischen Gründen erklären, warum Hildegard hier auf diese *Verklammerung* verzichtet und nur, angeblich, die nicht einmal klare, Lage als Hinweis auf eine angeblich gemeinte *Verklammerung* setzt. Eine einigermaßen wissenschaftliche Methode würde die Prüfung aller solcher Kontextbedingungen verlangen, nicht einfach spontane, isolierte Deutungen.

ist melodisch ganz ähnlich komponiert wie *decus solis*, *aha*, wird man feststellen, hier wird durch das Gleiche das Gegenteilige *dargestellt*; nur, warum dann gerade diese *Verklammerung*, die ein spezielles Epitheton Mariens, nämlich *serenum decus solis* zu sein, mit *quam Eva turbavit* verbinden soll? Und dann noch die Nähe zu *effabricavit*, was man da wohl alles noch verbinden könnte, z. B. die Wendung auf *infusus* wird doch tatsächlich transponiert wiederholt auf *tibi*, *Pater*; also noch deutlicher kann man musikalisch ja wohl nicht *verklammern*; und inhaltlich, ja aber natürlich, das ist doch klar, *tibi infusus est* und *effabricavit tibi*, *Pater hominem*, das gehört doch zusammen — allerdings, warum gerade *Pater* und *infusus*, warum nicht *effabricavit* und *infusus*? Nun, das hat sicher auch seinen Sinn, den man nur hineinlesen oder herausfinden muß: Hier liegt doch ein klarer Fall von *theologischem Transformationsprozess* vor, von dem auf Erden geschehenden *infusus* geht es zum *Pater* im Himmel, ganz klar nach oben. Stühlmeyer gibt dafür allerdings keine Erläuterung, aber man muß ihrer Vorgabe folgend natürlich alles semantisch interpretieren, woher sollte man sonst denn wissen oder hören oder verstehen, was im Einzelnen gemeint sein könnte — denn einiges ist semantisch *verklammert*, einiges nicht, das wäre doch wohl keine Lösung? „Lösung“ ist also offenbar die totale Willkür und Irrelevanz der Melodiestructur insgesamt für solche Deutung.

Stühlmeyer jedenfalls gelingt es, alles das, was sie anführt oder erkennen will, oder vielleicht auch überhaupt sieht<sup>137</sup>, semantisch in erstaunlicher Weise zu erklären, Musik hat Hildegard

<sup>137</sup>Das von ihr als *aufsteigendes Quint/Quart-Motiv mit nachfolgendem stufenweisen Abstieg* so treffend beschriebene Gebilde auf *fons saliens* ist z. B. eben nicht identisch mit dem auf *per quod*, ib., S. 96, „dafür“ aber findet sich eine Identität, nämlich der Aufstieg, wie oben zitiert, mit einem *por-rectus praepunctatus* als Quintsprung mit *nachfolgendem* Quartsprung, also die Ausfüllung der Oktav identisch, wie angesprochen auf *turbavit Hoc Verbum* wieder; dieses auffällige Merkmal, das diese von Hildegard ja öfter verwendete Formel auszeichnet, fehlt aber in *per quod creavit* vollständig. Auch die einfache Gleichsetzung von Quart und Quint erscheint ebensowenig geeignet, Stühlmeyers semantische Methode aus dem Bereich der Willkür zu lösen wie die Nichtbeachtung des Unterschieds eines *climacus* über sechs Töne nach *strophicus* von einem normalen *climacus* über nur vier Töne. Aber diese plötzliche Vagheit der Stühlmeyerschen Gestaltklassifizierung hat natürlich ihre Berechtigung bzw. Notwendigkeit: Ohne sie, d. h. bei Beachtung der wirklich bestehenden Identitäten und gestaltmäßigen Gegebenheiten, müßte ja, ihrer Methode folgend, die spezifische Identität zwischen *saliens* und *-vit*. *Hoc Ver* erklärt werden, was offenbar auch der Phantasie Stühlmeyers gewisse Schwierigkeiten bietet. Die von Stühlmeyer erstaunlicher Weise als mit dem oben zitierten *saliens* für gleich erklärte Wendung lautet aber:

Ver- bum su- um, per quod cre- a vit

Daß das einfach gleichgesetzt werden soll mit *fons saliens* — nun, das würde doch eigentlich für die *Verklammerungsvorstellung* von Stühlmeyer verlangen, theologisch semantisch auch den Unterschied zu erklären, ja vielleicht auch einmal zu sagen, warum die angebliche *omnis* Figur, wenn sie schon gemeint sein sollte, dann nicht auf *creavit* steht, sondern auf zwei Wörter verteilt ist. Daß zwischen zwei aufein-

nach solcher Deutung offenbar nur in Zwischenräumen komponiert, sonst theologisiert sie mit quasi musikalischen Mitteln — übrigens könnte man statt *plagalen Bereich des E-Modus* ganz einfach auch von tiefer und hoher Lage sprechen, die spezielle Natur des *E-Modus* scheint hier weniger interessant zu sein: Die *emotionalen* oder sonstigen Bedeutungen spezifisch modaler Formeln jedenfalls, also die Semantik einer bestimmten Wendung wesentlich durch ihre Tonalität behauptet Stühlmeier nur, das solche auffälligen Behauptungen nachzuweisen wären, fällt offenbar nicht ein — warum auch, ohne solche methodische Beschwerungen läßt sich doch viel leichter „deuten“..

Aber lassen wir uns weiter überraschen: Der umfangreiche Aufstieg z. B. von *fons saliens*, der ja *beinahe den gesamten Tonraum des E-Modus durchschreitet*, müßte eigentlich ja einen Bezug zu *omnis* haben, denn in barocker Musik und schon früher wird ja gern *omnis* durch einen großen Umfang vertont; und wo tritt das Wort *omnis* auf? Offenbar bei *fons saliens* nicht, also kann man diesen Ambitus nicht so deuten, der muß *tonmalerisch* sein. Aber wo kommt sonst noch ein *omnis* vor, ah ja, bei *omnes virtutes*, die erstaunlich tief gesetzt sind, vielleicht weil sie ja auf Erden zu wirken haben<sup>138</sup>?

---

anderfolgenden Wörtern wohl in jedem syntaktisch und semantisch sinnvollen Satz ein Zusammenhang besteht, ist klar, spezifische „Figuren“ aber sollten dann doch auf dem Wort erscheinen, das sie — angeblich — direkt „vertönen“. Und der Vergleich macht auch deutlich, daß Hildegard ja nun nicht gerade selten nach sehr hohen Tönen recht schnell wieder nach unten geht. Aber die Beachtung solcher Nebensächlichkeiten würde die semantische Deutungsmethode zu sehr dem Verdacht der willkürlichen Zufälligkeit aussetzen, so daß man derartiges lieber unterläßt, d. h. da deutet, wo man es gerade zu „erklären“ können glaubt.

Denn ganz unbeachtet sollte man auch nicht lassen, daß Hildegards Melodik Bildungen wie *podatus + climacus*, auch mit mehr als drei Tönen geradezu formelhaft kennt. Auch dies müßte man der Beachtung für wert halten, um die gedeutete semantische Spezifik an der betreffenden Stelle als so signifikant beweisen zu können, daß an der Deutung kein Zweifel aufkommen kann. Aber solche grundsätzlichen methodischen Fragen scheinen weder den Doktorvätern noch Stühlmeier selbst beachtenswert gewesen zu sein. Daß man damit den möglichen Einwand gegen diese Deutungsart erheben könnte, selektiv isoliert und damit willkürlich vorgegangen zu sein, ist offensichtlich irrelevant für solche Musikwissenschaft.

<sup>138</sup>Was nicht alles zusammenhängen kann Stühlmeier erklärt das dann so, ib., S. 98, daß nämlich die *virtutes* abhängig von Maria sind, die *virtutes* gibt es — nur hier? — also nicht als unabhängige Erscheinungen: *Die positiven Kräfte, die Gott den Menschen gibt, um sie zu befähigen, mitschöpferisch in der Welt zu wirken, gehen in der Folge des inkarnatorischen Geschehens auch von Maria aus. Deshalb stellt Hildegard sie kompositorisch mit ähnlichen modalen Wendungen dar wie Maria in den Anrufungen als splendissima gemma und serenum decus solis*; ähnlich, nicht gleich, damit nur Stühlmeier solche tiefen Beziehungen erkennen kann?.

Natürlich wundert man sich zunächst darüber, daß vom *serenum decus* nur das *num decus* so verklammert erscheint, warum nur *gemma* nicht aber *splendissima* den Bezug herstellen soll, ja schließlich, warum ja nur *decus* motivisch nicht einfach modal ähnlich, sondern identisch vertont wird, wenn man dazu noch beachtet, daß ja auch *Eva* identisch gesetzt wird: *Decus* verklammert mit *Eva*, und diese dann verklammert mit *virtutes*, nicht mit *omnes*; es liegt also ein Dreiecksverhältnis vor! Man wäre

Und so würde man wohl nach Vertonungen von *omnes* suchen, um das Bestehen einer solchen „Figur“ auch plausibel machen zu können, bzw. umgekehrt alle größeren, auffälligen Durchläufe

---

dankbar gewesen, welche Vorstellungen Stühlmeyer nun hieraus gezogen hätte; aber ihre Wortfolgen klingen doch eindrucksvoll: Die mitschöpferischen Kräfte, die man gerne aus der zeitgenössischen Literatur erklärt hätte, gehen auch von Maria aus, und zwar *in der Folge des inkarnatorischen Geschehens*; Man fragt sich natürlich, warum ausgerechnet Maria erst *in der Folge des inkarnatorischen Geschehens* die *mitschöpferischen Kräfte* entfalten darf, die sonst offenbar jedermann zugänglich sein sollen. Sicher eine recht merkwürdige Logik, typisch für Stühlmeyers so beeindruckende Formulierungen. Und wo steht so etwas in theologischen Quellen der Zeit, und was heißt das eigentlich, wie kann man sich das konkret vorstellen, daß diese *mitschöpferischen Kräfte* dann eben auch, zusätzlich, verstärkt oder wie auch immer?, von Maria ausgehen; so ganz leicht fällt eine rationale Rekonstruktion eines Gemeinten hier nun doch nicht.

Zumindest ist es sicher ein Entschädigung, zu erfahren, daß der Mensch von Gott befähigt wurde, *mitschöpferisch in der Welt zu wirken* — nur wo steht das denn im Text, wo gibt es nur einen konkreten Hinweis, daß nicht Stühlmeyer, sondern sogar Hildegard so gedacht haben könnte?

Und daß die *virtutes*, die ausweislich des *Ordo Virtutum* ja offensichtlich eine unabhängige Existenz haben, die gehen also auch von Maria aus; sicher, was geht nicht von ihr aus, was mit *positiven Kräften* zu tun hat, eine schöne Umschreibung der *virtutes*; nur, daß diese alle in so einer direkten Verbindung zu Maria stünden, daß sie identisch mit deren Epitheta vertont werden müßten — das wäre als geläufiger Gedanke der Zeit oder auch „nur“ Hildegards, die somit geradezu zur theologischen Trickkünstlerin wird, eigentlich erst noch nachzuweisen.

Und was heißt zum Schluß eigentlich *ähnliche modale Wendungen*, wie ist solche *Ähnlichkeit* zu finden, wenn man sonst doch auch die Möglichkeit von Identität der Motive oder Floskeln als Kompositionsfaktor reichlich, für eine semantische Deutung (allerdings von Stühlmeyer unbemerkt) viel zu reichlich, finden kann: Die Melodie bewegt sich im diatonischen Raum, deutlich hervorgehobene *finalis* ist *E* — welche *Wendungen* sind in dieser Melodie klar nicht *modal*? So etwas könnte es geben, z. B. bei Chromatik; nur die liegt hier, im ganzen Lied ja nun nicht vor. Somit findet man *ähnliche modale Wendungen* aber auch auf *infusus est*, auf *de corde*, wie gesagt auf *Eva* und schließlich noch auf *creaturas*, die natürlich auch mit dem Heilsgeschehen in Bezug auf Maria mit dieser *verklammert* werden können. Nur, wie im Falle der motivischen Identität im angesprochenen Dreiecksverhältnis muß man auf semantische Spezifizierungen, warum sie gerade auf diesen und nicht auf anderen, genauso gut passenden Wörtern, ja Silben erscheinen, wohl noch auf Antworten von Stühlmeyer warten.

Daß man als Komponistin, der eine so effektvolle Steigerung der Beweglichkeit zu Anfang gelingt, vielleicht auch um die ästhetische Notwendigkeit von etwas wie „Ruhezonen“ im Verlauf einer doch sehr bewegten Melodie weiß, könnte man vielleicht auch einmal fragen — Hildegard erfindet Melodien.

Stühlmeyers Deutungen — abgesehen schon von der Merkwürdigkeit ihrer „Theologie“ — erweisen sich auch hier nicht gerade als sehr geeignet, dem ja möglichen Einwand zu begegnen, ob dabei nicht irgendwelche rein musikalische Sachverhalte zu (irgendeiner) semantischen Deutung zwingen, um überhaupt etwas über bzw. zu Musik sagen zu können, zu einer Musik, zu der man überhaupt keinen ästhetischen Bezug hat, daß also von Verbindlichkeit der Deutung deutlich nicht gesprochen werden kann. Angesichts des so auch von der genauen Struktur der von ihr angeführten Melodien unberührten Deutens mit beeindruckenden Wörtern stellt daher sich geradezu zwingend die Frage, ob hier die Irrationalität wissenschaftlich gemeintes Ereignis geworden sein könnte.

von großen Ambitus; das, wie schon oben gezeigt, funktioniert allerdings nicht. Ja, und da, wo *omnes creaturas* auftritt, da verzichtet Hildegard sicher ganz bewußt auf Anwendung der *omnis* Figur Stühlmeyers, nur, warum eigentlich, sie kennt doch sonst auch recht aufwendige Schlußmelismen? Wo man auch hinsieht, der melodische Kontext widerspricht den für die heutige Deutungsphantasie so charakteristischen semantisch „theologischen“ Interpretationen Stühlmeyers; ein Nachweis, daß sie nicht reine Willkür sind, ist jedenfalls nicht so einfach zu erbringen, daß man eine solche Deutungs„methode“ ohne weitere Diskussion ihrer Problematik einfach in der vorgeführten Weise selektiv und kontextfrei anwenden könnte.

Also, sucht man weiter, und findet doch tatsächlich auf *per quod creavit* einen großen Umfang schnell abwärts durchlaufen, was Stühlmeyers wirklich ingeniose Kenntnis doch sofort damit verbindet, daß Gott ja *alles* erschaffen hat — warum Hildegard das dann nicht geschrieben hat, sie hat ja im Prosatext jede Möglichkeit dazu, nun das braucht ja nicht weiter begründet zu werden: *Hildegard aber verdeutlicht hier durch das nun auf dem Quartsprung basierende Motiv die schöpferische Kraft Gottes in seinem Wort, durch das er alles geschaffen hat.* Merkwürdiger Weise gibt Stühlmeyer für diese wirklich aufregende Deutung, die zudem noch der Formulierung Hildegards widerspricht, keine weitere Begründung, z. B. durch statistisch belegte Parallelen und Beachtung von eventuellen Gegenbeispielen. Hildegard spricht hier jedoch vom *creare mundi primam materiam, quam Eva turbavit*, nicht davon, daß er alles geschaffen hat; aber warum soll man sich von solchen Kleinigkeiten in seiner Deutungsphantasie beirren lassen. Ja, vielleicht könnte man diese Deutung doch noch erweitern: Gott schafft die Welt von Oben, wäre dies nicht ein Zeugnis dafür, daß Hildegard hier neuplatonisch beeinflusst ist<sup>139</sup>?

<sup>139</sup>**Hildegard und Calcidius?** Morent jedenfalls scheint derartige Vorstellungen zu hegen, wenn er nicht nur die Aussage aus *Scivias Quod homo ex inspiratione Dei cantare cepisset*, mit *Die Fähigkeit hierzu ist ihm vom Schöpfer gegeben*, — welche eigentlich nicht? — *denn die Seele des Menschen ist eben auf die klangliche Natur Gottes hin geschaffen und deshalb antwortet sie auf den Anruf Gottes mit Gesang*, *KmJb* 81, 1997, S. 27, woraus man also erfährt, daß Gott eine *klangliche Natur* hat, was zumindest Augustin, aber auch Plato und andere Platoniker als Blasphemie oder Unsinn bewerten würden; wo der *Anruf Gottes* herrührt, der das Singen auslösen soll, bleibt auch ungesagt, klingt aber doch recht eindrucksvoll — mit Gott spricht man, unhörbar, im Herzen, den Menschen teilt man sein Erleben durch das (klingende) Wort (nicht durch das *verbum cordis*), und auch durch Musik mit; daß ausgerechnet die Seele des Menschen auf *die klangliche Natur Gottes hin geschaffen* worden sein sollte — *harmonia* ist nicht *klangliche Natur*, die *harmonia* kann sich auch im Klang äußern, der einzige sinnlich erfahrbare Ausdruck der *harmonia*, aber doch nicht ihre Natur; und die *harmonia* der Weltseele des *Timaeus* ist nicht die verbindliche Vorstellung von Augustin; wie schön das aber klingt, daß Gott den Menschen *anruft* als irgendetwas Musikalisches, und dann die Seele aus ihrer Harmonie dann antwortet — Gott mit klingendem Gesang antworten?

Noch aufregender aber nun ist die Erkenntnis von Morent, ib., dazu *Ganz ähnlich beschreibt Calcidius die Aufgabe der Musik*. Liest man dagegen die von ihm nur höchst partiell zitierte Stelle und dann auch noch in der seit ihrem Erscheinen eigentlich verbindlichen Ausgabe von Waszink, S. 272, 3, nach, so findet man:

*Transit deinde ad alterius sensus examinationem. Ait enim:*

---

*Eadem vocis quoque et auditus ratio est ad eosdem usus atque ad plenam vitae hominum instructionem datorum.*

*Sunt igitur principales duo sensus visus et auditus, utriusque philosophiae adiuvantes; quarum alter quidem evidentior, utpote qui res ipsas acie sua comprehendat; alter latior, ideo quod etiam de rebus absentibus instruat, modulatus siquidem aër articulatae voci factusque vox et intelligibilis oratio pergit ad intimos sensus audientis intellectum nuntians tam praesentia quam absentia. Idem auditus quod intellectum quoque adiuvet, sic probat (es geht um die Beurteilung der zwei *sensus*, die allein der philosophischen Erkenntnis dienen können, dem *visus* kommt dabei die Höhrer Wertung zu; der *auditus* unterrichtet auch über abwesende Dinge, denn die *vox articulata* kann in das Innerste des Hörers gehen, und dessen Einsicht die Inhalte vermitteln — die Bedeutung für die Philosophie liegt auf der Hand; anschließend geht es um die Musik, die ja auch hörbar ist, ihre Funktion liegt in der Vermittlung der Existenz von Harmonie):*

*Quantumque per vocem utilitatis capitur ex musica totum hoc constat hominum generi propter harmoniam tributum.*

*quia iuxta rationem harmonicam animam in superioribus aedificaverat naturalemque eius actum rhythmicis modisque constare dixerat, sed haec exolescere animae ob consortium corporis necessario obtinente oblivione proptereaque immodulatas fore animas plurimorum (Man beachte hierzu die Erklärung der *Humana musica*, die *illam incorpoream rationis vivacitatem corpori miscet*, wie Boethius, im Konjunktiv, ed. Friedlein, S. 188, 26 bemerkt; nur die Erkenntnis der reinen Harmonie ist eigentliche Funktion von Musik, z. B. durch die Erkenntnis der Zahlen, der *vulgus* hört dagegen Musik, hat also keine Seelen im eigentlichen Sinne: Diese sind zu sehr durch ihre Bindung an den Körper gestört).*

*Medelam huius vitii dicit esse in musica positam, non in ea quae vulgus delectatur, quaeque ad voluptatem facta excitat vitia non numquam, sed in illa divina, quae numquam a ratione atque intelligentia separetur (dies also gilt nicht für die hörbare Musik, die körperliche; hörbare Musik dient höchstens der wertlosen, ja sogar schädlichen, verführerischen Unterhaltung, es geht um eine völlig abstrakte *Musik*, daß Calcidius liturgische Musik für sinnvoll gehalten hätte, wäre eine etwas sehr mutige Konjektur: Es geht allein um die *harmonia/symphonia* des menschlichen Seins, also um das, was „dann“ Augustin als Fortsetzung des liturgischen Gotteslobes, nicht notwendig konkret und spezifisch des Singens, kennt, das gottgefällige Leben insgesamt als Lobgesang);*

*haec enim censet exorbitates animas a via recta revocare demum ad symphoniam veterem. Optima porro symphonia est in moribus nostris iustitia, virtutum omnium principalis, per quam ceterae quoque virtutes suum munus atque opus exequentur, ut ratio quidem dux sit, vigor vero intimus, qui est iracundiae similis, auxiliatorem se rationi volens praebeat; porro haec provenire sine modulatione non possunt, modulatio demum sine symphonia nulla sit, ipsa symphonia sequitur musicam.*

*Procul dubio musica exornat animam rationabiliter ad antiquam naturam revocans et efficiens talem demum, quidem initio deus opifex eam fecerat. Tota porro musica in voce et auditu et sonis posita est. Utilis ergo etiam iste sensus est philosophiae totius assecutioni ad notationem intelligibilis rei.*

Nachdem Calcidius die *iustitia* als die wesentliche *harmonia* in den *mores* vorgestellt hat, ist diese

Nun, vielleicht ist das nicht notwendig, notwendig wäre aber vielleicht doch einmal ein Blick abschließende „Schlußfolgerung“ nur noch als Ergebnis der Notwendigkeit zu bewerten, wieder zur von Plato gemeinten Anfangsaussage „zurückzuführen“. Daß dies gelungen sein könnte, wird niemand behaupten können, denn Calcidius gibt ja nicht an, wie man eigentlich zur Erkenntnis der *intelligibilis rei* durch *musica* kommen kann, noch wie denn eigentlich die Verbindung z. B. zwischen *sonus* und *iustitia* sein könnte, wie überhaupt die Ausführungen von Calcidius hier nicht gerade originell oder auch nur ausreichende Kompilation sind — der Weg von der Erscheinung der klingenden Musik zu *intelligiblis res* geschieht durch die Erkenntnis der Proportionen, das weiß Calcidius natürlich auch, nur formuliert er gerade hier nicht gerade ausreichend klar.

Augustin gelingt die Lösung des vergleichbaren Grundproblems in *De musica* natürlich (mit vergleichbarem Ansatz wie Boethius im Bereich der Melik): Die Erkenntnis der Bedingtheit der *pulchritudo* auch der körperlichen Welt, also auch der klingenden Musik im *ordo* zu erkennen, ist die wesentliche Aufgabe dessen, der die *ratio* besitzt; hier liegt eine Platonische Lösung des Problems, das bei Calcidius kaum erkennbar ist.

Da die Musik der christlichen Kirche ihren einzigen Sinn im bzw. als Lobgesang besitzt, kann zwischen der auch neuplatonisch gesehen mehr als unzulänglichen Aussage von Calcidius und Hildegards Denken kein Zusammenhang bestehen: Daß Calcidius an konkretes, hörbares Singen als Ausdruck eines Gotteslobes auch nur denken könnte, wird auch Morent nicht behaupten können; damit besteht von vornherein keine Verbindung, die zwischen der (Neu)Platonischen Seelenwanderung und der christlichen Erlösung nun auch nicht bestehen kann. Hier gibt es keine Seele, die wie Adam sich an eine ursprünglich vollkommene Musik himmlischer Liturgie erinnern könnte, die von Adam personal, eben als personaler Mensch, mitgesungen (natürlich nicht als konkretes Singen) werden konnte; die Seele ist Harmonie, wie man aus dem *Timaeus* ablesen konnte, die aber durch ihre Verbindung mit dem Körper vermindert oder gar aufgehoben wurde — wie das mit Hildegards, mit der Tradition der liturgischen Wertung von Musik übereinstimmenden Forderung, daß nicht nur „geistlich“, sondern auch *voce et ore*, also körperlich Lob gesungen werden soll (im Brief an den Mainzer Klerus — sonst spielt das „laute“ Singen bei ihr keine bedeutende Rolle, die allegorische, allgemeine Bedeutung ist viel wichtiger), zusammenpassen könnte, verrät jedenfalls Morent nicht. Wohl, weil dies ausgeschlossen ist.

Daß Calcidius auch nur die Vorstellung gehabt haben könnte, konkret oder real erklingende Musik könnte einen Bezug zu Gott haben, wird als absurde Annahme schon dadurch klar gemacht, daß das *Heilmittel* Musik, das die Seele aus ihrer Fesselung an den Körper zu befreien, sie also zu ihrer eigentlichen, also ursprünglichen Natur zurückzuführen helfen kann, natürlich nur eine „Musik“ sein kann, die *numquam a ratione atque intelligentia separetur*. Wer nur einen kurzen Blick in die Musikschrift von Boethius geworfen hat, oder den Anfang des 1. Buchs von Augustins *De musica* einer Beachtung für wert gefunden hat, der weiß, was bzw. wer *a ratione seiunctus/a/um* ist, und zwar völlig. Es geht nicht um die klingende Musik, die natürlich dem *vulgus* zuzuordnen sein muß — hier ist die Übereinstimmung mit Augustin topisch zu nennen —, sondern um etwas wie z. B. die *optima porro symphonia*, nämlich die *iustitia*. Konkret erklingende Musik ist für dieses Denken als körperliche Erscheinung zwangsläufig von jeder *ratio* entfernt.

Daß Calcidius im Gegensatz zu Augustin ziemlich unbeholfen mit diesen Versatzstücken umgeht, zeigt nicht nur der Anfang, die Anführung der *vox articulata*, die ja auch mit dem *auditus* verbunden ist, weil sie Inhalte vermitteln kann, und zwar an die inneren *sensus*, sondern auch durch die formalistische Anführung dessen, was Musik definiert, *tota musica in voce et auditu et sonis posita est*. Wie Calcidius dies mit der *iustitia* verbinden wollte, bleibt unerklärt; es handelt sich um parataktische Kompilationen,



auf vergleichbare solche Wendungen, denn der Nachweis, daß Hildegard eine solche *omnis* Figur gekannt habe, der fehlt in den Formulierungen Stühlmeyers völlig, die sich wohl auch hier auf ihre anachronistischen, aber doch so zur zweiten Natur gewordenen eigenen musikalischen *Erwartungen* stützt<sup>140</sup>. Und wirklich unverständlich von Hildegard ist und bleibt es, daß sie die *fons saliens* so hoch, das *Herz des Vaters* aber so viel tiefer — auf theologische Assoziationsmöglichkeiten soll hier lieber verzichtet werden —, ja den *Vater* geradezu in die plagale Unterwelt schickt, und warum dann eigentlich nicht das *unicum Verbum*, sondern ausgerechnet der relative Anschluß *per quod* so in die Sphäre von *Gott Vater* gehoben ist? Findet hier etwa auch eine *theologische Transformation* statt, daß nämlich das *unicum Verbum* ja erst im Verlauf des Textes die Sphäre von *Gott Vater* erreicht? Fragen über Fragen. Musikalisch ist das Ganze jedoch recht sinnvoll.

In dem zu Anfang dieses Beitrags genannten Vortrag von L. Finscher wird auch eine andere Art der Rezension als die üblichen, selten über zwei volle Spalten gehenden Nachweise, daß der Rezensent einige Seiten des rezensierten Werkes auch tatsächlich gelesen hat, gefordert, mit vollem Recht angesichts der nicht gerade seltenen Oberflächlichkeit. Hier wird nun versucht, diesem Postulat zu folgen, denn schließlich geht es um die Rationalität des Faches; und das symbolisierende, assoziierende und semantische Deutungsverfahren ist ja nicht Stühl-

---

deren geringer Wert sich ja auch darin zeigt, daß die mittelalterliche Wertung von Musik mit derartigen Ausführungen wenig anfangen konnte.

Daß der allgemeine Harmoniagedanke sich auch bei Hildegard wiederfindet, ist zu erwarten, daß aber das Wesen der Seele in der Harmonie liegt, sagt sie nicht, kann sie auch nicht sagen, denn als leibseelische Einheit ist der Mensch definiert, und zwar so, daß auch dem Leib die Verklärung in der Ewigkeit verheißen ist — etwas, was Augustin im Morent so unbekannt gebliebenen sechsten Buch von *De musica* ausdrücklich bemerkt — und deshalb ja auch die Verbindung der ewigen Seele mit dem vergänglichen *corpus* ein Zeugnis der *harmonia* der Welt ist, wie Boethius bekanntlich sagt.

Insofern muß ja auch die irdische Liturgie zwangsläufig den körperlichen Klang verwenden, nicht nur *spiritu* singen, sondern *ore et spiritu*. Eine Verbindung zwischen Calcidius und Hildegards oft originell formulierten, inhaltlich aber keineswegs völlig neuartigen Vorstellungen und Wertungen liturgischer Musik herstellen zu wollen, muß also Morent überlassen werden. In der Realität der Texte und ihrer Aussagen ist hier keine Verbindung möglich. Immerhin muß man Morents enthusiastischen Ausführungen als denen von Stühlmeyer kongenial bewerten. In wohl als wissenschaftlich verstandenen Beiträgen zu mittelalterlichen Textstellen würde man sich allerdings etwas weniger an freiem Fluß moderner bzw. romantischer Topoi, sondern etwas mehr an sorgfältiger bzw. überhaupt Beachtung der Textaussagen, wenn schon nicht der vorliegenden Literatur, wünschen. Man kann auf weiteres Eingehen auf derartige Deutungen hier verzichten.

<sup>140</sup>Und so bleibt für den Leser offen, warum im vorangehenden Lied 2, *O clarissima* auf *Ora pro nobis*, auf *stella maris* und dann noch auf *et laetum ornamentum* jeweils ein vergleichbar den Tonraum durchmessender Abstieg zu finden ist — was wäre hier eigentlich die jeweils zu bestimmende rhetorische „Figur“, fragt sich der Hörer, um dann vielleicht zu bemerken, daß einmal im Stil Hildegards, wie in den Oberstimmen des *organum purum* Satzes Abstiege meist skalisch diatonisch, Aufstiege aber gerne sprunghaft erfolgen, was semantisch zu deuten vielleicht auch noch eine Aufgabe wäre: Aufwärts geht es schnell, abwärts dagegen nur schrittweise; vielleicht wäre das doch eine Lösung?

meyers individuelle Erfindung, sondern Teil des *mainstream*. Allerdings wird man vielleicht doch auch eine gewisse innere Rechtfertigung voraussetzen dürfen, wenn man ab einer gewissen Stelle die Kraft dazu verliert bzw. ermüdet, immer wieder Gegenbeispiele, Inkonsequenzen und Partialitäten nachweisen zu müssen, insbesondere, wenn weiteres Eingehen keinerlei neue Erkenntnisse zu liefern verspricht, da das Vorgehen immer dasselbe bleibt, im Falle der semantisch theologischen Deutungen Stühlmeyers also die total subjektive und willkürliche Assoziation mit irgendwelchen theologischen Vorstellungen, die vergleichbar den Deutungen der Musik historisch nicht abgesichert werden (können)<sup>141</sup>. Nun mag man derartiges Deuten ja schön finden,

---

<sup>141</sup>**Zu absonderlichen Assoziationsketten; eine neue Art von wissenschaftlicher Methode? Der besondere Bezug der hl. Ursula zur Musik** Die für Stühlmeyer charakteristische Assoziationsmethode kann man z. B. auch hinsichtlich der Anwendung von Topoi finden, wie etwa der heilenden Kraft der Musik, ib., S. 322, , vgl. dazu o., 56 auf Seite 942 u. Anm. 56 auf Seite 942, wo man lesen kann, daß Hildegard die Musik *innerhalb der heil- und naturkundlichen Werke nicht weitergehend thematisiert. Eine interessante Ausnahme bildet hier jene Stelle, an der Hildegard ... den Zustand der Stimme Adams vor dem Sündenfall beschreibt. Dort heißt es: Adam kannte vor dem Sündenfall den Gesang der Engel und jede Form der Musik und hatte eine Stimme, die wie das Monochord erklang. Die Beschreibung der stimmlichen Qualität Adams ist eingebettet in die Abschnitte über die Seufzer, die Tränen und die Reue, die Hildegard allesamt als eine quasi-medicina gelten, da sie die Umkehr des Menschen aus seinem destitutiven Zustand und seine Orientierung auf das Heil hin bewirken. Auch diese Akzentsetzung ist im Denken ihrer Zeit verwurzelt, das wieder auf die Schriften des griechischen Altertums zurückgriff, so etwa auf die Praxis des Pythagoras, Musik zu heilenden und entwicklungsfördernden Zwecken einzusetzen.* Klar sollte sein, daß Adams „Stimmverlust“, dessen „Vorgänger“ natürlich mit einem der Hildegard verfügbaren positiven „Instrument“ allegorisch aufgerufen werden muß, nichts mit irgendeiner Heilung durch Musik zu tun haben kann: Adams ursprüngliche, dann zwangsläufig verlorene Stimme war keine Gesangsstimme besonderer Schönheit, sondern ein selbstverständliches Mitwirken im himmlischen, weltallbezogenen Lob„gesang“, also kein Gesang, den man hören kann — was die Hirten hörten, war nur durch ein Wunder möglich.

Und wo setzt Pythagoras Musik zu *entwicklungsfördernden Zwecken* ein, und was sind das für Zwecke? und wo findet man „bei“ Pythagoras irgendetwas zur Reue und zu Tränen — bei Augustin kann man da etwas finden, was nun wieder Stühlmeyer nicht interessiert; aber das alles das sagt sich so flüssig, so leicht, so unbeschwert daher — da muß sich doch nichts Genaueres dabei denken lassen, in einer wissenschaftlich gemeinten Arbeit?

Was Stühlmeyer zu ihrer Assoziationskette veranlaßt haben kann, ist unerfindlich, abgesehen von einer schwer erträglichen Unkenntnis der Quellen und einer phänomenalen Fähigkeit, logische und historische Löcher frohgemut nicht zu sehen. Daß Adam vor dem Sündenfall die Harmonie der Engel gehört und im Status der Sündenlosigkeit wie alle Geschöpfe am ewigen himmlischen Lobgesang aktiv, und dann natürlich auch mit der entsprechenden Vollkommenheit teil gehabt haben muß, ist unabdingbar, denn da war Adam bzw. der Mensch ja im Zustand der ewigen Seeligkeit, Teil der gesamten ebenfalls seeligen Schöpfung, die in ihrem Sein dem Lob Gottes verpflichtet war. Das ist übrigens auch anderswo nicht ganz unbekannt. Daß Hildegard nun noch versucht, diese zwangsläufig absolute Vollkommenheit auch hinsichtlich der Teilnahme am ewigen, himmlischen Gotteslob und dem damit gegebenen Besitz der Fähigkeit dazu mit stilistischen Mitteln darzustellen, die — ursprünglich! und ohne ihr genaues Wissen! — der Musiktheorie, also der die rationalen Grundlagen der Musik wissenden *ars*, entstammen

von einer Verbindlichkeit kann nicht die Rede sein. Aber damit sind ja die Aussagen des (wovon sie jedoch kein Wort sagt), auch das dürfte kein Problem darstellen: Das Monochord ist eben das geradezu idealtypische, repräsentative Instrument der Musiktheorie — eine Konkretisierung war dazu nicht nur unnötig, sondern wäre absurd; hier handelt es sich ebenfalls um ein gängiges Mittel der literarischen Aufzählung von Musik; nur, natürlich kann es sich dabei gar nicht um einen Bezug zum realen Monochord handeln, denn natürlich hat der noch vollkommene Adam nicht klingend gesungen — die Anführung des Instruments ist also allegorisch zu verstehen, denn Hildegard zieht gerade nicht etwa die Natur des Monochords heran, die es zum Hilfsmittel von Pythagoras werden läßt (wie man von Boethius erfahren konnte, nur, Hildegard kannte diese Zusammenhänge ebensowenig wie ihre „Deuterin“).

Was das und der von Stühlmeyer demgegenüber offenbar tatsächlich konkret verstandene Vergleich seiner Stimme mit dem Monochord mit der „Heilung“ durch Reue zu tun haben könnte, sagt Stühlmeyer natürlich nicht, inhaltlich konkrete Begründungen ihrer Sätze gibt es einfach nicht: Nicht einmal die *contritio cordis* durch Musik wird hier ausgesagt. Eine Verbindung von Musik, deren heilender Kraft und der Reue mit Hildegards Text ist nicht herzustellen; Stühlmeyer aber stellt sie her und stellt dann auch noch fest, daß *diese Akzentsetzung* auf Pythagoras zurückgeführt werden könne: Daß Pythagoras die *contritio cordis*, und das auch noch durch Reue, die durch Musik natürlich bestärkt, vielleicht auch vermittelt werden kann, da gibt es Traditionen, von denen Hildegard aber im Zusammenhang nicht ein einziges Wort sagt oder schreibt, gemeint haben könnte — nicht einmal diese Absurdität schreckt Stühlmeyer von der Herstellung von Verknüpfungen ab, denn *Akzentsetzung* kann ja nur das meinen, was davor gesagt wurde (oder sollte man auch diese Formulierung von Stühlmeyer lieber „unlogisch“ lesen?) — und da muß man nun ja wohl doch fragen, was der höchstgradig topische oder literarische Vergleich der Stimme von Adam mit dem Monochord — vielleicht wußte Hildegard von irgendeiner kanonischen Bedeutung, d. h. Richtigkeit repräsentierender Funktion des Instruments — denn mit der Erregung der *contritio cordis* durch Musik zu tun haben könnte, ganz abgesehen davon, daß Hildegard hierzu nichts, aber auch gar nichts sagt. Sie spricht die konkreten Merkmale an, eben die Reue etc., doch nicht „Musik“; die hat ihren Platz nur zur Charakterisierung des Zustands Adams vor dem Sündenfall.

Damit nicht genug, wird auch noch Pythagoras angereicht, und dann auch noch ein Zitat einer deutschen Übersetzung von Iamblichs Pythagoras *Vita* angeführt — wer zur Zeit von Hildegard im westlichen Mittelalter Iamblich gelesen haben sollte, ist für solches Vorgehen ebenso irrelevant wie der Umstand, daß es ja Pythagoras als *auctor musicae* o. ä. in der literarischen Tradition der Zeit gibt, daß es, wenn man schon derartig abwegige Assoziationen herstellt, immerhin in der Literatur der Zeit Belege geben könnte (allerdings für das, was Stühlmeyer assoziiert, natürlich nicht gibt). Die von Stühlmeyer so unbekümmert um die Quellaussagen ersonnenen Verbindungen sind mit der historischen Wirklichkeit sowohl der Textaussage von Hildegard als auch der anderen, die „medizinische“ Funktion oder Potenz von Musik in der Zeit betreffenden Quellen gänzlich inkompatibel. Hildegard sagt nichts zu dieser Funktion von Musik, erst recht nicht an der von Stühlmeyer zitierten Stelle.

Man darf dankbar sein, daß Stühlmeyer an eine andere mögliche Deutung nicht gedacht hat: Warum wird Adams Stimme mit dem Monochord verglichen? Wer keine Ahnung von Traditionen der Aufzählung von Musik in mittelalterlicher Literatur hat, könnte hier auf den Gedanken kommen, daß das Monochord die Zahl in der Musik betonen soll und damit Adams Stimme in direkten Bezug zur Zahlhaftigkeit der Welt etc. setzen wollen. Beachtet man allerdings die manchmal doch recht merkwürdigen Qualifikationen von Musik in mittellateinischer Literatur, dann erscheint der Weg, der Hildegard zu

*Meilensteins*, den Stühlmeyers Beitrag für die Hildegardforschung, und damit für die musikwissenschaftlichen, konkret gesehen abwegigen Vergleich geführt hat, nicht mehr so absonderlich: Das *monochordum* steht als Ausdruck für ein die Musik in besonderer Weise zu repräsentieren fähiges Instrument hoher Wertung, nicht mehr; derartige literarische Instrumentenverwendungen können nicht realistisch interpretiert werden.

Vergleichbar ist auch Stühlmeyers „Deutung“ des, literarisch gesehen ja nicht gerade aufregenden Merkmals, daß in gewissen Liedtexten Hildegards musikalische Begriffe oder Wörter auftreten; angesichts der literarischen Traditionen fällt eher die geringe Zahl an solchen Beispielen auf — verglichen etwa mit den westfränkischen Sequenzen. Notker verzichtet bekanntlich, und aus stilistisch guten Gründen auf dieses Mittel.

Stühlmeyer zieht die literarische Topik nicht in Betracht, weil sie sie nicht kennt, sie sieht aber auch nicht den eigentlichen Inhalt, sie formuliert z. B., ib., S. 323: *Die Verwendung musikalischer Terminologie (sic!) in der Rupertus-Sequenz wurde bereits erwähnt. Und auch in der Sequenz zu Ehren der hl. Ursula und ihrer Gefährten begegnet zweimal der Symphonia-Begriff. Die Tatsache, dass grade in den Gesängen zu Ehren dieser drei Heiligen musikalische Terminologie (sic!) Verwendung findet, ist keineswegs zufällig. Sie deutet vielmehr auf eine inhaltliche Schwerpunktsetzung Hildegards hin, für die der Zusammenhang von Klang und Schöpfung einen wesentlichen Platz in ihrer Theologie einnahm.* Warum sollten aber nur diese drei Heiligen mit der Schöpfung etwas zu tun haben, andere aber nicht, nicht der Hl. Geist, nicht Maria? Es erscheint schon von vornherein als merkwürdig, den Gebrauch *musikalischer Terminologie* von einer Autorin anzunehmen, die ausdrücklich ihr diesbezügliches Nichtwissen dezidiert betont; vor allem aber fällt auf, was das eigentlich für *Termini* sind — von einer literarischen Nutzung der Fachterminologie der Musik kann hier aber auch nicht gesprochen werden; *harmonia* und *symphonia* sind nun wirklich, zumal durch ihre übergeordnete Bedeutung gerade keine musikalischen Termini, sondern literarisch allgemeine Ausdrücke; immerhin, man darf dankbar dafür sein, daß Stühlmeyer nicht auch noch Mehrstimmigkeit hineingelesen hat, was andere „Deuterinnen“ wegen der Verwendung des Wortes *organum* doch tatsächlich getan haben.

Daß *Klang und Schöpfung*, wenn man so formulieren will — und hier liegt doch wohl eine viel zu weitreichende Vagheit vor, denn daß der Schöpfungsvorgang mit Harmonie zu tun hatte, daß diese nicht geschaffen wurde ..., u. ä. Fragen sollte man z. B. von Boethius erfragen, den kennt das Mittelalter (wenn auch im Gegensatz zu Stühlmeyer, die nie die passenden Quellen anführt) —, einen Zusammenhang haben, nämlich in der Tradition der *Musik der Engel* nebst der Sphärenharmonie, kann man wohl von jedem Theologen und jeder Theologin der Zeit als Wissen oder Ahnung voraussetzen; die Tradition von Dionysius Areopagita hat schon längere Zeit erhebliche Bedeutung. Nur, kennt Hildegard den Terminus *musica mundana*?

Was Stühlmeyer aber ausdrücklich sagt, betrifft doch den Umstand, daß gerade bei der hl. Ursula, Maria und St. Rupertus solche *Terminologie* auftritt, nicht zufällig. Dies aber müßte doch zum Nachweis führen, daß gerade der hl. Rupert in ganz besonderer Weise, mehr als andere Heilige mit *Klang und Schöpfung* zu tun hat. Daß eine entsprechende Diskussion notwendig wäre, um eine so auffällige Behauptung zu rechtfertigen, das allerdings fällt Stühlmeyer nicht ein. Ist also der hl. Maximinus weniger von dem *Zusammenhang von Klang und Schöpfung* betroffen als die hl. Ursula? Das würde man dann ja doch ganz gerne erklärt bekommen. Und ist der hl. Rupert nur zu bestimmten Anlässen so besonders mit Musik verbunden? Denn es gibt ja mehrere Liedtexte auf den gleichen Heiligen, in denen einige keinen Bezug zu *musikalischer Terminologie* haben. Daß etwa vom hl. Disibod ausdrücklich nicht gesagt werden könnte, *In te symphonizat Spiritus Sanctus, quia angelicis choris associaris*, was nicht nur auf

senschaftliche Mediävistik bedeuten soll, ja noch nicht erschöpft, weshalb, schon angesichts der den liturgischen Lobgesang der ja *coram angelis* ausgeführt wird, sondern auch auf die Tradition des Menschen bzw. seines Lebenslaufes und dessen Übereinstimmung mit dem Lobgesang o. ä. als (quasi) *instrumentum Dei* zurückzuführen wäre, und schließlich die ja erreichte Verklärung, ist doch wohl nicht einfach zu behaupten, schließlich erscheint in Lied 30 das *lumen*, das Disibod ausstrahlt, wohl sein geistliches Leben insgesamt, *per exempla puri soni*, was natürlich mehrfach interpretiert werden kann, einmal konkret als Repräsentant des monastischen Lobgesangs, zum andern aber eben auch, in uralter Tradition, als Ausdruck des Lebenswandels, der mit dem Lobgesang zusammenstimmt, als *reiner Klang*; nur, so etwas sieht Stühlmeyer nicht, obwohl sie so von *musikalischen Termini* redet (*sonus* ist ein solcher Terminus, muß es allerdings nicht sein). Und so kann denn Disibod auch charakterisiert werden als einer der vor Gott *non erubescens* stehen kann, denn er hat die, die *ista voce Deum laudantes* sind, geschützt. Zum liturgischen Gesang hat also auch Disibod eine enge Beziehung. Und daß dessen Durchführung im Himmel eine besondere Aufgabe von Engeln war, das ist bekannt, wird von Hildegard aber auch explizit gemacht: ... *Angeli concinunt et in laudibus sonant*. ..., wie es in Lied 42 klar genug heißt; nur, es sei wiederholt, zwar ist der Lobgesang die wesentliche Aufgabe der himmlischen Stände, sie singen aber nicht ohne Unterbrechung besonders schöne Lieder, die man gelegentlich auch auf der Erde zu hören gewürdigt wird, sie sind Lobgesang, der alles christlich Gute in sich aufnimmt.

In Lied 19 ist der hl. Geist selbst *sonus laudis et gaudium vitae*, nicht einfach im Lobgesang, sondern er selbst ist der *sonus*, denn er ist Träger allen konkret Seienden, *vita vitae omnis creaturae, sanctus vivificando formas*, also als der, der das Leben an sich als Gutes trägt, insofern ist er eben auch Lobgesang an sich, wie alle Kreatur vor und nach der *perditio* (wobei man beachten sollte, daß die *viva vox* des *Spiritus sanctus* natürlich kein konkreter, hörbarer und „nur“ besonders schöner Gesang ist!); ein Gedanke, der nun im Gewand der Instrumentenallegorie identisch zu Anfang von Lied 18 aufzutreten scheint: *O ignee Spiritus, laus tibi sit, qui in tympanis et citharis operaris*. ..., vielleicht im Sinne des in oder mit dem Menschen als Instrument spielenden Geistes; ein ja auch topischer Gedanke, der allerdings nicht etwa meint, daß der *Spiritus* konkret Instrument spielt, oder auch „nur“ konkret singt, das ist allegorisch, viel allgemeiner gemeint!

Liest man die nächste Zeile *Mentes hominum de te flagrant* ..., so kann man aber noch eine Ausweitung erkennen, daß die Menschen sozusagen zu Instrumenten werden; im Lobgesang sind die Menschen Instrumente — welches Glück, daß diese Stelle nicht zu einem weiteren „Beleg“ dafür gemacht worden ist, daß Hildegards Lieder auch mit Instrumenten aufgeführt worden wären! Auch für solches Verständnis „des“ Instruments und des Menschen als Instrument des Lobgesangs kann man ja Vorbilder finden, die natürlich hinsichtlich historischer Zugänglichkeit für Hildegard näher nachzuweisen wären; hiermit sei nur darauf verwiesen, wie eine systematische Interpretation der betreffenden Formulierungen hätte gemacht werden können (und ja noch gemacht werden kann — und dann ganz unabhängig von den Vorstellungen Stühlmeyers, deren Buch auch hier nicht gerade als *Meilenstein* qualifizierbar erscheint, denn die so unbeschwert vorgetragene Behauptung, daß, ausgerechnet, Hildegard in ihren Liedern musikspezifische Terminologie verwende, hätte zwingend nach Erfassung aller betreffenden Stellen verlangt; Stühlmeyer, auch hier im „wissenschaftlichen“ *mainstream*, und deshalb als exemplarisch zu betrachten, liest Einzelbelege und deutet dann nach eigener Einsicht, nicht nach der der Textaussagen).

Daß schließlich der hl. Rupert nach seiner Aufnahme in den Himmel *ipse in caelesti harmonia fulget, et ideo etiam anglica turba ... concinit*. ..., ist eine Aussage, die doch wohl von allen Heiligen gesagt werden kann, ja von allen im Himmelreich aufgenommenen Gläubigen (in Lied 66). Oder sollte dies ausgerechnet von den *Patriarchae* nicht gelten? Eines allerdings muß man Hildegard zuordnen: Die

Art der Behauptungen in dieser Arbeit doch noch weiter auf diese Deutungsmode einzugehen Naivität, Älteste konkret mit Instrumenten besonders schöne Musik ausführen zu lassen, hat sie nicht (mehr), sie weiß, daß die Ewigkeit nicht durch schön klingende Lobgesänge nach irdischem, endlichem Maße bestimmt sein kann — und aus diesem Grund denkt Hildegard erheblich Höheres als eine Philosophie der Musik.

Und schließlich, wie bereits bemerkt, was heißt hier eigentlich *musikalische Terminologie*? Es werden geläufige mit dem ewigen Lobgesang der Engel, Seeligen, Heiligen und der anderen Stände des gesamten himmlischen Lobes verbundene Aussagen gemacht — ein wenige vorsichtig sollte man übrigens sein, ehe man einfach auch noch die *musica mundana* einbezieht, wie dies Stühlmeyer, auf unkritischer Übernahme bestehender Literatur basierend, auch tut, ib., S. 324: Die Aussage *O virginitas, tu permanes in symphoniis supernorum civium ...*, ist ja wohl nichts anderes als die Feststellung, daß die Tugend der *virginitas* eben ewig teilhat an der Liturgie des Himmels, daß sie *civis caelestis* ist. Das ist der Mensch erst dann, wenn er in diese *civitas* sozusagen endgültig aufgenommen worden ist. Wie bereits oben kurz angemerkt, 4.1.2 auf Seite 874, kann bei Hildegard die Tradition der *Himmelsharmonie* mit der der ewigen Liturgie durchaus zusammenkommen; ob aber wirklich eine Kontamination stattfindet, also ob in Hildegards Denken der vielleicht allegorische Klang der Elemente u. ä. einfach zusammenfließt mit dem der ewigen Liturgie der *cives caelestes*, müßte erst noch nachgewiesen werden, was zu prüfen Stühlmeyer ebenfalls natürlich unterläßt, weil ihr schon die methodische Notwendigkeit gar nicht bewußt wird; hier wie dort ist Hildegard erwartungsgemäß zur klaren Formulierung nicht unfähig. Und damit wird eben klar, daß nicht nur der hl. Rupert in diesen Lobgesang, d. h. in das, was als Lobgesang beschrieben werden kann, also auch die guten Taten, die Reue von Menschen etc., aufgenommen wird; es wäre doch geradezu absurd und häretisch, wollte man behaupten, daß z. B. die Apostel oder der Evangelist Johannes weniger mit diesem ewigen Lobgesang gedacht worden sein könnten. Genauso müßten die zitierten Behauptungen Stühlmeyers ja auch erklären können, warum die Verwendung angeblich theologisch signifikanter angeblich *musikspezifischer Begriffe* in so vielen anderen Liedern auf Ursula dann eben nicht vorkommen, ist das eine Lied, wo dies begegnet, in einem besonderen Ausmaß auf Ursula bezogen? Die Frage stellen, heißt sie zu beantworten und gleichzeitig die Seltsamkeit der „Methode“ Stühlmeyers zu charakterisieren.

Die entsprechende Formulierung Stühlmeyers, ib., S. 323, *Es sei ... die These gewagt, dass mit der Verwendung musikspezifischer Begriffe zugleich eine Hervorhebung, eine inhaltliche Schwerpunktsetzung von Seiten Hildegards verbunden war. ...*, hat also in ihren Ausführungen keine Begründung, keine Rechtfertigung, zumal Stühlmeyer die literarischen Traditionen völlig unbeachtet läßt, wohl aus Unkenntnis? Daß Hildegard ausrechnet einen *Schwerpunkt* ihrer Ausführungen in musikbezogenen Vorstellungen haben könnte, kann wohl nur Stühlmeyer, aber auch einigen Deutungskolleginnen einfallen. Die entsprechenden *musikspezifischen* Formulierungen Hildegards sind doch nicht vage, allegemein oder auf irgendetwas bezogen wie *musica humana*, sondern, wie im Falle des hl. Ruperts inhaltlich völlig klar, verständlich, haben also eine zu überprüfende Aussage — wenn auch allgemein allegorischer Art: Der himmlische, ewige Lobgesang ist kein Gesang —, die nicht einfach zu vagen, aber scheinbar tiefen Assoziationen genutzt werden kann. Hildegard braucht den der Tradition der Musiktheorie entstammenden Namen der Klasse *musica mundana* ebensowenig wie den der *musica instrumentalis*, sie weiß davon nichts — es sei denn, man will sie zur Lügnerin stempeln, was auch nur möglich ist, wenn man einen modernen, unreflektierten Musikbegriff hat, der romantisch begründet, die Vorstellung einer gegenüber den theologischen Dingen geradezu nebensächlichen Rolle konkreter Musik nicht verstehen kann. Sicher, Hildegard hat Lieder komponiert, Liedmelodien, daß diese aber direkt Repräsentanten

ist. Stühlmeyer geht z. B. ausführlich auf den Stil Hildegards ein — was Stühlmeyer so als *Stil* ihrer eigentlichen Aussagen seien, sagt sie nicht. Der Wert der liturgischen Musik ist unbestritten, kann vorausgesetzt werden — und ist da allerdings auch nicht unstrittig —, nur Hildegard spricht über viel höhere Dinge, selbst wenn diese neueren Gemütern nicht so ganz zugänglich sein sollten.

Also, was sagen denn die wenigen von Stühlmeyer zitierten Formulierungen, ib., S. 323, wirklich aus, wie *Inde concinunt celestia organa et miratur omnis terra?* Das sagt doch, daß die himmlische Musik zum Lob bzw. als Ausdruck der Freude erklingt, aufgerufen durch die *organa*, die hier als literarischer Ausdruck des literarisch beliebten Mittels aus dem 150. Psalm angesehen werden können. Dies ist eine klare Aussage, die man auch auf die Engelschöre zurückführen kann, die bei der Geburt Jesu von den Hirten zu hören waren. Eine tiefe *Betonung* von Musik liegt gerade nicht vor, sondern ein klares Ansprechen des himmlischen Lobgesangs — der, es sei wiederholt, kein Gesang ist, sondern alles christlich Gute umfaßt, dieses als Teil hat; eine doch etwas sinnvollere theologische Vorstellung als eine primitive, inhaltlich nicht konkretisierbare *Betonung* ausrechnet klingender Musik!

Nicht weniger klar ist die den entsprechenden kohortativen Aufrufen der westfränkischen Sequenzen parallele Aufforderung: *Nunc omnis Ecclesia in gaudio rutilet ac in symphonia sonit propter dulcissimam Virginem ...*; hier bedeutet *symphonia* keine Anspielung an die Harmonie der Welt, der *rechten Harmonie zwischen Leib und Seele* (was für eine niedliche anachronistische Formulierung, die *musica humana* bedeutet die Existenz von *harmonia* in der Verbindung von Leib, Zeitlichem, und Seele, Ewigem, aber auch die Harmonie der Teile — nur, davon sagt Hildegard nichts, Boethii *De inst. mus.* jedenfalls gehört nicht zu ihren literarischen Quellen) oder sonstige vage, aber tiefe Assoziationen, sondern nichts anderes als eben konkret den Aufruf zum Singen aus Freude, wie man ihn in bekanntlich in den westfränkischen Sequenzen, also denen des so zur Kürze zu bezeichnenden St. Martial Repertoires zuhauf und formelhaft finden kann. Was Hildegard noch meinen dürfte, ist das Einstimmen der Kirche in den himmlischen Lobgesang durch ihr Verhalten insgesamt, also sozusagen das Leben der Kirche, die durch ihr Gutes Tun Teil hat am ewigen Lobgesang, konkret aber eben auch diesen Lobgesang als Musik kennt, um, hier darf man sicher Augustin heranziehen, anderen Menschen den Grund des Lobgesangs (im übertragenen Sinne) mitzuteilen. Ebenfalls eine klare Aussage, die andere Assoziationen eben weder notwendig noch möglich macht.

Es gibt eben keinen absoluten *Symphonia* Begriff, sondern einen Gebrauch des Wortes, der vom Zusammenhang abhängt. Wenn in Lied 54 auf die hl. Ursula die Formulierung begegnet: *Hoc audiant omnes caeli et in summa symphonia laudent agnum Dei*, dürfte klar sein, daß hier eben wieder der himmlische Lobgesang gemeint ist, in den jetzt *omnes caeli* einstimmen sollen, eine Variante der adhortativen Aufrufen, wobei man natürlich interpretieren dürfte, daß die *caeli* den verschiedenen Ständen der *civitas caelestis* entsprechen — alle guten Taten von Menschen, die übrigens zeitlich geschehen, werden in den ewigen Lobgesang sozusagen als Thema aufgenommen, sind als christlich Gutes Teil dieses Lobgesangs, den man sich eben nicht als konkret hörbares, besonders schönes Singen vorstellen kann, ohne Hildegards Denken auf primitives (eigenes?) Niveau herabzuziehen.

Im gleichen Lied begegnet das Wort schon einmal, und zwar da, wo recht allgemein das Staunen über den Willen zum *contemptus mundi* aus dem Mund des jungen Mädchens kommt: *Et coeperunt ludere cum illa in magna symphonia, usque dum ignea sarcina super eam cecidit*; mit der Legende hat dies ersichtlich nur in sehr allgemeinem Sinne zu tun; gemeint ist vielleicht ja, daß die *populi* etwas wie Hochzeitsmusik veranstalten, das Wort Ursulas ihrer *puellaris innocentia* wegen nicht ernst nehmen, bis dann das Zeichen geschieht. Stühlmeyer verrät nicht, ob und inwiefern sie diesen Gebrauch des Wortes als besonderes Zeichen der Verbindung von *Klang und Schöpfung* oder sonst etwas versteht

versteht; insbesondere hier findet man die schon im Verlagsprospekt angekündigte Verbindung — eine solche Konkretisierung wäre auch unmöglich. Deshalb sollte man vor Behauptungen aufgrund derart vager, aus eigener, anachronistischer Erfahrung und topischen Formulierungen der eigenen Zeit vielleicht doch dann erst einmal alle Beispiele zu verstehen suchen. Hildegard kann auch hier nicht einfach irgendwie *musikalische Terminologie* gemeint haben, einmal vom Inhalt her, zum anderen von ihrem Wissen her.

Und die in Lied 13 am Ende an Maria erhobene Bitte: *O Salvatrix ... collige membra Filii tui ad caelestem harmoniam*, sagt doch auch recht klar, was gemeint ist, die Versammlung zur himmlischen Harmonie, die in diesem Fall nichts anderes meint als eben den ewigen Lobgesang der *cives caelestes*; gebeten wird also, daß Maria die Gläubigen ins Paradies versammeln soll (bzw. dazu helfen mag). Das Paradies ist hier aufgerufen durch sein wesentliches Merkmal, den ewigen Lobgesang der, in vielen Schilderungen der Himmelfahrt Mariens sorgfältig getrennt beschriebenen verschiedenen Stände und ihres Singens, die gerade in deutscher Literatur begegnen, also leicht lesbar sind, d. h. sogar Stühlmeyer leicht zugänglich gewesen sein müßten (man könnte z. B. nur die Literaturhinweise in Verf., *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. I, Anm. 79, S. 147 ff., beachten — so ganz überflüssig, wie dies M. Haas, mit nicht ganz unbedenklichen, ja fatalen Folgen für seine betreffende Beitragsfähigkeit, so meint, dürfte die Beachtung solcher Literatur nun auch nicht sein). Was daraus nun die *These*, und dazu auch noch *wagen* lassen soll, *dass mit der Verwendung musikspezifischer Begriffe zugleich (sic!) eine Hervorhebung, eine inhaltliche Schwerpunktsetzung von Seiten Hildegards verbunden war ...*, ist daher unerfindlich, was sollte denn eigentlich *inhaltlich schwerpunkgesetzt* werden? etwa Musik, klingende Musik? Irgendsomething wäre doch nur möglich, wenn spezifische Terminologie in einer Weise aufträte, die deutlich über den historischen Sinn, *sensus historicus*, der *allegoricus* wäre dann die Versammlung im „Chor“ der Seeligen, der Aussage hinausweisen, und zwar in klar allgemeinerer Weise hinausweisen würde oder könnte, z. B. in einem spezifisch musikalischen Sinne, und das hieße notwendig, in einem musiktheoretisch spezifischen Sinne, der dann etwa als spezifische Grundlage einer Allegorie dienen könnte, acht Tugenden und acht Tonarten oder so etwas; derart Primitives gibt es bei Hildegard in Bezug auf den ewigen Lobgesang aber nicht (mehr) — nur, weder *symphonia* noch *harmonia* sind so klar musiktheoretisch spezifische Begriffe, daß damit andere, allgemeine, literarische Verwendungen der beiden Wörter ausgeschlossen wären!

Um zu Stühlmeyers Vorstellungen zu gelangen, aber wäre ja wohl notwendig zu fragen, wie das im Literalsinn Gemeinte, hier die himmlische Liturgie, eigentlich hätte anderes genannt werden können, sie kann nur durch *symphonia* o. ä. aufgerufen werden. Denn, wenn hier *Schwerpunkte* von was auch immer gesetzt werden sollten, dann müßte die Formulierung doch wohl deutlich redundant, symbolisch oder allegorisch in dem Sinne, daß hier etwa eine bestimmte musikalische Praxis o. ä. verallgemeinert angeführt würde, sein; und gerade das zeigen Stühlmeyers Zitate auf keinen Fall (auch Stühlmeyer selbst kommt gar nicht auf den Gedanken, ihre Formulierung inhaltlich begründenswert zu sehen, sie formuliert offenbar ohne Beachtung des Inhalts). Auch hier ist keine Aussage zu erkennen, die Stühlmeyer zu den von ihr zitierten Stellen macht; die „Methodik“ Stühlmeyers ist rational nicht zu rekonstruieren, die Assoziation bleibt willkürlich, völlig vereinzelt, ja nicht einmal nachvollziehbar.

Insbesondere mit der Qualifikation der *anima* als *symphionalis* haben diese Belege überhaupt nichts zu tun, so daß man auch in diesem Fall, vgl. ib., S. 324, doch vielleicht einmal nach der Tradition der Seele als *harmonia* bzw. als im dauernden, spirituellen Lobgesang „beschäftigt“, dann nämlich auch nicht konkret klanglich, suchen sollte, wozu es ja ausreichend Beispiele gibt, ohne daß man davon sprechen müßte *wie in einem großen Zusammenklang erlebt sie die Vielfalt geschöpflichen Seins, und darum*



mit der Musiktheorie des Mittelalters in ganz besonderer Weise dargestellt, nämlich wieder charakterisiert durch ein von tiefer gehender Sachkenntnis, hier also Kenntnis der Quellen, wenig getrübt, ja eher ungetrübt ad hoc Verbinden und Deuten, das sicher einen Bestandteil der so qualifizierten *hohen Treffsicherheit*, die *bei aller Wissenschaftlichkeit immer den Durch-*

---

*kann sie klar und bestimmt sagen: "symphoniālis est anima"; also, die Seele ist symphoniālis, weil Hildegard wie in einem großen Zusammenhang die Vielfalt geschöpflichen Seins erlebt? Logik? würde man da als Lehrer wohl an den Rand schreiben müssen, was hat das miteinander zu tun? Die der Ewigkeit sozusagen fähige Seele ist natürlich symphoniālis, sie kann z. B. gute Taten tun, die dann Teil des ewigen Lobgesangs werden, sie kann z. B. das Leben des Leibes, in dem sie wirkt, zur virginitas bringen, was dann ja wohl auch ein Teil der symphonia ist, die im Himmel ewig „erklingt“, unhörbar, bzw. nur „hörbar“ im Innersten des Herzens. Wer sonst als die Seele soll die Fähigkeit besitzen, den Menschen wieder zurückzuführen? Man sollte bei Deutungen Hildegards nun doch nicht einfach hübsch klingende moderne Vorstellungen so einfach einbringen und parataktisch assoziativ an irgendetwas ähnlich klingendes anbinden.*

Und zur Vorstellung der Seele als *harmonia* gibt es nun wirklich andere, *klare und bestimmte* Traditionszusammenhänge — aber bei deren „Darlegung“ sollte man nicht ausgerechnet Platos *Phaedo* als direkte Bezugsquelle nennen, denn die Kenntnis dieses Dialogs hat (spätestens) das barbarische Wüten des gotischen Königs gegen den letzten lateinischen Philosophen unmöglich gemacht. Nur: Hat die Harmoniebestimmtheit der Weltseele, und damit auch von deren „Abbild“, etwas mit Hildegards Bestimmung zu tun? Das Einstimmen in den ewigen Lobgesang, z. B. durch (christlich) gute Lebensführung, gute Taten, Keuschheit u. a., das im Menschen nur die *anima* leisten kann, erscheint ja nicht gerade typisch für Plato? Vielleicht sollte man auch hier einmal an Hildegard selbst denken, was nämlich Hildegard denkt? Sie ist Christ, nicht Platoniker!

Was die *anima symphonizans* im Übrigen mit den anderen Beispielen des Auftretens von *symphonia/armonia* in den Liedtexten zu tun haben könnte, darüber informiert Stühlmeyer natürlich nicht, wie sie auch eine Zusammenstellung der Belege über *Musik* in den Liedtexten Hildegards für offensichtlich völlig irrelevant für eine entsprechende Interpretation hält, so daß für den einfachen Leser wieder nur übrigbleibt, völlig willkürliche, ja trotz der Vagheit der Bezüge unverständlich formalistische Assoziationen zu konstatieren. Offenbar reicht das Auftreten der einzelnen Wörter, um das Verständnis des Inhalts überflüssig zu machen, zu Gunsten von notwendig nicht spezifizierbaren Assoziationen. Daß ein derartiges Vorgehen jedoch auch nur der objektiven Betrachtung und Erörterung (geschweige denn der Schaffung neuer Erkenntnisse im Rahmen) des historischen, theologischen und musikologischen Kontexts, in dem die Werke Hildegards entstanden sind, gar noch als wissenschaftlich nachvollziehbare Methodik dienen könnte, ist daher wenigstens für Verf. grundsätzlich nicht nachvollziehbar. Es ist auch nicht zu erkennen, für wen, der methodisch nachprüfbar vorgehen wollte, diese Art der Assoziatorik als nachprüfbare Methode zu verstehen sein könnte. Auch hier wird man an das Versprechen der Verlagsankündigung erinnert, daß in dieser Arbeit *auf textorientierte Analyse der Bedeutung der Neumenschrift ein ... großer Wert* gelegt würde: Wo man nachprüfbare Analysen dieser Art bzw. Ergebnisse in Stühlmeyers Beitrag finden kann, also konkrete Aussagen, bleibt jedenfalls Verf. ebenso unerfindlich wie der Sinn der von Stühlmeyer so *gewagten These*. *Gewagt* ist ein derartig unsachlicher Umgang mit Texten und Melodien Hildegards allerdings, angefangen von der absurden Einführung des *Bescheidenheitstopos* zur Fehldeutung ihrer klaren Aussage, von Musiklehre nichts gelernt zu haben und nichts zu wissen.

*blick auf den theologischen und spirituellen Gehalt der Gesänge* wahr, sehen müssen (so im Geleitwort) — eine Qualifikation, die in Hinblick auf die Ausführungen von Stühlmeyer einer gewissen Absurdität nicht zu entbehren scheinen, *Treffer*sicherheit in irgendeiner Aussage kann Verf. jedenfalls nicht finden, von *Wissenschaftlichkeit* ganz zu schweigen.

### 4.2.3 Neuestes zum Kompositionsstil Hildegards

Daß man gewisse Schwierigkeiten mit den Deutungen von *Verklammerungen*, ob nun *chiastisch* oder nicht — wie angesprochen könnte man in den bei Hildegard ja nicht gerade selten auftretenden Wiederholungen von Motiven oder Formeln noch ganz andere Muster herauslesen, wenn man das für richtig hält<sup>142</sup> — haben muß, insbesondere, was gerade hier *alle Wissenschaftlichkeit* bedeuten soll, wurde oben angedeutet.

Was aber die Beziehung zur Theorie anbelangt, so ist doch sicher beachtenswert, was Stühlmeyer nun zu deren, wie als Behauptung von ihrer Seite zu erwarten, vollständiger Übereinstimmung mit Hildegards Komponieren zu sagen hat, denn hier basiert Stühlmeyer ja auf einem von ihr, also aus berufenem Munde als *wegweisend* qualifizierten Übersichtsartikel von K. Schlager. Dies verrät Augenmaß, denn damit erspart man sich nicht nur den Umgang mit der wissenschaftlichen Originalliteratur, sondern vor allem auch mit den Quellen, die zudem noch so lateinisch überliefert sind, ib., S. 293.

#### 4.2.3.1 Guidos Modell musikalischer Form und Aribos Rezeption; eine konkret anwendbare Theorie?

Stühlmeyer beginnt, als musikwissenschaftliche *Meilenstein*setzerin, oder vielleicht selbst als solcher *Meilenstein* weiblichen Geschlechts so, angeblich, hohen Ranges mit einem tiefreichenden oder wenigstens von ihr wohl so gemeinten Ausblick auf den Choral, daß dieser nämlich nur nach einer *zweifelloso überholten These, dass sich der Choral als inspiriertes Gebilde schon aufgrund der mündlichen Überlieferung der Gesänge ... dem analytischen Blick entziehe*, ib., S. 293, eine angesichts der analytischen Arbeiten bereits zur Zeit der ersten Bände der *Paléographie musicale*, der Arbeiten Ferettis und Johners, W. H. Freres, W. Apels, P. Wagners und vieler

<sup>142</sup>Wenn im Lied der *Virtutes*, aus dem *Ordo*, in der Ausgabe, S. 201 f., *in superna bonitate!* und das direkt darauffolgende *Unde, o Rex laus sit tibi*. identisch „vertont“ werden, dann wird man „natürlich“ deuten müssen, daß *bonitate* in einem ganz besonderen theologischen *Transformationsprozess verklammert* ist mit *unde, o*, nicht jedoch mit *Rex*, denn natürlich *unde* „reagiert“ auf *bonitas*, ist doch klar, zumal noch *laus* einen Teil der Wendung, ihren Anfang „übernimmt“ — daß Hildegard also Melodien komponiert in der Art einer Aneinanderreihung von semantisch besetzten Floskeln, mit erheblichen Lücken „unsemantischer“ Natur, das bleibt als einziges „Ergebnis“ der Deutung der Melodien durch Stühlmeyer, die hier nur als Exempel erscheinen mag. Daß Hildegard zuerst einmal Melodien komponiert, ist offenbar völlig aus der Sichtmöglichkeit verschwunden. Die Naivität des Verfahrens und seine Unreflektiertheit ist erstaunlich.

anderer sicher bemerkenswerte Erkenntnis, die die besondere Schönheit der Formulierung des Chorals als *inspiriertes Gebilde* fast vergessen machen kann, handelt es sich hier eigentlich um Wissenschaft? Auch hier wäre vielleicht eine gewisse Differenzierung nicht ganz überflüssig gewesen — zu dem ist der Bezug zu Hildegard nicht ganz ersichtlich ist, aber vielleicht mußte irgendetwas zum Choral gesagt werden.

Dafür erfährt man aber, daß *die Voraussetzungen des Komponierens ... in der Commemoratio unter Bezug auf das Buch der Weisheit ... beschrieben* würden, tatsächlich, es würde hinsichtlich eines Textes über die Psalmodie von der *Voraussetzung des Komponierens* gesprochen und das auch noch in Bezug auf *das Buch der Weisheit*; biblisch begründete Kompositionslehre — doch, auch so etwas gibt es, die Konkretisierung der *decem chordae* für die Zisterzienser Choralumformung, nur das hat damit nichts zu tun (und ist vor allem Stühlmeyer unbekannt geblieben, sonst könnte sie nicht ausgerechnet Bernhards Reform und Hildegards Melodien aufeinander beziehen). Wieder hat man eine unerhörte Erkenntnis Stühlmeyers zu lesen.. Da die Stelle in Bezug auf den Umgang mit Quellenaussagen in einer musikwissenschaftlichen Arbeit zu Anfang des 21. Jh. sicher von einigem Interesse ist, sei hier kurz darauf eingegangen, ed. Schmid, S. 176, 293 (man sollte die Quellen selbst und dann auch noch vollständig lesen — wenn man sich denn veranlaßt sieht, sie überhaupt anzuführen): *Aequitate plane pulchritudinem omnem, nec minus quae auditu quam quae visu percipitur, Deus auctor constare instituit, qui in mensura et pondere et numero cuncta disposuit*. Sicher, hier wird die bekannte Stelle angeführt, die schon Cassiodor zur „Ehrenrettung“ der Mathematik, d. h. des ganzen Quadrivium, zu Anfang des 2. Buchs seiner *Institutiones* nutzbar machen konnte: Damit waren die verfügbaren Rudimente Pythagoräischer Philosophie „gerechtfertigt“. Nur, ist zu fragen, wo steht da etwas von den *sensus*? Und warum werden speziell nur *visus auditusque* angeführt, also ein ansatzweise ästhetisches Prinzip allgemeinsten Natur formuliert? Man wird hier wohl an Chalcidius denken dürfen, der die Wertung dieser beiden Wahrnehmungen für die Erkenntnis durch Plato auch dem Mittelalter verfügbar gemacht hatte. Ganz so einfach ist also das Ausgesagte nun doch nicht; andererseits handelt es sich um topische Aussagen, die einer konkreten Begründung bedürftig weder waren noch sein konnten — wie wollte man *aequitas* konkret in psalmodischen Formeln nachweisen?

Hinzu kommt aber noch der Zusammenhang, dem der Autor diesen Grundsatz hinzufügt (direkt anschließend):

*Inaequalitas ergo cantionis cantica sacra non viciet; non per momenta neuma quaelibet<sup>143</sup> aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu verbi gratia responsorii vel ceterorum segnius quam prius protrahi incipiat. Item brevia quaeque impendiosiora non sint, quam convenit longis, nec longa inaequalitate lubrica festinantius labantur, quam convenitur brevibus. Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitatis exceptis distinctionibus, quae simili cautela in cantu observandae sunt.*

<sup>143</sup>Auch diese Wortverwendung weist nicht darauf, daß damit die *Neume* in modernem Sinne gemeint ist, gemeint ist offenbar doch die *musikalische Wendung*, vgl. auch o., Anm. 29 auf Seite 898.

Es geht hier nicht um kompositorische Grundprinzipien, die in ihrer Vagheit sowieso unbrauchbar wären — man vgl. dazu Guidos Bemerkungen zur Regelmäßigkeit in Musik und Dichtung —, auch wenn sie Schlager in emphatischer Weise aufstellt, als *Leitbegriffe durch das ganze Mittelalter hindurch* bezeichnet, nämlich *aequalitas*, *similitudo*, *correspondentia*. Was aber nun könnte oder sollte so nicht beschrieben werden können? Und unvollständig ist die Liste ja auch in einem eindrucksvollen Maße, so daß man,  $\nu\acute{\alpha}$  τὸν κύνα, nicht erwarten kann, damit, und auch noch spezifisch, die Melodieästhetik des Mittelalters beschreiben zu können; diese Möglichkeit ist ersichtlich wieder entflohen — denn, wer könnte behaupten, daß *aequalitas* nicht für Palestrina, ja auch für Bach als Komponisten Geltung haben könnte, wenn man das Wort nur allgemein, nämlich in seinem sprachlichen Sinne versteht? So kann man nun wirklich nicht musikhistorische Stile adäquat beschreiben wollen. Wer solche Aussagen unkritisch anwenden will, der weist ein methodisches a priori Manko auf.

Hinzu kommt aber noch, daß das Ganze mit *Komposition* auch nicht das Geringste zu tun hat, sondern mit der Art der rhythmischen Ausführung — da werden auch nicht nur „äquale“ Tonlängen gefordert, es wird die rhythmische *aequalitas* verlangt; eine geradezu topische Forderung, wobei *topisch* hier heißt, daß es sich dabei um eine konkrete, zeitlose sozusagen natürliche Konstante handelt. Also, um die Forderung nach rhythmischer Gleichmäßigkeit in der Ausführung (assoziativ) zu begründen, stellt der Autor der *Commemoratio brevis* den Verweis auf die *aequalitas* als Grundlage der Ordnung jeder *pulchritudo* her, *inaequalitas* ist für die rhythmische Erscheinungsweise des Chorals daher nicht zulässig. Und das soll ein kompositorisches Grundprinzip des Mittelalters sein? Vielleicht sollte man auf die Formulierung solcher Sotissen verzichten, das Mittelalter ist in seiner Musik etwas komplexer als derartige Behauptungen erahnen lassen — noch wesentlich schlimmer aber ist es, wenn Derartiges auch noch kritiklos und als Erkenntnis zitiert wird.

Bei Guido z. B. findet man, und das nun ganz konkret erläutert, als ästhetisches Prinzip die *rationalis varietas*, ed. S. v. Waesberghe, S. 167, 19; und daß zu Guidos ästhetischen, wie hieß das doch so eindrucksvoll, *Leitbegriffen* die *dissimilitudo* gehört, ist ja auch nicht unbekannt, ja sogar eine *similitudo dissimilis* gibt es da, ed. S. v. Waesberghe, S. 172, 43; nur sollte man Guidos Hinweis beachten, *Sed haec et huiusmodi melius colloquendo quam vix scribendo monstrantur*, ed. S. v. Waesberghe, S. 167, 21. Mit solchen, derart vagen *Leitbegriffen* läßt sich alles und nichts sagen; es kommt auf die konkreten Bezüge, auf den Kontext an, und dessen Beachtung läßt Stühlmeyers Vorgehen geradezu schon systematisch als irrelevant, ja verwirrend erscheinen. Aber der Beitrag tritt ja, approbiert als Dissertation, mit erstaunlichem Anspruch aus wissenschaftliche Erkenntnis auf.

Und da hat der Autor der *Commemoratio* eben nichts anderes im Sinn als die alte Tradition neu zu formulieren, nämlich die, die schon Niceta von Remesiana, insbesondere auf die chorische Ausführung bezogen, eindrucklich anmahnt: Gleichmäßig zu singen, sowohl hinsichtlich der rhythmischen Erscheinung als auch der betonungsmäßigen. Natürlich kann die *Commemoratio* diese Forderung nun auch in rhythmischer Hinsicht nur rationalisiert formulieren, d. h. unter, hyperkorrekter, Nutzung der antiken metrischen Wertbezeichnungen, was man ausweis-

lich der Beispiele aber nicht etwa in dem Sinne als konkrete Aussage zur Ausführung nehmen kann, daß hier antike Metren für den Choral gefordert würden. Und an dieser Stelle geht es dem Autor der *Commemoratio brevis* ausschließlich um die Ausführung, von Komposition ist an keiner Stelle die Rede, womit die Einführung des Zitats nach Schlager durch Stühlmeyer eben unzutreffend ist, was auch nicht durch den in dem von ihr aufgestellten Zusammenhang merkwürdig anmutenden Zusatz *Im Hinblick auf die Begriffe der Gleichheit, Ähnlichkeit und Entsprechung rekurriert die Commemoratio ausdrücklich auf die Angemessenheit des Zeitmaßes bei der Aufführung ... Dabei gilt es das Gleichgewicht zwischen syllabischen und melismatischen Teilen zu wahren*. Wo das genau stehen könnte, verrät Stühlmeyer natürlich ebensowenig wie sie den von ihr behaupteten Bezug zur Komposition erklärt, wie sie überhaupt die von ihr zuvor „zitierten“ Texte nicht zu kennen scheint, wozu die merkwürdige „Logik“ ihrer Zusammenstellungen kommt: Das *Gleichgewicht zwischen syllabischen und melismatischen Teilen* wird da einfach mit der Forderung nach rhythmischer Gleichmäßigkeit verbunden.

Also machen wir uns auf die Suche: Nach der zitierten Passage über die Gleichmäßigkeit der Ausführung der jeweiligen Zeitwerte wird das angeführt, was Guido mit dem „Auslaufen“ eines zum Stillstand kommenden Pferdes vergleicht, das *Ritardando* und andere agogische Möglichkeiten, die sich bei Schlußbildungen jeder Art finden lassen. Das Prinzip ist, daß *omnia, quae diu, ad ea, quae non diu legitimis inter se morulis numerose concurrant et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenor a fine usque ad finem peragatur*, eine verständliche Forderung, nicht zu beschleunigen oder langsamer zu werden — im Inneren der einzelnen Abschnitte; ein Bemühen, das Organisten hinsichtlich der Begleitung von Liedern auch heute noch kennen dürften.

Es gibt allerdings Ausnahmen von dieser Gleichmäßigkeit, nämlich *circa finem aut aliquando circa initium*, daß da nämlich in einem *cantus, qui raptim canitur* an solchen Stellen *longiori mora melos protendendum est* und natürlich *vice versa* — wobei aber, hier spricht der Systemzwang der terminologischen Rationalisierung, die Relationen zwischen Kurz und Lang sorgfältig zu wahren sind.

Sucht man nun weiter, findet man die naheliegende Forderung nun konkret auf respondierende Sänger bezogen, keiner soll in anderem Tempo singen, und, soweit möglich, soll auch jeder auf vergleichbarer Tonhöhe enden bzw. beginnen, *quantum fieri valet*, denn es gibt halt verschiedene Stimmgattungen. Auch das hat Stühlmeyer bemerkt — nur, wo bleibt da der Bezug zu ihrer Aussage, was hat das mit Hildegards Gesängen oder mit den *Leitbegriffen* zu tun? Denn natürlich gilt das Gleiche auch für Chorgesänge, da muß man sich nach einer Art Mittelmaß richten, *ib.*, 320, was sich auch nach der Anzahl der *cantores* richtet. Daraus dann folgt die Forderung, daß sich die Art der Ausführung nach dem Anlaß richtet, was insbesondere für die Psalmodie gilt, z. B. *ad nocturna quidem vigilanter, sed temperate*. Man kann auch alle Antiphonen nebst Psalmen im gesamten Nachtoffizium gleichartig singen, *aut aequali elatione omnes imponendi aut certe a primo ad extremum melodia gradatim debet et moderate in altem excrescere, cantica quoque evangelii altius et morosius ceteris*, *ib.*, S. 177, 338. Hier findet man einen Hinweis darauf, daß die Offizien — in einem gewissen Rahmen — als auch musikalische Zyklen gesehen werden konnten, eine Parallele zu Reimoffizien mit „ansteigender“

Tonartenfolge und ähnlichen, wenig zur Funktionalität des Chorals passender mittelalterlicher Dominanzen rein musikalischer Ordnungsprinzipien — Hieronymus jedenfalls dürfte von solchen Prinzipien nicht gerade begeistert gewesen sein.

Hildegard jedenfalls läßt keinen Einfluß derartiger formal musikalischer Systematik erkennen, was angesichts der von ihr bezeugten absoluten Unwissenheit hinsichtlich der *ars musica* auch kaum überraschen kann. Dennoch fragt man sich natürlich, was diese Hinweise zur Ausführung mit Hildegards Liedern zu tun haben könnten, weshalb also Stühlmeyer gerade diesen Text zur Erklärung des musikalischen Stils von Hildegard anführt — die Aufführungspraxis der Lieder Hildegards zu rekonstruieren dürfte sich auch mit derartigen Beispielen, doch recht allgemeiner Art kaum ermöglichen lassen.

Stühlmeyer gibt nun die Antwort, ib., S. 294, daß *in der Tradition der Commemoratio ausgeführt, gibt es keinen Grund, den Gesang bei den Melismen zu beschleunigen, wie dies in einigen Aufnahmen praktiziert wird, die offenbar von einem durchgehenden Taktus ausgehen, innerhalb dessen die Melismen dann zu virtuosen Verzierungen geraten*. Was die *Commemoratio* verlangt, ist die exakte Ausführung hinsichtlich der als gemessen gedachten *neumae et soni* (das ist kein Gegensatz, sondern ein Katalog); wollte man also jedes Melisma als von *breves* bestimmt vorstellen, müssen diese Töne also alle gleich kurz sein, daß sie äqualistisch vorzutragen seien, wird nicht gesagt, wie überhaupt von einer Gegenüberstellung von Melismen und Syllabik nun doch überhaupt nichts im Text zu finden ist — wie bedeutsam ist also die Phantasie von Stühlmeyer, die Aussagen mittelalterlicher Texte frei erfindet! Außerdem kann von einem Grund, die Melodien Hildegards in der Weise der *Commemoratio* auszuführen, auf keinen Fall gesprochen werden. Aus den essentiell auf Gregorianik und die Psalmodie bezogenen Anweisungen, deren Bedingtheit durch Systemzwang nicht übersehen werden sollte, kann man auf die Ausführung Hildegardscher Melodien nicht schließen — denn daß Hildegard gut bewandert gewesen sein sollte in der Metrik, dem proportionalen Messen von Tondauern, wird man auch nicht notwendig sagen können.

Und daß sich der Autor dezidiert auf die Schulung bezieht, sagt er deutlich genug, zum Abschluß seiner Ausführungen, die sich fast ausschließlich um das Problem der rhythmisch gleichmäßigen Ausführung bemühen, weder um Kompositon, noch um Melik, ib., S. 177, 355: *Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare et inter cantandum aliqua pedum manuumve vel qualibet alia percussione numerum instruere, ut a primaevo usu aequalium et inaequalium distantia calleant nec peiore usu assuescant*. Man muß zum Verständnis natürlich beachten, daß die einzige rhythmische Theorie, die für die Zeit überhaupt verfügbar war, die der Antike war, also die strikte Differenzierung zwischen *longa brevisque*. Daß dadurch zwar eine Rationalisierung der rhythmischen Erscheinungsweise des Chorals möglich war, die aber, ausweislich der differenzierten Notierungen der metrischen Neumenschriften, kaum ausgereicht haben dürfte, zu Systemzwängen führen mußte, ist erkennbar. Was der Autor hier sagen will, betrifft die rhythmische Gleichmäßigkeit, was durch eine *Art Taktus* erreicht werden soll; und dies kann man sich ja gut vorstellen, wenigstens beim Lernen, daß man also die *infantes* zum rhythmisch

gleichmäßigen Singen bringt, indem man ihnen wie beim Vortrag von metrischer Dichtung auch beim Choral durch Taktieren mit der Hand, dem Fuß oder irgendeinem anderen Mittel, Takt anzugeben, von Anfang an beibringt, gleichmäßig zu singen, nicht zu beschleunigen etc. Was aber kann dies mit Hildegards Melodien zu tun haben? Daß auch diese grundsätzlich rhythmisch gleichmäßig gesungen werden sollten, daß auch in chorischen Melodien nicht einer oder eine schneller als der oder die andere singen soll, dürfte eine triviale Forderung sein, die Hildegard selbst aber nie formuliert, wohl weil sie an derartiges gar nicht denken kann.

Aber Stühlmeyer findet neben dem Hinweis, daß man Melismen nicht schnell singen darf, wenn denn das gemeint ist, nun aber auch *Ein Nachtgebet fordert eine andere Singhaltung als ein Morgengebet. Dies soll, so die Commemoratio bei der Aufführung ausdrücklich berücksichtigt werden.* Ja, oder eben auch nicht, man kann genauso gut auch alle Melodien in, rhythmisch und tonhöhenmäßig, was eh' angesichts der Gregorianischen Tonartenordnung wenigstens auf dem Papier nicht gelingen kann, gleichmäßig singen. Daraus aber folgt: *In Hinblick auf Hildegards Kompositionen bedeutet dies nicht zuletzt eine grundsätzliche Unterstützung durch die frühen theoretischen Schriften. Denn Anlassbezogenheit ist eine der Grundlagen ihrer gesamten kompositorischen Tätigkeit.* Dies ist eine kühne Folgerung, denn von Kompositionen, die *anlassbezogen* sind, spricht der Anonymus nicht, auch nicht von *Singhaltung*; man kann, was kaum überrascht, die Art der Ausführung, und darum geht es, nach dem Anlaß richten, z. B. auch in Hinblick auf die Anzahl von Sängern. Es geht darum, daß der Festgrad wie auch der Raum der „betroffenen“ Kirche zu beachten ist, wozu auch die *Scolica Enchiriadis* etwas zu sagen hat — nur, was sollte das mit Hildegard zu tun haben? Wo kann Stühlmeyer zeigen, daß Hildegard Melodien und Texte, deren Entstehung im Sinne einer Vertonung ja erst noch nachzuweisen wäre, in gleicher Weise nach Festgraden differenziert haben könnte, wo hat sie dafür Aussagen von Hildegard? Außerdem, die Aussagen der frühen Texte beziehen sich auf die Ausführung, nicht auf die melodische Gestalt der jeweiligen Melodien — das leistet in gewissem Umfang der Choral selbst, der die Antiphonen in den Offizien meist wesentlich einfacher als in der Messe gestaltet sein läßt. Und gerade da erweist sich Hildegard nicht als Kennerin des Chorals, auch sind ihre „Gattungsangaben“ vom musikalischen Stil her nicht mit den Gattungsunterschieden der Gregorianik kompatibel — ja, was Stühlmeyer offenbar nicht bemerkt hat, Hildegards Kompositionen stehen in deutlichem Gegensatz zu den Regeln der Chormelodien.

Und wo Stühlmeyer die so dominante *Anlaßbezogenheit* von Hildegards Komponieren gefunden haben will, ist auch nicht leicht zu ergründen, offenbar hat sie das grundlegende Merkmal des *Proprium* nicht richtig eingeschätzt; natürlich, Hildegard komponiert, da ist sie liturgisch, was sonst?, im Rahmen des *Proprium*. Mit der von Stühlmeyer so inadäquat so bezeichneten *Anlaßbezogenheit* der zitierten Aussagen der *Commemoratio brevis* hat das jedoch überhaupt nichts zu tun. Stühlmeyer gibt auch hier nur den Beweis einer weitreichenden Verwirrung.

Aber es wäre ja so schön, wenn Stühlmeyer hier etwas Richtiges formuliert hätte, denn dann könnte man aus der Kompositionsform jeweils erschließen, welchen genauen liturgischen Anlaß Hildegard also jeweils gemeint hat, wenn sie ihre Melodien komponiert hat — daß hier immer noch ein Problem mit der Formulierung von Wibert vorliegt, das sieht Stühlmeyer nicht; man

findet aber auch keine klare Aufstellung, ob und welches der *Responsorium* genannten Lieder als Gradualia, als *responsorium prolixum* oder als was eigentlich gemeint ist, für welche speziellen Feste die vielen Marienlieder gedacht sind, für Offizium oder Messe, für welches Offizium etc.: Die entsprechenden Angaben jedenfalls, wie z. B. bei Lied 46, sind nicht gerade sehr häufig! Daß geistliche und als liturgische Gesangsgattung auftretende, thematisch eindeutige Lieder jeweils, vom Text her, hinsichtlich des Proprium *anlassbezogen* sein müssen, liegt auf der Hand, insofern könnte man höchstens sich darüber wundern, daß Hildegard keine *Communia Sanctorum* komponiert hat, was ersichtlich eine leicht absurde Frage wäre; nur wie ist die von Stühlmeyer behauptete *Anlassbezogenheit* wirklich konkretisierbar — gerade wo die konkret liturgische Funktionalität der Lieder gar nicht so außer Zweifel steht. Auch hier versucht Stühlmeyer durch assoziative Nebeneinanderstellung von höchst allgemeinen Begriffen spezifische Beziehungen zu Hildegard herzustellen. Von einem Gelingen kann hier leider auch nicht gesprochen werden; es bestehen keine Beziehungen, außer eher trivialen: Man wird bei der Ausführung der Lieder Hildegards sicher auch rhythmisch irgendwie gleichmäßig singen und ritardando, bzw. allgemein eine gewisse rhythmische Agogik künstlerisch anwenden; maschinenmäßig wird man die Lieder nicht singen wollen. Nur braucht es dazu keiner Anbindung an die *Commemoratio*, die an der oben teilweise zitierten und teilweise paraphrasierten Stelle ausschließlich die Ausführung beachtet, und zwar dominant sub specie der Kategorie der antiken Musiktheorie *Rythmus*!

Man kann natürlich, wie dies Stühlmeyer auch tut, die etwa zweihundert Jahre zwischen Hildegard und der *Commemoratio brevis* als letztlich ebenso irrelevant betrachten wie den Inhalt dieser Schrift, dann aber noch nach irgendwie brauchbaren Autoren aus ihrer Zeit suchen. Das „Urteil“ jedenfalls, daß die Musiktheorie der Zeit der *Commemoratio brevis* ausgerechnet für Hildegards Melodien in irgendwelcher Weise maßgeblich gewesen wäre (abgesehen von der da erreichten Rationalisierung, die Voraussetzung der Notenschrift war, von der aber Hildegard nichts verstanden hat), kann nur behaupten, wer kaleidoskopische Parataxe für eine wissenschaftliche Methode hält, und Nicht-Zusammenhängendes in Verbindung setzt, nur, weil sich rein formalistisch vielleicht einzelne Wörter entsprechen — wo, darf gefragt werden, findet man in Hildegards Melodien etwas an kompositorischer *aequalitas*? Mit dieser Frage sieht man sofort, wie unbrauchbar solche viel zu allgemeinen Wörter sind, irgendetwas über die Individualität mittelalterlicher Melodien sagen zu können.

Sucht man also bei zu Hildegard ansatzweise zeitgenössischen Musiktheoretikern, findet man z. B., fast ganz als Kommentar (allerdings nicht, wie Stühlmeyer behauptet — denn *meinen* kann sie dies ja nicht, mangels eigener Lektüre — *in seinem ersten Teil*) vornehmlich zum bekannten 15. und 16. Kapitel des *Micrologus* von Guido die Schrift von Aribo; einem nicht gerade schöpferischen, aber doch an Systematiken interessierten Autor. Wie Stühlmeyer angibt, *liefert er äußerst interessante Informationen über die Lehre von der Melodiebildung*, ib., S. 294, was angesichts der diesbezüglichen Leistung Guidos schon eine gewagte Behauptung darstellt, zumal Stühlmeyer von dieser eigentlichen Theorie gar keine Kenntnis nimmt — warum auch, wenn man einen *Meilenstein* musikwissenschaftlicher Mediävistik gesetzt hat. Fragen muß man sich allerdings, warum sie dann Aribo überhaupt erwähnt, was eigentlich ihr Bezug auf die so



klar ungelesen gelassene Theorie für ihre Arbeit bedeuten soll.

Man findet bei Aribo z. B. die Analogien zwischen den beiden Klassen von Tonarten und *dives et pauper*, ed. S. v. Waesberghe, S. 17, 57<sup>144</sup>, *Concordant discordantque autenti et plagales sicut divites et pauperes*. ... — was hätte Stühlmeyer aus einer solchen Assoziation machen können, wenn sie davon gewußt hätte?! — oder die Aussage, *quomodo tetrachordum gravium mystice pertineat ad Matthaëum et ad humanitatem Christi*<sup>145</sup>, wogegen das *tetrachordum finalium salvatoris passioni congruat et morti*, ed. S. v. Waesberghe, S. 21 ff. Und so geht das weiter — daß man hieraus interessante Anregungen für die Deutung von Melodieteilen erhalten könnte, ist offensichtlich, eigentlich müßte hier das Herz jedes auf semantische Deutung geprägten Deuters, beiderlei Geschlechts natürlich, vor Freude springen: So würde man z. B. die Vertonung der Wörter *membra Filii tui ad caelestem harmoniam* in Lied 13, *O virga* nach einem hohen *collige* in der Lage der (transponierten) *finale*s als direkte Entsprechung zu Aribos Behauptung interpretieren können: Der Schluß bewegt sich ausschließlich auf den Tönen *a b/h c d*, was transponiert natürlich auf *D Es/E F G* zu beziehen ist. Stühlmeyer allerdings „verzichtet“, wie gesagt, leider — oder glücklicherweise — auf die Anwendung dieser Vorgabe Aribos, also wird man so wohl auch nicht deuten dürfen, denn ein *Meilenstein* hätte sich solche Deutung sicher nicht entgehen lassen können — nur, ebenfalls leider, Stühlmeyer erklärt nicht, warum sie diese Deutungsvorgabe nicht nutzt! Weil sie sie nicht kennt, obwohl sie den Autor direkt anführt, wäre ja auch eine Antwort. Man muß, um Stühlmeyers „Methode“ folgen zu können, also auch hier irgendwie und irgendwarum auswählen, um irgendetwas zu finden, was sich direkt auf Hildegards Melodik beziehen läßt. Immerhin hätte Stühlmeyer hier ja etwas finden können, was nun auch textlich die Möglichkeit von theologischer Symbolik bezeugt, wenn auch in einer Weise, die von vornherein genauso seltsam erscheint, wie dies die *Verklammerungsvorstellung* von Stühlmeyer und anderen tut.

Wie wäre es, wenn man die in *cap. XXI* in Aribos Schrift paraphrasierte Lehre Guidos heranziehen würde, wenn Aribo von der *proportionalitas* hinsichtlich der Längen von aufeinanderfolgenden Abschnitten spricht, ed. S. v. Waesberghe, S. 49, 29: *Antiquitus fuit magna circumscriptio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quae consideratio iam dudum obiit, immo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis iubilationem*<sup>146</sup>. Immerhin handelt es sich ja hier um etwas, was Aribo zum Vergleich mit der Rhetorik greifen läßt: *Talis consideratio similis est rhetorico colori, qui compar dicitur, qui*

<sup>144</sup>Der systematische Verzicht dieses Herausgebers auf Nachweis von zitierten Stellen, z. B. Ciceros oder wenigstens der zitierten liturgischen Melodien ist recht unerfreulich.

<sup>145</sup>Leider beachtet, wohl mangels eigener Lektüre der von ihr angesprochenen Theoretiker Stühlmeyer diesen klaren Hinweis auf theologische Symbolik nicht — was könnte man aber daraus nicht alles ableiten, wenn man die Stellen „im“ tiefen Tetrachord als zu Matthaëus und der *humanitas Christi* bezogen deuten wollte! Man könnte hier direkt das *verbum* bei Hildegard anführen, vielleicht ist Stühlmeyer hier etwas *Interessantes* entgangen?

<sup>146</sup>Bemerkenswert ist an dieser Formulierung einmal die triviale Unterscheidung zwischen Komponist und Sänger/Ausführendem (s. auch u. Anm. 149 auf Seite 1128), die es nach tiefen neuesten Deutern

*constat fere ex pari numero syllabarum*, ib. 31, worauf einige Beispiele folgen — aus Texten; so bedeutsam sich übrigens auch die Reckowsche Formel von *zwischen Rhetorik und Ontologie* anhören mag, so verführerisch sie z. B. für Schwester Emmanuela Kohlhaas, (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 783 ff.) auch war, nämlich zum Nichtverstehen, so trivial sind diese Verweise, hier geht es um (annähernd) gleiche Anzahlen von Teilen von Abschnitten, also nicht um Rhetorik im engeren, eigentlichen Sinne<sup>147</sup>.

Warum sollte man nicht einmal suchen, ob Hildegard, die ja Teile wiederholt, nicht vielleicht doch dem Ariboschen, literarisch virtuellen Ideal näher kommt als andere Komponisten, wenn man schon unbedingt einen Bezug von Hildegards Komponieren mit Theoretikern ungefähr ihrer Zeit herstellen will<sup>148</sup>? Gibt es etwa Merkmale, die darauf hinweisen, daß Hildegard die musikalischen *distinctiones* oder *partes* hinsichtlich Länge korrespondierend gestaltet haben könnte, sicher eine den Stil ihrer Kompositionen betreffende Frage (wenn auch nicht für Stühlmeyer): Wenn man schon bemerkt, daß Hildegard in Lied 31, *O victoriosissimi* einmal *intrastis sanguinem agni*, *epulantes* identisch mit *quia corpora vestra viventes desepexistis* vertont, nachdem sie *epulantes cum vitulo* tonräumlich noch höher hat steigen lassen, dann könnte man natürlich fragen, ob sich hier nicht auch autonom musikalische Gestaltung der Abschnitte erkennen läßt; sicher, semantisch theologische Erklärungen dafür, daß *cum vitulo* genau so hochliegend vertont wird wie später *in restaurationem*, werden sich ebenso leicht erfinden lassen, wie eine theologische *Verklammerung* zwischen *epulantes* und *desepexistis* — kommen doch alle diese Wörter in einem thematisch einheitlichen Text vor (angesichts der Absonderlichkeiten, die Stühlmeyer herstellt, kann man auch darüber staunen, was sie alles noch ungedeutet gelassen hat). Man könnte aber, ermuntert durch Aribos, letztlich also Guidos Hinweis auch nach musikalischen, formalen Gründen fragen. Wenn Stühlmeyer dies nicht tut, wird man darauf aber wohl verzichten müssen und auch können, denn wie gesagt, warum sollte Hildegard nach den ihr unbekanntenen Regeln von Theoretikern gewertet werden? Stühlmeyer übernimmt diese Vorgaben von Aribo nicht, weil sie den Text gar nicht kennt; und dies obwohl unter der Beachtung von Guidos Regel, daß die Regelmäßigkeit in der Musik, d. h. die Relation von aufeinander bezogenen Abschnitten nicht so regelmäßig sein kann wie in der Metrik, eine durchaus konkretisierbare zeitgenössische bzw. im ganzen Mittelalter weiterwirkende Ästhetik des musi-

---

mittelalterlichen Denkens über Musik eigentlich gar nicht gegeben haben kann, weil im Mittelalter irgendwie alles nur Handlung war, eine geradezu absurde Formulierung, zum anderen weil hier die Gegenüberstellung von „nur“ *dulcisonum* und einem *dulcior* durch Proportionalität zwischen den Teilen der Melodie genannt wird: Ist hier schon der Gegensatz von *nur schön Klingen* und „gearbeitet“ gemeint?!

<sup>147</sup>Diese Formulierung wurde gewählt, weil das von Aribo angegebene Beispiel textlich nicht mit der entsprechend beginnenden Comm. übereinstimmt; angesichts des Binnen*alleluia* aber auch kein klarer Bezug zum gleichnamigen Alleluia besteht — klar ist nur, daß das Textbeispiel, das Aribo anführt, in allen Abschnitten acht Silben aufweist, also nicht gerade ein sehr sinnvolles Beispiel für das, was die paraphrasierte Stelle aus dem *Micrologus* meint!

<sup>148</sup>Was übrigens ihren eigenen Angaben strikt widerspricht: Sie betont, daß sie keine Kenntnisse von Musiktheorie besitzt — darf man ihr das wirklich nicht glauben?

kalischen Ablaufs als Folge von eben aufeinander bezogenen *membra* gegeben ist. Also hätte man diese Anregung ja wohl verfolgen können: Wie „geformt“ im Sinne Guidos bzw. Aribos sind denn die Melodieabschnitte, zudem noch die gestaltmäßig korrespondierenden; das hätte man in einem *Meilenstein* der Erforschung von Hildegards Lieder eigentlich erwarten müssen, oder etwa nicht<sup>149</sup>?

---

<sup>149</sup>Vom „Überschuß“ der komponierten Musik über die Musiktheorie, zu einer ganz neuartigen Erkenntnis von A. Traub Irgendwo in einem 2002 erscheinenden Tagungsbericht einer internationalen musikwissenschaftlichen Tagung in Hannover 2001 findet man in einem höchst bemerkenswerten Beitrag von A. Traub, der offensichtlich die oben genannte Bewertung neuerer deutscher musikwissenschaftlicher Literatur durch L. Finscher exemplarisch untermauern soll, einen Hinweis, daß die Musik über das von der Theorie Formulierte hinausgehe; nun, dem wird man zustimmen können, ja müssen, zumal angesichts des Selbstverständnisses und der Natur mittelalterlicher Musiktheorie — und, darf man hinzufügen, wohl jeder Musiktheorie jeder Zeit, wozu man ohne Probleme auch wohl die Musikwissenschaft neuerer Zeit hinzufügen darf: Ästhetisches der Kunst ist nun einmal rational nicht zu erfassen (soweit man diese Qualifikation überhaupt brauchen darf).

Sieht man hier also eine zeitinvariante Trivialität emphatisch bestätigt, so steigert sich das Erstaunen, wenn Traub zu diesem Kernsatz eines *Überschusses* der Musik gegenüber ihrer Theorie einen Satz von Aribo anführt, nämlich, ed. Smits van Waesberghe, S. 55, 76: *Cognito numero principalium mutationum in proto, perpendendum est in primis, quia neumae ex praedictis mutationibus natae non sunt omnes in eadem generositate, sed quaedam primae, quaedam secundae dignitatis sunt, et tertiae*. Das Wissen, welchem Kontext diese Stelle entnommen ist, setzt Traub natürlich beim Leser voraus, wie er auch den Satz inhaltlich nicht zu bestimmen für notwendig hält. Nun, für die weniger hoch stehenden Leser, sei dies hier nachgeholt: Aribos „Scholastizismus“ zeigt sich an dieser Stelle in einer besonders unterhaltsamen Weise, er zählt nämlich, einmal, wieviele Quart- und Quintgattungen im 1. Ton auftreten; damit nicht genug, zählt er weiter, welche Arten von melischer Nutzung solcher Gattungen es gibt, so kann man sie *springend* überwinden, gibt bei fünf Quartgattungen und jeweils zwei solches *saltatrices*, nämlich in beiden Richtungen, zehn Stück, dann kann man natürlich diese Gattungen auch skalisch — Aribo spricht von *continua* (was nun M. Haas bei seiner Suche nach dem Unterschied zwischen *continuum* und *discretum* noch nicht beachtet hat, leider) — durchmessen, ergibt wieder zehn Möglichkeiten, dann kann man diese Gattungen auch *spissa* nutzen, nämlich mit internem Sprung, was man auf vier Weisen tun kann, z. B. *D E G*; *D F G*; *G F D*; *G E D*. Dieser Hinweis auf Aribos Zählfreude dürfte genügen, man kann das dann auch für die Quinten tun, und bekommt eine recht beachtliche Anzahl solcher schematischer Anzahlen.

Diese nun sind die Voraussetzung für die von Traub angeführte zusammenfassende Bemerkung, daß nämlich einige dieser Bewegungsarten hinsichtlich ihrer *generositas* in, natürlich, drei Wertungsklassen auftreten, z. B. ist die dritte Quartgattung weniger gut, die auf *F*, warum wohl? Nun, eine Antwort für diese Graduierung, nun für die Quint, lautet, ib., S. 55, 79: *Secunda vero et tertia propter innominati tritonii raucedinem melibeis et ululis delegentur, excepta saltatrice, quae in omnibus est aequalis ... etc.*; mehr zu sagen, ist wohl nicht nötig.

Was das nun aber mit irgendeinem *Überschuß* der komponierten Musik, die, wie die tiefe Erkenntnis Traubs lautet, ja auch von einem Anonymus stammen kann, nämlich, wenn der Autor nicht (mehr) bekannt ist, über die Musiktheorie zu tun haben könnte — genau das muß das große Geheimnis, wenn auch nicht des Glaubens, so doch von Traub bleiben, der offenbar gewisse Schwierigkeiten mit lateini-

Sehen wir also weiter, was Aribo noch in dieser Hinsicht zu bieten hat. Da bietet sich die

---

schen Texten hat.

Nun aber, sagt Aribo denn gar nichts über den Komponisten, o, doch, sehr wohl, nur eben nicht an der von Traub aus so unerfindlichen Gründen gerade dazu angegebenen Stelle. Die *cantilenarum auctores* — na so etwas, doch ein richtiger Komponistenbegriff im Mittelalter, was würde dazu M. Haas sagen (wenn er diese Stelle, ib., S. 59, 19, einer Beachtung für wert halten würde, vgl. o. Anm. 146 auf Seite 1125)? Nun, fragen wir lieber den Text, und da wird deutlich, in was sich die musiktheoretisch gebildeten *auctores cantilenarum* von weltlichen, ungebildeten Komponisten unterscheiden, womit übrigens ein Versuch gemacht wird, die, um ein so schönes Wort des großen C. Dahlhaus zu verwenden, *brüchig* gewordene Selbstverständlichkeit des Postulats nach musiktheoretischem Wissen gegenüber den, nach Johannes Cotto ja ebenfalls durchaus zum tonal und im Sinne der Musiktheorie korrekt zu komponieren fähigen „usuellen“ Komponisten doch zu rechtfertigen, ed. Smits van Waesberghe, ib., S. 58, 7: *In his ergo omnibus considerationem proportionis observemus, ut si diapente saltatrix sit in ista neuma, in hac sit vel tonus, vel alia saltatrix ... aut contra saltatricem constituamus ternaria diatesseron vel diapente, aut ditonum semiditonumve spissum, ut sesquialtera fiat responsio: ut sine subtili collationis consideratione nihil temere fiat ignorantique penes omnes, qui histrionibus dulce iubilantibus veram iubilandi naturam comparationemque penitus ignorantibus admodum dissimiles esse debemus. ...*: Die Bewußtheit der kompositorischen Verfügung über die elementaren Größen der Melodiebildung unterscheidet die, die die wahre Natur des *iubilus* kennen, das Vermeiden jeder Zufälligkeit, oder feiner ausgedrückt, jeder Kontingenz und jedes Nichtwissens der jeweils verwandten Intervalle von denen, die durchaus *dulce* komponieren, aber eben zufällig und nicht bewußt.

Das wäre doch wohl einmal ein Thema für einen bedeutsam klingenden Beitrag, kompositorische Bewußtheit versus intuitive Kontingenz, und das schon im Mittelalter. Diese Bewußtheit ist aber nun nicht mehr nur die über die elementaren Größen der Musiktheorie, also über das, was Aurelian noch nicht wußte, die Intervallgrößen bzw. das skalisch angeordnete melische Material; betroffen ist die Relation der jeweiligen melischen Abschnitte im Sinne von Guido — was Aribo im Gewand seiner Zählsystematik scheinbar (nicht anscheinend!) etwas verwirrend formuliert, betrifft also die Grundlage des Komponierens überhaupt, das Wissen um die adäquate und sinnvolle Relation aller musikalischen Abschnitte zueinander; die Bewußtheit, daß die komplexe Wendung aus einem Sprung über eine Quinte nach oben, dann einer Folge von drei Tönen, z. B. in einer gegenläufigen Quinte, die in drei Tönen gesungen wird, beteht (*Fc daG* z. B. wäre eine solche, zudem noch, in Guidos Terminologie, superponierte Folge; man kann natürlich fragen, ob solche Bewußtheit wirklich kompositorisch einen echten Nutzen hat, daß also „schönere“, vielleicht komplexere Melodien geplant werden können; die Frage ist hier aber nur anzudeuten, weil vor lauter Erörterungen, ob „das“ lateinische Mittelalter überhaupt den Komponisten — und, aber natürlich, die Komponistin — gekannt haben kann, diese eigentlich wesentliche Frage gar nicht gesehen wird, z. B. von M. Haas, der aber doch so viel zu sagen hat, daß „das“ Mittelalter alles nur als *Handlung* kenne, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 10 f., S. 24 ff., u. ö., wie dies einer derartig aufregenden These geschuldet wird). Natürlich formuliert Aribo, hier weniger modern als Guido, dieses Prinzip in der Form von Proportionen — deren Striktheit aber, und das sagt Guido ausdrücklich, für diese Relationen zwischen Melodieteilen nicht restlos gilt, hier gibt es Freiheiten.

Und genau hier hätte A. Traub auch tatsächlich, und das auch noch explizit, eine Stelle finden können, die seine so triviale Erkenntnis nun weniger trivial formuliert: Sagt nicht Guido an einer die angesprochene Frage erörternden Stelle, daß sich dies leichter im Gespräch, natürlich mit Beispielen, als *scribendo*

Kommentierung zu Guidos Beschreibung der Möglichkeiten *motus* zueinander zu setzen, wobei *motus* im Sinne schon von Oddo, etwa als *gerichtet durchlaufende Intervalle* zu bestimmen sind: Und es ist klar, daß als elementare Bewegung, spezifiziert durch Richtung, *arsis thesisque*, und intervallisches Ausmaß, *sex modi*, der Melodie nur eine Folge von zwei Tönen sein kann; aus diesem Grund kann und muß Guido sein melodisches Bewegungselement, den *motus* eben als Folge von zwei Tönen bzw. als ein durchlaufenes Intervall definieren; alle anderen Bildungen müssen als aus solchen *motus* zusammengesetzt verstanden werden — auch hier sollte man die Denkleistung Guidos beachten: Seine Lehre der melodischen Form ist rational begründet!

Guido klassifiziert nun die Verbindungen zwischen je zwei *motus* als *praepositus*, *appositus*, *interpositus* und *suppositus*, sowie die zu erwartende *Mischung*, *commixtus* (die Beispiele, die Aribo anführt, läßt der Herausgeber wohl der Arbeitersparnis halber wieder unidentifiziert). So entsteht natürlich ein gewisser Systemzwang, der *motus* auf verschiedene Art, nämlich intervallischen Abstand und Richtung, aneinandergereiht versteht, obwohl natürlich der *motus ab*, an den der *motus cd* angefügt wird, ja eigentlich aus drei *motus* besteht, zwischen zwei *motus* im Ganztonabstand ist ja der *motus* dieses Ganztonabstands, gerichtet und intervallisch gemessen. Hier ist Guidos Systematik nicht restlos durchdacht, vielleicht eine Folge des Denkens in Neumen, wo man die Folge *pes ab + pes cd* natürlich als Folge zweier *motus* mit dazwischen liegendem Abstand sehen kann, also eine elementare Gliederung einfach voraussetzt; und dies scheint ja auch mit dem Choral übereinzustimmen. Wie im zweiten Teil noch näher zu belegen, stellt diese Gliederung, die man als Phrasierung paraphrasieren kann, auf elementarer Ebene eine zentrale Eigenschaft bzw. wesentliches Bezeichnetes der Neumen dar, das nicht einfach, wie dies oft genug geschieht, z. B. durch A. Pfisterer, übersehen werden kann.

Die angesprochene Unzulänglichkeit der *motus*-Lehre Guidos sei zur Klarstellung konkretisiert: Betrachtet man einen *porrectus flexus* bzw. natürlich das von ihm melisch Bezeichnete, z. B. *dced* hat man ja nicht nur die bewegung zweier *flexae* bzw. *theseis/depositiones*, sondern deren Verbindung, die ja ebenfalls ein *motus* ist, nämlich die Bewegung *d ce d*. Hier versagt das Guidonische Modell, denn er müßte statt neuer Begriffe, wie *appositus/suppositus motus*, davon sprechen, daß *motus motui motu iungitur*: Die Differenzierung zwischen sozusagen eigentlichen 

---

 ausdrücken läßt, daß hier also die musiktheoretisch literarische Darstellung an Grenzen stößt (Guido sagt auch, daß Schönheit einer Melodie nicht entsprechend der Striktheit des Rahmens metrischer Dichtung bzw. der Relation der Versfüße untereinander bestehen kann, sondern Freiheiten benötigt, womit er weit über Augustin hinausgeht). Nun, das sagt Guido an einer Stelle, deren Nachweis dem geneigten Leser als Übungsaufgabe überlassen sei — vielleicht kann die Erledigung solcher Aufgabe ja dazu beitragen, auch als arrivierter Musikwissenschaftler die relevanten Texte einmal vollständig zu lesen — wahrscheinlich eine vergebliche Hoffnung; und so geht munter das musikwissenschaftliche Reden weiter und weiter, immer weiter entfernt von den Texten und der historischen Wirklichkeit. Sicher, da wird die Frage nach dem Sinn dieser Wissenschaft relevant, wie sie, nicht gerade erkennbar kompetent, in der erwähnten, natürlich *internationalen* Tagung auftritt, an solchen Stellen, nicht im allgemeinen modischen Reden. Wie sagte doch Wolfgang Pauli so schön: *Süß wie Honig träuft der Unsinn von den Lippen der Experten*, mit einer Ausnahme: Wo sind in Musikwissenschaft die Experten, wenn man die mittelalterlichen Theoretiker natürlich ausnimmt?

*motus* und dazwischen liegenden Abständen durch eigene Begriffe oder Spezifizierungen ist nur gerechtfertigt, wenn man z. B. die Verbindung notiert als zwei *pedes* beschreiben will, bei dem melisch und phrasierungsmäßig Bezeichneten eines *torculus resupinus* dagegen erscheint eine solche Differenzierung unbrauchbar. Auch hier wird die viel weitergehende Inkompetenz von Aribos deutlich: Er sieht diese Unzulänglichkeit nicht, sieht also auch nicht, daß man zwischen je zwei, wie auch immer zusammengefügt *motus* ja auch einen *motus* hat<sup>150</sup>.

Was damit gemeint ist, ist also relativ einfach zu verstehen, ein *motus* kann tiefer liegen als der folgende, der Anfangston des folgenden kann mit dem Endton des vorausgehenden übereinstimmen, etc., wie man bei Guido, ed. S. v. Waesberghe, S. 181, im *Micrologus* nachlesen kann. Aribo nun spezifiziert weiter, und gibt sozusagen ästhetisch vorzuziehende und weniger gute Bildungen an; dies läßt natürlich fragen, ob hier etwa eine auch im konkreten Fall anwendbare Ästhetik der melischen Bildung vorliegen könnte — angesichts der Natur der *motus*-Lehre erscheint das allerdings nicht gerade als zwangsläufig. Günstig, *opportunior* — und zwar rein musikalisch gesehen, nicht etwa theologisch symbolisch oder überhaupt semantisch<sup>151</sup> — soll bei dem *motus praepositus* z. B. sein, ed. S. v. Waesberghe, S. 51, 42, wenn der erste *motus* um einen Ganzton steigt, der folgende, der um eine kleine Terz höher steht, dann nochmals um einen Ganzton steigt, denn dann erhält man nicht nur nach Adam Riese eine Quint, eine *diapente*; die Folge *ah de* ist also *opportunior*, weil sie insgesamt eine Quinte ergibt — daß man hier den Verdacht von Formalismus hegen könnte, liegt auf der Hand. Die folgende Formulierung erscheint zunächst kryptisch: *aut per ditonum tendens praepositus ad principium prioris per diapente resultat*. Gemeint ist, der erste *motus* steigt um einen Ganzton, *intermisso semitonio* muß man ergänzen, und erhält dann mit einer großen Terz ebenfalls insgesamt einen Quintambitus. Was hier also geleistet wird, ist eine Systematisierung der Zusammensetzung von *motus* nach den jeweils in solchen Zusammensetzungen erreichten konsonanten Intervallen und deren intervallische Gliederung, denn, ebenso scheinbar kryptisch formuliert, *Unde praepositus per diatesseron et diapente non est formandus*. Dies kann man nur so deuten, daß der zweite, höher stehende *motus* nach einem Quartumfang keine Quinte mehr haben kann, also *ge da* paßt nicht,

<sup>150</sup>Abgesehen, was auch Guido klar formuliert, von Tonrepetitionen, ed. S. v. Waesberghe, S. 180, 10: *praeter percussas aut simplices*: Tonrepetitionen und Einzeltöne, die ja auch einmal eine *neuma* ausmachen können, können keinen Abstand zwischen *motus* konstituieren. Hier wird übrigens sehr deutlich, daß Guidos Begriff des *motus* inhaltlich geradezu identisch ist mit dem Terminus *φωνή* der mittelbyzantinischen *Papadike*: Bezeichnet wird damit nicht, wie Ch. Hannick wiederholt fälschlich meint, *sonus/φθόγγος*, sondern die elementare Bewegung, wie die eines *ὄλιγον* oder einer *χαμηλή*. In diesem Kontext muß das *ἴσον*, das Zeichen der Tonrepetition, natürlich herausfallen als eine Art Sonderzeichen. Natürlich ist Guido nicht abhängig von der byzantinischen „Theorie“, was auch für Hermannus Contractus gilt, verantwortlich für die parallele Begriffsbildung ist die vokal geprägte Vorstellung von melischen Verläufen als Bewegung, sozusagen ein gemeinsames Rudiment der Aristoxenischen Begriffsbildung, die hier eine Konstante melischen Denkens formuliert hat.

<sup>151</sup>Man sollte schon in der Lage sein, zu beachten, daß Guidos Formlehre der Melik rein musikalisch ist — um daraus zu folgern, daß auch mittelalterliche Musik, einschließlich des Chorals, wenigstens in dem Verständnis von Guido, reine Musik sein, ihren Sinn als Musik haben kann.

aus naheliegenden Gründen.

„Dafür“ ist die folgende Bewegung wieder etwas klarer formuliert: *Si autem prior surgat per semiditonum, interposito tono, praepositus scandat per tonum, ut ita principium eius et finis ad principium prioris per diatesseron et diapente, ad finem autem eius per tonum ditonumque resultet.* Man kann hier also die Einteilung *ac de* nehmen, um eine Quint darzustellen. Man findet eine Quart vom Anfangston des zweiten zum Anfangston des ersten *motus* etc. Folgen wie *ad (d)e* sind hier ausgeschlossen, denn das wäre ja schon ein *motus appositus*. Damit hat Aribo die drei einzig möglichen Zusammenstellungen des *motus praepositus* im Gesamtumfang einer Quint zusammengestellt, *ah de; ah ce; ac de*: Mehr geht nicht. Soll man das wirklich als *Information über die Lehre von der Melodiebildung* ansehen, zumal in Hinblick auf Guidos Darstellung? Absteigende Zusammenstellungen fehlen, ausdrücklich; so „systematisch“ war Aribo dann doch nicht.

Wie bei einem *scholasticus* wie Aribo nicht anders zu erwarten, wird das Ganze noch für die anderen Gattungen mehr oder weniger systematisch durchgeführt, wobei bei dem *appositus*, der *tam ascendendo quam descendendo* geschehen kann, noch der Vergleich mit der Metrik — Ganzton  $\simeq$  *longa*, Halbton  $\simeq$  *brevis* — benutzt wird, um noch mehr Strukturmerkmale zu bekommen (diatonische Zusammensetzung der Sprünge). Immerhin begegnet da einmal das Urteil des Ohres, ed. S. v. Waesberghe, S. 52, 54: *Posset secundum iudicium auditus prior per ditonum appositus per diatesseron surgere, sed principium praecedentis finisque sequentis nulla coniungitur proportione.* ..., wogegen die Folge *gr. Terz + kl. Terz* eine Quint ergibt, also *Gh he* im ersten bzw. *Gh hd* im zweiten Fall. Gut ist noch, daß beide in einer Oktav enthalten sind, *sed integrae non est euphoniae*, nämlich das erste Beispiel einer großen Sext als Gesamtumfang.

#### 4.2.3.2 Zum Verständnis von Aribos Rezeption der Guidonischen Formenlehre als Theorie für Hildegards Melodiestil

Es dürfte schon aus diesen Andeutungen klar sein, daß Aribo hier mit seinen Systematisierungsversuchen gegenüber der Wirklichkeit scheitern muß, nicht nur kläglich: Wenn man alle im Choral auftretenden Folgen von je zwei *motus* dieser Art erfassen wollte, kommt man mit derartigen Hinweisen nicht aus. Man kann also Aribos Versuch besten Gewissens als formalistischen Systematisierungsversuch ansehen; immerhin ist ihm selbst bewußt geworden, daß z. B. ein Sextambitus aus zwei *motus* bestehend in der Wirklichkeit eben vorkommt, ja sogar „umgekehrte“ Bildungen gibt es, wie zu Anfang des Int. *Populus Sion* mit *Gc cd*. Überhaupt erweist sich, daß Guidos Andeutungen nicht in so primitiver Weise, wie dies Aribo tut, konkretisiert und systematisiert werden können; Guido deutet hiermit Möglichkeiten an, Aribo versucht daraus, zwangsläufig völlig unzulänglich, ein System zu machen: Zur Analyse der musikalischen Wirklichkeit des Chorals ist solcher Formalismus höchstgradig ungeeignet; dies heißt natürlich nicht, daß die von Aribo angegebenen Folgen nicht existierten, wie man z. B. im Int. *Veni, et ostende* sehen kann, gibt es auch einmal die Folge *AC DE* — allerdings: Weil es nur drei solche Folgen geben kann, müssen die auch irgendwann einmal auftreten.

Und dies ist daher auch bei Hildegards Melodien trivialer Weise zu erwarten; Quinten findet man, wie oben angesprochen, in Anlehnung an die bekannte Initialformel des 1. *modus*, die im Int. *Rorate caeli* ihren wohl extremen Kontext findet, vgl. auch o. Anm. 79 auf Seite 1003 — nach Arlt, weil die Himmel so hoch sind, obwohl die tiefer liegen als *desuper*, ein semantischer Irrtum des Komponisten oder der *chant community*? —; nur ist auch dort schon die Relation ganz anders, als sie Aribo überhaupt anführen kann:



Das Beispiel, ein wirkliches Extremum, zeigt auch, wie selten eigentlich die Folge von je zwei *motus* als solche im melodischen Ablauf zu erkennen ist; Guido deutet Möglichkeiten an; Aribo erweist sich hier dagegen als *scholasticus* in einem negativen Sinne. Hildegards Verwendung der Quint nun als Rahmenintervall geht doch meistens sehr viel weiter, insbesondere in offensichtlich initialen Wendungen — die bei ihr aber nicht immer die entsprechende syntaktische Funktion haben müssen! Betrachtet man etwa das genannte Lied 31, *O victoriosissimi*, so findet man:



Also sogleich verläuft die Melodie in einem erheblich größerem Rahmen als dem einer Quint — die völlige Unzulänglichkeit der „Auswahl“ von Aribo wird sofort sichtbar; allerdings kann man bei Hildegard, wie eigentlich auch zu erwarten, auch „normale“ Quintsprünge finden, ja auch ausgefüllte Quinten, wenn auch die Suche nach speziell den von Aribo angeführten *praepositi motus* gar nicht so schnell ein Ergebnis bringen kann — auch das ist zu erwarten; immerhin findet man einen *appositus motus*, nämlich in Lied 15, *Spiritus Sanctus* auf *et radix*, da begnet die Folge *de eg*, wenigstens eine Quart wird hier von den zwei *motus* ausgefüllt.

Als Folge des Versuchs einer solchen Suche wird man feststellen müssen, daß Aribos Systematik so weit von einer *äußerst interessanten Information über die Lehre von der Melodiebildung* entfernt ist, daß man auf den Versuch, Verbindungen zu Hildegards Melodiebildung herzustellen, von vornherein verzichten wird, denn man kann hier keine Ergebnisse erwarten: Eine völlig unzulängliche und formalistische Klassifizierungssystematik ist nicht brauchbar, zumal sie auf skalisch formalen Ordnungsprinzipien allen beruht, nicht auf Beobachtungen an Melodien.

Das gilt aber nicht für Stülmeyer, die hier ja die Erwähnung der Quint gefunden hat, und bei Hildegard eben auch Quinten finden kann, denn ohne Quinten zu komponieren, würde auch Hildegard sicher nicht ganz leicht fallen, womit ja wohl eine für Stülmeyers „Methode“ ausreichende Verbindung erreicht ist, was dann so konkretisiert oder besser nicht konkretisiert wird, ib., S. 295<sup>152</sup>: *Es geht Aribo also darum, mittels einer Tonbewegung den Tonraum einer Quinte*

<sup>152</sup>Und auch hier zeigt sich, daß man Zitate in ihrem vollständigen Kontext betrachten sollte, das



zu bilden. Daher beschreibt er zwei Weisen, diesen Tonraum melodisch gestaltet zu bilden, an deren Ende jeweils als gewünschtes Ergebnis das Erreichen der Quinte steht. Wie man einen Tonraum etwa nicht melodisch gestaltet zu bilden im Stande sein könnte, ist eine der tiefen Fragen, die diese Formulierung aufgibt; auch die Vorstellung, daß *am Ende als gewünschtes Ergebnis das Erreichen der Quinte steht*, ist aus dem Text Aribos nicht nachzuvollziehen, das Quintintervall stellt einen abstrakten Rahmen dar, ist also vorgegeben. Daß Aribo nicht zwei, sondern drei *Weisen* beschreibt, stimmt zwar auch nicht, aber was macht das schon. Beachtenswert in besonderem Maße ist aber die Art der Beschreibung durch Stülmeyer: Aribo stellt einen Katalog auf, in dem er die Bewegungsmöglichkeiten eines bestimmten Modus der von Guido gesetzten Arten von *motus* und ihrer Zusammensetzung aufzählen will. Daß Aribo die Quinte wählt, ergibt sich einmal aus der Bedeutung von Quart und Quint nicht nur als die Grundkonsonanzen, sondern hier vor allem als Ordnungselemente des Tonsystems. Beim *motus praepositus* kann man sich leicht überlegen, wieviele Möglichkeiten es im Umfang einer Quart geben kann, will man echte *motus* und nicht auch noch Tonrepetitionen zulassen: Da gibt es nichts aufzuzählen, sondern nur eine Lösung; nur deshalb erwähnt Aribo hier die Quart nicht.

So hübsch auch Stülmeyers Formulierung ist, daß es Aribo darum ginge, *mittels einer Tonbewegung den Tonraum einer Quinte zu bilden*, daß hier also gar eine kompositorische Anweisung vorläge, sie zeigt nur ein Nichtverstehen dessen, was Aribo hier tut, eine formale Ausfüllung der Vorgaben von Guido, und zwar nur in jeweils gleicher Richtung der beiden *motus* — von *mittels einer Tonbewegung* kann sowieso nicht die Rede sein, es geht um die Möglichkeiten zwei *motus* im Sinne des *motus praepositus* zu verbinden, und zwar im Rahmen einer Quint. Daß Aribo hier nicht weiter geht, also Sext-, Septrahmen anführt, ergibt sich ganz einfach aus seiner Bemerkung beim *motus appositus*<sup>153</sup>, daß eben die Sext zwar schön zu hören ist, aber keine (konsonante) Proportion des intervallischen Gesamtrahmens ergibt, ist geläufig, die Sext gehört nicht zu den vier Grundintervallen und erst recht nicht zu den Konsonanzen, jedenfalls in der Tradition, in der Aribo steht.

Auch daraus dürfte klar sein, wie man Aribos Systematiken verstehen soll; ein Bezug zu aktueller Komposition, oder, was für Aribo viel wichtiger ist, den ja bereits, und zwar seiner expliziten Meinung nach weitgehend vom hl. Gregor, also seit einiger Zeit komponierten Choral der Liturgie, ist hier nicht herzustellen, denn der Nachweis, daß es solche Arten von *motus praepositi* gibt, die ist letztlich sinnlos angesichts der Fülle von Möglichkeiten.

Insofern erweist sich aber vor allem Stülmeyers weitere Anbindung als hochgradig seltsam, ib., S. 295: *Bei Hildegard von Bingen findet sich dieses Prinzip (sic!) gewissermaßen im Umkehrschluss (sic!) verwirklicht. Ihr kompositorisches Verfahren sieht so aus, dass sie jeweils die Quinte als Tonraum setzt, um ihn dann anschließend mit ab- und wieder aufsteigenden Tonbewegungen zu füllen. Dieses weite Ausgreifen in den Tonraum der Quinte, oftmals ja durch*

einfache Auslassen von nicht ganz leicht zu verstehenden Passagen ist methodisch keine verlässliche Grundlage für das Verstehen.

<sup>153</sup>Im Sinne knapper Formulierung erfolgt die Benennung der Typen bei Guido nur in Hinblick auf einen der jeweils beiden involvierten *motus*; einer ist zum anderen *praepositus* etc.

das Übereinanderschichten von aufsteigenden Quinten und Quartan bis in den Oktavraum hinein, ist ein Aspekt der Kompositionstechnik Hildegards, der ihren Personalstil unverwechselbar macht. Angesichts der oft exorbitanten Ambitus der Melodien Hildegards ist hierzu nur festzustellen, daß eine derartige Beschreibung hervorragend auch für den Gregorianischen Choral paßen würde, also nicht die geringste Signifikanz für Hildegards *Personalstil* haben kann: Ein (wohl gemeinter) initialer Sprung zur Quint ist im Choral ebenso häufig anzutreffen wie eine nachfolgende *Füllung* durch *ab- und wieder aufsteigende Tonbewegungen*; was von Stühlmeyers „Erkenntnis“ bleibt, sind inhaltslose Floskeln, denn es bleibt ja auch zu fragen, ob Hildegard tatsächlich so komponiert, daß sie erst eine Quinte als Rahmen setzt, um diese dann auszufüllen oder als Sprung zu belassen — schließlich setzt auch Stühlmeyer voraus, daß Hildegard mit melodisch einheitlich zu verstehenden Formeln, Motiven oder Floskeln komponiert, soll man sich die in solcher Weise als „Ausfüllungen“ denken, nur um einen Bezug zu Aribos inhaltslosem, rein formalistischen Klassifikationsrudiment herstellen zu können? und das auch noch, wenn man beachtet, was Hildegard zu ihrer musikalischen Ausbildung sagt, soll sie etwa doch Aribos Text gelesen haben? Eine solche Frage ist von vornherein sinnlos.

Auch eine folgende Erweiterung des Tonraums<sup>154</sup> auf die Oktav dürfte im Choral gar nicht so selten zu finden sein; erinnert sei an die oben zitierte Instroitusant. *Rorate caeli*. Falls man dies dennoch nicht glauben sollte, kann man sich einmal den Anfang des Verses *Qui regis Israel intende* im Grad. *Qui sedes Domine* anschauen (nach den St. Galler Neumen im *Graduale Triplex*):

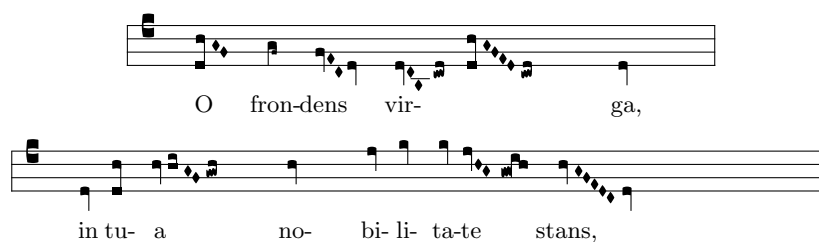
The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a square neume on the first line (C4), followed by a series of square neumes that ascend stepwise to the fifth line (G4), then descend. The second staff continues the melody, starting with a square neume on the first line (C4) and following a similar pattern of ascent and descent. Below the first staff, the text 'Qui re-' is written, and below the second staff, 'gis Is- ra- el in-ten-de:' is written.

Der Unterschied zu Hildegards Stil liegt hier einmal nicht so sehr in seiner größeren Beweglichkeit, sondern der Relation der choralischen Melodie zu einem übergeordneten Rahmen, Anfangsmelisma durch Aufstieg von der Tonika zur *tuba*, Beweglichkeit durch Gegenbewegung, zweiter Bogen zur Tonika, und schließlich der eigentliche Aufstieg zum Höchstton, der typisch für die authentische Tonart ist. Auf die zahlreichen „symmetrischen“ Bildungen weist W. Apel hin, *Gregorian Chant*, S. 345. Natürlich wird auch hier nicht erst eine Quint, nach oben, aufgestellt, die dann zunächst überboten, dann nach unten skalisch in zwei Abschnitten durchlaufen wird (ein Schluß auf *a*, der Hauptschluß auf der Tonika); dann eine Quart aufgestellt, von der aus dann in zwei Abschnitten bzw. Stufen der Höchstton erreicht wird — die Gliederung

<sup>154</sup>Die Bezeichnung eines Quintintervalls als *Tonraum einer Quint* ist vielleicht auch nicht ganz so adäquat, denn die Quint kann als Strukturintervall den Tonraum (mit)konstituieren, ist aber doch immer nur ein Intervall.

und die Beziehung der melischen Abschnitte hängt vom gegebenen Gerüst ab, eben Tonika etc. Das gilt für Hildegard nicht, ohne daß diese gezwungen wäre, ihre Melodien aus Quinten und Quartan zu konstruieren, um diese dann nach Lust und Laune irgendwie auszufüllen — so komponiert Hildegard mit Sicherheit nicht. Auch hier hat Stühlmeyer weder mit ihrer Verbindung zur Theorie, speziell zu Aribo, noch mit ihrer Beschreibung des *Personalstils* Glück. Die Assoziation zu Aribo ist völlig willkürlich, weil der Kontext nicht beachtet wird, die Aussagen zum *Personalstil* Hildegards, der sich vor allem in der erstaunlichen Beweglichkeit zeigt, sind so allgemein, daß sie ebenfalls nichts aussagen können; ein weiterer Hinweis darauf, wie schwer es doch fällt, selbst einstimmige Melodien auch nur ansatzweise in ihrer Eigenart verstehen zu können.

Insofern erscheint auch die Wahl des Liedes 10, *O frondens virga*, als Beispiel für diesen, von Stühlmeyer mit völlig unzureichenden Mitteln „beschriebenen“, *Personalstil* weniger gerechtfertigt, weil hier der Ambitus und daraus folgend die Beweglichkeit recht reduziert ist — ein, klarer, Hinweis auf eine liturgische Funktion „nur“ als Antiphon für das Offizium? Charakteristisch ist aber auch für diese Melodie die sukzessive Erweiterung des Tonraums, sowie auch das Ausgreifen in die Tiefe vor dem Erreichen des melodischen Abschnitts mit dem Höchstton, also das Gregorianische Stilprinzip des „Ausholens“ in die Gegenrichtung vor größeren Bewegungen, meist nach oben, also das Tiefergehen der Melodie vor dem eigentlichen Aufstieg<sup>155</sup>:



Charakteristisch ist z. B., wie Hildegard mit der Sequenz auf *frondens virga* die Unterschreitung des klar einen Ziel- oder Gerüstton darstellenden Finaltons auch gestaltmäßig sozusagen auf motivischer Ebene formt, und wie der dreimalige — musikalisch — initiale Quintsprung ebenso die Erweiterung des Tonraums „motivisch“ zusätzlich erlebbar macht. Charakteristisch für die Tonart — auch im Gregorianischen Sinne — ist die Wendung auf *in tua*, wo in der Ausgabe mit Recht ein *b* statt des (in der verwendeten Quelle unbezeichneten) *h* hinzugefügt wird<sup>156</sup>. Typisch ist auch die Nutzung des erreichten Höchsttons als Ausgang eines sehr schnellen, skalischen Abstiegs; genau die Art des, auch für organale Melodik, typischen weiträumigen,

<sup>155</sup>Dabei ist die Tonika oder ein anderer funktionaler Bezugston meist sehr deutlich als Maßstab eines solchen „gegenläufigen Ausholens“ zu erleben; man vgl. etwa den Anfaug des Grad. *Universi qui te expectant* — und beachte, daß es sich hier um eine der zahlreichen Möglichkeiten der melodischen Bewegungsdynamik handelt, die der Choral kennt!

<sup>156</sup>Man kann natürlich fragen, warum gelegentlich *b* verwendet wird, an anderen Stellen aber, wo man ein *b* erwartet, jedoch nicht, und daran anschließend fragen, ob man zu solchen Ergänzungen dann die Berechtigung hat. Man wird allerdings voraussetzen können, daß geläufige Wendungen auch hinsichtlich

diatonischen *climacus*, wie er bei Hildegard dauernd auftritt, im Ganzen aber bleibt der Rahmen der angesprochenen, auch für den Choral gültigen Dynamik der melodischen „Gegenbewegung“ erhalten bzw. wirksam: Ein sehr hoher Ton, wie auch immer erreicht, kann einen schnellen Abstieg „fordern“; daß diese Melodie als eine Schichtung von „leeren“ Quintintervallrahmen, die dann irgendwie ausgefüllt würden, zu beschreiben sei, wird wohl niemand ernsthaft meinen können<sup>157</sup>.

Auch hier erscheint Stühlmeyers Beschreibung so weit sie über ein reines Nacherzählen des Ablaufs hinausgeht, nicht gerade adäquat, auch wenn man natürlich nicht erwarten kann, daß Stühlmeyer den Bezug zur typischen Gregorianischen Initialwendung des 1. Tons kennt. Die „Ausgleichsbewegung“ nach dem dritten (musikalisch, nicht textsyntaktisch!) initialen Quintsprung, *D – a, abGFGa, a c d*, ist typisch in ihrer Verwendung der Quint zunächst als erreichtem und bestätigten Zielton, dem dann der weitere Aufstieg folgen kann. Stühlmeyer findet gerade hier seltsamerweise einen direkten Bezug zu Aribo, ib., S. 295: *An dieser Stelle berücksichtigt die Melodieführung die von Aribos darstellte Gesetzmäßigkeit, (sic!) indem Hildegard mit der Tonfolge LaDoRe zunächst die Terz und dann den Ganztonschritt schreibt, (sic!) um dann den Quartraum bis hin zur Oktave zu füllen.*

Hildegard macht nichts anderes als diese Quart von der Tuba bis zur Oktav als Terz + Ganztonschritt nach oben zu singen — *schreiben* dürfte in Bezug zu Hildegards klaren Aussagen eine hochgradig unpassende Ausdrucksweise sein, geschrieben hat sie mit Sicherheit die Noten ihrer Melodien gerade nicht! Was daran ausgerechnet noch eine von Aribo *dargestellte Gesetzmäßigkeit* sein soll, ist und bleibt unerfindlich, denn Aribo katalogisiert sämtliche Möglichkeiten von *motus praepositi* im Gesamtumfang einer Quinte, er katalogisiert, stellt aber keine *Gesetzmäßigkeiten* auf, was schon angesichts der krassen Unzulänglichkeit seiner Klassenbildung hinsichtlich der Wirklichkeit ins Auge springen muß oder wenigstens müßte. Außerdem geht es hier um eine Quart; und, daß eine Quart *skalisch diatonisch*, oder durch *Schritt + Sprung* bzw. *Sprung + Schritt* auftreten kann, das tatsächlich kann man als *Gesetzmäßigkeit*

---

der verwendeten, alternativen, Tetrachorde so selbstverständlich waren, daß eine exakte Bezeichnung überflüssig war, daß also, wie in späterer Notation von Mehrstimmigkeit, gewisse Ergänzungen vom Ausführenden — welchen Geschlechts auch immer — erwartet werden konnten.

<sup>157</sup>Natürlich lassen sich somit ausreichende Merkmale finden, die rein musikalische Formfaktoren der Melodien Hildegards erkennen lassen. In Hinblick auf den Choral jedoch sollte man sich die klare Bewertung der Form dieser Melodien nicht durch solche Konzentration auf einigermaßen abstrakte, allgemeine mögliche rein musikalische Formmittel in Hildegards Melodien verunklaren lassen: Nicht nur, was die „Verwischung“ der in Titeln ja klar angegebenen Gregorianischen Gattungen anbelangt, sondern auch hinsichtlich der Anlage der gesamten Melodien handelt es sich um monströse Gebilde, die einen ästhetischen Vergleich allein schon mit der Gregorianischen Gesamtkonzeption von Melodien nicht aushalten können; der Faktor der zufälligen Bildung hat in den Melodien Hildegards offensichtlich einen sehr großen Anteil — was auffällt, wenn man die übergeordneten Gliederungsfaktoren der Gregorianischen Melodik kennt und beachtet — Guidos Formtheorie wird ja ersichtlich am Choral entwickelt; ein Zeichen für dessen entsprechende Potenz.

bezeichnen wollen<sup>158</sup>, wenn man unbedingt den trivialen Umstand so bezeichnen will, daß es eben nicht mehr Möglichkeiten gibt, abgesehen vom *reinen Sprung*, das, was Aribos *saltatrix* nennt, das „genaue“ Gegenteil von *continua*<sup>159</sup>: Man kann eine Quarte *springen, skalisch durchschreiten*, und die beiden anderen Aufteilungen durchführen — nur, davon sagt Aribo an der von Stühlmeyer zitierten Stelle gerade überhaupt nichts; und auf die fast immer aus dem Zusammenhang gerissene, natürlich auch von Stühlmeyer zitierte *saltatrix* Stelle ist noch einzugehen. Stühlmeyer führt also eine *Gesetzmäßigkeit* an, die einmal keine ist und zum anderen mit dem von ihr herangezogenen Text Aribos nichts zu tun hat.

Auch hier wird nicht erkennbar, daß Stühlmeyer einmal die Aussage der Theorie verstanden hat, noch daß sie zur Melodiebildung Hildegards, die ja nun wirklich auffällige Merkmale hat, wirklich mehr als eine Art Bildbeschreibung geben kann. Nur, davon ist eine Erkenntnis schwer zu ernten, jedenfalls ist Verf. unfähig dazu, aus Stühlmeyers zitierten Aussagen und deren Zusammenhang irgendetwas auch nur für Hildegards Komponieren Charakteristisches zu entnehmen, ganz abgesehen von Aribo: Die Assoziationen bleiben willkürlich, vage und nicht nachvollziehbar; ja es entsteht der Eindruck, daß sich die Wortfügungen verselbständigen, ohne Bezug zu den eigentlich gemeinten Quellen oder Sachverhalten, d. h. zu einem konkret gemeinten Inhalt.

Aber Aribo sagt ja noch andere Dinge; um die in ihrem Zusammenhang zu verstehen, ist es wieder nicht ganz sinnlos, ihren Kontext zu betrachten. Aribos besondere „Scholastizität“ äußert sich auch darin, daß er die beiden primären, für ihn noch einzigen Konsonanzen, Quart und Quint, als melische Intervalle nun nach der Möglichkeit ihrer Ausführung katalogisiert. Das Ergebnis ist beeindruckend, wenn auch ebenfalls wieder als trivial zu nennen. Der erste Ton, in dem er seinen Katalog darstellt, besitzt, ed. S. v. Waesberghe, S. 55, 73, fünf Tetrachorde, wie man leicht erkennen kann. Da dem nun so ist, kann man sehen, wieviele (melische) Einteilungen es gibt, man kann nur die Rahmentöne singen, *saltatrix* genannt, man kann das Tetrachord diatonisch durchsingen, *continua vel spissa* genannt, und schließlich kann man eine *mutatio ternaria* haben, die, wie man sofort sieht, darin beruht, daß man nur drei Töne des Tetrachords in jeweils eine Richtung singt. Und natürlich kann man diese drei Möglichkeiten wieder in verschiedener Richtung ausführen, womit man zwei *saltatrices*, zwei *continuae* und jeweils zwei *ternariae mutationes* erhält. Ohne auch nur eine Ahnung von Adam Riese zu haben, erkennt Aribo als *scholasticus*, daß er hiermit zwanzig plus zwanzig Möglichkeiten erhält; die Aufzählung der möglichen Permutationen. So hat Guido seine kluge Skizzierung einer Melodielehre sicher nicht verstanden.

<sup>158</sup>Nur meint Stühlmeyer mit ihrer schönen Formulierung ja offenbar eine melodische *Gesetzmäßigkeit* — *Gesetz* reicht nicht —, offenbar drängen sich „bedeutsame“ Wörter von selbst in ihre Formulierungen, auch wenn sie da keinen Inhalt haben können: Ein musikalisches *Gesetz* müßte man ja wohl erst einmal erklären und als solches, d. h. doch offenbar als gültige Regel beweisen. Davon findet sich bei Stühlmeyer jedoch nichts.

<sup>159</sup>Die Verwendung dieses Wortes ist natürlich hinsichtlich der diskreten Skala zu verstehen; eine Gefahr der Verwechslung mit der *vox continua* der Aristoxenischen Tradition besteht nicht.

Das Gleiche nun kann man mit den im 1. Modus enthaltenen Quinten tun, woraus man dann achtzig *mutationes* erhält, nicht einmal eingerechnet noch die anderen Intervalle, die *in eodem tropo fieri possunt, ditono, semiditono, tono, semitono*. Die Vortragsmöglichkeiten der *principales mutationes* sind nun abgezählt, worauf man nun noch eine Graduierung nach *generositas* einführen muß.

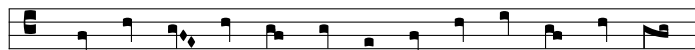
Und hier nun erhält man einen Ansatz für die ja eigentlich erwünschten ästhetischen Prinzipien. Man sollte in jedem Fall aber beachten, daß Aribos Vorgehen von einer Schematik und Sucht zur induktiven Systematik bestimmt ist, was seine ästhetischen Bewertungen nicht einfach von vornherein als der Wirklichkeit verpflichtete Aussagen bewerten zu lassen versprechen kann: Man beachte dazu z. B. auch die Bewertung der Güte von Tetrachorden, natürlich ist der mit dem Halbton in der Mitte, das *tetrachordum finalium* von allen das beste, der Symmetrie wegen; soll man so etwas wirklich ästhetisch ernst nehmen?

Aber schauen wir weiter, denn Stühlmeier entnimmt, wenn auch nicht Aribo, so doch der Paraphrase von Schlager tiefe Erkenntnisse über den *Personalstil* Hildegards. Hübsch kann Aribo ja formulieren, ed. S. v. Waesberghe, S. 55, 78: *Ex his* (nämlich den aufgezählten *mutationes*) *generosiores ad olorinas musarum choreas sunt admittendae, caeterae non orpheis sed tytiris sunt relinquendae* (Hildegard dürfte für solche Ausdrucksweise nicht gerade Begeisterung aufgebracht haben, was auch für Augustin anzunehmen ist — und wo, muß man bei Bezugnahme auf Aribo schon fragen, schreibt Hildegard nur *generosiores ad olorinas musarum choreas*; so beeindruckend heidnisch auch die Ausdrucksweise Aribos hier ist, für Hildegard dürfte hierfür keine besondere Aufmerksamkeit vorausgesetzt werden — nun, sie hat den Text mit Sicherheit nie gelesen; auch Aribo selbst hätte bei einer konkreten „Verwirklichung“ seiner formalistisch systematischen Darlegungen sofort merken müssen, daß sie unbrauchbar sind): Den *Schwanenchören der Musen* sind einige zuzuordnen, die anderen sind nicht den Orphischen, sondern den Hirtenmelodien zu lassen — die Kenntnis einer Art *rota Vergilii* bei Aribo kann vorausgesetzt werden, stellt also nicht etwa eine tiefsinnig zu deutende Stilkunde der Musik dar. Daß Aribo nach Aufzählung aller Möglichkeiten, also aller Permutationen im genannten Rahmen, der also auch Auswahlen zuläßt, wenigstens alle Klassen bewerten muß, ergibt sich aus Systemzwang ebenso wie der daraus abzuleitende strikte Differenzierungszwang. Daß bestimmte *mutationes* schöner als andere seien, will das jemand, der konkrete, vor allem natürlich Gregorianische, denn dieses Repertoire bildet Aribos Beispiellarsenal, wirklich akzeptieren — abgesehen natürlich von Bildungen wie dem Tritonus, der immer etwas Ärgerliches an sich hatte, z. B. weil es sich weder um Quart noch Quint handelt, ein sozusagen in beiden Richtungen falsches Intervall.

Aber gehen wir weiter zur konkreten Bewertung, nun nicht nur der einzelnen *mutationes*, nein auch der jeweiligen Tetrachorde — und das darf man ja wohl nicht ganz außer Acht lassen, wenn man schon die Aribosche Melodienlehre als verbindliche Aussage über die melodische Wirklichkeit ansehen will, ib., S. 55, 78 seq.: *Omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nos generosiores videntur, quam Langobardis. Illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur*. Angesichts des Umstands, daß Benevent zur Zeit von Aribo nun ohne jeden Zweifel genau die

Melodien singt, die auch Aribos gesungen hat, erscheint die Aussage schon etwas merkwürdig, zumal Langobarden ja nicht selten, z. B. im Sekundorganum und auch anderswo durch *ululare* ausgezeichnet sein sollen (vgl. auch o., 1.3 auf Seite 141). Wie topisch ist also der Vergleich? Einen Sinn könnte man dagegen aus dieser Aussage entnehmen, wenn man statt der Langobarden Mailand, zumindest als Gemeintes ansetzen würde, denn, wie auch der Altrömische Choral ist Mailand ausgezeichnet durch — um eine eindrucksvolle Formulierung von Stühlmeyer zu übernehmen, ib., S. 296, — *kleinschrittigere* Melodik. Dann also würde Aribos immerhin ein Charakteristikum des Gregorianischen Chorals angeben, der im Allgemeinen gesehen vielleicht wirklich etwas mehr an Sprüngen aufweist als der Altrömische; nur, daß Aribos dies wirklich meinen könnte, ist natürlich nicht sicher.

Angesichts dieses Sinnes der Aussage vernimmt man doch etwas staunend, was Stühlmeyer zu diesem Zitat zu sagen hat, ib., S. 296: *Der Stil Hildegards zeigt — vergleicht man ihn mit den Forderungen (sic!) Aribos — eine vollkommene Konzentration auf die Vorstellung weiter Tonräume. Selbst dort, wo sie kleinschrittiger komponiert und Aribos Forderung, die eine Melodien konstituierenden Intervalle nacheinander vorzustellen, folgt, sind diese Bereiche des Gesangs auf die Vorstellung des Quintraums hin orientiert.* Was, und das auch noch in Hinblick auf Aribos, eine *vollkommene Konzentration auf die Vorstellung weiter Tonräume* bedeuten soll, ist sehr schwer zu sagen, zumal man ein Rahmenintervall einer Quint kaum als *weite Tonräume* qualifizieren kann. Hildegards Ambitus würde Aribos perhorreszieren, denn die Tonartstruktur ist da nicht mehr gegeben. Schaut man sich nun einmal z. B. in Lied 13 eine der *kleinschrittigeren* Passagen an, sogar zum Anfang:



O vir- ga ac di- a- de- ma pur- pu- rae Re- gis

so wird man einmal feststellen, daß eine Verbindung von der Art der melischen Bewegung mit dem Rahmenintervall, einem Gesamtambitus, Äpfel mit Birnen durcheinander wirft, zum anderen, daß es natürlich etwas wie Haupttöne und Nebentöne gibt, hier z. B. daß der Ton *G* nicht zentral ist, sondern in ganz Gregorianischer Weise der „umspielende“ Subton der Tonika, der also kaum geeignet ist, den Gesamtambitus zu konstituieren, und schließlich, daß Hildegard sehr wohl Zäsuren auf tonal „falschen“ Tönen machen kann, denn daß mit *Regis*, eine Zäsur vorliegt, wird auch Stühlmeyer nicht leugnen können. Stühlmeyers Verbindung zu Aribos ist auch hier willkürlich, inhaltlich nicht zu rechtfertigen: Merke, große Ambitus kann man immer *kleinschrittiger* und mit Sprüngen ausfüllen — nur, man müßte vielleicht doch erst einmal eine statistische Verifizierung der Bewegungsarten von Hildegards Melodik aufstellen: Sind z. B. große *climaci* *kleinschrittigere* Bewegungen oder, vom Ambitus her, nicht?

Aber Stühlmeyer spricht ja noch etwas anderes an, daß Aribos die Forderung aufstelle, *die eine Melodie konstituierenden Intervalle nacheinander vorzustellen*. Man sollte eine solche *Forderung* einmal an den Choral stellen, und danach, was ja wohl angebracht ist, suchen, wo diese *Forderung* erfüllt sein könnte, und wie man sich die eigentlich erfüllt vorstellen, ja wie man

eine solche Forderung überhaupt, und dazu noch bei Aribo denken oder explizit gesagt finden könnte — daß es im Choral und auch bei Hildegard das Prinzip der Ausgleichsbewegung gibt, nun das ist bekannt, und kaum als besonders Aribonisches Postulat zu erkennen. Nur, das sagt Stühlmeier nicht, wie sie auch übersieht, daß die Darstellung abstrakter Klassen von Konsonanzen und der Systematik ihrer „Ausbreitung“, als Sprung, diatonisch, oder diatonisch mit Sprung, ja wohl nicht Grundlage einer Melodiekomposition sein kann; auch Stühlmeier legt keine Beispiele vor, in denen eine derart absurde Forderung erfüllt würde.

Bevor aber darauf näher eingegangen werden kann, müssen, will man schon Aribo folgen, doch wohl noch die anderen vergleichbaren *Forderungen* Aribos betrachtet werden. Und da findet man die Bemerkung, daß skalisch diatonisch durchlaufende Quartan unterschiedlicher Wertung sind, ed. S. v. Waesberghe, S. 55, 79 — die Zahleneinteilung des Herausgebers geben nicht selten Rätsel auf —, wo es heißt, daß *D E F G*, *E F G a*, *G a h c* gut klingen, *F G a h/b surdus* (wenn man die Skala von unten, von der *finalis* ausgehend rechnet; natürlich werde sie *intensa et remissa* verstanden), was ausweislich der doch nicht gerade geringen Anzahl von Melodien im dritten Ton nur als formalistisch begründeter Unsinn zu bewerten ist.

Entsprechendes gilt auch für die Quinten, daß z. B. daß *E F G a h* nicht so gut klingen *propter innominat tritoni raucedinem melibeis et ululis delegentur*. Soll man solche Aussagen wirklich als klare ästhetische Hinweise deuten? Daß also alle solchen Quinten nur dem *Heulen* angemessen seien — nun, was Stühlmeier nicht tut, man kann ja versuchen, nach Beispielen zu suchen: Nur, Hildegard setzt das teuflische *ululare* gerade nicht mit dieser Quintrausfüllung, sondern mit gar keiner Musik.

Es dürfte doch klar sein, was hier die eigentlichen Gründe sind, und wie sich der, von Guido klug vermiedene, Systemzwang des Katalogs der Permutationen äußern muß. Auch hier handelt es sich nicht um echte Ästhetik der Melodiebildung, sondern um systematisch bedingte Wertungen — und zwar vereinzelt, elementar gedachter Möglichkeiten! Daß eine Melodie oder der Effekt einer Melodie aus der Addition solcher Elemente bestünde, wird ja wohl niemand behaupten wollen: Ist der Versanfang des All. *Iustus non conturbabitur* ein Geheul? Auch im All. *In te Domine* findet man auf *accelera ut eripias me* eigentlich auch keinen speziellen Grund für ein *Heulen* gerade zu Anfang des betroffenen Wortes. Daß der Tritonus gewisse Sonderbehandlungen verlangt, ist klar, aber so primitiv wie Aribos „Semantik“ kann man in Hinblick auf Choral und mittelalterlichen Choral nun nicht vorgehen.

Aribo ist zu seiner, konkretisiert verstanden doch etwas merkwürdigen, Einzelbewertung aus den genannten Systemzwängen gezwungen. Dies sollte man beachten, ehe man daraus völlig unpassende, und dann noch als spezifisch gemeinte Bezüge zu Hildegard herstellen will — denn, was nützt es denn eigentlich, wenn man alle Quart- und Quintraünge als *saltatrices* klassifiziert? Hier handelt es sich um leere Aussagen, nicht einmal um Tautologien. Und mehr kann man aus Aribo eben nicht herauslesen, aus der Zusammenstellung der möglichen Einzelbewegungen im Rahmen der Konsonanzen, zusammen mit den anderen.

Erst deren Zusammensetzung führt dann zu Melodien. Und auch das spricht Aribo an, mit gutem Grund entsprechend der Vagheit von Guido, auch hier noch alle möglichen Zusammen-



stellungen, gleichsam permutativ zusammenstellen zu wollen — das unterläßt Aribo aus gutem Grunde, ed. S. v. Waesberghe, S. 56, 83 ; gewisse Grenzen kennt auch sein Systematisierungsstreben:

*Interdum saltatrix contra saltatricem, spissa contra spissam, quaternaria (bei Quinten, wenn ein Ton in gerader Richtung ausgelassen wird) contra quaternariam, et caeterae contra aequivocales sunt constituendae. Interdum variandae, ut spissa contra saltatricem, vel quaternariam vel ternariam opponatur, vel spissa diapente contra diatesseron, ut laudabilis similitudo vel dissimilitudo discernere scientibus commendetur.*

Was will man daraus nun Spezifisches entnehmen? Was wollte man hier Spezifisches zu Hildegards Liedern erkennen können — daß solche *similitudo et dissimilitudo* auch in den Liedern Hildegards vorkommt? Aber warum? Nur um eine Verbindung herzustellen und damit den Anspruch einer Einbettung der Erkenntnisse über Liedmelodien Hildegards in die zeitgenössische Theorie leisten zu können? Dies ist offensichtlich kein methodisch ausreichender oder sinnvoller Ansatz, mittelalterliche Melodien erfassen zu wollen — daß es hinauf- und hinunter geht, manchmal Sprünge, manchmal diatonische Bewegungen gibt, daß Sprünge mit Schritten kombiniert werden können etc., das hat schon die mittelbyzantinische „Theorie“ erkannt, wenn sie *πνεύματα* von *σώματα* als Klassen unterscheidet — es handelt sich also um reine Trivialitäten, die zum Verständnis von Hildegards Melodien deshalb auch nichts beitragen können.

Daß man eine Melodie aus allen Zusammenstellungen der klassifizierten Elementarbewegungen schaffen kann, ist auch hier gleichsam permutativ formuliert. Und was herauskommt, ist die *laudabilis similitudo vel dissimilitudo*. Tatsächlich also genau das, was Guido gesagt hat, nur mit etwas mehr Aufwand an Wörtern — und unter „Vergessen“ der kleineren, möglichen Intervalle bzw. Bewegungen. Das Gleiche findet man auch etwas später, wo es um das *contubernium diatesseron et diapente* geht, also um das sequentielle, aus der Theorie der Oktavgattungen geläufige Zusammenleben der beiden Grundkonsonanzen (auf den für die Bewertung der Ausführungen Aribos und der ihnen zugrunde liegenden grundsätzlichen Formtheorie Guidos wesentlichen Abschluß des zitierten Kapitels wird noch eingegangen, s. u., 4.2.4 auf Seite 1148); auch da können verschiedene Kombinationen stattfinden, ed. S. v. Waesberghe, S. 57, 2:

*Aliquotiens diatesseron et diapente commilitent, ita ut si altera saltatrix intendatur, altera spissa remittatur, aut si haec quaternaria remittatur, haec ternaria intendatur. Tum diapente sibimet conferatur, ut si haec surgat spissa, illa deponatur saltatrix, vel quaternaria vel ternaria. Interdum per commixtum motum ... sibimet conviculetur. Eodem modo diatesseron. ...*

Sagt das etwa mehr aus als den Umstand, daß man Quinten und Quartan, Quinten und Quinten, Quartan und Quartan, ausgeführt in den verschiedenen *mutationes* verbinden kann — das nachzuweisen dürfte weder im Choral noch bei Hildegard besondere Mühe machen, allerdings auch keine Spezifik erkennen lassen; die gibt es aber sehr wohl bei Hildegard, in den bereits mehrfach angesprochenen großen *climacus* Bildungen; hier ist ein, in Aribos, konkret nichtssagenden

Systematiken aber gerade nicht vorgesehene stilistisches Merkmal, nämlich eine bestimmte Präponderanz bestimmter Bewegungen zu erkennen.

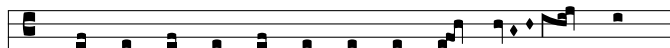
Natürlich findet man auch hier eine ästhetische Qualifikation, ed. S. v. Waesberghe, S. 57, 5: *Et propter iocunditatem suam species illae gemellae diatesseron et diapente admodum in quibusdam cantilenis suum ostendunt contubernium*; eine signifikante Aussage? Auch hier ist festzuhalten, daß Aribo zwar sehr viel mehr Wörter ausführt als Guido, aber nichts über dessen Vorgabe hinaus sagen kann.

Auch Aribo konnte nicht entgehen, daß Melodien, zumal im Gregorianischen Choral, auch andere Intervalle als elementare Bewegungen verwenden — die Notwendigkeit zu solchen Differenzierungen ergibt sich aus der Aufstellung von Katalogen. Und so ist nicht erstaunlich, daß Aribo auch die Zusammenstellung aller möglichen solcher elementaren Bewegungen betrachtet, wobei sein Verzicht auf den Begriff der *syllaba musica* vielleicht rein terminologisch — klare, auch terminologische Unterscheidung zu den vergleichbaren Einheiten der Sprache — sinnvoll, für das Verständnis aber doch etwas behindernd ist, denn wer weiß, wann etwas eine formbildende Elementarbewegung, wann aber „nur“ ein Intervall innerhalb einer solche Einheit darstellt. Aribos Konzentration auf die Konsonanzen erweist sich somit als behindernd für die Darstellung des Gemeinten: Das abstrakte Ordnungselement (perfekte) *Konsonanz*, also Quart und Quint (natürlich neben der Oktav), muß deshalb dafür halten, auch die Kombinationen mit bzw. von Elementarbewegungen über kleinere Intervalle darzustellen, und zwar als Kombination von *partes constitutivae* (nämlich von Quint oder Quart), was angesichts der Selbständigkeit auch der kleinen Intervalle ein rechter Unsinn ist; auch hier wirkt Aribos Systemgebundenheit unvorteilhaft gegenüber Guidos klarer Formulierung: Die Zusammenstellung oder Folge von Intervallen kleinerer Größe muß so immer in Bezug auf die Konsonanz formuliert werden, kann nicht als Möglichkeit an sich gesehen werden, was ausweislich des Gregorianischen Chorals wieder Unsinn ist. Daß die Choralmelodien ein auf die Syntax des Textes bezogenes Gerüst haben, also ein zentrales Strukturmerkmal Gregorianischen Stils — sagt keiner der Theoretiker.

Immerhin, was ja erfreulich ist, beschreibt Aribo zu diesem Zweck eine konkrete Melodie, die der unerfreulichen Bequemlichkeit des Herausgebers wegen allerdings nicht identifiziert ist; in den gängigen liturgischen Gesangbücher der hl. Römischen findet man eine entsprechende Melodie als *Responsorium prolixum* in dem so dankbar empfangenden *Nocturnale Romanum*; nur entspricht die Melodie nicht ganz Aribos Angaben, was auch nicht so wesentlich sein dürfte, ed. S. v. Waesberghe, S. 56, 92; und da muß er natürlich auch die kleineren Intervalle erwähnen und einbeziehen:

*Aliquotiens considerationem constituivarum habeamus partium in diatesseron et diapente, aliquotiens specierum suarum, nonnumquam etiam interpositionis minorum consonantiarum. Constitutivae partes sunt diatesseron, tonus et semiditonus, vel ditonus et semitonium. Interdum partes praeponamus vel postponamus istas, alia vice illas. Aliquando quoque cingamus diatesseron partibus ipsa in medio vice dominae constituta. Constitutivae partes praeponuntur, sequitur ipsa diatesseron in hunc modum: Ecce ego mitto vos sicut. Praeponitur tonus intensus: Ecce. Praeponitur*

*semiditonus intensus et remissus: Ego. Sequitur diatesseron spissa per remissionem, saltatrix per intensionem: Mitto vos sicut. Ambae partes diatesseron praeponuntur tonus semiditonus. ...*



Ec- ce e- go mit- to vos sic- ut o- ves

Es kommen Quarten vor, aber der Anfang stimmt mit Aribos Angaben nicht zusammen, ob es regional entsprechend verschiedene Melodien gibt, kann man ja untersuchen. Hier ist die Frage weniger interessant. Man wird das zweite Beispiel wohl nicht mehr benötigen, um klar zu erkennen, daß Stühlmeyers Zitierung, Auslassung des Beispiels, ebenso unzutreffend ist wie ihre oben zitierte Interpretation, ib., S. 296: *Aribos Forderung, die eine Melodie konstituierenden Intervalle nacheinander vorzustellen* — man möchte wirklich wissen, wer eine Melodie als *nacheinander Vorstellen konstituierender Intervalle* verstehen oder komponieren könnte —, gibt es nicht, hier wird eine der zahllosen Möglichkeiten von Kombinationen zwischen Quart und anderen Elementarbewegungen formuliert. Die Anbindungsversuche von Melodien Hildegards an zeitgenössische Theorie erscheinen auch hier unbrauchbar, euphemistisch gesprochen.

Man könnte — allein auf Aribos Formulierungen basierend, auf die 7. Tonart bezogen, die gemeinte Folge zu rekonstruieren suchen: *Ga, ac ca, cbaG, Gc*; andere Möglichkeiten zeigen die folgenden Beispiele. Sehr klar geht Aribo auch da nicht vor — er konnte sich ja auf Kenntnis der Melodien verlassen. Daß Vergleichbares bei Hildegard vorkommt, daß man also Folgen von Elementarbewegungen auf eine irgendwann erscheinende Quart oder Quint beziehen kann, das dürfte zu trivial sein, um ernsthaft eine Durchführung verlangen zu können — eine sinnvolle Klassifizierung der motivischen Bildungen in Hildegards Melodien läßt dagegen die Arbeit Stühlmeyers vermissen; nur, sinnvolle Melodien komponiert Hildegard ja.

Natürlich gelingt Aribo dann auch noch eine „scholastische“ Verbindung, vergleichbar denen, die Stühlmeyer zu Hildegards Komponieren findet, ib., 98: *Nam partium compositio totum facit, totius resolutio partes ostendit. ... cum* hierin *dialectica luceat qualitas*, nicht gerade eine nichttriviale „Erkenntnis“, die jedoch tiefer denkende Gemüter zum Anlaß nehmen könnten, über die Vorstellung von der Logik, *ars dialectica*, melodischer Verläufe im Mittelalter zu reden (Aribo meint mit seinem Vergleich natürlich nur, daß sich das Ganze in Teile auflösen läßt, die das Ganze zusammensetzen — warum er auf den da geläufigen Sprachvergleich verzichtet, ist vielleicht durch eine höhere Stellung der *dialectica* zu begründen).

Wirklich bemerkenswert ist, daß Aribo an keiner Stelle von wirklichen Ambitusgerüsten spricht, d. h. konkret die Planung von Melodien z. B. durch die Gerüste der Relation von *finalis* zu, eventuell mehreren, *tubae* Tönen ausführt — ein deutlicher Hinweis darauf, wie fern der konkreten Melodiebildung Aribos Systematik ist und wie eingeschränkt seine Klassifikationsansätze vornehmlich natürlich in Hinblick auf den Choral zu bewerten sind — wieviel sinnvoller, wenn auch nicht gerade sehr die Erkenntnis fördernd ist hier die Tabelle der Möglichkeiten in Guidos *Micrologus*, ed. S. v. Waesberghe, S. 22.

Auch das so dominante Prinzip des Chorals, die Ausgleichsmelodik, die angesprochene bewegungsmäßige Dynamik durch „Ausholen“ vor Aufstiegen, die Beendigung von Aufstiegen bzw. Abstiegen durch „Gegenbewegung“ innerhalb der Bindung an das übergeordnete Gerüst, die sorgfältige Planung von Bewegungen durch Relation von Sprung und skalischer Bewegung etc. kann Aribos Schematismus nicht erfassen — und daß derartige Merkmale auch Hildegards Singen bestimmen, wurde oben mehrfach angedeutet; im hier zufällig ausgewählten Beispiel (Int. *Exaudi ... alleluia*) wird deutlich, wie die notwendige Initialbewegung nach oben gestaltet wird, zunächst im Sekundintervall der *salicus* bzw. sein Bezeichnetes, dann die tonräumliche „Überbietung“ im Quartsprung  $G - c$ , worauf nach Tonrepetition endgültig die *tuba* erreicht wird, auch hier die Bewegung nach oben sozusagen überschießend, aber nicht als Sprung, sondern aus einer Trillerbewegung heraus. Dies kann das Gesagte der Gestaltung tonräumlicher Bewegungsdynamik als Grundlage von Greg sozusagen in *nuce* verdeutlichen (AR steht in anderer Tonart und ist nicht parallel, Greg ist transponierter 1. Ton, wegen *Es/E*):



Ex- au- di, Do- mi- ne,

Es dürfte klar sein, daß man aus den Angaben Aribos, die nur als „Ausfüllungen“ der grundlegenden Darlegungen Guidos einen Wert, nämlich für Wissensverfall, haben können, keinen Honig saugen kann, um die Melodik Hildegards verstehen oder gar besser verstehen, historisch einzuordnen oder sonst etwas Nützliches zur Erkenntnis des *Personalstils* von Hildegard zu erhalten. Insofern ist man über den Einfallsreichtum in der Generierung von Verbindungen bei Stühlmeyer doch erstaunt, wenn sie auch noch ein *Beispiel* für die — angebliche — Forderung Aribos gefunden hat, nämlich zum Anfang des Liedes 5, *O splendidissima* (s. o.), wozu Stühlmeyer, ib., S. 297, erhellend bemerkt, daß nämlich die *erste Zeile* dieser Antiphon *wie eine Illustration zu Aribos entsprechender Forderung wirkt und doch (sic!) zugleich ganz auf die Quintbewegung über serenum hinführt*. Was Stühlmeyer, um ihre Behauptung zu verifizieren hätte tun müssen, wäre ja wohl erst einmal die Melodie des Beispiels von Aribo, oder wenigstens die von ihm gemeinte Melodie ausfindig zu machen, um dann feststellen zu können, was hier nun ähnlich sein könnte; nur solche Frage auch nur zu stellen scheint für die wissenschaftliche Methode von Stühlmeyer ausgeschlossen zu sein, weshalb sie auch auf die seltsame Idee gerät, Aribo hätte stilistische *Gesetzmäßigkeiten* für Melodien gegeben, geben wollen oder auch geben können.

Davon zu sprechen, daß hier die Teile einer Quart, die kleineren Intervalle, wie auch immer, mit dieser kombiniert werden, ist unverständlich oder eben nichtssagend, nämlich immer trivial, weil irgendwo immer Quarten und Quinten, zumindest als, so wenigstens sekundär konstruierbarer Rahmen von melodischen Bewegungseinheiten auftreten. Nicht so ganz leicht verständlich ist auch, wie denn eigentlich der Gegensatz zwischen der — angeblichen — *Illustration zu Aribos entsprechender Forderung* und dem *Hinführen* auf den Quintsprung zu erklären ist. Was die Melodie mit Aribos Ausführungen zur Kombination kleinerer Intervalle mit Quart/Quint zu tun haben soll, muß also unerfindlich bleiben; Stühlmeyers Verbindung von Musiktheorie

und Hildegardscher Melodik erweist sich auch hier als aussagelos, als von den Quellenaussagen her inhaltlich nicht zu begründen:

O splen- di- dis- si- ma gem- ma se- re- num  
de- cus so- lis, qui ti- bi in- fu- sus est,  
fons sa- li ens

Was Hildegard hier tut, ist die geläufige Vorbereitung des Aufstiegs<sup>160</sup>, hier des identisch wiederholten Quintsprungs nach oben (nebst folgendem Ausgleich als *climacus*), durch einen vorangehenden Abstieg, sogar in, bzw. dann aus ziemlich tiefe(r) Lage, wodurch das tonal übrigens nicht triviale „Quintsprungmotiv“, *D – a* in der *E*-Tonart, insgesamt den Ambitus einer Sept ausfüllt, nicht sehr aufregend, aber, wie bereits oben gezeigt, eine erste Stufe zu der dann auf *solis* erreichten vollen Höhe der Oktav über der Tonika: Die Tonräume der einzelnen Abschnitte sind also: *E/H G; D a; D e* — und damit wird auch ein ästhetischer Sinn erkennbar für das „atonale“ Quintsprungmotiv: Auch dieser erste Aufstieg, die erste erreichte Ebene betont noch sozusagen gleichzeitig durch Basierung nicht auf der Tonika, sondern auf dem Subton den Umfang der dann erreichten Steigerung des Tonraums. Hier liegen die eigentlichen kompositorischen Leistungen Hildegards, denn das Gleiche geschieht wieder auf der gesteigerten Wiederholung dieser Ambitus-Disposition: *Qui tibi infusus est* bleibt in dem *D – a* Raum, wodurch natürlich das ebenfalls angesprochene, nun voll tonale Sprungmotiv auf *fons saliens* in gleicher Weise effektiv gestaltet wird — so etwas hört man! Aber, wo hier von einer *Illustration* zu Aribos Exemplifizierung von Zusammenstellungen kleinerer Elementarbewegungen und *mutationes* von Quartan und Quinten gesprochen werden könnte, entzieht sich dem einfachen Betrachter der Melodie wie auch der Theorie von Aribo, wenn man dessen Umschreibung der Fülle der Wirklichkeit als solche bezeichnen will. Stühlmeyers Verbindungen erweisen sich somit entweder als aussagelos wegen der Vagheit der bezogenen Aussagen Aribos oder als nicht nachvollziehbar, d. h. nicht mit den Aussagen Aribos und erst recht nicht mit den Eigenheiten der Melodien Hildegards vereinbar. Stühlmeyer verzichtet aber auch hier auf Konkretisierung ihrer „Deutung“.

Abgesehen davon, daß Stühlmeyers „Anwendung“ von extrem kontextfrei gewählten Mini-

<sup>160</sup>Gregorianisch könnte man die Partie über *O splendidis-* als Umspielung der Tonika, als eine Art vorinitialem Abschnitt qualifizieren, von dem aus denn der Aufstieg, vorbereitet durch den Gang nach unten, aus beginnt: Die Irrelevanz der Textsyntax ist typisch — und auch nicht gerade ein Stühlmeyers semantische Deutungen bekräftigender Faktor.

malzitäten aus der Theorie der melodischen Form in Aribos Kommentierung Guidos ein Mißverständnis dieser Theorie als Melodiebildungslehre bedeutet, fällt hinsichtlich der Methode natürlich auch auf, daß der Nachweis allgemeiner kompositorischer Stilprinzipien einer statistischen Verifizierung bedarf, nicht auf wenige, ja jeweils einzelne Beispiele reduziert werden kann; und auch hier muß man davon absehen, daß Stühlmeyer gar keine Aussagen zu wesentlichen stilistischen Merkmalen von Hildegards Komponieren erreichen kann, denn offensichtlich ist die Suche nach irgendwelchen — scheinbar — in der Theorie auffindbaren „Stil“-merkmalen — musikalischer Stil besteht nicht auf einer Systematik möglicher Tonverbindungen in Quart und Quint — und dann deren Anwendung auf die Melodik Hildegards methodisch nicht ganz so erfolgversprechend; trivialer Weise, denn die Theorie ist hinsichtlich der kompositorischen Möglichkeit ja viel zu allgemein, um ausgerechnet Hildegards stilistische Eigenheiten auch nur ansatzweise erfassen zu lassen. Dies nicht von vornherein zu bemerken, kann nur geschehen, wenn man die Texte nicht zur Kenntnis genommen hat und auch der Musik Hildegards als Musik weitgehend hilflos gegenübersteht, ohne dies allerdings selbst bemerken zu können.

Die kontextfrei vereinzelte Beobachtung und ihre unbekümmerte Verallgemeinerung ohne auch nur die Idee der Notwendigkeit statistischer Absicherung gilt nun auch für die von Stühlmeyers Vorgehen zu erwartende Anwendung dessen, was man als Anwendung des Proportionsbegriffes auf die Lehre der musikalischen Gliederung bezeichnen könnte, wenn den Guido hier wirklich klare Angaben gemacht hätte — dies macht er natürlich nicht, aus gutem Grund. Um dies zu verstehen, erscheint ein Blick auf die Natur dieser Theorie, und zwar sowohl in der Schematisierung Aribos als auch in der ursprünglichen und grundsätzlichen, ja klassischen Fassung von Guido notwendig, denn damit wird das angesprochene Mißverstehen des Sinnes dieser Theorie durch Stühlmeyer (und auch die von ihr in erstaunlicher Reduktion auf einen Übersichtsartikel begrenzte Nutzung der Literatur) deutlich.

Von vornherein ist es natürlich unzutreffend, daß, *ib.*, S. 297, *ein wesentlicher Aspekt bei Aribo die aequa proportio sei. Die dann auch noch bedeutete, dass einem leeren Intervall, etwa einer Quinte, zwei Töne folgen sollten, die dieses Intervall füllen, also etwa ReLa/SolFa. Eine Tonfolge, die eine Quinte durchschreitet wie etwa ReMiFaSolLa, sollte mit einer ebenso langen Tonfolge beantwortet werden, die gegenläufig aber auch umspielend sein kann.*

Daß dies auch bei Hildegard meist nicht der Fall ist, ergibt sich jedem Betrachter schon daraus, daß die Ambitus der jeweils *gegenläufigen* Bewegungen meist nicht identisch sind, wie auch Stühlmeyers eigenes Beispiel schön zeigen kann, wenn der oben bereits mehrfach angesprochenen Erweiterung des Initialmotivs des 1. Tons eine skalische Folge angeschlossen ist, die aber mindestens einen Ton tiefer reichen kann. Aber darauf ist noch einzugehen, wie auch darauf, daß Stühlmeyer offenbar nicht bemerkt, daß die von Aribo angeführten Möglichkeiten, die kein *Sollen* beinhalten, symmetrisch, Hildegards entsprechende Bildungen aber asymmetrisch sind — was heißt das? Nun, nichts anderes als den oben bereits mehrfach angesprochenen Umstand, daß Hildegard, wie auch die Oberstimmen von *organa pura* des Nôtre Dâme Repertoires hinsichtlich der Verwendung von — ausgedehnten — *climaci* auf der „aufsteigenden“ Seite statistisch nichts Gleichwertiges gegenüberstellen, also eine besondere Vorliebe für den skalischen

Abstieg gegenüber dem „springenden“ Aufstieg besteht.

Das ist nun wirklich ein auch *personalstilistisches*, und sofort ins Auge fallendes Charakteristikum — von dem man bei Aribo jedoch nicht das Geringste erfahren kann, eben weil seine und Guidos Theorie Kataloge von Möglichkeiten betrifft, also schon von da her in diesem Sinne „symmetrisch“ sein muß; aber die eigentliche Aussage der von ihr angesprochenen Texte im jeweiligen Gesamtkontext ist für Stühlmeyers Vorgehen offensichtlich irrelevant, von den Eigenheiten der Hildegardschen Melodiebildung ganz abgesehen, die sich vor Stühlmeyers Blick, wenn sie nicht einfach die Melodieführung mit Wörtern umschreibt, offenbar hinter recht undurchsichtigen Schleiern zu verbergen scheinen. Im Übrigen sollte man nicht ganz übersehen, daß Hildegard sich zwar erhebliche Mühe gegeben hat, auch ihre Melodien bekannt zu machen, ihnen, schon durch das Aufschreiben(lassen) eine autoritative Bedeutung zu geben, daß jedoch von einer Wirkung dieses Repertoires auf die sozusagen umgebende Musikgeschichte offensichtlich nicht gesprochen werden kann.

Dies mag mit mangelnder Verbreitung zusammenhängen, also einer gewissen Erfolglosigkeit von Hildegards Bemühungen, man wird aber angesichts der stilistisch in Vergleich zum „klassischen“ Gregorianischen Choral nur als monströs zu bewertenden Formmerkmale auch schließen müssen, daß Hildegards Melodien kein allgemeines Gefallen finden konnten. Hinsichtlich der Ambitus läßt sich ein solches Mißvergnügen an Hildegards Kompositionen wie gezeigt auch in Hinblick nun einmal wirklich auf die Theorie der Zeit rational begründen; hinsichtlich der Besonderheiten in Bezug auf Beweglichkeit und Ambitus der melodischen Bewegung, der völligen Unkenntnis der eigentlichen Formgegebenheiten der Gregorianischen, d. h. der vorbildlichen liturgischen Gesangsgattungen, die aus Hildegards ja als solche Gattungen auftretenden Melodien erkennbar wird, wird man mit Recht auf einen so großen Abstand zum musikalischen Stil und Gefühl der Zeit schließen, daß eine auch nur regional allgemeine Akzeptanz dieser Gebilde so unwahrscheinlich erscheint, wie sie in Wirklichkeit auch ist, und das, auch wenn man beachtet, daß die Gregorianik z. B. für andere mittelalterliche Komponisten wie Hermannus Contractus auch nicht vorbildlich gewesen zu sein scheint, Hildegards Melodien widersprechen allen Regeln — was Hildegard auch nicht erstaunt hätte.

Weil man nun gerade im Fall von Hildegard wohl nicht gut von einer männlich geprägten Unterdrückung weiblicher Theologie und Kunstfertigkeit sprechen kann, wird man in den Melodien selbst den Grund ihrer Wirkungslosigkeit im Sinne einer allgemeinen Akzeptanz und dann auch Beliebtheit<sup>161</sup> für die Zeit sehen müssen. Man muß also der Geistesrichtung des Feminismus dafür Dank schulden, daß gerade diese, die Berechtigung der Anwendung des Begriffes *peripher* auch auf Musik des Mittelalters geradezu exemplarisch belegenden Melodien in der Neuzeit ein so großes Interesse gefunden haben; ersichtlich ein größeres Interesse als andere mittelalterliche Einstimmigkeit. Feministen und Feministinnen muß also gedankt werden, auf was sie den Blick der neuen Zeit gelenkt haben. Daß die Art, wie dies Stühlmeyer tut, als besonders dankenswert oder auch nur aufschlußreich — für Hildegards Melodien und die Theorie

<sup>161</sup>Von Abaëlarde weltlichen, lateinischen Liebesliedern ist genau das Gegenteil belegt, nämlich die weitreichende Beliebtheit seiner Melodien.

der Zeit — zu qualifizieren wäre, ist allerdings Verf. nicht klar geworden.

#### 4.2.4 Hildegard und die Aussagen von Theoretikern zur musikalischen Gliederung und musikalischer Semantik in neuester Sicht

Der Schluß des Kapitels, *De varia oppositione neumarum*, ed. S. v. Waesberghe, S. 56, 85, in Aribos Schrift gibt einige grundsätzliche Elemente der Theorie an; es handelt sich um ein Kapitel, in dem nicht nur in der Überschrift, sondern auch im Text der eigentliche Begriff der *neuma* als (kleine) musikalische, sinntragende Einheit<sup>162</sup> verwendet wird; dieser Schluß ist charakteristisch für die Art, in der Aribo Guidos vernünftig allgemein gehaltenen Aussagen einer Systematik unterwirft, die in übertriebenem Formalismus nicht immer ganz angemessen ist: ... *neumarum proportionem requirant, ut triplex sit suavitas, una cantionis, quae comprehenditur ab auriculis; secunda proportionis vocum et neumarum ac distinctionum, quae delectatio est rationis; tercia pulchrae similitudinis ac dissimilitudinis sex consonantiarum*. Wie man sofort sieht, ist die übergeordnete Systematik nicht homogen: Man kann natürlich *sensus*, konkret die *auriculae*, und die *ratio* gegenüberstellen, nur, was ist dann eigentlich die *suavitas una cantionis*, die ja auch mit *proportiones neumarum* begründet wird? Und wie soll man noch die *pulchra similitudo ac dissimilitudo consonantiarum* einordnen; möglich wäre dies sicher, indem man hier die Grundlage jeder Proportion setzen könnte, nur bleibt dann auch der Bezug zum *sensus* und zur *ratio* offen. Aribos Anwendung des Dreiersystems funktioniert also nicht gerade überzeugend; klar ist, daß er vorgegebene Kriterien zu systematisieren versucht, einmal durch Aufstellung eines Systems von drei Größen, zum anderen durch die naheliegende Zuordnung von *proportio* zur *ratio*, womit natürlich die *suavitas cantionis* dem *sensus* zugeordnet werden muß; nur ist dieses zweiteilige System, das trivial ist, nicht kompatibel mit der Dreiteiligkeit des Grundsystems, die sich daraus ergibt, daß Aribo auch noch das 4. Kapitel des *Micrologus*, *Quod sex modis sibi invicem voces iungantur*, hineinnehmen will, veranlaßt offenbar durch die Wendung *voces iungantur* und den Umstand, daß in dem bereits angesprochenen Schema, ed. S. v. Waesberghe, S. 22, natürlich als Maßeinheiten der *motus vocum* sechs Intervalle auftreten — was Aribo besser adäquat beachtet haben sollte; Guido meint dies aber an dieser Stelle seiner Schrift abstrakt, eben als mögliche intervallische Maßeinheiten, nicht im Sinne einer

<sup>162</sup>Dies ist ein Begriff nicht von Guido oder Aribo, sondern der neueren Sprachwissenschaft; Guido versteht unter *neuma* die elementare Formeinheit einer ganzen Hierarchie von Formteilen wie *pars*, *distinctio* etc., unter der allerdings, wie gesagt, noch die *syllaba* — als rein musikalischer Begriff! — steht (s. o., Anm. 29 auf Seite 898)! Auch dies wäre zu beachten, wenn man die Musik Hildegards entsprechend analysieren will, ja wenn man Guidos Theorie wirklich auf diese Melodik anwenden will, müßte man sich zunächst und grundlegend um die jeweiligen Ebenen von Formteilen, sozusagen um eine Segmentierung nach melodischen Einheiten verschiedener Ebene bemühen, was Stühlmeyer auch nicht im Ansatz zu erkennen fähig zu sein scheint oder gar für notwendig hält, obwohl nur hier eine methodische Berechtigung bestanden hätte, überhaupt die angesprochene Theorie auf Hildegards Melodien „anwenden“ zu wollen.



Formenlehre der Melodik. Aribo erweist sich auch hier nicht gerade als sinnvoll vorgehender *scholasticus*, zumal Guido hier nicht von *consonantiae* im sozusagen strikten Sinne spricht.

Guido dagegen formuliert dies, ed. S. v. Waesberghe, S. 167, 17, in Bezug auf die von Komponisten gesetzte Gliederung aus verschiedenen *motus* bzw. intervallisch gemessenen Elementarbewegungen (s. o., 4.2.3.1 auf Seite 1129) so, daß hier einmal keine so strenge Ordnung wie in der Metrik bestehen kann, *quia 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*.<sup>163</sup>

Den Bezug zur *superficies* im vorletzten Kapitel der *Musica Enchiriadis*, der Schrift, die die Ehre hatte, sogar von H. H. Eggebrecht in seiner *musikwissenschaftlichen Unterweisung* immer wieder angesprochen zu werden, kann der Leser selbst leicht nachweisen.

Guido geht aber wesentlich weiter, indem er das Prinzip der „Unerklärlichkeit“, nämlich der musikalischen Wirkung des Aufbaus einer Melodie aus hierarchisch geordneten, untereinander in hierarchisch verschiedener Weise korrespondierenden Abschnitten als eine Art vages *rationabile*, als *varietas rationabilis*, also gerade nicht als strenge Proportionalität formuliert und damit konkret die ästhetische Schönheit musikalischer Form anspricht, was die Vorgabe, die angesprochene Formulierung der *Musica Enchiriadis* nicht leistet. Daß dies den Melodien des Chorals entspricht — ohne etwa eine Spezifik aufzustellen —, ist klar, die Unklarheit der Korrespondenzen hinsichtlich strikter Proportionen (in was auch immer die Korrespondenzen liegen) läßt die Schönheit von Korrespondenzen ansprechen, die im strengen Sinne, z. B. hinsichtlich Tonzahl, Intervallart der verglichenen Abschnitte, also für die Zeit *objektiv* gar nicht (exakt im Sinne mathematischer Proportion) meßbar sein können oder müssen — die Vagheit musikalischen Empfindens ist damit adäquat bestimmt.

Daß überhaupt *ratio* hier einen Anteil hat, das beweißt Guido durch den Verweis darauf, daß in Musik, in der Wahrnehmung der Folge von aufeinander in verschiedener Weise bezogenen musikalischen Abschnitten der *Geist* tätig ist, der erfreut sich daran. In der *mens* aber ist die *ratio*: Zum erstenmal — und eben eigentlich bis A. Smith auch zu letztenmal — ist Musik und zwar als Form als auch geistige *delectatio* bestimmt, und zwar durchaus rational,

<sup>163</sup>Eine solche Bewertung von Musik als rationale Erscheinung, an deren Form sich die *ratio* erfreuen kann, auch wenn die Rationalität der Musik, hier ihrer Gliederung, oft genug nicht klar einzusehen ist, also nicht etwa in einfach nachweisbaren Proportionen beruht (woher der Unterschied zur Metrik herrührt), findet sich erst wieder in der ästhetischen Schrift von A. Smith — man sollte dies beachten und würdigen: Guido ist nicht so primitiv, Ton- oder Taktzahlen als Erkenntnis des Sinnes von Kompositionen etwa von Bach zu bewerten; aber, wie könnte denn das sein? Guido hat doch viel früher gelebt als Bach! Dennoch, Guido hätte keine Takte oder Töne gezählt — musikalische Rationalität, das an Musik, an dem sich die *ratio* erfreuen kann, beruht nicht auf Proportionen von einfachsten Elementen, sondern auf einer, nicht leicht erkennbaren, also nicht durch Verweis auf „einfache“ Proportionen „erklärbaren“ „Symmetrie von Verhältnissen irgendwelcher Elemente, sondern auf einer *rationabilis varietas*, also gerade nicht auf Folgen von „einfachen“ Proportionen in Tonzahlen, Relation der Schluß*morae* u. ä.

in der Korrespondenz, auf hierarchisch verschiedenen Ebenen, von musikalischen Formteilen — wobei diese Korrespondenz in den von Guido vorher aufgezählten Merkmalen selbst eben nicht (immer) einfach durch rational meßbare Faktoren bestimmt werden kann; man kann Musik denken, aber nicht einfach durch Proportionen, wie in der Metrik; hier ist Musik viel weniger bestimmt, dennoch aber eine *delectatio mentis*, also auch der *ratio* unterworfen. Die Primitivität, die noch Kants Musikauffassung bestimmt hat, Musik als schön oder dem Schönen angehörig nur durch die Proportionen von Konsonanzen fassen zu wollen oder zu können, ist hiermit überwunden zugunsten von Musik als einer Folge von der *ratio* in Reflexion allerdings nur partiell zugänglichen *varietates rationabiles*: Der Unterschied zu Aribos schematischer Systematik dürfte deutlich sein.

Guido beschließt diesen ersten Abschnitt mit dem bekannten Hinweis, daß alle solchen Fragen, *melius colloquendo quam vix scribendo monstrantur*. Damit aber wird auch der Unterschied deutlich, der Guido von der modernen Vorstellung, mittelalterliche Melodieform und Stilistik durch einzelne *Leitbegriffe* angemessen erfassen können zu glauben, grundsätzlich abhebt. Guido, und hier folgt ihm Aribo, versucht von vornherein nicht, eine konkrete Melodielehre im Sinne etwa einer Kompositionslehre von A. B. Marx zu liefern. Was seine Theorie leistet, ist eine Aufstellung der grundsätzlichen Faktoren musikalischer Form, die Folge von hierarchisch auf jeweils verschiedener Ebene zusammenfaßbarer Teile. Den Bezug zur konkreten Form stellt er nicht etwa durch genaue Angabe von Stilmitteln, gar noch in Form von inhaltlich leeren, weil beliebig anwendbaren *Leitbegriffen*, her, sondern nur insofern, als er die Formobjekte und ihre elementaren Faktoren, vor allem in Hinblick auf den Kontext, also die Relation von Teilen, als Möglichkeiten aufzählt; dabei geht er wesentlich intelligenter vor als Aribo, dessen Klassifizierungsschematismus zu so überflüssigen Katalogen wie die Möglichkeiten, Quart- und Quintintervalle auszufüllen, *saltatrix, continua, dreitönig* etc., führt. Aber auch Aribo gibt natürlich keine exakten Stilmerkmale an, sondern eben Kataloge von Möglichkeiten, spezifiziert auf sozusagen unterster Ebene durch den Katalog von möglichen (geradlinigen) Bewegungen eben im Quintraum.

Auch Guido gibt, jedoch aus gutem Grund viel weniger schematisch entsprechende Möglichkeiten an, z. B. die jeweilige Anbindung von *neumae* aneinander, durch Tonrepetition zwischen Schluß- und Anfangston<sup>164</sup>, durch intervallischen Abstand verschiedener Art, durch Hinweis darauf, daß die *neumae* miteinander auch hinsichtlich der Anzahl von Tönen, der Dauer von

<sup>164</sup>**Semantische Tonrepetition?** Auch hierzu kann man von Stühlmeyer erstaunliche Erkenntnisse zur musikalischen Semantik erhalten, die geradezu revolutionär erscheinen müßten, wenn man sie rational nachvollziehen könnte: In einer der von ihr aus nicht jedermann einsichtigen Gründen gewählten Beispiele anderer Komponisten bzw. natürlich, potentiell, auch Komponistinnen, findet sich eine Tonwiederholung, nein es finden sich mehrere Tonwiederholungen, (nur) eine davon allerdings soll besondere semantische Bedeutung besitzen, ib., S. 239: *Die aufsteigende Terzbewegung über pulchra hat eindeutig eine hinweisende und spannungsverstärkende Funktion. Eine hervorhebende Funktion hat die Wiederholung des Tenors Si über criminum non. Die Dramatik der Weigerung Ursulas, umgehend eine eheliche Verbindung einzugehen, wird durch diese exponierte Tonrepetition eindringlich zum Ausdruck gebracht. Aha, Tonrepetitionen auf einem tenor haben hervorhebende Funktion. Nun endlich weiß man,*

Abschnittsschlußtönen o. ä. verbunden sind — und auch da sind natürlich alle Möglichkeiten gegeben. Vorgestellt wird sozusagen der Baukasten und seine Elemente sowie die Möglichkeiten warum im Gregorianischen Choral so oft auf einem Ton rezitiert wird. Aber, wie Stühlmeyer so klar formuliert, die Sache ist ja *eindeutig* — auf die Angabe von Parallelen, die diese *Eindeutigkeit* auch nur ansatzweise statistisch bestätigen könnten, d. h. auch für andere akzeptabel machen könnte, wird wie üblich verzichtet; ein typisches Merkmal derartiger Deutungsmethode, die sich auch daran nicht stört, daß die unbetonte Schlußsilbe, nicht aber die akzenttragende Silbe so *spannungsverstärkend* ist.

Bei der auf *E* endenden, von *D* – *d* reichenden Melodie ist natürlich fragwürdig, ob der *tenor* wirklich *h* sein kann oder soll, zumal ja auch die Differenz mit *c* beginnt. Fragen könnte man natürlich auch, ob nicht die Tonrepetition auf der Tonika mindestens eine ebenso betonende Funktion besitzt, zumal Stühlmeyer an anderer Stelle der Tonika derartige Bedeutung zuweist; aber diese Deutungsweise scheint nur zu funktionieren ad hoc, nicht systematisiert (denn sie ist nicht systematisierbar). Dann aber müßte man eine ganz besonders, und durch die tiefe Lage ja wohl auch besonders *exponiert*, betonende Funktion der Tonrepetition auf ... *virginum ... generatio quas auctoris criminum ...*, feststellen müssen (wobei immerhin auffällt, daß auch hier ja nicht nur betonte Silbe in solcher Weise *betont* werden).

Nun, wie könnte die formuliert werden? Was macht eine solche Betonung ausgerechnet zwischen der *generatio virginum* und *quas* so notwendig. Verf. gesteht, daß ihm hierzu nichts auch nur einigermaßen Plausibles einfällt. Man ist also auch hier gezwungen, Stühlmeyers Deutung von Tonrepetitionen nur als jeweils, unverhofft und damit auch schwer verständliche bzw. nachvollziehbare Einzel„deutung“ zu bewerten. Was nun wird an der betreffenden Stelle eigentlich betont: *Die Dramatik der Weigerung Ursulas, umgehend eine eheliche Verbindung einzugehen*, deutet Stühlmeyer den Sinn der Tonrepetition; aber wo steht im Text denn etwas von dieser *Dramatik*? Im Text steht nach Stühlmeyers interessanter Übertragung des Textes: ... *virginum generatio, quas auctoris criminum non iucit exactio*, vielleicht soll die merkwürdige Form *iucit* ja die Verweigerung der *umgehenden ehelichen Verbindung* bezeichnen, dem Sinn nach, und soweit das von Stühlmeyer beigegebene Facsimile überhaupt erkennen läßt, würde man wohl *vicit* erwarten dürfen. Ausgesagt wird doch sehr allgemein, daß die Tat bzw. Untat des *hospes* die *virgines*, auf die sich *quas* bezieht, nicht besiegt hat. Ob damit wirklich die *umgehende eheliche Verbindung* Ursulas gemeint ist, ist nicht zu erkennen, jedenfalls wenn man nicht die Phantasie von Stühlmeyer hat.

Aber immerhin, *dramatisch* ist die Situation sicher gewesen, nur in der textlichen Darstellung sucht man nach *Dramatik* nun doch etwas vergebens, denn hier wird ja nur sehr allgemein formuliert; nur seit wann sollen Tonrepetitionen zwischen zwei Abschnitten, also zwischen Schlußton und Anfangston der jeweiligen *partes* etwas *Dramatisches* darstellen können? Da scheint doch Stühlmeyers Freude an semantischen Assoziation etwas sehr weit gegangen zu sein, jedenfalls ist sie für den einfachen Betrachter der Melodie bei besten Willen nicht mehr nachvollziehbar oder rational rekonstruierbar.

Und schaut man sich dann die Melodie einmal genauer an, so ist es geradezu unmöglich, gerade an dieser Stelle besondere *Dramatik* erkennen zu können (nach dem Facsimile, das Stühlmeyer wenig augenfremdlich nach der Hs. Cividale, Mus. Arch. Naz. XLIV ihrer Übertragung beigegeben hat, ib., S. 239; ob hier noch eine Unterscheidung zwischen *punctum* und *virga* besteht, ob etwa Vorzeichen auftreten, ist aus dieser Art Facsimile nicht klar zu erkennen):



O quam pul-chra vir-gi-num ca-sta ge-ne-ra-ti-o

---

quas aucto- ris cri- mi-num non vi- cit ex- ac- ti- o

E v o v a e

Was dem nicht mit dem semantischen Einfallsreichtum Stühlmeyers ausgezeichneten Betrachter im Gegensatz zu ihr zuerst auffällt, ist natürlich die rhythmische Reimstruktur des Ganzen, die von vornherein eine klare Gliederung setzt, die wieder die Kadenzierung begründet (und die auch nicht ganz leicht verständlich macht, warum ausgerechnet gerade dieses Lied als Beispiel oder Gegenbeispiel für Hildegards ja nun eben nicht durch rhythmische Form des Textes ausgezeichneten Lieder angeführt wird — rhythmische Dichtung ist zur Zeit von Hildegard nun wirklich über das Stadium von partiell gereimter Prosa hinausgelangt und zu einer poetischen Form geworden, die an Stringenz der Metrik kaum nachstehen dürfte).

Man bemerkt auch die Parallelität der melodischen Anlage der beiden Doppelverse, insbesondere die Rolle des *climacus FED*, „wiederholt“ als *cba* auf *casta*, und dabei doch die Wahrung einer gewissen, ansatzweise an choralischen Stil erinnernden Verschiedenheit; man sieht dabei auch, daß der Abstieg *FED* verbunden ist mit dem Quartsprung, also die Folge *E/G FED G*, nach der der Aufstieg zu *c* oder auch eine Umkehrung, zur Schlußkadenz, folgen kann. Wer unbedingt will, kann ja den, in durchaus Gregorianischer Ökonomie nur einmal verwendeten Höchstton als Betonung von *virginum* interpretieren, nur, auf *crim<sup>inum</sup> non vincit* eine besondere Dramatik sehen oder hören zu können, das benötigt schon eine solche subjektive Phantasie, die nur dem Hineinlesen des Verzichts auf *umgehende eheliche Verbindung* an genau dieser Stelle des Textes gleichgestellt werden kann; im Übrigen darf man ja vielleicht auch fragen, warum ausgerechnet der Verzicht auf eine *umgehende eheliche Verbindung* so extrem dramatisch sein sollte; *dramatisch* sind doch nur die Folgen.

Der Beobachter wird also feststellen, daß der Komponist, oder natürlich auch die Komponistin, ziemlich schematisch arbeitet, einen festen Rahmen des Aufstiegs bis zu den Halbkadenzten bei den Reimen auf *-inum* und darauf folgenden Abstieg zur Tonika aufweist, wobei die Relationen gerade der beiden Hauptkadenzten recht geschickt abwechslungsreich aufeinander bezogen sind.

Was noch auffällt, ist die Korrektheit der Halbkadenzten auf der *affinalis*, wogegen hinsichtlich der Rolle des *c* nicht sicher ist, ob dieses nicht als Rezitativton bzw. dessen Analogon verstanden wurde. Die Hinzufügung der Differenz der Offiziumsantiphonen des 3. Tons *g* des Römischen Antiphonale (mit der kleinen Variante, daß der *pes ac* in der Fassung des Antiphonalbuches *ah* lautet) erscheint nicht nur sinnvoll, sondern unausweislich.

Aber auch Stühlmeyers Deutung der Initialwendung auf *pulchra* läßt sich in ihrer semantischen Emphase nicht nachvollziehen; daß ein solcher Aufstieg *Spannung* erzeugt oder dergleichen, dürfte andererseits eine Trivialität formulieren, denn Aufstiege sind im Choral sicher immer mit etwas verbunden, was man als musikalische *Spannung* bezeichnen kann. Daß aber jede Initialformel auf besondere *Spannung* des betreffenden Textes „reagieren“ würde, müßte man zumindest erst noch nachweisen; nur solche Fragen fallen Stühlmeyer nicht ein — in einer selbstbewußt dem *freien wissenschaftlichen Geist* zugeordneten Dissertation, deren Gutachter schon höchst merkwürdig vorgegangen sein müssen.

der Zusammensetzungen an sich, also abstrakt, aber doch nicht genaue Regeln, was stilistisch besonders schön sein müßte. Mal kann eine *neuma* gerade die Umkehrung der vorangehenden sein, mal kann es genaue Wiederholungen, mal leicht variierte Wiederholungen geben, mal kann die Korrespondenz gegenläufig hinsichtlich des jeweils durchlaufenen Ambitus der benachbarten *neumae* sein, dann kann sogar eine *neuma*, die Abschnittsklasse auf höherer Ebene, mehrere oder nur eine *syllaba* aufweisen — daß Guido mit diesem, ganz bewußt nicht vollständigen Katalog von Möglichkeiten, ed. S. v. Waesberghe, S. 167 ff., keine Stilregeln geben will und kann, müßte jedem Betrachter klar werden; ja selbst da, wo die mittelalterliche Musiktheorie traditionell gewisse Züge zur Dogmatik hat, bei der „Durchsetzung“ der totalen Tonalität, wird nicht als absolute Regel formuliert, daß alle wesentlichen Binnenschlüsse mit der Tonika oder einer *affinalis* enden sollen, ed. S. v. Waesberghe, S. 170, 33:

*Item ut ad principalem vocem, i. e. finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant et eadem aliquando sicut et vox neumas omnes aut perplures distinctiones finiat, aliquando et incipiat.*

Aribo kann hier mit Recht kritisieren, daß dieses Postulat — und das stellt nun wirklich einmal ein solches dar — ja doch kaum eingehalten wird, ed. S. v. Waesberghe, S. 54, 66:

*Hoc tamen rarius invenitur quam crebrius. Invenitur in hac antiphona ... Finales voces triplici ex causa nuncupari videntur, et quod finiunt legitimum autentorum ascensum, et quod omnem determinant cantum, et quod in eadem nonumquam fines distinctionum perveniunt. ...*

womit er das Dreierschema mal wieder angebracht hat. Aber auch Guido spricht ja von *pene omnes distinctiones*, wogegen bei den Anfängen nur noch *aliquando* gesagt wird. Hier aber handelt es sich um das übergeordnete Prinzip der Tonalität, deren gleichsam dogmatische Bedeutung auf einer ganz anderen Ebene steht als die möglichen Formfaktoren. Immerhin beachten die Melodien Hildegards diese Regel im Ganzen weitgehend; ohne Zweifel eine Folge der Niederschrift durch theoretisch gebildete Notatoren.

Auch hier ist es dem einfachen Betrachter der Melodie also nicht möglich, Stühlmeyers Deutungen als plausible Faktoren der Entstehung dieser Melodie akzeptieren zu können, von den zahlreichen Ungereimtheiten der schon bei der Bestimmung des Textsinns über diesen sozusagen weit hinausschießenden Ungereimtheiten ganz abgesehen: Wenn die doch recht knappe Wendung über *O* in irgendeiner Weise *der staunenden Bewunderung der Schönheit der Jungfrauen dienen* sollte, so ist natürlich zu fragen, was eigentlich dieselbe Wendung auf *quas au* bedeuten soll, abgesehen davon, daß nicht die Jungfrauen schön sind, sondern ihre *generatio*; die Einhaltung einer gewissen Präzision kann zumindest vor inadäquaten Assoziationen schützen. Schön ist das Verhalten der Jungfrauen; daß diese selbst schön waren, ist anzunehmen, aber nicht Aussage des Textes; es kommt auf die Schönheit der Seelen an, also ihrer *generatio*. Man wird also auf die neueste semantische Deutung von Tonwiederholungen im mittelalterlichen Choral verzichten müssen, ja man muß erschüttert sein, wie leichtfertig ohne Bezug auf konkrete Merkmale von Textinhalt und Melodie — nicht einmal die rhythmische Struktur des Textes wird bemerkt — „Semantisches“ erfunden wird, ohne jede „Beeinträchtigung“ durch wissenschaftlich trivial zu erwartende Methodik: Von der Melodik scheint Stühlmeyer ebensowenig wie von der Struktur und dem Inhalt des Textes zu verstehen.

Und auf der, im XVI. cap. des *Micrologus* behandelten elementaren Ebene, nämlich der natürlich intervallisch geordnet zu denkenden — dies konkretisiert Aribo in seiner schematischen Weise — begegnen dann ja auch nur die Möglichkeiten von Zusammenstellungen der *motus*, also der elementaren Bewegungseinheiten, aus denen *neumae* bestehen, worauf oben näher hingewiesen wurde, s. o., 4.2.3.1 auf Seite 1129. Beachtet man diese klare Darstellung Guidos, dessen geistige und stilistische Fähigkeit zwar von H. H. Eggebrecht nicht geadelt worden zu sein scheint, dennoch aber auf höchstem Niveau mittelalterlicher Musiktheorie steht, so wird man zu dem Urteil kommen müssen, daß Guido nicht daran gedacht haben kann, die spezifisch angewandten Begriffe etwa der *similitudo dissimilis* in irgendeiner Weise als stilistische Grundbegriffe musikalischer Form verstanden zu haben: Sie geben ausschließlich einen Ausdruck für die der *ratio* unfaßbare bzw. durch sie nicht erfaßbare Fülle der als schön empfundenen Formfaktoren — die dennoch als Unterhaltung des Geistes eine irgendwie übergeordnete *ratio* besitzt; die Aufzählung gerade dieser Fülle durch den Katalog von Möglichkeiten, bewußt nicht schematisiert, kann und will doch keine Regeln für das Komponieren geben. So findet sich weder bei Aribo noch bei Guido auch nur ein einziger Hinweis darauf — denn er kann sich auch gar nicht finden lassen —, daß das nun eindeutige Stilmittel der ausgedehnten *climaci* sich besonderer Beliebtheit erfreut hätte: Ein Katalog der Möglichkeiten will nur die Fülle ansprechen, die Objekte der Formgebung bezeichnen, aber nicht Regeln geben.

Damit ist klar, daß man Guido nicht etwa den Vorwurf machen kann, *Leitbegriffe* aufgestellt haben zu wollen, die in ihrer Vagheit eben alles und nichts umschreiben können; genau das tut Guido (und auch Aribo) nicht; sein Denken steht auf einem wesentlich höheren Abstraktionsniveau als entsprechende moderne Deutungen. Guido hat eine Theorie der musikalischen Form aufgestellt, die eine seiner vielen großen Leistungen bildet, nicht aber eine Kompositionslehre mit konkreten Angaben, daß es besonders guten Effekt mache, nach einem melodischen „Hochsprung“ einen skalischen Abstieg anzufügen — sicher, das ist eine der vielen Möglichkeiten, Form aus Teilen zu bilden; was stilistisch gut und schön ist, das wird man *colloquendo* besser verdeutlichen können — ja, und wer ist eigentlich bis heute imstande, die Schönheit eines aus Motiven zusammengesetzten Themas klar und rational zu beschreiben? Also, naiv war Guido nicht, er hat ganz anderes geleistet als irgendwelche stilistischen *Leitbegriffe* zu geben, auch war er ersichtlich kein Wort- oder Begriffsfetischist, sondern sagt klar, was er mit den jeweiligen Bezeichnungen sagen will.

Auch dies sollte man unbedingt beachten, ehe man einfach aus dem Zusammenhang gerissene kleinste Ausschnitte, sozusagen kontextfreie Minimalzitate der von Guido klassisch vollendeten Formtheorie auf konkrete musikalische Beispiele anwendet, nur um eigene, meist wenig spezifische oder gar anachronistische Stilvorstellungen scheinbar durch die zeitgenössische Theorie belegen zu können. Zu einem solchen Zweck sind die mittelalterlichen Theoretiker, vor allem aber Guido unbrauchbar, denn sie bewegen sich, wie angedeutet, auf einem wesentlich höheren Reflexionsniveau.

Bevor man also diese Theorie einfach „anwenden“ wollte und zudem damit (ausgerechnet) auch noch spezifische Merkmale der Musik Hildegards erkennbar machen wollte, müßte man

diesen Sinn der Theorie vorgängig beachten — und müßte dann merken, daß man Hildegards Lieder, zunächst einmal als reine Melodien, ja genau, ohne Text, als Folge von Formteilen analysieren müßte, z. B. in eindeutig begrenzte musikalische Abschnitte zerlegen, was sicher nicht immer gar so leicht, wenn überhaupt möglich ist. Eine gewisse Hilfestellung können hier die vielen Motivwiederholungen geben, denn die erlauben ja Abgrenzungen — andererseits ist Hildegards Gebrauch von Formeln oder Motiven oft genug dadurch bestimmt, daß die jeweiligen Kontexte anders sind, die Formeln also nicht einen zusammenhängenden, klar gegliederten Ablauf in Motiven ergeben müssen. Aber dies interessiert Stühlmeyers Erkenntnismethode nicht, obwohl sie ja den Stil von Hildegards Melodik eingehend untersuchen will bzw. dies zu tun behauptet.

Nach dieser andeutenden Skizzierung des eigentlichen Sinnes und der Leistung der Guidonischen Formtheorie<sup>165</sup> kann nun auf die Theorie der „Proportionalität“ der Abschnittskorrespondenzen und ihre Systematisierung durch Aribo zurückgekommen werden, denn auch diesen Teil der Theorie glaubt Stühlmeyer in Hildegards Melodien wiederfinden zu können — statistische Verifizierungen allerdings sucht man auch hier vergebens.

Unter die Faktoren, die Korrespondenzen zwischen *neumae* und anderen Formteilen schaffen können, führt Guido u. a. auch den Vergleich hinsichtlich der Anzahl von Tönen an, neben der der *tenores*, ed. S. v. Waesberghe, S. 165, 14 (nach der Erörterung der jeweiligen melischen Anschlußmöglichkeiten):

... *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.*

Auch diesen Hinweis muß man im Rahmen der Möglichkeiten des Ausdrucks bzw. der Mittel der Theoriebildung sehen; zunächst ist zu beachten, daß im folgenden Abschnitt des Textes explizit davon gesprochen wird, daß der Komponist — im Gegensatz zum Metriker/Dichter — *non se tanta legis necessitate constringat*, daß also der Musiker keineswegs so strikte Proportionen beachten muß, wie dies beim (metrischen) Dichter der Fall ist. Das relativiert, wie der oben zitierte Passus über die *rationabilis varietas*, also die Strenge der angeführten Proportionen auch hinsichtlich der Tonzahlen — andererseits, wie sollte man das Bestehen überhaupt von Beziehungen nach jeweiliger Tonzahl anders als durch die geläufigen Proportionen ausdrücken?

Was den Vergleich der *tenores* anbelangt, so hat man auch da natürlich die Systematik zu beachten: Die Hierarchie der Abschnittseinheiten verlangt natürlich auch entsprechend hierarchisch zugeordnete Dauern der jeweiligen Schlüsse; und wie anders hätte man auch dies

<sup>165</sup>Daß diese Vorläufer hat, und bereits auf hohem Niveau, kann man z. B. erfahren, wenn man die *Dasia* Schriften, und vor allem die unter dem Namen von Oddo bekannten Traktate durchliest; eine wirklich lohnende Aufgabe, die, ist man wirklich interessiert und will die Theorie kennen, durch die Lektüre von Übersichtsartikeln nicht gelöst werden kann — Quellenkenntnis dürfte neben der Forderung nach Kenntnis der wissenschaftlichen Originalliteratur kein ganz überflüssiges Postulat auch an mediävistisch ausgerichtete Musikwissenschaftlerinnen und -ler sein.

ausdrücken können als durch Proportionen — also: Eine *neuma* kann Teil einer größeren Einheit sein, so daß die, diese höhere Einheit abschließende *neuma* natürlich einen entsprechend der „Höhe“ der so abgeschlossenen Einheit längeren *tenor* haben muß. Daß auch hier Systemzwang verantwortlich für die „Proportionalisierung“ ist, ist klar, andererseits erscheint es auch natürlich, daß man zwischen „größeren“ und „kleineren“ Inzisionen (auch) durch die Dauer der Schlußtöne unterscheidet. Das ist hier aber nicht weiter zu betrachten.

Von größerem Interesse ist der Hinweis auf Vergleich, sozusagen als ästhetische Leistung des Geistes, der Tonzahlen von jeweiligen Abschnitten — wie der Choral zeigt, wäre eine systematische Durchführung strikt proportionaler Korrespondenz abwegig, ohne daß Korrespondenzen zwischen Abschnitten da fehlen würden: Auch hier ist für die theoretische Darlegung des Prinzips von Korrespondenzen zwischen Abschnitten der Systemzwang bzw. die Ausdrucksmöglichkeit mit den tradierten Mitteln zu beachten, denn wie anders als durch Abzählen der allein zählbaren Elemente der Musik, der Töne, und Aufrufung ihrer Relation durch Proportionen sollte man solche, eigentlich ja rhythmische Korrespondenzbildung bezeichnen können? Die angesprochene Lösung des Dilemmas ist dann eben der Verweis auf eine *rationabilis varietas*; übrigens ein Begriff von einiger Bedeutung, eigentlich eine Bildung der *contradictio in adiecto*, denn die *ratio*, verkörpert auch in den *proportiones*, ist natürlich nie der *varietas* ausgesetzt — Guido muß schon ein sehr gute allgemeine Bildung erfahren haben, um so das angesprochene Problem lösen und überhaupt erst formulieren zu können. Guidos Texte lesen ist also immer empfehlenswert, auch zur Allgemeinbildung nicht wertlos, insbesondere, wenn man etwas zu mittelalterlicher Musik sagen oder gar schreiben will!

Guido beläßt seine notwendig als Katalog von Proportionen formulierte Aufzählung der Möglichkeiten bei einem solche Katalog; es geht, wie bei allen seinen Beispielen nicht um Anweisungen oder Regeln, sondern um das Aufzeigen eben der Möglichkeiten, ja eigentlich nur darum, zu zeigen, was nun eigentlich korrespondenzbildende Faktoren sind, was die Form der Musik hinsichtlich der Folge von Abschnitten als Formeinheiten eigentlich ausmachen kann.

Aribo systematisiert und schematisiert die bewußt allgemein gehaltenen Hinweise Guidos in der angedeuteten Weise, z. B. durch die totale Aufrechnung aller *mutationes*, in denen eine Quint nach oben oder unten ausgeführt werden kann, durch Sprung, skalisch diatonisch oder durch Auslassung jeweils eines oder auch zweier Töne, was durch die Anzahl von ausgeführten oder auszuführenden Tönen benannt wird. Aus dieser, recht formalistischen Systematik kann man dann, als *scholasticus*, auch die von Guido angesprochene „Proportionalität“ der Tonzahlen in aufeinanderfolgenden Abschnitten zu erfassen suchen; und genau das tut Aribo in dem Kapitel, das die Kommentierung und Systematisierung von Guidos Theorie abschließt — es sei bemerkt, daß Aribo inhaltlich nichts Neues hinzufügt; es wäre also absurd, Aribo als Komponisten des 12. Jh. nächststehenden und daher auch „wichtigeren“ Theoretiker anführen zu wollen.

Schon aus der Vorgabe von Guido wird klar, daß die zitierte Aussage Stühlmeyers, *ein wesentlicher Aspekt bei Aribo ist die aequa proportio*, nicht gerade zutreffend sein kann, wenn man auch Proportionen wie *sesquialtera vel sesquitercia* anführen kann, und nicht nur *aequae aequis*, auch hier liegt kein *Leitbegriff* vor — denn so etwas für das ganze Mittelalter postu-



lieren zu wollen, erweist nur mangelnde Kenntnis der Quellen und damit der Komplexität der Erscheinungen.

Wie Aribo diese recht kurze Vorgabe Guidos in sein Schema einbringt, ist leicht zu verstehen, denn die verschiedenen *mutationes* von Quint und Quart haben ja verschiedene Anzahlen von Tönen, ed. S. v. Waesberghe, S. 58, 7 — daß es sich um einen permutativ aufzählenden Schematismus handelt, müßte eigentlich jedem Leser des Textes auffallen:

*In his ergo omnibus considerationem proportionis observemus, ut si diapente saltatrix sit in ista neuma, in hac sit vel tonus vel alia saltatrix; sive sit in diapente, sive in diatesseron, sive in ditono seu semiditono, ut aequa sit responsio.*

Das also soll die Aussage sein, nach der Stülmeyer ihre Ausführungen weiterführt, ib., S. 297: *Eine Tonfolge, die eine Quinte durchschreitet wie etwa ReMiFaSolLa sollte mit einer ebenso langen Tonfolge beantwortet werden ...?* Was Aribo hier meint, ist nichts anderes als die Relation *aequa aequae*, scl. *neuma*, nämlich, daß eine Quintsaltatrix zwei Töne aufweist, ein Ganztonschritt aber genauso viele, ebenso ein Terzsprung. Mit Stülmeyers Vorstellungen, was der Text aussagen soll, hat dies ersichtlich recht wenig, nämlich nichts zu tun.

Aber natürlich kennt Aribo noch andere Möglichkeiten (anschließend):

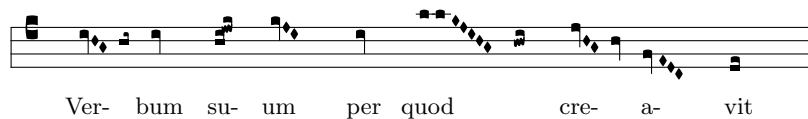
*autcontra saltatricem ponamus aut spissam diatesseron, aut diapente quaternariam, ut dupla fiat proportio; aut contra saltatricem constituamus ternaria diatesseron vel diapente, aut ditonum semiditonumve spissum, ut sequaltera fiat responsio.*

Die jeweiligen Konsonanzen werden als Rahmenintervalle — auch dies eine viel zu weitgehende Reduktion der Wirklichkeit — jeweils nach ihrer Tonzahl „proportional“ abgezählt; eine dreitönige Quart z. B. ist ein Quartgang, in dem ein Ton ausgelassen wird, eine *saltatrix* der Quint hat dagegen zwei Töne; daß man so abzählen kann, liegt nahe — nur Guidos Aussage zu *neumae* und umfangreicheren Abschnitten wird damit kaum berührt, Aribo ist auch hier nur zur formalistischen Systematik fähig.

Was das dann aber noch mit dem zu tun haben soll, das Stülmeyer an das obigen Zitat nun erweiternd zu Hildegard in diese Worte kleidet, ist unerfindlich: *Bei Hildegard kann man die Verwirklichung dieses kompositorischen Prinzips (sic!) sehr gut verifizieren. Allerdings erweitert sie den Grundsatz Aribos in Hinblick auf die von ihr komponierten Tongruppen. Bestimmend bleibt aber auch hier die Zielsetzung, die Melodiebildung im Gleichgewicht zu halten und weit ausgreifende Intervallfolgen mit kleinschrittigen Melodieabschnitten zu kombinieren.* Daß es Kontraste zwischen *kleinschrittigen*, oder wie Stülmeyer an anderer Stelle so beeindruckend formuliert, *kleinschrittigeren* Partien und Sprüngen gibt, das dürfte eigentlich kaum sehr überraschend sein — zu fragen wäre allerdings, was Stülmeyer aber unterläßt, ob hinsichtlich der Richtungen hier etwa eine Asymmetrie besteht: Die zahlreichen umfangreichen *climaci* jedenfalls könnten eigentlich, wenn man, oder auch *frau*, sich die Melodien wirklich ansieht oder natürlich auch anhört, hier zu entsprechender Frage führen, wie gesagt, wenn man sich die Melodien einmal ansieht.

Abgesehen davon, daß *die Zielsetzung, die Melodiebildung im Gleichgewicht zu halten ...* etc. eine so allgemeine, sicher deshalb auch so leicht von den Lippen gehende Formulierung darstellt, daß dahinein wohl jeder Kompositionsstil passen kann, man könnte auch von einer schön formulierten Platitüde sprechen, ist von einer Verbindung zu Aribos Systematik auch hier nichts zu verifizieren; die Quelle jedenfalls sagt etwas ganz anderes. Stühlmeyer füllt also ein kontextfrei herausgenommenes Minimalzitat (aus Sekundärliteratur) mit eigenen Vorstellungen an und will damit die enge Verbindung ausgerechnet Hildegards zur zeitgenössischen Theorie aufgezeigt haben. Daß eine solche „Methode“ einer wissenschaftlichen Betrachtung nicht gerade einfach zu vermitteln ist, hätte eigentlich den Doktorvätern dieser Arbeit bewußt werden müssen; wie sagte doch der große Sumerologe A. Falkenstein zu den bei ihm eingereichten Dissertationen? *Da habe ich wohl fast ein Jahr daran zu arbeiten.* Nun ja, man soll heute in einem Fach wie *Musikwissenschaft* vielleicht doch nicht Vergleichbares erwarten?

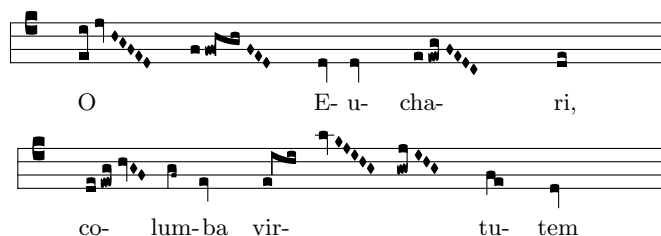
Derartige Assoziationen erscheinen aber geradezu a priori zumindest nicht leicht tragbar, zumal das eigentlich Ausgesagte ja nichts anderes beschreibt als den Umstand, daß Melodie mit Sprüngen und Schritten, im Fall der choralischen Stilistik meist ausgleichend arbeitet. Und hier könnte ja auch eine stilistische Untersuchung von Hildegards Melodien einsetzen, d. h. gefragt werden, wie oft solcher, durchaus typischer sofortiger Ausgleich der Bewegungen stattfindet, und ob es auch andere Möglichkeiten gibt. Man wird z. B. kaum sagen können, daß die Folge:



aus Lied 5, *O splendidissima*, das ja auch Stühlmeyer als Beispiel anführt, den schnellen Abstieg direkt als *Ausgleich* eines ebenso schnellen Aufstiegs anwende (nach einer Art stark verzierter Rezitation, d. h. melischen Verweilen im gleicher Lage), also als *Gleichgewicht*; irgendein *Übergewicht* erhält die Melodik dadurch aber wohl auch nicht — daß es vorher irgendwann einmal auch aufwärts gegangen ist, ist trivial, zumal bei der *finalis E* und der grundsätzlich doch überwiegend wirksamen Bogenform, die nur nicht die Ausdehnung haben muß wie im Gregorianischen Stil; damit aber erscheint Stühlmeyers auch noch Aribonisierte Stilistik doch wenig aussagekräftig: Auch Stilistik in solcher Weise formuliert müßte notwendig gewisse statistische Fundamente bekommen, sonst erscheinen nur noch Einzelbeobachtungen oder eben Plattitüden, verselbständigte, sicher schöne, sprachliche Wendungen, wie man sie eben in Bezug auf Musik so sagt, völlig willkürlicher Deutung.

Zu fragen wäre aber auch, warum ausgerechnet ein sehr schnelles Auf- und Ab der Melodien, wie es Stühlmeyers Beispiel bringt, ausgerechnet als *ausgewogen* angesehen werden müßte, Cernys Etüden müßten dann noch *ausgewogener* erscheinen — dies stellt keine Sotise dar, sondern einen Hinweis darauf, daß man, um Hildegards melodischen Stil zu fassen, doch etwas genauer, musikalisch adäquat<sup>166</sup> und eben statistisch begründet arbeiten muß (Lied 74, *O Eucharisti*):

<sup>166</sup>Und dies bedeutete z. B., eine Gliederungsstilistik durchzuführen, schon um erkennen zu können,



Diese Melodik beschreibt Stühlmeier, ausgerechnet in direktem Bezug auf Aribos<sup>167</sup> dann so, ib., S. 297: *Beim emphatischen O, mit dem Hildegard dieses Responsorium eröffnet, lässt sich die Ausgewogenheit der Tonfolgen gemäß Aribos Traktat exakt verifizieren, (sic!) die erste aufsteigende Tonbewegung MiSiDoLaSolFaMiRe mit ihren acht Tönen wird von einem ebenfalls aus acht Tönen bestehenden, den inneren Tonraum der ersten Tonfolge umspielenden Melodieabschnitt gefolgt. Das Gesetz (sic!) Aribos, die Intervalle müssten in aufsteigender Reihenfolge schrittweise einführen, gewissermaßen in der Umkehrung verwirklichend, bewegt sich die Me-*

ob und wie Hildegard in Abschnitten denkt, ob diese wirklich immer mit der des Textes vereinbar sind, ob es hier Überschneidungen gibt — solche wurden oben angesprochen —, wie die Großabschnitte musikalisch definiert sind, und andere derartige Fragen, von denen man bei Stühlmeier keine Spur finden kann.

<sup>167</sup>Dieser hätte, wie jedermann, bemerkt, daß die Melodie über *O* aus zwei *neumae* besteht, von denen die erste aus zwei *syllabae* zusammengesetzt ist, und zwar nach der Proportion 2:6, eine „passende“ Proportion, was man dann aber mit der zweiten *neuma* machen soll, ist nicht ganz klar — woran sich auch die geringe Brauchbarkeit der Ansätze zeigt —, handelt es sich um eine eintönige *neuma*, der eine siebentönige folgt, oder sind die *currentes* selbständig zu lesen? Von der Neumennotation kann man eigentlich nur das Zeichen für den ersten Ton abtrennen, denn dann folgt eine einzügige Neume (das Quilisma ist offensichtlich direkt „angeschrieben“) und der wieder *currentes*, man müßte also von einem *porrectus praequilismaticus subtripunctatus* sprechen, um mit einem Ausdruck die phrasierungsmäßige Zusammengehörigkeit der Zeichen sprachlich, höchst scheußlich, auszudrücken. Daß die beiden *neumae* melodisch so verschieden sind, ist nicht gerade ein deutlicher Hinweis darauf, daß Hildegard bzw. ihr auf Diktat folgender Notator — anders ist die „Verschriftlichung“ ihrer Kompositionen nicht denkbar, und warum soll nicht auch ein Komponist rein „mündlich“ Komponist gewesen sein können? — die beiden Wendungen in einer besonderen Spezifik aufeinander bezogen geschaffen bzw. gehört haben könnte oder müßte: Tonräumlich ist die Relation klar, gestaltmäßig dagegen nicht, auch nicht, wie angesprochen, hinsichtlich der Untergliederung der beiden *neumae* in (musikalische) *syllabae*; und das wäre doch eigentlich eine notwendige Voraussetzung dafür, daß die hier anzutreffende gleiche Tonzahl beider *neumae* ein bewußt komponiertes Merkmal gewesen sein könnte.

Natürlich sind die beiden *neumae* im melodischen „Großverlauf“ aufeinander bezogen, z. B. schon durch den gleichen Schlußton und die drei *currentes* vor ihm (den Schlußton eingeschlossen): Damit wird die übergeordnete melische Abwärtsbewegung eingeleitet — das dürfte als Beziehung ja wohl auch ausreichend sein: Es ist also nicht zu erkennen, daß die gleiche Tonzahl nicht zufällig sein kann, s. auch u., schließlich lassen die anschließenden *neumae* keine entsprechende Regelmäßigkeit erkennen, was man vielleicht auch nicht ganz unbeachtet lassen sollte.

lodie über *Euchari* im Quartraum.

Daß es weder ein solches *Gesetz Aribos* gibt, noch sich die *Ausgewogenheit der Tonfolgen gemäß Aribos Traktat exakt verifizieren* läßt, wurde bereits gezeigt, das Mißverständnis, die Kataloge von Möglichkeiten seien Anweisungen oder gar *Gesetze*, führt hier zu besonders merkwürdigen Behauptungen. Und was nun *die erste aufsteigende Tonbewegung* sein soll, entzieht sich ebenfalls der Verifizierbarkeit: Nach dem üblichen Quintsprung, *E – h*, folgt wie ebenfalls nicht unüblich ein ausgedehnter *climacus*, der in die Tiefe, und zwar einen Ton tiefer als die initiale Tonika, geht. Man kann ja nun einmal die Frage stellen, ob nun der höchste Ton dieses *climacus* der höchste Ton des *climacus* oder höchster Ton eines initialen *scandicus* ist — notiert wird er so jedenfalls nicht, womit aber die Frage nach der neumatischen Segmentierung gestellt ist, die Stühlmeyer offenbar überhaupt nicht bewußt wird, die aber relevant für die Interpretation sein dürfte — und hier sehr wohl nach der Theorie von Guido und auch Aribo: Man muß sich ja entscheiden, ob der *saltatrix* ein *climacus* folgt, und zwar *interposito tono*, wobei der *climacus* weit über die von Aribo katalogisierten elementaren Bildungsmöglichkeiten hinausgeht, denn es handelt sich um einen ausgefüllten Septambitus, der hier, wenn man Aribos Terminologie weiterspinnen wollte, als *septima continua* mit einem ausgelassenen Ton erscheinen würde; nur, wie gesagt, Aribos Katalog kennt derartige Bildungen gar nicht — wenn man aber Aribo unbedingt „anwenden“ wollte, dann ginge das nur auf diese Weise, es liegen am Anfang zwei Neumen vor, die, das steht fest, als gegenläufige Bewegungen gedeutet werden müssen. In jedem Fall aber beträgt der Gesamtambitus nach oben eine Sext, nach unten eine Sept, notiert als *Eh; caGFED*.

Nun ist es sicher schön, daß hier, für einmal, die Anzahl der Töne der beiden Hauptgruppen des Anfangsmelismas identisch ist, das kann man natürlich als Ausdruck der Gleichheit der Tonzahlen interpretieren — nur, wollte man daraus dann eine Regel machen, ein Stilmerkmal für Hildegards Melodik, dann muß auch da nachgewiesen werden, daß es sich hier nicht um eine einmalige, eher zufällige Erscheinung unter allen vergleichbaren Situationen, also sozusagen um einen individuellen Zufall handeln kann: Auch hier ginge es um statistische Verifizierung, also daß sich Hildegard, etwa im Gegensatz zur Fülle der bei Aribo, notgedrungen proportional formuliert, begegnenden Relationen von Tonzahlen aufeinanderfolgender Abschnitte bevorzugt jeweils gleicher Tonzahlen bedienen würde — davon kann ersichtlich nicht gesprochen werden. Außerdem müßte man, will man methodisch sinnvoll vorgehen, beachten, daß die Anzahl von Tönen in einer *neuma*, hier würde man eher von *syllaba* sprechen, nichts mit den auftretenden Tonhöhen zu tun hat; das sind zwei verschiedene Dinge, jedenfalls nach der von Stühlmeyer seltsamer Weise herangezogenen Theorie.

Wollte man also behaupten, daß Hildegard im Sinne der oben genannten Möglichkeiten von Guido hinsichtlich der Zahl von Tönen pro „Motiv“ regelmäßig proportional, oder gar in jeweils gleichen Tonzahlen, komponiert, dann müßte man also die *syllabae* auch durch gleiche oder in Proportion stehende Tonzahlen segmentieren können — das kann man nun in den Melodien Hildegards durchzuführen versuchen, mit einem Ergebnis, das jedenfalls Stühlmeyers Fall als ziemlich einmalig kennzeichnet. Man könnte natürlich, wenn man das will, einfach alle Zahlen

als zulässig erklären, und erhält dann auf *columba virtutem* die Tonzahl der musikalischen *syllabae* von vier, sechs und fünf Tönen, wenn man noch die Töne der Schlußsilben hinzurechnen will, ergeben sich 4, 6, 5, 3, oder vielleicht 4, 6, 8 Töne pro Einheit, und das ergäbe ja schon wieder eine schöne Zahl, nämlich einen Ausschnitt aus der Tetraktys 4, 6, 8, 9 — nur, daß so etwas Verbindlichkeit haben könnte, das sagt auch Stühlmeyer nicht, so daß doch der Verdacht bleibt, die Gleichheit der Tonzahl zu Anfang dieser Melodie könnte zufällig. d. h. eine natürlich mögliche, aber keinesfalls auf systematische Anwendung des Prinzips, Töne zu zählen, um Abschnitte proportional miteinander in Korrespondenz zu setzen, sein, zumal zwischen den beiden *syllabae musicae* melodisch kein Zusammenhang besteht, so hübsch auch die Formulierung des den *inneren Tonraum umspielenden Melodieabschnitts auch klingt*, korrekt ist sie nicht, denn der Ambitus beträgt zu Anfang *E - c - D*, in der zweiten *syllaba* aber *F - a - E*.

Nun ja, man kann mit dieser Zurücknahme oder Reduktion der Beweglichkeit auf die Quart über der Tonika sicher das Wort *Ausgewogenheit* brauchen, warum nicht, ein solcher Begriff ist so vage, daß man ihn für die Disposition des Ambitus in Hildegards Liedern ja gebrauchen kann, ohne allerdings damit irgendetwas Spezifisches über ihren Melodiestil aussagen zu können; leider besteht aber auch sozusagen trotz dieser Alles oder Nichts sagenden Vagheit dennoch kein Bezug zu Aribos Theorie, ja gar noch zu einem *Gesetz*, das ist nicht *verifizierbar*, denn ein solches Gesetz gibt es nicht und kann es nicht geben. Wollte man also behaupten, daß für Hildegards Melodiestil die Proportion der Tonzahlen als korrespondierend gedachter Abschnitte ein Formfaktor sei, so fällt einmal auf, daß eine solche Behauptung bei Betrachtung beliebiger Melodien sehr schnell ad absurdum geführt würde, zum anderen aber müßte man die Frage stellen, warum denn eigentlich dann bei gestaltmäßig klaren Wiederholungen die jeweiligen Kontexteinbindung die so definierte Korrespondenz so gut wie nie einen solchen, ja leicht erkennbaren Formfaktor zu erkennen läßt. Es folgt daraus, daß Proportionen sicher einmal auftreten können, daß sie jedoch kompositorisch intendierter Kompositionswille gewesen sein müßten oder könnten, ist nicht nachweisbar — und die Notwendigkeit solcher statistischer Verifizierungen müßte als methodische Grundlage eigentlich bewußt sein, will man denn einen Beitrag zur Wissenschaft leisten.

Was kompositorisch geschieht, ist nach der typischen Eröffnung durch eine große Beweglichkeit, großen Ambitus<sup>168</sup> eine Reduktion dieser Beweglichkeit, ja eine Erweiterung, hinsichtlich der bestimmenden Tonika, nach unten, die, wie man dann sofort erlebt, sozusagen Basis des

<sup>168</sup>So *emphatisch* kann ja das Wort *O* als Regel nicht gerade sein, wenn man, was wieder die Wichtigkeit statistischer Betrachtungsweise zeigt, einmal alle *O*'s in der Vertonung Hildegards oder umgekehrt alle Initien dieser Art, ohne vorherige Betrachtung der vertonten Anfangssilbe, beachtet. Wenn man z. B. den Anfang von Lied 55, *Cum vox sanguinis*, melismatisch notierte, ergibt sich ein ähnlich *emphatischer* Anfang, was in Lied 51, *Et ideo* noch viel deutlicher wird — und *et* will doch wohl niemand als besonders *emphatisch* bezeichnen. Daß eine solche Bemerkung notwendig ist, ergibt sich daraus, daß man nicht einfach moderne Vorstellungen von *emphatischer* Vertonung bestimmter Wörter einfach als auch für das 12. Jh. selbstverständliche Kompositionsweise setzen kann, ohne auch nur den Gedanken zu haben, daß dann ja eine statistische Verifizierung notwendig wäre, die z. B. im Fall von barocken „rhetorischen Figuren“ in der Musik leicht zu beschaffen ist, so leicht, daß man natürlich im Einzelfall auf die „Figur“

nächsten, nun zum Extremton führenden melischen Höhepunkts ist. Betrachtet man die jeweiligen Höchsttöne der Neumen, so ergibt sich erst *c*, dann *a* und schließlich auf *Eucharisti* der Ton *G*, wonach die letzte Neume *E* als Schlußton hat. Die „Vertiefung“, die Folge der jeweiligen Tiefsttöne, geschieht etwas anders: Die Initialbildung eröffnet den Ambitus der Sept, *Tonika*, *Sext*, *Subton*, was übrigens nicht Ungregorianisch ist (abgesehen natürlich von der Beweglichkeit), danach eine Reduktion sozusagen im Quartambitus über der Tonika, von wo aus der Gang nach der Tiefe angeschlossen werden kann — sind die Töne auf *Eucharisti* nun aber Anfangstöne oder Schlußtöne oder jeweils beides? So trivial ist die Frage nicht, gerade angesichts der Angaben von Wibert, die eine einfache Identifizierung von sofort einsichtiger Syntax des Textes und der Gliederung der Melik nicht erlaubt.

Der sozusagen wieder beginnende Aufstieg auf *columba* entspricht im Ambitus ganz der zweiten *syllaba* des Anfangsmelismas, was sicher kein Zufall, sondern eine bewußte Disposition der Ambitus der einzelnen *syllabae musicae* ist, wieder wird (nur) die Quart über der Tonika erreicht, in geradezu klassisch initialer Weise, vom Subton aus, wonach dann, als zweiter Bewegungsansatz, mit dem zweiten Quintsprung auch der Aufschwung zu Oktav folgt. Das ist komponiert, sicher, zwei sehr schnelle Aufstiege, die wie Wellen jeweils den Ambitus nach oben steigern, und diese Steigerung wird jeweils durch die tonräumliche Disposition der einzelnen *syllabae* besonders effektiv erlebbar gemacht. Das scheint Stühlmeyer jedoch ebensowenig zu interessieren wie die Frage nach vergleichbaren Parallelen; und die kann man schon finden, wenn man sinnvoll abstrahiert; hier also eine andere Disposition feststellt als in der oben angesprochenen, wo der Ambitus abschnittsweise erweitert wird, bis dann der Höhepunkt erreicht ist; hier beginnt eine der typischen „springenden“ Wendungen sofort, und erst danach setzt ein allmählicher Aufstieg zum (nächsten) Höhepunkt ein — wobei mit dem Wort *Höhepunkt* nicht irgendeine Emphase oder dergleichen aufgerufen werden soll, sondern nur das Erreichen des jeweiligen Höchsttons, wie man das, das schnelle „Aufreißen“ des Ambitus einer Sept, noch verstärkt z. B. in Lied 16, *Caritas abundat* sehen kann, wo zudem noch mit motivischen Entsprechungen geformt wird:



Man hört einen Quintsprung, ein kurzes Verharren auf der Quint, einen Ruhepunkt, der die Basis für den anschließenden Terzsprung nach oben schafft, anschließend einen Abstieg, natürlich als *climacus*, der aber insgesamt den Bereich des Rezitationstons nicht sozusagen

einfach verweisen kann; nur für das Mittelalter gilt dies nicht, ohne daß man besonderer *Alteritätsideologie* nachhängt — beachtet man einmal, was Aribo als *rhetorisch*, sogar mit Hinweis auf *Cicero*, bezeichnet, dann wird schnell deutlich, daß man mit solchen nicht hinterfragten „Natürlichkeiten“ leicht, zu leicht, um wissenschaftlich ernst genommen werden zu können, in Anachronismen gerät, was in der Kunst ja ganz fruchtbar sein kann, in historischer Wissenschaft allerdings gewisse Probleme bereiten — sollte.

nachhaltig verläßt; dominant ist das Erreichen der Quint, sehr schnell und überschießend, die Betonung des Erreichens der *tuba* wird durch die *bistropa* deutlich, also wohl durch ein gewisses Verharren. Von Ausgewogenheit oder Ausgleich kann man hier insofern sprechen, als das so genannte Überschießen in Bezug auf den erreichten Gerüstton sofort durch den *climacus* ausgeglichen wird.

Danach, genau wie im zitierten Beispiel oben ( 4.2.4 auf Seite 1158), wird der tiefere Teil des verfügbaren Tonraums eingeführt; hier nun anders als im Beispiel davor motivisch gestaltet, und unter Beibehaltung des bisherigen Bewegungsraums einer Quart über der Tonika. Strukturton ist hier die Tonika, und man kann die Relation der beiden abschließenden Motive als *ouvert-/clos*-Bildung bezeichnen, und zwar in Bezug auf die Tonika als Hauptton. Die übergeordnete Disposition kann man als Abstieg umschreiben, dem im folgenden Teil ein, nun etwas verkürzter, insgesamt aber vergleichbarer solcher Abstieg folgt, worauf der zu erwartende Abschnitt mit dem Höchstton folgt, der hier wie zu erwarten durch die Oktav gebildet wird. Die übergeordnete tonräumliche Disposition ist also verständlich und ästhetisch sinnvoll, nämlich mit einer gewissen Steigerung geplant, und zwar in abgrenzbaren Gruppen oder Abschnitten bzw. *neumae*.

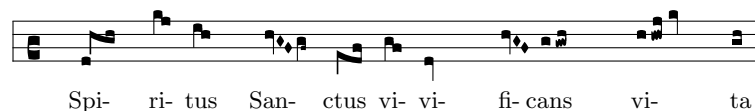
Im weiteren Verlauf zeigt diese Melodie übrigens für allemal klar, daß tonräumliche Semantik für Hildegard kein Kompositionsfaktor sein kann: *de imis* führt vom Höchstton nach unten, *excellentissima* bleibt im Quartraum über der Tonika, und *super sidera* geht in *super* auf den bisher und auch absolut tiefsten Ton, bleibt bei *sidera* aber wieder nur im Quartambitus über der Tonika „stecken“, erst mit dem anschließenden, emphatischen?, *atque* wird endlich wieder die Oktav erreicht, womit eine weitere solche „Welle“ einsetzt, die dann allerdings auf *quia summo Regis* wieder den Höchstton singt; *aha* wird der Semantiker bzw. die Semantikerin sagen, da sieht man es doch, um dann aber der Frage ausgesetzt zu sein, warum dann das Schlußmelisma auf *dedit* einen noch viel schnelleren Aufstieg von der Tonika zu ihrer Oktav leistet.

Angesichts solcher Bildungen und Dispositionen der Ambitus, also dem Nacheinander von aufeinanderbezogenen Abschnitten verschiedener Lage der jeweiligen Extrema und verschiedener Gestalt u. ä. mag man von *Ausgewogenheit* sprechen, nur, welche Musik ist das dann nicht? Hinauf und Hinunter geht es in vielen Melodien, auch daß auf Höhe Täler, vielleicht sehr breite, folgen, erscheint kaum sehr charakteristisch speziell für Hildegards Melodik. Sicher, sie kennt, wie viele andere Komponisten auch, Sprünge und eher diatonisch skalische Bewegungen, und das nebeneinander, etwa als Ausgleichsbewegung, vergleichbar mit dem Gregorianischen Choral<sup>169</sup> — aber was für eine Melodik könnte man sich vorstellen, die wesentlich anders zu beschreiben wäre? Offenbar sind derartige Begriffe eben doch nicht geeignet, irgendeine spezifische Aussage machen zu können; und Stühlmeyers Ausführungen lassen auch nicht erkennen, daß ihr Dispositionstypen, der Umgang mit den Bewegungsmöglichkeiten etc. in Bezug auf Hildegards *Personalstil* deutlich geworden sein könnten; jedenfalls finden sich Typologien etwa nur

<sup>169</sup>Angesichts des stilistischen Unterschieds zwischen Gregorianik und Hildegards Stil — ein Zeichen für große Vertrautheit Hildegards mit dem Choral? — wird schon daraus deutlich, daß auch solche Kategorien zu vage oder allgemein sind, wirklich etwas über individuellen Stil sagen zu können.

der Anfänge oder Schlußbildungen, Abschnittsformen etc. auch nur ansatzweise in ihrem Buch nicht.

Und man kann doch schon gewisse Schlüsse ziehen, z. B. wenn in Lied 15, *Spiritus Sanctus*, in der Ausgabe gerade gegenüber, nun wieder ein ganz anderer Anfang als die eben genannten begegnet; die Tonart ist transponiertes *D*, das bei Hildegard somit *Es/E* gehabt hat. Hier wird der Höchstton, die Oktav, sofort zu Anfang erreicht, was, wenn es Spaß macht, auf den Textsinn beziehen kann, wer will (auch die *crimina* erreichen die gleiche Höhe), hier geht es nur um die Bestimmung eines weiteren Typs, der auf der elementaren Ebene der *neumae* und *syllabae musicae* mit den üblichen Mitteln arbeitet, im Einsatz aber individuell wirkt, nämlich dadurch, daß der Höchstton sofort als Initium auftritt. Die Binnengestaltung, Anfang mit Sprüngen, *ausgleichender* Abstieg durch skalisch diatonische *climacus*-Bewegung aber, hier nun auf Silben verteilt<sup>170</sup>, ist wie an zahlreichen Stellen charakteristisch gestaltet — gewisse Typisierungen läßt Hildegards *Personalstil* eben doch zu, man müßte hier nur sorgfältig sammeln und vergleichen, nicht kontextfreie, z. T. noch problematische Einzelbemerkungen als methodisches Grundprinzip einer wissenschaftlichen Bearbeitung solcher Melodien verstehen:



Die *Ausgewogenheit* kommt dann dadurch zustande, daß der folgende Abschnitt den Aufstieg wiederholt, anders gestaltet, vorbereitet durch den Gang in die Tiefe zur Tonika, auf *vivificans*, Sprung zur Quint und weiterer Aufstieg, ganz wie oben gezeigt, in Bezug zur *tuba* gestaltet. Diese Disposition läßt übrigens schon die Frage zu, wie klar eigentlich die Zuordnung von Text zu Melodie bei Hildegard ist: Würde man die Melodie ohne Text sehen, würde man mit Sicherheit und in Hinblick auf die zahlreichen Beispiele bei Hildegard eine melodische Zäsur auf *a*, also auf *vivificans* setzen. Man kann also von einer gewissen Typik, durchaus auch individuell gestaltbar, der Einzelformen, der *syllabae neumaeque*, bei Hildegard im Sinne von Bausteinen sprechen, deren Zusammensetzung von übergeordneten, tonräumlichen Dispositionsfaktoren abhängig ist. Dabei ist Hildegard ebenfalls rein musikalisch gesehen, hinsichtlich der Gestaltung von Höhepunkten, Höchsttönen, wie auch deren „Gegenteil“ zu effektvoller Gestaltung fähig, die Individualität der Melodien ergibt sich aus individueller und typischer Form der einzelnen Abschnitte und ihrer Zusammensetzung, die vielfältig erfolgen kann. Die einzelnen Motive oder Formeln müssen gestaltmäßig nicht in hohem Grade individuell sein.

Wollte man also unbedingt die Formtheorie Guidos, die keine Stillehre ist, auch nicht in ihrer Fassung durch Aribo, anwenden, so wird man solche Beobachtungen, eine die kompositorische

<sup>170</sup>Und es geht methodisch nicht an, syllabische Melodik nicht mit melismatischer zu vergleichen — wer will denn wissen, wenn er nicht a priori Wissen zu haben behaupten will, wie die Melodien bei Hildegard zu ihren Texten gekommen sind; insofern kann, was ja auch zu beobachten ist, eine vergleichbare melodische Wendung einmal melismatisch, einmal syllabisch oder annähernd syllabisch erscheinen, ohne daß hier wirkliche Unterschiede bestehen müßten.



Technik oder einfach die Art der Einfälle betreffende Möglichkeit der Unterscheidung zwischen Formen von Abschnitten und deren durch übergeordnete, autonom musikalische, Faktoren bestimmte Zusammensetzung begründen müssen und können. Nur, gerade das tut Stühlmeyer nicht, die Potenzen dieser Theorie sieht sie ebensowenig, wie die Notwendigkeit, für eine Stilbestimmung eines Melodierepertoires statistisch vorgehen zu müssen; die Reihung von einigen wenigen Einzelbeschreibungen erweist sich als hochgradig unzulänglich. Völlig unerklärlich bleiben aber auch die Bezüge, die sie auf Theoretiker herstellt, ohne deren eigentliche Aussagen in dem jeweiligen Kontext der Lehre zu berücksichtigen: Es bleibt unerfindlich, warum ausge-rechnet Aribos Systematisierung und Schematisierung der Theorie Guidos dazu dienen mußte, allgemeine Vorstellungen Stühlmeyers über mittelalterliche Melodik an Theorie zu binden; dies ist nur „möglich“ einmal durch Verzicht auf Beachtung des jeweiligen Kontexts, also das Herauslesen von extrem kontextfreien Einzelformulierungen, zum anderen der strikte Verzicht auf die Beachtung des von den Theoretikern eigentlich Gemeinten und schließlich durch Verzicht auf Beachtung selbst dessen, was in den einzelnen Zitaten gesagt wird.

Die Methode des Vorgehens von Stühlmeyer ist auch hier nicht leicht rational zu rekonstruieren, ja nur zu erklären, offenbar werden *Leitbegriffe* gesucht und dann mit einzelnen Zitaten verbunden, ohne Berücksichtigung von deren eigentlichem Sinn und Inhalt — warum überhaupt statt einer systematischen Betrachtung des musikalischen Stils von Hildegards Kompositionen die Assoziation mit einzelnen Zitaten aus der Theorie der Form erfolgt, muß wohl unerklärlich sein, es sei denn, der Titel der allein herangezogenen Übersicht von Schlager, *Ars cantandi – ars componendi*, habe so suggestiv gewirkt, daß er die Aufgabe, die Theorie in ihrem Gesamt-zusammenhang zu lesen, zu verstehen und dann deren Anwendbarkeit überhaupt zu bewerten, überdecken konnte. Verständlich ist jedenfalls das diesbezügliche Vorgehen von Stühlmeyer nicht: So kann man mit mittelalterlichen Quellen nicht umgehen, zumal wenn sie klare Aussagen treffen; und es gibt auch wissenschaftlich hinreichende Literatur zu diesen Themen.

Aber Stühlmeyers — euphemistisch formuliert — hochgradig seltsame Inanspruchnahme der Theorie ist noch weiter zu verfolgen, so liest man ib., S. 298, über Johannes Cotto, dessen Zuordnung zu *Affligem* ja nun wohl auch nicht mehr so sicher ist, wie dies für Stühlmeyers Erkenntnisse so sein „muß“; man erfährt, in einer neuen Dissertation!, die tiefen Erkenntnisse: *Johannes' Traktat entstand in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts und bildet sozusagen eine aktuelle theoretische Grundlage für die Komponistinnen und Komponisten dieser Zeit. Ähnlich stark rezipiert wie die Schriften Guidos legt Johannes sein Augenmerk mehr auf ästhetische Aspekte.* Die Behauptung der Verbreitung stimmt nicht ganz, aber, was macht das, wenn man schon Beziehungen zwischen Hildegard und dem Kloster Affligem herstellen kann, ob damit ein Bezug zu Johannes Cotto hergestellt werden kann, interessiert Stühlmeyer natürlich nicht — und sollte Hildegard doch „geschwindelt“ und den Text von Johannes Cotto gelesen haben? Das impliziert die „Anbindung“, die Stühlmeyer vorführt. Nur, daß Johannes Cotto auch noch „ästhetischer“ sein soll als Guido, das ist denn doch eine etwas weitgehende Behauptung — die Formtheorie Guidos jedenfalls erreicht Johannes Cotto auch nicht annähernd bzw. höchstens in dem Maß, wie er die Lehre der Mehrstimmigkeit darstellt, höchst oberflächlich.

Denn, was Johannes Cotto zur Melodieform zu sagen hat, ist auch ohne Vergleich mit dem Modell — nicht Stillehre — Guidos doch recht wenig, tritt übrigens bekanntlich in Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit auf, offenbar sah Johannes Cotto keinen rechten Grund oder keine Möglichkeit, diesen Teil der Theorie wirklich sinnvoll in seine Schrift einzubringen. Dazu fehlt ihm ähnlich wie Aribo der ausreichende Verstand. Der Abstand dieser beiden Theoretiker zu Guido kann aber wenigstens verdeutlichen, was Musiktheorie sein kann, daß auch da Genialität — und das Gegenteil — zu finden ist.

Denn, die Anbindung dieser Vorgabe Guidos geschieht recht bemerkenswert durch eine geradezu erheiternd assoziativ formale Begründung, ed. S. v. Waesberghe, S. 157, 6; daß Stühlmeier die von ihr angeführten Texte wirklich gelesen haben soll, erscheint angesichts ihrer Aussagen als erstaunliche Behauptung:

*Cum enim organum per consonantias fiat, ipsarum autem constitutiones per motus vocum variantur, quod eorum insertio hoc in loco utilis sit, nulli dubium est.*

Weil das Organum durch Konsonanzen geschieht, deren Gattungen aber durch die *motus vocum* verschieden erscheinen, ist es hier sinnvoll, darüber zu sprechen. Eine derartige Anbindung spricht nicht gerade für die Denkfähigkeit des Autors.

Was dann folgt, ist eine so summarische Paraphrase von einigen von Guidos Ideen, daß man Johannes Cotto für die Schlußbemerkung nur danken kann, ib., S. 158, 16: *De his omnibus, si exempla darem, taedium potius lectori quam proficuum nimia prolixitate ingererem. praesertim, cum haec omnia per se videre possit, quisquis cantuum diligens investigator fuerit.* Deuterinnen und Deuter neuerer Zeit kann er damit kaum meinen, da diesen offensichtlich die *diligentia* oder die Fähigkeit zur Anwendung einer solchen zu fehlen scheint. Völlig unbeachtet läßt Johannes Cotto den Bezug zur Gliederungslehre, weshalb sein Beitrag auch nicht eine Ahnung von Guidos Leistung geben kann — nicht gerade ein Hinweis auf besonders der musikalischen Ästhetik gewidmetes Denken, soweit sie über Topoi hinausgeht. Johannes Cotto jedenfalls besitzt die intellektuelle Fähigkeit nicht, die zum Verstehen von Guidos Theorie die Voraussetzung bildet. Immerhin kommt er auf die alte Erkenntnis der *Musica Enchiriadis* zurück, daß man diatonisch exakt transponierte *neumae* bilden kann, daß also gleiche Folgen auf verschiedenen *inales* gesungen, verschiedene diatonische Intervalle zur Folge haben, ib., S. 159, 18; eine gerade neue Erkenntnis, daß die elementare Schrittfolge *Terzsprung nach oben, Schritt nach oben, Schritt nach unten, Schritt nach oben ...* im 1. Modus *D FE FG ...* im 2. lauten muß: *E GF Ga ...*; eine dem Reflexionsniveau von Johannes Cotto entsprechende Ausdrucksweise verwendend müßte man von *alten Hüten* sprechen.

Wo also findet sich die von Stühlmeier so empfundene stärkere Beachtung des Ästhetischen bei Johannes Cotto. Etwa in den Ausführungen über die Frage, warum es acht Tonarten gibt, ed. S. v. Waesberghe, S. 76 f.? Nein, da erweist sich schon als wichtiger die Etymologie, ib., S. 77, 7: *Modi a moderando sive modulando vocati sunt, quia videlicet per eos cantus moderatur i. e. regitur, vel modulatur i. e. componitur.* Diese wirklich tiefe Etymologie ist immerhin für Stühlmeier Grund der Formulierung, ib., S. 298: *Die Melodiebildung wird also nach Johannes*

durch die *Modi* bestimmt, denen er, wie viele Autoren, bestimmte Ausdrucksqualitäten zuordnet. Also, es geht um die Lehre der Tonartencharakteristik. Daß die Melodien in den acht Tonarten stehen sollen, nun, das dürfte tatsächlich kein neues Postulat von Johannes Cotto darstellen; hier könnte man, was Stülmeyer glücklicherweise nicht tut, bereits Aurelian heranziehen; das ist Grundlage — und hätte z. B. zur Untersuchung der Melodien Hildegards nach der Beachtung z. B. der Lehre von den *finales et affinales* führen können; statistisch natürlich.

Von *Melodiebildung* steht kein Wort im Text<sup>171</sup>: Johannes Cotto ist hier in der Lage, zwar inhaltlich überhaupt nichts Neues sagen zu können, dafür aber doch wenigstens eine, vielleicht

<sup>171</sup>Erst recht nicht in dem, was Stülmeyer zitiert: *Der Gesang, als Inbegriff von Musik, wird von den Modi in ein „Maß“ gebracht, d. h. theoretisch fundiert, beschränkt, geleitet und beherrscht; die Kirchentonarten bestimmen aber auch die Praxis des Melodiebildens im engeren Sinne*; eine wirklich tiefe Deutung, die an Aussagelosigkeit ihres Gleichen sucht: Was soll konkret der *Gesang als Inbegriff der Musik* aussagen, wo es um die Reguliertheit der *musica instrumentalis* geht, wie schön klingt dann die Häufung von Wörtern *theoretisch fundiert, beschränkt, geleitet und beherrscht*, nur, was soll damit ausgesagt werden? Irgendetwas Spezifisches? Oder liegt auch hier nur der übliche Wortschwall vor? Vor allem wird offenbar die Bedeutung der „etymologischen Methode“ für das Mittelalter übersehen: Warum ist der Gesang Inbegriff der Musik? Was heißt das? Was soll heißen, daß die *Modi* diesen Inbegriff in ein „Maß“ bringen? Zunächst müssen ja wohl die rationalen Intervalle bestimmt werden, z. B. durch Anwendung des Guidonischen Hymnus; und daß die Tonarten eine Art „Dogma“ bilden, daß alle Musik in einer der acht Tonarten erscheinen muß — und, was man beachte, keine Chromatik haben darf —, ist offenbar keine Neuerkenntnis von Johannes Cotto, sondern Grundlage der modernen Tonalität. Und wie eigentlich, wenn Johannes Cotto sich selbst die diatonische, d. h. nicht exakte, Transposition von Melodien genau wie der Autor der *Musica Enchiridis* — es ist Verf. bekannt, daß Torkewitz den Abt Hoger von Werden dafür hält — vorstellen kann, will man nachweisen, daß auch die *Praxis der Melodiebildung im engeren Sinne* davon betroffen sein kann; das dürfte nicht ganz so leicht nachzuweisen sein — z. B. bei Hildegards Melodien würde dies den Nachweis verlangen, daß bestimmte Motive, Formeln oder Wendungen ausschließlich in bestimmten Lagen erscheinen können, was man nicht einfach dadurch leistet, daß man Formeln und Motive einfach immer als *modal* apostrophiert, da müßte man schon etwas genauer vorgehen (die Ansetzung solcher Epitheta scheint dem Redestil von Stülmeyer eigen, statt *Transformationen* dürfen wir von *Transformationsprozessen* lesen, was als Stilmerkmal ausreichen kann — nur zu Sache wird dadurch nichts gesagt, höchstens daß Stülmeyer nicht klar ist, was in einem wissenschaftlich strikten Sinne eigentlich eine *modale Wendung* sein muß.). Für den Choral ist dies oft verbindlich, Formeln haben (meistens) „ihre“ diatonisch feste Struktur, die, bei ausreichendem Umfang dann auch nur auf einer Tonstufe erscheinen kann — Wendungen im Umfang von Hexachorden dagegen, nun, da ist doch bekannt, daß die ganz verschiedenen Tonarten angehören können: Wenn die Tonartenbestimmung so einfach wäre, hätte es eigentlich ja keine so erbitterten Diskussionen über richtige Klassifikationen geben können, die es, ausweislich Johannes Cotto selbst, noch zu seiner Zeit gegeben hat. Man sollte vor Gebrauch solcher Formulierungsfloskeln beachten, daß Guido explizit feststellt, daß man die *modale* Natur einer Melodie erst aus bzw. am Schlußton feststellen kann. Auch hier wirken derartige Formulierungen in einer Weise allgemein und vage, daß sie zur historisch besonderen Situation nichts sagen können: Wenn Bach z. B. in Moll komponiert, dann komponiert er in Moll (man beachte, daß Dur und Moll die Rudimente der Kirchentonarten sind, nicht die Transpositionsskalen des wohltemperierten Klaviers).

an Augustin erinnernde, Etymologie vorzulegen, *modus* kann mit *modus* im allgemeinen Sinne und mit *modulari* verbunden werden, das nach Augustin ja auch mit *modus* zusammenhängt, was wohl wieder auf Varro zurückgeht — so originell ist Johannes Cotto also auch hier nicht.

Daß es nicht so ganz wissenschaftlicher Methodik entspricht, ausgewählte Theoretikerzitate nach eigenen Vorstellungen zu deuten und dann konkret auf Musik anzuwenden, wurde oben angesprochen. Wenn man nun die Schrift von Johannes Cotto unbedingt als *aktuelle theoretische Grundlage für die Komponistinnen und Komponisten* seiner Zeit, Stühlmeyer, ib., S. 298, anwenden will<sup>172</sup>, vielleicht wenn man Schwierigkeiten hat, über Musik selbst etwas sagen zu können, dann muß man eigentlich den gesamten Kontext einer solchen Schrift beachten, schon um beurteilen zu können, was topisch, was freie Ausführung auf rein literarischer Ebene und was vielleicht wirklich aktuell sein könnte. Wenn man z. B. die Anwendung der etymologischen Methode des Mittelalters auf die gegebenen Bezeichnungen bei Johannes Cotto betrachtet, so wird der Unterschied zu Guido besonders deutlich; so z. B. wenn, nach Absolvierung der von Stühlmeyer als die Aktualität betreffend angeführten Etymologie von *modus* die von *tropus* angefügt wird, und zwar, wie für derart unfruchtbare Theoretiker typisch, ohne weitere inhaltliche Begründung, ed. S. v. Waesberghe, S. 77, *Tropi a convenienti conversione dicti: quomodocumque enim cantus in medio varietur, ad finalem semper per tropos i. e. tonos convenienter convertitur. Quos autem nos modos vel tropos nominamus, Graeci phtongos vocant. ....* Mit derartigen Formulierungen zeigt Johannes Cotto nur, daß er nicht einmal die *Musica Enchiriadis* richtig versteht, denn sonst hätte er den Unsinn über *phtongi* nicht schreiben können — ja aber, die Formulierung *cantus in medio varietur* klingt doch ganz aktuell? Dies darf wohl als rhetorische Frage „offen“ gelassen werden. Jedenfalls hängt sie mit *convertere* zusammen, ist also „etymologisch“ begründet. Im Grunde sagt Johannes Cotto hier also nichts anderes als Guido, nämlich daß die Tonart von Melodien, unabhängig von dem, wie die Melodie im Inneren verläuft, erst am Schluß, mit der *finalis* klar erkennbar wird.

Entsprechend — gemessen an wirklich schöpferischer Musiktheorie — sind auch die Ausführungen über die *toni* zu bewerten, wo Johannes Cotto die grammatische Bedeutung „erklären“ muß, was in gleicher Weise geschieht, ed. S. v. Waesberghe, S. 78, 17: *Sicut enim toni, i. e. accentus in tres dividuntur species, scil. gravem, circumflexum, acutum, ita in cantu tres distinguuntur varietates. Nam cantus nunc in gravibus vagatur, ut in offertorio illo: In omnem terram; nunc circa finales, quasi quadam circumflexione versatur, ut in antiphona illa: Benedicat nos Dominus ...* Auch hier klingt das ganz aktuell und konkret, wenn sogar Beispiele angeführt werden<sup>173</sup>; daß der Inhalt Unsinn ist, sieht man hier aber sofort: Was soll die

<sup>172</sup>Man sollte hier doch beachten, daß Hildegard als *Komponistin* eine ganz herausgehobene Ausnahme darstellt, auch in ihrem eigenen Verständnis; und daß Hildegard ein Werk wie das von Johannes Cotto gelesen haben könnte, das setzt Stühlmeyer hoffentlich nicht voraus. Hier ist Hildegards Aussage klar genug, solche Lektüre mit absoluter Sicherheit auszuschließen.

<sup>173</sup>Selbst da ist zu fragen, warum ausgerechnet die *antiphona ad offertorium III, In omnem terram* als besonders *tief* charakterisiert wird, die anderen im Gradualbuch zusammengestellten Offertoria gehen z. T. noch tiefer, wie *Gloria et honore* auf *opera*.

dreiteilige Differenzierung, die nichts als eine rein formale Anwendung des Dreierschematismus darstellt? Hier ist die Tetrachordordnung der *Musica Enchiriadis* wesentlich sinnvoller.

Und genauso wertlos oder wertvoll sind die Ausführungen über die drei Inzisionen nach Donat, denn gerade hier hätte Johannes Cotto, wenn er denn hätte denken können und ausreichend Literaturkenntnis besessen hätte, einen wirklichen Bezug zur musikalischen Gliederungslehre herstellen können und müssen, ed. S. v. Waesberghe, S. 80, 28:

*Quod autem in prosa grammatici colon, systema, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici diastema, systema, teleusin nominant. Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finale, sed in alia decenter pausat; systema coniunctum ornatum indicat, quotiens in finali decens melodiae pausatio fit; teleusis finis est cantus.*

Der Autor scheint hier gewisse Reminiszenzen an die *Musica Enchiriadis* zu zeigen, die die antiken, griechischen Termini, historisch falsch, musikhistorisch wegweisend, mit der Gliederung der Musik in Zusammenhang bringt, „rekonstruiert“ sich aber die Bedeutungen selbständig, was wenigstens bei *teleusis* (in Hinblick auf die antike musiktheoretische Terminologie) nicht zu reinem Unsinn der Zuschreibungen führt — ja aber, auch das erscheint doch ganz aktuell, wenn Distinktionsschlüsse nicht in der *finalis* schließen? Ja, sicher, das gibt es, ist auch Teil der Theorietradition, zu einer homogenen, von den Wörtern her notwendig neuen Systematik führt das aber gerade nicht. Die Differenzierung zwischen nicht finalen Inzisionsschlüssen, finalen solchen Schlüssen und Schlüssen überhaupt stellt keine inhaltliche Systematisierung dar, und ist auch hinsichtlich der verwandten Termini höchstgradig merkwürdig. Auch hier ist der Wortgebrauch der *Musica Enchiriadis* wesentlich sinnvoller, selbst wenn sie der antiken Terminologie nicht entspricht. Offensichtlich war Johannes Cotto auch in der „modernen“ Gliederungslehre noch nicht einmal auf dem Niveau der *Musica Enchiriadis* angelangt.

Nun, Stühlmeyer hat diese Dinge denn auch nicht genutzt, wohl weil sie in der von ihr allein genutzten Vorlage nicht erwähnt waren — wo sie als Zeichen der Unfähigkeit dieses Theoretikers in der Tradition der Gliederungs- bzw. Formtheorie eigentlich hätten erwähnt werden müssen, bevor man aktuelle Musik unter spezifischem Verweis auf Johannes Cotto „analysieren“ will. Es ist denkbar, daß Johannes Cotto hier noch eine sehr vage und undeutliche Erinnerung an die Gliederungsterminologie der *Musica Enchiriadis* gehabt hat, die die griechen Termini, allerdings nicht *teleusis*, in solcher Art interpretiert, was man in ed. Schmid, S. 22, 21, *particulae sunt sua cantionis cola vel commata ...* lesen kann<sup>174</sup>, wenn einem die wissenschaftliche Literatur zu

<sup>174</sup>Vgl. genauer ed. Schmid, S. 22, 26: *Discrimen autem inter summam et infimam vocem commatis appellatur diastema ... Quae in colis vero spacia fuerint vel integro quolibet melo, sistemata nominamus.* Dies ist ein deutlicher Hinweis, daß die Aristoxenische Bedeutung nicht verstanden worden ist, Martianus Capella also hier nicht gerade klare Auskunft geben konnte, worauf Verf. an anderer Stelle eingehen wird. Immerhin, und im Gegensatz zu Johannes Cotto, hat der Autor verstanden, daß es sich um „Abstandsbezeichnungen“ handelt: Das völlig Neue ihrer Anwendung liegt darin, daß der konkrete Ablauf, die Ambitus von melischen Abschnitten so erfaßt werden, nicht abstrakte Intervalle, sondern Merkmale von Melodieteilen.

dieser Thematik zu schwierig sein sollte<sup>175</sup>.

Wie zu erwarten<sup>176</sup>, hat natürlich die Tonartencharakteristik von Johannes Cotto für Stülmeyer große Anziehungskraft; so erfährt man, daß ein Abschnitt in seiner Schrift *äußerst interessant* sei, ein Abschnitt, der sich mit der *Deobjektivierung* (sic!) *der Wirkung der Modi durch die je verschiedene Rezeption der einzelnen Zuhörerinnen und Hörer befaßt*. Wo Stülmeyer Hinweise auf die *Hörerinnen* gefunden hat, ist aus dem Text zwar nicht ersichtlich, aber sie scheint ja auch neben Hildegard weitere *Komponistinnen* zu kennen — ohne daß übrigens ganz klar wird, was an Hildegards melodischem Stil eigentlich so essentiell weiblich sein könnte, vielleicht kann man hier noch weitere entsprechende Erkenntnisse der engagierten Gender„forschung“ erwarten. Nun also, was bedeutet das so tiefe Wort *Deobjektivierung der Wirkung der Modi*? Wie jedermann, und, wenn sie es denn zur Kenntnis nehmen will, auch jede Frau, wissen kann, wird die Ethoslehre dem Mittelalter in zwei Arten, hochgradig rudimentär — z. B. fehlt das notwendige Gegengewicht der skeptischen Richtung völlig —, überliefert. Das eine betrifft den Schematismus von Tonartenwirkungen sozusagen als, nie verifizierbare, Größen an sich, die jedem Autor, insbesondere der Art von Johannes Cotto natürlich erwünschten Anlaß geben, irgendwelche Effekte von Tonarten zu formulieren, eben, um über die Struktur wenigstens formal noch etwas sagen zu können, was in diese Tradition paßt.

Daneben gibt es aber — neben der allgemeingültig aufgestellten Bewertung von Musik als nicht nur „numeral“, sondern auch „moralisch“ bei Boethius<sup>177</sup> — die Tradition, daß bestimmte Musikarten, was auch Tonarten sein können, auf bestimmte Hörer wirken, auf andere nicht. Das kann man von Boethius erfahren, wo als einzig konkreter Hinweis des gesamten Werkes auf Musik der Zeit gesagt wird, daß Gothen eine rauhere Musik lieben als Römer. Man kann das eine musikalische Temperamentenlehre nennen, denn an eine *Deobjektivierung* (was für schöne Ausdrücke) ist in keinem der beiden Fälle zu denken — die Wirkung auf bestimmte Menschen wird natürlich auch klassifiziert, sei es nach Alter, eben Temperament etc.; es geht nicht um individuelle Wirkungen, sondern um Typen oder typische Wirkungen auf typische Affektträger, wie z. B. entbrannte Jünglinge, die man wieder zur Vernunft bringen muß, um Saul als Beispiel der Besessenheit durch Dämonen etc. Daß hier ein gewisser Widerspruch besteht, nun, das hat bei der Unbrauchbarkeit der ganzen Theorie niemanden wirklich gestört: Der Jüngling, der da sei es bei einer *scorta* oder einer *pudens puella* liebesentbrannt einbrechen

<sup>175</sup>Was für N. Phillips und D. Cohen in seinem hochgradig unzutreffendem Beitrag zu Boethius und dem Organum exemplarisch zutrifft; nur hier könnte man neben Schwierigkeiten mit der Sachkenntnis und Quelleninterpretation die Unkenntnis deutscher wissenschaftlicher Sprache noch als Entschuldigungsgrund anführen, was für Stülmeyer kaum zutreffen kann.

<sup>176</sup>Vgl. o. zu den entsprechenden Ausführungen von Willimann, s. Anm. 74 auf Seite 997; es ist seltsam zu sehen, welche Faszination solche Topik für den modernen Deuter, natürlich beiderlei konkreten Geschlechts, hat, welche Anziehungskraft, auch wenn die Chimärenhaftigkeit derartiger semantischer Interpretationen angesichts der Gesamtheit der bestehenden Beispiele unbestreitbar ist.

<sup>177</sup>Was diese Wirkung von Musik mit dem antiken Ideal einer *χαλοχάραδις* zu tun haben soll, muß das Geheimnis Spitzers bleiben, und von Maria Trabaglio, die Derartiges auch noch zitiert, vgl. 4.1.1 auf Seite 861, S. 70.

will, der wird durch eine andere Tonart ganz überraschend ganz zahm gemacht — obwohl man doch annehmen würde, daß er gerade in seinem Zustand lieber eine andere Tonart gehört hätte, nämlich eine Melodie, die zu ihm paßt, hier wird also die Wirksamkeit einer spezifisch für den Adressaten unpassenden Melodie bemerkt (eine Systematik liegt eben nicht vor); oder daß die Jungfrau auch von der vorherigen Melodie in den bestimmten Zustand versetzt worden sein müßte, was offenbar nicht der Fall war, ein klares Beispiel von geschlechtsbestimmt verschiedener Wirkung von Musik: Das, was den Jüngling zur Lust entbrannt hat, ist bei dem weiblichen Teil der Beziehung offenbar ohne Wirkung — oder hätte einfach die Legende nicht funktioniert? In jedem Fall ist das doch wieder ein Beispiel einer Unterdrückung der Frau durch nicht Ernstnehmen ihrer Triebe — wenn man so tief denken möchte.

Leider ist auch nicht ganz bekannt, mit welchen Tonarten denn eigentlich Saul vom bösen Geist befreit wurde, soweit geht hinsichtlich zuverlässiger Bestimmung leider kein Theoretiker des Mittelalters, der diese Dinge übernimmt; denn ein solcher Hinweis wäre sicher von *großem Interesse* für die heilenden Wirkungen von Musik.

Insofern also ist die einführende Bemerkung, *docuimus, cum diversos diversis delectari diximus*, in das so *äußerst interessante* Kapitel, XVIII, von Cottos Schrift, keineswegs als *Deobjektivierung* — was für ein schönes, bedeutendes Wort! — anzusehen, sondern als hübsche, literarische Ausspinnung eines uralten Topos. Dies zeigen schon die Typen, die als Katalog angeführt werden, ed. S. v. Waesberghe, S. 117, 3, deutlich genug: *Curialitas, lascivia* und *tristitia*, auch hier ist keine Homogenität zu erkennen, das Dreierschema wird formal aufgefüllt, denn auch *lascivia* und *tristitia* bilden keine homogene Opposition: Die *lascivia* stammt noch von Boethius her<sup>178</sup>; die *tristitia* weist auf die *Musica Enchiradis*, deren Autor, im letzten

<sup>178</sup>Johannes Cotto übernimmt sie aber wohl nicht daraus, sondern von Guido; wie überhaupt zu beachten ist, daß er mit diesen Ausführungen eigentlich nur (wieder) Vorgaben von Guido erweitert (wie Johannes Cotto mit seinen betreffenden Bemerkungen wieder Vorlage von Hieronymus von Mähren wird, z. B. im 24. Kapitel seiner Schrift).

Man findet die notwendigen Belege im *Micrologus*, cap. XVII, ed. Smits van Waesberghe, S. 194, 38, und zwar wieder wesentlich origineller formuliert: ... *collaudatur ... ac pro diversitate gentium ac mentium: Quod huic displicet, ab illo amplectitur, et hunc oblectant nunc consona, ille magis probat diversa; iste continuationem et mollitiem secundum suae mentis lasciviam quaerit, ille utpote gravis, sobriis cantibus* — (also nicht der des Lieds vom *Schneekind*) — *demulcetur; alius vero ut amens in compositis et anfractis vexationibus pascitur; et unusquisque eum cantum sonorius multo pronuntiat, quem secundum suae mentis insitam qualitatem probat. Sonorius* wird man hier nicht einfach im Sinne von größerer Lautstärke interpretieren, sondern als besser klingend o. ä. Guido spricht hier gerade nicht die Tonarten als Träger dieser Wirkungen an, sondern eher konkrete Stileigenschaften, wie z. B. die *anfractae vexationes* — allerdings, wirklich konkret sind solche Angaben ersichtlich auch nicht.

Klar ist übrigens, daß eine solche Darstellung der antik vorgegebenen Topoi der Verschiedenheit der Wirkungen von Musik dem Anspruch der liturgischen Musik eigentlich widersprechen muß: Wie sollte es sein, daß nicht jeder gleichartig von der Musik der Liturgie zur *flamma pietatis* in seinem Herzen angefaßt wird — was sollte daraus werden, wenn der eine davon völlig unberührt, der andere aber zu den Tränen des Herzens gerührt werden könnte, von der gleichen liturgischen Melodie. Hier ist zu beachten,

Kapitel, allerdings wesentlich intelligenter als Johannes Cotto die Forderung nach auch inhaltlicher Übereinstimmung von *res* und Vertonung aufstellt, wie sich jeder Leser und jede Leserin leicht selbst überzeugen kann. Die *curialitas* ist in diesem Zusammenhang ein Stilbegriff, der mit *rusticitas* o. ä. eine Opposition bildet, nicht aber mit *lascivia*; solche Merkmale sind aber, aller Unfähigkeit ihres Zusammenstellers zur Systematik zum Trotz, nicht individuell, sondern objektiv, nämlich auf Typen, nicht auf Individuen bezogen. Die Frage nach dem Bewußtsein der Wirkung von Musik in ganz individueller Weise wird erst in den musikbezogenen Stellen der volkssprachlichen Epik virulent; selbst Augustins ja wohl sehr subjektive Darstellung der Wirkung von Musik auf ihn selbst, schildert die Erfahrung von Musik im Subjekt in Bezug auf die Gemeinschaft der an der Liturgie Teilnehmenden.

Zur Bewertung dieser semantischen Hinweise sollte man beachten, daß die Aufrufung des komponierenden *musicus*, was auch bei Guido als Gattungsbegriff ohne geschlechtlich eindeutige Merkmale oder Organe gemeint ist, eine Tradition hat — das, was Guido allerdings ausführt, was für die Musik der Zeit adäquat ist, die Gestaltung der musikalischen Form, das fehlt bei Johannes Cotto völlig, wie oben angesprochen, hat er dafür nur einen knappen, inhaltlich völlig unzureichenden Platz beim Ansprechen des *organum* — der Bezug auf Guido ist klar, nur, dieser Vorgabe zu folgen oder sie gar zu erweitern und konkret anzuwenden, reicht das *ingenium* von Johannes Cotto nun doch nicht aus. Beachtet man dies, dann wird klar, daß die Erwähnung der Semantik natürlich eine Möglichkeit darstellt, überhaupt ausführlicher etwas sagen zu können, dessen Konkretheit deshalb erst recht zu prüfen ist.

Wenn Johannes Cotto formuliert, daß man etwa, wenn man einen Gesang für Jünglinge komponieren will, anders vorgehen muß als bei einem für Greise, und für die erste Kategorie einen *iuuenilis et lascivus*, im zweiten einen *morosus et severitatem exprimens cantus* verfertigen

---

daß Augustin mit der gleichen Tradition in etwas anderer, reflektorisch erheblich höherstehender Weise umgeht: Da ist die Verbindung zwischen den *affectus spiritus nostri* und den *proprii modi in voce atque in cantu*, die in einer unbekannteren *familiaritas* stehen, *Conf. X, 33, 49* (s. auch u., 4.2.5 auf Seite 1215): Augustin geht es also um die verschiedenen *affectus* im jeweils einen *spiritus*, also in dem jeweiligen einen Menschen — dies entspricht der antiken Ethoslehre insofern, als auch da ja die Musik uns zu *ποιοί τινες* machen kann, also der Zustand nicht primitiv auf verschiedene Charaktere und deren jeweils verschiedene Reaktion auf entsprechend verschiedene Arten von Musik repräsentativ und ausschließend „verteilt“ ist. Dies sei aber hier nur der Orientierung wegen gesagt, die wegen Nichtkenntnisnahme der einschlägigen Literatur bei neueren „Deutern“ offenbar auch jetzt noch unabdingbar ist.

Die Ausdrucksweise von Guido ist wie gesagt ersichtlich originell, insofern als sie eher musikalische und nicht nur „ethische“ Merkmale anführt — natürlich in Gegensatzpaaren —, als da sind *consona/diversa*, *mollities continuatioque/sobrietas*, und schließlich die nur musikalisch begründete Liebe eines *ut amens*, der an *verwickelten wie gebogenen Kompliziertheiten* interessiert ist — hier könnte man an die große Beweglichkeit von Hildegards Melodien denken (wollen). *Anfractus* zur Charakterisierung „gewundener“ Melodik verwendet übrigens auch schon Aurelian; man kann daraus auf einen sozusagen musikalischen Umgangsterminus schließen. Auch hier geht Johannes Cotto ersichtlich weniger originell vor. Man sollte alle diese Zusammenhänge nicht einfach nicht wissen, wenn man über mittelalterliche Musik, zudem gar noch *Meilensteine* schreiben will.



soll, dann wird doch wohl für jedermann — auch dieses Wort wird hier ganz geschlechtsneutral, eben als Abstraktum verwendet — erkennbar, daß hier reine literarisch formale Topik vorliegt, rein literarische Koppelungen von inhaltlichen Trivialitäten vorliegen. Die Tradition dieser Topik kann man selbst leicht auffinden; die Differenzierung liegt aus naheliegenden Gründen so nahe, daß Johannes Cotto hier doch tatsächlich mit Plato übereinkommt — und das, ohne etwas von Plato gelesen haben zu können, so wirksam sind Topoi.

Insofern stellt natürlich die ausführliche Analogisierung mit Dichtern, mit Plautus und Horaz eine der für Johannes Cotto typischen literarischen Erweiterungen ohne wirklichen Wert dar. Und dies gilt eben auch für die folgenden Beispiele, daß man *laeta* nicht *lacrimabile* etc. vertonen soll; leicht zu formulieren, wenn man Guidos Übermittlung der Hinweise in der *Musica Enchiriadis* gekannt hat, ed. S. v. Waesberghe, S. 174, 50: *Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis iocundae, in prosperis exultantes et reliqua.*; dies wieder geht direkt auf die Formulierung der *Musica Enchiriadis* zurück. Auf die Beispiele wird zum Schluß eingegangen, s. u., 4.2.5 auf Seite 1211. Evidentlich füllt Johannes Cotto dieses *et reliqua* in literarisch ergiebiger Weise auf. Hier also rezipiert Johannes Cotto die zitierte Stelle bei Guido, der mit seiner eher vagen Formulierung im Rahmen der *Musica Enchiriadis* bleibt, denn konkrete Angaben, warum etwa eine *neuma gravis* sein könnte, gibt keine der Schriften, aus gutem Grund. Schließlich kann man sich hier auf die sozusagen subjektive Erlebnismöglichkeit von Musik verlassen, die Augustin dazu brachte, in den Liedern der Kirche Tränen zu vergießen, sicher ohne Berücksichtigung der jeweils speziellen Lage der Halbtöne, d. h., ohne Beachtung der Tonartenzugehörigkeit.

Es verwundert deshalb auch nicht, daß die, der Zeit im Kirchenjahr entsprechend freudigen Antiphonen, die Johannes Cotto als Beispiel anführt (nicht im Gradualbuch oder im Antiphonale Romanum greifbar, wohl aber, wenigstens in drei Fällen in Sarum Antiphonale), ohne Hinweis auf bestimmte Merkmale bleiben, und nur wieder die Tonart, das *hypolydium* als Träger solcher Semantik angegeben wird — ein etwas fatales Beispiel, denn daß ausgerechnet der 6. Ton besonders traurig sein soll, ließe sich mit Sicherheit nicht konkretisieren. Man soll also auch hier nicht unbedingt so naiv sein, die Literarizität solcher Zuordnungen zu übersehen. Daß die Formulierung *quod verba sonant cantus exprimere videatur*, ed. S. v. Waesberghe, S. 117, 5, schöner klingt als Guidos trockener Hinweis, ist klar — nur sollte man beachten, was darauf als Erklärung folgt: Die topische Zuordnung von *iuvenes* zur *lascivia*<sup>179</sup> etc.! Daß mittelalterliche Autoren, gerade in der höchstgradig „unfruchtbaren“ Situation (hinsichtlich der Einstimmigkeit!) von Johannes Cotto durch literarische Ausarbeitung von Topoi die Unfähigkeit verbergen, hierzu wirklich Neues sagen zu können, sollte man nicht übersehen, bevor man die Aussagen in dem Sinne ernstnimmt, wie sie um 1730 etwa in Heinichens Generalbaßschule zu verstehen sind: Einen Katalog von Figuren, d. h. Konfigurationen bzw. Kompositionsmöglichkeiten, wie sie für Heinichen trivial gegeben sind, und auch konkret angeführt werden können, kann kei-

<sup>179</sup>Und man sollte auch die Breite der Bedeutung dieses Wortes beachten, Oddo z. B. verwendet es zur Charakterisierung falscher Chromatik, GS I, S. 272 a, *vitiosa & maxime lasciviens & nimium delicata harmonia* ergibt sich, wenn zuviele Halbtöne auftreten, d. h. an „falschen“ Stellen.

ner der mittelalterlichen Autoren geben — und es ist eben auch zu beachten, daß semantisch klare „Etikettierungen“ nur aufgrund des Bestehens von Figurationstypen überhaupt existieren können, wie dies Verf. in der Festschrift f. R. Hammerstein dargelegt hat.

Und so ist natürlich auch klar, daß als einzige wirklich, wenn auch scheinbare, Konkretisierungen semantischer Forderungen an Musik eben doch nicht, wie es an sich auch vernünftig wäre, bestimmte Figurationen angeführt werden können. Bemerkenswert ist hier aber auch, daß selbst ein so später Erbe der Topiken wie Johannes Cotto unfähig ist, die Verschiedenheit der Traditionen auch nur ansatzweise zu harmonisieren: Der Abschnitt, in dem die Vorgabe Guidos ausgeweitet wird, findet sich in Kapitel XVIII, *praecepta de cantu componendo*, während sich der Katalog der Tonartencharakteristik in Kap. XVI findet, auch hier findet sich nur eine Erweiterung der Vorgabe Guidos, nicht aber wirklich eigene Erkenntnisse. Daß *diversi diversis modis delectantur* ist topisch seit Boethius, muß also nur noch ausgeführt werden. Und daß man die jeweiligen Bestimmungen nicht konkret ernst nehmen kann, wurde oben angedeutet, und sollte eigentlich klar sein: Daß die Wirkung einer Melodie von der Lage der Halbtöne zur *finalis* in der Vielfalt von acht verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten abhängen könnte, wäre schon angesichts des Überlebens von nur zwei *modi*, Dur und Moll, eine recht kühne, wenn auch sicher beliebte Vorstellung; zumal wenn man bedenkt, daß Johannes Cotto nicht einmal einfällt, die durch die Existenz von acht Tonarten nebst der entsprechenden Rudimente antiker Ethoslehre unausweisliche „Notwendigkeit“, auch acht Grundbedeutungen zu (er)finden bzw. zu übernehmen, wenigstens so zu modifizieren, daß semantische Verwandtschaften zwischen authentischen und plagalen Tonartpaaren entstehen. Nichts davon findet sich, wenn etwa der dritte Ton eine *severa et quasi indignans persultatio* besitzt, wogegen der vierte *adulatorius* ist, was man fortführen könnte — natürlich wäre die Frage zu lösen, auf welche Weise, durch welche Anregungen Johannes Cotto gerade auf die ausdrucksmäßigen Merkmale von Tonarten kommt, die er anführt; nur von großem musikwissenschaftlichem Interesse sind solche Fragen nicht, ihre genuine Literarizität macht jeder Blick auf den Choral offensichtlich; auch die Praxis der die Tonarten „abzählenden“ Offizien weist nicht gerade auf die Konkretheit der Tonartencharakteristik hin.

Und charakteristisch ist ja auch, daß der, nun wirklich von eigenem Denken und großem Selbstbewußtsein zeugende Verweis auf eigene Erfahrung<sup>180</sup>, ed. S. v. Waesberghe, 110, 9, *certe ego ipse memini, me cantiones aliquot coram quibusdam cecinisse, et quod unus summopere ex-*

<sup>180</sup>**Zu neuesten Erkenntnisse zum Unterschied von Musik im Mittelalter und in der Renaissance** Natürlich kann man diese immerhin ansatzweise eigenständige Anwendung oder Exemplifizierung eines geläufigen Topos als Zeichen dafür nehmen, daß generell das Bewußtsein der Wirkung von Musik auf Hörer ebenso selbstverständlich war wie die Topoi selbst; daß Johannes Cotto dafür nicht die einzige Quelle ist, lassen z. B. die musikalischen Szenen der volkssprachlichen Epik erkennen, wie z. B. die Wertschätzung einer ganz bestimmten vom Ritter Horn komponierten Melodie und ihres meisterhaften Vortrags vom Komponisten (oder auch einem anderen, aber eben, „Bach“ hört man am besten von „Bach“ selbst), oder auch die Hinweise auf die von Abaelard komponierten weltlichen Gesänge. Wem dies nicht ausreicht als Beleg für die Selbstverständlichkeit der Ausrichtung auf das Publikum kann das Vorwort des Herausgebers *Cambridger Lieder* in *MGH* durchschauen und da einiges finden;

*tollebat, alii penitus displicuisse*, nicht einen einzigen konkreten Hinweis auf Tonarten enthält, wem das zu schwierig erscheint, mag das betreffende Kapitel bei Verf. *Musik als Unterhaltung* lesen; genannt sei nur der Name Sextus Amarcus; wer den von Gotfried von Straßburg in diesem Zusammenhang nicht kennt, sollte Bd. 3 von Verf. *Musik als Unterhaltung* wenigstens eines kurzen Blickes auf die da zitierten Stellen würdigen — auch an Tassin wäre zu erinnern.

Was man allerdings nicht tun sollte, ist der Versuch, das Neue der Epoche der Renaissance Musik mit derart allgemeinen Behauptungen zu charakterisieren, wie dies R. Strohm als bekennender Schüler von Georgiades und Dahlhaus tut, *The Rise of European Music 1380 – 1500*, Cambridge 1993, S. 2: ... *certain changes happened to music then which have since become stable traditions. One of them was the phenomenon that composers became accustomed to apply the best of their art to musical works for the enjoyment of listeners.* Gilt das übrigens auch für die Intention, die Dufay hatte, als er sich als *labens* der Jungfrau Maria empfiehlt?

Wenn Strohm das Wort *listeners* kursiv setzt, kann man annehmen, daß er darin das Neue sieht, denn daß Komponisten vorher sich nicht bemüht hätten, *to apply the best of their art*, das würde ja schon dem altbekannten Ausspruch Machauts widersprechen, daß er alle seine Kompositionen vor eigentlicher Veröffentlichung nochmals durch Hören kontrolliert hat, sich also offensichtlich die Kompositionen hat vorspielen lassen — was wohl noch die Möglichkeit von Veränderungen einschließen müßte. Und welche Mühe sich die jeweiligen Repräsentanten musikalischer Szenen in der volkssprachlichen Epik geben, die Ansprüche des Publikums zu erfüllen, dürfte, oder besser: sollte, auch nicht ganz unbekannt sein, man betrachte hier nur einmal den ersten Auftritt Tristans als Virtuose am Hofe König Markes; anzuführen wäre hier auch, s. u., Johannes Cotto. Und gibt es denn nicht seit Sextus Amarcus satirische Bemerkungen über das Bemühen von Spielleuten, dem Publikum zu gefallen? Nun, um solche Quellen kennenlernen zu können, wäre ein Blick in Verf. *Musik als Unterhaltung* sicher nicht so abwegig. So einfach ist es denn doch nicht, „den“ Unterschied zwischen Mittelalter und Renaissance „in“ Musik zu formulieren.

Denn die musikalische Qualität als Ziel in Hinsicht auf ein Publikum gab es schon viel früher, man muß nur einmal in den ersten Teil von Augustins *De musica* schauen, wo die Verwerflichkeit der aktuell tätigen Musiker insgesamt, die ihrer praktischen Tätigkeit wegen des Namensbezugs zu *musica* nicht würdig sind — genau wie bei Boethius —, u. a. auch darin besteht, daß sich sie mit ihrer Kunst nach dem Vergnügen der *plebs*, des Publikums richten (daß diese totale Abwertung des Unterhaltungskünstlers, also geradezu exemplarisch des „ausübenden“, konkret auftretenden Musikers auf stoischer Grundlage basiert, kann man aus Senecas Gegenüberstellung der Beurteilung, *quis sit pythaulus bonus* und dem Besuch beim Philosophen Metronax leicht ersehen, *ad Lucilium epistulae* IX, 76 — Augustin spezifiziert diese Gegenüberstellung dadurch, daß er in *musica* ein Objekt erkennen kann, das selbst geeignet ist, dem Geist den Weg der Erkenntnis zu zeigen, womit die Nutzung von Musik als solcher, zur Unterhaltung, besonders verabscheuenswert wird).

Auch im Mittelalter kennt man dies zugenüge, z. B. literarisch ausgedrückt, wenn, um nur einen hier naheliegenden Zeugen zu zitieren, Johannes Cotto, ed. S. v. Waesberghe, S. 116, 17 bemerkt, ja bemerken muß (in der Tradition von Boethius stehend): *Nam etsi novae modulationes nunc in Ecclesia non sunt necessariae, possumus tamen in rhythmis et lugubris poetarum versibus decantandis ingenia nostra exercere.* Sein *ingenium exercere* tut man ja nicht gerade so ohne höchste Leistung erbringen zu wollen. Rhythmische Verse zu vertonen, ja warum sollte dies nicht eine kompositorische Arbeit hohen Ranges für Zuhörer sein? Und Johannes Cotto bemerkt ja auch ausdrücklich, daß die Akzeptanz von Melodien vom Publikum abhängt, daß man dieses als Komponist „im Auge behalten“ sollte.

sondern ausschließlich den kurz zuvor angeführten Topos *diversi diversis delectari* erfüllt. Und, Mit solchen Formulierungen läßt sich das Neue der Musik nach 1380, das es ja zweifellos, z. B. in der Harmonik, gibt, also nun wirklich nicht erfassen — wenn man schon den offenbar epidemischen Wunsch verspürt, jeweils völlig neue Ansätze (in) der Musikgeschichte erkannt zu haben, wie dies Flotzinger, der glücklicherweise den Hinweis von Johannes Cotto auf *rhythmi* nicht kennt, mit einem *Paradigmenwechsel* für Perotin behaupten will, Stenzl, wenn er der Offiziumsantiphonie die Eigenschaft abspricht, Musik sein zu können, oder wenn jemand Hochstehendes ein völlig neues Zeitgefühl entdeckt haben will, was alles natürlich niemand nachprüft, dann sollte man vielleicht sich erst einmal ausreichende Kenntnis der konkreten Sachverhalte verschaffen, wozu es ja Quellen und Literatur gibt.

R. Strohm geht aber noch weiter mit entsprechenden Erkenntnissen, so findet man, ib., die Behauptung, daß sich die neue Zeit auch darin zeige, *that every human being has a right to music for personal recreation or any other purpose. Such beliefs ... are rooted in the opinions of fifteenth century European musicians.* Hätte Strohm hierzu einmal Boethius beachtet, so hätte er eine doch ausreichend klare Aussage der Aristotelischen Unterhaltungsethik finden können, die genau feststellt, daß *nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis ...*, ed. Friedlein, S. 179, 23, wozu natürlich auch die Feststellung gehört, daß jedes Alter der Musik bedürftig ist, ed. Friedlein, S. 186 f. Und mit Bekanntwerden der Staatsschrift von Aristoteles wird die „Berechtigung“, ja Notwendigkeit von Musik für alle Menschen explizit ausgedrückt — in dezidiertem Gegensatz zu Platons Rigorismus —, woher ja auch die Akzeptanz der Erholungsfunktion von Musik, auch nicht speziell liturgischer Musik, in Beichtlehren o. ä. zu Ende des 12. Jh. kommt (genannt sei nur der Name Thomas von Chobham, und, wenn man sich noch ein bisschen anstrengen wollte, Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, da wo es um die Auswirkungen der Staatsschrift geht).

Ein bisschen sorgfältiger sollte also man so anspruchsvoll auftretende Epochengliederungen schon durchführen, zumal es ja Literatur gibt. Daß man solche Vorstellungen sogar in Augustins *De musica* als systematisch nicht recht eingearbeitetes Rudiment antiker Wertung von Musik findet — neben der totalen Verurteilung, Musik für die Masse eines Publikums zu „machen“ in der ersten Hälfte von Buch I von *De musica* —, und dies sofort im Mittelalter, zunächst rein literarisch, übernommen wurde, kann man z. B. aus dem von P. Le Boëuf herausgegebenen anonymen Kommentar zu dieser Schrift erfahren, *Un commentaire d'inspiration érigenienne du «De musica» de Saint Augustin*, in *Recherches Augustin*. vol. XXII, Paris 1987, S. 258, 178: *... et hoc in magnis viris artis musicae peritis frequentissime laudatum est, curas humanorum animorum ac tristities sonis musicis relaxare et ad ultimum curare, de qua parte Boetius in primo lib. De mus. disputat.* Das *relaxare* durch Musik ist berechtigt und selbstverständlich, wenn man von ihr nicht beherrscht wird, wie Augustin vorgibt. Die Verbindung zur recht einfachen Darstellung dieses Restes Aristotelischer „Erholungslehre“ durch Boethius — im 1. Kapitel des 1. Buches, was leicht zugänglich war — ist also trivial; daß die Anwendung erst in den Beichtlehren konkret wurde, hat wertungsgeschichtliche Gründe, die Strohm unbekannt geblieben sind — wirklich eine notwendige Voraussetzung zur Formulierung so weitgehender Behauptungen zu Epochenunterschieden?

Es ist nicht erkennbar, daß Strohm bei der Formulierung solcher Behauptungen dem Umstand Beachtung geschenkt hätte, was Augustin zur Musik sagt, und was dann, mit „Entdeckung“ der Aristotelischen Ethik und der Staatschrift aufgehoben wurde, nämlich die liturgische Bindung von Musik. Die Aristotelische Erholungstheorie der Musik ist in den Beichtlehren schon Ende des 12. Jh. geläufig — und die Aussagen bzw. die Stoffgliederung von Johannes de Grocheo zeigen, wieweit diese Aufhebung der rigorosen Bindung schon um 1300 gegangen war: Von der Wertung von Augustin war bei Johan-

wie ebenfalls bereits angeführt: Soll man wirklich auch noch die Hinweise auf die Völker als Hinnes de Grocheo nur noch die rein formale Stellung der liturgischen Musik als „Ende“ bzw. Höhepunkt der an sich im Gemeinwesen gleichwertigen drei Arten geblieben; und die Bestimmung von Musik im Gebrauch der Pariser Bürger zeigt, wie weit das Recht des Bürgers und natürlich auch der Bürgerin auf musikalische Unterhaltung schon um 1300 ging, es war total. Will man also schon das Neue der Musik nach 1380 hervorheben, so kann auch dieses Argument, von seiner viel zu vagen Allgemeinheit abgesehen, gerade nicht herangezogen werden, denn, man sollte sich doch einmal ganz klar machen: Eine solche Schrift wie die von Johannes de Grocheo gab es in der Renaissance nie (mehr); so klar wurde über Musik als Kunst in gesellschaftlicher Nutzung nicht mehr geschrieben, dazu war nun gerade die Renaissance unfähig — und Ficinos Wiedergabe von Elementen der Platonischen Wertung von Musik ist auch nicht gerade fähig dazu, der Renaissance einen wirklich neuen, geistig wertungsmäßigen Ansatz für oder in Musik zuschreiben zu lassen. Die Rezeption der Staatschrift von Aristoteles jedenfalls hat in der Renaissance gar keine wertungsmäßigen Erneuerungen bringen können, das hatte „das“ Mittelalter bereits vollständig erledigt, und zudem noch explizit aus eigener Kulturbeobachtung hervorgebracht. Man verdankt übrigens Olga Weijers, *La place de la musique à la Faculté des arts de Paris*, in ed. L. Mauro, *La musica nel pensiero medievale*, Ravenna 2001, S. 251 bzw. 225, den Hinweis darauf, daß in den *Questiones in parva mathematicalia* von Radulphus Brito (um 1300) bei der Diskussion der Frage, ob *musica* eine *scientia* sei, eine Parallele zur Einteilung der Musik durch Johannes de Grocheo begegnet: Johannes de Grocheo entscheidet sich an bekannter Stelle dafür, die Musik in Paris zu betrachten, denn es gibt ja viele regionale Unterschiede, ed. Rohloff, S. 124, 23: *Partes autem musicae plures sunt et diversae sec. diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis. ...*, woran sich die Entscheidung anschließt, die Musik eben nach ihrem Gebrauch in Paris einzuteilen, *eo quod diebus nostris principia cuiuslibet artis liberalis diligenter Parisiis inquiruntur et usus earum et fere omnium machanicarum inveniuntur. ...*, was irgendwelche neueren Deuter doch tatsächlich zur Behauptung gebracht hat — irgendetwas Tiefes und ganz Neues muß man doch sagen —, daß zumindest die Adressaten der Schrift keine Pariser gewesen sein dürfen — als ob es nicht um die generelle Einteilung ginge, sondern um spezielle Pariser Eigenheiten niedergelegt in einem musikalischen Fremdenführer.

Dazu findet sich, wie Olga Weijers dankenswerterweise ausführt, eine inhaltliche und argumentative Parallele, ib. S. 251: *... queritur circa musicam, et primo utrum sit scientia. Arguitur, quod non, quia nulla scientia est nobis innata, musica est nobis innata. ... Item, omnis scientia debet esse eadem apud omnes, musica non est huiusmodi, ... Maior patet, probatio minoris, quia alius modus proportionis sonorum reperitur in una regione et alius in alia, sicut Hispani et Gallici habent alium et alium modum cantandi, etiam his utuntur et diversimode delectantur.* Die Antwort liegt nahe: Die Grundlagen, wie *proportiones sonorum et consonantiae eorum* sind *apud omnes* gleich, wie verschieden sie auch verwandt werden.

Man kann fragen, ob beide Aussagen vergleichbar sind — Johannes de Grocheo denkt parallel zu den in der volkssprachlichen Literatur nicht seltenen Regionalkatalogen, *notes losherenges, lais bretons* bzw. Spielleute aus allen Regionen; seine Gliederungsidee ergibt sich zwangsläufig aus der bekannten Wirklichkeit. Ob dies bei Radulphus Brito allerdings auch der Fall ist, fällt nicht ganz so leicht zu entscheiden, denn mit der Kategorie der *Eingeborenheit* von Musik im Menschen wird ein alter Topos aufgerufen — daß nun verschiedene Völker sich verschiedener Arten von Musik erfreuen, konnte man nicht nur aus Erfahrung mit der Musik der eigenen Zeit entnehmen, sondern auch Boethius bzw. generell der Tradition der „Gentilnamen“ für die Tonarten. Und auch die „Aktualisierung“ durch Anführung

weise auf entsprechende Wirkungen ernstnehmen und zu konkretisieren versuchen? Immerhin, moderner Völkerschaften hat eine musiktheoretische Tradition — die natürlich nicht gegen die Wirklichkeit eigener Erfahrung spricht, wie z. B. die Behauptungen über die Musik der Langobarden, die nach Aribo ziemlich nahe moderner Avantgarde gewesen sein soll.

Aufgrund dieser Topik aber muß die Aussage der beiden zitierten Autoren also nicht parallel gewesen sein — die von Radulphus jedenfalls ließe sich restlos aus der Tradition erklären, muß also nicht als reale Erkenntnis eines Scholastikers Aufsehen erregen; auszuschließen jedoch ist das nicht: Der Ansatz von Johannes de Grocheo dagegen ist völlig neuartig, und kann nur von der Erfahrung geprägt sein — und genau dieser Rekurs, für eine eigentlich abstrakte Einteilung in Klassen zunächst eine bestimmte Region auszuwählen, ist das ausschließlich mit Parallelen in der volkssprachlichen Epik zu vergleichende gänzlich Neue in der Schrift von Johannes de Grocheo! Und wo gäbe es das in Schriften der Renaissance? Darauf gibt Strohm keine Antwort, ja, was für sein Vorhaben eher abträglich ist, er sieht nicht einmal die Notwendigkeit, auf solche Fragen anlässlich seiner Behauptungen einzugehen, nicht gerade eine gute Voraussetzung, die eigenen Behauptungen ausreichend begründen zu können. Es ist doch wohl geradezu absurd, derartige Eklogen zum so Neuen der Musik der Renaissance zu behaupten, ohne auch nur eine Ahnung davon zu haben, daß die literarische Schilderung des Erlebens von Musik, wie sie in mittelalterlicher volkssprachlicher Epik begegnet (u. a.), nicht eine einzige Entsprechung in der Renaissance besitzt; vergleicht man Fütterers literarische Produktionen mit „Vorläufern“ im Mittelalter, dürfte das besonders auffällig werden; oder sucht man bei Rabelais nach Schilderungen von Musik, dann findet man nichts, was beachtenswert erscheinen könnte. So einfach, das kann hier nur wiederholt werden, kann man sich die Epochencharakterisierung der Renaissance gegenüber dem Mittelalter nun wirklich nicht machen — vielleicht ist hier das Erbe der beiden „Vorbilder“ von Strohm doch nicht so ganz sinnvoll? Vielleicht ist selbst für oder in Musikwissenschaft eine gewisse Sach- und Quellenbezogenheit zusammen mit einem gewissen Maß an Rationalität und Sorgfalt nicht ganz unangebracht?

Aber auch in weiterer Hinsicht hat man gewisse Schwierigkeiten mit Strohm doch recht einfachen Charakterisierungsversuchen. Wenn man etwa den Anfang einer der Motetten von Petrus de Cruce liest, *Aucun ont trouweé par usage*, dann ist man doch nicht ganz so leicht dazu bereit, die Formulierung zu akzeptieren, ib., daß das Neue der Renaissance Musik *connected sei with the idea that music can convey meaning and emotion not only by reference to its generic form, text, performance circumstance — but directly, as it were, by its individually composed structures*. Daß diese Behauptung etwa für die Kompositionen Machauts, wenigstens in der Meinung von Peronne nicht zuträfe, wird selbst Strohm in seinem von L. Finscher bemerkenswerterweise als *monumental* bezeichneten Buch hoffentlich nicht behaupten wollen; nur, daß das Lob, das Heloise den Kompositionen — es sei wiederholt: Den Melodien — Abaëlarde zollt, was Publikum, das nicht die Texte, sondern nur die Melodien kannte (weil es kein Latein beherrschte), ausdrücklich bestätigt hat, nicht auf der besonderen Art der Komposition bestanden haben könnte, sondern nur aus Umständen der Ausführung, der Gattungen o. ä., wird Strohm nachzuweisen kaum imstande sein. Soll Adam de la Hale seine musikalischen Werke nur deshalb gesammelt haben, weil sie nicht *individually composed structures* hatten? Galt das für die große Anzahl von Motetten schon der Nôtre Dame Mehrstimmigkeit nicht? Und es ist doch seltsam, daß auch Peronne als Vertreterin des Publikums, übrigens genau vergleichbar der Funktion von Rigmel gegenüber der musikalischen Kompositions- und Aufführungskunst von Horn, gerade Machauts Kompositionen so sehr geschätzt hat; weil sie keine *individually composed structures*, also doch wohl keine individuell komponierte Formen besaßen? Die Fragen sind rhetorisch!

Und schließlich sollte man nicht ganz übersehen, daß etwas wie Guidos Theorie der melodischen Form

die begegnenden Verweise auf Langobardisches *ululare* könnten hier vielleicht Konkretisierung in der gesamten Renaissance nicht mehr erreicht worden ist — wo ist denn da eine Theorie des Sinnes musikalischer Form aus ihrer individuellen Gestaltung (... *proponat sibi musicus* ...) in der Musiktheorie der Renaissance zu finden, eine klare Lücke, die auch dadurch nicht entschuldbar wird, daß man Guidos Text ja kannte; zu einer wirklichen musikalischen, nun mehrstimmigen Formtheorie war man eben unfähig, denn die armseligen Feststellungen etwa von Tinctoris zur *varietas* sind ja nicht gerade dazu angetan, dieses Urteil zu modifizieren, wenn natürlich auch angesichts solcher Vagheit alle möglichen modernen Interpretationen möglich sind; ist da Guidos *rationabilis varietas* nicht mindestens „ebenbürtig“, nein, sie ist klar überlegen?

Also müßte man den Umstand beachten, daß die Musik der Renaissance aus Gründen der Entwicklung der Mehrstimmigkeit der Individualität der musikalischen Formbildungsfähigkeit in höherem, auch uns leichter zugänglichem Maße fähig war als die Musik des Mittelalters. Daraus aber die Folgerung zu ziehen, daß die Musik des Mittelalters ihre Wirkung nicht in der individuellen Form gehabt haben könnte, hieße, die zeitgenössische Wertung von Tassin oder eben auch der großen, literarisch so meisterhaft, wie dann in der Renaissance nie wieder erreicht, dargestellten Komponisten in der volkssprachlichen Epik des 12. und 13. Jh. als Unsinn zu qualifizieren — wie primitiv sind die literarischen Musikszene nach dem Mittelalter, was für ein Graben an literarischer Darstellungsfähigkeit liegt eben zwischen Füetters und Gottfrieds *Tristan!* Hier wäre höchstens der Vergleich der deutschen Literatur zwischen Gottfried Keller oder Grillparzer und G. Grass oder Böll, zwischen Lew Nikolajewitsch und Thomas Mann als vergleichbarer Vergrößerungsvorgang anzuführen.

Und sollte man wirklich verkennen können, zu welchen individuellen Verschiedenheiten die Mehrstimmigkeit in dem Moment fähig war, in dem sie eben durch rhythmische Organisationsfähigkeit dazu fähig wurde? Da gibt es sehr wohl *individually composed structures*, zumal wenn man nicht ganz übersieht, daß auch die Renaissance lange Zeit recht feste Verfertigungsregeln, Satzregeln gefolgt ist — was wirklich neu ist, ist der „panharmonische“ Satz und die dadurch erreichte kompositorische Beherrschung des gesamten im Satz auftretenden Klanggefüges; dagegen muß noch Machauts mehrstimmiges Komponieren als unbehilfliche, zufällige Heterophonie zwischen den konsonanten Gerüstklängen erscheinen — man fragt sich, warum diese so erstaunliche Leistung einer solchen Erweiterung der kompositorischen Verfügung über mehrstimmige Klänge als Epochenmerkmal nicht ausreichen soll; dazu kommt noch die Erfindung einer echten, zur Konventionsbildung fähigen musikalischen Semantik, worauf Verf. in der Festschrift für R. Hammerstein hingewiesen hat. Hier liegt das wirklich Neue, der musikhistorische echte Fortschritt, doch nicht in so vagen Allgemeinbehauptungen — aber, sicher, Apfels Beiträge zur Satztechnik sind doch so schwer lesbar; nun, man kann ja die Texte selbst lesen und danach einmal zu komponieren versuchen? Jedenfalls gibt es Verfertigungsregeln, die als Basis auch jeder Analyse von Renaissance Musik anzuwenden sind.

Eine weitere vergleichbar allgemeine Erkenntnis Strohm's lautet, ib., S. 3, ... *we should not really believe that medieval music, for example 'Gregorian chant', was a universal language. The organization of the Church and its practises, the ritual language (Latin) and to some extent the individual text of the liturgy were common to Catholic Europe. The chant melodies, however, were subject to many local dialects and fiercely defended traditions of performance.* Daß es, genau wie in der allgemeinen Liturgie, lokale Besonderheiten gab, ist bekannt, daß aber auch die nicht allgemein gültigen Regeln unterlegen hätten, könnte jedenfalls Strohm nicht nachweisen — seit wann, darf man fragen, sind etwa die tonalen Regeln nicht westliches Allgemeingut der Komponisten, seit wann eigentlich ist die Notenschrift nicht, in „Dialekten“, aber für jedermann lesbar, allgemein gewesen, welche Zeit hat allgemein verbindlich die

gen erlauben? Sollten wirklich von der achten Tonart hauptsächlich und auch noch ganz genau Linien-schrift durchgesetzt (unabhängig vom jeweiligen Neumen-„Dialekt“), und gibt es nicht die literarischen Gattungskataloge, in denen die Freude an „fremder“ Musik offenkundig wird, sind die Spielleute nicht „gereist“, war also auch „regionale“ Musik nicht allgemein geläufig? Hier müßte Strohm also auf Quellen basieren, die anderen völlig unbekannt sind: Die Verteilung der Quellen zu den Melodien der Gregorianischen Meßliturgie in Europa läßt Strohm's Behauptung nur als unverständlich qualifizieren: Seit Ende des 10. Jh. singt man in Benevent den bis auf minimale Varianten identischen Choral wie in St. Gallen, in Winchester, in Metz wie in St. Amand, Sarum und dann auch noch in Spanien; noch „universal“ geht es doch wirklich nicht; schließlich waren die Karolingischen und Römischen Vereinheitlichungsbemühungen nun wirklich erfolgreich. Ein derart weit verbreitetes einheitliches Repertoire wird man selten in der Musik finden — und was Strohm wohl dazu sagen würde, daß die Mehrstimmigkeit, die die *Musica Enchiriadis* wie auch, wohl nicht in direkter regionaler Nähe, Guido lehren (der sich aber auf die Darstellung in der *Musica Enchiriadis* bezieht), sich dann auch noch ganz identisch in Winchester findet, was weder zu Nordfrankreich noch zu Italien Guidos in so enger regionaler Nachbarschaft steht, daß man nicht von einer züchtigen *universalen* musikalischen Sprache sprechen kann, ja muß.

Ist denn unbekannt, daß seit Auftreten einer rationalen Theorie, zunächst vor allem der Melik die Aussagen der Theoretiker als absolut, also universal gültig verstanden worden sind, von vornherein, die Universalität der Einheitlichkeit von Musik also gerade nicht nur Folge der liturgischen Vereinheitlichungsabsichten war? Ist dieser Absolutheitsanspruch bei Johannes de Garlandia nicht gegeben? Bezieht sich Notker in seiner Einleitung nicht auf ganz „fremde“ Melodien, die er aber lernen mußte oder wollte? Was könnte hier universal sein? Gerade „das“ Mittelalter hat die Universalität musikalischer „Sprache“ theoretisch wie praktisch begründet.

Unbekannt geblieben ist Strohm offenbar auch, aber man muß ja ganz Neues „erkennen“ und auch sagen — nur, ist gerade das das Neue? —, daß die Notenschrift im Westen eine *universale* Entwicklung durchgemacht hat, wirklich universal. Wie denn das? Nun, die heute gebrauchte Liniennotation und das ihr zugrunde liegende rational definierte diatonische Tonsystem hat sich durch den ganzen „lateinischen“ Westen verbreitet, keine *universale* musikalische Erscheinung? Und wenn man an die Orte denkt, an denen Guidos *Micrologus* im Mittelalter überliefert wird (und wie Guido seinerseits auf ein im Norden des Frankenreichs und dazu noch viel früher entstandenes Werk zur Musiktheorie reagiert), dann erscheint die Behauptung des Fehlens einer *universalen musikalischen Sprache* des westlichen Mittelalters schon etwas mehr als seltsam, ja sie erscheint schlichtweg als falsch — auch hier kann wohl nicht die Besonderheit der Renaissance in der Musik zu finden sein, die ist hier Erbe der mittelalterlichen „Vereinheitlichung“ der Musiktheorie, die ein einheitliches Tonsystem auch für Neuschöpfungen erklärt hat; eine Einheit des rationalen Denkens über Musik, das vielleicht nicht einmal im alten Reich so geläufig war, obwohl auch da die Existenz der antiken Notenschrift, wenigstens für den Osten, beweist, daß es eine einheitliche Musiksprache bis hin zu nicht einmal sehr frühen griechischen Christen gegeben haben muß, das Tonsystem war universal, die Rhythmik offenbar auch; so einfach kann man sich das alles also auch nicht machen, nur um irgendeinen Effekt zu haben. Und war in der Renaissance z. B. in der frühen *Frottola* eigentlich eine *universale* Sprache der Mehrstimmigkeit präsent? Doch wohl eher nicht, wenn man die satztechnischen Verstöße beachtet, hier gibt es also einen außerhalb der allgemein verbindlichen Satztechnik stehenden Stil, entstanden aus unfähigem Nachahmungswillen.

Daß es auch in der Renaissance etwas Neues gibt, ist klar, man muß nur versuchen, etwas sorgfältiger zu untersuchen, die Quellen nämlich — denn klar sollte auch sein, daß diese Vereinheitlichung, wie sie



schlechtsspezifisch *matronae* angesprochen werden? Ja, aber das ist doch notwendig, wenn man sicher noch nie eine so große „Region“ bestimmt hat, zunächst im Rahmen der Einheit der Liturgie angestrebt und erreicht wird. Allerdings, die Verweltlichung bzw. Aufhebung der strikt liturgischen Wertung von Musik hat schon das Mittelalter voll erreicht — die Melodien der Troubadours etc. werden mit den Noten und damit dem Tonsystem der vorher, weitgehend, auf die Musik der Liturgie beschränkten Musiktheorie aufgeschrieben: Diese Musiktheorie war geradezu total universal.

Natürlich gibt es im Mittelalter regionale Unterschiede (die satztechnisch leicht trostlosen *frottole* gibt es, man kann nur dafür danken, ja auch nicht überall), die dann aber, und das ist auch nicht so ganz trivial, Allgemeingut werden können — glücklicherweise nicht die Eigenarten Langobardischer Mehrstimmigkeit, aber vielleicht doch das, was Giraldus Cambrensis als Eigenheit seiner Heimat beschreibt; das wird doch offenbar sehr schnell Allgemeingut des mehrstimmigen Satzes (was das ist, nein das sollte bekannt sein; sogar H. Riemann schreibt davon, wie üblich, nicht gerade Richtiges). Wie ist es denn nur möglich, daß man die ungeheure Bedeutung so übersieht, wie dies Strohm tut, die Möglichkeit der rationalen, zeitinvariant immer wieder „aufführbaren“ Notation von Musik (d. h. durch Notation immer wieder aufführbaren gleichen und als gleich verstandenen Musik) — und gerade diese Möglichkeit hat das Mittelalter erfunden und entwickelt. Nicht nur die Spielleute, deren auch regionales Repertoire trivialerweise, man muß nur die Texte lesen, im ganzen Abendland verbreitet wurde, seien es *lais bretons* oder *notes losherenges* (ja auch Melodien von Meerwundern wurden verbreitet), nein, gerade die „artifizielle“, auf Notation angewiesene Musik hat, wie z. B. die Überlieferungen der Nôtre Dâme Hss. — diese Kurzfassung sei erlaubt — zeigen, zu einer *universalen musikalischen Sprache* im lateinischen, hier schon volkssprachlichen, altfranzösischen Mittelalter geführt. Natürlich hat es sozusagen verschiedene Entwicklungsgeschwindigkeiten gegeben, nur, das hat es wohl auch in der Renaissance gegeben — so kann man „die“ Renaissance also auch nicht von „dem“ Mittelalter differenzieren, das benötigt etwas differenzierterer geistiger Werkzeuge (sicher, Italien hat einige Zeit benötigt, die Leistungsfähigkeit der jeweils neuesten französischen Notation zu „begreifen“, nur, das hat es dann ja ausreichend erfolgreich getan; Deutschland hat noch etwas länger gewartet, auch nicht mit sehr schlechtem Ergebnis).

Strohm übersieht auch ganz die seit der Karolingischen Renaissance verbindlich gewordene Wertung auch der liturgischen Melodien; schon die liturgische Universalbegründung — Augustin hat man doch überall gelesen, wenn auch sicher nicht mehr in der heutigen Zeit — ist zusammen mit der schon im angelsächsischen England wirksamen Vorstellung von der liturgischen Einheit, von der man von Beda etwas erfahren kann und nicht nur aus den betreffenden *capitularia* des großen Kaisers wesentliche Voraussetzung von etwas wie einer *universalen musikalischen Sprache*; ja ist denn völlig unbekannt geblieben, wie sich selbst zunächst regional entstandene Melodien verbreiten konnten, z. B. neue *Alléluias*, Sequenzen u. ä., erst recht natürlich und primär der Gregorianische Choral. Auch hier sollte man vielleicht doch etwas stärker differenzierend herangehen, wenn man nicht mit derartig kruden Vagheiten wie z. B. einem *neuen Zeitgefühl* in der Musik Unterschiede völlig verunklaren will.

Und, wie gesagt, sollte man nicht ganz die Aussagefähigkeit der Gattungskataloge der volkssprachlichen Epik des Mittelalters unterschätzen, die ja nun wirklich klar genug zu erkennen geben, wie international das Repertoire war, *notes losherenges*, *lais bretons* und was nicht alles wird da an Melodien verschiedener Herkunft aufgezählt, doch nicht deshalb, weil kein Mensch eine Ahnung der Melodien regional verschiedener Herkunft hatte. Schließlich sollte man auch nicht ganz die Erkenntnisse neuerer Repertoireuntersuchungen vernachlässigen: Die Verbreitung von Hss. mit Kompositionen des Repertoires von Nôtre Dâme sind kaum sehr viel geringer als die der Sequenzen, die doch erhebliche Verbreitung

Johannes Cotto hier ernstnehmen will; vielleicht sind ja *senes* auch von *matronalen* Tonarten gefunden haben.

Der Umstand, daß uns heute nicht ganz so leicht fällt, die Individualität von Melodien des Mittelalters rein ästhetisch zu goutieren (abhängig übrigens auch von der „fehlenden“ Rhythmik), kann doch kein ausreichender Grund für die Behauptung sein, daß die *features and circumstances of medieval music* die Eigenschaft gehabt hätten *to be pre-artistic in nature* zu sein. Und das für eine Zeit, in der der *musikalische Held* wie Ritter oder König Horn, Tristan und andere wie Horant als musikalische Leistungsträger vor anderen hervorgehoben werden in einer Weise, die literarisch in der Folgezeit ihres Gleichen sucht — übrigens auch da oft genug ausgezeichnet durch Kenntnis eines sehr umfangreichen, internationalen Repertoires — und, auch eigener Melodien!

Die literarischen Quellen zur arabischen Musik des Mittelalters zeigen ausreichend klar, daß auch das Fehlen bzw. bewußte Nichtnutzen der potentiell gegebenen Notenschrift doch nicht gleichzusetzen ist mit einem Mangel an *Kunsthaftigkeit* in oder von Musik: Der Stolz und der Anspruch eines Komponisten, konkret belegbar in den Preisen für individuell komponierte Melodien, ja sicher, von ausdrücklich mit großer Mühe komponierten Melodien, ist so eindeutig, daß man hier vom Bewußtsein des musikalischen Werks sogar in sehr *emphatischen Sinne* sprechen muß. Und wenn diese musikalische Hochkultur, so offensichtlich zu bezeichnen hinsichtlich ihrer Wertung von Musik, auf Notenschrift verzichtet, die, es sei wiederholt, grundsätzlich möglich war, nämlich als Griffschrift, dann ergibt sich dies aus der ausreichenden Verfügbarkeit von hervorragend ausgebildeten lebenden Tonträgern. Warum Notenschreiben, wenn man Tonträger haben kann?! Daß damit der Besitz einer Melodie grundsätzlich anders gewesen wäre als in einer Kultur „mit“ Notenschrift, ist gar nicht ausgemacht: Natürlich kaufte der Käufer bestimmte Melodien, als solche, aber eben in dem Medium des lebenden Tonträgers, des, im Fall guter Leistung und umfassender Repertoirebeherrschung (übrigens explizit einschließlich eigener, individueller Melodien, was besonders teuer kam) nicht gerade preiswerten Sklaven, oder einer entsprechend ausgebildeten Sklavin. Wenn man schon über solche Dinge schreiben will, sollte man ein wenig an Wissen über die betreffenden historischen Sachverhalte haben, zumal wenn darüber ausführliche Literatur vorliegt; so einfach geht es denn doch nicht, will man auch Musikgeschichte einigermaßen wissenschaftlich und nicht feuilletonistisch treiben.

Was das mit dem westlichen Mittelalter zu tun hat? Die Vermutung, daß der Westen hier weniger fähig gewesen wäre, also die Existenz von Musik nur *as the art in the sense of know-how, of practice* habe existent sein können (was auch immer das rational genau bedeuten soll), wird nicht nur durch die Kompositionen wie die von Abaëlard — dessen kompositorische Kraft Heloïse mit den Ergebnissen seiner philosophischen Einfallskraft gleichsetzt! —, sondern eben auch Hildegards und anderer bestätigt, z. B. durch die Nachrichten über die besonders schönen Melodien von Tuotilo; schließlich wäre zu fragen, ob die Fülle an Motetten, entstanden aus *clausulae*, also schon die Fülle dieser (auf die Vorstellungen von W. Frobenius zur Priorität von Motetten wird in Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. IV näher eingegangen) nur aus liturgischer Notwendigkeit zu denken wäre, was doch wohl nicht der Fall ist, so daß die entsprechende Fülle an kompositorischer Problemlösung doch an sich, als Komposition ihren Sinn hat, doch nicht nur als oder in *practice*! Auch die Wertung von Komponisten durch Anonymus 4 ist doch nicht abwegig (das ist höchstens die Vorstellung, daß der Anonymus nicht an Komponisten gedacht haben könne, das tut schon Hucbald, auch wenn dies, wie so vieles Flotzinger so unbekannt geblieben ist, daß man sich wundern muß, woher er die Sicherheit nimmt, ausgerechnet über solche Fragen Urteile abzugeben). Natürlich gilt, und hier liegt ein bemerkenswerter Unterschied: Die kompositorischen Freiheitsgrade der Mehrstimmigkeit waren noch viel geringer als dann in der Renaissance

leicher zu begeistern, oder widerspricht dem die Geschlechtsspezifik?

— nur, ist das nicht eher trivial und hat spezifische Gründe, z. B. in der Entwicklung der Satztechnik — die näher zu betrachten, fehlt aber doch meist die Ausdauer und die Kenntnis, so daß die Frage, ob mit so allgemeinen, letztlich nicht spezifizierbaren, ja nicht konkretisierbaren Allgemeinformulierungen der Forderung nach Beachtung der zeitgenössischen Spezifika der Satztechnik ausgewichen werden soll. Und auch hier muß man die Aussage der volkssprachlichen Epik beachten, um sich klar werden zu können, wie selbstverständlich die Vorstellung der Kunst des Komponierens war: Man kann also die arabischen Quellen in dieser Hinsicht ohne Weiteres mit der Situation im Westen gleichsetzen. Und sollte man wirklich nicht auch einmal die angesprochene selbstbewußte Forderung von Johannes Cotto, die Einforderung des Rechtes zur eigenen Komposition, *ingenia nostra exercere* beachten, bevor man solche ebenso zu allgemeine wie weit über den Niederungen der musikhistorischen Sachverhalte schwebende Epochenmerkmale angeben will — als ob so etwas überhaupt möglich wäre, so komplexe Phänomene mit so knappen Charakterisierungen, wenn auch sicher schlaue klingenden Formulierungen, von ganzen Epochen auszusprechen oder zu finden; natürlich, man benötigt einen auffälligen, von völlig neuerkanntem Neuen sprechenden Titel.

Daß im Mittelalter viel weniger als dann von (weltlichen) Komponisten gesprochen wird — immerhin: Die musikalische „Naenie“ auf verstorbene Komponisten ist nicht erst von der Renaissance erdacht worden! —, das nun wieder ergibt sich zwangsläufig aus der angesprochenen Absolutheit der Augustinischen Wertungsvorgabe: Quellenaussagen zu weltlicher Musik sind, vor allem in positiver Hinsicht von vornherein nicht zu erwarten — vor dem Eintritt der Verweltlichung auch der Wertung von Musik, also der Auflösung der liturgischen Bindungen; dies geschieht aber nachhaltig vor der Renaissance, Johannes de Grocheo ist nur einer der Zeugen dieser totalen Auflösung der liturgischen Bindungen! Gautier de Coincy ein weiterer, sozusagen von der Gegenseite.

Noch in einer anderen Hinsicht wird die Charakterisierung der Musik des mittelalterlichen christlichen Abendlands als *as the art in the sense of know-how, of practice* durch Strohm absonderlich: Wo wird denn eigentlich die Notenschrift zunächst sozusagen erfunden, dann aber zu einer rationalen Schrift entwickelt, die hinsichtlich Anschaulichkeit, genauer einer bestimmten Nähe zur geistigen Repräsentation von Musik, die rationale Notation der Antike übertrifft? Sollte diese Entwicklung, die ja schließlich die Entstehung einer die Praxis direkt leitenden bzw. sich dafür verantwortlich verstehenden Theorie als eines ihrer Ergebnisse begleitet, typisch für eine *art in the sense ... of practice* sein? Gibt es hier nicht die Äußerungen von Johannes Cotto? und Hucbald, der vom Willen des Komponisten spricht? Natürlich, wenn man alle diese Zeugnisse für Unfug erklären will, weil man sie nicht kennt, nicht beachten will, weil das ideologische *Suchbild das Merkbild vernichtet* — dann ist wissenschaftliche Arbeit an Musikgeschichte überflüssig.

Und gibt es nicht gerade im Mittelalter die „Erfindung“ von großen Sammlungen mehrstimmiger Musik, nicht nur nach liturgischem Ordnungsprinzip? Ist nicht das Repertoire gleichartiger Musik im und vom westlichen Mittelalter geschaffen worden? Das alles soll nur eine Sammlung von *art in the sense ... of practice* sein? Wie soll man sich so etwas vorstellen, eine im Buch gesammelte *practice*? Meint Strohm im Ernst, daß man aus der Sammlung **W**<sub>2</sub> *praktisch* abgesungen haben könne? Ist Strohm unbekannt geblieben, daß ein französischer König ein besonders schönes Lied hat zweimal notieren lassen, um die Melodie zu erhalten (geradezu in Befolgung der entsprechenden Angaben von Boethius, ja wo findet man das wohl?). Der König hat nicht den betreffenden Komponisten und Sänger aufbewahren lassen, sondern das an seinem Produkt „Schreibbare“, und ist nicht selbst in den arabischen Quellen ausreichend davon die Rede, wie man Melodien als individuelle Kunstwerke hat weitergeben können?

Und gerade hier sollte man auch beachten, daß die von Johannes Cotto als Beispiel für Ja, wenn man die betreffende Literatur strikt nicht zur Kenntnis nehmen will, wird man auch die darin behandelten Quellen nicht kennenlernen. *Art in the sense ... of practice*, was auch immer das gewesen sein sollte — rational sind solche Formulierungen ja nicht gerade — war also gerade die Musik, die die Notation zum Zwecke der Sammlung in großen, ja nicht gerade billig herstellbaren Bänden genutzt hat? Hat also Josquin nur zum Zweck der *art* komponiert, an die *practice* der Aufführung nie gedacht, oder wie soll man sich solche Behauptungen konkretisiert vorstellen? Daß es die Melodie oder Komposition als Form an sich im Mittelalter nicht gegeben haben könne? Sind Faktoren von — der zusammenfassende Terminus sei erlaubt — *Augenmusik* erst in der Renaissance aufgekommen?

Eine solche Behauptung müßte Strohm doch wohl erst einmal sorgfältig beweisen, denn die Forderungen z. B. nach Rationalität, nach tonaler Korrektheit u. ä. dürften doch wohl wie insgesamt die Selbstanforderung nach rationalem, vollständigem Bewußtsein jedes Tones einer Melodie nicht gerade als charakteristisch für eine der *oral tradition*, wie Strohm's *practice* wohl gemeint ist, verpflichtete Musikkultur angesehen werden. Strohm jedenfalls gibt keine Hinweise darauf — und was soll man dann noch dazu sagen, daß nach einer gewissen Zeit auch die weltliche Musik sich offenbar doch wohl ganz bewußt der in der Musik der Liturgie entwickelten Mittel bedient, und auch „ihre“ Melodien genau wie die Texte notieren will? Ist allein schon eine solche Einstellung charakteristisch für eine nur der *practice* entstammende musikalischen Kunst? Wenn eine Königstochter für den Besitz, ja den Besitz, einer komponierten, individuellen Melodie den Preis einer halben oder ganzen Stadt geben würde, dann soll man dies so interpretieren, daß die Zeit unfähig war, das individuelle musikalische Kunstwerk auch nur zu denken? Und berichtet nicht S. v. Waesberghe von einer Quelle, in der ein neidischer Mitbruder die auf der Wachstafel aufgezeichnete Melodieerfindung eines Jüngeren mit dem Daumen ausstreicht? Und derartiges gibt es doch wohl in Fülle.

Daß diese unzutreffenden Behauptungen Strohm's hier überhaupt zur Kenntnis genommen werden (müssen), ergibt sich daraus, daß mit ihnen die für die beiden von Strohm angeführten, ib., S. XV, *music historians*, so charakteristische Verwendung von mit dem Befund der Quellen unvereinbaren, scheinbar tiefen Allgemeinplätzen bzw. Ideologeme unverändert und unbeeindruckt von der Wirklichkeit der Quellenaussagen als offenbar typisch musikwissenschaftliche Methode einfach weitergeführt wird: Mit derartigen vagen Formulierungen lassen sich epochale Unterschiede in der westlichen Musikgeschichte auch in Häufung nicht bestimmen oder charakterisieren. Die Außerachtlassung von Quellen und auch Topoi, was dann so tiefsinnige Erörterungen über den „Begriff“ des *opus perfectum et absolutum* in Kontrast zur typischen lateinischen Übersetzung des *σύστημα τέλειον* ermöglichen — ein peinlicher Nachweis des Fehlens von Quellen- und Kontextkenntnissen bei Dahlhaus —, wiederholt sich methodisch in den tiefen Erkenntnissen über das Fehlen eines Formbegriffes der Musik ausgerechnet bei Johannes de Grocheo, und damit natürlich im ganzen Mittelalter, oder auch in noch tieferen Erkenntnissen über *Musik und Sprache*; vielleicht sollte man über derart inadäquate und unzutreffende Verallgemeinerungen im besten Fall halb verstandener Partialaussagen aus nicht im Kontext gelesenen Stellen methodisch doch etwas hinausgekommen sein. So jedenfalls läßt sich eine Charakterisierung musikhistorischer Veränderungen zwischen Mittelalter und Renaissance nun wirklich nicht aufstellen; hier sollte doch eine gewisse kritische Haltung zeitgemäß sein — oder doch wenigstens an verfügbar gemachten Quellen und ihren Deutungen gemessen werden; soll denn Musikwissenschaft durchgehend dem Tiefsinn freien, sachunabhängigen Formulierens nicht rational rekonstruierbarer vager Vorstellungen verpflichtet bleiben?

Man wird sicher, angesichts der Entwicklung der Satztechnik, von einem besonderen Aufstieg eu-

durchgehend traurigen „Affekt“ genannte Melodie der Antiphon *Rex autem David* ausgerechnet im 8. Ton, s. u., 4.2.5 auf Seite 1211, steht — daraus wird doch deutlich genug, was man von den betreffenden Formulierungen von Johannes Cotto zu halten hat (natürlich nur, wenn man die Texte wirklich zur Kenntnis genommen hat, andernfalls sind solche Beobachtungen ja überflüssig, sonst wird man in der Deutungsphantasie doch zu sehr beeinträchtigt): Es handelt sich um Formulierungsversuche, nicht um konkretisierbare Aussagen; so etwas gibt es eben auch bei mittelalterlichen Autoren: Die Vorstellung, daß die literarischen Zeugnisse eines Weiterlebens von Rudimenten antiker Wirkungstheorie und Ethoslehre der Musik einfach auf die Form und Bedeutung konkreter, zur Zeit der Abfassung solcher Textzeugnisse komponierter Musik anwendbar seien, ist falsch. Man sieht, wenn man die Texte in ihrem „Bezug“, bzw. dem Gegenteil, zu den Melodien überprüft, wohl doch, zu was derartige Konkretisierungen führen müssen<sup>181</sup>.

ropäischer Musik im 15. und 16. Jh. sprechen können, eben wenn man dies konkret und musikbezogen begründet, ob dieser *Aufstieg* nicht aber schon mit der Rationalisierung des Chorals und der Mehrstimmigkeit, endgültig aber mit der Zulassung „nichtautorisierter“ Zusammenklänge durch Johannes de Garlandia und auch seiner Entwicklung einer rhythmisch exakten, rationalen Notenschrift einsetzt, kann auch bezweifelt werden; auch angesichts doch recht origineller und individueller Klauselkompositionen — auch die Wertung von Tassin durch Johannes de Grocheo darf man eben nicht vergessen; sind aber so allgemeinen Formulierungen überhaupt geeignet, das wirklich Neue bezeichnen zu können? Auf vergleichbare Probleme in dem Versuch, das Neue der italienischen Renaissance in der Musik zu fassen, wurde bereits oben hingewiesen, Anm. 45 auf Seite 78. Immerhin lassen derartige Lapsus erkennen, daß die Arbeit des Verf. über die Wertungsgeschichte der Musik im Mittelalter nicht gerade überflüssig war, sondern auch noch dringend notwendig zu beachten ist: Die Inkompetenz nicht weniger Veröffentlichungen revolutionärer Neuerkenntnisse zur mittelalterlichen Musik macht die Beachtung der Quellen einer, auch musikhistorisch so komplexen und vielfältigen Epoche wie des Mittelalters auch heute nicht überflüssig (Achtung! Ironie) — ein wenig Bescheidenheit wäre vielleicht auch nicht ganz unangemessen: Allein die Lektüre des Buches von Johannes Cotto könnte einige Vorurteile ausrotten helfen.

<sup>181</sup>Leider gibt Stühlmeyer auch hierzu keinen Kommentar ab, nach dem Motto, daß man eben nur das zitiert, was gerade zu passen schein t: Wenn schon, wie Stühlmeyer behauptet, bei Hildegards Melodien eine Zusammenfassung von plagalen und authentischen Bereichen und eben nicht einfach, im jeweiligen Fall, ein großer, vielleicht übergroßer Ambitus vorliegt, dann müßte man ja eigentlich, will man schon die Semantik von Johannes Cotto ernstnehmen, folgern, daß Hildegard hier die jeweiligen semantischen Bereiche ebenfalls zusammenfaß oder vielleicht ja auch kombiniert; also im Fall des 1. Tons, der Melodien mit *finalis D* bzw. im „chromatischen“ Fall *a*, d. h. mit *Es/E* im untransponierten Fall, hätte man dann eine Zusammenfassung von *morosa et curialis vagatio* mit *rauca gravitas* zu erwarten — eben, wenn man die entsprechenden Ausführungen in der Weise konkret versteht, wie dies ihre Kommentierung kundgibt. Und wie kann man sich das dann vorstellen: In tieferen Regionen wechselt die Semantik der Melodie zur *rauca gravitas*, in höheren wird sie *curialis et morosa*? Schade, daß Stühlmeyer gerade hier den erwartungsvollen Leser, beiderlei Geschlechts, nicht unterrichten will: Es wäre doch sicher sehr einfach, eine Stelle zu finden, wo so etwas zutrifft — und dann noch einen Bezug zu *theologischen Transformationsprozessen* zu finden, dürfte doch eine reizvolle Aufgabe darstellen. Man muß sich schon entscheiden, ob man einzelne tonmalerische oder sonstige semantische „Figuren“

Für Stühlmeyer allerdings, die übrigens die Notwendigkeit von Transpositionen wegen „Chromatik“ nicht kennt, scheint eine solche Konkretisierung dann doch, und das auch noch in Bezug auf die von den Notatoren der Lieder Hildegards jeweils gewählten Tonarten möglich zu sein, ib., S. 299! Man liest hier zu der allgemeinen Zusammenfassung von Johannes Cotto, ed. S. v. Waesberghe, S. 109, 6:

*Quapropter<sup>182</sup> in componendis cantibus bene cautus musicus ita sibi providere debet, ut eo modo quam decentissime utatur, quo eos maxime delectari videt, quibus cantum suum placere desiderat. Nec mirum alicui videri debet, quod diversos diversis delectari dicimus<sup>183</sup>. ...*

*Dieses zielgruppenorientierte Vorgehen, wie wir heute sagen würden, das sogar (sic!) berücksichtigt, dass man für Jugendliche einen lasziveren Modus wie etwa den 7. Ton, für ältere aber einen gesetzten wie den 1. oder 3. Ton verwenden soll, wirft ein interessantes Licht (sic!) auf die ausdrückliche Bevorzugung einzelner Modi durch Hildegard. Möglicherweise spiegelt sich in der Tatsache, dass Hildegard bevorzugt den Deuterus verwendete, gefolgt vom Protus und Tetrardus, nicht allein eine ihr eigentümliche Sicht der Ausdrucksqualität der Modi, sondern auch so etwas wie das Lebensgefühl ihrer Zielgruppe, nämlich ihrer Konvente .... Merkwürdig nur, daß Hildegard nicht durchweg den *matronalis modus*, den achten, wählt, also die Tonart, die doch für Klosterfrauen am besten geeignet sein dürfte. Denn schließlich müßten ja auch die jüngeren Schwester zum *matronalis modus* geführt werden, wenn man nicht die Beziehung zur Mutterschaft ganz eng sehen will? Merkwürdig angesichts des (häufig) erreichten, von der Theorie der Tonarten her übermäßigen Ambitus in Hildegards Melodien ist doch schon von vornherein die Behauptung, daß ausgerechnet diese Melodien genau die von Johannes Cotto wie anderen strukturell klar eingegrenzten Tonarten repräsentieren sollten! Wenn Hildegard schon klar plagale und authentische Lage für ihre Melodien nicht beachtet, kann nicht einfach von eindeutigen Tonarten gesprochen werden, sondern höchstens von entsprechenden *finalis* — und da hätte man wohl von einem *Meilenstein* der musikbezogenen Hildegardforschung eine vollständige Statistik erwarten können. Und daß die Häufigkeit des Auftretens von Melodien mit der *finalis E* darauf hindeuten sollten, daß Hildegard wirklich *severa et quasi indignans tertii persultatio* (ed. S. v. Waesberghe, S. 109, 4) durchgehend als *modale Ausdrucksqualität* der betreffenden Lieder gewollt habe, sollte man vielleicht doch etwas behutsamer formulieren und etwas weniger naiv nicht einfach die unbrauchbaren „Erklärungen“ von Johannes Cotto durch moderne Vorstellungen anachronistisch prolongieren.*

Wenn z. B. *O magne Pater* auf *a*, mit *b/h*, und *O aeterne Deus* auf *E* komponiert ist, dann müßte man doch die Frage stellen, was denn nun eine strikte Tonartenordnung in Bezug auf Textinhalte bedeuten sollte — und wie die in Bezug zum *Lebensgefühl ihrer Zielgruppe* gesetzt werden könnte. Wenn Marienlieder, die doch wohl einen klar erkennbaren Inhalt haben, einmal

finden will oder tonartlich bestimmte Merkmale, durch die einfache Anfügung der Qualifikation *modal* an *Formel* wird man dieses Problem nicht lösen können.

<sup>182</sup>Wegen der angesprochenen „etymologischen“ „Bedeutungen“ von *modus*!

<sup>183</sup>Man beachten die rhetorische Figur der vierfachen Assonanz.

auf *a*, ein anderesmal auf *c*, mit *b/h*<sup>184</sup>, erscheinen, also wohl transponiertes *F* (wenn man so strikt sein will, muß man nach einer *finalis* suchen, die unter sich alternierend einen Halb- und einen Ganzton hat, dann wird man also *F* mit *E/Es* finden), müßte man ja auch fragen, wie man das mit Stühlmeyers zitierter Formulierung, die zudem noch in sich unlogisch ist, vereinbaren könnte, zumal wenn die fünfte Tonart (*finalis F*) bei Johannes Cotto als *modesta petulantia ac subitaneus ad finalem casus*, ed. S. v. Waesberghe, S. 109, 5, „gedeutet“ wird, dann sollte man vielleicht fragen, welches *Lebensgefühl* ausgerechnet von Maria hier die *Ausdrucksqualität des Modus* sein könnte — wenn man nicht bemerkt, wie unbrauchbar, konkret mittelalterliche Melodien zu erfassen, derartige Qualifikationen sind.

Man kann natürlich angesichts von Melodien wie *O laudabilis mater* der *Virtutes* aus dem *Ordo*, Ausgabe, S. 186, mit der *finalis c* (nur mit *h*) fragen, warum die nicht auf *F* notiert wird, um die, vielleicht zutreffende, Antwort zu finden, daß die Melodie auf *F* notiert, dann ein *b* benötigte, aber kein *h* — und wie soll dann die *Ausdrucksqualität des Modus* an dieser Stelle gedeutet werden, *O laudabilis mater peregrinorum*? Man könnte auch fragen, warum im gleichen *Ordo* die Melodie der *Patientia, Ego sum columba* auf *h* endet (und anfängt), nicht auf *E* notiert wird, denn vom Ambitus her besteht kein Grund für eine Transposition, *G – h – e*.

Beachtet man, daß Stühlmeyer die von Johannes Cotto, ihrem explizit als solcher aufgerufenem Gewährsmann genannten „Bedeutungen“ der Modi ebensowenig zur Kenntnis nimmt wie den Kontext der von ihr nur aus Schlagers offenbar doch höchstgradig nicht ausreichender Darstellung entnommenen Zitate, so bemerkt man, daß die Bezeichnung *lascivia* an dieser Stelle gar nicht auftritt, andererseits da, wo die *juvenes* — und auf die Topik wurde aufmerksam gemacht — auftreten, nicht von *modi* gesprochen wird, so wird hier wieder der Umgang Stühlmeyers mit Quellen deutlich erkennbar: Man nimmt sich ein paar „passende“ Zeilen aus dem Gesamtzusammenhang, eine Arbeit, die durch den allein zitierten Beitrag von Schlager bereits geleistet ist, und kombiniert ihn mit der eigenen Erfahrung zugänglichen Begriffen bzw. eher Wörtern oder Vorstellungen: Bei Johannes Cotto wird der 7. Ton durch *mimici saltus* charakterisiert; nun darf man natürlich fragen, und das hätte man von Stühlmeyer eigentlich erwarten müssen, d. h. die Doktorväter hätten, wozu sie allerdings offenbar nicht fähig waren, hier vielleicht doch dem von ihr so emphatisch beanspruchten *freien Geist* gewisse methodische Grenzen und Bedingungen zeigen müssen, ob die Melodien Hildegards, die nicht auf *G* enden, wie z. B. *Tu es in aedificatione*, das Lied der *Virtutes* im *Ordo* (S. 185 der zitierten Ausgabe), eigentlich in wesentlich geringerem Maße durch *saltus* ausgezeichnet sind — wenn man schon Ausführungen von mittelalterlichen Theoretikern<sup>185</sup> in solcher Weise aktualisiert und konkretisiert, hier durch schöne, aus Funk- und Fernsehwerbung geläufige Bezeichnungen wie *Zielgruppe*

<sup>184</sup>Daß hier, wie auch sehr deutlich in Lied 76, die Herausgeber der zitierten Ausgabe durchgehend den Vorschlag der Ersetzung von notiert *h* durch *b* machen, ist verständlich, müßte aber berücksichtigen, daß die Alternation vielleicht gemeint ist, denn die *finalis c* ist ja nicht gerade die tonale Norm.

<sup>185</sup>Im Gegensatz zu Ptolemaeus sind aus dem Mittelalter nicht viele Musiktheoretikerinnen bekannt — ganz abgesehen davon, daß musiktheoretisches Denken schwer als geschlechtsspezifische Tätigkeit erkennbar ist, aber wer weiß?

und *Lebensgefühl*, anwenden will, dann kann man doch die Aussagen des zitierten Autors, wenn sie schon, wenigstens literarisch (scheinbar) konkret werden, nicht einfach unbeachtet lassen; man muß diese Art der musikalischen Semantik dann schon insgesamt beachten. Aber nein, plötzlich hat man in Hildegards Melodien den Ausdruck eines bestimmten *Lebensgefühls* — nur, weil Hildegard die Ausführungen von Johannes Cotto, oder die diesbezüglich ganz anderen anderer Autoren, zu Tonartencharakteristiken gar nicht kennen kann, sonst wäre sie ja wohl als Lügnerin entlarvt. Nur auf die Idee zu kommen, dann einmal für eine statistisch ausreichende Anzahl von zeitgenössischen Melodien das jeweils spezifisch darin ausgedrückte *Lebensgefühl*, und das noch aus den Hildegard notwendig unbekannt gewesenen Tonarten abzuleiten bzw. zu bestimmen, ist von diesem *freien Geist* natürlich nicht zu erwarten; da redet man unbekümmert über musikalisch ausgedrücktes *Lebensgefühl*. Soll so etwas typisch bleiben für neuer deutsche Musikwissenschaft?

Vielleicht darf man ja auch einmal fragen, wie man sich eigentlich vorstellen soll, daß die Lage der Halbtöne zur *finalis* so etwas wie — ja was denn nun eigentlich? — *Lebensgefühl* auslösen oder betreffen sollte<sup>186</sup>, genau so wie eine neue Linie von Sportmode? Wenn also Hildegard gerne Melodien mit einem Halbton über der *finalis* verwendet, also nach Johannes Cotto eine *severa et quasi indignans persultatio* gemischt mit einem *adulatorius sonus*, so soll dies das *Lebensgefühl* ihrer *Zielgruppe* betroffen haben — übrigens, den Halbton über der Tonika kennen auch die Melodien Hildegards, die auf *a* transponiert sind (wegen chromatischem *Es* neben *E* mit *finalis* auf *D*)! Und wie soll man sich dann die anderen Tonarten, die sie ja auch gebraucht, hinsichtlich *Zielgruppen* vorstellen; wechseln diese dann? Man müßte bei deartiger Behandlung vereinzelter Aussagen eines Theoretikers — andere haben andere Tonartencharakteristiken — schon eine genauere Erklärung erwarten und nicht derart vage wie schöne Hinweise, auf was denn eigentlich? Nun, auf die Dominanz anachronistischer Trivialvorstellungen der eigenen Erfahrung und Formulierungsfähigkeit, von denen man doch keinen Bezug zu Aussagen über mittelalterliche Musik erwarten kann. Nein, das ist keine *Polemik*, sondern ein Versuch, auf völlig unhaltbare Herangehensweisen ausgerechnet an mittelalterliche Musiktheorie und Musik zu reagieren: Es geht um Erkenntnis der musikhistorischen Wirklichkeit als Voraussetzung der abendländischen Sonderentwicklung, die nur Ignoranten nicht einsehen können<sup>187</sup>. Und

<sup>186</sup>Wozu noch das Problem kommt, daß die wegen Chromatik transponierten Tonarten ja gerade hinsichtlich der Lage „des“ Halbtons Schwierigkeiten machen; was ist denn eine Tonart wie *D*, *Es/E*, *F G* ...?

<sup>187</sup>**Zur Autonomie der abendländischen Musik** Die übrigens auch dafür „verantwortlich“ ist, daß soziologische Fragen an die Musikgeschichte des Abendlands durchgehend nicht das Wesen der Kompositionen erfassen können: Musik als Praxis und dieser zugeordnete Theorie ist durchgehend eine autonome Erscheinung, autonom genug, ihre eigenen Regeln aufzustellen, unabhängig von magischen, sozialen oder sonstigen äußeren Bedingungen: Wenn sich die Musik nach Auskunft der *Scolica Enchiriadis* nach Anspruch der Feierlichkeit, Größe der Kirche u. ä. ausrichten konnte und sollte, ist davon nicht die Musik selbst betroffen, sondern höchstens Umstände der Ausführung. „Die“ Kirche hat ihre Musik, und als solche wird sie von Augustin verstanden, als eine Kunst, die (grundsätzlich, wenn auch nicht im liturgischen Sinne sinnvoll) fähig ist, autonom nur als sie selbst erlebt und gehört zu wer-



irrationale Ignoranz ist zu bekämpfen, wenn sie sich an derartige Themen auch noch mit dem den, natürlich sozusagen beauftragt, eine ihrer Funktion entsprechende Form zu finden, vielleicht zur Bestätigung der Herrlichkeit der Liturgie in Nôtre Dâme von Paris in besonderer Aufwendigkeit, also in mehrstimmigem Satz — wie aber die Gestalt war, wie komponiert wurde, hat sich frei, nach eigenen Gesetzen entwickelt und entwickeln können.

Daß die Kirche, nach dem Verweltlichungsvorgang, den Verf. in *Musik als Unterhaltung* anzudeuten versucht hat, auch Verbote auszusprechen gezwungen war, ändert an diesem Befund nichts, denn die Zeit des Erlasses *Docta Sanctorum* sieht die Musik der Kirche nur noch als Teil des gesamten Kosmos von Musik der Zeit, sie mußte ihre Ansprüche durch Auswahl sichern. In der Zeit davor aber bot die Kirche der Musik im gegebenen Rahmen eine Autonomie, die sie in solcher, jeweils möglicher, institutioneller Aufwendigkeit sonst nicht haben konnte: Die Regeln der Mehrstimmigkeit, der Tonalität, der Rationalität der Musik, also die Theorie der Musik der Kirche, die zwangsläufig eine Theorie der Musik ist, sind autonome, nur aus musikalischen Gründe erklärbare Entwicklungen.

Auch die ersten, wesentlichen Zeugnisse von weltlicher Musik im Mittelalter zeigen entsprechende Freiheiten, vielleicht auch bestimmt durch das Vorbild der „reinen“ Musik der Kirche: *Rein* deshalb, weil die Kirche in ihrer Liturgie Raum gegeben hat für rein musikalische Darbietungen, die in ihrer adäquaten Wirkung von der individuellen Einstellung des Sängers und des Hörers, gegründet auf der allgemeinverbindlichen Subjektivität des Erlebens von Musik durch Augustin, abhängig waren. Ritter Horn singt seine Komposition wie Horant aus eigenem Willen. Horant singt, weil er den eigenen Wunsch dazu empfand; als so hervorragender Komponist und Sänger ist Tristan fähig, durch seine Musik „an sich“ Entrückung hervorzurufen: Eine Gesellschaft, die, wie beim ersten Auftritt Tristans am Hofe Kg. Markes, Raum für die reine musikalische Unterhaltung im Tagesverlauf gibt, kann auch Musik als solche, an sich, eben als Unterhaltung im Sinne der Unterhaltungstheorie von Aristoteles erleben — ohne soziale oder sonstige Bedingungen (und die Einteilungskriterien von Johannes de Grocheo sind ersichtlich assoziativ systematisch, nicht notwendig wirklich, wie bei dem *cantus coronatus* zu sehen: Auch die *stantipes* ist eine Musik, an sich zu hören, wie vergleichsweise die Motette in der Mehrstimmigkeit, die zu schwierig ist, anderes dabei zu denken; also reine, von ihrem autonom musikalischen Anspruch, ihrer musikalischen Kompliziertheit her, eben nur an sich zu hören). Musik konnte als aktuelle Kunst durchgehend auch als wirklich freie, autonome Kunst erscheinen, zunächst wesentlich und institutionell im Raum der Kirche, strukturell selbständig durch die autonome Theorie, inhaltlich durch Augustins Verweis auf die Notwendigkeit der innerlich richtigen und notwendigen Einstellung beim Hören der Musik der Kirche.

Insofern ist die Befassung allein mit Musik in der Geschichte des Abendlands aus dessen spezifischer Sonderentwicklung gerechtfertigt. Natürlich basiert auch diese Möglichkeit auf der Voraussetzung, daß Sänger, auch liturgische Sänger und Komponisten, ihren Lohn bekommen, ihre Notenzeichen schreiben konnten, dafür Pergament erhielten, u. ä., die technischen und musikspezifischen Voraussetzungen aber waren autonom — und daher in so erstaunlichem Ausmaß entwicklungsfähig: Weder das Parallelenverbot der Mehrstimmigkeit, noch die Tonalitätsregeln, weder die Art der Gestaltung von Gregorianischen Intonationsformeln, noch das Nebeneinander von *tetrachordum coniunctum* und *disiunctum*, weder die Art der kompositorischen Entscheidung, noch die inhaltlichen Konnotationen waren nicht rein musikalisch bestimmte Faktoren der Komposition des Mittelalters. Abaëlard erfindet Melodien aus Liebe zu Heloise, nicht aus soziologisch faßbaren Gründen; Melodien, die sich auch ohne Text breiter Beliebtheit erfreuten. Johannes Cotto fordert für sich das Recht, Neues komponieren zu können, und „erfüllt“ diese Forderung auch, wie zahlreiche Komponisten seiner Stellung.

Anspruch auf Wissenschaftlichkeit wagt.

Allein schon die Vorstellung, daß Hildegard ihre Lieder nicht genauso allgemein verstanden haben könnte, wie die der Gregorianischen Liturgie, daß also die ihr ja als bzw. in Visionen erschienenen Melodien für eine ganz bestimmte, der Charakteristik von Johannes Cotto zufolge recht grämliche und beleidigte, *Zielgruppe* gedacht worden sein könnte, macht die Seltsamkeit von Stühlmeyers freiem Assoziieren besonders charakteristisch für ihr weder von Kontextbeachtung der Zitate noch Berücksichtigung der Umstände ihrer Objekte beeinflusstes Formulieren.

Beachtet man zusätzlich, daß Hildegard ja ausdrücklich feststellt, von der Musiktheorie, also auch den semantischen Tonartcharakteristiken — deren Diversitäten man bei Abert aufgelistet sehen kann, zur Auswahl? —, nichts gewußt zu haben, man aber sicher eine Kenntnis zumindest der Psalmodie und damit ansatzweise auch der Gregorianischen Melodien bei ihr voraussetzen kann, wird die Vorstellung einer sorgfältig die, ja nur in der Theorie formulierte und formulierbare Tonartensemantik beachtenden Schaffensweise Hildegards noch merkwürdiger: Die visionär entstandenen Melodien sollen exakt auf ganz bestimmte *Zielgruppen* hin erfunden, also eingegeben worden sein! Visionen nicht für alle brauchbar, sondern nur für bestimmte *Zielgruppen*; Hörer mit höherer Bildung ab 50?

Wesentlich einfacher ist die Interpretation, daß Hildegard bestimmte Wendungen bei ihrer ja ausdrücklich rein einfallsmäßig, nicht notiert bestimmten Melodieerfindung geläufiger waren, die dann von den Notatoren bzw. dem Notator in die passende Tonart, d. h. zu einer passenden *finalis* gebracht wurden; denn wenn sie notiert wurden, mußten sie ja diatonisch irgendwie notiert werden — nur, Tonartangaben findet man in der Überlieferung offenbar nicht. Zu fragen bleibt doch wohl auch noch, ob die Differenzen zu den Antiphonen von Hildegard hinzugefügt wurden, oder ob hier selbstverständliche Ergänzungen durch die Notatoren vorliegen. Hat Hildegard wirklich das System der Differenzen beherrscht? Das darf, ja muß man doch wohl fragen.

Damit aber nicht genug, Stühlmeyer findet noch eine schöne Formulierung zum Abschluß der von ihr erdachten Zusammenhänge zwischen Johannes Cottos Semantik und Hildegards Komponieren, ib., S. 299: *Die Wahl der Modi bilden bei Hildegard einen wesentlichen Aspekt hinsichtlich der Ausdeutung ihrer Texte durch die Komposition. Darin verwirklicht sie die Einheit von Textausdruck und melodischem Ausdruck, die Johannes von Affligem fordert.* Nun, entweder setzt man Tonarten für das *Lebensgefühl* von *Zielgruppen* ein, wohl um die Botschaft besser verkaufen zu können, oder man deutet Textinhalte durch Tonarten, beides zusammen dürfte zumindest einer Konkretisierung durch die Autorin solcher Behauptungen bedürftig sein. Das historische Reflexionsniveau, auf dem solche Formulierungen basieren, erscheint schon etwas auffällig. Solches Daherreden sollte in einer Dissertation nicht auftreten können.

Zumal, wenn Johannes Cotto die von Stühlmeyer hier herangezogene Bemerkung gerade nicht in Zusammenhang mit Tonarten, sondern mit seiner Ausweitung der Tradition der *Musica*

---

Vielleicht liegt auch in dieser Freiheit und Autonomie von Musik eine der bedeutsamen Leistungen der liturgischen Epoche der westlichen Musik, eine Gabe der Kirche.

*Enchiridis*, des Verweises auf inhaltlich passende *neumae*, macht (s. o., 4.2.4 auf Seite 1173), also in einer anderen, und, wie oben gezeigt, von ihm gerade nicht harmonisierten topischen Tradition! Natürlich ist es wesentlich einfacher, sich über den Kontext, die Bedingungen mittelalterlicher Literatur, der topischen Traditionen und der literarischen Möglichkeiten ebenso hinwegzusetzen wie über das Postulat, Behauptungen an den Objekten statistisch nachprüfbar als Regeln nachzuweisen; daß man damit allerdings der kulturhistorischen Wissenschaftlichkeit einen *Meilenstein* setzen könnte, erscheint doch etwas fragwürdig: Stühlmeyers Methode ist auch hier nicht als wissenschaftlich erkennbar.

Denn man muß ihre Behauptung, daß die *Wahl der Modi einen wesentlichen Aspekt hinsichtlich der Ausdeutung* der Texte bedeute, wenn man schon die Notwendigkeit einer Diskussion der Frage, ob Hildegard überhaupt eine *Ausdeutung* von Texten hinsichtlich Musik denken konnte, gar nicht sieht, doch überprüfen können. In diesem Fall heißt dies, daß sich bestimmte Inhalte eindeutig Tonarten, also *inales* zuordnen lassen, daß dann z. B. Apostellieder strikt eine Tonart bevorzugen (müßten) — und dabei noch berücksichtigen, daß eine Statistik mit zwei oder drei Beispielen nicht möglich ist<sup>188</sup>. Eine entsprechende Liste findet man bei Stühlmeyer jedoch nicht, statt dessen aber die Behauptung, modern formuliert, so wie man sich das denkt als moderner Mensch. Die Apostel werden in Lied 24, *O cohors militiae* auf *G* vertont, erhalten in Lied 25, *O lucidissima Apostolorum turba*, die *finalis F*, wogegen St. Johannes Ev. in *O speculum* mit dem Ton *E* als *finalis* vertont wird, und das zweimal: Soll und darf man also den liturgisch ja klaren Unterschied zwischen Aposteln, Patriarchen, Jungfrauen etc. und Evangelisten auf solche *inales* beziehen? Die Antwort dürfte klar sein — nur, wenn man schon derartige Dinge behauptet, müssen sie ja belegbar sein, einfache Formulierungen, nur weil sie schön und ganz eingängig klingen, reichen hier offensichtlich nicht aus. Es wurde übrigens bereits gezeigt, daß die Melodien Hildegards tonal den üblichen Traditionen entsprechen, wenn man die Eliminierung von Chromatik in der üblichen Weise beachtet — wie sollte man sonst eigentlich die absonderliche Tonartensymbolik akzeptieren können, die mit der Anzahl irgendwelcher „theologischer“, z. B. *octo beatitudines* Größen identifiziert wird? Wenn Stühlmeyer auch derartiges akzeptiert, müßte doch zumindest eine Harmonisierung stattfinden, nicht einfach ad hoc Deutungen, wie es eben gerade so kommt bzw. paßt, bzw. zu passen scheint, wenn man von statistischer Verifizierung als wissenschaftlicher Methode gar nichts hält, ja die Verpflichtung dazu nicht einmal sieht.

Oder, läßt sich eine Tabelle aufstellen, als sichtbarer Ausdruck eines statistischen Nachwei-

<sup>188</sup>Einen, späten, Theoretiker gibt Olga Weijers an, der, endlich möchte man sagen, die Schwierigkeiten der Tonartensemantik ausdrücklich feststellt, *La place de la musique à la Faculté des arts de Paris*, S. 260, in ed. L. Mauro, *La musica nel pensiero medievale*, Ravenna 2001: Der Inhalt der von Olga Weijers zitierten Formulierung von Guido von St. Denis *le moustiere*, daß die Tonarten *audientium mentes et animos habent disponere et in eis diversas anime passiones causare vel etiam excitare*, geht grundsätzlich nicht über das Erbe von Boethius hinaus, und die anschließend zitierte Behauptung, daß der 3. Ton *ad passionem illam, quae dicitur raptus* anrege, weist dann doch nicht auf echte Wirklichkeitsbeachtung hin. Auch in Vergleich zu diesem Autor erweist sich Johannes de Grocheo als geradezu unbegreiflich realistisch (was sein Buch objektiv gesehen natürlich auch nicht ist).

ses, daß bestimmte Wendungen, insbesondere natürlich hinsichtlich der Halbtonlage in Bezug auf wesentliche Strukturtöne der Wendungen zu ganz bestimmten semantischen Bedeutungen Bezug haben, daß Hildegard also die wesentlichen strukturellen Charakteristika von Kirchen-tonarten auch innerhalb von vielleicht einer anderen Tonart angehörigen Melodien semantisch einsetzen kann? Daß, um nicht zu aussagelosen anachronistischen Formulierungen zu werden, derartige Behauptungen in solcher Weise bewiesen werden müssten, hat Stühlmeyer offensichtlich nicht gesehen, die Formulierungen erscheinen offenbar als so natürlich, als so der eigenen Erfahrung konform, aus der sie ja auch entstammen, daß ihr diese zwingende Forderung offensichtlich nicht bewußt geworden ist. Das mag verzeihlich sein, nicht aber für die, die doch eine Aufsicht über solche Arbeiten führen sollten. So kann man mit Quellen, zudem noch des Mittelalters geradezu exemplarisch nicht umgehen.

Aber Stühlmeyer findet zu noch weiteren Erkenntnissen: Wo der einfache Mediävist auf die Aussagen von Texten einschließlich der notieren Musik angewiesen ist, die sorgfältig auf ihren Kontext und ihre Abhängigkeiten von anderen Autoren und Traditionen überprüft werden müssen, vermag sich Stühlmeyer sogar in den komponierenden Geist Guidos zu versetzen, und weiß, wo und wie er einen Text mit musikalischen Zäsuren versehen hätte — und das auch noch, ohne eine einzige Stelle aus den Werken dieses großen Geistes zitieren zu müssen! Das ist beachtenswert, ib. S. 300. Obwohl Stühlmeyer das keineswegs triviale Problem der spezifisch musikalischen Zäsurierung der Melodien Hildegards sonst nicht beachtet — die Frage bleibt damit offen, ob Hildegards Texte wirklich in modernem Sinne „vertont“ sind —, wird sie durch die Lektüre des Übersichtsaufsatzes von Schlager doch auf das Problem der Zäsuren geführt, kann oder muß also auch dazu ein Beispiel finden; leider geht das auch nicht gerade gut aus, selbst wenn man statistische Begründungen schon gar nicht mehr erwartet.

Man könnte ja davon absehen, daß es nicht gerade leicht sein dürfte, wenn nicht eindeutige Schlußformeln vorliegen, in jedem Fall klar sagen zu können, wann in einer einstimmigen Melodie im Mittelalter eine Binnenkadenz stattfindet oder nicht, zumal wenn jeder rhythmische Hinweis fehlt. Nur, ob darin wirklich ein sinnvoller methodischer Ansatz liegt, kann vielleicht doch nicht so von vornherein eingeschätzt werden. Betrachtet man etwa das Lied der *Virtutes ad animam illam* (S. 169 der zitierten Ausgabe), so stellt man die sinngemäße syntaktische Gliederung fest *O anima, voluntate Dei constituta, et o felix instrumentum, quare tam debilis es contra hoc, quod Deus ...* So jedenfalls interpungieren die Herausgeber der Lieder. Dabei könnte man nun natürlich fragen, ob die Abtrennung der partizipialen Qualifikation *voluntate Dei constituta* wirklich durch ein Komma abgetrennt werden darf oder nicht, wogegen bei *o felix instrumentum, quare tam debilis es* klar ein ganz neuer Satz beginnt. Betrachtet man die Melodie, dann wird man den Quintsprung zwischen *O anima* und *voluntate* wohl als musikalische Entsprechung einer entsprechenden Gliederung des Textes interpretieren dürfen oder müssen — allerdings, der Schlußton, *C*, erscheint in einer Melodie auf *E* nicht als ausgezeichneter Ton, etwa als *affinalis*, wenn schon die *finalis* bei einer solche *distinctio* niederen Ranges nicht auftritt. Nach *constituta, et ...* ist das Problem klar, denn hier findet sich eine Wendung, die auch ganz am Schluß der Melodie auftritt, ein klarer Hinweis auf eine musikalische Kadenz; und

eine zweite Anrufung, die mit *et* beginnt, wird man wohl auch abtrennen. Im Falle von *o felix instrumentum, quare ...* schließt ein *climacus cha*, dem mit Tonrepetition der nächste Satzteil folgt, immerhin eine *affinalis* bzw. ein Ton, den man so bezeichnen kann. Deutlich wird daraus aber, daß Hildegard nicht notwendig und immer alle Binnenschlüsse auf der Tonika bildet — oder nicht immer die syntaktische Gliederung der der Melodie entspricht — die Angaben der Ausgabe können hier suggestiv wirken. Ist z. B. der Quintsprung zwischen *anima, voluntate* als Reaktion auf das in der Edition gesetzte Komma gemeint, wogegen der Quintsprung auf *o felix instrumentum* gerade die Zusammengehörigkeit von *felix* und *instrumentum*, als Initialformel bezeichnet? Ist zwischen *contra hoc, quod ...* wirklich auch melodisch eine Trennung gemeint und nicht ein Zusammenhang, eben als initiale Wendung? So ganz trivial erscheint also selbst in einer so einfachen Melodie die Entscheidung nicht.

Wenn man andere Lieder des *Ordo* betrachtet, wie *Nos debemus militare tecum, o filia Regis* (S. 168), eine ganz einfache Melodie, wird man feststellen, daß offenbar auch der Schluß auf *C* (mit *finalis E*) geläufig ist, nicht einmal eine Wiederholung des Schlußtons benötigt, denn daß mit *... tecum, o filia ...* textlich eine Zäsur gefordert wird, dürfte jedem Betrachter klar sein. So ordentlich die Melodien Hildegards auch ihre Binnenschlüsse meistens auf der *finalis* bringen — ob hier eine Einwirkung der ordnenden Kenntnis der Notatoren vorliegt, sollte man nicht sofort als ausgeschlossen abwehren —, man findet doch auch andere Möglichkeiten, so etwa ebenda in der *Querela animarum in carne positarum* (S. 166), wenn es heißt *Filiae Regis esse debuimus, sed ...*, wo nun sicher eine Zäsur zu erwarten ist, schließt der Vordersatz mit dem Subton, *D*, und man dann noch feststellt, daß die gleiche „Schlußwendung“ auf *fecimus, ad ...* erscheint, also mitten in einer deutlichen Zäsur, denn auf *ad* kann nun wirklich keine syntaktische Zäsur gesehen werden — ist also die Behauptung einer auch melodischen Kadenz auf Subton auf *debuimus*, wirklich ein Schluß (man betrachte dazu noch die Wendung auf *umbram peccatorum cecidimus*)? Auch diese möglichen „Ausnahmen“ von strikter Affinalität der Binnenzäsuren erschweren die Bestimmung klarer melodischer Zäsuren in Bezug bzw. als (angebliche) Reaktion auf den Text.

Was soll man also eigentlich tun, wenn man feststellt, daß in der gleichen Melodie der Text *Quid fecimus, ad peccata ...* identisch vertont wird mit *sed in umbram peccatorum cecidimus*? Feststellen, daß Hildegard hier eine semantische *Verklammerung* im Sinne von Stühlmeyer gerade um ein ganzes Wort verschoben hestellt? Daß also nicht etwa *peccata* und *peccatorum* musikalisch „reimen“, sondern *fecimus* und *peccatorum*? Sicher ließen sich auch dafür schöne Gedanken finden und formulieren; das Problem bleibt aber, ob die Herausgeber ihre Kommata gegen die „Vertonung“ Hildegards, also nur der Syntax des Textes folgend gesetzt haben? Was ja wohl nicht ausgeschlossen ist. Wenn man dann wie angesprochen auch noch feststellen muß, daß die Schlußwendung der Formel *DED C; D ...* über *fecimus, ad* bzw. *peccatorum cecidimus* steht, davor aber auf *Regis esse debuimus, sed ...*, dann wird es ersichtlich recht kompliziert: Die gleiche Wendung ist einmal (also scheinbar) klar eine Zäsur auf *D*, in den beiden anderen Fällen aber ist das hier abschließende *D* Anfangston der folgenden Phrase: Die gleiche Formel wird auf syntaktisch ganz verschiedene Strukturen verteilt! Was man angesichts solcher, sehr

leicht vermehrbare syntaktischer Problemsituationen tun sollte? Die Antwort ist einfach: Man müßte eine statistisch vollständige Aufstellung durchführen, die solche Diskrepanzen auflistet, Regelmäßigkeiten, mögliche und typische Schlußwendungen etc. zunächst einmal sammelt, die für eine entsprechende Betrachtung auftretenden Probleme — die sind keineswegs trivial! — formuliert und wenn möglich bewertet, und dann sich noch der Frage stellt, wie eigentlich bei Hildegard die Relation von Text und Musik allein schon hinsichtlich der Gliederungsfaktoren zu bestimmen ist. Bereits oben wurde auf zahlreiche solche Inkongruenzen zwischen der anzunehmenden musikalischen und der meist ja klaren textlichen Syntax hingewiesen. Die Relation zwischen Musik und Text ist in Hildegards Liedern schon auf dieser Ebene hochgradig nichttrivial, wenn man die Vertonung von Texten des 19. Jh. sozusagen als hinsichtlich der Entstehungsrelation trivialen Ausgangspunkt setzt.

Nun, das sind vielleicht doch methodisch zu komplizierte Forderungen. Man kann sich ja auch auf ein einziges Beispiel konzentrieren, ob man dann allerdings verbindliche Aussagen machen kann, bleibt wohl besser unentschieden. Wie zu erwarten, entscheidet sich Stühlmeyer für die zweite Variante, die immerhin, wenn auch nur scheinbar, eine einfache Verbindung zur Theorie herzustellen erlaubt, zumal wenn man den eigentlichen Sinn dieser Theorie weitestgehend unbeachtet läßt bzw. nicht versteht.

Die Forderung nach Übereinstimmung von syntaktischen sprachlichen und musikalisch gliederungsmäßigen Teilen kann man von sozusagen Anfang der christlich abendländischen Musiktheorie<sup>189</sup> an voraussetzen<sup>190</sup>, so daß der kurze Hinweis in der *Musica Enchiridis* als ausreichend verstanden werden konnte, ed. Schmid, S. 58, 24:

... *item ut in unum terminentur patriculae neumarum atque verborum ...*,

Daß diese Aussage auch ein klarer Hinweis darauf, ist, daß für die Zeit musikalische Zäsurbildung, also die Existenz musikalischer Abschnitte, und syntaktische Gliederung des zugeordneten Textes zwei völlig unabhängige Erscheinungen sind, sollte man auch beachten, denn hiermit wird klar ausgedrückt, daß Musik und (vertonter) Text zwei eigenständige Bereiche bilden, die eben auch hinsichtlich der Gliederung aufeinander zu beziehen sind, die Gliederungsstellen sollen sich nicht widersprechen — was also nicht grundsätzlich undenkbar war; ob hinsichtlich der Ausführung oder der Komposition ist hier irrelevant, denn die Forderung wird abstrakt formuliert, setzt also Musik als Gestalt voraus, so daß die Ausführung eben die einer gegebenen Form ist.

Es war zu erwarten, daß diese Anregung weitergegeben wird, wenn sie eben schon einmal literarisch existiert. Hinzu kommt aber mit der ausgebildeten und dominanten Theorie der *inales*, daß die Theorie hier ein zusätzliches Mittel gefunden hat: Der Schluß mit der Tonika ist

<sup>189</sup>Davon muß man trotz M. Haas offensichtlich sprechen, wenn man Aurelian und den Autor der *Musica Enchiridis* als Christen im Westen des Römischen Reiches bewerten will; und wie sollte oder könnte man das nicht tun?

<sup>190</sup>Die Formulierung dieser Bedingung begegnet trivialer Weise erst in Zusammenhang mit der Rationalisierung der Musik, sie ist aber völlig unabhängig davon.

trivial, das Postulat klarer Tonartkennzeichnung verlangt folgerichtig nun auch die Beachtung der Tonalität bei Binnenschlüssen; hierzu dient die Lehre der *finales* und *affinales*. Daß hier ein „Dogma“ der Theorie mehr als der vornehmlich Gregorianischen Praxis vorliegt, macht, wie gesagt, Aribo deutlich. Im Allgemeinen aber besteht eben doch die Forderung, auch die Binnenschlüsse tonal charakteristisch zu bilden, und das heißt im Rahmen der *finalis* Lehre eben die betreffenden Schlußtöne möglichst — *plerique* sagt Guido, s. o., 4.2.4 auf Seite 1153 — auch bei Binnenschlüssen zu setzen: Selbst der hierin unausweichliche Dogmatismus muß einräumen, daß hier die Wirklichkeit dem Wunsch der Theoretiker nicht ganz nachzukommen gewillt ist<sup>191</sup>.

Als besonders eifrigen Vertreter dieses Postulats kann man hier Oddo — wer auch immer der Autor war, das wird vielleicht die angekündigte Neuausgabe verraten, hier sei er mit diesem Namen aufgerufen — anführen, der im *Dialogus de musica*, GS I, S. 257 b, deutlich genug darauf hinweist, und damit auch klar macht, was man unter musikalischen *distinctiones* zu verstehen hat — aber auch das wird deutlich, daß die Wirklichkeit hier der Theorie nicht ganz so folgt, wie das die Theorie gerne sehen wollte:

*Distinctiones quoque, i. e. loca, in quibus repausamus in cantu & in quibus cantum dividimus, in eisdem vocibus debere finire in unoquoque modo, in quibus possunt incipi cantus eius modi, manifestum est.*

*Et ubi melius & saepius incipit unusquisque modus, ibi melius & decentius suas distinctiones incipere vel finire consuevit.*

*Plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminat, debere finire, magistri tradunt; ne si in alia aliqua voce plures distinctiones, quam in ipso, fiant, in eadem quoque & cantum finire expectant, & a modo, in quo fuerant, mutari compellant. Ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currunt.*

Was dem Autor, d. h. der Theorie von höchster Wichtigkeit ist, ist die tonale Einheit einer Melodie, und die kann sich nur bei den Binnenkadenzen und natürlich in der Schlußkadenz, vielleicht auch im Anfang — wenigstens als recht theoretischer Wunsch — klar äußern: Nach der Theorie der *finales* kann dies nur durch entsprechende Häufigkeit des Auftretens der *finalis* an entsprechend tektonisch herausgehobenen Stellen, an den Zäsurstellen geschehen — sonst könnte man ja im bzw. aus dem Verlauf eine andere *finalis* erwarten; und stünde dann vor dem Schrecken aller Theoretiker, einer potentiell tonal nicht eindeutigen Melodie!

Hierin liegt das besondere Interesse der Theorie an der Binnengliederung, denn der Schlußton ist unabdingbar. Hinsichtlich der angesprochenen Möglichkeit, jeweils die Anfangstöne von Melodien jeweils einer Tonart als Teilfinales zu verwenden, ist von einer Art formalen Ordnungsversuchs zu sprechen, man kann hier die Aufstellung möglicher Anfangstöne durch Hucbald oder

<sup>191</sup>Dennoch sollte man diesem, immer wieder erhobenen Postulat, dessen rein theoretische Begründung klar sein sollte, eine musikhistorische Bedeutung nicht absprechen, die neue Tonalität ist davon mitbestimmt worden. Zu glauben, daß tonale Einheit irgendwie etwas *Natürliches* sein müsse, dürfte unzutreffend sein.

die Melodien selbst betrachten: Da gibt es eine zu große Menge. Aber auch Oddo kann sein Postulat eben doch nur als Hinweis auf eine *Mehrheit*, als notwendige Voraussetzung tonaler Einheit — und das ist der eigentliche Beweggrund — aufstellen (man sollte übrigens, besonders wenn man der Vorstellung von irgendeiner Einheit von *Wort und Ton* in mittelalterlicher Musik huldigen sollte, beachten, daß Oddo hier ausschließlich von der Gliederung der Musik spricht, nicht als Reaktion auf den Text).

Was nun solche Abschnitte sind, wann man irgendwelche *pausationes* im Verlauf eines gesungenen Textes macht, das weiß man von vornherein aus der Grammatik, man kann es aber u. a. auch erfahren aus der seit längerer Zeit ausführlich untersuchten Theorie der musikalischen Abschnitte, z. B. aus *De musica* von Oddo erfahren, wo erklärt wird, daß genau wie in der Sprache eine, zwei, drei oder mehr Silben *unam partem locutionis faciunt, quae aliquid significat, ut: mors est vita, gloria, benignitas, beatitudo, GS I, S. 275 b: Mors* ist ein inhaltlich bestimmter minimaler Abschnitt, *mors est vita* ein weiterer, auf höherer Ebene etc. Oddo, dem es hier um die Klarstellung geht, daß auch Musik aus solchen Teilchen, Teilen und Abschnitten auf verschiedenen hierarchischen Ebenen besteht, braucht hier nicht noch darauf hinzuweisen, daß bei der Vertonung bzw. Zuordnung von musikalischer Form und syntaktischer Gliederung Übereinstimmung bestehen soll, das wäre zu trivial: Ihm geht es allein darum, klar zu machen, daß Musik, auf die ihr eigene Weise, Sinnabschnitte verschiedener Art besitzt, nur hierin, nicht in der Funktion als Zeichensystem, vergleichbar der Sprache, ib., S. 276 b: *Item sicut una pars locutionis aut duae vel plures sensum perficiunt & sententiam integram comprehendunt ... ita una, duae vel plures ex his musicae partibus versiculum, antiphonam vel responsorium perficiunt.*

Das ist bekannt, hier muß nur aus gegebenem Anlaß auf die Verwendung des Wortes *sensus* hingewiesen werden: Die Reihung von Teilen bzw. Abschnitten geht so lange — was auch sehr kurz sein kann —, bis eben ein *sensus* vollendet ist, am Schluß schließlich ist trivialer Weise der volle *sensus* vollendet, und zwar als genuin und autonom musikalischer *sensus*! Die einzelnen *partes locutionis*, also der Sprache, dagegen *aliquid significant. ...*, haben Zeichenfunktion, wie die Sprache insgesamt. Oddo braucht hier nur anzudeuten, mehr nicht; daß es Nebensätze mit „halbem“ Sinn etc. gibt, weiß jeder aus der Grammatik; nur muß man beachten: Oddo geht es nicht um die Relation von Text und Musik, sondern darum, daß Musik selbst, als Musik Sinnabschnitte aufweist in einer Gliederungshierarchie, die der der Sprache parallel ist. Der *sensus* eines musikalischen Abschnitts liegt nicht in seiner „Semantik“, sondern in seinem musikalischen Sinn — den gibt es im Denken der Zeit., nämlich in seiner Form und Relation zu anderen Teilen, was Guido dann sozusagen klassisch formuliert

Und so verwundert es auch nicht, daß Guido zu Ende seiner Ausführungen über die Ebenen musikalischer Gliederung zur — diesbezüglichen — Relation von Musik und Text nicht mehr sagt als die *Musica Enchiridiadis: Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum. ...*, ed. S. v. Waesberghe, S. 174, 48 (auch hinsichtlich der zu beachtenden tonalen Einheit ist zu beachten, daß es sich für Guido ebenfalls um eine genuin musikalische Frage handelt). Was damit gesagt ist, mußte jedem Leser völlig klar sein: Die verschiedenen



Ebenen von Abschnitten sollen in Musik und Text übereinstimmen, die jeweiligen Schlüsse sollen zusammenfallen. Natürlich hätte man hier ausführlichere Betrachtungen wünschen können, wie nun einem sprachlich syntaktischen *comma* was für eine *neuma* bzw. *pars* o. ä. im jeweiligen Stil zugeordnet werden kann, soll oder muß. Das ist für Guido aber mit gutem Recht ebenfalls etwas, was man wohl besser *colloquendo* dem Schüler zeigen kann: Die Fülle von Möglichkeiten ist tatsächlich nur so allgemein zu umschreiben. Auch hier erweist sich Guido als vernünftiger Theoretiker, er gibt einen Rahmen vor; aber, auch hier ist zu beachten, daß musikalische und textliche Gliederung sich als eigenständig begründete, verschiedene Erscheinungen gegenüber stehen; es ist eine Übereinstimmung herzustellen! Diese ist nicht trivial.

Und was hat hierzu nun Johannes Cotto zu sagen? Nach Stühlmeyers so von den Quellen unabhängiger Meinung, ib., S. 300, etwas, das über Guido auch noch hinausgeht! Also, ein echter Fortschritt sei bei Johannes Cotto zu erkennen, eine ganz neue Ausdrucksmöglichkeit der Gliederungssetzung. Angesichts dessen, was Johannes Cotto — von der Mehrstimmigkeit abgesehen, trivialerweise — sonst an wirklichen Neuerkenntnissen leistet, muß Stühlmeyers Qualifikation als aufregend neues Forschungsergebnis erscheinen. Johannes Cotto beginnt das 19. Kapitel, *quae sit optima modulandi forma*, nicht mit einer Darlegung der besonders schönen Fügung musikalischer Teile, das tut er wie bereits gesagt ziemlich beiläufig im Rahmen der Mehrstimmigkeit ab, sondern mit dem Hinweis, daß man die Schlüsse von *distinctiones* möglichst jeweils mit der *finalis* machen soll, ed. S. v. Waesberghe, S. 120, 1; eine recht triviale Forderung in der Zeit:

*Optima autem modulandi forma haec est, si ibi cantus pausationem finalis recipit, ubi sensus verborum distinctionem facit.*

Die beste Melodie ist also die, die auf die jeweiligen Abschlüsse des Textsinns mit der *finalis* antwortet, die also ihre entsprechend zugeordneten *pausationes* auf der *finalis* macht, die Abschlüsse ihrer *neumae* jeweils durch die Tonika singt. Die *Schüler* sollen daher ihre Melodien meist um die Tonika kreisen lassen, die Quint nur selten erreichen, wogegen *magistri* ihre Melodien tonräumlich in Hinblick auf hohe Lage lebendiger machen dürfen, d. h. auch *in acutis maxime versentur, et postquam in quinta a finali bis vel ter pausaverint, finalem revisant rursusque ad superiores festinando se transferant*. ... (wobei, wie wohl jeder gemerkt hat, nicht etwa die Kompositionsschüler oder -schülerinnen gemeint sind). Die *discipuli* lernen also erst einmal, Melodien in geringem Umfang und dann trivialerweise mit Binnenkadenzen auf der Tonika zu komponieren, die *magistri* können weiter ausholen und dann auch die *affinales* zur Kadenzbildung einsetzen.

Was soll das nun anderes aussagen, als was Guido und Oddo bereits sehr viel früher gesagt haben? Zur Forderung, daß die Schlüsse musikalischer und syntaktisch textlicher Abschnitte übereinstimmen sollen, hat Johannes Cotto nichts zu sagen — dieses Postulat ist wohl zu trivial. Er sagt nichts anderes, als daß diese Schlüsse auf der *finalis* bzw. *affinalis*, also der Quinte über der Tonika, stattfinden mögen, dann ist es am besten. Und die Schlüsse selbst, die werden durch den Bezug auf die Textgliederung aufgerufen, die Musik hat da, wo der Text jeweils einen Sinnschluß aufweist, ihre, selbstverständliche bzw. triviale, *pausatio* eben auf der

*finalis/affinalis* zu singen. Die Forderung wäre trivial, wenn sie sich nicht ausdrücklich auf Binnenabschlüsse bezöge: Vollkadenzen müssen trivialerweise auf der *finalis* und nur auf ihr stattfinden.

Daß das *terminare partes et distinctiones ... verborum* jeweils textliche Sinnabschnitte bzw. Sinnabschlüsse bedeutet, ist ebenfalls trivial, wo anders sollten denn eigentlich *partes et distinctiones verborum* jeweils *terminiert* werden als bei Sinnabschlüssen? Darin beruht doch die Bedeutung des Ausdrucks *distinctio*. Es erscheint also nicht gerade einfach, die Entdeckung Stühlmeyers ernstnehmen zu können, denn um Sinnabschlüsse handelt es sich immer bei dem Schluß von *distinctiones*.

Stühlmeyer aber deutet weiter, ib., S. 300: *Hier geht er* (scl. Johannes Cotto) *über Guido hinaus, der das Setzen von Zäsuren vor allem nach grammatikalischen Regeln vorschreibt. Als eigenes Mittel der Herausarbeitung von Sinnebenen jedoch ist diese Forderung bei Johannes und ihre Verwirklichung bei Hildegard neu.* Leider verrät Stühlmeyer wieder einmal weder, wo eigentlich Guido *das Setzen von Zäsuren vor allem nach grammatikalischen Regeln vorschreibt*, noch erklärt sie gar, daß es sich bei den *distinctiones*, die der *sensus verborum facit*, nicht um Objekte der *Setzung grammatikalischer Regeln* handelt, denn schließlich sind doch die Stellen, wo *distinctiones* auftreten, in der Sprache syntaktischen Regeln unterworfen, die auch nicht *gesetzt* werden müssen — *setzen* könnte man reimende oder metrische Schlüsse, wie könnte also auf die Sprache bezogen Johannes Cotto über Guido hinausgegangen sein? Das ist ersichtlich ausgeschlossen. Und wie und wo nun Guido wohl die musikalische Abschnittsbildung durch *grammatikalische Regeln* bestimmen würde, wüßte man doch auch gerne. Stühlmeyer hat, abgesehen von der Unklarheit ihrer Formulierung, die die vorgegebenen Unterscheidung zwischen textlicher und musikalischer Gliederung nicht beachtet, wieder die Texte selbst nicht gelesen, auf die sie sich, unverständlicherweise, auch noch explizit bezieht.

Daß Johannes Cotto hier von irgendeinem *eigenen Mittel der Herausarbeitung von Sinnebenen* spräche, ist ebenso unerfindlich, jedenfalls aus dem Text seines theoretischen Werks, wie der konkrete Sinn der Formulierung einer *Herausarbeitung von Sinnebenen* auch noch *mit eigenen Mitteln* — alle syntaktischen Einschnitte, auf jeder Ebene, stellen Stellen dar, an denen eine Einheit den *sensus verborum* abschließt, wie dies die oben genannten Beispiele von Oddo klar genug erkennen lassen. Johannes Cotto sagt nichts anderes, als daß man die Binnenzäsuren möglichst häufig mit der Tonika oder auch der *affinalis* bestreiten soll (wie dies der nachfolgende Text klar zu erkennen gibt). Was sollte daran Neues, gar über Guido Hinausweisendes sein, was dann auch noch, wohl direkt durch eigene Lektüre, von Hildegard beim Komponieren befolgt würde?

Daß so etwas gegen die *grammatikalischen Regeln*, also gegen die Syntax erfolgen sollte, ist beim besten Willen nicht zu erkennen, muß aber aus Stühlmeyers neuer Deutung des Textes von Johannes Cotto erschlossen werden, denn sonst ergäbe sich ja kein Gegensatz zu Guido (der nach der „Erkenntnis“ Stühlmeyers die Abschnitte ja nach *grammatikalischen Regeln* setzt, was soll Johannes Cotto da anders machen?) — der allerdings auch nicht zu erkennen ist: Bei Johannes Cotto entsprechen die musikalischen *pausationes* den *partes et neumae* Guidos,

die *distinctiones*, die der *sensus verborum* macht, entsprechen den *distinctiones verborum* bei Guido. Johannes Cotto führt das nur etwas *verbosior* aus, genau wie dies Oddo getan hat, s. o., 4.2.4 auf Seite 1196. Da für jedermann, der, weil er ja Latein lernen mußte, auch Grammatik erlernt hat, klar war, daß der *sensus verborum*, je nach hierarchischer Ebene, bei oder in einer *distinctio* seinen jeweiligen Schluß findet, konnte sich Guido etwas kürzer fassen als Johannes Cotto, dessen *verbositas* seine grundlegende Unfruchtbarkeit als Autor nicht gerade verdecken kann. Auch hier konstruiert Stühlmeyer aus dezidiertem Unkenntnis des historischen und inhaltlichen Kontexts eine Deutung sozusagen aus eigener Erfahrung, die offenbar keine Verbindung zwischen syntaktischen Einschnitten und zugeordneten *sensus verborum* sehen kann. Sozusagen statt dessen wird eine vage Vorstellung von *Sinn* angewandt, die dann zur *Herausarbeitung von Sinnebenen* führt, was auch immer das sein könnte.

Zu beachten wäre hier ja auch, daß Hildegard Autorin der Texte ist, wenn sie also eine syntaktische, oder nach Stühlmeyer *grammatikalische distinctio* macht, dann meint sie die ja wohl auch, oder nicht? Wenn in ihrem Text eine klare *distinctio* auftritt, dann hat sie diese ja so formuliert, z. B. wenn sie zwei vollständige, eigenständige Sätze mit *et* aneinanderreihet, dann reihet sie eben zwei selbständige Sätze aneinander; und selbständigen Sätzen ist eigen, daß sie einen Sinnschluß machen, daß zusammen mit dem zweiten Satz ein Sinnschluß auf höherer Ebene stattfinden kann, ist dabei trivial, so funktioniert die Syntax der Sprache.

Ist also auch hier nicht zu erkennen, auf welches konkrete Zeugnis sich Stühlmeyers Erkenntnis zur Überschreitung des von Guido gesetzten Rahmens durch Johannes Cotto denn nun eigentlich stützen könnte, denn er sagt nichts anderes als schon Oddo, so kann man auf ihre Anwendung dieser Deutung von Johannes Cotto auf Hildegards Komponieren gespannt sein. Wie oben angemerkt, eine sorgfältige Statistik der Schlußbildungen von *partes et distinctiones* in Hildegards Melodik in Relation zu den Gliederungen der Texte liefert sie nicht. Stattdessen wird wieder eine Einzelbeobachtung vorgestellt, an einer Sequenz, also an einem weniger melismatischen Stil.

Auf die Probleme, musikalische Zäsuren eindeutig feststellen zu können, wurde bereits oben hingewiesen<sup>192</sup>, sie sind deshalb nicht abwesend, weil Hildegard offensichtlich — oder doch nur vielleicht? — doch auch „fähig“ zu sein scheint, Zäsuren zu bilden, die nicht auf der Tonika liegen; hier gibt es offenbar Verstöße gegen die Regel der Theoretiker, methodisch notwendig ist allerdings, daß die gelegentliche Zulassung anderer Töne auch in Hildegards Melodien als wirklich gemeint nachweisbar ist, statistisch überprüfbar, was ersichtlich keine triviale Arbeit

<sup>192</sup>Und methodisch müßte man dies eigentlich zunächst an vom Text „befreiten“ Melodien durchzuführen versuchen; leichter ist es natürlich, einfach alle vom Text her gegebenen Gliederungsstellen in ihrer musikalischen Gestaltung zu betrachten, und dann, wie oben mehrfach angesprochen, auch Diskrepanzen zu konstatieren, wie widersprüchliche Verteilungen identischer Wendungen. Methodisch jedoch nicht zulässig wäre es, einfach die zu überprüfende Parallelität vorauszusetzen und alle text-syntaktischen Gliederungen einfach in den Noten „wiederzufinden“: Alles, was auf einer Textzäsur melodisch geschieht, ist eine melodischer Zäsur; so geht es nicht, oder sollte es wenigstens nicht gehen, wenn man Musikwissenschaft wissenschaftlich betreiben will oder wollte

darstellt (weshalb Stülmeyer daran auch nicht denkt).

Daß ihre Melodien, insbesondere die weniger melismatischen ein wenig unter der Regelmäßigkeit der steten Rückkehr zur Tonika bzw. zur *affinales* hinsichtlich melodischer Vielfalt leiden, ist klar. Andererseits ist nicht klar, daß jeder Abschnitt bzw. besser jede Wendung oder jedes Bezeichnete einer Komplexneume (also nicht notwendig *neuma* im Sinne von Guido), auf welcher Ebene auch immer — daß die Großabschnitte regelmäßig so enden ist zu erwarten, also auch die „Verse“ der „Sequenzen“ —, der auf der Tonika oder *affinalis* endet, auch einen deutlichen Einschnitt, eine volle Kadenz bedeuten müßte: Wenn in Lied 41 der Text *O pater omnium et o Rex et Imperator gentium* nur auf *omnium* mit *A* „vertont“ wird, sonst aber mit der Tonika, *imperator, gentium* und einmal mit *C, Rex*, wird man kaum schließen wollen oder können, daß Hildegard den klaren Sinneinschnitt vor dem ersten *et* hätte weniger stark oder weniger schwach als die vor den anderen *et*, oder gar *imperator* als Hauptschluß setzen wollen: Die syntaktische Gliederung, eine Aufzählung von Merkmalen, ist so klar, daß hier eben eine Gliederung in einer Reihung von Satzteilen bzw. entsprechenden *sensus verborum* vorliegt, deren Beachtung oder Nichtbeachtung durch die Melodie eben zu untersuchen ist.

Zu unterscheiden, ob auf *Rex* und *imperator* wirklich eine gemeinte Kadenz vorliegt, dürfte dabei nicht ganz einfach sein. Was aber klar ist, ist die Identität der Wendung auf *primae matris* und *magnum casum* (mit dem Ton davor), nur, wenn auch klar ist, daß *primae matris, quae* eine syntaktische Zäsur darstellt, ist dies weniger klar bei *magnum casum aerumnae, casum* endet „aber“ wie *aerumnae* auf der Tonika — oder werden hier *Sinnebenen herausgearbeitet*? Offensichtlich wohl nicht. Und wer würde, wenn er nur die Melodie sähe auf *per te venit, anhelamus* eine Zäsur auf *E* vermuten? Selbst bei einer so einfachen, nicht sehr melismatisch gehaltenen Melodie ist die Frage nach der musikalischen Reaktion auf Zäsuren, die Bedeutung der syntaktischen Gliederung für die Anlage der Melodie also nicht so ganz einfach zu beantworten — denn hier liegt ein zentraler Unterschied zur Gregorianik, deren Melodierahmen direkt auf die Beachtung der Syntax, einschließlich der psalmodischen Zweiteiligkeit hin angelegt, und warum eigentlich nicht: komponiert, sind. Hier wäre es eine Hilfe, sich strikt nach dem Auftreten der Tonika und natürlich der möglichen *affinales* zu orientieren, was die Möglichkeit von Schlußbildungen auf anderen Tönen dann aber ausschliesse! Hinzu kommt die angesprochene Frage, ob und inwieweit Hildegard selbst für solche tonale Korrektheit verantwortlich war, d. h. wieweit eventuell Normierungsvorstellungen ihrer Notatoren gegangen sein könnten; ganz trivial sind solche Fragen offensichtlich nicht.

Die textliche Gliederung, die eben nicht notwendig auch die musikalische Gliederung sein muß, denn so komponiert Hildegard nicht, wird noch deutlicher, wenn man den Text (ib., S. 107) liest: *adiuva nos perseverare et tecum gaudere*. Hier wird, ob zur Zeit von Hildegard oder Wittgensteins oder Stülmeyers, jedermann sehen, daß zuerst eine Sinneinheit, dann eine zweite gesagt wird, die ja auch konsekutiv im Sinne der Zeit und des Zwecks aufeinander bezogen sind. Wenn Hildegard *perseverare* nun mit *a, et tecum gaudere* mit der Tonika, *E* vertont, wird jedermann ebenfalls feststellen, daß der zweite Satz den Gesamtsinn abschließt, der erste aber einen, notwendig abgesetzten, ersten Sinnabschnitt bildet; man hat also einen „klassischen“,

oder besser trivialen, Fall von Kadenzten verschiedener hierarchischer Stellung vor sich, was Guido als autonom musikalische Möglichkeit ja explizit formuliert:

ad- iu va nos per- se- ve- ra- re

et te- cum gau- de- re

Welcher Theoretiker sollte wen auch immer daran hindern, diese Komposition so zu lesen, daß auf *perseverare* eine gewisse *mora* gesungen wird, also daran, hier eine, natürlich hierarchisch untergeordnete Binnenkadenz zu sehen, schließlich schließt hier ein *sensus verborum*; und die Wendung erinnert deutlich an eine Halbzäsur auf bzw. in Rezitation. Wenn man allerdings beachtet, daß die gleiche Wendung, in anderer Lage, vorher auf *superna caritate* erscheint, sonst aber in dieser Melodie nie als Zäsur auftritt, wird klar, daß selbst diese Folgerung nicht gerade zwingend ist, was man beachten sollte, ehe man ohne statistische Absicherung Kadenzwendungen einfach aus eigener Erfahrung, z. B. mit Gregorianik, zur Erklärung des Einzelfalls „einsetzt“.

Daß *adiuva nos perseverare et tecum gaudere* nun aber stärker miteinander verbunden sein sollte als ... *gaudere et a te numquam seperari*., wird man auch nicht einfach behaupten wollen, denn das *gaudere* und *numquam separari* dürften ja wohl enger verbunden sein als das *perseverare* und *tecum gaudere*, schließlich ist letzteres ja das Ziel, das durch *perseverare* erst erreicht werden kann. Angesichts der ja von allen Theoretikern selbstverständlich zugestandenen Möglichkeit, auch einmal eine Binnenzäsur musikalisch mit einem anderen Ton als der Tonika zu bilden, erscheinen derartige Betrachtungen ziemlich überflüssig wenn nicht absonderlich bzw. willkürlich: Eine triviale Deutung von, eventuell musikalisch gar nicht so gemeinten, Zäsuren im Sinne irgendwelcher semantischer Hierarchien bei syntaktisch identischer Struktur, hier der einfachen Reihung von Sätzen mit *et* ist also gerade nicht möglich; es geht angesichts der Schwierigkeiten, mit absoluter Sicherheit Kadenzen in der Melodik zu erkennen, wenn sie nicht auf der Tonika oder der *affinalis* stattfinden, nicht an, sofort semantisch zu deuten und irgendwelche tiefen Bedeutungsunterschiede von Zäsuren zu behaupten.

Denn sonst müßte man *ac in altera vice* als gleichgewichtige Zäsur ansehen wie das direkt anschließende *copulatae sumus tibi*, das syntaktisch ja wohl für jeden klar ersichtlich die wesentliche Zäsur darstellt — Hierarchien von Zäsuren nach den jeweils verwandten Schlußtönen aufzustellen, ist also ausgeschlossen. Auch hier gibt es kein *Herausarbeiten von Sinnebenen*, sonst würde sich Hildegard dauernd selbst widersprechen; d. h. methodisch muß man schon alle, möglichen, Zäsuren in einer Melodie beachten, wenn man schon keine Statistiken über alle Melodien aufstellen will.

Warum sollte man, im gleichen Lied (ib., S. 106), nicht auch den Registerwechsel auf *et*

*comprehendimus te in superna caritate* so lesen, wie es die Herausgeber bezeichnet haben, als „kleine“ *incisio* auf *te*:

The image shows two lines of musical notation on a four-line staff. The first line contains the lyrics 'con-iun-cti-o-nis et com-pre-hen-di-mus te' with square neumes placed above the syllables. The second line contains the lyrics 'in su-per-na ca-ri-ta-te' with square neumes placed above the syllables. The notation is a simple square-note style with stems pointing downwards.

Sollte man hier übrigens auf *superna* eine Zäsur annehmen, weil die Tonika erscheint (wie bei *dulcissimam poenitentiam*)? Es handelt sich ja wohl auch um Musik. Der Registerwechsel ist so deutlich, daß man hier von einem musikalisch neuen Abschnitt sprechen kann, der mit *te in superna* beginnt. Und warum sollte da nicht auch eine Zäsur, rein musikalisch möglich gewesen sein? Auch Hildegard kann doch manchmal auf musikalische Abwechslung gesetzt haben — schließlich, ein Schluß auf *te* auf *h*, der *affinalis*, wäre ja auch nicht unmöglich gewesen. Es folgt aus solchen und weiteren solchen Beispielen, daß Hildegards Regelmäßigkeit in der Setzung von Binnenkadenzen durch tonale Strukturöne nicht ohne gelegentliche Ausnahmen ist, warum sollte dies auch der Fall sein, wenn die Grundforderung der Theorie seit spätestens Oddo so gut erfüllt ist, daß die meisten Binnenschlüsse auf der Tonika oder der *affinalis* enden?

Nur, was hier über eine zu erwartende Entsprechung zur „uralten“ Forderung der Theorie Hildegards Lieder auszeichnen und zudem noch spezifisch mit den wenigen diesbezüglichen Aussagen zu Johannes Cotto in Verbindung setzen könnte, erscheint unerfindlich: Die Gliederungslehre von Guido und ihre geradezu armselige, verkürzte Rezeption bei Johannes Cotto ist ein allgemeiner Rahmen, keine Aussage, die im konkreten Fall klare Anweisungen zum Verständnis, oder für den Komponisten gibt: Daß Hildegards Melodien Abschnitte aufweisen, und daß die zeitgenössische Theorie in Nachfolge von Guido auch die musikalische Gliederung als Erscheinung an sich kennt, läßt nicht zu, eine besondere Verbindung ausgerechnet von Johannes Cotto zu Hildegards Liedern zu konstruieren. Hier überhaupt direkte, d. h. über die Natur der Sache hinausgehende spezielle Verbindungen zwischen Theorie und Praxis der Komposition herstellen zu wollen, kann nur chimärisch erscheinen.

Daß es nicht angeht, hier eine Hierarchie der Abschnitte allein in Bezug auf die Setzung der Tonika bzw. *affinales* aufzubauen, zeigen auch Beispiele wie in Lied 71 (Ausgabe, S. 158), wo der Text *in quo tria tabernacula super marmoream columnam stant* auf den unterstrichenen Silben mit *F*, *E* und *h* gesetzt wird (wenn es solche „Setzung“, also Vertonung überhaupt gegeben haben sollte) — sollte man daraus erschließen, daß der ja nun klar auch musikalisch bestehende Sinnabschluß auf *marmoream* hierarchisch höher steht als der nach/mit *tabernacula*? Sicher nicht. Man kann aber fragen, was eigentlich überhaupt eine solche Setzung von Sinnabschlüssen rechtfertigen würde, warum man also überhaupt einen Abschluß auf *in quo tria*

*tabernacula* setzen soll oder kann, wie dies in der Ausgabe getan wird; rein von der Melodik her gesehen könnte man auch genauso gut, ja vielleicht besser, einen Abschluß auf *tabernacula* setzen und *tabernacula* als initiale Wendung zum folgenden *super marmoream* setzen. Es scheint also, wie auch dieses Beispiel belegen kann, gar nicht so einfach zu sein, die musikalisch von Hildegard gemeinte Gliederung zu erkennen; die Gliederung des Textes kann hier gerade nicht immer eindeutige Auskunft geben, was man methodisch zu beachten hat. Guidos Gliederungslehre ist also in der Wirklichkeit von Hildegards Melodien gerade nicht so einfach anzuwenden, insbesondere, was die Forderung nach Übereinstimmung sozusagen der „Gliederungsträger“ in Musik und Text/Sprache anbelangt.

Man wird auch nicht bei dem Text aus Lied 55 (S. 124), *Hoc sunt sacerdotes, qui per linguas suas Deum ostendunt et perfecte eum videre non possunt*, schließen wollen, daß Hildegard den klaren Sinneinschnitt nach *Deum ostendunt* musikalisch habe aufheben oder minimieren wollen, nur weil sie hier, in der auf *a* transponierten *D* Tonart, *ostendunt* mit *c* schließt? Das wäre unverständlich widersinnig, auch und gerade vom Inhalt her, denn das *et* vertritt hier geradezu ein *sed*. Es bleibt aber das Problem, daß musikalisch *Hoc sunt sacerdotes* als *neuma* ebenso sinnvoll abgetrennt ist wie *qui per linguas suas*, mit ihrem jeweiligen Schluß auf der Tonika. Dagegen erscheint der textlich wie gesagt deutlichere Schluß auf *Deum ostendunt* musikalisch nicht notwendig abgeschlossen, zumal wenn man beachtet, daß der Aufstieg zum *d* sich im folgenden Abschnitt wiederholt, *eum videre non possunt*, wo der Anfang *videre* auf *c* erscheint: Ob die Melodik wirklich an allen Stellen, wo der Text mehr oder weniger klare Gliederung bzw. *incisiones* zeigt, tatsächlich auch Abschnitte bildet, ist also keineswegs eine triviale Frage. Die Folgen solcher Unklarheiten wird man nicht übersehen dürfen.

Daß solche Erörterungen also nicht etwa ganz abwegig sind, zeigt Stühlmeyers Deutung, ib., S. 300, einer Stelle in Lied 76, wo sie korrekt bemerkt, daß alle Hauptzäsuren, an den Versenden, und die überwiegende Anzahl der Binnenzäsuren mit der Tonika gebildet werden, anderes konnte man auch nicht erwarten: *Ein Beispiel, bei dem die Zäsurbildung im Dienste des Textvortrags eingesetzt ist, findet sich in Hildegards Sequenz Columba .... Im zweiten Halbvers verwendet Hildegard an vier Stellen das Verharren auf der Finalis oder das Zurückkehren zu ihr in diesem Sinne.* So ganz korrekt ist das nicht, weil im Text auf *sudando sudavit balsamum de ludico Maximino* einmal eine Binnenzäsur auf der *affinalis* begegnet, aber was ist wohl, was Stühlmeyer mit *oder das Zurückkehren zu ihr*, nicht gerade adäquat, aber doch schön formuliert, ansprechen will? Da hier die Fachkenntnis vielleicht doch nicht ganz überflüssig ist, kann man hinzufügen, daß mit der selbstverständlichen Zäsurfunktion der *affinalis*, die geradezu als mit der *finalis* gleichberechtigter Ton für Binnenzäsuren verstanden wird, wohl von allen Theoretikern, insbesondere, wie gezeigt, auch von Johannes Cotto, der auch da keine Ausnahme darstellt. Man müßte dann mit Stühlmeyer interpretieren, daß die Trennung zwischen *sudavit balsamum — de lucido ...* wesentlich stärker sein müßte als zwischen den folgenden zwei Sätzen: *Calor solis exarsit — et in tenebras resplenduit, — unde gemma ...*; ja, daß der Anschluß von *unde* viel stärker sein müßte als der zwischen den zwei ja selbständigen und vollständigen Aussagen der beiden mit *et* aneinandergereihten Sätze? So klar erscheint auch hier nicht,

daß die *Zäsurbildung im Dienst des Textvortrags eingesetzt ist*, wenn solche Fragen entstehen können — es bleibt auch hier das Problem, wie genau man eigentlich die Erfüllung der Forderung schon der *Musica Enchiridis* nach Übereinstimmung von musikalischen und textlichen Zäsuren sehen kann oder darf. Etwas vorsichtiger bzw. weniger klischeehaft sollte man vielleicht doch formulieren und das Problem angehen. Bedauerlich, daß Hildegard als Textautorin das nicht klarer gemacht hat, dann hätte sie das Problem ganz vereinfachen können, z. B. durch einen partizipialen Anschluß:



Man sieht klar, daß *Calor solis exarsit* nicht nur ein notwendig vorangehender, eigenständiger Satz, d. h. eine entsprechende Aussage darstellt, in der nun wirklich ein *sensus verborum* eine *distinctio* vorliegt, sondern auch, daß hier ein Registerwechsel begegnet, eine rein musikalische Formbildung. Stülmeyer dagegen weiß sogar, wie Guido diesen Text vertont hätte: *Bei calor solis geht sie (scil. Hildegard) von der Finalis aus und führt die Melodie über das exarsit zum Sib. An dieser Stelle hätte Guido von Arezzo um der grammatikalischen Distinktion willen eine Zäsur gefordert. Hildegard aber komponiert, ganz wie Johannes es in seinem für das 12. Jh. aktuellen Traktat fordert, so, dass der Sinnzusammenhang verdeutlicht wird, indem in ihrer Melodie das et durch die Finalis betont und hervorgehoben wird.* Nun ist es nicht gerade selten, daß Hildegards Lieder mit der Tonika beginnen, eine Besonderheit jedenfalls dieses „Vers“anfangs ist also nicht gegeben. Daß Melodieabschnitte immer auf der Tonika schließen müßten, hat auch Guido nicht gesagt; hätte er auch nicht sagen können, angesichts der Wirklichkeit, wie das Aribo sagt.

Wenn Stülmeyer zudem ein kompositorisches Prinzip gefunden zu haben glaubt, müßte sie dieses ja an ausreichend vielen, bei einem so übersehbaren Repertoire also an allen Melodien nachweisen, und zwar so, daß auch andere ihre „Deutung“ verstehen können, worauf sie natürlich verzichtet. Z. B. müßte man ja fragen, so merkwürdigen Gebrauch der Tonika zur Abschnittsgliederung vorausgesetzt, warum Hildegard eigentlich *et in tenebras* so deutlich von *resplenduit* absetzt, denn auf *tenebras* findet sich eine Kadenzwendung — wenn man sie so deuten will! — von äquivalenter Stärke wie bei *resplenduit*; also muß hier eine Trennung von *Sinnebenen* stattgefunden haben, gegen jede rationale Leseweise dieser syntaktischen Struktur: Stülmeyers Neuerkenntnis zufolge müßte man dann also behaupten, daß Hildegard zwar vor *et* keine richtige Kadenz komponiert, wohl aber zwischen *tenebras* und *resplenduit* — soll man wirklich vermuten, daß Hildegard unfähig war, die Syntax ihrer eigenen Texte einzusehen? Vielleicht ist auch hier lieber Vertrauen auf Hildegards Fähigkeiten und nicht auf Stülmeyers *Meilenstein* sinnvoll; nein, ein *Eckstein* ist diese „Deutung“ nicht. Und noch etwas fällt doch als höchst merkwürdig auf, wenn man schon so „deutet“, wie dies Stülmeyer vorführt: Auf *unde gemma surrexit* wird man, mit Stülmeyer, feststellen müssen, daß *unde gemma* deutlich getrennt wird von „ihrem“ Verb, *surrexit*, denn es findet ja eine „Kadenz auf der Tonika statt — aha, hier soll also der Glanz der *gemma* das *gemma* Sein hervorgehoben sein vor „ihrem“ *surrexit*? Sicher eine tiefe Deutung, anders wäre es, wenn man *unde gemma surrexit* als In-



tonationswendung insgesamt ansieht, die auf eine Rezitation auf der *affinalis* hinführt; und dann wird man höchst amüsiert feststellen müssen, daß Hildegard die hier eindeutig erkennbar gewählte hohe Tonlage erst mit *in ædificatione templi* beendet, sondern erst mit *purissimi*; nur der Text sagt *purissimi cordis* — oder sollte man so tiefsinnig „deuten“, daß Hildegard hier vom *templum purissimum* spricht, nicht vom *cor purissimum*:

un- de gem-ma sur- re- xit

in æ- di- fi- ca- ti- o- ne tem- pli pu- ris- si- mi cor- dis be- ne- vo- li.

Man käme also zu höchst seltsamen kompositorischen Beispielen für die Vertonung von *Sinnzusammenhängen* (bzw. deren Gegenteil), wenn man Stühlmeyers ad hoc „Methode“ durchgehend verwenden würde, denn wie, z. B., sollte man die „Vollkadenz“ auf *ædificatione* mit der auf *templi* in Korrelation setzen, zumal dann wie gesagt noch eine „Kadenz“ auf *purissimi* hinzukommt?

Daß Johannes Cotto so etwa nie gefordert hat, daß eine solche Formulierung reine Phantasie von Stühlmeyer darstellt, wurde bereits angesprochen. Warum allerdings hier nur eine *grammatikalische Distinktion*, nicht aber der Abschluß eines *sensus verborum* vorliegen soll, der ja schließlich Hildegard dazu veranlaßt hat, hier schon rein textlich einen eigenen Satz zu formulieren, ist wirklich schwer zu verstehen. Stühlmeyer baut hier merkwürdige Gegensätze auf — von einer dem Sinn widersprechenden Syntax bei Hildegard jedenfalls hat Verf. noch nichts bemerken können. Der folgende Satz geht ja sozusagen aus dem ersten als klare Folge hervor, ist also abzutrennen.

Und dies soll Hildegard nicht gemeint haben? also das, was sie formuliert hat? Man kann hier z. B. beachten, daß ja der Schlußton des umfangreichen *climacus* der Ton *G* ist, also eine *affinalis*; also ein sehr wohl legitimer Zäsurton — und daß man diesen Ton nicht mit einer *mora* versehen zu einem Zäsurton machen dürfte, das müßte Stühlmeyer erst einmal nachweisen: Bei Hildegard gibt es gelegentlich Ausnahmen von der strikten Tonalitätsregel.

Außerdem findet sich auf *et* leider nicht die *finalis* sondern dessen Unterterz, nämlich *a*, *et* kann also auch nicht durch die *Finalis* betont werden, aber das macht ja nichts, denn dafür findet sich, daß das Wort *tenebras* auf der *finalis* endet, obwohl die *grammatikalische Struktur* noch bis zum *resplenduit* weitergeht.

Ja, die Sinnstruktur, die man Stühlmeyers Überlegungen folgend der *grammatikalischen* gegenüberstellen müßte, die hört schon mit *tenebras* auf? Nein, da komponiert Hildegard noch viel tiefsinnig: *Hier wird durch die Vertonung für eine sorgfältige Ausführung des gewichtigen Wortes tenebras gesorgt, das sonst leicht zugunsten des Halbschlusses des Satzes übersungen werden könnte.* Man wird mit derartiger „Logik“ natürlich auch folgern müssen, daß in dem

Satz *urbs praecellens artes aliorum artificium*, in dem die unterstrichenen Silben alle mit *c*, der Tonika, enden, die *Vertonung für eine sorgfältige Ausführung der gewichtigen Wörter* sorgt, besonders natürlich für *aliorum*: Wenn Stühlmeyer nur einmal auf die Idee gekommen wäre, sich ihre Vorstellungen in Bezug auf gesamte Melodien, ja sogar auf mehrere Melodien überprüfen zu lassen, hätte sie bemerken können, daß derartige Bildungen, wie sie sie hier, völlig losgelöst vom Kontext, deutet, bei Hildegard nicht gerade selten auftreten, daß also bereits vor der eigentlichen Kadenz Abschnitte mit der Tonika enden, und daß dann schließlich alle solchen Beispiele entsprechend zu deuten wären — was, da jedes Wort irgendwie tiefsinnig zu deuten ist, auch nicht die geringste Schwierigkeit machen dürfte, so wird man natürlich schließen müssen, daß in Lied 56 *saevisimus lupus* beide unterstrichenen Silben die Tonika aufweisen, und deshalb eine *sorgfältige* Abtrennung von *saevisimus* gemeint ist, denn, daß der Wolf *sehr wild* ist, das ist doch eine zentrale Aussage, die darf man nicht so einfach *übersingen* — nur, was *übersingt* Hildegard dann, wenn sie das einmal anders komponiert? Die methodisch notwendige „Gegenprobe“ zu ihren Deutungen verweigert Stühlmeyer natürlich auch. Nur, musikhistorische Verbindlichkeit für ihre an der Erfahrung mit Musik des 19. Jh. ausgerichteten Vorstellungen kann sie dann nicht einfordern; obwohl das für eine wissenschaftlich jedenfalls gemeinte Arbeit eigentlich zu erwarten wäre.

Und so geht das freie Deuten weiter und weiter — daß das Wort *resplenduit* vielleicht noch etwas *gewichtiger* sein könnte, daß ja *sol* auch nicht ganz unwichtig ist, andererseits *qui dulcia*, das mit der *affinalis* anfängt und endet, vielleicht nicht ganz so gewichtig ist wie *aromata*, derartige Fragen, wie auch die so sorgfältig geplante Ausführung von *O pigmentarii*, vielleicht einem der theologisch wichtigsten Wörter als eigener Sinnabschnitt<sup>193</sup>, nämlich beginnend und endend mit der *finalis*, die stellt und beantwortet Stühlmeyer eben nicht, statistische Bestätigung ihrer Deutungen, auch nur der Gedanke, daß man hier vielleicht dem Einwand der Deutungswillkür, des anachronistischen Hineindeutens aus historisch unbekümmerter eigener Erfahrung<sup>194</sup> begegnen müßte, scheint Stühlmeyer ebensowenig anzufechten wie die hierfür wohl auch nicht ganz

<sup>193</sup>Als minimale Bildung müßte man dann auch *sudavit* als deutlich in seiner Wichtigkeit von seinem Objekt *balsamum* abgehobenes Wort betrachten — nur, warum ein Verharren im Raum der Tonika als besondere Hervorhebung gelten sollte, ist nicht ganz leicht zu verstehen. Man denke nur, wie Hildegard hier, S. 162, *Inter vos fulget hic* von dem folgenden *artifex*, worauf *hic* bezogen ist, nach solcher Deutung absetzt, ja da muß man ja auf *hic* eine Kadenz, eine ganz betonte Zäsur lesen! Und wie deutlich ist doch auch *et in utroque* vom folgenden *alta* abgesetzt, theologisch ganz klar? Wie schön ist auch *qui tendit* vom folgenden *ad speculum lucis* abgesetzt, denn die theologische Wichtigkeit von *tendere* ist natürlich so wichtig, daß es mit seinem Ziel nicht einfach verbunden werden kann, genau wie die *et in tenebras* jedem Hörer so verständlich erscheinen müssen, daß er auf das folgende *resplenduit* eigentlich ganz verzichten kann, das ja auch noch einfacher, sozusagen unbetont beiläufig gesungen wird — nur, warum formuliert Hildegard dann nicht anders, z. B. *et resplenduit in tenebras*; das wäre doch, und sogar in chiasmischer Beziehung zum ersten Satz, auch möglich? Fragen über Fragen gibt es da.

<sup>194</sup>Wie dies auch bei den Deutungen von Kleinstausschnitten von Theoretikern so auffällig ist, wo die kontextfreie Ableitung oder Erfindung von Einzelmerkmalen das methodische Prinzip zu sein scheint, um die Aussagen der eigenen Erfahrung historisieren zu können.

unverantwortlichen Doktorväter dieser Arbeit<sup>195</sup>. Auch die Frage, ob nicht einige der Bildungen auch rein musikalische Gründe haben könnten, sieht Stühlmeyer hier wie an allen anderen Stellen, in denen sie auf die Melodien Hildegards eingeht, nicht; ein Zeichen für Hildegards rein semantisches, *Sinnebenen* ausdrückendes Komponieren, oder für mangelnde Fähigkeit, auch die ja wohl primären musikalischen Formfaktoren sehen zu können, bei der Deuterin?

Betrachtet man etwa die so häufigen Bildungen einer sozusagen ersten Kadenz auf der Tonika, innerhalb eines größeren Abschnitts, der dann etwas folgt, was man als Konsolidierung — bildhaft! — des Bereichs der Tonika beschreiben kann<sup>196</sup>, so fiel es nicht ganz so leicht, sich der Natur des Wortes in der Sprache zunutze zu machen, nämlich kleinste sinntragende Einheit

<sup>195</sup>Daß die Vorstellung, als Musikwissenschaftler so auch mal über die Musik der Liturgie im Mittelalter adäquat urteilen zu können, nicht so ganz berechtigt ist, wird auch deutlich in der an gleichem Institut geleisteten Doktorarbeit von Woo-Hyung Chang, *Die theoretischen Quellen der musikalischen Formel „Differentia“ in Westeuropa ...*, 2001, worin man z. B., S. 17, eine Identifikation von westlichen *differentiae*, die auch noch als *Memoriaverse* etikettiert werden, mit den byzantinischen Intonationsformeln gleichgesetzt werden, ohne jede Frage nach liturgisch funktionalen Unterschieden, und obwohl hier ja einige Literatur besteht; ebenso absonderlich wie schon der Titel der Arbeit erscheint auch die Erörterung einiger, klar unspezifischer Verwendungen des Wortes *differentia* zu Anfang dieses Buches: Was der Unterschied von Intervallen o. ä. mit den spezifisch antiphonalen *varietates/differentiae* überhaupt zu tun haben kann, scheint sich als Frage gar nicht gestellt zu haben. Daß sich in Münster bis in diese Zeit noch nicht herumgesprochen hat, daß die Ausgabe von Gerbert zwar sicher ehrwürdig ist, aber inzwischen vielleicht doch von Neuausgaben für den praktischen Gebrauch abgelöst worden ist, mag ja noch hinnehmbar sein, wenn jedoch eine Arbeit über diese eng mit der Frage der Genese und Entwicklung der Tonarten verbundenen Wendungen von der darüber bestehenden ausführlichen Literatur keine Kenntnis hat, sich mit dieser übergeordneten Frage überhaupt nicht befaßt, kommt man zu Ergebnissen wie, ib., S. 69, zu Aurelian: *Insgesamt läßt sich über den vorliegenden Kommentar sagen, daß es sein Anliegen ist, zum ersten Mal aus musikgeschichtlicher Sicht den Vorgang der Umwandlung des alten griechischen Tonsystems von den orientalischen Kirchen in die römische Kirche zu erläutern ...*, so kann man derart inkompetentes Hinwegreden über die eigentlichen Probleme nur noch dem angeführten Doktorvater überlassen: Es geht nicht an, an Betrachtung so ausführlicher Diskussion des Rationalisierungsvorgangs und seiner genetischen Abhängigkeit von einem völlig neuartigen, gerade nicht antiken oder *orientalischen* Begriff der Kirchentonarten in vorliegender Literatur derart daherzureden (wo sollte es eine *Umwandlung des alten griechischen Tonsystems ... in die römische Kirche* gegeben haben, die ausgerechnet Aurelian erläutert haben soll; Aurelian, der bekanntlich, wenn auch vielleicht noch nicht in Münster, Musik noch nicht rational denken konnte? soll der Oktoechos etwa eine *Umgestaltung* der sieben *τόνοι* von Ptolemaeus gewesen sein?): Wozu, muß man fragen, ist eigentlich das Institut des Doktorvaters gedacht; in Münster jedenfalls scheint man die übernommene Verantwortung nicht gesehen zu haben, was ja auch exemplarisch für die hier betrachtete Arbeit zu Hildegard gilt: Mediävistische Musikwissenschaft verlangt schon etwas mehr an spezifischer Professionalität, als Mondsicheln in Motettenstimmen der Renaissance entdecken zu können.

<sup>196</sup>In der Gregorianik ist dieses Stilprinzip weniger häufig anzutreffen — da gibt es dasselbe Phänomen „umgekehrt“, längeres Verweilen auf initialer Ebene, was Hildegard aber nicht etwa unbekannt ist, auch wenn echte rezitativische Partien recht selten begegnen, insbesondere hinsichtlich ihrer Funktionalität in der Gregorianik.

zu sein. Mit dieser Eigenschaft ist es natürlich immer möglich, gerade diese Bedeutung als vom Komponisten und Komponistinnen — eine zentrale Unterscheidung gerade für die liturgische Musik des Mittelalters — also irgendwie gewollt herausgehoben komponiert sehen zu wollen, irgendein musikalisches Merkmal läßt sich hier immer finden, wie hier bei Stühlmeyer die tonale Abgeschlossenheit, die z. B. in Lied 33, *O vos imitatores* dazu zwingen würde Adjektiv und Substantiv als deutlich von einander abgesetzt zu interpretieren, vielleicht, damit man nicht die so notwendig von einander abzusetzenden, wenn auch zusammengehörigen Wörter in ihrer Folge übersingt? Nun, wie sollte man überhaupt *übersingen*, wenn man als Rhythmik vielleicht doch eine annähernde äquale Ausführung setzen darf — für den Choral ist es nicht gerade unsinnig, einen solchen Vortrag für die Zeit anzunehmen!



Sollte man hier wirklich annehmen müssen, daß das Wort *excelsae* von seinem Bezugswort *personae* musikalisch durch eine deutliche Zäsurbildung habe abgesetzt werden sollen<sup>197</sup>? Soll man das dann etwa auch übertragen auf die Silben *pretiosis*, weil damit ja der Wortstamm bereits ausgesprochen ist — lägen hier aber zwei Wörter vor, dann müßte man Stühlmeyer folgend in solcher Weise interpretieren, und dabei übersehen wie geschickt rein musikalisch der mehrfache „Aufstieg“ gestaltet ist, bis mit dem folgenden Abschnitt der — regionale — Höchstton *a* folgt (der dann im Abschlußmelisma noch „überstiegen“ wird)? Soll man ganz aus dem Auge verlieren, daß ein so häufiges Auftreten der Tonika (bzw. in hoher Lage der *affinalis*) als Gerüst- bzw. Bezugston des jeweiligen Ausmaßes von melischer Beweglichkeit einen gewissen Effizienzverlust zur Folge hat, die so tiefe Bezüge zu *Sinnebenen* selbst auch nur für besonders eingeweihte Hörer und Hörerinnen oder LeserInnen erkennbar sein lassen, nämlich wann denn eine rein melodische, und wann eine tiefstinnig semantische „Bedeutung“ solchen Auftretens von *inales* im melodischen Ablauf vorliegen bzw. kompositorisch gemeint sein könnte — dabei fällt auf, daß Stühlmeyer an keiner Stelle erkennen läßt, warum sie von *Ebenen*, also im Plural spricht, denn die Hierarchie von (genuin) musikalischen — wie natürlich auch syntaktisch sprachlichen — Abschnittsklassen, wie sie besonders charakteristisch Guido aufgestellt hat, scheint ihr ganz unbekannt geblieben zu sein; ein konkreter Nachweis solcher Hierarchie jedenfalls fällt ihr offensichtlich nicht ein — es wäre auch keine ganz einfache Aufgabe, bei Hildegard verschiedene hierarchisch zugeordnete Ebenen allein schon der melodischen Abschnittsbildung nachzuweisen.

<sup>197</sup>Man wird ja nicht unbedingt erwarten wollen, daß Hildegard hier explizit auf weibliche *confessores* haben hinweisen wollen — aber wer weiß, was für Deutungen noch möglich werden.

Hier, bei Guido, muß und kann man tatsächlich von *Ebenen* sprechen, denn gerade die Hierarchie ist wesentlich für das System Guidos. Und die Frage danach, ob und inwieweit Hildegard ebenfalls eine Hierarchie von Abschnittsbildungen kennt, wäre ja nicht ganz so sinnlos gewesen, hier hätte man tatsächlich und konkret nach Relationen zwischen der Theorie, die, wie oben gezeigt, keine Melodiebildungslehre ist, und der kompositorischen Wirklichkeit fragen können, was oben als hochgradig nichttriviale Aufgabe angedeutet wurde. Dann hätte man z. B. bemerken können, daß die Dominanz von Abschlüssen auf der Tonika bzw. den *affinales* rein tonal gesehen eigentlich recht wenig Raum läßt für deutliche Differenzierungen, d. h. daß wohl die Gliederungsmittel der *pausa*, des *Ritardano* und der *mora* vielleicht viel wichtiger gewesen sein könnten, also Faktoren, die der Ausführung zuzuordnen sind. Aber da handelt es sich trivialer Weise um primär musikalische Merkmale, die Stülmeyer durchweg nicht für an sich beachtenswert hält, auch wenn sie, offenbar a priori, weiß, wie Guido beim Komponieren eines Textes von Hildegard die Zäsuren gesetzt hätte, ein umgekehrtes prophetisches Wissen, das nur durch grundsätzliche Unwissenheit in Bezug auf die angesprochenen Quellen erklärbar ist.

Nimmt man z. B. den sehr kurzen Text von Lied 16, *Caritas*, in der nur ein einziges Verb im Hauptsatz auftritt, also eine Copula zu ergänzen ist: *Caritas — abundat in omnia, — De imis excellentissima — super sidera, — atque amantissima — in omnia, — quia summo Regi osculum pacis — dedit*. Dies ist die musikalische Gliederung, die ersichtlich über die des Textes insofern „hinausgeht“, als sie klar weitere Einteilungen vornimmt, wozu auch musikalische „Reim“bildungen gehören, wie der zwischen *in omnia*, und *excellentissima*; ein Mittel, das Hildegard aber nicht überbeansprucht, denn beim zweiten *in omnia* findet sich kein musikalischer „Reim“ — was Gregorianisch nicht ausgeschlossen wäre.

Hier wird aber nicht etwa *atque amantissima* betonend und absondernd wegen der großen Bedeutung des Wortes von *in omnia*, also aus semantischen Gründen abgetrennt — Deutungsmöglichkeiten kann man natürlich in Fülle (er)finden —, sondern aus musikalischen: Nachdem *atque amantissima* Rezitation und Kadenz gebildet hat, konsolidiert *in omnia* im Raum der Tonika, nimmt Beweglichkeit zurück — nicht so sehr die Melismatik — und hat damit die Funktion, den folgenden Aufstieg zum Höchstton *d*, also zur Oktav, adäquat erlebbar zu machen. Diese Situation findet sich ähnlich auf *abundat in omnia* zum folgenden *de imis*; und auch die *super sidera* sind in Beweglichkeit und Ambitus eingeschränkt, um den folgenden Aufstieg als solchen fühlbar(er) zu machen.

Beim Schluß, *osculum pacis — dedit*, ist die deutliche Abtrennung rein textlich Unsinn, denn ohne *dedere* wäre das *osculum pacis* ja ohne Subjekt. Ja, und warum schließt Hildegard gerade *osculum pacis* auf der *affinalis*? Die Antwort ist nicht allzu schwierig, wenn man sich die Musik betrachtet: Das Schlußmelisma auf *dedit* durchschreitet, innerhalb eines Abschnitts, ja als sein Anfang, mit der bekannten Wendung des „Doppelsprung“s von Quint und die Oktav ergänzender Quart, also von der Tonika bis zu ihrer Oktav, den Tonraum so schnell, daß man hier von einem deutlichen Effekt sprechen muß, der durch das Verharren der vorangehenden *distinctio* auf der *affinalis* eben erleben läßt, daß dies in einem musikalischen Abschnitt, im Schlußmelisma stattfindet.

So kann man die Abschnittsbildung bei Hildegard auch betrachten — andernfalls gerät man in die große Gefahr, Hildegards kompositorische Fähigkeiten gar nicht recht einschätzen zu können.

Oder soll man in der Melodie des Liedes 57, *O Jerusalem*, die von den Herausgebern sinnvoll mit Komma bezeichnete folgende Apposition als Fehler bewerten, nur weil *O Jerusalem, aurea civitas* nicht auf der Tonika, sondern auf der *affinalis* schließt? Und soll man den Abschluß mit *climacus* auf *o beata pueritia, quae ...* als unvollkommen einschätzen, weil es sich um einen *climacus* handelt? Auch hier wird deutlich, daß Stühlmeyers Vorgehen, die ad hoc Betrachtung einzelner Merkmale methodisch zu erheblichen Schwierigkeiten führt, führen muß, daß also dieser methodische Ansatz der subjektiven Einzeldeutung, zudem noch unter unhaltbaren Verbindungen zu scheinbar in der Theorie gefundenen Vorstellungen, nicht gerade als allgemeingültiger Weg zur Erkenntnis angesehen werden kann.

Auch in Hinblick auf die Erörterung der musikalischen Gliederung in Hildegards Melodien, ihrer Relation zur Gliederung der Liedtexte und zu den Aussagen der mittelalterlichen Theorie zu diesem Sachverhalt lassen sich aus Stühlmeyers Beitrag keine sachdienlichen Hinweise erkennen. Verf. jedenfalls gelingt es nicht, trotz erheblichen Aufwands, in dieser Arbeit an irgendeiner Stelle einen als wissenschaftlich zu qualifizierenden Beitrag zu sehen, vielleicht exemplarisch für ihn, vielleicht aber auch für das *Lebensgefühl* heutiger Musikwissenschaft? Von dem redlichen Bemühen des Verf. um Verstehen und Nachprüfen der Aussagen dieser Arbeit können die obigen Bemerkungen zeugen, vielleicht könnten sie auch ein Hinweis darauf sein, wie man mit mittelalterlichen Quellen umgehen oder nicht umgehen sollte. Diese Arbeit führt nicht zur wissenschaftlichen Diskussion, wie man in weniger bemerkenswerten Fällen vielleicht sagen könnte, sondern zum Zwang des kontinuierlichen Widerspruchs und zur Klarstellung der wirklichen historischen Situation, also eines Kampfes gegen totale Verunklarung der musikhistorischen Sachverhalte, hier des Schaffens von Hildegard.

#### 4.2.5 Zu den Beispielen für traurige und freudige Musik bei Johannes Cotto

Wie oben mehrfach angesprochen, z. B. 4.2.4 auf Seite 1173, führt Johannes Cotto konkrete Beispiele für die semantischen Wirkungen von Musik an, wobei er sich, sinnvoller Weise auf die Opposition *exultatio/maeror* bzw. (davor) *tristis/saliens* und *adversa/prospera* beschränkt, ed. S. v. Waesberghe, S. 118, 8 seq. Eine solche semantische Opposition ist ersichtlich wesentlich besser geeignet, auch durch eine gewisse Vagheit, potentiell der semantischen Topik eine gewisse Kokretheit verleihen zu können. Denn allein schon der Gegensatz von melodisch starker Bewegtheit, Melismatik und Tonlage zu geringer Beweglichkeit, stärkerer Syllabik und plagaler Lage kann ohne Schwierigkeit an diese Opposition assoziiert werden. Hier könnte man also versuchen, die von neueren Deutern so selbstverständlich vorausgesetzte Semantik mittelalterlicher Musik vielleicht doch noch fassen zu können.

Die angesprochene Möglichkeit einer konkreten Anwendung des beschränkten Systems von

Wirkungen zeigen auch die von Johannes Cotto, ib., angeführten Beispiele, die der genannten Opposition, nicht der zwangsläufig irrealen Achtzahl von Wirkungen, entsprechen. Als Beispiel für den *moeror* wird die Antiphon *Rex autem David* genannt, die hier, nicht in kritischer Ausgabe, das wäre hier überflüssig, sondern nach dem Sarum Antiphonale wiedergegeben wird (die Natur der 2. Neume ist nicht ganz klar erkennbar):



Rexau- tem Da- vid co- o-per-to ca- pi- te in- ce dens lu-ge-bat fi- li- umdi- cens:



Ab- sa- lon fi- li mi fi- li mi Ab- sa- lon



quis mi- chi det ut e- go mo-ri- ar pro te fi- li mi Ab- sa- lon.

Der Text der Melodie ist hinsichtlich Semantik eindeutig, die Lage der Melodie ebenso klar plagal, der Umfang mit einer Oktav nicht besonders groß, hinzu kommt relativ geringe Melismatik und auch nicht sehr große melische Beweglichkeit: Der Anfang bewegt sich als eine Art „Vorinitium“ in einem engen Bereich der Tonika, nur einmal steigt die Melodie zur Quint auf, um ziemlich abrupt wieder auf die Tonika zu fallen. Die Melodie ist vielleicht nicht Gregorianisch, sie scheint deren Antiphontypen nicht zu entsprechen. Soll man hier den recht auffälligen Aufstieg nebst anschließendem Quintfall — eine in Gregorianischer Melodik nicht häufig anzutreffende Bewegung<sup>198</sup> — auf *lugebat* als Ausdruck des Schmerzes durch Ausruf, d. h. durch Nachahmung eines sprachlichen „Aufschreis“ interpretieren; sicher man könnte dazu versucht sein, müßte nur nachweisen, daß man so, d. h. musikalische Nachahmung der klanglichen Faktoren der sprachlichen Leistungsebene der Kundgabe, in der Musik der Zeit überhaupt hat denken können, was kaum ein einfaches Unterfagen sein dürfte.

Der Ambitus selbst ist auch für Melodien des 8. Tons im Gregorianischen Repertoire nicht auffällig, was insbesondere die auch hier zu beobachtende Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen anbelangt (vgl. etwa die Ant. *Scriptum est enim*, die sogar noch tiefer reicht). Insofern erscheint die Melodie nicht auffällig. Auffällig ist dagegen die melodische Wiederholung eines Abstiegs in der zweiten Zeile, weil bei solchen Bildungen im Gregorianischen Choral doch meist der Tonraum nicht gleich bleibt, d. h. zwei aufeinanderfolgende Abstiege sich meist im Tonraum gegenseitig „verschieben“, also eine gewisse Dynamik aufweisen. Als spezifisch *lugubre* wird man alle diese Bildungen aber nicht bewerten können.

<sup>198</sup>Z. B. im Grad. *Qui sedes auf potentiam tuam* oder auf *super* (sehr zu eventueller tonräumlicher Deutung anregend) oder auch auf *Ioseph*.

Dies gilt auch für die Wendung zu Anfang der dritten Zeile, ein Registerwechsel zur hohen Lage der Tonart, der in seiner Gestalt Gregorianisch sein könnte, Aufstieg zur Quart, Abstieg und zweiter Aufstieg (nur sozusagen im Umriß: *Int. Dum medium auf medium iter haberet*). Weniger an Gregorianischem Stil scheint der große Abstieg auf *ego moriar pro te* orientiert zu sein, nicht hinsichtlich des Umfangs oder des Terzsprungs zum Ende, sondern mehr der Ausdehnung der regelmäßig durch Ausgleichsbewegungen, Wechsel von *clivis* und *podatus*. Wenn man unbedingt wollte, könnte man vielleicht hier etwas *Trauriges* sehen wollen — wenn man Vorstellungen der Umsetzung von Tränen oder Weinen in barocker Musik historisch verallgemeinern möchte.

Gregorianische Abstiege vergleichbarer Ausdehnung, vgl. etwa Grad. *Exsurge auf homo*, sind dynamischer gestaltet, vgl. etwa auch Grad. *Deus exaudi* im Vers auf *iudica*, das ist wirkliche musikalische Kunst. Deshalb kann der Abstieg in der hier zitierten Antiphon natürlich auch nur melodisch, also ästhetisch nicht ganz gelungen sein. Immerhin könnte man in der dritten Zeile eine melodische Steigerung des Geschehens der zweiten Zeilen sehen: Diese läßt sich fast nach dem *ouvert-clos* Prinzip gebildet bewerten, denn der erste Abstieg endet auf der Unterquart (zur Tonika), der zweite, parallele wird eindeutig umgeformt in Bezug zum Abschluß auf der Tonika; und genau das wiederholt der dritte Abschnitt, nun aber beim ersten Abstieg auf den Umfang einer Sept gesteigert — die natürlich auch eine Vorbereitung benötigt, was sich auf *quis michi det ut* findet.

Ganz einfallslos ist die Melodiegestalt also auch nicht, die Wiederholung erscheint die ganze Form zu betreffen, wobei man die erste Zeile in ihrer durchgehend engen Lage um die Tonika als Kontrast ansehen kann, der nur durch den „Ausbruch“ melodisch interessantere Gestalt erhält. Man sollte aber beachten, daß die angesprochene Gestaltung rein musikalisch eine ästhetisch ausreichende Begründung der Form gibt: Ein einleitender Abschnitt, in dem zum Kontrast der Höchstton kurz und überraschend erreicht wird, eine *ouvert/clos* Bildung und deren, durch die musikalisch aufgenommene Textwiederholung mitgefördert, gesteigerte Wiederholung, so ließe sich kurz die Form zusammenfassen.

Ob man allerdings die somit vier weitgehend diatonischen Abstiege wirklich als kompositorischen Ausdruck der Klage ansehen kann und darf, ist kaum zu entscheiden, zumal natürlich nicht jeder Abstieg auf Trauer zu beziehen ist. Was man allerdings sozusagen direkt nacherleben kann, ist die Möglichkeit, vom Text ausgehend, diese Melodie wie dieser als durchgehend *traurig*, dem *moeror* zugeordnet zu empfinden: Die überwiegend engen Schritte, die Lage, geringe Melismatik und nur im dritten Abstieg, *ego moriar pro te* etwas umfangreichere Beweglichkeit, vielleicht ja auch das eher syllabische Absteigen, viermal, könnte man in subjektiver Assoziation natürlich als besonders traurige Melodik fühlen. Wie gesagt, ob die gleiche Melodie auf ganz anderen Text bei Johannes Cotto die gleiche Assoziation ausgelöst haben könnte, ist natürlich schwer entscheidbar, ja unentscheidbar, wenn nicht, wie im Falle der „Figuren“ in barocker Musik, in Madrigalen u. a. eindeutige, statistisch als so gemeint verifizierbare musikalische Gestaltfaktoren nachweisbar sind.

Und die entsprechende Statistik jedenfalls hat bisher noch keine ausreichende Ausführung er-

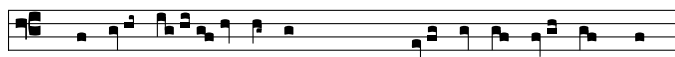


fahren, zumal die Notwendigkeit einer solchen Begründung von semantischen Deutungen meist überhaupt nicht aufgefallen ist, jedenfalls den Deutern und Deuterinnen; nur, auch nur eine einzige statistisch eindeutig absicherbare „rhetorische Figur“ in der Einstimmigkeit des Mittelalters nachzuweisen, d. h. erst einmal aufzustellen, dürfte unmöglich sein; wie schon W. Apel bemerkt, sind die jeweiligen „Gegenbeispiele“ zu häufig, um auf eindeutige Bedeutungen schließen zu lassen. Warum man solche Erkenntnisse nicht zur Kenntnis nehmen will, ist nicht verständlich, nur weil man sich dann in dem doch so bequemen und auffälligen ad hoc „Deuten“ so behindert fühlen müßte, eine wissenschaftsethisch adäquate Einstellung?

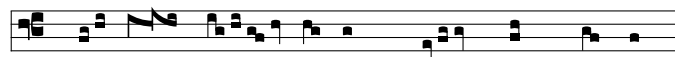
Das Problem, eindeutige, für die Zeit aufgrund einer entsprechenden Konventionsbildung überhaupt verstehbare semantische Merkmale einer Melodie, auch nur in der angesprochenen einfachen semantischen Opposition von Trauer und Freude, zu finden bzw. überhaupt finden zu können, wird natürlich auch durch die hier zitierten zwei (von drei bei Johannes Cotto genannten) Melodien bestätigt. Beide sind sie sehr viel beweglicher, sowohl melismatisch als auch in der tonräumlichen Bewegung, als das Beispiel für traurigen *sonus* — es fällt übrigens auf, daß Johannes Cotto drei Beispiele für Freude, aber nur eines für Traurigkeit angibt, vielleicht ein Hinweis auf das von Stühlmeyer eingeführte *Lebensgefühl* der Zeit, oder einfach ein Hinweis darauf, daß durchweg stärker melismatische und bewegliche Antiphonmelodien leichter zu finden sind? Die Antiphon *Christus resurgens* ist vom Text her natürlich voller Freude; der Gesamtambitus ist übrigens gar nicht so groß, was man vielleicht mit dem „Dogma“ der Tonartumfänge verbinden kann (das folgende Beispiel die Ant. *Sedit angelus*, allerdings hat den Umfang *D – g*, wobei die tiefsten Töne, *D* und *E* insgesamt nur dreimal auftreten; so „dogmatisch“ war Johannes Cotto also auch nicht, was jedoch die Erkenntnis von objektiven, musikalischen Charakteristika für die betreffenden „Affekte“ in oder aus den von ihm genannten Beispielen erschweren bzw. verunmöglichen muß):



Chri-stus re-sur-gens ex mor-tu-is iam non mo-ri-tur



morsil-li ul-tra non do-mi-na-bi-tur



quod e-nim vi-vit vi-vit De-o



al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Die Darstellung soll auf die mehrfachen Wiederholungen in der Form hinweisen; die Regelmäßigkeit erscheint nicht gerade in Gregorianischem Stil gehalten: Man hat vier Zeilen, denen allen eine Zweiteiligkeit nach Art eines tonalen *ouvert/clos* Prinzips eigen ist. Die erste Zeile ist dabei nicht nur die längste, sondern auch die hinsichtlich Ambitus und Beweglichkeit aufwendigste. Die Parallelität ist klar erkennbar, ohne zu „symmetrisch“ zu sein: Dem Anfang, *Christus resurgens* mit seiner Bewegung auf „vorinitialem“ Raum, also sehr nahe der Tonika, folgt der initiale Quintsprung des 1. Modus, dann ein Abstieg bis *E*, charakteristisch durch die *porrectus* Neumen. Der initiale Quintsprung wird wiederholt, und „überboten“, weil er bis *b* reicht — übrigens ganz im Rahmen der Gregorianischen Initialformel, die ja meistens noch das *b*, und zwar direkt mit dem Sprung verbunden verwendet, allerdings, und hier liegt der stilistische Unterschied, tritt diese Initialformel nicht mehrmals auf, wie man z. B. im Off. *Confitebor tibi* sehen kann, das zwar noch höher steigt, den initialen Sprung aber nicht mehrfach anwendet.

Die Gestaltung dieser Steigerung ist wirkungsvoll, auch die Relation der Teile ist nicht beliebig, denn nach dem ersten, kurzen Aufstieg folgen die beiden *porrectus*, wogegen der zweite Sprung auf der *tuba* länger „konsolidiert“, bis der Abstieg, zunächst identisch, folgt, woran sich dann eine Art Ausklingen anschließt, mit dem wieder die Tonika als Ziel erreicht wird.

Die anderen „Doppelzeilen“ weisen wie gesagt die gleiche Disposition auf, Halbschluß auf *E*, Vollschluß auf *D*. Wie zu erwarten folgt auf den Aufwand der Anfangszeile eine „reduzierte“ Bildung, reduziert hinsichtlich erreichten Hochtönen und Beweglichkeit; wie auch in den folgenden „Versen“ ist dabei der Schlußteil, die *clos* Bildung von wesentlich geringerer Aufwendigkeit als der jeweils vorangehende „Halbvers“. Die minimalen Varianten dieses jeweiligen Abschlußteils haben eine Entsprechung in den Anfangsteilen, die in den beiden letzten „Doppelversen“ nur einen etwas größeren Umfang haben, sonst aber ebenfalls identisch sind. Diese Regelmäßigkeit ist nicht gerade einfallreich, wie ja auch die Gestaltung der jeweiligen „Halbverse“, Aufstieg, Umspielen der Quart, *G* Abstieg und anschließend ein kleiner Bogen, *E – a – D*, nicht viel Einfallskraft des Autors (oder, natürlich, der Autorin) erkennen läßt.

Von dieser Regelmäßigkeit abgesehen, die übrigens einen stilistischen Kontrast zwischen erster Zeile und den übrigen erkennen lassen könnte — die erste Zeile scheint auch ästhetisch besser gelungen zu sein —, wird man musikalisch kaum klare Merkmale eines besonders freudigen „Affekts“ als sozusagen notwendigen Eindruck dieser Melodie erkennen können. Vielleicht ist sie Johannes Cotto ihrer „Symmetrie“ wegen aufgefallen, der Textinhalt ist natürlich eindeutig. Somit wird man auch hier kaum die Möglichkeit haben, mehr als eine durch den Textinhalt und dessen „Affekt“ bestimmte, nicht spezifisch in der Form der Melodie begründete, sozusagen subjektive Assoziation der damit verbundenen Melodie zum Inhalt behaupten können.

Es gibt mehr Sprünge als im ersten Beispiel, nur dürfte dieses Kriterium vielleicht doch ein wenig zu allgemein sein, um hieraus eindeutige Zusammenhänge erschließen zu lassen: Daß Sprünge in der Melodik einen engeren Bezug zu Freude haben könnten, darf man vielleicht als eine Art Konstante voraussetzen, d. h. daß hier etwa der Abstieg in *porrectus* im 1. „Vers“ leichter mit Freude zu verbinden wäre (allerdings auf *mortuis*) als der oben angesprochene „langsame“ Abstieg — jedenfalls könnte das einem modernen Betrachter einfallen; daß die

Quintsprünge zu Anfang etwas „Aufmunterndes“ oder eben auch „Freudiges“ haben könnten, d. h. in dieser Weise subjektiv mit dem „Gefühl“ des Textes<sup>199</sup> assoziiert werden könnten, ist sicher denkbar, und vielleicht, aber eben nur vielleicht, die Erklärung für die Wahl dieser Melodie durch Johannes Cotto — von der Gregorianik her jedenfalls wird diese, hier nur hypothetisch zugrunde gelegte Erklärung als höchstgradig unwahrscheinlich qualifiziert, was übrigens auch für mittelalterliche Melodien gilt — das Maß *alleluia* hat größeren Beweglichkeit, daß diese aber direkt Ausdruck der Freude und nicht nur der solistisch musikalischen Aufwendigkeit an der betreffenden Stelle der Liturgie sein sollte, wird man kaum mit Sicherheit nachweisen können. Klare „semantische“ Merkmale kann man also auch hier nicht finden — und würde damit wohl für auch das entsprechende musikalische Gefühl von Johannes Cotto und seiner Zeit mißverstehen: Die Frage muß ja lauten, nicht ob man bei dem Singen oder Hören von Melodien „Gefühle“ erleben kann, wie sie der Text vorgibt, sondern ob es objektivierbare, durch statistische Häufigkeit als kommunikative Konvention der Zeit feststellbare Formfaktoren gibt, die mit „Affekten“ oder allgemeiner mit semantischen, also nichtmusikalischen Aussagen des Textes bzw. Inhalten gefühlsmäßig verbunden sind. Und darauf geben auch die Beispiele, die Johannes Cotto gibt, keine Antwort (auch er kennt übrigens den Faktor des affektischen Vortrags im Sinne der rhetorischen *pronuntiatio*, wie sie Isidor nur für den *lector* explizit macht — vgl. z. B. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 482, S. 878 ff. —, nicht); die Möglichkeit der subjektiv gefühlten Zusammengehörigkeit von Musik und Textinhalt ist nie auszuschließen. Augustins Hinweis darauf, daß die Musik den Seelenzuständen passende *modi* hat, kann man in diesem Sinne interpretieren, einmal weil das Wort *modus* hier wohl nicht im Sinne von *Tonart* zu verstehen ist, also nur eine verkürzte Ethoslehre der Tonarten vorliegt, zum anderen, weil Augustin ausdrücklich feststellt, *nescio*, also keine Spezifikation vorliegen kann: *et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. ...*, *Confessiones* X, 33, 49, vgl. auch Anm. 178 auf Seite 1172.

Ob man die Formulierung *voce atque cantu* einfach als stilistisches Hendiadyoin ansehen muß, ist nicht zu entscheiden; es liegt jedoch nahe, daß Augustin aus seiner rhetorischen Erfahrung heraus zwischen der Stimme als „Ausführungsorgan“ und der Struktur des *cantus* unterscheiden kann, denn für die Rhetorik ist diese Unterscheidung trivial, die Rede als Struktur und als „Ausgesprochenes“ hat jeweils eigene Merkmale. Daß Augustin, in einem gewissen Widerspruch zur These von *De musica*, daß die Seele von Musik nicht affiziert werden kann, Musik in solcher Weise erlebt hat, ist bekannt; daß solches Erleben aber nur mit spezifischen konkret benennbaren, musikalische Konvention gewordenen Formfaktoren möglich gewesen sein sollte, erscheint angesichts der von Augustin erlebten Musik nicht gerade wahrscheinlich — der Gregorianische Choral kann ja wenigstens einen Hinweis darauf geben, was man mit Sicherheit von liturgischer Musik zu Augustins Zeit nicht erwarten darf.

Damit bestätigt Augustin also die Möglichkeit dessen, was oben als subjektive Spezifik des Erlebens von Musik angesprochen wurde, sozusagen eine Intensivierung dessen, was im Text

<sup>199</sup>Und dessen Sinn ist schon durch das *alleluia* ausreichend bestimmt.

ausgesagt wird, ohne das hier spezifische Konventionen bestehen. Daß man Musik so erleben kann, als *contritio cordis* auch ohne „Figuren“ dürfte klar sein. Insofern kann man ein solches, durchaus tiefgehendes Erlebenkönnen von Musik in subjektiver Spezifik zum Textinhalt auch für Johannes Cotto als Möglichkeit voraussetzen, denn ein subjektives Erleben von Musik ist nicht auf das Bestehen einer Konvention von „Figuren“ angewiesen<sup>200</sup>.

Das letzte aus dem Repertoire von Sarum zu entnehmende Beispiel, das Johannes Cotto für etwas wie „freudigen Affekt“ in der Musik anführt, ist nun gegenüber dem oben angeführten Beispiel durch ein weitgehendes Fehlen von Wiederholungen solcher Art bestimmt — die Wiederholungen können also nichts mit einer solchen semantischen Verbindung der melodischen Form zu tun haben<sup>201</sup>, können also nicht im Sinne einer „Figur“ interpretiert werden (auch hier wurden die Neumen der Schrift des Originals etwas nachgebildet, der Schlüsselwechsel folgt nicht dem Original, sondern der typographischen Notwendigkeit):

Se-dit an-ge-lus ad se-pul-crum Do-mi-ni  
sto-la cla-ri-ta-tis co-o-per-tus  
vi-den-tes e-um mu-li-e-res ni-mi-o ter-ro-re  
per-ter-ri-tae a-sti-te-runt a-lon-ge

<sup>200</sup>Zur Existenz von „rhetorischen Figuren“ und sonstiger semantischer Anbindungen von Musik bei Johannes Cotto könnte man ja auch einmal Verf. *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998, S. 120 ff., beachten — aber es geht doch so schön mit der semantischen Deutungsfreude, warum gerade die sich immer „verderben“ lassen nur durch historische Quellenbeachtung? Nun, es geht immerhin um die abendländische Sonderentwicklung der Musikgeschichte, und auch noch um Wissenschaft.

<sup>201</sup>Die rezitativische Passage auf *Sedit angelus* ist identisch mit der auf *et vitat homini*; die Stelle erscheint aber im Ablauf so wenig hervorgehoben, daß man nur von einer eher zufälligen auch gestalthaften Gleichheit bei vergleichbarer Gesamtdisposition sprechen kann: „Vorinitiale“ Bewegung um die Tonika und nachfolgender Aufstieg, das erstmalig zur Quint, das zweitemal bis zur Sept. Da beide Stellen auch noch weit voneinander entfernt sind, keinen auch nur ansatzweise vergleichbaren Text haben, kann man nicht von einer als wichtig verstandenen Form sprechen — Stühlmeyers „Methode“ folgend müßte man sicher eine theologisch besonders prozesshafte *Verklammerung* des Sitzens des Engels mit seiner Aussage, daß mit Christus die Auferstehung verbunden ist, als Gemeintes hineinlesen, was vielleicht doch nicht ganz so überzeugend ist — und beweist, daß man solche Thesen statistisch absichern müßte.

tunc lo- cu- tus est an-ge-lus

et di- xit e- is.

No- li- teme- tu- e- re

di- co vo- bis

qui- a il-lum quem que-ri- tis mor- tu- um iam vi- vit

et vi- ta ho- mi- ni cum e- o surre- xit

al- le- lu- ia

Daß die Melodie in Abschnitten meist gut gegliedert komponiert wird, ergibt sich auch aus der — für Johannes Cotto sicher auch ein wesentlicher Grund der Auswahl gerade dieser Melodie — tonalen Regelmäßigkeit, mit der die *distinctiones* fast durchweg mit *finalis* oder *affinalis* geschlossen werden. Daraus ergibt sich auch eine meist klare Gliederung in bestimmte Bereiche des Ambitus. So bleiben die beiden ersten Zeilen im Rahmen der Quint, dann gesteigert, der Sext über der Tonika, wobei der Anfang, *sedit angelus* klar als „Vorinitium“ gedacht wird<sup>202</sup>, dem dann der erste Aufstieg bis zur Quint folgt, die aber noch nicht nachhaltig erreicht wird. Bemerkenswert bei der Wiederholung dieses Konzepts, das zu berücksichtigen hatte, daß hier keine Untergliederung möglich war, ist der tiefe Anfang, denn diese Lage erreicht die Melodie nicht mehr. Der musikalische Effekt ist eine auffällige Verstärkung des dann durchschrittenen Ambitus, der hier ja immerhin eine Non erreicht; nicht nur die dominante Rezitation als initiale Wendung, sondern diese selbst wird als Lage bewußt gemacht. Diese tonräumliche Anlage ist wirkungsvoll. Der erreichte Höchstton wird im Verlauf noch übertroffen, hier wird er durch die Art seines Erreichens als solcher hervorgehoben.

<sup>202</sup>Und nicht etwa im Sinne einer Malerei des „Sitzens“.

Dies gilt um so mehr, als die Melodie im folgenden Abschnitt, eigentlich zwei Abschnitte, sich dann zwar in der Lage der *tuba* bewegt, aber im ersten Teil nochmals einen Schritt höher geht, und dies nun mehrmals, nach *f*, so daß geradezu eine zweite *tuba* hinzukommen scheint. Der zweite Teil dieses Abschnitts geht dann wieder zurück auf die eigentliche *tuba*, die Quint. Die abschnittsweise Steigerung des Ambitus, bis zur Sept über der Tonika, entspricht Gregorianischem Stil, wie auch die gesamte Anlage der drei bzw. vier Abschnitte (man wird musikalisch notwendig auf *videntes eum mulieres — nimio ...* eine Zäsur hören). Der Weg allerdings, der zu dieser, dann eben nachhaltig, erreichten (doppelten) Hochlage führt, die zwei „Wellen“ ist hinsichtlich der „Höhe“ der Wellenkämme allerdings auffällig beweglich.

Wer übrigens semantische Deutungen liebt, wird hier ein Problem finden: Die Vermutung oder Hoffnung, daß der Schrecken, der *nimius terror* die Hochlage verursacht habe, wird dadurch eingeschränkt, daß dieses Wort wieder tiefer vertont wird, also eine Reduktion hinsichtlich des Ambitus erleidet. Die Vermutung, daß der Komponist den Gegensatz zwischen der Beschreibung des Engels und seiner Tätigkeit und der der Frauen so habe voneinander absetzen wollen, steht aber auch unter dem Unstern, daß die geschilderte Steigerung der Höchttöne jedes Abschnitts und die Gregorianische Relation von initialen und rezitativischen Abschnitten rein musikalisch von einer dynamischen Entwicklung sprechen läßt.

Daß der Komponist auf derlei Deutungen keine Rücksicht zu nehmen scheint, zeigt sich auch darin, daß die folgenden beiden Abschnitte sozusagen mitten im Satz die bisherige Entwicklung in Kurzform wiederholen: Die *perterritae* Frauen verharren im Rahmen der Tonika, betonen sogar die besondere Tiefe durch Erreichen von *E*, der zweite Abschnitt dagegen springt sofort in die Lage der *tuba*, die Melodie übertrifft sogar nochmals den bisherigen Höchstton *f* („korrekt“ durch Beachtung des Wortakzents), indem die Oktav der Tonika erreicht wird. Man kann dies musikalisch als abschnittsweise Steigerung des Ambitus erleben, wobei der letzte und am weitesten reichende Höchstton oder Höhepunkt wieder durch vorausgehende Tieflage herausgehoben wird.

Diese tonräumliche Anlage, die erst *d*, dann *e*, *f* und schließlich *g* (abschnittsweise) erreicht, ist so klar, daß man keinen Zweifel an der durchgehenden Planung haben kann. Auch die Abruptheit, mit der zwischen der Lage von *videntes ... terrore* und *perterritae ... longe* und wiederum dem anschließenden *tunc locutus ... angelus* besteht, ist in Hinblick auf die gewollte melodische Dynamik so folgerichtig, daß die, sicher naheliegende Vermutung, der Komponist habe das Auftreten des nun die Frauen anredenden Engels als Kontrast gestalten wollen, wenig Wahrscheinlichkeit besitzt, zumal ja die folgende Kadenz nur die Wiederholung des gleichen Aktes des Engels, nun aber in Rückführung auf die Tonika melodisch gestaltet.

Auch die Anrede, *nolite metuere* und das anschließende, bestätigende *dico vobis* wird tonräumlich identisch wie die beiden vorausgehenden Abschnitte gestaltet; die Stelle des melodischen Höhepunkts wird wiederholt dargestellt, was ihrer Wirkung und Einprägsamkeit behilflich sein könnte. Auffällig ist allerdings, daß der Komponist, wenn die Quelle hier korrekt ist, auf *vobis* einmal auf *a* und nicht auf der Tonika schließt — vielleicht eine bewußte Variierung, weil die Parallelität sonst zu langweilig geworden wäre? Eine Anwendung des Verfahrens von Stühl-

meyer verbietet sich hier notwendig, denn eine besondere Zusammenbindung von *dico vobis, quia ...* wird man beim besten Willen nicht ersinnen können. Man wird also auch, wie bei Hildegard, hier wohl musikalisch denken müssen.

Der folgende Abschnitt ist als Bogen, aber origineller gestaltet als die vorausgehenden und der folgende Bogen: Aufstieg und Abstieg zur Kadenz geschehen bewegter als da, es fehlt weitgehend die feste Lage einer Rezitation, denn sowohl der Aufstieg geschieht als kleiner Bogen, die eigentliche Rezitation ist verziert und statt einer längeren rezitativischen Phase folgt sofort ein Abstieg, der sich, dynamisch reduziert, wiederholt, tonal in der *ouvert/clos* Relation: Dieser Abschnitt ist also mehr als die vorausgehenden als von mehreren „Motiven“ gestaltete Einheit komponiert.

Man findet etwas Vergleichbares im Alleluia, wo auf *alle* zunächst nur ein kleiner Abstieg, eine Art Kadenz folgt, die deutlich die Tonika anstrebt, dann aber nochmals ein neuer, den Anfangston weit überbietender Aufstieg folgt, was nun schon im Aufstieg, von *F* nach *f*, und den folgenden Abstiegen eine aufwendige und originelle Erfindung darstellt: man beachte nur, wie nach dem ersten Kadenzabstieg der erste Teil des Aufstiegs ganz auf den Tönen *F - a - c* beruht, die dann durch *d* nur melodisch, aber nicht tonal ergänzt werden. Was soll hier *tonal* heißen? Dies bedeutet den Umstand, daß der Ton *d* natürlich auch in Melodien der *finalis F* auftritt, hier aber klar diejenigen Töne Strukturtöne sind, die nicht auf *G*, sondern auf *F* bezogen sind, man betrachte nur den Abstieg: *f - c, d - a, c baGF a*, denn erst danach wird die Tonika als Schlußton erreicht: Diese Bildung läßt klar erkennen, daß der Komponist hier mit der Tonalität arbeitet, d. h. das Prinzip nutzt, das auch der *ouvert/clos* Bildung hinsichtlich der Tonalität — natürlich im Sinne der Zeit verstanden — zugrunde liegt. *F - a* ist die *G* einschließende Terz. Auch hierin zeigt sich der Komponist mit Gregorianischem Stildenken vertraut.

Man kann in dieser, hier angedeuteten Weise zu erkennen versuchen, daß der Komponist — natürlich, es könnte ja auch eine Komponistin gewesen sein, das konkrete Geschlecht tut hier wohl nichts zur Sache — musikalisch ästhetisch sehr sinnvoll vorgeht, ohne das Mittel der motivischen Parallelen oder musikalischer Reime nutzen zu müssen.

Die Frage allerdings, was hier an dieser Melodie nun eigentlich mit Freude spezifisch verbunden sein könnte<sup>203</sup>, abgesehen — vielleicht! — von der Beweglichkeit, der Melismatik, dem abschließenden Alleluia und solcher, eben allgemeinerer Faktoren, ist nicht zu beantworten, und zwar grundsätzlich, findet man nicht statistische Nachweise, daß bestimmte Wendungen ganz spezifisch in Melodien der Zeit — hier müßte die Überlieferung geprüft werden — mit eindeutig freudigem Inhalt auftreten. Und das dürfte angesichts der Art der Melodik auch im Kleinen unmöglich sein; jedenfalls versucht nicht einmal Stühlmeyer auch nur im Repertoire von Hildegard, Nachweise der Wirklichkeit ihrer theologisch semantischen Deutungen zu erbringen, ja,

<sup>203</sup>Und es ist ja doch nicht ganz uninteressant zu sehen, daß Johannes Cotto für die beiden, hier faßbaren, freudigen Melodien, Melodien verschiedener Tonart verwendet: Er selbst hat also seine Tonartencharakteristik nicht so (falsch) verstanden, wie dies einige moderne Deuter, einschließlich H. Abert, tun.

sie sieht dazu gar keine Notwendigkeit, denn, es „geht“ ja so gut, wenn man ohne derartige „Behinderungen“ die Einzelstelle nach eigener Vorstellung kontextfrei „deutet“<sup>204</sup>. Daß damit

---

<sup>204</sup>**Vergleichbare semantische Deutung** Natürlich sind solche Deutungen auch anderswo geläufig, weshalb hier auch exemplarisch darauf einzugehen war: So findet etwa R. Strohm, auf dessen Freude an der Anwendung der eigenen Erfahrung mit semantischer Bedeutung von Musik seit dem Barock auf sehr viel ältere Kunst bereits an anderer Stelle eingegangen wurde, in einer, von ihm absolut im Sinne des viel älteren *conductus* interpretierten *Gloria*-Komposition, *The Rise of European Music 1380 – 1500*, Cambridge 1993, S. 26 ff., daß schon im *tenor* die *melodic contours embody the sense of the words*.

Dies wird u. a. damit begründet, daß der *tenor* zu Anfang mit oder auf dem *word* ‘*Patrem*’ *at once establishes the melodic frame d – d*. Die Tatsache eines initialen Oktavsprungs im *tenor* bedeute also nicht etwa die Voraussetzung für einen Klangwechsel des Satzes, nämlich Wechsel von einem perfekten *D*-Klang zu einem imperfekten — endlich Terzen — *G*-Klang und den Anfang einer auch klanglich sequenziellen Struktur in allen Stimmen, nein, die Oktav, die dann ganz ähnlich beim Wechsel von *patri per* auftritt, oder sozusagen verdoppelt bei *vero Genitum non factum*, nochmals nein, die Oktav als *Kontur* deutet hier *patrem* aus (denn es „paßt“ doch so gut), obwohl nicht einmal klar gezeigt wird, daß der Komponist sich der Bezeichnung *diapason* wirklich bewußt war, daß er überhaupt die Idee gehabt haben könnte, die Aussage *durch alle* mit der Oktav und dann noch symbolisch oder irgendwie semantisch mit *patrem* in irgendeinen Bezug setzen konnte, d. h. daß es derartige semantische oder „figürliche“ Konventionen in der Zeit überhaupt gab, eine Figur für die Bedeutung *omnis*, die dazu noch übertragbar war, z. B. eben auf *pater*, der dann aber wieder als *creator omnium* nochmals umzudeuten wäre. Wahrscheinlich war Dufay sich zu Anfang der Motette *Flos florum* dieser Semantik von Strohm auch (noch) nicht ganz bewußt, vielleicht hat er ja aber auch *flos florum* als Allaussage gesehen (es geht ja um die *Blume der*, also *aller Blumen*)? — irgendetwas läßt sich sicher immer finden) und damit als Oktavsprung — ausgerechnet — im *tenor* gesetzt? Wer wollte das wissen — bevor er nicht eine Statistik über die semantischen Situationen von Oktavsprüngen, zumal in Mehrstimmigkeit der Zeit, in der der *conductus* als Satz kaum noch Auswirkungen gehabt haben dürfte, aufgestellt hat? Ohne weitere Untersuchung über die eventuell ja harmonische Kompositionsfähigkeit des Komponisten, d. h. entsprechende statistische Belegung solcher *tenor* Bildungen, wird die Tonfolge *D, d, c, b, a, D*, von Strohm weiter gedeutet, ib., S. 30: *Then the melody descends by step to a, and falls back a fifth to d, with the word ‘omnipotentem’*. Man weiß zwar nicht genau, warum ein eindeutig kadentieller Quintfall im *tenor* semantisch so besondere Beziehungen zum *word* ‘*omnipotentem*’ haben soll, es sei denn wieder die aus barocker und madrigalischer Konvention für moderne Hörer geläufige Identifikation der Oktav mit *alles*, wobei man dann aber wieder fragen muß, warum gerade ein Abstieg die Allmacht Gottes darzustellen geeignet sein soll, und nicht eine aufsteigende Oktav, die hier aber des harmonischen Kontexts wegen nicht erscheinen konnte.

Unverständlich wird dann allerdings, angesichts der Tonfolge *G a h a G F E D*, Strohm's Behauptung: ‘*Factorem celi et terre*’ *elaborates on ‘omnipotentem’*. *Its line circels from g via b back to d, all in stepwise motion on completing the stepwise descent of the first line*, denn warum hier nicht eine verkürzte Wiederholung der Harmonik vorliegen soll, als primärer Faktor der Gestalt des *tenor* ist nicht so ganz leicht präzise zu konkretisieren, denn auch *visibillum omnium* — wo keine Kadenz nach *D* stattfindet, geht mit Oktavsprung *stepwise* vor, hat damit aber die Oktav an der semantisch falschen Stelle; was aber jedem Hörer auffallen dürfte, dürfte doch der Umstand sein, daß hier nun endlich einmal nicht



der zwingende Einwand der Willkürlichkeit und Zufälligkeit, des Hineindeutens nicht zu widermehr auf der Tonika kadenziert wird, sondern auf *a*; daß der Komponist übrigens gerne Situationen herstellt, in denen sequentielle Folgen der Stimmen, eventuell auch variiert, möglich sind, ist leicht erkennbar.

Also, um nicht noch weiter den semantischen Deutungen Strohm's folgen zu sollen, kann man feststellen, daß es sehr wohl ausreichend andere Erklärungsmöglichkeiten des Verlaufs des *tenor* geben kann, also daß andere Kompositionsfaktoren mit vielleicht doch klarer nachzuvollziehender Begründbarkeit, auch denkbar sind, als die Voraussetzung der Existenz „rhetorischer Figuren“ in einer Musik, in der solche Formfaktoren nicht nachweisbar sind, bzw. nur begegnen, wenn man kontextfrei den Einzelfall anachronistisch aus moderner Sicht betrachten will und strikt auf die Berücksichtigung der Satztechnik, also der durchaus handwerklich zu verstehenden Herstellungsregeln verzichtet — *Satztechnik*, das ist doch nur so was für Leute wie E. Apfel, doch nicht für große Geister? Wirklich? nun, Ockeghem und Dufay waren sich ihrer Regeln offenbar sehr bewußt, denn sie haben sie, leicht nachweisbar, regelmäßig befolgt — und die waren doch wohl große Geister? also nicht auch der, der versucht, diese Regeln zu erfassen?

Man muß wohl nicht immer sofort zu semantischen Deutungen greifen, wenn man sie nicht ganz klar als Konvention und auch als textlich eindeutig belegen kann. Hinzu kommt ja auch noch die Frage, ob Strohm voraussetzt, daß der *tenor* dieser Komposition wirklich als dominanter Melodiefaktor gedacht gewesen sein konnte, und nicht einfach Grundlage einer mehrstimmigen Komposition war — hört man diese *contour* wirklich? Kann der Komponist, der von *conductus* sicher nichts mehr wußte, wirklich von Hörer und Hörerin solches erwartet haben? Kann eine derartige *kommunikative Konventionstruktur* überhaupt bestanden haben? Fragen, die offensichtlich irrelevant sind, wenn man mit der Musik selbst als Musik nicht viel anfangen kann.

Daß gerade auch hinsichtlich der Mehrstimmigkeit gewisse Zweifel an semantisch so „natürlichen“ Deutungen, d. h. eine auf der Satztechnik gegründete Skepsis zu äußern vielleicht doch nicht ganz ausgeschlossen werden kann, zeigt die Deutung des Auftretens eines Dreiklangs auf *D* in der 16. Motette Dufays in Besslers Ausgabe durch Strohm, womit er sein Buch abschließt, ib., S. 644: ... *the overwhelming appearance of the D major sonority at 'grandis templum machinae' ... Dufay at that point wants to draw our attention away from human beings and to greater things. ...*, was diese nun auch sein könnten; die Vorstellung aber ist wunderschön, wird doch Musik damit zum moralischen, theologischen und sonst weit über Musik selbst hinausdeutenden mystischen Objekt: Der Dur-Klang, den die Theorie der Zeit als solchen noch gar nicht kennt, eröffnet sozusagen den Ausblick ins Höhere wie der bekannte Aufstieg in Frobergers Allemande — nur hat es da der Komponist auch explizit gemacht.

Betrachtet man allerdings auch einmal die isorhythmische Gesamtstruktur, so fällt auf, daß sich diese *overwhelming appearance* eines D-Dur Akkords nochmals wiederholt wird, ja sich wiederholen muß, nämlich auf *Florentiae/Tuus te Florentiae*. Nun kann man natürlich Erörterungen darüber anstellen, was etwa an Florenz von menschlichen zu *greater things* verweisen können sollte, aber solche Interpretation dürfte doch gewisse Schwierigkeiten bereiten, zumal wenn man beachtet, daß die klanglich gleiche Situation noch öfter auftritt, z. B. in der Kadenz auf *Sanctisque liquoribus/liquoribus*.

Und damit hat man den klanglichen Kontext erreicht: Das so überwältigende D-Dur ist harmonisch ja nichts anderes als die Folge einer Kadenz, nämlich von *g D g*, die unabdingbar durch die Rhythmisierung des *tenor II* hier eben eine punktierte *maxima* „ausgehalten“ werden muß, die Kadenzfunktion des Tons *fis* aber ist unbestreitbar. Es ist nicht zu bestreiten, daß Dufay auch klangliche Folgen disponiert und als Effekte nutzen kann, zu fragen ist aber, ob nicht vielleicht der *vicarius Jesu Christi et Petri*

*successor*, oder wenigstens diese beiden nun wirklich nicht anders denn als *nomina sacra* zu bewertenden Wörter den Hörer eher *to greater things* zu führen im Stande sein könnten als der ja doch konkret als Tempel errichtete Bau in Florenz?

Daß Dufay hier also bewußt semantisch theologisch seine Klänge gewählt haben sollte und nicht musikalische, vielleicht ja sogar konstruktiv unvermeidbare Faktoren für das *fi*s verantwortlich sein könnten, eine solche, sicher dem modernen Gemüt, das mit der Musik Dufays als solcher unüberwindbare Schwierigkeiten hat, naheliegende Vorstellung zu bezweifeln wird auch dadurch nahegelegt oder begründet, daß z. B. der ebenso lange Ton des *tenor* im 25. Takt auf *Hoc idem amplissimum* ebenfalls mit einem Klang gesetzt ist, womit wieder ein Kriterium Strohmhs hinfällig wird. Es darf — und muß — daher doch gefragt werden, ob Dufay Akkorde wirklich so einsetzen kann wie Haydn oder andere noch viel später komponierende Musiker? Kann man wirklich in dieser Weise, kontextfrei, ältere Musik deuten? Sollte man nicht überhaupt, wenn man die Musik einer Epoche darstellen will, dies etwas systematisch, z. B. primär von musikalischen Merkmalen, vor allem einmal der Satztechnik her, und deren statistische Begründung her tun? Soll man das nur unterlassen, weil ein breiteres Publikum, an das Bücher ja auch verkauft werden sollen, solche Faktoren wie Satztechnik nicht kennt, semantisch tiefe Deutungen solcher Art aber natürlich begeistert aufnimmt?

Nun, es ist aber doch ganz modisch geworden, semantische Figuren überall zu entdecken, Dufay wie Bach zu hören, tut doch das jetzt auch L. Finscher in so vorbildlicher Weise — denn daß selbst die so ausdrucksvolle Chromatik Dufays in *Helas mon dueil*, GA VI, *Cantiones*, Nr. 23, S. 42, T. 1 ff., ausreichend klar nichtsemantische Parallelen aufweist, sollte man vor ad hoc Semantifizierungen, die sicher sehr nahe liegen (wenn man eben die Musik seit Bach oder vielleicht schon seit Monteverdi hinsichtlich semantischer Konventionen ganz verinnerlicht hat), vielleicht doch einmal beachten:

The image shows a musical score for the piece 'Helas mon dueil' by Guillaume Dufay. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in 3/4 time, with lyrics in French: 'He- las mon dueil, a ce cop sui ie mort,'. The middle staff is a lute accompaniment in 3/4 time, with lyrics in German: '8 Helas mon dueil'. The bottom staff is a contratenor line in 3/4 time, with lyrics in German: '8 He- las, mon dueil, a ce cop sui ie mort,'. The score illustrates a specific cadence structure where the normal cadence is broken by a jump to the third degree.

Was hier satztechnisch vorliegt, als Typ der Kadenzbildung bzw. des „harmonischen“ Weiterschreitens ist der Abbruch der normalen Kadenzbewegung der Diskantklausel durch Springen in die Terz, was ja viele Parallelen besitzt: Übrigens findet sich auch hier, und dazu noch in satztechnisch identischer Situation, nun im *contratenor* ein Oktavsprung — soll der dann die allumspannende Wirkung des *dueil* „darstellen“? Es ist ein nicht ganz seltener Klangwechsel, zunächst vom Quint-Oktavklang auf *D* zum Quint-Terzklang, dem der nächste Klang, auf *G* folgt, nicht wieder als Quint-Oktavklang. Man könnte vor sehr tiefer semantischer, nicht musikalisch gestaltmäßiger, Deutung übrigens auch T. 26 der Ausgabe, auf *Saint Hubert pour moy* betrachten, wo mit Sicherheit auf *pour* ein *fi*s, im *cantus* zu setzen ist — vielleicht weil St. Hubertus ein so schmerzvoller Heiliger ist? Aber, was soll doch so mühsames Suchen nach Parallelen? Nun, das soll Aufklärung über Dufays Komponieren und seine Regeln geben. Übrigens, warum erscheint die *falsa relatio* nicht auf dem semantisch „eigentlichen“ Wort *dueil*? und

legen ist, daß die Bewertung mittelalterlicher literarischer wie musikalischer Quellen ein etwas umfangreicheres Wissen um die Möglichkeiten, kontextuellen Bedingungen, Topoi etc. notwendig macht, als Stühlmeyer sich dies zu denken imstande zu sein scheint, war hier zu erläutern: Einen gewissen Anspruch, in ihrer Eigenart, und vor allem auch ihrer Musikalität, ihrer kompositorischen Fähigkeiten, sowie ihrer reflektorischen Leistungen, untersucht zu werden, haben

warum setzt Dufay diese „Figur“ dann nicht wenigstens mit einiger Regelmäßigkeit bei doch nicht weniger „traurigen“ Anlässen z. B. im Text des Ordinarium? Darf man solche Fragen wirklich nicht stellen?

Manchmal erscheint z. B. die Wendung als eine Art Halbschluß, dann oft vor einem Vollschluß, wie z. B. in: Bd. I, *Motetti, Flos florum*, S. 6, T. 27 ff.:

The image shows a musical score for three voices in 6/8 time. The top staff is the vocal line with lyrics: Vir-ga-re-cens Et. The middle staff is a lower voice with lyrics: Vir-ga-re-cens. The bottom staff is a third voice with lyrics: Vir-ga-re-cens. The melody in the top staff is chromatic, moving from G4 to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The middle and bottom staves have simpler, more diatonic lines.

Wer hier semantisch ausdrucksvolle Chromatik finden will, sollte sich vielleicht auch einmal die Frage vorlegen, wie eigentlich Dufay Chromatik verstanden haben mag — sich so klar sein, daß er das genau wie Bach getan hat oder gar Mozart, kann nur der sein, der wie Victor Hugo in einer ausführlichen Dichtung Palestrina als „Vater“ der Musik von Mozart versteht — nur, einem Dichter mag das erlaubt sein, einem Musikwissenschaftler dürfte man derartige a priori Anachronismen vielleicht nun doch nicht so einfach nachsehen: Was geschieht hier satztechnisch und stimmführungsmäßig, gibt es Parallelen zu semantisch vergleichbaren Stellen, gibt es das Prinzip, Anfänge, unabhängig von ihrer Semantik klanglich hervorzuheben? — man beachte z. B. daß in Dufays *Missa Ave Regina*, im *Credo*, GA Bd. III, S. 107, das hier für einmal als neuer Abschnitt komponierte *Et ascendit* nicht nur als Mensurkannon, sondern auch noch in klar aufsteigenden Sequenzen komponiert wird, ohne daß aber *descendit* o. a. vergleichbare Wörter auch nur irgendeinen herausgehobenen Bezug zu melischer Raumanalogie erkennen lassen: Um den Anfang als solchen herauszuheben setzt Dufay hier also, es sei wiederholt, für einmal, die Raumanalogie ein; eine „malende Figur“ ist damit aber noch nicht gegeben, wohl aber ein sehr markanter Anfang, der sich deutlich zum Vorausgehenden abgrenzt. Natürlich ist es viel leichter, hier die Raumanalogie festzustellen — und alle semantisch parallelen Stellen, die dem barocken Brauch nicht entsprechen, einfach unbeachtet zu lassen, nur, historische Wissenschaft ist das dann ebensowenig wie der mit höchster Emphase herkommende Deutungsansatz von Dufays Musik als humanistisch — nun, inhuman war sie sicher nicht —, als subtil textbezogen und was nicht noch anderer, der aber über jede Berücksichtigung der Satztechnik, der Konventionen der Herstellung, der Kompositionsregeln dieser Musik weit erhaben ist; nur, wissenschaftlich erscheint ein derartiges Vorgehen ebenfalls nicht. Aber wozu soll man dagegen sprechen, ist doch die Größe, Tiefes gesagt zu haben bedeutender als der Versuch, Dufays Musik und ihre Regeln zu verstehen. Das völlig neue Zeitverständnis ist ja auch so eine Entdeckung, abgelöst von jedem historischen Sachverhalt.

auch mittelalterlicher Autoren und sogar Autorinnen.

Es mag ja in gewissen Fällen die Möglichkeit geben, dem Prinzip zu folgen, daß eine Betrachtung unbelastet von Kenntnis der Quellen und ihrer Aussagen neue Erkenntnisse bringen kann, die Art, mit der Stühlmeyer unbekümmert um Kontextbedingungen, Topoi, historische Möglichkeiten, Notationsbedingungen und überhaupt der Gebundenheit historischer Quellen in das ihrer Zeit Denkmögliche mit für moderne Erfahrungen plausiblen und gängigen Formulierungen auf mittelalterliche Musik wie Literatur anwendet, erscheint nicht als geeignet, irgendeinen Einblick in diese Zeit zu vermitteln, jedenfalls war und ist Verf. unfähig, auch nur eine der Behauptungen mit der historischen Wirklichkeit von Melodien und Texten, Notation und Theorie in Verbindung zu bringen<sup>205</sup>. Besonders bedauerlich, wenn auch typisch ist aber an der Arbeit von Stühlmeyer, daß ihre Ausführungen an keiner Stelle erkennen lassen,

<sup>205</sup>**U. Eco als vorbildlicher Mediävist?** Wie geradezu zu erwarten, wird dann auch offenbar als krönender Abschluß einer Bezeugung der eigenen Methode durch ein autoritatives Zitat ein hochgradig allgemeines, von jeder Sachkenntnis ungetrübt Dahereden von U. Eco angeführt, für den Jahrhunderte wie ein Tag sind, wenn er unterhaltsamer und leicht lesbarer Weise, wie es nun mal seine, für fachlich nicht gebildete Personen so anziehende Art ist, die *Musica Enchiridis* — nach Migne und mit Autorangabe *Hucbald* (1991!), aber, es geht ja ums Übergeordnete! — zitiert und sofort mit der Poetik von Geoffrey de Vinsauf verbindet, ohne Berücksichtigung von Unterschieden, Zeitdifferenzen etc. Und so sagt der von Stühlmeyer ersichtlich als Autorität über *Das Schöne* in der Kunst des Mittelalters Zitierte, ib., S. 302: *Die Harmonie als diversarum vocum apta coadunatio (Hucbald von Saint Amand, ...) wird ein auf Erfahrung beruhender und verifizierter Wert. Das metaphysische Prinzip ist zu einem künstlerischen geworden. Wer sagt, zwischen der metaphysischen Theorie des Schönen und der in der Kunst habe es keine Kontakte gegeben, stellt eine sehr gewagte Behauptung auf. In der Literatur gibt es einen Überfluss an konkreten und dokumentierten Vorschriften für proportio; Vorschriften für proportio — nun, die proportiones sind definiert, und damit trivialerweise Vorschriften — Vorschriften etwa über die proportiones von musikalischen Abschnitten zueinander, wo findet man die — ja, dann aber explizit mit dem Hinweis, daß sie eben nicht strikt proportional sein können, aber, was sollen solche Quisquilien, die können einen Tiefredner doch nicht erschüttern. Dennoch, wie tief das doch klingt, wie viel interessanter als die einfachen Sachverhalte! So muß Musikwissenschaft sein, so Geisteswissenschaft, dann wird man auch im Feuilleton zitiert.*

Dankbar wäre man hier nun schon, wenn man die für Hucbald wesentliche Theorie des Schönen einmal belegt erhielte, und auch erklärt bekäme, ob z. B. die Konsonanzkategorie der Antike, wie man sie im Mittelalter von Boethius erfahren konnte — nicht aber aus der Schrift vom Schönen von Plotin —, nicht *ein auf Erfahrung beruhender und verifizierter Wert* gewesen sei, daß hier also etwas für das Mittelalter völlig Neues entstanden sein könnte, ja daß die proportionale Auffassung der Metrik mit dieser und ihrer Praxis seit der Vermittlung metrischen Dichtens nicht trivialer Weise dem Mittelalter geläufig sein mußte, als nicht geläufiges Erbe der Antike, also als etwas so völlig Neues. Die Antwort auf diese rhetorische Frage ist wohl klar. Auch die Konsonanzen sind schon in der Antike und erst recht in der Musiktheorie doch nicht *transzendent*, sondern, wie man von Boethius klar erfahren kann, zunächst einmal und direkt nur sinnlich faßbar — warum hat denn Augustin sich die Mühe gegen, immer wieder auf die sinnliche Erfahrung und damit das sinnliche Urteil über die Adäquatheit der Kombination von *rhythmi* zu *metra* einzugehen? Weil es sich (nur) um etwas *Transzendentes* handelt? nein, weil man nur sinnlich die Existenz von rational meßbaren Proportionen erfahren kann; erst aus dieser Erfahrung

ob und inwieweit sie überhaupt fähig ist, die Melodien Hildegards als Musik, als ästhetisch läßt sich dann das Transzendete des Ewigen ableiten.

Es ist auch nicht erkennbar, was die zitierte Stelle eigentlich mit Kunst zu tun haben soll; denn versteht Eco, was ja naheliegend wäre, weil sogar ihm solche Kenntnis zuzutrauen wäre, daß die *Musica Enchiridis* für die Geschichte der Mehrstimmigkeit von Bedeutung ist, dieses Zitat als Hinweis auf mehrstimmige Satztechnik, so ist bedauerlicher Weise festzustellen, daß die von Eco zitierte Definition nichts mit der Mehrstimmigkeit zu tun hat, sondern sich in einem sozusagen allgemeinen Kapitel der Begriffserklärungen findet, ed. Schmid, S. 20, 1: *Sed his veluti praeexercitaminibus quibusdam ac vilioribus licet initiis ante cognitis dehinc faciliori via armonicas prosequimur rationes. Armonia est diversarum vocum apta coadunatio. In quibus vocibus ... sonos et ptongos, tonos et epogdoos, quae singulorum sit proprietates, intimandum.* Was hieran ein *künstlerischen Prinzip* sein sollte, ist nicht einsehbar; es handelt sich um eine Definition, die, wie der Ausdruck *coadunatio* zeigt, verbreitet ist, und nichts anderes als die Intervalle der Töne in der Musik, z. B. den Ganzton, erklärt.

Sollte, was höchstgradig unwahrscheinlich ist, Eco diese Stelle aber inhaltlich korrekt verstanden haben, nämlich als Definition des melischen Teils der Musik, dann wäre die Herstellung eines Bezugs zu einem *künstlerischen Prinzip* geradezu ein Beispiel von absurder Wissenschaft.

Es geht weder um eine Konkretisierung eines tieferen Begriffs *armonia*, sondern ganz einfach darum, die Melik und ihre Teile aufzurufen, deren Begriffe anschließend an diese Einleitung ja auch erklärt werden. Insofern haben Ecos Ausführungen mit der von ihm zum Beleg (!) angesprochenen Textstelle nichts zu tun; insbesondere gar nichts mit einer neuen Auffassung von Harmonie, die nach Ecos Vorstellung ja offenbar jetzt, im Mittelalter, *ein auf Erfahrung beruhender verifizierter Wert* sein soll — bei Ptolemaeus, Augustin und Aristoxenus also nicht? Nur steht davon nichts im zitierten Text, da hätte Eco schon einmal in den Text selbst und nicht total veraltete Literatur schauen müssen; so ist aus seiner Formulierung eben keine andere Aussage zu entnehmen, als daß seine Methode auf der Kombination unverstandener Zitate mit scheinbar tiefen Vorurteilen über die mittelalterliche Kunst, insbesondere also die Musik beruht.

Und was die Proportion anbelangt, so wäre man ja auch nicht ganz undankbar für wenigstens ein oder zwei Hinweise darauf, wie man sich eigentlich die Schönheit einer Gregorianischen Melodie oder auch einer rhythmischen Dichtung aus den *Carmina Burana* durch Proportionen bestimmt vorstellen kann oder können sollte. Es läßt sich leicht auf die Proportion als Grundlage des Schönen im Mittelalter verweisen, nur, wie soll man das eigentlich dann konkretisieren, wenn es wirklich um Musik und Dichtung geht? U. Eco scheint nicht die geringste Ahnung vom Unterschied zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung zu haben, der aber für die Dichtung des Mittelalters nicht ganz zu vernachlässigen ist — Romane kann man ja schreiben wollen, dezidiertes Nichtwissen sollte man als Wissenschaft lieber nicht ausbreiten.

Und noch etwas macht Ecos Ausführungen noch weniger erträglich: Es gibt tatsächlich eine Umwandlung einer antiken, abstrakten Vorgabe, die aus einem die Struktur der Begriffe der melischen Theorie betreffenden erklärenden Vergleich eine für die Antike unerhörte Theorie der musikalischen Form macht; dies zu wissen, hätte man sich natürlich um Literatur, Quellen und Wissen bemühen müssen: Guido stellt eine Formlehre der Melik auf, die den Rahmen des in der Antike völlig anders verstandenen Vergleichs von Buchstabe und Ton etc. — dieses *etc.* ist wichtig — nutzt; es gibt schon etwas mehr an Wissenswertem im Mittelalter, als sich die Fabulierfreude U. Ecos träumen lassen kann.

Es ist schon erschütternd zu sehen, daß derartige vage Gemeinplätze, d. h. falsche, aber beliebte Vorurteile über mittelalterliche Kunst und speziell Musik tatsächlich in einer neuen musikwissenschaftlichen

beurteilbare, nach sinnvollen musikalischen Merkmalen geformte Kunst verstehen zu können. Für den Verf. ist es daher ausgeschlossen, die *Intention der Verfasserin, die Kompositionen der Hildegard von Bingen ... umfassender darzustellen, zu analysieren und zu deuten, als dies*

---

Dissertation als autoritative Meinung zitiert werden können, ohne jede Kritik, ja unter Hinnahme der Zuschreibung der *Musica Enchiridis* an Hucbald! Hinzu kommt aber noch die Seltsamkeit, daß Stühlmeyer diese für sie offenbar bedeutsame Aussage in einem Zusammenhang zitiert, der wieder mit Ecos Aussage, soweit man sie als solche bezeichnen möchte, nichts zu tun hat, ib., S. 301 f.: ... *ihre tonmalerisch eingesetzten Melodieformeln oder die Tatsache, dass sie in manchen Gesängen offenbar ganz bewusst die Grenzen des Ambitus sprengt wie in ihrem an die Engel gerichteten Responsorium O vos angeli, — immer geht es Hildegard darum, ihre Texte nicht nur auszudeuten, sondern in ihrer Mehrschichtigkeit zu erschließen.* Abgesehen davon, daß nicht eine dieser bedeutungsschwangeren Behauptungen zutrifft — großen Ambitus haben nicht nur *an die Engel gerichtete Responsorien* —, muß man sich wirklich fragen, was das mit Ecos Zitat zu tun haben soll.

Übrigens, auch das *Sprengen der Grenzen des Ambitus* — seit wann hat ein *Ambitus* Grenzen? —, das in Bezug auf Engel natürlich besonders suggestiv wirkt, müßte ja hinsichtlich der anderen, von entsprechend großen Ambitus betroffenen Melodien her, also statistisch, bewertet werden, was Stühlmeyer natürlich ebenso — als „wissenschaftliche“ Methode der kontextfreien Einzeldeutung — wieder unterläßt.

Selbst die Formulierung Ecos, daß bei G. de Vinsauf für den *ornatus* ein *Proportionsprinzip* gilt — *das jetzt nicht mehr strikt numerisch ist, sondern (auf psychologischen und Lautstärke Konkordanzen beruhend) qualitativ.* ... (merkwürdig, antike metrische Gedichte waren also nicht *psychologisch* — aber, Silbenzählen ist auch strikt *numerisch*; aber, das klingt doch so tief, genau wie fürs Feuilleton!), läßt nicht erkennen, wo hier ein Bezug zu Hildegard anzutreffen sein sollte, denn Stühlmeyer ist es ja gerade nicht gelungen, die Relation von Tonzahlen pro aneinanderstoßenden oder irgendwie anders parallelierbaren Abschnitten als durch Proportionen bestimmt zu beweisen, einfach, weil sie einen Nachweis eines solchen Prinzips ja nicht durchführt und auch nicht durchführen kann: Wie eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, so macht ein einziges Beispiel gleicher Tonzahl aufeinander folgender musikalischer Abschnitte noch kein proportionales Prinzip!

Daß jedoch die in den Dichtungen von Homer bis Theodulf auftretenden Proportion der Versfüße etc., wie sie Augustin so schön beschreibt, daß dies wirklich jeder leicht begreifen könnte, *strikt numerisch* und nicht auch *qualitativ* seien, das ist doch ebenso unbrauchbar wie die Vorstellung von *Lautstärke Konkordanzen*; das Prinzip der rhythmischen Dichtung, übrigens auch schon wie der Begriff spätantik geläufig, kann man so nun wirklich nicht qualifizieren; auch hier ist es unbegreiflich, daß eine neuere, ja wissenschaftlich gedachte Dissertation derartiges kritiklos und dann auch noch als Äußerung einer Autorität anführt; immerhin ist zuzugestehen, daß Ecos Behandlung von Quellentexten von der Stühlmeyers nicht grundsätzlich verschieden ist.

Aber, alle solchen Fragen sind ja unwichtig, das wirklich Große, *das metaphysische Prinzip ist zu einem künstlerischen geworden*, das sind doch Formulierungen, die jede Arbeit an den Quellen, jede mühsam erworbene Sachkenntnis zum Überflüssigen an sich stempeln müssen und offenbar als vorbildlich für moderne, musikwissenschaftliche Mediävistik aufgefaßt werden können. Ein solcher Umgang nicht nur mit Quellen, sondern mit ernsthafter Wissenschaft ist kaum noch verständlich — sollte hiermit die oben angeführte Wertung von L. Finscher explizit bestätigt werden, dies zu fragen, sieht sich wenigstens der Verf. geradezu gezwungen.

*bislang der Fall gewesen ist*, als auch nur im Ansatz gelungen beurteilen zu können; ja von einer Darstellung kann eigentlich nichts gefunden werden. Die Höhe dieses Anspruchs der *Autorin*, ib., S. 345, vor allem aber die Quellen des Mittelalters, die Stülmeyer benutzt, können eine Begründung für die Mühsal sein, die Aspekte der Deutungen von Stülmeyer auf ihren Bezug zur historischen Realität hin zu bewerten, um damit wenigstens die Eigenarten der Quellen deutlich werden zu lassen und auf die Bedingungen hinzuweisen, die zur Beschäftigung mit diesen Quellen in einer nun wissenschaftlich brauchbaren Weise notwendig sein dürften: Verf. kann die Doktorarbeit von Stülmeyer nur als erschütternden Ausdruck der Unfähigkeit zu historischem, methodisch wissenschaftlichem Umgang mit mittelalterlichen Quellen qualifizieren, damit aber als einen für neueren, als wissenschaftlich vorgestellten Umgang mit mittelalterlichen Quellen leider nicht ganz atypischen und durchweg repräsentativen Beitrag. Die mittelalterlichen Zeugnisse und die Leistungen des Mittelalters für die abendländische Sonderentwicklung auch und gerade der Musikgeschichte sind zu wertvoll, um sie derartigen Nichtdeutungen einfach überlassen zu können.

Sollte man hier aber immer noch Indulgenz eintreten, so wird die Verkennung der Leistung und der Theologie Hildegards unerträglich, wenn ihr eine „Theologie der Musik“ zugeordnet wird; ihr, die nun wirklich ganz Anderes und Allgemeineres zu sagen hat, werden bewußte Äußerungen zur Verwendung von Instrumenten zugeschrieben, ihre kompositorische Leistung wird in einer Weise mit oberflächlich quasi theologischen „Natürlichkeiten“ überwuchert, die sich nicht einmal die Mühe nimmt, Hildegards Kompositionsweise wenigstens ansatzweise statistisch, d. h. also wissenschaftlich zulänglich, nämlich vollständig und mit vernünftigen Fragestellungen zu betrachten — eine solche Verkennung der Bedeutung Hildegards, beginnend mit einer, freundlich gesagt, lächerlichen Bewertung ihrer eigenen Aussagen, daß sie im Bescheidenheitstopos halt so ein bischen „geschwindelt“ habe, ist unerträglich. Hildegard wird in ihren Visionen nicht über die „richtige“ Besetzung von liturgischen Liedern informiert, allein der Gedanke, ihre Visionen als Musiktheologie zu sehen, verrät die Ebene, auf die sie herabgezogen werden soll: Hildegard ist keine „Musiktheologin“, sondern spricht höhere Dinge aus. Zu so etwas paßt dann noch der von durch Musik ausgelöste Emotionen beeinflusste Augustin, der Philosoph der Zeit, der Philosoph, der das Hören von Musik an sich formuliert und eingeordnet hat!

Ein Preisträger des Nobelpreises für Physik in Heidelberg qualifizierte einmal Musikwissenschaft als Betätigung, die *so etwas nobles Überflüssiges* an sich habe, nun über die *Überflüssigkeit* könnte man hinsichtlich vieler der hier betrachteten Beiträge nur die Frage stellen, ob dies nicht ein euphemistische Qualifikation sei, hinsichtlich aber der Anwendung einer Qualifikation wie *Nobilität* hinsichtlich wissenschaftlicher, rationaler Arbeit an dem Erbe der christlich abendländischen Kultur kann Verf. angesichts einiger solcher Arbeiten mit Sicherheit keine Berechtigung mehr erkennen. Daß der Gegenstand seine hohe Würde besitzt, ist klar, nur macht dies den Sachverhalt nicht noch schlimmer?

### 4.3 Zu Neuestem zu *de inst. mus.* von Boethius

Angesichts der hier z. T. vorausgesetzten, z. Teil kurz angesprochenen Textstellen aus der Musikschrift von Boethius und von Augustin ist hier auf einen neuen Beitrag einzugehen, weil dieser recht bemerkenswerte Undeutungen — das Wort ist kein Schreibfehler — vorträgt, und das in einer Weise, die an die spätantike Komplikations-,wissenschaft“ erinnern kann, die viele Stellen, darunter auch aus wissenschaftlich ernster Literatur, zusammenträgt, ohne den Inhalt wirklich verstehen zu können. Um den Haupttext nicht mit den, leider, des inhaltlichen Verständnisses der Rationalität antiker Musiktheorie wegen unausweislichen und notwendigen Bemerkungen zu diesem Beitrag zu belasten, wurden sie in diesen Anhang gestellt, nicht etwa aus Freude an dem, was M. Haas so leichten Sinnes als *Polemik* zu qualifizieren sich bemüht fühlt, sondern allein der Achtung der Leistung von Boethius und Augustin wegen (die sich übrigens hinsichtlich eigenen Verstehens der Inhalte ihres jeweiligen Objekts grundsätzlich unterscheiden — Augustin ist schöpferischer Denker, der auch eigene Lösungen findet); für Verf. sind wesentliche Behauptungen und Formulierungen dieses Beitrags mit der historischen Wirklichkeit, d. h. den eigentlichen Textaussagen zu inkompatibel, um sie ernst nehmen zu können. Wenn sie jedoch mit dem da ausgedrückten Anspruch auftreten, ist es unvermeidbar, darauf einzugehen. Oberflächlichkeit im Umgang mit den Texten von Boethius und Augustin, ist angesichts ihrer immanenten theologischen und musikhistorischen Bedeutung unerträglich, was, wie gesagt, in noch verstärktem Maße für die in dieser Arbeit weitestgehend verkannte Rationalisierungsleistung antiker Musiktheorie gilt.

#### 4.3.1 A. Heilmann, M. Haas und die *musica instrumentalis* als nicht „tönende Musik“, eine ganz neue Erkenntnis

Die Mystifizierung des Begriffs *musica instrumentalis* durch Reckow, natürlich wieder aufgenommen durch Haas (s. o. 1.2.2 auf Seite 121), wird auch dadurch nicht akzeptabel, daß auch Anja Heilmann sich bemüht fühlt, darauf basierend weitere Vagheiten zu formulieren, *Boethius' Musiktheorie*, S. 177, Anm. 47, schreibt Anja Heilmann, zur Definition der *musica instrumentalis* im Rahmen des Dreiersystems, ed. Friedlein, S. 189, 5 — *Tertia est musica, quae in quibusdam instrumentis consistere dicitur instrumentis. ...*, daß man diese Definition nicht alleine lesen kann, sollte man eigentlich beachten, s. u. — ...(*»consistere«* — „zusammenstehen“, i. d. R. mit dem Bedeutungsfeld *»sich aufstellen«*, *»seinen Platz einnehmen«*, *»stehen bleiben«*, *»Halt gewinnen«*, *»zur Ruhe kommen«* ...)..., wozu man vielleicht sagen darf, daß im *Lateinischen Handwörterbuch* von Georges noch wesentlich mehr, und vor allem inhaltlich sogar passende Bedeutungen zu finden sind, nämlich *bestehen*, *in etwas bestehen*, *in etwas Statt finden*, nun, als Philologin ohne ernstzunehmende, s. u., musikbezogene Kenntnisse wird Anja Heilmann sicher geneigt sein, *lectio difficilior* heranzuziehen, also die Bedeutung, die gerade nicht paßt, nur hier, wo es um Textverständnis geht, sollte man vielleicht doch einmal das



Wörterbuch so benutzen, daß man die gemeinte Bedeutung heranzieht<sup>206</sup>.

Dazu nun schreibt Anja Heilmann: *Wie Haas, Studien, 344, zu Recht einfordert, sollte man, statt von »musica instrumentalis« zu sprechen, lieber die präzisere Formulierung des Boethius ernstnehmen. Denn es geht nicht um tönende Musik, sondern Boethius meint »eine musica«, die in bestimmten Instrumenten »angelegt«, »fest eingerichtet«, »vorhanden« ist.* Was Anja Heilmann damit genau meint, sagt sie natürlich nicht — wie auch die die Aufforderung zur Vermeidung des von Boethius selbst geschaffenen Terminus etwas seltsam anmutet —, sie führt die Mystifizierung fort, *es geht also nicht um tönende Musik!* Boethius allerdings bemerkt direkt anschließend: *... instrumentis. Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, vel his, quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, aut his, quae in concava quaedam aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni. De hac igitur instrumentorum musica primo hoc opere disputandum videtur. Sed proemii satis est. Nunc de ipsis musicae elementis est disserendum.* Daran schließt sich das zweite Kapitel bzw. der eigentliche Stoff

<sup>206</sup>Die Verwendung der Verdeutschung *menschliche Musik* für *musica humana*, der sich Anja Heilmann, ib., S. 248 ff., bedient, erscheint von gleicher Aussagekraft zu sein wie ihre hinsichtlich eines eigenen Sinnes schwer verständlichen Kurzparaphrasen des Inhalts von Platos *Timaeus* u. dgl., ib., S. 249 ff., diese Art von *Paraphrasen* erscheint angesichts der Literatur höchst überflüssig, vgl. ib., S. 251 — man darf aber doch wirklich dankbar dafür sein, wenn man erfährt, ib., S. 256, daß *die entscheidende Aussage dazu, dass die* (von Anja Heilmann) *gerade behandelte Passage aus Platons »Timaios« Boethius »Musiktheorie« zugrundeliegt*, sich gleich *zu Beginn des Musiklehrbuchs* finde — daß Platos *Timaeus* von Anja Heilmann *behandelt* worden sei, auch nur in *Passagen* ist eine sehr panegyrische Formulierung —, schließlich schreibt Boethius explizit, ed. Friedlein, S. 180, 4, *Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam*, woraus man tatsächlich schließen darf, daß sich Boethius auf Platos *Timaeus* bezieht — daß er allerdings den Aufbau der „Seelen“-Skala kommentiert oder berichtet hätte, kann auch Anja Heilmann nicht nachweisen, jedenfalls versucht sie es gar nicht, damit aber ist klar, daß Boethius für sein *Musiklehrbuch* — auch hier ist Anja Heilmanns Terminologie etwas stoßend, es geht um Musiktheorie, nicht Theorie von aktueller Musik — in einer anderen Tradition steht, nämlich der des proportionalen, Pythagoräischen Modells; in gleicher Weise sehr erhellend ist, ib., auch die Bemerkung, daß in Boethius *Cons. Phil.*, 3, carm. 9, *die Darstellung ... knapper ausfiele als im »Timaios«*. Vielleicht könnte ein Doktorvater, wenn er schon inhaltlich nicht durchgreifen will oder kann, die Formulierungen kontrollieren — es bleibt aber dabei, daß Boethius gerade die konkreten Rechnungen aus dem *Timaeus* nicht „nachvollzieht“, wohl doch, weil ihm hierzu die mathematischen Fähigkeiten fehlten, natürlich sind solche Gedanken bzw. Fragestellungen für Anja Heilmann völlig fremd. Dennoch sollte man darauf achten, die in der Einleitung des 1. Kapitels zum ersten Buch höchst summarischen Darlegungen zu verschiedenen Traditionen in Hinblick auf den Inhalt des Buches nicht überzubewerten, sie erscheinen doch in höchst einfacher und ziemlich an der *superficies* bleibender, beiläufiger Weise — ein echtes System, ja nur eine Systematik kann Boethius nicht aufbauen. Aber, wohl in Äquivalenz dazu, auch Anja Heilmanns Ausführungen z. B. zur antiken Wirkungstheorie von Musik erscheinen angesichts ihrer höchst fragmentarischen Nacherzählung auch nicht gerade notwendig; die wichtige Formulierung von Aristoteles, daß wir durch Musik *ποιοί τίνες* werden können, z. B. ist doch nicht ganz so überflüssig wie eben zahlreiche der unprofunden Nacherzählungen nun wirklich „sehr“ bekannter Sachverhalte durch Anja Heilmann.

an, nämlich eine extreme Kurzfassung der schon (zu) kurz geratenen Einleitung zu dem Euklid zugeschriebenen Werkes. Übrigens muß man *primo hoc opere* natürlich nicht in dem Sinne lesen, daß Boethius im wohl verlorenen 6. Buch etwa das behandelt haben müsse, was Ptolemaeus im 3. Buch darstellt; Boethius kann durchaus gemeint haben, daß die *musica instrumentalis* zuerst, nämlich im vorliegenden Werk zu behandeln ist; in der sorgfältigen Überprüfung der vielen entsprechenden Formulierungen in Bezug auf Stil der Zeit und von Boethius selbst hätte man eigentlich eine Aufgabe einer (alt)philologischen Befassung mit dem Text von Boethius erwartet; auch hier wird diese, begründete, Erwartung nicht erfüllt (die „Rekonstruktion“ dieses 6. Buches dürfte etwas profunderen Wissens bedürftig sein).

Daß Boethius mit dem zweiten Satz, der ja wohl auch, wenn vielleicht von Anja Heilmann unbemerkt, zur Definition dazu gehört, genau das als Thema seiner *Institutio* darlegt, was *tönende Musik* ist — welche andere kann eigentlich der Mensch überhaupt wahrnehmen, müßte man Anja Heilmann hier fragen dürfen, s. u. —, wird durch den Katalog der möglichen Instrumententypen aufgerufen; es handelt sich um einen der Repräsentanten der antiken Instrumentenklassifikation nach der Art der physikalischen Herstellung des Tons, bzw. wie Boethius klar sagt, der *diversi soni* — oder sind *soni* in diesem speziellen Zusammenhang für Anja Heilmann keine *tönenden Töne*? das müßte sie dann ja näher erklären — nein, das ist keine *läßliche Sünde*, sondern betrifft die Grundlage der Abstraktions- und Reflexionsleistung, die allein die antike Musiktheorie (in beiden Modellen, s. u.) geschaffen hat! Es geht, es sei wiederholt, um die Grundlage, weshalb Anja Heilmanns Rekurs auf die Mystifizierung „des“ Instruments ein Nichtverstehen dieser eigentlichen Leistung bedeutet, einen Verzicht auf Erarbeitung dieses eigentlichen Sinnes der antiken Musiktheorie (daß nicht etwa irgendwelcher, „ekmelischer“ Klang gemeint sein könnte, ergibt sich aus dem Gebrauch des Wortes *musica* im Sinne natürlich von *harmonia*).

Natürlich betrifft die *musica instrumentalis* im Gegensatz zu den beiden nicht (direkt) hörbaren oder sinnlich erlebbaren *musicae* die Musik, die sinnlich wahrgenommen werden kann — denn, auch der Zusammenhang scheint Anja Heilmann entgangen zu sein, ... *a sensu aurium huiusce artis sumatur omne principium. Nam, si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset. Sed principium quodam modo et quasi admonitionis vicem tenet auditus, postrema vero perfectio agnitionisque vis in ratione consistit, quae certis regulis sese tenens numquam ullo errore probabitur.* ..., ed. Friedlein, S. 195, 17. Also: Das Thema der *Inst. mus.*, jedenfalls der erhaltenen Bücher, betrifft genau das *genus musicae*, das spezifisch in bestimmten, d. h. „musikalischen“ Instrumenten enthalten ist, in ihnen besteht, in den musikalischen „Klangwerkzeugen“, nämlich denen, die durch *flatus*, *percussio* etc. Töne erzeugen — etwa *nicht tönende Töne*? Wo sollte die klingende Musik eigentlich sonst zu finden sein? Und über was sollte Boethius denn eigentlich schreiben als gerade über die *musica*, die hörbar ist?

Das wäre, freundlich ausgedrückt, doch wohl eine etwas zu seltsame Deutung. Dann sagt Boethius noch, daß eine wissenschaftliche Beschäftigung mit *Musik* ohne *auditus* ausgeschlossen wäre, alles geht aus vom *sensus*, der als eine Art *admonitio* die *ratio* in Bewegung setzt. Nun, daß der *auditus* nichts mit *tönender Musik* zu tun haben sollte — müßte das große Geheimnis

von Anja Heilmann sein, das sie aufweisen müßte, wenn sie ihren Text auch nur ansatzweise inhaltlich zusammenhängend und adäquat interpretiert hätte: Dieser Ansatz, der Ausgang vom Urteil des *sensus* zur dann anzuwendenden *ratio*<sup>207</sup>, die als solche, wenn man sie denn als Mensch vollständig haben könnte, ist Grundlage der wissenschaftlichen Betrachtung und Beachtung (überhaupt) der beiden gestaltbildungsfähigen Faktoren von Musik, Melik und Rhythmik (im antiken Sinne verstanden; *vox* übrigens bedeutet hier dasselbe wie *sonus*).

Im Gegensatz zu Anja Heilmann haben übrigens die bereits erwähnten Maler wie Raffael und Grünewald genau verstanden, was eigentlich die *musica instrumentalis* bedeutet, wenn einmal Raffael in der endgültigen Version der Hl. Caecilia die Instrumente als Symbole der wirklichen, klingenden Musik versteht, die angesichts dessen, was Caecilia eigentlich sieht, was ihre Vision schon auf Erden ist, genau wie bei Hildegards Visionen (um nicht „Auditionen“ zu sagen), wertlos wird: Die ewige „Musik“ ist nicht klingend, ist unhörbar. Raffael drückt diese ewige Musik durch singende Engel aus, verlangt also vom Betrachter eine gewisse Unterscheidung zwischen Bild und Gemeintem, die aber wohl jeder leisten wird: Es sind nicht singende Mönche oder Geistliche gemeint, die man in der Liturgie hören kann; es geht nicht um die Musik von Obrecht — daß Carlo Dolci wie viele andere dann sozusagen doch wieder die alten ikonographischen Mittel verwendet, zeigt nur die Brauchbarkeit dieser Mittel. Demgegenüber versucht Grünewald durch Umwandlung des traditionellen Bildsymbols die „Unhörbarkeit“ der himmlischen, ewigen „Musik“ auszudrücken, indem er drei etwas merkwürdige Saiteninstrumente etwas merkwürdig spielen läßt (und auf Blasinstrumente ganz verzichtet; welche Symboliken, z. B. bekannt aus deutschen Predigten, der Saiteninstrumente er noch eventuell mitmeint, ist hier irrelevant; es ist hübsch, daß auch Anja Heilmann in ihrer so nett alles überfliegenden Art zu Raffaels Bild schreibt, ib., S. 267, Anm. 370: *Das Spannungsfeld* — was für ein schöner Ausdruck, modern und nichtssagend, denn was für eine *Spannung* soll da eigentlich bestehen? — *zwischen der irdisch-hörbaren und der himmlischen Musik thematisiert Raffael in seiner berühmten Darstellung der Heiligen Cäcilia, die ab der zweiten Hälfte des 15. Jh. als Patronin der Musik und speziell der Kirchenmusik galt. Kunsthistorische Deutungen greifen entsprechend auf mittelalterliche Musikkonzerte zurück, die noch in der Renaissance en vogue waren ...*; derartige Daherreden ist, auch wenn M. Haas solche Urteile verurteilen mag, in einer Dissertation nicht gerade leicht erträglich, zumal wenn dann noch solche Datierungsfehler auftreten — nur eines hat Anja Heilmann nicht bemerkt, den Bezug zur *musica instrumentalis*, und genau den hätte sie ja wohl bemerken müssen).

<sup>207</sup>Dieses Prinzip kann man wohl als Allgemeinplatz der Philosophie der Zeit bewerten, wie Plotin zu Anfang von *Enn.* V, 9, *Περὶ νοῦ καὶ τῶν ἰδεῶν καὶ τοῦ ὄντος* erfahren kann: *Πάντες ἄνθρωποι ἐξ ἀρχῆς γενόμενοι αἰσθήσει πρὸ νοῦ χρῆσάμενοι καὶ τοῖς αἰθητοῖς προσβάλλοντες πρώτοις ἐξ ἀνάγκης οἱ μὲν ἐνταυτοῖ καταμείναντες διέζησαν ταῦτα πρῶτα καὶ ἔσχατα νομίσαντες ...*; die Trivialität, daß der Mensch von Geburt an und deshalb zeitlich primär erst einmal Sinneseindrücke hat, bevor er dann, wenn er dazu bereit und willens ist, zum *νοῦς* gelangt, denken und abstrahieren lernt, wie man rational rekonstruieren kann. Das ist ein eigentlich nicht mehr sagenwerter philosophischer *Topos*, ja wohl eine Grundannahme.

Natürlich entspricht dies nicht gänzlich dem Verständnis der *musica instrumentalis* bei Boethius, der natürlich nicht an Musik als Kunst interessiert sein kann, sondern am definierten Material der Melik (weil er eben über Melik schreibt, nicht über Rhythmik, s. auch u.).

Anja Heilmanns mystifizierender Verweis ist also unzutreffend. Man könnte das ja freundlich übergehen, wenn damit nicht die grundlegende sozusagen aufklärerische Leistung der antiken Musiktheorie und dann auch ihrer christlich abendländischen Nachfolge, der des lateinischen Mittelalters in einer unerträglichen Weise durch Mystik ersetzt würde, hier durch die Annahme einer irgendwie durch ganz bestimmte, offenbar nicht *tönende* Instrumente gegebenen Musik. Im Gegensatz dazu besteht die Leistung der antiken wissenschaftlichen Aufklärung in der Erkenntnis, daß die Verschiedenheit der verschiedenen Klangerzeugungsmittel, also der Musikinstrumente — natürlich nicht irgendwelcher *instrumenta*, dazu fügt Boethius ja die Spezifizierung im anschließenden Satz hinzu — völlig irrelevant ist gegenüber den elementaren Größen der Musik (und ihre Ordnung), für die Schrift von Boethius also die der Melik: *Sonus* ist eine Größe, die völlig unabhängig vom jeweiligen Instrument besteht (natürlich sind Musikinstrumente gemeint, nicht Vogelpfeifen oder Kuhglocken, aber bitte, Verf. behauptet damit nicht, daß Boethius Kuhglocken gekannt habe), das Phänomen, die Größe *Konsonanz* ist nicht abhängig von irgendeinem instrumentalen Klang, sondern eine Größe an sich, natürlich auf Klang beruhend, aber auf einer bereits abstrahierten Klangempfindung, der der Tonhöhe. Daß Anja Heilmann diese Dinge nicht versteht, ist bedauerlich, denn eigentlich sollte man den Stoff, den ein behandelte antiker Autor darlegt, auch abstrakt und systematisch verstanden haben — es ist z. B. ganz nützlich die Theorie algebraischer Gleichungen zu verstehen, ehe man babylonische Texte „mit“ kubischen Gleichungen interpretieren will (die für Musiktheorie notwendige Mathematik ist vor allem Rechnen) —, daß sie aber gerade die mystifizierenden, nicht konkretisierbaren, aber offenbar in ihrer ahnungsvollen Vagheit so anziehenden Vorstellungen ausgerechnet von M. Haas und F. Reckow prolongiert, ebenfalls ohne jeden Versuch einer kontextbezogenen kritischen Sicht, ist wohl als typisch zu verstehen.

Ist angesichts der Definition der *musica instrumentalis* die Fehldeutung von Anja Heilmann unverständlich, so wird ihre Fatalität dadurch noch vergrößert, daß Boethius selbst ja klar darauf hinweist, was denn eigentlich die Abstraktionsleistung bedeutet, die die Verbindung von musikalisch *Tönendem* und Zahl ausmacht, nämlich in der Pythagoras Legende, die, die in der Schmiede spielt — so sinnlos diese Fabel heute auch erscheint<sup>208</sup>, ihre Funktion ist ganz

<sup>208</sup> Akustische „Überprüfungen“ des „physikalischen“ Inhalts solcher Legenden sind von vornherein Unfug: Die antike „Akustik“ ist keine Akustik im Sinne einer experimentellen Wissenschaft, die Relationsbestimmung zwischen Wahrnehmung und wissenschaftlichem Gesetz ist schon lange nicht mehr relevanter wissenschaftlicher Stoff, Boethius kompiliert dann nur noch, das aber zu höchstem Dank der Musikgeschichte, der abendländisch christlichen nämlich. Außerdem könnte jeder Überlieferer dieser Legende darauf hinweisen, daß Pythagoras hier ja *nutu Dei* bzw. *ἔκ τινος δαίμονιου συντιχίας*, und *ὡς κατὰ θεόν*, wie Nicomachus, ed. Jan, S. 246, 6, u. 14, formuliert, geführt worden ist — und, für das proportionale Modell trifft das Ergebnis ja zu; die Kritikfähigkeit als Physiker, die Ptolemaeus noch besitzt, kann man von Boethius nun wirklich nicht mehr erwarten — die Frage, welcher lateinisch

rational: Im 11. Kapitel des 1. Buches wird geschildert, wie Pythagoras aus seiner Entdeckung, die er bekanntlich *nutu Dei* gemacht hat, zur eigentlichen Erkenntnis kommt. Zunächst ist Pythagoras bewußt, im 10. Kapitel, daß die sinnlichen Hilfsmittel des Urteils — und natürlich kommt dem *sensus* ein Urteil zu —, unzulänglich sind, einmal hinsichtlich der Eigenschaft der „psychoakustischen“ Möglichkeiten des Empfängers von musikalischem Klang, hier sind Hindernisse natürlicher Art u. a. die Abhängigkeit vom Alter — keine ganz falsche Beobachtung —, zum anderen hinsichtlich der Eigenschaften der Produzenten, also der, nach Anja Heilmann komischerweise nicht *tönenden* Instrumente; da hängt der Klang der Saite von der Feuchtigkeit ab, *et ... idem ... in ceteris instrumentis*, ed. Friedlein, S. 196, 28 — daß Boethius hier ganz andere Instrumente meinen sollte als in der Definition der *musica instrumentalis*, müßte Anja Heilmann vielleicht doch erst einmal nachweisen.

Also, alle diese Erzeuger und *Empfänger* sinnlich wahrnehmbaren, hörbaren musikalischen Klangs sind zwangsläufig nicht als wissenschaftliche Hilfsmittel brauchbar, sie sind der *Werde-welt* sogar exemplarisch unterworfen, wie z. B. das Ohr des Menschen. Da nun findet Pythagoras die Erkenntnis in den Schmiedehämmern, die damit nicht etwa überirdisch korrekte Instrumente sind; er sucht nach dem Grund, daß diese Hämmer Konsonanzen hören lassen — und findet ein Prinzip, unabhängig vom zeitabhängigen Zufall der Kraft des jeweiligen Schmiedearmes, also, scheinbar natürlich, aber für die Darstellung ausreichend, nämlich in den Gewichten der Hämmer, die untereinander Proportionen bilden: Damit ist klar, die Konsonanzempfindung beruht auf einem Grundprinzip, den Proportionen — und diese lassen sich nun überall, wo Konsonanzen hörbar sind, in identischer Weise auffinden: Das ist der Inhalt des 11. Kapitels des 1. Buches: Der Grund der Konsonanzen, und damit der Skala, also des Materials der Musik, liegt in *his proportionibus*. Damit ist das gemeinsame Prinzip entdeckt, das sich bei Saiten in den Gewichten, *in longitudine calamarum* finden läßt, welcher Klang auch immer, welches Instrument der Erzeuger ist, immer gibt es ein gleiches Prinzip für Konsonanzen, das für immer nachzuweisen eben das Monochord als Hilfsmittel, als *instrumentum* erfunden wird, denn, und da wird Anja Heilmann wohl zustimmen können, sieht man am einfachsten, direkt und unmittelbar den Zusammenhang von Proportion und Konsonanz/Intervall, denn, Erbe der Stimmungsverfahren, die Konsonanzen generieren die Skala, einschließlich der etwas umständlicher zu errechnenden Halbtöne (und daß das Monochord als *κάρων/regula* prinzipiell ein „unhörbares“ „Instrument“ gewesen sein müsse — mag behaupten wer will, Boethius tut das nicht, denn auch die *regula harmonica* hat die Aufgabe *rationis adhibito modo sonorum differentias* zu untersuchen, wie sollte man aber die *differentiae sonorum* ohne Klang untersuchen sollen? Jedenfalls kommt Ptolemaeus, auf den diese Kapitel zurückgehen, ed. Friedlein, S. 354, 23, nicht auf solche Gedanken).

Höchst absonderlich, um einen euphemistischen Ausdruck zu gebrauchen, erscheint nun wieschreibende Autor seit dem 3. Jh. n. Chr., und wahrscheinlich noch viel früher, inhaltlich noch verstehen konnte, was der Beweis der Irrationalität von  $\sqrt{2}$  bedeutet, ist ersichtlich eine rein rhetorische Frage, finden sich doch auch heute noch Autoren, die ausgerechnet von Boethius eine „Halbierung“ des Ganztons erwarten.

der Anja Heilmanns Verdeutschung des Experiments, der Voraussetzung des Beweises der Allgemeingültigkeit, durch *Meinung*, ib., S. 206 ff., zumal sich daran eine Deliberierung anschließt, daß die Beachtung der *Relevanz der Meinung für die »Musiktheorie« des Boethius ... in der bisherigen Forschung nicht expliziert* worden sei (ib., S. 209); daß vielleicht Anja Heilmann die deutsche Sprache etwas sonderbar einsetzt, scheint ihr nicht in den Sinn zu kommen; *glauben* wäre vielleicht auch die wesentlich bessere, ja in diesem Zusammenhang adäquate Übersetzung für *arbitratus est diversitatem sonorum ferientium vires efficere, atque, ut id apertius conlique-ret, mutare inter se malleos imperavit. ...*, ed. Friedlein, S. 197, 7. Was hiermit gesagt wird, ist der Nachweis, daß es sich um Zahlenproportionen handelt — der Unsinn ist klar, aber darum geht es nicht, die *vires* wären für die Antike nicht nur nicht meßbar, sondern sind Ausdruck allein der individuellen Konkretisierung, d. h. wandelbar im Wandel des menschlichen Lebens, also abhängig allein von der vergänglichen, individuellen Existenzform des jeweiligen Trägers dieser *vires*. Körperkräfte können keine allgemeingültigen Aussagen geben, jeder Zufall kann sie verändern oder vernichten. Gerade danach aber sucht Pythagoras in der Legende natürlich nicht<sup>209</sup>!

Wenn Pythagoras also *geglaubt hatte* — und auch hier sollte man die Parallelüberlieferung der Legende beachten —, daß die gehörten Konsonanzen von den *vires* abhängig seien, hat er nicht nur falsch gedacht, sondern einen essentiellen Irrtum begangen, der, durch welchen Einfall auch immer, dann auch sofort und endgültig für alle Zeiten, also zeitinvariant, durch den Bezug auf die Gewichte widerlegt worden ist: Durch den Bezug auf die Gewichte, d. h. natürlich auf die Gewichtsrelationen, was denn sonst?, ist das Prinzip der Klasse *Konsonanz* entdeckt worden, es handelt sich um ein ewiges, wahres, absolutes Prinzip. Die Gewichte sind meßbar, und damit dem nächsten Abstraktionsschritt, dem zu den Proportionen unterworfen.

Hier liegt der Sinn der Legende: Pythagoras entdeckt, daß die Konsonanzempfindung nicht von irgendetwas zufällig individuell konkret der WerdeWelt Unterworfenen, wie es Körperkräfte exemplarisch sind, hervorgerufen wird, sondern von einem ewigen Prinzip, dem der Proportionen — womit dann auch die „Anbindung“ an die Zahlenwelt an sich erreicht war, die Unabhängigkeit der Proportion von den Repräsentanten der Klasse als zweiter Schritt (s. u.) nach dem der Abstraktion der Tonhöhe, die zu leisten offenbar nur dem Kündler des *grammatikalischen Wahrnehmungsfilters* nicht gelingt. Was dann hinzukommen muß, sind die Begründungen

<sup>209</sup>Daß Boethius den Vorgang des Findens ewiger, absoluter, statt nur zeitlicher, eben der *WerdeWelt* unterworfenen Grundlagen der Konsonanzen im Klang auf nur ein Merkmal verkürzt, wird deutlich, wenn man — was man bei Betrachtung der Legende und Bemühen um ihren Sinn eigentlich tun sollte — den leicht zugänglichen Text von Nicomachus beachtet, da werden verschiedene „Experimente“ angeführt, ed. Jan, S. 246, 16: ... ποικίλαις πείραις παρὰ τὸν ἐν τοῖς ραιστῆρσιν ὄγκον εὐρών τὴν διαφορὰν τοῦ ἤχου, ἀλλ’ οὐ παρὰ τὴν τῶν ραιόντων βίαν (das von Boethius allein übernommene Merkmal) οὐδὲ παρὰ τὰ σχήματα τῶν σφυρῶν οὐδὲ παρὰ τὴν τοῦ ἐλαουνομένου σιδήρου μετάθεσιν ... Die Funktion des Nachweises, daß wirklich ewige Grundlagen gefunden wurden ist dieselbe wie in der Überlieferung der Legende durch Boethius, nur eben sozusagen etwas „wissenschaftlicher“ in dem Sinne, daß auch noch andere, mögliche und endliche Gründe ausgeschlossen werden mußten.

der Auswahl bestimmter Proportionsarten, die Beweise, wie sich die Proportionen zueinander verhalten, etc.

Daß Pythagoras' sozusagen dramaturgisch notwendiger zunächst irrtümlicher Glaube sich als falsch erwiesen hat, macht dieses *Glauben* nicht zu einer irgendwie übergeordneten Kategorie, sondern zum Ausdruck, eine falsche Annahme aufzurufen. Natürlich sieht Anja Heilmann das alles nicht, also daß hier eine Art Experiment vorliegt, ein Beweis der Allgemeingültigkeit, statt dessen findet sie eine *Schlüsselrolle* ausgerechnet *der Meinung* nämlich *für ein Verständnis des Traktats*; was dieser Versuch jedoch mit dem von ihr nun angefügten Verweis in I, 32, nicht 33, wie Anja Heilmann schreibt, zu tun haben könnte, daß dem Leser im ersten Buch erst einmal nur die Tatsachen zunächst nur oberflächlich als Behauptungen vorgestellt würden, daß er sie also zunächst einmal *glauben* soll, und erst danach die tiefere Untersuchung angeschlossen seien, ist absolut unerfindlich: Boethius gibt klare Beispiele, z. B. soll man zunächst glauben, daß die Oktav in der *proportio dupla* bestehe, etc. — nun, tatsächlich, die Beweise, wie man das ausrechnet, kommen erst in den folgenden Büchern; jetzt muß man diese Angaben erst einmal akzeptieren, *glauben*, doch nicht *meinen*, oder, auch noch, eine *gute Meinung* haben, die auch noch zwischen Unwissen und Wissen irgendwie vermitteln soll, irgendwie den Übergang zwischen Nichtwissen und Wissen systematisch darstellen soll!

Woher sollte denn der Leser bisher wissen, *ut tonum sesuioctavam facere proportionem eumque in duo aequa dividi non posse*, was dann für die gesamten entsprechenden *superparticulares* Proportionen gilt, ja, daß es keinen halben Ganzton gibt, weil  $\sqrt{9/8}$  eben keine rationale Zahl ist, das weiß der Leser doch noch gar nicht, er kann ja noch nicht einmal sinngemäß die Verknüpfungen der Intervalle/Proportionen leisten, was soll das mit dem *arbitrere* des Pythagoras zu tun haben, daß die *vires* der Schmiedearme für die gehörten Konsonanzen, eventuell und dann falsifiziert, verantwortlich sein könnten? Schließlich leistet Pythagoras *nutu Dei* ja eine Widerlegung einer falschen Vermutung, doch nicht irgendeiner *unguten Meinung*, die nichts mit der Darstellung zunächst einmal der Aussagen, später der Beweise als didaktischer Plan von Boethius zu tun hat. Anja Heilmanns Erkenntnis, *im ersten Buch möchte Boethius dem Leser nach eigenen Angaben also zu einer richtigen Meinung verhelfen*, ib., S. 210, ist demnach nicht nur sprachlich unbrauchbar, der Leser soll den Wissensstoff zunächst einmal als Aussagen akzeptieren, die Beweise, die wie auch Anja Heilmann belegt, ja nicht ganz einfach sind, folgen, was würde man von einem solchen Buch eigentlich auch anderes erwarten, daß zuerst die Beweise und dann die Übersicht kommt? So geht Euklids Text vor, nur sollte man beachten, was man ja auch als moderner Mensch belegen kann, daß in der Spätantike mathematisches Wissen höchstgradig selten anzutreffen war.

Nun, daß Boethius didaktisch vorgeht, wie übrigens alle antiken Autoren solcher Werke, liegt gerade bei einem, ausweislich der Formulierungen von Anja Heilmann, ja nicht gerade trivialen Inhalt, auf der Hand. Es handelt sich um ein Lehrbuch, natürlich, das erste Buch leitet ein — wer außer Anja Heilmann hat das übrigens bisher nicht gewußt? Nur die Leser, die nicht wie Anja Heilmann nach gleichen Wörtern suchen, um dann, kontextfrei, aussagemäßige Gleichheiten zu behaupten, nicht aber zu konkretisieren; inhaltliche Gleichheiten, die es gar

nicht gibt: Denn, was ist denn nun die *Schlüsselrolle der Meinung*? daß die Schrift didaktisch aufgebaut ist, das hat bisher noch niemand außer Anja Heilmann bemerkt? Man kann hier wie bei den anderen Stellen nur davon sprechen, daß offenbar die Aussagen antiker wissenschaftlicher Texte nicht mehr verständlich sind, und nur noch Assoziationen merkwürdigster Art oder Trivialitäten als Neuigkeiten vorgetragen werden.

Nur selbst Anja Heilmann sollte beachten können, daß eine didaktische Gliederung der Darstellung nichts mit der Systematik des Stoffes selbst zu tun hat — Boethius verzichtet doch wohl nicht auf die Beweise, er verweist nur darauf, daß er zunächst nur Aussagen vorstellt, ohne Beweise; das war, wie man sich leicht überzeugen kann, in der antiken Mathematik nichts Unerhörtes; nur hier dient es ausschließlich der didaktischen Darlegung: Daß man erst einmal eine, sie!, *gute Meinung* haben soll oder muß, um dann oder damit erst der Beweise gewürdigt werden zu können, wäre eine geradezu absurde Vorstellung (auch wenn man bei einem altphilologischen Doktorvater vergleichbare musikwissenschaftliche Inkompetenz wie bei seiner Doktorandin erwarten kann, hier hätte schon die Logik des Textes und der Kontext der Verwendung des Wortes *arbitrari* auf die Unbrauchbarkeit der „Argumentation“ von Anja Heilmann aufmerksam machen müssen — zumals sie bei ihrer Erfindung eines *Schlüsselbegriffs* vielleicht doch ganz gut getan hätte, sämtliche Belege von *arbitrari/arbitrium* etc. zu verfolgen, denn was hätte in ihrer Erfindung eigentlich das *arbitrium rationis/sensus* konstituieren sollen? etwa die *gute Meinung* der Wahrnehmung? nein, es handelt sich um die zwei Grundarten des Urteils über musikalische Eindrücke, das Urteil des *sensus/auditus* ist unsicher, das der *ratio* absolut und ewig gültig, ; dies ist eine im Stil von C. Dahlhaus formuliert *Binsenweisheit*. Mit Anja Heilmanns neuentdeckter Rolle der *guten Meinung* bei Boethius hat auch dieser Wortgebrauch nichts zu tun).

Anja Heilmann schreibt in ihrem nun wirklich umfangreichen, wenn auch nicht sachkundigen Beitrag sehr viel über Zahlen, was die sein können, gibt viele schöne Nacherzählungen von Textstellen, die sich mit Zahlen befassen — daß es auch Gegner, und zwar ganz vernünftig denkende, dieses Bezugs zu Zahlen gibt, verrät sie nicht, genannt sei Theophrast<sup>210</sup> —, das eigentliche Wesen der antiken Musiktheorie, das dieser auch, wie die beiden paraphrasierten

<sup>210</sup>Wenn man Theophrasts — bei Porphyrius, also Anja Heilmann leicht zugänglich, überliefert — strikt qualitative Interpretation der Tonhöhe beachtet, wird besonders deutlich, daß Boethius mit seiner, übrigens in der Scholastik auch nicht in dem wissenschaftlich sinnvollen Ausmaß beachteten Gegenüberstellung der Pythagoräischen Tradition als *quantitativ* zu der von Aristoxenus als *qualitativ* inhaltlich nur belegt, daß Boethius bzw. seine Vorgaben kein Wissen von Aristoxenus gehabt haben können: Aristoxenus „rechnet“ mit den „Intervallstrecken“ natürlich quantitativ, Theophrast argumentiert gegen beide Modelle, nämlich letztlich gegen die Behauptung der Existenz von Intervallen; auch solche wesentlichen Dinge wünschte man sich in einer Arbeit über *De inst. mus.* von Boethius einer Beachtung gewürdigt, sie sind nicht irrelevant, ed. Friedlein, S. 355, 22: *Aristoxenus quippe sonorum differentias sec. gravitatem atque acumen arbitrabatur in qualitate consistere. Pythagorici vero in quantitate ponebant.* Diese Aussage ist falsch. Man kann nicht aus Qualitäten *διαστήματα σύνθετα* machen. Und was Aristoxenus additiv rechnen muß, um seine verschiedenen Kleinstintervalle abzuleiten — kann man, wie bereits bemerkt, bei Verf. *Ibn al-Munağğim* nachlesen, abgesehen von M. Haas.



Kapitel belegen, ganz bewußt war, hat sie offenbar nicht verstanden. Die Leistung besteht darin, ein absolutes Prinzip für eine bestimmte Empfindung gefunden zu haben, und damit die Definition von Musik nicht als instrumentengebundene Erscheinung, sondern als bereits abstrahierte Struktur, nämlich geordnete Tonhöhen (bzw. unter dieser Voraussetzung verkürzt formuliert *Tönen*) als Material der Musik definiert zu haben: Damit hat die Antike ein Modell für eine allgemeinemenschliche Abstraktionsleistung musikalischen Hörens geschaffen, das sich als grundlegend erwiesen hat, als tatsächliche Erkenntnis: Der Mensch ist fähig (oder sollte es sein), vom konkreten Klang zu abstrahieren, und Größen zu hören, die gegenüber bestimmten konkreten Phänomenen invariant sind: Die Tonhöhe ist nicht abhängig von der Lautstärke, von der Klangfarbe, von der Betonung und was auch immer M. Haas bei seiner Darlegung eines *grammatikalischen Wahrnehmungsfilters* alles noch so, in inadäquater Gleichsetzung bemerkt: Die Tonhöhenempfindung, die dann ein skalisches, diskretes System von melischen Elementen definieren läßt, ist ein erster Abstraktionsschritt — daß M. Haas diesen bei Klangfarben o. ä. zu finden imstande sein sollte, müßte er erst noch einmal beweisen, nur, dazu müßte er zunächst vielleicht doch die Literatur beachten.

Wenn Anja Heilmann, ib., S. 187 f., als offenbar tiefe Erkenntnis bemerkt: *Welche philologischen Indizien lassen sich Boethius' musiktheoretischer Schrift entnehmen? Grundsätzlich zeigt sich das gleiche Bild: Die Zahlenverhältnisse sind nicht identisch mit den erklärten Intervallen, sondern leisten selbst einen ...essentiellen Beitrag zu deren Sein.* Klingt wirklich tief! Nur, daß der Klang von Blasinstrumenten, die eine Konsonanz, ob gleichzeitig oder sequentiell ist hier ohne Belang, spielen, *identisch mit ... Proportionen* sein könnte, kann angesichts des von Boethius angegebenen Modells und seiner Entstehung nun wirklich niemand behaupten: Der sinnlich faßbare Klang ist zwangsläufig von der Proportion unterschieden, das Urteil des *sensus/auditus* besteht bekanntlich nicht in Zahlen, wer sollte Zahlenproportionen hören? Daß genau hier die Kritik an diesem Modell von Aristoxenus ansetzt, scheint Anja Heilmann bei ihren wieder ihre so große Unkenntnis verratenden und daher eher lächerlichen Angriffen gegen A. Barker nicht so ganz bewußt zu sein.

Das Modell beruht im Nachweis — nun als rationale Rekonstruktion des Gemeinten formuliert —, daß der bereits vom bestimmten Klang abstrahierten Wahrnehmungsgröße *Konsonanz* ein allgemeines, absolutes Prinzip entspricht — und die Diskussion, ob damit das *Intervall* die *Proportion* identisch ist oder diese als Ordnungsfaktor hinzukommt, wozu die Arbeit von Wittmann heranzuziehen wäre, der im Gegensatz zu M. Haas nun wirklich grundlegende, nämlich sach- und quellenbezogene und dazu noch rationale Erkenntnisse zur Aristotelischen und scholastischen Theorie liefert, muß auf eben dieser Basis geführt werden: Ist das Modell der ange-deuteten Abstraktionsleistung musikalischen Hörens durch die Zahl — und den einzelnen Tönen werden ja wohl Zahlen zugeordnet — erschöpfend oder nicht (hinzu kommt noch die Aporie, die man kurz mit der Setzung von *einfachen Verhältnissen* umschreiben kann, daß nämlich die Auswahl zulässiger Proportionen willkürlich bestimmt wird und nicht mathematisch begründet wird; solche Probleme und Fragen sieht Anja Heilmann ebenfalls nicht, soweit in das Verständnis der in der Schrift von Boethius behandelten Sache einzudringen, wurde offenbar

nicht als Aufgabe gesehen); nun, Aristoxenus bemerkt, daß die Empfindung *Konsonanz* nichts mit Proportionen zu tun haben kann, soweit es eben die Wahrnehmungsgröße anbelangt. Auch hier erweist es sich als höchstgradig erkenntnisbehindernd, daß Anja Heilmann von dem, was allgemein, zeitinvariant den Inhalt des pythagoräischen Modells ausmacht, höchstens unzulänglich wenig verstanden haben kann, ja gar nicht erkennt, daß hier ein mathematisch klar zu begrenzendes Modell vorliegt (wirklich beeindruckend ist Anja Heilmanns Charakterisierung von Aristoxenus als *Kollege* von Boethius *der empirischen Strömung*, nein, hier handelt es sich nicht um *Strömungen*, sondern um für die Antike absolut unvereinbare Modelle des Gleichen, ib., S. 226 — und der Vorwurf eines Verzichts auf Empirie bei den Pythagoräern könnten diese leicht widerlegen: Die Pythagoras Legende allein belegt, daß Wahrnehmungsgrößen, die Konsonanzen, die Voraussetzung der Anwendung von Proportionen sind! ein klein wenig strukturelles Wissen sollte man doch haben, bevor man über die antike Behandlung dieser ja an sich objektivierbaren Gegebenheiten schreiben will; wie im nächsten Abschnitt zu zeigen, sind beide, für die antike Mathematik unvereinbaren mathematischen Modelle Modelle eines zweiten Abstraktionsschritts, den das musikalische Hören leisten kann.

Die von Anja Heilmann nochmals, und ebenfalls nicht gerade professionell beschriebenen mathematischen Fehler zur Bestimmung von Ordnungsrelationen zwischen *Kommata*, *kl. Halbton* etc., modern die für die Antike in den Proportionen nicht ganz einfach zu leistende lineare Ordnung des Zahlkörpers der rationalen Zahlen, d. h. für die Antike der Proportionen, sind relativ leicht erklärbar, wenn man nicht so naiv ist, Boethius eigene Rechnungen zuzuordnen: Der Unterschied zwischen der, modern gesprochen, fehlerhaften Verwechslung der beiden Gruppenoperationen auf den rationalen Zahlen, und der Richtigkeit des Ergebnisses resultiert natürlich daraus, daß Boethius die Ergebnisse übernommen hat, ob die „Rechnungen“ von ihm geleistet wurden, oder ob hier ebenfalls ein spätantiker „Vorausautor“ derartigen Unfug gerechnet hat, ist dabei irrelevant; jedenfalls sollte klar sein, daß hier nicht etwa eine Ausrichtung von Boethius, bzw. seiner Vorlage, an *seinem Kollegen der empirischen Strömung* vorliegen kann: Töne, im proportionalen Modell also ganze Zahlen, kann man im bewegungsanalogen, additiven Modell nicht von einander abziehen oder addieren, die Verknüpfungsoperationen sind ausschließlich auf den Klassen von Tonpaaren, den Intervallen, im Modell analog als Strecken verstanden, definiert, jede Herstellung eines Bezuges zu Aristoxenus ist also ausgeschlossen.

Auch hieraus wird deutlich, daß Anja Heilmann von dem Vorgehen von Aristoxenus kein Wissen besitzt, vgl. auch ib., S. 226 — das Verfahren von Boethius ist ein typischer mathematischer Denkfehler, denn daß Boethius die anderen, korrekten Rechnungen selbst aufgestellt und nachgerechnet haben könnte, dürfte eine viel zu optimistische Annahme darstellen — die von Anja Heilmann zitierte und dann auch noch für „widerlegenswert“ gehaltene Vorstellung von Barbera, daß *Boethius zufällig auf diese richtigen Ergebnisse stieß ... und Boethius anschließend versucht habe, eine rationale Erklärung zu finden*, ib., S. 226, ist angesichts des mathematischen Wissens zur Zeit von Boethius von vornherein absurd, Boethius ist hier wie durchgehend in seinen wissenschaftlichen Beiträgen Kompilator; natürlich fällt Anja Heilmann diese eindeutige „Lösung“ des „Problems“ falscher Rechnung nicht auf — es ist von der Vorga-

be der proportionalen Theorie und deren Grundlage absolut ausgeschlossen, daß ein Vertreter dieser Theorie, und als solcher tritt Boethius klar auf, *einen bewussten Fehler* hätte begehen können, ib., S. 229; das kann nur behaupten, wer die Stringenz der antiken Mathematik unberücksichtigt läßt und sie nicht kennt, wie das Anja Heilmann durchgehend beweist, ob das eine notwendige und hinreichende Voraussetzung ist, die Intention der Fachschrift von Boethius beurteilen zu können, sei dahingestellt — nein, wie „schon“ die Hinzufügung einer achten Transpositionsskala beweist, Boethius hat nicht einmal mehr die rechnerischen Fähigkeiten von Ptolemaeus.

#### 4.3.2 Das Element der Melik und die Struktur ihres Materials, zu neuesten Erkenntnissen

Auch hinsichtlich des Ton-Buchstaben-Vergleichs macht sich bei Anja Heilmann das völlige Fehlen eines inhaltlichen Verständnisses der Definition des Materials der Melik höchstgradig störend bemerkbar (s. o., z. B. Anm. 45 auf Seite 79) — Anja Heilmann erweist sich als unfähig, die Unsinnigkeit dieses Vergleichs, insbesondere des von Intervall und Silbe, zu verstehen, was sie durch geradezu exemplarisch irrationales Reden zu ersetzen versucht, ib., S. 194: *Wie aus Boethius' Formulierungen hervorgeht, bezieht sich ein in der Musiktheorie betrachtetes Zahlenverhältnis als Form auf zwei schon vorliegende bestimmte Töne. Es ist also nicht die Form oder Bestimmtheit eines Tones. Der einzelne Ton ist für das Entstehen von Intervallen bereits vorausgesetzt. Er ist laut Boethius, ar. 2, 1, p. 77, 1 Element der erklingenden Musik, so wie Buchstaben Elemente von Silben und Silben Elemente von Wörtern sind. Ausgehend von Elementen wird Komplexeres, das stärkeren Anteil an der Ungleichheit hat, (auch der unisonus?) zusammengesetzt, das umgekehrt wieder in seine Elemente und damit in größere Gleichheit und Einfachheit zurückgeführt werden kann. Bei der Zusammensetzung bleiben die Elemente in ihrer Formung grundsätzlich bestehen, werden gleichzeitig aber neu geformt, insofern sie eine neue, komplexe Einheit bilden. Das Zahlenverhältnis 2:1 ist analog, was zwei Töne zum Intervall Oktave macht, wobei die beiden miteinander verglichenen Töne schon vorliegen. Daß dieser Adrastsche Vergleich — man kann doch von Anja Heilmann nicht erwarten, daß sie die Literatur zur Herkunft und zum gedanklichen Umfeld dieses Vergleichs zur Kenntnis nimmt; zur Literatur, die gerade diesen Vergleich ausführlich bearbeitet hat; Fortschritt in der Geisteswissenschaft nennt man das dann — inhaltlich reiner Unsinn ist, sieht Anja Heilmann natürlich ebensowenig, wie sie eben auch die Herkunft nicht kennt (Atomtheorie, sollte man beachten, wenn man so tief darüber redet).*

Nun, auch hier zeigt sich, daß man erst einmal Klarheit schaffen sollte über das, was auch nach heutigem Denken Voraussetzung und Grundlage der beiden antiken Modelle der Melik ist (die der Rhythmik sind nämlich identisch, d. h. da gibt es nur ein Modell). Einmal ist bereits die Tonhöhenwahrnehmung eine Abstraktion, von Schalldruck, von Klangfarbe und, was man sich noch so denken kann. Damit hat man sozusagen einen Punktraum (ob Kontinuum oder diskret, ist hier ohne Belang), wobei man beachten sollte, daß man die Elemente dieses Punktraums

auch ruhig qualitativ bewerten kann, wie das, wie gesagt, Theophrast tut, der aber auf dieser Ebene stehen bleibt.

Diese Abstraktionsleistung ist jedoch nicht die letzte, die musikalisches Hören vermag — man muß sie nicht leisten, man kann sich auch an Geräuschen ergötzen, hier sei wieder auf Dr. Katzenberger und seinen Pinsel verwiesen (ja, wer soll den jetzt das wieder sein!). Dieser Raum von Tonpunkten, Tonhöhenempfindungen hat keine Ordnung, keine Orientierung, keine weitere Struktur. Diese aber gibt es: Das Hören leistet nämlich etwas wie eine Abstandsfunktion bzw. bildet einen Vektorraum, je zwei Tonpunkte können einen Vektor bilden, der einen bestimmten Betrag hat, und damit auch verschoben werden kann. Nein, das ist gar nicht unverständlich, zumal in einem eindimensionalen Raum, zu dem der Raum von Tonpunkten im Hören gemacht werden kann: Der Abstand *Quint* bildet eine Klasse von Paaren von Tonpunkten, es gibt letztlich unendlich viele solche Klassenrepräsentanten, d. h. der Abstand *Quint* (für den man jedes Intervall einsetzen kann) ist translationsinvariant, Quinten findet man in tiefer Lage, in mittlerer, überall, d. h. man kann den Raum der Tonpunkte in entsprechende Paare ordnen, und hat eine neue Größe eben das Intervall *Quint*; entsprechend gibt es die anderen Intervalle, die damit als Vektoren oder als Abstandsklassen verstanden werden können (eben weil der Tonraum eindimensional ist und damit Richtung und Betrag durch eine Zahl, ob reell oder rational, ist hierbei uninteressant, wiedergegeben werden kann, also „-5“ als Ausdruck einer nach unten gerichteten Quint etc. — dies nur zur Verdeutlichung).

Die Abstraktionsleistung ist also die, daß das menschliche Hören Klassen von Tonpaaren schaffen kann, die Intervalle genannt werden können, und als solche eigene Klassen, nämlich Elemente darstellen. Ob das musikalische Hören wirklich alle Intervallklassen identisch im gesamten verfügbaren Tonraum bilden kann, ob die Diskretheit der Tonpunkte Voraussetzung für diese Abstraktionsleistung ist, ist eine andere Frage, die hier nicht interessiert. Das Modell der Antike jedenfalls, das sich bis ins 19. Jh. als gültig erwiesen hat, war das der Intervallklassen, durch die der Raum der Tonpunkte zu einem Vektorraum wird (vergleichbar eben dem Raum der ganzen oder auch reellen Zahlen als eindimensionaler Vektorraum, mit der Verknüpfung *Addition* — die multiplikative Verknüpfung der Zahlen gehört nicht zur Vektorraumstruktur, mit der man die Abstraktionsleistung beschreiben kann, also das, was „gemeinsam“ vor den antiken Modellbildungen ist). Grundlage dieser Abstraktionsfähigkeit, die Bildung von Klassen, hier von Tonpaaren, also Intervallen ist eine Abstraktion, nämlich die von der Tonhöhe zu Tonpaaren als Klassen/Elementen, die dann eine Verknüpfung kennen. Man kann auch so formulieren: Voraussetzung dieser Abstraktionsleistung ist die Fähigkeit musikalischen Hörens, Melodiegestalten zu bilden und diese zu transponieren; die Intervalle sind die kleinsten transponierbaren, verknüpfbaren Größen der Melik.

Mit diesem kurzen Abriß der Struktur, die das Material der Melik bestimmt, sollte klar sein, daß ein Tonpaar nicht vergleichbar einer Silbe sein kann — Ptolemaeus verzichtet auch auf die Nutzung dieses nun wirklich pseudowissenschaftlichen Vergleichs, der für die verminderte Bildung der Spätantike natürlich eingängig war: Eine Silbe ist keine Klasse von Phonem/Buchstaben-Paaren, sondern eben eine „Zusammensetzung“ — was Anja Heilmann

erwartungsgemäß offensichtlich auch nicht verstanden hat: Das Mittelalter deutet den Vergleich um, und hat damit den Fehler sozusagen ausgemerzt, wenn es Motive als Tonfolgen mit Silben vergleicht, werden Formeinheiten in zwei klanglichen Kommunikationssystemen verglichen, was etwas völlig Anderes ist. Nun, Anja Heilmann kann das nicht wissen, wenn sie auf Kenntnisnahme der wesentlichen Literatur verzichtet. Damit ist der durch sie geleistete Rückschritt in der wissenschaftlichen Erkenntnis aber auch nicht aufgehoben oder verzeihbar.

Die Antike hat zwei Modelle geschaffen, die diese Abstraktionsleistungen musikalischen Hörens beschreiben; einmal das von Aristoxenus, das von absolut gesetzten Wahrnehmungsgrößen ausgeht, und dabei die Intervalle, die Klassen von Tonpaaren, zu Elementen einer Abelschen Gruppe macht — was soll denn das wieder sein? Nichts anderes als ein Vektorraum: Intervalle können als Elemente „addiert“ und „subtrahiert“ werden, nämlich zusammengesetzt,  $Quart + Quint = Oktav$ , etc. (unabhängig von der Tonhöhe), und das kommutativ,  $Quint + Quart = Quart + Quint$ . Dabei wird eine quasi gleichschwebende Skala einfach intuitiv vorausgesetzt, und das „Gefühl“ verabsolutiert, daß ein Halbton ein halber Ganzton ist — modern kann dieses Modell durch den Logarithmus wiedergegeben werden, einmal hinsichtlich der intuitiv gleichschwebenden Stimmung, die reellen Zahlen lassen einen wirklich „halben Ganzton“ ohne Schwierigkeiten auch zahlmäßig definieren, nämlich als  $\sqrt{9/8}$ , zum anderen hinsichtlich der Verknüpfung, Addition der Größen, die Aristoxenisch mit Strecken analogisiert werden, was Pythagoräisch oder akustisch von den erzeugenden Saiten her die Verknüpfung der Brüche bzw. der rationalen Zahlen, antik der Proportionen durch Multiplikation ist: Das Aristoxenische Modell der Intervalle läßt sich (nach Cauchy) also einfach durch die additive Gruppe der reellen Zahlen ausdrücken, womit auch klar wird, wie heute das Aristoxenische mit dem Pythagoräischen Modell mathematisch zu identifizieren ist: Beide sind äquivalent (nur kommt bei dem Pythagoräischen Modell noch die Reduktion zulässiger Proportionen hinzu, auf  $n/n+1$  etc.). Unzulänglichkeit dieses Modells ist: Wer nicht weiß, was eine Quinte ist, kann das System nicht verstehen, es setzt als absolutes Wissen voraus, was ein Halbton, ein Ganzton etc. ist, nämlich als Abstand zwischen zwei Tönen — daß dem nicht immer so sein muß, belegt die Notwendigkeit des Faches *Gehörübung*; man kann aber vielleicht doch das Gefühl *Quintklang* als allgemein menschlich ansetzen.

Das Modell von Aristoxenus beruht auf der, so auch bewußt vorausgesetzt, intuitiven Vorstellung einer Bewegung über Strecken als Analogie zur melischen Bewegung, das Stichwort ist die  $\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma\ \varphi\omega\nu\tilde{\eta}\varsigma$ .

Das andere Modell repräsentiert — ganz konkret — die Bildung von Tonpaaren, also Intervallen, durch die Zahlpaare der Proportionen; ein bekanntes Beispiel für das Prinzip dieses Modells ist die Ableitung der rationalen Zahlen aus den Ganzen: Man bildet die entsprechenden Klassen von Zahlenpaaren und hat als Ergebnis, für die Klasse *Intervall* passend, die unendliche Anzahl von Proportionen wie  $2/1 = 4/2 = 1000/500$  etc. Was heißt das für dieses Modell? Nun, auf jeder Tonhöhe, die man durch Konsonanzen berechnen kann, gibt es Oktaven, nach oben wie nach unten: Die Translationsinvarianz der Abstandsfunktion bzw. des Vektors, der durch Richtung und Betrag, also Intervallgröße, bestimmt ist, wird durch die Unendlichkeit der

Repräsentanten einer Proportion sinngemäß dargestellt. Und natürlich war Euklid, und noch Ptolemaeus bewußt, daß eine Proportion etwas anderes ist als eine Zahl (daß spätantike Autoren damit Probleme hatten, ist denkbar, z. B. wenn man an neueste Dissertationen über Boethius denkt) — denn das Rechnen mit Proportionen geht auf etwas andere Weise vor als mit Zahlen, ebenso gilt dies für ihre Generierung; modern kann man dieses Modell, in dem die Intervalle, natürlich als Klassen, also als eigene Elemente erscheinen, die eine Verknüpfung haben, durch die multiplikative, natürlich ebenfalls Abelsche, Gruppe der rationalen Zahlen darstellen: Intervalle werden „zusammengesetzt“, indem man die Brüche miteinander multipliziert. Die heute mögliche, für die Antike ausgeschlossene „Harmonisierung“ beider Modelle geschieht durch die Umkehrfunktion der  $\epsilon$ -Funktion, den Logarithmus bzw. umgekehrt. Natürlich sollte man das wissen, um verstehen zu können, was denn eigentlich das Objekt der beiden Theorieansätze, also der beiden Modelle (für das Gleiche) ist, aber auch, um nicht durch die Unmöglichkeit einer solchen Harmonisierung bereits in der Antike verwirrt zu werden und die Stellung von Aristoxenus nicht verstehen zu können, wie dies für Anja Heilmann so charakteristisch ist: Ganz ohne ein Strukturwissen sollte man nicht an die Beurteilung der beiden antiken Modelle der genannten Abstraktionsleistung musikalischen Hörens herangehen; es geht also einfach darum, daß die Operation der Zusammensetzung von Intervallen, die Folge von Intervallen, einmal, intuitiv, durch Streckenaddition als Analogon in ein Modell gebracht wird, oder proportional durch rationale Zahlen/Proportionen und deren Verknüpfung, nämlich der multiplikativen Gruppe — daß man in dieser bleiben muß, muß jedem mathematisch nur durchschnittlich Gebildeten in der Antike bewußt gewesen sein.

Daß die, heute so definierten rationalen Zahlen wie in der Antike durch Proportionen sozusagen wiedergegeben werden, was wie gesagt die Definition von Ordnungsrelationen gegenüber der modernen Darstellung als rationale Zahlen für die Antike etwas schwieriger macht, wäre dringend zu beachten, vgl. ib., S. 225 ff., die antike Mathematik kann nicht mit Brüchen rechnen, soweit sie mathematisch vorgehen will, Proportionen wie  $191/2 : 181/2$  kann es in der antiken Mathematik nicht geben! aber, man darf doch dankbar erfahren, ib., S. 223: *Fügt man ein Zahlenverhältnis einem anderen zu — eine wirklich aufregende Formulierung! —, dann muss man beide miteinander multiplizieren, z. B. ergeben 1:2 und 1:4 nicht (addiert) 2:6 bzw. gekürzt 1:3 und auch nicht 3:4 (wie man bei der Zusammensetzung von einer Hälfte und einem Viertel erwarten könnte — 2/6! wer könnte so etwas je erwarten, der von der Sache etwas verstanden hat? —), sondern 1:8, denn durch »Vervielfältigung« eines Viertels durch die Hälfte entsteht ein Achtel. Die Bezeichnung »Vervielfältigung« (Multiplikation) ist hier also irreführend, da das Viertel halbiert wird. Entsprechend müssen die beiden Brüche dividiert werden, wenn der eine vom anderen abgezogen wird.* Das ist wirklich eine beeindruckende Formulierung der trivialen Tatsache, daß die Ausdrucksweise, auch bei Euklid, für die Verknüpfung von Proportionen sich bei melikbezogenen Rechnungen der Ausdrucksweise der additiven Gruppe bedient<sup>211</sup>, die,

<sup>211</sup>Wobei natürlich die Definition *Quint* erst durch  $3/2$  definiert ist, also für Archytas, die entsprechende Verwendung des Wortes *διάστημα* in seinen Berechnungen, vgl. z. B. die Bemerkungen in I. Thomas, *Selections Illustrating the History of Greek Mathematics*, Cambridge Mass., London 1939, S.

wie auch Aristoxenus zeigt, offenbar der geistigen Repräsentation des Intervallphänomens und der Zusammensetzung von Intervallen, d. h. der Sequenz von Intervallen, entspricht. Für Euklid und jeden anderen antiken Mathematiker, nicht für spätere Kompilatoren, ist das Gemeinte aber trivial. Daß Anja Heilmann von diesen Sachverhalten offenbar wenig verstanden hat, ergibt sich auch daraus, daß sie die absurde Behauptung von Hentschel hinsichtlich einer — im proportionalen Modell, also in, wie gesagt, der multiplikativen Gruppe des Körpers der rationalen Zahlen! — doch zu leistenden exakten „Halbierung“ des Ganztons ohne jede Kritik zitieren kann, vielleicht ja weil sie den Beweis der Irrationalität von derartigen Proportionen nicht verstanden hat, ebenfalls nicht gerade eine notwendige Voraussetzung, über die Musiktheorie in der Überlieferung von Boethius zu schreiben (daß der Anspruch des Titels ihrer Dissertation dem Inhalt nicht gerecht wird, ersieht man aus der Mehrzahl der Inhalte dieser Theorie, die sie nicht betrachtet hat).

Insofern erweisen sich aber Anja Heilmanns so tief klingende Formulierungen von dem Zurückgehen zur *größeren Gleichheit* — man wüßte ja gerne einmal, was eine *kleinere Gleichheit* sein sollte —, daß *bei der Zusammensetzung ... die Elemente in ihrer Formung grundsätzlich bestehen* blieben, daß sie *gleichzeitig aber neu geformt* würden, auch nicht als geeignet, das Denken im proportionalen, Pythagoräischen Modell auch nur ansatzweise zu beschreiben, wenn man nicht gläubige Mystik als wissenschaftliches Denken akzeptieren möchte: Die Intervalle bilden ein eigenes *genus*, in dem die Klassifizierung von *Gleichheit*, *Ungleichheit* und „Zwischenstufen“ an sich existieren kann und existiert<sup>212</sup>. Dies bedeutet eben, von Anja Heilmann wie zu erwarten nicht gesehen, daß die Existenz eines Urteils des *sensus/auditus* über die Größe von Intervallen natürlich nicht nur im Zusammenklang eine ganz eigene Empfindungsart *Intervall* postuliert, die nicht irgendwie als etwas, *das stärkeren Anteil an der Ungleichheit* habe, beschrieben werden kann: Die Empfindung *Quart* ist einmal als Konsonanzempfindung von eigener Art, eben wie eine Proportion etwas ganz Eigenes ist, eine Klasse und somit ein eigenes Element, aber

---

112 f. (*Loeb Classical Library*) ganz natürlich ist — bewiesen wird dadurch nur, daß das Phänomen, die oben angesprochene Abstraktionsleistung, wie nicht anders zu erwarten, bereits vor der Formulierung der beiden Modelle als solche bewußt war, nämlich als Phänomen fachsprachlich bezeichnet werden konnte — irgendwelche tiefen Ableitungen mystifizierender Art, wie sie M. Haas so liebt, sind also höchstgradig überflüssig, es sei denn man glaubt nicht daran, daß „schon“ die „alten“ Griechen und jungalten Griechinnen die angesprochene Abstraktionsleistung im musikalischen Hören hätten leisten können; nun solche Absurditäten seien anderen überlassen: Die „etymologische“ Mystik ist auch bei dem Terminus *διάστημα* unangebracht, was M. Haas z. B. auch aus Verf. *Ibn al-Munāǧǧim* hätte erfahren können, wenn ihn rationale Wissenschaft interessieren könnte.

<sup>212</sup>Und hier liegt ein gewisser Unterschied zum Modell, in dem die Klassenbildung der Zahlpaare zum rationalen Zahlkörper die ganzen Zahlen identisch umfaßt; die Möglichkeit, dies für die Töne tun, indem man sie als Klasse *unisoni* auf die Ebene der Tonpaarklassen „hebt“, ist ausgeschlossen — man kann so den Unterschied des Eindrucks nicht aufheben, oder davon abstrahieren, daß z. B. die Konsonanzempfindung wie die eines Abstands mit der eines Tones nicht gleichgesetzt werden kann; natürlich haben alle Modelle Probleme: Tonhöhenempfindungen kann man eben nicht verknüpfen, addieren oder multiplizieren, wie Intervalle, also Tonpaare.

auch als Intervall — und hier weist doch Boethius von Anja Heilmann auch nicht verstanden, sonst hätte sie bei ihrer oben zitierten Formulierung darauf rekurrieren müssen, deutlich auf die Fehlleistung des *sensus* hin: Im zweiten Kapitel des 5. Buches ergeht sich Boethius bzw. seine Vorgabe breit über das Problem, daß der *auditus* zwar bei der Wahrnehmung der Größe *Ganzton* der Wirklichkeit — und die beruht nach diesem Modell eben auf der allen Ganztönen gemeinsamen Proportion — nahekommen kann, bei zwei Ganztönen nacheinander kann dies schon weniger der Fall sein, etc., es können sich also Unklarheiten der Wahrnehmung zu großen Fehlern häufen bzw. „addieren“: Man kann eine (gerade) Strecke ganz gut teilen, wenn man dann aber weiter, z. B. dritteln, vierteln und achteln etc. soll, wird das Ergebnis leicht immer „falscher“. Also, es gibt, wenn auch fehlbar, die Wahrnehmungsgröße *Ganzton* an sich — und an der Gleichheit hat dieser Ganzton wesentlich weniger Teil als die Oktav oder der Unisonus, d. h., und das ist nun wirklich triviale, wenn auch problematischste, Grundlage des Pythagoräischen Modells, die Intervalle repräsentiert in ihrem Wesen als Intervalle durch Proportionen haben als solche Anteil an der Kategorie der Gleichheit und Verschiedenheit; von dem, was Anja Heilmann hier, wenn auch beeindruckend quasiphilosophisch, zum Intervall von sich gibt, trifft also nichts zu, aber, es sei zugestanden, es klingt doch sehr beeindruckend.

Nun, mag man es ja verzeihlich finden, wenn eine altphilologische Dissertation über ein grundlegendes Modell des Materials der Melik in der Antike nicht so ganz mit dem Stoff zurecht kommt, stoßend wird dies, wenn von musikwissenschaftlicher Seite diese Struktureigenschaften nicht gesehen werden, und, wie dies M. Haas exemplarisch vorstellt, nicht nur die Aristoxenische Herkunft des Bezeichneten der melischen Akzentzeichen der Grammatik nicht zur Kenntnis genommen wird — natürlich, wie sollte man auch längere, ausführliche und wirklich altphilologische Texte zur Kenntnis nehmen können, z. B. die Schrift von Laum —, sondern die Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens nicht verstanden wird.

Die oben angedeutete Abstraktionsleistung, Voraussetzung der musikalischen Gestaltbildung und der kompositorischen Ausnutzung dieser Fähigkeit in der musikgeschichtlichen Sonderentwicklung des Abendlands, ist beschränkt auf Melik und Rhythmik — in letzterer in der Tempoinvarianz der rhythmischen Gestalten, man kann auch Walzer langsam oder schnell vortragen und wird, in gewissen Grenzen, immer den Walzerrhythmus hören —, Klangfarbe und Anderes, was M. Haas völlig unzulässig als gleichwertig betrachtet, sind zu solchen Abstraktionsleistungen nicht geeignet, jedenfalls nicht beim Menschen. Insofern kann man die Behauptung, daß die Darstellung melischer Verläufe durch die Akzente, dann die Neumen und schließlich die Neumen auf Linien gerade nicht als *grammatikalischen Wahrnehmungsfilter* bewerten, wenn man nicht völlige Ignoranz der Abstraktionsmöglichkeiten musikalischen Hörens als Grundlage seines Denkens offenbarn will — und auch nicht begriffen hat, daß die, es sei wiederholt, abendländische Sonderentwicklung auch und gerade in Musik, essentiell auf dieser Abstraktionsleistung in ihrer Einschränkung, eben auf Tonhöhe und Rhythmus, basiert. Nun, es mag ja sein, daß M. Haas solche Sachverhalte nicht einfallen, wenn er aber strikt auf Kenntnisnahme der Literatur verzichtet, in denen dieser Sachverhalt auch rechnerisch konkret dargestellt wird, dann kann man seine Formulierungen leider nur als Offenbarung eines Rück-



falls in vorwissenschaftliche Mystifizierung interpretieren (Verf. hat, u. a., in seinem Beitrag zu Ibn al-Munağğims Traktat gerade diese Problematik ausführlich dargestellt. Eine Behinderung wissenschaftlicher Erkenntnis resultiert aus solcher *Abstinenz* gegenüber streng wissenschaftlichen Erörterungen jedoch allemal, denn auch Anja Heilmann sieht deshalb diese notwendig zu beachtenden Strukturen des Stoffes nicht, den der von ihr abgehandelte Autor eigentlich darstellt (bzw. aus Darstellungen kompiliert).

Beachtet man die Aussagen von Boethius, daß die Proportionen genau das sind, was die sinnlich so verschieden erzeugten Tonpaare zu Intervallen macht, könnte man sich vielleicht doch die nicht gerade sinnvollen Deliberierungen, die Anja Heilmann zu *Mathematisierung*, ib., S. 178, anstellt — auf Hentschels absurde Herstellung eines halben Ganztons geht Verf. an anderer Stelle ein —, eigentlich ersparen: Die Tonhöhenempfindung ist bereits eine Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens, die Bildung von Klassen, d. h. die Identifizierung von Tonpaaren unabhängig von ihrer Lage ist eine weitere, nächste Stufe der Abstraktionsleistungen. Was das für Anja Heilmanns Frage bedeutet? Nun, genau dieser Abstraktionsschritt, der alle ertönenden Tonpaare in bestimmten intervallischem Abstand zu einer Klasse macht, wird durch den Schritt von sinnlicher Empfindung zu rationaler Proportionsbestimmung ausgedrückt — kann man diese moderne rationale Rekonstruktion auf Boethius selbst zurückführen?

Das kann man, wenn man die oben angesprochene Schmiedelegende ernst nimmt<sup>213</sup>: Natürlich wäre es absurd, eine Identität zwischen klingender Erscheinung — und da geht es der antiken Theorie immer um das Material, nicht um „Musik“! — *Intervall* oder einfacher verständlich *Konsonanz*, und Proportion als antikes Denken anzusetzen, das wäre, es sei wiederholt, völlig absurd, denn Boethius unterscheidet wie wohl alle, auch Theo Smyrnaeus (61, 18), natürlich zwischen der einzelnen Erscheinung und ihrem Prinzip, und genau dieses Prinzip ist die Proportion; bei Aristoxenus wäre es die Konsonanzempfindung, die dann z. B. auch den Ganzton generiert, was Ptolemaeus so ärgert, ed. Düring, S. 20, 2.

Auch hier, besonders in ihrer Überheblichkeit gegen A. Barkers Bewertung von Aristoxenus, ib., S. 180, erweist Anja Heilmann nur ihre totale Unkenntnis der eigentlichen Probleme, die nur durch Wissen um die Strukturmerkmale des antiken Materialbegriffs verständlich werden: Natürlich hat Aristoxenus mit der Aufstellung rein wahrnehmungsmäßig begründeter Intervallklassen als Abstände, die in der *κίνησις φωνῆς* in zwei möglichen Arten „überwunden“ werden (müssen) — das ist melische Bewegung, diskret oder kontinuierlich —, die geistige Repräsentation melischer Abläufe adäquat gefaßt, er ist auch damit der „Vater“ des modernen Notationssystems auf Linien (Aristoxenus wehrt sich übrigens nicht gegen Notenschrift an sich, sondern gegen deren Mißverständnis als Ziel und Grundlage jeder Musiktheorie) — denn, auch wenn das selbst ein nahmhafter musikwissenschaftlicher Mediävist nicht verstehen kann, die Bewegungs-

<sup>213</sup>Und Anja Heilmann bemerkt ja explizit, ib., S. 260, Anm. 346, daß Chamberlains Aufsatz *zur Lektüre zu empfehlen sei, da er seine Quellen ernst nimmt*, was man von Anja Heilmann leider nicht durchweg sagen kann, nämlich genau an den Stellen, an denen sie spezifische Aussagen beachten sollte und nicht Paraphrasierungen bestehender Literatur, ohne die notwendige Kritik aus den Sachverhalten ableiten und ohne die jeweilige Relevanz bestimmen zu können, aneinanderreicht.

und Raumanalogie der Melik scheint der geistigen Repräsentation melischer Vorgänge sehr nahe zu kommen — daß dies bei dem Pythagoräischen Modell ebenfalls der Fall wäre, nun, das fragt Anja Heilmann sich gar nicht, nur wäre das notwendig, um über Barker Derartiges von sich zu geben (für die moderne Mathematik, wohlgemerkt, Mathematik, nicht Rechnen, ist der Unterschied nicht mehr relevant: Die multiplikative Gruppe der reellen Zahlen ist eineindeutig auf die additive abzubilden, insofern sprechen Aristoxenus und Pythagoras eigentlich genau dasselbe aus).

Man darf allerdings fragen, was Anja Heilmann bei ihrem tiefen Philosophieren meint, wenn sie Ptolemaeus bebeispielt, ib., S. 198: *Mit dem Erfassen der jeweiligen Zahlenverhältnisse kann kein Abmessen von Saitenlängen gemeint sein ...*, wozu man dann auf frühere Aussagen wie, ib., S. 51, verwiesen wird: *In der Musiktheorie werden Zahlenverhältnisse analog als Formen aufgefaßt, die bereits vorliegende Töne derart bestimmen, dass sie das jeweilige Intervall erklingen lassen.* Wie man sich das aus den antiken Quellen ableiten will, wie man so eine absurde Aussage der antiken Theorie unterschieben kann, wenn man die Texte beachtet, ist unerfindlich: Stellt sich Anja Heilmann vor, daß die *bereits vorliegenden Töne* — korrekter sollte man sagen *Tonhöhen* — erst durch das Intervall irgendeine besondere Form bekommen, daß sie als *materia* zum Intervall sekundär „geformt“ werden? Wie sollte das eigentlich geschehen, konkret: Werden die Töne so lange herumgeschoben, bis sie ein Intervall ergeben? Sind nicht umgekehrt bestimmte Töne sogar ekmelisch, weil ihre Tonhöhen eben zu anderen keine *ratio* aufweisen (das gibt es natürlich auch in der Rhythmik, im Augustinischen Sinne), was ja wohl klar genug sagt, daß die Tonhöhen als *vorgegebene* Entitäten in bestimmten Relationen zueinander stehen: Wie Ptolemaeus bemerkt, ist ein einzelner Ton *ἄλογος*, trivial, weil ein Einzelding natürlich keine Relation sein oder haben kann<sup>214</sup>; man ist dann aber doch dankbar, von Anja Heilmann tiefe Formulierungen, ib., S. 198 (weiter) lesen zu dürfen: *Wie auch Ptolemaios' Kritik an Aristoxenus zeigt, wäre es nämlich eine Torheit, eine bestimmte abgemessene Saitenlänge (etwa 10 cm) für das Wesen eines Intervalls oder gar (sic!) für ein wissenschaftliches Ergebnis zu halten. Eine konkrete Längenangabe sagt weder etwas über das Wesen des einzelnen Intervalls noch allgemein über ein solches Intervall aus, so dass sie in anderen Versuchsanordnungen auch keine Relevanz besitzt – es sei denn, exakt dieselbe Konstellation soll wieder hergestellt werden.* Man muß sich hier fragen, was Anja Heilmann mit derartigen Sätzen eigentlich aussagen könnte: Wo sollte Aristoxenus eine *Längenangabe* angeben und dann auch noch als Intervall verstanden haben? Wo mißt Aristoxenus Saitenlängen? Und wer hätte jemals die Absurdität äußern können, daß eine einzige Saitenlänge ein Intervall sein könne oder *gar* eine Proportion? Aristoxenus weiß sehr wohl, was Proportionen sind, schließlich beruht seine Theorie der Metrik darauf, nun, sicher, das zur Kenntnis zu nehmen, kann man von Anja Heilmann nicht erwarten, wohl aber vielleicht eine gewisse Vertrautheit mit dem von ihr (nicht) behandelten Objekt.

<sup>214</sup>Und hier muß man natürlich an die Natur des von der antiken Theorie definierten Tonsystems denken, die Ordnung ist rational skalisch, abhängig von intervallischer Relation zwischen den Tönen — es ist also etwas mehr zu beachten, als Anja Heilmann an Wissen in ihren merkwürdigen, sachunbezogenen Formulierungen erkennen läßt.

Und da sollte man doch einmal, zumal wenn Literatur vorliegt, Derartiges nicht von sich geben: Anja Heilmann hat ersichtlich vom Aristoxenischen Modell nichts, aber geradezu absolut nichts verstanden: Wenn Aristoxenus von Intervallen spricht, spricht er doch natürlich von Tonpaaren, wie sollte er das nicht tun? Nur, Aristoxenus wählt das intuitive Modell als Grundlage, die *κίνησις φωνῆς*! Diese setzt er als weiter nicht zu hinterfragendes Axiom ein — ob es sich wirklich um Bewegung handelt, läßt er bewußt offen; Aristoxenus hat schon etwas höhere Denkfähigkeit, als sie ihm in Anja Heilmanns Formulierungen zugebilligt wird.

Dieses Axiom besagt, daß sich melisches Ablaufen entweder kontinuierlich, wie in der Sprechmelodik, oder diskret gestaltet, nämlich in der Musik, und damit wird der Abstand zwischen zwei Tönen zum Analogon einer Strecke. Natürlich, Anja Heilmann hat davon keine Ahnung, redet aber unbeschwert darauf los: Was Ptolemaeus, von seinem Modell und den Möglichkeiten der Antike her an Einwand gegen das Modell von Aristoxenus einbringen muß, betrifft genau dieses Verständnis eines Tonabstands im Sinne einer Strecke<sup>215</sup>. Daß jede als Intervall definierte melische Strecke auch bei Aristoxenus natürlich ein Abstand zwischen zwei Tönen ist, sagt Aristoxenus nun so klar und oft, daß selbst Anja Heilmann — eigentlich — merken müßte, daß Ptolemaeus hier in ihrer Umschreibung Unsinn spricht, das Aristoxenische Modell eben falsch dargestellt wird<sup>216</sup>. Weil Ptolemaeus ganz auf dem proportionalen Modell basiert, muß man seine Ausführungen natürlich auch anderes „lesen“, als dies Anja Heilmann möglich ist: Man sollte vor derartigem Urteilen bzw. Formulieren doch Klarheit darüber haben, was denn die beiden Modelle unterscheidet, um die Argumente inhaltlich überhaupt verstehen zu können; so jedenfalls geht es nicht, weil sowohl Ptolemaeus als auch Aristoxenus auf ein geistiges Niveau herabgezogen werden, über dem sie zu weit stehen.

Es geht wie gesagt um die für die Antike unlösbare Unvereinbarkeit der beiden Modelle der Melik, doch nicht um Aristoxenus als Verrückten, der ausgerechnet eine Saitenlänge, noch dazu eine gemessene, als Intervall bezeichnen könnte; Anja Heilmann zeigt hier, wie auch an vielen anderen Stellen ein derartiges Nichtverstehen auch nur der elementaren Voraussetzungen ihres Themas, daß weitere Kenntnisnahme für rationales Denken nicht gerade leicht fällt. Sie vermengt Dinge, die miteinander überhaupt nichts zu tun haben, umso überraschender und merkwürdiger wirken denn auch ihre weiteren Formulierungen: Wie eigentlich soll eine *konkrete Längenangabe etwas über das Wesen des einzelnen Intervalls* aussagen, *es sei denn,*

<sup>215</sup>Näheres kann man, wenn man sich mit rationaler Wissenschaft befassen will, bei Verf. *Ibn al-Munağğim*, u. a., S. 108 ff. erfahren, weshalb hier nicht weiter darauf einzugehen ist; es ist schon bedauerlich, daß klare Ergebnisse nicht zur Kenntnis genommen werden, auch A. Barker hat sich mit der Auseinandersetzung von Ptolemaeus mit Aristoxenischen Vorstellungen über das Intervall befaßt — Anja Heilmann hatte also nicht den geringsten Grund, derartig inkompetent über diese Sachverhalte hinwegzuformulieren; der totale Verzicht auf Erörterung dieser Sachverhalte in Bezug auf die Rezeption antiker Musiktheorie in arabischen Texten durch M. Haas kann auch hier doch keine Entschuldigung sein.

<sup>216</sup>... *ιδίως δὲ κατὰ μουσικὴν γίνεται διάστημα μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον.* ..., schreibt Aristides Quintilianus, ed. Winnigton-Ingram, S. 10, 18, und formuliert damit geradezu trivialisiert die Definition von Aristoxenus.

*exakt dieselbe Konstellation soll wieder hergestellt werden.* Anja Heilmann meint wohl, daß die Quint zwischen  $a - e$ , allerdings nicht, wie in ihrer Formulierung, eine bestimmte Saitenlänge, sondern zwei bestimmte Saitenlängen in einer bestimmten Stimmung voraussetzt, daß also die Klasse *Intervall Quint* (oder jedes andere Intervall) unabhängig von der Tonhöhe ist: Das ist aber gerade die Eigenschaft der Klassenbildung von Tonpaaren — leider aber erlaubt ihre Formulierung nun gerade nicht die Folgerung, daß sie selbst diesen Sachverhalt inhaltlich so verstanden haben könnte, denn eine *10 cm lange Saite* wird niemals ein Intervall ertönen lassen, auch nicht in *exakt derselben Konstellation* — oder der Umgang mit der deutschen Sprache ist bei Anja Heilmann derartig eingeschränkt, was von ihrer Übersetzung von *arbitrari/arbitrium* als *gute Meinung* bestätigt werden könnte, daß sie von ihr vielleicht ansatzweise Gemeintes nicht ausdrücken kann; die Fülle von Merkwürdigkeiten allerdings scheint diese letzte Interpretation auszuschließen.

Aber, immerhin, auch Anja Heilmann bemerkt doch wohl, daß in der Schmiedelegende *die einzelnen Gewichte ... keine Rolle spielen, nur deren Verhältnis zueinander.* *Νῆ τὸν κύνα*, möchte man rufen, wenn man derartigen Tiefsinn als neue Erkenntnis vorgetragen erhält: Proportionen sind eineindeutig auf rationale Zahlen abzubilden, und die sind ja wohl trivialerweise Klassen von Paaren ganzer Zahlen, was ebenso trivialerweise beinhaltet, daß die Klassen unendlich viele Vertreter haben, das sollte man eigentlich schon aus dem Schulunterricht wissen — oder, wenn man über Grundlagen der Definitionen des Materials der Melik deliberiert, müßte man wissen, daß der Begriff des Intervalls die Translationsinvarianz voraussetzt, ein Quintabstand ist überall ein Quintabstand, genau wie  $2/3$  die gleiche Klasse repräsentiert wie  $10/15$  und das ad infinitum (für Augustin ist das, unzulänglicherweise, ein Beweis für die Unendlichkeit); für Anja Heilmann scheint dies eine ganz überraschende, erst von ihr, wenn auch nur andeutungsweise erkannte Aussage des Proportionsbegriffes zu sein. Man darf sich vielleicht doch wundern, z. B. darüber, daß Anja Heilmann, ib., S. 200, auch noch explizit bemerkt, *Spätestens an dieser Stelle* — im 3. Buch! — *wird ... klar, dass Ptolemaios mit »Logos« Zahlenverhältnis meint.* ..., wer das gedacht hätte, zwischen Absurdem und Trivialem geht es so immer hinundher. Aber immerhin, Anja Heilmann bemerkt eben doch auch einmal Korrektes<sup>217</sup>; ihre Erkenntnis erscheint allerdings ausdrucksmäßig nicht gerade als adäquate Wiedergabe einer Trivialität: Ptolemaeus stützt sich ausschließlich auf das proportionale Modell und kann dann im Rahmen antiker Mathematik auch nicht aus diesem Modell ausbrechen, sein

<sup>217</sup>Wenn sie allerdings autoritativ feststellt, daß A. Barker *zu Recht konstatiere*, daß der *Geist von Ptolemaios' »Harmonielehre« letztlich pythagoräisch sei, weil der Autor unter Harmonielehre die rationale Durchdringung der harmonisch gefügten Phänomene anhand von Zahlenverhältnissen versteht*, ib., S. 261, dürfte dies wie die weiteren entsprechenden Bemerkungen nicht nur von der Formulierung her stoßend sein — ist doch schön zu lesen *die rationale Durchdringung der harmonisch gefügten Phänomene ...*, klingt beeindruckend, nur auch Ptolemaeus definiert korrekt: Was Ptolemaeus unter *Harmonielehre* versteht, sagt er klar zu Anfang, (ed. Düring, S. 3, 1: Nämlich sie ist die *δύναμις καταληπτική τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὄξύ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν*, ..., woran sich die Definition des Wortes *ψόφος* anschließt: Die Exaktheit der antiken Wissenschaft sollte auch in moderner Geisteswissenschaft nicht soweit unterschritten werden.

Modell ist das proportionale der Intervalle und ihrer Verknüpfung, *tertium non datur* — für die antike Mathematik! Seine Einwendungen gegen die Pythagoräer, konkretisiert eigentlich nur in der Bestimmung der Konsonanz/Dissonanz von Oktav + Quart. Daß in dieser späten Zeit alle möglichen Traditionen vermischt erscheinen, hat mit der, dann für die Antike absolut ausschließlichen Nutzung des proportionalen Modells nichts zu tun. Eines allerdings macht der Text von Ptolemaeus klar, was nämlich ein, wenn auch gegenüber den älteren Autoren sekundärer, schöpferischer Musiktheoretiker ist: Die Reduktion der *τόνοι* auf die kleinst mögliche Zahl, um alle Töne des „vollständigen“, Systems von fünfzehn Transpositionsskalen zu generieren, ist ebenso Ausdruck dieser Selbständigkeit wie die damit verbundene Aufstellung von Proportionen für das gesamte System nicht nur eines einzigen *σύστημα τέλειον*, sondern für alle sieben, übriggebliebenen, *τόνοι*. Das stellt eine rechnerische Leistung dar, zu der Boethius nie fähig gewesen wäre (auch solche Dinge sieht Anja Heilmann nicht, warum auch? nun, weil sie nicht unwichtig für die Beurteilung der Wissenschaftsfähigkeit von Boethius sind) — übrigens, diese Beurteilung der entsprechenden mathematischen Fähigkeiten bzw. Unfähigkeiten von Boethius schmälert seine Leistung als Vermittler antiken Wissens in das Mittelalter überhaupt nicht: Er hat die Wichtigkeit der Weitergabe des Stoffes erkannt, sie nach seinen Möglichkeiten mit aller wissenschaftlichen Redlichkeit und Korrektheit geleistet und sorgfältig die ihm erreichbaren Quellen genutzt. Er hat es kaum verdient, in der Weise „behandelt“ zu werden, wie dies Anja Heilmann vorstellt.

### 4.3.3 Proportionen und Melodie bei Anja Heilmann und Boethius

Auch hier findet man in Anja Heilmanns Formulierungen eine Naivität, die nicht leicht zu akzeptieren ist, insbesondere wenn man den Skopus antiker Musiktheorie beachtet. Man erfährt so hübsch zurechtgedacht aus der eigenen Erfahrung mit Musik, *ib.*, S. 186: *Boethius' Bild vom Musiker könnte man ... mit folgendem Beispiel illustrieren: Im Gegensatz zum Laien wird er das Hören eines philharmonischen Konzerts nicht nur als »schön« empfinden, sondern sich auf Grund seines Wissens ein profundes Urteil über Komposition und Darbietung erlauben können (wie nett formuliert), die vorgetragene Stücke z. B. als Symphonie, Konzertouvertüre oder Variationsatz identifizieren (als profundes Urteil) und umso stärker Gefallen an einer professionellen Aufführung finden. Boethius lenkt den Blick speziell auf die Zahlenverhältnisse, die als »spezifische Charakteristika« (proprietas) musikalischer Melodien von den hörbaren Intervallen verschieden sind, und denen er eine Schlüsselrolle in der Musiktheorie einräumt. ...* Zunächst dürfte man fragen, ob Anja Heilmann tatsächlich der Meinung ist, daß irgendein Musiktheoretiker der Antike das Objekt seiner Theorie im Hören von Melodien sehen konnte, daß die Form oder Ausführung von Musik irgendeine Rolle für die antike Theorie gespielt haben könnte. Es ist ja wirklich aufmerksam von ihr, zu bemerken, daß *Boethius den Blick speziell auf die Zahlenverhältnisse* lenkt — was eigentlich hätte er in der Tradition proportionaler Musiktheorie, also des Pythagoräischen Modells überhaupt tun können: Das ist keine freiwillige Entscheidung von Boethius, sondern ergibt sich aus dem Umstand, daß die antike Musiktheorie mit Musik im „normalen“ Sinne nur hinsichtlich von deren Material und dessen Ordnung zu tun hat; das, was nach Anja Heilmanns Vorstellungen *profunde Kenntnisse* ausmacht, ist für den antiken Musiktheoretiker irrelevant, Musikhören im Sinne des Erlebens musikalischer Formen etc. kann von vornherein kein Objekt seiner Theorie sein; *Boethius lenkt den Blick nicht speziell auf die Zahlenverhältnisse*, er gibt das proportionale Modell wieder; solche inadaquaten Formulierungen sollten vermieden werden.

Natürlich, es gibt Aussagen zur Formentscheidung in der Musik, aber nicht in der Tradition des proportionalen Modells, nämlich in nicht musiktheoretischem Zusammenhang der Schriften von Aristoxenus (man vergleiche die Plutarch zugeschriebene Schrift).

Nun mögen solche freien Formulierungen in einer Dissertation entschuldige Zeugnisse von Unkenntnis sein, sie werden fatal, wenn daraus dann auch noch gefolgert wird, daß Boethius oder irgendein anderer Theoretiker ausgerechnet die Intervalle als Proportionen als *spezifische Charakteristika musikalischer Melodien* bewerten könne — wie das möglich sein sollte, ist unerfindlich: Melodien bestehen aus Folgen von Intervallen, sicher, nur Merkmale von Melodien sind in der antiken Theorie nicht *Intervalle* oder deren Proportionen, gar noch als *spezifische Charakteristika*, sondern z. B. die Zugehörigkeit zu einem *τόνος*, zu einem *γένος* bzw. zu verschiedenen *διαβολαί κατὰ τόνον* oder *κατὰ γένος*. Man sollte also vor solchen Wendungen einmal beachten, daß die antike Musiktheorie gewisse Hierarchien kannte — und den Tonbuchstabenvergleich nicht derart naiv wörtlich auffassen, zumal er von einem der nicht mehr wirklich denkfähigen späten Autoren stammt, von Adrast, begierig aufgenommen von ebenso denkfähigen Kompi-

latoren wie Theo Smyrnaeus. Die Intervalle sind nicht *proprietas* von Melodien, können dies gar nicht sein — selbst wenn Anja Heilmann davon nichts zu ahnen scheint.

Genauso absurd ist die Feststellung, daß sich die Proportionen, ausgerechnet als *proprietas musicalischer Melodien* — wenn sie wenigstens die Aristoxenischen, dann allgemein gewordenen Kategorien *ἔμμελές* bzw. *ἐχμμελές* verwandt hätte — von den *hörbaren Intervallen* unterschieden: Der *sensus/auditus* kann ein Urteil abgeben über Quinten etc., das wären die hörbaren Intervalle, die sinnlichen Eindrücke — wie könnten die für irgendeinen Theoretiker des proportionalen Modells jemals identisch sein mit den Proportionen? Eine sinnliche Einzelercheinung mit einem ewigen Prinzip? Die gesamte betreffende Diskussion von Anja Heilmann erweist sich also als, nun sagen wir freundlich, überflüssig. Nur eines sollte dann auch klar sein: Hat man diese Prinzipien, das, was alle in der Geschichte der *Werdewelt* vom *auditus* als Quinten beurteilten Intervallklänge, Tonpaare als Klasse *Quint* ausmacht bzw. verbindet, einmal erkannt, ist es nur selbstverständlich die Klasse *Intervall*, nämlich die betreffenden Tonpaare — und so werden sie in der proportionalen Theorie ja auch explizit formuliert — mit ihrer jeweiligen Proportion, ihrem Zahlenpaar, zu identifizieren, denn das Wesen *Quint* hat seine Eigenschaft in allen je gehörten, jemals zu hörenden Quinten die Proportion  $3/2$  zu verwirklichen oder zu individualisieren. Das dürfte trivial sein.

Aber, Anja Heilmann hat doch eine Stelle gefunden, an der Boethius Intervalle und Melodien direkt zusammenführt, nämlich im so allgemeinen Einleitungskapitel des 1. Buches: Das schließt Boethius mit Beweisen dafür ab, daß die *musica* dem Menschen *naturaliter coniuncta* sei, wesentlicher Beweis ist die Ethoslehre, die Differenzierung von Musikarten nach Charakteren, Alter etc.; ein ersichtlich höchstgradig literarisch topisches Thema. Die Wissenschaft aber, die Boethius in der *Inst. mus.* vorstellt, ohne jede eigene Forschung übrigens, ergibt sich damit als eine Art Antipode der Naturgegebenheit, denn diese ist nicht bewußt; der Mensch hat die *ratio* und kann und soll diese dann auch gebrauchen, ed. Friedlein, S. 187, 10: *Quocirca intendenda vis mentis est, ut id, quod natura est insitum, scientia quoque possit comprehensum teneri.* Das dürfte klar sein, die *mens* sucht nach den Gründen, womit die Beispiele gegeben sind (anschließend): *Sicut enim in visu quoque non sufficit eruditus colores formasque conspiciere, nisi etiam, quae sit horum proprietas investigarint, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se coniunctae sint vocum proportione discatur.*

Es handelt sich um die einzige Stelle im gesamten Werk, wo *cantilena* mit *proportio* direkt zusammengestellt erscheinen, denn an keiner Stelle, es sei wiederholt, sagt Boethius auch nur ein Wort zur Gestalt von Melodien, so daß man hier einmal, und zwar unter der notwendigen Beachtung des Kontexts, das sich Freuen an *cantilena* als Entsprechung dessen sehen muß, was uns *natura* gegeben ist (amusische Menschen konnte sich Boethius offenbar nicht vorstellen), dem aber steht nicht etwa eine aktive Klassifizierung von Melodien ausgerechnet nach Intervallen gegenüber, sondern das Objekt der Wissenschaft, nämlich die Zahlen, die hinter dem Urteil des *sensus* stehen, wie später explizit ausgeführt wird.

Hinzu kommt aber noch, daß Boethius an dieser Stelle gar nicht von Intervallen als, wie dies in einem an eine wissenschaftliche Friederike Kempner erinnernden Stil so eindrucksvoll

heißt, *Zahlenverhältnisse als »spezifische Charakteristika« (proprietas) musikalischer Melodien* spricht; dann müßte es ja heißen *vocum proportionibus*, wenn man altphilologisch den Text von Boethius ernstnimmt. Er sagt also nur, daß dem *delectari* auf der Seite der von Anja Heilmann verschwiegenen Natur, die *proportio vocum* gegenüber steht. Auch hier wird also allgemein ein Prinzip aufgerufen, kein Spezifikum, auch noch *musikalischer Melodien* — wie dankbar darf man sein, daß es keine *unmusikalischen Melodien* gibt — sondern die harmonische Ordnung an sich, aufgerufen durch, in der Einzahl!, *proportio*. Nein, über Intervalle speziell spricht Boethius hier nicht. Er ruft die zahlenmäßige Ordnung allgemein auf, durch einen Gattungsbegriff, der hier als Oberbegriff auch der speziellen Intervallproportionen erscheint — denn, wie sollte man sich eigentlich konkret den Bezug von *musikalischen Melodien* und speziellen *Zahlenverhältnissen* vorstellen: Die Folge von Intervallen auch nur des *Seikilos-Liedchens* als Proportionenfolge ergäbe keine „einfache“ Proportion (solche Berechnungen führt auch niemand durch, erst recht nicht Boethius). Bei der Metrik ist dies einfacher, aber so etwas interessiert Anja Heilmann nun natürlich nicht.

#### 4.3.4 Ein paar Gedanken zu neuester „Interpretation“ von Augustins *De musica* durch A. Heilmann

Daß Anja Heilmann auf Kenntnisnahme der wesentlichen Literatur zu Augustins *De musica* so strikt verzichtet, macht sich in ihren Ausführungen nicht gerade förderlich erkennbar; es klingt sicher hübsch, wenn man lesen darf, ib., S. 267: *Einen Aufstieg zur absolut unkörperlichen Harmonie vollzieht Augustinus in seiner ... musiktheoretischen Schrift »De musica«. ... Augustinus führt den Schüler nicht nur vom wahrnehmbaren Schönen hin zu dessen unmittelbaren, rational einsehbaren Voraussetzungen in Form von Zahlenverhältnissen, sondern wendet sich abschließend noch deren höchster Ursache und letztem Prinzip — Gott selbst — zu und reizt so das anagogische Potential der Musik zur Gänze aus. Einen Hinweis auf diesen rapiden Aufstieg gibt schon eine Bemerkung zu Beginn der Schrift, wo die Musiktheorie als »fast göttliches Fach« bezeichnet wird. ...*, wie das so hübsch alles verbunden wird, sich so leicht sagen läßt! *Reizt das anagogische Potential der Musik ... aus, wirklich der Musik?* Doch wohl der *ars* — daß es hierzu ausführliche Literatur gibt, übersieht Anja Heilmann großzügig, nur, die Musik selbst interessiert Augustin hier gar nicht, Musik hat kein *anagogisches Potential*, das hat nur die Arbeit der *ratio* in der Seele. Von der so (un)erfreulichen Wortwahl abgesehen — wenn die Angelegenheit sechs Bücher benötigt, kann man vielleicht doch nicht von einem *rapiden Aufstieg* sprechen —, ist nicht zu erkennen, wo Augustin von einem *Aufstieg zur absolut unkörperlichen Harmonie* spricht — er spricht eher von der notwendigen Richtung der „Augen“ der Seele — Augustin geht es darum, die Existenz der *ratio* an der Fähigkeit des rationalen Urteilens über vergängliche, zeitlich vergehende Eindrücke, die zunächst der *sensus* beurteilt, zu beweisen: dadurch jedoch direkt einen Weg zu Gott zu erreichen, gar als höchste Harmonie oder was nicht noch derartig leicht Sagbares, ist ausgeschlossen — was man so bemerken kann, ist nicht Gott, sondern sein Wirken im *ordo* der Dinge, die Seele erkennt diese Ordnung und sie



erkennt, daß die ihr und nur ihr eigene *ratio* diese Ordnung erkennen läßt, womit die Stellung der Seele im *ordo* durch sie selbst erkennbar wird. Gott selbst ist damit aber nicht erreichbar; einen Aufstieg sozusagen zu irgendeiner Himmelsharmonie gibt es in *De musica* nicht (wenn hier keine Textverweise gegeben werden, liegt das daran, daß Verf. seine ausführlichen Studien zu diesem Thema einschließlich der Kritik bestehender Literatur im 1. Bd. von *Musik als Unterhaltung* nicht wiederholen will).

Und das „Verstehen“ der Absicht des 6. Buches als Darstellung dieses Aufstiegs erweist sich ebenfalls als Mißverstehen des eigentlichen Anliegens: Das, für Augustin brennende Problem ist die Frage nach der Wirkung eines so exemplarisch der Vergänglichkeit eigenen Eindrucks wie den von Musik auf den Menschen, natürlich vor allem der Seele: Wie wäre es möglich, daß ein der Ewigkeit fähiges Sein wie die mit *ratio* begabte Seele von Vergänglichem affiziert wird, offenbar eine Frage, die für moderne DeuterInnen zu schwierig zu verstehen ist.

Wer auch nur die Einleitung zum 6. Buch zur Kenntnis nimmt, müßte eigentlich sofort sehen, daß der Weg zu Gott nicht (mehr) nur über die *ratio* gehen kann, sondern durch den Glauben und die *auctoritas* Gottes, die durch die Verheißung der Auferstehung auch des einmaligen, der Seele auf Erden anvertrauten Körpers das genannte Problem dann, letztlich als Wunder, lösen kann, denn dann kann die Bewunderung und Liebe für die Schönheit auch des Vergänglichen, Leiblichen, Sinnlichen keine Sünde mehr sein, wie auch immer dieses Wunder geschieht — das kann man z. B. aus den Beiträgen von Pizzani erfahren, allerdings offenbar nicht Anja Heilmann.

Wenn diese bemerkt, ib., S. 269, *Bei der Suche nach einer Instanz, welche die wahrnehmungsimmanente Beurteilung des Wahrgenommenen wiederum beurteilt (die also darüber entscheidet, warum und ob zu Recht etwas als angenehm oder unangenehm empfunden wurde), gelangt die Suche zu den numeri iudiciales (»Beurteilungszahlen«).* ..., dann wird ersichtlich, wie auch Anja Heilmanns inhaltlich völlig verfehler Verweis auf scholastische Deutungen Aristotelischer Wahrnehmungstheorie zusätzlich belegt, ib., Anm. 376, daß sie die eigentliche Aussage Augustins nicht verstanden hat: Es geht nicht wesentlich um die Wahrnehmung von Schön und Unschön, gar um ästhetische Fragen, sondern darum, was eigentlich bei der Beurteilung solcher Fragen Ewigkeitsrang hat: Daß die *numeri*, für die es übrigens recht gute Darstellungen gibt, der tönenden Erscheinung, die der Wahrnehmung im *auditus* endlich sind, ist wohl leicht einzusehen, dann folgen notwendig die *numeri* der *memoria*, die eine gewisse Zeitinvarianz erkennen lassen, aber natürlich auch nicht ewig sind, und daher auch nicht fähig sein können, das Ewige in der Seele zu beweisen — die Suche geht nicht nach irgendwelchen Beurteilungszahlen, sondern nach dem Ewigen: Wo kann man, und die *ratio* leistet dies ja auch in Hinblick auf das in den ersten fünf Büchern Bewiesene, bei dem Vorgang der Erkenntnis der Ordnungsfaktoren im *ordo*<sup>218</sup> muß doch eine Instanz sein, die der Ewigkeit zugeordnet ist, was

<sup>218</sup>Dies ist etwas ganz Anderes als der *tatsächlich vorhandene ordo-Gedanke im Mittelalter*, ib., Anm. 377: Augustin hat eine Schrift *De ordine* verfaßt, ohne die *De musica*, wie an Anja Heilmanns Ausführungen ersichtlich, nicht verständlich ist: Die Texte haben Inhalte, und zwar eigentliche, die vielleicht nicht so leicht aus „ausgewählten“ Stellen der Sekundärliteratur erfahrbar sind.

sie nicht wäre, wenn sie direkt von klingender Musik affiziert werden könnte. Sozusagen im Innersten geht es Augustin um einen Beweis der Ewigkeit der Seele.

Wenn Anja Heilmann bei ihrer offenbar nur aus unzulänglicher Sekundärliteratur dazu noch unvollständig entwickelten Kurzparaphrase von Augustins *De musica* nicht einmal die Rolle der *ratio* als Gabe der Seele, an keiner Stelle die Rolle der Frage nach der Ewigkeit — „bewiesen“ hinsichtlich der proportionalen Theorie durch die (abzählbare) Unendlichkeit der Klassen von Proportionen  $1/2 \simeq 2/4 \simeq 6/3 \simeq 8/4\dots$  —, belegt sie in einer geradezu vorbildlichen Stringenz, daß sie Augustins Anliegen nicht verstanden haben kann — und daß der *letzte Ursprung* auch der ewigen, darauf kommt es an, *numeri iudiciales Gott selbst* ist, und daß »Gott Schöpfer von allem« ist, dürfte nun nicht gerade eine spezifische Erkenntnis sein, die Anja Heilmann erst durch Lektüre von Augustins *De musica* VI gewonnen hat, das dürfte für einen Theologen, und das ist Augustin auch in *De musica*, nicht gerade bemerkenswert sein.

Allein ein Blick auf die Aussage von *De musica* VI, 17, 57, hätte deutlich machen können, daß Augustin gerade nicht an irgendeiner Theorie musikalischer Wahrnehmung interessiert ist — das wäre *curiositas* an sich und damit sündig, weil wertlos —, sondern an den übergeordneten, wesentlichen Fragen, z. B. nach der Erschaffenheit der Welt: *Quare* — wegen der göttlichen *charissima charitas* — *ille versus a nobis propositus, Deus creator omnium, non solum auribus sono numeroso, sed multo magis est animae sententiae sanitate et veritate gratissimus. Nisi forte movet te tarditas eorum, ut mitius loquar, qui negant de nihilo fieri posse aliquid, cum id omnipotens Deus fecisse dicatur. An vero faber potest rationabilibus numeris, qui sunt in arte eius, sensuales numeros, qui sunt in consuetudine eius operari; et sensualibus numeris progressores illos, quibus membra in operando movet, ad quos jam intervalla temporum pertinent, et his rursus formas visibiles de ligno fabricari, locorum intervallis numerosas: Et rerum natura Dei nutibus serviens, ipsum lignum de terra et caeteris elementis facere non potest; et ipsa extrema non poterat de nullo? Immo et arboris locales numeros, temporales numeri antecedant necesse est. Nullum est enim stirpium genus, quod non certis pro suo semine dimensionibus temporum et coalescat, et germinet, et in auras emicet, et folias explicet, et roboretur, et sive fructum, sive ipsius ligni occultissimis numeris vim rursus seminis referat: Quanto magis animalium corpora, in quibus intervalla membrorum numerosam parilitatem multo magis aspectibus offerunt? An ista de elementis fieri possunt, et ipsa elementa non potuerunt fieri de nihilo? ...*

Natürlich erinnert das an bekannte *neuplatonische* Gedanken, die Pythagoräische Vorgaben übernehmen, und so wird man auch eine Parallele ziehen können zu Boethius *Cons. phil.* III, metrum IX, nur würde man mit so oberflächlicher formaler Assoziation die eigentliche Aussage übersehen: Es geht um den Beweis, daß die *creatio ex nihilo* nicht nur möglich, sondern durch den Vergleich auch einzig sinnvoll ist; hinzu kommt die Anlage, nicht von trivialen Hierarchien von *numeri*, sondern in Bezug auf die *temporales numeri*: Hier wird ein Aspekt von Augustins Zeitphilosophie erkennbar, die nicht einfach Philosophie der Zeit an sich ist, sondern auf Gottes Schöpfung sehr spezifisch bezogen erscheint: Die Zahlen, die die *formae locorum intervallis numerosae* bestimmen, sind abhängig von denen der Zeit — hier liegt nun wirklich eine bemerkenswerte Hierarchie vor, die nicht trivial ist, genau wie der Beweis durch Analogie, daß in

oder durch Gott die *creatio ex nihilo* gegeben ist. Das ist doch „ein wenig“ Anderes als Plotins Vorstellungen vom *Einen* u. ä.

Natürlich wird man solche Betrachtungen in den aber auf den Text bezogenen Ausführungen von Anja Heilmann vergebens suchen, auch hier erweist sich ihr Beitrag von einer hinsichtlich der Aussagekraft der Texte schwer erträglichen Oberflächlichkeit, die sich in einem Verzicht auf systematisches Bemühen um die eigentlichen Aussagen der Texte äußert: Es ist Verf. leider nicht möglich, in ihrem Buch über die *Inst. mus.* von Boethius, bestenfalls, mehr als ein unzulängliches Kaleidoskop bekannter Topoi aus vorhandener Literatur zu sehen; nur wird eine solche Beurteilung noch zusätzlich gestört durch die große Anzahl von oben nur angedeuteten Fehl- oder besser Nichtdeutungen der betreffenden Texte: Deren Bedeutung für die abendländische Sonderentwicklung, aber auch ihre immanente Aussage ist zu wichtig, um in solcher Weise behandelt zu werden: Der Beitrag von Anja Heilmann trägt nicht zum besseren Verständnis der Schriften von Boethius oder gar Augustin bei: *Im sechsten Buch werden die Zahlen voneinander unterschieden, die im Ton, im Gehör, beim hervorbringenden Tätigsein, im Gedächtnis, beim Beurteilen des Gehöreindrucks und wiederum bei der Beurteilung dieses Urteils vorliegen, sowie die Zahlen, die bei Gott sind. Alle diese Zahlen liegen jeweils ... aktual vor und bestimmen das hörbare Phänomen bzw. den einzelnen Erkenntnisakt des Menschen wesentlich, so dass sie die Funktion von Formursachen erfüllen.* ..., schreibt Anja Heilmann, *ib.*, S. 194, ohne auch nur eine Ahnung davon zu haben, warum *die Zahlen voneinander unterschieden* werden, und was die Klassen solcher Zahlen sind, oder gar daß etwa nicht alle *numeri bei Gott* sein sollten (dem Gott, der den Leib angenommen hat; Augustin ist schließlich Christ und Theologe) — und das angesichts solcher Übersichten wie in der Ausgabe von G. Marzi, in der *Collana di Classici Della Filosofia Cristiana*, vol. I, S. 63; daß hier die Lösung einer, wie angesprochen, für Augustin, und jeden Christen, brennenden Frage versucht wird, daß diese *numeri* das Problem der Berührung von Ewigem und Vergänglichem, Allgemeinen und Einzelnen erfassen sollen, daß hier die Leistung erbracht wurde, zu zeigen, wie die *anima* fähig ist, *omnes animales numeros a corporalibus* zu *seperare*, daß damit gezeigt ist, daß die Seele fähig ist, *eosque*, die *animales numeros* den anderen *inferioris ordinis* als Richter überzuordnen — als genuine Leistung der *anima* —, wird mit derartig plattem „Zusammenfassen“ in einer Weise verkannt, die nur noch Anja Heilmanns Unkenntnis der Relation zwischen Gott und den *numeri rationales* der Seele parallelisiert werden kann; die Ordnung, die Gott natürlich nicht zur Harmonie oder gar Zahl werden läßt, sondern so darzustellen ist, wie sie der Herausgeber der zitierten Ausgabe *ib.*, S. 664, angibt: Dies ist eine Ordnung, die christlich ist — nur, auch Plotin kann eine adäquate Behandlung „verlangen“ —: *... id agi per providentiam Dei, per quam cuncta creavit et regit, ut etiam peccatrix et aerumnosa anima numeris agatur, et numeros agat usque ad infirmitatem 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.* ... Wo findet sich diese Bewertung der Gabe der Zahl, selbst an die *peccatrix anima* bei anderen „neuplatonischen“ Philosophen? Gott ist nicht *Harmonie*, sondern ein *summum bonum* und

*summum justum, alles charitate charissima junguntur, womit der numerus Ausfluß der Gnade ist, die jedem Ding einen Anteil an der pulchritudo verleiht, jeweils in seiner Stellung im ordo: Numerus autem et ab uno incipit, et aequalitate ac similitudine pulcher est, et ordine copulatur. Quamobrem quisquis fatetur nullam esse naturam, quae non ut sit quidquid est, appetat unitatem, sui que similis in quantum potest esse conetur, atque ordinem proprium vel locis vel temporibus, vel in corpore quodam libramento salutem suam teneat. ...*, VI, 17, 56. Diese neue christliche Interpretation erkennt vor allem die Zahl, selbst wenn sie *minus pulcher* ist, an ihrem Ort im *ordo* als Teil der göttlichen Lenkung und damit als *pulcher* an sich an, also explizit auch die Schönheit des *corpus*, dem ja die *ressurrectio* verheißen wird. Nun, es mag ja sein, daß eine altphilologische Aufrufung von Augustins *De musica* VI derartige Tiefe nicht beachten muß oder eher nicht beachten kann, nur dann dennoch in derartiger Oberflächlichkeit so kurz mal einen Satz über die *numeri* abzufassen, ist kaum anders denn als Verhöhnung zu erleben. Dies gilt auch in eher formaler Hinsicht: Augustin formuliert präzise, redet nicht irgendwie so nett vage daher, kann also auch fordern, präzise interpretiert zu werden.

# 5

## Index

- Abaëlard, Peter  
Dialectica  
de Rijk, 71, 26, 702  
de Rijk, 73, 24, 702
- Adam de la Hale  
Helas, il n'est  
van der Werf, 503, 613  
Je sench en moi  
van der Werf, 558, 603
- Alleluia  
Adorabo, 410  
Beatus vir, 366  
Confitemini ... et invocate, 410  
Confitemini ... quoniam bonus, 409  
Confitemini ... quoniam bonus 2, 410  
Dicite in gentibus, 528  
Dies sanctificatus, 367, 480, 514  
Domine Deus, 408  
Excita, 409  
Excita, Domine, 666  
In te Domine, 410  
Iubilate, 410  
Justus germinabit, 757  
Laetatus sum, 407  
Laudate Dominum, 665  
Multifarie, 407  
Ostende, 406  
Qui timent, 408  
Specie Tua, 479
- Amalar  
Lib. Off.  
Hanssens, II, 303, 691
- Andersen, H. Ch.  
D. kl. Seejungfrau, 886
- Anonymus  
'Kölner Traktat'  
Schmid, 223, 20, 472
- Audientes audiant*  
Carm. Bur., Hilka-Schumann, I, 218,  
S. 69, 806
- Nunc almus*  
Carm. Cant. 19, Strecker, 57, 2, 806
- Omnis sonus*  
Carm. Cant. 6, Stecker, 13, 16, 175
- Alia Musica  
Chailley, 136, 63 d, 373  
Chailley, 138, 67 f., 373
- Bele Doette as fenestres, 544
- Chronique de France  
Viard, VII, 65, 195
- Commemoratio brevis  
Schmid, 176, 293, 1119

- Schmid, 177, 355, 1122  
 Schmid, 178, 302
- De sinemenis  
 Herlinger, 126, 10, 761  
 Herlinger, 128, 3, 759
- Discantus positio vulg.  
 Cserba, 190, 1, 763  
 Cserba, 190, 18, 834  
 Cserba, 190, 19, 819  
 Cserba, 190, 26, 833  
 Cserba, 191, 9, 833  
 Cserba, 193, 11, 827  
 Cserba, 193, 13/194, 20, 822  
 Cserba, 193, 18, 846  
 Cserba, 193, 26, 826  
 Cserba, 193, 4, 824  
 Cserba, 193, 8, 195, 810, 846  
 Cserba, 194, 10, 841
- Exp. i. libr. bea. Augustini de mus.  
 Le Bœuf, 258, 178, 1176
- Glos. i. Cant. d. S. Switberto  
 Lochner, 18, 286
- Gloss. in Mart.  
 zu Dick, 518, 23, 275
- Gloss. in Micr.  
 Waesberghe, 135, g, 299
- Glossa ad Boethium  
 Inst. mus., 304
- Instituta patrum  
 Bernhard, 6, 10, 212  
 Bernhard, 6, 14, 252  
 Bernhard, 6, 8, 252  
 Bernhard, 6, 9, 202  
 Bernhard, 7, 20, 538, 683  
 Bernhard, 7, 26, 190  
 Bernhard, 8, 38, 190
- La Fage  
 Seay, 33, 8, 797  
 Seay, 35, 11, 773  
 Seay, 36, 22, 797
- Motette  
 MO, Nr. 51, 780  
 MO, Nr. 131, 779
- Musica Enchiriadis  
 Schmid, 6, 2, 221  
 Schmid, 10, 1, 288  
 Schmid, 13 f., 686  
 Schmid, 15, 17, 1059  
 Schmid, 20, 1, 1225  
 Schmid, 22, 26, 1169  
 Schmid, 38, 15, 472  
 Schmid, 58, 16, 1067  
 Schmid, 58, 24, 1194  
 Schmid, 58, 27, 1058
- Organum  
 Grad. Posuisti, 519
- Papadike, 117
- Pariser Traktat  
 Schmid, 105, 205, 855  
 Schmid, 198, 277, 855
- Schlettstadt  
 Waeltner, 59, 3, 474  
 Waeltner, 60, 8, 474
- Scolica Enchiriadis  
 Schmid, 68, 123, 261  
 Schmid, 69, 129, 262  
 Schmid, 70, 134, 301  
 Schmid, 86, 384, 212  
 Schmid, 88, 403, 795  
 Schmid, 93, 1, 289  
 Schmid, 95, 46, 290  
 Schmid, 129 f., 290  
 Schmid, 141, 271, 290  
 Schmid, 146, 528, 290
- Tractatus correctorius  
 Bernhard u. Bowen, 47, 3, 335
- Vatikan. Organumtr.  
 241, Zamminer, 199, 40  
 Ex. 153, 745  
 Ex. 160, 744

- Ex. 187, 792  
 Ex. 251, 743  
 Immel, 163, 752  
 Zaminer, I, 2, XIII, 1, VII, 80, 739  
 Visio Thurkilli  
 Schmidt, 32, 30, 858
- Anonymus 4  
 De mensuris et discantu  
 Reckow, 22, 5, 699  
 Reckow, 23, 8, 197  
 Reckow, 44, 5, 698  
 Reckow, 49, 18, 726  
 Reckow, 51, 9, 700  
 Reckow, 86, 13, 698
- Anonymus 7  
 Libellus  
 Reaney, 19, 1, 825  
 Reaney, 20, 5, 826  
 Reaney, 21, 5, 826  
 Reaney, 22, 7 f., 841  
 Reaney, 23, 7, 826, 832  
 Reaney, 27, 3, 828  
 Reaney, 28 f., 829  
 Reaney, 28, 12, 829  
 Reaney, 29, 13, 830, 834
- Anonymus Bannister  
 [De cantu]  
 Tav. 1a, 4
- Anonymus byzant.  
 Makris, 3, 356
- Anonymus Vivell  
 Commentarius  
 Waesberghe, 148, 5, 512
- Antiphona  
 Christus resurgens, 1213  
 O quam pulchra virginum, 1151  
 Rex autem David, 1211  
 Sedit angelus, 1216
- Aribo  
 De musica  
 S. v. Waesberghe, 17, 57, 1125  
 S. v. Waesberghe, 36, 2, 140  
 S. v. Waesberghe, 49, 29, 1125  
 S. v. Waesberghe, 50, 31, 1126  
 S. v. Waesberghe, 51, 42, 1130  
 S. v. Waesberghe, 52, 54, 1131  
 S. v. Waesberghe, 54, 66, 1153  
 S. v. Waesberghe, 55, 73, 1137  
 S. v. Waesberghe, 55, 76, 1127  
 S. v. Waesberghe, 55, 78, 141  
 S. v. Waesberghe, 56, 83, 1141  
 S. v. Waesberghe, 56, 85, 1148  
 S. v. Waesberghe, 56, 92, 1142  
 S. v. Waesberghe, 57, 2, 1141  
 S. v. Waesberghe, 58, 7, 1128, 1157  
 S. v. Waesberghe, 59, 19, 1128
- Aristides Quintilianus  
 De mus.  
 I, VII, Winnigton-Ingram, 10, 18,  
 1247
- Aristoteles  
 Metaphys.  
 IV, 6, 12, 696  
 XIII, 1, 7, 696
- Aristoxenus  
 Harm.  
 I, 8, Macran, 102, 13, 252  
 I, 9, Macran, 102, 15, 254  
 I, 18, Macran, 110, 6, 31  
 I, 3, Macran, 96, 18, 109
- Augustinus  
 Confessiones  
 X, 33, 49, 968, 1172, 1215
- De musica  
 I, 2, 2, 510  
 I, 3, 1, 907  
 I, 13, 28, 908  
 II, 12, 23, 795  
 VI, 3, 3, 964  
 VI, 4, 5, 964

- VI, 5, 10, 964  
 VI, 5, 12, 964  
 VI, 17, 57, 1254  
 De ordine  
   II, II, 31, 159  
 De trinitate  
   XI, II, 3, 964, 965  
 Enar. i. Ps.  
   32, 8, 915  
   41, 10, 912  
   41, 8, 912  
   41, 9, 916  
   41, 2, 914  
   46, 6, 914  
   46, 9, 910  
   94, 1, 916  
   94, 3, 914  
   99, 3, 916  
   99, 4, 917  
   102, 8, 915  
   147, 5, 911  
   150, 8, 932  
 Aurelianus Reomensis  
   Mus. Disc.  
     Gushee, 62 10 seq., 16  
     Gushee, 62, 13, 53  
     Gushee, 66, 10, 52  
     Gushee, 66, 19, 508  
     Gushee, 67, 3, 128, 727  
     Gushee, 68, 12, 129  
     Gushee, 98, 26, 433  
     Gushee, 104, 4, 177  
     Gushee, 105, 13, 857  
     Gushee, 119, 9, 348  
     Gushee, 133, 37, 863  
 Balzac, H. de  
   La Duchesse de Langeais, 947  
 Beda Venerabilis  
   Hist. eccl.  
     IV, 24 (22), 863  
 Bernhard  
   ep. 398  
     Maître, 59, 987  
 Blondel de Nesle  
   Bien deust chanter  
     van der Werf, 17, 617  
   Quant je plus  
     van der Werf, 60, 596  
   Tant ai en chantant  
     van der Werf, 52, 596  
 Boethius, 120, 121  
   Inst. Ar.  
     I, 1, 269  
   Inst. mus.  
     I, I, Friedlein, 185, 5, 91  
     I, I, Friedlein, 187, 10, 1251  
     I, II, Friedlein, 187, 21, 121  
     I, II, Friedlein, 188, 25, 1107  
     I, III, Friedlein, 189, 5, 1228  
     I, III, Friedlein, 189, 19, 786  
     I, IX, Friedlein, 195, 16, 121  
     I, IX, Friedlein, 195, 17, 1231  
     I, X, Friedlein, 197, 7, 1232  
     I, XIII, Friedlein, 199, 26, 1033  
     I, XXXIV, Friedlein, 224, 16, 121  
     IV, XVII, Friedlein, 344, 14, 260  
     V, II, Friedlein, 352, 3, 966  
     V, IV, Friedlein, 355, 22, 1236  
 Calcidius  
   Tim.  
     Waszink, 272, 3, 1106  
 Cassiodor  
   Institutiones  
     II, V, 10, Mynors, 149, 13, 77  
     II, V, 8, Mynors, 145, 20, 2  
   Varia  
     I, 45, 4, Mommsen, 40, 11, 72  
     II, 40, Mommsen, 70, 61  
 Censorinus  
   De die natali



- 3, Sallmann, 16, 503
- Chastelain de Couci
- Comment que longe  
van der Werf, 260, 573, 632
- Je cantaisse  
van der Werf, 232, 616
- Mout m'est bele  
van der Werf, 196, 619
- Ou se j'ai tort  
van der Werf, 206, 573
- Quant li estez  
van der Werf, 273, 573
- Cleonides
- Introd.  
Jan, 193 f., 432
- Communio
- Dominus dabit, 529, 556
- Ecce virgo, 559
- Mense septimo, 531
- Revelabitur, 666
- Dionys v. Halikarnas
- De comp. verb.  
Usener/Radermacher, 40, 17, 429
- Donat
- Ars Gramm.  
I, 5, GL IV, 371, 1, 377
- Donatus Ortigraphus
- Ars Gramm.  
Chittenden, 48, 17, 36
- Dufay
- Flos florum  
GA I, 6, 1220, 1223
- Helas mon dueil  
GA VI, 23, 1222
- Missa Ave Regina, Credo  
GA III, 107, 1223
- Ekkehard IV
- Casus St. Galli  
34, 1039
- 46, 1039
- 47, 363
- 48, 280
- Elias Salomo
- Scientia artis musicae  
Prooemium, 561  
cap. V, 562
- Engelbert
- Musica  
II, XXIX, Ernstbrunner, 240, 12, 299  
IV, VI, Ernstbrunner, 293, 6, 299,  
300
- al-Fārābī
- Kitābu l'musiqī al-kabīru  
Khašaba, al-Hefni, 214, 111  
Khašaba, al-Hefni, 418, 111  
Khašaba, al-Hefni, 486 f., 220
- Gabriel Hieronomachus
- Psalt.  
Hannick-Wolfram, 96, 683, 357
- Gace Brulé
- Cil qui aime  
van der Werf, 366, 577
- De bien amer  
van der Werf, 383, 577
- Tant de soulaz  
van der Werf, 417, 564, 574
- Gautier de Dargies
- Cancon ferai  
van der Werf, 155, 613
- En icel tanz  
van der Werf, 183, 649
- He, diex, tant sunt  
van der Werf, 144, 612
- La gent dient  
van der Werf, 123, 596
- Maintes foiz  
van der Werf, 138, 578
- Nusues cie ai

- van der Werf, 134, 597  
 Quant la saison  
   van der Werf, 168, 543  
 Quant la saisons  
   van der Werf, 166, 7, 553  
 Gottfried v. Strasburg  
   Tristan  
     Ranke, 7642, 912  
 Graduale  
   Adiutor, 642  
   Adiuuabit eam Deus, 659  
   Bonum est, 454  
   Eripe, 297  
   Ex Sion, 552  
   Exaltabo Te, 379  
   Exsurge ... fer opem, 399  
   Haec dies ... Benedictus, 528  
   Haec dies ... Lapidem, 526  
   Hodie scietis, 479  
   Miserere mei, 417  
   Ostende nobis, 557  
   Posuisti, 515  
   Prope est Dominus, 558  
   Qui operatus est, 366  
   Qui sedes, 552, 1134  
   Sacerdotes eius, 516  
   Saluum fac seruum, 484  
   Sciant gentes, 439  
   Tibi Domine, 384, 394  
   Tollite portas, 374  
   Universi, 440, 468  
   Venite filii, 397  
 Guibertus  
   Epistolae  
     Derolez, CCCM LXVI, XVIII, 860,  
     900, 901  
 Guido Aretinus  
   Micrologus  
     XIV, S. v. Waesberghe, 159, 4, 1061  
     XIV, S. v. Waesberghe, 159, 7, 1066  
     XV, S. v. Waesberghe, 164, 9, 214  
     XV, S. v. Waesberghe, 165, 14, 1155  
     XV, S. v. Waesberghe, 167, 17, 1149  
     XV, S. v. Waesberghe, 170, 33, 1153  
     XV, S. v. Waesberghe, 174, 48, 1196  
     XV, S. v. Waesberghe, 174, 50, 1173  
     XV, S. v. Waesberghe, 175, 57, 202  
     XV, S. v. Waesberghe, 176, 57, 306  
     XVII, S. v. Waesberghe, 194, 38,  
     1171  
   Prologus  
     S. v. Waesberghe, 61, 22, 209  
     S. v. Waesberghe, 65, 42, 422  
     S. v. Waesberghe, 69, 54, 692  
     S. v. Waesberghe, 81, 76, 685  
   Reg. rhythm.  
     S. v. Waesberghe, 10, 249  
 Guido de Caroli loco  
   Regulae d. arte mus.  
     CS II, 160 a, 1033  
     CS II, 160 b, 1031  
     CS II, 167 a, 1029  
     CS II, 169 b, 1061  
     CS II, 170 a, 1062  
     CS II, 175 a, 1034  
     CS II, 184 a, 1063  
 Guido de St. Denis  
   Tract. d. Ton.  
     van de Klundert, 52, 382, 75  
 Hegel, G. W. F.  
   Vorlesungen uber die Asthetik  
     Einleitung I, 339  
 Hieronymus/Garlandia  
   Mens. mus.  
     Cserba, 194, 30, 816  
     Cserba, 194, 32, 716  
     Cserba, 196, 20, 842  
 Hilarius v. Poitiers  
   Proemium  
     Bulst, 31, 1, 891

- Hildegard
- Epistolarium
    - van Acker, CCCM XCI, CIII, 860, 876, 904
    - van Acker, CCCM XCI, XXIII, 938, 944
  - Liber Divinorum Operum
    - Derolez et Dronke, CCCM XCII, II, 1, 980
    - Derolez et Dronke, CCCM XCII, III, II, 1, 870
    - Derolez et Dronke, CCCM XCII, Prologus, 905
  - Liber vitae meritorum
    - Carlevaris, CCCM XC, I, 5, 871, 887
    - Carlevaris, CCCM XC, II, 35, 872
  - Lied 3
    - Ave Maria, 1087
  - Lied 5
    - O splendidissima, 1085, 1095, 1144, 1158
  - Lied 6
    - De sancta Maria, 1055
  - Lied 8
    - Cum processit, 548
  - Lied 9
    - Cum erubuerint, 1086
  - Lied 10
    - O frondens virga, 1135
  - Lied 11
    - O quam magnum miraculum, 994, 1044
  - Lied 12
    - Ave generosa, 875
  - Lied 14
    - O tu, suavissima, 995, 1042
  - Lied 15
    - Spiritus Sanctus, 1164
  - Lied 16
    - Caritas abundat, 1162, 1209
  - Lied 18
    - O digne, 546
  - Lied 20
    - O gloriosissimi, 547
  - Lied 21
    - O vos angeli, 1026
  - Lied 22
    - O spectabiles viri, 1094
  - Lied 23
    - O vos felices, 1013, 1017, 1054, 1094
  - Lied 25
    - O lucidissima, 547, 1041
  - Lied 28
    - O mirum admirandum, 547
  - Lied 34
    - O successores, 546
  - Lied 38
    - O pulchrae facies, 548
  - Lied 39
    - O nobilissima, 1094
  - Lied 40
    - O dulcissime amator, 549
  - Lied 41
    - O Pater omnium, 1201
  - Lied 43
    - Spiritui Sancto, 992
  - Lied 53
    - O vos imitatores, 1208
  - Lied 54
    - Ecclesia, oculi tui, 999
    - O Ecclesia, oculi tui, 874
  - Lied 56
    - O virgo Ecclesia, 1093
  - Lied 57
    - Nunc gaudeant, 548, 1055, 1092
  - Lied 59
    - O virtus Sapientiae, 549, 1048, 1093
  - Lied 62
    - O tu illustrata, 1075, 1076
  - Lied 68

- O coruscans lux, 1044
- Lied 74
- O Euchari, 1158
- Ordo virtutum
- Curre ad nos, 1000
- O Deus, quis es, 1049, 1074
- O vivens vita, 1047
- Succurrite mihi, 1093
- Scivias
- Führkötter, CCCM LXIII, III, 11, 905
- Führkötter, CCCM XLIII, I, 4, 887
- Führkötter, CCCM XLIII, II, 1, 874, 939
- Führkötter, CCCM XLIII, II, 3, 873
- Führkötter, CCCM XLIII, II, 5, 873
- Führkötter, CCCM XLIII, III, 13, 873, 932, 934, 955, 981
- Vita
- Klaes, CCCM CXXVI, I, 1, 882
- Klaes, CCCM CXXVI, II, 1, 881
- Hoffman, E. Th. A.
- Beethovens Instrumentalmusik, 911
- Hucbald
- Musica
- 5, Chartier, 140, 7, 899
- 21, Chartier, 160, 6, 243, 351
- 29, Chartier, 168, 10, 418
- 31, Chartier, 172 f., 418
- 33, Chartier, 176, 418
- 38, Chartier, 184, 418
- 44, Chartier, 194, 6, 398
- 45, Chartier, 194, 15, 580
- 46, Chartier, 196, 10, 24
- 46, Chartier, 196, 12, 486
- 46, Chartier, 196, 4, 682
- 46, Chartier, 196, 8, 514
- 47, Chartier, 198, 419
- Hugo, Victor
- Les chants du crépuscule
- XXXIII, I, 4, 946
- Huguccio
- Summa
- Baldwin, 142, 189
- Introitus
- Accipite, 533
- Ad te levavi, 535
- Audivit Dominus, 376
- Circumdederunt, 53
- Confessio et pulchritudo, 53
- De ventre matris, 144
- Deus, dum egrederis, 404
- Dominus dixit ad me, 559
- Ego autem in Domino speravi, 485
- Exaudi nos Domine, 404
- Exaudi, Domine ... alleluia, 1144
- Factus es Domine, 515
- Gaudete, 484
- Inclina, 497
- Loquetur Dominus, 10
- Lux fulgebit, 376
- Omnia quae, 552
- Populus Sion, 392, 600, 611
- Puer natus, 54
- Resurrexi et adhuc, 522
- Rorate, 1003, 1132
- Spiritus Domini, 989
- Veni et ostende, 522
- Isidor
- De musica (Etym.)
- VI, 29
- Jacobus de Vitriaco
- Vita St. Mariae Oig.
- II, 11, 880
- Johannes Cotto
- De musica
- S. v. Waesberghe, 78, 17, 1168
- S. v. Waesberghe, 80, 28, 1169
- S. v. Waesberghe, 95, 33, 1050

- S. v. Waesberghe, 96, 41, 1050  
 S. v. Waesberghe, 109, 4, 1186  
 S. v. Waesberghe, 109, 5, 1065, 1187  
 S. v. Waesberghe, 109, 6, 1064  
 S. v. Waesberghe, 109, 4, 1060  
 S. v. Waesberghe, 109, 6, 1186  
 S. v. Waesberghe, 110, 9, 1174  
 S. v. Waesberghe, 116, 17, 1175  
 S. v. Waesberghe, 117, 3, 1171  
 S. v. Waesberghe, 118, 8 seq., 1210  
 S. v. Waesberghe, 118, 13, 1064  
 S. v. Waesberghe, 118, 14, 998  
 S. v. Waesberghe, 120, 1, 1197  
 S. v. Waesberghe, 157, 5, 1166  
 S. v. Waesberghe, 160, 32, 797
- Johannes de Garlandia
- Ars rithmica  
 Mari, 35, 2, 713  
 Mari, 38, 71, 810  
 Mari, 50, 492, 811  
 Mari, 51, 498, 811
- Mens. mus.
- Reimer, 36, 6, 817, 824  
 Reimer, 37, 20, 842  
 Reimer, 38, 30, 842  
 Reimer, 38, 31, 841
- Johannes de Grocheio
- (Musica)  
 Rohloff, 124, 23, 1177  
 Rohloff, 130. 112, 560  
 Rohloff, 138, 38, 701  
 Rohloff, 156, 235, 562  
 Rohloff, 156, 241, 561  
 Rohloff, 162, 270, 561  
 Rohloff, 164, 276, 560  
 Rohloff, 164, 277, 560
- Johannes Gallicus
- De ritu canendi  
 CS IV, 300 b, 79  
 CS IV, 336 b, 79
- al-Kindī
- Risāla ... naghām  
 Shiloah, 202, 117
- Machaut
- Lai, Pour ce qu'on puist  
 Ludwig, 26/216, 670  
 Le lay de la rose  
 Ludwig, 72/262, 673
- Mann, Thomas
- Dr. Faustus, 142
- Marchettus Pad.
- Lucidarium  
 I, VIII seq., 174
- Martianus Capella
- De nupt.  
 273, 378  
 922, 787  
 933, 432  
 937, 108  
 938, 442  
 939, 109  
 940, 109  
 967, 711  
 974, 711
- May, Karl
- Ardistan  
 314, 885
- Meyer, Conrad Ferdinand
- HKA Bd. 7, Nr. 501, 218
- Michael Scottus
- Liber introductorius  
 Stabile, 28, 734  
 Stabile, 29, 263
- Muretach
- In Donati Artem  
 Holtz, 37, 3, 36  
 Holtz, 37, 6, 35
- Nicomachus
- Ench.

- 6, Jan, 246, 16, 1234  
 Notker teut.  
 Comm. zu Martianus Capella  
 Glauch, 2, 189, 474
- Oddo  
 De musica  
 GS I, 277a, 501  
 Dialogus de mus.  
 GS I, 257 b, 1195
- Offertorium  
 Ad te levavi, 535  
 Ave Maria, 414, 415, 558  
 Benedicam Domino/um, 1003  
 Domine Deus, 482  
 Domine fac mecum, 487  
 Exaudi Deus, 482  
 Factus est, 396  
 Jubilate Deo, 523  
 Tollite portas, 480  
 Tui sunt caeli, 667
- Petrus de Cruce  
 Motette  
 Aucun ont trouvé, 593, 675  
 S'amours, 593
- Phillipe de Vitry  
 Ars nova  
 XV, Reaney, 23, 7, 223  
 XXIV, Reaney, 31, 8, 224
- Plato  
 Epinomis  
 987 d, 45
- Plotin  
*Περὶ διαλεκτικῆς*  
 Ennead. I, 3, 4, 908  
*Περὶ αἰσθήσεως καὶ μνήμης*  
 Ennead. IV, 6, 1, 923  
*Περὶ τᾶγαθοῦ*  
 Ennead. VI, 9, 59, 909  
*Περὶ νοῦ*
- Ennead. V, 9, 1, 1231
- Porphyrius  
 In Harm. Ptol.  
 Düring, 83, 17, 110
- Ptolemaeus  
 Harm.  
 I, 1, Düring, 3, 1, 966, 1248  
 I, 4, Düring, 9, 109  
 I, 4, Düring, 10, 5, 110  
 I, 4, Düring 10, 18, 234
- Radulphus Brito  
 Questiones  
 Weijers, 251, 1177
- Raffael  
 Hl. Caecilia, 1230
- Raimbaut de Vaqueiras  
 Kalenda Maya, 104
- Remy v. Auxerre  
 Comm.  
 Lutz, zu Dick, 496, 18 ff., 16  
 Lutz, zu Dick, 500, 7, 109  
 Lutz, zu Dick, 501, 1, 442
- Responsorium  
 Ecce ego mitto vos, 1143  
 Sancte Paule, 1035
- Robert de Courson  
 Summa celestis philosophie  
 X, 10, Baldwin, 141, 189  
 X, 10, Baldwin, 142, 190  
 X, 17, Baldwin, 142, 187
- Seneca  
 Ep. ad Luc.  
 IX, 76, 1175
- Servius  
 Explan. i. Don.  
 GL IV, 531, 21, 379  
 GL IV, 532, 16, 417
- Theodosius  
 Gramm.

- Laum, 99, 1, 33  
 Thibaut de Navarre  
   Dex est ensi  
     van der Werf, 22, 567  
   Je ne puis pas  
     van der Werf, 255, 601  
   Poinne d'amors  
     van der Werf, 7, 566  
 Tractus  
   Commovisti, 7  
   De profundis, 403  
   Deus, Deus, 321, 534  
   Domine, audivi, 1020  
   Domine, exaudi, 324  
   Iubilate Domino, 401  
   Qui habitat, 323, 333, 341, 345, 481,  
     535  
   Qui seminant, 660
- Ugolinus Urbevetanus  
   Declaratio mus. disc.  
     I, XLVIII, Seay, 86, 4, 1031  
 Uhland, L.  
   Liebesklagen 1., 886  
   Sterbeklänge, 886
- Wieland, Ch. M.  
   Peregrinus Proteus  
     Werke XVI, 191, 948  
 Wodehouse, P. G.  
   French Leave  
     1992, 148, 867
- Zarlino, Gioseffo  
   Istitutioni  
     III, 10, 1070





# Literaturverzeichnis

- [1] Aerts, N., *Franco's „Gesetz“ und musikalische Metrik im späten 13. Jh.*, in, ed. A. Geßulat et al., *Zwischen Komposition und Hermeneutik, Festschr. f. H. Fladt*, Würzburg 2005, S. 28 ff.<sup>1</sup>
- [2] Apel, W., *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962,
- [3] Apel, W., *Gregorian Chant*, Bloomington et al., 1973
- [4] Arlt, W., *Anschaulichkeit und analytischer Charakter, Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften* s. Huglo, *Musicologie Médiévale ...*
- [5] Atkinson, Ch. M., *Franco of Cologne on the rhythm of organum purum*, *Early Music History* 9, 1998, S. 1 ff.
- [6] Atkinson, Ch. M., *Glosses on Music and Grammar and the Advent of Music Writing in the West*, in *Western Plainchant in the First Millenium* ed. by S. Gallagher et al., 2003, S. 199 ff.
- [7] Agustoni, L., *Gregorianischer Choral*, Freiburg 1963
- [8] Bailley, T., *A lost Ambrosian antiphonar of Southern Italy, Plainsong & Medieval Music* 17, 2008, S. 1 ff.
- [9] Baltzer, R. B., *Why Marian motets on non-Marian tenors?*, in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe*, 2002, S. 14 ff.

---

<sup>1</sup>Gewisse Sekundärliteratur wird nicht explizit angeführt, eher nebensächliche, aber auch höchst bedeutsame, wie u. a. die maßgeblichen Beiträge von M. Haas, die man unter Nutzung der Suchfunktion unter Eingabe des so nahhaften Namens *Haas* so leicht finden kann; dies war übrigens auch der wesentliche Grund, diesen Beitrag wie den vorangehenden im Internet zu veröffentlichen — dann muß jemand, der sich oder vielleicht ja auch jemand anderen „sucht“, nicht so mühselig blättern. Für die Ausgaben auch noch die bibliographischen Angaben erneut anzugeben erscheint Verf. überflüssig, die Textausgaben dürften allgemein bekannt sein. Weitere Literaturnachweise kann man in Verf. *die degeneres Introitus Reginos* im Text finden.

- [10] Bielitz, M., *Über Wertkriterien in der Musikanschauung des 12. u. 13. Jh.*, in *Miscellanea Mediaevalia* Bd. 11, *Die Mächte des Guten und Bösen ...*, Berlin – New York 1977, S. 489 ff.
- [11] Bielitz, M., *Die Neumen in Otfrids Evangelien-Harmonie*, Heidelberg 1989
- [12] Bielitz, M., *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998
- [13] Bielitz, M., *Musik als Unterhaltung* 8 Bde., Neckargemünd 1998
- [14] Bielitz, M., *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998
- [15] Bielitz, M., *Ibn al-Munağğim ...*, *Ein Beitrag zum Verständnis des Abstraktionsvorgangs bei der Entstehung und zur Charakteristik des antiken Tonsystems*, Neckargemünd 1998
- [16] Bielitz, M., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007 (Internetpublikation)
- [17] Bernhardt, M. und C. M. Bowen, *The Pseudo-Guidonian Tractatus correctorius ...*, in *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of D. Hiley*, Budapest and Ottawa 2007
- [18] M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, hrsg. *“Musica mundana e musica celeste ...*, Firenze 2007 (hierin Beiträge der Herausgeber, von Bernhard et al.)
- [19] Deussen N. van, *Songs of Exile, Songs of Pilgrimage*, in *Western Plainchant in the First Millennium* edd. S. Gallagher, J. Haas et al., Aldershot 2002, S. 110 ff.
- [20] Eberlein, R., *Vormodale Notation*, *AfMw* LV, 1998, S. 175 ff.,
- [21] Everist, M., *Polyphonic Music in 13<sup>th</sup> Cent. France*, New York - London 1989
- [22] Gertsman/Herzmann, E. V., *Petersburg Theoreticon*, Odessa 1994
- [23] Flotzinger, R., *Von Leonin zu Perotin*, Bern et al., 2007
- [24] Fuhrmann, M., *Melos amoris: Die Musik der Mystik*, *MusikTheorie* 23, 2008, S. 23 ff.
- [25] Gillingham, B., *A New Etymology and Etiology for the Conductus*, in ed. B. Gillingham and P. Merkley, *Beyond the Moon: Festschr. L. Dittmer*, Ottawa 1990, S. 105 ff.
- [26] Gross, G., *Chanter en polyponie à Notre-Dame de Paris aux 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles*, Turnholt 2007,
- [27] Haas, M., *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, Bern et al. 1996
- [28] Haas, M., *Byzantinische und Slavische Notationen*, *Paläographie der Musik*, Bd. I: Fasz. 2, Köln, 1973

- [29] Haas, M., et al., *Anschauungs- und Denkformen in der Musik ...*, Bern 2002
- [30] Haas, M., *Zum Verhältnis von musikalischer Propädeutik und Philosophie im Mittelalter*, in ed. Ch. Asmuth et al., *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*, Frankfurt et al. 1999, S. 40 ff.
- [31] Heilmann, A., *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*, Göttingen 2007
- [32] *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology* 21, S. 418 ff.
- [33] Hughes, D. G., *Some Issues of Transmission*, in *Western Plain Chant in the First Millennium ...*, edd. S. Gallagher, J. Haar et al., Aldershot 2002, S. 185 ff.
- [34] M. Huglo, ed. *Musicologie Médiévale ...*, Paris 1987
- [35] Immel, C., *The Vatican organum treatise re-examined*, in *Early Music History* 20, Cambridge 2001, S. 121 ff.
- [36] Jammers, E., *Tafeln zur Neumenschrift*, Tutzing 1965
- [37] Jan, C. v., *Der Musikschriftsteller Albinus*, *Philologus* 56, 1897, S. 163 ff.
- [38] Jenni, M., *Godfire: Hildegard's Hymns to the Holy Spirit*, in *Wisdom encircles Circles, Papers on Hildegard of Bingen*, Kalamazoo, Michigan 1996, S. 105 ff.
- [39] Jost, P., *Zu den Editionen d. Gesänge Hildegards von Bingen ...*, in *Mittelalter und Mittelalterrezeption* hg. v. H. Schneider, Festschrift f. W. Frobenius, Hildesheim et al., S. 22 ff.
- [40] Klaper, M., *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jh.*, *BzAfMw* 52, 2003
- [41] Klöckner, S., *Analytische Untersuchungen an 16 Introiten im 1. Ton des altrömischen und des fränkisch-gregorianischen Repertoires ...*, *Beiträge zur Gregorianik* 5, 1988
- [42] Klundert, Sieglinde van de, *Guido von Saint-Denis Tractatus de tonis, Edition und Studien*, Bubenreuth 1998
- [43] Kreuzinger-Herr, A., *Hildegard von Bingen, Quotenfrau mittelalterlicher Musikgeschichte*, in *Musik.Frau.Sprache*, hg. v. K. Beyer und A. Kreuzinger-Herr, Herboldzheim 2003, S. 243 ff.
- [44] Laube-Przygodda, G., *Das alttestamentliche und neutestamentliche musikalische Gotteslob*, *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 104, Regensburg 1980

- [45] Leech-Wilkinson, D., *The Modern Invention of Medieval Music ...*, Cambridge 2002
- [46] Leitzl, A., *Die Schöne Geschichte Vom Hasen Emil*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949
- [47] Lug, R., *Das „vormodale“ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*, *AfMw* LII, 1995, S. 21 ff.
- [48] Morelli, A., *Il 'Musica Disciplina' di Aureliano di Réôme*, Udine 2007
- [49] Morent, S. *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, Paderborn et al. 1998
- [50] Newman, B., *Saint Hildegard of Bingen, Symphonia ...*, Ithaca – London 1989
- [51] Palisca, C. V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London 1985
- [52] Panti, C., *Verbum cordis e ministerium vocis: Il canto emozionale di Agostino e le visioni sonore di Ildegarda di Bingen*, in edd. M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, "Harmonia mundi", *musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Firenze 2007, S. 167 ff.
- [53] I. Parkey, I., *Notes on the Chansonnier Saint-Germain des Prés*, *Music & Letters* LX, 1979, S. 261 ff.
- [54] Pesce, E., *Sulla legittimità della cosiddetta 'notazione modale' ...* in edd. D. Sabaino, M. T. R. Barezani, R. Tibaldi, *Musicam in subtilitate scrutando ...*, Lucca 1994, S. 89 ff.
- [55] Pfisterer, A., *Cantilena Romana, Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals* in *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik*, Paderborn et al. 2002
- [56] Phillips, N., *Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jh.*, in *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 4, Darmstadt 2000
- [57] Pöhlmann, E., u. M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001
- [58] Rankin, S., *Musical notations in manuscripts from Exeter, Anglo-Saxon England* 13, ed. P. Clemoes, Cambridge 1984, S. 97 ff.
- [59] Roch, E., *Die Lyra des Orpheus, Musikgeschichte im Gewande des Mythos*, *AfMw* LXI, 1994, S. 137 ff.
- [60] Rovighi, S. V., *La fenomenologia della sensazione in Sant'Agostino*, in *Rivista di filosofia neoscolastica* 54, 1963, S. 18 ff.

- [61] Sabaino, M., *Postille ad una nuova «Grammatica del modi ritmici»*, in edd. D. Sabaino, M. T. R. Barezzani, R. Tibaldi, *Musicam in subtilitate scrutando ...*, Lucca 1994, S. 111 ff.
- [62] Sanders, E. H., *Rithmus*, in *Essays on Medieval Music in Honor of D. G. Hughes*, *Isham Libr. Papers c*, Cambridge Mass. 1995, S. 415 ff.
- [63] Spottswood, L., *The Influence of Old French on Latin Text-Setting in Early Measured Polyphony*, ib. (s. o., s. v. *Gillingham*, S. 163 ff.)
- [64] Stäblein, B., *Das Schriftbild der einstimmigen Musik*, in *Musikgeschichte in Bildern*, begr. v. H. Besseler und M. Schneider, hg. v. W. Bachmann, Bd. III: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lfg. 4, Leipzig 1975
- [65] Steiner, M., *The Gregorian Chant Melismas of Christmas Matins* in ed. J. C. Graue, *Essays on Music for Ch. W. Fox*, Rochester NY 1979, S. 241 ff.
- [66] Stenzl, J., *Wie hat „Hildegard vom Disibodenberg ...“ komponiert*, *AfMw* 64, 2007, S. 179 ff.
- [67] Strohm, R., *The Rise of European Music 1380 – 1500*, Cambridge 1993
- [68] Stühlmeyer, B., *Die Gesänge der Hildegard von Bingen, Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung*, Hildesheim et al., 2003
- [69] Sullivan, B., *Nota and Notula ...*, *Musica Disciplina* XLVII, 1993, S. 71 ff.,
- [70] Suñol O. S. B., Dom J. M., Mönch von Montserrat, *Introduction a la Paléographie Musicale Grégorienne*, Paris, Tournai, Rome 1935
- [71] Switten, M., *The voice and the letter: on singing in the Vernacular*, in, ed. P. R. Laird, *Acta* vol. XVII, *Words and Music, The Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, New York 1993, S. 52 ff.
- [72] Tabaglio, M., *Ad caelestem harmoniam. Poesia e musica in Ildegarda di Bingen*, Verona 1998
- [73] Tardo, L., *ἱερονόμαχος, L' Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata 1938
- [74] Torkewitz, D., *Das älteste Dokument zur Entstehung der Abendländischen Mehrstimmigkeit*, *BzAfMw* XLIV, Stuttgart 1999
- [75] Weijers, O., *La place de la musique à la Faculté des arts de Paris*, in ed. L. Mauro, *Musica ad omnia se extendit La musica nel pensiero medievale ...*, Ravenna 2001, S. 240 ff.
- [76] Willamowitz-Moellendorf, U. v., *Erinnerungen*, 2. Aufl., Leipzig o. J.,

- [77] Willimann, J., *Hildegard Cantrix in In Musik denken, E. Lichtenhahn zur Emeritierung*  
Bern et al., 2000, S. 13 ff.