

Gregorianische Fragen

von Helmut Hucke, Frankfurt/Main

„Die gregorianische Frage“ lautet die Überschrift eines Exkurses in der 3. Auflage des ersten Bandes von Peter Wagners *Einführung in die gregorianischen Melodien (Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters, Leipzig 1911)*¹. Die gregorianische Frage war, ob die „Ordnung des Meß- und Gebetsdienstes, sowie des dazu gehörigen Gesanges, die im Mittelalter vom 7. Jahrh. an die andern verdrängte und in allem Wesentlichen noch heute in Geltung ist, auf Gregor I. zurückgehe, der 590–604 Papst war“². François-Auguste Gevaert war in seiner Schrift *Les origines du chant liturgique de l'église latine* (Gent 1890) zu dem Schluß gekommen, daß das ein historisches Mißverständnis sei; der Name ‚Gregorianischer Gesang‘ sei eher auf Papst Gregor II. (715–731) zu beziehen.

Gevaerts Buch, das bereits 1891 auch in deutscher Übersetzung von Hugo Riemann erschien³, entfachte eine heftige, ja erbitterte Diskussion über die Musikwissenschaft hinaus. Die Choralforschung war entstanden aus dem Bedürfnis, einen kritischen Notentext des liturgischen Gesanges der Kirche des Abendlandes herzustellen. Der Name Gregors des Großen stand für die Authentizität dieses Gesanges.

Peter Wagner betrachtete das Problem als ein dreifaches: erstens als ein Problem der historischen Zeugnisse über das Werk Gregors des Großen. In diesem Punkt kommt er zu dem Schluß: „Unanfechtbare äußere Zeugnisse tun [...] dar, daß spätestens um 700 Gregor I. eine kirchensängliche Tätigkeit zugeschrieben wurde“, schränkt allerdings ein: „Solange daher nicht neue und durchschlagende Quellen und Argumente dagegen vorgebracht werden, darf die gregorianische Tradition als eine wohl verbürgte geschichtliche Tatsache gelten.“⁴

Die gregorianische Frage stellte sich Wagner zweitens als ein Problem der liturgiehistorischen Quellen dar. Auf den Exkurs „Die gregorianische Frage“ folgt ein zweiter „Der Antiphonarius Cento“. „Mit diesem Wort bezeichnet Johannes Diaconus das von Gregor herstammende Gesangbuch.“⁵ Ein wichtiges Argument dafür, daß das Antiphonar Gregor dem Großen zu Recht zugeschrieben wird, sieht Wagner darin, daß es tatsächlich als das Ergebnis einer Redaktion erscheint und nicht als das Werk eines Komponisten. Der *Antiphonarius Cento* enthält nach seiner Meinung „ältere und sehr alte“ Bestandteile, „deren Einrichtung sich sicher in das 4. und 5. Jahrh. verliert.“⁶ Andererseits lassen sich aufgrund liturgiehistorischer Erkenntnisse Teile des „gregorianischen“ Repertoires als nachträgliche Ergänzungen identifizieren. Daraus folgt, daß „um 600 diejenige Ordnung des Kirchengesanges in Rom vorgenommen worden ist, welche die Grundlage des mittelalterlichen und auch des heutigen liturgischen Gesanges darstellt.“⁷

Als „das Werk der gregorianischen Reform“ möchte Wagner die „Unterscheidung der verschiedenen Gesangsstile“⁸ ansehen, die er im dritten Band seines Werkes als „Gesetz“ formuliert hat:

¹ Repr. ND Hildesheim 1962, S. 191–199. Der Exkurs findet sich mit geringfügigen Abweichungen unter dem Titel *Die gregorianische Tradition* bereits in der 2. Auflage, Freiburg (Schweiz) 1901, S. 193ff.

² Ebda., S. 191.

³ *Der Ursprung des römischen Kirchengesanges*, Leipzig 1891.

⁴ A. a. O., S. 198. Vgl. dazu Helmut Hucke, *Die Entstehung der Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen*, in: *Mf8* (1955), S. 259–264.

⁵ A. a. O., S. 199.

⁶ Ebda., S. 205f.

⁷ Ebda., S. 210.

⁸ Ebda., S. 212.

„Jeder melodische Stil hat seine bestimmte Stelle in der Liturgie.“⁹ Die Durchführung dieses Gesetzes sieht er „als ein geniales Werk.“¹⁰ Alles spreche dafür, daß der der gregorianischen Reform vorausgehende Gesang sich nicht wesentlich vom in Mailand erhaltenen Ambrosianischen Gesang unterschieden habe. Der Gedanke dränge sich auf, „daß die gregorianische Form aus der ambrosianischen durch eine Umarbeitung sich ergeben habe, die vielfach eine überaus geschickte Kürzung gewesen ist“¹¹.

Mit der „gregorianischen Frage“ hing für Wagner drittens die Frage nach dem Ursprung der römischen Schola cantorum unmittelbar zusammen; ein dritter Exkurs trägt die Überschrift „Die römische Gesangschule“. Weil die Melodien aus den neumierten Handschriften nicht unmittelbar abzulesen waren, sei die Existenz einer Gesangsschule Voraussetzung für ihre Weitergabe gewesen. Schon vor Gregor habe es in Rom Vorformen der Schola cantorum gegeben. „Gregor hat sie stabilisiert, definitiv organisiert und materiell gesichert.“¹²

Aber seit wann gab es neumierte Handschriften? Wagner schreibt: „Unsere ältesten Handschriften des liturgischen Gesanges mit musikalischen Zeichen datieren aus dem 9.–10. Jahrh. Für das Meßgesangbuch haben wir allerdings Handschriften aus dem 8. Jahrh.“¹³ Er bezieht sich hier auf das *Cantatorium von Monza* und das *Antiphonar von Rheinau*¹⁴, die keine Notenzeichen, sondern nur die Gesangstexte enthalten. In einer Anmerkung dazu fragt er: „Ob aus dem Fehlen der Tonzeichen ein Schluß auf das Alter der Neumen als liturgischer Tonzeichen im Abendland gezogen werden darf? Gelänge es einmal, die Übernahme der Neumen in Rom für eine Zeit nachzuweisen, die später ist als Gregor, so müßte freilich der Zusammenhang dieses Ereignisses mit der Feststellung der Melodien selbst und je nach der Lösung dieser Frage eventuell auch untersucht werden, ob die ‚gregorianische Tradition‘ zu revidieren ist“¹⁵. Tatsächlich hat nicht nur Wagner, sondern die Chorforschung insgesamt stillschweigend vorausgesetzt, daß die schriftliche Überlieferung des Gregorianischen Gesangs viel weiter zurückgehe als die ältesten Handschriften; es wurde unterstellt, daß alle älteren Handschriften verlorengegangen seien. Das lag zum einen natürlich daran, daß man Gregor den Großen als festen historischen Bezugspunkt der Geschichte des Gregorianischen Gesangs betrachtete. Zum anderen aber nahm man den Gregorianischen Gesang ganz selbstverständlich für schriftliche Musik, so wie man die abendländische Musik als schriftliche Musik betrachtet. Wie hätte man denn auch über gregorianische Melodien und ihre Überlieferung reden oder schreiben können, ohne sie im Notentext darzustellen¹⁶?

⁹ *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Bd. 3: *Gregorianische Formenlehre. Eine chorale Stilkunde*, Leipzig 1921 (Repr. ND Hildesheim 1962), S. 15. Vgl. meine Kritik in Helmut Huckle, *Chorforschung und Musikwissenschaft*, in: H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold, N. Miller, *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 136f.

¹⁰ Bd. 1, a. a. O., S. 213.

¹¹ Ebda., S. 213f.

¹² Ebda., S. 214.

¹³ Ebda., S. 199.

¹⁴ Veröffentlicht von René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum sextuplex*, Brüssel 1935.

¹⁵ A. a. O., Bd. 1, S. 200, Anm. 2.

¹⁶ Der Verfasser nimmt sich hier keineswegs aus. Als ich die These von der Entstehung der „Standard“-Überlieferung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich aufstellte (*Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, in: *AFMw* 12, 1955, S. 74–87), setzte ich ohne weiteres voraus, daß den ältesten Zeugnissen beider Überlieferungen eine verlorengegangene schriftliche Überlieferung vorausgegangen sei. Erst nach Leo Treitlers Verweis auf die mündliche Überlieferung (siehe Anm. 19) habe ich beim Kongreß in Berkeley 1977 darauf hingewiesen, daß die Handschriften der römischen Überlieferung seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in einer Notenschrift geschrieben sind, die auf Quellen der fränkischen Überlieferung zurückgeht. „Und dieses Faktum ist in der bisherigen Diskussion einschließlich meiner eigenen Beiträge dazu nicht bedacht worden“ (*IMS Report of the 12th Congress Berkeley 1977*, Kassel 1981, S. 190).

In ihrem 1971 abgeschlossenen, aber erst 1979 im Druck erschienenen Beitrag *Die Neumen* für die *Palaeographie der Musik* stellte Solange Corbin fest: „Wohl kann man im neunten Jahrhundert vereinzelte Neumen finden; die großen Handschriften aber, die in einem Zuge niedergeschrieben wurden, gehören dem zehnten Jahrhundert an, und seinem Ende eher als seinem Anfang“¹⁷. 1974 wandte Leo Treitler das Konzept der „Oral Poetry“¹⁸ auf den Gregorianischen Gesang an: Er zeigte an Tractusmelodien die Spuren mündlicher Überlieferung auf; die Aufzeichnung erscheint als eine Aufführung des Stücks¹⁹. Auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Berkeley 1977 leitete Leo Treitler eine Study Session „Transmission and Form in Oral Tradition“²⁰. In meinem Beitrag zu dieser Study Session, *Der Übergang von mündlicher zu schriftlicher Musiküberlieferung im Mittelalter*²¹, habe ich versucht, herauszuarbeiten, was für Arten und Weisen mündlicher Überlieferung im vielgestaltigen Repertoire des Gregorianischen Gesangs aufgezeichnet wurden, und geltend gemacht, daß man sich den Übergang zur Schriftlichkeit doch wohl als einen allmählichen Prozeß vorzustellen hat²². Mein Aufsatz *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*²³ ist der Entwurf eines neuen Bildes von der Geschichte des Gregorianischen Gesangs²⁴. Leo Treitler ist in seinem Aufsatz *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing*²⁵ der Frage nach der Entstehung der abendländischen Notenschrift nachgegangen. Er faßt zusammen:

„In place of an evolutionary stream with a single recognisable source, something like a field in which a multiplicity of factors, linked in various ways, resulting in a multiplicity of ‚beginnings of music-writing‘ has been described. It has been possible to locate that field and mark some of its boundaries and features. The cultural context is the Carolingian scholarly-educational development and all that is associated with it. At first that is a Frankish phenomenon of the late eighth and early ninth centuries [...]“²⁶.

Die Erforschung des Gregorianischen Gesangs sieht sich neuen Voraussetzungen gegenüber, und es geht nicht allein um die Frage, „ob die ‚gregorianische Tradition‘ zu revidieren ist“²⁷. Anstelle der „gregorianischen Frage“ stellen sich viele andere Fragen: Bei der Einführung des Cantus romanus im Frankenreich, die mit dem Besuch Papst Stephans II. bei König Pippin 754 begann, waren die Melodien nicht notiert. Sie sind erst viel später aufgezeichnet worden, schwerlich lange vor den ältesten erhaltenen Handschriften des 10. Jahrhunderts. Was ist dann von Rom übernommen worden? Wie hat man die immense Aufgabe musikalisch bewältigt? Wann haben die Melodien die Gestalt angenommen, in der sie uns überliefert sind? Erst bei der Aufzeichnung? Oder hat sich die Überlieferung bereits vorher verfestigt, und wie weit? Was waren die Vorgaben für die mündliche Überlieferung der Melodien im Frankenreich bis zu ihrer Aufzeichnung? Hat es ein Urexemplar der schriftlichen Überlieferung gegeben? Gab es je einmal eine einheitli-

¹⁷ *Palaeographie der Musik*, nach den Plänen Leo Schrades hrsg. im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf Arlt, Bd. 1, Köln 1979, S. 3, 22.

¹⁸ Vgl. dazu Norbert Voorwinden und Max de Haan, *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung*, Darmstadt 1979.

¹⁹ Leo Treitler, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, in: *MQ* 60 (1974), S. 333–372; vgl. „Centonate“ *Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 1–23.

²⁰ *Berkeley Congress Report*, S. 139–211.

²¹ Ebda., S. 180–191.

²² Ebda., S. 180.

²³ *JAMS* 33 (1980), S. 437–467.

²⁴ Vgl. dazu neuerdings David Hiley, *Recent Research on the Origins of Western Chant*, in: *Early Music* 16 (1988), S. 203–213.

²⁵ *Early Music History* 4, Cambridge 1984, S. 135–208; vgl. *The Early History of Music Writing in the West*, in: *JAMS* 35 (1982), S. 237–279.

²⁶ In: *Early Music History* 4, S. 207.

²⁷ Wagner, a. a. O., Bd. 1, S. 200, Anm. 2.

che Fassung, gab es einen ‚Urtext‘ des Gregorianischen Gesangs? Wir sind weit davon entfernt, alle diese Fragen beantworten zu können. Im folgenden soll versucht werden, einige Anhaltspunkte zu gewinnen.

I

Älter als die Überlieferung der gregorianischen Melodien ist die Überlieferung ihrer Gesangstexte. Die Texte der Meßgesänge finden sich zuerst in Gesangbüchern ohne musikalische Notation, deren älteste in den Anfang des 9. Jahrhunderts, möglicherweise noch in die letzten Jahre des 8. Jahrhunderts zurückreichen²⁸. Das Gesangbuch ohne Melodien war der älteste Typus des gregorianischen Gesangsbuchs, und dieser Typus hat noch lange überlebt.

Die meisten Gesangstexte sind sicher älter als die Gesangbücher, in denen sie zuerst erscheinen. In den biblischen Gesangstexten finden sich unterschiedliche ältere Textversionen. Petrus Pietschmann hat beobachtet, daß viele Varianten der Meßgesangstexte sich in den Schriften der nordafrikanischen Kirchenväter, insbesondere bei Augustinus, und bei gallischen Kirchenvätern des 5. Jahrhunderts wiederfinden²⁹; für Rom ist das Vergleichsmaterial gering. Das spricht für Zusammenhänge zwischen lokalen und regionalen Gesangstraditionen. Viele Gesangstexte sind nicht Textausschnitte aus der Bibel, sondern librettoartige Zubereitung biblischer Texte zum Zwecke des Gesangs und der Anpassung an die Voraussetzungen der liturgischen Gesangsformen. Wenn aber die Gesangstexte älter sind, dann sind auch die Gesänge nicht erst bei der Einführung des *Cantus romanus* im Frankenreich geschaffen worden, sondern man setzte sich mit älterem *Usus* auseinander.

Wie weit man bei der Adaptation des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich neben Gesängen aus der römischen, genauer: der päpstlichen Liturgie auch heimisches Erbe einbezog, bleibt noch genauer zu klären³⁰. Im übrigen ist unter dem ‚Gallikanischen Gesang‘ schwerlich eine einzige und einheitliche Ordnung wie die aus Rom gelieferte, sondern die Summe der in Gallien praktizierten Liturgien und liturgischen Gesangstraditionen zu verstehen.

Es scheint, daß nicht nur einzelne Gesänge, sondern ganze Gruppen von Gesängen, ja möglicherweise ganze Gattungen des Gregorianischen Gesangs nicht auf römische, sondern auf ‚gallikanische‘ Überlieferung zurückgehen. Die Frage stellt sich insbesondere beim Alleluja, beim Tractus und beim Offertorium der Messe, im Offizium dürfte das *Responsorium breve* gallikanischen oder fränkischen Ursprungs sein. Der von den Franken kodifizierte und als ‚*Cantus romanus*‘ deklarierte ‚Gregorianische Gesang‘ ist nicht erst von den Franken geschaffen worden. Aber das Repertoire umfaßt einen noch nicht eindeutig umschreibbaren ‚gallikanischen‘ Anteil.

II

Die ersten indirekten Zeugen der gregorianischen Melodien und zugleich die ältesten Zeugen für das System der acht Kirchentonarten sind die Tonare. Das System der acht Kirchentonarten ist nicht aus Rom importiert, sondern im Frankenreich geschaffen worden³¹, und zwar offenbar

²⁸ Vgl. dazu Hesbert, a. a. O.

²⁹ Die nicht dem Psalter entnommenen Meßgesangstücke auf ihre Textgestalt untersucht, in: *Jb. für Liturgiewissenschaft* 12 (1932), S. 87–144.

³⁰ Einen wichtigen und anregenden Beitrag dazu hat Kenneth Levy mit seinem Aufsatz *Toledo, Rome and the Legacy of Gaul*, in: *Early Music History* 4, Cambridge 1984, S. 49–99 geliefert.

³¹ Vgl. dazu Helmut Hucke, *Karolingische Renaissance und Gregorianischer Gesang*, in: *Mf* 28 (1975), S. 4–18.

zum Zwecke der musikalischen Bewältigung der Adaptation des Cantus romanus im Frankenreich. Das ist höchst bezeichnend für ihren geistigen Hintergrund, und es war folgenreich für die Musikgeschichte des Abendlandes.

Der älteste erhaltene Tonar ist der *Tonar von Saint-Riquier* in der Handschrift Ms. lat. 13159 der Bibliothèque nationale in Paris³². Die Handschrift enthält den gallikanischen Text des Psalters. Die Psalmen sind nach den Vorschriften der Regel des heiligen Benedikt gegliedert, auf jeden Psalm folgt ein Gebet. Darauf folgt die Allerheiligenlitanei, die Heiligennamen lassen auf die Abtei Saint-Riquier als Benutzungsort der Handschrift schließen. Und die Handschrift ist als liturgische Gebrauchshandschrift zu klassifizieren. Auf die Allerheiligenlitanei folgt der Tonar und am Ende der Rest eines verlorengegangenen Hymnus.

Der Tonar ist von der gleichen Hand geschrieben wie die vorangehenden Seiten, wahrscheinlich kurz vor 800. Er führt die Kirchentonarten („Autentus Protus, Plai Protus [...]“³³) der Reihe nach auf und verzeichnet zu jedem Kirchentone 4–5 Introitus und Gradualien, 2–4 Allelujaverse, 4–5 Offertorien und Communionen, offenbar als Beispiele. Die Tabelle bricht nach dem 5. Tone ab, der Rest ist verloren. Von den Melodien, deren Textanfänge zitiert werden, sind 80 noch in der *Editio Vaticana* der gleichen Tonart zugeteilt, 16 einer anderen, 5 sind in der *Editio Vaticana* nicht enthalten.

Der zweitälteste erhaltene Tonar, in der Handschrift 351 der Stadtbibliothek von Metz³³, ist wohl in den siebziger Jahren des 9. Jahrhunderts geschrieben, geht aber auf eine ältere, vermutlich in das zweite Drittel des 9. Jahrhunderts zu datierende Vorlage zurück. Dieser Tonar listet sämtliche Introitus- und Communio-Antiphonen der Messe, die Antiphonen des Offiziums und einen Teil der Responsorien des Offiziums nach Tonarten geordnet auf. Innerhalb der Tonarten sind die Stücke nach Gruppen zusammengefaßt, und vor jeder Gruppe steht „saeculorum Amen“. Das sind die Schlußworte der Doxologie, zu denen die unterschiedlichen Definitiones oder Differentiae, die Kadenzformeln der Psalmodie, exemplifiziert werden. Damit das Initium der Antiphon bei ihrer Wiederholung nach Psalmvers und Doxologie problemlos an das Ende des Psalmtons anschließt, gibt es für die meisten Psalmöne unterschiedliche Kadenzformeln, denen die Antiphonen je nach ihrem Initium zugeordnet werden. Es ist der Zweck eines Tonars, daß der Kantor nachschlagen kann, welcher Psalmton und welche Kadenzformel des Psalmtons zu einer bestimmten Antiphon zu singen ist.

Die „saeculorum Amen“-Formeln sind aber im *Tonar von Metz* mit keiner musikalischen Notation versehen, und es ist dafür auch kein Platz freigelassen. Erst nachträglich wurden auf fol. 67^r und 67^v im Anschluß an den Textanfang einiger Antiphonen noch einmal die Buchstaben AE (für Amen) ergänzt und mit Neumenzeichen versehen³⁴. Lipphardt vermutet, daß die „saeculorum Amen“-Formeln in der Vorlage des Metzener Tonars neumierte gewesen seien, „da sonst diese Formeln ja nutzlos gewesen wären“³⁵. Er hat die Melodie der Kadenzwendungen nach der mehr als ein Jahrhundert jüngeren Handschrift Bamberg Lit. 5 rekonstruiert. Aber sein Einwand, daß die Kadenzformeln ohne musikalische Notation nutzlos seien, gilt nicht nur für die verlorengegan-

³² Vgl. dazu Michel Huglo, *Les Tonaires*, Paris 1971 (= *Publications de la Société Française de Musicologie*, 3. Serie, 2), S. 25ff. und *Un tonaire du Graduel de la fin du VIII^e siècle*, in: *Revue grégorienne* 31 (1952), S. 176ff.

³³ Vgl. dazu Walther Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Münster 1965 (= *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* 43).

³⁴ Lipphardt, a. a. O., Tafel II.

³⁵ Ebda., S. 9.

gene Vorlage des Metzger Tonars, sondern auch für diesen Tonar selber: Ist ein Handbuch zum Nachschlagen der verschiedenen Kadenzformeln, das die Melodien der Kadenzformeln nicht notiert und nur den immer gleichen Text „saeculorum Amen“ gibt, nicht eine Absurdität? Es ist eine weitere Bestätigung des Bildes von der Entstehung der Neumenschrift im 9. Jahrhundert, das Leo Treitler entworfen hat. Daß ein Kopist im zweiten Drittel des 9. Jahrhunderts im liturgisch-musikalischen Zentrum Metz einen Tonar schreibt und dabei von Neumen keinen Gebrauch macht, zeigt, daß die Neumenschrift im Zentrum Metz noch nicht zum Handwerkszeug des Kantors und zum Kommunikationsmittel unter Kantoren geworden war.

Der *Tonar von Metz* gab dem Kantor noch nicht die Information, die er in späteren Tonaren fand; er repräsentiert eine Vorform dessen, was unter einem Tonar verstanden wird: Der Kantor konnte im Metzger Tonar noch nicht die Melodien der unterschiedlichen Psalmodiekadenzen nachschlagen, sondern er konnte nur sein Gedächtnis darüber auffrischen, zu welchen Antiphonen die gleiche Schlußkadenz der Psalmodie gehörte.

Der *Tonar von Saint-Riquier* läßt sich gegenüber dem von Metz nicht als bloß fragmentarisch interpretieren. Er ist ja auch in dem Teil, der uns erhalten ist, keine vollständige Liste von Gesängen, sondern gibt nur Beispiele. Er ist kein Nachschlagebuch, sondern gibt nur exempla einer Ordnung, die sich auf das ganze Repertoire erstreckt – sonst wären die Beispiele sinnlos –, die aber mündlich gelernt und schriftlich nur durch Beispiele ins Gedächtnis gerufen wird.

III

Bereits der *Tonar von Saint-Riquier* listet Gesänge nach Tonarten auf. Schon in mündlicher Überlieferung waren die Gesänge also nach Tonarten geordnet und das heißt, daß jeder Gesang eine musikalische Identität hatte. 4/5 der im *Tonar von Saint-Riquier* aufgeführten Gesänge stehen noch in der *Editio Vaticana* in der gleichen Tonart. Läßt sich mehr darüber erschließen, wie weit die Gesänge in der mündlichen Überlieferung von Saint-Riquier um 800 dem entsprachen, was später die Handschriften notieren? Und warum haben eigentlich nicht alle Stücke der gleichen Tonart das gleiche Initium? Wozu eigentlich das komplizierte System der Differentiae? Im folgenden wird bei jedem Introitus angegeben, ob er im *Tonar von Saint-Riquier* (R) oder im *Tonar von Metz* (M) verzeichnet ist. Die Ziffer danach gibt die Tonart an, unter der er sich findet. Gibt es in der Tonart verschiedene Differentiae, dann ist durch einen Buchstaben diejenige angedeutet, der der Introitus zugeordnet ist.

Der Introitus der 3. Weihnachtsmesse, *Puer natus est nobis* (M 7), beginnt mit einem Quintschrittinitium *g–d* auf der ersten Silbe.

Notenbeispiel 1

The image shows a musical notation example for the beginning of the Introitus 'Puer natus est nobis'. It consists of a large initial 'P' followed by a staff with square neumes. The lyrics 'U-ER • na- tus est no- bis' are written below the staff. Above the staff, there are rhythmic markings: a dot with a slash, a dot with a slash, a note with a slash, a dot with a slash, a note with a slash, and a note with a slash. Below the staff, there are rhythmic markings: a dot with a slash, a dot with a slash, a note with a slash, a note with a slash, a note with a slash, and a note with a slash.

Die Notenbeispiele zu diesem Artikel sind entnommen dem *Graduale Triplex*, Solesmes 1979. Wir veröffentlichen sie mit freundlicher Genehmigung der Pax Abbaye Saint-Pierre, Solesmes.

Das gleiche Initium findet sich in drei weiteren Introitus des 7. Tons, und zwar immer auf der ersten Silbe:

Oculi mei semper ad Dominum (M 7)

Aqua sapientiae potavit eos (M 7)

Respice Domine in testamentum tuum (M 7)

In allen vier Introitus ist die erste Silbe Akzentsilbe, und auf dem ersten Wort liegt der Sinnakzent des ersten Satzes. Auch in den Introitus *Populus Sion, ecce Dominus veniet* (M 7) und *Iudicant sancti gentes et dominantur populis* (M 7) ist die erste Silbe Akzentsilbe. Aber auf dem ersten Wort liegt nicht der Sinnakzent. Diese beiden Introitus haben ein anderes Initium.

Die Wahl des Initiums hat also in diesen Melodien etwas mit dem Text zu tun. Das Quintsprunginitium findet sich nur in den Introitus des 7. Tons, in denen das Anfangswort auf der ersten Silbe betont ist und einen Sinnakzent trägt.

Ein ähnliches Initium findet sich in Introitus des 1. Tons. Hier schließt sich an den Quintschritt noch eine kleine Sekund (im ostfränkischen Choraldialekt eine kleine Terz) *d-a-b(c)* an:

Notenbeispiel 2

Iustus es Dómi-ne, * et rectum iu-dí-ci-um, tu-um

Bei diesem Initium kann der Akzent des ersten Wortes auf der ersten, zweiten oder dritten Silbe liegen. Das Initium wird den Akzentverhältnissen angepaßt, indem die Quint-Sekund-Figur stets auf die Akzentsilbe fällt:

Statuit ei Dominus testamentum pacis (M 1b)

Factus est Dominus protector meus (M 1b)

Rorate caeli desuper. et nubes pluant iustum (M 1a)

Inclina, Domine, aurem tuam ad me (M 1a)

Suscepimus, Deus, misericordiam tuam (M 1a)

Gaudeamus omnes in Domino (M 1a).

Wird die Quint-Sekund-Figur auf der ersten Textsilbe gesungen, dann wird die Antiphon der Differentia 1b zugeordnet. Wird sie auf der zweiten oder dritten Textsilbe gesungen, der Differentia 1a. Auch hier liegt auf dem ersten Wort stets ein Sinnakzent, und zwar, zum Unterschied von den Introitus des 7. Tons, ein sekundärer Sinnakzent: Der Hauptakzent liegt nicht auf „Iustus“, sondern auf „rectum iudicium“ und nicht auf „Statuit“, sondern auf „testamentum pacis“ (zum Unterschied von „Respice [...] testamentum tuum“).

Zwei Introitus-Antiphonen machen von diesem Initium irregulären Gebrauch, beide Male ergibt sich das aus dem Text: Der Introitus *Da pacem, Domine, sustinentibus te* (M 1b)

Notenbeispiel 3

D A pa-cem, * Dó- mi- ne, sus- ti- nenti- bus
 te, e- ut prophé- tae tu- i si- dé- les in- ve- ni- ántur :
 ex- áu- di pre- ces servi tu- i, et ple- bis tu-
 ae Is- ra- él.

könnte ebenso beginnen wie der Introitus *Rorate caeli*. Aber die Quint-Sekund-Figur erscheint bereits auf dem ersten, einsilbigen Wort und betont dieses Wort. Danach kann die Melodie aber nicht fortfahren wie in *Iustus es Domine*, weil sogleich eine Akzentsilbe folgt und auf dem Wort „pacem“ der eigentliche Sinnakzent liegt. Das Problem wird durch die Wiederholung des Sekundschritts auf „pa(cem)“ gelöst.

Die verschiedenen Introitus-Initien werden also nicht bloß formelhaft je nach den Text- und Akzentverhältnissen eingesetzt. Es bleibt Raum für besondere Interpretation, in diesem Fall für die Hervorhebung der Bitte „Da pacem“.

Im Introitus *Dicit Dominus: Sermones meos dedi in os tuum* (M 1b)

Notenbeispiel 4

D I- cit Dó- mi- nus : * Sermó- nes me- tjos quos
 de- di in os tu- um, non de- fi- ci- ent de

o-re tu- o: ad-est e- nim no- men
 tu- um, et mú-ne-ra tu- a ac-cépta e- runt
 super altá- re me- um.

liegt das Problem ähnlich: Die Melodie könnte beginnen wie *Iustus es Domine* (Notenbeispiel 2), aber dieser Beginn würde dem Stellenwert des Wortes „Dominus“ in diesem Text nicht gerecht. Dadurch, daß die Quint-Sekund-Figur auf „Di(cit)“ zum Quintschritt reduziert ist und der zugehörige Sekundschritt $a-b$ erst auf „Do(minus)“ erscheint, werden Text und Melodie ausbalanciert. In den darauf folgenden Worten des Herrn, „Sermones meos [...]“, wechselt die Tonlage, und es werden offenbar bestimmte Vortragsmanieren gebraucht. Das ist ein auch in anderen gregorianischen Melodien verwendetes Mittel zur Kenntlichmachung und Darstellung wörtlicher Rede.

Es gibt zwei weitere Introitus, die textlich ebenso strukturiert sind wie *Dicit Dominus: Sermones: Dicit Dominus: Ego cogito cogitationes pacis* (6. Ton, M 6) und *Dicit Dominus Petro: Cum esses iunior, cingebas te* (4. Ton, R 4, M 4). In den Melodien dieser beiden Introitus ist das Wort „Dicit“ nicht hervorgehoben, und sie wechseln bei dem folgenden Wort des Herrn auch nicht die Tonlage, sie stellen es nicht als wörtliche Rede dar. Im Introitus *Dicit Dominus: Sermones* scheint beides zusammen zu gehören: die Betonung des „Dicit“ und die Darstellung des Herrenworts als wörtliche Rede. Das Incipit erklärt sich aus dem weiteren Verlauf des Introitus, der Redaktor dachte bei der Auswahl des Initiums an die melodische Gestaltung des Ganzen: Die Akzentuierung der ersten Silbe durch das Quint-Initium geschah im Hinblick darauf, daß das Herrenwort durch Wechsel der Tonlage als wörtliche Rede dargestellt werden sollte.

Da im Introitus *Dicit Dominus: Sermones* die Figur $d-a-b$ auf die Quint $d-a$ reduziert ist, beginnt er ebenso wie *Puer natus est* im 7. Ton und seine Parallelen. In linienloser Neumierung ist der Unterschied der Tonart nicht erkennbar. Erst mit der Melodie zum Wort „Dominus“ wird der Zusammenhang mit anderen Introitus des 1. Tons hergestellt, und es zeigt sich, daß der Halbtonschritt $a-b$ auf „Do(minus)“ nicht nur als Komplettierung der Initialwendung $d-a-b$ interpretiert werden kann. Die gesamte Tonfolge auf „Dominus“ findet sich auch in einigen anderen Introitus des 1. Tons:

Lex Domini irreprehensibilis, convertens animas (M 1b)

Notenbeispiel 5

L EX Dó-mi-ni * irrepre-hen-si-bi-lis, convértens
 á-ni-mas : testi-mó-ni-um De-i fí-dé-le, sá-
 pi-énti-am præstans pár-vu-lis.

The musical score consists of a single melodic line on a four-line staff. It begins with a large initial 'L' and is written in a square-note style characteristic of Gregorian chant. The text is Latin and is written below the staff, with syllables aligned under the corresponding notes. The piece concludes with a double bar line.

Inclina, Domine, aurem tuam ad me (M 1a), Textstelle: „sperantem in te“

Notenbeispiel 6

I N-cli-na, * Dó-mi-ne, aurem tu-ám ad me,
 et ex-áudi-mé : sálvum fac servum tu-um, De-us
 me-us, spe-rán-tem in te : mi-se-ré-re mi-hi, Dó-
 mi-ne, quó-ni-ám ad te clamá-vi to-ta
 di-é.

The musical score consists of a single melodic line on a four-line staff. It begins with a large initial 'I' and is written in a square-note style characteristic of Gregorian chant. The text is Latin and is written below the staff, with syllables aligned under the corresponding notes. The piece concludes with a double bar line.

Misereris omnium, Domine (M 1b), Textstelle: „hominum“

Notenbeispiel 7

M Ī-se-ré-ris • ómni-um, Dó-mi-ne, et ni-hil
 ó-disti é-ó-rum quae fe-ci-sti, dissimu-lans pec-
 cá-ta hó-mi-num propter pae-ni-ténti-am, et
 pár-cens il-lis: qui-a tu es Dó-
 mi-nus De-us no-ster.

Gaudete in Domino semper iterum dico, gaudete (M 1b), Textstellen: „omnibus hominibus“ und „Nihil solliciti sitis“

Notenbeispiel 8

G Au-dé-*te* • in Dó-mi-no sem-per: i-te-rum
 di-co, gau-dé-*te*: mó-dé-sti-a ve-stra no-ta sit
 ómni-bus hó-mi-ni-bus: Dó-mi-nus pro-pe est.

Ni-hil sol-li-ci-ti si-tis: sed in ó-mni ó-ra-ti ó-ne pe-ti-ti ó-nes ve-strae inno-té-scant a-pud De-ũm.

Dabei finden sich kleinere melodische Varianten. Aber ein Blick auf die im *Graduale triplex* wiedergegebenen linienlosen Neumierungen zeigt, daß diese melodischen Varianten sich mit Neumierungsvarianten überschneiden; sie führen also auf das Gebiet der Überlieferungsvarianten. Auffällig ist der Schluß der Figur entweder mit Pes *f-g* oder Clivis *g-f*, die Clivis betont die Zäsur, der Pes den Übergang zum anschließenden Satz. Die Funktion der Melodiewendung ist die einer Klausel, aber sie kann die einleitenden Worte beschließen und wie ein Motto hervorheben („Lex Domini [...]“⁴⁴) oder am Ende eines längeren Melodieabschnitts stehen. Eine typische Klausel der Introitusmelodien des 1. Tons ist sie freilich nicht, sie kommt nur in 5 von 27 Melodien vor.

Es gibt noch ein weiteres Introitus-Initium, das wie das Initium von *Puer natus est* und seinen Parallelen nur dann gebraucht wird, wenn das erste Wort den Akzent auf der ersten Silbe trägt. Es handelt sich um einen Quartsprung, der Melodien des 3. Tons eröffnet, zum Beispiel den Introitus *Omnia quae fecisti* (M 3b)

Notenbeispiel 9

O -mni- a * quae fe-císti no-bis, Dó-mi- ne

sowie *Tibi dixit cor meum* (M 3b), *Intret oratio mea* (M 3b) und *Caritas Dei diffusa est* (R 3, M 3b). Aber dieses Quart-Initium hat weniger ausgeprägte Betonungsfunktion. Es ist die Variante eines Initiums, das zum Reperkussionston *c* führt und in etwas anderer Form erscheint, wenn der Akzent des ersten Wortes nicht auf der ersten Silbe liegt:

- Timete Dominum* (M 3b),
- Dispersit, dedit pauperibus* (R 3, M 3b),
- Loquetur Dominus* (M 3b),

aber auch

In Deo laudabo verbum (M 3b) und
Benedicite Dominum (M 3b)

Introitus, deren erstes Wort den Akzent auf der ersten Silbe trägt, gibt es in allen Tonarten. Aber nicht in allen Tonarten beginnen solche Introitus mit einem bestimmten Initium, dem der Text nach erkennbaren Regeln unterlegt wird. Das Anfangswort kann auch auf andere Weise hervorgehoben werden. Im Introitus *Omnes gentes plaudite manibus* im 6. Ton geschieht das durch ein Melisma. Aber das ist im Repertoire der Introitus singulär, und dies ist der einzige hier genannte Introitus, der im Metzger Tonar nicht verzeichnet ist. Er ist dem Repertoire nachträglich hinzugefügt und nach anderen Regeln gestaltet worden. Die devisenartige Hervorhebung des Anfangswortes, wie wir sie in den Introitus des 7. Tons und des 1. Tons finden, findet sich nur dort. In anderen Tonarten gibt es keine entsprechenden Initialwendungen. Die Wahl des Initiums und die Wahl der Tonart ist nicht unabhängig von den Voraussetzungen des Texts. Und die Redaktion der Introitus-Melodien hat bereits in mündlicher Überlieferung stattgefunden, sie dürfte Teil der karolingischen Adaptation des Cantus romanus sein.

IV

Die *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis, der erste uns erhaltene Musiktraktat des Mittelalters, ist höchst wahrscheinlich zwischen 840 und 850 niedergeschrieben worden³⁶. Der Traktat weist Züge einer Kompilation auf. Der erste Teil von Aurelians Kapitel 8 ist in leicht abweichender Form von Martin Gerbert als ein Werk Alkuins veröffentlicht worden³⁷. Aurelian dürfte darin auf einen älteren Text zurückgreifen. Er zitiert vielfach gregorianische Gesänge, aber nur in Kapitel 9, 10 und 19 wird an insgesamt sieben Stellen von Neumen Gebrauch gemacht bzw. es wird auf musikalische Notation verwiesen, die aber in der Überlieferung des Traktats ausgefallen ist³⁸. Aurelian gebraucht die musikalische Notation ohne ein Wort der Einführung oder Erklärung, und er verwendet sie nicht systematisch, sondern ausnahmsweise und beiläufig.

Den Kern von Aurelians Traktat stellen die Kapitel 10 bis 17 über die acht Kirchentonarten dar. Es handelt sich um eine Art Tonar, ähnlich dem von Saint-Riquier, aber mit Kommentaren. Aurelian zählt für jeden Ton eine Reihe von Gesängen als Beispiele auf, zuerst Introitus, dann Offertorien, Communio-Antiphonen, Invitatorien (falls es in dem betreffenden Ton Invitatorien gibt), Offiziumsresponsorien und Offiziumsantiphonen. Zweimal werden auch Gradualien erwähnt. Das erste Mal in Kapitel 10 über den 1. Ton. Nachdem er das Offertorium *Super flumina Babylonis* als Beispiel eines Offertoriums im 1. Ton erwähnt hat, fährt er fort: „Haec autem melodia quae fit in ON in ultima sillaba huius offertorii aequalis est his duobus responsoriis in fine eorundem responsoriorum. Haec sunt responsoria: Grad. ‚Posuisti Domine‘. Itemque: Grad. ‚Sacerdotes eius‘. Nihil enim differt alterum ab altero.“³⁹

³⁶ Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, hrsg. v. Lawrence A. Gushee, Rom 1975 (= *Corpus Scriptorum de Musica* 21); englische Übersetzung von Joseph P. Ponte, Colorado Springs 1968; vgl. dazu auch Joseph P. Ponte, *Aureliani Reomensis Musica Disciplina. A revised text, translation and commentary*, Diss. Brandeis University 1961 und Lawrence A. Gushee, *Questions of Genre in Medieval Treatises on Music*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. v. Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas, Bern 1973, S. 388ff.

³⁷ *Flacci Alcuini, seu Albini Musica*, in: Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum*, St. Blasien 1784 (Repr. ND Hildesheim 1963), S. 26f.

³⁸ Vgl. dazu Leo Treitler, *Reading and Singing*, in: *Early Music History* 4, Cambridge 1984, S. 135–208 und die dort angegebene Literatur.

³⁹ Edition Gushee, a. a. O., S. 87.

Notenbeispiel 10

P Osu- i- sti, • Dó- mi- ne, su- a- in- pec- cá- ti- bus pi- s- si- t- ep- us et- i- us

S Acerdó- tes • e- ius in- du- am- sá- lu- tá- ri-

S U- per flúmi- na • Baby- ló- nis, il- lic sé- di- mus, et- flé- vi- mus;

co- ró- nam de lá- pi- de pre- ti- o- so

et- sancti e- ius exsulta- ti- ó- ne exsulta- bunt.

dum re- corda- ré- mur tu- i, Si- on.

Notenbeispiel 10 stellt die beiden Gradualien *Posuisti Domine* und *Sacerdotes eius* und darunter das Offertorium *Super flumina Babylonis* nach dem *Graduale triplex* zusammen. Das Schlußmelisma der beiden Gradualien stimmt nur am Ende tongetreu mit dem des Offertoriums zusammen, nicht über der ganzen Silbe „(Si-)on“. Die Melodien der beiden Gradualien sind auch nicht völlig identisch. Sie stellen einen Sonderfall im Repertoire der Gradualien dar: *Posuisti Domine* benutzt nicht, wie die meisten Gradualien, formelhaftes Melodiematerial, sondern hat eine Eigenmelodie, und *Sacerdotes eius* ist eine Parodie auf diese Melodie; möglicherweise erwähnt Aurelian ausnahmsweise diese beiden Gradualien, weil sie aus dem übrigen Repertoire herausfallen.

Notenbeispiel 11

Exultatione exsul- ta- bunt.

The image shows a single line of Gregorian chant notation on a four-line staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are two long horizontal lines drawn under the staff, one under the first two phrases and one under the last phrase, indicating a comparison of phrasing.

Am Beginn von *Sacerdotes* stellte die Parodie keine Probleme. Länge und Struktur der Phrasen in den beiden Texten sind einander sehr ähnlich. Aber dann gibt es Schwierigkeiten: Im Vergleich zu „coronam de lapide pretioso“ ist die entsprechende Phrase im zweiten Graduale, „et sancti eius exultatione exsultabunt“, sehr verschieden. Der Bearbeiter von *Sacerdotes* folgt seinem Modell nicht Ton für Ton, sondern gestaltet seine Parodie auf andere Weise: „et sancti eius“ entspricht „coronam“, „exultatione“ entspricht „de lapide pretioso“. Dann bleibt aber das Wort „exsultabunt“ übrig. Er hätte die Worte der Melodie von *Posuisti* unterlegen können wie in Notenbeispiel 11; das Problem stellt offensichtlich die Verdoppelung „exultatione exsultabunt“ dar.

Notenbeispiel 12

ψ. Cantá-te Dó- mi- no

ψ. Á summo cae- lo

ψ. Quis ascéndet in montem Dó- mi- ni?

ψ. Confi- témi- ni Dó- mi- no,

ψ. Lá- pi- dem, quém réprò- bávè- run aedi- fi- cán- tes,

The image shows six lines of Gregorian chant notation. Each line consists of a vocal line on a four-line staff and a corresponding Latin text below it. The notation includes various note values, rests, and some decorative flourishes. The text is: 'ψ. Cantá-te Dó- mi- no', 'ψ. Á summo cae- lo', 'ψ. Quis ascéndet in montem Dó- mi- ni?', 'ψ. Confi- témi- ni Dó- mi- no,', and 'ψ. Lá- pi- dem, quém réprò- bávè- run aedi- fi- cán- tes,'.

Das „Nihil enim differt alterum ab altero“ des Aurelian gibt also den Sachverhalt in der schriftlichen Überlieferung nicht genau wieder. Die Verse der beiden Gradualien erwähnt Aurelian nicht; sie weichen beträchtlich voneinander ab und können melodisch nicht identisch gewesen sein. Andererseits bestehen zwischen dem Offertorium *Super flumina* und den beiden Gradualien noch weitere, ungewöhnliche melodische Beziehungen, die Aurelian nicht erwähnt.

Der zweite Fall, in dem Aurelian Gradualien zitiert, findet sich im Zusammenhang mit seiner Rede von den Offiziumsresponsorien des 4. Tons, und auch hier geht es um einen Sonderfall im Repertoire der Gradualien. Er sagt:

„Unde non incongruum videtur, si de hoc eodem tono in versu gradalis responsorii demus exemplum. Nam in sollempnitate sanctorum in responsorio gradali: Grad. ‚Exsultabunt sancti‘, in eiusdem versu ‚Cantate Domino‘, post primam modulationem maiorem quae fit in ‚Do-‘, subsequente modulatione altera, quae

cán- ti-cum no- vum :
 egrés- si- o e- ius :
 aut quis stabit in lo-co sancto e- ius?
 quó- ni- am bo- nus :
 hic factus est in ca- : ut an- gu- li :

fit in ‚can[ticum]‘, flexibilis est modulatio duplicata, quae inflexione tremula emittitur vox, non gravis prima sonoritas, ut inferius monstrabimus. Fit enim hoc in una parte, fit et in duabus. Fit in una parte orationis in secunda syllaba post primam distinctionem, veluti in hoc versu gradalis responsorii: V. ‚A summo caelo egressio eius‘, primam post distinctionem quae desinit in ‚-lo‘, incoante altera quae est ‚egressio‘, post primam syllabam quae est ‚e-‘ secunde distinctionis [in secunda syllaba videlicet] quae est [‚-gres-‘]: ideo quia una syllaba, videlicet ‚e-‘, antecedit hanc ubi proluxa efficitur modulatio, durius ipsius modulatio incoat et ita ut superior perseverat. In duabus partibus orationis fit, sicut in hoc responsorio: Grad. ‚Tollite portas principes‘, in eiusdem versu: V. ‚Quis ascendet in montem Domini‘, post primam [distinctionem] cuius finis est ‚-ni‘, incoante altera distinctione, in secunda syllaba simul et parte orationis, quae est ‚quis‘, ideo quia antecedit quaequam syllaba hanc ubi efficitur modulatio, sic haec sicut superior canitur. (Notandum praeterea quia istius modulatio versus ante primam distinctionem totam quae finit in ‚Domino‘ memini me non alicubi reperisse in prolixitate totius antiphonarii, nisi hic et in versu paschalis festivitatis responsorii, Grad. ‚Haec dies‘, in eiusdem versu V. ‚Confitemini Domino.‘)⁴⁰

Es ist bemerkenswert, daß Aurelian bei einer solchen Beschreibung keine Notenzeichen zur Hilfe nimmt. Notenbeispiel 12 stellt den Sachverhalt an den Melodien nach dem *Graduale triplex* dar.

Die Melodien folgen der typischen Gradualeweise vom Typ *Iustus ut palma*. Die verschiedenen Texte werden dieser typischen Melodie ähnlich wie verschiedene Psalmverse einem Psalmton und wie verschiedene Verstexte den Tönen der ‚responsorialen Offiziumspsalmodie‘ unterlegt. Eben im Zusammenhang mit den Responsorien des Offiziums erwähnt Aurelian diese Gradualeweise, und er weist auf Unregelmäßigkeiten in bestimmten Versen hin: Im Vers „Cantate Domino“ zum Graduale *Exsultabunt sancti* von Allerheiligen finden wir das längere Melisma auf „Do(-mino)“ und ein zweites Melisma auf „can(-ticum)“. Dieses zweite Melisma ist „flexibilis“ und wird wiederholt. Ein Ton, aber nicht der erste, wird mit einer „inflexione tremula“ gesungen; vermutlich ist das Quilisma gemeint. Dieses Melisma kann auf die erste oder auf die zweite Silbe des zweiten Abschnitts fallen. Auf die zweite Silbe fällt es im Vers „A summo caelo“ (zum Graduale *In sole posuit*), „(e-)gres(-sio)“. Weil hier dem Melisma eine Silbe vorausgeht, ist der Ton auf dieser Silbe „e(-gressio)“ kürzer. Ebenso ist es im Vers „Quis ascendet“ zum Graduale *Tollite portas*: Der erste Abschnitt endet auf „(Domi-)ni“, das folgende Melisma fällt auf die zweite Silbe des zweiten Abschnitts, „quis“. Aurelian weist darauf hin, daß sich die Melodie am Schluß des ersten Abschnitts in diesem Graduale, über „Domini“, nach seiner Erinnerung nur noch einmal im ganzen Antiphonar findet, und zwar im Vers „Confitemini Domino“ zum Graduale *Haec dies*. In der Tat finden wir sie in der schriftlichen Überlieferung dort wieder, über „Domino“. Wir finden sie aber nicht allein dort, sondern auch in anderen Gradualienversen, zum Beispiel im Vers „Lapidem quem reprobaverunt“ über „(aedifi-)cantes“. Es ist eindrucksvoll, wie genau die spätere schriftliche Überlieferung mit den Beschreibungen Aurelians übereinstimmt. An diesem Punkt aber tut sie es nicht. Und noch in einem anderen Punkt weicht die schriftliche Überlieferung von Aurelians Angaben ab: Aurelian rechnet diese Gradualienweise zum 4. Ton, in der gesamten schriftlichen Überlieferung steht sie im 2. Ton.

Aurelianus Reomensis zitiert, so wie der *Tonar von Saint-Riquier*, Melodien als Beispiele unterschiedlicher Gattungen des Gregorianischen Gesangs in den acht Tonarten. Zum Unterschied von dem Tonar gibt er Kommentare zu einzelnen Melodien. Dabei bedient er sich nur in wenigen

⁴⁰ Edition Gushee, a. a. O. S. 98f.

Fällen zur Verdeutlichung der Neumenschrift. Meist verzichtet er auf das Notenbeispiel und zieht es vor, melodische Einzelheiten bzw. Fragen der Textunterlegung und des Vortrags zu beschreiben. Dabei sind die Kategorien seiner Darlegung von unseren Kategorien einer Notenschrift verschieden. Die gregorianischen Melodien erscheinen bei Aurelian als zitierbare Individuen; die Überlieferung war offenbar weitgehend festgelegt. Während der *Tonar von Saint-Riquier* der Reihe nach Beispiele für Introitus, Gradualien, Allelujaverse, Offertorien und Communioantiphonen gibt und der *Tonar von Metz* Introitusantiphonen, Communioantiphonen, Offiziumsantiphonen und einen Teil der Offiziumsresponsorien auflistet, führt Aurelian Introitusantiphonen, Offertorien, Communioantiphonen, Invitatorien, Offiziumsresponsorien und Offiziumsantiphonen auf. Gradualien nennt er nur ausnahmsweise, und dabei stoßen wir auf Abweichungen von der später durch die Handschriften bezeugten Überlieferung.

V

Notenbeispiel 13 zeigt in der ersten Zeile den Anfang des Graduale *Adiutor in opportunitibus* (3. Ton) vom Sonntag Septuagesima. Die meisten Gradualien des 3. Tons haben einen typischen Beginn. Der Beginn dieses Stückes und der ganze Eingangsabschnitt sind singular.

Notenbeispiel 13

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff is labeled 'GR. III' and 'MABCKIS'. It begins with a large initial 'A' and contains the text: 'D-i-tor • in oppor-tu-ni-tá-ti-bus, in tri-bu-la-ti-ó-ne :'. Above the staff, there are handwritten annotations: 'Ps. 9, 10, 11. 7. 19. 20'. The second staff continues the text: 'de-spi-cis in oppor-tu-ni-tá-ti-bus, in tri-bu-la-ti-ó-ne?'. The notation consists of square neumes on a four-line staff with a red line at the top. The text is written in a Gothic script below the staff.

Die zweite Zeile zeigt einen Ausschnitt aus dem Vers „Ut quid Domine“ zum Graduale *Tibi Domine* vom Samstag nach dem 4. Fastensonntag. Der Vers hat den Text „Ut quid Domine recessisti longe, despicias in opportunitibus, in tribulatione? Dum superbit impius, incenditur pauper“. Zu den Worten „in opportunitibus“ findet sich tongetreu die gleiche Melodie wie zu den gleichen Worten im Graduale *Adiutor*. Es handelt sich hier um etwas ganz anderes als den Gebrauch typischer Formeln oder formelhafter Wendungen in verschiedenen Melodien: Das gleiche Melodiefragment findet sich zu den gleichen Worten in zwei verschiedenen Melodien. Es scheint, daß das Graduale der gebende Teil war: Am Anfang prägen sich die Worte besser ein als im Zusammenhang eines Verses. Die Rezitationspartie „despicias in opportuni(tatibus)“ ist ungewöhnlich. Die Melodie scheint von vorneherein auf das Zitat zuzusteuern. Der Schluß von „in opportunitibus“ wird zur Kadenz eines psalmodierenden Abschnitts umfunktioniert und im folgenden Abschnitt „in tribulatione“ bleibt der Sänger bei der Melodie, in die er so hineingeraten ist.

Ist eine solche Stelle Zeuge schriftlicher Überlieferung? Ist das Zitat bei der schriftlichen Redaktion der Melodien entstanden oder ist auch denkbar, daß es in mündlicher Überlieferung entstanden und tradiert worden ist? Das scheint denkbar. Es wird ja nicht der ganze textlich übereinstimmende Abschnitt zitiert, sondern eine Rezitationspartie führt in das Zitat hinein.

VI

Notenbeispiel 14 zeigt in der ersten Zeile das Gradualresponsorium *Exsurge Domine, non praevalcat homo* vom 3. Fastensonntag. Es ist ein für die Gradualien des 3. Tons typisches Stück, der Melodieverlauf deckt sich weitgehend mit dem anderer Gradualien des 3. Tons.

Notenbeispiel 14

GR. III MRBCKS
E X- súr- ge • Dó- mi- ne, non prae- vá- le- at. ho- mo :

GR. III MRBCKS
E Xsúr- ge • Dó- mi- ne, fer o- pem uo- bis :

GR. III MRBCKS
T I- bi • Dó- mi- ne, dé- re- lí- ctus est pau- per :

GR. III MRBCKS
E go au- tem, dum mi- hi mó- lé- sti es- sent, in- dú- e- bam me- a- m : in- i- o- á- ni- mam me- am : et o- rá- ti- o me- a

GR. III MRBCKS
E Xsúr- ge • Dó- mi- ne, et inténde iú- di- ci- um me- um, et Dó- mi- nus me- us,

GR. I MRBCKS
M I- se- ré- re • me- i quó- ni- am in te con- fl- dit :

Es gibt zwei weitere Gradualien mit dem Textanfang „Exsurge Domine“. In der zweiten Zeile des Melodiebeispiels ist das Graduale *Exsurge Domine, fer opem nobis* vom Dienstag nach dem 4. Fastensonntag wiedergegeben. Das Stück fällt aus der Reihe. Der Anfang steht eine Quint höher als der der übrigen Gradualien des 3. Tons, und die Melodie weist überhaupt kaum Beziehungen zu den anderen Gradualien des 3. Tons auf. Das Melisma über „(et libera) nos“ ist, von den Anfangstönen abgesehen, eine typische Klausel aus der von vielen Gradualien benutzten Weise des 2. Tons, die nach dem Graduale *Iustus ut palma* benannt wird. Sie ist dort der bezeichnende Schluß des vorletzten Melodieabschnitts. In dieser Funktion wird sie auch hier gebraucht. Aber das Graduale *Exsurge Domine, fer opem* fährt dann wieder irregulär fort und schließt zwar auf dem Ton e, trägt aber auf der letzten Silbe nicht, wie die anderen Gradualien des 3. Tons, ein gro-

iu-di- cén- tūr gēn- tes
 in cōspē- ctu = tu- o- r- u- m
 et li- bē- ra nos
 propter nō- mēn- tu- um
 pū- pil- lo- r- u- m tu- tis- s- i- m- i- s- s- i- m- o- r- u- m
 et humi- li- ā- bam
 in si- nu me- o con- ver- tē- tur
 De- us me- us,
 in cau- sam me- am.

Bes Melisma. In der *Editio Vaticana* ist *Exsurge Domine, fer opem* dem 3. Ton zugerechnet, im *Tonar von Saint-Bénigne* in Dijon (11. Jahrhundert) dem 1. Ton⁴¹.

Das Graduale *Speciosus forma* vom Sonntag nach Weihnachten, auf dessen Wiedergabe hier verzichtet ist, ist eine Parodie auf das Graduale *Exsurge Domine, fer opem*. Auch die beiden zugehörigen Verse stimmen weitgehend überein, und insbesondere der Vers zu „Speciosus“ folgt weithin der Melodie der beiden Responsorien. Beide Gradualien gehören zu den wenigen, die bereits im *Tonar von Saint-Riquier* aufgezählt sind. Dort wird als Beispiel für die Gradualien des 3. Tons zunächst *Exsurge* genannt; eine Hand des 9. Jahrhunderts hat hinzugefügt *Domine fer*. Dann folgt *Benedicam Dominum*, das als Graduale des 7. Tons schriftlich überliefert ist, und danach *Speciosus forma*. Ebenso wie bei dem von Aurelianus Reomensis zitierten Graduale *Posuisti* handelt es sich bei *Exsurge Domine, fer opem* um eine singuläre Melodie, und ebenso wie bei *Posuisti* gibt es ein zweites Graduale, das auf diese Melodie parodiert ist. Ungewöhnlich ist bei *Exsurge Domine, fer opem* und seinem Zwilling die enge melodische Verbindung der zugehörigen Verse mit den Responsorien und der Gebrauch einer typischen Klausel aus anderen Melodien. Darf man annehmen, daß der *Tonar von Saint-Riquier* bereits die Parodie bezeugt?

Das in der dritten Zeile wiedergegebene Graduale *Tibi Domine* vom Samstag nach dem 4. Fastensonntag ist ebenfalls bereits im *Tonar von Saint-Riquier* erwähnt, und zwar als Beispiel für ein Graduale im 4. Ton. Heute wird es dem 3. Ton zugeordnet. Es ist eben das Graduale, dessen Vers die Melodie zu „in opportunitatibus [...]“ aus dem Graduale von Septuagesima entlehnt hat. Der Beginn von *Tibi Domine* weicht zwar von dem des in der ersten Zeile wiedergegebenen *Exsurge Domine, non praevaleat* ab, aber er hat Parallelen in Gradualien des 3. Tons und im Schlußmelisma des zweiten Abschnitts, bei „(derelictus est) pauper“, wird der Zusammenhang offenbar.

Der *Tonar von Saint-Riquier* zählt noch drei weitere Gradualien als Beispiele für den 4. Ton auf: *Tu es Deus, Tenuisti* und *Exaltabo te Domine*. Davon werden *Tu es Deus* und *Exaltabo te* später ebenfalls dem 3. Ton zugerechnet, *Exaltabo te* ist melodisch weitgehend mit dem Graduale *Iuravit Dominus* identisch. Das Graduale *Tenuisti* vom Palmsonntag ist noch in der *Editio Vaticana* dem 4. Ton zugewiesen, und die enthält nur noch ein zweites Graduale im 4. Ton, das dem durch die ältesten Gesangbücher bezeugten Grundrepertoire angehört: das zu verschiedenen Heiligenfesten gesungene Graduale *Domine, praevenisti*. *Tenuisti* weist melodische Beziehungen zum Graduale *Ego autem* (3. Ton; im *Tonar von Saint-Bénigne* in Dijon: 4. Ton) vom Dienstag der Karwoche auf, das in der vierten und fünften Zeile des Notenbeispiels wiedergegeben ist. In *Domine, praevenisti* findet sich der einzigartige Fall, daß der zugehörige Vers nicht im Grundton der Tonart des Responsoriums, in *e* schließt, sondern in *d*, wie ein Gradualvers des 1. Tons.

Wir wissen nicht, aufgrund welcher Kategorien der *Tonar von Saint-Riquier* eine Gruppe von Gradualien des 4. Tons konstituiert. In der schriftlichen Überlieferung werden nur wenige Einzelstücke dem 4. Ton zugerechnet, die eher zufällig zusammengeraten scheinen. Es ist in diesem Zusammenhang auffällig, daß Aurelianus Reomensis die Gradualeweise des 2. Tons dem 4. Ton zuordnet. Aber Aurelian führt im *Tonar* seines Traktats die Gradualien nicht mehr auf, er kommt nur zufällig auf einzelne Melodien zu sprechen. Das Verschwinden des 4. Tons in den Gradualien gibt Rätsel auf.

⁴¹ H 159 Montpellier. *Tonary of St. Bénigne of Dijon*, übertragen und kommentiert von Finn Egeland Hansen, Kopenhagen 1974.

Das Initium des Graduale *Exsurge Domine, et intende* (3. Ton) vom Montag der Karwoche, das in der sechsten und siebten Zeile des Notenbeispiels wiedergegeben ist, knüpft offensichtlich an das Initium von *Exsurge Domine, fer opem* (in der zweiten Zeile) an, beginnt aber in der richtigen Tonlage, eine Quint tiefer. Die Melodie über dem Wort „Domine“ findet sich genau so über dem gleichen Wort im Graduale *Tibi Domine* (Zeile 3). Das Schlußmelisma des folgenden Abschnitts „(et intende iudicium me-)um“ stammt dann aber aus einem ganz anderen melodischen Umkreis: Es ist eine typische Klausel in Gradualien des 1. Tons, für die in Zeile 8 des Beispiels der Anfang und der entsprechende Abschnitt aus dem Graduale *Miserere mei* vom Aschermittwoch wiedergegeben sind; die Klausel findet sich hier zu den Worten „(quoniam in te con-)fidit“. Die Melodie *Exsurge Domine, et intende* fährt nach dieser Klausel fort „Deus meus“ und unterlegt die folgenden Worte „et Dominus meus“ (Zeile 7) dem gleichen Melodiefragment, auf das soeben die Worte „iudicium meum“ gesungen wurden; die Klausel aus dem 1. Ton erklingt also zweimal. Aber die melodische Wiederholung geht noch weiter: Zu „in causam me-“ wird die Melodie von „Deus meus“ wiederholt und dann in ein Schlußmelisma weitergeführt.

Warum beginnt die Melodie nicht mit dem ‚regulären‘ Anfang von *Exsurge Domine, non praevalcat*, sondern mit der Transposition des Initiums der irregulären Melodie *Exsurge Domine, fer opem*? Ist es kein Fehler, in eine andere Tonart zu geraten; wieweit sind die Klauseln in den Melodien der Gradualien tonal definiert? Die Wiederholung eines Melodiefragments zum folgenden Textabschnitt ist in einem Graduale ungewöhnlich und fällt aus dem Stil der Gradualien heraus. Die Melodie wirkt, als sei der Kantor beim Vortrag aus dem Gleis geraten, und diese Aufführung sei dann schriftlich protokolliert worden und in das Urexemplar der schriftlichen Überlieferung eingegangen. Oder ist es denkbar, daß diese Melodie mündlich formuliert und als ein aus dem Zusammenhang der anderen Gradualien herausfallendes Einzelstück mündlich tradiert wurde?

Kehren wir noch einmal zum Graduale *Ego autem* in der vierten und fünften Zeile zurück; dieses Stück wird am Dienstag, *Exsurge Domine, et intende* am Montag der Karwoche gesungen. Der Anfang von *Ego autem* mit seiner langen ausgezierten Rezitation um den Ton *f*, „Ego autem, dum mihi molesti essent, induebam me cilicio, et humiliabam in ieiunio [...]“, ist ungewöhnlich. Das hängt mit dem Text, mit der für ein Graduale ungewöhnlichen Länge des ersten Satzes zusammen. Erst mit „[...] animam meam“ geht der Satz zuende, und hier finden wir die gleiche Klausel wie zum Schluß der Eingangsabschnitte von *Tibi Domine* und *Exsurge Domine, et intende*. Die ganze längere erste Hälfte von *Ego autem* ist ‚Eingangsabschnitt‘, und damit geraten alle Proportionen eines Graduale aus den Fugen. War der Sänger an dieser Stelle ratlos? Der folgende Abschnitt „et oratio mea“ wirkt, als sei er der Melodie des Abschnitts „et intende iudicium“ bzw. „et Dominus meus“ im Graduale vom Vortrag angepaßt. Und die Übereinstimmung geht weiter: „in sinu meo“ entspricht „Deus meus“, der ganze Schlußabschnitt „in sinu meo convertetur“ erweist sich als Adaptation des Schlußabschnitts „in causam meam“, die Abweichungen ergeben sich aus dem Text. Ist das schriftliche Redaktion oder mündliche Überlieferung?

Während es sich bei den Melodien der Introitus meist um Unica handelt, prägen sich in den Gradualien gewisse Vortragsweisen aus. Diese Vortragsweisen stellen nicht, wie etwa die Psalm-töne, ein System von Melodiemodellen zum Vortrag von Texten in allen Tonarten nach einheitlichen Regeln dar, sondern sind unterschiedlich strukturiert. Sie scheinen älter als das System der Kirchentonarten und in dieses System eingeordnet worden zu sein. Aber hinsichtlich dieser Einordnung stoßen wir auf Unstimmigkeiten und Widersprüche. Einige Gradualien weisen Anomalien auf, die wie Überlieferungsfehler erscheinen; der Sänger scheint beispielsweise von einer Vor-

tragsweise in eine andere zu geraten oder er geht mitten in einem Stück dazu über, ein bestimmtes anderes Graduale zu parodieren. Es erhebt sich die Frage, ob und wieweit solche Anomalien als Zeugnis einer über die fränkische Redaktion des Gregorianischen Gesangs hinausreichenden freien Vortragspraxis der Kantoren zu betrachten sind. Schließlich finden sich auch unter den Melodien der Gradualien einzelne Unica, und es ist auffällig, daß solche Unica doppelt erscheinen, daß sie parodiert worden sind. Sollte das der Grund sein, aus dem sie in die schriftliche Überlieferung eingegangen sind?

VII

In einem Aufsatz *Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant*⁴² hat David G. Hughes die „radically new approaches to chant scholarship“ in Leo Treitlers und meinen Arbeiten kritisiert. Meinem Satz „The uniformity of melodic transmission of Gregorian chant books does not prove uniformity of musical practice“⁴³ hält er die Einheitlichkeit der Melodieüberlieferung von den ältesten Handschriften an entgegen. Die kleineren Überlieferungsvarianten würden darauf hindeuten, „that different scribes heard a given passage somewhat differently, or that different singers performed it differently“⁴⁴.

„Thus in one sense at least there is no ‚original‘ reading, and no manuscript – not even a hypothetical one – that served as archetype for all the others [. . .]. Rarity and regionality of substantive variants are clear suggestions that the tradition was wholly fixed prior to the first surviving notated manuscripts. So, although there is no original source, the melodies we now have are in fact ‚original‘ in the sense that they closely resemble, in pitch content at least, the melodies sung at the Carolingian court and exported from there to the rest of Europe“⁴⁵.

„Since the evidence shows the chant to have been fixed well before the conventionally accepted time for the origin of notation – at least by the time of the Carolingian diffusion – the improvisational era must have antedated that“⁴⁶

Eine schriftliche Überlieferung sagt nicht mehr aus, als sie an Informationen enthält; sie kann Einheitlichkeit nur im Rahmen dieser Informationen und des Gebrauchs der Informationen bezeugen. Linienlose Neumen enthalten offenbar viel mehr Informationen, als man zunächst meinen mag. Aber über den „pitch content“, den Hughes als gesichert betrachtet, informieren sie uns schlecht. Und wir haben keinen Beweis, daß die Überlieferung hinsichtlich des „pitch content“ je einheitlich gewesen ist. Die Übersichtstafeln von Hendrik van der Werf in seinem Buch *The Emergence of Gregorian Chant*⁴⁷ zeigen in eindrucksvoller Weise, daß die gregorianischen Melodien uns in der intervallisch lesbaren Tradition nicht als kanonisierte Intervallfolgen, sondern mit melodischen Varianten entgegen treten; Van der Werf spricht von drei Dialekten, vom „Germanic“, vom „Central“ und vom „Southwestern Dialect“ des Gregorianischen Gesangs. Im übrigen handelt es sich bei den älteren Handschriften des Gregorianischen Gesangs um Bücher für den Kantor. Ein Kantorenhandbuch bezeugt nur, was der Kantor darin nachschlagen konnte. Wie er

⁴² In: *JAMS* 40 (1987), S. 377–404.

⁴³ Ebda., S. 379 nach *JAMS* 33 (1980), S. 466.

⁴⁴ Ebda., S. 398.

⁴⁵ Ebda., S. 399.

⁴⁶ Ebda., S. 401.

⁴⁷ Bd. 1. *A Study of Modes and Melodies. Part One, Discourse. Part Two, Transcriptions*, Rochester (New York) 1983.

diese Information in die Praxis umsetzte, darüber sagt der Grad der Übereinstimmung aller Kantorenhandbücher wenig aus.

Ferner ist bei der Rede von der großen Übereinstimmung zwischen den ältesten Handschriften des Gregorianischen Gesangs zu differenzieren: Zwar ist der Verlauf der Melodien in den Handschriften mit bemerkenswerter Übereinstimmung wiedergegeben. Aber es werden verschiedene Neumenschriften verwendet. Und selbst in der gleichen Neumenschrift, ja in der gleichen Handschrift kann die gleiche Intervallfolge unterschiedlich notiert sein. Die von den Autoren des *Graduale triplex* untereinandergestellten Notierungen der Handschrift Laon 239 und St. Gallen 359 bzw. Einsiedeln 121 weichen an etwa 20–40 % aller Stellen voneinander ab. So werden zum Beispiel die mehrtönigen Neumen der Handschriften aus St. Gallen und Einsiedeln in der Handschrift aus Laon häufig als Folgen von Einzeltönen wiedergegeben. Im Hinblick auf die Notierung der Psalmverse zu den Meßantiphonen in deutschen Handschriften habe ich zusammengefaßt: „Der Neumator kopiert keinen musikalischen Text. Er vollzieht den Gesang beim Schreiben offenbar nach, er bringt die Praxis seiner Überlieferung nach den Gewohnheiten seiner Schreibschule, den Sing- und Vortragsgewohnheiten seiner Kirche und nach seinen persönlichen Fähigkeiten als Sänger aufs Papier. Er interpretiert den Gesang beim Schreiben und kommt dabei, wie die Beispiele zeigen, beim gleichen Text auf die gleiche Melodie kurz hintereinander zu abweichenden Ergebnissen“⁴⁸. Die linienlosen Neumenschriften stellen kein einheitliches und geschlossenes Notationssystem dar. Eben darum läßt sich mit den Methoden der Editions kritik ein ‚Urtext‘ nicht erschließen.

Die „first surviving notated manuscripts“ nimmt Hughes als Zeugen für „the melodies sung at the Carolingian court“ in Anspruch, aber diese Handschriften sind erst im 10. Jahrhundert geschrieben. Die Zeitspanne dazwischen überbrückt er so:

“If we accept the currently held view that notated books do not antedate the tenth century, and were rare until the eleventh, we are faced with a considerable period of time during which the chant must have been transmitted orally. The extreme accuracy of the tradition is remarkable. But it must be remembered that this tradition was never a casual one – not the sort of tradition by which a humorous story may be passed on from one speaker to another with large differences in detail, since no speaker has any notion of an authoritative original. The tradition of chant was one in which every singer attempted to reproduce exactly what he had been taught, one in which accuracy was of the highest importance [...]“⁴⁹.

Aber was ist „accuracy“ in mündlicher Überlieferung? Die Vorstellung mündlicher Überlieferung ist für Hughes offenbar negativ besetzt; sie scheint sich für ihn nicht mit der Würde und der Bedeutung des Gregorianischen Gesangs zu vertragen.

In einem Aufsatz *Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant* wendet sich Kenneth Levy mit harschen Worten gegen „current wisdom“, demzufolge der Gregorianische Gesang „would remain consigned to professional memories and improvisational maneuver during the early generations of the neumes' availability“⁵⁰; auch er betrachtet mündliche Überlieferung unter negativen Vorzeichen. Aus der Tatsache, daß uns keine neumierte Handschrift des Gregorianischen Gesangs vor dem 10. Jahrhundert erhalten ist, den Schluß zu ziehen, es habe sie nicht gegeben, sei pure Spekulation. Aber wer hat eigentlich so spekuliert? Levy meint: „In my view, the neumatic

⁴⁸ *Die Anfänge der abendländischen Notenschrift*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 286.

⁴⁹ A. a. O. (wie Anm. 42), S. 399.

⁵⁰ In: *JAMS* 40 (1987), S. 1.

notation is likely to have been employed during the later eighth century in effecting the change-over from Gallican to Gregorian musical repertoires, and the Gregorian propers, whose descendents we know in the Editio Vaticana, would be a fruit of Charlemagne's Carolingian Renaissance.“ Den neumierten „Archetype of Gregorian Chant“ möchte er „shortly before 800, in the middle of Charlemagne's reign“ datieren⁵¹. Das mag unmittelbar einleuchtend klingen, wenn man von der Prämisse ausgeht, die Normierung einer musikalischen Überlieferung setze Schriftlichkeit voraus. Aber stimmt diese Prämisse, und läßt sie sich mit dem Stand der Forschung vereinbaren? Diese Probe tritt Levy nicht an; er zitiert zwar Leo Treitlers und meine Arbeiten, übergeht aber ihren Inhalt mit Schweigen. Lassen sich Argumente dafür beibringen, daß das von Levy skizzierte Bild zutrifft? Er trägt „a variety of indices“ vor:

Zum ersten hätten Eugène Cardine und seine Schule „affirmed the long-held premise [...], that a common neumatic archetype lies behind the diverse manifestations. Dom Cardine calls this the ‚archétype d'écriture“⁵². An der Stelle, auf die Levy sich beruft, schreibt Cardine über die ältesten Zeugnisse der Neumenschrift:

„Elles présentent de nombreux types d'écriture qui ont fait croire longtemps à leur indépendance: on les imaginait comme la fruit de ‚dictées musicales‘ qui auraient fixé sur le parchemin la tradition orale de chaque école. La constatation de quelques anomalies, au même endroit, dans l'ensemble de la tradition, porte aujourd'hui à penser qu'une ‚copie visuelle‘ a été pratiquée non seulement entre les manuscrits d'une même scriptorium, mais aussi entre les prototypes des diverses écoles. Si l'hypothèse est vraie, l'effort de restitution critique des mélodies grégoriennes serait limité à l'archétype d'écriture sans plus“⁵³.

Dom Cardine hat also nicht „affirmed“, sondern eine Hypothese formuliert, und die hat Levy mißverstanden: Cardine meint, daß Prototypen der Überlieferung in den verschiedenen Neumenschriften voneinander kopiert worden seien, nicht aber, daß die Überlieferung in verschiedenen Neumenschriften auf einen Archetyp zurückgehe. Von „archétype d'écriture“ spricht Dom Cardine im Blick auf die kritische Wiederherstellung der Melodien⁵⁴.

Einen zweiten „index“ für seine These sieht Kenneth Levy in der Bestimmung der *Admonitio generalis* Karls des Großen von 789: „[...] Et ut scholae legentium puerorum fiant. Psalmos, notas, cantus, compotum, grammaticam per singula monasteria vel episcopia et libros catholicos bene emendate“⁵⁵. Das „notas“ sei „perhaps“ als „neumes of plainchant“ zu verstehen⁵⁶. Die ältesten Belege des *Mittelateinischen Wörterbuchs* für *nota* als musikalisches Zeichen⁵⁷ stammen aus der *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis. Aurelian bezeichnet die (paläofränkischen) Neumen seiner Notenbeispiele als „notae“. Auch in der *Musica enchiridis* und in der *Scolica enchiridis* werden die Noten der Musikbeispiele „notae“ genannt. Aber dabei handelt es sich nicht um Neumen, sondern um Dasia-Notation. Daß *nota* sich auf musikalische Zeichen bezieht, geht in den Musiktraktaten aus dem Zusammenhang hervor. In der *Admonitio generalis* fehlt dieser Zu-

⁵¹ Ebda., S. 25.

⁵² Ebda., S. 7.

⁵³ *Vue d'ensemble sur le Chant grégorien*, in: *Études grégoriennes* 16 (1977), S. 174.

⁵⁴ In der deutschen Übersetzung von Cardines Aufsatz ist der letzte Satz des Abschnitts so wiedergegeben: „Wenn diese Hypothese stimmt, würde die kritische Restitution der gregorianischen Melodien ausschließlich auf die Archetypen der Schrift eingeschränkt werden müssen“ (*Beiträge zur Gregorianik* 4, 1987, S. 10).

⁵⁵ *Capitularia Regum Francorum*, Bd. 1, (= *Monumenta Germaniae Historica*, Legum Sectio 2), hrsg. v. Alfred Boretius, Hannover 1883, S. 60.

⁵⁶ A. a. O. (wie Anm. 50), S. 11.

⁵⁷ Ich danke Herrn Pay vom *Mittelateinischen Wörterbuch*, der mir die Belege zur Verfügung gestellt hat.

sammenhang, und welche Notenschrift hätte denn gemeint sein sollen? Erst recht belegt die *Admonitio generalis* nicht die Existenz neumierter Gesangbücher.

Zum dritten beruft sich Levy auf die Melodiebeschreibungen des Aurelianus Reomensis. Diese Beschreibungen seien „unlikely to have been a scroll through a memory bank, but rather a point to point comparison of neumed chants in a reference antiphoner“⁵⁸. Aber wieso beruft sich dann Aurelianus nicht auf seine „reference antiphoner“, sondern auf sein Gedächtnis?

Viertens deutet die Übereinstimmung der melodischen Aufzeichnung zwischen den beneventanischen und den westeuropäischen Handschriften darauf hin, daß es eine „archetypal Gregorian recension“ vor der Mitte des 9. Jahrhunderts gegeben habe, da der Gregorianische Gesang zwischen etwa 787 und etwa 838 in Benevent eingeführt worden sei. Dieses Argumentationsmodell verwendet Levy noch in drei weiteren seiner „indices“, darunter in seinem letzten, dem Hauptargument:

In der Handschrift Brüssel, Bibl. royale 10127–10144, dem *Antiphonar von Blandinienberg*⁵⁹, einem der ältesten Meßgesangbücher ohne Melodien, findet sich neben dem in die allgemeine Überlieferung eingegangenen Offertorium *Confirma hoc Deus* zu Pfingsten noch ein zweites Offertorium *Factus est repente*. R. J. Hesbert hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich dieses Stück in beneventanischen Handschriften wiederfindet und daß dort auch die Melodie notiert ist⁶⁰. In seinem Aufsatz *Toledo, Rome and the legacy of Gaul*⁶¹ hat Kenneth Levy gute Gründe vorgebracht, daß das Stück aus gallikanischer Tradition stammt. Nunmehr weist er dieses Offertorium auch in der Handschrift Paris BN lat. 9448 nach, einem um 1000 geschriebenen Graduale aus Prüm, und die Neumierung in dieser und in den beneventanischen Quellen sei „close enough to indicate a common written source“⁶². Da das Stück aber in der fränkischen Überlieferung offenbar bereits seit 800 außer Gebrauch gekommen und in keiner einzigen späteren Handschrift außer in der aus Prüm überliefert sei, sei zu schließen, daß es bereits um 800 nach Benevent gelangt sei. Aber hier kehrt sich doch gegen ihn selbst, was Levy am Anfang seines Aufsatzes geschrieben hat: „It is hazardous to assess the survival rates of Carolingian manuscripts.⁶³ [...] the extant text-antiphoners can not really be taken as statistical indices. They are accidents, all of which might have disappeared. They may tell us nothing about the original situation“⁶⁴ etc. Gerade weil dieses Offertorium noch um 1000 in einem Graduale aus Prüm erscheint, läßt sich doch nicht argumentieren, es müsse bereits um 800 nach Benevent gekommen sein und beweise somit die Existenz eines „Carolingian Neumed Archetype of Gregorian Chant [...] shortly before 800, in the middle of Charlemagne’s reign“⁶⁵.

Wenn es einen „Carolingian Neumed Archetype of Gregorian Chant“ gegeben hätte, wie sollte man dann erklären, daß die Kopisten diesen Archetyp und seine Neumenschrift nicht getreu kopierten, so wie sie sich für die Texte einheitlich der karolingischen Minuskel bedienten? Wie soll

⁵⁸ A. a. O. (wie Anm. 50), S. 10.

⁵⁹ Abgedruckt in: René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Brüssel 1935.

⁶⁰ *Un antique offertoire de la Pentecôte: ‚Factus est repente‘*, in: *Organicae Voces. Festschrift Joseph Smits van Wäesberghe*, Amsterdam 1963, S. 59–69.

⁶¹ *Early Music History* 4 (1984), S. 49–99.

⁶² A. a. O. (wie Anm. 50), S. 20.

⁶³ Ebda., S. 5.

⁶⁴ Ebda., S. 5.

⁶⁵ Ebda., S. 25.

man dann erklären, daß sie die gregorianischen Melodien vom Anfang der Überlieferung an in unterschiedlichen Neumenschriften notierten?

Am Schluß dieses Aufsatzes hat Levy weitere Untersuchungen über „the early history of neumes, the symbiosis of oral and written practice, and the genesis of the ‚Old Roman‘ and ‚Gregorian‘ melodies“ angekündigt⁶⁶. Inzwischen ist ein Aufsatz *On the Origin of Neumes* erschienen⁶⁷. Darin stellt er „the Corbin–Huckle–Treitler views“⁶⁸ folgendes Bild entgegen:

In der paläofränkischen Neumenschrift liege der Typus einer „graphic notation“ vor⁶⁹; die übrigen Neumenschriften kennzeichnet er als „gestural notations“⁷⁰. Die Entstehung der „graphic neumes“ bringt er mit der Einführung des Cantus romanus im Frankenreich in Verbindung⁷¹ und datiert sie in die „760s or 770s“⁷². Die Entstehung der „gestural method may be linked to the promulgation of the authoritative Frankish-Gregorian neumed antiphoner“⁷³, er datiert sie „during the 770s to the 790s“⁷⁴. Diese Datierung habe den Vorteil, „that it allows a full century for the palaeographic evolution of the neume-species“⁷⁵. Der Übergang von den „graphic“ zu den „gestural neumes“ dagegen „could have been accomplished in weeks rather than years“⁷⁶. Was ist das für ein Modell, nach dem sich Levy die Geschichte von Notenschriften vorstellt?

Warum hätte man nach der Entwicklung der „graphic neumes“ so schnell noch eine zweite Notation, die „gestural neumes“ entwickeln sollen? Levy erklärt das so:

„My answer may open a long-sought window on neumatic origins. The Type 1/graphic's one-to-one renderings of pitch-position and nuance would suit the conditions of an initial transfer of chants from oral delivery to written record. One can imagine a commission charged with the responsibility of producing a pilot neumatation, turning to the method of Type 1/graphic, for establishing a first conversion from oral performance and some rounds of editorial change – whether simple retouches or more ambitious revisions. As for the Type 2/gestural method, its shapelier analogues of intervallic motions suggest a different set of conditions. Type 2 would be useful for choirmasters and singers who reproduced the repertory. The gestural diagrams were more vivid as representations of melodic flow, they rendered the chants more memorable for those who sang, they supplied visual paradigms that were easily convertible into hand and arm motions for those who guided singers. In short, where the Type 1/graphic neumes produced as it were a scholarly or scientific text, the Type 2/gestural neumes produced a ‚performing edition‘“⁷⁷.

Tatsächlich greift Levy André Mocquereaus Vorstellung vom Zusammenhang der Neumen mit ‚Cheironomie‘ wieder auf, von der ich meinte und noch immer meine, daß ich sie als ein Mißverständnis entlarvt habe⁷⁸: Die Neumen, so nun wieder Levy, „reflect the contours of melodic flow“, sie sind aufs Pergament geschriebene Dirigierzeichen⁷⁹.

Aber sogar „die gregorianische Frage“ wirft Levy wieder auf: „Inasmuch as significant events – among which I count the invention of neumes – are more likely to reflect significant than trivial causes, the origin of Type I [graphic neumes] may reach back to Gregory the Great, under whom an authoritative revision of the Antiphonale seems to have been issued“⁸⁰. Neue Quellen weist Levy nicht vor. Alle Literatur, die nicht in sein „scenario“ paßt, wischt er ohne Kommentar zur Seite. Er versucht, ein Geschichtsbild zu kitten, das zerbrochen ist.

⁶⁶ Ebda., S. 27.

⁶⁷ In: *Early Music History* 7 (1987), S. 59–90.

⁶⁸ Ebda., S. 61.

⁶⁹ Ebda., S. 76.

⁷⁰ Ebda., S. 76.

⁷¹ Ebda., S. 79.

⁷² Ebda., S. 89.

⁷³ Ebda., S. 79.

⁷⁴ Ebda., S. 90.

⁷⁵ Ebda., S. 83.

⁷⁶ Ebda., S. 79.

⁷⁷ Ebda., S. 77.

⁷⁸ *Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift*, in: *Mf* 32 (1979), S. 1–16.

⁷⁹ A. a. O. (wie Anm. 67), S. 76; vgl. S. 89.

⁸⁰ Ebda., S. 78.