

Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift

von Helmut Hucke, Frankfurt a.M.

I

Nach musikwissenschaftlicher Lehrmeinung ist die mittelalterliche Neumenschrift, und damit unsere abendländische Notenschrift, aus der Cheironomie entstanden. „Man schrieb die bisher mit der Hand zur Unterstützung des Gedächtnisses der auswendig Singenden in die Luft gezeichneten Tonbewegungen nun auf das Pergament, ein damals noch kostbares und teures Material, und hielt damit wenigstens den Umriß des flüchtigen Klanges fest. Die erste Notenschrift war geschaffen“ schreibt Bruno Stäblein¹. Ewald Jammers spricht sogar von den „Neumen der Cheironomie“² und meint: „Das Alter der Neumenschrift läßt sich – von vielen Unsicherheiten im einzelnen abgesehen – nach mehreren Gesichtspunkten festlegen; es stehen sich die einer festen Schreibfläche anvertraute Schrift und die in die Luft hineingezeichnete Cheironomie . . . gegenüber“³. „Die Entstehung der Neumenschrift ist abhängig von dem Willen zur Schrift. Am Anfang, in der Zeit vor dem 7. Jahrhundert etwa, genügten die cheironomischen Neumen. Sie entspringen zwar dem Willen des leitenden oder lehrenden Kantors – entstehen aber gleichzeitig mit dem Gesang, als seine unmittelbare Zeichenwerdung . . . Dann treten Umstände auf, die empfehlen, das Gedächtnis grundsätzlich durch eine Niederschrift zu unterstützen . . .“⁴. Als ein Zwischenstadium der Entwicklung von den in die Luft gezeichneten zu den niedergeschriebenen Neumen sieht Jammers die antiken Prosodiezeichen an: „Diese Prosodiezeichen der antiken Grammatiker haben sich in der Regel wohl aus den cheironomischen Zeichen entwickelt . . .“⁵; „die eigentliche Neumenschrift ist aus der Cheironomie über die antiken Prosodiezeichen entstanden“⁶. An anderer Stelle meint Jammers dagegen, die Neumen seien „hervorgegangen aus den aufs engste zusammengehörigen cheironomischen Zeichen der frühchristlichen Musiker und den Akzent- oder Prosodiezeichen der spätantiken Grammatiker“⁷.

Auch die byzantinische Notenschrift wird mit der Cheironomie in Verbindung gebracht: „Since the Byzantine neumes originated in the prosodic signs, their shape imitates, more or less, the movements of the melody produced by the human voice, and,

¹ *Das Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern*, Band III, Lieferung 4, Leipzig 1975, S. 28.

² *Tafeln zur Neumenschrift*, Tutzing 1965, S. 23.

³ Ebenda, S. 25.

⁴ Ebenda, S. 28.

⁵ Ebenda, S. 22.

⁶ Ebenda, S. 21.

⁷ *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz ¹²1967, Artikel *Neumen*, S. 629.

consequently, the movements of the hand of the conducting precentor“, meint Egon Wellesz⁸. Eric Werner sieht den Ursprung der Neumen in der Cheironomie dadurch bestätigt, daß „*the Dikduke ha-te'amin, a grammatical Hebrew source work of the tenth century, not only refers to it, but mentions the fact that a certain scriptural accent . . . was indicated through a waving movement of the hand*“⁹. Laut Artikel *Cheironomie* im Sachteil des Neuen Riemann ist es „*wahrscheinlich, daß die komplizierteren Zeichen der byzantinischen, slawischen und hebräischen Notation sowie der Neumenschrift als Darstellung der Cheironomie zu verstehen*“ sind¹⁰. Und im Artikel *Dirigieren* in MGG sieht Hans Joachim Moser die Sache so: „*Der stark irrationale Einschlag orientalischen Ziergesangs forderte vom Cantor als Leiter der Schola cantorum während des ersten Jahrtausends nicht präzise Tonstenographie, sondern eine Willensvermittlung noch halb improvisatorischer, liqueszenten Melodieflutung. Was der Primicerius hierfür den mitsingenden Brüdern ‚mit der Hand in die Luft malte‘, wurde dann als Neuma auch graphisch über die Texte geschrieben*“¹¹.

II

Als erster hat wohl André Mocquereau in der Einleitung zum ersten Band der *Paléographie musicale* 1889 einen Zusammenhang zwischen Cheironomie und Neumenschrift hergestellt; dort taucht auch zum ersten Male in der Musikwissenschaft der Terminus „Cheironomie“ auf. Mocquereau bezeichnet die linienlosen Neumen als „*Notation oratoire ou chironomique*“¹². Er führt die Neumenschrift auf die grammatischen Akzente zurück. Aber die grammatischen Akzente „*ne sont pas des signes adaptés par convention à la musique du langage, mais des figures issues comme naturellement de la mélodie oratoire . . .*“¹³. Und mit den „*mouvements de la voix*“ ist die „*geste oratoire*“ verknüpft: „*gestes et accents ont la même forme; la seule différence, c'est que ceux-ci sont réduits dans la notation oratoire aux proportions qu'exige l'écriture*“¹⁴. Mocquereau hat auch die Bezeichnung „Cheironomie“ für das Dirigieren gregorianischer Melodien, insbesondere für seine Methode solchen Dirigierens eingeführt¹⁵.

1895 hat dann Oskar Fleischer im 1. Teil seiner *Neumenstudien* den „*Ursprung der Neumen aus der Cheironomie*“ entdeckt¹⁶ (übrigens ohne André Mocquereau zu erwähnen). „*Wir sehen im 5.-7. Jahrhundert allerwärts, bei Juden, Griechen, Römern,*

⁸ *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 21961, S. 287.

⁹ *The Sacred Bridge*, London–New York 1959, S. 108.

¹⁰ S. 158.

¹¹ MGG III, Sp. 537.

¹² *Paléographie musicale* Bd. I, 1889, S. 96 ff.

¹³ Ebenda, S. 97.

¹⁴ Ebenda, S. 98.

¹⁵ *Le nombre musical grégorien*, Rom und Tournai 1908, S. 27.

¹⁶ *Neumenstudien, Teil I: Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1895, S. 25.

Germanen, Slawen, in Europa und außerhalb Europas – fast in der ganzen gebildeten Welt von damals – das Streben auftauchen, die kirchlichen Vortragsbücher mit Neumenzeichen auszustatten. Aber niemand scheint es der Mühe für wert gehalten zu haben – weder mit direkten Erklärungen, und auch nur durch nebenhin geworfene Andeutungen – uns zu sagen, was sie bedeuten, wie sie heißen, woher sie stammen“¹⁷. Oskar Fleischer meint, es bedürfe „kaum einer großen Phantasie, um sich den Vorgang selber und die spätere Entwicklung einer entsprechenden Notenschrift ziemlich klar zu veranschaulichen. Der Chordirigent zeigte durch eine aufsteigende Handbewegung einen aufsteigenden Tonschritt an, durch eine absteigende Handgebärde bezeichnete er eine fallende Tonbewegung, während eine waagerechte Handgeste das Gleichbleiben oder eine mittlere Tonhöhe andeutete. Durch Kombinationen dieser verschiedenen Gebärden ergaben sich immer mehr und mehr solcher Bilder für die Tonbewegungen. Durch die Bewegungen der Hand konnte eine einfache Melodie in die Luft geschrieben werden. Von dieser bewegten Schrift zur unbewegten, auf Pergament fixierten war der Schritt nicht groß, und da die einzelnen Gebärden jener bewegten Schrift Neumen hießen, so erhielten nun auch die festen Zeichen der fixierten Schrift denselben Namen“¹⁸. Seine Phantasie ist der einzige Beleg, den Oskar Fleischer für seine Schilderung anführt.

Allerdings sei, so Fleischer, nur der „*accentische Gesang*“ durch Cheironomie und Neumen geregelt worden. Er übernimmt also auch Mocquereaus Idee vom Zusammenhang zwischen Cheironomie, Akzentzeichen und Neumen. Aber er ist phantasiebegabter als Mocquereau: Für den „*concentischen Gesang*“ hätten „*besonders die alten Inder und Griechen schriftliche Symbole*“ gehabt, „*die nach Art der Buchstaben-Schriften und in Anlehnung an sie die einzelnen Töne als selbständige Laute mit je einem Zeichen darstellten*“¹⁹. Der älteste Bestandteil des christlichen Gesangs dagegen sei die *accentische Psalmodie* gewesen²⁰. Die freie Psalmodie sei allmählich „*concentisch*“ geworden und „*der alte Accentus, die ursprüngliche antike Rezitationsweise, (wurde) sowohl aus der Psalmodie, wie aus dem Kollekten-Tone ausgeschieden, oder wurde wenigstens bis zur Unkenntlichkeit undeutlich*“²¹. So sind Cheironomie und Neumenschrift nach Oskar Fleischer Relikte aus der „*accentischen*“ Vorgeschichte der „*concentischen*“ gregorianischen Melodien, die Entwicklung des Gregorianischen Gesangs vom *Accentus* zum *Concentus* setzt er „*erst nach dem Abblühen der gregorianischen Sängerschule*“ an²².

Fleischers Vorstellung der Entwicklung des Gregorianischen Gesangs vom *Accentus* zum *Concentus* beruht, wie schon Peter Wagner gezeigt hat, auf unzureichender Kenntnis des Gregorianischen Gesangs und seiner Gattungen. Seine Theorie von der

¹⁷ Ebenda, S. 26.

¹⁸ Ebenda, S. 39f.

¹⁹ Ebenda, S. 122.

²⁰ Ebenda, S. 126.

²¹ Ebenda, S. 127.

²² Ebenda, S. 126.

Entstehung der Neumenschrift jedoch ist sowohl von der Solesmer Schule²³ wie von Peter Wagner²⁴ übernommen worden, und auf Oskar Fleischer beruht auch die Darstellung der „*Cheironomie*“ in Georg Schünemanns *Geschichte des Dirigierens*²⁵.

III

Aber was ist eigentlich „*Cheironomie*“ ?

Oskar Fleischers Buch *Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang*²⁶ beginnt mit dem Satz: „*Neumen nannte und nennt man die stenographieartigen Zeichen, mit denen das Mittelalter seine Melodien niederschrieb, indem man, ähnlich wie der Stift des Phonographen auf die Wachsplatte, die Auf- und Abbewegungen des Kehlkopfes beim Singen schriftlich abmalte. Dieses Nachmalen nennt man Cheironomie*“²⁷.

In MGG schreibt Hans Hickmann unter dem Stichwort *Handzeichen*: „*Handzeichen sind die seit dem Altertum bekannten, unter der allgemeinen Bezeichnung Cheironomie zusammengefaßten Gebärden der Chor- oder Orchester-Leiter, deren Aufgabe es war, den Bewegungsablauf der Melodie und gewisse rhythmische Einzelheiten durch Gesten zu veranschaulichen. Diese Zeichen waren Gedächtnisstützen für die Chorsänger oder Gruppenmusiker, die nach alt-orientalischer und antiker Sitte auswendig musizierten und nur zeitweilig, etwa bei besonders langen Werken, an gewisse charakteristische oder besonders schwer auszuführende Intervalle erinnert zu werden brauchten. Die Tätigkeit des Cheironomen hat also nichts (oder nur wenig) mit dem modernen Dirigenten zu tun. Letzterer regelt Tempo und Takt, ersterer stellt das fließende Auf und Ab einer Melodie oder bestimmter melodischer Abschnitte durch konventionell geregelte Gesten dar*“²⁸. Während Hickmann in dieser Definition die Veranschaulichung „*gewisser rhythmischer Einzelheiten*“ zur *Cheironomie* rechnet, bezieht er den Begriff im Hinblick auf die altägyptische Musik, an der er seinen Begriff von „*Handzeichen*“ gebildet hat, nur auf die Andeutung von „*Tönen und Intervallen*“ und schreibt: „*Dem wirklichen Cheironomen . . . treten die Taktschläger sowie gelegentlich andere Musiker zur Seite, deren Aufgabe es war, die Takte und Zählzeiten an den Fingern abzuzählen und den Musikern sichtbar zu machen. Endlich kannte man noch den Dirigenten im heutigen Sinn . . .*“²⁹.

²³ Vgl. z. B.: „*Le désir de diffuser le répertoire grégorien aura provoqué le besoin d'une notation, fixant la chironomie sur le parchemin*“ (Etudes grégoriennes 2, 1957, S. 218).

²⁴ „*Alles zusammengenommen, leitet die Neumenschrift ihre Zeichen aus zwei Quellen ab: aus der Cheironomie und den Akzenten*“ (Einführung in die gregorianischen Melodien, II: Neumenkunde, Leipzig 1912, S. 17f.).

²⁵ Leipzig 1913.

²⁶ Frankfurt am Main 1924.

²⁷ S. 7.

²⁸ MGG V, Sp. 1443f.

²⁹ MGG V, Sp. 1444.

Laut Ewald Jammers dagegen gibt es „mehrere Arten der Cheironomie“ und das moderne Taktschlagen ist eine davon³⁰. Das *Harvard Dictionary of Music* definiert *Chironomy* als „a term for neumatic signs lacking clear indication of pitch, the interference being that such signs were interpreted to the choir by the conducting precentor, who moved his hands in an appropriate and suggestive manner. The clearest information about the method is found in Byzantine sources . . . Similar signs, no doubt, were used for interpretation of the chironomic neumes found in the earliest manuscripts of Gregorian chant (10th century)“³¹. In der *Encyclopédie de la Musique* bezeichnet Solange Corbin *Chironomie* vorsichtiger und kritischer als „terme grec, qui désigne l'art de diriger la danse par des gestes de la main, et qui finalement a désigné en Grèce la danse elle-même, ou les gestes des mains tenaient une grande place. Il a été récemment repris pour désigner l'art de diriger avec la main le plain-chant ecclésiastique. Les principes fondamentaux sont posés par Dom Mocquereau dans son *Nombre musical grégorien*, auquel nous renvoyons. Il est bien spécifié par l'auteur que la chironomie doit indiquer tous les éléments de la mélodie: hauteur de sons, leur longueur ou leur brièveté, l'intensité, le rythme (rapport des élans et retombées), l'accentuation verbale, les mouvements divers . . . Cette reconstitution est assez récente et l'archéologie permet de supposer que, durant le Moyen-Age, et jusque fort tard, le plain-chant était enseigné au moyen d'une quelconque percussion de la main ou du pied: le bâton du préchantre témoigne de cette ancienne tradition“³². Im Sachteil des Neuen Riemann wiederum ist *Cheironomie* definiert als „Leitung (eines Chors) durch Handbewegung, die nicht nur das Tempo regelt, sondern zugleich die melodische Bewegung veranschaulicht und darauf verzichtet, als Gedächtnisstütze Tonhöhe, Intervalle und Rhythmus meßbar festzulegen . . .“³³. Damit ist offensichtlich das Dirigieren des Gregorianischen Gesangs im Sinne von Mocquereau gemeint. Aber dann springt der Neue Riemann mit einem Satz von Solesmes zu den Pyramiden; er fährt fort: „Aus Ägypten sind seit der Mitte des 3. Jahrtausends Bildbelege erhalten, die vermuten lassen, daß schon hier Cheironomie geübt wurde, die vielleicht das Entstehen einer ägyptischen Notenschrift veranlaßt hat (Hickmann). Sicher bezeugt ist die Cheironomie erst in der altgriechischen Musik sowie im frühchristlichen liturgischen Gesang . . . Von der Cheironomie sind zu unterscheiden das moderne Dirigieren (als Taktgeben) und die Handzeichen der Schulmusik (die Töne und Intervalle bestimmen) . . .“. Bruno Stäblein schreibt: „Das Nachzeichnen des melodischen Verlaufs durch Handbewegungen, die Cheironomie, unentbehrlich für das Zusammensingen . . ., ist eine Praktik, auf die keine Musikkultur, die überwiegend mit auswendigem Musizieren rechnet, verzichten kann. Vor der christlichen Ära war sie im ganzen Mittelmeerraum verbreitet, in Ägypten seit etwa 4000 v. u. Z.“³⁴.

³⁰ *Tafeln*, S. 21.

³¹ *Harvard Dictionary of Music*, 21969.

³² *Encyclopédie de la Musique* Bd. I, Paris 1958, S. 532.

³³ S. 158.

³⁴ *Das Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 28.

Es bestehen also nicht nur Meinungsverschiedenheiten darüber, wann und wo Cheironomie geübt wurde, ganz zu schweigen von der Frage, wo und wie sie „sicher“ bezeugt ist. Es herrschen sehr unterschiedliche Vorstellungen auch darüber, was eigentlich unter Cheironomie zu verstehen ist. Darum gilt es, die Belege für Cheironomie oder Handzeichen beim Musizieren zu überprüfen und zu fragen, was in den Belegen eigentlich gemeint ist. Seitens der musikalischen Ethnologie ist eine zusammenfassende Untersuchung über Handzeichen bisher nicht vorgelegt worden. Wir beschränken uns auf die Belege aus dem Mittelmeerraum und aus dem abendländischen Mittelalter.

IV

Der Ausdruck „Cheironomie“ stammt aus dem Griechischen. Er bedeutet Gestikulation, Gebärdensprache, rhythmische, kunstgerechte Bewegung der Hände oder auch der Arme beim Tanzen, in der Pantomime, beim Faustkampf. In spezifischer musikalischer Bedeutung kommt das Wort im klassischen Griechisch nicht vor; die Belege, die seit Oskar Fleischer für „Cheironomie“ im klassischen Griechisch zitiert werden, bezeichnen nichts von dem, was er darunter versteht.

Hans Hickmann hat den Terminus „Cheironomie“ für eine Praxis musikalischer Zeichengebung in Anspruch genommen, die er aus altägyptischen bildlichen Darstellungen interpretiert. Er hat *„durch archäologisch-musikwissenschaftliche Analysen, akustische Versuche und ikonographische Auswertung . . . zwei Grundformen von Handzeichen“* in altägyptischen Bilddarstellungen ermittelt, deren eine *„eine Art ‚Grundton‘“* und deren andere *„dessen ‚Dominante‘ darstellt“*. *„Hand- und Fingerstellung beider Zeichen bleiben meist unverändert, aber der Winkel, den Schulter und Vorderarm bilden, ist offenbar nach Belieben verändert worden. Das vergleichende Studium der Belege hat eine bestimmte Anzahl von solchen Varianten ergeben, die, zusammengefaßt, zwei vollständige Serien bilden und überraschenderweise einer oder mehreren der theoretisch bekannten Tonleitern der altägyptischen Musik entsprechen. Die verschiedenartige Bewegung des Armes bedeutet also eine klangliche Erhellung oder Verdunkelung, eine skalenmäßig geregelte, höhere oder tiefere Intonation im Verhältnis zu einem der beiden Grundzeichen. Aus Vergleichen mit modernen koptischen Kirchensängern ergab sich endlich, daß das betreffende Handzeichen einen bestimmten Ton oder aber seine Oktave angibt, je nachdem ob der Ellbogen auf das Knie gestützt wird oder ob der Cheironom den Arm hochhält“*³⁵. Anderswo spricht Hickmann von *„mehreren Serien choreographischer, rhythmischer und melodischer Handzeichen“*³⁶. Das *„Aufkommen der Cheironomie“* setzt er in die 4. Dynastie (2723–2563), im Mittleren Reich (2160–1580) beobachtet er *„langsames Verschwin-*

³⁵ MGG V, Sp. 1446.

³⁶ *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern*, Band II, Lieferung 1, Leipzig 1961, S. 86. Vgl. *Sur les survivances de la chironomie égyptienne dans le chant liturgique copte*. *Miscellanea musicologica* III, Kairo 1949.

den der Cheironomie aus den Bildwerken, erste Notationsversuche“³⁷. Die Cheironomie müßte demnach drei- bis viertausend Jahre im Verborgenen bis zu den koptischen Kirchensängern weitergelebt haben.

Was Hickmann in seiner oben wiedergegebenen Definition in MGG als Handzeichen oder Cheironomie beschreibt, entspricht seiner Interpretation der Bildzeugnisse nur teilweise; wie sollte man aus Bildzeugnissen beispielsweise entnehmen können, daß die „Chorsänger oder Gruppenmusiker“ „nur zeitweilig, etwa bei besonders langen Werken, an gewisse charakteristische oder besonders schwer auszuführende Intervalle erinnert zu werden brauchten“³⁸? Hickmanns Definition von Cheironomie ist also in Wirklichkeit Spekulation. Ob und inwieweit seine Interpretationen altägyptischer Bildzeugnisse zutreffen, bleibe dahingestellt. Aber was er aus diesen Bildzeugnissen herausliest, ist gerade nicht ein Choraldirigieren nach Art von Mocquereau, das „darauf verzichtet, als Gedächtnisstütze Tonhöhe (und) Intervalle . . . meßbar festzulegen“, sondern die Bezeichnung bestimmter Stufen und Intervalle. Hickmanns Interpretation gründet sich darauf, daß dem „Cheironomen“ kein Chor, sondern ein Instrumentalist gegenübersteht (oder sitzt) und auf seinem Instrument greift. Der Unterschied zwischen altägyptischer „Cheironomie“ und koptischen Kirchensängern, die sie laut Hickmann „nachweislich heute noch gelegentlich“ anwenden³⁹, beträgt also noch mehr als nur drei- bis viertausend Jahre.

Nach einer Mitteilung von René Ménard, die Michel Huglo 1963 zitiert hat, haben die Handbewegungen koptischer Sänger mit Hickmanns altägyptischer Cheironomie nichts zu tun; es handle sich überhaupt nicht um ein durch mündliche Tradition schulmäßig überliefertes System, sondern um ein individuelles instinktives Nachzeichnen von Rhythmus und Melodie. Niemals habe er, so Ménard an Huglo, bei koptischen Sängern Finger-, Hand- oder Armbewegungen beobachten können, wie sie auf altägyptischen Bildzeugnissen wiedergegeben sind⁴⁰. In seinem Beitrag *Die Gesänge der ägyptischen Liturgien* zu Fellerers *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* schreibt Ménard allerdings 1972: „In den heutigen Gesten der koptischen Sänger wurde eine unbestreitbare Reminiszenz an die altägyptische Cheironomie festgestellt“ und beruft sich dafür auf Hans Hickmann⁴¹.

³⁷ Ägypten, S. 158 u. 161.

³⁸ MGG V, Sp. 1443.

³⁹ MGG V, Sp. 1447f.

⁴⁰ „Le Père Menard des Missions Africaines de Lyon, se montre à ce sujet un peu récitent: selon lui, la chironomie du chantre copte Mikhaïl ou du Père Yassa n'est pas un système transmis par tradition orale dans les écoles, mais la matérialisation individuelle et instinctive du rythme et de la mélodie. Il avait observé que le Père Yassa avait l'habitude, même en célébrant la Messe, d'extérioriser le tremble de certaines notes par des ondulations de la main droite et que, sur les notes longues, sa main restait dessinait en quelque sorte la mélodie. Mais pas une fois le Père Ménard n'a pu observer ces mouvements des doigts, de la main ou du bras, tels qu'ils ont été gravés sur la pierre des tombes pharaoniques (Lettre du 17 août à l'auteur, résumée)“ (M. Huglo, *La Chironomie médiévale*, Revue de Musicologie 49, 1963, S. 160f.).

⁴¹ *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. K. G. Fellerer, Bd. I, Kassel 1972, S. 109.

V

Irgendwelche Zeugnisse für Cheironomie in der frühchristlichen Musik sind nicht bekannt. Der erste Beleg für „Cheironomie“ im musikalischen Sinn findet sich an unvermuteter Stelle: in den erotischen Briefen des Aristainetos, die dem ausgehenden 5. oder beginnenden 6. Jahrhundert nach Christus angehören. Im 10. Brief des 1. Buches der Sammlung wird von einem Mädchen berichtet, das bei Artemis geschworen hat, einen bestimmten Jüngling zu heiraten. Dreimal richtet ihr der Vater die Hochzeitsfeier mit einem anderen jungen Mann, und schon singen die Jungfrauen das Hochzeitslied, aber jedesmal fällt das Mädchen plötzlich in schwere Krankheit. Endlich kommt es doch zur Hochzeit mit dem Richtigen. Die Gefährtinnen des Mädchens singen den Hymenaios, und wenn eine falsch singt, dann wirft ihr die Chormeisterin einen Blick zu und führt sie in den Ton zurück, indem sie die Melodie cheironomiert⁴². Die Erwähnung der Cheironomie soll betonen, daß das Hochzeitslied diesmal richtig und nach allen Regeln gesungen wurde. Die Stelle kann nicht als Beleg für Cheironomie beim Gesang von Hochzeitsliedern, von Frauenchören oder beim Chorgesang überhaupt in Anspruch genommen werden. Cheironomie ist offenbar geläufig; es wird vorausgesetzt, daß der gebildete Leser weiß, was gemeint ist. Aber es ist denkbar, daß die Praxis in Wirklichkeit in ganz anderem Zusammenhang, etwa in der musikalischen Didaktik, geübt wurde. Offensichtlich ist Cheironomie nicht ein beiläufiges „Nachzeichnen des Melodieverlaufs“, sondern ein präziser Hinweis auf den Ton bzw. das Intervall.

Auf einen zweiten Beleg aus der Spätantike nicht für den Terminus, aber für die Sache hat Bruno Stäblein hingewiesen⁴³. Er findet sich in außermusikalischem Zusammenhang, nämlich in der *Expositio* Papst Gregors d. Gr. zu seinen *Moralia in Job* (um 595). Diese *Expositio* ist an Leander von Sevilla gerichtet, den Gregor in Konstantinopel kennengelernt hatte. Gregor schreibt, daß Krankheit seinen Arbeits-eifer lähme, daß seine Kraft kaum für die Rede ausreiche und sein Geist nicht imstande sei, auszudrücken, was er fühle. Er vergleicht sich mit einem „*peritus . . . cantandi artifex*“, dem die Stimme den Dienst zur rechten Wiedergabe des „*canticum, quod docta manus imperat*“ versagt⁴⁴. Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber der allegorischen Rhetorik Gregors ist Stäblein insoweit beizupflichten, daß sich der Vergleich Gregors auf das Singen eines Gesangs nach Handzeichen zu beziehen scheint. Wiederum wird die Kenntnis solcher Praxis vorausgesetzt. Aber das ist kein Beleg für Cheironomie in Rom und in Sevilla oder gar in Gregors sagenhafter Schola cantorum, sondern in Konstantinopel, wo Gregor mit Leander zusammengewesen war; Gregor beschwört gemeinsame Erinnerungen. Die Stelle ist wohl als eine

⁴² „καὶ ἡ διδάσκαλος ὑπέβλεπε τὴν ἀπάδουσαν καὶ εἰς τὸ μέλος ἰκανῶς ἐνεβίβαζε χειρονομοῦσα τὸν τρόπον“ (*Aristaeneti Epistularum Libri II*, ed. O. Mazal, Stuttgart 1971, S. 25).

⁴³ *Schriftbild*, S. 28.

⁴⁴ *Sancti Gregorii Papaei cognomenti Magni Opera omnia . . . Johanne Baptistae Gallicciolli . . . locupletata . . .*, Bd. I, Venedig 1768, S. 5 f.

Bestätigung der durch Aristainetos belegten Praxis anzusehen: Offenbar hat es in der griechischen Spätantike eine Technik der Darstellung von Tonstufen bzw. Intervallen durch Handzeichen gegeben.

VI

Auf diese Technik geht vermutlich die Cheironomie in der Byzantinischen Musik zurück, für die es allerdings ebenfalls nur spärliche Zeugnisse gibt. Der Chronist Georgios Kedrenos berichtet über Kaiser Theophylos (gestorben 824), der den Gesang sehr liebte, daß er an den hohen Feiertagen sich nicht gescheut habe, zum Gottesdienst in die „Große Kirche“ in Byzanz zu gehen um dort zu „cheironomieren“⁴⁵; hier darf man wohl den gleichen Wortsinn wie bei Aristainetos annehmen. Ein Beleg, den Martin Gerbert aus einer Handschrift des 11. Jahrhunderts in Monte Cassino abdruckt, die inzwischen als Codex 318 der Bibliothek der Abtei identifiziert worden ist⁴⁶, wurde lange Zeit als Zeugnis für Cheironomie beim Gregorianischen Gesang in Anspruch genommen. Michel Huglo hat aber darauf hingewiesen, daß vom Gesang in einem griechischen Kloster in Süditalien die Rede ist⁴⁷. Ein gewisser Presbyter Johannes schreibt darüber: „*Proinde (magister) dextra manu elevata metiri, atque componere ostensionibus omnibus demonstrat, ut insimul aspiciantur ad manum, ut sicut metiendo prae-notatur cantus omnes quasi una voce concorditer cantum componat . . .*“⁴⁸. Gerbert kommentiert: „*Barbare quidem et confuse . . . inter alia χειρονομίαν describit, quam alibi, maxime apud Graecos cum certis in manu expressis signis frequentatam cantus moderationem scimus, quamque idem anonymus (compilator codicis) postea explicatius edisserit.*“ Aus seinem zweiten Zitat wird die Sache klarer: In der Mitte der Singenden steht ein Magister, der χειρονομικὸς genannt wird. Er trägt liturgische Gewänder und in der linken Hand den Stab des Bischofs oder des Abts als Zeichen seiner Vollmacht. Mit der rechten Hand und mit erhobener Stimme deutet er „*per studium artis neumarum*“ beispielsweise an, daß die Melodie schrittweise eine Quint aufwärts oder abwärts steigt⁴⁹.

⁴⁵ Migne SG 121, S. 1000.

⁴⁶ J. W. A. Vollaerts, *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1960, S. 226.

⁴⁷ Wie Anm. 40, S. 159.

⁴⁸ M. Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*, Bd. I, St. Blasien 1774, S. 320 Anm. a.

⁴⁹ „*Unus magister in medio stat sacris vestibus indutus, qui dicitur cheronomical (χειρονομικὸς) sinistra manu baculum episcopi vel abbati tenens, quasi potestate ab eo accepta dextra manu sursum tenens, ut omnes ibi aspiciant, et ille per studium artis neumarum casibus demonstrat, ita ut diximus, serena voce ostendens per quinque neumas in quinque cordis ascendit, vel descendit per gradibus cordarum tonando; ita illa neuma, qui per quinque gradibus cordarum tonando ascendit vel descendit serenimpha vocatur. Ita facta est quem cum manibus demonstrat (folgt Melodiebeispiel). Qui insuper et in subtus per septem organis, qui nominatur ita: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon, Anaton, Scalpicon, Ionicon, Boarmus fidem ostendunt, et voces fervorum sancti amoris, quasi omnes insimul unus spiritus, et una fides, cor, et anima una, una voce quasi unum corpus ecclesiae in totidem membris cum organicis vocibus modulatione laudem Deo reddunt Patri etc.*“ (Gerbert, *De Cantu*, S. 321, Anm. a).

Einen späten, aber aufschlußreichen Bericht über die Cheironomie in der Byzantinischen Musik gibt Jacques Goar in seinem 1647 in Paris gedruckten *Euchologion sive Rituale Graecorum*. Goar war Dominikaner und wirkte 1631 bis 1637 als Prior des Klosters St. Sebastian auf der Insel Chios. Er schreibt: „Selten tragen die Griechen aus Büchern auf dem Pult vor, und noch seltener leiten und lehren sie den Gesang anhand von geschriebenen Noten. Sie meinten, diesen Mangel hinreichend auszugleichen, wenn irgendeiner der Liturgen mit der Stimme so, daß er von den anderen gut gehört werden konnte, Abschnitt für Abschnitt dem einen und dem anderen Chor anhand des Buches andeutete, was zu singen war. Bei den besser bekannten und häufiger gebrauchten Gesängen dagegen führten sie verschiedene Bewegungen der Finger der rechten Hand aus, um durch Zusammenziehen, Beugen, Ausstrecken wie mit Zeichen die verschiedenen Töne und Melodiewendungen anzuzeigen“, und er verweist auf das oben zitierte Zeugnis des Georgios Kedrenos über den Kaiser Theophylos, wo dies als Cheironomie bezeichnet werde⁵⁰. An anderer Stelle seines Buches gibt er noch einmal eine ähnliche Beschreibung und unterscheidet die Cheironomie vom „gemäß dem Rhythmus mit erhobener oder gesenkter Hand die Abschnitte und das Grundmaß des Gesangs vorschreiben“, also vom Dirigieren^{50a}.

⁵⁰ „Nam cum raro e libris in pulpito recitent Graeci, rariusque item musices notis exaratis cantum dirigant et instruant. Defectibus his consultum satis putaverunt, si minister quivis voce quae commode a reliquis audiretur, membratim per cola huic et alteri choro e libro suggereret, quicquid occurreret canendum: dum interim cantus notitia et usu magis insignes variis dextrae digitorumque motibus, contractione, inflexione, extensione etc. (χειρονομίαν vocavit Cedrenus in Theophilo) tanquam signis ad varias voces modulosque exprimendos uterentur“ (Jacobus Goar, *Euchologion sive Rituale Graecorum*. In *Ordinem Sacri Ministerii Notae*, 21. Paris 1647, S. 30).

^{50a} „Vox porro χειρονομείν, non est simpliciter elata, depressaque ad numerum manu, modulandi moram, normamque praescribere: sed Graecis ad pulpita cantaturis minime convenire solitis est; post κόμματα τροπαρίων a Canonarcha e libro suggesta, cantus moderatorem in omnium conspectu, variis manus dextrae motibus et gestibus, erectis nimirum, depressis, extensis, contractis, aut combinatis digitis, diversas cantus figuras, et vocum inflexiones characterum musicorum vice designate: atque ita hunc cantus ducem reliqui attente respicientes, velut totius modulationis regulam sequuntur. Quibus de Theophilo, et aliis prioribus tempore concessis, notarum musicarum in laeva manu impressa series, et musices prima rudimenta variis eiusdem manus iuncturis locisque mente concipienda, Joanni decimo nono Pontifici Romano velut illius inventum nequeunt attribui: scripserit de eo licet Ciacconius circa annum 1028: Vir artis musicae eruditissimus fuit, novam vocum flectendarum disciplinam, quae in hunc usque diem observatur, per literas syllabasque flexuris digitorum levae manus adiungendas edidit: nisi forte intelligamus χειρονομίαν illum (Gallis Gammae dictam) dextrae manus motibus et flexuris a Graecis iam a saeculis aliquot usitatam; Joannem Pontificem in laevam transtulisse, et Latinis addiscendum tradidisse“ (*Euchologion*, In *Officium Sancti Olei Notae*, 12, S. 435). Beim Verweis auf Ciacconius ist Goar ein seltsames Versehen unterlaufen: Bei Alfonso Ciaconius (Chacon), *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum* (Erstausgabe 1601/02, ich benutzte die Ausgabe Rom 1677), Bd. I, S. 771 steht unter dem Pontifikat Johannes XIX. zu der Jahreszahl 1028: „Suido, seu Vido Arretinus, vir artis Musicae eruditissimus, novam vocum flectendarum disciplinam, quae in hunc usque diem observatur, per litteras, syllabasque flexuris digitorum levae manus adiungendas edidit, aliaque composuit opera, quorum Trithemius meminit“. Gemeint ist natürlich Guido von Arezzo. Der Verweis auf Trithemius bezieht sich auf Johann Zeller aus Tritthenheim

Cheironomie war demnach in der Byzantinischen Musik nicht ein Melodiemalen in die Luft, sondern die Andeutung von Intervallen durch Handzeichen. In dem Bericht aus dem Codex 318 von Monte Cassino heißt es, daß der Cheironomist seine Zeichen „*per studium artis neumarum*“ gibt. Das soll doch wohl heißen, daß er ein Buch mit Neumenzeichen vor sich oder ein solches Buch konsultiert hat. Dagegen scheint es sich bei dem Buch, anhand dessen laut Goar irgendeiner der Liturgen mit der Stimme andeutet, was zu singen ist, um ein Buch zu handeln, das nur die Texte enthält. Ob beim Cheironomieren der „*besser bekannten*“ Gesänge ein Notenbuch gebraucht wird, sagt Goar nicht. Daß die Griechen Notenbücher haben, ist aus seinem ersten Satz zu schließen, und an anderer Stelle heißt es ausdrücklich: „*Die Griechen schauen beim Singen höchst selten in Notenbücher, aber sie haben solche Bücher*“⁵¹.

Man hat Goars Bericht wohl so zu interpretieren, daß Melodien und Vortragsweisen überliefert wurden, und daß nur die Melodien cheironomiert wurden. Die Funktion der Cheironomie ist nicht die einer Gedächtnisstütze in mündlicher Überlieferung, und schon gar nicht ist Cheironomie ein Zaubermittel, das die tongetreue Überlieferung vor der schriftlichen Aufzeichnung ermöglicht hätte. Dem Chorleiter wird ja nichts cheironomiert. Er kann durch Cheironomie nur weitergeben, was er entweder dem Buch entnimmt oder was er besser kann als die anderen Sänger, woran er selbst sich erinnert. Daß seine Erinnerung auf Handzeichen beruht, wird man im Ernst nicht annehmen wollen, denn wie sollten sich Serien von Handzeichen dem Gedächtnis besser einprägen als Melodien? Cheironomie war kein Mittel musikalischer Überlieferung, sondern ein Hilfsmittel, um die richtige und einheitliche Wiedergabe einer Melodie bzw. einer musikalischen Überlieferung zu erreichen, die auf andere Weise überkommen war. Der Bericht Goars ist aber auch deshalb bemerkenswert, weil er zeigt, daß schriftliche Überlieferung nicht gleichbedeutend ist mit „nach Noten singen“.

VII

Im Jahre 1885 hat Ambrosius Kienle einen Aufsatz *Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Sängerschöre* veröffentlicht⁵², in dem er eine Reihe literarischer Zeugnisse gesammelt und als Belege für das „Melodiemalen“ mit der Hand interpretiert hat. Seit Oskar Fleischer werden diese Zeugnisse als Belege für „Cheironomie“ im Mittelalter in Anspruch genommen.

an der Mosel, Abt von Sponheim, bzw. seinen *Catalogus scriptorum ecclesiasticorum*, Mainz 1494. Es ist bemerkenswert, daß als Leistung Guidos hier die „Guidonische Hand“ hervorgehoben und daß eine Verbindung zwischen Cheironomie und Guidonischer Hand hergestellt wird; vgl. dazu unten.

⁵¹ „*Libros notis musicis exaratos, inter cantandum rarissime conspiciunt, vel etiam habent Graeci: communesque ideo et verbis et cantu, memoriae tenaciter infigunt Hymnos, ad quorum normam alios pari syllabarum numero constantes, cantando inflectunt: quorum ideo primordia Canticis aliis inscribunt, ut ad eorum regulam sequentes indicent esse decantandos. Hi vocantur εἰρημοὶ sive Tractus, ut qui sequentes modulos ad suam musicam inflexionem trahant . . .*“ (*Euchologion, In Officium Sancti Olei Notae*, 12, S. 434).

⁵² VfMw I (1885), S. 158–169.

Kienle eröffnet die Reihe seiner Zeugnisse mit einer Stelle aus dem *Ordo romanus I*, einem Zeremonienbuch für die Papstmesse, den er für „vielleicht vom Heiligen Gregor selbst verfaßt“ hält⁵³; diese Vermutung ist überholt⁵⁴. Im *Ordo romanus I* heißt es, daß der Subdiakon, sobald er die Antiphon zum Introitus angestimmt hat, „*levat planetam cum sinu*“, was Kienle deutet: „... faßt den vorderen Teil der Planeta vorn auf der Brust in einem Bausch zusammen, so daß die Arme frei werden. Dies geschah, wie wir als ziemlich sicher annehmen möchten, um mit der rechten Hand durch Actionen und Gesten die Bewegungen der der Melodie anzudeuten und dadurch den Gesang zu leiten“⁵⁵.

Bereits Michel Huglo hat darauf hingewiesen, daß Kienles Zeugnis aus dem *Ordo romanus I* und andere seiner Belege einer Überprüfung nicht standhalten⁵⁶. Und er hat zur Ergänzung der spärlichen literarischen Belege bildliche Darstellungen heranzuziehen versucht⁵⁷. Aber die bildlichen Darstellungen sind als Belege unzureichend: Man mag es mit der Leitung des Chorgesangs in Verbindung bringen, wenn St. Gregor mit erhobener linker Hand, den Daumen angewinkelt, dargestellt wird oder wenn ein Kleriker inmitten einer Schola beide Hände erhebt. Aber damit stößt die Interpretation bereits an die Grenzen ihrer Möglichkeiten. Keines solcher Handzeichen läßt sich im Sinne einer bestimmten musikalischen Funktion deuten, und es läßt sich nichts über die Beziehung eines solchen „Handzeichens“ zum Gesang der Umstehenden sagen.

Es ist bemerkenswert, daß Kienle seine Zeugnisse historischen und liturgischen Quellen entnehmen mußte, daß er sie nicht in Musiktraktaten fand. In den Musiktraktaten des Mittelalters gibt es keine Lehre vom Dirigieren oder von der Chorleitung oder vom „Melodiemalen“, und das Wort „Cheironomie“ taucht nicht auf. Aber es wird die Hand als didaktisches Hilfsmittel verwendet. Genauerem Aufschluß darüber hat Joseph Smits van Waesberghe gegeben⁵⁸, und er hat dies mit Recht in einen größeren Zusammenhang gestellt: „*Von Natur aus unterstreichen wir mit Gebärden unserer Hände, logisch und emotional, unsere Gedanken und Gefühle. Von alters her gebrauchte man ferner die Finger der Hand für Mitteilungen, beispielsweise um Zahlen anzudeuten . . . Auch die Mönche, die das Schweigen üben mußten, (bedienten sich häufig) der Gebärdensprache, um ihre Gedanken zum Ausdruck zu bringen*“⁵⁹. In der Überlieferung der (um 900 geschriebenen) *Musica Enchiriadis* findet sich die erste Stufe dessen, was später als „Guidonische Hand“

⁵³ Ebenda, S. 160.

⁵⁴ Vgl. die Kritische Ausgabe von M. Andrieu, *Les Ordines romani du haut moyen âge*, 5 Bde., Löwen 1931–61.

⁵⁵ Op. cit., S. 160.

⁵⁶ *La Chironomie médiévale*, *Revue de Musicologie* 49 (1963), S. 155–171.

⁵⁷ Ebenda, S. 167 ff.

⁵⁸ *Musikerziehung. Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, Lieferung 3, Leipzig 1969, S. 120–143. Vgl. sein Buch *School en muziek in de Middeleeuwen*, Amsterdam 1949, S. 98–101.

⁵⁹ *Musikerziehung*, S. 23 f.

bezeichnet wird und bis ins 18. Jahrhundert Bestandteil der musikalischen Didaktik war: Im Zusammenhang mit der Darstellung der Intervalle auf dem Monochord wird ein Text eingefügt, der die Finger zur Darstellung der Tetrachorde heranzieht. Eine nächste Stufe wird durch ein Lehrgedicht zum Memorieren des Oktoechos repräsentiert, das den Schüler anweist, die Finales und den Ambitus der Tonarten an den Fingergelenken abzuzählen. Mit dem 11. Jahrhundert erscheinen Darstellungen der Hand als didaktisches Hilfsmittel in Musiktraktaten: Die Fingergelenke bezeichnen die Töne des Tonsystems und dabei geht es darum, die Lage der Halbtonschritte und der Ganztonschritte zu memorieren⁶⁰. Seit dem 12. Jahrhundert wird Guido von Arezzo als Erfinder der „Guidonischen Hand“ bezeichnet, sie wird aber auch „Hand des Boethius“ und „Hand des Pythagoras“ genannt⁶¹. In einer Handschrift der Biblioteca Vaticana heißt es: „*Incipit (explicit) manus secundum magistrum guidonem, qui fuit grecus*“⁶². Und Goar bringt die Cheironomie mit der Guidonischen Hand in Verbindung⁶³.

Es erhebt sich die Frage, ob die „Guidonische Hand“ nur in der musikalischen Didaktik oder vielleicht, wie die Cheironomie, auch bei der Chorleitung verwendet worden ist. Die Musiktheoretiker scheinen darüber nichts auszusagen. Bei den anderen Zeugnissen über den Gebrauch der Hand bei der Chorleitung, die in die musikwissenschaftliche Literatur eingegangen sind, handelt es sich um Zufallsfunde, und die Autoren schreiben nicht mit der Absicht, möglichst klare technische Anweisungen an Musiker weiterzugeben.

Die Handbewegungen beim Singen, von denen uns mittelalterliche Quellen berichten, haben verschiedene Funktion. Joseph Smits van Waesberghe berichtet außer von der „Guidonischen Hand“ von einer „*Gebärdensprache von Cluny, St. Victor in Paris und Hirsau im ausgehenden 10. und 11. Jahrhundert*“ und zitiert „*eine Anweisung für die Gestik beim Singen des Alleluja*“: „*Hebe die (rechte) Hand und mache mit den Fingerspitzen eine Bewegung, als ob du wie ein Engel fliegst, denn das Alleluja wird, wie man annimmt, von den Engeln im Himmel gesungen*“⁶⁴. Dem Bereich ausdrucksstarker oder allegorischer Gestikulation mag auch zuzuordnen sein, was Vinzenz von Prag im Zusammenhang mit einer Messe berichtet, die der Erzbischof von Mailand am 8. September 1158, nach der Unterwerfung der Stadt durch Kaiser Friedrich Barbarossa, zelebrierte. Vinzenz wundert sich zunächst über die ambrosianische Liturgie und merkt an, daß sie aufgrund alter päpstlicher Zugeständnisse in Mailand gebraucht werde. Und dann erzählt er, daß ein alter, eisgrauer Mann von schlankem Wuchs in weißem Gewand und seidenem Chormantel, einen reich verzierten Stab aus Erlenholz in der Hand, inmitten der Singenden

⁶⁰ Ebenda, S. 122 ff.

⁶¹ Ebenda, S. 120.

⁶² Ebenda, S. 120 Anm. 5.

⁶³ Vgl. oben Anm. 50.

⁶⁴ *Musikerziehung*, S. 25, ohne Quellenangabe.

„*gyrationes et saltus*“ ausführte, so daß die Zuhörer seinen Tanz mehr bewunderten als den Gesang⁶⁵.

Joseph Smits van Waesberghe hat ferner ein Zeugnis für „Dirigieren“ gefunden: „*Man hebe die flache (rechte) Hand (d. h. in der Richtung des Chores) und bewege sie auf und nieder, genau so, wie der Dirigent es vor seinem Chor tut, um alle gleichzeitig (d. h. beim Einsatz und zu Beginn der pausa) singen zu lassen (sicut qui innuit in choro ut aequaliter ab omnibus cantetur)*“⁶⁶.

Von den Quellen, die seit Kienle für Choraldirigieren oder „Cheironomie“ im Mittelalter angeführt werden, bleiben ganze drei übrig, in denen wirklich vom Gebrauch der Hände die Rede ist. Der älteste Beleg findet sich in den *Casus Sancti Galli* Ekkehard's IV. Ekkehard berichtet, daß Kaiser Konrad II. im Jahre 1030 das Osterfest in Ingelheim feierte, und es war ein Mönch von St. Gallen dabei, der zu jener Zeit die Schola in Mainz leitete – wahrscheinlich meint Ekkehard damit sich selber. Als nun dieser Mönch die Hand „*ad modulus sequentiae pingendos rite levasset*“, erhoben sich drei anwesende Bischöfe, die einst Schüler des Mönchs gewesen waren, um mitzusingen⁶⁷. Kienle hat vermutet, daß es sich bei der Sequenz um Notkers Ostersequenz *Laudes Salvatori* gehandelt habe, und fährt fort: „*Da die Melodie sehr einfach ist, war sie des Melodiemalens nicht besonders bedürftig. Wir vermuten, daß es beibehalten wurde, weil es auch bei anderen Gesängen üblich war. Der Kantor wird sich begnügt haben, die Energie einzelner Stellen zu markieren. Aus dem Gesagten ist sicher, daß in St. Gallen, Mainz und überhaupt in Deutschland beim Sequenzengesang das Melodiemalen durch Handbewegungen stattfand, wahrscheinlich, daß es auch bei anderen Gesängen nicht fehlte*“⁶⁸.

Es ist dieser Beleg, von dem die durch Kienle in die musikwissenschaftliche Literatur eingegangene Rede vom „Melodiemalen“ ausgeht. Ein zweiter Beleg für „*modulos pingere*“ war bisher nicht zu ermitteln, der Ausdruck war offenbar kein terminus technicus. „*Modulus*“ ist mit der Bedeutung „Melodie“ gut belegt⁶⁹, der Plural ist wohl im Sinne von „Melodiewendungen“ zu verstehen. Den Herausgeber der *Casus Sancti Galli* hat das Wort „*pingendos*“ in diesem Zusammenhang offensichtlich befremdet, er schlägt die Lesung „*pangendos*“ vor⁷⁰, was die Interpre-

⁶⁵ „*Ubi cantorem eorum, virum statura procerum, canum, vetustissimum, in albis cappam choralem de serico in humero portantem, baculum de aneto maximum rubricatum cum minis ferentem, mirabiles in circuitu canentium gyrationes et saltus facere vidimus, cuius gestus plus quam eorum cantus ab omnibus ammirabantur*“ (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* T. 17, S. 675). Den Hinweis auf dieses Zeugnis verdanke ich Sabine Žak.

⁶⁶ „*Hiermit verfügen wir über einen Text zur Frage der Dirigierpraxis des Gregorianischen Choral, ein Gegenstand, über den bisher noch wenig bekannt ist*“ (*Musikerziehung*, S. 24. Leider gibt Smits van Waesberghe keine Quellenangabe).

⁶⁷ *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* T. 2, S. 111.

⁶⁸ *VfMw* I, S. 163.

⁶⁹ Ich danke Fritz Reckow und dem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* für den Nachweis von Belegen.

⁷⁰ *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* T. 2, S. 111, Anm. 32.

tationsprobleme aber auch nicht löst. „*Pingere*“ wird schon in der Antike auch figurativ gebraucht. Im Mittelalter wird es gelegentlich im Sinne von „*ingere*“ verwendet, und es findet sich der Ausdruck „*manus pingit crucem*“⁷¹. Wenn die Neumen tatsächlich als Aufzeichnung von in die Luft gemalten Zeichen aufs Papier zu verstehen wären, dann würde man statt „*modulos pingendos*“ eigentlich „*neumas pingendos*“ erwarten; zu Ekkehards Zeit wird „*neuma*“ tatsächlich im Sinne von Notenzeichen gebraucht, im 8. und 9. Jahrhundert heißt „*neuma*“ Vokalise⁷². „*Moduli*“ läßt gerade keine Beziehung zur Notation erkennen. Vielleicht ist ein Andeuten der Melodiewendungen mit der Hand, möglicherweise sind aber auch Handzeichen nach Art der byzantinischen Cheironomie oder der Guidonischen Hand gemeint. Die Stelle läßt sich nicht eindeutig interpretieren, einen Zusammenhang zwischen Handbewegungen und Notenzeichen belegt sie jedenfalls nicht.

Ein zweiter Beleg stammt aus dem Ordo des Beroldo, der die liturgischen Bräuche am Dom zu Mailand im 12. Jahrhundert beschreibt. Gelegentlich der Vesper am Tage vor Epiphanie berichtet Beroldo, daß der Primicerius die Antiphon anstimmt und „*mediante manu et voce descensionem antiphonae, et ascensionem*“ angibt⁷³. Auch dieses Zeugnis mag sich auf Cheironomie oder auch auf eine unbestimmtere Art von Andeutung des Melodieverlaufs beziehen.

Eine weitere Quelle für Handbewegungen bei der Chorleitung im Mittelalter ist die gleichfalls im 12. Jahrhundert niedergeschriebene „*Gemma animae de divinis officiis*“, ein allegorischer Traktat des Honorius Augustodiniensis, der allerdings nichts mit Autun zu tun hat, sondern Regularkleriker in Regensburg war. In diesem Traktat heißt es: „*Praecentor qui cantantes manu et voce incitat, est servus qui boves stimulo mimans dulci voce bobus jubilat*“⁷⁴, und: „*Cantores manu et voce alios ad harmoniam incitant, quia et ducere alios manibus pugnando, et voce hortando ad certamen instigant*“⁷⁵. Die beiden Zeugnisse sagen noch weniger aus als die des Ekkehard IV. und des Beroldo: mit dem „*incitare*“ könnte lediglich eine aufmunternde Geste oder ein Einsatzzeichen gemeint sein, und nicht einmal das läßt sich entscheiden.

Es kann also keine Rede davon sein, daß eine Technik des „Melodiemalens“ mit der Hand bei der Leitung des Choralgesangs im Mittelalter allgemein verbreitet oder auch nur eindeutig belegt wäre.

VIII

Fassen wir zusammen: Der Terminus „Cheironomie“ wurde in der Byzantinischen Musik in Verbindung mit Handzeichen zur Andeutung von Intervallschritten

⁷¹ „*ingere*“ in A. Blaise, *Lexicon Latinitatis medii aevi*, Tournai 1975. Vgl. Du Cange.

⁷² Vgl. E. A. Beichert, *Die Wissenschaft der Musik bei Alfarabi*, Diss. Freiburg/Br. 1930 und *KmJb* 1932, und M. Huglo in *Revue de Musicologie* 49, S. 166 Anm. 2.

⁷³ *Beroldus sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis Kalendarium et Ordines* ed. M. Magistretti, Mailand 1894, S. 80.

⁷⁴ cap. 17. Migne SL 172, S. 549.

⁷⁵ cap. 76. Migne SL 172, S. 567.

gebraucht, die Sache ist im 5./6. Jahrhundert zuerst belegt. Die Frage, ob die „Guidonische Hand“ des Mittelalters mit der byzantinischen Cheironomie zusammenhängt, bleibt offen.

Hickmann hat „cheironomische“ Handzeichen bereits in altägyptischen bildlichen Darstellungen des dritten und zweiten Jahrtausends vor Christus erkennen wollen. Zwischen diesen und den byzantinischen Belegen fehlt bis jetzt jedes Zwischenglied. Im klassischen Griechisch ist „Cheironomie“ mit der Bedeutung musikalischer Handzeichen nicht nachweisbar. Frühchristliche Belege für das Singen nach Handzeichen sind nicht bekannt.

André Mocquereau hat unglücklicherweise und offenbar ohne Kenntnis der historischen Zeugnisse die Formulierung „*cheironomische Neumen*“ für linienlose Neumen eingeführt, die eben das nicht angeben, was anzugeben der Gegenstand der Cheironomie gewesen ist, nämlich präzise Tonschritte. Und er hat „Cheironomie“ für ein „*melodiamales*“ Dirigieren des Gregorianischen Gesangs eingeführt, das Ambrosius Kienle, offensichtlich von der eigenen Praxis ausgehend, in mittelalterliche Zeugnisse hineininterpretiert hatte. Davon angeregt hat Oskar Fleischer die Hypothese von der Entwicklung der Neumenschrift aus solcher „Cheironomie“ aufgestellt.

Die mittelalterlichen Zeugnisse sind spärlich und finden sich nicht in der musiktheoretischen Literatur. Wir haben Belege für ausdruckshafte oder allegorische Gestikulation beim Singen, für „Dirigieren“ im Sinne von Einsatz- und Tempoangabe, und wir haben zwei Zeugnisse, die sich entweder im Sinne eines Andeutens der Melodiewendungen oder von cheironomischen Handzeichen bzw. der Verwendung der „Guidonischen Hand“ bei der Chorleitung deuten lassen. Wir haben kein Zeugnis für einen Zusammenhang zwischen Notenschrift und Handbewegungen, und wir haben erst recht kein Zeugnis für „*Melodiamales*“ aus der Zeit der Entstehung der Neumenschrift. Fleischers Hypothese beruht auf nichts als der irrigen Annahme, die Notenzeichen seien von Anfang an als „Neumen“ bezeichnet worden, und auf der Assoziation der Neumenzeichen mit Dirigierbewegungen. Seine Vorstellung vom Niederschreiben der „*in die Luft gezeichneten Tonbewegungen*“ oder der „*Auf- und Abbewegungen des Kehlkopfs beim Singen*“ aufs Pergament ist musikhistorisches Gemeingut geworden, obwohl ein Blick in eine beliebige Handschrift mit Neumen zeigt, daß sich beim besten Willen nicht alle Neumenzeichen als „*in die Luft gezeichnete Tonbewegungen*“ interpretieren lassen: Das Schriftbild beispielsweise eines Porrectus, Scandicus, Salicus, Climacus resupinus entspricht gar nicht dem Melodieverlauf, und wie soll man sich eigentlich die entsprechenden Handbewegungen vorstellen? Wie hat man sich überhaupt die Aufzeichnung der „in die Luft gemalten Neumen“ auf das Pergament zu denken; sollte der Kopist die Handbewegungen des Chorleiters wirklich spiegelbildlich abgemalt haben? Es empfiehlt sich, den Terminus „Cheironomie“ präzise für das zu gebrauchen, was er historisch besagt. Die Funktion der Cheironomie zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung ist differenzierter und weniger emphatisch zu betrachten, und wir haben nach einer besseren Erklärung für die Entstehung der Neumenschrift zu suchen.