

gen gefesselt und noch späte Frucht in einer kritischen Edition der Autobiographie des Johann Wilhelm Hertel (1957) getragen.

Vieles war noch projektiert, vieles begonnen. Ein Buch über *Wiener Dirigenten*, das dokumentarischen Charakter zeigen sollte, war weit gediehen, anhand des vollständig erhaltenen Übungsmaterials von Joseph Vockner sollte *Bruckner als Privatlehrer* für eine vom Schreiber dieser Zeilen vorbereitete Sammlung von *Bruckner-Studien* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften behandelt werden, Anton von Webern hat ihn an Hand von Briefen beschäftigt. Pläne über Pläne hat Erich Schenks nimmermüder Geist gehegt. Und was als das Unvollendete, das Beabsichtigte, würde wohl deutlicher zeigen, daß ihn die Welt der Wissenschaft viel zu früh verloren hat?

Karolingische Renaissance und Gregorianischer Gesang

von Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

Handschriftensiglen:

- Vat. lat. 5319** Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 5319, aus der Lateran-Basilika in Rom, 12. Jahrhundert. Veröffentlicht von Margareta Landwehr-Melnicki mit einer Einführung von Bruno Stäblein in *Monumenta Monodica Medii Aevi II*, Kassel 1970 (MMMA II).
- Ro** Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro B 79, 12. Jahrhundert. Text in: Joseph Maria Thomasius (Giovanni Maria Tommasi), *Responsalia et Antiphonaria*, Roma 1686. Melodien unveröffentlicht.
- Lo** London, British Museum, Ms. Add. 29 988, Herkunft unbekannt (aus Rom), 12. Jahrhundert. Unveröffentlicht.
- Me** Metz, Bibliothèque municipale, Ms. 351, f. 66-75' (Tonarius), um 870 nach älterer Vorlage. Veröffentlicht: *Der karolingische Tonar von Metz*, herausgegeben und erläutert von Walther Lipphardt. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Heft 43, Münster (Westfalen) 1965. Die römische Ziffer nach dem Siglum gibt den der Antiphon in diesem Tonar zugeordneten Psalmton, die arabische Ziffer die differentia an.
- C** Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 17436 („*Antiphonar Karls d. Kahlen*“) aus Compiègne, 860/880.
- G** Durham, Cathedral Chapter Library, Ms. B III.11 aus Nordfrankreich, 11. Jahrhundert.
- B** Bamberg, Staatliche Bibliothek, Ms. lit. 23 aus Süddeutschland, Ende 12. Jahrhundert.
- E** Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. 106 aus Ivrea, 11. Jahrhundert.
- M** Monza, Archivio Capitolare C 12/75 aus Monza? Anfang 11. Jahrhundert.
- V** Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. XCVIII aus Norditalien (Verona/Nonantola), 11. Jahrhundert.
- H** St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 390/91 („*Codex Hartker*“) aus St. Gallen, um 1000.

R	Zürich, Zentralbibliothek, Ms. 28 aus Rheinau, 13. (12.?) Jahrhundert.
D	Paris, B. N. Ms. lat. 17296 aus Saint Denis, 12. Jahrhundert.
F	Paris, B. N. Ms. lat. 12584 aus Saint-Maur-les-Fossés, 12. Jahrhundert.
S	London, B. M. Ms. Add. 30850 aus Silos, 11. Jahrhundert.
L	Benevento, Biblioteca Capitolare, Ms. V. 21 aus San Lupo di Benevento, Ende 12. Jahrhundert.

Die Offiziumsantiphonare *CGBEMVHRDFSL* veröffentlicht in Renatus Joannes Hesbert, *Corpus Antiphonarium Officii*, kritische Ausgabe der Antiphonentexte mit Fundstellen in Bd. III, Roma 1965.

*

Die antiphonale Psalmodie der altrömischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs hat bisher kaum die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden; einzig Ewald Jammers hat sie bei seinen Erwägungen über Modalitätsprobleme herangezogen¹. Gerade die Untersuchung der Psalmodie in den beiden gregorianischen Gesangsüberlieferungen führt jedoch zu höchst aufschlußreichen Ergebnissen.

Ein altrömischer Traktat über die Psalmtöne oder ein Tonar ist nicht bekannt. Im Anschluß an die Antiphonen der Messe und des Offiziums geben die altrömischen Handschriften jedoch den Schluß und häufig auch das Initium des zugeordneten Psalmtons an, so daß die Psalmtöne sich erschließen lassen, allerdings – von einigen Beispielen abgesehen – mit Ausnahme der Mediatio, der Mittelwendung: Wenn die erste Vershälfte sehr kurz ist, reicht das Intonationszitat in der Meßpsalmodie gelegentlich bis in die Mittelwendung hinein², einige Male ist ein vollständiger Vers ausgeschrieben³. In der Hs. *Vat. lat. 5319* sind Antiphonenverse mit extrem kurzem Text verschiedentlich ohne Mediatio notiert⁴, offensichtlich wegen ihrer Kürze. Die Mediatio scheint in altrömischer Überlieferung unregelmäßig gehandhabt worden zu sein; wo sie ausgeschrieben ist, erscheint sie im gleichen Psalmtone mitunter in verschiedenen Fassungen⁵. Im übrigen sind die altrömischen Psalmtöne ganz wie die Psalmtöne der mittelalterlichen Überlieferung angelegt (Initium – Tenorrezitation – Finalis mit verschiedenen differentiae), ja sie sind Varianten dieser Psalmtöne⁶.

¹ *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg 1962, S. 126-131.

² Vgl. in *Vat. lat. 5319* die Introitus *Puer natus est* (MMMA II S. 9), *Sacerdotes ejus* (S. 15), *Ex ore infantium* (S. 42), *Misericordia Domini* (S. 45) und die Communio-Antiphon *Unguentum in capite* (S. 444).

³ Vgl. in *Vat. lat. 5319* die Communio-Antiphonen *Hoc corpus* (MMMA II S. 496) und *Ego sum pastor bonus* (S. 501f.), die Antiphonen der Ostervespern *Cito euntes* (S. 525), *Cognoverunt Dominum* (S. 530), *Videte manus* (S. 532), *Dixit discipulus ille* (S. 534) und *Hoc iam tertio* (S. 536). Auch in *Ro* finden sich Beispiele, vgl. f. 11 und 27.

⁴ Zur Communio *Pater si non potest* (MMMA II S. 491) und zu den Antiphonen der Ostervespern *Data est mihi* (S. 538), *Euntes docete* (S. 539), *Tulerunt Dominum* (S. 536), *Venit Maria* (S. 537), *Ascendo ad Patrem* (S. 537), *Accipite Spiritum* (S. 540).

⁵ Vgl. den 7. Ton bei der Antiphon *Cito euntes* (MMMA II S. 525) mit dem zur Antiphon *Dixit discipulus ille* (S. 534) und *Hoc iam tertio* (S. 536) und mit dem zur Antiphon *Cognoverunt Dominum* (S. 530), den 4. Ton zu den Introitus *Ex ore infantium* (S. 42) und *Misericordia Domini* (S. 45), den 8. Ton zur Communio *Hoc corpus* (S. 496) und zur Antiphon *Videte manus* (S. 532).

⁶ Nach Jammers unterscheidet sich die altrömische Psalmodie von der fränkischen „dadurch, daß sie keine Mediante kennt“ (*Musik in Byzanz*, S. 131). Er selbst weist aber auf einige Verse mit Mittelwendung hin und kommentiert ein solches Beispiel, diese Psalmodie habe „im strengen Sinn des Wortes keine Mediante, sondern nur eine Akzentuierung als Unterbrechung der Psalmodie“ (S. 128). Ich kann mich dieser Unterscheidung nicht anschließen.

Beginnen wir mit der Meßpsalmodie (Melodietafel 1): Zu den Introitus notieren die altrömischen Handschriften die acht wohlbekanntesten Töne der antiphonalen Meßpsalmodie mittelalterlicher Überlieferung mit geringfügigen Abweichungen. Die im Norden seit dem 11. Jahrhundert außer Gebrauch gekommene Communiopsalmodie war nach Ausweis der Handschriften auch in der altrömischen Überlieferung im 11./13. Jahrhundert im Rückgang begriffen: So wird in *Vat. lat. 5319* nur zu einem Teil der Communiopsalmodien ein Psalm oder ein nichtpsalmodischer Vers zitiert, bei anderen wird mit den Schlußvokalen der Doxologie auf eine *differentia* hingewiesen, vielfach fehlt jeder Hinweis auf einen Vers oder es steht der Vermerk „*ut supra*“. Immerhin lassen sich auch die Psalmtöne zur Communiopsalmodie rekonstruieren: Es sind die gleichen acht Töne wie die der Introituspsalmodie, aber im 6., 7. und 8. Ton werden eigene, von der Introituspsalmodie abweichende *differentiae* gebraucht, und in der Communiopsalmodie des 7. Tons finden sich auffällig viele irreguläre *differentiae*. Einmal, zu einem ausgeschriebenen Vers bei der Communiopsalmodie *Ego sum pastor bonus*⁷, taucht in *Vat. lat. 5319* eine Zweitfassung des 8. Psalmtons auf, die der Überlieferung des Nordens näher steht.

Die beiden altrömischen Offiziumshandschriften *Ro* und *Lo* – die zweite ist unvollständig und enthält eine Lücke in der Fastenzeit – bieten ein ganz anderes Bild (Melodietafel 2). *Ro* enthält rund 1050 Antiphonen. Zu beinahe 9 von 10 dieser Antiphonen werden nur drei Psalmtöne angegeben, für die ich insgesamt 58 verschiedene Schlußwendungen zähle. Eine dieser Schlußwendungen wird 236, eine zweite 186 mal, andere werden nur einmal oder zweimal verwendet: Es lassen sich typische *differentiae*, die mit sehr unterschiedlicher Häufigkeit auftreten, und bloße Schlußvarianten unterscheiden, die das auf der Typisierung erlernbarer Formeln und deren schulmäßiger Anwendung beruhende System der *differentiae* aushöhlen. In *Lo* ist die Zahl der Schlußvarianten noch wesentlich höher als in *Ro*.

Auch die typischen *differentiae* werden unsystematisch gebraucht: Sie sind nicht regelmäßig bestimmten Antiphoneninitien zugeordnet, sogar zur gleichen Antiphonenmelodie können verschiedene *differentiae* angegeben sein, insbesondere, wenn sie in einem anderen liturgischen Zusammenhang wiederkehrt.

Fast 2/3 aller Antiphonen schließen auf *g*. In *Ro* ist zu rund 370 dieser Antiphonen ein auf *d* rezitierender Psalmtone zitiert, der eine Variante des 7. Psalmtons mittelalterlicher Überlieferung ist. Fast 300 Antiphonen sind mit einer Variante des 8. Psalmtons mit dem Rezitationston *c* verknüpft. In *Lo* erscheint daneben eine zweite Variante des 8. Psalmtons, die das gleiche differenzierte Initium wie die Meßpsalmodie des 8. Tons (aber andere *differentiae*) und wie die fränkische Canticapsalmodie aufweist. Eine besondere Psalmodie für die Cantica gibt es in den altrömischen Handschriften nicht. Rund 240 Antiphonen in *Ro* mit dem Schlußton *d* ist eine Variante des 1. Psalmtons, Rezitationston *a* zugeordnet.

Zu dem verbleibenden Rest der Antiphonen sind Psalmtöne angegeben, von denen nur ein begrenzter Gebrauch gemacht wird. Die Initien dieser Psalmtöne sind denen der drei vorgenannten gleich bzw. deren Transposition in die Unterquint oder

⁷ MMMA II S. 501.

Unterquart. Die differentiae sind also wichtige Identifikationsmerkmale. Sie werden aber auch hier unsystematisch gebraucht, und auch in diesen Psalmtönen gibt es viele Schlußvarianten.

15 Antiphonen in *Ro* sind mit einer Variante des 2. Psalmtons verknüpft. Dabei handelt es sich

a) um 9 Antiphonen der Weihnachtszeit:

<i>Omnipotens sermo tuus</i> 20'	<i>Me</i> II.1	4. Adventso.
<i>Spiritus Domini super me</i> 22	<i>Me</i> II.2	Mi. n. d. 4. Adventso.
<i>Magnificatus est</i> 25	<i>Me</i> VII.9	Weihnachtsvigil
<i>Quem vidistis pastores</i> 29'	<i>Me</i> II.2	Weihnachten
<i>Genuit puerpera regem</i> 30	<i>Me</i> –	Weihnachten
<i>Hierusalem, Hierusalem</i> 33	<i>Me</i> –	St. Stephanus
<i>Exiit sermo</i> 35	<i>Me</i> VI.1	St. Johannes Ev.

b) um 3 Antiphonen am Gründonnerstag und Karfreitag:

<i>Dominus tamquam ovis</i> 97	<i>Me</i> II.2	Gründonnerstag
<i>Oblatus est</i> 97	<i>Me</i> II.1	Gründonnerstag
<i>Anxiatus est</i> 100	<i>Me</i> IV.3	Karfreitag

c) um 2 nachgetragene Osterantiphonen:

<i>Postulavi Patri meo</i> 190'	<i>Me</i> I.1	(. . . „Patrem meum“ . . .)
<i>Ego sum qui sum</i> 190'	<i>Me</i> I.2	

d) um die Ferialantiphon *Benedictus es Domine doce me* 47'

mit differentia des 8. Tons *Me* – *CGBEMV HRDFSL* –

Die O-Antiphonen der Vorweihnachtszeit, in *Ro*:

<i>O sapientia</i> 14'	<i>Me</i> II.2
<i>O Adonai</i> 14'	–
<i>O radix Jesse</i> 14'	–
<i>O clavis David</i> 14'	–
<i>O oriens</i> 15	–
<i>O rex gentium</i> 15	–
<i>O virgo virginum</i> 15	–

haben einen eigenen, auf *e* rezitierenden Psalmtön.

Der 5. Psalmtön taucht lediglich in *Lo* zu zwei unmittelbar hintereinander stehenden Adventsantiphonen auf:

<i>Ecce iam venit plenitudo temporis</i> 18	<i>Me</i> V.3
<i>Haurietis aquas</i> 18	<i>Me</i> VII.2

Der 6. Psalmtön wird gebraucht

a) zu 23 Antiphonen auf die typische Allelujarefrain-Weise *Ipse invocabit me*:

<i>Ipse invocabit me</i> 29	<i>Me</i> –	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Laetentur coeli</i> 29	<i>Me</i> –	–
<i>Notum fecit</i> 29	<i>Me</i> VI.1	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Parvulus filius</i> 30'	<i>Me</i> VIII.6	ohne Allelujarefrain in allen Hss
<i>Puer natus est</i> 30'	<i>Me</i> –	
<i>Verbum caro factum est</i> 30'	<i>Me</i> VIII.4	<i>M HRDFS</i>
<i>Fluminis impetus</i> 40	<i>Me</i> –	<i>CGBEM HRDFSL</i>
<i>Adorate Dominum . . . in aula</i> 40'	<i>Me</i> –	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Adorate Dominum . . . omnes</i> 40', 118	<i>Me</i> –	<i>CGBEMV HRDFSL</i>
<i>Alleluja</i> 109'		
<i>Modicum</i> 112'	<i>Me</i> VI.1	<i>R</i>

<i>Tristitia vestra</i> 112'	Me VIII.1	BEMV HR	L
<i>Nisi ego</i> 113, 121'	Me I.1	–	
<i>Nimis exaltatus</i> 120'	Me –	CGBEMV HRDFSL	
<i>Dominus in Sion</i> 120'	Me –	CGBEMV HRDFSL	
<i>Dominus in coelo</i> 121	Me –	CGBEM HRDFSL	
<i>Non turbetur</i> 121'	Me VI.1	C	HRDFSL
<i>Non vos relinquam</i> 121'	Me I.2	M	L
<i>Spiritus paraclytus</i> 123'	Me –	CG EMV H DF	L
<i>Verba quae locutus</i> 123'	Me –	C EMV H DF	L
<i>Pacem meam</i> 123'	Me VI.1	CG MV HRDFS	
<i>Noli flere</i> 103'	Me –	C MV RD	L
<i>Lux orta est</i> 133	Me I.2	C EMV HRDFSL	

Wo *Me* eine andere Tonangabe gibt als VI.1, ist offenbar eine andere Melodie gemeint. Die beiden letztgenannten Antiphonen haben eine abweichende differentia.

b) zu 3 Antiphonen auf die typische Melodie *O admirabile commercium*:

<i>O admirabile commercium</i> 37	Me VI.1
<i>O quam gloriosum est regnum</i> 164'	Me VI.1
<i>O quam metuendus</i> 185	Me VI.1

c) zu einer Gruppe von 13 kurzen Ferialantiphonen auf eine typische Melodie:

<i>Diligam te Domine</i> 44	Me –	EM	S
<i>Revela Domino</i> 47	Me –	E VH	SL
<i>Dominus defensor</i> 47	Me I.8	E VH	SL
<i>Inclinavit Dominus</i> 47'	Me –	E VH	SL
<i>Salutare vultus meus</i> 49'	Me –	E VH	SL
<i>Benedicite gentes</i> 51	Me –	V	S
<i>Domine refugium</i> 52'	Me IV.1	G E VH	SL
<i>Exsultate Deo</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Tu solus altissimus</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Benedixisti Domine</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Benedictus Dominus in aeternum</i> 53	Me –	E VH	SL
<i>Metuant Dominum</i> 55	Me –	G E V	
<i>Benedictus Dominus Deus meus</i> 55	Me VI.2	E VH	SL

In *Lo* schließen die Antiphonen *Benedicite gentes*, *Exsultate Deo* und *Metuant Dominum* in *g*, *Salutare vultus meus* in *a*, *Domine refugium* in *e*; in Melodietafel 3 sind drei dieser Antiphonen in der Fassung beider Handschriften wiedergegeben: Die unverwechselbar und tonal ganz eindeutig wirkende Melodie ist in der zweiten Handschrift mehrfach auf andere Tonstufen versetzt, als hätte der Kopist sie fälschlich eine Sekund höher oder tiefer gelesen oder sich um eine Terz geirrt. Der so versetzten Melodie ist dann jeweils ein anderer, passender Psalmton zugeordnet worden: Es handelt sich nicht um Schreibfehler, sondern um Variantenbildung. Eine „falsche“ Fassung der Melodie kann in unmittelbarer Nachbarschaft der „richtigen“ erscheinen: In der Freitagsmatutin (*Lo* 45') folgen auf die nach *g* versetzte Antiphon *Exsultate Deo* sogleich die in *f* notierten *Tu solus altissimus* und *Benedixisti Domine*.

d) zu der Ferialantiphon

<i>Cantate Domino et benedicite</i> 53	Me –	E VH	SL
--	------	------	----

In *Lo* schließt diese Antiphon in *d* und ist mit der Psalmodie des 2. Tons verknüpft.

e) zu 5 Einzelstücken:

<i>Caeli aperti sunt</i> 43	Me V.3	Oktav von Epiphanie
<i>Mitte manum tuam in latus</i> 110	Me –	Oktav von Ostern, Nachtrag
<i>Mitte manum tuam et cognosce</i> 110	Me VIII.6	Oktav von Ostern, Nachtrag
<i>Gloriosi principes</i> 136	Me VI.1	St. Peter und Paul
<i>Regali ex progenie</i> 156'	Me VI.1	Mariä Geburt

Mitte manum tuam in latus erscheint in *Vat. lat. 5319*, *Mitte manum tuam et cognosce* in fränkischer Überlieferung als Communio am Sonntag nach Ostern, beide Stücke gehen auf die gleiche Melodie.

f) zu der Antiphon *Exsultabuntur cornua iusti* 133 zum Fest St. Peter und Paul, die nach der Melodie der Ferialantiphonen gesungen wird, aber mit einer eigenen differentia verknüpft ist. Sie findet sich in *Me* und den im *Corpus Antiphonarium Officii* herangezogenen Handschriften nicht.

Rund 50 Antiphonen in *Ro* schließen auf *e*. Etwa die Hälfte davon ist mit einem Psalmton verknüpft, der auf *e* rezitiert und den man als Entsprechung des 3. Psalmtons ansehen mag.

Bei diesen Antiphonen handelt es sich

a) um eine Gruppe von 15 kurzen, melodisch zusammengehörigen Ferialantiphonen:

<i>Sede a dextris meis</i> 45'	<i>Me</i> –	–		
<i>Adorate Dominum</i> 47	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Miserere mei Deus</i> 47'	<i>Me</i> I.4		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> 48	<i>Me</i> III.2		<i>E V H</i>	<i>S</i>
<i>Sana animam meam</i> 49	<i>Me</i> –		–	
<i>In matutinis Domine</i> 52'	<i>Me</i> –	<i>G</i>	<i>E</i>	
<i>Cantemus Domino gloriose</i> 52'	<i>Me</i> –		<i>H</i>	<i>L</i>
<i>Et omnis mansuetudinis</i> 52'	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Auditum tuum</i> 53'	<i>Me</i> –		<i>E</i>	
<i>Quia mirabilia</i> 54	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Jubilate Deo</i> 54	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Clamor meus</i> 54'	<i>Me</i> –		–	
<i>Quam magnificata sunt</i> 54'	<i>Me</i> –		<i>E</i>	
<i>Visita nos Domine</i> 54'	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Date magnitudinem</i> 55	<i>Me</i> –		–	

Bei *Miserere mei Deus* in Metz handelt es sich wohl um ein anderes Stück. Der Vergleich mit *Lo* zeigt eine angesichts der Beobachtungen bei den Kurzantiphonen auf *f* erstaunliche tonale Stabilität dieser Antiphonengruppe: Von den 15 Antiphonen schließen 14 auch in *Lo* auf *e*, lediglich *Sana animam meam* schließt auf *g* und ist mit dem 8. Psalmton verknüpft.

b) um einige *Alleluja*-Antiphonen:

<i>Alleluja</i> 45
<i>Alleluja</i> 45
<i>Alleluja</i> 45
<i>Alleluja</i> 103
<i>Alleluja</i> 122
<i>Alleluja</i> 122

Diese Stücke haben abweichende differentiae.

c) um drei Einzelstücke:

<i>Dominus in templo</i> 119'	<i>Me</i> VIII.2	Christi Himmelfahrt
<i>Habitabit in tabernaculo</i> 178'	<i>Me</i> IV.3	Commune mehrerer Martyrer
<i>Sanctis qui in terra</i> 178'	<i>Me</i> IV.3	Commune mehrerer Martyrer

Zu den meisten anderen auf *e* schließenden Antiphonen ist ein Psalmton mit dem Rezitationston *a* angegeben. Zu diesen Antiphonen zählen

a) eine Reihe von 9 Ferialantiphonen:

<i>Auxilium meum</i> 48	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	
<i>Erexit nobis</i> 49'	<i>Me</i> –		–	
<i>Qui habitas in coelis</i> 49'	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Facti sumus</i> 50	<i>Me</i> –		<i>E V H</i>	<i>SL</i>
<i>Liberavit nos</i> 51'	<i>Me</i> –	<i>C</i>		

<i>Saepe expugnaverunt</i> 51'	Me –	E H L
<i>Laudabo Deum meum</i> 55	Me –	E V H SL
<i>Rectos decet</i> 47	Me –	E V H SL
<i>Benedictus . . . quia visitavit</i> 47'	Me IV.3	E H D S

Zu *Rectos decet* und *Benedictus* ist eine differentia des 1. Psalmtons angegeben. In *Lo* schließen die Antiphonen *Auxilium meum*, *Facti sumus* und *Rectos decet* auf *d*, *Qui habitas* und *Laudabo Deum* in *g*. Melodietafel 4 zeigt drei Beispiele: In *Facti sumus* ist der Anfang der Melodie, ähnlich wie in den Kurzantiphonen des 6. Tons, auf eine andere Stufe versetzt und führt in eine andere Schlußwendung. In *Auxilium meum* stimmt der Anfang überein und biegt in einen anderen Schluß ab. In *Laudabo Deum meum* scheint die Versetzung in die Oberterz zur Neuformulierung der Melodie geführt zu haben.

b) eine Reihe von Einzelstücken:

<i>Iuste et pie</i> 14	Me II.2	3. Adventso.
<i>Egredietur Dominus</i> 21	Me IV.2	Mo. n. d. 4. Advent
<i>Omnes gentes quascumque</i> 39'	Me IV.3	Epiphanie
<i>Mentem sanctam</i> 64	Me IV.3	S. Agatha
<i>Domine labia mea</i> 76	Me VII.7	2. Fastenso.
<i>Qui sequitur me</i> 85'	Me III.5	Sa. n. d. 4. Fastenso.
<i>Turba multa</i> 93	Me IV.3	Palmsonntag
<i>Salva nos Christe</i> 117'	Me III.2	Kreuzauffindung
<i>Crucem tuam . . . quia venit</i> 117'	Me –	(aber in C) Kreuzauffindung
<i>Ante torum</i> 150'	Me IV.1	Mariä Aufnahme in den Himmel
<i>O quam gloriose migrasti</i> 151	Me –	Mariä Aufnahme in den Himmel
<i>Tres video viros</i> 163	Me –	(aber in CG E V HRDF) Letzte Sonntage des Kirchenjahrs zum Canticum der Laudes
<i>Iusti autem in perpetuum</i> 178'	Me –	(aber in C E V HRDFSL) Commune mehrerer Martyrer

In *Lo* findet sich der auf *a* rezitierende Psalmton auch mit dem typischen Wechselnoteninitium des 4. (und des 7.) Tons. Er ist mit der vielgebrauchten Antiphonenweise *Ecce veniet Dominus* verknüpft. Die Schwierigkeiten der mittelalterlichen Musiktheorie bei der tonalen Einordnung dieser Melodie werden auch durch die altrömischen Handschriften belegt, zu einer eindeutigen Festlegung ist es dort nicht gekommen: Die Melodie wird auch mit dem Schluß in *d* und in *g* notiert, in *Ro* erscheint sie mehrfach mit Schluß in *a* und der Variante des 7. Psalmtons. Die in *Lo* mit dieser Weise verknüpfte Variante des 4. Psalmtons ist in *Ro* mit anderer differentia zu zwei ganz anderen Antiphonen angegeben:

<i>Ipse vero invano quaesierunt</i> 94'	Me VII.5	Gründonnerstag
<i>Inter natos mulierum</i> 130	Me III.2	St. Johannes Bapt.

Die weitaus meisten von den oben verzeichneten altrömischen Antiphonen sind auch in fränkischer Überlieferung nachweisbar. Die typischen Melodien der O-Antiphonen und der Antiphonen *Ipse invocabit me*, *O admirabile commercium* und *Ecce veniet Dominus* sind bereits durch den karolingischen Tonar von Metz belegt, auch die große Mehrzahl der Einzelstücke gehört zur ältesten Überlieferung. Von den 38 Ferialantiphonen hingegen finden wir im Metzger Tonar nur 6 Textincipits wieder, wobei offen bleibt, ob die gleichen Antiphonen gemeint sind. Wie die Textkonkordanzen zeigen, weisen die altrömischen Handschriften in den drei Gruppen der Ferialantiphonen eine bemerkenswerte Affinität zu einem Überlieferungszweig auf, der im Corpus Antiphonarium Officii durch den Codex Hartker aus St. Gallen und die Handschriften aus Ivrea, Verona, Benevent und Silos repräsentiert wird. Offenbar fand in der altrömischen Überlieferung eine Redaktion des Wochenoffiziums statt, die sich an diesen bzw. einen noch näher einzugrenzenden italieni-

schen Überlieferungsweig anlehnte. Eine umfassendere Studie über die Offiziumsantiphonen der altrömischen Überlieferung wird von Leo Treitlers und meinem Schüler Edward Nowacki vorbereitet.

Wie unsystematisch die altrömische Überlieferung mit den Psalmtönen verfuhr, zeigt sich schließlich bei den Prozessionsantiphonen und bei den Vespern der Osterwoche in der Meßhandschrift *Vat. lat. 5319*: Die Psalmtöne bzw. Verstöne entsprechen zum Teil der Meßpsalmodie, zum Teil der Offiziumpsalmodie, und es finden sich weitere Varianten der differentiae. Die Antiphonen der Ostervespern sind zumeist mit dem 7. oder 8. Psalmton verknüpft. Das Initium des 8. Psalmtons hat immer die Form der Meßpsalmodie und der zweiten Variante in *Lo*. Der 7. Psalmton erscheint sowohl mit dem Initium der Offiziums- wie dem der Meßpsalmodie, in sechs kurzen Versen fällt die Mediante aus.

Ich fasse zusammen: Die altrömische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs hat im 12. Jahrhundert nur in der Messe 8 Psalmtöne, und zwar Varianten der 8 Psalmtöne mittelalterlicher Überlieferung gebraucht. Die differentiae zur Introitus- und Communiopsalmodie bildeten kein einheitliches und konsequentes System. Die meisten Offiziumsantiphonen schlossen in *g* oder *d* und wurden mit drei Psalmtönen verbunden, die in der Reihenfolge der Häufigkeit dem 7., 8. und 1. Psalmton entsprechen. Neben typischen, aber unsystematisch verwendeten differentiae finden sich viele verschiedene Schlußvarianten. Zu einigen Antiphonengruppen, zu bestimmten Melodien und zu einer Reihe von Einzelstücken wurden andere Psalmtöne gesungen, und zwar – von einigen irregulären oder unklaren Beispielen abgesehen – Varianten des 6. und des 2. Psalmtons mittelalterlicher Überlieferung, zwei auf *e* bzw. *a* rezitierende Psalmtöne zu den Antiphonen auf *e* (entsprechend dem 3. und 4. Psalmton) und ein besonderer Psalmton mit Rezitationston *e* zu den O-Antiphonen. In *Lo* finden sich zum Teil von *Ro* abweichende differentiae, und es werden zusätzlich der fänkischen Überlieferung näherstehende Varianten des 8. und des 4. Psalmtons verwendet, der 5. Psalmton findet sich zur zweimal in *Lo*.

Wie ist das zu erklären? Ist das System der 8 Psalmtöne – und das heißt zugleich: das System der 8 Kirchentonarten – in der altrömischen Überlieferung degeneriert, oder hat die altrömische Überlieferung dieses System erst nachträglich und im Offizium nur stückweise übernommen? Der Befund läßt schwerlich eine andere Möglichkeit der Deutung zu als die zweite: Man hat die 8 Psalmtöne in Rom erst spät, unsystematisch, in verschiedenen Redaktionsschüben und unvollständig übernommen, ohne das System theoretisch zu bewältigen.

Daraus ergeben sich Folgerungen und Probleme, von denen zunächst nur einige angedeutet werden sollen:

1) Das System der 8 Psalmtöne und Kirchentonarten ist nicht in Rom, etwa in der römischen Schola cantorum entwickelt worden, und es war mit dem Gregorianischen Gesang nicht von Anfang an verknüpft. Dem entspricht das Überlieferungsbild: Die ersten Zeugnisse des Systems stammen aus dem Frankenreich: Der Ende des 8. Jahrhunderts niedergeschriebene Tonar von Saint Riquier⁸, der um 870 nach

⁸ Hrsg. von M. Huglo, *Un tonaire du Graduel de la fin du VIII^e siècle (Paris, B. N. lat. 13159)*, in: *Revue grégorienne* 31, 1952, S. 176-186 und S. 224-233. Vgl. ders., *Les Tonaires*, Paris 1971, S. 25-29.

einer Vorlage aus der Zeit zwischen 817 und 835 angefertigte Tonar von Metz, die um die Mitte des 9. Jahrhunderts geschriebene *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis und die etwas später von einem nordfranzösischen Mönch verfaßte *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*. Die ersten Belege für einen Tonar aus Rom stammen erst aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, das ist die Zeit des Untergangs der altrömischen Überlieferung⁹. Das System der Psalmtöne und der Kirchentonarten ist offenbar eine Leistung der karolingischen Renaissance, in der Erfordernisse der liturgischen Gesangspraxis, antikes Erbe und byzantinische Einflüsse zusammengefaßt wurden.

2) Es hat den Anschein, als stünde das Grundrepertoire der Offiziumsantiphonen in der altrömischen Überlieferung in *g* und *d* (oder sei in *g* und *d* notiert), und als seien die Antiphonen mit dem Schlußton *e* und *f* erst nachträglich in die altrömische Offiziumsüberlieferung eingedrungen. Ob von einem *e*-Modus und *f*-Modus zu sprechen ist, und in welchem Sinne das zu tun wäre, bedarf noch der Untersuchung: Einerseits scheint der Schlußton in altrömischer Melodieüberlieferung häufig eher beiläufigen Charakter zu haben, andererseits sind die oben an einigen Kurzantiphonen gemachten Beobachtungen zu ergänzen und zu vertiefen. Und es stellt sich die Frage, wie das bei den Antiphonen sich ergebende Bild mit dem zu vereinbaren ist, das die Offiziumsresponsorien und die Meßgesänge bieten.

3) Die Frage, ob auch die Art und Weise des Psalmodierens auf einem Tenor und die Gliederung durch Initium, Mediante und Finalis, ob die „Langzeilenpsalmodie“ eine karolingische Erfindung ist, oder ob man im Frankenreich auf eine in Rom gebräuchliche Art und Weise des Psalmenvortrags (etwa in Gestalt des 1., 7. und 8. Psalmtons) zurückgriff und sie mit dem Oktoechos verknüpfte, muß einstweilen offen bleiben. Es sei aber angemerkt, daß in alten Psalterien wie beispielsweise dem St. Galler *Psalterium aureum* die Psalmen mit einer Interpunktionsnotation wie Lektionen versehen sind: Hatte diese Notation lediglich didaktische Bedeutung, oder sind die Psalmen (und wann?) in der Liturgie im Lektionston vorgetragen worden?

4) Die Frage nach der Herkunft der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs (bzw. des „Altrömischen“ und „Gregorianischen Gesangs“) erscheint in neuem Licht. Die in dieser Sache vorgebrachten Argumente werden an anderer Stelle abzuwägen sein¹⁰. Aber: wenn das System der 8 Psalmtöne karolingisch ist, dann kann die Standard- oder fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs nicht in Rom entstanden sein. Es scheint mir ferner undenkbar, daß zwei Gesangsüberlieferungen, zwischen denen ein solches theoretisches und systematisches Ge-

⁹ Ders., *Les Tonaires*, S. 225ff.

¹⁰ Vgl. zuletzt meine Besprechung von MMMA II: *Die altrömische Überlieferung der gregorianischen Meßgesänge*, in: *Musik und Altar* 24, 1972, S. 138-141; Th. H. Connolly, *Introuits and Archetypes: Some Archaisms of the Old Roman Chant*, in: *Journal of the American Musicological Society* 45, 1972, S. 157-174; Hélène Wagenaar-Nolthenius, *Ein Münchener Mixtum. Gregorianische Melodien zu altrömischen Texten*, in: *Acta musicologica* 45, 1973, S. 249-255; B. Stäblein, *Die Entstehung des gregorianischen Chorals*, in: *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 5-17.

fälle besteht, am gleichen Ort über Jahrhunderte nebeneinander tradiert worden wären.

5) Ich habe den Grund und die Ursache für die Entstehung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs in den unterschiedlichen Voraussetzungen, in der Verschiedenheit der Musikkultur in Rom und im Frankenreich gesehen: Wie soll es möglich gewesen sein, im 8./9. Jahrhundert und durch mündliche Überlieferung ein ganzes Melodienrepertoire von Rom ins Frankenreich zu übertragen¹¹. Ich ergänze meine These: Die Entstehung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs hängt mit der Entwicklung des Systems der Kirchentonarten und mit der Einpassung des Cantus romanus in dieses System zusammen.

6) Die Rückwirkung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs auf die altrömische, und die nachträgliche Redaktionstätigkeit in altrömischer Überlieferung nach Abspaltung der fränkischen, die ich bei früherer Gelegenheit durch Beispiele belegt habe¹², erscheint in neuen Dimensionen: So setzt zum Beispiel die Übernahme der 8 Psalmtöne in der Messe eine Redaktion der Meßantiphonen, und die Verwendung von 8 Tönen zu den Versen der Offiziumsresponsorien eine Redaktion der Responsorien voraus. Daß die altrömische Überlieferung die ältere und die fränkische die jüngere ist, heißt durchaus nicht, daß jede einzelne altrömische Melodie und Melodiefassung älter wäre als ihr fränkisches Gegenstück. Was ich früher am Vergleich der Gradualien dargelegt habe, gilt nicht für alle Gattungen. Bei den Antiphonen gelten andere Voraussetzungen als bei Gesängen, die nicht mit Psalmodiermodellen in den 8 Tonarten verknüpft sind. Im Offizium liegen andere Voraussetzungen als in der Messe vor. Die altrömischen Handschriften geben eben nicht den Überlieferungsstand des 8. Jahrhunderts wieder, sondern das, was im 11. oder 12./13. Jahrhundert aus dieser Überlieferung geworden war.

11 *Die Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich*, in: *Römische Quartalschrift* 49, 1954, S. 172-187.

12 *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12, 1955, S. 74-87.

Melodietafel 1

Antiphonale Meßpsalmodie (Vat. lat. 5319)

(I)



(II)



(III)



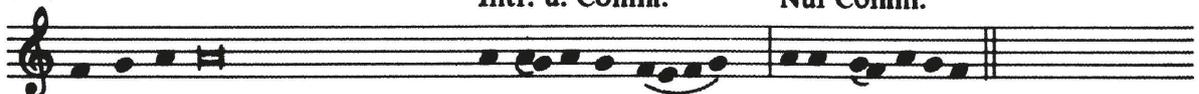
(IV)



(V)



(VI)



- I **Mediatio nach Psalmodie zum Introitus *Puer natus est*.**
 Der Introitus *Ego autem in Domino sperabo* schließt in *d*, es folgt das Initium des 4. Tons (transponiert in *g*) und die differentia des 6. Tons (transponiert, Schlußton *f*). Die dritte differentia kommt bei den Communio-Antiphonen nur einmal vor, zweimal taucht sie in der Form *a c g f g a* auf.
 Die beiden Communio-Antiphonen *Passer invenit* (3. Fastensonntag) und *Quis dabit ex Sion* (Montag danach) schließen in *a*, die Psalmodie schließt mit einer irregulären differentia *d e f d c ch agac* (vgl. zweite differentia). In fränkischer Überlieferung steht *Quis dabit ex Sion* im 5. Ton.
- II **Mediatio nach Psalmodie zum Introitus *Sacerdotes ejus*.**
 Zu den Communio-Antiphonen *Exiit sermo* und *Omnes qui in Christo* ist eine differentia *f g f d f e c ded* (*Exiit sermo* eine Quint höher) notiert.
- IV **Mediatio nach Psalmodie zum Introitus *Ex ore infantium*, abweichend beim Introitus *Misericordia Domini*.**
 Die Communio *Christus resurgens* schließt in *c*, danach ist die differentia des 4. Tons notiert. In *Ro* erscheint sie als Offiziumsresponsorium. In fränkischer Überlieferung ist die Communio dem 8. Ton zugeordnet.
- VI **Die Communio *Dum venerit Paracletus* schließt in *c*, danach ist die differentia *e e d e d c* notiert. In *Ro* erscheint sie als Offiziumsresponsorium, Schlußton *f*. In fränkischer Überlieferung ist die Communio dem 8. Ton zugeordnet und schließt mit irregulärer Klausel.
 Der Vers zur Communio *Mitte manum tuam in latus* (Sonntag nach Ostern) ist sehr kurz (*Dominus meus et Deus meus*) und hat eine irreguläre Melodie. In *Ro* ist das Stück zusammen mit *Mitte manum tuam et cognosce* als Offiziumsantiphon nachgetragen (vgl. 6. Ton, *e*), beide gehen auf die gleiche Melodie. In fränkischer Überlieferung wird als Communio *Mitte manum tuam et cognosce* benutzt.**

(VII) Intr. u. Comm. Nur Intr. Comm.
8 Varianten

(VIII) Intr. u. Comm. Nur Comm.

VII Beim Introitus *Populus Sion* hat die Psalmodie das Initium *d c d*.

Die erste differentia wird zu den Communio-Antiphonen nur dreimal gebraucht. Es erscheinen acht weitere differentiae:

<i>Gaudete justi</i>	<i>d fe d c ch a</i>
<i>Tristitia vestra</i>	<i>d fe d c ch a</i>
<i>Notas mihi</i>	<i>d fe d c d c</i>
<i>Qui biberit</i>	<i>d fe d c ch ag</i>
<i>Dico vobis</i>	<i>d f fe d ch a</i>
<i>Messis quidem</i>	<i>d f fe d ch ag</i>
<i>Unam petii</i>	<i>d ef d c cd d</i>
<i>Dico autem vobis</i>	<i>d ef d c ch a</i>
<i>Signa eos</i>	<i>d ef d c ch ahcdchag</i>

Melodietafel 2

Schlußton der Antiphon

^g
(VII) Antiphonale Offiziumspsalmodie Ro

d1 2 c1

Lo Ro Ro

2 h a1

Lo Ro

2 3 g

g (VII)

Initium in *Lo* auch *d c h c d*.

In *Ro* 9, in *Lo* 14 weitere Schlußvarianten. Da die differentiae am Schluß der Antiphonen oft nur flüchtig notiert und nicht immer einwandfrei lesbar sind, sind die Zahlen als ungefähr zu verstehen; sie sollen eine Vorstellung von der Vielfalt und Verteilung der Schlußvarianten geben. Auch wenn die Schlußvarianten zum Teil offenbar auf mangelnde Kopistensorgfalt zurückzuführen sind, sind sie bezeichnend dafür, wie unregelmäßig und beiläufig die Psalmodieschlüsse in alt-römischer Überlieferung behandelt wurden.

g
(VIII) 1

Lo meist Ro

g1 2 3

Lo Lo

4 c1 2 d

g
(VIII) 2

Lo

g1 2 3

4 a1 2 3

d
(I)

Ro häufiger Lo häufiger Lo

a1 2 3 4

Ro häufiger Lo häufiger

g1 2 3

Ro häufiger Lo häufiger Lo Lo

4 5 6 7

Lo

e d1 2

d
(II)

f

g (VIII) 1 Initium in *Ro* auch *gac c.*

In *Ro* weitere 10 Schlußvarianten.

g (VIII) 2

Nur in *Lo*. Da nicht in allen Fällen das Initium notiert ist, ist die Zuordnung der differentiae und Schlußvarianten zu dieser und zur ersten Variante des 8. Psalmtons nicht in jedem Falle sicher und es ist zweifelhaft, ob der Sänger immer das „richtige“ Initium zu dieser oder jener differentia gesungen hat. Zu beiden Varianten des 8. Psalmtons finden sich in *Lo* insgesamt 21 weitere Schlußvarianten.

d (I)

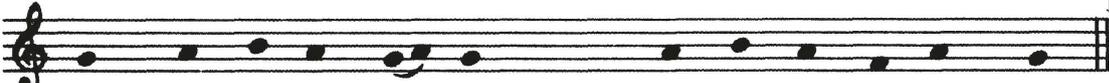
In *Ro* weitere 17, in *Lo* weitere 25 Schlußvarianten.

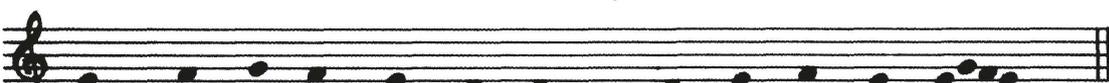
d (II)

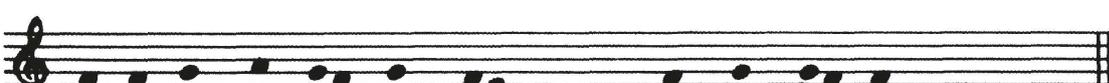
In *Ro* weitere 3, in *Lo* weitere 6 Schlußvarianten.

Lo 43

 Sa - lu - ta - re vul - tus me - i De - us me - us.

Lo 45'

 Ex - sul - ta - te De - o ad - ju - to - ri no - stro.

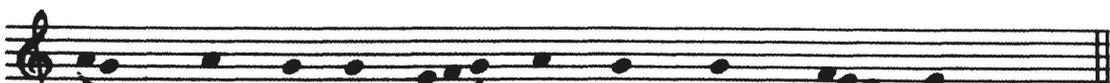
Lo 45

 Do - mi - ne re - fu - gi - um fa - ctus es no - bis.

Lo 45'

 Be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne ter - ram tu - am.

Melodietafel 4

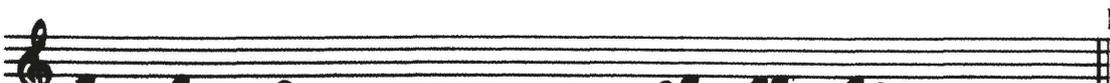
Ro 50

 Fa - cti su - mus sic - ut con - so - la - ti.

Ro 48

 Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no.

Ro 55

 Lau - da - bo De - um me - um in vi - ta me - a

Lo 43'

 Fa - cti su - mus sic - ut con - so - la - ti.

Lo 42'

 Au - xi - li - um me - um a Do - mi - no.

Lo 47'

 Lau - da - bo De - um me - um in vi - ta me - a.