

Rezitative Elemente im gregorianischen Choral

VON LUCAS KUNZ OSB, GERLEVE

Man wird es kaum übersehen können, daß zwei neuere, umfassende Untersuchungen zum Wesen der Gesänge des gregorianischen Chorals — wir verdanken sie Willi Apel¹ und Ewald Jammers² — den rezitativen Charakter der gregorianischen Gesänge wohl wieder mehr in den Vordergrund stellen, als man dies in den Jahrzehnten vorher gewohnt war. Daß hierdurch gewisse grundsätzliche Fragen des gregorianischen Kultgesanges in ein neues Licht gestellt werden (bzw. folgerichtig gestellt werden müßten) ist selbstverständlich. Vorliegende Hinweise sollen einige Fragen, die in dieser Richtung liegen, aufgreifen und (erneut) zur Diskussion stellen. Letzten Endes geht es um die Frage, ob und in welcher Weise eine äqualistische Deutung der Gesänge Gregors noch heute sinnvoll ist und — allen Bedenken zum Trotz — wissenschaftlich (historisch und theoretisch) begründet werden kann.

Rezitativer Rhythmus

Ist es wirklich so, daß die Traktate des frühen Mittelalters, an erster Stelle aber der *Micrologus* Guidos von Arezzo, eine äqualistische Deutung der gregorianischen Gesänge ohne allen (wissenschaftlichen) Zweifel verbieten? Noch Vollaerts³ war von diesem Glauben beseelt. Er wandte sich energisch von jeglicher äqualistischen Sinndeutung ab und verwarf auch in Bausch und Bogen die von Gastoué und dem Verfasser für möglich erachteten Theorien „indirekter Metrik“⁴. Soweit Vollaerts sich dabei auf die Musiktheorie des frühen Mittelalters stützt (seine Hinweise auf die frühe Neumenschrift sind wohl noch bedenkllicher) wird man seine Beweisführung keineswegs als gesichert ansehen dürfen oder müssen.

Zu einer im wesentlichen äqualistischen, genauer gesagt „indirekt metrischen“ Deutung der Aussagen Guidos im 15. Kapitel seines *Micrologus* scheint die neue kritische Ausgabe des *Micrologus*-Textes durch Smits von Waesberghe⁵ ganz unerwartet eine neue und auch sichere Grundlage zu geben. Dabei geht es nicht zuletzt um die genaue Übersetzung des vermeintlich mensuralistischen „Kernsatzes“ Guidos: „*Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum.*“

Mit allen Forschern unserer Tage übersetzte Vollaerts (wie früher auch wir selbst) das „*cum*“ dieses Satzes ohne Bedenken mit „weil“, da es ja mit einem Konjunktiv verbunden ist. Bei erneuter Durcharbeitung der Thesen Guidos stiegen uns aber schwerwiegende Zweifel darüber auf, ob die Übersetzung dieses „*cum*“ mit „weil“ wirklich zu recht besteht und gutgeheißen werden kann. Bei einem in allem folgerichtigen Überprüfen der einzelnen Formulierungen des 15. *Micrologus*-

¹ W. Apel, *Gregorian Chant*, London 1958.

² E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Heidelberg 1962. Vgl. hierzu (als wichtige Ergänzung) E. Werner, *The Sacred Bridge*, London 1959, sowie die Rezension in diesem Heft der *Mf.* S. 429 f.

³ J. W. A. Vollaerts, S. J., *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1958.

⁴ A. a. O., Kapitel V: *Indirect metric*, S. 211–214.

⁵ *Guidonis Aretini Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe (Corpus scriptorum de musica 4), American Institute of Musicology, 1955.

Kapitels schien es uns nicht mehr fraglich, sondern durchaus sicher, daß dieses „cum“ trotz des Konjunktivs den Sinn von „wenn“ haben könnte, ja sogar müßte⁶. Das, was Guido am Anfang dieses Kapitels ausführlich darlegt, scheint einem „weil“ jeglichen Boden zu entziehen. Der sogenannte mensuralistische „Kapitelsatz“ Guidos — er steht ziemlich am Schluß des Kapitels und hat alles andere mehr als das Gehabe eines Kernsatzes — würde die tatsächlichen Leitsätze Guidos, die am Anfang des Kapitels stehen, geradezu auf den Kopf stellen, wenn das „cum“ mit „weil“ übersetzt werden müßte. Kurz gesagt also verbietet der Zusammenhang die Übersetzung des „cum“ mit „weil“, verlangt vielmehr eine Übersetzung mit „wenn“.

Die moderne philologische Wissenschaft ist sich nun ebenfalls darüber klar geworden, daß in lateinischen Traktaten der Zeit Guidos (* 1023) ein „cum“ mit dem Konjunktiv nicht notwendig und stets nur unter genauer Beachtung des Zusammenhangs der betreffenden Stelle mit „weil“ übersetzt werden darf. Entscheidend ist bereits dieser Zusammenhang⁷. Dennoch wird man kaum größere Hoffnung haben dürfen, daß sich alle Vertreter mensuralistischer Theorien einer solchen inhaltlichen Interpretation und der ihr entsprechenden neuen Übersetzung des „cum“ mit „wenn“ (mögen sie wissenschaftlich auch begründet sein und zum mindesten den Vorzug verdienen) ohne jegliches Zögern beugen würden. Dafür hatte sich die mensuralistische Idee leider schon zu sehr ausbreiten und mit erstaunlicher Sicherheit festsetzen können. Um so mehr darf eine bisher nicht vermutete Hilfe begrüßt werden, die Smits van Waesberghe (ohne es selbst zu ahnen; er stellte sich noch 1961 gegen den Verfasser und auf die Seite von Vollaerts und Jammers⁸) mit dem kritischen Apparat seiner neuen *Micrologus*-Ausgabe zu bieten weiß.

Nach der Ausgabe von Waesberghe gab der Schreiber einer Handschrift von Monte Cassino (MC 318), die noch aus dem 11. Jahrhundert stammt, zu der fraglichen Stelle interlinear die Erklärung ab „cum . . . id est quando . . .“. Eine Erklärung, die an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig läßt und zudem der Abfassung des *Micrologus* zeitlich so nahe steht.

Man wird in Ruhe abwarten müssen, wie jene Forscher, die sich bisher der mensuralistischen These mit so großer Beharrlichkeit verschrieben haben, zu unserer neuen Übersetzung sich stellen werden. Eine Wende im eigentlichen Sinn kann natürlich nicht allein von der Gutheißung dieser neuen Übersetzung abhängig gemacht werden. Ebenso notwendig ist das gar nicht mühelose Herausarbeiten einer positiven Deutung dieses Satzes und des gesamten 15. Kapitels⁹.

⁶ L. Kunz, *Antike Elemente der frühmittelalterlichen Neumeschrift*, Kmlb 46, 1962, S. 21–33. Man beachte vor allem den Abschnitt (I): Was Guido von Arezzo unter „Neumen“ verstanden hat, S. 22–28.

⁷ Eine entsprechende Auskunft verdanke ich Herrn Professor Dr. Brunhölzl, Seminar für lateinische Philologie des Mittelalters der Universität München (jetzt Erlangen).

⁸ Vgl. Smits van Waesberghe, *Das gegenwärtige Gesichtsbild vom gregorianischen Gesang*, Musik und Altar 10, 1957/58, S. 135 f.: „Die wichtigste Hypothese der letzten Jahre ist die von Jammers, dessen Theorien die Kritik von Pater Kunz überdauerten . . .“. Hier aber auch die recht fragwürdige Beurteilung der mittelalterlichen Theoretiker (S. 139): „Abgesehen von gewissen Einzelheiten führt die mittelalterliche Musiktheorie die Musik in eine Sackgasse . . .“. Richtiger hätte gesagt werden müssen, daß die als lästig empfundene „Sackgasse“ nicht den mittelalterlichen Theoretikern zur Last gelegt werden darf, sondern den nicht zutreffenden modernen, mensuralistischen Hypothesen, die sich zu unrecht auf die mittelalterliche Theorie berufen.

⁹ Vgl. unsere eingehende Analyse, *Antike Elemente . . .*, S. 22–28. Sie stellt den Kernsatz der Mensuralisten in einen neuen Zusammenhang.

Daß die neue Übersetzung für die historische Behandlung der Wesensfrage des gregorianischen Rhythmus von entscheidender Bedeutung sein kann und wird, glauben wir annehmen zu dürfen. Hier werden gerade jüngere Forscher, oder doch jene, die sich bis jetzt eben doch nicht allzu schnell einseitig festgelegt haben, neue Wege sachlicher Lösung der vorhandenen Probleme suchen müssen.

Die Melodie als Dienerin des Wortes

Jammers hat einen großen Schritt vorwärts getan (bei allen Vorbehalten darf dies gesagt werden). Er bekennt sich neuerdings zu einer Choraldeutung, die den Gedanken des „Dienstes am Worte“ (genauer: am „Worte Gottes“) programmatisch an die erste Stelle setzt. Jammers selbst spricht von einer „neuen“ These: „... eine neue These, eine neue Deutung: Die Musik des Chorals... ist Dienerin des Textes“¹⁰. Mit dieser These wird, wenn auch zögernd und unsicher, eine zweite verbunden: „Die neue Deutung also betrachtet rhythmisch die Textsilbe als Grundmaß, und von dieser wird ausgesagt, daß sie im Prinzip die gleiche Länge hat“¹¹.

So ganz froh wird aber Jammers dieser Aussage nicht. Er selbst verbessert sich (und seine neue These) mit folgenden Worten: „Umgekehrt hat Verfasser eine neue Deutung des Chorals nicht a priori entwickelt, er ist nicht von der Gleichheit der Silben als Axiom ausgegangen, sondern eben von jenen rhythmischen Zeichen, von denen das eben erwähnte, der Antike entstammende keinen Zweifel an seiner Bedeutung zuläßt“¹². Der „liegende Strich“ (ihn meint er), der auf die „Antike zurückgeht“ und einen „doppelten Zeitwert“ bedeutet¹³, läßt ihn nicht zur Ruhe kommen. Das ist schade, da sich Jammers damit neuerdings doch wieder festlegt; und zwar in bedenklicher Weise. Nicht als ob dieser liegende Strich aus sich das „Wort“ an die Kette legen müßte und wollte — vielmehr jene Interpretation, die moderne Theoretiker diesem Strich geben. Und diese Deutung ist ebensowenig über allen Zweifel erhaben, wie die bisherige Übersetzung des „cum“ im 15. Kapitel des *Micrologus* Guidos.

Der Verfasser ist in der Deutung des von Jammers erwähnten liegenden Striches (gemeint ist letzten Endes das Episem) grundsätzlich einen anderen Weg gegangen. Zugunsten musikalischer Textdeklamation legten wir uns die Frage vor, ob es sich beim mittelalterlichen Episem nicht in Wirklichkeit um ein Phrasierungs- und Vortragszeichen handeln muß¹⁴. Wir gingen also (stillschweigend) wirklich vom (biblischen) Wort und seiner deklamatorischen Gestalt und, darin eingeschlossen, auch vom Gleichwert der Textsilben aus und deuteten danach die Zusatzzeichen der Neumen. Die neuen Thesen von Jammers wären wirklich neu und befreiend, wenn er sich entschlossen hätte, den gleichen Weg zu gehen. Die Zusatzzeichen als solche brauchten ihn daran nicht zu hindern. Aber seine Bedenken sind anderer grundsätzlicher Art. Jammers glaubt noch nicht daran, daß das liturgische Wort „künstlerische Elemente“ im Sinne einer *ars musica* enthalten kann, solange es sich (bewußt) von jeglicher Bindung an das antike Metrum (im engeren Sinn)

¹⁰ Jammers, *Musik* . . ., S. 83.

¹¹ A. a. O., S. 83.

¹² A. a. O., S. 29.

¹³ A. a. O., S. 29. Siehe dazu die noch folgenden Bemerkungen.

¹⁴ L. Kunz, *Herkunft und Bedeutung des Episems*, *KmJb* 38, 1954, S. 8—13.

freihält. Für ihn gilt das, was er im Vorwort zu seinem Buch in den Satz zusammenfaßt: „Die neuere Forschung weiß, daß der lateinische Westen vom Osten, dem byzantinischen und syrischen, abhängig ist“¹⁵. Hier aber sei echte Metrik gepflegt worden.

Wenn es die neuere Forschung tatsächlich noch nicht vollzogen hätte, müßte es die Forschung der Zukunft tun. Sie wird, zumal, wenn es sich um Fragen der Liturgie und des gregorianischen Singens handelt, den von Jammers abgesteckten Rahmen endlich und endgültig sprengen müssen. Das Wort Gottes, das biblische Wort, ist erstlich weder in Byzanz noch Antiochien geboren. Ohne die kultische Kultur von Jerusalem kann es nun einmal auch formal nicht verstanden werden. Warum bleibt Jammers in Antiochien stehen? Warum treibt es ihn nicht an, doch nur ein paar Schritte, ein paar Kilometer weiterzugehen?

Aber Jammers hat noch eine andere Schwierigkeit, die ihn daran hindert, in der hier behandelten grundsätzlichen Frage klar zu sehen. Er äußert sich dazu wie folgt: „Die Gleichheit der Töne läßt sich auch nicht aus den Theoretikern des 9./10. Jhdts. erweisen. Sie reden ausdrücklich von ihrer Ungleichheit. Die eine Stelle aber, die von Gleichheit spricht, die Scholie der *Musica Enchiriadis* (Gerbert, *Scriptores I*, 182) meint die Gleichheit der Silben“¹⁶. Dazu die Anmerkung¹⁷ „Es ist bezeichnend, daß derjenige, der dies nachwies, um die bisherige Anschauung gegen einen Angriff von dritter Seite zu verteidigen, L. Kunz: *Formenwelt*³ 1949, S. 19, es jetzt nicht mehr wahrhaben will, wo er die Folgen sieht, die diese Feststellung nach sich zieht. (L. Kunz: *Organum*)“¹⁸. Daraus folgt, daß also Jammers trotz der von uns vorgebrachten Einwände, durch die wir klarer, philologischer Interpretation einen kleinen Dienst zu erweisen gedachten, das „*Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt*“ der *Musica enchiriadis*¹⁹ auch weiterhin unmittelbar auf die kurz vorher genannten kurzen und langen Silben (*syllabae breves . . . longae*) beziehen will. Damit, so meint Jammers auch heute noch, wäre die vom Schüler gestellte Frage „*Quid est numerose canere?*“ glaubhaft und hinreichend beantwortet. Das ist aber nicht der Fall.

Es gibt — darauf haben wir ja hingewiesen — eine philologisch und auch musikalisch bessere Lösung, mit der die von Jammers so energisch verteidigte nicht nur auf den zweiten Platz rückt (so daß es dem modernen Forscher immerhin noch gestattet wäre, sich für die ihm genehmere zu entscheiden), sondern gänzlich ausgeschlossen wird:

1. Die Frage des Schülers, die vom Lehrer eine klare Antwort erwartet, lautet: „*Quid est numerose canere?*“ und ist eine musikalische Frage.
2. Diese Frage wird unmittelbar (den musikalischen Sinn einschließend) beantwortet: „*Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulus tendendum sit.*“ Nach dieser Antwort kommt es also darauf an, die genannten „*morulae*“ (Längen) der Melodietöne (nach ihnen wurde gefragt) kunstgerecht einzuhalten. Auf diese

¹⁵ Jammers, *Musik* . . . , S. 7.

¹⁶ Jammers, *Musik* . . . , S. 28 f.

¹⁷ A. a. O., S. 29, Anm. 27.

¹⁸ Vgl. L. Kunz, *Organum und Choralvortrag*, *KmJb* 40, 1950, S. 12–15.

¹⁹ Es handelt sich um die bekannte Stelle im ersten Scholion der *Musica enchiriadis*, GS I, 182/183.

„*morulae*“ aber haben wir neuerdings (mit gutem Gewissen) das „*Solae . . . ultimae longae, reliquae breves*“, von denen im Traktat später die Rede ist, bezogen.

3. Auf Tonlängen, nicht Silbenlängen, zielt auch die nun folgende allgemeine, vergleichende Gegenüberstellung von metrischen Silben und musikalischen Tönen hin. „*Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae attenditur, ita qui soni producti quique correpti esse debeant*“; und auch der darauf folgende Satz meint die Melodie: „*ut ea quae sunt diu ad ea quae non diu legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur*“.

4. Es folgt jetzt sofort das praktische Vorsingen (Melodie!) eines Beispiels: „*Age canamus exercitii usu; plaudum pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere*.“

5. Erst auf dieses praktische Singen folgt der umstrittene Satz „*Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt*“, den wir grammatikalisch und inhaltlich auf die ausdrücklich genannten „*morulae*“ (der Töne) beziehen.

6. Der Magister selbst aber bestätigt diese Interpretation, indem er (zum Schluß kommend) unmittelbar hinzufügt: „*Sic itaque numerose est canere: longis brevibusque sonis ratas morulas metiri . . .*“; und auch in der Folge ist immer wieder von der *mora* der Töne, nicht von den Silben des Textes die Rede.

7. Ganz selbstverständlich geht aus dem Zusammenhang unzweifelhaft, aber nur indirekt hervor, daß der Magister (was ja nie geleugnet wurde) an den Gleichwert der Silben des gesungenen Textes glaubt. Aber dennoch hindert ihn nichts daran, als Musiklehrer von der Melodie her in die schlechte musikalische Struktur des kleinen Schulbeispiels einzuführen; und zwar fordert er einen so exakten Äqualismus, wie ihn der gesungene („biblische“) Text („*Ego sum via, veritas et vita, alleluja, alleluja*“) von sich aus nicht einmal fordert. Vielmehr: ein nichtmetrischer Text wird von der Melodie aus in eine exakt proportionierte Folge kurzer und (an den Schlüssen) langer „*morulae*“ eingeschlossen.

8. Kommt noch hinzu, daß in den bekannten Handschriften die antiken Zeichen für lang und kurz der in Dasianotenschrift aufgezeichneten Melodie nicht dem Text, sondern den Dasiaschriftzeichen²⁰ beigegeben sind.

Der von Jammers mir in Erinnerung gerufene Dritte hat mich noch nicht zur Rede gestellt. Er wird es auch nicht gut tun können, da wir ja nicht zu dessen (Lipphardts) Übersetzung zurückgekehrt sind, vielmehr durch Aufweisen einer neuen, dritten Lösungsmöglichkeit einen Schritt nach vorn getan haben.

²⁰ Jammers überstürzt den Arbeitsgang nüchterner Wissenschaft, wenn er von den hier auftretenden echt metrischen Längenzeichen aus den Epismen der Neumenhandschriften ebenfalls Doppelwertcharakter zuschreiben will. Vgl. Jammers, *Musik . . .*, S. 29, wo Anm. 29 auch auf Guidos *Micrologus* (Gerbert a. a. O. II, S. 2 muß heißen: II, S. 15) hingewiesen wird. Guido spricht hier nicht von dem Episem der Neumenschrift, sondern von einer „*virgula plana*“, die man manchmal zu einer „*littera*“, also einem Buchstaben des Textes (1) hinzufügt. Jammers möge es nicht als „*wissenschaftlich verpöht*“ (S. 29, Anm. 30) ansehen oder bezeichnen, wenn solche Unterschiede auch weiterhin klar herausgestellt werden. Von solcher Unterscheidung lebt jede Wissenschaft, will sie wirklich zur Wahrheit führen und alle Gedankenlosigkeit („*Dickicht ihres Gedankenkreises*“, Jammers, S. 28) überwinden.

Darin geben wir Jammers gern recht: es kann keinesfalls darauf ankommen, jedweden Äqualismus den Steigbügel zu halten. Zwischen Äqualismus und Äqualismus besteht ein Unterschied. Manche sogenannte „kirchliche“ Praktiken (gewisser Schulen, die sich in ihrer Art der kirchlichen Richtlinien bedienen) verlangen energisch nach Kritik. Nur darf sie nicht maßlos sein. Sie müßte aus den Schulpraktiken das herausfinden, was an ihnen gut und brauchbar ist und sogar die theoretische Arbeit in bestimmte Richtung hin anregt.

Die *Musica enchiridis* könnte (gegen Jammers) als Kronzeuge dafür gelten, daß man den Gleichwert der Silben bejahen kann, ohne deshalb den Gleichwert der Melodietöne zu leugnen. Doch ist Vorsicht geboten: Die Scholien der *Musica enchiridis* stehen jener Organumpraxis sehr nahe, die der Lebendigkeit eines (wenn auch äqualistisch ausgerichteten) Vortrags gregorianischer Melodien schon nicht mehr ganz gerecht wird. Das hier vorliegende Beispiel zeigt allerdings, daß zu dieser Zeit der ursprüngliche Rhythmus der antiphonähnlichen Melodie noch nicht bis zur Unkenntlichkeit verzeichnet worden ist, daß die Melodie also bis zu einem gewissen Grad immer noch „Dienerin des Wortes“ blieb.

Lesung als Leitbild

Wer sich um die Wesenfrage der gregorianischen Gesänge bemüht, darf nicht bei den Aussagen mittelalterlicher Theoretiker stehen bleiben. Man wird zwar alles tun müssen, sie zu verstehen, aus ihrer Zeit heraus; man muß auch darauf gefaßt sein, daß man auf sie jahrzehntelang eben doch nicht gehört hat. Ein volles Verständnis aber wird nur möglich sein, wenn man ihre Aussagen mit denen aus früheren Zeiten vergleichen kann.

Auf zwei frühe Aussagen sei hingewiesen, die offenbar den ursprünglichen, rezitativen Charakter christlicher, liturgischer Gesänge ins Gedächtnis rufen wollen. Es handelt sich um zwei (bekannte) kurze Stellen aus Werken Augustins und Isidors, die vielleicht mehr besagen, als man dies bisher angenommen hat; aber nur dann, wenn man es wagt, sie wirklich „sprechen“ zu lassen, sofern man sie nämlich so eng und konkret wie nur möglich interpretiert.

Aus diesen Stellen scheint gefolgert werden zu dürfen, daß die klerikale Lesung Gestalt und Aufbau des frühen Psalmengesanges nachhaltig geprägt haben muß, und auf diesem Wege erhielt dann wohl schließlich der gesamte kultische Gesang, zumal des lateinischen Westens (der mehr und grundsätzlicher als Byzanz am biblischen Wort festhielt), den ihm eigenen rezitativen Charakter. Auch die äqualistische Vortragsweise des lateinischen christlichen Kultgesanges (Byzanz ist darin einen anderen Weg gegangen) läßt sich auf diese Weise leicht erklären.

In seinen *Confessiones* weist Augustinus auf eine Singanweisung des Athanasius von Alexandrien für Psalmensänger (Leser) mit folgenden Worten hin: „... *tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti*“²¹. Isidor von Sevilla erinnert sich offenbar an diese Stelle, wenn er schreibt: „... *Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu voci faceret psallentem resonare, ita ut . . .*“²².

An beiden Stellen scheint uns das „*modico flexu*“ bemerkenswert zu sein. Vielleicht hat man unter dieser Angabe bisher zu allgemein nur eine mehr „geringfügige Melodiebewegung“ verstanden. Aber ob diese recht allgemein gehaltene Interpretation diesen Stellen ganz gerecht wird? Sollte man das „*flexu*“ hier nicht ganz wörtlich nehmen müssen? Dann aber wäre von einem Abstieg der Melodie die Rede. Sinnvoll wäre diese Deutung besonders dann, wenn man annehmen dürfte, daß Athanasius hier die Lesung der Kleriker im Altarraum als Vorbild

²¹ Conf. X, 33.

²² Isidor, *De ecclesiasticis officiis*, I, 5.

vor Augen hat und daß er diese durch Alter geheiligte Leseform auch der Psalmodie seiner Zeit als Leitbild hinstellen will. Sein Hinweis würde dann auch nicht nur auf das Absingen der Psalmen eingeschränkt werden müssen, sondern bezieht sich vielleicht mehr noch auf jene schöpferisch begabten Musikersänger, die in der Psalmodie nach neuen Formen suchen wollten.

In diesem Fall wären die genannten Aussagen zugleich ein bemerkenswerter Beweis für das hohe Alter der noch heute bekannten (zu verständlicher Verkündigung eingerichteten) rezitativen Leseweise der Kleriker in Messe und Offizium. Für sie ist ein verschieden großer Abstieg der Stimme bei den kleineren und größeren Zäsuren der Lesung ja geradezu charakteristisch. Der spätere, reicher entfaltete liturgische Gesang hätte also wohl in der Nähe dieser Lesungen seinen Anfang genommen und von hier aus bewußt und grundsätzlich manche ihm eigene Wesensmerkmale übernommen. Nicht zuletzt gehört hierzu eine geordnete Gleichmäßigkeit des Vortrages, aus der sich, als Frucht, jene äqualistisch rezitativen Formen leicht erklären ließen, die uns noch heute (aus kirchlich-äqualistischer Praxis) bekannt sind. Eine solche Entwicklung ist um so leichter begreifbar, als man ja weiß, daß die ältesten liturgischen Gesänge (in der Meßliturgie der Traktus; im Offizium das Responsorium) sich unmittelbar an vorgehende Lesungen angeschlossen haben und auf sie antworten sollten.

Es wäre ein sinnvolles und zweifellos auch erfolgreiches Unternehmen, wollte man einmal von dieser Sicht und solchen Grundtatsachen aus dem konkreten Entwicklungsgang der liturgischen Gesänge in den einzelnen christlichen Liturgien folgen. Gerade der lateinische gregorianische Gesang würde, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, in vielem verständlicher werden.

Dabei wird man aber eine echt musikalische Entfaltung in früher und späterer Zeit schon deshalb nicht ausschließen dürfen, weil ja schon die liturgische Lesung selbst trotz ihrer an und für sich schlichten Form ein Kunstwerk echter Art ist²³. Als rezitative Elemente, die der ursprünglichen Lesung sehr nahe stehen, wird man wohl auch die sonst nicht immer leicht begreiflichen rezitativen und syllabischen Tonwiederholungen beachten dürfen und müssen, die mehr oder weniger in allen gregorianischen Gesängen heimisch sind. Ähnliches gilt von der Technik der Interpunktionsmelismen und der formelhaften Schlüsse (letztere auch in Antiphonen).

Auch in der Erforschung der Neumenschrift könnten und müßten unter diesem Gesichtspunkt manche neuen Beobachtungen herausgearbeitet werden. Es sei darauf hingewiesen, daß das Wort *flexa* noch im Mittelalter (neben *clivis*) eine absteigende Gruppe von zwei Noten bezeichnet. Wichtiger noch die Tatsache, daß die *strophä* (Häkchen; altes Interpunktionszeichen; später auch Wiederholungszeichen) zum Urbestand der Neumenschrift zu gehören scheint. Danach wäre es nicht ganz korrekt, die Neumenschrift nur auf die sogenannten Akzentzeichen der Grammatiker zurückzuführen. Die Interpunktionszeichen, die ihnen gleichwertig gegenüberstehen, haben der frühen Neumenschrift wohl wenigstens ebenso sehr ihr Gepräge gegeben.

²³ Vgl. unseren Artikel *Lektionstöne* in der Neuausgabe (2. Auflage) des Lexikons für Theologie und Kirche, Bd. 6 (Freiburg 1961), Sp. 935/36. Gerade in der Lesung scheint die Kirche nicht einfach den Traditionen der Synagoge gefolgt zu sein, wenn auch andererseits nicht von einem Bruch gesprochen werden darf.

Im Zuge der Entwicklung sind innerhalb des Chorals natürlich auch wirkliche Liedschöpfungen entstanden. Zu nennen sind Antiphonen, Hymnen, Sequenzen. Aber sie alle erhalten innerhalb der Liturgie einen wenigstens sekundär rezitativen Charakter, der sie den bereits vorhandenen reich melismatischen Rezitativen (Graduale, Traktus, Responsorium) weitgehend angleicht, ohne indes ihren Eigencharakter ganz aufzuheben. Interessant ist die Angleichung bei den Hymnen. (Jammers fragt nach dem Weg ihrer Verchristlichung²⁴). Die metrische Veränderung geht (was Jammers übersieht) parallel zu ihrer textlichen Umgestaltung, die schon mit dem Aufkommen dieser Hymnen im christlichen Raum beginnt. Dem christlichen Dichter kommt es auf eine edle Form, aber auch und vor allem auf Verständlichkeit des Textes an. Durch größere Freiheit und Natürlichkeit in der Wortstellung und durch Aufgaben metrischen Zwanges zugunsten des Wortakzentes (natürliche Aussprache!) wird dem Worte und dem Volke in gleicher Weise gedient. Der Musiker aber hat sich dieser Entwicklung ohne Zögern angeschlossen. Die Lesung bleibt auch hier Leitbild.

Abschließend noch die Frage, ob man notwendig annehmen müsse, daß die frühen Lesetöne der Kirche, zumal die der lateinischen Liturgie, in Rom selbst entstanden und festgelegt worden sind. Diese Frage wird man nicht ohne weiteres bejahen müssen. Ob es nicht vielleicht bemerkenswert ist, daß Augustinus in der eben angeführten Stelle auf Alexandrien, nicht aber auf Rom hinweist? Ferner muß bedacht werden, daß es in Rom vor Gregor dem Großen vielleicht nur einen einzigen Lesetypus gab, jenen, der dem Leseton der Offiziumslesungen nahe stand²⁵. Im übrigen ist man darauf aufmerksam geworden, daß die lateinische Liturgie wohl nicht in Rom selbst erstmals gepflegt wurde. Man vergleiche etwa das zusammenfassende Urteil von Gamber: „Die Heimat der lateinischen Liturgie ist sehr wahrscheinlich Nordafrika“²⁶. In späterer Zeit aber hat gerade die römische Sängerschule immer mehr an Einfluß gewonnen, ohne sich doch, solange sie gesamt-kirchlich ausgerichtet blieb, dem zu verschließen, was im kirchlichen Raum anderwärts aufzuleben begann.

*Aspekte der Modalnotation**

VON E. FRED FLINDELL, PLATTSBURGH/N.Y.

Der vorliegende Artikel wirft Fragen innerhalb der Modalnotation auf, die für den Musikhistoriker gewiß eines der schwierigsten und kompliziertesten Forschungsgebiete darstellt. Der erste Abschnitt stellt zwei fundamentale Methoden der Auseinandersetzung mit Notre-Dame-Manuskripten gegenüber. Daran schließt sich ein Bericht über den gegenwärtigen Stand der Forschung, ihren Fortschritt, ihre noch ungelösten Probleme an. Abschnitt II stellt einen Vergleich zwischen modalen und mensuralen Quellen dar. Abschnitt III erwähnt einige neue Hinweise für die

²⁴ Jammers, *Musik* . . . , S. 32.

²⁵ Siehe L. Kunz, *Lektionstöne*.

²⁶ Kl. Gamber, *Sakramentartypen*, Beuron 1958, S. 8 (Texte und Arbeiten, hrsg. durch die Erzabtei Beuron, 1. Abt. Heft 49/50).

* Die Forschungsarbeit für den vorliegenden Beitrag wurde durch die Alexander-von-Humboldt-Stiftung ermöglicht.