

## Wie das „Hohelied“ „Musik“ wurde

von Jürg Stenzl (Salzburg)

### *I. Eine „Große Frage“ mit keiner – und vielen – Antworten*

Wie sollte ein „Lied“, gar ein „Lied der Lieder“, das „Hohelied“, nicht Musik sein? – So könnte eine treffende Gegenfrage auf die in unserem Titel enthaltene Botschaft lauten. Der große Carl Dahlhaus hätte, was diesen Komplex betrifft, etwa so formuliert: „Dass das, was der Begriff „Musik“ meint, keineswegs feststeht, ist eine Trivialität, die niemand leugnet, hinter der sich jedoch eine musikhistorische Problematik verbirgt, die durch die umgangssprachliche Selbstverständlichkeit des Wortes und der Sache „Musik“ hartnäckig übersehen wird.“ Bezeichnenderweise begann das von Dahlhaus geprägte „Funkkolleg Musikgeschichte“ mit Michael Zimmermanns Sendung „Was ist Musik?“<sup>1</sup>, mit Worten wie: „Auch wir wissen nicht, was Musik ist: Wir haben eine bündige Definition ihres Wesens nicht parat.“<sup>2</sup>

Der Komplexität, die sich im Schein-Begriff „Musik“ verbirgt, ist nicht leicht beizukommen. Zu vielschichtig und widersprüchlich ist das, was der Begriff zu fassen vorgibt, selbst dann, wenn wir uns auf das abendländische Musikverständnis, auf die europäische Musikgeschichte beschränken und sowohl die „Weltmusik“ (gegen den berechtigten Einspruch der Musikethnologen) und die vielfältigen, medial vermittelten „Musikarten“, die in unserer Gegenwart weltweit aus allen Lautsprechern dringen, ausklammern.

In jeder „Europäischen Musikgeschichte“ wird spätestens dann, wenn von der mittelalterlichen Ein- und Mehrstimmigkeit die Rede ist, offen oder unausgesprochen, behauptet oder suggeriert, dass „wesentliche Grundlagen der europäisch-abendländischen Musik bereits in der Karolingerzeit gelegt worden sind“.<sup>3</sup> Diese Überzeugung ist allerdings nicht mehr selbstverständlich und bedarf heute sorgfältiger Begründung. Hartmut Möller tat dies im erwähnten „Funkkolleg“ mit den folgenden Worten:

„Wenn wir in diesem Kapitel einen beherzten Schritt um weitere 400 Jahre zurückgehen, in die Zeit des 8. und 9. Jahrhunderts, so hat das mehrere Gründe. Denn die musikgeschichtlichen Vorgänge gerade dieser Zeit haben auf der einen Seite eine Musik und eine Musikpraxis hervorgebracht, die man als „europäisch-abendländisch“ bezeichnen könnte. Sie haben auf der anderen Seite aber auch zu intensivem Nachdenken über Musik geführt: Welche Rolle spielte Musik im intellektuellen Selbstverständnis der Zeit, und welche war ihr zugeordnet, welche Aufgaben konnte und sollte sie im sozialen Leben spielen. Und bei diesem Nachdenken wurden von Anfang an sehr unterschiedliche Erwartungen und Überzeugungen an die Musik herangetragen, die das Denken über Musik wie das Komponieren seitdem bestimmen. Charakteristisch für europäische Musikkultur ist seitdem, daß sie heute nicht mehr ist, was sie gestern und vor hundert oder gar vor tausend Jahren gewesen ist; ständige Veränderung, geschichtliche Dynamik, wird denn auch oft als zentraler Wesenszug der europäisch-abendländischen Musik angegeben – wobei freilich neben logischen und folgerichtigen Entwicklungen genauso auch unvorhersehbare Sprünge und Brüche, unkalkulierbare Risiken und Erschütterungen die Entwicklung bestimmten.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> In überarbeiteter Form jetzt als erstes Kapitel von *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert, 2 Bde., Kassel/Stuttgart, Bärenreiter/Metzler 2002, S. 13–57.

<sup>2</sup> Ebd., 13.

<sup>3</sup> Hartmut Möller, ebd., S. 140.

<sup>4</sup> Hartmut Möller, „Die Schriftlichkeit der Musik und ihre Folgen“, in: *Europäische Musikgeschichte*, a. a. O., S. 110.

Hartmut Möller distanziert sich demnach von einer übergreifenden, immanenten Entwicklungslogik der Musikgeschichte im und nach dem Mittelalter und verweist auf die inneren Widersprüchlichkeiten innerhalb einer jeden Epoche. Angesichts der verwirrenden Frage nach „der Musik“, damit der Problematik von „globalen Zugriffen“, erscheint es sinnvoller und bescheidener, zunächst „von unten“ mit neuen Längsschnitten anzusetzen. Dabei steht fest, dass derartige „Längsschnitte“ bloß bestimmte Ausschnitte erfassen. In solchen Ausschnitten können sich auch gleichzeitige und parallel verlaufende Entwicklungen niederschlagen, gerade Entwicklungen von „longue durée“: So war sich, um nur dieses Beispiel zu erwähnen, Fritz Reckow, der 1985 die Frage nach dem „Verhältnis von Musik und Text“ in der Theorie zur mehrstimmigen Musik des 14. und 15. Jahrhunderts stellte, wohl bewusst, dass „in cognoscendo musicam mensurabilem sit ipsa plana musica fundamentum“<sup>5</sup>, die einstimmige Musica weiterhin das Fundament der mehrstimmigen Musik in dem von ihm ausgewählten Längsschnitt bleibe. Es wäre verhängnisvoll, wenn ein Historiker dieses – stillschweigend vorausgesetzte, den musikalischen Alltag wie die Musiklehre bestimmende – fundamentum überginge, nur weil er sich mit einem mehrstimmigen „Längsschnitt“ beschäftigt und meint, in der isolierten Entwicklung *der* Mehrstimmigkeit *die* Musikgeschichte zu fassen.

Weil es in der abendländischen Musikgeschichte bis zum Beginn der Neuzeit primär um textverarbeitende Vokalmusik geht, ist es zweckmäßig, für „Längsschnitte“ die immer neuen klanglichen Realisierungen jener Texte zu untersuchen, die in der Musikgeschichte eine „longue durée“ aufweisen. Im Abendland sind es die biblischen Texte, allen voran die Psalmen. Doch nur tollkühne Forschergruppen oder tollkühne Einzelkämpfer werden eine „Geschichte der Psalmvertonungen im Abendland“ in Angriff nehmen wollen. Die schiere Masse der ein- und mehrstimmigen Psalmvertonungen würde zu einer einseitigen „Europäischen Musikgeschichte“ tout court führen.

Auch ein im Vergleich zu den Psalmen völlig andersartiges Buch der Bibel ist in vielen – durchaus nicht in allen – Epochen musikalisch ungewöhnlich intensiv rezipiert worden: das Canticum Canticorum, das Hohelied<sup>6</sup>. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts lassen sich die ein- und mehrstimmigen HL-Vertonungen weitgehend inventarisieren.<sup>7</sup> Für die HL-Motetten des 16. Jahrhunderts ist wenigstens ein repräsentativer Überblick zu gewinnen<sup>8</sup>; die Fülle der „Concerti“ und „konzertanten Motetten“ jedoch, die sich in europäischen Handschriften und Drucken des 17. Jahrhunderts finden, ist noch kaum zu übersehen. Wieso diese Ströme von HL-Kompositionen in der zweiten Jahrhunderthälfte offenbar so schnell versiegen, wie sie zu Beginn der ersten Jahrhunderthälfte

<sup>5</sup> So Magister Lambertus im 13. Jahrhundert, CS I, 269a, zit. in Fritz Reckow, *rectitudo – pulchritudo – enormitas*. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von *materia* und *cantus*“, in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* [...], hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel 1984 (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten*, 10), S. 22.

<sup>6</sup> Im Folgenden HL abgekürzt.

<sup>7</sup> Die entsprechenden Kataloge werden als Anhänge im zweiten Band meines Buches *Der Klang des Hohen Liedes. Hohelied-Vertonungen vom 9. bis zum 15. Jahrhundert* – innerhalb der Schriftenreihe *Salzburger Stier* – im Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2007 erscheinen.

<sup>8</sup> Mein Inventar umfasst z. Zt. gut 300 Werke von 116 Komponisten und 56 anonyme Werke. Palestrina alleine schrieb 37 (davon allerdings 29 in einem einzigen Motettenbuch). – Mit mehr als 10 Werken sind Gombert, Clemens non Papa und Lasso vertreten. Ein gutes Viertel dieser Werke ist in Neuausgaben zugänglich. Von 67 (58% der) Komponisten lässt sich nur eine HL-Motette nachweisen. – Eine sehr viel umfangreichere Inventarisierung der HL-Motetten des 16. Jahrhunderts hat mittlerweile Frank Carmine Napolitano in seiner Arbeit *The Song of Songs: Musical and Theological Trajectories and Depiction in the 16<sup>th</sup> Century Latin Motet*, Harvard University 2005 (Ms.) unternommen. Ich danke Frank C. Napolitano für die großzügige Bereitstellung seiner Arbeit herzlich.

geradezu explodierten, wurde noch nicht einmal gefragt. Im 18. und 19. Jahrhundert verschwindet die HL-Thematik fast völlig.<sup>9</sup>

Die in ihrer Intensität durchaus wechselnde musikalische Auseinandersetzung mit dem HL ist dabei nur ein äußerlicher Aspekt, der jedoch auf eine anhaltende Aktualität des HL über Jahrhunderte hinweg verweist. Das ist keineswegs selbstverständlich, ist doch das Canticum Canticorum ein ungewöhnlicher Text, der in den kanonischen Schriften des Judentums und des Christentums zunächst einmal fehl am Platze scheint (und auch immer wieder als nicht in den jeweiligen Kanon passend verstanden wurde). Das HL ist zudem der im Mittelalter und darüber hinaus am häufigsten, am vielfältigsten und intensivsten kommentierte biblische Text. Die „Textbasis“, die dem musikhistorischen „Längsschnitt“ HL-Vertonungen zugrunde liegt, ist, trotz sich herausbildender Interpretationskonstanten und Interpretationstraditionen, keineswegs stabil, sondern ungeheurer vielschichtig, sogar in sich selbst widersprüchlich. Der Verstehenshorizont blieb stets in Bewegung. In einem theologischen Kontext kann dies angesichts eines Textes, in dem von Gott und Glaube nicht ein einziges Mal, von körperlicher Liebe, von Liebesfreud und Liebesleid aber ununterbrochen gesprochen wird, nicht überraschen. Dieser Text, dessen weltlicher Ursprung heute kaum mehr bezweifelt wird, durfte, um in die kanonischen Schriften zweier Weltreligionen Eingang zu finden, nicht „wörtlich“ verstanden, er musste allegorisch gedeutet werden. Den „mehr als tausendjährigen Prozeß des Sich-zu-eigen-Machens des Hohelieds“, die Geschichte des Verstehens und der – zunächst jüdischen, dann, seit dem 3. Jahrhundert, auf dem jüdischen Textverständnis aufbauenden christlichen Auslegung dieses Textes, der „von Gut und Böse, auch von Gott nichts weiß“, hat der überragende Historiker der HL-Auslegung, Friedrich Ohly<sup>10</sup>, plastisch einen „Kraftakt der radikalen Überwindung seines ursprünglich weltlichen Charakters“ genannt.<sup>11</sup>

Dem Musikhistoriker stellt sich die Frage, ob und wie derartige Textauslegungen die Musik prägen: wird Musik durch Textverständnisse (mit)bestimmt, oder verhält sie sich dem Bedeutungshorizont eines Textes gegenüber neutral? Wenn Musik über Fähigkeiten einer derartigen „kommentierenden“ Geistigkeit verfügt, ist sie dann auch fähig zu benennen, welcher Art die besungene „Liebe“ und das „quia amore langueo“ (HL 2:5 und 5:8), der Liebesschmerz sei? Im Bereich neuzeitlicher Musik ist eine negative Antwort selbstverständlich, was aber bedeutet diese Tatsache nun im Hinblick auf den „Sitz im Leben“ solcher HL-Vertonungen? Gerade hier erwachsen aus einem fraglos extremen Text innerhalb eines kulturhistorischen und mentalitätsgeschichtlichen Kontextes Chancen, das, was „Musik“ ist und mit diesem Text vermag, aber auch das, was sie gerade nicht beabsichtigt oder vermag, zu greifen. Am Anfang war der Text. Was über das laute Lesen hinausgehend diesem Text als Klingendes in einer Vertonung hinzugefügt wurde, und mit welchen Intentionen, ist genauso zu klären wie der Eindruck, dass die Musik – und nicht mehr der Text – in jüngeren Vertonungen im Zentrum stehe.

<sup>9</sup> Die nicht wenigen HL-Vertonungen des 20. Jahrhunderts überragen Karlheinz Stockhausens *Momente* (1961–1964, 1969–1972).

<sup>10</sup> Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958 (*Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Geisteswissenschaftliche Reihe*, 1).

<sup>11</sup> Friedrich Ohly, „Zur Auslegung des Hohenliedes“, in: *Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis*, hrsg. von Friedrich Ohly unter Mitarbeit von Nicola Kleine, Frankfurt/M. 1998 (*Bibliothek des Mittelalters*, 2), S. 319–326, die beiden Zitate 319.

Damit verflüssigt sich ein jedes Verständnis von der einen Musik. Die Frage, ab wann ein gesungenes Hohelied Musik sei, erscheint dann so belanglos wie die Suche nach einer „bündigen Definition“ und einem Minimum unverzichtbarer Kriterien, ohne die ein Klingendes nicht „Musik“ genannt werden könne. Eine unlösbare Frage würde auf die Motive jener zurückgeführt, die eine solche „Definition“ benötigen. Die Unmöglichkeit befriedigender Antworten steckt in der Frage und den Fragenden selbst.

Eine Kompositionsgeschichte des HL würde keine der „Großen Fragen“ lösen. Die Kompositionsgeschichte dieses lediglich fünfseitigen biblischen Liebesdialoges könnte stattdessen – als Längsschnitt – Landschaften verschiedenartigster, ähnlicher, analoger, widersprüchlicher „Text-Klang-Konfigurationen“ in Raum und Zeit sichtbar, hörbar, verstehbar werden lassen. Eine derartige Vielfalt der historischen Erscheinungen würde gleichzeitig den Horizont auf das Gegenwärtige und auf Zukünftiges hin erweitern.

## II. Hohelied-Antiphonen der ältesten Schicht in der Liturgie der römischen Kirche

Die ältesten musikalischen Fassungen des HL im Abendland sind Antiphonen des Stundengebetes für Marienfeste der römischen Kirche seit der Karolingerzeit.

Im Mittelpunkt des *Stundengebetes* steht die Rezitation der 150 Psalmen, die Psalmodie. Die Rezitation eines jeden Psalmes wird zu Beginn und am Ende mit einer *Antiphon* eingerahmt. Das Wissen um die Zugehörigkeit einer jeden Antiphon zu einer der acht Kirchentonarten ist entscheidend, denn die Tonart der Antiphon und jene der Psalmodie müssen übereinstimmen. Deshalb wurden in der Karolingerzeit Tonare erstellt, in denen die Antiphonen nach den acht Kirchentonarten katalogartig geordnet sind.

Noch bevor sie als Texte mit musikalischer Notation am Ende des 9. Jahrhunderts in den ältesten Antiphonaren, jenen Handschriften, die die Gesänge des Stundengebetes enthalten, erscheinen, werden 18 HL-Antiphonen in den ältesten Tonaren erwähnt. (Von diesen sind 11 HL-Antiphonen bereits in den sogenannten „altrömischen“ Quellen überliefert.)

Die „altrömischen“ Melodien sind, obwohl sie erst in späteren Quellen aus Rom überliefert sind, frühe, abweichende Fassungen des in den Tonaren und Handschriften seit dem 9. Jahrhundert überlieferten fränkisch-römischen Chorals, des „gregorianischen Chorals“.

Wie eine Inventarisierung der HL-Antiphonen in den Tonaren und in den etwas jüngeren liturgischen Handschriften bis zum Ende des 13. Jahrhunderts zeigt, nimmt die Zahl der HL-Antiphonen kontinuierlich zu, ihr Umfang, ihr musikalischer Anspruch und zum Teil auch ihre Funktion verändern sich im Laufe von zwei Jahrhunderten erheblich.<sup>12</sup> Bis um das Jahr 1000 erscheinen, zusätzlich zu den 18 ältesten, bereits durch die Tonare belegten HL-Antiphonen, in den drei ältesten Antiphonaren des 9./10. Jahrhunderts<sup>13</sup> 12 weitere. In einem für Quedlinburg in der ersten Hälfte des 11. Jahr-

<sup>12</sup> Vor allem entstehen seit dem 12. Jahrhundert „Psalmodie“-freie Antiphonen, Antiphonen, die nicht mehr (oder nicht nur) im Zusammenhang mit der Psalmrezitation, sondern als selbstständige Gesänge, etwa als „Votiv-Antiphonen“ für Andachten, in erster Linie Marienandachten, verwendet wurden. Die berühmtesten dieser „psalmfrei“ gewordenen Antiphonen sind die vier „marianischen Schlussantiphonen“, darunter das *Salve Regina*.

<sup>13</sup> Es handelt sich um die folgenden Antiphonen: C Paris, BN, lat 17 436. Antiphonar aus Compiègne, zwischen 860 und 880. Textedition in CAO (= René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 Bde., Rom 1963–1979). N Privatbesitz. Antiphonar aus Noyon (?), 10./11. Jh. Faksimile in Bd. XVI der *Paléographie musicale*.

hundreds geschriebenen Antiphonar<sup>14</sup> lassen sich dann gleich 25 neue HL-Antiphonen nachweisen. Diese 18 + 12 + 25 = 55 HL-Antiphonen bilden das alte Korpus von musikalisch überlieferten und größtenteils transkribierbaren, dadurch heute noch singbaren HL-Antiphonen.<sup>15</sup>

Durch Handschriften aus der Zeit zwischen der Mitte des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts erhöht sich das Repertoire dieser 55 HL-Antiphonen um weitere 29 auf 84.

In spätmittelalterlichen, fast ausschließlich deutschen und osteuropäischen Quellen aus der Zeit vom ausgehenden 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert finden sich nicht weniger als 65 weitere HL-Antiphonen, die sich vom alten Korpus ganz erheblich unterscheiden. Selbst, wenn sie in mehreren Handschriften weiterhin in Verbindung mit der Psalmodie erscheinen, handelt es sich doch meist um Motiv-Antiphonen, die in spätmittelalterlichen Sammelhandschriften häufig als geschlossene Gruppe mit Titeln wie „Ex Canticis Canticorum Antiphonae de Beata Virgine“, also als eine eigene Spezies von Mariengesängen, bezeichnet wurden.

Nur ausnahmsweise wurden HL-Texte auch für die Responsorien des Stundengebetes benutzt und nie fanden sie für die bereits im 7. Jahrhundert in Rom entstandenen Propriums-Gesänge der Messe Verwendung.<sup>16</sup>

Die Verwendung von HL-Texten für Antiphonen der Marienfeste ist keineswegs selbstverständlich, denn innerhalb der HL-Exegese seit Origines von Alexandrien (†254), dem eigentlichen Begründer der HL-Auslegung, wurde das HL bis ins 12. Jahrhundert gerade nicht mariologisch gedeutet, die Braut also nicht allegorisch mit Maria identifiziert. In der jüdischen Exegese waren Braut und Bräutigam des HL die in Liebe miteinander verbundenen Gott Vater und sein auserwähltes Volk Israel. Diese Deutung wurde von der christlichen Kirche übernommen: Das HL wurde als ein Dialog zwischen Christus und seiner Kirche, zwischen Gott, der Trinität und der gläubigen Seele gelesen. Erst im 12. Jahrhundert, in dem mehr als die Hälfte aller zwischen dem 3. und dem Ende des 12. Jahrhunderts geschriebenen Hohelied-Kommentare entstand, wird die Braut als Braut Christi, Maria, und der Bräutigam als Seele oder die Kirche Christi mariologisch gedeutet. Vom 12. Jahrhundert an, seit Rupert von Deutz (um 1125/26)<sup>17</sup>, der erstmals die Deutung der Braut konsequent auf Maria bezog, wurde das HL größtenteils – und in späterer Zeit nahezu ausschließlich – mariologisch verstanden. Die mariologische Lesung war in Ansätzen in vereinzelt älteren Kommentaren bereits angelegt, doch realisiert wurde sie gerade nicht dort, sondern in der Liturgie der Marienfeste, Jahrhunderte bevor es konsequent mariologische Kommentare gab. Die theologische Kommentierung des Textes und das Verständnis des HL durch die Schöpfer der Liturgie

H St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 390/391. Cod. Hartker. Antiphonar aus St. Gallen, um 1000. Textedition in CAO, Faksimile in Serie II/Bd. 1 der *Paléographie musicale*.

<sup>14</sup> Hartmut Möller, *Das Quedlinburger Antiphonar* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Mus. Ms. 40047), 3 Bde., Tutzing 1990 (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, 25), als 3. Band ein Faksimile der ganzen Handschrift.

<sup>15</sup> In der altspanischen Liturgie lassen sich nicht weniger als 41 HL-Antiphonen vor dem 11. Jahrhundert nachweisen. Sie sind in dem aus der Mitte des 10. Jahrhunderts stammenden Antiphonar aus Leon auch mit musikalischer Notation versehen, allerdings in einer Notation, die die genaue Tonhöhe nicht erkennen und sich infolgedessen nicht transkribieren lässt.

<sup>16</sup> Für die vier Marienfeste entstanden je drei (von fünf) Propriums gesängen, vgl. James McKinnon, *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley 2000, 180.

<sup>17</sup> Rupert von Deutz, *Commentaria in Canticum Canticorum. Kommentar zum Hohelied*, übersetzt und eingeleitet von Helmut und Ilse Deutz, 2 Bde., Turnhout 2005 (*Fontes Christiani*, 70). Der lateinische Text dieser Ausgabe ist identisch mit der Edition von Rhabanus Haacke (*Corpus Christianorum, Series Latina*, 26), Turnhout 1974.

divergierten auf eine bis heute nicht wirklich erörterte Weise. Ausgerechnet in jener Zeit, als die HL-Antiphonen in den Quellen greifbar werden und sich vermehren, zehrte „die Hoheliedauslegung nur noch vom alten Erbe“, in erster Linie von dem „die Summe der zurückliegenden Entwicklung ziehenden“ Beda Venerabilis († 735)<sup>18</sup> und sie kam völlig zum Erliegen: „Aus den zweihundert Jahren von 850 und 1050 ist keine einzige neue Erklärung des Hohenliedes auf uns gekommen“.<sup>19</sup> Die Frage richtet sich an die Theologie, ob dieses „Kommentierungs-Vakuum“ als Voraussetzung für das Eindringen konsequent mariologisch verstandener HL-Texte in die Liturgie zu verstehen ist, und ob nicht die Marien-Liturgie mit HL-Texten gar als eine Voraussetzung der konsequent mariologischen Kommentierung des HL zu verstehen ist.

Damit ist der Kontext skizziert, in dem die im Folgenden kommentierten konkreten Beispiele entstanden sind. Wir entnehmen sie den bereits erwähnten unterschiedlichen „Schichten“ des Repertoires der HL-Antiphonen.

#### *Antiphon „Nigra sum sed formosa“*

Diese Antiphon wird im 900/901 entstandenen Tonar des Regino von Prüm erstmals erwähnt und erscheint in den drei ältesten Antiphonaren (zwischen dem späten 9. Jahrhundert und dem Jahre 1000 niedergeschrieben), C, N und H. Obwohl kurz, ist sie mit 16 Worten eine der umfangreichsten der ältesten Schicht von 18 HL-Antiphonen. Der Text verbindet die erste Hälfte von HL 1:4, „Nigra sum, sed formosa, filia Ierusalem“, mit dem angepassten Ausschnitt „Introduxit me rex in cellaria sua“ aus HL 1:3: „ideo dilexit me rex, et introduxit me in cubiculum suum. „Ideo dilexit“ ist in Anlehnung an HL 1:2: „ideo adulescentulae dilexerunt te“ gebildet; in „cubiculum suum“ (als Variante in Hs. C auch in „cubacula sua“) ersetzt in „cellaria sua“. („Cubiculum“ wird im HL des Hieronymus = Vulgata nur in 3:4, und nicht auch in 1:3 und 3:4 für das griech. ταμειον verwendet: „introducam illum in domum matris meae et in cubiculum genetricis meae“.

In den liturgischen Bibeltexten finden sich normalerweise Spuren der altlateinischen Bibelübersetzungen aus dem Griechischen ins Lateinische, der Vetus Latina. Diese Übersetzungen wurden im Laufe des 5. Jahrhunderts durch die Übersetzung von Hieronymus verdrängt. „Die Erhaltung von Spuren ‚obsoleter‘ Bibeltextformen“ lassen sich, wie mir Frau Prof. Eva Schulz-Flügel, die Herausgeberin des Canticum Canticorum im Rahmen der Beuroner Ausgabe der Vetus Latina<sup>20</sup> freundlicherweise mitteilte, „mit der allgemeinen Erscheinung erklären, dass gesungene oder im Ritus rezitierte Texte besonders ‚immun‘ sind gegen Neuerungen“. Derartige Vetus Latina-Texte des Canticum Canticorum stammen „meist aus einer Textform, die vermutlich identisch ist mit der sogenannten Hexaplarischen Rezension des Hieronymus“ (etwa 387).

Für den Text der Antiphon *Nigra sum* konnte Frau Schulz-Flügel bestätigen, dass es sich „in jedem Fall um einen aus einzelnen Teilen kombinierten Text handelt, der

<sup>18</sup> F. Ohly, a. a. O., (Anm. 9), S. 322f.

<sup>19</sup> F. Ohly, a. a. O., (Anm. 8), S. 92.

<sup>20</sup> Bisher erschienen: *Vetus Latina. Die Reste der altlateinischen Bibel. Bd. 10/3: Canticum Canticorum*, hrsg. von Eva Schulz-Flügel. 1. Lieferung: *Einleitung*, Freiburg [i. Br.] 1992. – Ich möchte Frau Eva Schulz-Flügel, Beuron auch an dieser Stelle sehr herzlich für die mehrfachen Hilfen bei der Klärung ungewohnter Textvarianten in gesungenen HL-Ausschnitten danken.

so keine biblische oder patristische Vorlage hat“. Auch „der Singular *filia Hierusalem* könnte noch aus einer älteren Schicht stammen.“

Nur fünf der 30 HL-Antiphonen des – bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen – „alten Korpus“ weisen derartige „Kombinations-Texte“ auf, und davon gehören „Dilcete mi“ und „Hortus conclusus“ wie „Nigra sum“ zur ältesten Schicht. Wie „Nigra sum“ findet sich auch „Hortus conclusus“ in den altrömischen Quellen. Der dominierende Texttypus dieser ältesten Schicht sind Antiphonen, die einen vollständigen Vers des HL verwenden (17 der 30 Antiphonen).

In den drei ältesten Handschriften wird „Nigra sum“ für die Feste Maria Himmelfahrt (C und H) und für Maria Geburt (N) verwendet.<sup>21</sup>

H  
LA  
543

Ni - gra sum sed for - mo - sa, fi - li - a Je - ru - sa - lem, i - de - o  
di - le - xit me rex, et in - tro - du - xit me in cu - bi - cu - lum su - um.

Notenbeispiel 1: Römisch-fränkische Antiphon „Nigra sum“ aus der Hs. *H*, Antiphonar des Hartker, St. Gallen um 1000 und aus Hs. *LA*, einem Antiphonar aus Lucca, 12. Jh. (Faks. in *Paléographie musicale*, 9)

Die fränkisch-römische Antiphon ist eine weitgehend syllabische Melodie des 3. Tons im Rahmen der Quinte *E – h*, die dreimal – „sed, (for)mo(sa) und (di)le(xit)“ über-, und ein Mal „cu(biculum)“ um eine Sekunde unterschritten wird. Der Grundton *E* wird erst am Schluss verwendet.

Die Gliederung der Melodie ist durch die grammatikalische Gliederung des Textes in fünf Abschnitte bestimmt. Sie erfolgt musikalisch durch die Töne *E* und *h* (Grundton und „Tenor“) und dem dazwischen liegenden Ton *G*, mit den Strukturtonen der Melodien des 3. Modus: Dabei entsprechen die Schlusstöne der Abschnitte – *h*, *G*, *a*, *E* und *E* – ebenso den fünf grammatikalischen Zäsuren wie die ersten Töne der folgenden Glieder: *G*, *h*, die Wiederholung des *a* und – ein besonderer Fall – *F*. Die Melodie realisiert die Gliederung der fünf Textabschnitte mit den Strukturtonen zudem so, dass die Zäsuren gewichtet erscheinen: 2 + (2 + 1) Abschnitte (° = Zäsur, | = Einschnitt, || = Abschluss):

„Nigra sum, ° sed formosa | filia Jerusalem, ||  
ideo dilexit me rex, | et introduxit me ° in cubiculum suum. ||“

<sup>21</sup> „Schwarz bin ich, aber schön, Tochter Jerusalem. Deshalb erfreute mich der König und führte mich in seine Kammer.“ In modernen Ausgaben zugänglich in *Monumenta monodica medii aevi*, Bd. V, Nr. 3023; *Antiphonale Romanum*, [115] (als 3. Vesper-Ant. für Marienfeste „per annum“); *Antiphonale Monasticum*, 707 (als 3. Laudes-Ant. für Marienfeste „per annum“).

Durch den gezielten Einsatz der Strukturöne des Modus schreibt die Melodieführung zusätzlich einen den Satzstrukturen entsprechenden Textvortrag fest. Innerhalb des ersten Gliedes wird zwischen „sum“ und „sed“ eine Zäsur eingefügt: *G G h* steht gegen *c a c h* (mit dem zweimal verwendeten Spitzenton *c*), wobei sich diese beiden Sinneinheiten – „Nigra sum / sed formosa“ – in unterschiedlicher melodischer Physiognomie zu einem in sich geschlossenen Glied ergänzen. Der folgende Abschnitt „filia Jerusalem“ wurde dagegen – durch das wiederholte *a* und die symmetrische Tonbewegung *G a h a G* – als Einheit realisiert. Im Weiteren ergänzen sich, wie vorher „Nigra sum“ und „sed formosa“ – sozusagen auf niedriger Ebene – auch die beiden Teile, die Sachaussage „Nigra sum sed formosa“ und das Ansprechen der „filia Jerusalem“, ihrerseits zu einem in sich geschlossenen Ganzen, dem ersten Teil dieser Antiphon.

Der zweite Teil setzt das auf dem Quintton rezitierende „ideo“ vom zentralen Verb „dilexit (me rex)“ ab. Durch das wiederholte *a* wird der erste Abschnitt dieses zweiten Teils der Antiphon mit dem folgenden verbunden. Nur für dieses „et introduxit me“, und den anschließenden Schlussabschnitt wird die untere Terz *E-G* des Klangraums mit dem Grundton *E* verwendet. Das Schlussglied ist, mit Verwendung der Untersekunde *D* und einer festen Wendung *G F E E*, kadenzierend, abschließend.

Nicht nur die Gliederung der Textabschnitte, sondern auch die Betonung des Textes wird musikalisch durch Lage und zusätzlich durch die schriftlich festgehaltenen Längen bzw. Kürzen der Töne festgelegt. Die Dehnung durch ein Querstrichlein (Episem) des *h* von „(formos)a“ unterstreicht die Teilzäsur genauso wie der Buchstabe *i* (für *iusum* = tiefer) beim Beginn des zweiten Abschnitts die tiefere Terz sichert. Die Länge auf dem „me“ und die Kürze (Buchstabe *c* = *celeriter*) fixiert auch auf der Ebene der Tondauern die enge Verbindung der beiden Abschnitte. Die beiden Zweierligaturen (zwei Töne auf eine Silbe) auf „(cu)bi(cu)lum“ sind gleichfalls Mittel, um die korrekte Aussprache und sinngemäße Betonung zu sichern, genau so wie die Hochtöne die entsprechenden Silben und Worte hervorheben:

„Nigra súm, sed formósa, filia Jerúsalem,  
ideo diléxit me rex, et introduxít mé in cubículúm súúm.“

Die Töne zum Text dieser Antiphon bilden demnach keine eigentliche „Melodie“, sie sind keine „Vertonung“, sondern eine Verschriftlichung der korrekten Sprachflexion, des sinngemäßen Textvortrages mithilfe der unterschiedlich gewichteten Tonhöhen eines Modus und ihrer Dauern. „Die Neumennotation ist primär ein Zusatz zur geschriebenen Sprache und nicht melodisches Notat, [...] eine akzessorische Modifikation des bestehenden Informationssystems“, wie es Michael Walter ausdrückte<sup>22</sup>, und Leo Treitler nannte sie rundweg „language-pedagogy“.<sup>23</sup> Streng genommen ist diese Antiphon demnach weder eine „Vertonung“, noch eine Melodie – und erst recht keine „Musik“. Max Haas hat das plastisch zum Ausdruck gebracht: „Sicher ist, dass der Choral im Frankenreich [von Karl dem Großen] eingesetzt und von Sängern benutzt wird, deren Lateinkenntnisse immer wieder fraglich sind. Um das Idiom [dieser „cantilena romana“] überhaupt verbreiten zu können, muss versucht werden, ein elementares Verstehen des

<sup>22</sup> Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift, Zeit, Raum*, Stuttgart 1994, S. 80.

<sup>23</sup> Leo Treitler, „Reading and Singing. On the Genesis of Occidental Music Writing“, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 135–208, das Zitat 206.



Gesungenen zu gewährleisten. Wie sollte sich das besser bewerkstelligen lassen als mit einem Gesang, der die elementare Textgliederung deutlich macht.<sup>24</sup> Doch wenn von „Gesang“ gesprochen wird, muss beigelegt werden, dass „das Neumensystem als Notationssystem des gregorianischen Gesangs noch keinen Begriff von Musik als abstrakter Manifestation des Geistes hat“<sup>25</sup> und darin dem entspricht, was es verschriftlicht.

Über das inhaltliche Textverständnis, das die HL-Kommentare ausbreiten, sagt diese Gesangs- und Vortragsweise – und als solche muss diese „Melodie“ verstanden werden – nichts aus. Was hier an dieser einen HL-Antiphon dargelegt wurde, lässt sich an anderen – biblischen oder (seltener) nichtbiblischen Antiphonen – genauso darlegen. Wir können aber durch die Aussprechweise, die mittels Tonhöhen und Dauern zu diesen 16 Worten gesetzt wurde, die Art der Textlesung rekonstruieren. (Es ist durchaus nicht selbstverständlich, dass der zweite Satz von den Mönchen nicht als „dilexit me rex“, sondern als „dilexit me rex et introduxit me in cubiculum su-um“ vorgetragen wurde.)

Im Ansatz, aber nicht entfernt in dieser Konsequenz, können wir diese römisch-fränkische Textdarstellung bereits in der älteren – altrömischen – Realisierung erkennen:

151

899 Ni - gra sum sed for - mo - sa, fi - li - a Je - ru - sa - lem, i - de - o di - le - xit  
me rex, et in - tro - du - xit me in cu - bi - cu - lum su - um.

Notenbeispiel 2: Altrömische Antiphon „Nigra sum“, transkribiert in Edward Charles Nowacki, *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts*, Diss. Brandeis University 1980, 531.

Die Gerüsttöne dieser D-Melodie sind *D*, *a* und *F*. Die Abgrenzung der fünf Glieder voneinander, der gezielte Einsatz der Hochtöne und die Stufung der Zäsuren ist hier allerdings nicht in dem Maße durch die Textgliederung und Textaussprache bestimmt, wie in der römisch-fränkischen, der „gregorianischen“ Fassung. Auffallend, wie viel stärker das Rezitieren, vor allem in der zweiten Hälfte der Antiphon in Erscheinung tritt. In der ersten Hälfte steht nicht wirklich fest, ob eine – leichte – Zäsur wirklich nach „formosa“, oder nicht doch eher nach „filia“ intendiert ist. Ein Vortrag erscheint denkbar, der keine eigentliche Entgegenstellung durch das „sed“, sondern eine Gleichzeitigkeit von „nigra sum“ und – eben auch – „formosa filia Ierusalem“ intendiert; deshalb erfreut sie den König (zwei Töne auf „rex“), der die Sprechende, sie gleichsam auszeichnend, in das – durch Melismen unterstrichene – „cubiculum suum“ führt. Die ungleich weniger auf diesen einen Text hin angelegte Vertonung lässt sich auch dadurch erkennen, dass die-

<sup>24</sup> Max Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*, Bern 1996, 134.

<sup>25</sup> Michael Walter, a. a. O., 83. Vgl. insbesondere Walters Kapitel über „Rhythmus bei Aurelianus Reomensis“ (um 850), ebd., S. 105–127 und die Konsequenzen für die Zeitstruktur des liturgischen „Gesangs“, ebd., S. 135 f.

selbe altrömische D-Melodie auch für eine andere HL-Antiphon, „Pulchra es et decora“, und für weitere Antiphonen Verwendung finden konnte, während die römisch-fränkische Melodie nur mit diesem einen Text überliefert wurde (und durchaus eine fränkische, unabhängig von der altrömischen entstandene „Melodie“ sein könnte<sup>26</sup>).

151

894 Pul - chra es et de - co - ra fi - li - a Je - ru - sa - lem, ter - ri - bi - lis ut  
ca - stro - rum a - ci - es or - di - na - ta.

Notenbeispiel 3: Altrömische Antiphon „Pulchra es et decora“, mit derselben Melodie wie „Nigra sum“, transkribiert in E. Ch. Nowacki, a. a. O.

Die Verklänglichung scheint in der altrömischen Fassung von „Nigra sum“ vornehmlich ein Vortragsmodus zu sein; in der römisch-fränkischen Fassung hingegen fungiert die „Melodie“ als rhetorische Verdeutlichung des Textes im Hinblick auf dessen Verständnis.

### III. „Große“ HL-Antiphonen aus der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts

Innerhalb des alten Korpus der 55 HL-Antiphonen unterscheiden sich die 25 jüngsten, im Quedlinburger Antiphonar erstmals nachweisbaren Gesänge deutlich von den eben besprochenen, vergleichsweise kurzen karolingischen Antiphonen. Von ihrem Habitus her sind auch diese Antiphonen auf HL-Texte durchaus „normale“ Antiphonen, und sie unterscheiden sich in keiner Weise von jenen auf Texte aus anderen Büchern der Bibel. Die der jüngsten Schicht des alten Korpus angehörenden 25 HL-Antiphonen könnten als Weiterführungen der bisher umfangreichsten der „alten“ Cantica-Antiphonen, in erster Linie den Antiphonen für das Magnificat in der Vesper, verstanden werden. Ich nenne diese jüngste Schicht deshalb die Schicht der „großen Antiphonen“. Ihre Hauptmerkmale, und durch diese sind sie von der ältesten Schicht doch deutlich abgehoben, sind zunächst die Länge ihrer Texte: mehrere, häufig zusammenhängende, teilweise gekürzte, auch mit kleinen Erweiterungen miteinander verbundene Verse aus dem HL; dazu kommt die Tatsache, dass es sich um Melodien handelt, die stets nur für einen Text komponiert worden sind; und schließlich die auffallend deutlich ausgeprägte Modalität im Rahmen der acht Kirchentöne aller dieser „großen Antiphonen“.

Diese modale Festigkeit haben sie mit den neuen Offizien, die – nicht ganz korrekt – „Reimoffizien“ genannt werden, gemeinsam; bei diesen sind die einzelnen Gesänge eines Officiums „tonal gereiht“: der erste im 1. Ton, der zweite im 2. Ton usw., die Abfolge der Tonarten zählt demnach zu den Grundvoraussetzungen der Komposition. Bezeichnenderweise spielt in der Musiktheorie gerade dieser Zeit die modale Korrekt-

<sup>26</sup> Dazu, im Anschluss an Edward Charles Nowacki, *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts*, Diss. Brandeis University 1980, James McKinnon, a. a. O., „Epilogue“, S. 378–380 und 391 f.

heit, die Beachtung der spezifischen Merkmale eines jeden Modus, eine zentrale Rolle, beispielsweise bei Guido von Arezzo (*Micrologus*, 1025/26), Aribo Scholasticus (der Guido-Kommentar *De musica*, um 1070) oder Iohannes Affligemensis (*De Musica cum Tonario*, 1. Viertel des 12. Jahrhunderts)<sup>27</sup>.

Die berühmteste dieser „großen“ Antiphonen, allerdings auf einen frei gedichteten Text, ist die marianische Schlussantiphon „Salve Regina“. Dem Salve vergleichbar sind große HL-Antiphonen wie „Anima mea liquefacta est“ und „Tota pulchra es“, zwei Antiphonen, deren Texte – teilweise auch die Melodien – vom frühen 15. Jahrhundert an, wie das „Salve Regina“, für zahlreiche Motetten Verwendung gefunden haben.

Von den 25 im Quedlinburger Antiphonar erstmals nachweisbaren HL-Antiphonen bilden neun, in nach den acht Modi gereihter Anordnung (Ton 1–8 und 6. Ton), beginnend mit der einzigen schon früher nachweisbaren Antiphon „Ecce tu pulchra es“, das (weltkirchliche) Matutin-Offizium für Maria Himmelfahrt. Dieses Offizium hat in ganz Europa enorme Verbreitung gefunden, nicht zuletzt, seit dem späten 11. Jahrhundert, durch die Liturgie der Hirsauer Kloster- und Liturgiereform; es ist auch – in Nonnenklöstern – im Spätmittelalter in deutscher Übersetzung gesungen worden und findet sich am Ende des 15. Jahrhunderts im sogenannten Glogauer Liederbuch vollständig in mehrstimmiger Fassung.

#### „Anima mea liquefacta est“

Im Unterschied zum Offizium für Maria Himmelfahrt ist im Quedlinburger Antiphonar das auf HL-Texten beruhende Offizium für Maria Geburt nicht nach den Tonarten gereiht und es fand als geschlossenes Ganzes keine weitere Verbreitung. Bemerkenswert ist, dass es vollständig aus „großen“ Antiphonen besteht und dass diese – ganz ungewöhnlich – zusätzlich mit Versen versehen sind. Je eine Antiphon steht im 1. bis 5. und im 8., drei Antiphonen im 7. Ton.

Sechs der neuen Antiphonen lassen sich bisher nur in dieser Handschrift mit linienloser Neumierung nachweisen und infolgedessen nicht transkribieren. Geringe Verbreitung fanden die zweite und die fünfte Antiphon, „Aperi mihi“<sup>28</sup> und „Qualis est“<sup>29</sup>, während die dritte, „Anima mea liquefacta est“, als einzige Antiphon dieses Offiziums, größte Verbreitung, vor allem im deutschen Sprachgebiet und im Osten bis ins 16. Jahrhundert gefunden hat.

Ein berühmter Text, HL 5:6 (zweite Hälfte) bis 8: Die liebende Frau ist nachts in der Stadt auf der Suche nach ihrem Geliebten und wird von den Wächtern – als herumstreichende Ehebrecherin oder Hure – aufgegriffen, geschlagen, verletzt und entkleidet. Sie fleht die „Töchter Jerusalem“ an, ihrem Geliebten zu melden, dass sie vor Liebe krank sei, „quia amore languet“:

<sup>27</sup> Zusammenfassend Karlheinz Schlager, „Ars cantandi – ars compenendi“, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Darmstadt 2000 (*Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von Thomas Ertelt und Frieder Zaminer, 4), besonders S. 219–259.

<sup>28</sup> Auf Linien notiert im Worcester Antiphonar, *Paléographie musicale*, Bd. 12.

<sup>29</sup> Auf Linien notiert im *Antiphonale Sarisburiense*, Faksimile-Ausgabe [London] 1901–1924, Reprint Farnborough 1966.

„Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est.  
Quaesivi et non inveni illum; vocavi et non  
respondit mihi.

HL 5:6(2): „dilectus“ ergänzt

Invenerunt me custodes civitatis;  
percusserunt me et vulneraverunt me;  
tulerunt pallium meum custodes murorum.

HL 5:7: „custodes qui circumeunt civitatem“  
„meum mihi custodes“

Filiae Jerusalem, nuntiate dilecto  
quia amore langueo.“

HL 5:8: „Adjuro vos, filiae Jerusalem, si  
inveneritis dilectum meum, ut  
nuntietis ei, quia amore langueo.“

„Meine Seele schmolz dahin, als mein Geliebter sprach.  
Ich rief ihn und fand ihn nicht; ich rief ihn, und er  
antwortete mir nicht.  
Die Wächter der Stadt fanden mich;  
sie schlugen mich und verletzten mich;  
die Wächter der Mauern nahmen mir den Mantel weg.  
Töchter Jerusalems, meldet meinem Geliebten,  
dass ich vor Liebe krank bin.“

Der Vergleich des Textes der Antiphon mit dem Bibeltext zeigt, dass in Vers 6 und 7 geringe Adaptierungen vorgenommen wurden; der Vers 8 allerdings wurde gekürzt, um die Anrufung „Adjuro vos“ und um die Präzisierung, dass die Töchter Jerusalem, „wenn sie den Geliebten finden“, diesem ihr Leiden mitteilen sollten (s. Notenbeispiel 4).

Die *G*-Melodie im 7. Ton mit dem Grundton *G* und dem Rezitationston *d* entspricht hinsichtlich des Ambitus genau dem von den Theoretikern festgeschriebenen Rahmen *F* bis *g*, also die Oktave *G* bis *g* mit der Untersekunde *F* der Finalis. Die Textzäsuren, meist aber auch der Beginn der Weiterführung, entfallen vornehmlich auf die Strukturöne *G* und *d*, allenfalls auf die Untersekunde *c*. Mehrmals erfolgt eine deutliche Kadenzierung mit der „Sequenzkadenz“ des „pes stratus“, der Untersekunde plus wiederholtem Schlusston. Diese Kadenz gab es in der „cantilena romana“ noch nicht, sie fand erst in den neuen Gesängen, den Tropen und vor allem den Sequenzen seit dem 9. Jahrhundert nördlich der Alpen Verwendung, ist also sicherlich fränkisch: bei „(liquefac)ta est“ gleich zu Beginn, auf „(pallium) meum“, auf „(Jeru)salem“ und am Ende auf „(lan)gueo“. Die Melodik ist reich mit Melismen durchsetzt und weist eine Reihe größerer Intervallsprünge (Quarte aufwärts, Quinte abwärts) auf. Sie wirken wie eine rhetorische „Dramatisierung“, etwa auf „illum vocavi“ (Quarte aufwärts und Quinte abwärts). Bemerkenswert, dass der eigentliche Bericht vom brutalen Zusammentreffen mit den Wächtern der Frau – „invenerunt me custodes“ – gleichsam „rezitativisch“ erfolgt, ausgerechnet bis zum Quartsprung auf „vulneraverunt“.

Völlig aus dem Rahmen fällt, nach einer Kadenz auf den Grundton *G* auf „muro-rum“, der um eine Septime höhere Einsatz für die Anrede der „Töchter Jerusalem“, auf den dann wiederum das eher rezitativische „nunciate dilec“ – mit dem Quintsprung auf – „to“ folgt. Nur im Schlussglied wird zwei Mal das tiefe *F* verwendet: auf „quia a(more)“ wird mit *F a c* unmittelbar vor dem Ende und nach der vorangegangenen *d d G*-Kadenzierung auf „dilecte“ eine eigentliche „*G*-Gegenklanglichkeit“ eingeschoben, eine rhetorische Hervorhebung der Begründung – „quia“ – der „amore“.

Doch sollten wir uns nicht durch die eigene Sprache verleiten lassen und in dieser Melodie etwas anderes sehen, als was sie ist: Auch wenn das Rhetorische verstärkt, die Melodie einen „großräumigeren“ Habitus aufweist, werden solche Mittel doch nicht zu

Qu  
MM V,  
7269

A - ni - ma me - a li - que - fac - ta est, ut di - lec - tus lo - cu - tus est.  
Quae - si - vi et non in - ve - ni; il - um vo - ca - vi et non re - spon - dit mi - hi.  
In - ve - ne - runt me cu - sto - des ci - vi - ta - tis; per - cus - se - runt me et vul - ne -  
ra - ve - runt me; tu - le - runt pal - li - um me - um cu - sto - des mu - ro - rum. Fi - li -  
ae Je - ru - sa - lem, nun - ti - a - te di - lec - te qui - a a - mo - re lan - gue - o.

Notenbeispiel 4: Antiphon „Anima mea liquefacta est“ aus dem Quedlinburger Antiphonar, 1. H. 11. Jh. und aus ungarischen Quellen des 14. Jahrhunderts, transkribiert in *Antiphonen*, hrsg. von László Dobszay und Janka Szendrei, 3 Bde, Kassel 1999 (*Monumenta monodica medii aevi*, 5), Nr. 7269.

einer „inhaltlichen“ oder „affektiven“ klanglichen Darstellung des Textes verwendet, sondern sie stehen – wie bei „Nigra sum“ – im Dienste des Mit- und Nachvollzugs des Textes und seiner Gliederung. Neu erscheint allerdings die melodische Art dieses Nachvollzugs der Sprache. Im Mittelpunkt steht hier nicht mehr in erster Linie die Sorge um korrekte Betonung und Akzentuierung. Dem einzelnen Wort oder der einzelnen Wortgruppe kommt hier erhöhte Bedeutung zu. Das erste Glied besteht aus:

„Anima“ (Grundton *G* – Oberquinte *d*) |

„mea“ (*d f d*) |

„liquefacta est“ (wiederholter Hochton *f* mit Quartsprung in die „Sequenzkadenz“) ||

Das folgende Glied ist zweigeteilt in „ut dilectus | locutus est ||“ und korrespondiert, im Sinne einer Zurückführung zum Grundton *G*, zum ersten Glied; beide zusammen, fassen den ganzen Satz als geschlossene Einheit. – Analog auch der folgende Satz. Diesem Beginn gegenüber ist der lange, berichtende Teil in der ersten Hälfte (bis „vulneraverunt“), wie erwähnt, rezitativisch. Durchaus bemerkenswert, dass er auf *c* (*c d c*) nicht eigentlich kadenziert und der Übergang „me | tulerunt“, vor der „Sequenzkadenz“ auf *d* („meum“), auch hier – wie kurz vor dem Ende – eine „*F*-Gegenklanglichkeit: *c* | *F G a c h a*“ einfügt. Das anschließende „custodes murorum“ setzt dem die Quint der

G-Melodik  $d-G$  mit Kadenz auf  $G$  entgegen – um dann gleich, mit dem Beginn eines neuen Satzes, in den Spitzenton, das hohe  $f$  (als Oberterz zum Strukturton  $d$ ) zu springen.

Es steht außer Frage, dass dieser dramatische, extreme Text in einem eigentlichen Sinne komponiert worden ist: Das unterschiedliche Gewicht der Töne des Modus, ihre Lage, die Kadenzierungen und die unterschiedliche Qualität der Intervalle, die reiche Melodik gegen das Rezitierende sind bewusst und gezielt eingesetzte melodische, musikalische Qualitäten, um den Text geradezu „in Szene zu setzen“. (Dass das HL einem Drama vergleichbar, ein Dialog sei, hat bereits Origines im 3. Jahrhundert gleich zu Beginn seines Prologos dargelegt.)<sup>30</sup> Nach wie vor wird auch hier die Wahl der Töne und ihrer Qualitäten durch die grammatikalische Struktur des Textes, die akzentuierten Silben und durch die Rhetorik des sprachlichen Vortrages – als Ausgangspunkt – bestimmt. Aber es ist unverkennbar, dass die „language-pedagogy“, die Verschriftlichung des Vortrages, nur den Ausgangspunkt, das noch immer gültige fundamentum bildet. Auf diesem wird jetzt zusätzlich, mit genuin musikalischen Mitteln, die sich nicht aus der Sprachgestalt selbst ergeben, komponiert. Dieses Komponierte aber ist auf den Textsinn, auf die vorgetragene „Geschichte“ selbst bezogen.

Vergleichende Studien mit „großen“ Antiphonen aus der gleichen Zeit müssten, auch wenn sie auf „neutraleren“ Texten beruhen, erst erweisen, ob die Dichte der hier angewandten Gestaltungsmittel in diesem Falle durch das Extreme des Textes bedingt ist – wie auch immer dieser von den Theologen zuvor kommentiert worden ist. Dass für „Anima mea“ ein authentischer Modus gewählt wurde, in dem große Intervalle wie Quinte und Quarte – im Vergleich zu den plagalen Modi – eine strukturell zentrale Rolle spielen und infolgedessen als Gestaltungsmittel zur Verfügung stehen, stimmt mit den Forderungen überein, die von Theoretikern wie Guido von Arezzo getroffen wurden: es sei ein dem Text adäquater Modus zu wählen.<sup>31</sup>

Allerdings ist auch „Anima mea“ zunächst noch als Antiphon, meist als Magnificat-Antiphon im engsten Sinne liturgisch verwendet worden; erst in späteren Quellen erscheint sie als psalmodiefreie Motiv-Antiphon beispielsweise für Marienprozessionen und für Marienandachten.

#### IV. Spätmittelalterliche HL-Antiphonen

Die neuen 29 HL-Antiphonen, die sich in Handschriften aus der Zeit zwischen der Mitte des 11. und dem Ende des 13. Jahrhunderts fanden, lassen sich stilistisch den verschiedenen Schichten des „alten Korpus“ zuordnen: Fünf verwenden bereits bekannte Texte der ältesten, karolingischen, bereits in den Tonaren nachweisbaren Schicht, jedoch mit einer neuen Melodie oder neue Textausschnitte wurden mit neuen Melodien versehen, die den kurzen Texten der alten Antiphonen entsprechen. Meist handelt es

<sup>30</sup> Die Antiphon „Anima mea liquefacta est“ wurde auch in einem liturgischen Drama verwendet, vgl. Jürg Stenzl, „Zwei gesungene mittelalterliche Hohelied-Dramen“, in: *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woitas, Würzburg 2004, S. 21–37.

<sup>31</sup> Für die „idyllische“ Kombinations-Antiphon „Tota pulchra es“, die Beschreibung der Schönheit der Geliebten und des Frühlings (mit HL 4:7, 11, 10; 2:11, Zitate aus 10, 12, 13 und 4:8) wurde bezeichnenderweise der plagale 4. Ton verwendet. Von besonderer Bedeutung wäre bei „Tota pulchra es“ und weiteren „großen“ Antiphonen ein genaues Studium von partiellen Moduswechseln innerhalb eines Stücks.

sich um Antiphonen bestimmter Mönchsorden oder um nur lokal verbreitete Antiphonen. Weitere neun HL-Antiphonen entsprechen textlich wie melodisch der jüngeren Schicht der Antiphonen aus der Zeit bis um das Jahr 1000. Die 15 verbleibenden Antiphonen sind „große“, „Anima mea“ vergleichbare Antiphonen (mit 20–50 Worten), wobei die Länge mitunter erheblich über die im Quedlinburger Antiphonar erstmals nachweisbaren „großen“ Antiphonen hinausreicht. Im Hinblick auf die spätere Geschichte der mehrstimmigen HL-Vertonungen seit dem 13., vor allem aber in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in England, ist es bemerkenswert, dass im berühmten Antiphonar aus Worcester aus dem 13. Jahrhundert sieben HL-Antiphonen erstmals, davon eine ganze Reihe nur dort (einige zusätzlich nur in späteren englischen Quellen) nachweisbar sind.

Ein eigenes Korpus innerhalb der HL-Antiphonen bilden 65 spätmittelalterliche Gesänge, die seit dem 13. Jahrhundert, ansatzweise jedoch bereits am Ende des 12. Jahrhunderts, nur in deutschen und osteuropäischen (Böhmen, Ungarn, Schlesien) Handschriften nachweisbar sind. In ihrer völlig „ungregorianischen“ Melodik, die sich auch in gleichzeitigen lateinischen Cantionen und spätmittelalterlichen Liedern (auf vulgärsprachliche Texte) findet, wurden sie offensichtlich als eine eigenständige „Gattung“ verstanden, erscheinen doch bereits 13, ein Fünftel davon, als geschlossene Gruppe in einer möglicherweise aus Weingarten stammenden Handschrift aus dem 13. Jahrhundert.<sup>32</sup>

Charakteristisch für dieses „neue Korpus“ von HL-Antiphonen sind zusammenhängende, nicht kombinierte Texte von oft beträchtlicher Länge, meist mit exzessivem Stimmumfang, der die herkömmlichen Normen der Modalität sprengt, und mit einem ganz ungewöhnlichen melodischen Habitus.<sup>33</sup>

### „Sicut malum inter ligna silvarum“

Aus der Zeit der Wende vom 12. zum 13. bis ins 16. Jahrhundert ist die Antiphon „Sicut malum“ (auch „Sicut malus“) überliefert. Dadurch ist sie die älteste dieser spätmittelalterlichen Antiphonen. Wer mit mittelalterlicher Musik etwas vertraut ist, wird, wenn er sie hört, sogleich an die Gesänge der heute aktuellsten mittelalterlichen „Komponistin“, an Hildegard von Bingen denken. Da „Sicut malum“ in der ältesten Handschrift aus der Abtei St. Eucharius in Trier im Kontext von Hildegard-Texten nachgetragen wurde, ist versucht worden, ihr diese „HL-Vertonung“ zuzuschreiben.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, H.B. I. Asc. 95.

<sup>33</sup> Bisher sind derartige Gesänge erst in einer einzigen, bedauerlicherweise nicht gedruckten Arbeit kritisch untersucht worden: Roman Hankeln, *Die Antiphonen, Cantiones und leichs der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 716*, Mag.phil. Regensburg 1991, 3 Bde. (Ms.). Ich danke dem Autor herzlich, dass ich in seine umfangreiche Arbeit Einsicht nehmen durfte.

<sup>34</sup> In der Hs. Trier, Bibl. des Bischöflichen Priesterseminars, Hs. 107 wird Hildegards Kommentar zu HL 2: 3 aus *Scivias* III, 8: 16 und ein Vers mit Repetenda aus Hildegards Marien-Responsorium *Ave Maria auxtrix vite* zusammen mit „Sicut malum“ überliefert. Deshalb hat Catherine Jeffreys, *Sicut malum: Hildegards von Bingen Vertonung von Hohelied 2, 3–6*, Trier 1998 (*Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier*, 11) den – m.E. nicht ausreichend begründeten – Versuch unternommen, „Sicut malum“ der „Komponistin“ Hildegard von Bingen zuzuschreiben. – Ich verdanke die Kenntnis dieser Veröffentlichung und der Handschrift meinem Kollegen Joseph Willimann (Freiburg i. Br.), der „Sicut malum“ in die Vorbereitungsarbeiten zum musikalischen Teil des Hildegard von Bingen-Kongresses in Bingen 1998 eingebracht hat.

Noch in seinem 1557 in Basel gedruckten *Dodecachordon* (das allerdings bereits zwischen 1519 und 1539 geschrieben wurde) druckte Glarean diese Antiphon als „erudem licentius exemplum“ ab und erzählt im 33. Kapitel des Zweiten Teils seines monumentalen Traktates, dass er sie in Rottweil im Schwarzwald in seiner Jünglingszeit gesungen und wegen des „maßlosen Ausschreitens dieser Modi“ mit seinem Lehrer Michael Rubellus diskutiert habe.<sup>35</sup> In der Tat verwendet „Sicut malum“ die Quindezime (Oktave plus Septime)  $G-f'$ , wobei allerdings das  $d'$  nur an einer Stelle („stipate“) überschritten wird.

Alle diese spätmittelalterlichen HL-Antiphonen weisen ein ganz ungewöhnliches Überlieferungsbild auf: Beim Vergleich eines Gesanges aus verschiedenen Quellen zeigt sich, dass die Melodik weitreichende Varianten aufweist, ein Muster für eine „verändernde“ (an Stelle einer „bewahrenden“) Überlieferung.<sup>36</sup> Die Fassung der Handschrift Trier enthält 249 Töne, eine weitere aus dem Codex München, cgm 716 aus Tegernsee (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) 364 Töne, also 44% mehr, und Glareans Fassung steht etwa in der Mitte zwischen den beiden Quellen des folgenden Abdrucks aus Tegernsee und – darunter – aus Trier. Übereinstimmungen finden sich in erster Linie bei den Anfängen und den Kadenzen, dort, wo feststehende – und häufig wiederholte – melodische Wendungen des 2. Modus mit  $b$  (molle) verwendet werden. Zu dessen Vermeidung transponierte Glarean um eine Quarte und ordnet diese Antiphon dem aeolischen Modus zu. Im folgenden Textabdruck (HL 2:3–6) sind jene Stellen, in denen der melodische Normumfang des 2. Modus –  $G$  bis  $a$  ( $h/b$ ) – bis zum  $d'$  erweitert wurde, unterstrichen und die bereits erwähnte Stelle mit der Erweiterung bis  $f'$  fett wiedergegeben.

- 2:3 „Sicut malum inter ligna silvarum,  
sic dilectus meus inter filii.  
Sub umbra illius, quam desideraveram, sedi,  
et fructus eius dulcis gutturi meo.
- 2:4 Introduxit me (rex)\* in cellam vinariam,                   \*(rex) nicht in der Bibel  
ordinavit in me caritatem.
- 2:5 Fulcite me floribus,  
stipate me malis,  
quia amore languo.
- 2:6 Leva eius sub capite meo,  
et dextera illius  
am.....plexa.....bi.....tur me.“
- 2:3 [Sulamith spricht:]  
„Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Waldes  
so ist mein Geliebter unter den Söhnen.  
In seinem Schatten zu sitzen, gelüftet´s mich,  
und seine Frucht ist meinem Gaumen süß.
4. [Sie spricht:]  
Er hat mich ins Weinhaus hineingeführt,  
und sein Zeichen über mir ist Liebe.
5. Stärkt mich mit Blumen [Traubenkuchen],  
erquickt mich mit Äpfeln,  
denn ich bin krank vor Liebe.
6. Seine Linke [liegt] unter meinem Kopf,  
und seine Rechte umfasst mich.“

<sup>35</sup> Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1557, 155 f. Englische Übersetzung und Transkription von Clement A. Miller, 2 Bde., [Rom] 1965 (*Musicological Studies and Documents*, 6), S. 189 f. – Eine weitere Quelle (Leipziger Fragment Nr. 194) in dem oben, Anm. 30 genannten Aufsatz (freundliche Mitteilung von Dr. Annette Löffler).

<sup>36</sup> Jürg Stenzl, „Bewahrende und verändernde musikalische Ueberlieferung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 117–123.



Mbs cgm  
716

Trier  
107

Si - - - cut ma - lus in - - - ter lig - - - na

Si - - - cut ma - lum in - ter lig - - - na

sil - va - rum, sic di - lec - tus me - us in - - - ter fi -

sil - va - rum, sic di - lec - tus me - us in - ter fi -

li - is. Sub um - bra il - li - us, quem de - si - de - ra - - bam se - di, et

li - is. Sub um - bra il - li - us, quem de - si - de - ra - - bam se - di, et

fruc - tus e - ius dul - cis gut - tu - ris me - o. In - tro - du - xit

fruc - tus e - ius dul - cis gut - tu - ri me - o. In - tro - du - xit

me rex in cel - lam vi - na - ri - am; or - di - na - vit in

me rex in cel - lam vi - na - ri - am; or - di - na - vit in

me ca - ri - ta - tem. Ful - ci - te me flo - ri - bus, sti - pa - te me  
 me ca - ri - ta - tem. Ful - ci - te me flo - ri - bus, sti - pa - te me ma -  
 ma - lis, qui - a a - mo - re lan - gue - o. Le - va e - ius sub ca - pi - te  
 lis, qui - a a - mo - re lan - gue - o. Le - va e - ius sub ca - pi - te  
 me - o, et dex - te - ra il - li - us am -  
 me - o, et dex - te - ra il - li - us am -  
 ple - xa - bi - tur me.  
 ple - xa - bi - tur me.

Notenbeispiel 5: Spätmittelalterliche Antiphon „Sicut malum“ aus der Hs. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 716, 19'-21, 2. H. 15. Jh. und aus Trier, Bibl. des Bischoflichen Priesterseminars, Hs. 107, 77', um 1200.

„Dulcis gutturi“ (Meinem Gaumen süß) (V. 3), die Aufrufe „Fulcite“ (stärkt) und besonders „stipate“ (erquickt) (V. 5) sind die Stellen der Modusüberschreitung. Sie erscheinen nicht durch Textinhalte, im Falle der Aufrufe aber rhetorisch gerechtfertigt. Dass das „amplexabitur“, „erquickt“, damit der Schluss der Antiphon, durch üppige Melismatik ausgezeichnet wird, ist im 12./13. Jahrhundert eine Konvention, die keine Besonderheit dieses einen Textes hervorhebt.

Trotz einer neuartigen Melodik wird deren Verlauf entscheidend sowohl durch zentrale Töne wie durch die hier nun stereotyp verwendeten „Sequenzkadenzten“ bestimmt. Wenn

wir die Schlusstöne der Worte untersuchen, ergibt sich das folgende statistische Bild:

G	A	H/B	C	D	E	F	G	a	b	c´	d´	e	f´
2	2	0	3	14	2	7	2	13	0	1	4	1	0
4%	4%	-	6%	27,5%	4%	13,4%	4	25,5%	-	2%	8%	2%	-
1,2	2,8	1,6	11,2	22,9	4,4	13,7	12,5	17,3	2,4	4	4,8	0,8	0,4

Auf der letzten Zeile – unter dem Strich – sind die Prozentzahlen aller verwendeten Töne, also nicht nur der Schlusstöne der Worte eingetragen. Die am häufigsten verwendeten Töne *D* und *a* werden signifikant häufiger für die Wortenden verwendet und so durch ihre Stellung als zentrale Töne herausgehoben. Dieses Bild der Modusrealisierung wird durch die am häufigsten verwendeten Sequenzkadenzen *C D D* (respektive oktaviert: *c´ d´*) und *G a a* bestätigt: Der Text wird tonal – und das heißt in erster Linie durch die stereotypen Kadenzen auf Grundton, Quint und Oktave – gegliedert :

	CDD ( <u>CD</u> )	Gaa ( <u>Ga</u> )	c´d´
3.	Sicut mal <u>um</u> inter ligna silvarum,	sic dilect <u>us</u> meus inter	
	filiis, sub umbra	et fructus eius	dulcis
4.	illius, quem desiderabam sedi,	guttur <i>u</i> meo. Introduxit me rex in cellam	
	vinariam; ordinavit in me caritatem.	Fulcite me floribus	Stipate <u>me</u>
5.	quia amore languo.	malis,	
6.	Leva eius	sub capite meo, [bba a]	
	et dextera illius [DF F F] amplexabi- tur <u>me</u>		

Dabei bilden die Klauseln *C D D* und *G a a* stärkere Zäsuren als die (im Text unterstrichenen) auf *C D* oder *G a*. Diese Textgliederung haben alle handschriftlichen Fassungen von Trier bis Glarean gemeinsam.<sup>37</sup> Dabei handelt es sich, wenn wir von den *C-D*- und *G-a*-Wendungen absehen, um textbedingte, grammatikalische Sinneinheiten. Bemerkenswert ist allerdings, dass die betonten Silben häufig mit längeren Melismen

<sup>37</sup> Der wesentliche Unterschied der Fassung aus Tegernsee besteht, neben der bereits hervorgehobenen reicheren Melismatik, darin, dass dort ein in Trier fehlendes Melisma mehrfach verwendet wird: für „inter ligna, inter filiiis“ und – verkürzt – für „in cellam“; dem sprachlichen Parallelismus – „inter – inter – in“ – entspricht ein melodischer. Allerdings wird dieses Melisma dann – weiter reduziert – auch noch für „quia amo(re)“ verwendet.

ausgezeichnet werden, etwa „*Sicut málus ínter lígna silvarum*“, aber auch „*vinárium*“ und „*ámplexabitur*“, wobei sich dieses Prinzip in den jüngeren Quellen noch verstärkt. Wie denn überhaupt das einzelne Wort, gerade auch in tonaler Hinsicht, als geschlossenes Gebilde musikalisch realisiert wird.

In der ältesten Fassung gibt es keine „wandernden Melismen“, doch in der Quelle aus Tegernsee wird das Melisma auf „*inter (ligna)*“ auf dem folgenden „*inter (silvarum)*“ wiederholt. In anderen spätmittelalterlichen HL-Antiphonen werden derartige feststehende „wandernde Melismen“ beinahe zu einem Charakteristikum dieser Melodik werden.

#### V. *HL-Motetten der späten Ars antiqua*

Angesichts von HL-Vertonungen denken Musikhistoriker kaum an mittelalterliche einstimmige Antiphonen, sondern an John Dunstables Motette „*Quam pulchra es*“, an Palestrinas 4. Buch mit 29 fünfstimmigen Motetten über Texte aus dem HL (1584) oder an Concerti wie „*Nigra sum*“ aus Claudio Monteverdis – irrtümlich – „*Marien-Vesper*“ genannter Sammlung konzertanter Kirchenmusik von 1610. In der abendländischen mehrstimmigen Musik finden sich allerdings zwei- und dreistimmige HL-Gesänge erstmals bereits im späten 13. Jahrhundert in Handschriften, die mehrtextige Motetten der *Ars antiqua* überliefern. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts galten derartige Motetten wegen der simultanen Verwendung mehrerer Texte über einem melismatischen Ténor, der den Cantus firmus „haltenden“ Stimme, als Inbegriff einer „*musique primitive*“ oder einer verstiegenen „Kopfmusik“. Doch seitdem auch die deutsche Musikforschung die modische Frage nach der „Intertextualität“ entdeckt hat, avancierten gerade diese *Ars-antiqua*-Motetten zu Belegen faszinierender sowohl textlicher wie musikalischer Kombinatorik, zu einer Kunst für raffinierte Kenner.

Für die beiden Oberstimmen derartiger Motetten fanden fast ausschließlich neu gedichtete lateinische und/oder altfranzösische Texte Verwendung. Umso mehr überrascht innerhalb des – mehrere hundert Motetten umfassenden – Repertoires eine kleine Gruppe, die Texte aus dem HL verwendet. Diese Gruppe gehört zur jüngsten Schicht dieser Motettenart und sie ist in französischen und einigen wenigen englischen, später auch in vereinzelt deutschen Quellen überliefert. Eine Untersuchung aller dieser Motetten mit HL-Texten führt zu dem Schluss, dass sie, selbst wenn sie nur in kontinentalen – und nicht auch in englischen – Quellen überliefert werden, alle ursprünglich aus England stammen. An einem Beispiel, das wahrscheinlich zu Beginn des letzten Drittels des 13. Jahrhunderts entstanden ist, lassen sich die Eigenarten dieser Gattung und dieser Sondergruppe der HL-Motetten innerhalb derselben darlegen (siehe Notenbeispiel 6).

Die mit ALMA bezeichnete unterste, die Ténor-Stimme, beruht melodisch in den T. 1–18 genau auf dem Beginn der marianischen Schlussantiphon „*Alma redemptoris mater*“. Die ersten 30 Töne dieser Melodie in *F*, im 5. Ton, wurden als Longen (in der Übertragung als punktierte Viertel) rhythmisiert und durch je eine Pause in Gruppen von 5, 3, 5, 7, 5 und 5 Tönen gegliedert. Melismatisch werden diese 18 Takte auf die Worte „*Alma redemptoris mater*“ gesungen und gleich vollständig und unverändert wie-

fol. 319

1. A - ni - ma me - a li-que - facta est, 2. ut di - le - crus me -

fol. 319

1. De - scen - - - di in [h]or - tum me - um, 2. ut vi - de - rem po -

fol. 319

ALMA [REDEMPTORIS MATER]

8

- us lo - cu - tus est: 3. que-si-vi il - lum et non in - ve - ni; 4. vo - ca - vi

- ma con - val - li - um 3. et in - spi-ce-rem, si flo-ru - is - sent vi - ne - e

17

et non re - spon - dit mi - chi. 5. In-nu - e-runt me cu-sto - des ci - vi - ta -

4. et ger-mi - nas - sent ma - la Pu - ni - ca. 5. Re - - ver-te -

Notenbeispiel 6: Motette „Anima mea liquefacta est“ – „Descendi in hortum meum“ – ALMA (Gennrich Nr. 766 – 767) aus der Hs. Montpellier, Bibliothèque de l’École de Médecine, H 196, 319-319’, transkribiert in *The Montpellier Codex*, ed. by Hans Tischler, III: *Fascicles 6, 7, and 8*, Madison 1978 (*Recent Researches in the Music of the Middle Ages and the Early Renaissance*, 6/7).

24

24

- tis: 6. per-cus - se-runt et vul - ne-ra - ve - runt me: 7. sus-tu - le - re, re - ver-te - re, Su-na - mi - tis! 6. Re - ver - te - runt pal-li - um me - um 8. cu - sto - des mu - ro - - rum. - re, re - ver-te - re, ut in - tu - e - a - mur te.

30

derholt (T. 19–36).

Über diesem zweiteiligen Tenor liegt zunächst eine Motetus-Stimme mit dem HL-Text „Descendi in hortum meum“ (HL 6:10, 12); dieser Text entspricht einer seit dem Quedlinburger Antiphonar weit verbreiteten HL-Antiphon (CAO 2155) für Maria Geburt und Maria Himmelfahrt. Die „Intertextualität“ zwischen marianischer Antiphon im Ténor und HL-Text ist nicht durch textliche Parallelen oder Übereinstimmungen, sondern durch die ursprüngliche gemeinsame Herkunft und die Bestimmung beider Antiphonen für die Liturgie von Marienfesten gegeben.

Das trifft auch auf die dritte Stimme, das Triplum „Anima mea liquefacta est“ zu, das sich innerhalb des gleichen Stimmumfangs wie die andern beiden Stimmen bewegt, zu. Als „große“ HL-Antiphon wurde sie oben besprochen; nur ist der Text hier kürzer. Es fehlt der Ruf: „filiae Jerusalem ~ quia amore langueo“. Gleichwohl ist dieser zweite Text mit 78 Silben deutlich umfangreicher als der Motetus mit 68 Silben.

Diese beiden HL-Oberstimmen vollziehen nun allerdings die Zweiteiligkeit des Ténor-Cantus firmus nicht mit: Die Phrasenlängen stimmen mit der Gliederung des Ténors fast nie überein. Nur an zwei miteinander korrespondierenden Stellen, T. 3 und 21, pausieren alle drei Stimmen gleichzeitig. Ausgerechnet in der Mitte, T. 18/19 weisen die Oberstimmen textlich („respondit mihi“, resp. „germinassent mala punica“) wie musikalisch (durch Pausen) gerade keine Zäsur auf. Die Phrasenbildung folgt demnach nicht textlichen, sondern konstruktiven musikalischen Kriterien. Mit anderen Worten: Die Konfiguration eines sowohl musikalischen wie textlichen Ausschnitts der marianischen Antiphon im Tenor mit Texten (und nur diesen) von zwei als marianisch verstandenen

HL-Antiphonen beruht auf einem allen drei Stimmen gemeinsamen Kern, auf Maria. Die Simultaneität von „gregorianischem“ Cantus firmus im Tenor und Oberstimmen ist als eine mit HL-Texten kommentierende Erläuterung der „mater redemptoris“, der Mutter des Erlösers zu verstehen, was die Basisstimme, der Tenor benennt. Gleichzeitig kommentiert diese Text- und Stimmenkonfiguration der Motette die HL-Texte: Die „Anima“ des Triplums und die – vierfach – zur Rückkehr gerufene Sulamith im Motetus sind Allegorien der „mater redemptoris“.

Die Substanz dieser Motette besteht nicht in einer den Hörern verständlichen Darstellung der HL-Texte mit rhetorisch-musikalischen Mitteln. Noch viel weniger liegt hier eine Absicht vor, diese Texte im Hinblick auf ihre Affekte – die Liebe und der Liebesschmerz, von dem das HL unaufhörlich spricht – mit musikalischen Mitteln so darzustellen, dass sie hörend mit- und nachvollziehbar sind. Dies werden spätere Komponisten mit ihrer „Musik“ tun, von Dunstable und Dufay bis zu Heinrich Schütz und Marc-Antoine Charpentier. Die Komponisten, die zugleich die Sänger der Motetten der späten Ars antiqua waren, schrieben für Ihresgleichen: Geistlich-aristokratische Kenner der Bedeutungsschichten der Texte und der Ars Musica. Die Motette ist ein ars-gerechter marianischer HL-Kommentar.

Wer aus den wenigen, hier erläuterten „Liedern“ des „Liedes der Lieder“ den klingenden Ausdruck subjektiver Erfahrung eines Komponisten aus fernster Zeit heraushört, hat diesen Ausdruck selbst in diese Lieder hineingetragen und hört seine eigene „Musik“, ein gegenwärtiges Eroticon.