

# Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild\*

von Andreas Haug, Erlangen

## I.

„Komponieren“: Gegen eine unbefangene Anwendung dieses Begriffs auf Erzeugungsweisen einstimmiger Musik des Mittelalters bestehen in der musikgeschichtlichen Forschung Bedenken.<sup>1</sup> Zumal die einstimmigen liturgischen Gesänge erscheinen im Hinblick auf die neuzeitlichen Konnotationen des Begriffs bestenfalls als Produkte defizitärer oder rudimentärer Weisen von Komposition. Die Defizite, an die man dabei denken mag, sind mannigfach: Mangel an kompositorischer Ambition, weil die Melodien nur als Vehikel eines feierlichen Vortrags sakraler Texte gegolten hätten; Mangel an kompositorischer Originalität als Folge einer Assimilation des Selbstverfertigten an das Verbürgte und Kommune; Mangel an kompositorischer Autonomie, weil der Spielraum eines eigengesetzlichen Denkens in Tönen durch Funktionsbestimmungen beschränkt gewesen sei, und weil man Neues nur als Ergänzung des Überkommenen, des so genannten ‚Gregorianischen Gesangs‘, habe gelten lassen, als bloßes Ornament des Sanktionierten.

Derartige Bedenken werden nicht von allen geteilt. So hat 1966 Richard Crocker in einem Aufsatz mit dem Titel „The Troping Hypothesis“ die neuen fränkischen Gesangsformen des 9. Jahrhunderts gegen das Vorurteil verteidigt, sie seien nur eine Art kunstloser Auswuchs des ‚Gregorianischen Gesangs‘, nur eine Fortsetzung römischer Musik mit fränkischen Mitteln und nach fränkischem Vermögen.<sup>2</sup> Es ist diese Unterstellung, die Crocker als „Troping Hypothesis“ bezeichnete und bekämpfte. Dass er zu diesem Zweck etwas gewaltsam das ‚Tropieren‘ zu einem Gegenbegriff des ‚Komponierens‘ zurechtbog, erledigt nicht den Kernpunkt der Polemik Crockers: Er wollte die neuen fränkischen Gesangsformen der Karolingerzeit als vom römischen Paradigma emanzipierte, eigenständige und individuelle Kunstprodukte bewertet wissen und nicht als abhängige, austauschbare und ästhetisch inferiore Zusätze zu bestehender Musik. Der Durchführung dieses in seinem Aufsatz programmatisch exponierten Gedankens widmete Crocker später sein Buch zur Frühgeschichte einer dieser fränkischen Gesangsformen, der Sequenz.<sup>3</sup> Denn die musikgeschichtliche Bewertung dieser Gattung war für ihn der schwerwiegendste Fall eines als bloßes Tropieren verkannten mittelalterlichen Komponierens. Hatte Jacques Handschin 1954 noch befunden „the sequence

\*Erste Überlegungen zu diesem Thema wurden 1999 auf der Jahrestagung der Ges. f. Musikforschung in Würzburg vorge-  
tragen, der vorliegende Text als Gastvortrag in München, Bern und Basel. Wulf Arlt, Max Haas, Wolfgang Hirschmann und  
Dörte Schmidt danke ich herzlich für hilfreiche Kritik.

<sup>1</sup> Klaus-Jürgen Sachs, Art. „Komposition“, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 508–511. Zur Begriffsgeschichte  
vergleiche Markus Bandur, Art. „compositio / Komposition“, in: *HMT*, 24. Auslieferung 1996. Zu den Aussagen mittel-  
alterlicher Musiklehre Karl Heinz Schlager, „Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur  
Fügung des mittelalterlichen Chorals“, in: Michel Huglo, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (= *Geschichte  
der Musiktheorie* 4), hrsg. von Thomas Ertelt und Frieder Zamminer, Darmstadt 2000, S. 217–292.

<sup>2</sup> Richard L. Crocker, „The Troping Hypothesis“, in: *MQ* 52 (1966), S. 183–203.

<sup>3</sup> Ders., *The Early Medieval Sequence*, Berkeley 1977.

is a subdivision of the trope: it is the trope connected with the Alleluia of the Mass“<sup>4</sup>, durchschnitt nun Crocker die von der älteren Forschung seit Clemens Blumes 1911 erschienenem Artikel „Vom Alleluia zur Sequenz“<sup>5</sup> gezogene, entwicklungsgeschichtlich gedachte Verbindungslinie zwischen den beiden Gesangsformen der Messe, und zwar an zwei Stellen: Zum einen sollen die Sequenzmelodien nicht nur als Ausdehnungen oder Fortspinnungen melodischer Elemente des Alleluia gelten, zum andern sollen die Sequenztexte nicht erst als nachträgliche Textierungen der Sequenzmelodien hinzugekommen, sondern „zusammen mit den Melodien“ geschaffen worden sein. Beides würde Crockers Auffassung zufolge den Status der Sequenzen als freie Produktionen eines dem Idiom des römischen Gesangs selbständig und selbstbewusst entgegentretenden „fränkischen Genius“ garantieren: Ein „creative leap“, ein schöpferischer Sprung, entferne die Sequenz von älteren Formen der melodischen Erweiterung des Alleluias.<sup>6</sup> Sie sei eben nicht mehr subalterner ‚Tropus‘, sondern quasi autonome ‚Komposition‘.

Seit das Modell organischer Entwicklung zur Erklärung geschichtlicher Prozesse ausgedient hat, hängt niemand mehr der Vorstellung an, die Melodien der Sequenzen hätten sich aus denen von Alleluiagesängen ‚entwickelt‘. Soweit hat Crocker recht behalten. Nicht aber, was die angeblich gleichzeitige Herstellung von Texten und Melodien betrifft. Denn der in der Zwischenzeit von David Hiley erhobene Befund älterer westfränkischer Quellen spricht für eine Komposition und Realisation der Sequenzen als genuin textlose Gesänge und für eine Priorität der Melodien vor den Texten.<sup>7</sup> Um im Sinne Crockers die ästhetische und historische Kluft zu verbreitern, die die Sequenz vom Alleluia trennt, braucht man die Priorität ihrer Melodien vor den Texten gar nicht in Abrede zu stellen, und indem Crocker sie verneinte, und eine undeutliche Vorstellung von „gleichzeitig“ mit den Texten entstandenen Melodien an ihre Stelle setzte, verstellte er sich ironischerweise den Blick auf den vielleicht eindeutigsten Fall eines in hohem Maße selbstbestimmten Komponierens innerhalb der Musik der Karolingerzeit, dessen Möglichkeit er selbst so vehement verfocht.<sup>8</sup>

Sequenzmelodien als weder an einen gegebenen Gesang, noch an sprachliche Vorgaben gebundene Produkte eines von der Dominanz des römischen Gesangs sich emanzipierenden Komponierens, als melodische Artefakte sui generis, die erst nachträglich zur Forminstanz und Vortragsform von Texten umgedeutet und in den Dienst der Dichtung genommen werden konnten: Diese Auffassung könnte sich auf Aussagen eines bekannten Textes aus dem 11. Jahrhundert berufen, die als Dokument einer Geschichte der Denkform ‚Komponieren‘ bislang nicht in Betracht gezogen worden sind.

<sup>4</sup> Jacques Handschin, „Trope, Sequence, Conductus“, in: *New Oxford History of Music 2*, London 1952, S. 128

<sup>5</sup> Clemens Blume, „Vom Alleluia zur Sequenz“, in: *Kirchenmusikalisches Jb.* 24 (1911), S. 1–20.

<sup>6</sup> Crocker, *The Early Medieval Sequence*, S. 401. Bedenken gegen Crockers Annahme eines „creative leap“ äußert Calvin M. Bower, „From Alleluia to Sequence. Some Definitions of Relations“, in: *Western Plainchant in the First Millennium, Studies in the Medieval Liturgy and its Music*, hrsg. von Sean Gallagher u. a., Aldershot 2003, S. 368.

<sup>7</sup> David Hiley, „The Sequence Melodies Sung at Cluny and Elsewhere“, in: *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hucce zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Cahn u. a., Hildesheim u. a. 1993, S. 131–155.

<sup>8</sup> Von der Crockers abweichende Auffassungen vertraten seitdem Andreas Haug, „Neue Ansätze im 9. Jahrhundert“, in: *Die Musik des europäischen Mittelalters*, hrsg. von Rudolf Stephan und Hartmut Möller (= *NHdb 2*), Laaber 1991, S. 112–115, Lori Kruckenberg, Art. „Sequenz“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1254–1286, und neuerdings mit neuen Argumenten Bower, „From Alleluia to Sequence“, S. 351–398.

## II.

Die fraglichen Aussagen sind Teil einer Geschichte, die ohne ihre Vorgeschichten unverständlich bliebe. Erzählt wird ein Vorgang, der in die Zeit um 800 fällt und durch den eine europäische Musikkultur begründet worden ist: der transalpine Transfer des römischen Kirchengesangs ins Frankenreich. Den ältesten Bericht von diesem Transfer liefert die Lebensbeschreibung Papst Gregors des Großen, die der Römer Johannes Diaconus zwischen 772 und 875 verfasst hatte. Er schildert den Vorgang aus römischer Sicht. Erzählt wird die Geschichte eines Scheiterns mit dem Ziel der Schuldzuweisung an die Franken, deren zivilisatorischer Unterlegenheit und derber Wesensart es zu verdanken sei, dass es zu einer dauerhaften Verbreitung der subtilen Kunst des römischen Gesangs nördlich der Alpen nachhaltiger Anstrengungen und wiederholter römischer Nachhilfe bedurfte. Johannes Diakonus unterhält seine römische Leserschaft mit einer Frankensatire.<sup>9</sup>

Gleich nach ihrer Entstehung wurde diese Fassung der Geschichte auch im Frankenreich gelesen und abgeschrieben. Zu den ältesten Abschriften der *Vita Gregorii Magni* zählt die zwischen 775 und 887 in der Abtei Sankt Gallen angefertigte des Codex Sankt Gallen 578.<sup>10</sup> Einer der fränkischen Leser der frankenfeindlichen Erzählung war dann auch kein Geringerer als Notker von Sankt Gallen, der als Schreiber an der Sankt Galler Abschrift der Gregorvita beteiligt war.<sup>11</sup> In seinen eigenen nach 883 verfassten *Gesta Karoli Magni* holt Notker aus zum narrativen Gegenschlag und tischt seinem Publikum eine ebenso polemisch, möglicherweise ebenso satirisch gemeinte Sabotagegeschichte auf: Getrieben vom notorischen Neid der Römer auf die Franken hätten die ins Frankenreich entsandten römischen Sänger (deren Zahl Notker von zwei bei Johannes auf die Zwölfzahl der Apostel erhöht) sich verabredet, an den Zielorten ihrer Mission so verschieden wie möglich zu singen, um die Franken zu verwirren und den von diesen angestrebten Idealzustand einer „unitas et consonantia in regno et provincia“ zu vereiteln.<sup>12</sup>

Auch der Autor der um 1050 verfassten *Casus Sancti Galli*, Ekkehart IV. von Sankt Gallen, kannte die Geschichte in der tendenziösen Version des römischen Verfassers aus der hauseigenen Abschrift der Abtei, in der er Lesespuren in Gestalt von Glossen hinterlassen hat. Anders als Notker – dessen Karlsgeschichten er auch gekannt haben wird, dessen Gegenerzählung er aber ignoriert – widerspricht er dieser aber nicht, sondern gibt sie als seine Quelle an und ergänzt sie. Eine der eigenhändigen Randglossen Ekkeharts im Codex 578 notiert in kargen Stichworten Einzelheiten der Geschichte, so

<sup>9</sup> Johannes Diaconus, *Sancti Gregorii Magni Vita II/7* (= *Patrologia Latina* 75), Sp. 90–92. Dazu die Übersetzung und Interpretation des Passus bei Walter Berschin, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Bd. 3: *Karolingische Biographie, 750–920*, Stuttgart 1991, S. 377–379, der den „satirisch-parodistischen“ Aspekt (S. 378) der „kleinen polemischen Geschichte“ (378) des Gregorianischen Gesangs hervorhebt.

<sup>10</sup> Ch-SGs, Codex 578, pag. 54. Eine Abbildung dieser Seite bei Susan Rankin, „Ways of Telling Stories“, in: *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, hrsg. von Graeme M. Boone, Cambridge/Mass. 1995, S. 374.

<sup>11</sup> Rankin, „Ways of Telling Stories“, S. 373. Zur Identifikation von Notkers Hand in Codex Sankt Gallen 578: Rankin, „Ego itaque Notker scripsi“, in: *Revue Bénédictine* 101 (1991), S. 268–298; S. 298.

<sup>12</sup> Notker Balbulus, *Gesta Karoli Magni imperatoris I/10* (= *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Nova Series* 12), München 1980, S. 12–15. Dazu die Übersetzung und Interpretation des Passus bei Berschin, *Biographie und Epochenstil*, S. 394–395. Berschin nimmt an, dass „Notker die Gregorvita des Johannes Diaconus kennt und auf sie antwortet“ (S. 394), und dass Notkers Hieb auf die „moderna ignava falsitas“, der man weniger glauben müsse als der „patrum veritas“ (*Gesta Karoli Magni I/10*), Johannes Diaconus gegolten habe (S. 395).

wie er diese selbst in seinen Klostergeschichten erzählt. Die Glosse ist bezogen auf den Satz „duos cantores in Galliam misit“ bei Johannes Diaconus und lautet:

„Petrum et Romanum. Sed Romanum febre infirmum. Nos Sancti Gallenses quidem retinuimus. Qui nos cantilenas Karolo iubente edocuit. Et antiphonarium e suo exemplatum. In cantario. Sicut Romae est. Iuxta apostolorum aram locavit.“<sup>13</sup>

Die beiden bei Johannes anonymen römischen „cantores“ bekommen sprechende Namen: Petrus und Romanus. Einer der beiden sei krankheitshalber gezwungen gewesen, seine Reise in den Norden schon in Sankt Gallen zu unterbrechen. Er habe dort auf Geheiß von König Karl römischen Gesang unterrichtet. Auch die von Romanus mitgebrachte Abschrift des römischen Gesangbuchs sei so in den Besitz des Bodenseeklosters gelangt und dort nach römischem Vorbild auf einem Gestell beim Altar der Apostel aufgelegt worden. Das den Sänger begleitende Buch diene dem Bericht der *Casus Sancti Galli* zufolge am Zielort des Transfers zur Kontrolle des Transfererfolgs.<sup>14</sup>

Ekkehart erzählt europäische Musikgeschichte im Horizont lokaler Klostergeschichten. Unter veränderten geschichtlichen Voraussetzungen erinnert er die Transfergeschichte des römischen Kirchengesangs noch einmal anders. Aus den Geschichten des Scheiterns und der Schuldzuweisung ist eine Erfolgsgeschichte geworden, an der Ekkeharts Erzählung der eigenen Abtei einen denkwürdigen Anteil zu sichern trachtet. Die einstige Konkurrenz zwischen Römern und Franken ist einer Binnenkonkurrenz zwischen Zentren liturgischer Musik innerhalb des Frankenreichs gewichen, und hatten sich bei Notker die römischen Sänger verschworen, ihrem Auftrag absichtlich so schlecht als irgend möglich nachzukommen, wetteifern sie nun um den Erfolg des prestigeträchtigen Unterfangens.

In Ekkeharts Erzählung von der Übermittlung des römischen Kirchengesangs ins Frankenreich ist eine andere Geschichte eingeschoben, die auf den ersten Blick an dieser Stelle unmotiviert und deplatziert wirkt: Petrus und Romanus, die beiden römischen Übermittler römischen Gesangs, verwandeln sich in Komponisten fränkischer Musik. Der betreffende Passus umfasst die folgenden vier Sätze:<sup>15</sup>

Fecerat quidem Petrus ibi iubilos ad sequentias, quas Metenses vocat.

(Es schuf ja Petrus dort [nämlich in Metz] Sequenzmelismen, die er ‚Metenses‘ nannte.)

Romanus vero Romanae nobis e contra et Amoena de suo iubilos modulaverat.

(Romanus aber gestaltete umgekehrt für uns [Sankt Galler] aus seiner eigenen Erfindung die Melismen ‚Romana‘ und ‚Amoena‘.)

Quos quidem post Notker, quibus videmus, verbis ligabat.

(Und eben diese verband hernach Notker, so wie wir sie sehen können, mit Texten.)

Frigidoriae autem et Occidentanae, quas sic nominabat, iubilos, illis animatus, etiam ipse de suo excogitavit.

([Die Melismen] ‚Frigidora‘ und ‚Occidentana‘ aber, denen er diese Namen gab, hat er [Notker], durch jene [andern] ange-regt, ebenfalls aus Eigenem erfunden.)

Wenn die fraglichen melodischen Gebilde als „iubilos ad sequentias“ bezeichnet werden, verweist von den beiden – in älteren Belegen synonym verwendeten – Begriffen „iubilos“ auf ihre Textlosigkeit, „sequentia“ auf ihre Zugehörigkeit zur Gattung der Sequenz.<sup>16</sup> Der Verbindung dieser beiden Aspekte mittels der Präposition in Ekkeharts Ausdruck

<sup>13</sup> Sankt Gallen 578, pag. 374; Transkription der Marginalie bei Rankin, „Ways of Telling Stories“, S. 375, Anm. 9.

<sup>14</sup> Ekkehart IV. von Sankt Gallen, *Casus Sancti Galli*, hrsg. von Hans F. Haefele (= *Ausgew. Quellen zur dt. Gesch. des Mittelalters* 10), Darmstadt 1980, S. 108–109. Ein Vergleich der drei Erzählungen bei A. Haug „Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen“, in: *International Musicological Society, Study Group Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary 19–24 September 1988*, Budapest 1990, S. 33–43.

<sup>15</sup> Ekkehart IV. von Sankt Gallen, S. 108.

trägt die Übersetzung durch das Kompositum „Sequenzmelismen“ Rechnung. Für die Herstellung dieser Melismen verwendet Ekkehart die Verben „facere“, „modulari“ und „excogitari“: „machen“, „ausmessen“ oder „gestalten“ und „erfinden“ oder „ausdenken“. Das in „excogitari“ anklingende Moment eigener Erfindung wird durch den zweimaligen Zusatz „de suo“ betont. Die Melodien erhalten von ihren Autoren Namen, die sie in textfreiem Zustand identifizierbar und zitierbar machen. Romanus nennt seine beiden Melodien „römisch“ und „schön“, Petrus die seinen anspruchsloser schlicht nach dem Ort ihrer Entstehung und Bestimmung „metzisch“. Erst nachträglich und von einem Sankt Galler Dichter, also einem Franken, seien die Tonfolgen der römischen Sänger mit Texten verbunden und auf diese Weise zur Forminstanz und Vortragsform von Dichtung erhoben oder herabgesetzt worden: erhoben, wenn man Dichtung im Ritus als Gewinn bewertete; herabgesetzt, wenn man den textfreien Zustand der „sequentia“ positiv beurteilte (wie 823 Amalarius von Metz, wenn er die „sequentia“ gleichsam als eine zeitgenössische gesangliche Erfüllung des patristischen Begriffs des „iubilus“ verstand),<sup>17</sup> seine Aufhebung als Verlust (wie noch 845 die Synode von Meaux, wenn sie das Singen selbstgedichteter Texte auf Sequenzmelismen unter Strafe stellte).<sup>18</sup>

Für die ältesten Sequenzmelodien wird in der Erzählung Ekkeharts also der Anspruch erhoben, sie seien vor 800 geschaffen worden und seien, wenn nicht römischer Herkunft, so doch das Werk von Römern und hätten den Franken als Vorbild gedient; für die ältesten Sequenztexte, sie stammten aus der Zeit um 900 und seien fränkischer Erfindung entsprungen.

### III.

Bei den beiden Komponisten Petrus und Romanus in Ekkeharts Erzählung handelt es sich allem Anschein nach um Phänomene, die der amerikanische Historiker Patrick Geary in seinem gleichnamigen Buch von 1994 „Phantoms of Remembrance“ genannt hat: Phantome geschichtlichen Erinnerens, wie Geschichtsschreiber gerade des 11. Jahrhunderts sie in besonders folgenreicher Weise erzeugt hätten, um die Erinnerung vergangener Ereignisse den Bedürfnissen der Gegenwart und Zukunft anzupassen, in deren Dienst das Erinnern und Vergessen von Vergangenheit stand.<sup>19</sup> Die Melodien der Sequenzen allerdings, welche die beiden Phantomkomponisten des späten 8. Jahrhunderts der Erzählung des 11. Jahrhunderts zufolge geschaffen haben sollen, sind real: Sie sind seit dem 10. Jahrhundert durch schriftliche Quellen bezeugt und nach allem, was wir wissen, Erzeugnisse erst des 9. Jahrhunderts.

Zu den ältesten bekannten Aufzeichnungen von Sequenzmelodien aus dem ostfränkischen Raum gehören die der beiden im zweiten Drittel des 10. Jahrhunderts angelegten ältesten Sankt Galler Sammlungen von Tropen und Sequenzen, Codex 484 und Codex

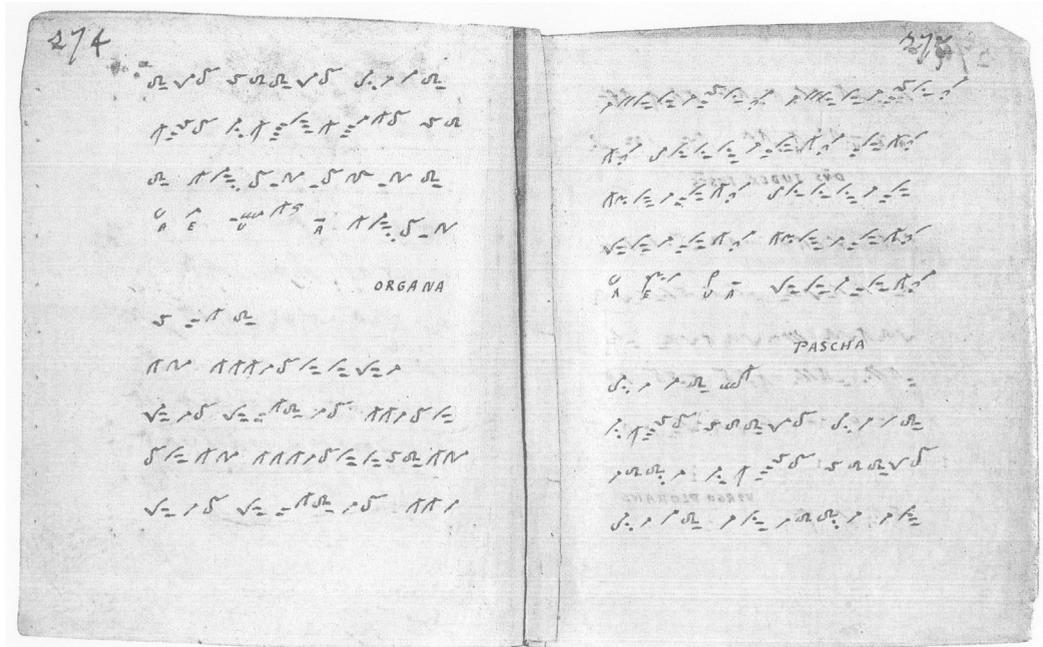
<sup>16</sup> James McKinnon, „The Patristic Jubilus and the Alleuia of the Mass“, in: *Int. Musicol. Society, Study Group Cantus Planus*, S. 61–70. Siehe auch A. Haug, Art. „Melisma“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 19–29.

<sup>17</sup> *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Bd. 3, hrsg. von Jean-Michel Hanssens, Rom 1950, S. 304.

<sup>18</sup> *Die Konzilien der karolingischen Teilreiche*, hrsg. von Wilfried Hartmann (= *Monumenta Germaniae Historica, Leges, Concilia* 3), Hannover 1984, S. 129; dazu A. Haug, „Ein neues Textdokument zur Entstehungsgeschichte der Sequenz“, in: *FS Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rudolf Faber u. a., Kassel 1991, S. 9–19.

<sup>19</sup> Patrick Geary, *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millenium*, Princeton 1996.

381 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen. Codex 484 enthält von den in der Abtei gebräuchlichen Sequenzen lediglich die Melodien (ein singulärer Fall im ostfränkischen Raum). Die Tonverläufe sind in linienloser Neumenschrift notiert, zeilenweise und wie verbale Texte von links nach rechts, aber von unten nach oben zu lesen.<sup>20</sup> Codex 484 enthält insgesamt 44 Melodien, darunter alle sechs in den *Casus Sancti Galli* genannten.<sup>21</sup>



Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 484, p. 274f., Sequenzmelodie ‚Amoena‘ (= ‚Pascha‘)

Die Abbildung zeigt von den beiden dem Romanus zugeschriebenen Melodien *Amoena*, die freilich im Codex 484 unter dem Namen *Pascha* eingetragen ist. Konkordanzen der (mit Sequenztexten verbundenen) Melodien in späteren Aufzeichnungen in Liniennotation erlauben eine Rekonstruktion des Tonverlaufs, der in den linienlosen Neumen sichtbar wird, ohne dass Tonabstände eindeutig ablesbar festgehalten sind. Notenbeispiel 1 bietet eine solche (tondauerneutrale) Rekonstruktion der Melodie *Amoena* (alias *Pascha*).<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Bislang liegt keine befriedigende Erklärung dieser Umkehrung der Schreibrichtung vor.

<sup>21</sup> Ch-SGs, Codex 484, pag. 261 (*Romana*), 269 (*Fridola* = *Frigdora*) 275 (*Pascha* = *Amoena*), 281–282 (*Occidentana*), 288 (*Metensis minor*), 291–293 (*Metensis maior*). Faksimile in: *Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Codices 484 und 381*, hrsg. von W. Arlt und S. Rankin, Winterthur 1996, Bd. 2.

<sup>22</sup> Als Basis der Rekonstruktion dienen neben der Aufzeichnung im Codex Sankt Gallen 484, pag. 275 die Neumenfassungen im Codex Sankt Gallen 381, pag. 407–408, und im Codex Einsiedeln 121, pag. 476–477, sowie die Linienfassung in der Handschrift 417 der Universitätsbibliothek Utrecht, fol. 10–10v (*The Utrecht Prosarium*, hrsg. von Nikolas de Goede [= *Monumenta musica Neerlandica* 4], Amsterdam 1965, S. 32). Die in der unten folgenden Analyse angesprochenen Einzelheiten des melodischen Verlaufs sind durch den Notationsbefund dieser Quellen bezeugt. Die Hinweise der Neumenaufzeichnungen zu Tondauerndifferenzen wurden in der Transkription nicht berücksichtigt. Vergleiche die Rekonstruktionen des Sankt Galler Tonverlaufs bei de Goede (*Utrecht Prosarium*, S. 32) und Theodore Karp, „Some Notkerian Sequences in German Print Culture of the Fifteenth and Sixteenth Centuries“, in: *Western Plainchant in the First Millenium*, S. 418–424.

The image shows a musical score for the text "Al-le-lui-a". The first staff (labeled '1') is a vocal line in treble clef with the lyrics "Al - le - lui - a" written below it. The remaining seven staves (labeled '2 a/b' through '7') are accompaniment staves, each containing a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Bsp. 1

## IV.

Eine Analyse solcher Melodien kann immer nur beweisen, dass diese analysierbar, nicht, dass sie komponiert sind. Doch sprechen die aus einer genaueren Betrachtung zu gewinnenden Einsichten in ihre Beschaffenheit auch nicht dagegen, die Melodien als Produkte eines Komponierens unter der Extrembedingung der Textlosigkeit aufzufassen: Produkte einer von keiner textlichen Struktur gesteuerten, gestützten, aber auch nicht gehemmten, und dabei von keiner Funktion bestimmten, in ihrer Formbildung selbstreferentiellen, kontrollierten Tongestaltung, eines ‚Denkens in Tönen‘, das ‚tönend bewegte Formen‘ erzeugte, die sich weder auf zu Klang erhobene Rede, noch auf zu Form verfestigte Funktion reduzieren lassen. Für eine so emphatische Auffassung der von Ekkehart genannten Melodien fallen bei *Amoena* die folgenden Beobachtungen ins Gewicht. Sie betreffen die Momente Kohärenz und Kontinuität, Expansion und Steigerung, Variation und Kontrast, Abgeschlossenheit, Genauigkeit und Stimmigkeit der Komposition sowie die kompositorischen Konsequenzen der Absenz von Text.

(1) Die Melodie ist aus deutlich voneinander abgegrenzten Zeilen aufgebaut. Diese melodischen Formabschnitte sind durch ihre Wiederholung definiert. Das Ende aller Binnenzeilen ist durch eine gleich bleibende Kadenzwendung auf dem Grundton artikuliert. Dieses vor dem Hintergrund der differenzierten Abstufung der Einschnittbildung im römischen Gesang verhältnismäßig primitive und monotone Mittel melodischer

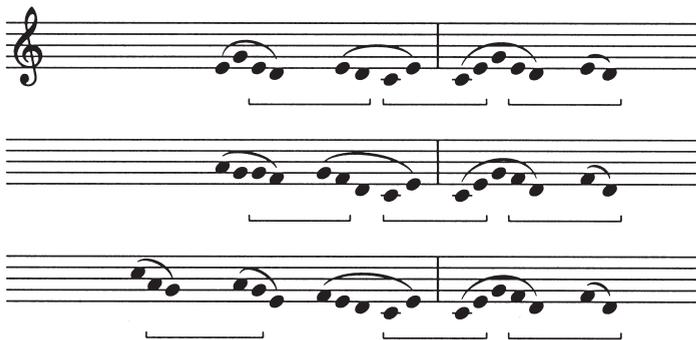
Formartikulation kann als eine kompositorische Überkompensation des Wegfalls der Möglichkeit interpretiert werden, den Gesang im Zusammenwirken melodischer und textlicher Momente der Zäsurbildung zu gliedern. Verdeutlicht doch in textgebundener Musik die Gliederung des Textes die Gliederung der Melodie kaum weniger als umgekehrt.

(2) Die Zeilen sind von wechselnder Länge. Dass Anzahl und Umfang der Zeilen als innerhalb gewisser Grenzen frei festsetzbare elementare Parameter der melodischen Konstruktion fungieren, ermöglicht es, eine große Zahl singulärer und individuell geprägter, textunabhängiger Formen zu bilden. Diese geben einen genau abgesteckten Rahmen für das darin sich abspielende melodische Geschehen ab.

(3) Die Zeilen sind zweiteilig gebaut. Die ersten Zeilenhälften enden durchweg offen, mit einem quasi interrogativen Anheben der Stimme, das auf die obere Nebenstufe des Grundtons zielt. Dadurch sind sie abhängig vom Abschluss auf dem Grundton am Ende der zweiten Zeilenhälften. Diese *apertum-clausum*-Relation zwischen den Halbzeilen hat – im Sinne einer zeitlich unumkehrbaren Abfolge als *antezendent* und *subsequent* gehörter Bauteile – periodenhafte Wirkung. Die Folge von melodischem ‚Nebensatz‘ (mit ‚Halbschluss‘) und melodischem ‚Hauptsatz‘ (mit ‚Ganzschluss‘) begründet das elementare Grundmuster einer genuin melodischen Syntax, die an die Stelle der abwesenden textlichen Syntax tritt, sich eigenlogisch zu entfalten vermag, und die nicht als bloßer Nachvollzug der Syntax eines Textes dessen sprachlicher Grammatik unterliegt.

(4) Innerhalb der Zeilen sind die melodischen Bewegungssegmente dicht aneinander angeschlossen und in vielen Fällen regelrecht miteinander verkettet, indem nämlich der jeweils letzte Tonschritt einer vorausgehenden Tongruppe konsequent als erster Tonschritt der jeweils nachfolgenden Tongruppe wiederholt wird. Dieses – in Notenbeispiel 2 verdeutlichte – Verkettungsverfahren garantiert den inneren Zusammenhang, die ‚texthafte‘ Konsistenz eben nicht durch Text zusammengehaltener Tonverläufe, sogar über die markante Mittelzäsur hinweg.

(5) Die Teilformen bilden Formteile: Die deutlich voneinander abgesetzten Zeilen sind durch klangliche Querbezüge ebenso deutlich vernehmbar aufeinander bezogen und dadurch stets als Teile eines fortlaufend in sich zusammenhängenden Ganzen erkennbar. Die den Zusammenhang sichernde, die melodische Entfaltung aber hemmende Dichte und Deutlichkeit dieser Bezüge kann erklärt werden als eine Überkompensation der



Bsp. 2

wegfallenden Sicherung des inneren Zusammenhangs durch den lückenlosen Satzbau und den konsistenten Gedankengang eines Textes.

(6) Der Eintritt neuer melodischer Figuren erfolgt stets in der Anfangsphase, die tongetreue Wiederkehr bereits gehörter in der Kadenz der Zeilen, die

Variation bereits gehörter Gestalten um die Zeilenmitte. Aufgrund des Einschlerens der Tonverläufe von wechselnden Ausgangsimpulsen aus in sich einander angleichende Bewegungsbahnen schon gegen Ende der ersten und dann vor allem in der zweiten Halbzeile, stellt sich eine Art Refrainwirkung ein, latent bezogen auf das Formmuster von Ruf und Gegenruf: Ständig neu einsetzenden, ansteigenden und dadurch immer intensiveren Rufimpulsen folgt der immer gleiche Respons.

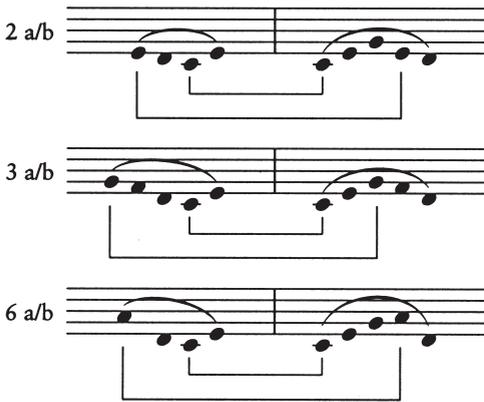
(7) Die Melodie bildet ein Ganzes, dessen Beginn und Ende sich von Beginn und Ende seiner Teile unterscheiden: Erste und letzte Zeile der Melodie werden als einzige nicht wiederholt und enden auf einer eigenen, dem Abschluss des Ganzen vorbehaltenen, am Ende der Eröffnungszeile vorweggenommenen, (an die steigende aller Zeilen angehängten) fallenden Kadenzform.

(8) Auch das melodische Geschehen innerhalb dieses Ganzen ist auf dessen Grenzen bezogen. Man hört weder ein richtungsloses Schweifen, noch eine lockere Parataxe melodischer Teile, sondern eine Folge zielgerichteter, einem übergreifenden Plan gehorchender Bewegungen. In diesem planvollen Verlauf werden neben den bereits benannten Momenten von Kohärenz und Kontinuität auch Momente von Expansion und Steigerung wahrnehmbar. Bewirkt der Bezug des Tonverlaufs auf den Finalton, die Verkettung der melodischen Segmente und die Wiederkehr bereits gehörter Gestalten Kohärenz und Kontinuität, so wirken das Anwachsen der Länge und die Ausweitung des Ambitus der Zeilen als aufeinander abgestimmte Momente der Expansion, die sukzessive Anhebung der Tonlage bis zu einem ersten flüchtigen Tangieren des Spitzentons *c* (in Zeile 4), dann einem Verweilen auf demselben an der Gipfelstelle des Ganzen (in Zeile 6), als Momente der Steigerung.

(9) Hinzu kommen Momente von Variation und Kontrast. Variation kommt durch die – in Notenbeispiel 3 zu verfolgende – beständige Umformung bereits erklungener Tongestalten ins Spiel. Dabei haben alle umgeformten Tonfolgen einen stabilen Anteil (*c-e* und *d* als melodische ‚Suffixe‘ in *a* und *c*, *c-e-g* als ‚Präfix‘ in *b*) und einen flexiblen Anteil, der einer Flexion unterliegt (die Sekunde *e-d*, die in allen drei Tonfolgen gedehnt und ausgefüllt wird). Als melodisches Kontrastmoment sind die so genannten Gegenklänge wahrnehmbar: Terzschichtungen nicht auf dem Finalton *d*, sondern auf dessen Nebenton *c*. So teilen sich alle Zeilen in drei ‚Klangabschnitte‘, die von den in Notenbeispiel 4 gezeigten wechselnden Terzgerüsten bestimmt sind. Diese ‚klangliche‘ Dreiteilung der Zeilen verschränkt sich mit deren ‚motivischer‘ Zweiteilung. Oder: das erste Glied der Perioden beginnt im Grundklang und führt in den Gegenklang, das zweite schließt sich im Gegenklang einsetzend an und führt zurück in den Grundklang.

(10) Auf eine Kontrolle des Tonverlaufs auf der Ebene von Einzeltönen verweisen die Beobachtungen, (a) dass die Variationen einzelner ‚Motive‘ innerhalb der Zeilen stets so aufeinander abgestimmt sind, dass die Verkettung zwischen den Tongruppen erhalten bleibt, (b) dass Teilzeilen stets in der zuletzt gehörten Variante wiederholt werden (Zeile 5 ist mit der zweiten Hälfte von Zeile 4, Zeile 7 mit der zweiten Hälfte von Zeile 6 identisch), und (c) dass sich eine Achsenspiegelung um die Zeilenmitte einstellt, wie sie in Notenbeispiel 4 verdeutlicht ist (so entspricht der Aufspreizung des Terzabstiegs zum Quintfall in der ersten Hälfte der vorletzten Zeile eine Aufspreizung der Terz zur Quint auch in deren zweiter Hälfte). Alles das sind unverkennbar Momente von Exaktheit,





Bsp. 5

antiphonale ausgedrückt wird, beim Singen von Texten voranschreitet, und begeben sich auf eigene, keinen „normas verborum“ konforme, keiner „cura verborum“, sondern allein der „cura sonorum“<sup>25</sup> verpflichtete Wege, gesteuert von einem ‚Denken in Tönen‘.

- Zweitens die Vorstellung, dabei bewege sich das Singen gleichsam auf einer vorgezogenen Tonspur: vorab festgelegt von einem anderen als dem Singenden, dauerhaft festgehalten im Gedächtnis oder in der Schrift und anerkannt als wiederholungswürdig, also die um 900 bei Hucbald von Saint-Amand greifbare Vorstellung, die Tonschritte auf dem durch Schrift oder Gedächtnis gesicherten „vestigium“ des Singens seien „a compositore statuta“<sup>26</sup> – sprachlichen Texten analog gebunden an den Willen eines Autors.

## V.

Eine solche Interpretation des Analysebefundes scheint sich zu decken mit der Präfiguration künftigen Komponierens in Ekkeharts Klostergeschichte. Allerdings ist das darin erzeugte Phantombild vom Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit ein Stück für das 11. und nicht für das 20. Jahrhundert erfundenes 8. Jahrhundert. Es deutet auf ein Missverständnis einer Geschichte, die nicht uns erzählt wird, wenn

<sup>24</sup> Leo Treitler, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford 2003, S. 108 mit Anm. 12 (in den selbstkritischen Vorbemerkungen zum Wiederabdruck seines älteren Artikels „On the Structure of Alleluia Melisma: A Western Tendency in Western Chant“ von 1968).

<sup>25</sup> Ch-SGs, Codex 390, pag. 12: „Sollicitam rectis mentem adhibete sonis; / Discite verborum legales pergere calles, / Dulcique egregiis iungite dicta modis, / Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum / Verborum normas nullificare queat.“ (Vgl. *Analecta hymnica* 49, S. 24).

<sup>26</sup> Hucbald von Saint Amand, *De harmonica institutione*, hrsg. von Andreas Traub, in: *Beiträge zur Gregorianik* 7 (1989), S. 62: Frage man, welcher Abstand zwischen zwei Tonstufen bestehe, so geben dies die Neumenzeichen keineswegs zu erkennen: „nullatenus sicut a compositore statuta est, pernoscere potes“. Sie führen vielmehr stets den Lesenden auf unsichere Spur: „Incerto enim semper videntem ducunt vestigio.“ Die Stelle bietet meiner Kenntnis nach den ältesten Beleg für die Bezeichnung des Zusammenfügers oder Anfertigers von Melodien als ‚compositor‘. Der Begriff begegnet in dieser Bedeutung erneut um 1100 bei Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, hrsg. von Johannes Smits van Waesberghe (= *Corpus Scriptorum de Musica* 1), Rom 1950, S. 116.

coherence as it unfolds in time“. Treitler nimmt im Blick auf diese Entfaltung melodischer Bewegung in der Zeit eine „narrative perspective“ auf „temporal processes“ ein und hat keine Hemmungen, mit einem Ausdruck Heinrich Schenkers zu erklären, seine Nacherzählung eines Tonverlaufs sei eine Erzählung vom „Leben der Töne“.<sup>24</sup>

So erscheinen in Bezug auf das analysierte Sequenzmelisma *Amoena* die folgenden beiden Vorstellungen unverfänglich:

- Erstens die Vorstellung, die Tonbewegung verlasse die „calles verborum legales“, jene „rechtmäßigen Gassen der Wörter“, durch welche die Stimme, wie es um 1000 im Prolog zum Sankt Galler Hartker-Antiphonale

Hans Haefele in seiner Übersetzung der *Casus Sancti Galli* den Ausdruck „de suo“ mit „aus seinem Genie“ wiedergibt.<sup>27</sup> Denn nicht die Überbietung eines regelerfüllenden Handwerks durch die originelle Genieleistung ist gemeint, sondern der Unterschied zwischen Selbsterfundener und Überlieferter. Es wird nicht das in der Neuzeit positiv bewertete Moment ‚origineller‘ Kunstgestaltung glorifiziert, sondern das im Mittelalter prekäre Moment einer eigenmächtigen Vermehrung des Verbürgten, eines unautorisierten Weiterkomponierens am Gregorianischen Gesang – gleichsam in Konkurrenz mit der fernen Nimbusgestalt des „Gregorius praesul“ – erzählerisch legitimiert. Denn dass es ausgerechnet Überlieferungsagenten Roms sind, die im Frankenreich mit der Lizenz zum Komponieren auftreten, gewährleistet den lückenlosen Anschluss des Fränkischen an das Römische, des Eigenen und Freierfundenen an das Überkommene und Sanktionierte. Der von Richard Crocker emphatisch wahrgenommene „schöpferische Sprung“, der die neue fränkische Sequenz von älteren Formen römischer Musik entferne – er schrumpft in Ekkeharts Erzählung zum kleinstmöglichen Schritt.

Die ideologische Nobilitierung des römischen Kirchengesangs zu einer Musik, die mit dem Anspruch befrachtet war, göttlicher Eingebung entsprungen zu sein, hatte deren Unvertretbarkeit durch neue, andere, unautorisierte Musik zur Folge. Die bereits vorhandenen Gesänge konnten für zulänglich, neue Gesänge folglich für „nicht notwendig“ befunden werden: „novae modulationes nunc in ecclesia non sunt necessariae“, stellt noch um 1100 Johannes Affligemensis fest.<sup>28</sup> So mochte auch Ekkehart um 1050 durchaus noch die Notwendigkeit empfunden haben, das immense Corpus „nicht notwendiger“ „novae modulationes“, das Sankt Gallen seit dem 9. Jahrhundert hervorgebracht hatte, das ihm in den Handschriften seines Klosters vor Augen trat, und das er in seinen *Casus Sancti Galli* Sankt Galler Autoren zuschrieb,<sup>29</sup> nicht nur als Leistung seiner Abtei hervorzuheben, sondern es auch dadurch zu legitimieren, dass er die Initiative zu einer der neuen fränkischen Gesangsformen nicht Franken, sondern Römern zuschrieb. Um das Ziel seiner Erzählung zu erreichen, musste er die Entstehung der Melodien in das 8. Jahrhundert vorverlegen.

Einen Hinweis auf die Aktualität des Legitimationsproblems gibt ein Vers aus Ekkeharts *Liber Benedictionum*: „Pneumate flante sacer parat orbi carmina Notker“ („Unter dem Wehen des Geists schafft der heilige Notker Gesänge für die Welt“).<sup>30</sup> Eine Reminiszenz an diesen Vers bietet die Inschrift eines zu Lebzeiten Ekkeharts in Sankt Gallen gemalten Bildnis Notkers: „Sanxerat iste puer hec orbi carmina Notker“.<sup>31</sup> Zwar sitzt auf diesem Bild keine Taube auf Notkers Schulter. Doch sucht eine eigenhändige Glosse Ekkeharts zu seinem Vers etwaige Zweifel an dem in „pneumate flante“ anklingenden Anspruch auf göttliche Eingebung zu zerstreuen: „Spiritu sancto procul dubio inspirante“.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Ekkehart IV. von Sankt Gallen, S. 109.

<sup>28</sup> Johannes Affligemensis, *De musica*, S. 116.

<sup>29</sup> Eine Liste dieser Zuschreibungen in A. Haug, Art. „Sankt Gallen“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Sp. 963–966.

<sup>30</sup> *Der Liber Benedictionum Ekkeharts IV. nebst den kleinen Dichtungen aus dem Codex Sangallensis 393*, hrsg. von Johannes Egli, Sankt Gallen 1909, S. 225, zit. nach Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Darstellungsband, Bern 1948, S. 509. Zu Ekkehart und seinem *Liber Benedictionum* siehe Stefan Weber, *Ekkehardus poeta qui et doctus. Ekkehart IV. Von Sankt Gallen und sein gelehrt poetisches Wirken*, Nordhausen 2003.

<sup>31</sup> Pl-Kj, olim D-B, theol. lat. 4°, fol. 144. Abbildung in: *Die Musik des europäischen Mittelalters*, S. 120. Dazu W. Berschin, *Eremus und Insula. St. Gallen und die Reichenau im Mittelalter. Modell einer lateinischen Literaturlandschaft*, Wiesbaden 1987, S. 133.

<sup>32</sup> Die Glossen sind als Anmerkungen mitgeteilt bei von den Steinen, Darstellungsband, S. 509, hier Glosse 1 zu „Pneumate flante“.

So trifft auf Ekkeharts Geschichten zu, was Patrick Geary in seinem Buch „Phantoms of Remembrance“ von der Geschichtsschreibung des 11. Jahrhunderts behauptet: „Much of what we think we know about the early Middle Ages was determined by the changing problems and concerns of eleventh-century men and women, not by those of the more distant past.“<sup>33</sup> Und: „The filter of the eleventh century determined in a fundamental way the access that all future generations would have to alternative pasts“.<sup>34</sup> Es kann nicht unser Ziel sein, unseren Zugang zu Melodien des 9. Jahrhunderts vom Filter des 11. Jahrhunderts bestimmen zu lassen, und indem wir das Interesse des 11. Jahrhunderts erkennen, setzen wir den Filter außer Kraft und lösen das Phantombild auf. So dient der Versuch, Melodien des 9. Jahrhunderts, die uns in Aufzeichnungen des 10. Jahrhunderts erhalten sind, durch die Brille eines Geschichtsschreibers und Geschichtenerzählers des 11. Jahrhunderts zu betrachten, der sie als Erzeugnisse des 8. Jahrhunderts ausgibt, weder der Vordatierung des Beginns europäischen Komponierens in die Karolingerzeit, noch seiner Vordatierung in das 11. Jahrhundert.

## VI.

Wo die zeitliche Grenze zwischen Präkompositorischem und Kompositorischem in der europäischen Musikgeschichte zu ziehen sei, darüber besteht in unserem Fach keine Einigkeit, und die Liste ‚erster Komponisten‘, die es anzubieten hat, ist lang. Nachdem der Beginn von Komponieren, Komponist und Komposition lange Zeit um 1500 angesetzt worden war, liegt heute eine ganze Reihe von Rückdatierungen dieses als Eintritt in eine neue Dimension bewerteten Beginns vor. Rudolf Flotzinger hat unlängst Perotinus als den „Wegbereiter abendländischen Komponierens“ ausgerufen,<sup>35</sup> nachdem Carl Dahlhaus schon erwogen hatte, eine als „Epoche des Komponisten“ darstellbare Neuzeit in der Musikgeschichte mit dem 13. Jahrhundert beginnen zu lassen.<sup>36</sup> Ludwig Finscher hat die „Entstehung des Komponisten“<sup>37</sup> in das 14. Jahrhundert gelegt, und zwar anders als Heinrich Bessler, dem bereits Philippe de Vitry als Komponist erschienen war,<sup>38</sup> nach Italien, Rob Wegman den Übergang „From Maker to Composer“<sup>39</sup> im Sinne der Herausbildung des Konzepts einer „musical authorship“ in das 15. Jahrhundert, und Reinhard Strohm meint die isorhythmische Motette des 14. und 15. Jahrhunderts, wenn er schreibt: „This was ‚composition‘ proper, not just ‚style““. Strohm brachte den Schritt zur eigentlichen Komposition mit der Leistung der Mensuralnotation in Verbindung: „A work composed in this notation could now assume an individualized and fixed structure, making it transparent how the composer had manipulated the constraints of the system.“<sup>40</sup> Andreas Traub hat den Eintritt in die Dimension des Komponierens schon

<sup>33</sup> Geary, S. 7

<sup>34</sup> Ebd., S. 177.

<sup>35</sup> Rudolf Flotzinger, *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mainz 2000.

<sup>36</sup> Carl Dahlhaus, „Aristoteles-Rezeption und Neuzeit in der Musikgeschichte“, in: *Wege in die Neuzeit*, hrsg. von Thomas Cramer, München 1988, S. 146–148.

<sup>37</sup> Ludwig Finscher, „Die Entstehung des Komponisten“, in: *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music* 6 (1975), S. 29–44.

<sup>38</sup> Heinrich Bessler, „Das Renaissance-Problem in der Musik“, in: *AfMw* 23 (1966), S. 1–6.

<sup>39</sup> Rob C. Wegman, „From Maker to Composer“, in: *JAMS* 49 (1996), S. 409–479.

<sup>40</sup> Reinhard Strohm, „The Close of the Middle Ages“, in: *Music and Society. Antiquity and the Middle Ages*, hrsg. von J. McKinnon, London 1990, S. 271.

mit den Leistungen der neuen Modalnotation um 1200 in Verbindung gebracht, die erstmals eine Festlegung des Parameters Tondauer und damit eine eindeutige zeitliche Koordination simultaner Stimmen ermöglichte, verwirklicht im discantus-Satz der Pariser Organa, reflektiert in der discantus-Definition des Johannes de Garlandia.<sup>41</sup> Peter Gülke war der Auffassung, dass im ambrosianischen Hymnus – dessen Melodien freilich schwierig zu datieren sind – bereits das vor uns stehe, „was wir als ‚Komposition‘ bezeichnen“, im Sinne eines „endgültig festgelegten, ästhetisch stimmigen Ganzen“.<sup>42</sup> Und Wulf Arlt hat unter der Überschrift „Komponieren im Galluskloster um 900“ Tropen des Sankt Galler Tuotilo als „Kompositionen“ eines „Komponisten“ analysiert, „der souverän über die musikalischen Sprachmittel verfügte“.<sup>43</sup> Auch er kann sich auf die *Casus Sancti Galli* berufen, in denen es heißt, was Tuotilo gedichtet habe, sei von „einzigartiger und unverkennbarer melodischer Beschaffenheit“ („que autem Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiae sunt“), und wie Tuotilos Melodik sich von der anderer unterscheide, könne der Musikverständige erkennen („quam dispar eius melodia sit ceteris, si musicus es, noris.“)<sup>44</sup>

Die geschichtlichen Initien gleichen sich auf irritierende Weise über die Jahrhunderte hinweg. Als konstantes Kriterium von ‚Komponieren‘ gilt dabei die Kontrolle über die für jeweils relevant befundenen Parameter. Aufgrund dieses Kriteriums ließe sich dann freilich ein Beginn des Komponierens schon im 9. Jahrhundert ansetzen: vollzogen in den neuen Formen fränkischer Musik und verbunden mit dem neuen Medium der Neumenschrift. Wenn Hucbald von Saint-Amand um 900 argumentiert, dass man aus linienlosen Neumenschriften eine Melodie „nicht so erkennen“ könne, wie sie „von ihrem Verfertiger festgelegt worden ist, es sei denn man habe es erfasst, indem man es von einem anderen gehört habe“, dann ist damit nicht nur gesagt, dass das Medium der Neumenschrift eine Kontinuität von der Autorintention des Komponisten zur Realisation nicht zu sichern vermag, sondern eben auch, dass man sich von einer „melodia“ um 900 vorstellte, ihre Schritte seien „a compositore statuta“, und die Festlegungen des „compositor“ könnten im Prinzip auch ohne Schrift festgehalten und vermittelt werden.<sup>45</sup> Also selbst dann, wenn der Kompositionsakt noch nicht an den Akt der Niederschrift des Komponierten gebunden, die Kontrolle über die Parameter nicht optisch, sondern aural war, lässt sich ein Sequenzmelisma des 9. Jahrhunderts auffassen als „an individualized and fixed structure, making it transparent how the composer had manipulated the constraints of the system“.

Für Hans Heinrich Eggebrecht war Notation noch eine Vorbedingung für Komposition.<sup>46</sup> Seit den Forschungen von Leo Treitler und Max Haas wird das Leistungsvermögen schriftloser Tradition nicht mehr aus ihrem Gegensatz zur schriftlichen heraus

<sup>41</sup> A. Traub, „Das Ereignis Notre-Dame“, in: *Die Musik des europäischen Mittelalters*, S. 253–255.

<sup>42</sup> Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*, Wien 1975, S. 39 f.

<sup>43</sup> W. Arlt, „Komponieren im Gallus-Kloster um 900“, in: *Schweizer Jb. f. Mw.*, N. F. 15 (1995), S. 41–70.

<sup>44</sup> Ekkehart IV. von Sankt Gallen, S. 104 f.

<sup>45</sup> Hucbald von Saint Amand, S. 62: Man sollte allerdings bei der Interpretation der Stelle die Möglichkeit nicht außer Acht lassen, dass Hucbald mit dem „compositor“ jenen meint, der dem Prolog des römischen Antiphonars zufolge „compositus hunc libellum musicae artis“, also als den „compositor“ der zitierten Alleluia-Melodie eben den legendarischen Urheber des Gregorianischen Gesangs überhaupt: Papst Gregor den Großen.

<sup>46</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 39.

bestimmt, und der Unterschied zwischen bewahrender und verändernder Tradition von Musik nicht mehr mit dem Unterschied zwischen schriftlicher und mündlicher gleichgesetzt.<sup>47</sup> Das erlaubt es heute, die Bindung des Kompositionsvorgangs an eine Niederschrift der Komposition als Kriterium von ‚Komponieren‘ preiszugeben. Damit ist es ohne weiteres vorstellbar geworden, dass auch schriftlose Tradition die „beständige Einmaligkeit und potentielle Neuheit“ eines Klanggebildes hervorzubringen und zu sichern vermochte, die Eggebrecht zufolge Musik als Werk auszeichnet.<sup>48</sup> Und dann hindert einen nichts, auch James McKinnon noch zu folgen, wenn er bezogen auf ‚Gregorianische‘ Gesänge, genauer: eine Gruppe von zehn Communion-Antiphonen des 8. Jahrhunderts mit provozierender Selbstverständlichkeit nicht nur von einer „composition“, ihrem „composer“ und dessen „compositional plan“ sprach, sondern auch vom Zyklus der Gesänge als einem „unified work“ und dessen „master“.<sup>49</sup> Leo Treitler hat lediglich an einer von McKinnon implizierten „linkage between artistic value and individual authorship“ Anstoß genommen, nicht an der unbefangenen Auffassung der Gesänge als Produkte individuellen Komponierens.<sup>50</sup>

So lösen die unbefriedigenden Kontroversen um ein ‚Schon‘ oder ‚Noch-Nicht‘ von Komponieren, Komponist, Komposition sich unversehens auf in einem ebenso unbefriedigenden, diffusen ‚Immer-Schon‘.<sup>51</sup>

## VII.

Für die Frage nach dem Beginn europäischen Komponierens fällt die Bilanz der Untersuchung mehrdeutig aus.

(1) Hinsichtlich der Beschaffenheit des untersuchten Sequenzmelismas ergab die Analyse, dass sich die Melodie durchaus als Resultat von ‚Komponieren‘ im Sinne einer planvollen Gestaltung musikalischer Gebilde von „bleibender Einmaligkeit“ und „potentieller Neuheit“ (Eggebrecht) auffassen lässt, denen auch die Qualität eines „endgültig festgelegten, ästhetisch stimmigen Ganzen“ (Gülke) schwerlich abgesprochen werden kann. Diese Bedingungen von Komponieren waren demnach im Prinzip bereits im 9. Jahrhundert innerhalb einer schriftlosen Musikkultur erfüllbar. Nachweisen ließ sich das wenigstens für den Sonderfall eines Komponierens ohne Textbezug, das zunächst eine historische Sackgasse bildete und als eine Option der europäischen Kompositionsgeschichte bald wieder preisgegeben wurde: Zukunft hatte die Sequenz als Form gesungener Dichtung.<sup>52</sup>

(2) Wie sich zeigte, sind die Strategien selbstreferentieller, allein von der „cura sonorum“ geleiteter Formbildung bei diesem Komponieren ohne Rückgriff auf neuzeitliche Formbegriffe und auf die tektonische Metapher der ‚Struktur‘ beschreibbar als temporale Prozesse, als Bewegungen auf einer Tonspur, die von einem „compositor“,

<sup>47</sup> Die einschlägigen Abhandlungen Leo Treitlers bilden inzwischen die Kapitel 2, 6, 7, 10, 11, 13 und 14 seines Buches *With Voice and Pen*. Max Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, Bern 1996, S. 25–45.

<sup>48</sup> Eggebrecht, S. 39.

<sup>49</sup> J. McKinnon, „The Eighth-Century Frankish-Roman Communion“, in: *JAMS* 45 (1992), S. 192–199.

<sup>50</sup> L. Treitler, „Sinners and Singers: A Morality Tale“ [= Rezension von Peter Jeffery, *Re-envisioning Past Musical Cultures*, Chicago 1992], in: *JAMS* 47 (1994), S. 159–162; dazu auch Treitler, *With Voice and Pen*, S. 60–62.

<sup>51</sup> Grundlegend zur Frage der ‚Entstehung des Komponisten‘ und einer musikalischen ‚Autor-Funktion‘: Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift, Zürich 2003.

dem Produzenten der Melodie, vorgezogen war, und die von deren wechselnden Reproduzenten als verbindlich anerkannt und eingehalten wurde. Diese Reproduzenten konnten Sänger oder Schreiber sein, da die Niederschrift unter den Bedingungen einer nicht-literalen Musikkultur nicht als Form einer tonschriftlichen Ausarbeitung der Melodie aufzufassen ist, sondern als deren „stellvertretende Aufführung“.<sup>53</sup> Der Gang der Tonbewegungen hat sich als sozusagen Schritt für Schritt bestimmt erwiesen, oder mit dem Ausdruck, dessen sich um 880 Notker von Sankt Gallen bediente: auf der Ebene der einzelnen „motus cantilena“.<sup>54</sup> Das in der Analyse des Melismas nachvollzogene ‚Denken in Tönen‘ war also ein Denken in Einzeltönen.

(3) Den Rang eines Werkes erwirbt sich auch das Produkt dieses Komponierens nicht Kraft seiner Faktur, sondern durch kulturelle Anerkennung: durch die Bereitschaft einer „chant community“ (Max Haas), die Melodie als ein der tongetreuen Wiederholung würdiges Gebilde zu bewerten und zu behandeln. Ob das Aufkommen dieser Bereitschaft mit dem Traditionsbruch zusammenhängt, den die Verschriftlichung des christlichen Kultgesanges in der Karolingerzeit mit sich brachte; ob, pointiert gesagt, die Entstehung europäischen Komponierens als kulturelle Kompensation des Verlusts anderer, traditioneller Weisen der Musikerzeugung zu interpretieren ist; wie es dazu kommen konnte, dass die Wiederholung einmal gefundener Formulierungen einmal höher bewertet werden würde als die Kunst, Gesänge in jeder Aufführung neu zu formulieren: alles das bedarf der Untersuchung.

(4) Hinsichtlich der Verbindung eines so verstandenen Komponierens mit der Figur des Komponisten ergab die Interpretation von Ekkeharts Erzählung, dass die Vorstellung einer nur auf Musik bezogenen Autorschaft, die Anerkennung eines Anspruchs auf Autorschaft an frei erfundenen textlosen Melodien, der Zeit um 1050 zwar nicht fremd, aber auch nicht wichtig war. Denn wie sich zeigte, zielte Ekkeharts Komponisten-Legende noch nicht auf Autoren, sondern auf Autoritäten, und die in ihr artikuliert Wertvorstellung betraf nicht die Autorschaft als solche, sondern die an sie geknüpft Autorisierung der Musik. Ein neuzeitlich gedachtes „linkage between artistic value and individual authorship“ (Leo Treitler) ist also im 11. Jahrhundert nicht erkennbar.

(5) Nicht anders als bei den beiden ersten Komponisten in Ekkeharts Geschichte handelt es sich bei all den ersten Komponisten der modernen Musikwissenschaft um Phantombilder, bei denen gleichfalls weniger die Frage ist, wieweit sie einer vergangenen Wirklichkeit entsprechen, als welchen Bedürfnissen der Gegenwart sie dienen.<sup>55</sup> Der schillernde Begriff des Komponierens erlaubt es, die zeitliche Grenze zwischen den unter ihn fallenden und anderen Weisen der Musikherstellung fast beliebig zu korrigieren, weil er, obwohl es zu den einzelnen in ihm gebündelten Bestimmungen Gegensätze

<sup>52</sup> Zu mittelalterlichen Formen textlosen oder textfernen Komponierens als einer „verspielten Option“ europäischer Musikgeschichte siehe A. Haug, „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“, in: *Schweizer Jb. f. Mw.*, N. F. 23 (2003), S. 28–31.

<sup>53</sup> L. Treitler, „Observations on the Transmission of Some Aquitanian Tropes“, in: *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 48: „vicarious performance“ (bezogen auf Aufführung im Sinne der Aktualisierung einer präkonkreten melodischen Matrix).

<sup>54</sup> Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Editionsband: *Notkeri liber ymnorum*, Bern 1948, S. 7 (Prolog zum *Liber hymnorum*).

<sup>55</sup> Zur musikwissenschaftlichen Konstruktion von Perotin als erstem Komponisten: Jürg Stenzl, „Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn“, in: *Musik-Konzepte* 107 (2000), S. 19–50.

gibt, als ein Begriff ohne festen Gegenbegriff verwendet wird.<sup>56</sup> Es scheint, als dienten die Grenzkorrekturen, wenn die Grenze zeitlich enger gezogen wird, einer ängstlichen Eingrenzung des Eigenen und der Ausgrenzung des Fremden, wenn sie weiter gezogen wird, einer Expansion des Eigenen und der Vereinnahmung des Fremden. Deshalb wirkt der Streit, ob mittelalterlichen Weisen der Erzeugung von Musik der Rang von Komponieren zuzuerkennen oder abzuerkennen sei, verkrampft. Dabei stößt man auf ein prinzipielles Problem musikhistorischer Mittelalter-Konstruktion: Was dem humanistischen Konzept gemäß, dem das Mittelalter seine Existenz als Zeitalter verdankt, als Zwischenzeit gemeint war, wird musikgeschichtlich konstruiert zugleich als eine Periode des Zum-Ersten-Mal und als eine Periode des Noch-Nicht: als Herkunftskultur und als Fremdkultur.<sup>57</sup> (Dass das Mittelalter als „Ursprungsraum“ verstanden werden kann, zählte Peter von Moos zu den von ihm diagnostizierten „Gefahren des Mittelalterbegriffs“.<sup>58</sup>) Jedes Phantombild vom Beginn europäischen Komponierens kann somit als Suchbild nach den ersten Spuren dessen dienen, was später das Eigene der europäischen Musik ausmachen soll, oder als ein Deckbild, das den Blick auf andere Weisen der Erzeugung von Musik, wie sie dem Mittelalter eigen waren und uns fremd geworden sind, verstellt.

(6) Stärker als der Nachweis, dass Komponieren im Mittelalter bereits möglich war, dass zentrale Bestimmungsmomente neuzeitlichen Komponierens im Mittelalter bereitlagen und sich Erzeugungsarten von Musik erkennen lassen, die neuzeitlichem Komponieren zum Verwechseln gleichen, fällt die Einsicht ins Gewicht, dass jenen bereitliegenden Momenten neuzeitlichen Komponierens im Mittelalter weder besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, noch gar ein ästhetischer Vorrang zukam. Diese Einsicht könnte helfen, der Alternative zwischen einem Aberkennen und einem Zuerkennen von Kompositionsmerkmalen zu entrinnen, und die aus den Fremdkulturen unserer eigenen musikgeschichtlichen Vergangenheit überlieferten Gebilde von der Beweislast für unsere historischen Konstruktionen zu befreien.

<sup>56</sup> Bei der ‚Entstehung‘ des Komponierens und des Komponisten handelt es sich offenbar um den Vorgang der Verfestigung bestimmter Kriterienbündel.

<sup>57</sup> Dazu Reinhard Strohm, „Gibt es eine Epochenwende in der Musikgeschichte?“, in: *Jb der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 12 (2000), S. 229–238.

<sup>58</sup> Peter von Moos, „Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte“, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hrsg. von Joachim Heinzle, Frankfurt 1994, S. 33. Zum „labilen Gleichgewicht von ‚Alterität und Modernität‘ an der mit Mittelalter bezeichneten Epoche“ und einer nötigen „Vermittlung zwischen dem Zäsurbewußtsein und dem Kontinuitätsbewußtsein“ ebd., S. 60 f.