

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie

herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Albert Richenhagen

Zwischen Orient und Okzident, zwischen Antike und Neuzeit – Gregorianik als Grundlage der europäischen Mehrstimmigkeit

Bemühungen um profunde Kenntnis der Tradition des eigenen Kulturkreises führen keineswegs notwendigerweise zu dessen Abgrenzung von anderen Kulturen aus Desinteresse oder gar Feindseligkeit, sondern können einen Beitrag zum Verständnis und zur Wertschätzung anderer Kulturen leisten. Die Besinnung auf die Wurzeln eines Kulturkreises, in diesem Falle des sogenannten christlichen Abendlandes, lässt ein Zusammenwirken des Orients mit dem Okzident, das heißt jüdisch-christliche und griechisch-römische Einflüsse, erkennen, ohne die auch die mehrstimmige Musikkultur Europas nicht in dieser Form existieren würde. Der Beitrag will dies anhand ausgewählter Beispiele des lateinischen Liturgiegesangs der christlichen Kirche zeigen, die für die Mehrstimmigkeit von Bedeutung waren.

Die Überlieferung des primär mündlich tradierten gregorianischen Repertoires ist durch die nachträgliche Einführung seiner diastematischen Notation in einem kontinuierlichen Prozess verändert worden, wie die verschiedenen ordenseigenen Choralbücher und regionale Choraldialekte erkennen lassen. Zudem ist der Gregorianik durch ihre Einwirkung auf die entstehende Mehrstimmigkeit eine Musikkultur entwachsen, die jene wiederum verändert hat. Der so bewirkte Prozess der wechselseitigen Beeinflussung dauert im Grunde noch an, denn die heutigen Choralbücher sind ja Ergebnis einer Restauration in der Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert. In dessen letztem Drittel hat wiederum eine weitere Choralreform begonnen, welche die adiastematische Aufzeichnung des Repertoires wiederbeleben will, und deshalb den Schwerpunkt auf die karolingische Zeit legt, in welche die Aufzeichnungen dieser Gesänge zurückreichen. Der gregorianische Choral kann also nicht als relativ geschlossenes Ganzes wie die kritische Gesamtausgabe der Werke eines Komponisten ediert werden, sondern seine Ausgaben können nur das jeweilige Stadium eines ›*Work in Progress*‹ dokumentieren. Die Schwierigkeiten der Auffindung und Einordnung gregorianischer Gesänge ins Kirchenjahr sind aber auch in der meist getrennten Überlieferung und Edition von Mess- und Stundengebetgesängen und in

der 1969 erfolgten Einführung einer neuen Leseordnung¹ begründet. Die im Quellenverzeichnis aufgeführte Übersicht hilft, mittels heute zugänglicher Ausgaben gregorianischer Gesänge die den mehrstimmigen Werken zugrundeliegenden Melodien aufzufinden.

I Jüdisch-christliche Einflüsse

Juden- und Christentum waren im ersten nachchristlichen Jahrhundert noch nicht ganz voneinander getrennt, da es unter den Christen nicht nur ehemalige, sondern auch praktizierende Juden gab. Daher ist die frühe christliche Liturgie vom Judentum geprägt: Sie ist gewissermaßen u. a. auch eine Art von Synthese des Tempel- und Synagogen-Gottesdienstes. Letzterer ist überlieferungsgeschichtlich neben der jüdischen Haus- und Lebensordnung insofern von größerer Bedeutung, als es nur einen einzigen Tempel gab, der schon 70 n. Chr. zerstört wurde, während es jedoch fast auf der ganzen Welt Synagogen und jüdische Hausgemeinschaften gab und gibt. Gleichwohl lebt die Tempelliturgie natürlich noch indirekt und teilweise in der Synagoge fort und prägte auch auf diesem Wege den christlichen Gottesdienst.²

Der musikalische Schwerpunkt der christlichen Liturgie liegt auf dem Wortgottesdienst, und dieser darf u. a. als ein Erbe der Synagoge betrachtet werden. Die aus der Synagoge in die christliche Liturgie gelangten melismatischen Responsorialgesänge, ein Wechsel von Solosänger und Chor, sind gleichsam die Vorform des Solokonzerts: Hier wie dort wechselt sich der Refrain des Tutti mit dem Solo ab. Nicht nur dieses Formprinzip hat der Gregorianische Choral mit der synagogalen Gesangkunst gemeinsam – dies mag es ja auch in anderen Zusammenhängen geben –, charakteristisch ist vielmehr das Phänomen der sogenannten wandernden Melismen. Es handelt sich hier um typische melodische Wendungen, die nicht bestimmten Texten zugeordnet sind, sondern sich als Element so sehr selbstständig, dass sie in völlig unterschiedlichen Textzusammenhängen unverändert vorkommen. Als Beispiel diene das Graduale *Sederunt principes*, welches am 26. Dezember, dem Fest des ersten christlichen Märtyrers

¹ Paul VI. 1969, 217ff.

² Z. B. wird heute noch das Schofar (Widderhorn) der Tempelliturgie in der Bonner Synagoge geblasen (Anonymus, 2006). Vgl. auch Hubmann 2002.

Stephan, gesungen wird.³ Pérotin hat nur die Solopartien dieses Gesangs vierstimmig bearbeitet.⁴ Die dem Tutti der Sänger zugeteilten Abschnitte werden nach wie vor einstimmig gesungen. Dieses Alternieren zwischen reiner Gregorianik und ihrer mehrstimmigen Bearbeitung untergliedert eine melodische Formel, die Peter Wagner⁵ als Melisma 23 zählt. Dessen *Initium* ist noch mehrstimmig vertont, da es dem solistisch gesungenen Abschnitt des Verses angehört. Die Fortsetzung des Melismas aber wird vom Tutti der Sänger *choraliter* vorgetragen. Die folgende Tabelle gibt den gesamten Solovers mit den von Wagner nummerierten wandernden Melisma in Tonbuchstaben wieder. Mehrtönige Neumen sind durch Untergliederungen zusammengefasst; die wörtliche Übersetzung des Textes⁶ lautet: »Hilf mir, Herr, mein Gott, rette mich [mach mich heil] deiner Barmherzigkeit wegen«.

Tab. 1: *Sederunt principes*, Solovers in Tonbuchstaben

Mehrstimmig bearbeitete freie Variante des Beginns von Melisma 30													
f	f	a	b	c'	c'	d' c' c' c' a	c'	d' e' c'	c'	d' e' d' c'	d' e' c' a	h c' a f	
ad-	in-	va	me	do-	mi-	ne							
Mehrstimmig bearbeitetes Ende der Variante von Melisma 30													
a f a g f	a f	g a c' c'	d' h			c' a	c' d'	f' f'	f' c'				
(-ne)													
Freiere Melodiegestaltung													
a c' d'	d' c'	e' f' d' c' a	c' a	c' a	c' c' c'	c' a h c' d'	c' d' e' c' c'	d' d' c'					
De-	us			me-	us:								
	us												
Mehrstimmig vertontes Initium von Melisma 23													
f	f	f	f	f	f	f	f	f	f a g f	ga	a		
sal-	vum	me	fac	prop-	ter	mi-	se-	ri-	cor-	dí-	am		
Einstimmig gesungene Fortsetzung von Melisma 23													
a c' h a	c' c' c'	c' c' a	b a	b g f	a b g f	a g	c'	c' c'	c' a a	f a g	a g g f		
tu-	am												

In über 30 Gesängen, die auf das gesamte Kirchenjahr verteilt sind, kommt das Finalmelisma 23 vor. Ein jüdischer Einfluss auf die Melodie selbst ist

³ *Graduale Romanum* 1924, 36; *Graduale Triplex*, 633f.

⁴ *Le Magnus Liber organi*, 15.

⁵ Wagner 1921, 384f.

⁶ Psalmen 108, 26.

zwar trotz der vermuteten jüngeren Entstehungszeit⁷ keineswegs ausgeschlossen⁸, ist aber nach meinem Wissen nicht sicher nachweisbar. Der Einfluss synagogaler Kantorenpraxis zeigt sich vielmehr in der Anwendung dieses der musikalischen Rhetorik der Renaissance völlig fremden Gestaltungsprinzips: Nicht das Wort-Ton-Verhältnis, sondern der liturgische Ort bestimmen die Melodik, die dem Gesang seinen Platz zwischen zwei Lesungen zuweist, wo er der Meditation über das Gotteswort dient.

Hier liegt einer der Gründe für die Choralreformen des 16. Jahrhunderts, von denen später noch die Rede sein wird. Denn es will zunächst überhaupt nicht einleuchten, warum dieser Gradualvers des am zweiten Weihnachtstag begangenen Festes des ersten Märtyrers Stephan ebenso ausklingen soll, wie zum Beispiel am Epiphaniiefest. Während nämlich der Text dieses Gesanges über die Ehrung des neugeborenen Herrn durch Könige frohlockt (*»Omnes de Sabae«*), ruft der jenes Gesanges den Herrn in Bedrängnis an gegen ungerechte Fürsten, die über den Gerechten zu Gericht sitzen. Am Gründonnerstag wiederum klingt derjenige Vers auf die gleiche Weise aus, der das paulinische Wort vom Gehorsam bis zum Tod am Kreuze besingt (*»Christus factus est«*).

Es gibt aber auch unmittelbare Einflüsse jüdischer Melodien auf das gregorianische Repertoire, erkennbar am Vergleich des *Tonus peregrinus*⁹ (Abb. 1) mit einem sephardischen Psalmton¹⁰ (Abb. 2). Dem einen liegt Psalm 113¹¹ zugrunde, der von der Befreiung der Israeliten aus Ägypten handelt. Die wörtliche Übersetzung seines hier wiedergegebenen lateinischen Textes lautet: »Als Israel wegzog von Ägypten, Jakobs Haus vom Volk fremder Sprache [...]« Der nächste, hier nicht lateinisch zitierte Vers ergänzt »[...] da wurde Juda sein Heiligtum, Israel sein Herrschaftsgebiet«. Der hebräische Text des anderen Psalmtones stammt aus den Klageliedern des Jeremias (*Eicha*) 3, 55¹² und bedeutet: »Da rief ich Deinen Namen, Herr, aus der Grube tief unten.«¹³

⁷ Wagner 1921, 383. Aufgrund der schriftlichen Quellen (Codex Laon, Bibl.Munic.239) darf die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts als »*Terminus ante quem*« gelten.

⁸ Werner 1972, 29 nennt ein Beispiel aus dem 12. Jh.

⁹ *Antiphonale Monasticum*, 132f., 219.

¹⁰ Werner 1980, 625.

¹¹ Nach der heutigen Zählweise Psalm 114 und 115.

¹² Diesen Hinweis verdanke ich meinem Kollegen Uri Rom.

¹³ Beide übers. in: Hamp 1979, 932/1289.

Abb. 3: Samuel Scheidt, *Magnificat*

Es würde zu weit führen, alle Vertonungen der Weise aufzuzählen, die Reihe der Komponisten reicht von Samuel Scheidt, Johann Sebastian Bach¹⁸, Wolfgang Amadeus Mozart¹⁹ und Joseph Gabriel Rheinberger²⁰ bis zu Hermann Schroeder²¹.

Das zweite Beispiel stammt aus einem sehr beschämenden Kapitel der europäischen Geschichte: Wie zwei jüdische Chronisten, aber auch christliche Quellen bezeugen,²² sangen alle Juden von Blois 1171 bei einem in seiner Brutalität entsetzlichen Pogrom, das mit ihrer öffentlichen Verbrennung in einem Holzturm endete,²³ das *Alenu* der Hohen Feiertage.²⁴

¹⁸ Siehe z. B. BWV 243, 10. Satz, BWV 323f., BWV 648, BWV 733.

¹⁹ *Requiem* KV 626, Introitus, T. 21 ff., Sopransolo *Te decet*.

²⁰ Orgelsonate Nr. 4 op. 98.

²¹ *Variationen über den Tonus peregrinus*.

²² Werner 1972, 29.

²³ Kühner 1976, 145.

²⁴ Werner 1972, 29.

Abb. 4: *Alenu*

Anwesende Christen, erschüttert von dem Gesang, nahmen zum Zeichen ihres Respekts die Kopfbedeckung ab. Später scheint der Gesang in variiert Form übernommen worden zu sein.²⁵ Er ist als *Sanctus* der IX. Messe der *Editio Vaticana* bekannt.²⁶

Abb. 5: *Sanctus*

In seiner 1567 gedruckten *Missa de beata virgine*²⁷ greift Palestrina die sechs ersten Noten der Melodie in langen Notenwerten auf, indem er die beiden ersten Tonrepetitionen zu einer Note zusammenfaßt; danach führt er die Stimmen in kürzeren Notenwerten frei fort.

Abb. 6: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa de beata virgine*

Das spätere Ionisch Glareans beziehungsweise die Nähe zur Dur-Tonalität klingt im ersten den beiden hier angeführten gregorianischen Gesänge mit der Finalis *f* stellenweise schon an, das jüngere zweite Beispiel, welches in dieser Form aus dem 14. Jahrhundert überliefert wird,²⁸ ist schon ganz so geprägt, verwendet es doch nur die erniedrigte Oberquarte *b* über der Finalis. Sowohl vom Ambitus *f*–*f*¹, als auch von ihren zentralen Noten her, bestätigen beide Beispiele die gängige Modustheorie vom 5. Ton mit dem Tenor auf der Oberquinte *c*.

²⁵ Ebd.

²⁶ *Graduale Triplex*, 743.

²⁷ *Palestrina-Gesamtausgabe* Bd. 2, 13ff.

²⁸ *Graduale Triplex*, 743.

II Profanantike Einflüsse

Von den außerhalb des jüdisch-christlichen Kulturkreises (beziehungsweise unabhängig von ihm) entstandenen Gesangsformen hat im mediterranen Raum der Hymnus eine Sonderstellung und gelangte gleichsam getauft in die christliche Liturgie. Er ist für den musiktheoretischen Unterricht insofern von großem Interesse, als er die Form ist, aus der sich unter anderem das landesprachliche mittelalterliche Kirchenlied, der Kirchengesang von Reformation und Gegenreformation und damit auch der Bachchoral entwickelt hat. Ursprünglich ist er im Stundengebet der Westkirche (wie zum Beispiel in der Versper neben den großen Responsorien und neben dem Magnifikat) ein musikalischer Höhepunkt.

Das lyrische Versmaß, die strophische Gestaltung, das Auftreten von Kehrversen und die nahe Verwandtschaft zum Volkslied sind bereits als Kriterien profanantiker Texte erkennbar, die als Hymnen gesungen wurden. Die Gattung lässt sich bis Homer, bzw. bis zu den von ihm beeinflussten Dichtern zurückverfolgen.²⁹ Als bekannte, bei weitem aber nicht älteste lateinische Beispiele mögen Catulls Dianahymnus (*carmen* 34) oder der Hymnus des Horaz auf Apollo und Diana (*carmen* 30) genügen.³⁰ Während die Ostkirche bereits sehr früh den Hymnengesang in der Messe und im Stundengebet kannte, war es bekanntlich der Bischof Ambrosius von Mailand, auf den seine Einführung in das Stundengebet der Westkirche zurückgeht.

Wie verschieden ohne die sogenannten Kirchentonalarten – das heißt lange vor Aurelien de Réomé's *Musica Disciplina*³¹ aus dem 9. Jahrhundert – dieselbe Melodie überliefert werden konnte, zeigen Vergleiche mit einer Handschrift, die zwar erst im 14. Jahrhundert entstand, die aber dennoch relativ authentisch die ambrosianische Tradition wiedergibt. Die folgende Übersicht zeigt am Beispiel von Bruno Stäbleins Hymnenkonkordanz³² die bunte Vielfalt der überlieferungsgeschichtlich und regional bedingten Varianten einer Melodie. Deren in Tabelle 2 dargestellten sieben Versionen werden mit den im *Antiphonale Monasticum* und den von Dufay, Lasso und Palestrina verwendeten Varianten verglichen.

²⁹ Ziegler 1979, Sp. 1268ff.

³⁰ Wille 1967, 49/221.

³¹ Réomé (o.J.), 27ff.

³² *Monumenta monodica mediæ ævi*, Bd. 1.

Ausgabe	Quelle der Melodie	Ort/Zeit	Textanfang
⁽¹⁾ MMMAe ³³	Bibl. Trivulziana 347	ebd., 14. Jh.	<i>Splendor aeterne</i>
⁽²⁾ MMMAe ³⁴	Stiftsbibl. Heiligenkreuz 20	ebd., 12./13. Jh.	<i>Splendor aeterne</i>
⁽³⁾ MMMAe ³⁵	Paris, BN, n.a.lat. 1235	Nevers, 12. Jh.	<i>Rex aeterne</i>
⁽⁴⁾ MMMAe ³⁶	Stiftsbibl. Klosterneuburg 1000	ebd., 1336	<i>Aurora lucis</i>
⁽⁵⁾ MMMAe ³⁷	Stiftsbibl. Einsiedeln 366	ebd., 12. Jh.	<i>Ad coenam</i>
⁽⁶⁾ MMMAe ³⁸	Verona, Bibl.Cap. CIX (102)	ebd., 11. Jh.	<i>Rex aeterne</i>
⁽⁷⁾ MMMAe ³⁹	Rom, Bibl. Casanatense 1574	Gaeta, 12. Jh.	<i>Verbum salutis</i>
AM ⁴⁰	o. A.	o. A.	<i>Nunc sancte nobis</i>
Dufay-GA ⁴¹	Bibl. Vaticana, Cod. 15	Rom, 15. Jh.	<i>Ad coenam</i>
Lasso-GA ⁴²	Bayer. Staatsbibl. Mus.ms. 55/520	Münch., 16. Jh.	<i>Ad coenam Tristes Dens Rex</i>
Palestrina-GA ⁴³		Rom, 16. Jh.	<i>Ad coenam Tristes Dens Rex Jesu</i>

Allen starken Unterschieden zum Trotz – die Zäsuren inklusive der Finalis nicht ausgenommen – lässt die Melodik vormodalen Ursprungs dennoch 14 gemeinsame Elemente erkennen, die höchstens in einer der elf Quellen fehlen, so dass etwas weniger als die Hälfte der Töne übereinstimmt. Diese in der Tabelle markierten Gemeinsamkeiten berechtigen dazu, überhaupt von den Varianten einer einzigen Melodie und nicht von ähnlichen Melodien zu sprechen.

Tab. 2: Sieben Varianten einer Melodie

MMMAe	1	2	3	4	5	6	7	∧	9	10	11	12	13	14	15	∧
1	Re	Re	Ut	Re	Fa	Fa	Mi	Re	Re	Re	Mi	Fa	Fa	Mi	Fa	Sol Fa Mi
2	Re	Re	Ut	Re	Fa	Fa	Mi	Re	Re	Re	Fa	Fa	Ut	Re	Mi	Fa Sol Fa Re
3		Re	Ut	Re	Fa	Mi	Re	Ut	Fa	Fa	Fa	Fa	Ut	Re	Fa	Fa Sol Fa Mi
4	Re	Re	Ut	Re	Mi	Mi	Re	Ut	Mi	Mi	Mi	Mi	Ut	Re	Mi	Fa Sol Fa Fa Mi
5	Ut	Ut	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Re	Ut	Re	Fa Sol Fa Mi
6		Ut	Ut	Ut	Mi	Fa	Re	Mi	Mi	Mi	Mi	Re	Ut	Re	Fa	Fa Sol Fa Fa Mi
7	Ut	Ut	Re	Fa	Mi	Mi	Re	Re	Ut	Mi	Mi	Re	Ut	Re	Fa	Fa Sol Fa Fa Mi
AM	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Mi	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi Fa Sol Fa Mi
Dufay	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Mi	Mi Fa Sol Fa Mi
Lasso	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi
Palestrina	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi Fa Sol Fa Mi

³³ Ebd., 2.³⁴ Ebd., 26.³⁵ Ebd., 92.³⁶ Ebd., 229f.³⁷ Ebd., 290.³⁸ Ebd., 386f.³⁹ Ebd., 409.⁴⁰ *Antiphonale Monasticum*, 472.⁴¹ *Dufay-Gesamtausgabe*, Bd. 5, 47ff.; auch Trient, Modena, 15. Jh.⁴² *Lasso-Gesamtausgabe*, Bd. 6, 57ff., 108ff., 111ff., 114ff.⁴³ *Palestrina-Gesamtausgabe* Bd. 8, 42ff., 102ff., 105ff., 117ff., 127 ff.

<i>MMM4e</i>	17	18	19	20	21	22	23	↷	25	26	27	28	29	30	31	32
1	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Re	Mi	Fa Mi	Re Ut	Re Mi	Re	Ut
2	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Re	Fa	Fa Mi	Re Ut	Re Mi	Re	Ut Re
3	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Fa	Fa	Fa	Fa	Re	Mi	Re	Ut
4	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
5	Re	Mi	Fa	Sol Fa	Mi	Fa	Mi	Re	Ut	Re	Fa	Fa	Re	Fa	Re Re Re	Ut
6	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Mi	Re	Re	Fa	Fa	Mi	Re	Re Mi	Re	Ut
7	Re	Fa	Fa	Sol	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re Ut	Ut
<i>AM</i>	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Dufay	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Lasso	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Paestrina	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut

Die starken Abweichungen hingegen zeigen exemplarisch die Probleme der nachträglichen schriftlichen Fixierung einer oralen Musiktradition. Das Corpus der schriftlichen Überlieferung ist nur unvollkommenes Abbild einer verlorenen, nicht mehr reproduzierbaren Vielfalt. Die adistematische Notation des auswendig vorgetragenen lateinischen Liturgiegesangs war nur eine Erinnerungshilfe für den Chorleiter, der seinen Sängern vor den meist jährlich wiederkehrenden Festen durch die *viva-voce*-Methode das Repertoire stets neu einprägen musste.⁴⁴

III Pseudoklassische Moduslehre

In diese bunte, chaotisch anmutende Vielfalt griff die Moduslehre ordnend und disponierend ein. Auf der einen Seite war es die kirchlich-abendländische⁴⁵ des Alcuin⁴⁶, des Aurelien de Réomé⁴⁷, des Berno von Reichenau⁴⁸, des Guido von Arezzo⁴⁹ und des Johannes Affligem⁵⁰ auf der anderen die »pseudoklassische«⁵¹ des Marchetus von Padua⁵², des Franchini Gafori⁵³, des Heinrich Glarean⁵⁴ und des Gioseffo Zarlino⁵⁵.

⁴⁴ Smits van Waesberghe 1986, 74.

⁴⁵ Meier 1974, 27ff.

⁴⁶ Gerbert 1784, Bd. 1, 26a.

⁴⁷ Ebd., 39b.

⁴⁸ Gerbert 1784, Bd. 2, 73a.

⁴⁹ Ebd., 12a.

⁵⁰ Affligemensis o.J., 110.

⁵¹ Meier 1974, 32.

⁵² Gerbert 1784, Bd. 2, 65ff.

⁵³ Gafori 1496.

⁵⁴ Glarean 1547.

⁵⁵ Zarlino 1558, IV.

Letztere hat die Bearbeitungen Dufays, Lassos und Palestrinas geprägt. Es gibt nur zwei Abweichungen; die zweite, eine Beschneidung des Endmelismas der zweiten Zeile, ist typisch für die rationale, das rhetorische Prinzip wahrende humanistische Musikanschauung, der ein Melisma auf der Endsilbe eines Wortes fremd ist. So sind die drei hier verglichenen Versionen des Hymnus auch aus dem Geiste der durch Rezeption der profanan-tiken Musiktheorie gewonnenen pseudoklassischen Lehre geprägt. Hier könnte die Lehre von der harmonischen Teilung der Quinte in Groß- und Kleinterz⁵⁶ eine Rolle gespielt haben. Denn die strukturell wichtigen Töne des Gesangs sind *Ut*, *Mi* und *Sol*. *Ut* und *Sol* sind die Ambitus-Grenzen, der Ton *Mi* bildet die Zäsur jeder Zeile.

Tab. 3: Drei Versionen des Hymnus

	1	2	3	4	5	6	7	⤴	9	10	11	12	13	14	15	⤴
Dufay	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Mi	Mi Fa Sol Fa Mi
Lasso	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi
Palestrina	Ut	Re	Ut	Re	Mi	Fa	Re	Mi	Re	Mi	Fa	Re	Ut	Re	Fa	Mi Fa Sol Fa Mi

	17	18	19	20	21	22	23	⤴	25	26	27	28	29	30	31	32
Dufay	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Lasso	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut
Palestrina	Re	Mi	Fa	Sol	Mi	Fa	Fa	Mi	Re	Mi	Fa	Mi	Re	Mi	Re	Ut

Dennoch unterscheiden sich alle drei durch die Bearbeitung der Melodie in verschiedenen Modi: Bei Dufay ist es der plagale *Fa*-Modus (6. Ton, Hypolydisch), bei Lasso der plagale *Sol*-Modus (8. Ton, Hypomixolydisch) und schließlich bei Palestrina der authentische *Sol*-Modus (7. Ton, Mixolydisch). Nur Dufays Zuweisung zum 6. Ton macht die Gerüsttöne *Ut* als Finalis und *Mi* als *Repercussa* im Sinne der pseudoklassischen beziehungsweise kirchlich-abendländischen Moduslehre plausibel. Denn im 7. Ton müssten die Oberquinte, im 8. die Oberquarte ja *Repercussa* sein.

Was den Text angeht, liegen ein und derselben Melodie bei Palestrina fünf und bei Lasso vier verschiedene Texte zugrunde, die aus dem 9. und dem 10. Jahrhundert stammen, in welchen sich die allgemein verbreitete Moduslehre auf der Basis des byzantinischen *Oktoechos* erst in Westeuropa verbreitete.⁵⁷

⁵⁶ Zarlino 1585, 197; Cohen 1977, XXXVI.

⁵⁷ Dreves 1886, 46f. 75f., 78 u. öfter.

Dieses Musikdenken greift auch in die Melodik der Responsorien ein und unterwirft sie den Prinzipien der pseudoklassischen Moduslehre. Die folgende Gegenüberstellung des Reformchorals im 16. Jahrhundert⁵⁸ mit der oben vorgestellten ursprünglichen Form zeigt schwerwiegende Eingriffe in die melodische Substanz.

Tab. 4: Gegenüberstellung

f	f	a	b	c'	c'	d' c' c' c' a	c'	d' e' c'	c'	d' e' d' c'	d' e' c' a	h c' a f
<i>ad-</i>	<i>iu-</i>	<i>va</i>	<i>me</i>	<i>do-</i>	<i>mi-</i>	<i>ne</i>						
f g a	a	a	a	c' d'	c'	c'						
a f a g f	a f	g a c' c'	d' h		c' a	c' d'	f' f'	f' c'				
(-ne)												
a c' d'	d' c'	e' f' d' c' a	c' a	c' a		c' c' c'	c' a h c' d'	c' d' e' c' c'	d' d' c'			
<i>De-</i>	<i>us</i>			<i>me-</i>		<i>us:</i>						
c' d' f' d' c'	c'			c' a h c' d'		c'						
f	f	f	f	f	f	f	f	f a g f	g a	a		
<i>sal-</i>	<i>rum</i>	<i>me</i>	<i>fac</i>	<i>prop-</i>	<i>ter</i>	<i>mi-</i>	<i>se-</i>	<i>ri-</i>	<i>cor-</i>	<i>di-</i>	<i>am</i>	
f	f	f	f	a	a	a	a	f	a g f g a	a	a g c'	
a c' h a	c' c' c'	c' c' a	b a	b g f	a b g f	a g	c'	c' c'	c' a a	f a g	a g g f	
<i>tu-</i>		<i>am</i>										
c' a g f g		g f										

Im wesentlichen sind die folgenden Änderungen vorgenommen worden:

- 1.) Beseitigung des *b*-Molle zugunsten eines ›reinen‹ Lydisch, dem zum Beispiel Glarean den Vorzug gibt,⁵⁹
- 2.) Etablierung der Oberquinte *c'* als Teilung der Oktave *f*–*f'* und der Oberterz *a* als Quintteilung,
- 3.) Kürzung der Melismen,
- 4.) Verlagerung der Melismen auf betonte Silben gemäß der rhetorischen Deklamation und
- 5.) Vermeidung wandernder Melismen durch musikalische Ausgestaltung des jeweiligen Textes (Die Melodie des Verses wird nicht andernorts unverändert wiederholt).⁶⁰

Der erste hier genannte Punkt beweist, dass die dem Dur ähnlichen Gesänge keineswegs späteren Epochen entstammen müssen.

⁵⁸ *Editio medicea*, 23.

⁵⁹ Ebd., 127 ff; 382 ff.

⁶⁰ Vgl. die Vertonungen des *Omnes de Saba* (ebd., 32) und des *Christus factus est* (ebd., 130).

IV Die kirchlich-abendländische Moduslehre und das Hexachord

Mit der kirchlich-abendländischen Moduslehre kann sich die Hexachordlehre verbinden, ohne mit ihr identisch zu sein. Für die Beschränkung auf vier Finales sind zwei Gründe denkbar. Der erste ist die Analogie des byzantinischen *Oktoechos* zum Pentakontaden-Prinzip des jüdischen und christlichen Kalenders, nach welchem sieben Tage bzw. Wochen von einem Feiertag abgeschlossen werden und so die Zahl Acht ergeben.⁶¹ Zweitens bleiben wegen der Zuordnung bestimmter Töne zu zwei Hexachorden letztlich nur noch vier Finales übrig, wie die folgende Tabelle zeigt:

Tab. 5: Vier Finales

G	A	B(H)	C	D	E	F	g	a	b(h)	c	d	e
Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La							
			Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La				
							Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La

Alle Positionen des Hexachords sind allein durch vier Töne besetzt, weil der Ton *Sol* die Tonqualität von *Ut*, und *E* die von *La* haben kann, wenn sie von den jeweils benachbarten, sich überschneidenden Hexachorden betrachtet werden. Anders gesagt wird durch *C Ut* nur ein *Fa* des Hexachords über *G* und durch *a La* nur ein *Re* dieses Hexachords (das heißt: nichts wirklich Neues) hinzugewonnen. Dies gilt aber nur für Gesänge im Sechstonraum über *C* oder *G*, und die gibt es tatsächlich, wie ein Blick in eine Hymnensammlung zeigt:

Tab. 5: Hymnensammlung

Textanfang	Umfang	Finalis	Quelle	MMMAe
<i>Splendor paternae gloriae</i>	Ut – Sol	Ut	Bibl. Trivulziana 347, 14. Jh.	Bd. 1, 2
<i>Audi benigne conditor</i>	Ut – Sol	Re	Hymnar aus Verona, Bibl.Cap. CIX, 11. Jh.	Bd. 1, 381
<i>Conditor alme siderum</i>	Ut – La	Mi	Hymnar von Kempten, Zürich Rh 83, ca. 1000	Bd. 1, 255
<i>Iste confessor</i>	Ut – La	Fa	Rouen 254, Antiphonar und Hymnar 14./15. Jh.	Bd. 1, 153
<i>Nunc sancte nobis</i>	Mi – La	Sol	Hymnar von Nevers, Paris BN lat. 1235, 12. Jh.	Bd. 1, 77

⁶¹ Werner 1980, 28.

Tab. 6: Beispiele aus anderen Gattungen

Gattung	Umfang	Finalis	Älteste Quelle	Liturgischer Ort/ Veröffentlichung
Antiphon <i>Dominus dixit</i>	Ut – Sol	Re	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	Weihnachtstag <i>GT</i> 41
Antiphon <i>Resurrexi</i>	Ut – La	Mi	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	Ostersonntag <i>GT</i> 196
Responsorium Alleluja-Ruf	Ut – La	Re	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	1. Weihnachtstag u. a. <i>GT</i> 49, 58, 59 usw.
Antiphon <i>Lutum fecit</i>	Ut – La	Fa	Bamberg, Staatsbibl. lit 6 3. Drittel des 10. Jh	Fastenzeitwerktag <i>GT</i> 111
Ordinariumteil <i>Gloria</i>	Ut – La	Re	10. Jh	gewöhnliche Sonntage <i>GT</i> 749f.

Die einzige nicht vertretene Finalis der im Hexachordraum verbleibenden Gesänge ist der Ton *La*, der durch die Überschreitung um einen Ton die Qualität *Re* erhalten würde. Diese Überschreitung scheint notwendiger zu sein als die Unterschreitung des *Ut*, die dieses zum *Fa* machen würde.

Die Beschränkung auf vier Finales ist also letztlich plausibel, weil es viele gregorianische Gesänge gibt, die den Sechstonraum nicht überschreiten, ja ihn noch nicht einmal ausschöpfen. Aber selbst die Überschreitung bedeutet nur das Betreten eines neuen Hexachords, nicht aber die zwingende Notwendigkeit, in Oktavräumen zu denken, wodurch der Unterschied zwischen *Ut* und *Fa* bzw. *Re* und *La* erst offenkundig wird. Das Denken in Oktavspecies, das die pseudoklassische Moduslehre prägt, ist aber erst durch die Mehrstimmigkeit unumgänglich geworden, weil die Oktave schon bei Gesängen in zwei Stimmlagen, erst recht aber im Satz *a voce piena*, allgegenwärtig ist. Wenn sich daneben auch die pseudoklassische Moduslehre mit der Hexachordlehre verbinden kann, so ist diese für jene eher gewohnheits- und traditionsbedingte Zutat.

Das Alter der oben angeführten Gesänge, das wegen der nachträglichen diastematischen Aufzeichnung weit hinter das Alter der Quellen zurückreichen kann, zeigt, dass Guidos Hexachordlehre primär eine analytische Leistung ist, nicht jedoch die Erfindung einer neuen Musik.⁶² Die Entdeckung, dass nur die Sechstonräume mit einem Halbtonschritt in der Mitte und je zwei Ganztonschritten über und unter ihnen sich eine Quarte,

⁶² Vgl. *Dominus Jesue* in: *Graduale Triplex*, 165.

eine Quinte und wieder eine Quarte höher usw. wiederholen, und dass es ein Repertoire von Gesängen oder längerer Abschnitte dieser Art gibt, ist eines der Gründe für den Erfolg seiner Musiktheorie.

Da es aber auch gregorianische Gesänge in anders strukturierten Sechstonräumen gibt, wie z. B. den *Sanctus* des 18. Ordinariums der *Editio Vaticana*⁶³ mit dem Ambitus $e - c$ oder den Alleluja-Ruf der Christmette mit einem Ambitus von $f - d$ und dem Tone b ⁶⁴, stößt die Guidonische Hexachordlehre an ihre Grenzen.

Die hier gezeigten Beispiele lassen Spuren außereuropäischer und vormodaler antiker Elemente des gregorianischen Chorals auch noch in seinen mehrstimmigen Bearbeitungen – unter ihnen Werke bedeutender Komponisten – erkennen. Jahrhunderte vor dem Exotismus späterer Epochen der Musikgeschichte hat also eine außereuropäische Musikkultur nicht nur farbgebende Funktion, sondern Anteil an der Formung der frühen Mehrstimmigkeit. Dies gilt vor allem für das Mittelalter, aber in geringerem Maße auch noch für die Renaissance und für spätere Epochen.

Den meisten unter den heutigen Musikhörern sind diese Klänge des Mittelalters fremd, weil sie erst am Beginn des europäischen Sonderwegs einer rational disponierten und differenzierten Mehrstimmigkeit stehen. Aber gerade deswegen haben sie sich von der orientalischen und antiken mediterranen Musikkultur noch nicht so weit entfernt wie die Musik des Generalbasszeitalters und der Wiener Klassik. Daher kann die Integration geeigneter Werke der frühen Mehrstimmigkeit in die Liturgie und ins geistliche Konzert auch die Aufnahmefähigkeit und das Interesse für die Musik benachbarter Kulturkreise fördern, soweit diese mit der Entstehungsgeschichte der europäischen Musik verbunden sind.

Im Studium der Musik und ihrer Theorie, vor allem in der Ausbildung der als Multiplikatoren tätigen Musikpädagogen verdienen die Gregorianik und die frühe und alte Mehrstimmigkeit daher allgemeine Beachtung, sollten also nicht nur speziellen Musiksparten überlassen bleiben. Die noch nicht lange vorliegende Neuausgabe des Pariser *Magnus Liber Organi*⁶⁵, mit Werken Léonins und Pérotins, bietet die Gelegenheit dazu.

⁶³ *Graduale Triplex*, 767f.

⁶⁴ *Graduale Triplex*, 43.

⁶⁵ vgl. im Quellenverzeichnis.

Literatur

- Affligemensis, Johannes (11. Jh.), *De Musica cum Tonario*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe (= *CSM I*), AIM 1950.
- Anonymus (2006), [Nachrichten] in: *PROtestant*, hg. von der EK in Bonn, Ausg. 26/2006.
- Cohen, Vered (1977), *Zarlino on modes*, Diss., New York: City University.
- Dreves, Guido Maria/Clemens Blume/Henry Marriot Bannister (Hg.) (1886ff), *Analecta hymnica mediæ ævi*, Bd. 2, Leipzig: Fues (Reisland).
- Fux, Johann Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum*, Reprint New York: Broude 1966.
- Gafori Laudensis, Franchini (1496), *Practica musica*, Reprint New York: Broude 1979.
- Gerbert, Martin (Hg.) (1784), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 Bde., (= *GS*), St. Blasien, Reprint Hildesheim: Olms 1963.
- Glarean, Heinrich (1547), *Dodekachordon*, Reprint: New York: Broude Bros. 1967.
- Hamp, Vinzenz/ Meinrad Stenzel/Josef Kürzinger (Übers. u. Hg.) (1979), *Die Heilige Schrift*, 6. Aufl. Aschaffenburg: Pattloch; Stuttgart: Katholisches Bibelwerk.
- Hubmann, Franz D. (2002), *Jüdische Wurzeln* [...], www.animabit.de/bibel/hubmann_liturgie_judentum_christentum.html (20.01.2014).
- Kühner, Hans (1976), *Der Antisemitismus der Kirche*, Zürich: Die Waage.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek.
- Paul VI. (1969), *Missale Romanum*, in: *AAS* 61.
- Réomé, Aurelien de (o.J.), *Musica disciplina*, in: Gerbert 1784.
- Smits van Waesberghe, Joseph (1986), *Musikerziehung*, (= *MiB* 3), 2. Aufl. Leipzig: DVfM.
- Wagner, Peter (1921), *Einführung in die gregorianischen Melodien. III Gregorianische Formenehre* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Werner, Eric (1972), »Die jüdischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik«, in: Fellerer, Karl Gustav (Hg.) (1972), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1980), »Jewish music. I – Liturgical«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 9, hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan
- (1962), »Psalm«, in: *MGG I*, Bd. 10., hg. von Friedrich Blume, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Wille, Günther (1967), *Musica Romana*, Amsterdam: Schippers.
- Ziegler, Konrat (Hg.) (1979), *Hymnos. Der kleine Pauli II*, München: dtv.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istitutioni harmoniche*, Venice.

Quellen

- Dufay-Gesamtausgabe* (1960), hg. von Heinrich Besseler, Rom: AIM.
- Editio medicaea* (1614/15), in: *Graduale de tempore et de Sanctis*, Regensburg: Prustet 1902.
- Lasso-Gesamtausgabe* (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*) (1956 – 1995), hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Kassel u. a.: Bärenreiter
- Le Magnus Liber organi de Notre Dame de Paris* (13. Jh.), Kritische Gesamtausgabe, hg. von Edward Hugo Roesner (1993–2009), Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre.
- Monumenta monodica medii aevi* Bd. 1, hg. von Bruno Stäblein, Kassel: Bärenreiter 1956.
- Palestrina-Gesamtausgabe*, (Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Werke*), Bd. 2, hg. von Theodor de Witt (1862), *Fünf- Sechs- und Achtstimmige Motetten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel; Bd. 8, hg. von Franz Espagne (1878), Hymen, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Scheidt-Gesamtausgabe* (Samuel Scheidts Werke, Gesamtausgabe), Bd. 7 (= *Tabulatura Nova* Teil 3) hg. von Christhard Mahrenholz, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1954.

Anhang

- | | |
|-------------------------------|---|
| <i>Liber usualis</i> | 1896ff. |
| Art der Liturgie: | Messe und Offizium, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen |
| <i>Graduale Romanum</i> | Rom/Tournai 1908ff. |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen |
| <i>Antiphonale Monasticum</i> | Tournai 1934 |
| Art der Liturgie: | Offizium, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | erweiterte Quadratnotation |
| <i>Graduale</i> | Düsseldorf 1953 |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: vor 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation |
| <i>Graduale Romanum</i> | Tournai 1974 |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: nach 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen |
| <i>Graduale Triplex</i> | Paris/Tournai 1979 |
| Art der Liturgie: | Messe, Leseordnung: nach 1969 |
| Notationsform: | Quadratnotation mit rhythmischen Zeichen
zwei verschiedene Neumenschriften |

© 2014 Albert Richenhagen (Albert-Richenhagen@gmx.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Richenhagen, Albert (2014), »Zwischen Orient und Okzident, zwischen Antike und Neuzeit – Gregorianik als Grundlage der europäischen Mehrstimmigkeit« [Between Orient and Occident, between Antiquity and Modernity: Gregorian Chant as the Basis of European Polyphony], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 85–101. <https://doi.org/10.31751/p.111>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Giovanni Pierluigi da Palestrina; Gregorian chant; Gregorianischer Choral; Hexachord; hexachord; mode theory; Moduslehre; sephardic psalm tone; sephardischer Psalmton; tonus peregrinus

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014