

ST. GALLER NEUMEN – PROTOKOLLE ERKLÜNGENER MUSIK? EINIGE PERSPEKTIVEN ZU FRAGEN DER AUFFÜHRUNGSPRAXIS*

FRANZ KARL PRASSL
Kunstuniversität Graz

Izveček: Najnižji ton melodičnega postopa, ki ga je mogoče ponazoriti v obliki črke »V« in ki se med drugim pojavlja v treh standardnih gregorijanskih melodičnih formulah (v zaključni kadenci nekaterih introitov deuterus modalnosti, v tretji frazi nekaterih gradualov drugega modusa, v tretji frazi nekaterih aleluj osmega modusa), ima v melodičnem poteku speva poseben pomen. V sedmih zgodnjih nevmiranih gradualnih rokopisih je pogosto zapisan na poseben način, ki nakazuje ustrezno interpretacijo.

Ključne besede: glasbena interpretacija, nevmatska notacija.

Abstract: The lowest note of the melodic gesture in the form of the letter "V" that, among others, appears in three standard Gregorian formulas (in one of the final cadences of the deuterus introits, in the third section of some of the second-mode graduals, in the third section of some of the eighth-mode alleluia verses), has a special structural meaning. In seven early notated graduals it appears quite often written in a specific way, implying thus a special appropriate musical interpretation.

Keywords: musical interpretation, neumatic notation.

1. Notation und Aufführungspraxis

Jede Art von Notation nimmt in irgendeiner Form Stellung zu Fragen der Aufführungspraxis, negativ oder positiv. An Urtextausgaben barocker Werke kann man erkennen, dass meist der für einen Interpreten „interessante“ Informationswert in Hinblick auf das „Wie“ der Ausführung nicht einmal ansatzweise mitgeteilt wird. Partituren von Gustav Mahler oder Max Reger hingegen sind oft überladen mit Detailanweisungen zur konkreten Spielpraxis. Dennoch lassen auch die Partituren der Letztgenannten weite Spielräume für eine konkrete Ausgestaltung ihrer Musik offen. Es ist eine altbekannte Tatsache: Notation wird der konkreten musikalischen Realität immer nachhinken. Notation ist nur in sehr unvollkommener Weise fähig, das darzustellen, was klingende Musik ausmacht, was Komponisten gewollt haben, und wie letztendlich das geschriebene „Gerippe“ der Musik mit dem „Fleisch“ einer konkreten Interpretation ummantelt werden muss. Seit vielen Jahrzehnten beschäftigt sich ein eigener Forschungszweig der modernen Musikologie mit diesen Fragen am Schnittpunkt zwischen schriftlicher Darstellung von Musik und ihrem

* Vortrag beim IMS-Kongress Zürich 2007 im Rahmen der Study Group Cantus Planus.

Erklingen.¹ Auch das weite Feld der mittelalterlichen Musik im Allgemeinen und der so genannten „Gregorianik“ im Besonderen ist mit diesen Fragestellungen konfrontiert, vor allem dann, wenn diese Musik nicht nur mit allen Wenn und Aber und einem (legitimen) kritischen Skeptizismus aus der theoretischen Perspektive betrachtet werden kann,² sondern erklingen muss, wie z.B. im liturgischen Vollzug. Hier schlägt dann die Stunde der Wahrheit (oder des Irrtums), hier sind Entscheidungen eines Interpreten zu fällen ohne Wenn und Aber. Auch diese Entscheidungen liegen im Schnittpunkt zwischen Schrift und Klang, sie sind eingebettet in das Phänomen eines Übergangs. Es ist dies in den ältesten Neumennotationen der Übergang vom Klang zur Schrift, später wie heute der Übergang von der Schrift zum Klang. Es ist daher angemessen, diesen Fragen im Rahmen eines Kongresses unter dem Motto „Passagen“ nachzugehen.

2. Liturgischer Gesang als ästhetisch-theologischer Anspruch

Die Grundspannung zwischen dem tatsächlichen musikalischen Vollzug und seiner möglichen oder nicht (mehr) möglichen schriftlichen Darstellung betrifft von Anfang an auch die liturgische Musik des lateinischen Mittelalters in all ihren Spielarten, handelt es sich bei der „Gregorianik“ doch um eine höchst ausdifferenzierte professionelle Musik, die im Dienste der Liturgie höchsten ästhetischen Ansprüchen genügen und entgegen späteren Einschätzungen keinesfalls Usus oder Cantus, also klerikales Handwerk sein wollte. Augustinus hat diesen Anspruch in narrativer Weise in einer Auslegung des 33. (32.) Psalms sehr plastisch ausgedrückt:

Quaerit unusquisque quomodo cantet Deo. Canta illi, sed noli male. Non vult offendi aures suas. Bene cantate, fratres. Si alicui bono auditori musico, quando tibi dicitur: canta ut placeas ei, sine aliqua instructione musicae artis cantare trepidas, ne displiceas artificii, quia quod in te imperitus non agnoscit, artifex reprehendit: quis offerat Deo bene cantare, sic iudicanti de cantore, sic examinanti omnia, sic audienti? Quando potes afferre tam elegans artificium cantandi, ut tam perfectis auribus in nullo displiceas?

Ein jeder fragt, wie er dem Herrn singen soll. Singt ihm, aber nicht schlecht! Er will nicht, dass wir seine Ohren beleidigen. Singt gut, Brüder! Wenn du vor einem musikkundigen Hörer singst und man dir sagt: „Singe so, dass du seinen Beifall findest“, dann fürchtest du dich, ohne Unterricht in der Musik zu singen. Du möchtest dem Künstler nicht missfallen, denn was der Unkundige an dir nicht bemerkt, das tadelt der Künstler. Wer möchte da nicht Gott ein gutes Singen anbieten, ihm, der Richter über den Sänger ist, der alles genau prüft und der gut zuhört? Wann könntest du eine so auserlesene Kunst anbieten, dass du diesem vollkommenen Gehör in nichts missfällst?³

¹ Vgl. dazu: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11, Laaber, Laaber Verlag, 1992.

² Vgl. dazu die Konklusionen zur Notation des Rhythmus in: David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, S. 385.

³ Enarr. in Ps. 32,7; *Corpus Christianorum, Series Latina* 38, Turnhout, Brepols, 1956, S. 253,

Es geht also nicht um das Singen an sich, gefragt ist *gutes Singen*, also kunstvoll interpretierte Musik, in technischer wie in theologischer Hinsicht. Gregorianik bringt liturgische Texte in musikalischer Weise zum Erklingen, das ist ja unbestritten. Ebenso zählt zu den bekannten Erfahrungstatsachen, dass die schriftliche Präsentation von Texten ein gänzlich anderes Phänomen darstellt als die akustische. Geschriebenes steht gewissermaßen in neutraler Distanz zum Rezipienten, ein Vortragender hingegen kann sich nicht hinter der Maske des „Objektiven“ verstecken. Allein die Art seines Vortrags ist eine persönliche Stellungnahme zum Vorgetragenen, sei diese distanziert oder engagiert. Und in der Musik ist deren Nicht-Interpretation oder die Verweigerung derselben – aus welchen Gründen auch immer – automatisch eine Positionierung des Interpreten zu seinem Gegenstand. Den Kirchenmusikern der Spätantike ging es um gute Musik im Sinne eines ethisch-theologischen Postulats. Heutige Interpreten von Gregorianik fühlen sich dem nicht immer verpflichtet. Es genügt ja auch vollkommen, „interessant“ zu sein, sich am Markt mit einer neuen Idee zu positionieren, eine „Alternative“ zu kreieren, um dem Bedürfnis eines säkularen Publikums nach ästhetischer Abwechslung zu genügen.

3. Interpretationsfragen bei Musikschriftstellern des neunten Jahrhunderts

Intensives Nachdenken über Interpretationsfragen scheint auch den Musikschriftstellern aus der Zeit zwischen der Entstehung und der Notation des fränkisch-römischen Chorals selbstverständlich gewesen zu sein. Dazu zählen auch die Erläuterungen, dass die ursprünglichen Notationen selbstverständlich zu aufführungspraktischen Fragen Stellung beziehen, also in Hinblick auf musikalische Interpretation aussagekräftig sind. Immer wieder zitiert werden die Äußerungen Hucbalds zu den Vorteilen der *consuetudinariae notae*, also der adiastematischen Neumen. Sie zeigen ja nach den Aussagen Hucbalds die *tarditas* und die *celeritas* der Melodie, die *tremula vox*, das Legato und die Artikulation (*qualiter ipsi soni iungantur in unum uel distinguantur ab inuicem*).⁴

Relativ ausführlich beschäftigt sich die *Musica enchiriadis* mit einem zweiten Aspekt musikalischer Interpretation, mit der Frage, wieweit der Inhalt eines Gesangs seinen Ausdruck in der Melodiegestaltung und ihrem graphischen Ausdruck finden muss:

Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus, quodam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus, nec solum diiudicare melos possumus ex propria naturalitate sonorum, sed etiam rerum. Nam affectus rerum, quae canuntur, oportet ut imitetur cantionis affectus, ut in tranquillibus rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iucundis, moerentes in tristibus, quae dure sunt dicta vel facta, duris neumis exprimi, subitis, clamoris, incitatis, et ad caeteras qualitates eventuum et affectuum deformatis. Item ut in unum terminentur particulae neumarum atque verborum. [...] Sunt interdum res, quae et hoc tono, et illo tono aequo congruenter recipiuntur, ut cantari possint: sunt interdum res,

deutsch in: *Lektionar zum Stundenbuch* 1/8, Freiburg i.Br., 1979, S. 305–306.

⁴ Hucbald von Saint-Amand, *De harmonica institutione*, hrsg. von Andreas Traub, *Beiträge zur Gregorianik* 7 (1989), S. 64.

quae minime suum sensum aequae huic et illi tono attribuant, ita ut si transponantur, aut priorem dulcedinem non servant, aut ad sensum indecentes fiant.

Auf welche Weise aber die Musik mit unseren Seelen einen so starken Austausch und eine so starke Verbindung hat – auch wenn wir wissen, dass wir durch eine gewisse Ähnlichkeit mit ihr verbunden sind – können wir mit Gewissheit nicht aussagen, und wir können einen Gesang nicht nur aus der ihm eigenen Wirklichkeit der Töne beurteilen, sondern auch aus der Wirklichkeit der Dinge. Denn den Charakter der Dinge, der im Gesang dargestellt wird, muss auch der Charakter des Gesangs nachahmen; so sollen bei ruhigen Dingen die Melodien (= Neumen) ruhig sein, fröhlich klingend bei erfreulichen, wehmütig bei traurigen; was mit Härte gesagt oder getan ist, soll mit harten Melodien ausgedrückt werden, mit überraschenden, laut schreienden, beschleunigten und mit solchen, die den übrigen Eigenschaften der Ereignisse und Zustände angepasst sind. Ebenso muss es sein, dass die kleinen Abschnitte der Melodien und Worte an einem einzigen Punkt enden. [...] Es gibt mitunter Dinge, die mit diesem oder mit jenem Ton gleich passend aufgenommen werden, sodass man sie singen kann. Es gibt mitunter Dinge, die ihren Sinn in keinem Fall diesem oder jenem Ton zuteilen, sodass, wenn sie versetzt werden, sie entweder ihre frühere Lieblichkeit nicht bewahren oder zum Sinn unpassend werden.⁵

Die Grundaussage ist: der *affectus rerum* muss im *affectus cantionis* nachgeahmt werden. In der Musik muss das „nachgeahmt“, also dargestellt werden, was besungen wird. Die Melodien müssen das ausdrücken, was ihnen zugrunde liegt. Was sind nun die *res*, von denen in der Liturgie gesungen wird? Es sind deren zentrale Inhalte: Verkündigung und Gebet, Lob, Klage, Freude, Trauer, Buße, Hinwendung zu Gott und zum Nächsten in der Gemeinschaft der Kirche. Der „Charakter“ dieser Dinge muss sich im „Charakter“ der Gesänge ausdrücken. So fordert der Autor des Traktats unterschiedliche „Neumen“, also melodische Bauteile, wie man modern sagen könnte, für die unterschiedlichen Inhalte des im Gesang Auszudrückenden: stille, fröhliche, traurige, harte, überraschende, laut schreiende, schnelle und noch etliche andere. Was hier sehr allgemein, aber treffend beschrieben ist, ist nichts anderes als die Ausdruckspalette einer heutigen Neumentabelle mit den vielen unterschiedlichen graphischen Zeichen samt all ihren Episemen, Zusatzbuchstaben und sonstigen Zutaten.⁶

Die theoretischen Schriften des neunten Jahrhunderts geben die Grundrichtung an, wie Neumen grundsätzlich gelesen werden sollten: als Interpretationsanleitung. Dennoch sind diese Schriften keine Interpretationslehre. Sie sind auch zu unspezifisch, um Hinweise für eine detailgetreue musikalische Umsetzung der Neumengraphien zu liefern. Wir finden diese Informationen in der Notation selber.

⁵ *Musica enchiriadis, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* 1, hrsg. von Martin Gerbert, St. Blasien, 1784 (Reprint: Hildesheim, G. Olms, 1963), S. 152–173, Kapitel 19, S. 172f. Ich danke Heinrich Rumphorst für die Mithilfe bei den Übersetzungen.

⁶ Vgl. dazu auch: Franz Karl Prassl, *Gregorianische Gesänge als Zeugnisse für patristisches Schriftverständnis, Beiträge zur Gregorianik* 45 (2008), S. 43–58, bes. S. 48–50.

4. Neumenschreiber als Interpreten

Nicht wenige Quellen aus dem Zeitraum vom frühen zehnten bis zum beginnenden elften Jahrhundert geben in der Schreibweise deutscher Neumen, vor allem in der St. Galler Tradition, oft in sehr unterschiedlicher, aber doch vergleichbarer Weise an, wie gregorianisches Repertoire musikalisch realisiert werden soll. Das Studium der Details zeigt erstaunliche Übereinstimmungen im Großen wie im Kleinen, aber auch subtile Differenzen. Das Wissen um die Tatsache, dass die Handschriften dieser Zeit musikalische Nachschriften eines auswendig gekonnten und in der Chorgruppe auch so vollzogenen Repertoires darstellen, verbietet es, zahlreiche graphische Divergenzen in kleinen Details als „Fassungsfragen“ oder „unterschiedliche Improvisationsergebnisse“ von Kantoren darzustellen. Vielmehr ist zu beachten, dass die Schreiber uns ihre Gesänge nicht als „Urtextausgaben“, sondern in Form einer konkreten lokalen Interpretationsweise mitteilen, die zwar in den grundsätzlichen *mainstream* der karolingischen „Schule“ eingebunden ist, sich aber durch die Person eines Musikers, der ein *scriptor interpres*⁷ ist, auch in ihren individuellen Komponenten präsentiert. Unterschiedliche musikalische Persönlichkeiten haben an unterschiedlichen Orten in nicht immer vergleichbaren Kontexten auf Basis einer gemeinsamen liturgisch-musikalischen Ausrichtung ein über weite Strecken gemeinsames Repertoire gesungen, dirigiert, einstudiert. Wie gehen diese „Musikdirektoren“ mit musikalischen Details um? Wie wird der unterschiedliche musikalische Zugang zu feststehenden Melodieformeln graphisch sichtbar? Wie sind diese Differenzen aus der Perspektive eines Ausführenden, eines Sängers oder Dirigenten, zu interpretieren?

Diesen Fragen soll nun anhand von Formelvergleichen nachgegangen werden. Kadenzen und Melismen in Typusmelodien bieten reichliches Anschauungsmaterial für den unterschiedlichen musikalischen Zugriff auf gleich bleibende melodische Gebilde. Das Gemeinsame der hier betrachteten Beispiele ist die Frage nach der Artikulation im melodischen Tiefpunkt bei V-förmigen melodischen Formeln. Wie ist die Note im Tiefpunkt der Formel zu behandeln, wenn danach eine spannungsgeladene höhere Note folgt? Wird der Tiefpunkt übersungen oder in irgendeiner Form beachtet? Das Vergleichsmaterial sind adiastematische deutsche Handschriften aus einem Zeitraum von etwas 100 Jahren, die aus unterschiedlichen Orten wie St. Gallen, Einsiedeln, Regensburg und (zum Vergleich) aus Metz kommen. Die verwendeten Quellen sind:

- | | |
|---------|--|
| – B | D-BAs lit. 6, Graduale um 1000 |
| – E | CH-E 121, Graduale um 970 |
| – G 339 | CH-SGs 339, Graduale 10 ² |
| – G 342 | CH-SGs 342, Gradualteil um 920 |
| – G 359 | CH-SGs 359, Cantatorium um 920 |
| – L | F-LA 239, Graduale um 900 |
| – Mi | D-W Guelf 1008 Helmst., Graduale nach 1000 |

⁷ Vgl. dazu: Franz Karl Prassl, *Scriptor Interpres. Von Neumenschreibern und ihren Eigenheiten, Beiträge zur Gregorianik* 37 (2004), S. 55–72.

Die St. Galler Quellen sind online zusammen mit ihrer Beschreibung abrufbar, die übrigen Quellen sind in den gängigen semiologischen Lehrwerken sowie in den einzelnen Nummern der Beiträge zur Gregorianik z.T. ausführlich beschrieben.⁸

5. Kadenzformeln bei Kadenzen des Deuterus

In zahlreichen Kadenzen des Deuterus⁹ wird unmittelbar vor dem Ende des Gesangs nochmals eine modale Spannung zwischen den Hauptstrukturebenen SOL und MI aufgebaut.¹⁰ Ein letztes Mal wird durch ein agogisch hervorgehobenes SOL ein musikalischer Akzent gesetzt, dessen Spannung sich in einem ruhigen Auslaufen der Bewegung hin zur Finalisnote MI entlädt. In der Polarität SOL – MI zusammen mit dem Durchlaufen des hier als Durchgangsnote fungierenden FA wird die modale Struktur dieser Gesänge nochmals nachdrücklich hörbar gemacht. Eine wichtige Frage in diesem Kontext ist: wie wird dieses letzte verbreiterte SOL erreicht?

In den drei Introitusgesängen *Nos autem gloriari*, *In nomine Domini* und *Reminiscere* gibt es identische Schlusskadenzen (s. Beispiel 1). Eine Gruppe aus acht Tönen steht jeweils auf der Akzentsilbe des letzten Wortes – der vorletzten Silbe des Stückes. Die ersten beiden Töne, die Clivis SOL-FA, laufen bereits in verlangsamer Bewegung und bereiten in entfernterer Weise das Ende vor. Der nun folgende Climacus LA-SOL-FA führt jetzt direkt zu jenem spannungsvollen SOL der ersten Note des zweiten Climacus, welcher die unmittelbare Kadenz darstellt. Die Note FA des ersten Climacus sorgt nun für eine zumindest optische Verwirrung. Sie ist innerhalb dieser melodischen Formel sowohl mit einem Punctum als auch mit einem Tractulus geschrieben, also sowohl in flüssiger als auch in intensivierter Bewegung, welche sich in diesem Falle in einem Abbremsen am Tiefpunkt ausdrücken wird. Der Tractulus steht in G 342 in zwei von drei Fällen, einmal in G 339, je einmal in E, B und Mi, sowie konsequent immer in L. Es gibt keine Systematik, nach der gesagt werden könnte, wo nun der Tractulus das Punctum ersetzt und wo nicht. Tatsache ist, dass die verschiedenen Schreiber an diesem sensiblen Punkt im Verlauf der Kadenz wohl etwas „gefühl“ haben und diesem Gefühl mitunter auch einen graphischen Ausdruck verliehen haben. Die Frage des Interpreten ist: falle ich flüssig und unvorbereitet in das letzte spannungsgeladene SOL (die drittletzte Note der Silbe) hinein, oder bereite ich dieses SOL agogisch auf dem FA vor? Diese Vorbereitung geschieht durch eine Intensivierung

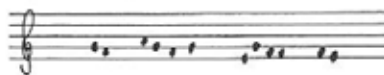
⁸ Z. B. Luigi Agustoni, Johannes Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* I (Grundlagen), II (Ästhetik), Regensburg, Bosse, 1987, 1992. Im Rahmen des Projektes „Codices Electronici Sangallenses (CESG) – Virtuelle Bibliothek“ sind derzeit unter <http://www.cesg.unifr.ch/de/> (Zugriff am 01.06.2008) 144 digitalisierte Handschriften aus St. Gallen online verfügbar, darunter die Codices CH-SGs 339, 342, 359, 376, 381, 390, 391, 484, und noch etliche mehr, die für Notations- und aufführungspraktische Studien interessant sind.

⁹ Mit den Kadenzformeln des Deuterus beschäftigt sich auch: Clyde Brockett, *Formulaic cadential neumes for deuterus mode finalis cognition*, *The Past in the Present. Cantus Planus Meeting 2000 2*, hrsg. von László Dobszay, Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, S. 103–121. Unsere Darlegungen können diesen Beitrag aus einer anderen Perspektive ergänzen.

¹⁰ Zu den Strukturen der einzelnen Modi vgl.: Agustoni, Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* 1, S. 50–53.

Beispiel 1

1) Karlenz formeln bei Kadenz im Deuterus



4 IN Nos autem:	SO	- / . / .	MVS.
G 342/185	X	/ . / .	-
E 188	X	/ . / .	-
G 339/68	X	/ . / .	-
B 37	X	/ . / .	-
Mi 105v	X	/ . / .	-
L 93	f	∴ ∴	f

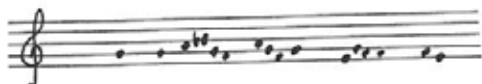
4 IN Iudica me DS:	Fortitudo	me	a
G 342/186	X / . /	∴	∴
E 164	X / . /	∴	X
G 339/58	X / . /	∴	X
B 32	X / . /	∴	X
Mi 89r	X / . /	∴	X
L 76	f ∴ ∴	∴	f

3 IN In nomine Dni:	Pa	-	tris
G 342/187	X / . / .	-	-
E 191	X / . / .	-	-
G 339/68	X / . / .	-	-
B 37v	X / . / .	-	-
Mi 106r	X / . / .	-	-
L 95	f ∴ ∴	-	f



4 IN Reminiscere	no	-	stris
G 342/154	X / . / .	-	-
E 118	X / . / .	-	-
G 339/10	X / . / .	-	-
B 24v	X / . / .	-	-
Mi 60v	X / . / .	-	-
L 45	f ∴ ∴	-	f

4 IN Omnis terra	al	-	tris	si	-	me
G 342/150	∴	∴	∴	∴	∴	-
E 97	∴	∴	∴	∴	∴	-
G 339/20	∴	∴	∴	∴	∴	-
B 12v	∴	∴	∴	∴	∴	-
Mi 53v	∴	∴	∴	∴	∴	-
L	////					



3 IN Caritas	al	-	le	-	lu	-	ia
G 342/243	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴
E 260	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴
G 339/95	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴
B 51	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴
L 128+116 ↓	f ∴ ∴	∴ ∴	∴	∴	∴	∴	∴

4 IN Exaudivit	al	-	le	-	lu	-	ia
G 342/203	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴
E 228	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴
G 339/86	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴
B 46	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	∴

des FA, dessen Bewegungsimpuls abgefangen und verlangsamt wird. Das kadenzierende SOL wird dadurch mit einem kleinen rhythmischen Stau vorbereitet und bekommt damit ein größeres musikalisches Gewicht. Diese Kadenzvorbereitung durch das FA beim Singen zu realisieren oder nicht ist eine Entscheidung des Interpreten, welcher diese nach seinem Geschmack und Empfinden treffen wird, nachdem einzelne Tractuli im Tiefpunkt solches anzeigen. Die Neumenschreiber geben deutliche Hinweise, dass die Entscheidung für ein gewichtigeres FA vor dem letzten SOL eine wichtige Option ihrer eigenen Interpretation dargestellt hat, sie geben diese Hinweise aber nicht konsequent (außer L, dessen Schreiber auf die Darstellung solcher Artikulationspunkte geradezu fixiert ist). Dies lässt die Frage zu, ob es sich hier um eine gewisse Flexibilität in der musikalischen Ausgestaltung von Kadenzten gehandelt hat, oder ob bestimmte Selbstverständlichkeiten – aus der Sicht gewisser Interpreten – einfach graphisch nicht immer dargestellt worden sind. L ist in dieser Beziehung konsequent, die deutschen Handschriften kennen das Phänomen ebenso, verweisen aber nicht immer darauf.

Einen ähnlichen Kadenzverlauf haben die Introiten *Caritas Dei*, *Exaudivit* und *Iudicame Deus*. Der Kadenzverlauf ist hier gegenüber den vorherigen Beispielen etwas ausgeweitet. Die Melodie steigt anhand der hervorgehobenen Strukturtöne langsam zur Finalis ab. Es beginnt mit einem Climacus resupinus, dessen nach dem Tiefpunkt FA wieder aufsteigendes SOL auch als Silbenartikulation automatisch hervorgehoben ist (G 339 deutet dies sogar graphisch an). Das FA ist durch die Verdoppelung der dritten Torculusnote profiliert und entspannt sich im MI. Wiederum stellt sich die Frage, wie das FA im Tiefpunkt des Climacus resupinus LA-SOL-FA-SOL zu behandeln ist. Zweimal artikuliert E diesen Tiefpunkt mit einem Tractulus, einmal ist dies in Mi zu beobachten. Überraschenderweise schreibt L einmal einen Punkt und einmal einen kleinen Uncinus. Auch hier bleibt die Entscheidung der Interpreten fragil und nicht eindeutig, es gibt Hinweise auf eine gute und intensivierte Vorbereitung der resupinen Virga, aber eben nur vereinzelt. War ein solches Verhalten selbstverständlich oder dem Gespür der Sänger anheim gestellt?

Eine Variante der zuerst genannten Kadenzten ist das letzte Beispiel mit dem Ende des Introitus *Omnis terra*. Anstelle des Climacus LA-SOL-FA steht ein Pes subbipunctis FA-LA-SOL-FA, dem wiederum ein Climacus folgt, dessen erste Note SOL hervorgehoben ist. Nur Mi zeigt eine Artikulation des zweiten FA an.

6. Melodischer Tiefpunkt in einer Formel der Gradualien des zweiten Modus

Die in Beispiel 2 dargestellte Melodieförmel steht in den Gradualien des zweiten Modus meist jeweils im dritten Abschnitt des Chorstückes und des Soloverses. In untransponierter Schreibweise (moderne praktische Editionen notieren diese Gesänge meist eine Quint höher) stellen die Strukturnoten den Abstieg FA-DO-SI bemolle dar, wäre nicht da noch ein RE, über dessen Gewichtung nun zu reden sein wird.

Auf den Climacus FA-MI-RE folgt die Clivis FA-DO, das RE ist also gewissermaßen ein Tiefpunkt der melodischen Bewegung. Auch hier wiederum ist dieses RE in den adiastematischen deutschen Notationen häufig als Punktum – und somit als flüssige Note – ausgewiesen, es gibt aber auch nicht wenige Fälle, wo an dieser Stelle ein Tractulus steht, eine gewichtigere

Beispiel 2

2. Graculvale 2. Modus

helisma Chorstück (3. Abschnitt) helisma Vers (3. Abschnitt)



Gh Tollite: introibit

G 342/115	✓. ✓	∧ [-]	
E 10	✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
G 359/28	✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
G 359/4	✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
B 3	✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
ni 7v	✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
L 12	∩. √	∧ / √. √	∧ √

maxi-bus

✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
✓. ✓	[abgekürzt / shortened]	
✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
✓. ✓	∧ / √. √	∧ √
∩. √	∧ / √. √	∧ √

Gh Excita: ve-ni

G 342/115	✓. ✓	∧ [-]
E 16	✓. ✓	∧ / √. √
G 359/33	✓. ✓	∧ / √. √
G 359/6	✓. ✓	[-]
B 4	✓. ✓	[-]
ni 10	✓. ✓	∧ / √. √
L 15	∩. √	∧ / √. √

Ephra-im

[-]	
~ ✓. ✓	∧ / √. √
✓. ✓	∧ / √. √
✓. ✓	∧ / √. √
✓. ✓	∧ / √. √
[-]	
∩. √	∧ / √. √

Gh laetis ut palma multiplicabitur

G 342/122	✓. ✓	∧ [-]
E 57	✓. ✓	∧ / √. √
G 359/41	✓. ✓	∧ / √. √
G 359/14	✓. ✓	∧ [-]
B 9	✓. ✓	∧ [-]
ni 22v	✓. ✓	∧ [-]

to-am

✓. ✓	∧ [-]
✓. ✓	∧ / √. √
✓. ✓	∧ / √. √
✓. ✓	[-]
✓. ✓	[-]
✓. ✓	∧ [-]

Gh Hodie sciētis

G 359/36	-
L 17	-
G 342/117	-

Ephra-im

✓. ✓	∧ / √. √
∩. √	∧ / √. √
✓. ✓	∧ / √. √

Note, bei deren Beachtung aus dem Abstieg FA-DO-SI bemolle hörbar ein Abstieg FA-RE-DO-SI bemolle wird. Eine statistische Auswertung über das konkrete Verhalten der Schreiber an dieser Stelle ist nur schwer möglich, denn die Formel wird häufig abgekürzt geschrieben, und unser Fall steht erst gegen Ende des Melismas. Die verkürzte Schreibweise – nur den Anfang wird angedeutet – hat in G 342 den banalen Grund, dass der Textschreiber dem Notator viel zu wenig Raum für die Neumen gelassen hat, ansonsten wird das Melisma auch aus diesem Grunde so selten ausgeschrieben, weil es sehr häufig vorkommt, vor allem im Adventquaterber. Die Notatoren der einzelnen Quellen verwenden Punkt und Tractulus in dieser Sektion der Formel oft in ein und demselben Stück unterschiedlich. So liest man im Chorstück des Graduale *Excita* in G 359 einen Tractulus, im Solovers hingegen ein Punctum. Selbst in L ist an dieser Stelle seltener ein Uncinus anstelle des Punctum zu finden. Die Neigung, hier eine Artikulation im Tiefpunkt auszudrücken, ist also schwach ausgeprägt, aber doch vorhanden. Dies hängt auch damit zusammen, dass der Schwung, welcher in die doch breiter ausgeprägte Binnenkadenz DO-SI bemolle führt, nicht allzu sehr abgebremst werden soll. In G 342 ist darauf zu verweisen, dass auch unterschiedliche Schreiberhände im Gradualteil für die Neumierung vorhanden sind, welche durchaus ihr eigenes Profil haben und unterschiedlich vorgehen.¹¹ In diesem Fall stammen jedoch alle Beispiele von Hand A, die hier selbst uneinheitlich agiert.

In großer Einhelligkeit jedoch schreiben die meisten Quellen die erste Clivis in der Kadenz (FA-DO) partiell kurrent (die zweite Note ist episemiert), auch Schreiber A in G 342, der selten die Clivisgraphien verändert.¹² Ebenso große Übereinstimmung besteht hinsichtlich des rhythmischen Wertes der Note DO im ersten Pes subbipunctis der hier dargestellten Formel, welche ebenfalls einen melodischen Tief- bzw. Umkehrpunkt darstellt: sie ist immer kurrent geschrieben. An dieser Stelle stellt das DO aber auch nicht ansatzweise eine modal wichtige Strukturnote dar.

7. Melodischer Tiefpunkt in einer Formel der Alleluia des achten Modus

Ein längeres Melisma im dritten Abschnitt der Alleluiaverse des achten Modus ist immer mit einem Wort- bzw. Sinnakzent verbunden. Die hier zu besprechende Stelle sind die Töne SI bemolle-LA-SOL-LA, wobei es wiederum um das agogische Gewicht des SOL geht (s. Beispiel 3). Häufig ist dieser Abschnitt als Climacus resupinus geschrieben, der im LA zum Abschluss kommt. Nicht selten jedoch wird dieses LA auch graphisch mit der folgenden Tristropha verbunden, sodass diese als eine amplifizierte Pesbewegung¹³ erscheint, als Tristropha praepunctis. Die melodische Bewegung in diesem Abschnitt ist also entweder als Climacus resupinus + Tristropha oder als Climacus + Tristropha praepunctis

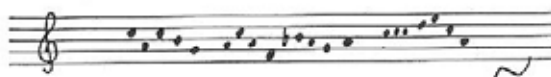
¹¹ Susan Rankin, *Ways of Telling Stories, Essays on Medieval Music – in Honor of David G. Hughes*, hrsg. von Grame M. Boone, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Dept. of Music, 1995, S. 371–394.

¹² Vgl. dazu: Franz Karl Prassl, *Codex St. Gallen 342 – eine wichtige Quelle für semiologische Studien, Festschrift Georg Beres*, Budapest, 2008 (in Druck).

¹³ Vgl. dazu: Agustoni, Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals 2*, S. 105–107.

Beispiel 3

3. ALLELUIA 8. Modus Vers 3. Abschnitt Wortakzent 1. Teil



AL OSTEODE salutare tu- -UM

G 342/109	N.	✓.	1.	-	m	♩
E 1	N.	✓.	1.	1	m	♩
G 359/26	N.	✓.	1.	-	m	♩
G 339/2	N.	✓.	1.	1	m	♩
B 1v	N.	✓.	1.	-	m	♩
II 3	N.	✓.	1.	-	m	♩
L 166	V.	∩	∩	∩	∩	∩

AL DOMINUS dixit ego ho- - die

G 342/118	N.	✓.	1.	-	m	♩
E 25	N.	✓.	1.	1	m	♩
G 359/28	N.	✓.	1.	-	m	♩
G 339/10	N.	✓.	1.		[E]	♩
B 5v	N.	✓.	1.	1	m	♩
II 16	N.	✓.	1.	1	m	[E]
L 166	V.	∩	∩	∩	∩	∩

AL DOMINUS regnavit ex. lae-ten- - tur

G 342/260	N	1.	[E]			
E 348	N	1.	1.	1	m	♩
G 359/149	N	1.	1.	1	m	♩
G 339/24	N	1.	[E]			
B 14v	N	1.	1.	1	f m	♩
II 34	N	1.	1.	1	m	♩
L 169	V	∩	∩	∩	∩	∩

AL Laudate anima Deo me- - o

G 342/262	N	1.	[E]			
E 353	N.	1.	1	1	m	♩
G 359/151	N.	1.	[E]			
G 339/130	N.	1.	[E]			
B 70v	N	1.	1.	1	m	♩
L			[E]			

ausgedrückt. Das rhythmische Ergebnis beider Schreibweisen ist vollkommen identisch: das LA ist in jedem Falle mehrwertig, sei es durch die Neumengruppierung im Falle der resupinen Virga, sei es durch den Tractulus, der den leichten Strophici vorangeht und *qua* Tractulus in dieser Konstellation den Mehrwert anzeigt. Für uns geht es aber primär um die Note davor: um das SOL im Tiefpunkt des Climacus (resupinus).

Das SOL an dieser Stelle ist häufig durch den Tractulus als mehrwertig ausgewiesen. Das Cantatorium G 359 macht dies regelmäßig, in der gleich alten Quelle G 342 folgt Schreiber A diesem Usus ebenfalls konsequent. In E und in den jüngeren St. Galler Codices wird diese Schreibweise seltener. Interessanterweise kennt L den Brauch der Artikulation im Tiefpunkt nicht. Diese wäre dennoch einleuchtend: unabhängig von den Schreibweisen der Stelle, welche verschiedene Möglichkeiten der Gliederung des Melismas anzeigen, haben wir es mit einem Resupinphänomen zu tun, bei dem der Umkehrpunkt zur Vorbereitung der Resupinnote hervorgehoben werden soll, um etwas mehr Spannung zu erreichen. Die agogische Vorbereitung der resupinen Virga ist den älteren St. Galler Schreibern offenbar ein wichtiges Anliegen, das auch seinen graphischen Ausdruck bekommt. Ein halbes Jahrhundert später lässt die Sorgfalt bei der graphischen Darstellung dieser mehrwertigen Note merklich nach. Ist dies nun die Vernachlässigung der Darstellung einer Selbstverständlichkeit oder ein Wandel in der Interpretation eines Details? Die Darstellung dieser Stelle findet nicht immer ihren Niederschlag in den einzelnen Graphien: das Melisma wird häufig abgekürzt geschrieben.

Die hier beschriebenen Phänomene einer Artikulation im Tiefpunkt bei Resupinbewegungen sind Ausdruck unterschiedlicher Einstellungen von Interpreten, oft auch unterschiedlicher „Stimmungslagen“ ein und desselben Schreibers. Man kann diese und ähnliche Stellen grundsätzlich mit mehr oder weniger agogischer Spannung gestalten. Gefragt sind hier Geschmack, Erfahrung und künstlerisches Gestaltungsvermögen von Interpreten – damals wie heute.

SO SANKTGALLENSKE NEVME ZAPISI ZVENEČE GLASBE? OPAŽANJA V ZVEZI Z INTERPRETACIJSKIMI VPRAŠANJI

Povzetek

Vsak notacijski zapis pušča možnost umetniškega interpretiranja, tudi tisti, ki skuša biti kar najbolj natančen. Medtem ko predstavlja velika večina glasbenih zapisov skladateljska dela, ki jih je treba na neki način interpretirati, so najstarejši glasbeni zapisi, zapisi v ne-diastematskih nevmah, prav nasprotno, zapisi že obstoječe glasbe, kot je obstajala in bila interpretirana v karolinških glasbenih centrih. Najstarejši glasbeni rokopisi, ki posredujejo sicer razpoznavno isti glasbeni repertoar, vključujejo tako v nevmatski zapis mnoge detajle, ki nakazujejo določeno interpretacijo. Vendar so z ozirom na interpretacijske detajle nevmatski rokopisi pogosto neenotni: določena interpretacija je bodisi izrecno zapisana (ali nakazana), ali pa so na ustreznem mestu zapisani le toni sami brez kakršne koli interpretacije. To dejstvo zastavlja vprašanje: je pisec izpustil interpretacijski detajl zavestno, ker ni predpostavljajal posebne interpretacije, ali pa zgolj zato, ker je imel interpretacijo, ki je sicer ni zapisal, za samoumevno. Gregorijanske melodije vsebujejo številne v različnih spevih pojavljajoče se standardne melodične formule in primerjava različnih zapisov teh formul je hvaležno gradivo pri iskanju odgovora na vprašanje, kako naj se interpretirajo. Razprava se osredotoča na vprašanje interpretacijske artikulacije najnižjega tona v postopu v obliki črke »V«, ki je sestavni del treh stalnih melodičnih formul: zaključne formule nekaterih introitov deuterus modalnosti; formule, ki se pogosto pojavlja v tretji frazi gradualov drugega modusa; formule, ki pogosto nastopi v melizmu tretje fraze aleluj osmega modusa. Iz pregleda ustreznih mest v sedmih nevmiranih gradualnih rokopisih iz 10. in zgodnjega 11. stol. je razvidno, da so se vsi nevmatorji zavedali strukturnega pomena obravnavanega tona, ki predstavlja izhodišče gibanja navzgor; mnogi so njegov pomen izpostavili z zapisom njegove posebne interpretacije.