**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 15 (1995)

**Artikel:** Komponieren im Galluskloster um 900 : Tuotilos Tropen Hodie cantandus est zur Weihnacht und Quoniam dominus Iesus Christus zum Fest des Iohannes evangelista

**Autor:** Arlt, Wulf

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-835314

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Komponieren im Galluskloster um 900: Tuotilos Tropen *Hodie cantandus est* zur Weihnacht und *Quoniam dominus Iesus Christus* zum Fest des Iohannes evangelista

WULF ARLT

Einstimmige liturgische Gesänge der Zeit um 900 als Kompositionen anzusprechen ist zumal dann nicht selbstverständlich, wenn es um die Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Werkanalyse geht. Denn damit kommen Fragen und Kategorien ins Spiel, die entschieden durch die Auseinandersetzung mit der Musik späterer Zeiten geprägt sind. In diesem Sinne wird der Begriff «Werk» vorab auf mehrstimmiges Setzen bezogen und auf die verbindliche schriftliche Fixierung einer individuellen Struktur. Die gezielte Auswahl und der Einsatz bestimmter Tonverbindungen setzen ein entsprechendes Potential etablierter Konventionen voraus, einen Stand des Materials in der Entwicklung der musikalischen Sprachmittel und nicht zuletzt einen Autor, dessen spezifische Interessen und Fähigkeiten im Resultat zu greifen sind. Ganz abgesehen von den weiteren Vorstellungen, die mit einem emphatischen Werkbegriff der Neuzeit verbunden sind: im Kunstcharakter des Werks, das einem präzisierbaren ästhetischen Anspruch standhält, in einer kompositorischen Qualität, die sich analytisch einlösen lässt, in einer Novität, die in eine Kette fortschreitender Problemlösungen eingebunden ist und weiteren Fortschritt fordert, und damit schliesslich in der Rolle, die den herausragenden Komponisten zugewiesen wird.

Im Gegensatz dazu führt mein Beitrag in die Zeit, aus der die ältesten notierten Aufzeichnungen des Chorals mit «Neumen» erhalten sind. Und die verschiedenen Arten dieser Aufzeichnungsweise stimmen darin überein, dass sie zwar die Zahl der Töne angeben, die Tonbewegung verdeutlichen und manche Angaben zur Aufführung bieten, die Intervalle hingegen nicht präzisieren. Die im Titel genannten Gesänge waren für die Feier der Messe im Kloster bestimmt, sie ergänzten die älteren Teile des Propriums, und ihre Funktion lässt sich am ehesten damit umschreiben, dass sie der Mönchskommunität dazu dienten, sich das Ererbte zu eigen zu machen[1]. Nur für einen Teil der frühen Tropen und nur aufgrund wesentlich späterer Quellen kann der Intervallverlauf gesichert werden. Anders als bei der erstaunlich konstanten Überlieferung der Bezugsgesänge unterscheiden sich die musikalischen Aufzeichnungen von Tropen

1 Im Anschluss an eine Charakterisierung des Tropierens durch Wolfram von den Steinen: «sich das Ererbte wahrhaft zuzueignen, ja es sich traulich zu machen» in *Karolingische Kulturfragen*, in: *Welt als Geschichte* 10 (1950), S. 165; zu anderen Einordnungen dieser neuen Gesänge: *Zur Interpretation der Tropen*, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, Winterthur 1982 (= *Forum musicologicum* 3), S. 63/64. Nachweise ohne Autorenangaben beziehen sich auf Texte des Verfassers.

zum Teil erheblich und bis hin zu anderen Melodien für die gleichen Texte. Die nach Gegenden unterschiedenen Repertoires sind durchgehend anonym überliefert. Dass sich, wie im Falle Tuotilos, solche Gesänge einer greifbaren historischen Figur zuweisen lassen, ist die Ausnahme.

Nun brachte der Versuch, die Ergebnisse einer detaillierten Analyse von Musik des Mittelalters so konsequent zu deuten, wie es für die Musik der Neuzeit selbstverständlich ist, allenthalben eine Differenzierung gängiger Grundvorstellungen, die im Bild der Musikgeschichtsschreibung auch heute noch dazu dienen, die Musik älterer Zeiten von derjenigen neuerer abzuheben. So dürfte kaum mehr in Frage zu stellen sein, dass sich an den Liedsätzen eines Guillaume de Machaut in geradezu paradigmatischer Weise Aspekte eines Individualstils verdeutlichen lassen, dass diese Kompositionen durchaus einer Interpretation aus den Vorstellungen eines emphatischen Werkbegriffs späterer Zeiten standhalten, ja dass sich mit ihnen – vielleicht eindringlicher noch als irgendwann in der weiteren Geschichte der europäischen Musik – selbst die Frage nach der innovativen Rolle einer schöpferischen Persönlichkeit stellt[2]. Die These, dass erst die neue Musik der Komponisten an der Pariser Notre Dame «Produkte» biete, die «man mit dem Begriff des musikalischen Kunstwerks in Verbindung bringen» könne[3], ist durch die heute ins Blickfeld gerückte ältere Geschichte des mehrstimmigen Komponierens wie des einstimmigen Individualliedes und zumal durch die Vielfalt ein- und mehrstimmiger Kunstgestaltung im frühen 12. Jahrhundert relativiert[4]. Wie Fritz Reckow zeigte, findet die seit den ersten erhaltenen Aufzeichnungen zu beobachtende Vielfalt einer umgreifenden Ausrichtung der musikalischen Formulierung auf die formalen wie semantischen Gegebenheiten des Textes in der Anschauung und Lehre des Mittelalters ihr Gegenstück[5]. Und jede dieser neuen Orientierungen fordert nicht nur zu weiteren Fragen und Untersuchungen heraus, sondern vor allem zur Arbeit an einem Geschichtsbild, das der Spannung zwischen konstanten Problemstellungen wie -lösungen und den neuen Perspektiven Rechnung trägt, die ein Wandel der musikalischen Sprachmittel eröffnet.

Aus diesen Voraussetzungen ist die früheste Aussage von besonderem Interesse, in der einem namentlich genannten Autor eine individuelle musikalische Gestaltungsweise zugesprochen wird, die für den Kundigen unverkennbar sei. Sie findet sich in

2 Dazu *Donnez seigneurs – zum Brückenschlag zwischen Ästhetik und Analyse bei Guillaume de Machaut*, in: *Tradition und Innovation in der Musik. Festschrift für Ernst Lichtenhahn zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Christoph Ballmer und Thomas Gartmann, Winterthur 1993, S. 39–64.

3 So Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987 (= *Erträge der Forschung* 246), S. 56.

4 Dazu *Stylistic Layers in Eleventh-Century Polyphony*, in: *Music in the Medieval English Liturgy*, hrsg. von Susan Rankin und David Hiley, Oxford 1993, S. 101–141; *Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts*, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 113–127; oder auch *Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 13–62.

5 Fritz Reckow, *Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des* movere animos *und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (= *Fortuna vitrea* 5), S. 145–178.

den *Casus Sancti Galli*, die Ekkehard IV. um die Mitte des 11. Jahrhunderts im Kloster Sankt Gallen verfasste, und sie betrifft den dort um 900 wirkenden Tuotilo[6].

Ekkehard hält zunächst fest, dass das, was Tuotilo schuf, «von *einzigartiger* und *unverkennbarer* Tongestaltung» sei: «Que autem Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodie sunt». Begründend fügt er hinzu, «denn die Melodien, die auf dem Psalterium ersonnen werden oder auf der Rotta, die er noch besser beherrschte, sind gar lieblich»: «quia per psalterium seu per rothtam, qua potentior ipse erat, neumata inventa dulciora sunt». Zur Verdeutlichung («ut apparet») führt er fünf Incipits an, darunter *Hodie cantandus* und *Quoniam Dominus Iesus Christus*. Und er beschliesst seine Aufzählung mit dem Hinweis, «aber diese hier haben wir darum vorgelegt, damit dir, *wenn du Musikverständnis hast*, begreiflich werde, wie sehr sich Tuotilos Liedweise *von anderen unterscheidet*»: «sed istos proposuimus, ut, quam dispar eius melodia sit ceteris, si musicus es, noris.»

Dabei ist die Musik nur *ein* Feld der breiten künstlerischen Tätigkeit Tuotilos, die Ekkehard hervorhebt. So nennt er ihn einen «meisterlichen Schöpfer von Versen und Melodien» («versus et melodias facere praepotens»), «des Dichtens kundig in beiden Sprachen», also im Latein wie im Deutschen («concinnandi in utraque lingua potens»)[7]. Eingehend schliesslich schildert er ihn als «Meister von Geschmack» in «Relieftechnik und Malkunst» («celature elegans et picture artifex»); auch hier unter Anführung einzelner Werke, von denen die Elfenbeintafeln des Sanktgaller *Evangelium longum* (Codex 53) erhalten sind[8]. Die Feststellung, dass sich die Arbeiten Tuotilos unverkennbar von anderen unterscheiden, findet sich allerdings nur in den Aussagen zur Musik.

Jedes der fünf Incipits, mit denen Ekkehard auf Tuotilos Tropen verweist, lässt sich schlüssig mit solchen Erweiterungen in den umfangreichen Troparen der Sanktgaller Codices 484 und 381 verbinden[9]. In diesen Handschriften trug im zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts, also bald nach dem Tod Tuotilos (dieser starb frühestens 913), ein Sanktgaller Mönch alle Erweiterungen des liturgischen Grundbestandes zusammen, die damals in seinem Kloster erreichbar waren[10]. Und bei jeder der fünf Tropierungen spricht auch seine Anordnung der Materialen nicht nur für eine Entstehung in Sankt Gallen, sondern überdies für die Autorschaft Tuotilos.

6 Dazu die Einleitung von Hans F. Haefele zu seiner Ausgabe und Übersetzung der *St. Galler Klostergeschichten*, Darmstadt 1980 (= *Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters* 10), S. 6–14, mit Nennung weiterer Arbeiten; die folgenden Zitate aus dem Kapitel 46: dort auf den Seiten 104 (Original) und 105 (Übersetzung).

7 Kap. 34. ebd., S. 78 und 79; dort auch das folgende Zitat.

8 Dazu umgreifend, mit neuen Ergebnissen und eingehenden Nachweisen Johannes Duft und Rudolf Schnyder, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen*, Beuron 1984.

9 Zur Identifizierung des mit den Incipits angesprochenen Bestandes: Gunilla Björkvall und Andreas Haug, *Tropentypen in Sankt Gallen*, in: *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, hrsg. von W. Arlt und G. Björkvall, Stockholm 1993 (= *Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia* 36), S. 119–174, insbes. S. 168; sowie Susan Rankin, *Notker und Tuotilo: Schöpferische Gestalter in einer neuen Zeit*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 11 (1991), S. 17–42, insbes. S. 21/22.

10 Dazu Rankin, *From Tuotilo to the First Manuscripts: The Shaping of a Trope Repertory at Saint Gall*, in: *Recherches nouvelles* (vgl. Anm. 9), S. 395–413, und – mit weiteren Präzisierungen – die eingehenden Untersuchungen im Kommentarband einer Faksimileausgabe der beiden Codices von Wulf Arlt und Susan Rankin, *Stiftsbibliothek Sankt Gallen Codices 484 & 381*, 3 Bände, Winterthur 1996.

Durchgehend handelt es sich um neue Formulierungen in Text und Musik zugleich. Zwei der fünf Incipits entsprechen Einleitungen, die unter je anderen Aspekten eine Sonderstellung einnehmen. Der Weihnachtstropus *Hodie cantandus est* zum Introitus steht schon in seiner dialogischen Anlage für sich. Er gehört zu den wenigen der frühen Sanktgaller Tropen, die auch in den Westen gelangten. Und er ist mit über 100 Aufzeichnungen bis über das Mittelalter hinaus die am meisten belegte Tropierung überhaupt[11]. Die zweite Einleitung, *Gaudete et cantate*, entstand in der Sanktgaller Adaptierung eines der ältesten Komplexe zum Offertorium der Ostermesse[12].

Mit den drei anderen Incipits sind längere Komplexe angesprochen, bei denen die neuen Abschnitte auch die Stammgesänge selber unterbrechen. Zwei dieser drei Tropierungen erweitern den Introitus: *Quoniam dominus* für Iohannes evangelista sowie *Omnipotens genitor* zur Purificatio; die dritte ein Offertorium: *Omnium virtutum gemmis* für Stephanus.

Die von Ekkehard genannten Tropen bieten eine musikalische Formulierung mit vorwiegend 1–3 oder vier Tönen über einer Silbe. Solche «neumatische» Interpolationen überwiegen ausserhalb Sankt Gallens. Im Galluskloster selbst findet sich diese Machart nur in einer vergleichsweise kleinen Gruppe[13]. Bei einigen dieser Tropierungen verweist die Überlieferung darauf, dass sie nach Sankt Gallen übernommen sein dürften. Bei anderen spricht die Anordnung der Propiumstropen in den Codices 484 und 381 dafür, dass sie hier entstanden[14]. Unter diesen – bei Ekkehard nicht genannten – wurde für den Komplex *Domine Iesu Christe* zum Stephanstag auch aus stilistischen Gründen eine Zuweisung an Tuotilo erwogen[15]. Tatsächlich führt ja Ekkehard nur einige Beispiele an, deren Nennung er ausdrücklich mit dem Hinweis auf «noch andere mehr» beschliesst («et alios quidem»). Und die Untersuchungen zum Repertoire der beiden Codices 484 und 381 brachten Anhaltspunkte dafür, gleich eine ganze Reihe weiterer Tropierungen Tuotilo zuzuschreiben, oder zumindest in das Umfeld

11 Eine erste Auswertung der älteren Quellen in *Corpus Troporum I: Tropes du propre de la messe 1: Cycle de Noël*, Stockholm 1975 (= *Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia* 21), S. 107, nennt über 30 Aufzeichnungen. Alejandro E. Planchart führte 46 an in *The Repertory of Tropes at Winchester* II, Princeton 1977, S. 33–35. Bruno Stäblein hatte in einer vergleichenden Übertragung auch jüngerer Quellen, die heute in dem von ihm begründeten Archiv am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen aufbewahrt wird, bereits 76 Zeugnisse erfasst. Seither sind zahlreiche weitere bekannt geworden. Die meisten verzeichnet Andreas Haug in seinen *Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum*, Kassel etc. 1995 (= *Monumente Monodica Medii Aevi. Subsidia* 1). Einige Ergänzungen im Kommentarband der Faksimileausgabe *Stiftsbibliothek Sankt Gallen Codices 484 & 381*, S. 136–137.

12 Dazu Rankin, *Notker und Tuotilo* (vgl. Anm. 9), S. 22–24, mit dem Vorschlag einer melodischen Rekonstruktion; und zur weiteren frühen Überlieferung des entsprechenden Komplexes John G. Johnstone, *The Offertory Trope: Origins, Transmission, and Function*, Diss. Ohio State University 1984 (= *UMI Ann Arbor* 8504036), S. 79–112.

13 Zu den weiteren Typen der Formulierung im Galluskloster: Björkvall und Haug, *Tropentypen in Sankt Gallen* (vgl. Anm. 9).

14 Dazu im einzelnen Björkvall und Haug, *Tropentypen in Sankt Gallen*, S. 162–169, und die Repertoireuntersuchungen im zweiten Teil des Kommentars zur Faksimileausgabe *Stiftsbibliothek Sankt Gallen Codices 484 & 381* (vgl. Anm. 10).

15 Björkvall und Haug, *Tropentypen in Sankt Gallen*, S. 168, mit einer eingehenden Interpretation des Textes und Hinweisen zur Musik auf den vorangehenden Seiten (164–166); sowie Haug, *Neue Ansätze im 9. Jahrhundert*, in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolph Stephan, Laaber 1991 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 2), S. 94–128, mit einer Edition auf den Seiten 110–111.

seines Oeuvre zu verweisen[16]. Das geschah teils aufgrund von Konstellationen in der Anordnung der Tropen, mit ergänzenden Beobachtungen zur Machart, teils aber auch aufgrund stilistischer Merkmale in Text und Musik.

Aus diesen Voraussetzungen stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer Präzisierung dessen, worin die von Ekkehard angesprochene erkennbare Einzigartigkeit der Kompositionen Tuotilos liegen könnte, nicht nur unter den eingangs skizzierten generellen Gesichtspunkten, sondern gerade auch im Blick auf vertiefende Untersuchungen am Sanktgaller Tropenbestand. Dieser Versuch kann nur bei den beiden Tropierungen ansetzen, die der Titel meiner Studie nennt, da unter den fünf zugewiesenen einzig für sie die Tonhöhe durch spätere Quellen gesichert ist; dies freilich bei beiden – wie eine vergleichende Untersuchung ergab – in so hohem Masse, dass die folgende Analyse die kleineren Abweichungen unter den späteren Aufzeichnungen vernachlässigen kann.

Die im folgenden zitierten Fassungen sind streng genommen «Rekonstruktionen». Sie beruhen auf den späteren Melodieaufzeichnungen mit fixierter Tonhöhe. Diese sind aber im einzelnen nach den Informationen modifziert, welche die Neumierungen des Schreibers der Codices 484 und 381 bieten: durch den Befund der Neumen, durch ihre zum Teil ausgeprägt direktionale Anordnung und durch zahlreiche *litterae significativae*[17]. Allerdings betreffen diese Modifikationen – aufgrund der erstaunlich konstanten Überlieferung gerade der Tropen Tuotilos – in der Regel und zumal bei *Hodie cantandus est* nur einzelne Töne, bei denen sich die Aufzeichnungen unterscheiden.

Die Darstellung nimmt sich die beiden Tropierungen getrennt vor: für den Dialog zur Weihnachtsmesse beim Text einsetzend und dann mit den Beobachtungen zur Musik fortfahrend; bei der Tropierung für Iohannes evangelista mit der musikalischen Formulierung beginnend und von ihr aus zum Text übergehend[18].

---

*Hodie cantandus est* dürfte die bekannteste Tropierung überhaupt sein. Sie begegnet selbst in allgemeinen Darstellungen der Musikgeschichte, wurde immer wieder genannt, mehrfach auch in einzelnen Aspekten des Textes interpretiert – so insbesondere von Wolfram von den Steinen[19], Ernst Gerhard Rüsch[20] und Ritva Jacobsson[21] –, im Musikalischen eingehender von Ellen J. Reier[22] und unter beiden Aspekten mit neuen

16 *Stiftsbibliothek Sankt Gallen Codices 484 & 381*, Kommentarband S. 140–141, 143–146 und 148–151.

17 Dazu im einzelnen die Untersuchungen zu Σ *als Notator* im Kommentarband der Faksimileausgabe: S. 59–78.

18 Die folgenden Interpretationen nehmen wesentliche Anregungen aus der Arbeit mit Ritva Jacobsson auf, der ich für die Grosszügigkeit danke, mit der sie ihre Beobachtungen zu den Texten dieser Tropierungen zur Verfügung stellte, insbesondere auch zur Interaktion zwischen Tropus und Introitus bei *Quoniam dominus*. Im weiteren verdankt mein Beitrag Entscheidendes der hilfreichen Kritik einer ersten Fassung durch Andreas Haug, Susan Rankin, Joseph Willimann und den Kreis der Arbeitsgemeinschaft am Basler Institut für Musikwissenschaft.

19 Von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt. Darstellungsband*, Bern 1948, S. 46–47.

20 Ernst Gerhard Rüsch, *Tuotilo, Mönch und Künstler. Beiträge zur Kenntnis seiner Persönlichkeit*, St. Gallen 1953 (= *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte* 41.1), S. 32–35.

21 Ritva Jonsson (Jacobsson), *Jultroperingens principer*, in: *Lumen* 54 (1975), S. 162–182, insbes. S. 167–168.

22 Ellen J. Reier, *The Introit Trope Repertory at Nevers: MSS Paris B. N. lat. 9449 and Paris, B. N. n. a. lat. 1235 I*, Diss. University of California at Berkeley 1981 (= *UMI* Ann Arbor 8212077), S. 200–210.

Beobachtungen zuletzt von Susan Rankin, die überdies in einem Ordo zur Dedicatio aus dem Sakramentar des Bischofs Odo von Metz (823–855) ein weiteres mögliches Modell für die dialogische Anlage erkannte[23]. Unter diesen Voraussetzungen kann sich die folgende Darstellung auf jene Aspekte konzentrieren, die aus der Frage nach den besonderen Merkmalen der musikalischen Formulierung ins Gewicht fallen[24].

Allerdings war Tuotilo Dichter und Komponist zugleich. Und schon ein erster Blick auf diese umfangreiche Einleitung verweist auf einen vielschichtigen Zusammenhang zwischen Text und Musik: in der Gliederung beider, mit eigenen Akzenten der Musik in der Lesung des Textes, in der dialogischen Anlage und nicht zuletzt im Verhältnis zu dem Introitus *Puer natus est*, auf den diese Einleitung hinführt. So muss der Text in seinen formalen wie semantischen Aspekten zumindest soweit zur Sprache kommen, wie sie für die Interpretation der Musik und das Verständnis der ganzen Formulierung zentral sind. Bei der Entscheidung für einen zweifachen analytischen Gang durch diesen Tropus spielten verschiedene Überlegungen mit. Sie betreffen den Umfang und die Komplexität der Formulierung, dann eine Entlastung und damit Konzentration der Beobachtungen zur Musik und schliesslich die Tatsache, dass die Anordnung des Textes durch Wolfram von den Steinen eine Gliederung bietet, die offensichtlich ohne die spezifischen Hinweise der musikalischen Lesung gewonnen ist. Darin fordert sie zu Fragen an die Musik heraus, deren Analyse dann aber auch auf andere Möglichkeiten der Gruppierung verweist.

Der Dialog umfasst drei Teile, von denen der zweite und dritte seit der ältesten Aufzeichnung in vielen Quellen als Frage und Antwort rubriziert sind[25]. Der erste Teil lautet (unter Ergänzung der Nachdichtung durch Wolfram von den Steinen):

Hodie cantandus est nobis puer,
quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater,
et eundem sub tempore generavit inclita mater.

*Heute klinge unser Lied für den Knaben,*
*Den der Vater übergeheimnisvoll vor den Zeiten erzeugte,*
*Und ihn hat nun unter der Zeit die erhabene Mutter geboren.*

Die Darstellung nimmt – hier wie im folgenden – in den kurzen Gliedern die Gruppierung von den Steinens auf, ordnet diese aber nach Formung und Aussage in längere Zeilen.

23 Rankin, *The Song School of St Gall in the Later Ninth Century*, in: *Sangallensia in Washington. The Arts and Letters in Medieval and Baroque St. Gall Viewed from the Late Twentieth Century*, hrsg. von James C. King, New York etc. 1993, S. 173–198, insbes. S. 188–192.

24 Dabei sehe ich dort von Rückverweisen ab, wo es sich um naheliegende und in den verschiedenen Arbeiten wiederkehrende Beobachtungen handelt, wie etwa zur Prägung durch die Melodiesprache des *d*- oder *g*-Modus, zur Abhebung der Teile oder zu den Übereinstimmungen im Ausgang ihrer Zeilen.

25 Die Codices 484 und 381 bringen für den zweiten und dritten Teil mit Kürzungsstrich die Anfänge INT und RESP (381: RES). Von den Steinen löst sie als «Interrogant» und «Respondent» auf, womit der Vortrag durch mindestens zwei Sänger impliziert ist. In den jüngeren Handschriften aus dem Galluskloster findet sich keine Rubrik. Sofern Quellen des deutschen Sprachbereichs aus dem späten 10. und frühen 11. Jahrhundert nicht gleich abkürzen wie der Schreiber der Codices 484 und 381, bieten sie – aufführungspraktisch neutrale – Substantive. So schreibt die Reichenauer Handschrift Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 5 aus dem Jahre 1001 INTERR‹OGATIO› und RESPONSIO (fol. 29r).

Jede Zeile endet mit einem zweisilbigen Wort, also im Akzent auf der vorletzten Silbe, und mit Ausklang auf «-er». Die kürzere erste steht in der Silbenzahl (11) für sich. Die beiden weiteren mit je 17 Silben sind durch den übereinstimmenden Sprachfall im Ausgang (/../.) und zweisilbigen Reim zusammengefasst. Beim näheren Zusehen treten im Bau weitere Korrespondenzen hervor. So ergibt die Anordnung von den Steinens für die erste Zeile eine Gliederung in 7 und 4 Silben. Die zweite beginnt mit 4 und endet mit 7, und die dritte setzt mit 2 mal 4 Silben ein. Damit steht einerseits das Wort «ineffabiliter» für sich und andererseits der Schluss der dritten Zeile. Und diese Beobachtungen zur Struktur führen unmittelbar in die Aussage des Textes.

Die abgesetzte erste Zeile exponiert das Thema der Feier in einem klaren Bezug zum Introitus, der am Ende der ganzen Einleitung folgt. Die letzten drei Wörter der ersten Zeile korrespondieren mit dem erstem Abschnitt des Introitus. Der finiten Aussage «natus est» in dessen Einsatz entspricht im Tropus das auffordernde «Hodie cantandus est»:

Hodie cantandus est nobis puer…

PUER NATUS EST NOBIS

Die gleich langen weiteren Zeilen verankern die Genesis des «puer»: gezeugt vom «pater» und geboren von der besonderen «mater». Das eine geschah «ante tempora» und das andere «sub tempore»[26]. Dabei sind die beiden Bestimmungen im Parallelismus der Zeilen und einer Variatio sermonis chiastisch mit den beiden gleich anlautenden Verben verschränkt:

gignebat… ante tempora

sub tempore generavit

Das erste Verb steht im Imperfekt und gilt damit ohne Anfang und Ende, das zweite im definitiven Perfekt. Das Adverb «unaussagbar» findet sich zwischen dem Tempus des Zeitlosen und der Bestimmung «vor der Zeit», und es steht auch im Bau für sich, als das einzige Glied mit 6 Silben. Nur die «mater», im Geschehen «unter der Zeit», hat ein Attribut. «Pater» bleibt – gleichsam vor der Sprache – ohne. Doch sind «ineffabiliter» und «inclita» durch den gemeinsamen Beginn «in-» und einen weiteren Aspekt der chiastischen Verschränkung einander zugeordnet:

ineffabiliter ante tempora

sub tempore… inclita

Auf diese in Bau und Aussage komplexe Gestaltung des ersten Teils folgt mit dem Beginn der Frage ein radikaler Wechsel in der Sprachhaltung:

26 Für «ante tempora pater» verweist jetzt Susan Rankin auf den Abschnitt «et ex patre natum ante omnia secula» aus dem Credo, in: *The Song School of St Gall* (vgl. Anm. 23), S. 191.

INTERROGATIO

Quis est iste puer quem tam magnis
praeconiis dignum vociferatis?
Dicite nobis,
ut collaudatores esse possimus.

*Wer ist dieser Knabe, den so grosser*
*Lobpreisungen würdig ihr da verkündigt?*
*Stehet uns Rede,*
*dass miteinzustimmen uns auch vergönnt sei.*

Die Frage setzt – in der Wortfolge und Aussage – mit einer auffallend schlichten Formulierung ein. Erst auf das bedeutsame Wort «praeconiis» und das in der Sprache der Liturgie ebenfalls ganz ungewöhnliche «vociferatis» bietet der Text zwei Glieder mit übereinstimmendem Sprachfall im Ausgang (wieder /../.). «Praeconiis» fasst das Vorangehende zusammen und öffnet zum Folgenden, und das heisst zu der wieder einfachen und direkten Aufforderung des «Dicite nobis». Diese bringt im Sprachfall und im Ausklang auf «-is» auch formal eine Weiterführung der ersten Zeilen, sie stimmt im Anklang mit dem «dignum» überein, und sie rundet im zweiten Wort den Bezug zur ersten Zeile des ersten Teils: dort am Schluss «nobis puer»; hier erst die Frage nach dem «puer» und dann die Wendung in den Kreis der Sprechenden.

Die letzte Zeile führt mit dem Schlüsselwort «col-laudatores» – als einer zentralen Bedeutung des Singens in der Liturgie – zum Mit- und Nachvollzug der Botschaft, die ja schon in den Worten des Anfangs dieser Komposition auf die Verkündigung des Engels an die Hirten verweist: «Natus est vobis hodie salvator» (Luc. 2,11). Noch weiter extrapoliert: irdische Liturgie ist Abbild der himmlischen, wie sie – im biblischen Kontext – auf dem Feld bei Bethlehem im «Gloria» der Engel präsent war[27].

Die oben gewählte Gliederung der Zeilen entspricht einer ersten Möglichkeit mit 10 Silben in der ersten Zeile, je 11 für die zweite und letzte und dazwischen 5 in der direkten Aufforderung des «Dicite nobis». Nun gehört es zu den Merkmalen dieser Kunstprosa, dass sie unterschiedliche Gliederungen erlaubt: zwar nicht beliebig, aber je nach Gewichtung der Kriterien und dabei wieder vor allem im Verhältnis zwischen syntaktischen und semantischen Aspekten einerseits und andererseits den Mitteln einer formalen Gestaltung, wie An- und Ausklang oder Korrespondenzen im Sprachfall. So lässt sich auch die Interrogatio unterschiedlich gliedern. Das betrifft vor allem die Zusammenfassung der Wörter «magnis praeconiis», deren Trennung bei von den Steinen sich im Sinne einer rhetorischen Betonung beider verstehen lässt: des Adjektivs im Absetzen und des Substantivs im Beginn eines Abschnitts. Aber auch eine Zusammenfassung beider führt mit 6 + 7 + 7 Silben zu einer Regelmässigkeit im Bau:

Quis est iste puer quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis

27 Zu dieser Abbild-Funktion der Liturgie etwa Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern/München 1962; Erik Peterson, *Von den Engeln*, in: *Theologische Traktate*, München 1951, S. 323–407; und mit Nennung weiterer Literatur: Anders Ekenberg, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm 1987 (= *Bibliotheca Theologiae Practicae* 41), S. 187 und passim.

Entsprechend ergibt sich bei einer Zusammenfassung der ganzen zweiten Hälfte die symmetrische Gruppierung 5 + 6 + 5:

Dicite nobis ut colladautores esse possimus

Dabei korrespondieren die erste und die dritte Gruppe auch im Sprachfall.

In der Antwort des dritten Teils steht dann ganz die prophetische Ankündigung der Nativitas mit den Worten des Iesaias (9,6) im Vordergrund, die zum musikalischen Text des Introitus redigiert wurden[28]:

RESPONSIO

Hic enim est
quem praesagus et electus
symmista dei
ad terras venturum praevidens
longe ante praenotavit
sicque praedixit:
PUER NATUS EST NOBIS

*Ja, das ist er,*
*den erahnend der erkorene*
*Geweihte Gottes,*
*In Vorschau, er komme erdenwärts,*
schon seit langem so geweissagt
und profezeit hat:
EIN KIND IST UNS GEBOREN

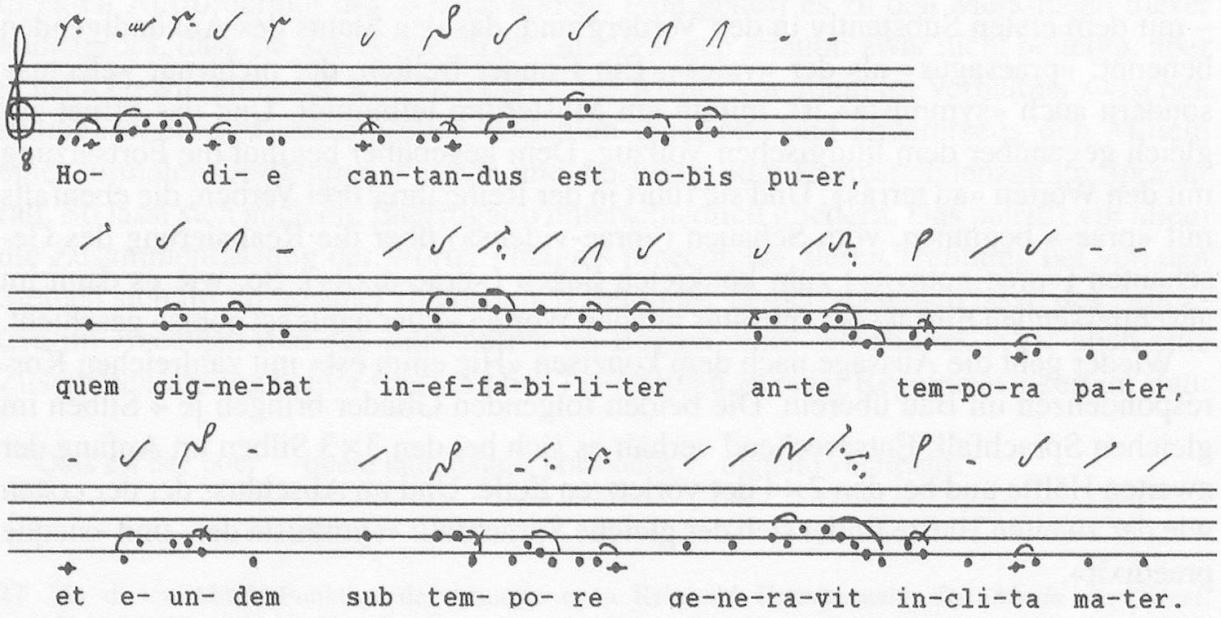
Der Aspekt der Prophezeiung tritt nach dem kurzen «Hic enim est» und dem «quem»-Anschluss – entsprechend dem Anfang des zweiten Teils: «Quis est iste» und «quem» – mit dem ersten Substantiv in den Vordergrund, das den Status des Ankündigenden benennt: «praesagus» als der «vates». Ein Künder freilich, der nicht nur «electus» sondern auch «symmista» ist, mithin am Mysterium teilnimmt. Und das öffnet zugleich gegenüber dem liturgischen Vollzug. Dem gegenüber beginnt die Fortsetzung mit den Worten «ad terras». Und sie führt in der Reihe ihrer drei Verben, die ebenfalls mit «prae-» beginnen, vom Schauen («prae-videns») über die Realisierung des Geschauten («prae-notavit») zum konkreten Sagen («prae-dixit»). So, wie es dann im anschliessenden Einsatz des Introitus mit den Worten «Puer natus est nobis» geschieht.

Wieder geht die Aussage nach dem konzisen «Hic enim est» mit zahlreichen Korrespondenzen im Bau überein. Die beiden folgenden Glieder bringen je 4 Silben im gleichen Sprachfall. Entsprechend verhält es sich bei den 3×3 Silben im Anfang der zweiten Hälfte und bei den 2×4 der vorletzten Zeile. Und im Abschluss der der ersten wie der zweiten Hälfte findet sich der gleiche Sprachfall: «symmista dei» und «sicque praedixit».

28 Dass diese Redaktion Formulierungen der *Vetus latina* aufnimmt, zeigte Petrus Pietschmann, *Die nicht dem Psalter entnommenen Messgesangstücke auf ihre Textgestalt untersucht*, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 12 (1932), S. 87–194, insbes. S. 100–102.

Mit dem gedankenreichen Text und seiner Strukturierung im Sinne einer Kunstprosa ist freilich nur die eine Seite dieses Tropus angesprochen. Dass er musikalisch vorgetragen wurde, folgte aus seiner Funktion in der Liturgie. Die Frage, wie das geschah, führt vor eine differenzierte kompositorische Gestaltung. Die Grundlagen der Formulierung bilden – wie bei anderen Tropen – zum einen generelle Merkmale einer Melodiesprache im Modus und zum anderen die Aspekte des Textes: von der formalen Anlage bis zur Bedeutung einzelner Wörter. Beides lässt sich auf die älteren Messgesänge zurückführen und insbesondere auf die Formulierungen der Introitus, für deren Erweiterung der grösste Teil der Propriumstropen bestimmt war. Das Besondere der Komposition Tuotilos aber liegt darin, wie diese Momente in der Musik aufgenommen und zur Vertonung des Textes eingesetzt sind. Generell charakterisieren lässt sich dieser Einsatz als ein hohes Mass an Kontrolle über die Mittel, das in deren differenzierter Verwendung zu greifen ist. Dabei geht Subtilität im Einzelnen mit einem dichten Netz der Bezüge überein: innerhalb der Teile wie in deren Verhältnis. So nennt Susan Rankin in einem der wenigen Ansätze, das Spezifische dieser musikalischen Formulierung zu fassen, als deren Merkmal «Wiederholung im Ganzen mit Variation im Einzelnen»[29]. Allerdings ist auch mit diesen weiteren Charakterisierungen gerade im Kontext der Propriumsgesänge nicht mehr als ein generelles Raster von Merkmalen skizziert, das sich bezeichnenderweise auch an der Formulierung älterer Messgesänge und insbesondere der Introitus einlösen lässt. So kann der Versuch, Momente zu fassen, die es – um noch einmal Ekkehard zu zitieren – dem «Kundigen» jener Tage problemlos erlaubten, das «einzigartige und unverkennbare» musikalische Gestalten Tuotilos zu erkennen, gar nicht umhin, der konkreten Realisierung jener allgemeinen Merkmale im einzelnen nachzugehen.

Für die folgenden Beispiele sind Anordnung und Gliederung aus der Besprechung des Textes soweit aufgenommen, wie sie der musikalischen Lesung entsprechen. Das betrifft beim ersten Teil die drei Zeilen und die Binnengliederung der beiden letzten, während die erste zu modifizieren war (die Neumen nach dem Codex 484):

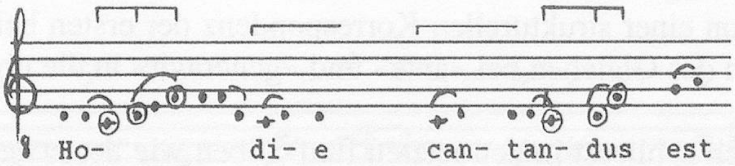



29 Rankin, *Notker und Tuotilo* (vgl. Anm. 9), S. 24

Unmittelbar zu greifen ist der Zusammenhang zwischen Musik und Text im Bau aus drei Abschnitten. Wie die drei Zeilen im Ausklang «-er» nach einer betonten Silbe übereinstimmen, so im Schluss mit dem wiederholten *d*. Und im Ausgang der beiden letzten Zeilen entspricht der Korrespondenz der Wortgruppierung, des zweisilbigen Reims wie des Sprachfalls – «tempora pater» und «inclyta mater» mit /../. – ein ebenso langer «musikalischer Reim».

Freilich setzt die Musik bereits in der ersten Zeile einen eigenen Akzent. So nimmt die Formulierung des «Hodie» Wendungen eines Typus von Einleitungen auf, die so beginnen, erweitert die Eingangswendung aber melismatisch und gibt damit dem ersten Wort besonderes Gewicht[30]. Einen zweiten Akzent setzt sie mit der pointierten Hochstellung des «est» vor der kadenzierenden Wendung auf «nobis puer». In beidem unterstreicht sie das Hier und Jetzt der Aufforderung zur Feier.

Die Gliederung dieser ersten Zeile in zwei Abschnitte ist dank der starken Kadenz nach «Hodie» eindeutig: Pes-Hochton mit Tonverdoppelung und Episem. Und das Verhältnis der beiden Melodieglieder führt auf symptomatische Aspekte der besonderen Formulierung im differenzierten Einsatz der Mittel. So sind die beiden Abschnitte auch in der Machart klar voneinander abgehoben: im ersten mit unterschiedlicher Tonzahl und dem kleinen Melisma; im zweiten hingegen mit einer regelmässigen Folge von je zwei Tönen pro Silbe. Andererseits knüpft der zweite Abschnitt an den ersten an: er setzt mit dessen Abschluss ein – die kadenzierende Gruppe *cd d* ist ja zugleich ein häufiger dorischer Beginn – und führt dann über die im ersten exponierte typische Quartstruktur des plagalen *d*-Modus in die Quinte:




Dabei ergibt sich aus dem Unterschied der Machart für die mit 3 + 8 Silben ungleich langen Glieder eine annähernd gleiche Zahl von 13 + 15 Tönen. Die Basis dieses Anfangs bildet eine schrittweise Erweiterung des dorischen Tonraums: erst in der Quarte *c-d-f* und dann über die Terzschichtung bis zum *a*. Nur ist das Material so eingesetzt, dass der Vortrag des Textes im zweifachen Ansatz und in der Weiterführung zum Spitzenton der Zeile eine rhetorische Lesung bietet:

Hodie cantandus est

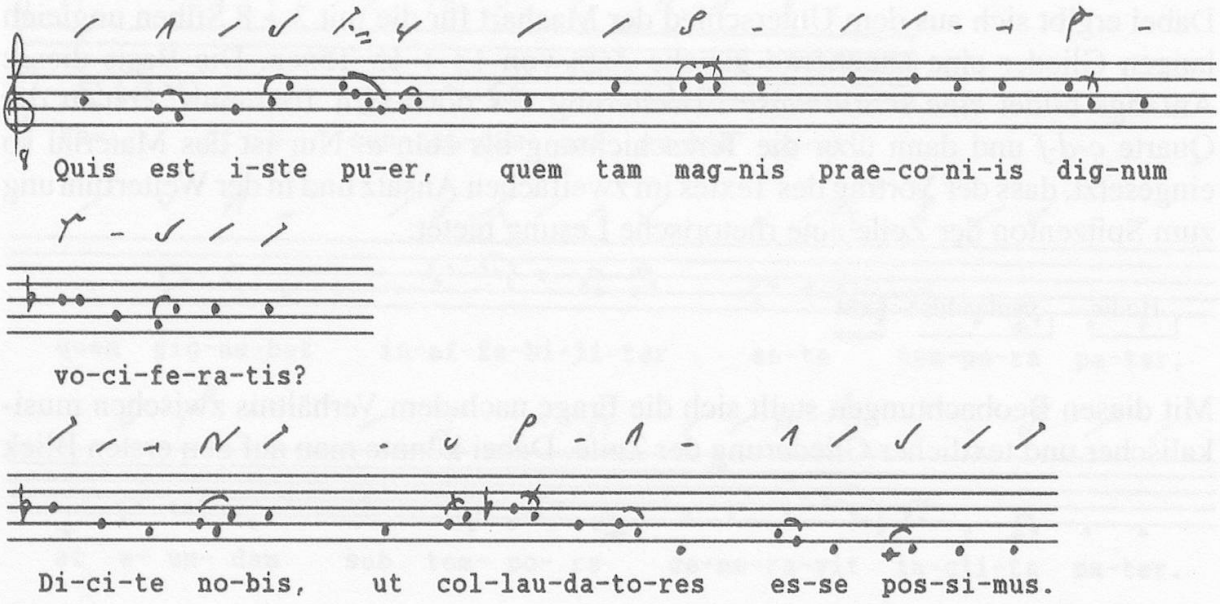
Mit diesen Beobachtungen stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Gliederung der Zeile. Dabei könnte man auf den ersten Blick

30 Dazu mit der Zusammenstellung verschiedener Hodie-Anfänge Rankin, *Notker und Tuotilo* (vgl. Anm. 9), S. 26.

– und auch deswegen, weil eben Text und Musik vom gleichen Autor stammen – versucht sein, die oben diskutierte sprachliche Gliederung nach der musikalischen Lesung zu modifizieren. Andererseits fügt sich ja die Gliederung des Textes durch Wolfram von den Steinen in weitere Aspekte des Baus ein. Und im Blick auf das Ganze der Tropierung lässt sich gerade die Vielschichtigkeit, die in dieser Spannung zwischen Text und Musik aufscheint, als ein weiteres besonderes Merkmal von Tuotilos Gestaltung eingrenzen.

Die hohe Kontrolle im differenzierten Einsatz der Mittel ist auch im Folgenden allenthalben zu greifen. So korrespondieren gleich die beiden nächsten Zeilen nicht nur in ihren übereinstimmenden Schlüssen, sondern auch in den Tongruppen der ersten Glieder («quem gignebat» und «et eundem») mit 1 + 2 + 2 + 1 Tönen. Und bei beiden steht am Beginn des zweiten Glieds ein Einzelton, dem Gruppen aus zwei Tönen folgen. Die ersten beiden Glieder der Zeile beginnen mit *g*. Das Wort «ineffabiliter» ist durch den Aufstieg in die transponierte dorische Quarte *g-a-c* herausgehoben; dorisch insofern, als die breite späte Überlieferung für die beiden ersten Teile der Komposition zumeist ein *b* notiert. Die dritte Zeile setzt mit der Ausgangsquarte *c-d-f* ein, dann aber beim zweiten Glied erneut mit *g*, nur jetzt auf «sub tempore» nach unten geführt und mit dem besonderen Signal der Tonwiederholung auf *f* beim dritten Glied («gene[ravit]»). Schliesslich ist der gemeinsame Schluss der letzten fünf Silben beider Zeilen durch die vorangehenden Übereinstimmungen vorbereitet: im Einsatz mit *f*, im Aufstieg zum *a* und selbst dadurch, dass die Dehnungen der Neumierung (durch Episem beziehungsweise Tractulus) in den unterschiedlichen Abstiegen der sechstletzten Silbe jeweils das *f* unterstreichen, mithin den Sekundabstieg *fed*, der dann über den nächsten Silben aufgenommen ist. Somit führt die Parallelität in der Gestaltung der beiden Zeilen von einer strukturellen Korrespondenz der ersten beiden Glieder über die Modifikation des Gleichen bei «ante» und «generavit» in die übereinstimmenden Schlüsse.

Der zweite Teil schliesst in den letzten fünf Silben wie der erste, steht aber – wie im Text – als Interrogatio für sich:



Die musikalische Formulierung gliedert die eigentliche Frage in drei Abschnitte, jeweils mit einer Zäsur auf *a*, als dem Anfangston dieses Teils:

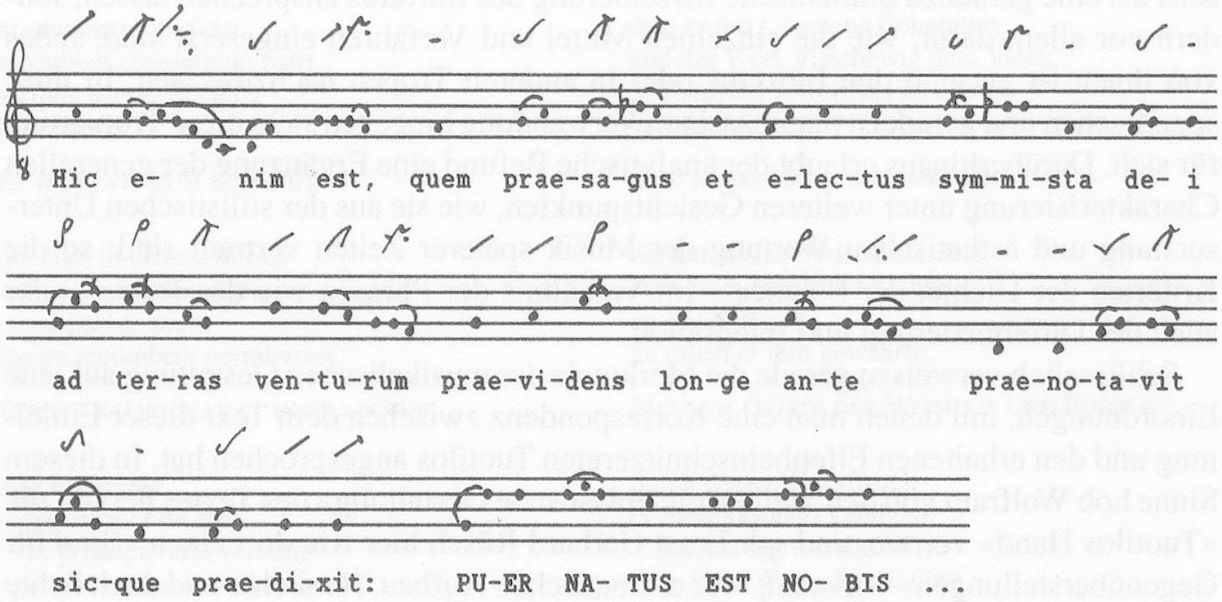
Quis est iste puer quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis?

Der Einsatz bringt in der wiederholten Gruppe von 1 + 2 Tönen einen neuen Aspekt der Machart. Der Mittelteil ist der einzige Abschnitt der ganzen Komposition in der Oberquarte des authentischen Dorisch mit dem Spitzenton *d* auf «magnis» und dann vor allem «praeconiis» als der einzigen syllabischen Deklamation über vier Silben hinweg. Und der Schluss «vociferatis» steht im Einsatz mit dem *b* für sich, wobei die Ausweitung der Schlussfloskel zum Terzschritt offensichtlich der Frage entspricht.

Der zweite Abschnitt bestätigt zunächst den schon im sprachlichen Bau aufscheinenden Zusammenhang mit dem vorangehenden, da der Einsatz des «Dicite nobis» dem vorangehenden Schluss auf «vociferatis» entspricht – also mit Übereinstimmung der beiden Verben des Sprechens –, aber bezeichnenderweise mit einer Modifikation der Frage-Floskel. Der Rest ist in einen Melodiezug zusammengefasst und der ganze Teil dadurch gebunden, dass er ab «(collau)datores» bis zur Schluss-Floskel konsequent die Gruppierung 1 + 2 bringt, mit der die Interrogatio begonnen hat.

Hier betrifft die symptomatische Überlagerung zwischen der sprachlichen und der musikalischen Gliederung den ganzen Teil. Entsprechend verhält es sich beim nächsten.

Die Responsio setzt wie die Interrogatio mit *a* und in einem klaren Dorisch ein:




Dann aber ändert sich die tonale Orientierung. Beide Abschnitte enden mit der Schluss-Floskel auf *g*. Und *g* ist auch der Schluss der starken Binnenzäsur nach «ante». Der zweite Abschnitt beginnt mit dem Quartaufschwung *g-c*, bringt dann auf «praevidens» pointiert die Quarte *g-a-c* und im letzten Einsatz auf «praenotavit» das *d* als Unterquarte der Finalis. Die späten Melodieaufzeichnungen behalten in der zweiten Hälfte nur teilweise das *b* bei. So bleibt offen, ob es sich um eine plagale Struktur

im transportierten Dorisch oder im *g*-Modus handelt. In jedem Fall aber ist im Verlauf der Responsio ein Wechsel der Tonart vollzogen. Er führt auf den Einsatz des anschliessenden Introitus mit dem Quintaufschwung des authentischen *g* hin, das dann in jedem Fall einen weiteren Wechsel bringt.

Angesichts solcher Subtilität im Einsatz der Mittel wie des engen Zusammenhangs der musikalischen Formulierung mit der Aussage des Textes liegt es nahe, diesen pointierten und ganz ungewöhnlichen Wechsel der Tonart mit der Gesamtaussage der Responsio zu verbinden, also mit der intensiven Betonung der prophetischen Ankündigung. Bezeichnenderweise erklingt der Quartaufschwung *g-c* zum ersten Mal auf «ad terras», «praevidens» bringt die Quarte *g-a-c*, «praenotavit» die Unterquarte des *g*, und wenn der Schritt vom «videre» und «notare» zum «dicere» mit dem Abschluss auf *g* erreicht ist, folgt mit dem präsentischen PUER NATUS EST der Wortlaut der Prophezeiung im authentischen *g* als der höchsten Tonart.

In diesem Rahmen sind wieder die Details einer differenzierten Formulierung zu erkennen: im Absetzen des «Hic enim est», im parallelen Einsatz der beiden nächsten Glieder («quem praesagus» und «et electus») mit der Gruppierung aus 1 + 2 Tönen, in der dreimaligen Folge aus 1 + 1 + 2 bei «praevidens», «longe an(te)» und «praenota(vit) oder auch im markanten Akzent auf das «sic(que)» durch Hochton und Quartfall.

Mit diesen Beobachtungen aber sind die der Analyse vorangestellten generellen Charakterisierungen der Faktur in einer Weise konkretisiert, die sich nun tatsächlich von den Formulierungen anderer Tropen wie der Introitus unterscheidet. Das gilt nicht nur für die weite dialogische Anlage und die ungewöhnliche tonale Disposition, die sich einerseits mit dem «exegetischen» Grundzug des Textes[31] verbinden und andererseits als eine geradezu dramatische Inszenierung des Introitus ansprechen lassen, sondern vor allem dafür, wie die einzelnen Mittel und Verfahren eingesetzt sind. Jedes von ihnen ist zwar in den Introitus oder in anderen Tropen nachzuweisen. In ihrer spezifischen und geradezu planmässigen Verwendung hingegen steht diese Tropierung für sich. Darüberhinaus erlaubt der analytische Befund eine Ergänzung der generellen Charakterisierung unter weiteren Gesichtspunkten, wie sie aus der stilistischen Untersuchung und ästhetischen Wertung der Musik späterer Zeiten vertraut sind: so die Kriterien der Dichte, der Balance – im Verhältnis der Phrasen wie der Teile –, oder auch der Differenzierung und Integration.

Schliesslich verweisen gerade die Merkmale der musikalischen Gestaltung auf jene Einordnungen, mit denen man eine Korrespondenz zwischen dem Text dieser Einleitung und den erhaltenen Elfenbeinschnitzereien Tuotilos angesprochen hat. In diesem Sinne hob Wolfram von den Steinen die «plastische Gestaltung» des Textes hervor, die «Tuotilos Hand» verrate, und sah Ernst Gerhard Rüsch hier wie dort einen «Sinn für Gegenüberstellungen» wirksam, «für dramatischen Aufbau, für dichte und doch lichte Bildsprache»[32]. In jedem Fall aber war hier ein Komponist am Werk, der souverän über die musikalischen Sprachmittel verfügte. Und auch das klingt schon bei Ekkehard an, wenn er mehrfach – und sogar für die Formulierung der Gesänge – Tuotilos Beherrschung des Psaleriums und der Rotta erwähnt. Denn diese Aussagen belegen zumin-

31 So Rankin, *The Song School of St Gall* (vgl. Anm. 23), S. 188.
32 Von den Steinen, *Notker der Dichter* (vgl. Anm. 19), S. 46–47; Rüsch, *Tuotilo* (vgl. Anm. 20), S. 32.

dest einen intensiven Umgang mit dem Musikalischen auch ohne die Bindung ans Wort, wie sie in den Tropen zu greifen ist.

Allerdings nimmt diese Einleitung zum Introitus der Weihnacht eine Sonderstellung ein. Das bestimmt die Grenzen einer Verallgemeinerung und zumal des Vergleichs mit anderen Tropierungen aus der Frage nach einem abgrenzbaren Korpus der Kompositionen Tuotilos oder auch seiner Nachfolge im Galluskloster. Umso mehr Gewicht erhält die eine weitere auch im Melodieverlauf gesicherte Tropierung, die Ekkehard Tuotilo zuweist.

---

Ekkehard fügt dem Incipit *Quoniam dominus Iesus Christus* ein «cum ceteris» an. Damit sind zunächst sicher die Elemente angesprochen, die den Introitus *In medio ecclesiae* (nach Sir. 15,5) interpolierend ergänzen. Nur erstreckt sich die älteste erhaltene Aufzeichnung im Codex 381 über den Psalm hinaus. Dieses Ganze verdeutlicht die folgende Wiedergabe im Text. Dabei ist für diesen Tropus die Gliederung und die nachdichtende Übersetzung von Ernst Gerhard Rüsch übernommen (unter Ergänzung der Doxologie und der Wiederholungen des Introitus)[33].

| | |
|---|---|
| Quoniam dominus Iesus Christus<br>sanctum Iohannem<br>plus quam ceteros<br>diligebat apostolos | Weil denn Jesus Christus der Herr<br>Johannes, den Heiligen<br>mehr als die andern<br>Apostel geliebt hat |
| IN MEDIO ECCLESIAE APERUIT OS EIUS | INMITTEN DER KIRCHE ÖFFNETE ER IHM DEN MUND |
| ut sacramentum fidei<br>et verbum coaeternum patri<br>scriptis pariter et dictis<br>praedicaret | dass er des Glaubens Geheimnis<br>und das Wort, gleichewig dem Vater,<br>in Schriften sowohl als in Worten<br>verkündige |
| ET IMPLEVIT EUM DOMINUS | UND ES ERFÜLLTE IHN DER HERR |
| qui eum in tantum dilexit<br>ut in caena sacratissima<br>supra pectus suum<br>ipsum recumbere permisisset | der auf solche Weise ihn liebte,<br>dass beim heiligsten Mahle<br>an seiner Brust<br>zu ruhen er ihm gewährte, |
| SPIRITU SAPIENTIAE ET INTELLECTUS | MIT DEM GEISTE DER WEISHEIT UND EINSICHT |
| quo inspirante<br>evangelizavit dicens:<br>In principio erat verbum<br>et verbum erat apud deum<br>et deus erat verbum | durch dessen Geisthauch<br>er Frohbotschaft kundgab:<br>Im Anfang war das Wort<br>und das Wort war bei Gott<br>und Gott war das Wort. |
| STOLAM GLORIAE INDUIT EUM. | EIN EHRENKLEID ZOG ER IHM AN. |

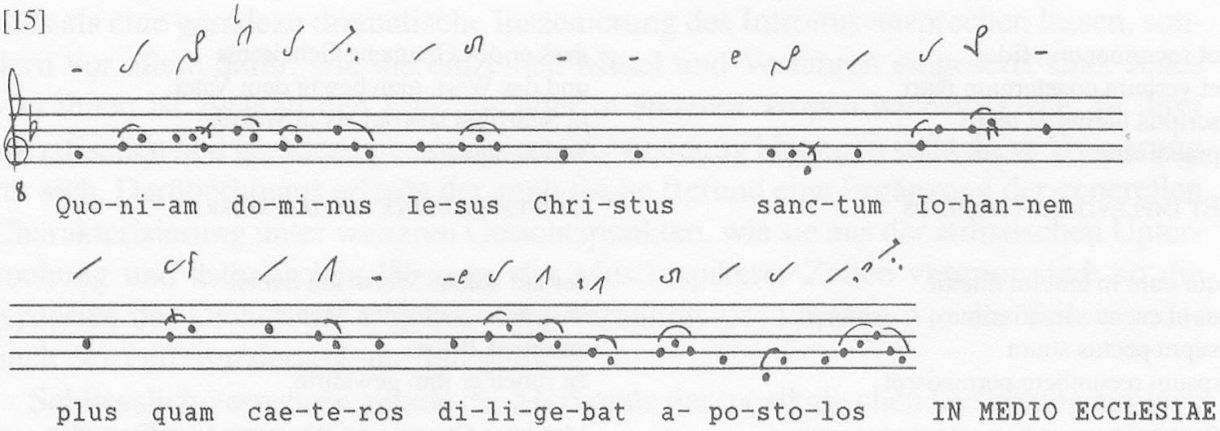
33 Rüsch, *Gaudete et cantate. Seid fröhlich und singet. Tropen aus den Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen*, St. Gallen 1990, S. 18–21.

[Psalm 91.2:]

| | |
|---|---|
| BONUM EST CONFITERI DOMINO<br>ET PSALLERE NOMINI TUO ALTISSIME | GUT IST ES DEN HERRN ZU PREISEN<br>UND ZU SINGEN DEINEM NAMEN HÖCHSTER. |
| Inde nos moniti<br>omnes una voce collaudantes<br>tibi Christa sanctoque Iohanni<br>psallimus dicentes: | Daher, dem Wink folgend,<br>lobsingen wir alle zusammen<br>dir Christus und dem heil'gen Johannes,<br>in Psalmliedern sprechend: |
| IN MEDIO ECCLESIAE . . . ET INTELLECTUS<br>GLORIA PATRI . . . AMEN | |
| Quam trinitatis gloriam<br>dilectus iste domini<br>Iohannes profundissime<br>et intellexit<br>et excellenter<br>pronuntiavit: | Die Ehre der Dreifaltigkeit,<br>die der geliebte Freund des Herrn,<br>Johannes, aus dem tiefsten Grund<br>sowohl erkannt<br>als auch aufs beste<br>verkündigt hat: |
| IN MEDIO ECCLESIAE . . . | |

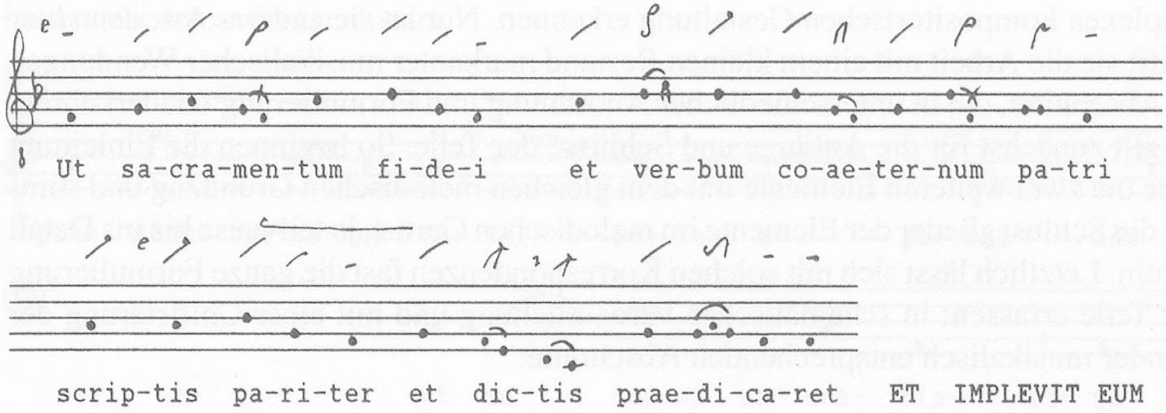
Die weiteren Texte im Übergang vom Psalm beziehungsweise der Doxologie zur Wiederholungen des Introitus, also *Inde nos moniti* und *Quam trinitatis gloriam*, stehen in mancher Hinsicht für sich. So gehe ich zunächst von der ersten Tropierung des Introitus aus. Ihre musikalische Formulierung lautet (mit der Numerierung der Teile nach der Ausgabe im *Corpus Troporum*[34]):

[15]

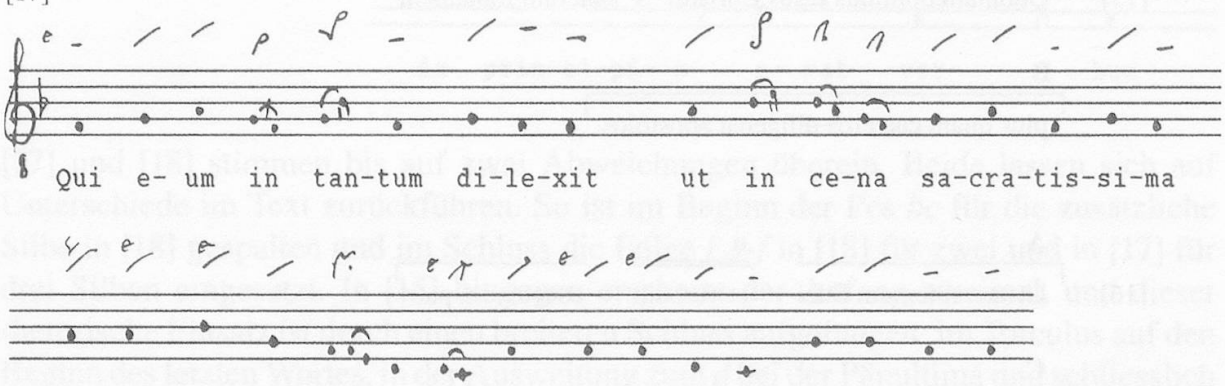



34 Vgl. Anm. 11 mit der Tabelle auf den Seiten 236–239 und den folgenden Seiten für die einzelnen Elemente: 186 [15], 210 [16], 178 [17] und 186 [18]. Die Neumen folgen der ältesten erhaltenen Aufzeichnung im Codex 381. Dabei beziehe ich in [15] den e(qualiter) – entgegen seiner Position nach dem Zeichen – auf das Verhältnis zum Vorangehenden und in [17] vernachlässige ich ihn an einem Zeilenanfang der Handschrift bei «pec(tus)». In beiden Fällen beruht die Entscheidung auf den Melodiekorrespondenzen innerhalb der ganzen Tropierung. Im übrigen korrigierte sich der Schreiber an einem weiteren Zeilenanfang selbst. So notierte er in [18] über «ver(bum)» zunächst eine (überdies hoch gestellte) Virga, die er dann mit einem etwas eigenartig ausgefallenen Oriscus überschrieb.

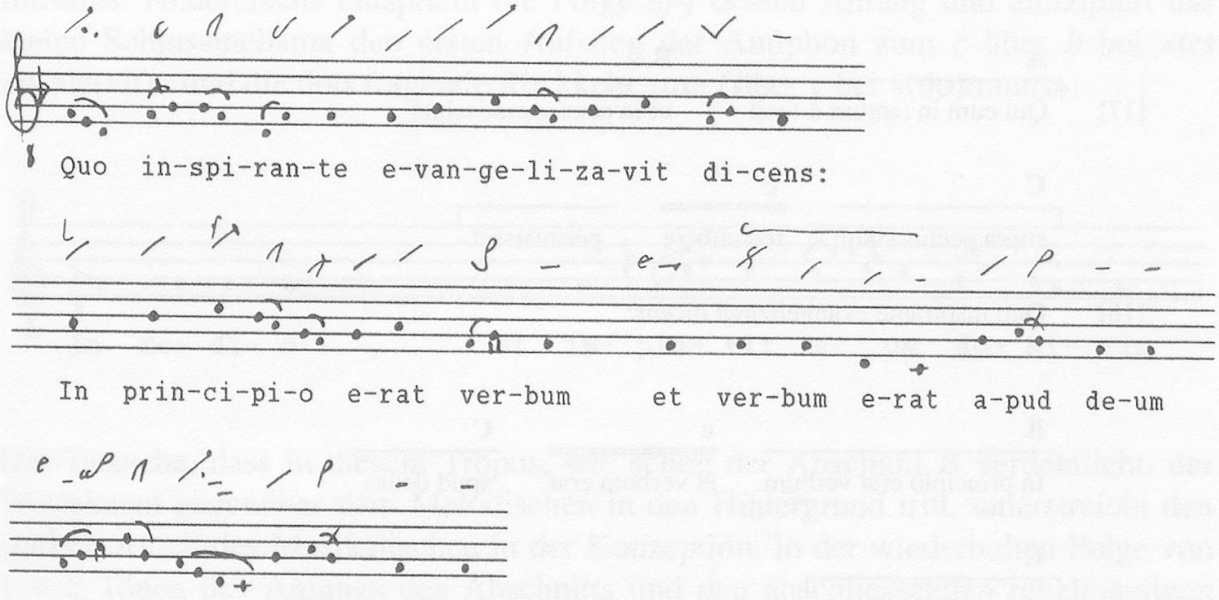
[16]


Ut sa-cra-men-tum fi-de-i et ver-bum co-ae-ter-num pa-tri
scrip-tis pa-ri-ter et dic-tis prae-di-ca-ret ET IMPLEVIT EUM

[17]


Qui e- um in tan-tum di-le-xit ut in ce-na sa-cra-tis-si-ma
su-pra pec-tus su-um ip-sum re-cum-be-re per-mi-sis-set SPIRITU

[18]


Quo in-spi-ran-te e-van-ge-li-za-vit di-cens:
In prin-ci-pi-o e-rat ver-bum et ver-bum e-rat a-pud de-um
et de-us e-rat ver-bum STOLAM GLORIAE

Auch bei diesem Tropus lässt schon der erste Blick auf die Musik Aspekte einer komplexen kompositorischen Gestaltung erkennen. Nur ist sie anderer Art; denn hier betrifft sie die Arbeit mit einem kleinen Bestand markanter musikalischer Wendungen und Abschnitte, die in unterschiedlicher Anordnung und Formulierung wiederkehren. Das gilt zunächst für die Anfänge und Schlüsse der Teile. So beginnen die Einleitung sowie die zwei weiteren Elemente mit dem gleichen melodischen Grundzug und stimmen die Schlussglieder der Elemente im melodischen Gerüst, ja teilweise bis ins Detail überein. Letztlich lässt sich mit solchen Korrespondenzen fast die ganze Formulierung aller Teile erfassen; in schematischer Verdeutlichung und mit einer Chiffrierung der einander musikalisch entsprechenden Abschnitte:

[15] **A** Quoniam dominus Iesus Christus **a** sanctum Iohannem

**B** plus quam caeteros diligebat apostolos

[16] **A** Ut sacramentum fidei **a** et verbum coaetenum patri

**C** scriptis pariter et dictis praedicaret

[17] **A** Qui eum in tantum dilexit **B** ut in cena sacratissima

**C** supra pectus suum **c** recumbere permisisset

[18] Quo inspirante evangelizavit dicens:

**B** In principio erat verbum **c** et verbum erat **C** apud deum

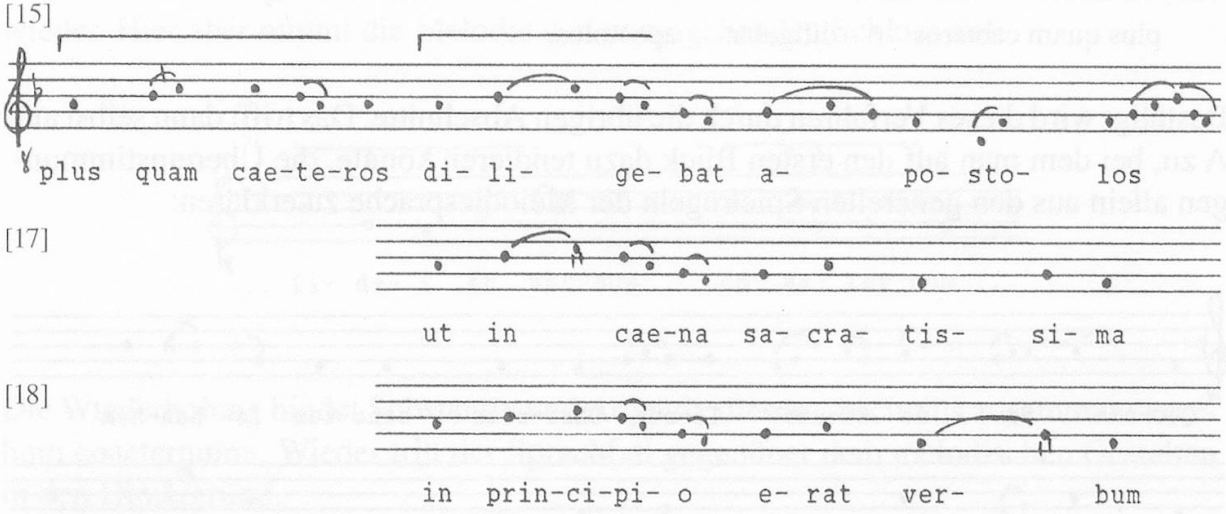
**C** et deus erat verbum

Andererseits zeigt schon diese erste Verdeutlichung, dass es sich keineswegs um regelmässige Wiederholungen nach autonomen musikalischen Baugesetzen handelt. Zwar beginnen [15]–[17] mit A, [18] aber steht in seinem Anfang für sich. Nie folgen die Teile in gleicher Weise aufeinander: nach A + a steht in [15] B, in [16] hingegen C; in [17] steht B zwischen A und C; und in [18] folgt zwar C auf B, aber erst nach einer erweiterten Form von C (c + C-Schluss).

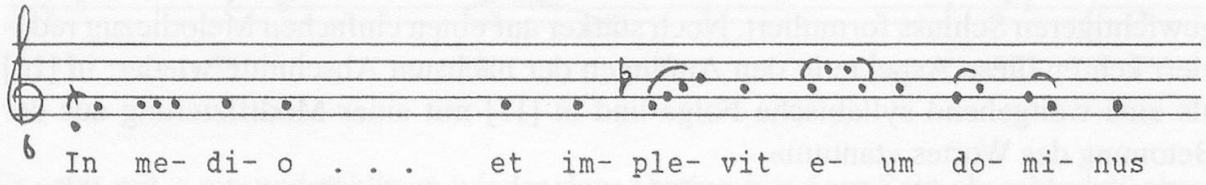
Entsprechend verhält es sich im einzelnen. In jedem der gleich chiffrierten Ab-

schnitte ist die gemeinsame Substanz, wie die folgende Zuordnung für B verdeutlicht, immer wieder anders realisiert:

[15]




[17] und [18] stimmen bis auf zwei Abweichungen überein. Beide lassen sich auf Unterschiede im Text zurückführen. So ist im Beginn der Pes *bc* für die zusätzliche Silbe in [18] gespalten und im Schluss die Folge *f-g-f* in [18] für zwei und in [17] für drei Silben eingesetzt. In [15] hingegen erscheint der Anfang zweimal, und dieser rhetorische Einsatz ist durch einen breiteren Schluss aufgefangen: im Torculus auf den Beginn des letzten Wortes, in der Ausweitung zum *d* bei der Pänultima und schliesslich im kleinen Schlussmelisma. Dieser Abschluss lässt sich zudem aus der Stellung vor dem Introitus erklären. Einerseits markiert er einen Einschnitt vor dem Einsatz des Introitus. Andererseits entspricht die Folge *df-f* dessen Anfang und antizipiert das kleine Schlussmelisma den ersten Aufstieg der Antiphon zum *c* über *b* bei «(et im)ple(vit)» und die dort folgende Rückkehr zum *f* über *g* bei «(do)minus»:




Die Tatsache, dass in diesem Tropus, wie schon der Abschnitt B verdeutlicht, der Wortakzent gegenüber dem Melodischen in den Hintergrund tritt, unterstreicht den starken Anteil des Musikalischen in der Konzeption. In der wiederholten Folge von 1 + 2 Tönen des Anfangs des Abschnitts und den anschliessenden regelmässigen Zweitongruppen kehren Eigenheiten der Musiksprache solcher Tropen wieder, wie sie auch in *Hodie cantandus est* zu beobachten waren. Im weiteren führen die Zuordnungen auf Aspekte der sprachlichen Gliederung. So gruppieren die absteigenden Zweitonfolgen den Abschnitt bei [17] und [18] in je zwei Gruppen –

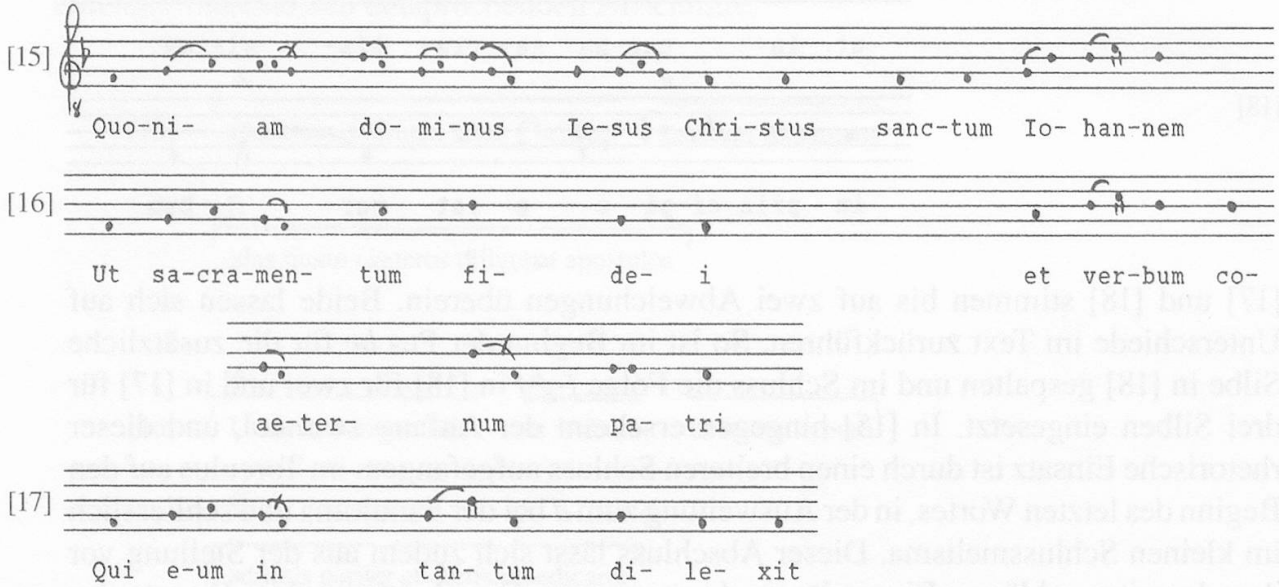
ut in cena sacratissima

in principio erat verbum –,

während [15] mit dem doppelten Einsatz eine weitere und stärkere Gliederung schon nach den ersten fünf Silben bietet:

plus quam caeteros ˅ diligebat apostolos.

Bestätigt wird dieses Verfahren durch die übrigen Abschnitte. Das trifft dann selbst auf A zu, bei dem man auf den ersten Blick dazu tendieren könnte, die Übereinstimmungen allein aus den generellen Spielregeln der Melodiesprache zu erklären:



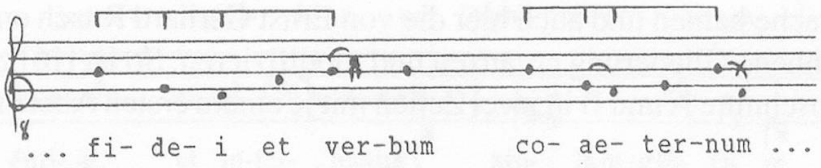

Tatsächlich setzt der Anfang von [15] im Sekundgang zum *a*, als Rezitationston der plagalen *f*-Tonart ein, umschreitet diese in Sekunden und führt auf das Ende des zweiten Wortes zur Finalis zurück. So wie das anschliessende Glied «Iesus Christus» die letzten beiden Töne aufnimmt und mit dem Torculus auf der Antepänultima einen gewichtigeren Schluss formuliert. Noch stärker auf einen einfachen Melodiezug reduziert kehren diese Aspekte in den Anfängen der nächsten Abschnitte wieder: in [16] als eine weitgehend syllabische Folge und in [17] mit einer Modifizierung aus der Betonung des Wortes «tantum».

Die Fortsetzung der Einleitung [15] aber bringt mit der Überhöhung des ersten Aufstiegs in den Tönen *f-g-b* und der Zäsur auf *b* eine Formulierung, die über die einfachste Tonhierarchie im Modus hinausführt. Und im Kontext der ganzen Einleitung ist sie ja auch nur ein zweiter steigernder Ansatz, dem im anschliessenden B ein dritter folgt: jetzt von *a* aus und bis zum *c*. Womit sich aus dem Musikalischen für die Lesung der ganzen Einleitung und in der Interaktion von Text und Musik eine rhetorische Gestaltung ergibt, die zugleich in einer ansatzweise strophischen Formung verankert ist. Der Bau der «Strophe» lässt sich in zwei gleich lange und eine kürzere Zeile fassen, wobei die folgende Dastellung zudem die übereinstimmenden Ausklänge mit Kursiven verdeutlicht:

| | | |
|---|---|---|
| Quoniam domin*us* | Iesus Christ*us* | 10 (6+4) |
| sanctum Iohannem | plus quam cetero*s* | 10 (5+5) |
| diligebat | apostolo*s* | 8 (4+4) |

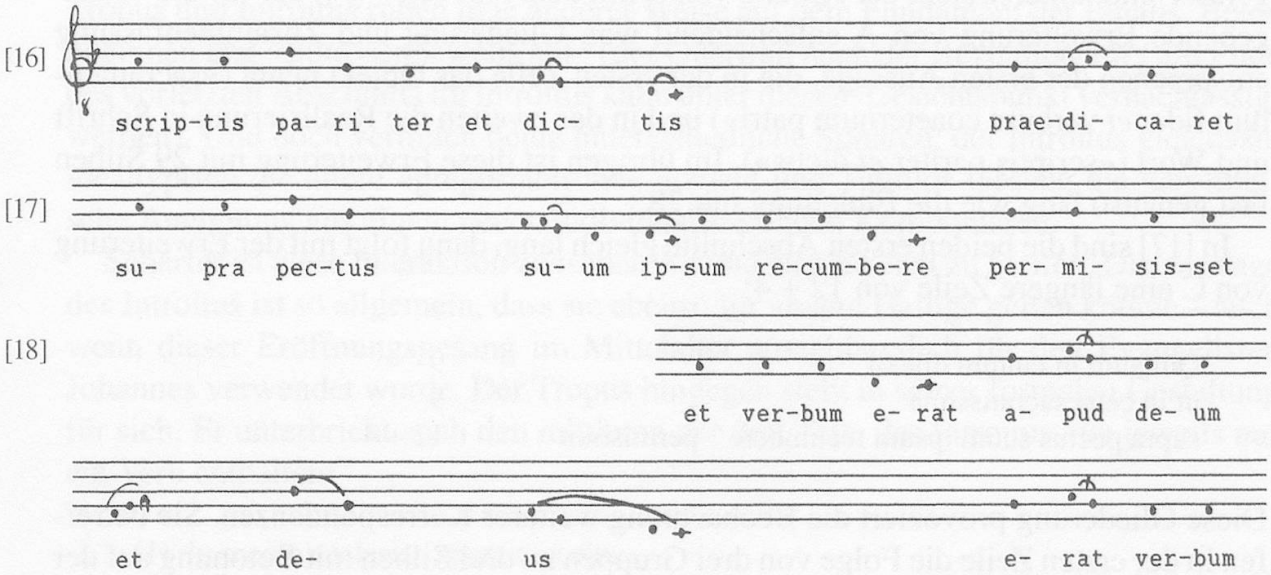
Die rhetorische Steigerung gliedert zusätzlich in der Mitte der zweiten Zeile mit der deutlichen Hervorhebung des Namens «(sanctum) Iohannem».

Die Überhöhung des *a* zum *b* im zweiten Anlauf kehrt dann freilich auch in [16] wieder. Hier aber nimmt die Melodie den vorangehenden Schluss auf:




Die Wiederholung bindet Substantiv und Adjektiv dieses Abschnitts zusammen: «verbum coaeternum». Wieder tritt der Sprachfall gegenüber dem melodischen Gestalten in den Hintergrund.

Nun folgt allerdings in [16] auf A der dritte Abschnitt C:




Er setzt mit *a* ein und schliesst wieder den Abstieg *b-g-f* an. Sein charakteristisches Gepräge aber erhält er durch die Schlussgruppen: zunächst im Abstieg *g fe dc* und dann – eingeleitet mit dem auffallenden Quintsprung – die Schlusswendung aus dem wiederholten *g* und *f*. In [17] und direkt nach B in [18] folgt vor dem Schluss das Rezitieren auf *f* und wieder der Abstieg *d-c* mit dem Quintaufschwung zur Schlusswendung. Diese Zuordnung wird in der letzten Zeile von [18] gleichsam dadurch bestätigt, dass sie den gemeinsamen Bestand des ganzen Abschnitts bis zur Schlussgruppe gerafft auf nur drei Silben bringt.

Die Technik der Anpassung eines Melodieverlaufs an verschiedene Texte erinnert an den Umgang mit Melodiemodellen in den Antiphonen des Offiziums. Dort lassen sich auch einzelne Elemente dieser Formulierung nachweisen, wie etwa die vorletzte Gruppe von [16] aus einem Sekundabstieg mit Einzelton und zwei Zweitongruppen, oder auch der Schluss mit den wiederholten Tönen. Die nachdrückliche Verbindung beider Elemente mit dem Quintsprung aber, die gestalthafte Abgrenzung und der Ein-

satz dieser wie der anderen Abschnitte sind eine Eigenheit des Komponierens der Tropierung.

Gerade weil sich dieser Tropus – mit seinen wiederkehrenden Wendungen – im Verhältnis zwischen Musik und Text von der dialogischen Einleitung *Hodie cantandus est* unterscheidet, ist es bemerkenswert, dass auch bei den weiteren Elementen die musikalische Gestaltung auf Eigenheiten im Bau des Textes verweist, wie sie für [15] schon zur Sprache kamen und auch hier die von Ernst Gerhard Rüsch am sprachlichen Befund gewonnene Gliederung ergänzen und modifizieren. So ist [16] zunächst durch die Melodieabschnitte A und B in zwei Zeilen mit je einem ersten Abschnitt zu 8 Silben gegliedert:

| | | |
|---|---|---|
| Ut sacramentum fidei | et verbum coaeternum patri | 8 + 9 |
| scriptis pariter et dictis | praedicaret | 8 + 4 |

Die Teile der ersten Zeile klingen auf «-i» aus. Das ist auch der Vokal des ersten und letzten Wortes der zweiten Gruppe aus 8 Silben («scriptis» und «dictis»). Den Zusammenhang der beiden Zeilen, die syntaktisch unter die Klammer des «Ut… praedicaret» gefasst sind, unterstreicht der Anfang von B mit dem Abstieg *b-g-f*, der für die vorangehende Erweiterung von A entscheidend war. Gliederung und Zusammenfassung entsprechen der ersten Aussage, die in der ersten Zeile das Objekt nennt («sacramentum fidei *et* verbum coaeternum patri») und in der zweiten die Realisierung in Schrift und Wort («scriptis pariter *et* dictis»). Im übrigen ist diese Erweiterung mit 29 Silben fast genauso lang wie die Einleitung mit 28.

In [17] sind die beiden ersten Abschnitte gleich lang, dann folgt mit der Erweiterung von C eine längere Zeile von 12 + 4:

| | | |
|---|---|---|
| Qui eum in tantum dilexit | | 9 |
| ut in cena sacratissima | | 9 |
| supra pectus suum ipsum recumbere | permisissit | 12 + 4 |

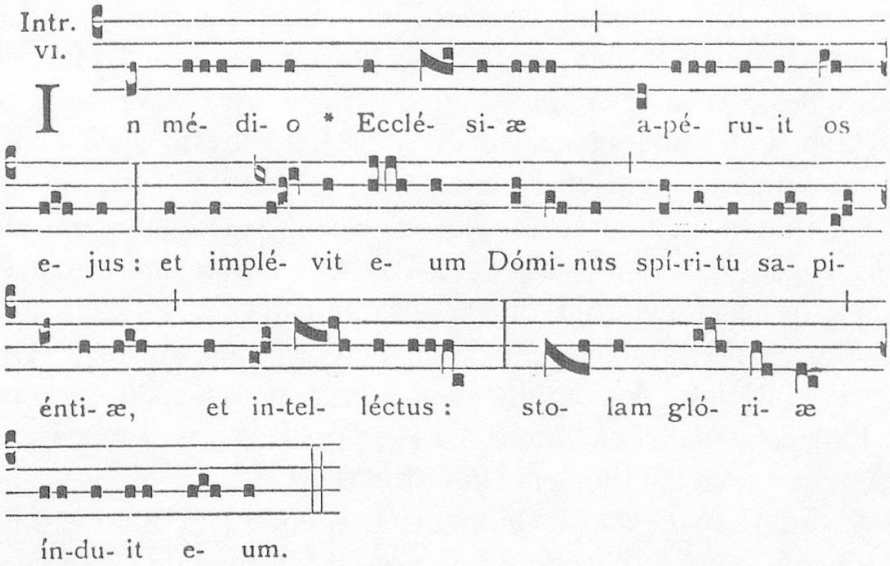
Diese Gliederung provoziert die Beobachtung weiterer Korrespondenzen. Sie betreffen in der ersten Zeile die Folge von drei Gruppen zu drei Silben mit Betonung auf der Pänultima:

Qui eum in tantum dilexit.

Und die letzte, erst durch die Musik konstituierte Zeile beginnt mit vier zweisilbigen Wörtern.

Der letzte Einschub [18] steht in der musikalischen Formulierung seiner ersten Zeile wie im Zitieren des Prologs aus dem Johannesevangelium (1,1) für sich. In der Gliederung dieses Zitats freilich erscheint – mit 9 + 9 + 7 Silben – die Gruppierung aus dem Anfang der vorangehenden Einfügung [17].

Bis hierhin blieb der Zusammenhang zwischen Introitus und Tropierung unberücksichtigt. Und im Blick auf die musikalische Formulierung war das durchaus möglich, weil eben der Tropus hier eine musikalische Gestalt hat, die sich zwar in den Introitus einfügt, aber zwischen dessen Abschnitten als etwas durchaus Eigenständiges erklingt. Beide stimmen im Ambitus überein:




Tropus und Introitus ruhen in je anderer Weise auf dem Fundament der Finalis. Beide beginnen und schliessen jeweils auf *f* (der Quartfall nach der Rezitation auf *f* am Ende des vorletzten Abschnitts im Introitus kann unter diesem Gesichtspunkt vernachlässigt werden). Und doch vertreten beide unterschiedliche Sphären: der Introitus gleichsam idealtypisch die ältere «gregorianische» Schicht und Tuotilos Gesang die karolingische Aneignung aus einem neuen individualisierenden Komponieren.

Schärfer ist diese Interaktion zwischen Alt und Neu im Text zu greifen. Die Aussage des Introitus ist so allgemein, dass sie ebenso für andere Heilige gelten könnte – auch wenn dieser Eröffnungsgesang im Mittelalter ausschliesslich für den Evangelisten Johannes verwendet wurde. Der Tropus hingegen steht in seiner formalen Gestaltung für sich. Er unterbricht auch den mittleren der drei Teile des Introitus, die jeweils nur ein Verb enthalten:

(1) In medio ecclesiae aperuit os eius

(2) et implevit eum Dominus / spiritu sapientae et intellectus

(3) stolam gloriae induit eum.

Tuotilos Tropierung zeichnet sich gegenüber anderen Erweiterungen dieses Gesanges durch ihre «grammatische Strukturiertheit», «intellektuelle Strenge» und «theologische Tiefe» aus[35]. Und doch ist sie in der Syntax, in der Anlage wie im Gedankengang bis ins einzelne auf den Introitus bezogen.

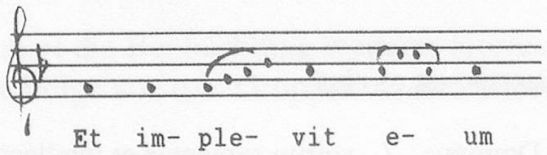
35 So Balász Déri in seiner Untersuchung *Zu den Tropen des Introitus ‹In medio ecclesiae›. Die Introitus-Tropen im Kontext der Messe und des Offiziums*, in: *Cantus planus. Papers Read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, hrsg. von László Dobszay und weiteren, Budapest 1990, S. 341–353, das Zitat auf S. 351; mit eingehenden Hinweisen zu den Voraussetzungen der Formulierung in der Bibel und in liturgischen Texten dieses Tages.

Ganz ungewöhnlich ist der Einsatz einer Einleitung mit dem begründenden «Quoniam»: kein Hinweis auf das Hier und Jetzt der liturgischen Feier, keine Aufforderung zum Singen, kein Kundtun der Freude, keine Paraphrase, sondern – ganz direkt und in engstem Bezug zum dann folgenden ersten Abschnitt des Introitus – die Einführung des Jüngers und seiner besonderen Stellung unter den Aposteln.

Prägnant erscheinen zu Beginn die beiden Bezugspersonen – der Herr und der Heilige – und zugleich das biblische Stichwort des «diligebat» in der Präzisierung «plus quam ceteros apostolos», hervorgehoben durch die *trajectio*, die das Verb bis an das Ende des Satzes hinausschiebt und damit die Erwartung aus dem «Quoniam» bis zum Einsatz des Introitus, dessen allgemeine Aussage jetzt auf den einen Apostel bezogen ist: Ihm, Johannes, ERSCHLOSS der Herr INMITTEN DER KIRCHE DEN MUND.

Auch die interpolierenden Elemente des Tropus setzen hypotaktisch ein: «ut sacramentum», «qui eum» und «quo inspirante». Das erste [16] führt die begründende Einleitung («Quoniam… ut») weiter und nennt Gegenstand und Form der Verkündigung, als Amt des Evangelisten, in auffallender Doppelung: als Objekt «sacramentum fidei» sowie «verbum» («coaeternum patri») und für die Form der Verkündigung «scriptis» wie «dictis». Wie am Ende dieser ersten Einfügung die beiden letzten Abschnitte der musikalischen Schlusswendung C unmittelbar hintereinander folgen, mithin den stärksten Abschluss bis zum Ausgang der letzten Einfügung [18] bilden, so beendet im Text das Verb «praedicaret» eine erste Interaktion zwischen Introitus und Tropus – freilich als Aufforderung.

Der neue Einsatz mit dem zweiten Abschnitt des Introitus wird dadurch unterstrichen, dass die Melodie hier zum ersten und in der ganzen Antiphon einzigen Mal pointiert über den Rezitationston hinausgeht und durch die musikalische Gestaltung die beiden Wörter «implevit *eum*» in den Vordergrund rückt: mit einer finiten Verbform und im Musikalischen mit dem Aufschwung zum *b*, der in den vorangehenden Teilen der Tropierung eine entscheidende Rolle spielte:




Im «et» des Introitus sind dessen beide Abschnitte parallel gefügt. Die Parallelität ist in die Tropierung auch dadurch eingebracht, dass das Subjekt «dominus» zunächst in der Einleitung erscheint und beim zweiten Einsatz im Introitus selber. Insofern nimmt die Folge «… DOMINUS qui eum (in tantum dilexit)» in der Interaktion zwischen Alt und Neu gleichsam das «dominus… sanctum Iohannem (plus quam ceteros diligebat)» auf. Wie aber die ersten Verben des Introitus einer dynamischen Steigerung entsprechen – erst «aperuit» und dann «implevit» –, so kommt die Tropierung auf die Beziehung zwischen Jesus und Johannes zurück. Und jetzt eben nicht mehr mit den Substantiven «Herr» und «Heiliger» und dem distanzierteren biblischen «diligebat», sondern in dem persönlicheren und wieder finiten «dilexit», das einen Liebesakt in der Zeit bezeichnet, und mit der anschaulichen Verdeutlichung der Geste beim Abendmahl: «UND ES HAT IHN DER HERR ERFÜLLT, der auf solche Weise ihn liebte, dass beim heiligsten Mahle an seiner Brust zu ruhen er ihm gewährte, MIT DEM GEISTE DER

WEISHEIT UND EINSICHT». Wobei durch die Assonanz dem emotional direkteren «pectus» das distanziertere «permittere» zugeordnet ist.

Dass der Introitus, wie es hier geschieht, in seinem zweiten Abschnitt durch eine tropierende Interpolation unterbrochen wird, ist selten. In den Sanktgaller Quellen findet sich das bei den textierten Erweiterungen nur noch ein zweites Mal, und zwar in einer Tropierung, die bereits im Wiener Codex 1609 belegt ist[36]. Die Handschrift stammt schon aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts und bietet einen Notker-Kontext. Damit ist die ungewöhnliche Einschubstelle bereits für jene frühe Zeit des Tropierens im Galluskloster gesichert.

Die Unterbrechung im zweiten Abschnitt des Introitus ist für das Verständnis der ganzen Anlage des Texts von Tuotilo entscheidend und sie erklärt einen Aspekt, in dem Balász Déri – mit aller Behutsamkeit – eine vermeintliche «Schwäche» dieser Komposition ansprach. Sie läge darin, dass die Tropierung «nach dem zweiten Element ([16]), das sich schon zu einem theologischen Höhepunkt erhebt», im dritten ([17]) «noch einmal die Szene des letzten Abendmahls erzählt»[37].

In diesem «Schönheitsfehler» wäre die «aufsteigende Struktur des Tropus» gebrochen. Und eine solche Interpretation war dann möglicherweise dafür verantwortlich, dass [16] und [17] in jüngeren Handschriften umgestellt sind, so in zwei Quellen des 12. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachbereich, deren erste Balász Déri kannte: Graz 807 aus Klosterneuburg und die heute in Krakau liegende Berliner Handschrift Mus. ms. 40045 aus Halberstadt[38].

Tuotilo aber sah es offensichtlich anders. Sein Text setzt mit dem begründenden «Quoniam» ein. Er konkretisiert die besondere Beziehung zwischen dem Herrn und seinem Jünger bis in die Szene des Abendmahls – mit einer Kette von Korrespondenzen, zu denen auch der Anklang zwischen «sacramentum» [16] und «cena sacratissima» [17] gehört. Dabei tritt der Herr als Subjekt immer stärker in den Vordergrund. Und aus dem Erfülltsein vom Geist folgt in [18] die Verkündigung des Evangelisten («quo inspirante evangelizavit»), die in den Worten des Prologs auf den Herrn verweist; wieder in syntaktischer Weiterführung und mit der expliziten Einführung des biblischen Zitats durch das «dicens»: «UND ES ERFÜLLTE IHN DER HERR . . . MIT DEM GEISTE DER WEISHEIT UND DES VERSTANDES, durch dessen Geisthauch er Frohbotschaft kundgab: Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.»

Aus diesen Voraussetzungen erhält die Zurücknahme in der musikalischen Formulierung am Anfang der letzten Einfügung [18] ihr Gewicht. Sie ist der einzige Abschnitt des Tropus, der – wie weite Teile des Introitus – im Klangraum der Quinte *a-d* bleibt

36 Es handelt sich um den syllabischen Binnenkomplex, der mit dem Element *Os tuum inquiens* beginnt und auf die Notker zugeschriebene Einleitung *Dilectus iste domini* folgt, von der noch die Rede sein wird; zur Wiener Handschrift Rankin, *Notker und Tuotilo* (vgl. Anm. 9), S. 27–30 und das Inventar der Tropen auf den Seiten 39–42.

37 Déri, *Die Introitustropen im Kontext* (vgl. Anm. 35), S. 351; dort auch die folgenden Zitate.

38 Vgl. Haug, *Troparia tardiva* (vgl. Anm. 11), S. 31 und 24. Möglicherweise ist es kein Zufall, dass einige der vielen späten Aufzeichnungen die Tropierung ohne [16] bzw. [17] überliefern – vgl. ebd., S. 46–47, 49 und 55.

und um das *f* zentriert ist: ein Wechsel im Ton der Erweiterung, der gleichsam Raum schafft für den Aufschwung zum (mit dem Abschnitt B) hoch einsetzenden Zitat. Dessen Ausgang «et deus erat verbum» bietet dann freilich die stärkste musikalische Gliederung im Ganzen der Tropierung. So steht der Schluss des Introitus nach diesen beiden Teilen für sich: «ER HAT IHN BEKLEIDET MIT DEM GEWANDE DER HERRLICHKEIT». «Stola» aber verweist zugleich auf die Gewandung des Priesters und damit – nach der theologischen Ausleuchtung und der Verlebendigung im Geschehen – auf jenen Ort der liturgischen Feier, in deren Anfang der Introitus erklingt.

---

Die Tropierung des Introitus für Iohannes evangelista unterscheidet sich zwar im kompositorischen Verfahren von der dialogischen Einleitung zur Weihnacht, aber sie entspricht ihr darin, dass ein weiteres Mal generelle Merkmale, wie sie oben bei der Charakterisierung von *Hodie cantandus est* zur Sprache kamen, in besonderer Weise konkretisiert sind: darin, wie das Prinzip einer Formulierung aus wiederkehrenden Melodiegliedern eingesetzt ist, in der differenzierten Durchgestaltung bis ins Detail und nicht zuletzt in der komplexen Interaktion zwischen Musik und Text, bei der die kompositorische Gestaltung im Formalen wie in der Aussage auf eine besondere sprachliche und gedankliche Fügung verweist.

Die in beiden Kompositionen spezifische Einlösung genereller Merkmale macht nun freilich die Frage nach einer Eingrenzung dessen, was für Ekkehard die Identifizierung einer Tropierung Tuotilos ausgemacht haben könnte, nicht einfacher. Möglicherweise zielte seine Aussage tatsächlich nur darauf, dass es Formulierungen waren, die sich in einer gewichtigen sprachlichen und musikalischen Gestaltung, in einem souveränen Verfügen über die verschiedensten Mittel und Verfahren, in der Ausgestaltung des Details wie in der Formung des Ganzen auszeichneten. Denkbar aber wäre auch, dass er an Konkreteres dachte. Und in jedem Fall stellt sich damit die Aufgabe, den Versuch einer analytischen Einlösung auf weitere Materialien auszudehnen.

Aus diesen Voraussetzungen sind die zwei Elemente von Interesse, die bisher ausgespart blieben: [19] *Inde nos moniti* und [20] *Quam trinitatis gloriam* zur Wiederholung des Introitus nach dem Psalm, beziehungsweise nach der Doxologie[39]. In beiden kehrt das musikalische Material des vorangehenden Komplexes wieder, allerdings in unterschiedlichem Ausmass und – zumal in *Quam trinitatis* – mit deutlich anderer Handhabung auch im Verhältnis zwischen Musik und Text.

Auffallend ist zunächst, dass beide nicht mit dem Abschnitt A einsetzen, sondern mit dem Anfang des unmittelbar vorangehenden Elements [18], das im Komplex selber – als Einleitung zum Zitat aus dem Prolog des Johannesevangeliums – für sich steht. Dabei lässt sich für *Inde nos moniti*, wie die folgende Zuordnung verdeutlicht, einerseits die ganze erste Zeile mit derjenigen von [18] parallel setzen und andererseits der Verlauf ab der siebten Silbe mit A:

39 Dazu die Ausgabe im *Corpus Troporum* I (vgl. Anm. 11), S. 118 zu [19] und 169 zu [20].

[15] Quo-ni- am do- mi- nus Ie- sus Chri-stus

[18] Quo in-spi-ran- te e- van- ge- li- za- vit di- cens

[19] In-de nos mo-ni-ti om- nes u- na vo- ce col-lau- dan- tes

Entsprechend ist es für die zweite Zeile möglich, den Verlauf mit Formulierungen der Abschnitte A und B zu verbinden:

B aus [18] A aus [17] B aus [15]

in prin-ci-pi-o in tan-tum di-le- xit a- po-sto-los

[19] ti- bi Chri-ste sanc-to- que Io-han-ni psal-li-mus di-cen-tes

Andererseits handelt es sich eben nur um kurze Fragmente aus jenen längeren Abschnitten.

Noch stärker steht beim näheren Zusehen [20] *Quam trinitatis gloriam* für sich:

[20] Quam tri- ni- ta- tis glo- ri- am di- lec- tus i- ste do- mi- ni

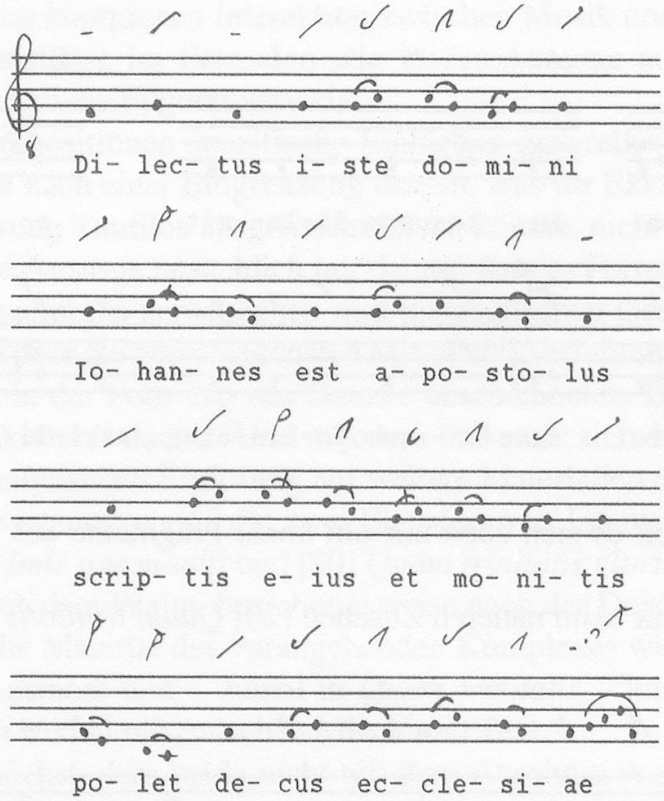
Io- han- nes pro- fun- dis- si- me et in- tel- le- xit et ex- cel-

len- ter pro- nun- ti- a- vit

Anfang und Schluss korrespondieren mit denjenigen des vorangehenden Elements [19]. Der Verlauf dazwischen lässt sich aber selbst dann, wenn man ihn auf sehr kurze Einheiten reduziert, nur partiell mit Abschnitten des Komplexes parallel setzen. Vor allem aber tritt hier gerade durch den Vergleich ein Unterschied im Text wie in dessen Vertonung in den Vordergrund. So bringt nur dieses Element [20] im Beginn drei gleich lange Verse im regelmässigen Sprachfall:

Quam trinitatis gloriam
dilectus iste dominus
Iohannes profundissime

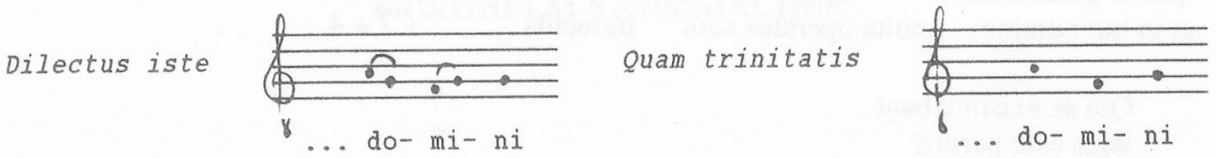
Die Verse aber verweisen im iambischen Dimeter und bis in den Wortlaut auf den Anfang einer Einleitung im Typus der «Hymnen»-Strophe zurück, die wohl von Tuotilos Freund Notker stammt *Dilectus iste domini*[40].




Nun sind – aus dem Vergleich mit dem Vorangehenden – beim Übergang vom zweiten zum dritten Vers von [20] zwei Momente auffallend: zum einen der Schluss auf *g* und zum anderen, dass auf der vorangehenden Silbe, wie Beispiel 14 zeigt, eine der wiederkehrenden Wendungen aus der Tropierung des Introitus anzusetzen wäre, die im Enjambement bis zum Ende des Wortes «Iohannes» reicht. Der Beginn dieser Wen-

40 Dazu von den Steinen, *Notker der Dichter* (vgl. Anm. 19), Editionsband, S. 152–154 und 191; Rankin, *The Song School of St Gall* (vgl. Anm. 23), S. 186–188; und generell zum Typus Björkvall und Haug, *Tropentypen in Sankt Gallen* (vgl. Anm. 9), S. 130–138. Die Kopie der Neumen folgt dem Codex 484.

dung auf die zweite Silbe wie die Überschneidung mit der Versgrenze sind merkwürdig. Möglicherweise aber ist auch der Versschluss auf die Formulierung Notkers über dem gleichen Wort bezogen:




Und wie in der Tropierung der nächste Vers ebenfalls auf *g* schliesst, so auch bei Notker der dritte.

Für die Interpretation dieses Befundes bieten sich verschiedene Möglichkeiten. Eine wäre die gezielte Reverenz Tuotilos dem Freund Notker gegenüber. Nicht von vornherein auszuschliessen ist aber auch, dass diese Einleitung [20] bereits eine Ergänzung der Tropierung Tuotilos im Galluskloster bietet, bei deren Formulierung sich die gezielte Arbeit mit den Melodieabschnitten und eine Präsenz der Einleitung Notkers überlagert hätten. In Rechnung zu stellen ist aber in jedem Fall, dass eben diese Elemente in ihrer Funktion gegenüber der vorangehenden geschlossenen Tropierung abgehoben sind. Beide vermitteln zwischen dem vorangehenden Teil der Psalmodie – [19] im Anschluss an den Psalm und [20] an die Doxologie – und der darauf folgenden Wiederholung des Introitus. Darin stehen sie für sich.

Die hier gleichsam *in nuce* greifbare Problematik kehrt in stärkerem Masse wieder, wenn man den Kreis der Materialien ausweitet. Das betrifft zum einen den neumatischen Befund der übrigen Tropierungen, die Tuotilo von Ekkehard zugeschrieben werden, und zum anderen den Kreis jener weiteren – zum Teil auch im Melodieverlauf zu sichernden – Tropen, die ihm oder auch dem Umfeld seines Oeuvre zugewiesen werden können. Denn mit beiden Gruppen wird das Spektrum der Machart, wie es schon in der je anderen Gestaltung der zwei hier diskutierten Tropierungen aufscheint, rasch um weitere Lösungen ergänzt.

Symptomatisch dafür ist etwa der Komplex *Domine Iesu Christe* zum Stephansfest, den Gunilla Björkvall und Andreas Haug in die Nähe der Tuotilo zugeschriebenen Tropen rückten. Auch bei ihm handelt es sich um einen «in vieler Hinsicht unkonventionellen Tropus»[41]. Die Charakterisierung seiner musikalischen Gestaltung durch Andreas Haug fügt sich im Allgemeinen in das hier gewonnene Bild, verweist aber zugleich auf eine im einzelnen andere Machart.

«Die… Vertonung der Tropenelemente basiert durchgehend auf einem begrenzten Formelmaterial, wodurch ohne offenliegende tongetreue Entsprechungen der Eindruck melodischer Geschlossenheit entsteht, der leichter wahrzunehmen als analytisch dingfest zu machen ist.» Oder die Feststellung: «Auch melodisch verhalten sich die einzelnen Elemente des Tropus als Teile eines übergreifenden Zusammenhanges.»

Bezeichnenderweise führt auch hier die Interaktion zwischen Text und Musik auf einen spannungsreichen Bau korrespondierender Glieder, wie er solcher Kunstprosa eigen ist.

41 Björkvall und Haug, *Tropentypen in Sankt Gallen*, S. 164; dort und auf 166 auch die folgenden Zitate.

Ich verdeutliche meine Lesung an der Einleitung und dem ersten interpolierten Element:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Domine, Iesu Christe, | summe princeps, | | 11 (7+4) |
| quia te praedicabam | et colui | | 11 (7+4) |
| et in tuo nomine | multa operatus sum | miracula | 7 + 7 + 4 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Qui se existimabant | | | 7 |
| legis esse peritos | | | 7 |
| suisque mendaciis | me vincere | cupiebant | 7 + 4 + 4 |

Entsprechend verhält es sich etwa bei *Angelo praenuntiante* für Iohannes baptista, bei dem ich die Autorschaft Tuotilos annehme, wie bei anderen Tropen, die zumindest seinem Umkreis zuzuweisen sind[42]. Gemeinsam ist diesen Tropierungen eine je andere Individualisierung, eine – soweit sich das bei den nur in Neumen erhaltenen fassen lässt – spezifische musikalische Formulierung und bei den längeren Texten eine differenzierte Gestaltung der Kunstprosa.

Somit ist die analytische Eingrenzung der im engeren oder weiteren Sinne mit Tuotilo zu verbindenden Tropen darauf angewiesen, im einzelnen herauszuarbeiten, wieweit und in welcher Weise jene allgemeinen Merkmalen des Komponierens, die in den hier diskutierten Beispielen zu greifen sind, unter je anderen Problemstellungen und in vergleichbarer Differenzierung eingelöst sind. Sicher werden bei dieser Untersuchung die Grenzen zwischen den eindeutig von Tuotilo komponierten, den ihm mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zuzuschreibenden und einem weiteren Kreis von Tropen, bei denen sein Komponieren von anderen im Galluskloster aufgenommen sein kann, immer fliessend bleiben. Nur fallen diese Unschärfen gegenüber der prinzipiellen Möglichkeit und dem Ertrag stilistischer Untersuchungen für den Bereich der Tropen und selbst bei einem Repertoire, das nur zum geringen Teil in gesicherten Melodieaufzeichnungen vorliegt, kaum ins Gewicht.

Auf die Möglichkeiten wie auf den Ertrag einer solchen Interpretation hinzuweisen und für die in diesem Gebiet anstehenden Aufgaben Exempla zur Diskussion zu stellen, war das primäre Ziel dieses Beitrags. Im weiteren freilich – und gerade im Blick auf das Thema wie die Bestimmung dieses Bandes – ging es nicht zuletzt darum zu verdeutlichen, in welcher Weise Fragen einer «Werkanalyse» und die mit ihr verbundenen Kriterien und Perspektiven seit den ersten greifbaren Aufzeichnungen neuer Gesänge im Mittelalter zum Tragen kommen können.

42 Dazu mit Wiedergaben die Ausführungen im Kommentarband der Faksimileausgabe *Stiftsbibliothek Sankt Gallen Codices 484 & 381*, S. 143–146, 148–151.