

# **Funktion, Gattung und Form im liturgischen Gesang des frühen und hohen Mittelalters - eine Einführung**

Autor(en): **Arlt, Wulf**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **2 (1982)**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835289>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Funktion, Gattung und Form im liturgischen Gesang des frühen und hohen Mittelalters – eine Einführung

WULF ARLT

Seit dem ausgehenden achten Jahrhundert ist die Überlieferung des lateinischen Kirchengesangs in Handschriften greifbar. Diese ältesten Quellen bieten zunächst die Gesangstexte der Messe und des Offiziums in der Ordnung des Kirchenjahres, teils im Incipit und teils im vollen Wortlaut, und später gelegentlich auch die Zeichen einer neuen und neuartigen musikalischen Aufzeichnungsweise, die wohl noch im frühen neunten Jahrhundert entstand und den Anfang der abendländischen Tonschrift bildet. Erst aus dem zehnten Jahrhundert sind Handschriften erhalten, die den gesamten Bestand systematisch mit den Notenzeichen der Neumen versehen und damit für weite Teile des Repertoires eine Identifizierung auch der Melodien erlauben. Zwar setzen die frühen Neumen, als eine Nachschrift des mündlich Überlieferten, die nicht zuletzt dazu diente, Einzelheiten des Vortrags zu sichern, für die Tonschritte die Kenntnis der Melodien voraus; doch ist zumal der Grundbestand der Messgesänge von den ersten notierten Handschriften an so einheitlich überliefert, dass sich der mit den Neumen gemeinte Melodienverlauf aus dem Vergleich mit späteren Aufzeichnungen weitestgehend und bis zur Fixierung kleiner Abweichungen in der Tonfolge erschliessen lässt.

Die Konstanz der musikalischen Überlieferung beim Schritt in die Schrift ist umso bedenkenswerter, als es sich um ein umfangreiches und komplexes Repertoire handelt, dessen Gesänge auch dort, wo sie sich nach Funktion und Anlage gattungsmässig gruppieren, eine individuelle und differenzierte Gestaltung aufweisen. Das gilt in besonderer Weise für die Eigengesänge der Feste in den rund 200 Messen der frühen Handschriften. So weisen zwar die *Introitus* aus dem Eingang der Messe Gemeinsamkeiten in der formalen Gliederung und vor allem in der Melodiesprache des gleichen Modus auf. Gegenüber der besonderen Gestaltung der einzelnen Gesänge im Vortrag ihrer unterschiedlichen Texte fallen jedoch diese Gemeinsamkeiten kaum ins Gewicht. Entsprechend verhält es sich bei der *Communio* und erst recht beim wesentlich umfangreicheren *Offertorium* mit seinen weit angelegten Versen. Selbst dort, wo der formale Ablauf bei Gesängen der gleichen Tonart nach einem deutlich greifbaren rezitativischen Modell gegliedert ist – mit bestimmten Wendungen für den Anfang, die Zäsuren und den Schluss der Gesänge sowie ihrer Teile – bildet die Adaptierung verschiedener Texte zu der selben Melodie, wie sie bei einigen Gesängen des *Graduale* und vor allem beim *Alleluia* zu beobachten ist, die Ausnahme gegenüber einer je anderen Gestaltung auf der Grundlage des Modells. So ist sogar bei den stark formalisierten Gradualversen des fünften Modus das zugrundeliegende einfache Gerüst mit so vielen unterschiedlichen, aber auch variierten, je anders verwendeten und vor allem miteinander verbundenen Melismen erweitert, dass die systematische Bestandsaufnahme dieser Gestaltungsmittel bei vielen Gesängen nur einige Grundzüge erfasst, auf denen die individuelle Formulierung beruht.

Der gattungsmässige Rahmen der Gesänge ist in diesem Repertoire eindeutig abgesteckt. Schon auf den ersten Blick hin lassen sich Übereinstimmungen wie Unterschiede zwischen den Gattungen ganz unmittelbar auf die Stellung in der Liturgie zurückführen und aus ihr erklären. So entsprechen die Übereinstimmungen zwischen *Introitus* und *Communio* einer vergleichbaren Funktion. Beide begleiten eine Handlung, auf die ja bereits die Bezeichnung verweist – diese die Kommunion der Gläubigen und jener zunächst den Einzug des Klerus –, und beide werden chorisch von der Sängergruppe der Schola vorgetragen. Der variablen Dauer entspricht die Anlage aus einer Antiphon mit anschliessenden Psalmversen im einfachen Rezitativ. Und beide wurden – den eingehenden Berichten der *Ordines romani* zufolge, deren älteste Beschreibung der Papstliturgie ins späte siebte Jahrhundert zurückgeht – in gleicher Weise abgeschlossen: wie zu Beginn, so erhält die Schola mit dem Ende der Handlung ein Zeichen, auf das sie zur Schlussgruppe mit der kleinen Doxologie des *Gloria*, der wiederholten Antiphon und einem «Versus ad repetendum» übergeht. Eine andere Möglichkeit vertritt in der Messe das *Graduale*. Hier ist der Gesang selber, als Antwort auf eine Lesung, ein eigenständiger Teil des Ritus. Das gleiche gilt für die bereits damals unmittelbar anschliessenden, also nicht auf eine eigene Lesung bezogenen Gesänge des *Alleluia* bzw. des *Tractus*. Und dass sich diese Gattungen mit ihren melismatischen Melodien auch stilistisch von *Introitus* und *Communio* unterscheiden, lässt sich einerseits mit der anderen Stellung im Ritus verbinden und andererseits damit, dass es sich damals ausschliesslich oder zumindest weitestgehend um solistisch vorgetragene Gesänge handelte. Dabei ist es symptomatisch für die Fragen, die die ersten notierten Handschriften zur Rolle des Gesangs in der Liturgie aufgeben, dass ja schon bei diesen einfachen, konkreten und durchaus plausiblen Zusammenhängen zwischen der Funktion und den Merkmalen der Gattung das *Offertorium* nicht ins Bild passt. Denn hier haben wir zwar einen Gesang zur Darbietung der Gaben, also in einer begleitenden Rolle, und im ältesten der römischen *Ordines* überdies den Hinweis darauf, dass der Vortrag beim Abschluss der Handlung auf ein Zeichen hin zu beenden sei. Doch bieten die erhaltenen Gesänge nicht den geringsten Hinweis auf eine antiphonale Anlage im Sinne des *Introitus* und der *Communio*. Ja sie gehen in der weiten und kunstvollen musikalischen Gestaltung erheblich über das hinaus, was sich in den responsorialen Gattungen des *Graduale*, des *Alleluia* und des *Tractus* beobachten lässt. Und gerade beim *Offertorium* wissen wir so gut wie nichts über die Ausführenden. Der Stil lässt an einen Vortrag durch sehr kunstfertige Sänger und weithin eher durch Solisten als durch eine grössere Gruppe denken. Die vage Angabe eines im Frankenreich kompilierten *Ordo* des ausgehenden achten Jahrhunderts richtet indes den Hinweis zum Beginn ganz generell an die Schola<sup>1</sup>.

1 «Deinde descendit pontifex ad suscipiendum oblationes a populo et annuit archidiaconus scolae ut dicatur offertorium» (*Ordo romanus* IV.38: ed. Andrieu II, 161). Ganz abgesehen von den vielen Fragen, die diese Kompilation aufgibt, könnte der generelle Hinweis auf die Sängergruppe auch schon dadurch zu erklären sein, dass der vorangehende Abschnitt eine Einfügung bietet, die sich auf einen Ortswechsel der Schola bezieht: «37. Et revertitur scola in parte sinistra presbiterii». Allerdings kehrt die gleiche Wendung an die Schola beim chorisch vorgetragenen *Agnus* wieder: «62. Et revertitur scola in presbiterio, in parte sinistra, et annuit archidiaconus scola, ut dicatur *Agnus Dei*», und hier lehnt sich der Text an die entsprechende Aussage des ersten *Ordo* an: «Et archidiaconus . . . respicit in scolam et annuit eis ut dicant *Agnus Dei*» (op. cit., 165 mit dem Nachweis).

Die schriftliche Fixierung der Melodien steht im Ausgang der fränkischen Rezeption des *cantus romanus* – und das meint im weitesten Sinne: der römischen Liturgie – unter den Karolingern. Als ein tragendes Moment jenes römisch-fränkischen Bundes, der in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters die entscheidenden Voraussetzungen auch für die Formung einer musikalischen Kultur des Abendlandes schuf, wurde die Übernahme der *cantilena romana* um die Mitte des achten Jahrhunderts unter Pippin zum Programm erhoben und dann vor allem unter Karl dem Grossen und den Gelehrten seines Kreises, die den Bildungsaufschwung der sogenannten «karolingischen Renaissance» bewirkten und auch trugen, in den Jahrzehnten um 800 mit eindrücklicher Konsequenz in die Tat umgesetzt. Der fränkische Einsatz bedeutete das Ende einer ersten, über rund vier Jahrhunderte zurückzuverfolgenden Phase der allmählichen Verfestigung, des schöpferischen Ausbaus und schliesslich der Kodifizierung des Ritus in den nach Gegenden unterschiedenen Bereichen und Erscheinungen der lateinischen Liturgie.

Zur entscheidenden Zäsur in der Geschichte der Liturgie und damit des Kirchengesangs wurden die Ereignisse des achten und frühen neunten Jahrhunderts dank der Einheitsbestrebungen der Franken. Den Päpsten ging es bis ins neunte Jahrhundert nicht um eine generelle Vereinheitlichung der Liturgie und des Gesangs. Sie war das Anliegen der Karolinger, die sich in umgreifender Weise als christliche Herrscher verstanden und damit einerseits die Verantwortung für die Kirche in ihrem Reich in vollem Umfang übernahmen und andererseits die Kirche in ihren Institutionen, als Träger der Kultur und Bildung und damit als Vermittler des spätantiken Erbes, mit allen Möglichkeiten in ihre Herrschaft einbezogen. Das Reich sollte eine einzige Liturgie haben. Und diese sollte die richtige sein. Sie suchte man verständlicherweise in der liturgischen Feier des Papstes. Dabei stellten die karolingischen Gelehrten bald schon fest, dass auch die liturgischen Bücher aus Rom untereinander Unterschiede zeigten, schon deswegen, weil sie verschiedene Stadien im Werden und Wandel der Liturgie repräsentierten. So machte man sich auf, aus einem Vergleich der Bücher und der Praktiken, die man kannte und kennenlernte, eine «richtige» und damit verbindliche Fassung herzustellen. Sie sollte einerseits den authentischen Grundbestand einer römischen Tradition der Papstliturgie enthalten und damit möglichst weit zurückreichen, andererseits das einschliessen, was mit der Zeit an Erweiterungen und an gutem eigenen Brauch hinzugekommen war.

Die Gesangbücher des neunten und zehnten Jahrhunderts sind ein Ergebnis dieser Bemühungen, durch die der in ihnen gesammelte Bestand für die weiteren Jahrhunderte jene Sonderstellung und Auszeichnung erhielt, die im Mythos von Gregor dem Grossen als dem Urheber oder zumindest Ordner des nach ihm benannten Chorals, des *carmen gregorianum*, ihren Ausdruck finden. Einer der ersten Texte, die diese Vorstellung formulieren, ist der um 800 entstandene Prolog *Gregor presul* zu den Gesangbüchern der Messe und der Gebetszeiten, in dem es heisst, dass Gregor das Erbe der Väter gesammelt, erneuert und zu Händen der Schola ordnend in liturgische Bücher gebracht hätte, deren Bestand als «ars musica» bezeichnet wurde, mit allem Anspruch auch des Wissens und der kunstvollen Fügung, für die dieser Begriff stand. Das ergänzen biographische Berichte des neunten Jahrhunderts und anschaulich die Umformulierung eines Bildtypus,

der in einem der ersten notierten Gesangbücher Gregor im Heiligenschein bei dieser Tätigkeit zeigt: mit der Taube des heiligen Geistes, die ihm die Melodien eingibt, die dann ein Schreiber nach seinen Anweisungen notiert.

Das Repertoire der frühen Handschriften bildete von nun an den «gregorianischen» Grundbestand der Liturgie. Es bestimmte die Vorstellung vom Kirchengesang und damit – vom Mittelpunkt der Liturgie aus – zugleich die Auffassung von der Beschaffenheit und Wirkung der Musik. Die Gregorianik prägte das musikalische Denken schon deswegen in einem kaum zu überschätzenden Ausmass, weil sie auch nach der Entstehung einer musikalischen Schrift noch für Jahrhunderte im Gedächtnis bewahrt und aus dem Gedächtnis vorgetragen wurde. Sie war der konkrete Gegenstand des Nachdenkens und Redens über Musik – bis hin zur Ausbildung einer musikalischen Fachsprache – und sie war nicht zuletzt der Bezugspunkt neuer Gestaltung. Denn die Ordnung der Liturgie, die weitgehende Fixierung des Ritus und die Sicherung eines Grundbestands der Gregorianik waren zugleich der Ausgangspunkt einer zweiten Phase der schöpferischen Neugestaltung im liturgischen Gesang. Zwar gab es schon damals durchaus auch die Vertreter einer radikalen Auffassung, die – den Reformbestrebungen der Zisterzienser im späteren Mittelalter vergleichbar – Neuerungen ausschlossen und selbst den überlieferten Grundbestand kritisch auf Erweiterungen und Abweichungen gegenüber der Bibel oder auch der Lehre prüften und korrigierten, wie es Agobard von Lyon im vierten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts für seinen Bereich übernahm. Im Vordergrund aber stand bei den fränkischen Liturgen eine ebenso verantwortungsbewusste wie freie Haltung, aus der ein Walafrid Strabo feststellte, dass zu allen Zeiten «viele Dinge in der Kirche auf neue Weise zusammengefügt werden, welche nicht zu verwerfen sind, sofern sie vom wahren Glauben nicht abweichen»<sup>2</sup>. Aus einer solchen Grundhaltung wurde eben damals und in den anschliessenden Jahrhunderten des Mittelalters der ältere Bestand nicht nur sorgfältig bewahrt, sondern unter den verschiedensten Gesichtspunkten selbstverständlich ergänzt und erweitert: im Text, in der Musik und mit beiden zugleich, einstimmig und im mehrstimmigen Gesang, anonym oder durch einen namentlich bekannten Autor – immer aber im Rahmen des Überkommenen und in subtiler Weise auf das Ererbte bezogen.

Die Ergänzung beginnt damit, dass man den Bestand der älteren Gattungen dort erweiterte, wo ein neues Fest oder auch die lokale Aufwertung eines Heiligen es notwendig machte. Das gilt vor allem fürs Offizium, aber auch für die Messe, bis hin zur Redaktion ganzer Festtage – oft auf der Grundlage bestehender Gesänge –, wie es etwa beim Jakobsoffizium des Codex Calixtinus aus dem 12. Jahrhundert der Fall war. Bei den Eigengesängen der Messe forderte das Alleluia schon deswegen zu einer Erweiterung des Bestandes auf, weil es in den ältesten Handschriften noch mit einer vergleichsweise kleinen Zahl von Gesängen vertreten war, die an verschiedenen Tagen eingesetzt werden konnten. Erweitert wurde der Bestand der älteren Gattungen auch im Ausbau liturgischer Handlungen, die das Grundgerüst des Tages aus Messe und Gebetszeiten ergänzten, so bei

2 *Liber de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* xxvi (ed. Knöpfler, 78) mit Berufung auf einen Synodalbeschluss des 7. Jahrhunderts: «His verbis ostenditur, multa in ecclesia noviter componi, quae non sint, si a fide veritatis non abhorreant, abiicienda.»

den verschiedenen Prozessionen, und in der Gestaltung besonderer Feiern, zu denen etwa die Weihehandlungen gehören. Dabei lässt sich am Beispiel der vielen Alleluia-Melodien, die nach dem neunten Jahrhundert entstanden, oder auch am musikalischen Vortrag der neuen Texte in den «Reimoffizien» – und selbst dort, wo man in grösserem Umfang auf bestehende Gesänge zurückgriff – allenthalben beobachten, wie sich die musikalische Sprache am Grundbestand des älteren Chorals orientiert und doch zugleich in vieler Hinsicht zu neuen Formulierungen findet.

Andererseits gab es eben in den Propriumsgesängen der Messe zum Zyklus der alten Feste des Kirchenjahres einen Grundbestand, der in geradezu paradigmatischer Weise die «Gregorianik» repräsentierte. Und wie man sich dieses Erbe in der «tropierenden» Erweiterung für den eigenen Gottesdienst erwarb, gehört zu den aufschlussreichsten Zeugnissen für das liturgische Denken und Tun des frühen und hohen Mittelalters, für das Verhältnis zur Tradition und nicht zuletzt für das Verständnis des Überkommenen. Das gilt zunächst für die Gesänge, die eine Handlung begleiten, und unter ihnen wieder in besonderer Weise für den Introitus, der ungleich häufiger als die anderen Gattungen mit eigentlichen *Tropen* versehen wurde, und das meint mit Zusätzen, die in der Regel sowohl im Text als auch in der Musik neu formuliert waren.

Bezeichnend für die Stellung der Gregorianik ist es, dass beim Tropieren sowohl das alte Gut als auch der antiphonale Ablauf in vollem Umfang erhalten blieben. Die ergänzenden Teile traten als Einleitung hinzu – allein bei der Antiphon oder auch bei Psalm und Gloria – und sie wurden zwischen die Abschnitte des Gesangs eingefügt. Und da die Tropen solistisch vorgetragen wurden, ergab sich aus dem Wechsel zwischen Alt und Neu eine Erweiterung der herkömmlichen Antiphonie: eine neue mittelalterliche Form des Wechselgesangs, aber eben auf der Grundlage und unter Wahrung der älteren Struktur sowie ihrer Stellung im Ritus.

Die Tropen begegnen mit den ältesten notierten Gesangbüchern; auch wenn das ausgeprägte Tropar, als ein eigener Typus des liturgischen Buches, kaum vor die Mitte des neunten Jahrhunderts zurückreichen dürfte. Ihr Ort war, nach Ausweis der Überlieferung, zunächst der Chor der Klosterkirche. Einige finden sich nur in Quellen einer bestimmten Gegend oder gar eines einzigen Klosters, andere waren weit verbreitet: im Süden und im Norden Frankreichs, in England, nördlich der Alpen und östlich des Rheins sowie in Italien. Und dass die erhaltenen Repertoires das vielschichtige Ergebnis der Begegnung und des Austauschs bieten, legt die Überlieferung auch in anderer Hinsicht nahe. So sind die tropierenden Abschnitte in den Handschriften jeweils für den Vortrag eines bestimmten Introitus zusammengefasst. Die Zahl der ergänzenden Teile wechselt. In ihrer Zusammenstellung jedoch lassen sich wiederkehrende Gruppierungen beobachten. Dabei deuten gelegentlich auch Entsprechungen in der Gestaltung auf den gemeinsamen Ursprung einer Gruppe von drei oder mehr solcher «Versus» hin. Nur war das eben ein Verbund, der der Veränderung offen stand, der Erweiterung oder auch der Verkürzung – wie denn einzelne Abschnitte in ganz unterschiedlichem Kontext begegnen und vor allem in Handschriften aus dem Norden Italiens vielfach wandernde «Versus» zusammengefasst sind, für deren Entstehung die Überlieferung nördlich der Alpen auf eine bestimmte Gruppierung verweist.

Stärker noch variieren die Einleitungen. So spiegelt sich in der Spannung zwischen den konstanten Teilen der Gregorianik und deren wechselnder Erweiterung durch Tropen die lebendige Vielfalt eines nach Ort und Zeit unterschiedenen liturgischen Gestaltens aus der je anderen Aneignung des gesicherten und ausgezeichneten Grundbestands.

Vielfältig sind auch die sprachliche wie die musikalische Erscheinungsform der Tropen, deren Formulierung – zumal im Melodischen und oft in erstaunlichem Ausmass – von Ort zu Ort Unterschiede aufweisen kann. Die Textgestalt der Versus umfasst ein breites Spektrum der Möglichkeiten: von der ungegliederten Prosa über eine mehr oder weniger ausgeprägte Disposition in Versen bis zum kunstvollen Hexameter. Die Sprache ist in hohem Masse durch die Bibel geprägt – vom expliziten Zitat bis zur freien Verbindung von Wortgruppen und Bildern –, aber auch durch weitere Texte der Liturgie, und gelegentlich zeigt ein Abschnitt die Vertrautheit des Tropierenden mit antiken Versen, die damals dem späteren Mittelalter weitergegeben wurden. Und wie die Formulierung bei den Texten durch die Präsenz der Bibel und weiterer liturgischer Texte bestimmt ist, so im Musikalischen durch die Stellung und Rolle des Chorals: auch hier vom direkten Zitat über die freie Formulierung aus der älteren Melodiesprache bis zu neuartigen Tönen und Klängen. Dabei sah der eine mehr auf den Zusammenhang der Abschnitte des Tropus – untereinander und im Verhältnis zum tropierten Gesang –; dem anderen ging es mehr um die Gegensätze und um die lebendige Wechselrede, aus der dann ja auch das liturgische Drama hervorging.

Die Tropen galten als festliches Lob: *festivae laudes*. Je höher der Rang eines Festes, desto reicher war die Ausgestaltung. Sie konnte in der Eingangsantiphonie der Messe bis zur mehrfachen Tropierung des gleichen Introitus gehen, so mit einer ersten für den Beginn, einer zweiten für die Wiederholung nach dem Psalm und einer dritten für diejenige nach dem Gloria. Das erweiterte den Umfang des Gesangs um ein Mehrfaches. – Die eingehendste Quelle zum Verständnis der Tropen sind deren einleitende Abschnitte in der Aufforderung zum «Lob», in der Anrede an die Singenden – «sagt» oder «lasst uns sagen» –, in der Hinführung zum Festgedanken wie zu dem besonderen Text des Introitus und nicht zuletzt in dem Grundton der Freude, die mehrfach im Ausruf des «Eia» oder gar «Eia et eia» ganz unmittelbar aufklingt. Wie die Einleitungen, so gehen auch die weiteren Versus syntaktisch und inhaltlich oft unmittelbar in die Worte des Introitus über. Der Sinn der eingefügten Abschnitte reicht von einer theologischen Präzisierung und Einordnung des Grundtextes über dessen Ergänzung durch gleichartige Aussagen bis zur *applicatio* im Glauben und Handeln der Feiernden. Darin führen die Tropen unmittelbarer als alle anderen Zeugnisse in die liturgische Feier jener Tage und damit zu der Mentalität und Haltung, aus der es zu diesen Erweiterungen kam.

Doch war der Wechsel zwischen Alt und Neu im eigentlichen Tropus nur eine besondere Form der Aneignung des älteren Bestandes, der festlichen Ausgestaltung der Liturgie im Gesang und der Erweiterung der «Gregorianik» durch neue Gattungen. So wurden in der «Prosula» die langen Tonfolgen des melismatischen Alleluia, des Offertoriums und weiterer Gesänge mit Texten versehen, entstand in der Sequenz eine neue, dem Mittelalter eigene Kunstform. Der eigentliche Tropus verliert seit dem 12. Jahrhundert an Bedeutung – auch wenn es in

einzelnen Klöstern vor allem des deutschen Sprachbereichs bis ins späte Mittelalter zur Formulierung solcher Erweiterungen des älteren Bestands kommt. *Prosula* und *Sequenz* hingegen vertreten je eine der beiden Richtungen, in denen die *cantilena Romana* bis übers Mittelalter hinaus zum Ausgangspunkt neuer Gestaltung wurde. Bei ersterer geht es um die verändernde Auseinandersetzung mit den Gesängen selber, unter Beibehaltung ihrer Funktion, bei letzterer darum, dass die Ordnung des Ritus und seiner Gesänge im einzelnen nach wie vor der Ergänzung offen stand.

In der zugrundeliegenden Haltung, in der Vielfalt der Texte zum gleichen Gesang wie in deren Sinn entspricht die *Prosula* der Aneignung des Älteren im eigentlichen Tropus. Insofern ist es verständlich, dass die Wissenschaft auch die Hinzufügung nur eines Textes, aus einem weiter gefassten Wortgebrauch, in den Begriff des Tropierens einschliesst. Das Mittelalter freilich unterschied, wie sich trotz der wechselnden Bezeichnung beider Formen in den Handschriften erkennen lässt, zwischen dem eigentlichen Tropus und der Textierung. Und auch aus der historischen Distanz fällt der Unterschied zwischen beiden Verfahren ins Gewicht. Denn obschon die Texte gerade der frühen *Prosula* dem Gang der Melodie so subtil folgen, dass sie einen aufschlussreichen Anhaltspunkt für deren Verständnis und Lesung bieten, war eben mit dieser Form der Aneignung der Schritt zu einer verändernden Bearbeitung vollzogen.

Darin ist die Textierung den komplexeren Verfahren des mehrstimmigen Vortrags zu vergleichen, wie sie vom neunten Jahrhundert an in Lehrschriften belegt sind: einem *organum*, das sich nicht auf den parallelen Vortrag in gleichbleibenden Intervallen oder auf die Ergänzung eines ausgehaltenen Grundtons beschränkt, sondern den Gesang auch nach rein musikalischen Kriterien in kurze Abschnitte gliedert, mit Spielregeln für die Gestaltung des Anfangs, der Mitte und des Abschlusses. Die zunehmende Vielfalt solcher Spielregeln einer *ad hoc*-Praxis des mehrstimmigen Vortrags und die Möglichkeit zur schriftlichen Fixierung bestimmter Lösungen öffneten den Weg für die Bearbeitung liturgischer Gesänge in der mehrstimmigen Komposition. Das ist – nach den ältesten Beschreibungen und *exempla* zum mehrstimmigen Vortrag – vom frühen 11. Jahrhundert an durch die Aufzeichnung ergänzender Stimmen und mehrstimmiger Sätze ausserhalb der Lehrschriften und in liturgischen Quellen belegt. Die Geschichte der mehrstimmigen Bearbeitung führte rasch zu verschiedenen Satzweisen, zu deren Reflexion und seit dem späten 12. Jahrhundert in den Handschriften der Pariser Musiker um die *Notre Dame* zu einer ersten Gliederung des Repertoires auch nach Kriterien der musikalischen Gestaltung. Nur war diese Mehrstimmigkeit bis ins 13. Jahrhundert in die Funktion der einstimmigen Gesänge und in die Bedingungen ihres Vortrags eingebunden. Das betraf den Ort im Ritus, aber auch die Abgrenzung dessen, was einstimmig blieb und was mehrstimmig vorgetragen werden konnte, *ad hoc* und in den Verfahren einer schriftlosen Praxis oder eben im komponierten Organum – bis hin zu den umfangreichen *quadrupla* Perotins, bei denen die einzelnen Töne der Gregorianik weithin nurmehr das ausgehaltene Fundament der kunstvollen formalen Architektonik und einer beziehungsreichen musikalischen Gestaltung in der Fügung der Oberstimmen bildeten, die den Klangeindruck prägen. Erst mit der weltlichen Motette des 13. Jahrhunderts gibt es eine spezifisch mehrstimmige Gattung und damit auch die Reflexion anderer Formen des Mehrstimmigen unter diesem Gesichtspunkt.



Eine der Voraussetzungen für die *Sequenz* lag in der textierenden Aneignung. Das bestimmte auch ihren Ort im Ritus. Entscheidend aber war, dass das frühe Mittelalter in der Sequenz zu einer neuen und eigenen Form der gesungenen liturgischen Lyrik fand. Der Tropus blieb Aneignung und darin an die älteren Gesänge gebunden. In der Sequenz wurde das Gefüge der liturgischen Gattungen um eine neue Kunstform erweitert, die dann ihre eigene Geschichte hatte. Diesen Schritt zeigt beispielhaft schon der Rückblick in der Widmung, die Notker der Dichter um 900 seinem *Liber Ymnorum* voranstellte. Notker berichtet, wie er rund vierzig Jahre zuvor durch einen Mönch aus dem 851 von den Normannen zerstörten Kloster Jumièges eine Handschrift kennenlernte, in der die «überlangen Melodien» des Alleluia mit Versen versehen waren. Wie das im einzelnen aussah – ob das ganze Alleluia textiert war, nur einzelne Melismen oder der lange wortlose «jubilus» mit der Wiederholung melodischer Abschnitte, der nach dem Vers beim zweiten Vortrag des eigentlichen Alleluia angefügt wurde – wissen wir nicht. Die Technik gefiel Notker, die Verse jedoch schienen ihm nicht vollkommen genug. So entstanden seine ersten Sequenzen, die er selber als «Hymnen» bezeichnete und die ihren Ort nach dem Alleluia hatten: an der Stelle des wortübersteigenden «jubilus» ein kunstvoll gefügtes Preislied, dessen Text auf das Ereignis des Festes bezogen war.

Der Prosula entspricht die Sequenz im Gestaltungsprinzip: zu jeder Silbe ein Ton. In der Disposition der Texte gab es verschiedene Formen. Geschichte machte die neue Gattung in der strengen Reihung, bei der je zwei gleich lange Abschnitte zur selben Melodie vorgetragen wurden. Im Westen waren diese «Versiculi» im ausklingenden «a» des Wortes Alleluia gebunden. Notker verzichtete auf diese Möglichkeit zugunsten seiner reinen Kunstprosa, deren lyrischer Klang aus den parallelen Wortgruppen der Verse mit einer ebenso gedankenreichen wie kunstvollen Fügung der Worte und Bilder übereinstimmt. – Die Sequenz war gleichsam ein neuer «Psalm», ein neues «Loblied» aus dem Denken und Kunstverständnis der eigenen Zeit. So sah es Notker wohl auch. Mit dem Psalm teilte sie die Gliederung in zwei einander ergänzende Verse beziehungsweise Versteile. Und der einfachen Rezitation der Psalmodie entspricht sie im Klang darin, dass jede Silbe einen Ton trägt, dass die zusammengehörigen Verse auch im musikalischen Vortrag einander ergänzen und dass sich die Verspaare vielfach im Anfang beziehungsweise im Schluss entsprechen. Nur hatten eben die Sequenzen «Melodien». Sie wurden neu geschaffen oder auch mit neuen Texten versehen. Dabei folgte der eine seinem Modell bis ins einzelne der Disposition, nahm ein anderer die Vorlage frei auf. Manchmal entstanden Text und Musik zur gleichen Zeit. So bot die Sequenz im Rahmen der paarigen Gliederung ihrer Abschnitte neuen Tendenzen Raum. Zu ihnen gehört seit dem elften Jahrhundert ein Gestalten im Vers mit regelmässigem Sprachfall, aus der formprägenden Kraft des Reims und in der Ordnung der Verse zur kunstvollen Strophe. Darin entdeckte sich das Mittelalter nach der Sequenz ein weiteres Mal eine Form der sprachlichen Fügung, wie sie von nun an für Jahrhunderte lyrisches Gestalten bestimmte und in der Zeit der Klassik zum Inbegriff des Lyrischen wurde. Gleich lange Verse gab es immer schon, und in der Liturgie vor allem im Hymnus. Auch die Bindung im Reim hat ihre Geschichte: in einzelnen Texten, in der Assonanz der «Prosula» und der französischen Sequenz, im gereimten

Hexameter des Mittelalters und in der Dichtung der Volkssprachen. Jetzt aber wurde die Verbindung beider im klingenden Vers der Strophe zum tragenden und formbildenden Prinzip.

Die Wandlung der Sequenz und anderer Gattungen ist der eine Aspekt des neuen Dichtens in der Liturgie. Der andere lag in der Entstehung eines neuen liturgischen Liedes, wie es um 1100 greifbar ist, als Gegenstück der ersten erhaltenen Beispiele des europäischen Minnesangs im provenzalischen *vers* Wilhelms von Aquitanien. Auch die neuen lateinischen Lieder hatten einen bestimmten Ort in der Liturgie. Nur ist gerade in dieser Hinsicht der Unterschied zu den Erweiterungen des frühen Mittelalters von besonderem Interesse. So entstand in der Sequenz noch einmal eine Gattung, die das Gefüge der älteren Gesänge ergänzte und bis über das Mittelalter hinaus als Gesang ein fester Bestandteil des Ritus blieb. Die neuen Lieder der Zeit um 1100 hingegen traten in bestehende Funktionen des Ritus ein, die auch vorher schon musikalisch ausgestaltet waren oder zumindest ausgestaltet werden konnten: als *Conductus* waren sie an einen liturgischen Gang gebunden – so vor allem an die *actio*, die mit der Lesung verbunden war, der Epistel und des Evangeliums in der Messe sowie bei den Lesungen in den grossen Horen des Offiziums –, und Gesänge zu den verschiedensten Prozessionen im Ritus gab es eben lange schon, als Antiphon oder auch im neu gefügten *Versus*; als *Benedicamus* traten die Lieder an die Stelle des einfachen Rufs «Benedicamus Domino» zum Abschluss der Horen beziehungsweise der Messe sowie an die Stelle der Antwort «Deo gratias», für deren Vortrag man sich ausgewählter Melismen responsorialer Gesänge oder auch des Kyrie bedient hatte. Dabei band man die neuen Verse darin an die ältere Funktion, dass die Worte des Rufs im Abschluss der Lieder aufgenommen oder zumindest paraphrasiert wurden; so wie der frühe *Conductus* im Ausgang vielfach auf die Lesung und auf die ihr verbundene *Benedictio* Bezug nimmt. Dass die neuen liturgischen Lieder auch heute noch gelegentlich als «paraliturgisch» bezeichnet werden, entspricht einem späteren Liturgieverständnis und insbesondere der durch Historismus und Romantik geprägten und dann 1903 durch Pius X. sanktionierten Aufsicht, die den «Gregorianischen Gesang» auch wesensmässig zum Massstab der «Kirchenmusik» erhob. Die Konzentration der Erweiterung auf den formalen Ausbau gefestigter Funktionen hingegen ist für die weitere Geschichte der Musik im Ritus ebenso symptomatisch wie die Tatsache, dass der künstlerischen Gestaltung dabei auch im Musikalischen ein neues Gewicht zukam.

Der eine Bereich, in dem sich damals für die Musik ein weites Feld auftat, war die einstimmige Melodiegestaltung aus einem subtilen Zusammenhang zwischen Musik und Text. Denn die neuen Tendenzen der Dichtung gingen mit einem neuartigen und vielfältigen melodischen Komponieren überein. Jedes Gedicht hatte seine eigene Melodie. Die Formulierung konnte syllabisch, neumatisch oder melismatisch sein und verband vielfach alle drei Möglichkeiten zur beziehungsreichen und kunstvoll gebauten Liedstrophe. Die musikalische Linie korrespondiert in immer wieder anderer Weise mit der Gliederung des Textes, sie ist weithin durch die Deklamation geprägt und gelegentlich durch den besonderen Charakter und den Sinn der Worte. Das gilt auch dort, wo die Überlieferung eines Liedes im einzelnen stärkere Unterschiede der Formulierung zeigt. – Der andere Bereich, in dem der musikalischen Gestaltung neue Perspektiven er-

geschlossen wurden, war die Mehrstimmigkeit. So sind die neuen Lieder mit neuen und nicht weniger vielfältigen Formen des mehrstimmigen Setzens verbunden, wie sie vor allem, wenn auch nicht ausschliesslich, aus dem Süden Frankreichs belegt sind. Das ist die erste Mehrstimmigkeit im lateinischen Ritus, die nicht mehr auf einer Verarbeitung vorgegebener Melodien beruht und ein Komponieren aus der Spannung zwischen den Bedingungen des Textvortrags und einem freien musikalischen Gestalten zeigt.

Die Liturgie blieb bis ins 13. Jahrhundert das Zentrum musikalischen Gestaltens. Das Komponieren geschah im Einstimmigen wie im Mehrstimmigen aus der festlichen Erweiterung des Gottesdienstes. Ebenso klar jedoch zeigen sich von der Mitte des 12. zur Mitte des 13. Jahrhunderts die vielfältigen Konsequenzen einer neuen Konzentration aufs Künstlerische in der musikalischen Ausgestaltung der Liturgie. Symptomatisch dafür, bis zu welchem Extrem damals der Rahmen des Ritus ausgeweitet werden konnte, ist das Fest der Subdiakone in der Handschrift 263 des ausgehenden 12. Jahrhunderts aus Laon. So wurde an der Kathedrale von Laon aus der vergleichsweise kurzen Abendhore der Epiphanie ein «Completorium infinitum», dessen festliche Gesänge mehr als zwanzig Seiten umfassen. Und wenn sich im Abschluss dieser Feier die Rubrik findet «Tot Benedicamus, quot novit quisque canamus», dann gab eben der liturgische Ort einer Gattung den Anlass dazu, so lange zu singen, wie es dem Interesse der Feiernden und ihrer Freude am kunstvollen Lied entsprach. Ein anderer Aspekt betrifft den Umfang der neuen Kunstformen sowie ihr Gewicht gegenüber der liturgischen Handlung und den älteren Gesängen. Das gilt für das einstimmige Lied wie für die mehrstimmige Komposition und lässt sich im 13. Jahrhundert an den weit angelegten Choralbearbeitungen des «Notre Dame»-Kreises wie an den einstimmigen Tropen zu Sanctus und Agnus der Wolfenbütteler Handschrift englischer Provenienz mit diesem Repertoire beobachten. So gab in diesen Tropen die Erweiterung den Anlass zu einem geradezu schrankenlosen Spiel mit den Möglichkeiten des virtuosen Solisten und den formelhaften Wendungen einer neuen Melodiebildung. Entscheidend war schliesslich, dass die Pariser Mehrstimmigkeit in einer ersten rhythmischen Aufzeichnungsweise zur Wiedergabe proportionaler Werte dem Komponieren in grundsätzlicher Weise neue Wege erschloss. Denn auch das geschah zwar zunächst und einschliesslich des schöpferischen Rückgriffs auf die textierende Erweiterung bei der ältesten Motette im Rahmen der Liturgie und zu deren festlicher Ausgestaltung, erwies sich aber eben zugleich als eine der Voraussetzungen für den Schritt aus den Mauern der Kirche hinaus. Dass damals das kompositorische Spiel mit den verschiedenen Möglichkeiten einer neuen Stimme über dem Choral bis zu einer Klausel reichte, in der die Melodie des Choralabschnitts «Dominus», wie die Bezeichnung «Nus-mido» anzeigt, rückwärts erklang, blieb zwar ein Einzelfall, war aber durchaus bezeichnend für eine Emanzipation des künstlerischen Interesses, die mit den weltlichen Texten über einem liturgischen Tenor der vulgärsprachlichen Motette in eine neue Epoche der abendländischen Musik führte.

Auch nach dem 13. Jahrhundert wurde der Ritus der lateinischen Liturgie immer wieder und aus ganz unterschiedlichen Voraussetzungen zum Ort der Entstehung neuer Formen und Gattungen: doch war der Rahmen für eine weitere musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes abgesteckt. Das gilt sowohl für

die Vertonung allein der Texte wie auch für die Choralbearbeitung, sei es im Ordinarium der Messe, in der Motette der Renaissance oder auch in den neuen Gattungen des konzertierenden Stils seit dem frühen 17. Jahrhundert, und das schliesst die Instrumentalmusik ein: als Bearbeitung des Textgebundenen, an der Stelle des Vokalen oder auch als ein Einschub im Ritus.

\*

Die Liturgie lebt aus der Verbindung von Handlung, Wort und Gesang im Gotteslob sowie im Vollzug der Eucharistie. Im Ritus hat sie zu sanktionierten Ordnungen gefunden, und erst mit ihnen sind in der lateinischen Kirche Anteil und Rolle der Musik nicht nur durch Aussagen und indirekte Zeugnisse belegt, sondern auch in bestimmten Formen und in geschichtlich geprägten Gattungen greifbar: als ein Aspekt des Sprachvortrags, aber auch mit allem Reichtum der musikalischen Gestaltung; eine Handlung begleitend, oder auch als ein selbständiger Teil des Gottesdienstes. Je stärker der Ritus gefestigt ist, desto mehr wird die Entstehung neuer Formen und Gattungen zu einer Sache der Musik im Rahmen der Liturgie. Umgekehrt führt die Frage nach der «Ableitung musikalischer Formen und Gattungen aus dem Ritus» umso weiter ins Zentrum des liturgischen Gestaltens, Denkens und der zugrundeliegenden Haltung, je stärker sie sich auf die Verbindung von Handlung, Wort und Gesang im Werden und Wandel des Ritus und seiner Voraussetzungen einlässt. So richtet sich aus dieser Frage der Blick vor allem in die Frühzeit, und das heisst – sofern die Überlegungen zur Einlösung am musikalischen Befund führen sollen – zunächst in die Jahrhunderte des früheren Mittelalters, mit denen die schriftliche Überlieferung jener Gattungen und ihrer lebendigen Erweiterung in der fränkischen Aneignung einsetzt. Sie bedeuten, wie der erste Blick auf die Zeit bis ins 13. Jahrhundert zeigte, einerseits einen Anfang, andererseits stehen sie eben im Abschluss einer langen Zeit der schriftlosen Überlieferung, der allmählichen Verfestigung und der ordnenden Redaktion. Damit sind die Fragen und Probleme angesprochen, die in diesem Band unter drei Gesichtspunkten ausschnittsweise aufgenommen und zur Diskussion gestellt sind. Der erste betrifft die Voraussetzungen einer Verfestigung des lateinischen Ritus in der Psalmodie der christlichen Frühzeit sowie den Schritt zur Ausbildung einer der ältesten Gattungen des liturgischen Gesangs auf der Grundlage der Psalmodie im Graduale. Beim zweiten geht es um den Brückenschlag zwischen den indirekten Zeugnissen sowie frühen Textquellen und dem Befund der notierten Handschriften. Der dritte Gesichtspunkt schliesslich gilt Fragen, die sich aus der Erweiterung des älteren Bestands im Tropus ergeben, insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Musik und Text.

Die frühe Zeit lässt die Probleme, die mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Funktion, Gattung und Form im liturgischen Gesang des lateinischen Ritus aufgeworfen sind, in aller Schärfe hervortreten. Das betrifft zunächst die Tatsache, dass die einschlägigen direkten und indirekten Zeugnisse der Geschichte des Kults und der ihn tragenden Institutionen sehr ungleichmässig erschlossen sind und dass auch das Erschlossene bisher nur bruchstückhaft unter diesem Ge-

sichtspunkt ausgewertet wurde. Und das gilt im weiteren für ein Dilemma, das bei der Arbeit an diesen Fragen immer wieder auftaucht. So steht der grundsätzliche Zusammenhang der musikalischen Gestaltung mit Text, Funktion und Ausführenden als ein zentraler Aspekt der liturgischen Einstimmigkeit ausser Frage: Singen und Sagen sind über die Frühzeit hinaus so eng miteinander verhängt, dass der musikalische Befund nur sehr bedingt ohne den Text und seinen Ort in der Liturgie zu verstehen ist und dass die Stellung im Ritus in handfesten Fakten der musikalischen Gestaltung und der Gattungsgeschichte ihren Niederschlag fand. Nur führt der Versuch, diese Zusammenhänge der Entstehung und des Wandels musikalischer Formen und Gattungen in ihren Voraussetzungen zu verstehen und im einzelnen sowie am Material dingfest zu machen, allenthalben vor offene Fragen und ungelöste Probleme. Das kam schon eingangs mit der wahrscheinlichen, aber bis heute historisch nicht befriedigend abzusichernden Prägung der Offertorien durch eine hoch spezialisierte Gesangsgruppe der Schola zur Sprache. Ohne Übertreibung lässt sich feststellen, dass bei der Frage nach dem Verhältnis zwischen liturgischer Funktion, Text und Musik bis ins hohe Mittelalter hinein gerade die offensichtlichen Zusammenhänge im Generellen die spezifische Problematik im Einzelnen eher verstellt als erhellt haben. Schliesslich fällt ins Gewicht, dass gerade bei der Erforschung der Liturgie und des Gesangs verständlicherweise die Kontinuität von einer christlichen Frühzeit her ungleich stärker aufgesucht und betont wurde als mögliche Brüche und Neueinsätze und dass die Überbrückung offener Fragen nicht zuletzt durch dogmatische Grundpositionen einer Verbindung von Glauben und Historie geprägt war. Angesichts dieser Voraussetzungen geht es bei dem hier aufgenommenen Thema heute nicht zuletzt darum, in einem Ineinander genereller Thesen und ungelöster Einzelfragen Probleme freizustellen, sinnvolle Fragen zu formulieren und sich über mögliche Lösungsstrategien zu verständigen.

Offen ist ja bezeichnenderweise selbst die Frage, wieweit die Melodiefassungen der älteren Gesänge zur Messe und zum Offizium vor die fränkische Rezeption zurückgehen und wieweit sie durch diese geprägt sind. Dass die «Gregorianik» das Resultat einer sehr bewussten Redaktion bietet, bestätigen die beiden anderen erhaltenen Choralfassungen des lateinischen Ritus: die Mailänder Überlieferung der «ambrosianischen» Liturgie und insbesondere das sogenannte «altrömische» Repertoire einiger Handschriften des hohen Mittelalters. Das «Altrömische» trägt sichtlich die Zeichen einer verändernden mündlichen Überlieferung bis in die Zeit der ältesten erhaltenen Quellen des 11. und 12. Jahrhunderts und es zeigt in verschiedener Hinsicht die Konsequenzen des Kontakts mit dem römisch-fränkischen Repertoire. Andererseits geht das Altrömische im Grundbestand auf eine Choralfassung vor der Redaktion zurück, die in den Quellen der fränkischen Rezeption vorliegt. Der Vergleich der Fassungen erlaubt den Rückschluss zumindest auf Grundzüge des Älteren und damit zugleich auf die Kriterien jener Redaktion. Sie betreffen allgemeine Merkmale des Stils, dann insbesondere das Verhältnis zwischen Musik und Text und nicht zuletzt eine Formulierung der Gesänge nach Kriterien der acht Kirchentonarten. Dass diese Tonarten im Kontext der karolingischen Renaissance zum ersten Mal Gegenstand der lateinischen Lehre sind und dass damals die Sicherung des Überkommenen auch mit den Verfahren einer neuartigen musikalischen Schrift geschah, gehört zu den

Argumenten derer, die in der Redaktion einen Aspekt der fränkischen Rezeption sehen. Zu fragen aber ist heute aufs neue, wieweit die Gregorianik auf eine Tonartenlehre vor der Rezeption verweist, wieweit die Redaktion eine Konstanz der Überlieferung auch vor der Schrift sicherstellte, in welchem Kontext und aus welchen Voraussetzungen sie möglich gewesen wäre, was dazu an Quellen des siebten und achten Jahrhunderts beizubringen ist und wie sich zu diesen Fragen die indirekten Zeugnisse einer Rezeption der *cantilena romana* auch schon vor dem Einsatz Karls und seiner Gelehrten verhalten.

Offen ist sodann weiterhin, wie es um die historischen Umstände einer Arbeit an den Gesängen steht, die der Mythos auf die Person Gregors des Grossen konzentrierte. Das gilt für die Texte wie für deren musikalische Gestalt und beinhaltet die Frage, was im einzelnen jene ordnenden Bemühungen einschlossen, die die erzählenden Quellen den Päpsten vom fünften zum siebten Jahrhundert zuschreiben. Das betrifft die historische Schichtung der Gesangstexte nach Gattungen, Festen und nicht zuletzt aufgrund der in ihnen greifbaren Fassungen einer älteren lateinischen Bibelübersetzung, der *Vetus latina*. Das schliesst neben einer langen schriftlosen Tradition der musikalischen Formulierung aufgrund bestimmter Wendungen und eines Grundbestands von Formeln im Rahmen eines rezitativischen Modells die Möglichkeit älterer Redaktionen und nicht zuletzt der künstlerischen Neugestaltung ein. Und das fordert gegenüber der Grundhaltung der älteren Forschung eine kritische Prüfung gerade der Quellen und Aussagen, die das harmonisierende Gesamtbild einer kontinuierlichen Entwicklung stören.

Offen sind schliesslich grundsätzliche Aspekte einer Rückfrage an die tragenden Institutionen, ihre Voraussetzungen und ihre Wandlungen. Das gilt für die «Mönche» der Basilikaklöster wie für die vielgenannte römische «Schola cantorum» und ihre Rolle im grossen Stationsgottesdienst, der dann für die fränkische Rezeption entscheidend war. Mit ihm waren die Gesänge der Messe endgültig zu einer Sache der Spezialisten geworden. Und auch hier ist zu fragen, wieweit – über den generellen Hinweis auf die selbstverständlichen Konsequenzen dieses Schritts hinaus – konkretere Folgerungen für die Schichtung der Gesänge und insbesondere für ihre musikalische Gestaltung möglich sind.

Im Blick auf diese Voraussetzungen ist die fränkische Rezeption für die hier aufgenommenen Fragen nicht zuletzt darin von besonderem Interesse, dass sich bei ihr konkret nachvollziehen lässt, wie die programmatische Sicherung des Überkommenen mit dessen schöpferischer Erweiterung übereinging. Dass dabei der Introitus einen bevorzugten Gegenstand der Tropierung bildete, dürfte nicht nur mit seiner Stellung am Beginn der Messe und mit einem symptomatischen Wandel in der Funktion zusammenhängen, sondern auch aus einer Verlagerung in den tragenden Institutionen zu verstehen sein, in der wohl ein Schlüssel zum Verständnis des Tropierens überhaupt liegt. Der Wandel der Funktion betrifft den Schritt von einem Begleitgesang zum festlichen Einzug des Klerus im römischen Stationsgottesdienst zu einem Eingangsgesang der Messe. Das geschah schrittweise, brachte mit der Verkürzung des Weges dort, wo die Sakristei in der Nähe des Altars lag, eine Reduktion der Psalmodie auf einen einzigen Vers, findet aber bereits kurz nach der Mitte des achten Jahrhunderts in einer Anweisung seinen Niederschlag, in der es heisst, dass der Introitus «cum psalmo et gloria» auch dort

beizubehalten sei, wo nur der Zelebrant die Messe vollzieht<sup>3</sup>. Die Überlieferung zeigt klar, dass der Ort der Tropen das Kloster war. Ein entscheidender Aspekt der fränkischen Rezeption bestand nun aber darin, dass die Abtei, als eine Klosterstadt, in umgreifender Weise das Gottesdienstsystern der römischen Stadtkirche übernahm. Damit erhielt die Messfeier in der monastischen Komrnunität einen neuen Stellenwert: «Sie wird integraler Bestandteil der Gottesdienstordnung, die die Mönchsgemeinde in eigener Autonomie zu erfüllen hat. Die Eucharistie kommt nicht mehr nur gleichsam von aussen, von der Gemeindegirche her, in das Kloster. Die Mönchskommunität steht nun auch in einem anderen Verhältnis zur Eucharistiefeyer als die übrigen Laien. Sie trägt unmittelbare Verantwortung, dass Eucharistie stattfindet und wie sie gehalten wird. Die Eucharistie gehört nun zu den eigentlichen monastischen Pflichten, weil die Klosterliturgie Repräsentation einer Stadtliturgie geworden ist.»<sup>4</sup> Dieser Verlagerung des Introitus von der römischen «Schola cantorum» in den Mönchschor, von einer spezialisierten Sängerguppe in den Kreis der Feiernden entsprechen die Tropen in ihrer Sprachhaltung – in dem «Wir» und in dem «Uns», mit dem der Einleitungsteil zum Vortrag auffordert –, in der *applicatio* wie im theologie- und bildungsgeschichtlichen Hintergrund der Texte. Und auch die Tatsache, dass die Handschriften bei vielen Festen mehr Tropierungen bieten als sie selbst für einen mehrfach erweiterten Introitus benötigt werden, dürfte nicht nur auf eine Sammlung zur freien Verfügung nach dem Entscheid des Cantors zurückgehen, sondern auch damit zusammenhängen, dass eben jene Ausrichtung nach dem Vorbild der römischen Stadtkirche eine weitere Verwendung des Introitus in der *collecta* und einer *missa matutinalis* der fränkischen Klosterstadt mit sich brachte. Das zeigt einmal mehr, welche Konsequenzen aus der hier aufgenommenen Frage nach dem Verhältnis zwischen Funktion, Gattung und Form im liturgischen Gesang für eine Interpretation des Befundes dann zu erwarten sind, wenn die Einbindung der Gesänge in die Liturgie und ihren Ritus als ein komplexes Problem ernst genommen wird.

3 «Hoc tamen sciendum est magnopere atque tenendo in cenubiis, sive in civitatibus, vel in vicis, aut ubicumque sacerdos missas celebravit, sive dominicis seu cottidianis diebus, vel in aliis solemnitatibus tam sanctorum quam et reliquorum martirum, sive cum clero puplice, vel etiam cum duabus aut unum ministrum, vel etiam si singulorum sacrificium Deo obtulerit, observare debet, ut semper ad introitum antephona cum psalmo et *Gloria* adiungat.» (*Ordo romanus* XV.121: ed. Andrieu III, 120).

4 So die zusammenfassende Formulierung in der grundlegenden Arbeit zu diesen Fragen von Angelus Albert Häussling, der die vorliegende Einführung auch in anderen Akzenten des Gesamtbildes verpflichtet ist: *Mönchskonvent und Eucharistiefeyer. Eine Studie über die Messe in der abendländischen Klosterliturgie des frühen Mittelalters und zur Geschichte der Messhäufigkeit*, Münster 1973, 314/315 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 58).