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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1983)

Artikel: Die Anfänge der Bearbeitung

Autor: Hucke, Helmut

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835337

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: 16.07.2025

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

Die Anfänge der Bearbeitung

HELMUT HUCKE

Mit der Frage nach den Anfängen der Bearbeitung ist zugleich nach der Definition von Bearbeitung gefragt.

Bearbeitung setzt zunächst etwas voraus, das bearbeitet wird. Nach dem Verständnis des musikalischen Urheberrechts ist das ein musikalisches Werk: Das musikalische Urheberrecht legt seinem Begriff von Bearbeitung einen Begriff der Musikästhetik zugrunde.

In der musikwissenschaftlichen Terminologie, für die ich mich hier auf den Neuen Riemann berufen möchte[1], gilt – zum Unterschied von der des Urheberrechts – als Bearbeitung «die Komposition, die als Neugestaltung eines Vorgegebenen entstand. . .». Der Neue Riemann unterscheidet «mehrere Hauptarten» von Bearbeitung, «die zugleich geschichtliche Traditionszusammenhänge bezeichnen». Als erste und älteste nennt er «die kompositorische Bearbeitung einer vorgegebenen melodischen Substanz (Cantus firmus, Soggetto, Thema, Choral, Lied). Sie setzt mit den Anfängen der von liturgischen Melodien ausgehenden Mehrstimmigkeit ein und bleibt als Choralbearbeitung zunächst der geistlichen Vokalmusik verbunden. . .». Als das die Vorlage der Bearbeitung Bestimmende und Fixierende wird also die Liturgie, eine aussermusikalische Kategorie herangezogen. Der Begriff «Liturgie» wird dabei offenbar im Sinne von liturgischer Ordnung verstanden. Das ist ein juridischer Aspekt von Liturgie, der erst in neuer Zeit zugespitzt und in den Vordergrund gerückt wurde[2]. Lässt sich die Vorlage einer Bearbeitung musikalisch definieren?

Die «liturgischen» Melodien sind die erste Musik, die uns schriftlich überliefert ist. Werden sie deshalb als die ersten Vorlagen von Bearbeitung angesehen? Ist schriftliche Überlieferung eine Vorbedingung von Bearbeitung, muss die Vorlage schriftlich, und muss das Bearbeitungsergebnis schriftlich aufgezeichnet sein?

Im Neuen Riemann wird der Begriff «Bearbeitung» wiederholt durch das Adjektiv «kompositorisch» eingeschränkt und verdeutlicht; er spricht von «kompositorischer Bearbeitung». Bearbeitung und Komposition scheinen parallele Erscheinungen zu sein: Wo es Bearbeitung gibt, da gibt es auch Komposition, und wo es Komposition gibt, gibt es Bearbeitung. Beide sind «res facta». Die Frage nach dem Beginn von Bearbeitung in der abendländischen Musikgeschichte scheint mir zugleich die Frage nach dem Beginn von Komposition, und sie scheint mir die Frage nach dem archimedischen Punkt in unserer Musikgeschichte zu sein: Die abendländische Musikgeschichte ist Geschichte von Kompositionen und Bearbeitungen.

1 *Riemann Musiklexikon,* 12. Auflage, begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Sachteil, Mainz 1967.

2 Zum Begriff Liturgie vgl. Hermann A. P. Schmidt, *Introductio in Liturgiam occidentalem,* Roma 1960, S. 36ff.

Die Bearbeitung, heisst es im Neuen Riemann, «setzt mit den Anfängen der von den liturgischen Melodien ausgehenden Mehrstimmigkeit ein». Aber Mehrstimmigkeit muss nicht schriftlich sein, die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit sind Improvisationspraxis. Wenn nun in einem Musiktraktat ein Beispiel solcher Improvisationspraxis aufgezeichnet ist, ist diese «Choralbearbeitung» dann eine Bearbeitung, weil sie schriftlich vorliegt, und die nach diesem Beispiel ausgeführte Improvisation nicht? Die Schriftlichkeit allein macht noch nicht die Bearbeitung aus. Die Schriftlichkeit kann verschiedene Funktionen haben. Ausserdem gibt es verschiedene Formen der Schriftlichkeit, verschiedene Notationsweisen, wie Lektionsnotation, Alphabetische Notation, linienlose Neumen.

Aber wie ist es mit der Einstimmigkeit? Gibt es Bearbeitung nur in mehrstimmiger Musik? Gibt es Bearbeitung im Gregorianischen Gesang?

Die Choralforschung geht eigentlich im allgemeinen davon aus. Sie betrachtet die Melodien wie Kompositionen und, wo es melodische Zusammenhänge zwischen verschiedenen Stücken zu erforschen gilt, wie Bearbeitungen[3]. Aber das ist ein Missverständnis des Gregorianischen Gesangs. Das Stammrepertoire des Gregorianischen Gesangs ist Aufzeichnung aus mündlicher Überlieferung, es trägt die Spuren mündlicher Überlieferung und lässt sich nur von den Voraussetzungen mündlicher Überlieferung her interpretieren[4]. Wenn es in diesem Repertoire Bearbeitungen und Kompositionen gegeben hat, dann sind sie durch mündliche Überlieferung gegangen und wir haben die Überliefernden und den Aufzeichnenden in unsere Interpretation einzubeziehen. Solche Bearbeitungen und Kompositionen sind uns gar nicht im «Urtext» fassbar. Kompositionen und Bearbeitungen stellt man sich als musikalische «Texte» vor. Die gibt es nicht in mündlicher Überlieferung. Folglich setzen Komposition und Bearbeitung nach unserem Verständnis schriftliche Überlieferung voraus.

Eine Reihe gregorianischer Gesänge wird auf Gesänge der byzantinischen Liturgie zurückgeführt; sie sollen Übertragungen griechischer Gesänge sein. Diese

3 Vgl. etwa Paolo Feretti, der in seiner *Estetica Gregoriana* (Roma 1934) den Begriff «Cento» aus der Literaturwissenschaft in die Choralforschung übertragen und gemeint hat, das Centonisieren, das Zusammenfügen eines Textes aus Zitaten verschiedener vorgegebener Texte, sei von den «gregorianischen Komponisten» auf die Musik übertragen worden. Eine grosse Zahl, eine ganze Klasse gregorianischer Melodien sei aus Melodieformeln wie ein Mosaik zusammengestellt worden. Das ist die Vorstellung einer Bearbeitung. Aber der literarische Cento arbeitet ja nicht mit Formeln, sondern mit Zitaten, und was Feretti als Melodieformeln bezeichnet, sind gar keine Formeln, sondern Melodiewendungen unterschiedlicher Festigkeit und Funktion, mit denen der Sänger bestimmte Verlaufsmodelle melodisch ausformuliert. Diese Vortragsweise ist bezeichnend für mündliche Überlieferung, der Cento setzt schriftliche Überlieferung voraus. Zur Kritik am «musikalischen Cento» vgl. meinen Aufsatz «Zu einigen Problemen der Choralforschung», in: *Musikforschung* 11 (1958), S. 385–414 und Leo Treitler, «‹Centonate› Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?» in: *JAMS* 28 (1975), S. 1–23.

4 Vgl. Leo Treitler, Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant, in: *Musical Quarterly* 60 (1974), S. 333–372 und Treitlers Beitrag zum *Symposion ‹Peripherie› und ‹Zentrum› in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts.* Gesellschaft für Musikforschung, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974,* Kassel 1980, S. 58–74 sowie meine Aufsätze «Toward a New Historical View of Gregorian Chant», in: *JAMS* 33 (1980), S. 437–467 und «Zur Aufzeichnung der altrömischen Offertorien», in: *Ut mens concordet voci. Festschrift Eugene Cardine zum 75. Geburtstag,* herausgegeben von Johannes Berchmans Göschl, St. Ottilien 1980, S. 296–313.

Gesänge haben seit langem die besondere Aufmerksamkeit der Choralforschung sowohl wie der musikalischen Byzantinistik erregt[5]. Dabei stellt sich das Problem, dass die griechischen Fassungen der Gesänge entweder erst Jahrhunderte nach den gregorianischen oder durch sie in abendländischen Quellen überliefert sind, und es erhebt sich natürlich die Frage, wieweit eine Überlieferung in abendländischen Quellen als repräsentativ für «den Byzantinischen Gesang» gelten kann, der dabei überdies als ein Repertoire im Sinne moderner Vorstellungen vom Gregorianischen Gesang gedacht wird.

Eine Gruppe byzantinischer Melodien im Gregorianischen Gesang können wir aufgrund einer Erzählung Notkers des Dichters in seinen Gesta Caroli Magni[6] identifizieren. Notker erzählt, dass eine griechische Gesandtschaft am Hofe Karls d.Gr. weilte. Am Oktavtag von Epiphanie nach der Matutin sangen die Griechen heimlich eine Reihe von Gesängen, die den Kaiser so beeindruckten, dass er einem im Griechischen gewandten Capellanus den Auftrag gab «ut ipsam materiam in eadem modulatione latine redderet, et singulis ejus modulaminis motibus singulas syllabas dare sollicite curaret, ne quantum natura sineret, in illo dissimiles forent. Inde est, quod omnes ejusdem sunt toni, et quod in una ipsarum pro contrivit conteruit positum invenitur». Und darauf gingen die gregorianische Antiphon *« Veterem hominem»* und die folgenden Antiphonen zurück. J. Handschin[7] hat byzantinische Parallelen der Antiphonentexte nachgewiesen und auf melodische Ähnlichkeiten zwischen einer der Antiphonen und einem byzantinischen Sticheron aufmerksam gemacht.

Mir scheint vor allem bemerkenswert, wie Notker die Übertragung der griechischen Gesänge ins Lateinische beschreibt. Karl d.Gr. verlangt, dass der gleiche Stoff, der gleiche Inhalt (materia) ins Lateinische übertragen wird, und zwar auf die gleiche Melodie (in eadem modulatione). Der Bearbeiter solle den einzelnen Melodiewendungen (modulaminis motibus) sorgfältig die einzelnen Silben unterlegen und die Silbenzahl beachten, woraus sich in einer der Antiphonen die ungebräuchliche Perfektbildung «conteruit» statt «contrivit» ergeben habe. Handschin hat diese ungewöhnliche Perfektbildung tatsächlich in der Überlieferung nachgewiesen. Es handelt sich also nicht bloss um die Übernahme eines literarischen Themas und einer Melodie, auch nicht bloss um eine Nachdichtung in einer anderen Sprache, die auf die gleiche Melodie gesungen werden soll. Und es handelt sich um etwas ganz anderes als etwa die Übernahme von Motiven und Stoffen in der mündlichen Überlieferung des europäischen Volkslieds von einer Kultur und Sprache in die andere, wie das Erich Seemann an eindrucksvollen

5 Zusammenfassend E. Jammers – R. Schlötterer – H. Schmid – E. Waeltner, «Byzantinisches in der karolingischen Musik», in: *Berichte zum 11. Internationalen Byzantinisten-Kongress München 1958, V, 2.* Vgl. *Diskussionsbeiträge zum 11. Internationalen Byzantinisten-Kongress München 1958,* herausgegeben von Franz Dölger und Hans-Georg Beck, München 1961, S. 70–74. Ferner O. Strunk, «The Latin Antiphons for the Octave of the Epiphany», in: *Mélanges Georges Ostrogorsky 2,* Belgrad 1964, und M. Hulgo, «Relations musicales entre Byzance et l'occident», in: *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies,* London 1967.

6 2,7. MGH.Ss. NS 12 (ed. Haefele) 58. Vgl. *Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte* Bd. 3 (*Ausgewählte Quellen zur Geschichte des Mittelalters* 7), Darmstadt [2] 1969, S. 384f. Die Erzählung ist abgedruckt bei Jacques Handschin, «Sur quelques tropaires grecs traduits en latin», in: *Annales musicologiques* 2 (1954), S. 27f.

7 *Annales musicologiques* 2 (1954), S. 27–60.

Beispielen dargestellt hat[8]. In solchem Zusammenhang, und nicht von den Vorstellungen schriftlicher Musikkultur her, wäre die Übernahme griechischer Gesänge in lateinischen Liturgien vor dem Einsetzen schriftlicher Überlieferung zu betrachten. Notker schildert uns den Vorgang der Übertragung einer Serie von Gesängen in eine andere Sprache, bei der es nicht nur um den Inhalt des Textes (materia), sondern auch um die poetische Form und um die Melodie sowie um deren genaue Übertragung selbst auf Kosten der grammatikalischen Exaktheit geht. Die Vorlage ist nicht nur Vorbild, sondern Norm.

Warum war Karl d.Gr. gerade an diesen Texten so ausserordentlich interessiert, um was ging es ihm eigentlich? Die Texte handeln von der Taufe Christi und ihrer theologischen Bedeutung, schon das weist auf ihre byzantinische Herkunft[9]. Die Melodien sind innerhalb des gregorianischen Antiphonenrepertoires nicht als besondere Gruppe identifizierbar, was nichts besagen will, denn das Antiphonenrepertoire ist offenbar erst später aufgezeichnet und redigiert worden. Hat Karl d.Gr. an diesen Gesängen ein besonderes theologisches, musikalisches, ästhetisches Interesse gehabt? Warum haben die Griechen ihre Gesänge heimlich gesungen bzw. warum erzählt das Notker? Wenn es ihm überhaupt darauf ankam, von der Herkunft der *Veterem hominem*-Antiphonen zu erzählen, dann gibt er seiner Erzählung doch ein anderes Motiv, nämlich das der Legitimation Karls d.Gr. gegenüber dem Kaiser in Byzanz. Die Geschichte ist ein Beispiel dafür, dass die Byzantiner heimlich sind, obwohl sie Gesandtschaften nach Aachen schicken, und dass die Byzantiner den Franken Einzelheiten höfischer Liturgie und Repräsentation vorenthalten. Aber der Kaiser ist ihnen doch auf die Schliche gekommen. Die Genauigkeit der Übertragung der Gesänge aus dem Griechischen ins Lateinische ist ein Bild der Gleichwertigkeit des karolingischen mit dem byzantinischen Hof.

Trotzdem ist der Bericht nicht nur ein Bild und ein Gleichnis. Es bleibt die Schilderung der Übertragungstechnik. Natürlich dürfen wir nicht unterstellen, dass Notker diesen Vorgang als Musikhistoriker, dass er ihn so beschreibt, wie er 70 oder 80 Jahre vorher stattgefunden hatte – byzantinische Gesandtschaften weilten 801/02 und 811/12 in Aachen, Notker schrieb die Gesta Caroli Magni zwischen 884 und 887[10]. – Notker beschreibt den Übertragungsvorgang so, wie er ihn sich vorstellt.

Es ist seltsamerweise bisher übersehen worden, wie sehr sein Bericht über die Übertragung der *Veterem hominem*-Antiphonen in den Gesta Caroli Magni dem Bericht über seine Anfänge als Sequenzendichter im Prooemium zum Liber hymnorum, dem Widmungsbrief an Liutward von Vercelli entspricht[11]: Ein Mönch aus Jumièges brachte ein Antiphonar mit, worin gewisse Verse auf Al-

8 Seine Monographien über deutsche Volkslieder in: *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*, herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv, insbesondere Band 3 (Berlin 1954) und 4 (1959).

9 Dazu neuerdings Franz Kohlschein, «Östliche Tauftheologie in Traditionen des westlichen Stundengebets am Oktavtag von Epiphanie», in: *Liturgisches Jahrbuch* 33 (1983), S. 118–122.

10 Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Darstellungsband, Bern 1948, S. 493.

11 Abgedruckt u.a. bei Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter*, Editionsband, Bern 1948, S. 9–11.

leluja-Vokalisen angepasst waren, aber sie waren fehlerhaft[12]. Notker ahmte das Beispiel nach und zeigte den Versuch seinem Lehrer Iso. Der aber sagte ihm: «Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere». Das war einfach bei dem Melism auf (Alleluj)ja, aber die kürzeren Wendungen auf den Silben «Al-» und «-le-» machten zunächst Schwierigkeiten, die Notker dann zu bewältigen lernte. Der Lehrer Marcellus sammelte die Sequenzen Notkers in «rotulae», auf Blättern, und gab sie den Schülern zu singen auf. Notker hat seine Sequenzen also schriftlich komponiert, und die Schüler lernten sie anhand der schriftlichen Aufzeichnung, nicht durch mündliche Unterweisung!

Was Notker über die Übertragung der *Veterem hominem*-Antiphonen erzählt, und die Art und Weise, in der er über seine Arbeit an den Sequenzen berichtet, würde ich als Beleg für Bearbeitung bezeichnen. Voraussetzung des Vorgangs, so wie Notker ihn berichtet, ist schriftliche Überlieferung: Notker schreibt! Die Vorlage wird als Fixiertes, Unverwechselbares, als ein Individuum, sie wird als res facta angesehen. Sie wird nicht gewählt, weil sie liturgisch ist, aber auch nicht aus musikalischen Gründen. Bei den *Veterem hominem*-Antiphonen scheint die Bearbeitung vor allem dadurch motiviert zu sein, dass man es den Byzantinern gleich tun will. Im Falle der Sequenz wird die Bearbeitung durch das Interesse am Ergebnis der Bearbeitung und durch die Lust an der Kunstfertigkeit der Bearbeitung motiviert. Bei der Bearbeitung werden die Elemente der Melodie voneinander und vom Text abstrahiert. Die Vorlage wird analysiert, ihre Elemente werden Gegenstand des Bearbeitungsvorgangs, und die Bearbeitung schafft eine neue Synthese.

Notkers Prooemium stellt übrigens noch in anderer Hinsicht ein bemerkenswertes musikhistorisches Zeugnis dar: Es ist der bislang älteste Beleg für ein liturgisches Buch mit musikalischer Notation! Von den Steinen datiert das Prooemium 884[13].

Notkers Sequenzen sind, so meine ich aus dem Prooemium und dem Bericht über die Übertragung der *Veterem hominem*-Antiphonen in den Gesta Caroli Magni schliessen zu dürfen, Bearbeitungen. Aber sind das nicht ohnehin alle Sequenzen? Tatsächlich werden sie in der Literatur so betrachtet, als ob sie es seien. Richard Crockers bemerkenswertes Buch über The Early Medieval Sequence[14] ist ein eindrückliches Beispiel für die Interpretation der Sequenzen als Bearbeitungen und Kompositionen.

Aber bei solcher Betrachtung werden Unterschiede vernachlässigt, die Wolfram von den Steinen so formuliert hat: «Deutsche Sequenzen. . . sind fast immer fehlerlos überliefert, die Sänger verstanden ihren Text und nahmen ihn wichtig. ‹Französische› Sequenzen gibt es in der mehrfachen Anzahl – vielfältige Variationen weniger Motive. Sie zeigen von Handschrift zu Handschrift Abweichungen, oft Entstellungen bis zum Unsinn: man kann über die Worte nicht viel nachgedacht haben»[15]. Wolfram von den Steinen misst hier offenbar Verschiedenes

12 «. . . in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tunc nimium vitiati». Von den Steinen übersetzt: «Worin eine Art Verse den Alleluja-Vokalisen angepasst waren; es waren schon damals reichlich verderbte Verse» (Editionsband, S. 9). Vgl. dazu Darstellungsband, S. 508.
13 Darstellungsband, S. 504–508.
14 Berkeley-Los Angeles 1977.
15 Darstellungsband, S. 84f.

mit der gleichen Elle. Ein Blick über das westfränkische Sequenzenrepertoire erweckt bei mir den – durch sorgfältige Untersuchungen noch nachzuprüfenden – Eindruck, dass diese Sequenzen ähnliche Merkmale zeigen, wie Leo Treitler sie an aquitanischen Tropen aufgezeigt hat[16]: Der schriftlichen Überlieferung liegt als Vortragsweise des Texts die wiederholte Aktualisierung, Realisierung, Ausführung einer zugrundeliegenden Struktur, «matrix», durch konkretes Melodiematerial zugrunde; ein Verlaufsmodell wird immer wieder von neuem ausformuliert. Die Quellen der aquitanischen Tropen sind zum Teil Kopien dessen, was in anderen Quellen steht, zum Teil Niederschriften eines Sängers, so wie er das Stück ausformuliert. Auch bei den Abweichungen und Entstellungen der französischen Sequenzen, die von den Steinen kritisiert, scheint es sich nicht um schlechte Überlieferung, sondern um Merkmale einer anderen Art und Weise von Überlieferung zu handeln. Das betrifft aber nicht nur die Überlieferung, sondern auch das Überlieferte selber: Es wird nicht nur verschieden überliefert, es wird Verschiedenes überliefert. Notkers Sequenzen würde ich als Bearbeitungen klassifizieren, die französischen Sequenzen nicht: Notkers Bearbeitungen als Kompositionen, die französischen Sequenzen nicht[17]. Zwar sind auch die französischen Sequenzen schriftlich überliefert, aber die Notation hat hier noch eine andere Funktion: Sie ist noch Aufzeichnung einer Aufführung unter verschiedenen möglichen und noch nicht das Original der Musik, das es zu reproduzieren gilt.

Mir scheint, dass bei Notker wesentliche Momente musikalischer Bearbeitung und zugleich musikalischer Komposition zum ersten Mal fassbar werden.

16 «Observations on the Transmission of some Aquitanian Tropes. Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung.» In: *Forum musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, herausgegeben im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Hans Oesch und Wulf Arlt, o.O. (Winterthur) 1982, S. 11–60.

17 Es ist nun an der St. Galler Sequenzen- und Tropenüberlieferung zu untersuchen, ob und wie sie sich von der aquitanischen Tropenüberlieferung unterscheidet, wie Leo Treitler sie analysiert hat.