

Cantare Virgilium - Neumierte Vergilverse in karolingischen und postkarolingischen Handschriften

Autor(en): **Bobeth, Gundela**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **23 (2003)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835106>

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.

Cantare Virgilium – Neumierte Vergilverse in karolingischen und postkarolingischen Handschriften*

Gundela Bobeth (Basel)

At nunc etiam Sacerdotes Dei, omissis evangeliis et prophetis, videmus Comœdias legere, armatoria Bucolicorum versuum verba canere, tenere Virgilium ...

(Hieronymus, epist. 21, *MPL* XXII, Sp. 386)

Unmittelbar unter dem Eindruck der Paderborner Begegnung zwischen Karl dem Grossen und Papst Leo III. im Sommer 799 steht das im Kontext der Kaiserkrönung anonym verfasste Epos *Karolus Magnus et Leo Papa*. Geradezu paradigmatisch verdeutlicht es bereits für die – schlagwortartig einmal als *aetas virgiliana* bezeichnete¹ – Zeit der Karolinger den nachhaltigen Einfluss, den die literarische Präsenz des im lateinischen Mittelalter meistgelesenen nichtchristlichen Dichters Vergil ausübte: Motivisch und bis

* Der folgende Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, der anlässlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses zur «Musik der Karolingerzeit» (24.–26. Oktober 1999) in Paderborn gehalten wurde. Inhaltlich greift er einzelne – dem vorgegebenen Rahmenthema entsprechende – Aspekte meiner Magisterarbeit *Vergil-Vertonungen im Mittelalter*, Hamburg 1999 (ms.), auf, deren Ergebnisstand in die vorliegende Fassung im wesentlichen unverändert eingegangen ist. Aus diesen Voraussetzungen konnten zwei für die Thematik zentrale Publikationen, die seither erschienen sind, erst eingeschränkt berücksichtigt werden. Dies betrifft Jan Ziolkowski, «Nota Bene: Why the Classics Were Neumed in the Middle Ages», in: *The Journal of Medieval Latin* 10 (2000), S. 74–114, sowie die Dissertation Silvia Wällis, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen*, Basel 2002, die mir zum damaligen Zeitpunkt noch in einer Manuskriptfassung vorlag. Eine grundlegend aktualisierte und perspektivisch erweiterte Studie, die systematisch den gesamten neumierte Überlieferungsbestand zu den Autoren Vergil, Lucan, Statius und Terenz auswertet, steht mit meinem Dissertationsprojekt am Musikwissenschaftlichen Institut Basel vor dem Abschluss (*Vergil, Lucan, Statius und Terenz in der Vertonung des Mittelalters. Edition und Interpretation von Neumierungen in Handschriften des 9. bis 12. Jahrhunderts*, Diss. Basel [in Vorbereitung]).

1 Diese konkret für das 8. und 9. Jahrhundert vorgeschlagene literaturgeschichtliche Klassifizierung Ludwig Traubes findet sich in dessen posthum veröffentlichter *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911, S. 113.

in einzelne Formulierungen hinein wird im Karlsepos aus Vergils *Aeneis* geschöpft und Karl – als *Alter Aeneas* – typologisch mit der Autorität der antiken Vorbildfigur verknüpft.² Wörtliche Analogien betreffen insbesondere eine der Schlüsselszenen des Epos, den visionären Auftritt des geschundenen Papstes Leo im Traum Karls des Grossen, der direkt auf die Erscheinung des kriegsversehrten Hektor im Traum des Aeneas aus *Aen.* II 270ff. zurückgeht.³ Darüber hinaus sind Form und Struktur in so charakteristischer und im Frühmittelalter präzedenzloser Weise an Vergil angelehnt, dass für Dieter Schaller eine «Wiederentdeckung des Epos» namentlich im Karlsgedicht manifest wird.⁴

Die inspirative Rezeption des vergilischen Œuvres beschränkte sich freilich nicht auf den Gelehrtenkreis im engeren Umfeld des Karlshofes. Unter den Abschriften antiker Autoren, die sich im Zuge der karolingischen Bildungsreformen zu integralen Bestandteilen eines monastischen Lektürekannons formieren, sind *libri Virgilii* von Anfang an in bibliothekarischen Bestandslisten frequent.⁵ Neben den reichhaltigen Glossen und Kommentarbänden haben sich regelrechte «Schulbücher» erhalten, die Einblicke in die Einsatzweisen vergilischer Versdichtung zu Unterrichtszwecken gewähren.⁶ Dass die heroischen Episoden der *Aeneis* ebenso wie die tragischen Schicksale ihrer zentralen Protagonisten die klerikale Leserschaft indessen weit über das kirchlicherseits konzedierte Mass propädeutischer Lektüre hinaus beschäftigten und offenkundig faszinierten, bringen nicht zuletzt die immer wieder artikulierten Ermahnungen zum Ausdruck, die *quattuor Evangelia* nicht zugunsten der *Aeneades duodecim* zu vernachlässigen.⁷

2 Dazu Otto Zwierlein, «Karolus Magnus – Alter Aeneas», in: *Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter. Festschrift Karl Langosch zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Alf Önnersfors u.a., Darmstadt 1973, S. 44–52.

3 Vgl. die Entsprechungen zwischen *Aen.* II 270–278 und den Versen 326–332 des Karlsepos (ed. Ernst Dümmler, *MGH Poetae I*, München 1881 [ND 1997], S. 366–379; neuere Textausgabe und deutsche Übersetzung von Franz Brunhölzl in: *Karolus Magnus et Leo Papa. Ein Paderborner Epos vom Jahre 799*, hrsg. v. Joseph Brockmann [= Studien und Quellen zur Westfälischen Geschichte 8], Paderborn 1966, S. 55–97).

4 Dieter Schaller, «Vergil und die Wiederentdeckung des Epos im Mittelalter», in: *Medioevo e Rinascimento* 1 (1987), S. 75–100.

5 Vgl. Günter Glauche, *Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekannons bis 1200 nach den Quellen dargestellt*, München 1970.

6 John J. Contreni, *Codex Laudunensis 468. A Ninth Century-Guide to Virgil, Sedulius, and the Liberal Arts* (= *Armarius Codicum Insignium*, Bd. 3), Turnhout 1984.

7 So z.B. Alkuin an den vormaligen Schüler, nunmehrigen Trierer Erzbischof und Lorscher Abt Richbod (Alkuin ep. 13, in: *MGH*, Epist. IV, S. 39, 20).

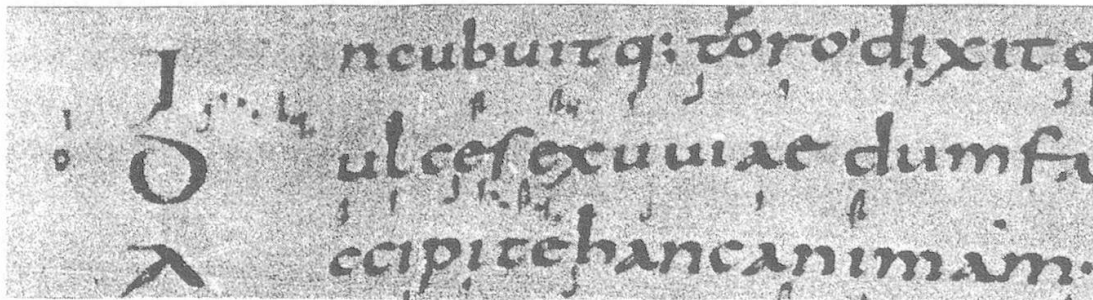
Auf die besondere Form einer musikbezogenen Vergilrezeption machen die neumenschriftlichen Aufzeichnungen aufmerksam, die sich in zahlreichen Vergilhandschriften aus weiten Teilen des christlichen Europas zu ausgewählten – zumeist von Pathos und Emphase geprägten – Textpassagen erhalten haben. Dabei zeugt es von einer Kontinuität mittelalterlicher Rezeptionspräferenzen, dass es sich bei dem am häufigsten neumierten Textausschnitt wiederum um die im Karlsepos paraphrasierte Traumerscheinung Hektors aus der *Aeneis* (*Aen.* II 274ff.) handelt, für die 14 Konkordanzüberlieferungen aus dem gesamten Überlieferungsgebiet sowie eine separate Textaufzeichnung ohne Neumen vorliegen. Während die jüngsten dieser Quellen noch bis ins 12. Jahrhundert hineinreichen, datieren viele mit Sicherheit bereits aus karolingischer Zeit; mindestens drei von ihnen verweisen ins 9. Jahrhundert.⁸ Die Neumierungen sind jedoch in fast allen Fällen klar als spätere Nachträge erkennbar und lassen sich paläographisch kaum vor dem Ausgang des 10. Jahrhunderts ansetzen. So lange offen ist, ob und vor allem wie weit die Existenz der Melodien vor den Zeitpunkt ihrer schriftlichen Fixierung zurückreicht, steht damit auch generell in Frage, inwiefern die musikalische Realisierung vergilischer Texte überhaupt als eine originär karolingerzeitliche Praxis angesprochen werden kann. Dass zumindest aber die Voraussetzungen eines gesanglichen Vergil-Vortrags in der Karolingerzeit liegen dürften – sowohl in philologisch-bildungsgeschichtlicher wie auch in demographisch-politischer Hinsicht –, veranlasste schon Friedrich Ludwig dazu, die wenigen zu seiner Zeit bekannten Vergil-Neumierungen zusammen mit neumierten Handschriften weiterer antiker Autoren als karolingisches Kulturprodukt einzuordnen.⁹

Ein zentrales textliches Charakteristikum, das die Hektor-Episode *Aen.* II 274ff. mit der Mehrheit der übrigen neumierten *Aeneis*-Passagen teilt und das die Auswahl der betreffenden Textausschnitte offenbar in konstitutiver Weise bestimmte, besteht in der Monologsituation. Ausnahmslos handelt es sich bei den neumierten Redepartien um pathetische Klagen einer der

8 Für eine Zusammenstellung und erste Auswertung der betreffenden Handschriften nach Entstehungszeit und -ort vgl. Yves-François Riou, «Codicologie et notation neumatique», in: *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe-XIIIe Siècle* 33 (1990), S. 255–280 sowie 381–398, und ders., «Chronologie et Provenance des manuscrits classiques latins neumés», in: *Revue d'Histoire des Textes* 21 (1991), S. 77–113.

9 Friedrich Ludwig, «Die geistliche nichtliturgische/weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts», in: *Handbuch der Musikgeschichte* I, hrsg. v. Guido Adler, Nördlingen ⁴1981 (Nachdr. der 2. Aufl. Berlin 1930), S. 155–294, hier S. 160.

Hauptfiguren der *Aeneis*, die in der Regel mit emphatischen Interjektionen wie *ei*, *heu* oder *o* einsetzen. Beim prominenten Sterbemonolog der Dido aus *Aen.* IV 651ff., der im originalen Wortlaut nicht mit einer Interjektion, sondern unmittelbar mit der Anrufung der *Dulces exuviae* beginnt, wurde vom Neumator einer einzelnen Handschrift sogar ein einleitendes *o* interpoliert und anschliessend mitneumiert:



Bern, Burgerbibliothek 239 (b), fol. 42v (Ausschnittvergrößerung)

Aufschlussreich ist dieses Beispiel vor allem auch deshalb, weil es klare Anhaltspunkte für eine genuin musikalische Bedeutung der Neumenzeichen in Klassiker-Handschriften bietet. Ausschlaggebend für die verschiedentlich präliminarisch artikuliert infragestellung, «inwieweit solche Neumierungen auch realen Gesangsvortrag bedeuten mussten»¹⁰, ist der ungewöhnliche Überlieferungsrahmen der Aufzeichnungen innerhalb antiker Textcorpora. Tatsächlich bringt das optische Erscheinungsbild der interlinear eingefügten Neumeneinträge – in unmittelbarer Umgebung von Glossen, Verweiszeichen, Konstruktionshilfen und sonstigen Merkmalen einer umfassenden Erschließung lateinischer Schullektüre – auch aussermusikalische Deutungsmöglichkeiten ins Spiel: «Like rubrication or illumination, neuming could have contributed an extra dimension to the embellishment and explication of valued texts.»¹¹ Im obigen Fall des Berner Codex sind indes gleich zwei Merk-

10 Mathias Bieltz, *Die Neumen in Otfrieds Evangelienharmonie. Zum Verhältnis von geistlich und weltlich in der Musik des frühen Mittelalters sowie zur Entstehung der raumanalogen Notenschrift*, Heidelberg 1989, S. 12.

11 Ziolkowski, «Nota Bene», S. 83. – Zu den Möglichkeiten und Funktionsweisen eines mimetischen Einsatzes musikalischer Zeichensysteme sowie zum generellen Postulat einer semiologischen Analyse mit dem Ziel, «to identify all the functions at work in a communication event or item, and the relations among them», vgl. Leo Treitler, «Paleography and Semiotics», in: *Musikologie Médiévale: Notations et Séquences*, hrsg. v. Michel Huglo, Paris 1987, S. 17–27 (Zitat auf S. 20). Für die weiterführende Diskussion mit Leo Treitler anlässlich des Graduiertenkurses *Historical Present – Aesthetic Past* in Blonay (Juli 2001) sei an dieser Stelle nochmals gedankt.

male der Aufzeichnung in typischer Weise musikalisch konnotiert: im Textlichen die Unterstreichung der spezifisch planctushaften Idiomatik durch die Ergänzung des initialen Klagelautes, im notierten Neumenverlauf das Melisma auf [o] *dul-[ces]*, das die Emphase des Ausrufes in einer genuin musikalischen «Form ekstatischer Sprachenthobenheit menschlicher Artikulation»¹² nonverbal intensiviert. Dass ein solcher Eintrag effektiv die Praxis eines gesanglichen Klagevortrags reflektierte, erscheint aus den Voraussetzungen dieser Merkmalskonstellation ohne weiteres plausibel.

Als Hinweise auf einen gesanglichen Vortrag antiker Dichtung fallen die Neumierungen in einen Bereich ausserliturgischer Musikpraxis, der in vielem bis heute von offenen Fragen bestimmt wird. Zumal der volle Umfang der Quellen erst seit einigen Jahren – dank der grundlegenden philologischen Wegbereitung durch Birger Munk Olsen¹³ und Yves-François Riou¹⁴ – zu greifen ist. Tatsächlich klaffen bei kaum einem anderen Quellenmaterial mittelalterlicher Musik ein beträchtlicher Überlieferungsbestand auf der einen und eine fast völlige Unkenntnis von Hintergründen und Gebrauchsräumen des neumenschriftlich Fixierten auf der anderen Seite derart eklatant auseinander. So steht den über 60 Neumeneinträgen zu rund 500 Versen, die von insgesamt 25 Vergilcodices überliefert werden, nicht ein einziges zeitgenössisches Sekundärzeugnis gegenüber, das aus der Berichtsperspektive zu einer Illustrierung des Phänomens gesungener Antikenverse beitragen könnte. Die einzigen Informanten sind die Neumenmaterialien selbst. Diese wiederum erschweren den musikanalytischen Zugriff schon insofern, als es sich bei den Quellen zu Vergil – im Unterschied zum Horaz-Material mit seinem grossen Überlieferungsschwerpunkt im Aquitanischen¹⁵ – überwiegend um linienlos aufgezeichnete Neumenschriften des deutschen und französischen Sprachbereichs handelt: Von den 14 Codices, in denen die Hektor-Passage neumiert wurde, bietet allein die Handschrift Pa 8069¹⁶ als die einzige aquitanisch notierte Quelle aufgrund der annähernd diastematischen Intention ihrer Zeichenpositionierung Aufschlüsse über den melodischen Verlauf, die streckenweise eine Präzisierung von Intervallabständen erlauben. Eine zuverlässige und vollständige Melodierekonstruktion ist indes auch hier nicht möglich.

12 Andreas Haug, Art. «Melisma», in: *MGG2*, Sachteil 6 (1997), Sp. 19.

13 Birger Munk Olsen, *L'Étude des auteurs classiques aux XI^e – XIII^e siècles*, 3 Bde., Paris 1982–89.

14 Siehe hierzu die in Anm. 8 genannten Beiträge.

15 Vgl. Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horazhandschriften. Edition und Interpretation der Quellen*, Basel 2002, bes. S. 90ff.

16 Zur Auflösung der Handschriftensigla vgl. das Verzeichnis in Anhang 1.

Ausser Frage steht, dass sich auch abseits diastematischer Rekonstruierbarkeit differenzierte Bezüge zwischen einem neumenschriftlich fixierten Tonverlauf und dem Bau des zugrunde liegenden Textes offenlegen lassen.¹⁷ Wenn es bei der Auswertung von Konkordanzüberlieferungen – wie sie exemplarisch die Hektor-Passage betreffen – aber um die Suche nach Kriterien für einen methodisch kontrollierten Vergleich der einzelnen Neumenaufzeichnungen geht, verhält es sich weitaus prekärer. Zwar hatte bereits Ludwig auf der Basis der einzigen zwei Handschriften, die damals erschlossen waren, auf mögliche Übereinstimmungen in der musikalischen Gestaltung hinweisen können, indem er die enthaltenen Neumierungen zu denselben Textstellen – darunter die Hektor-Passage – beschrieb als «[...] Melodien, die vielfach stark voneinander abweichen, aber auch soviel auffälliges Gemeinsames haben, dass zwischen beiden doch wohl ein musikalischer Zusammenhang besteht.»¹⁸ Desgleichen plädierte auch Solange Corbin für eine den Überlieferungen zugrunde liegende «tradition unique de cantillation».¹⁹ Eine Überprüfung und vor allem eine Konkretisierung des supponierten Traditionszusammenhangs unter Berücksichtigung des gesamten heute bekannten Überlieferungsspektrums stehen jedoch noch aus. Da das Vergleichskriterium tonaler Klassifizierung und Strukturierung durch Tonhierarchien im Modus ausscheidet, besteht das hauptsächliche Problem darin, dass für die Bewertung und Gewichtung von Gemeinsamkeiten wie Abweichungen unter den Neumierungen verbindliche Orientierungsinstanzen fehlen. In der Auseinandersetzung mit vergleichbaren, diastematisch gesicherten Überlieferungsbefunden von Tropen hat sich freilich gezeigt, dass die Zugehörigkeit zum selben Modus für die Plausibilität eines Überlieferungszusammenhangs nicht unbedingt konstitutiv ist. Auch «melodic turns and patterns characteristic of plainchants that were classified in different modes could be heard as musically consistent within the background of a single, more general, melodic idiom».²⁰ Nur sind innerhalb eines Materials, das sich in

17 Ausführlich zu den Grundlagen der musikalischen Formulierung, zur Frage nach einem Einfluss des Metrums auf die Konzeption der Melodien sowie zum Spektrum unterschiedlicher Ebenen der Textaufnahme vgl. die entsprechenden Kapitel meiner Dissertation (wie Anm. *).

18 Ludwig, *Musik des Mittelalters*, S. 160. Bei den betreffenden Codices handelte es sich um F 23 und Bn 239.

19 Solange Corbin, «Notations musicales dans les classiques latins», in: *Revue des Études Latines* 32 (1954), S. 97–99.

20 Leo Treitler, «Observations on the transmission of some aquitanian tropes», in: *Forum Musicologicum 3: Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*, Basel 1982, S. 11–60, hier S. 21.

keiner Weise durch Angaben zur Tonhöhe stützen lässt, eben auch die Anhaltspunkte für eine spezifische melodische Idiomatik begrenzt. Dies betrifft vor allem die Mehrdeutigkeit der Neumenbefunde in syllabischen Passagen. Hier ist bei den nach symbolischem Repräsentationsprinzip funktionierenden Neumenschriften, wie sie das Überlieferungsbild dominieren, kaum abzusehen, ob abweichende Einsätze von Virgen und Puncta lediglich auf unterschiedlichen bzw. inkonsistenten Schreibergewohnheiten beruhen oder ob sie tatsächlich Abweichungen im Tonverlauf implizieren und wie signifikant solche Abweichungen wären.²¹

Für das Anliegen, Zugänge zum Phänomen neumierter Vergil-Verse zu eröffnen, bedeutet die hohe Zahl erhaltener Aufzeichnungen zu ein und derselben Textstelle nichtsdestoweniger eine besondere Chance. Wie entscheidend die Berücksichtigung der Überlieferung zum Verständnis mittelalterlicher Musikpraxis beitragen kann, ist aus der Auswertung der vielfältigen Erscheinungsformen interregional verbreiteter Tropen, wie sie in den vergangenen Jahrzehnten unter neuen Perspektiven vertieft wurde, nachdrücklich deutlich geworden.²² Dies führte zu einer grundlegenden Neubewertung der Frage nach den Wesensmerkmalen einer musikalischen Formulierung sowie den Funktionsweisen ihrer Tradierung und ermöglichte in bestimmten Fällen zudem die Eingrenzung geographischer und zeitlicher Traditionsschichten.²³

Aus diesen Voraussetzungen rückt die Neumenüberlieferung zur Hektor-Passage aus Vergils *Aeneis* in den Mittelpunkt einer analytischen Annäherung. Die folgenden Beobachtungen versuchen zu zeigen, inwieweit sich unter den spezifischen Bedingungen des neumenschriftlichen Materials tatsächlich Hinweise auf einen gemeinsamen Traditionsrahmen begründen, verdichten und differenzieren lassen – in struktureller Hinsicht, in Aspekten der melodischen Bewegung und teilweise bis in Details einzelner Tonverläufe – und welche Aufschlüsse daraus im Hinblick auf die Konzeption und Tradition von Vergil-Gesängen zu gewinnen sind.

- 21 Zur Unterscheidung symbolischer und ikonographischer Schriften Leo Treitler, «The Early History of Music Writing in the West», in: *JAMS* 35 (1982), S. 237–279. Speziell zu den Grenzen, die sich aus der Verwendung je eines Hoch- und Tieftonzeichens für die symbolische Repräsentation von Einzeltönen ergeben – gilt der mittlere Ton einer aufsteigenden Tonfolge als Hochtön (a parte post) oder Tieftön (a parte ante)? –, s. ebd., Anm. 29.
- 22 Exemplarisch sei hier verwiesen auf die Beiträge Leo Treitlers (wie Anm. 20) und Wulf Arlts («Zur Interpretation der Tropen», ebd. S. 61–90), die – unter der gemeinsamen Ausgangsfrage nach Interpretationsmöglichkeiten spezifischer Überlieferungsmerkmale beim Tropus – methodisch je andere Aspekte akzentuieren.
- 23 Vgl. Wulf Arlt, «Von den einzelnen Aufzeichnungen der Tropen zur Rekonstruktion der Geschichte», in: *La Tradizione dei Tropi Liturgici*, hrsg. v. Claudio Leonardi u. Enrico Menesto, Spoleto 1990, S. 439–479.

Die Tabelle in Anhang 1 führt die einzelnen Vergil-Handschriften, die Neumen zu *Aen.* II 274ff. enthalten, unter Nennung des ungefähren Zeitpunktes und Ortes ihrer Entstehung, der Neumenschrift sowie der genauen Versumfänge ihrer Neumeneinträge zur Traumerscheinung Hektors zusammen. Zu ergänzen ist das Textexzerpt aus derselben *Aeneis*-Passage, das die sogenannte *Cambridger Liedersammlung* enthält (Cambridge, University Library Gg. 5.35, fol. 440r). Obgleich die Passage hier nicht neumierte wurde, stützt diese Überlieferung schon aufgrund ihres musikbezogenen, von den Autorencodices unabhängigen handschriftlichen Kontextes²⁴ die oben diskutierte Annahme einer auf den gesanglichen Vortrag gerichteten Intention der Aufzeichnungen. Auffällig ist indes, dass sich der in der *Cambridger Handschrift* aufgezeichnete Textauszug nicht völlig mit der Textpartie, die in den Vergil-Handschriften neumierte wurde, deckt, sondern bereits sechs Verse vorher mit *Aen.* II 268 einsetzt. Die Neumenaufzeichnungen beginnen zwar mehrheitlich übereinstimmend bei *Aen.* II 274, zeigen in der Ausdehnung des Neumeneintrags aber ebenfalls Unterschiede, wie die entsprechenden Angaben der Handschriftentabelle verdeutlichen. Extremfälle bilden die Handschriften Ox 1.16 und Tr 1660, in denen jeweils nur einzelne Verse bzw. Halbverse neumierte wurden.

Die gesamte Textpassage von *Aen.* II 268 bis 287 ist einschliesslich deutscher Übersetzung in Anhang 2 wiedergegeben. Dabei entspricht der nicht kursiv gedruckte Abschnitt dem in einer Mehrheit der Handschriften neumierte Textumfang (*Aen.* II 274–286).

Die Episode, in der der kriegsversehrte Hektor dem Aeneas im Traum erscheint und, vom Fall Trojas kündend, ihn zum Auszug aus der Stadt veranlasst, markiert ein Schlüsselmoment auf dem Weg zu Trojas Untergang. Erzähler der Passage ist Aeneas selbst, der am karthagischen Hof der Königin Dido retrospektiv sein Schicksal schildert. Während in der neumenlosen Textüberlieferung des *Cambridger Liederbuchs* bereits die in die nächtliche Situation einleitende Deskription ab Vers *Aen.* II 268 einbezogen wurde, setzt die Neumierung in den Vergil-Handschriften erst dort ein, wo Aeneas seine neutrale Erzählperspektive aufgibt und mit dem klagenden Ausruf *ei mihi, qualis erat!* (*Aen.* II 274) sich selbst interlokutiv als Protagonist seiner eigenen Erzählung zu Wort kommen lässt. Nach einem kurzen narrativen Einschub in seine direkte Rede (Verse *Aen.* II 279.2–280), der in F 23 bezeichnenderweise nicht mitneumierte wurde²⁵, wendet sich Aeneas mit den wiederum interjektionell eingeleiteten Worten *o lux*

24 Zu Inhalt, Provenienz, Datierung und Funktion der *Cambridger Liedersammlung* siehe Hans Spanke, «Ein lateinisches Liederbuch des 11. Jahrhunderts», in: *Studi medievali*, n.s. 15 (1942), S. 111–142, sowie, mit neuen Akzentuierungen, die Einführung Jan Ziolkowskis zu seiner Edition *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigensia)*, London 1994, S. xvii–lxiv.

25 Siehe dazu auch S. 128, Anm. 32.

Dardaniae (281) dann unmittelbar an das Traumbild Hektors. Beim Abbruch der Cambridger Textüberlieferung an der Versmitte von 283, der mit dem Neumierungsende nur einer weiteren Vergil-Handschrift (Pa 9344) übereingeht, liegt zwar eine syntaktische Zäsur vor. Die Redesituation selbst schliesst hingegen erst mit Vers 286. Drei der Neumierungen führen noch darüber hinaus bis zum narrativen Zusatz *ille nihil* am Beginn von 287, der das Ende der Rede explizit macht.

Die Diskrepanzen in den textlichen Umfängen der Neumierungen fallen nicht nur für die These eines gemeinsamen Überlieferungsrahmens ins Gewicht, sondern führen gleichzeitig zu der generellen Frage, inwieweit die den Neumenaufzeichnungen zugrunde liegenden Melodien überhaupt als formal geschlossene musikalische Gebilde konturiert sind. Würde es sich bei den Neumierungen etwa um einfache – und dementsprechend fakultativ notierte – Rezitationsformeln handeln, die auf eine beliebige Anzahl von Versen appliziert werden konnten, dann müssten Kongruenzen nicht zwangsläufig aus einer direkten Weitergabe der Musik resultieren, sondern liessen sich auf ein Repertoire allgemein verbreiteter «Spielregeln» zurückführen, die an verschiedenen Orten unabhängig voneinander umgesetzt wurden. Nur bietet sich für die meisten Verse der Hektor-Passage vielmehr ein Überlieferungsbild, dessen Übereinstimmungsgrad am deutlichsten dort zutage tritt, wo die Neumenverläufe unter Aufnahme je anderer Versvorgaben auf Formulierungen verweisen, die sich keineswegs als Realisierung eines formelhaften Melodiemodells verstehen lassen. Dies zeigen exemplarisch bereits die beiden Anfangsverse *Aen.* II 274/275, deren Neumenüberlieferungen in den Synopsen der Beispiele 1 und 2 (S. 120/121) vollständig wiedergegeben sind.

Die schon auf den ersten Blick auffallenden Übereinstimmungen lassen sich im wesentlichen drei übergreifenden Konzeptionsmerkmalen subsumieren (im folgenden: [1] bis [3]), die je unterschiedliche Eigenschaften des Textes betreffen. So steht [1] in der ersten Hälfte von *Aen.* II 274 mit einer musikalischen Umsetzung der emphatischen Klage *ei mihi, qualis erat!* offenbar ein semantischer Aspekt im Vordergrund der Gestaltung (Bsp. 1). Ohne signifikante Abweichungen können die einzelnen Neumierungen mit einem Tonverlauf, wie ihn die aquitanische Aufzeichnung (Pa 8069) konkretisiert, in Einklang gebracht werden: Nach dem Einsatz einer absteigenden Mehrtongruppe von mindestens drei Tönen auf *ei* – mit dem einzigen Unterschied in der Artikulation, die für einen Teil der Handschriften auf eine diäretische Aussprache des Diphthongs verweist –, ist die Melodierichtung über *mihi* erneut fallend. Dies gilt auch für die Neumenfolge Clivis-Virga in Bn 239, bei der die gegenüber dem nachfolgenden Ton höhere Lage des zweiten Clivis-Tons durch den Zusatzbuchstaben *s* (für *sursus* = höher) gesichert ist. Auf *qua-*[*lis*] erfolgt in allen Handschriften ein absoluter Tiefton, und nach einem Aufstieg über *Pes* oder *Quilisma* (bzw. *Virga* in Ox 1.16)

Beispiel 2

Aen. II 275	Hec- to- re qui red- it ex- u- ui- as	in- du- tus	A- chil- li
	⌊ ∪ ∪ ⌊ ∪ ∪ ⌊ ∪ ∪ ⌊	- ⌊ ∪	∪ ⌊ -
BN 239	/ / . / / - / / . /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
BR 5325-5327	/ / - / . . / . . /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
BU 7	/ / . / / . / / ∫ /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
F 23	/ / . / / . / / . /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
KN 742	∫ . . ∫ / . ∫ / /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
MÜ 18059	/ . / / / . / / . /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
NA 5	/ . . / . / / . ∫ ⁷	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
PA 8069	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
VAT 1671	/ . . ∘ / . / / / /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
OX 1.16	/ / - / - - / / - -	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
PA 9344	/ - - / - - / / ∫ /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
VAT 2090	/ - . / . . / . . /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
Wo 66	∫ / - / / - / / - /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫
Tr 1660	/ / - / - - / / - /	∫ ∫ ∫	∫ ∫ ∫

fällt die Melodie bis zur Verszäsur (Penthemimeres) abermals. Einem klagenden Sprachgestus entspricht die vergleichsweise bewegungsreiche Melodie der ersten Vershälfte – für die die aquitanische Aufzeichnung einen Ambitus von mindestens einer Quarte präzisiert – vor allem auch insofern, als sie jeweils genau zur Schlussilbe der beiden Einzelrufe *ei mihi* und *qualis erat* hin absinkt. Hinweise auf eine etwaige Berücksichtigung des hexametrischen Betonungsschemas finden sich hier indessen nicht: Während der absolute Tiefton auf die lange Silbe *qua-[lis]* und damit auf den «starken Taktteil» des zweiten Versfusses fällt²⁶, wird die anschließende kurze Silbe [*qua-]**lis* in einer Mehrtongruppe aufgenommen. Auch ist die zweisilbige Artikulation des Eröffnungsrufs *e-i* als alternative Aussprache im Mittellateinischen zwar allenthalben belegt²⁷, doch durchkreuzt sie die prosodische Regel, nach der die betonte Länge eines Daktylus nicht aufgespaltet werden kann.²⁸

Um so bemerkenswerter ist [2], dass sich die Neumenverläufe der ersten Vershälfte von *Aen.* II 275 (Bsp. 2) durchaus mit dem Betonungsschema des Hexameterverses in Verbindung bringen lassen. Wie die Markierungen im dem Text unterlegten Versschema verdeutlichen, korrespondiert hier bis zur Verszäsur (Hepthemimeres) bei *exuvias* jeder Hochton mit der langen, betonten Silbe der einzelnen Versfüsse. Die directionale Zeichenpositionierung der Handschrift Vat 2090 präzisiert hierbei einen Melodieverlauf, der die regelmässigen Betonungsvorgaben des daktylischen Schemas durch Wiederholungen einer absteigenden Dreitonfolge – mit absolutem Hochton für die Länge und tieferen Tönen für die beiden Kürzen – konsequent aufnimmt. Damit scheint die Melodie den Text metrisch zu skandieren: *Héctore quí redit éxuviás* (wohingegen dem Prosasprachfall die Lesung *Héctore[,] qui rédit exúvias* entsprochen hätte). In identischer Weise lassen sich die Aufzeichnungen in Bn 239 und F 23 mit der konstant wiederholten Folge Virga-Virga-Punctum auffassen, während die übrigen Handschriften auf einzelne Varianten hindeuten, ohne dabei dem in Vat 2090 konkretisierten Melodieverlauf gravierend entgegenzustehen. Dies dürfte auch für den Befund in Kn 742 gelten, der innerhalb einer tonreicheren Formulierung ebenfalls auf eine melodische Akzentuierung metrisch langer Silben verweist.

26 Einführend in die Terminologie und generelle Problematik Hans Drexler, *Einführung in die Römische Metrik*, Darmstadt ⁵1993.

27 Vgl. Dag Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958, S. 30f.

28 Vgl. z.B. Friedrich Crusius, *Römische Metrik*, München ⁸1992, S. 48 Anm. 6.

Eine klare Abweichung vom Befund aller anderen Handschriften manifestiert sich nur in der Aufzeichnung von Pa 8069 für den ersten Versfuss. Statt mit einem Hochton beginnt der Vers hier in tiefer Lage und gliedert über [*Hec-*]tore mit der Wendung $\overset{\frown}{\text{f}}\text{---}$, wobei der deutlich höhere Einsatz des folgenden Tons die Bildung eines melodischen Einschnitts unterstreicht. Erst ab *qui* setzt dann eine Melodiebewegung ein, die sich im Sinne einer den übrigen Neumenüberlieferungen entsprechenden Daktylusrezitation lesen lässt. Eine musikalische Gliederung nach *Hectore* korrespondiert mit keiner Verszäsur, hingegen mit einem starken Einschnitt der Syntax, der den bereits in *Aen.* II 274 begonnenen Bezugsatz *quantum mutatus* [sc. *erat*] *ab illo Hectore* vom Relativsatz *qui redit...* abgrenzt. Damit deutet sich in dieser Fassung eine eigene Differenzierung im Wort-Ton-Verhältnis an, die für die Realisierung des Verses mehrheitlich offenbar nicht konstitutiv war. Näher an der aquitanischen Formulierung als die übrigen Handschriften scheint allenfalls der Tonverlauf von Mü 18059 zu stehen: Nur er bringt auf der zweiten Kürze von [*Hecto-*]re eine Virga und korreliert damit in der melodischen Bewegungsrichtung zumindest an dieser Stelle mit Pa 8069.

[3] Als verbindendes Strukturmoment der Verse *Aen.* II 274 und 275 tritt in den meisten Aufzeichnungen an beiden Versschlüssen eine auffallend konstant überlieferte melismatische Wendung auf, die im Pes auf der Antepaenultima zunächst aufsteigt und nach dem vagierenden Ab und Auf der Paenultima zum Abschluss der Verse wieder fällt. Die korrespondierenden Schlusswendungen unterstreichen die latente Assonanz der Versausgänge *ab illo*/*Achilli* durch «rimes musicales»²⁹ und sind strukturell auch insofern bemerkenswert, als mit dem auf diese Weise bewirkten Zusammenschluss der beiden Verse ein Gestaltungsmerkmal ins Blickfeld rückt, das im weiteren Sinne an ein Textspezifikum genuin mittelalterlicher Versdichtung erinnert: die Verknüpfung je zweier Hexameter durch Endreim zu einem «strophenhähnlichen Gebilde»³⁰. Auch in den Handschriften, die kein Schlussmelisma notieren, sind beide Versenden in zwar einfachen, aber jeweils konstanten Schlusswendungen aufgenommen. In Anbetracht der ansonsten vorliegenden Gemeinsamkeiten mit der übrigen Überlieferung könnte es sich hierbei ohne weiteres – zumal der Pes auf der Antepaenultima übereinstimmt – um das auf Kerntöne konzentrierte melodische Substrat dessen handeln, was im Grossteil der Neumierungen in einer ornamentierten Formulierung festgehalten ist.

29 Auf diese machte bereits Jules Combarieu, *Fragments de l'Énéide en musique d'après un manuscrit inédit. Fac-similés phototypiques précédés d'une introduction*, Paris 1898, S. 54, für die Neumierung der Handschrift F 23 aufmerksam.

30 Paul Klopsch, *Einführung in die mittelalterliche Verslehre*, Darmstadt 1972, S. 76.

Der gemeinsame Abstieg in Zwei- und Dreitongruppen über [*mu-*]tatus bzw. [*in-*]dutus deutet bei den Neumierungen der jeweils zweiten Vershälften von *Aen.* II 274 und 275 bereits vor den übereinstimmenden Schlusswendungen auf vergleichbar verlaufende Melodien. Hingegen bieten die beiden ersten Vershälften – wie in den Punkten [1] und [2] demonstriert – ein jeweils eigenes melodisches Profil. Eine antithetische Charakterisierung von *Aen.* II 274.1 als ‹sprachgestusorientiert› und von *Aen.* II 275.1 als ‹hexameterskandierend› mag in dieser vereinfachenden Zuspitzung zu weit gehen und bedürfte in jedem Fall der Abklärung weiterer Prämissen. Festzuhalten bleibt aber zumindest, dass sich die Neumenverläufe zu II 274.1 in einer von 275.1 klar unterscheidbaren, je konstant ausgeprägten Weise zum zugrunde liegenden Text verhalten und die Formulierungen der beiden ersten Vershälften somit sicherlich nicht auf ein gemeinsames Melodiemodell zurückgehen.

Im Blick auf die erst bei *Aen.* II 275 einsetzende Aufzeichnung in Tr 1660 erscheint es aus diesen Voraussetzungen schwer vorstellbar, dass ein Sänger, wäre er nur mit dem Melodieverlauf von *Aen.* II 275 vertraut, daraus hinreichende Informationen für eine gesangliche Realisierung des vollständigen Verses *Aen.* II 274 ableiten könnte. Da andererseits ein gesanglicher Vortrag kaum erst bei 275 – mitten innerhalb einer syntaktischen Sinneinheit – begonnen haben dürfte, liesse sich diese Aufzeichnungssituation als Hinweis auf die Stabilität auch der schriftlosen Überlieferung verstehen: Offenbar wurde die melodische Formulierung des Verses *Aen.* II 274 so sicher auswendig gewusst, dass sich deren schriftliche Fixierung für den im Codex Tr 1660 tätigen Neumator erübrigte.

Mit der besonderen Gestaltung der Eröffnungsklage sowie den korrespondierenden Schlussmelismen gehören die beiden Anfangsverse zu den tonreichsten – und damit im neumenschriftlichen Notat signifikantesten – Zeilen der Hektor-Passage. Innerhalb der stärker syllabischen Tonverläufe der nachfolgenden Verse sind sowohl der Grad als auch die Aussagekraft von Übereinstimmungen unter den Neumierungen zum Teil offener. Unterstützt wiederum durch den aquitanischen Befund der Pa 8069 sowie direktional verdeutlichende Aufzeichnungen lassen sich jedoch auch bei bestimmten syllabischen Formulierungen – wie bereits in *Aen.* II 275.1 – zuverlässige Hinweise auf gemeinsame Melodieverläufe beibringen. Auf der anderen Seite verweisen im weiteren einzelne Stellen auch auf klare Abweichungen, die insofern zu einer Differenzierung der in den beiden Anfangsversen zu greifenden Überlieferungsmerkmale führen, als sie die Bandbreite eines Formulierungsspielraums illustrieren. Aufgrund des grossen Materialumfangs – in neun der 14 Aufzeichnungen erstreckt sich der Neumeneintrag auf die gesamten 13 Hexameterverse der Traumepisode – beschränken sich die

folgenden Ausführungen auf eine repräsentative Auswahl der Verse, die für das Gesamtbild die wesentlichsten Ergänzungen und Vertiefungen beitragen. Dazu sind in den Beispielen 3–6 weitere Synopsen für die Verse *Aen.* II 276, 280, 281 und 286 wiedergegeben.

Der an die diskutierten Anfangsverse unmittelbar anschliessende Vers *Aen.* II 276 (Bsp. 3) bringt wiederum eine eigene melodische Formulierung und bestätigt damit – hier stellvertretend auch für die folgenden Verse – das Moment individueller Textaufnahme. Obgleich die erste Vershälfte von *Aen.* II 276 im daktylischen Bau mit der des vorangegangenen Verses 275

Beispiel 3

<i>Aen.</i> II 276	uel	Da-	na-	um	Phry-	gi-	os	ia-	cu-	la-	tus	pup-	pi-	bus	ig-	nis
	⏟	∪	∪	⏟	∪	∪	⏟	∪	∪	⏟	-	⏟	∪	∪	⏟	-
BN 239	/	/	.	/	/	∧	.	/	/	/	.	/	/	.	/	/
BR 5325-5327	/	-	-	∪	∧	.	.	-	-	/	-	/	∧	/	.	/
BU 7	/	/	.	∪	∧	-	-	-	∪	/	-	/	/	.	∪	/
F 23	/	/	.	/	∧	○	-	/	/	/	-	/	.	-	∧	-
KN 742	/	/	∧	/	∧	.	.	/	/	/	-	/	/	.	∪	/
MÜ 18059	/	/	-	/	∧	-	-	/	/	/	.	/	/	.	∧	/
NA 5	/	.	.	/	/	∧	.	.	∪	/	-	/	.	.	∪	/
PA 8069
VAT 1671	/	/	.	/	∧	∧	.	∪	∪	/	/	/	/	.	/	∧
PA 9344	/	/	-	/	∧	∧	.	/	/	/	-	/	/	-	/	/
VAT 2090	∧	.	.	∧	.	.	∧	/	.	/	.	/	-	.	-	-
WO 66	/	/	-	/	/	∧	/	/	-	/	/	/	/	-	/	/

übereinstimmt³¹, notiert in 276.1 allein die Handschrift Vat 2090 die gleiche Neumenfolge wie in 275.1, die erneut auf eine von der dakylischen Betonungsstruktur geprägte Wiederholung dreier absteigender Töne verweist. Alle übrigen Befunde hingegen lassen sich ohne grössere Abweichungen im Sinne eines Melodieverlaufs lesen, wie ihn die aquitanische Aufzeichnung in Pa 8069 präzisiert. Dieser deutet nur über den ersten vier Silben auf eine zu 275.1 analoge Gestaltung, in der die metrisch langen Silben *vél Danaúm* in Hochtönen berücksichtigt sind, führt dann aber höher hinauf, bevor er in Gruppen von mehreren Tönen zur Penthemimeres absteigt. Dabei wird der absolute Hochton in Pa 8069 auf *Phry*-[gios] – der dem Wortakzent, nicht aber der Versbetonung entspricht – von den direktionalen Verdeutlichungen der Aufzeichnungen Na 5, Vat 1671 und Pa 9344 explizit unterstützt.

Mit Beginn der zweiten Vershälfte von *Aen.* II 276 wird das Überlieferungsbild aber schon innerhalb dieser vier Handschriften uneinheitlicher. Hier stimmt nur noch die Aufzeichnung aus Pa 9344 mit dem aquitanischen Tonverlauf überein, während Na 5 und Vat 1671 – wie auch Bu 7 – zunächst einen Aufstieg notieren. Könnte der aquitanische Tonverlauf an dieser Stelle zumindest noch für einen Grossteil der Neumierungen repräsentativ sein, steht in der ersten Vershälfte von *Aen.* II 280 (Bsp. 4) die Mehrheit der Überlieferung gegen Pa 8069: Hier gibt nur noch Br 5325–5327 sicher einen Tonverlauf zu erkennen, der entsprechend Pa 8069 tief beginnt, den ersten absoluten Hochton bei [*compel*-]la-[re] erreicht, einen zweiten auf der Silbe *vi*-[rum] – beide Male auf dem Wortakzent und gegen den Versiktus – und zur Penthemimeres wieder fällt. Die zweite Vershälfte von 280 beginnt allerdings auch in Br 5325–5327 in einer der aquitanischen Aufzeichnung entgegengesetzten Bewegungsrichtung. Auf der anderen Seite gehen in dieser zweiten Vershälfte wiederum deutlich mehr Handschriften als in der ersten mit dem aquitanischen Melodieverlauf überein.

Als allen Aufzeichnungen gemeinsames Strukturmerkmal erscheint in *Aen.* II 280, wie bereits in den Versen zuvor, eine Gliederung sowohl in der Mitte wie auch am Ende des Verses. Nur wird, den divergierenden Melodiebewegungen entsprechend, je unterschiedlich gegliedert, wie sich schon an der Versmitte zeigt: teils in einer als typische Schlusswendung der Tonfolge $\curvearrowright \cdot \cdot \cdot$ bzw. $\curvearrowright \cdot \cdot \cdot$ identifizierbaren Weise, teils aber auch in einer absteigenden Formulierung (Br 5325–5327 und Pa 8069), deren Gliederungscharakter

31 Der einzige Unterschied des Versbaus von *Aen.* II 275.1 und 276.1 besteht in der jeweiligen Länge der Vershälften: So ist 275.1 um einen Fuss länger, da die Zäsur hier erst nach der vierten Hebung (Hepthemimeres) erfolgt, während sie in 276 schon nach der dritten Hebung (Penthemimeres) eintritt.

Beispiel 4

<i>Aen.</i> II 280	com- pel- la- re ui- rum et maes- tas ex- pro- me- re uo- ces
BN 239	
BR 5325-5327	
BU 7	
F 23	
KN 742	
MÜ 18059	
NA 5	
PA 8069	
VAT 1671	
PA 9344	

nicht zuletzt dadurch gestützt wird, dass in Pa 8069 der Beginn der zweiten Hälfte mit einem Tonraumwechsel in eine tiefere Lage verbunden ist.

Bemerkenswert ist die gemeinsame melodische Einschnittbildung in der Versmitte von *Aen.* II 280 auch insofern, als – anders als in den Versen zuvor – an dieser Stelle keine Verszäsur vorliegt. Nach den Regeln der Prosodie müsste die letzte Silbe von [vi-]rum mit dem folgenden *et* verschmelzen, wodurch die Zäsur Penthemimeres erst nach *et* eintritt. Die Neumierungen berücksichtigen die Synalöphe indes nicht und gliedern entgegen der Verszäsur an einem syntaktischen Einschnitt. Vice versa hatten sie etwa in *Aen.* II 276 übereinstimmend unabhängig von einem Einschnitt der Syntax an der Penthemimeres gegliedert. Primär ausschlaggebend für eine melodische Einschnittbildung ist somit offenbar die Möglichkeit einer Gliederung in der Mitte des Verstextes, weniger entscheidend indes die strikte Orientierung *e n t w e d e r* an einer metrischen *o d e r* an einer Prosalesung. Trifft dies zu, fielen – indem die Neumierungen eine solche Variabilität in der Aufnahme textlicher Vorgaben jeweils kongruent überliefern – tatsächlich auch ein generelles Strukturmoment wie die melodische Untergliederung eines Langverses in zwei Halbverse als Kriterium für einen Überlieferungszusammenhang ins Gewicht.

Sicher ist, dass die den Neumierungen von *Aen.* II 280 im einzelnen zugrunde liegenden Melodien deutlich heterogener verlaufen als etwa in den beiden Anfangsversen der Hektor-Passage. Gegen eine völlige Unabhängigkeit der Überlieferungen dieses Verses aber spricht, dass sich von Halbvers zu Halbvers je andere Konstellationen von Handschriften ergeben, deren Aufzeichnungen untereinander grössere Gemeinsamkeiten aufweisen. Keine der Neumierungen steht dabei ganz für sich. Nur bestand – im Rahmen bestimmter Konstanten wie der angesprochenen Konstruktion in Halbversen – für die gesangliche Realisierung des Abschnitts offenbar ein breiterer Spielraum an Möglichkeiten.

Das Extrem eines solchen Spielraums verdeutlicht die Aufzeichnung von F 23, bei der *Aen.* II 280 allem Anschein nach überhaupt nicht gesungen werden sollte. So blieben die anderthalb Verse *Aen.* II 279.2–280 in dieser Handschrift von der Neumierung ausgenommen. Anders als in den Codices Ox 1.16 und Tr 1660, die von vornherein nur einzelne Abschnitte der Passage neumieren, ohne dass daraus auf eine Aufführung allein dieser Verse geschlossen werden müsste, spricht bei F 23 einiges dafür, dass die nicht neumierten Verse im gesanglichen Vortrag tatsächlich ausgelassen wurden. Darauf verweist nicht nur die ansonsten vollständige Berücksichtigung der Passage seitens des Neumators, sondern vor allem auch die besondere Textsituation von *Aen.* II 279.2–280, bei der es sich um den einzigen narrativen Einschub in die direkte Rede des Aeneas handelt.³²

Im nächsten Vers *Aen.* II 281, dessen emphatische Anrufung Hektors als *lux Dardaniae* fast alle Handschriften einschliesslich Ox 1.16 und Tr 1660 neumieren, ist das Überlieferungsbild wiederum auffallend einheitlich (Bsp. 5). Dies gilt nicht nur für den Einsatz des Quilismas (bzw. Pes in Pa 8069) beim Klagelaut [*spes*] o [*fidissima*] sowie die gleiche kadenzierende Wendung am Versschluss, sondern insbesondere auch für die syllabische erste Vershälfte. Tatsächlich dürfte der in der aquitanischen Aufzeichnung präzierte Melodieverlauf hier wieder sehr weitgehend den übrigen Aufzeichnungen entsprechen, was exemplarisch schon der konstante Tiefton auf *lux* verdeutlicht. In den einzigen zwei Aufzeichnungen, die auf *lux* kein Punctum, sondern eine Virga notieren, ist diese Virga entweder direktional als tiefer liegender

32 Ein kausaler Zusammenhang zwischen der Unterbrechung der direkten Rede durch einen narrativen Einschub und dem Aussetzen der Neumierung von F 23 in genau diesen anderthalb Versen wurde bereits früh vermutet; vgl. Spanke, «Ein lateinisches Liederbuch», S. 132, sowie Ziolkowski, *Cambridge Songs*, S. 278. – Für den Spielraum der Formulierung fällt in diesem Zusammenhang auch ins Gewicht, dass in der Handschrift Br 5325–5327 die Aufzeichnung eines französisch neumierenden Notators bei 279.1 ganz abbricht und ab 297.2 von einer lothringischen Hand weitergeführt wird.

Beispiel 5

<i>Aen. II 281</i>	o lux Dar- da- ni- ae	spes o fi- dis- si- ma Teu- crum
	$\frac{1}{-}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{1}{\cup}$ $\frac{1}{\cup}$ $\frac{1}{-}$	$\frac{1}{-}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{1}{\cup}$ $\frac{1}{\cup}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{1}{\cup}$
BN 239	/ . / / . /	/ w / / ^ / ✓ /
BR 5325-5327	^ ^ ^ ^ ^ ^	^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^
BU 7	/ - p / / /	- . . / / . ✓ /
F 23	/ - / / - /	/ w / / / ✓ / /
KN 742	/ . / / . /	. w ^ / . . ✓ /
MÜ 18059	/ . / . . /	^ w / / ✓ . ✓ .
NA 5	/ . / . . /	/ w / /
PA 8069 ! . : . / . .
VAT 1671	/ . / / / /	/ w / / / / / /
OX 1.16	/ . p ⊙ . /	^ ⊙ . ^ ⊙ ⊙ ✓ /
TR 1660	↑ / / / - -	/ w / / - / / /
PA 9344	/ / / / - /	^ w / / / - / /

Ton gesichert (Pa 9344), oder sie tritt zumindest hinsichtlich der Artikulation insofern erkennbar zurück, als der vorangegangene Ton mit einem Epistem markiert wurde (Tr 1660).

Die den cursorischen Gang durch die Überlieferung an dieser Stelle abschliessenden Beobachtungen betreffen den letzten komplett neumierten Vers *Aen. II 286* (Bsp. 6). Nicht nur illustriert er ein weiteres Mal die Konsistenz der Überlieferung auch für die nur partiell neumierende Handschrift Tr 1660, die erst in 286.2 einsetzt, sich mit der charakteristischen Aufnahme des inhaltlich zentralen Wortes *vulnera* dann aber nahtlos in das Bild der übrigen Aufzeichnungen einfügt. Im Blick auf die oben aufgeworfene Frage nach der melodischen Kontur der Hektor-Passage als Ganzes ist darüber hinaus vor allem auch die Gestaltung des Verschlusses relevant. Alle Aufzeichnungen

Beispiel 6

<i>Aen.</i> II 286	foe- 	da- -	uit 	uul- -	tus 	aut	cur 	haec	uul- 	ne- ○	ra ○	cer- 	no? -
BN 239	/	.			.	p		u		.	p	.	.
BR 5325-5327	r	r	r	r	r	r	r	r	r	r	r	r	r
BU 7			-	u	u	.	.	p	.
F 23			-	p				-	u		.	p	r
KN 742	.		.	u		u		.	u	○		p	-
MÜ 18059			.	p		v		.	u		.	u	p
NA 5				u			.	.	u
PA 8069	.	.	.	1	1	.	.	1	.
VAT 1671	.		.						p	p		u	.
TR 1660						-		u	ms		-	.	.

notieren hier Neumenfolgen, die auf kadenzierende Wendungen hindeuten. Dabei werden von mehreren Handschriften tonreichere Formulierungen überliefert, die sich von den einfachen Schlussfloskeln der vorangegangenen Verse sichtbar unterscheiden. Von den vorherigen Versenden abweichende Wendungen bringen in *Aen.* II 286 auch Bu 7 (mit einem Torculus semivocalis auf der Paenultima) sowie Pa 8069 (mit der Tonfolge $\overset{\curvearrowright}{\underset{\cdot}{\curvearrowright}}$). Auf diese Weise könnte dem Schluss der Monologpassage eine besondere – womöglich auch besonders schlussbildende – musikalische Formulierung entsprechen.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang jedenfalls auch, dass in drei der vier Aufzeichnungen, die keine spezielle Lösung für den Schluss erkennen lassen (Bn 239, Kn 742 und Na 5), die Neumierung am Ende der direkten Rede noch nicht abbricht, sondern bis zur Reaktion Hektors – *Ille nihil* (sc. *fatus*) – am Beginn von *Aen.* II 287 weitergeführt wird. Dort endet dann namentlich die Neumierung der Handschrift Kn 742 ebenfalls mit einer melismatischer angelegten Formulierung, die am Seitenrand nochmals tonreicher präzisiert wurde.

In der Schlussgestaltung von Vat 1671 wird in besonderer Weise zugleich ein Aspekt formaler Geschlossenheit manifest. So bietet diese Aufzeichnung am Ende von *Aen.* II 286 eine Neumenfolge, die auf eine Wiederaufnahme des charakteristischen Schlussmelismas aus den beiden Anfangsversen *Aen.* II 274/275 der Passage verweist (vgl. dazu die Beispiele 1, 2 und 6). Die neumengetreuen Entsprechungen zwischen 275 und 286 betreffen dabei nicht nur das Melisma ab der Antepaenultima, sondern beginnen bereits bei den zwei vorangehenden Clives und umfassen somit insgesamt jeweils fünf Silben. Die melodische Korrespondenz von Anfangs- und Endversen liefert tatsächlich Anhaltspunkte für eine übergreifende Anlage der umfangreichen Passage als in sich geschlossenes musikalisches «Stück». Wobei letztendlich offen bleibt, wie weit Vat 1671 in dieser auf den Anfang zurückgreifenden Schlusslösung für sich steht. Vor dem Hintergrund der weitreichenden Übereinstimmungen der Neumenüberlieferungen ist zumindest nicht ausgeschlossen, dass es sich hierbei um eine im tonalen Grundzug auch für weitere – speziell die mehrtönig endenden – Aufzeichnungen geltende Konzeption handelt, die in Vat 1671 aufgrund der exakten Aufnahme des Melismas nur am deutlichsten im neumenschriftlichen Befund aufscheint.

Ebenso fragmentarisch wie vorläufig sind die vorangegangenen Ausführungen nicht allein aufgrund der Fokussierung lediglich sechs ausgewählter Verse aus der zahlreich neumierten Textpassage *Aen.* II 274–286. Vielmehr wären schon die am Quellenmaterial der Beispiele 1–6 vorgestellten Beobachtungen zur Beziehung zwischen Musik und Text um eine Reihe weiterer Aspekte zu ergänzen und entsprechend ausdifferenzieren. In besonderer Weise – aber keineswegs ausschliesslich – gilt dies für die aquitanische Neumierung des Codex Pa 8069, deren Befund Aufschlüsse erlaubt, die bis in Einzelheiten einer musikalischen Vermittlung zwischen unterschiedlichen Vorgaben der Textgrundlage vordringen.³³ Nur bestand das vorrangige Anliegen des Beitrags nicht in der Detailanalyse einer einzelnen Aufzeichnung, sondern darin, in der Auseinandersetzung mit dem Gesamtbestand neumierter Quellen zu einer vergilischen Textpassage die Praxis eines mittelalterlichen Vergil-Gesangs überhaupt erst konkreter zu fassen und als musikalisches Phänomen europäischen Ausmasses zu verorten. Dabei ging es primär um die Frage nach einem Überlieferungszusammenhang, d.h. vor allem danach, inwieweit sich in den erhaltenen Aufzeichnungen die Überlieferung einer gemeinsamen melodischen «Matrix» (Treitler) spiegelt. Unter der Prämisse, dass «[...] in the study of music that pre-dates the time when transmission became demonstrably reproductice, analysis necessarily entails

33 Erste Hinweise bot diesbezüglich der Petit-Text oben, S. 123

an account of transmission and the study of a transmission is necessarily a task of musical analysis»³⁴, sind Aussagen über die Konsistenz der musikalischen Vergil-Überlieferung untrennbar mit analytischen Einsichten in die Beschaffenheit der überlieferten Musik – und das heisst innerhalb des neumenschriftlichen Materials vor allem in das Verhältnis zum Text – verbunden. Vice versa liefert bei einem ausnahmslos neumenschriftlich erhaltenen Quellenkorpus, dessen modaler Habitus im Dunkeln bleibt, erst der Text Kriterien für Urteile über den Übereinstimmungsgrad der Überlieferung, die über die Konstatierung simultan eingesetzter Mehrtongruppen hinausgehen. Aus diesen Voraussetzungen fielen für die Untersuchung in besonderer Weise jene Stellen ins Gewicht, an denen die Neumierungen übereinstimmend auf eine Gestaltung verwiesen, die individuell auf unterschiedlichste Textvorgaben reagiert und sich nicht auf die modellhafte Umsetzung eines einzelnen Textaspektes zurückführen lässt. Die methodische Kontrolle der hierbei entstehenden Gefahr, zirkelschlüssig als Analysekriterium zu supponieren, worüber die Analyse selbst erst Aufschlüsse liefern soll, gehört zu den generellen Herausforderungen in der Auseinandersetzung mit neumenschriftlicher Überlieferung. Dass die umfassende Reflexion des Ansatzes und Abwägung der Ergebnisse im vorgegebenen Rahmen nicht explizit werden konnten, entspricht wiederum der Vorläufigkeit der vorangegangenen Ausführungen.³⁵

Unter den genannten Vorbehalten erlauben es die vorliegenden Beobachtungen zumindest, erste Thesen zu den Überlieferungskorrelaten einer gesanglichen Realisierung der Hektor-Passage *Aen.* II 274ff. zu formulieren. Tatsächlich deuten die erhaltenen Handschriftenbefunde darauf hin, dass der Klagegesang des träumenden Aeneas im gesamten Bereich seiner interregionalen und zeitlichen Verbreitung unter weitreichenden melodischen Übereinstimmungen erklingen sein dürfte. Dass bestimmte Verse der Traumepisode mit graduell grösserer Kongruenz neumierte wurden als andere, lässt sich als Hinweis darauf verstehen, dass die betreffenden musikalischen Formulierungen für den Vortrag der Passage in spezieller Weise konstitutiv waren und aus diesem Grund entsprechend geschlossen überliefert wurden. Dabei sind die signifikantesten Übereinstimmungen unter den Neumierungen in der Regel gerade bei den Versen zu greifen, die aufgrund enthaltener Ausrufe, Klagelaute oder Schlüsselwörter auch im Textlichen besonders markant sind. Abweichungen, die auf einen breiteren Spielraum musikalischer Formulierungsmöglichkeiten hinweisen, beschränken sich im wesentlichen auf den kurzen narrativen Abschnitt *Aen.* II 279.2–280, der die Klagerede

34 Treitler, «Observations» (wie Anm. 20), S. 11.

35 Dies gilt im weiteren auch für die hier nicht eigens thematisierte Frage nach den grundsätzlichen Voraussetzungen einer mittelalterlichen Lesung metrischer Texte.

des Aeneas für anderthalb Verse unterbricht. Wobei unter dem Stichwort eines Spielraums einzelne Unterschiede auch im Umfang der jeweils vorge-tragenen narrativen Verse einzukalkulieren sind. Dies gilt für eine mögliche Auslassung des besagten narrativen Einschubs, wie sie durch die Aufzeich-nung in F 23 nahegelegt wird, ebenso wie für einen offenbar fakultativen Einbezug ein- und ausleitender Verse, wie er insbesondere durch die bereits bei *Aen.* II 268 beginnende Textüberlieferung der *Cambridger Liedersammlung* ins Blickfeld rückt.

In jedem Fall dokumentieren die Neumierungen eine breite Präsenz der *Aeneis*-Episode auch im Musikalischen. Dabei bieten sowohl die neumenlose Überlieferung der *Cambridger Liedersammlung* wie auch die nur auszugs-weisen Neumierungen besonderer Verse in den Handschriften Ox 1.16 und Tr 1660 ausdrückliche Indizien dafür, dass die Passage auch abseits neu-menschriftlicher Fixierung musikalisch realisiert werden konnte und wurde. Von hier aus bedarf es nur eines kleinen – freilich spekulativen – Schrittes, um eine musikalische Realisierung der Hektor-Passage bereits für einen Zeitraum anzunehmen, der den erhaltenen Schriftzeugnissen um wenige Dezennien vorausgeht. Damit aber lägen dann tatsächlich auch die musika-lischen Wurzeln gesungen vorgetragener Vergil-Verse dort, wo die umgrei-fende handschriftliche Ausbreitung der Textgrundlage ihren Ausgang nahm: in der Karolingerzeit.

Anhang 1
Verzeichnis der im Text zitierten Vergil-Handschriften

Siglum	Handschrift Datum und Provenienz	Neumenschrift	Neumierter Text <i>Aen.</i> II
Bn 239	Bern, Burgerbibliothek, 239 (ß) 9. Jh. (2/3), Nordfrankreich	französisch	274–287inc.
Br 5325– 5327	Brüssel, Bibliothèque Royale, 5325–5327 9. Jh. (2/3), Nordfrankreich	franz. (274–279.1) lothr. (297.2–286)	274–286
Bu 7	Budapest, Országos Szechenyi Könyvtar, 7 10./11. Jh., Deutschland (Abtei Werden?)	deutsch	274–286
F 23	Florenz, Bibl. Med.-Laur., Ashb. 23 10. Jh., Deutschland	deutsch	274–279.1 281–286
Kn 742	Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, 742 12. Jh. (2/2), Klosterneuburg (ex-libr.)	deutsch	274–287inc.
Mü 18059	München, Bayer. Staatsbibl., Clm 18059 11. Jh. (2/4), Tegernsee	deutsch	274–286
Na 5	Neapel, Biblioteca Nazionale, Vindob. lat. 5 10. Jh. (inc.), Süditalien	ital./benevent.	274–287inc.
Ox 1.16	Oxford, Bodleian Library, Auctarium F. 1. 16 10./11. Jh., dt. Sprachbereich	deutsch	274–275, 281–282inc.
Pa 8069	Paris, Bibliothèque Nationale, f. lat. 8069-II 11. Jh., Frankreich	aquitan.	274–286
Pa 9344	Paris, Bibliothèque Nationale, f. lat. 9344 11. Jh. (1/2), Echternach	Echternacher Neumen	274–283.1

Anhang 1 (Fortsetzung)

Signum	Handschrift Datum und Provenienz	Neumenschrift	Neumierter Text <i>Aen.</i> II
Tr 1660	Trient, Biblioteca Communale, 1660 TC 11. Jh., Westdeutschland/ Österreich	deutsch	275, 281, 283.1, 286.2
Vat 1671	Rom, Bibl. Apost. Vaticana, Reg. lat. 1671 10. Jh. (2/2), England (Worcester?)	deutsch	274–286
Vat 2090	Rom, Bibl. Apost. Vaticana, Reg. lat. 2090 11./12. Jh., Süditalien	beneventanisch	274–276
Wo 66	Wolfenbüttel, Herzg. Aug.-Bibl. 66 Gud. lat. (4370) 9. Jh. (1/2), Arras od. Lorsch	französisch	274–276

Die Angaben zu Provenienz und Entstehungszeit der Handschriften entsprechen Birger Munk Olsen, *L'Étude des auteurs classiques entre le IX^e et le XII^e siècle*, Bd. 2: *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX^e au XII^e siècle: Livius-Vitruvius*, Paris 1985, S. 43ff.

Anhang 2
 Vergil, Aen. II 268-287: Text und Übersetzung

Der lateinische Text folgt der Ausgabe von R. A. B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1969. Deutsche Übersetzung nach Johannes Götte, *Vergil – Aeneis*, hrsg. u. übers., München / Zürich 1988.

- 268 *Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris
 incipit et dono diuum gratissima serpit.*
- 270 *in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector
 uisus adesse mihi largosque effundere fletus,
 raptatus bigis ut quondam, aterque cruento
 puluere perque pedes traiectos lora tumentis.
 ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo*
- 275 *Hectore qui redit exuuias indutus Achilli
 uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis!
 squalentem barbam et concretos sanguine crinis
 uulneraque illa gerens, quae circum plurima muros
 accepit patrios. ultro flens ipse uidebar*
- 280 *compellare uirum et maestas expromere uoces:
 ‘o lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,
 quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris
 expectate uenis? ut te post multa tuorum
 funera, post uarios hominumque urbisque labores*
- 285 *defessi aspiciamus! quae causa indigna serenos
 foedauit uultus? aut cur haec uulnera cerno?
 ille nihil, [...]*
- 268 *Eben, da Mitternachtsruhe den leidenden Menschen herannaht
 und - ein Göttergeschenk - sich höchst willkommen herabsenkt,*
- 270 *sieh, da erschien im Traum und stand vor Augen mir Hektor,
 dumpf von Trauer umdüstert und Trän um Träne vergiessend,
 furchtbar, wie einst, vom Gespann zerschleift, von blutigem Staube
 schwarz, von Riemen durchbohrt die aufgeschwollenen Füße.
 Weh mir, welch ein Bild! Wie sehr verschieden von jenem*
- 275 *Hektor, der da kam mit der Rüstung geschmückt des Achilles,
 oder der phrygischen Brand in der Danaer Schiffe geschleudert!
 Jetzt starrt Schmutz im Bart, sind blutverklebt seine Haare,
 trägt er die Wunden, die reichlich im Kampf um der Vaterstadt
 Mauern
 einst er empfing. Von selbst nun schien ich – selber auch
 weinend –*

Anhang 2 (Fortsetzung)

- 280 anzureden den Helden und trauernd die Worte zu sprechen:
«O, Dardaniens Licht, du Hort und Hoffnung der Teukrer!
Was hielt also lange dich fern, von welchen Gestaden,
Hektor, kommst du, Ersehnter! Nach solchem Sterben der
Deinen,
solcher Fülle von Leid für die Stadt und Menschen, wie sehn wir
285 Müden also dich wieder? Und welcher unwürdiger Grund hat
so dein Antlitz entstellt? Warum diese Wunden?»
Nichts entgegnete er, [...]

