

Kriminalität in der mittelalterlichen Musik

Über Musik des Mittelalters zu sprechen, ist nicht gerade eine einfache Sache, insbesondere vor einem Publikum ohne oder mit nur wenigen musikalischen Vorkenntnissen. Wie soll man über ein Phänomen sprechen, dass durch Erklingen erzeugt im Augenblick des Geschehens schon wieder Vergangenheit ist und sich nicht beschreiben lässt? Im Laufe der Musikgeschichte hat man dieses akustische Phänomen in ein optisches verwandelt, indem man versucht hat, klingende Ereignisse in einer besonderen Weise schriftlich zu fixieren und so wiederholbar zu machen – in der Tat die einzige Erinnerung an damalige Ereignisse. Wie leicht hat es hier im Vergleich die Literaturgeschichte und die historischen Disziplinen. Oder denken wir etwa an die Kunstgeschichte, deren Vertreter heute fachkundig vor den erhaltenen Kathedralen stehen, oder diese zumindest auf Abbildungen betrachten können, und darüber einem staunenden Publikum lange Vorträge halten. Die Musikwissenschaftler können im Allgemeinen nur auf ihre Handschriften mit Notation zurückgreifen, die nicht nur den musikalischen Laien oft eher an Hieroglyphen, denn an eine brauchbare historische Quelle erinnern. Sind diese Quellen einem breiteren Publikum heutzutage überhaupt zu vermitteln? Wir werden es versuchen.

Betrachten wir das uns gestellte Thema: Kriminalität in der mittelalterlichen Musik – gibt es die überhaupt? Eine schwierige Frage, zumal sich vor allem in der ersten Hälfte des Mittelalters schriftliche Aufzeichnungen auf die Bedürfnisse der Kirchen und Klöster beschränkte. Aufgezeichnet wurde neben dem tradierten Wissen der Antike in erster Linie Texte für die Liturgie. Und hier ist auch der Ort für in Musik gesetzte tradierte „Kriminalfälle“, nämlich das Stundengebet der Mönche und Nonnen. Hier betrachten sie das Leben und Sterben ihrer Helden und Vorbilder, und das sind die Märtyrer, die bis in den Tod Christus die Treue gehalten haben und oft auf grausame Weise in den Tod befördert wurden.

Das Stundengebet (Offizium) ist neben der Messe die zweite Säule der offiziellen Liturgie. Seit Bestehen des Christentums wurden nach jüdischem Vorbild in der christlichen Kirche Gebetsstunden (Horen) festgelegt, um dadurch den Tagesablauf zu heiligen (cursus). Grundlage der Gebetstexte ist der Psalter, das Gesangbuch des Alten Testamentes mit seinen 150 Psalmen. Man unterscheidet im abendländischen Christentum den *cursus saecularis* oder *cursus Romanus* des Weltklerus vom *cursus monasticus* der Mönche und Nonnen.

Durch Kürzungen wurden die Texte des Stundengebets für den Weltklerus ab dem 11. Jh. in einem einzigen Band zusammengestellt, das als Brevier (brevis = kurz) bezeichnet wird und zunächst vor allem für Kleriker gedacht war, die das Stundengebet außerhalb einer Gemeinschaft privat beteten. Da dies später die Regel wurde, werden die Begriffe "Offizium" und "Brevier" bis heute oft missverständlich synonym gebraucht.

Die acht Gebetszeiten richten sich nach der antiken Tageseinteilungen zu zwölf gleichen Tagesstunden, in die der Tag von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang eingeteilt wurde, sowie zwölf gleichen Nachtstunden von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang. Die Tages- und Nachtstunden hatten daher je nach Jahreszeit verschiedene Länge.

Die Gebetszeiten:

Matutin von matuta = die Morgenröte, mit mehreren Nokturnen (Nachtwachen).

Laudes eigentlich laudes matutinae = Morgenlob

Matutin und Laudes bilden zusammen eine große Gebetsstunde.

Prim zur ersten Stunde (ca. 6 Uhr früh)

(ca. 9 Uhr vormittags)

Sext zur sechsten Stunde (12 Uhr mittags)

(ca. 3 Uhr nachm.)

Yasmin Akbari, *Abundant*

11-XX-1

Completorium die Komplet, das letzte Gebet des Tages

Die längeren Gebetsstunden, Matutin mit Laudes und Vesper werden als "große Horen" bezeichnet, Prim, Terz, Sext, Non und Komplet als "kleine Horen". In der Matutin liegt das Hauptgewicht neben dem Psalmengesang auf verschiedenen Lesungen aus der hl. Schrift, den Kirchenvätern und den Heiligeniten (Lebensbeschreibungen).

Das deutsche Wort Mette bezeichnet die Matutin, nicht etwa die Messe. An Weihnachten wurde die Matutin besonders feierlich unmittelbar vor der Mitternachtsmesse gesungen. Die deutsche Bezeichnung "Mette" ging, wohl wegen des ähnlichen Klanges, fälschlicherweise auf diese Messe über, nachdem die Mette meist nicht mehr gesungen wird.

Die Feier der Liturgie mit ihren festgelegten Zeiten für Messe und Stundengebet wurde täglich in immer gleich bleibendem Rhythmus vollzogen. Dieser liturgische Tageszyklus ist in einen Wochenzyklus von je sieben Tagen einerseits und in den Jahreszyklus mit seinen Festzeiten von je 365 (bzw. 366) Tagen andererseits eingebettet. An den verschiedenen Tagen des Jahres sind verschiedene Gebete, Lesungen und Gesänge vorgesehen. Für eine korrekte Feier der Liturgie ist also ein genauer Kalender unerlässlich. Für unser Thema sind die Heiligenfeste von Bedeutung. Sie richten sich nach dem Sonnenjahr. Ihre schriftliche Fixierung ist ein wesentlicher Teil des mittelalterlichen Kalenders. Meist feiert man den Todestag eines Heiligen, der als "Geburtstag" im Himmel verstanden wird. Einerseits gibt es Heilige, die überall im Abendland verehrt und gefeiert wurden und meist noch aus der antiken Frühzeit des Christentums stammen. Davon zu unterscheiden sind Heilige mit lokaler oder regionaler Bedeutung, die nur an bestimmten Orten gefeiert wurden. In liturgischen Handschriften stehen die Heiligenfeste mit eigenem Text im so genannten *Proprium de Sanctis*.

Die Texte wurden auf durch den Sprachrhythmus geprägte Melodien gesungen, dem so genannten „gregorianischen Choral“². Meistens versteht man darunter die liturgische einstimmige Musik der abendländischen Kirche, obwohl der so genannte „authentische“ Bestand des Chorals um die Jahrtausendwende abgeschlossen war. Spätere Neukompositionen bezeichnet man in der Musikwissenschaft im Allgemeinen als „Spätgregorianik“ oder einfach als „mittelalterlichen Choral“. Die gregorianischen Gesänge des Stundengebetes bestehen im Wesentlichen aus zwei Gattungen: Antiphone (Kehrverse zu Psalmen, gesungen vom gesamten Konvent einer Gemeinschaft) und Responsorien

² Nach Papst Gregor dem Großen, um 600.

(Antwortgesänge als Antwort auf eine Lesung, im Wechsel zwischen Schola und Kantor). Hymnen, also strophische Lieder, findet erst in späterer Zeit Eingang in die Liturgie.

Das Martyrium der hl. Agatha

Ein solches typisches Märtyrerfest ist das Fest der hl. Agatha am 5. Februar, deren griechischer Name *die Gute* bedeutet. Ihre Biographie ist legendär, geht aber sicherlich auf eine historische Person zurück, eine Frau, deren Lebensdaten sich um die Jahre 225 bis 250 eingrenzen lassen. Agatha lebte in Catania auf Sizilien und wurde dort im Verlauf der Christenverfolgung unter Kaiser Decius hingerichtet. Sie muss besonders standhaft und unter besonderen Qualen zu ihrer christlichen Überzeugung gestanden haben und blieb daher in der Bevölkerung als Heldin für Christus in dauerhafter Erinnerung. Schon zu Ende des 5. Jahrhunderts ist ihr Kult in Italien vielfach belegt.

Der Überlieferung nach war sie eine wohlhabende, adelige Jungfrau von großer Schönheit, welche die Brautwerbung des dortigen Statthalters Quintianus zurückwies. Sie war nämlich Christin und hielt die Eheschließung mit einem Nichtchristen als mit ihrem Glauben nicht vereinbar. Damit traf sie allerdings einen Nerv des in seiner Ehre gekränkten Mannes, der nun nur mehr darauf sann, sich an ihr zu rächen. Diese Konstellation kommt in den Märtyrerbiographien bis in die heutige Zeit häufig vor; sie ist geradezu eine Modellform für junge Frauen, die für ihren Glauben an Christus leiden müssen. Variiert werden die Arten des Martyriums, die bei der hl. Agatha an der Tat sehr drastisch ausgefallen sind: Der Statthalter berief sich auf einen kaiserlichen Erlass zur Christenverfolgung, er ließ Agatha verhaften und ins Bordell der Aphrodisia bringen, um sie der Prostitution zuzuführen. Als dies nicht gelang, folgten Verhöre, Folter und sadistische Qualen: Mit den Händen an einen Balken gehängt, wurden Agatha die Brüste mit einer Zange zerrissen, mit einer Fackel gebrannt und schließlich abgeschnitten. Weiters legte man sie auf spitze Scherben und glühende Kohlen. Agatha ist schließlich im Gefängnis ihren Verletzungen erlegen.

Die Geschichte ihres Martyriums wurde im Laufe der Zeit reichlich ausgeschmückt: So soll ihr in der Nacht der hl. Petrus im Kerker mit einer heilenden Salbe erschienen sein, aber sie hätte die Erquickung zurückgewiesen. Überliefert wird auch, dass schließlich ein Erdbeben die Stadt Catania erschütterte, worauf das Volk Quintianus bedrohte, bis der von Agatha abließ und sie ins Gefängnis warf, wo sie starb. Natürlich durfte auch Quintianus in dieser Erzählung nicht ohne Strafe davon kommen. Die Legende berichtet, er sei bald nach diesem Ereignis von einem Pferd getreten worden und gestorben. Bekannt ist auch folgende Begebenheit: Am ersten Jahrestag von Agathas war der Vulkan Ätna ausgebrochen und der herabfließende Lavastrom bedrohte die Stadt, kam aber beim Grab der hl. Agatha zum Stillstand. Nach einer Überlieferungen geschah dies durch einen weißen Seidenschleier, den Agatha getragen hatte und der in der Folge als Reliquie eine besondere Bedeutung erlangte, indem er jedes Mal, wenn ein Ausbruch des Ätna drohte, vom Wind aus dem Grab der hl. Agatha weggeweht wurde.

In der Tat bedienen sich nun die Texte der Liturgie im Offizium, die ja in der Liturgie des Stundengebetes teils vom gesamten Konvent, teils von einer besonders ausgebildeten Schola vorgetragen wurden, diese Überlieferungen. Die Texte schöpften man aus den überlieferten Heiligenvitien, den Lebensbeschreibungen. Dabei hatte man keine Scheu vor Texten mit eindeutigem Inhalt, die man selbst heutzutage wohl tunlichst in Gebet- und Gesangbüchern vermeiden würde. Was mag wohl in den Mönchen, Nonnen und Klerikern vorgegangen sein, wenn sie während der Matutin die folgende Antiphon mit Agathas Worten sangen:

Ant. Propter fidem castitatis iussa sum suspendi in equuleo; adiuva me, domine, deus meus in tortura mamillarum mearum.

Wegen des Glaubens an meine Keuschheit wurde ich verurteilt, am Marterholz zu hängen. Steh mir bei, Herr, mein Gott, während meine Brüste gepeinigt werden.

oder nach der Lesung über die Worte der Schola meditierten, die das folgende Responsorium sang³:

R. Dum ingredederetur beata Agathes in carcerem, dixit ad iudicem: impie, crudelis et dire tyranne, non es confusus amputare in femina, quod ipse in matre suxisti.

V. Ego autem habeo mamillas integras intus in anima mea, quas ab infantia domino consecravi.

Als die heilige Agatha den Kerker betrat, sprach sie zum Richter: Gottloser, grausamer und grässlicher Tyrann, du schämst dich nicht, das an einer Frau abzuschneiden, von dem du selbst bei deiner Mutter gesaugt hast.

Ich aber habe unversehrte Brüste innen in meiner Seele, die ich von Kindheit an dem Herrn geweiht habe.

Um diese uns heute manchmal so fremde Welt zu verstehen, muss man wissen, dass die Leiden des Märtyrers und der Märtyrerin in den Gesängen nicht um ihrer selbst willen besungen worden sind, sondern exemplarisch Standhaftigkeit und Glauben des oder der betreffenden Heiligen zeigen sollten, auch in den extremsten Situationen. So sollten sich auch die Beter und Beterinnen aufgerufen fühlen, ihre Überzeugung und ihren Glauben an Christus bis in den Tod hinein treu zu bleiben, um, wie die heilige Agatha, am Ende ihres Lebens in den Lobpreis Gottes einzustimmen, wie man am Ende des Tages in der feierlichen Antiphon zum Magnificat⁴, in der Vesper sang:

Ant. Stans beata Agathes in medio carceris expansis manibus tota mente orabat ad dominum: domine Jesu Christe magister bone, gratias ago tibi qui me fecisti vincere tormenta carnificum; iube me domine ad tuam immarcescibilem gloriam feliciter pervenire.

Agatha stand mitten im Kerker mit ausgebreiteten Armen und betete mit ganzer Kraft zum Herrn: Herr Jesus Christus, guter Lehrer, ich danke dir, denn du hast bewirkt, dass ich über die Martern meiner Peiniger gesiegt habe; lass mich jetzt, o Herr, glücklich zu deiner unvergänglichen Herrlichkeit gelangen.

³ R. steht für Respons, den die ganze Schola singt, V. für Versus, der von einem Vorsänger vorgetragen wird. Im Anschluss an den Vers wiederholt die ganze Schola den zweiten Teil des Respons.

⁴ Lobgesang der Gottesmutter (Lk 1,46-55), der Höhepunkt der täglichen Vesper.

Ad Magnificat, Antiphona.

1 D

Tans be- á-ta Agatha * in mé-di- o cárcer- ris,
 expánsis má-ni-bus, to-ta mente o-rá- bat ad Dómi-
 num: Dómine Je-su Chri-ste, ma- gí-ster bo-ne, grá-ti- as
 a-go ti- bi, qui me fe-cí-sti vínce-re torménta carní- fi-
 cum: jube me, Dómi- ne, ad tu- am immarcescí-bi-lem
 10-ri- am fe-lí-ci-ter perve-ní- re.

Fassung aus dem Antiphonale Monasticum, Tournai 1934.

Die Historia des hl. Emmeram

Das Offizium der hl. Agatha ist nur ein Beispiel für zahlreiche Texte aus dem authentischen Choralrepertoires, die von den einzelnen Martern der frühchristlichen Märtyrer berichten. Diese Texte und Melodien standen Pate für Texte von lokalen Heiligen, die im späteren Verlauf des Mittelalters entstanden. Diese Vertreter der Spätgregorianik unterscheiden sich stilistisch und musikalisch vom authentischen Repertoire. Als Beispiel wählen wir das Offizium des heiligen Emmeram (Haimhrannus), des Patrons von Regensburg, einem Heiligen, dessen Martyrium um das Jahr 652 in Kleinhelfendorf bei Aibling in Bayern bereits einen fundierten historischen Hintergrund hat, wenn auch natürlich seine Vita bearbeitet und dem liturgischen Gebrauch angepasst worden ist.⁵ Sein Gedenktag ist der 22. September.

Gesicherte Informationen über Emmeram gibt es nur wenig. Man weiß, dass ein Bischof dieses Namens im späten 7. Jahrhundert in Regensburg tätig war und dort auf gewaltsame Weise ums Leben kam. Der Überlieferung nach stammt er aus Poitiers in Frankreich und wurde dort zum Missionsbischof geweiht, also eine Art Wanderbischof, dessen Aufgabe darin bestand, Länder zu christianisieren und eine christliche Struktur aufzubauen. Der Überlieferung nach kam er auf dem Weg nach Pannonien im Jahre 649 nach Bayern und ließ sich in Regensburg auf Bitten des Agilofingerherzogs Theodo nieder, wo er

⁵ Historia Sancti Emmerami. Einführung und Edition von David Hiley. Herausgegeben im Rahmen der Reihe HISTORIAE für die Forschungsgruppe ‚Cantus Planus‘ der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music 1996.

eine erfolgreiche kirchliche Reform begann. Im Jahre 652 dürfte er einer Hofintrige zum Opfer gefallen sein. Die Überlieferung beschreibt dies so:

Emmeram hatte nicht nur zum Agilofingerherzog Theodo, sondern auch zu dessen Familie ein gutes Verhältnis, so auch zu Ota, der Tochter des Herzogs. Sie war mit dem Beamten Sigibald befreundet und erwartete von ihm ein Kind, was nicht im Sinne des Herzogs sein konnte, der seine Tochter natürlich dynastisch verheiratet wissen wollte. Die beiden Liebenden vertrauten sich Emmeram an. Dieser wollte zunächst von Sigibald, der sich natürlich ebenso wie Ota selbst in großer Gefahr befand, ablenken, um Zeit zu gewinnen, zumal Emmeram er sich gerade anschickte, eine Pilgerreise nach Rom zu unternehmen; er deutete daher an, er selbst sei der Vater des unehelichen Kindes der Herzogstochter. Die Überlieferung berichtet, dass Otas Bruder Lantfried den Bischof verfolgte, ihn einholte und an eine Leiter binden ließ, um sich an ihm zu rächen. Man hackte ihm die Glieder stückweise ab, beginnend bei den Fingerspitzen, danach riss man ihm die Augen heraus und schnitt ihm Nase und Ohren ab. Schließlich wurde er enthauptet. Den Leichnam überführte man in die Herzogsburg nach Aschheim. Dort klärte ein Priester den Herzog über den Irrtum auf, der nun für ein würdiges Begräbnis sorgte. Emmeram wurde in der Kirche St. Georg in Regensburg bestattet. Bischof Gaubald er hob ein Jahrhundert später Emmerams Gebeine und ließ sie in der um 740 errichteten Krypta der späteren Benediktinerabtei St. Emmeram beisetzen. Über dem Grab entstand zwischen 780 und 790 der romanische Kirchenbau zu Ehren des Heiligen. Bischof Arbeo von Freising (+ 783) verfasste die erste Vita.

Eine besondere liturgische Neukomposition ist die Historia Sancti Emmerami des Arnold von Vohburg um 1030. Arnold wurde um das Jahr 1000 geboren und war Mönch und später Prior von St. Emmeram. Er schrieb eine neue Vita des Heiligen und ein eigenes Emmeramoffizium, das heute in zwei Handschriften aus St. Emmeram als Hauptquellen überliefert ist. Diese Codices befinden sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München: Clm 14870 aus dem 11. Jahrhundert in adiastematischer⁶ Notation und Clm 14872, eine Papierhandschrift aus dem frühen 16. Jahrhundert mit Notation auf Linien. Zur gleichen Zeit schrieb Meginfried von Magdeburg auf Anregung Arnolds eine weitere Vita des heiligen Emmeram, die Arnold in seinen Offiziumstexten gelegentlich zitiert. Als Beispiel folgt das 9. Responsorium der Matutin.

Responsorium 9

R. Preciosus martir Domini Emmeramus, perstans fortis in ultimi meta agonis, non interruptus verba oracionis, sed Domino Deo se commendans, gracias egit.

V. Scale superpositus et crudeliter a carnificibus incisus.

Non interruptus verba oracionis, sed Domino Deo se commendans, gracias egit.

R. *Der edle Märtyrer des Herrn, Emmeramus, blieb bis zum Ende des Kampfes stark, er brach die Worte seines Gebetes nicht ab, sondern dankte Gott, seinem Herr, dem er sich befahl.*

V. *An die Leiter gehängt und grauenhaft von seinen Peinigern verstümmelt brach er die Worte seines Gebetes nicht ab, sondern dankte Gott, seinem Herr, dem er sich befahl.*

⁶ Vorgängerin unserer Notation, die in kurzschriftartigen Zeichen den ungefähren Verlauf der Melodie wiedergibt. Eine genaue Tonhöhenangabe ist nicht möglich.

aus: Hiley (wie Anm. 5), S. 16 f.

Arnolds Melodien zeigen einige der damals modernen Kompositionstendenzen. Gelegentlich, wenn auch nicht sehr oft, verwendet er eine Art von Textreim. Die meisten Antiphone sind tonartlich modal geordnet,⁷ d.h. die erste Antiphon steht im ersten Modus, die zweite im zweiten und so weiter. Da es nur 8 Modi gibt, steht das 9. Responsorium wieder im 1. modus. Bei den langen Melismen⁸, wie sie bei Responsorien in der Regel vorkommen, verwendet er meist keine traditionellen Melodieformeln des Gregorianischen Chorals, sondern komponiert neue Wendungen.⁹ Häufig kommen so genannte „subtonale“ Kadzen vor. Darunter versteht man, dass ein Melodieabschnitt so beendet wird, dass der vorletzte Ton einen Ganztonschritt oder höchstens eine Terz unter dem (oft auch verdoppelten) letzten Ton liegt, z.B.: C-D-D, C-E-E, D-E-E, D-F-F, F-G-G, G-a-a. Bei unserem Beispiel in der ersten Zeile über (mar)-tir und (Emmeram)-mus, in der zweiten Zeile über (a)-gonis (mit Verdoppelung des letzten Tones), in der vierten Zeile (gra-) cias als Binnenkadenz über einem Wort sowie in der letzten Zeile über (superpo)-situs.

Perotins Sederunt principes

Unser nächster Kriminalfall führt uns wieder in die Zeit des frühen Christentums zurück: es handelt sich um das bekannte Lynchurteil über den ersten Märtyrer der Kirche, den hl. Stephanus. Stephanus war Diakon der hellenistischen (griechisch sprechenden) Gemeinde in Jerusalem und wurde nach einem zweifelhaften Gerichtsverfahren vor dem Hohen Rat wegen seines Christusbekenntnisses auf Anstiften des Saulus (des späteren hl. Paulus) gesteinigt. Das Graduale (ein Responsorium nach der Lesung in der Messe) „Sederunt principes“ zu seinem Fest am 26. Dezember wurde von einem Mann namens Perotin zu Beginn des 13. Jahrhunderts vertont und gehört zu den ersten Höhepunkten mehrstimmiger Musik der

⁷ Im Choral unterscheidet man nicht zwischen Dur und Moll, sondern teilt die Melodie nach ihrem Verlauf und ihrem Endton in so genannte „modi“ (auch „Kirchentonarten“ genannt) ein. Insgesamt gibt es 8 solcher modi.

⁸ Tonketten, zahlreiche Töne unter einer Silbe.

⁹ Der Gregorianische Choral ist im Wesentlichen aus wechselseitig kombinierten Melodieformeln zusammengesetzt, die auf diese Weise ein leichteres Memorieren gewährleisten. Alle Melodien mussten ja auswendig gesungen werden.

abendländischen Musikgeschichte. Nehmen wir diesen uralten Justizirrtum zum Anlass, uns mit dieser Komposition und der frühen Mehrstimmigkeit näher auseinanderzusetzen.

Die Praxis, mehrstimmige Musik zu improvisieren ist schon seit dem 9. Jahrhundert bekannt. Musiktheoretische Werke beschreiben verschiedene Verfahren, derer sich die Kantoren bei Abschnitten, die sie als Vorsänger alleine zu singen hatten, bedienen konnten, um zur gegebenen Stimme des Gregorianischen Chorals eine zweite Stimme hinzuzufügen, während der Chor seine ihm zukommenden Teile weiterhin einstimmig sang. Dieses mehrstimmige Verfahren nannte man „Organum“. Mit der Zeit wurde die Stimmführung immer komplizierter, zumal man seit der Einführung der Liniennotation durch Guido von Arezzo in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts diese Melodien auch aufzeichnen konnte. Zentren mehrstimmigen Singens waren etwa das Kloster St. Martial in Limoges und die 1163 gerade neu erbaute Kathedrale von Notre Dame in Paris, einer Stadt, die zu dieser Zeit eines der wichtigsten Bildungszentren war. Hier hatte einer der Priester, der Kanoniker Magister Leonin (ca. 1150-1201) ein Werk geschrieben, das als „Magnus liber organi de gradali et antifonario“ bekannt ist. Unter „Liber organi“ ist eine Sammlung von kunstvollen zweistimmigen Organumkompositionen für die feierlichen Gottesdienste zu verstehen (Organum duplum). Überliefert ist dies aber nur in einem einzigen Traktat eines englischen Musiktheoretikers aus dem 13. oder frühen 14. Jahrhundert, und dies auch nur in beiläufigen Zusammenhang. Da uns der Name des Autors dieses Traktates nicht bekannt ist, nennt man ihn „Anonymus“ und gibt ihm die Ordnungszahl „4“. Diese Organas sind so komponiert, dass der gregorianische Choral in der Unterstimme (vox principalis) liegt und dort in extrem gedehnten Notenwerten ausgeführt wird, während die Oberstimme (vox organalis) in kurzen Notenwerten die Choralmelodien umspielt. Die vox organalis konnte nun freirhythmisches gestaltet werden, oder ein bestimmtes rhythmisches Schema, einen „Modus“¹⁰ haben. Es handelt sich um zweistimmige, oft äußerst ausladend komponierte Vorsängerabschnitte, meist Gradualia, Alleluias, Responsorien des Offiziums und Benedicamus Dominokompositionen,¹¹ die in der Ausführung relativ viel Zeit in Anspruch nehmen. Dieser Anonymus 4 erwähnt aber auch noch einen zweiten Namen, nämlich den, eines gewissen Perotinus, den er als „optimus discantor“ bezeichnet. Dieser hätte die langen Gesänge Leonins gekürzt und im Ganzen oder abschnittsweise durch „Diskantpartien“, so genannte „Clausulae“ ersetzt. Deshalb sei er als „optimus discantor“ zu bezeichnen. Dieser Perotin ging bei seinen Kompositionen über die Zweistimmigkeit hinaus und schrieb auch drei- und vierstimmige Stücke. Zwei dieser vierstimmigen Stücke haben sich erhalten, das Graduale von Weihnachten „Viderunt omnes“ und unser Graduale „Sederunt principes“. Auch über Perotin wissen wir nicht genau Bescheid, ja es ist sogar ungewiss, ob und wann es ihn überhaupt gegeben hat, oder ob er nur, wie man sagt „paradigmatisch“, also beispielhaft für eine Kompositionsart genannt wird. Seine Wirkungszeit müsste zu Beginn des 13. Jahrhunderts angesetzt werden. Auf jeden Fall ist Perotin neben Leonin der fruhste namentlich genannte Komponist mehrstimmiger Werke in der abendländischen Musikgeschichte.

Seine Kompositionen sind in Handschriften enthalten, die allerdings erst lange nach der mutmaßlichen Entstehungszeit niedergeschrieben wurden. Die vier wichtigsten stammen aus der Mitte des 13. Jh.¹² Es handelt sich um:

Handschriften

Siglum

¹⁰ Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Terminus für die Kirchentonarten.

¹¹ Mit dem feierlichen *Benedicamus Domino* (Lasst uns preisen d Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. en Herrn) der Vorsänger und der Antwort des Chores *Deo gratias* (Dank sei Gott) wurden vor allem die Vespergottesdienste an hohen Festen abgeschlossen.

¹² Eine etwas früher, nämlich um 1234 entstandene Handschrift London, British Library, Ms Egerton 2615 enthält „Sederunt principes“ nicht.

Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1	(F)
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmstad.	(W1)
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstad.	(W2)
Madrid, Biblioteca Nacional, MS 20486 (o. HH 167)	(Ma)

Das „Sederunt principes“ findet sich in

F	4r-7v
W1	3v-6v
W2	1r-4r (allerdings unvollständig)
Ma	17r-20v

Sehen wir uns also diese Komposition etwas näher an:

Der Text dieses Graduale ist aus dem Buch der Psalmen entnommen: (Ps. 118, die Verse 23 und 86, sowie Ps. 108, Vers 26). Er lautet:

Sederunt principes et adversum me loquebantur: et iniqui persecuti sunt me.

V. Adiuva me, Domine Deus meus: salvum me fac propter misericordiam tuam.

Die Führer saßen zusammen und redeten gegen mich, und die Ungerechten haben mich verfolgt.

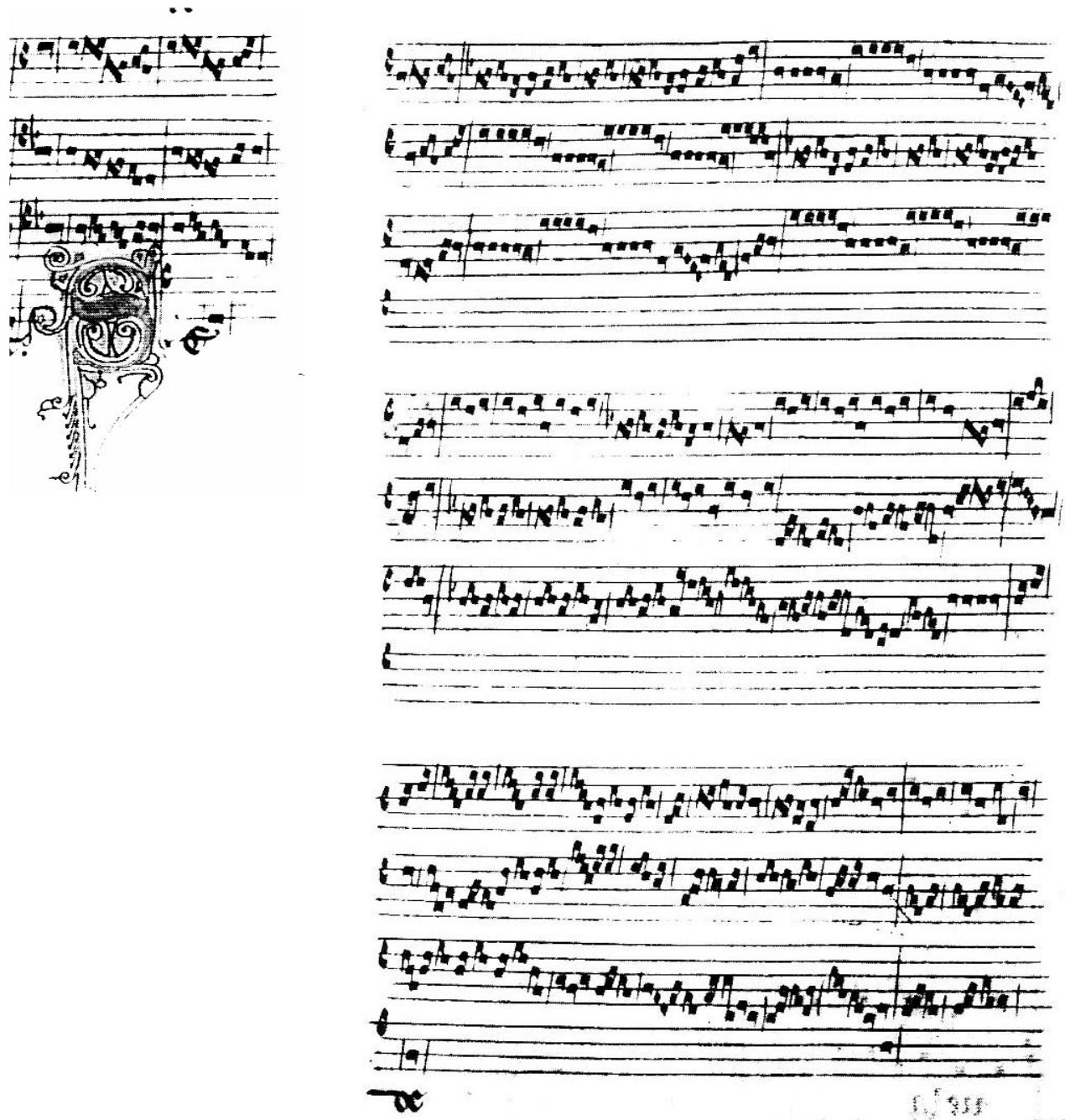
Hilf mir, Herr, mein Gott, mach mich heil in deinem Erbarmen.

Das Graduale ist der Antwortgesang auf die unmittelbar vorangegangene Lesung, die von der Steinigung des Stephanus berichtet. Die Psalmverse könnten also Stephanus in den Mund gelegt sein, oder auch dem Beter, der sich mit dem Märtyrer identifiziert, sei es in seinem persönlichen Leiden, sei es stellvertretend für die leidende Kirche. Die fett hervorgehobenen Stellen werden von den Vorsängern gesungen, der Rest vom Chor oder der Schola. Die Vorsängerteile sind von Perotin vierstimmig bearbeitet. So lauten die Noten über „Sederunt“ im Choral folgendermaßen:



Se - de - runt

In der Handschrift F sieht der Anfang dieses Stückes so aus¹³ (das Stück beginnt am Ende der Seite 4r – hier: linke Spalte – und setzt sich auf der Seite 4v – hier: rechte Spalte – fort):



Was man hier auch als Nichtmusiker sehen kann: die Noten sind partiturnäßig angeordnet, d.h. alles, was etwa zur gleichen Zeit erklingt, steht untereinander, etwa so, wie in unserer modernen Notenschrift. Zu Beginn jeder Zeile steht ein Schlüsselbuchstabe, der aussieht wie zwei Quadrate: er stellt den Buchstaben „c“ da, ist also ein C-Schlüssel, das heißt, die Linie zwischen den beiden Quadranten ist ein „c“. So kann man die Tonhöhe problemlos entschlüsseln. Die unterste Zeile jedes aus vier Zeilen bestehenden Systems ist fast leer, nur in

¹³ Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29,1, Facsimile hg. von Luther Dittmer. New York: Institute of Mediaeval Music, LTD [1966-67].

großen Abständen sind einzelne Notenköpfe geschrieben: es ist die ursprüngliche Melodie des Chorals, also der „Cantus prius factus“, die Basismelodie. Wir erkennen die ersten drei Noten d, f und a des Chorals, wobei die Doppelnote f nur einmal geschrieben wird. Die Töne werden bordunartig ausgehalten, auch über dem leeren Teil des Systems. Am Ende der Seite ist man also erst beim dritten Ton der ursprünglich ja nur ganz kurzen Intonation angelangt. Die oberen Stimmen umspielen, wie man am Notenbild ersieht diese liegenden Töne, aber in welchem Rhythmus?

Es war schon von den rhythmischen Modi die Rede. Was versteht man nun darunter? Modi sind rhythmische Schemata, die analog zu den antiken Versmetren gebildet werden und durch lange („Longae“) und kurze Töne („Breves“) gebildet werden. So entstehen folgende sechs modi (L = Longa, B = Brevis):

lang – kurz	L B	1. Modus
kurz – lang	B L	2. Modus
lang – kurz – kurz	L B B	3. Modus
kurz – kurz – lang	B B L	4. Modus
lang – lang	L L	5. Modus
kurz – kurz – kurz	B B B	6. Modus

Diese Modi werden in der Notation durch Notengruppierungen aus Kombinationen von Einzelnoten, Zweier- und Dreiergruppen, die durch senkrechte Striche abgetrennt sind, sichtbar gemacht:¹⁴

Kombination	Beispiel	Übertragung
1. 3 2 2 2 2		
2. 2 2 2 2 3		
3. 1 3 3 3		
4. 3 3 3 1		
5. 3 3 3		
6. 4 3 3		

Die Gruppierungen zwischen den einzelnen Gliederungsstrichen können, je nach dem Willen des Komponisten, natürlich beliebig lang sein (also z.B. im ersten Modus 3 2 2 oder 3 2 2 2 etc). Das Ergebnis ist eine Art Dreiertakt, die im Mittelalter spekulativ als gottgewolltes Symbol für den dreifaltigen Gott verstanden wurde. Nun ist es nicht mehr schwer, für den Beginn von Sederunt principes den passenden Rhythmus zu finden:

¹⁴ Abb. aus : Willi Apel, Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1962.

Alle drei Stimmen beginnen jeweils mit einer Einzelnote und einem senkrechten Strich: es handelt sich um einen einleitenden Akkord. Danach sind die einzelnen Noten innerhalb der senkrechten Gliederungsstriche in Gruppen zu 1 3 3 3 geordnet, sind also im 3. rhythmischen Modus zu übertragen. Im zweiten System von fol. 4v beginnt eine Gruppierung 3 2 2 2, das Stück wechselt hier also in den ersten Modus.

Der Beginn von „Sederunt principes“ lautet in der Übertragung also¹⁵:

Die Stimmbezeichnungen von unten nach oben heißen: Tenor (T) für die ursprüngliche Choralmelodie¹⁶ und darüber die komponierten Stimmen Duplum (D), Triplum (T) und Quadruplum (Q).

In den Diskantpartien Perotins kann auch die Unterstimme in einem rhythmischen Modus geführt werden. Dadurch können die lange Textpartien gestraffter vorgetragen werden. Sehen wir uns als Beispiel den Beginn der Stelle „Deus meus: salvum me fac“ an:

¹⁵ aus: Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris, Vol. 1. Hg. von Edward H. Roesner. Monaco : Édition de l'oiseau-Lyre 1993, S. 15.

¹⁶ Das Wort wird auf der ersten Silbe betont (ténor von lat. tenere = halten). In späterer Zeit wurden weitere Stimmen hinzugefügt: ein tieferer Tenor (tenor bassus) und ein höherer Tenor (tenor altus). Die oberste Stimme hieß „diskantus“ oder vom ital. „sopra“ abgeleitet „sopranus“. Daher stammen unsere Stimmbezeichnungen Sopran, Alt, Tenor, Bass.



Wie man deutlich sehen kann, besteht an dieser Stelle die Unterstimme nicht aus lang gedehnten Liegetönen, sondern wird zügig gesungen. Die Gruppe besteht aus lauter Einzelnoten. Wir haben es also mit dem 5. Modus (L – L) zu tun. Die Oberstimmen stehen in kurzen Gruppen des 1. Modus. Die Übertragung lautet:

Anhand dieser Notenbeispiele wird auch das Kompositionsprinzip dieser Zeit deutlich: Die Stimmführung der Oberstimmen muss weniger untereinander als mit dem Tenor abgestimmt sein. Auf betontem Taktteil sind nur so genannte perfekte Konsonanzen erlaubt, nämlich Quint und Oktav. Die Terz ist nicht gestattet. In der damals verwendeten pythagoreischen Stimmung klingt sie nämlich unsauber. Das Ergebnis sind die in unseren Ohren „leer“ wirkenden Quint-Oktav-Klänge, die wir als „typisch mittelalterlich“ empfinden und mit dieser Zeitepoche assoziieren.

Unter Leonin und Perotin erreicht die Mehrstimmigkeit in der Kathedrale von Notre-Dame in Paris einen ersten Höhepunkt. In der Musik ihrer Nachfolger spricht man von der Epoche der „Ars antiqua“, in der Rhythmus und Notation immer mehr entwickelt werden, bis 1322 Philippe de Vitry mit seinem Traktat „Ars nova“ eine neue Epoche einleitet, deren durchkonstruierte Mensuralnotation weitgehend von theologischen Spekulationen befreit ist. So etwa brauchte man sich nicht mehr auf die Dreizeitigkeit im Rhythmus beschränken. Fünf Notengrößen stehen jetzt zur Verfügung, die – mit Ausnahme kleinsten Einheit – wahlweise in drei oder zwei Untereinheiten unterteilt werden können. Der Unterteilungswert wird zu Beginn eines Stückes durch ein Symbolzeichen ausgedrückt: der Vorläufer unserer Taktangabe. Mit diesem System konnte das gesamte Musikschaffen des Mittelalters aufgezeichnet werden. Die Neuzeit hat diese Notation etwas vereinfacht und zu unserem Notensystem entwickelt und so der Entwicklung der abendländischen Musik den Weg bereitet.

Kriminalität in der Musik des Mittelalters ... zugegeben, vielleicht haben sich die Teilnehmer an dieser Ringvorlesung zunächst etwas anderes erwartet, und zugegeben, das Thema wurde hier benutzt, um einige Kapitel aus der Musikgeschichte des frühen und hohen Mittelalters zu erzählen. Spannend ist die Beschäftigung mit dieser Musik allemal – wie in einem richtigen Krimi.