Recensioner

Christian Thodberg: Der byzantinische Alleluiarionzyklus, Studien im kurzen Psaltikonstil. Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia Volumen VIII, Kopenhagen 1966.

Die Erforschung der mittelalterlichen Quellen des byzantinischen Kirchengesangs hat namentlich seit dem Anfang dieses Jahrhunderts auf eine – wenn auch nicht grosse, so doch ständig wachsende – Anzahl von Forschern anziehend gewirkt, die, und das ist sowohl charakteristisch wie voraussehbar bei einem Stoffgebiet, das zugleich so speziell und so komplex ist, ganz verschiedenen wissenschaftlichen Hintergrund und Ausgangspunkt haben. Um nur einige wenige Pioniere zu nennen: der Augustinermönch J. B. Thibault; Oskar Fleischer, anfänglich Germanist und Philolog, der zur Musikwissenschaft hinüber wechselte und sich auf Neumen spezialisierte; der Erforscher der Gregorianik Amedée Gastoué, zugleich als Komponist und Dirigent tätig; der englische klassische Philologe Tillyard; der österreichische Komponist und Musikforscher Egon Wellesz. Ganz besonderen Anlass haben wir jedoch, Carsten Høeg zu nennen, der – wie Tillyard – vom klassischen Studium ausging, dessen weiter Horizont aber zugleich die Musik und Musikforschung umspannte.

Es ist natürlich nicht die Absicht, hier Carsten Høegs Bedeutung für den Zweig der Musikwissenschaft, der sich mit dem altgriechischen Kirchengesang befasst, eingehend zu würdigen. Nur soviel, dass sein Einsatz in Verbindung mit der Quelleneinsammlung bei der Errichtung der Monumenta Musicae Byzantinae und als Herausgeber einer Reihe von Bänden und Schriften im Rahmen dieser Serie einen entscheidenden Einfluss auf das Wachstum dieser Forschung ausgeübt hat und den grössten Respekt beansprucht. Für die ja wirklich internationale byzantinische Musikforschung wurde Kopenhagen zum Zentrum dank Carsten Høegs wissenschaftlichem, organisatorischem und inspirierendem Einsatz. Dass die Anregung, die von ihm ausging, weitreichende Wirkungen hatte, beweisen u. a. die beiden Doktorabhandlungen über Themen aus dem Bereich der byzantinischen Musik und ihrer Überlieferung, die im Laufe von weniger als einem Monat von den beiden Carsten Høeg Schülern, Christian Thodberg und Jørgen Raasted*) der Kopenhagener Universität vorgelegt worden sind.

*) *Jørgen Raasted:* Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical manuscripts. *MMB Subsidia VII, Copenhagen 1966.* – Eine Besprechung dieser Abhandlung wird voraussichtlich im nächsten Jb. erscheinen.

Beide Verf. haben denn auch ihre Werke dem Gedächtnis des grossen Lehrers gewidmet, der sie zu ihren Studien angeregt hat.

Mit diesen einleitenden Bemerkungen habe ich nicht nur die Stellen in den Vorworten der beiden Abhandlungen besonders hervorheben wollen, die Carsten Høegs Anregung behandeln. Ich wollte auch gern auf die verschiedenartigen und speziellen Veraussetzungen aufmerksam machen, mit denen die Männer ausgerüstet waren, die in besonderem Grade zu dieser Forschung beigetragen haben. Musikalische, musiktheoretische, philologische, paläografische, theologische und liturgiehistorische Kenntnisse haben hier zusammen wirken müssen – der Schwerpunkt kann von dem einen Forscher zum anderen verschieden liegen, aber wenn man diese Probleme gänzlich durchdringen will, kann man keine dieser Qualifikationen entbehren. Es ist deshalb verständlich, dass der Kreis, der an der Erforschung dieses Gebiets teilgenommen hat und noch teilnimmt, äusserst exklusiv ist; zugleich versteht man jedoch, wie es möglich ist, obschon es im ersten Augenblick Verwunderung wecken kann, dass vorliegende Musikabhandlung einen Theologen zum Verfasser hat. Sie ist ein ausserordentlich gewichtiger und originaler Beitrag zur byzantinischen Musikforschung, eine aus einem Stück gegossene, tiefschürfende Spezialstudie, die weite Perspektiven eröffnet zur Beleuchtung der ältesten Schicht der byzantinischen Musik, ihrer melodischen und tonalen Strukturen, ihres liturgischen Charakters, sowie zum Verständnis des Verhältnisses der griechischen zur abendländischen Musiktradition. Es ist eine imponierende Arbeit, die in erster Linie ein Übermass von Einzeluntersuchungen erfordert hat, die mit grosser Tüchtigkeit und Konsequenz in technischer und methodischer Beziehung vorgelegt werden. Das Stoffgebiet und das Melodienmaterial sind klug abgegrenzt und disponiert; der Verf. hat keine Mühe gescheut, um seine Konklusionen und Thesen völlig kontrollierbar dokumentiert hervortreten zu lassen; trotz der ungeheuer detaillierten Melodieanalysen wird er nirgends vom Stoff überwältigt – die einzelnen Elemente werden beständig als Glieder eines grösseren Zusammenhangs und Problemkreises empfunden. Nicht zum mindesten muss die breite und allseitige Orientierung hervorgehoben werden, die die Darstellung prägt. Obgleich sich die Abhandlung ganz überwiegend mit musikalischen Fragen beschäftigt, tragen der theologisch-wissenschaftliche Unterbau und die Denkweise, sowie die kirchen- und liturgiegeschichtliche Einsicht des Verf. mit wesentlichen und positiven Zügen zu der Beleuchtung des Alleluiarions bei. Ich denke hier namentlich an Kapitel III (speziell § 4), Kapitel XIX über Text und Melodie und an den abschliessenden Exkurs über das Verhältnis griechischer zu abendländischer Allelujatradition. Ich will nun versuchen, die Probleme und Resultate zu skizzieren, wie sie sich dem Leser nach eingehendem Studium dieser Untersuchung darstellen. Mein Abriss folgt nicht der strengen Disposition des Buches, sondern konzentriert sich auf gewisse prinzipielle Probleme. Anschliessend soll eine Reihe von Einzelheiten erörtert werden.

Während sich die bisherige Forschung meistens auf den Melodiestoff des

Sticherariums – Oktoëchos, Pentekostarion und das Repertoire der Hirmologion, die die einfachere und verhältnismässig späte Kanon- und Odenliteratur umfasst – beschränkt hat, sind die solistischen Gesangstypen der griechischen Kirche, die in den Psaltikon-Handschriften vorliegen, nur in begrenztem Umfang zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden, soweit sie überhaupt in neueren Ausgaben zugänglich waren. Im Rahmen der MMB kann man nur auf Bd. IX der Transcripta-Serie verweisen, Welleszs Ausgabe der Akathistos-Hymne im Anschluss an die Ausgabe des Contacarium Ashburnhamense in der Hauptserie.

Von den Gesängen, die gemeinsam das Psaltikon ausmachen – Kontakia, Hypokoai, Prokeimena und Alleluiarion – können nur zwei unmittelbar mit Gesangstypen der abendländischen Liturgie verglichen werden, nämlich Prokeimena als ein Seitenstück zum Graduale und Alleluiaria, dem Alleluja entsprechend. Ihren Platz in der Liturgie haben sie im Anschluss an die Lesungen, und ihr Aufbau besteht aus einer Kombination von Versen, Stichoi, aus dem Psalter.

Das Alleluiarion besteht normalerweise aus zwei bis drei Stichoi, eingerahmt von dem der Tonart entsprechenden Alleluia, das einleitungsweise vom Vorsänger – dem *Psaltes,* dem auch die folgenden Stichoi in den Mund gelegt waren –, abschliessend dagegen vermutlich vom Chor oder dem Volk vorgetragen wurde. In Psaltikon-Handschriften bildet das Alleluiarion eine selbständige Abteilung, den für das Kirchenjahr vorgeschriebenen Zyklus, der in seiner vollständigsten Form 59 Stücke enthält, nach den Tonarten geordnet, innerhalb welcher sie gebräuchlicherweise rubriziert waren. Dies ist übrigens typisch auch für die Anordnung anderer Arten von Gesängen. Das überkommene Material weist nunmehr drei in musikalisch-stilistischer Beziehung verschiedene Alleluiarion-Traditionen auf, die entweder dem »kurzen«, »langen« oder »kalophonischen« Stil folgen. Diese Stileigentümlichkeiten werden vom Verf. äusserst lehrreich in Kap. II, Ex. 1 mit ausführlichen Kommentaren erörtert. Die »kurze« Tradition muss ohne Zweifel als die älteste betrachtet werden, und deshalb ist es natürlich, dass sie im Mittelpunkt der Untersuchung steht.

Im Zusammenhang hiermit wirkt es bemerkenswert, dass das Alleluiarion nur sechs von den acht Tonarten oder Modi benutzt, mit denen griechische Musiktheorie und griechischer Kirchengesang gewöhnlich operieren: Protos, Deuteros, Tetartos plus Plagios Protos, Plag. Deuteros und Plag. Tetartos. Man schloss also Tritos und dessen plagalen Modus – den sogenannten Barys – aus, und diese Begrenzung in der Anwendung der klassischen Modi betrachtet der Verf. (sicher mit Recht) als Indizium für die frühe Entstehung der Melodien und vertieft an dieser Stelle die bereits von Høeg ausgesprochene Vermutung praeoktoëchischen Ursprungs der Melodien, indem er sich, ausgehend von einer begründeten Vermutung von Änderungen einer Reihe von Melodieformeln speziell in Protos, Plagios Protos und Plagios Deuteros imstande zu sein vermeint, ein Vier-Tonartensystem auszukristallisieren, das für das Alleluiarion in seiner

ursprünglichen Faktur gültig war. Dass die Melodien in den Quellen trotzdem zu den genannten sechs Tonarten in Beziehung gebracht werden, muss der Ansicht des Verf. nach auf einem sozusagen »theoretischen Druck« beruhen, einem mehr oder weniger bewussten Wunsch, ein praeoktoëchisches Melodiematerial dem Tonartensystem anzupassen, das sich auf jüngeren Schichten der Melodieüberlieferung aufgebaut hat (Kap. XX).

Das archaische Gepräge des Alleluiarions manifestiert sich ausserdem in der reichen Anwendung, die die Melodien von stehenden Melodieformeln und Motiven machen. Der Nachweis hiervon bildet einen wesentlichen Teil der Abhandlung (Kap. VII–XVI) und bekräftet im Übermass Beobachtungen früherer Forscher – besonders Welleszs – die melodische Struktur des byzantinischen Gesangs betreffend; in Thodbergs Abhandlung tritt jedoch der Gebrauch von Formeln in den Melodien überzeugender dokumentiert und systematischer klargelegt zutage als in irgend einer der früheren Darstellungen. Mit einem Ausdruck aus Ferrettis »Estetica Gregoriana« wird der Stil von der Centonisation als dem tragenden Prinzip aus charakterisiert, und diese ist offenbar weit mehr vorherrschend in dem behandelten Gebiet, dem Alleluiarion, als in den Sticherarion- und Hirmologionmelodien. Die Kombination der festen Elemente, die der Verf. in Kadenzen (oder melismatische Phrasen), Formeln und Motive einteilt, bildet oft ein Muster, das für eine Reihe von Melodien charakteristisch ist. Auf dieser Grundlage kann man des weiteren innerhalb des Alleluiarions gewisse Melodietypen aufstellen, und es scheint, als ob die Tendenz zur Typenbildung bei den Melodien im Deuteros am markantesten war. Die Klarlegung der melodischen Struktur (Kap. XVIII) scheint mir eines der in musikalischer Beziehung bedeutungsvollsten und ertragreichsten Abschnitte des ganzen Buches zu sein – und zugleich ein Labsal nach den vorausgehenden, schonend ausgedrückt recht anstrengenden, analytisch angelegten Untersuchungen.

Im letzten Abschnitt des eben genannten Kap. XVIII, S. 147, betont der Verf., dass die Elemente, die die Struktur der Alleluiarion-Melodien bedingen, mit den »wandernden Melodien« des gregorianischen Chorals verglichen werden können: »Sie treten in verschiedenen Lagen mit gleichen Intervallverhältnissen auf, eine Tatsache, die für die tonale Analyse sehr wichtig ist«. Wir berühren hier einen entscheidenden Punkt in den musikalischen Analysen und Theorien des Verf. das basale Tonsystem des Alleluiarions betreffend. Um der angewandten Methode zustimmen zu können, muss man nämlich die Hypothese von den unveränderten Intervallverhältnissen in verschiedenen Lagen akzeptieren, zugleich aber damit einverstanden sein, dass der Formel-und Motivbegriff, mit dem der Verf. operiert, eng mit der mit den genannten Elementen verbundenen Neumation zusammenhängt. Dieser spezielle Umstand hätte vielleicht einleitungsweise noch kräftiger und anschaulicher hervorgehoben werden können. Es macht Beschwer, dass man vor der eigentlichen Melodieanalyse Hinweise wie z. B. auf »die lange Ouranismakadenz auf G« (S. 41 a, Linie 7), »intermodale Mollkadenz«, »Intermodale Stufenkadenz« (beide S. 42 a) an-

trifft – dies sind ja Bezeichnungen, die der Verf. z. T. selbst geprägt hat, und daher wäre es praktischer gewesen, wenn man sich nicht über die nachfolgenden Kapitel zu orientieren brauchte, um die vorausgehenden zu verstehen!

Die Annahme des Verf., dass die Formeln unverändert in verschiedene Lagen transponiert werden können, ist nicht neu. Wie vom Verf. in Kap. V, S. 52 f. referiert, hat Oliver Strunk in seinem Artikel »The tonal System of Byzantine Music«, MQ 1942, ähnliche Gedanken berührt. Aber während Strunk nur die längeren ornamentalen Melismen wie z. B. Ouranisma (Kratemo–Katábasma und Kolaphismós) als von der Tonlage unabhängig festliegend ansieht, sich die einfacheren Thematismós-Formeln dagegen sehr wohl als variierend vorstellen kann, führt Thodberg den Gesichtspunkt konsequent durch und weist sehr überzeugend nach (S. 53–54), dass sowohl eine Reihe von Barys-Kadenzen (für die Strunk sich ein b an Stelle von h denken kann), als auch Thematismós Eso (F G b a G) auf G das b genommen haben. Ja, er geht noch einen Schritt weiter, indem er für eine lange Reihe von Melodien Anlass für die Annahme einer grossen Sekunde über E, resp. einer kleinen Sekunde unter G, d. h. ♯ vor F findet. In vorausgehenden Publikationen (»The tonal system of the Kontakarium«, 1960, und das Kongressreferat »Chromatic Alterations of the Sticherarium« 1961) hat der Verf. diese Beobachtung mit umfassendem Material unterbaut, und in der vorliegenden Arbeit wird der Leser einem förmlichen Bombardement von weiteren Argumenten und Belegen zugunsten der Annahme eines Fis ausgesetzt, sodass eventuelle Zweifler schon auf Grund blosser Ermattung (allerspätestens S. 110) dem Verf. zustimmen müssen. Das Hauptargument für die bedeutungsvolle Entdeckung ist – oder sollte wenigstens sein –, dass die Hypothese von der Intervallidentität der Kadenzen auf verschiedenen Stufen des Tonsystems unvermeidlich zur Einführung eines ♯ vor F führen muss. Man braucht nur auf die Anastamaformeln hinzuweisen, die zwar sowohl in Dur-, wie in Mollversionen anerkannt werden, aber in beiden Formen – je nach der Lage – die erwähnte Alteration fordern können.

Von entscheidender Bedeutung ist es aber, dass die Alteration in einer langen Reihe von Fällen von den sogenannten Medialsignaturen, Symbolen für die Intonationen (ob gesungene, gebrummte oder stille Kontrollzeichen, soll hier nicht erörtert werden) bestätigt wird. Für jede Tonart gibt es eine Grundform, und diese Grundform kann mit Schleifern ausgestattet werden, und deshalb kann der Schlusston variieren; aber die Intervallverhältnisse verbleiben unverändert und markieren die Empfindung des Modus, oder besser: der tonalen Orientierung, die die betreffende Stelle der Melodie fordert. Die Bekräftigung besteht darin, dass die Medialsignaturen in einigen Quellen, besonders in der Hauptquelle des Verf., Vat. Gr. 345, im Verhältnis zu dem gewöhnlich angenommenen Tonsystem unmissverständlich »verkehrt« angebracht sind. Um ein evidentes Beispiel zu geben: Die »δ« Signatur auf a angebracht verlangt als Transposition der Tonreihe d c h a G d Erhöhung des F. Entsprechende Bei-

spiele finden sich reichlich, und statt wie frühere Forscher – unter diesen namentlich Wellesz – diese Phänomene als Schreibfehler abzutun, hat der Verf. sie ernst genommen und wohl die Lösung des Rätsels gefunden: Sie treten in Melodien auf, die sich in einem System von konjunkten Tetrachorden bewegen – entsprechend den Melodien, wo Formel- oder Motivtransposition ein b fordert (dies gilt namentlich für eine Reihe von Protos, Plag. Protos, sowie – ausserhalb des Alleluiarion – Tritos- und Barysmelodien), muss man für eine Reihe anderer Melodien (besonders in Deuteros, Plag. Deuteros und Plag. Tetartos) ein ♯ vor F annehmen, und dementsprechend können zwei im Prinzip übereinstimmende Systeme, beide auf konjunkten Species aufgebaut, mit A und E als den jeweils tiefsten Tönen abgeleitet werden (vgl. S. 57).

Bei dieser äusserst komprimierten Darstellung der Argumentation des Verf. habe ich von einem Gesichtspunkt abgesehen, den ich absichtlich zurückgehalten habe – und ich hätte gewünscht, dass sich der Verf. ebenso verhalten oder ihm auf jeden Fall einen weniger hervortretenden Platz angewiesen hätte. Ich meine das musikalische Gefühl des Verf. Es soll anerkannt werden, dass der Verf. die Transkriptionsprobleme – speziell die tonalen – auf sichererem Grunde zu lösen sucht als z. B. Wellesz und Tillyard, von denen namentlich der letztere eine höchst zufällige Praxis anwendet, wenn es sich um die Einführung eines b vor h handelt. Aber auch Thodberg scheint eine starke Animosität gegenüber dem Tritonus zu nähren, dessen teuflische Eigenschaften er (unter der Maske der Objektivität) auf alle Weise bekämpft. Er geht davon aus, dass offener oder verdeckter Tritonus nicht vorkommen darf, und als Stütze hierfür weist er (Kap. V, S. 54–55) aufgrund von W. Apels Übersicht über die Tonalitätsverhältnisse (»Gregorian Chant«) auf die Sachlage im gregorianischen Choral hin.

Die Tritonus-Gefahr macht sich namentlich in den Tonarten bemerkbar, die sich innerhalb des Pentachords E – h bewegen: 3., 4. und zum Teil 8., dementsprechend Deuteros, Plag. Deuteros und Plag. Tetartos. Der Verf. spricht davon, dass das Problem im gregorianischen Gesang durch die Einführung von b »gelöst« wird – dementsprechend schlägt er für den byzantinischen Gesang ♯ vor F vor: »Soll man daher überhaupt eine Lösung vorschlagen, die den Tritonus-Eindruck in den byzantinischen E-Tonarten entfernen möchte, muss sie in vielen Fällen in einer Vorsetzung von F ♯ an Stelle von F bestehen. Z. B. wird es wegen des verdeckten Tritonus b F schwierig gewesen sein, die Tonalkadenz im Deut. und Pl. Deut. zu singen b G a G F E E; die einzig denkbare Lösung ist b G a G ♯F E E (S. 55 b)«.

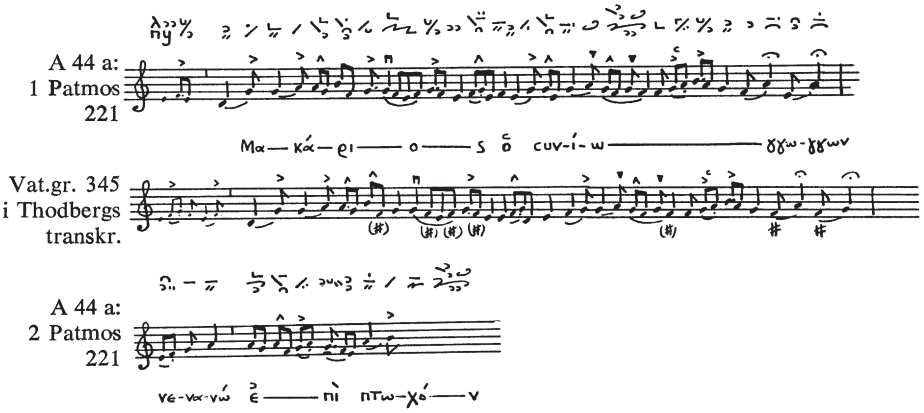
Liegt hierin nicht eine Unterschätzung der byzantinischen Sänger? Sie waren ja geschulte Solisten, die wohl doch eine so kleine Nuss knacken konnten! Man kann sich versucht fühlen, hier den Jubilus im »Alleluia Jubilate Deo« im 3. Ton mit der Finalkadenz des Plagios Deuteros zu vergleichen. Diese Wendungen fordern weder von einem vokalen, noch von einem musikalischen Gesichtspunkt aus »eine Lösung«.

Zu dieser sehr subjektiv gehaltenen Betrachtung will ich im übrigen zweierlei anführen: 1) Im gregorianischen Gesang sind die Verhältnisse bekanntlich nicht eindeutig. Man findet zwar kaum einen offenen Tritonus, aber die Tatsache, dass neuere Ausgaben »gregorianischen« Gesanges reichlich mit b-Vorzeichen ausgerüstet sind, beruht oft auf dem Bedürfnis einer neueren Zeit, der Tritonus-Wirkung zu entgehen. Die Alterationen werden bei weitem nicht immer von den Quellen gestützt. Ausserdem kann man in gregorianischen Melodien nicht selten Wendungen mit ausgesprochener Tritonusspannung antreffen, besonders wohl in hypomixolydischen Melodien (z. B. *F* a c h *G* – eine Wendung, die besonders typisch und ansprechend ist). 2) Der Verf. kann sich nicht auf quellenmässige Belege berufen, die für den byzantinischen Gesang das Verbot des Tritonus verlangen. Was den abendländischen Gesang anlangt, kann man sich für diese Frage doch auf theoretische Traktate beziehen – wo aber steht geschrieben, dass dieselben Vorschriften für byzantinische Musik gelten? Diese Frage hat vorwiegend prinzipiellen Charakter, und doch: unter gewissen Umständen akzeptiert der Verf. einen Tritonus als totes Intervall, speziell nach Barys-Kadenzen (vgl. Regel Nr. 6, S. 57 a), wo er »eine besondere musikalisch-ästhetische Wirkung« gehabt hat. Dies ist indessen weniger relevant für das Alleluiarion; aber in anderen Zusammenhängen innerhalb der behandelten Arten tritt das Tritonusproblem in Verbindung mit der Melodieanalyse aufdringlicher hervor, und da werde ich zu ihm eingehend zurückkommen. Vorläufig habe ich bloss im allgemeinen auf die Gefahr aufmerksam machen wollen, dass man sich von einer musikalischen Denkweise beherrschen lässt, die von ganz anderen Voraussetzungen bestimmt, oder besser, belastet ist. Soweit ich sehen kann, wäre es möglich gewesen, sich auf Grund des gegebenen Materials und von einer völlig objektiven Argumentation aus, das Tritonusproblem allein von der Transpositionstheorie und dem Auftreten »verkehrter« Medialsignaturen aus zu lösen.

Im grossen und ganzen sind der Stil und die tonalen Probleme des Alleluiarions tiefschürfend und scharfsinnig dargestellt, und die Schlüsse, die gezogen werden, wirken überzeugend, obgleich Einzelheiten natürlich diskutiert werden können. Ein Problem prinzipiell-methodischer Art hängt mit dem quellenmässigen Ausgangspunkt zusammen, den der Verf. gewählt hat. Kap. II bietet eine imponierende Übersicht über die Psaltikon-Überlieferung zusammen mit einer äusserst nützlichen Beschreibung der einzelnen Handschriften, nach ihrer Zugehörigkeit zu »kurzer«, »langer«, »gemischter« und »kalophonischer« Tradition geordnet. Hier findet man einen nicht früher zusammengestellten Stoff, der in Fachkreisen ohne Zweifel gründlich studiert werden wird. In nahem Zusammenhang mit der ausführlichen Übersicht in Kap. I über das Alleluiarion und die übrigen zu dem Psaltikonrepertoire gehörenden Gesangsgruppen werden hier handgreifliche Angaben geboten.

Aus dem zentralen Teil der Abhandlung, der systematischen Melodieanalyse, geht mehrfach hervor, dass der Verf. das gesamte Quellenmaterial sorg-

fältig kollationiert hat; aber als Grundquelle für seine ganze Untersuchung und Darstellung hat er sich eine einzige Handschrift ausgewählt, Vaticanus graecus 345, die zusammen mit Paris 397 und den zwei Grottaferrata Hss. Γ.γ. III und E β II zu der für die Beleuchtung der Melodien in der »kurzen« Psaltikontradition zuverlässigsten Gruppe gehört.

Nun ist es natürlich berechtigt, und vermutlich auch am anschaulichsten, sich auf eine Hauptquelle zu stützen, wenn man eine musikalische Gattung ins Licht stellen will. Ist es aber nicht gefährlich, die Analyse und Deutung der melodischen Elemente und tonalen Verhältnisse so einseitig auf eine einzige Quelle zu basieren? Es gibt ja nachweisbar Divergenzen – und oft sogar ganz entscheidende – zwischen gleichzeitigen Quellen, sowohl die Neumation wie die für die Thesen des Verf. ganz ausschlaggebenden Medialsignaturen betreffend. Hätte man nicht mit derselben sachlichen Berechtigung die Untersuchung z. B. auf die Grottaferrata-Hss. basieren können, die der Verf. gelegentlich heranzieht (Ex. 39, S. 82; Ex. 56, S. 90; Ex. 60, S. 91; Ex. 65, S. 95; Ex. 91, S. 113; Ex. 114, S. 124; Ex. 131, S. 130, und in Kommentaren zu der Gesamtanalyse). Könnte man nicht mit gleichem Recht behaupten, dass die dem Oktoëchos besser angepasste Niederschrift eine verlässlichere oder auf jeden Fall genau so verlässliche Gesangsweise ausdrückt wie die, für die sich der Verf. so konsequent auf Grund von Vat. gr. 345 einsetzt? Die vermutlich älteste der angeführten Psaltikon–Hss., Patm. 221, ist zwar – nach den von mir vorgenommenen Stichproben zu urteilen – ziemlich unzuverlässig; um aber meine Frage zu exemplifizieren, möchte ich auf die Transkriptionen von A, 44 a, hinweisen, wo 1. und 2. Stichos sofort bedeutende Probleme bieten, namentlich die Deutung der sogenannten F G – Kadenz. Die Fassung in Patm. 221 (fol. 49 v) ist hier mit der der Vat. gr. 345 zusammengestellt:

Patm. 221 hat also vor Zeile 2 *Nenano* an Stelle von »δ« auf a, d. h. – um die Terminologie des Verf. zu benutzen – eine »zentrale *Medialintonation*« als Echo der hebenden D G – Endung und eine Bekräftigung des Tones F in der fallenden Tetrachord-Ausfüllung der folgenden Initialfigur. Die Stelle entspricht völlig dem Übergang von 44 b : 7 – 44 b : 8, den Vat. gr. 345 in der gleichen Version wie Patmos 221 hat. Dies ist nur ein einzelnes Beispiel unter vielen, das nachdenklich macht. Ist es wirklich unangreifbar, ein Ganzheitsbild der Gattung und ihrer musikalischen Struktur ausschliesslich oder doch ganz überwiegend auf eine einzige Quelle zu gründen? Ich habe meine Zweifel.

Hiermit haben wir noch ein wesentliches Glied des Bildes berührt, das Thodberg von der melodischen Struktur und dem Tonsystem des Alleluiarions zeichnet: die Medialsignatur oder Medialintonation als Wegweiser für die Intervallverhältnisse, die vor und nach dieser Interpolation in der Melodie herrschen.

Im Zusammenhang mit seiner Beschreibung der tonalen Probleme des Sticherarions (Kap. V) gibt der Verf. eine kritische Durchnahme von Welleszs und Tillyards mehr oder weniger willkürlichem Gebrauch von b – namentlich findet er (mit vollem Recht!) Tillyards Einführung von b in den Plagios Deuteros und Plagios Tetartos problematisch, besonders weil dadurch ein Konflikt zwischen den Akzidenzien und den Medialsignaturen entsteht. Unter Hinweis auf Strunks Nachweis des intimen Zusammenhangs der modalen Intonation mit dem nachfolgenden Initialmotiv meint der Verf. (S. 51), es sei undenkbar, dass die der Signatur entsprechende Intonationsmelodie ein b (= h) und das folgende Motiv, das deutlich an die Intonationsmelodie erinnert, ein b (= b) aufweisen sollte«. Ausserdem weist er hier auf Kap. VI hin, wo die Funktion der Medialsignaturen behandelt wird.

Was der Verf. hier anführt, ist natürlich eine klare und überzeugende Betrachtung. Als typisch für den genannten Konflikt wird auf Tillyards Übertragung der Hymne 70 des November-Sticherarions, Linie 14–15, hingewiesen; die Beschreibung der Sachlage findet sich S. 51, Sp. 2. Mit Bezug auf die eigene Lösung, die der Verf. für diese Probleme findet (besonders im Plag. Deuteros Kap. XVII), wäre es doch sicher angebracht gewesen, wenn der Verf. in diesem Zusammenhang zugleich angeführt hätte, dass solche Konflikte unter speziellen Umständen faktisch auftreten können. Ich denke nicht nur an die zahlreichen Fälle, die aus der Übertragung sämtlicher Plagios Deuteros-Melodien in der Gesamtausgabe S. 216 f. hervorgehen (hier handelt es sich ja, wie eingehend nachgewiesen, um eine Tonart im Zustand der Auflösung), sondern auch an andere Situationen, wo man in der Gesamtanalyse eine Spannung zwischen dem eigenen Gebrauch merkt, den der Verf. von dem ♯ vor F macht und dem deutlichen F der Medialsignatur: A 9a : 3 endet mit intermodaler Kadenz auf G, die ein Fis fordert (vgl. Ex. 36–38) – A 9a : 4 setzt mit »α«-Signatur (die der Alteration widerspricht) und a F G fort. Genau das-

selbe wiederholen sich zwischen 9b : 2 und 3. Der Fall wird S. 159 besprochen – aber da das vom Verf. angezogene Exempel für Tillyards Übertragung gerade eine Plagios Deuteros-Hymne ist, und da die Melodien des Alleluiarions in dieser Tonart überhaupt reich an Konfliktbildungen der genannten Art sind, hätte der Verf. diesem Umstand doch im Zusammenhang mit seiner Kritik Tillyards S. 51 ein paar Bemerkungen opfern müssen.

Es könnte auch am Platz sein, näher auf die gesamte Darstellung der Funktion der Medialsignaturen in der byzantinischen Musik, Kap. 5, einzugehen. Dies ist ja – wie schon gesagt – ein Thema, das den Verf. in hohem Grade beschäftigt hat; man muss sagen, dass seine Untersuchungen und Resultate zu neuen Erkenntnissen betreffend das Phänomen »verkehrte Medialsignaturen« geführt haben.

Damit soll nicht gesagt werden, dass alle Probleme, die mit Medialintonationen und -signaturen in Verbindung stehen, gelöst sind; an dieser Stelle möchte ich mich damit begnügen, auf die Einteilung der Medialsignaturen hinzuweisen, die in Kap. VI auf Grund ihres Verhältnisses zu den umgebenden melodischen Perioden gegeben wird. Diese Klassifizierung ruht auf der Hypothese, dass die Signaturen Symbole für *gesungene* Intonationen sind, und in dieser Auffassung wird der Verf. von Raasted kräftig bestärkt. Die S. 60–63 vorgenommene Typeneinteilung will ich nicht anfechten – sie ist sicher ausgezeichnet; aber ich gebe zu – und möchte hier nicht ausschliessen, dass mir möglicherweise der Blick für die Sache fehlt –, dass mir die wirkliche Bedeutung dieser Einteilung in »zentrale«, »verbindende«, »vorwärts und rückwärts gerichtete«, sowie »heimatlose« Medialsignaturen nicht richtig aufgegangen ist – scheint sie mir doch nur eine Nomenklatur und daher eine Systematik zu sein, die nirgendwo hinführt. Es geht aus ihr nämlich nicht hervor, ob gewisse Medialsignaturen für bestimmte Gruppen von Melodien oder bestimmte Tonarten charakteristisch sind.

Ausser der an und für sich wertvollen Klarlegung der melodischen und tonalen Muster des »kurzen« Alleluiarion-Stils enthält Thodbergs Abhandlung eine äusserst lehrreiche, obgleich sehr konzentrierte Charakteristik der übrigen Melodiegruppen des Psaltikons sowie des melodischen Stils des Sticherarions. Dieser Ausblick über die anderen Gattungen findet sich in dem stoffreichen Kap. XXI, das – soweit ich es beurteilen kann – Richtlinien für eine Reihe neuer Untersuchungen auf dem Gebiet der byzantinischen Musikforschung angibt, aber doch auf Grund der breiten Orientierung des Verf. über die angrenzenden Gattungen schon selbst etwas wesentliches über die verschiedenen Traditionen, namentlich ihr mehr oder weniger vorherrschendes Centonisationsgepräge, aussagt. Die Elemente des »kurzen« Stils sind noch in der »langen« Alleluiarion-Tradition antreffbar; aber das formelhafte Gepräge scheint hier zugunsten einer reicheren Melismatik und auf Kosten des feinen Verhältnisses zwischen dem verbalen und melodischen Akzent ausgewischt zu sein. Die »kalophonische«

Tradition hat noch gewisse tonale Züge mit dem »kurzen« und »langen« Stil gemeinsam, ist aber von einer ornamentalen Ekstase geprägt, die ihr einen selbständigen Charakter gibt. Die Prokeimenonsammlung scheint trotz der schwierigen Transkriptionsprobleme, die mit ihr verbunden sind, eine Gattung zu sein, die mit dem Alleluiarion nahe verwandt ist. Was die »kurze« Kontakiontradition anlangt, soll bloss die Theorie erwähnt werden, zufolge welcher der Alleluiarion-Stil als Pate der melismatischen Form der Kontakionmelodien anzusehen ist. Man sagt wohl nicht zu viel, wenn man meint, dass dieses Kapitel Stoff für mehrere Bücher enthält.

Mit besonderem Interesse liest man die Klarlegung des Verhältnisses zwischen byzantinischer und abendländischer Allelujatradition (Kap. XXII). Welleszs Nachweis byzantinischer Elemente in abendländischem Kirchengesang hat bekanntlich eine Reihe von Forschern zu weiteren Untersuchungen angeregt – nicht zum mindesten innerhalb der letzten Jahrzehnte. Auch Thodberg leistet seinen Beitrag zu dieser Diskussion, u. a. mit einer Reihe höchst fesselnder, doch nicht immer überzeugender Melodiezusammenstellungen. Dieses letzte Kapitel hängt nahe mit Kap. III, »Die indirekten Zeugnisse«, zusammen. In Verbindung hiermit scheint es angebracht, die Konklusionen zu referieren und diskutieren, die der Verf. aus dem vorgelegten Material zieht.

Bekanntlich gehen die musikalischen Handschriften nur bis ins 11. Jahrhundert zurück; aber dank einer Reihe von reinen Textquellen, Typika und Lektionaria, lässt sich die Anwendung des Alleluiarions im 9. Jh. nachweisen. Ja, das georgische Lektionar (Jerusalemtradition) und der wichtige, von Thibaut herausgegebene Sinai-Codex (Petropolitanus XLIV) stellen Alleluiarion-Sammlungen ausserhalb der konstantinopolitanischen Tradition dar, die vermutlich die liturgische Praxis des 7. Jh., ja vielleicht sogar des 6. Jh. widerspiegeln. Die Einbeziehung dieses Stoffes hat natürlich in erster Linie liturgiegeschichtliches Interesse, und eine Stellungnahme zu der Behandlung der frühesten Quellen des Alleluiarions und den Betrachtungen, die der Verf. im Zusammenhang damit anstellt, muss im wesentlichen den Liturgiehistorikern überlassen werden. Die Bedeutung, die der Verf. den älteren Quellen der Melodien beimisst, ist darin begründet, dass sie Fingerzeige betreffend Konkordanz, bzw. Diskonkordanz mit den aus späterer Zeit stammenden Niederschriften der zu den Texten gehörigen Melodien geben können.

Es ist klar, dass die überwiegende Übereinstimmung, die der Verf. aufgrund einer Analyse der modalen Vorschriften in den reinen Textquellen nachweisen kann, keineswegs als Beweis für Melodieidentität der Alleluiariontradition des 6. mit der des 12. Jh. gelten kann. Thodberg spricht sich denn auch mit behöriger Vorsicht aus, fühlt sich aber dennoch überzeugt, »das wir im Prinzip im 9. Jh., ja vielleicht in noch früherer Zeit, dieselben Melodien wie im 12. Jh. finden«. Diese Überzeugung, gestützt auf die Analysen der indirekten Zeugnisse in Kap. III, liegt den vergleichenden Analysen in Kap. XXII zugrunde

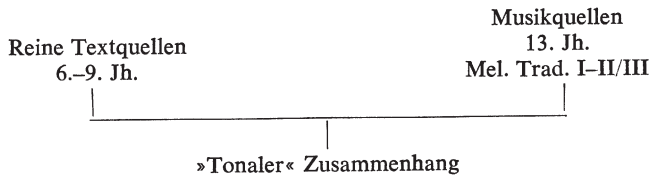
und ebenso der Hypothese von der Abhängigkeit einer Reihe altrömischer Allelujamelodien von griechischen Vorbildern, ein Prozess, der im 6.–7. Jh. stattgefunden haben soll, aber konkret erst in der Melodieüberlieferung des 12.–13. Jh. zutage tritt. Die Argumentation für diese Hypothese ist übersichtlich und logisch aufgebaut und äusserst faszinierend – ein Probestück vorzüglicher musikalischer Archäologie, das mit Hilfe weniger und verstreuter Funde mit grosser Kombinationsfähigkeit und Fantasie (in bester Bedeutung dieses Wortes) die Genesis der liturgisch-musikalischen Gattung, sowie frühe historische Zustandsformen zu rekonstruieren versucht. Man muss sich jedoch darüber im klaren sein, dass man mit der Ableitung allzu sicherer Schlussätze um so vorsichtiger sein muss, je ärmer die direkten und greifbaren Zeugnisse sind. In beiden Kapiteln zeigt sich der Verf. als guter Gleichgewichtskünstler, der sich selten so weit hinaus wagt, dass er den Boden unter den Füssen verliert. Seine Vermutung betr. Melodieidentität stützt der Verf., wie gesagt, überwiegend auf den Umstand, dass die Tonartsangaben in den melodielosen Quellen von der Melodieüberlieferung des 12.–14. Jh. bekräftet werden. Was diese anlangt, können wir, soweit wir uns auf die Quellen des 13. Jh. begrenzen, das Alleluiarion in den drei genannten Traditionen antreffen: I »kurz«, II »lang« und III »kalophonisch«.

Man ist sich wohl darüber einig, dass es nicht möglich ist, eine quellenmässige Chronologie für Gruppe I und II aufzustellen, dass aber innere Kriterien für die Annahme sprechen, dass Gruppe I die ursprüngliche ist, während Gruppe II eine spätere Melismatisierung von I darstellt. Gruppe III ist ohne jeden Zweifel wesentlich jünger als I und II und repräsentiert einen Stil, der sich erst im 13.–14. Jh. durchsetzt.

Aufgrund der Darstellung des Verf. kommt man in groben Zügen zu folgendem Bild:

I 6.–7. Jh. II 11.–12. Jh.(?)	tonaler und melodischer Zusammenhang	ausschliesslich tonaler Zusammenhang
III 13.–14. Jh.		

Das Verhältnis der Quellen zueinander kann folgendermassen dargestellt werden:



Der Verf. nimmt also an, dass die Melodien im »kurzen« Stil auf die älteste Tradition zurückgehen. Hierzu muss man jedoch folgende Überlegung anstellen: Da die Musikquellen des 13. Jh. drei äusserst verschiedene Melodietradi-

tionen wiedergeben, die mit Sicherheit nur die Tonartsangaben gemeinsam haben, könnte man sich denken, dass die unbekannte Melodietradition des 6.–9. Jh. in musikalischer Beziehung von der archaischen »kurzen« Tradition ebenso verschieden war, wie diese von der etwas jüngeren »langen« Tradition verschieden ist. Oder anders ausgedrückt: Man könnte sich vorstellen, dass sich die Melodien des »kurzen« Stils ebenso markant von der ursprünglichen Tradition unterscheiden, wie sich die »kalophonische« Gruppe von der »kurzen« unterscheidet. Wie schon gesagt können wir uns nur auf modale Vorschriften berufen; diese Verbindungslinie scheint mir aber eine höchst unsichere Grundlage für eine Hypothese die Urform der Melodietradition betreffend zu bilden.

Die Abhandlung enthält im übrigen zahlreiche Einzelheiten, die eine positive Hervorhebung verdienen. Ich möchte die Zusammenstellung der beiden Magnificat-Melodien A 22 und A 36 in Deuteros, resp. Tetartos nennen, die die verschiedenartige Benutzung melodischer Einheiten für den gleichen Text beleuchtet (Kap. XVIII). Das Verhältnis des Textes zur Melodie wird in Kap. XIX einer eingehenden Analyse unterzogen, und wenn man sich einen Weg durch die zu Zeiten sehr trockenen, melodischen Formanalysen des vorausgehenden Teils gebahnt hat, wird man hier mit der gut geschriebenen und persönlichen Darstellung der tiefen Geheimnisse der liturgischen Musik belohnt. Hier bekommt man einen starken Eindruck von der Ornamentik der frühen oströmischen Kirche, deren formelhafter Aufbau nicht nur von eigenen ästhetischen Gesetzen oder komplexen Regeln für das Verhältnis des textlichen zum musikalischen Akzent bestimmt zu sein scheint, sondern in letzter Instanz zugleich orthodoxe Theologie und Denkweise widerspiegelt. Ich will mich damit begnügen, auf die feine Besprechung des Proemions für das Pfingstkontakion hinzuweisen, Ὅτε καταβάς (S. 151). Thodberg geht mit seiner Auffassung vom Aufbau der Melodie vom Textinhalt aus und kommt damit zu einer Periodeneinteilung, die von der von Chr. Floros gegebenen abweicht. Ohne zu subtilen Divergenzen zwischen den Gelehrten Stellung zu nehmen, sollte man vielleicht gegen eine übertriebene Ausdeutung in Verbindung mit der melodischen Formelanalyse warnen, in der die melodischen Kräfte trotz allem übergeordnet sein müssen, und wo eine gewisse Spannung zwischen textlicher und melodischer Phrase gerade die künstlerische Pointe ausmachen kann.

Die breit durchgeführten Untersuchungen der melodischen Strukturen bieten nicht selten Anlass zu Fragen, die Einzelheiten angehen. Eine Formelsystematik, die so weit geht wie Thodbergs, muss unweigerlich dazu führen, dass ein aussen stehender Leser gelegentlich nicht ganz mitfolgen kann, z. B. wenn eine kleine Terz aufwärts unter der Kategorie »Halbton-Formel« (S. 117, Ex. 97) rubriziert wird, oder wenn es unklar verbleibt, wann der Verf. in der sogenannten F-G-Kadenz Fis und wann F wünscht (speziell in dem Überblick über die Melodieanalyse im letzten Teil der Abhandlung), u. s. w. Aber das sind alles nur Einzelheiten, die den Gesamteindruck der Untersuchung nicht berühren.

Die Abhandlung stellt infolge ihrer hervorragenden Qualität einen wissenschaftlichen Einsatz auf höchstem Niveau dar, und in diesem Zusammenhang ist es weniger wesentlich, ob die vom Verf. vorgelegten Resultate und Thesen auf Zustimmung oder Ablehnung der Spezialisten stossen werden. Auf jeden Fall wird man sich nicht gleichgültig verhalten können – dafür bringt das Buch zu viel neues. Sicher werden mehrere seiner Punkte als Herausforderungen empfunden werden; aber das ist ja ein Qualitätsbeweis, besonders wenn das Material so gründlich durchgearbeitet und unbeschönigt vorgelegt ist wie hier.

Henrik Glahn.

Finn Mathiassen: The Style of the Early Motet. An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript. Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, 1. Copenhagen 1966.

Musikdisputatser hører til sjældenhederne her til lands – kun omkring en halv snes kan opregnes indenfor de o. 75 år, der er forløbet, siden Angul Hammerich disputerede på sin bog om musikken ved Chr. IVs hof. I sig selv er derfor den disputats, som her skal omtales, bemærkelsesværdig, og dette så meget mere, som det er den første i sin art ved Aarhus Universitet.

»The Style of the Early Motet« af Finn Mathiassen må som stilundersøgelse samtidig siges at bære tydeligt præg af at være udgået fra det musikforskningsinstitut, som for en snes år siden blev sat igang af professor Knud Jeppesen, forfatterens lærer og videnskabelige forbillede. At arbejdet med det fremlagte stof er foregået under professor Jeppesens inspirerende førerskab, siges direkte i forordet, selvom jeg formoder, at der i overvejende grad er tale om *indirekte* impulser. Stilanalytisk sans og metode har forf. i fuldt mål kunnet tilegne sig under vejledning af en musikforsker, hvis bidrag til klarlæggelse af stilen i Palestrinas musik er uovertrufne og tegner sig som klassiske. Men det må i samme åndedrag tilføjes, at Finn Mathiassen dels har udvalgt sig en epoke og et område, der ligger milevidt fra det 16. årh.s modne og harmonisk afklarede a cappella-sats, dels har betjent sig af en helt selvstændigt udviklet analyseteknik, som egner sig til at afdække ejendommelighederne netop i den musik, der er i søgelyset. Han har her klogt realiseret, at stoffet er bestemmende for analysens teknik og metode, og at denne igen er afgørende for undersøgelsens resultater.

Det er en krævende opgave, forf. har stillet sig med denne undersøgelse, som går ud på at klarlægge den tidlige motetstil, *ikke* som resultat af eller kim til en udvikling, *ikke* som »historisk« fænomen, men rent fænomenologisk ved at karakterisere »stilens indre sammenhæng« »as an expression of the civilization of its time and place« (s. 16). Forfatteren overlader beskedent til læseren