

**Freie Referate, Edition I, Freies Referat Nr.116, Donnerstag, 9.10.25, Hörsaal C,
9 Uhr bis 10.30 Uhr (ca. 10 Uhr, 30 min)**

Abstract

Dirk van Betteray,

Codex vs. Medicaea: ein unversöhnlicher Streit um das erklingende Wort?

Der gregorianische Choral ist wohl der erste heute noch erklingende und in Notationsformen seit dem 10. Jahrhundert durchgängig dokumentierte Höhepunkt der abendländischen Musikgeschichte. Innerhalb der vielen historischen Choralreformen wird in diesem Beitrag der Blick auf die in Folge der römischen Choralreform nach dem Konzil von Trient entstandene Editio Medicaea (1614/15) und deren Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert gelenkt.

Auf der anderen Seite führt die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnende Restitution der ursprünglichen Chormelodien nach mittelalterlichen Quellen in ihrem Verlauf zu einer scheinbar unversöhnlichen Kontroverse über die einzig richtige Melodiegestalt und Interpretation des Gregorianischen Chorals.

Dabei geht es sowohl den Schöpfern der Editio Medicaea als auch im Besonderen den Vertretern der auf Eugène Cardine zurückgehenden gregorianischen Semiologie um ein Primat des Wortes im Gregorianischen Choral: in der Medicaea dem humanistischen Ideal vom erklingenden Wort verpflichtet, in der Semiologie in einer durch Studien der ältesten Neumen entstandenen Interpretation des Gregorianischen Chorals als eine Art Klangrede.

Auf dem Hintergrund der 2018 erschienenen Dissertation von Markus Uhl, der den Reformchoral der Edition Medicaea aus seiner Zeit heraus verstanden und gewürdigt wissen will und jahrzehntelanger eigener Aufführungspraxis und Studien über das Wort-Tonverhältnis im gregorianischen Choral, die sich sowohl auf das älteste als auch auf das spätgregorianische Repertoire aus dem 12. bis 15. Jahrhundert beziehen, soll an ausgewählten Beispielen der Versuch unternommen werden, aus der scharfen Trennlinie einer auch im Choral „geteilten Welt“ einen Brückenschlag zu wagen, der beiden Repertoires ihre Daseinsberechtigung und musikalische Qualität zuspricht, damit sie sich so im besten Fall gegenseitig bereichern können in ihrem letztlich gemeinsamen Ziel eines in sich stimmigen Wort-Tonverhältnisses. Damit werden auch die Interpretationsmöglichkeiten des gregorianischen Chorals den aktuellen Interpretationsstandards von Musik des barocken und klassisch-romantischen Repertoires angepasst, wo sogenannte historische Aufführungspraxis mittlerweile gleichberechtigt neben einer durch Rezeptionsgeschichte gewachsenen Aufführungspraxis steht (z.B. Mozarts Sicht auf Händels Messias oder eine die Sicht Straubes oder Duprés einbeziehende Darstellung der Orgelwerke Bachs). So kann dieses Referat einen kleinen Beitrag dazu leisten, eine gemeinsame, tolerante und einem emanzipatorisch demokratischen Ideal verpflichtete Basis zu finden und so einen wichtigen Teil unseres kulturellen Erbes in seiner Vielfältigkeit für kommende Generationen zu sichern.

Referat

Handout: ausgeben

Einleitung

Liebe Zuhörende,

Es ist längst gängige Aufführungspraxis, Bachs Matthäuspassion in der Fassung von Felix Mendelssohn Bartholdy zu spielen, Händels Messias in der Fassung Mozarts; - oder das Bachsche Orgelwerk nach den Ausgaben von Karl Straube oder Marcel Dupré zu interpretieren. Man nimmt diese Varianten, die einen zeitbedingt anderen Blick auf das Originalwerk zeigen, heute eher als Bereicherung denn als Verfallserscheinung wahr. Anders ist dies immer noch in bestimmten Richtungen der Forschung und Interpretation des mittelalterlichen gregorianischen Chorals. Hier ist bis heute eine Theorie von einer frühen Blütezeit des Chorals und anschließendem kontinuierlichen Verfall bis ins 19. Jahrhundert anzutreffen, die meines Erachtens überdacht und relativiert werden muss.

Markus Uhl hat dies in seiner 2018 erschienen Dissertation *„Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicaea 1614/15“*ⁱ für den Reformchoral der Medicaea überzeugend dargestellt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass es den in diesen Editionen veröffentlichten Choralmelodien nicht gerecht wird, sie als reine Verfallserscheinungen des mittelalterlichen „Ursprungs“-chorals anzusehen. Bei der Editio Medicaea sei es vollauf berechtigt, sie als *„eigenständigen musikalischen Entwurf zu bewerten und als positives Konzept in die Musikgeschichte einzuordnen (...) Das könnte auch dazu beitragen, den großen Graben zwischen der etablierten Musikwissenschaft, die sich in der Regel wenig für den Gregorianischen Choral interessiert, und der gregorianischen Forschung, die tendenziell mehr praxisorientiert als wissenschaftlich arbeitet, zu schließen“*ⁱⁱ. Einen solchen Brückenschlag will ich heute an ausgewählten Beispielen versuchen.

Historische Grundlagen und Hintergründe

Zur eigenen Vergegenwärtigung: Der gregorianische Choral als Musik für die römische Liturgie entstand ungefähr in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts. Erste Aufzeichnungen der Melodien in Neumenformen kennen wir aus dem 10. Jahrhundert. Diese adiastematischen Neumen geben zwar keine genauen Tonhöhen wieder, wohl aber Beziehungen der Töne zueinander in melodischer und rhythmischer Hinsicht. Ab dem 11. Jahrhundert wurden diese Neumen auf Linien geschrieben (diastematische Neumen) und die Notenschrift entwickelte sich weiter. Die Theorie von Blütezeit und anschließendem Verfall des gregorianischen Chorals sieht schon in der Aufzeichnung an sich des vorher auswendig beherrschten Repertoires die erste Verfallserscheinung.

Ein Sprung ins 16. und 17. Jahrhundert: Die katholische Kirche versucht, mit dem Konzil von Trient (1545-1563) eine Antwort auf die Reformation zu geben und reformiert in diesem Zusammenhang auch ihre Liturgie und deren Gesang. Hierbei folgt sie dem humanistischen Ideal vom *erklingenden Wort*ⁱⁱⁱ: Im Zentrum humanistischer Musiktheorie mit ihrer Rückbesinnung auf die Antike steht die Verbindung zwischen Musik und Text mit einem Primat des Textes über die Musik, d.h. Akzent, Rhythmus und Silbenqualitäten sollen möglichst genau durch die Musik wiedergegeben werden. Die Humanisten stellten fest, dass der gregorianische Choral ihren geforderten Gesetzmäßigkeiten nicht entsprach. Deshalb mussten die Melodien umgearbeitet werden. Als Ergebnis kam nach vielem Hin und Her in den Jahren 1614/15 die Editio Medicaea^{iv} heraus mit reformierten Melodien im Sinne des dargestellten humanistischen Ideals. Diese Ausgabe wird zwar kirchlicherseits durchaus empfohlen, ist aber nicht verpflichtend und so bis ins 19. Jahrhundert nur eine von vielen Möglichkeiten, den Choral zu singen.

Erst mit dem Regensburger Cäcilianismus im 19. Jahrhundert bekommt die Medicaea wirklich Bedeutung und wird neu aufgelegt (Neo-Medicaea^v). Damit steht sie in Konkurrenz zur

benediktinischen Forschung im Kloster Solesmes, die die Chormelodien nach den ältesten Handschriften wiederherzustellen versucht. Nachdem sich diese Strömung mit dem Erscheinen des Graduale Romanum 1908^{vi} durchgesetzt hatte, wurde die Editio Medicaea bis in die jüngste Vergangenheit fast ausschließlich negativ bewertet wegen ihrer aus Sicht dieser Chorforscher zerstückelten Melodiefassungen.

Dabei muss ehrlicherweise gesagt werden, dass auch die Melodiefassungen des Graduale Romanum oder in jüngster Zeit des Graduale novum^{vii} trotz all ihrer Verdienste und Bemühungen darum, eine Melodiefassung der Gesänge zu rekonstruieren, die möglichst nah an die ältesten Neumenhandschriften und deren diffizilen rhetorischen Aussagen herankommt, letztlich auch eine Art Reformchoral darstellen^{viii}. Die ältesten Choralhandschriften weisen zwar ein erhebliches Maß an Übereinstimmung auf, sind aber bei weitem nicht deckungsgleich. Hier steht durchaus ein ideologisch geprägter Einheitsbegriff der römisch-katholischen Kirche dem entgegen, was musikwissenschaftlich betrachtet das Sinnvollere wäre, nämlich eine verlässliche diastematische Quelle für die Melodien zu nehmen und für die Rhythmik und Interpretation eine adiastematische Quelle möglichst aus demselben Raum, diese aber nicht zu synchronisieren und bei Divergenzen eher der diastematischen Quelle den Vorzug zu geben, denn hier handelt sich um eine historisch bezeugte und nicht in der Neuzeit erstellte Melodie, die Einzelstücke aus verschiedenen Quellen verbindet.

Es bleibt festzuhalten: Sowohl die Edition Medicaea als auch das Graduale Romanum bieten einen Reformchoral an, wenn auch mit anderen Prämissen und Zielsetzungen. Auf dieser Grundlage soll jetzt exemplarisch gezeigt werden, dass die Melodiefassungen der Editio Medicaea auf der Grundlage des dargestellten humanistischen Gedankengutes oft ebenso qualitätsvolle Choralfassungen anbieten mit der Zielsetzung, den Text für die Hörerschaft verständlich zu machen wie die Fassungen des Graduale Romanum (novum) im Hinblick auf deren Ziel, den Text rhetorisch-interpretatorisch durch die Melodie Klang werden zu lassen. Wenn man das konstatieren kann, dann müsste aus unversöhnlichem Streit ein respektvoller Umgang miteinander möglich sein.

Beispiel 1: Österliches Alleluja aus dem Offizium

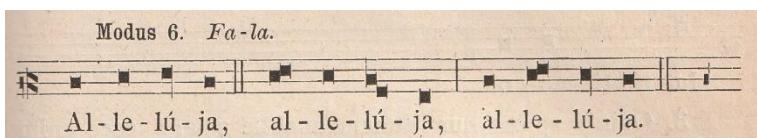
Sie hören die kurze Halleluja-Antiphon aus dem Offizium (Stundengebet) zweimal hintereinander, zunächst in der Fassung des Graduale Romanum, dann in der Fassung der Editio Medicaea.

Folgt: Tonbeispiel 1

Notenbeispiel 1



GR 195



EM 167

Wäre das jetzt ein Stück des Barock, würden wir die Änderung der Textunterlegung beim zweiten Halleluja auf der Silbe „lu“ und den kleinen Zusatzton (Liqueszenz) im Graduale Romanum beim dritten Halleluja auf „lu“ als andere Lesart abtun und zum Tagesgeschäft übergehen. Hier verhält es sich ein wenig anders. Wir müssen uns bewusst machen, dass es sich in diesem Beispiel um einstimmigen

unbegleiteten Gesang ohne mensurale Metrik handelt. Da fällt eine Änderung der Textunterlegung mehr ins Gewicht als bei einer Barockarie mit Streichorchester.

Beginnen wir mit der zweiten Fassung der Editio Medicaea: Dem humanistischen Ideal des erklingenden Wortes verpflichtet, wird bei allen drei Hallelujas Wert daraufgelegt, dass die lateinische Wortbetonungssilbe „lu“ auch den melodischen Akzent erhält: beim ersten und dritten Halleluja jeweils durch einen Notenhals, beim zweiten Halleluja, indem durch geänderte Textverteilung die Silbe „lu“ zwei Töne bekommt, während die Endsilbe „la“ einen Ton verliert.^{ix}

Im Graduale Romanum ignorieren Sie bitte zunächst die von Solesmes hinzugefügten Punkte, Ikten, Dehnungsstriche und Atemzeichen. Man hat dort Ende des 19. Jahrhunderts ein unhistorisches Rhythmussystem erfunden, damit möglichst viele schnell die Melodien singen konnten. An der dadurch entstehenden Vorliebe zu Endbetonungen erkennt man, dass Solesmes in Frankreich liegt 😊.

Das zweite Halleluja bekommt im Graduale Romanum durch die Melodieführung mit den zwei Tönen auf der Endsilbe die Wortbetonung auf dieser letzten Silbe „-ja“. Die im Sinne des humanistischen Ideals vom erklingenden Wort vorgehenden Bearbeiter der Medicaea empfanden das als „Barbarismus“ (falsche Wortbetonung) und änderten es, wie gerade festgestellt. Die Ursprungsfassungen des gregorianischen Chorals verwenden allerdings häufig die originale Endbetonung bei hebräischen Worten (z.B. auch: Israel, Emmanuel) oder spielen aus rhetorischen Gründen damit. Hallelu-JA: Jahwe ist das Ziel des Lobes.

Beim dritten Halleluja hat die Liqueszenz auf „lu“ die Aufgabe, das Betonungsverhältnis zwischen vorletzter und letzter Silbe abzuschattieren, so dass beide gleichwertig wirken.

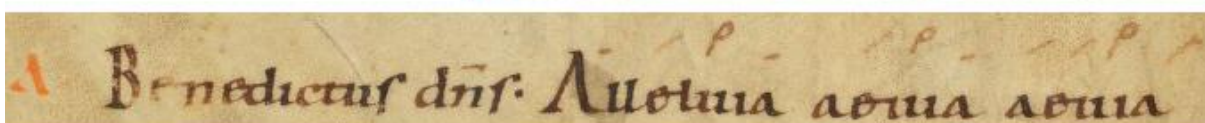
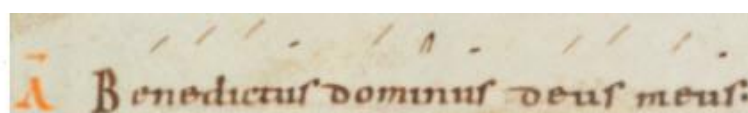
Es sind also verschiedene Herangehensweisen, die zu verschiedenen Ergebnissen führen, musikalisch aber beide überzeugen, so wie Händels Messias im Original und in der Mozartfassung.

Außerdem sehen wir an diesem Beispiel eine gemeinsame Intention beim Graduale Romanum inkl. seiner Nachfolgeeditionen Graduale Triplex (1979) und Graduale novum (2011 und 2018) und der Editio Medicaea, die darin besteht, den Primat des Textes und seines Betonungsgefüges zu verdeutlichen.

An diesem kleinen Halleluja-Beispiel wird noch eine zweite gemeinsame Intention beider Choralfassungen deutlich: Markus Uhl stellt für die Editio Medicaea fest, „dass die Reformfassungen umso näher an der Vorlage sind, je höherrangig der liturgische Anlass ist.“^x Man wollte wohl gerade an hohen Feiertagen wie hier im Beispiel Ostern in die mit Emotionen verknüpften Melodien möglichst wenig eingreifen.

Genau das gilt in diesem Beispiel auch für das Graduale Romanum. Grundsätzlich sucht man hier nach der ältesten Fassung, dem „Ursprungschoral“. In unserem „Halleluja“ hat man sich aber für eine bekannte, aber spätere Fassung entschieden, wie schon Anton Stingl^{xi} gezeigt hat. Ein kurzer Abriss: Der älteste Nachweis des Halleluia findet sich im berühmten Codex Hartker^{xii} der Stiftsbibliothek Sankt Gallen, geschrieben um 1000, linienlose Neumen.

Notenbeispiel 2

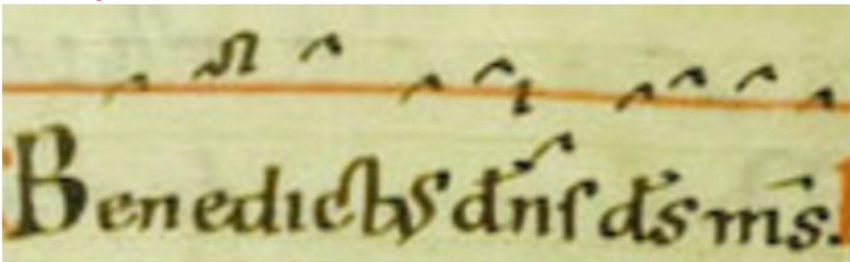
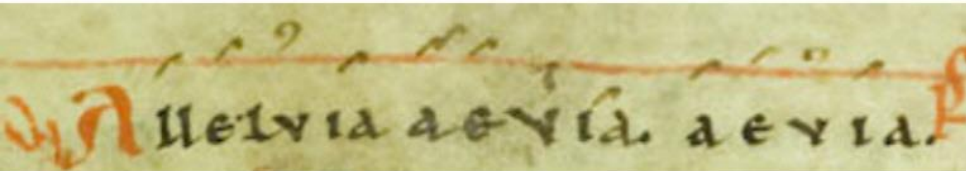
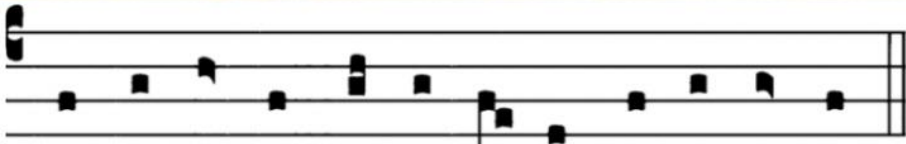


CH-SGs 390, p.99 und 192

Der Codex enthält ein Verzeichnis, welche Antiphonen man mit einem Hallelujatext unterlegen könnte. Hier sehen Sie zunächst die Ursprungsantiphon und dann die entsprechende Zeile aus dem Verzeichnis mit dem hier vorgestellten Halleluja. Wir können zwar keine genauen Tonhöhen erkennen aber sehr wohl sehen, dass beim zweiten Halleluja, wenn überhaupt, die Silbe „lu“ zwei Töne hat, nicht aber die Endsilbe „-ia“ wie im Graduale Romanum.

Ein diastematisches Antiphonale aus Klosterneuburg^{xiii} (Mitte 12. Jh.) zeigt folgende mit den Sankt Galler Neumen kongruente Melodiefassung, für die sich zahlreiche weitere Beispiele finden lassen^{xiv}:

Notenbeispiel 3

Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Im 1299 entstandenen Graduale des Johannes von Valkenburg^{xv} für den Kölner Minoritenkonvent findet sich hingegen die Melodiefassung mit der zweitönigen Endsilbe, die zumindest im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts wohl so populär war, dass die Schöpfer des Graduale Romanum sie nicht verändern wollten, auch wenn sie eindeutig jüngeren Datums ist.

Notenbeispiel 4



Beispiel 2: Der Introitus „Requiem aeternam“ der Totenmesse

Tonbeispiel 2 (beide Fassungen ohne Psalm)

Notenbeispiel 5

VI
R
E-qui- em * æ- tær- nam do- na e- is
Dómi- ne : et lux perpé- tu- a lú- ce- at
e- is. Ps. Te de- cet hymnus De- us, in Si- on; et ti- bi
reddé- tur vo- tum in Ie- rú- sa- lem. Ant. Réquiem.

Modus 6.
Fa- la.
R
Equi- em æ- tær- nam do- na e- -
is, Dó- mine: et lux perpé- tu- a lú- ce- at
e- is. Ps. Te de- cet hymnus De- us in Si- on, et
ti- bi reddétur vo- tum in Jerú- sa- lem: ex- aú- di o- ra -
ti- ónem me- am, ad te omnis ca- ro vé- ni - et.

GT 669 EM 43*

Die Medicaea **kürzt Melodien**, indem sie zum Beispiel unisonische Wiederholungen weglässt (REquiem, aeTERnam). Sie **verdeutlicht Wortakzente**, indem sie ihnen durch mehr Töne größeres Gewicht verleiht (E-is, DÓmine, LÚceat). Und sie ist bestrebt, **größere modale Klarheit** herzustellen, indem in diesem Beispiel das Melisma auf luceAT auf der Finalis endet. In humanistischem Geist reformiert sie den Choral und verdeutlicht die Struktur und das Betonungsverhältnis des Textes, um ein größeres Textverständnis zu erreichen. Das Anliegen der Schöpfer des gregorianischen Chorals und auch der Reformer des 19. und 20. Jahrhunderts war und ist ähnlich: Sie wollten das meist biblische Wort vermitteln. Die frühmittelalterlichen Komponisten wollten darüber hinaus aber eine Art Klangrede schaffen, die den tieferen Sinn des Textes erschließt. Dafür war es im frühen Mittelalter nicht unbedingt notwendig, dass jedes Wort akustisch sofort verständlich war. Der Choral ist entstanden als der tägliche Gesang von Mönchen für Mönche, die diese biblischen Texte auswendig kannten. Da reichte eine Anfangssilbe, um zu wissen, wie der Text weitergeht.

Es wird auch hier deutlich, dass für beide das erklingende Wort wichtig war und ist, und dass im zukünftigen Umgang daher Respekt voreinander angebracht ist als unversöhnlicher Streit. In der heutigen Aufführungspraxis kann mitunter der Weg über die Medicaea zu den ältesten Quellen und umgekehrt das Verständnis schärfen und zu gegenseitiger Bereicherung führen.

Beispiel 3: Die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ aus dem 11. Jahrhundert

Nach den zwei Beispielen aus dem klassischen Repertoire des gregorianischen Chorals nun zu einer etwas jüngeren Komposition. Im Hochmittelalter entstand eine Fülle von Sequenzen, ursprünglich Tropierungen des Halleluja-Jubilus. Das Konzil von Trient, in dessen Folge die Editio Medicaea entstanden ist, hat lediglich vier Sequenzen in der Liturgie beibehalten, eine davon ist die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ (vor 1050) des Wippo von Burgund, aus deren melodischem Material später als Einschaltstrophe der deutsche Volksgesang „Christ ist erstanden“ hervorging.

Hier möchte ich die Fassung der vatikanischen Cappella Giulia, die den Schöpfern der Editio Medicaea wahrscheinlich als Vorlage gedient hat^{xvi} der Editio Medicaea direkt gegenüberstellen, wie es auch Markus Uhl in seiner Dissertation getan hat^{xvii}.

Jeweils ganz oben (Notenbeispiel 6) findet sich die Fassung der Cappella Giulia, darunter die der Medicaea und ganz unten die des Graduale Romanum.

Notenbeispiel 6a, dann Tonbeispiel 3 – Ausschnitt

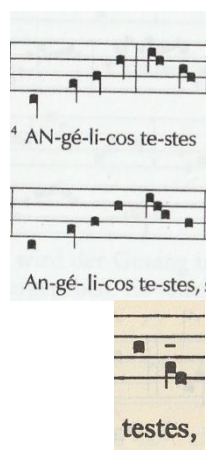
a. „Maria quid vidisti in via“



Die Editio Medicaea erweitert die Betonungssilbe von „Maria“ um einen Ton, um den „Barbarismus“ der falschen Wortbetonung zu korrigieren und verändert den Ton „c“ auf „d“, um die modale Struktur zu verdeutlichen: Anfangs- und Schlusstöne der Phrasen sollen auf modal wichtigen Stufen stehen, hier im ersten Modus auf dem Grundton „d“.

Notenbeispiel 6b, Tonbeispiel 4- Ausschnitt

b. „Angelicos testes“



Auch in diesem Beispiel wird durch andere Textverteilung die Betonungssilbe „tes-“tes in der Medicaea gestärkt. Die Schlussformel im Graduale Romanum tendiert in frankophilem Geist zur Endbetonung, ebenso wie im vorangegangenen Beispiel bei „Maria“.

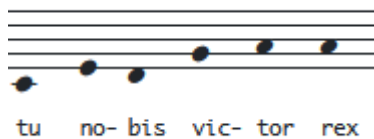
Notenbeispiel 6c, Tonbeispiel 5- Ausschnitt

c. „a mortuis vere“



Cappella Giulia und Graduale Romanum geben dieselbe Melodiefassung wieder,^{xviii} die Editio Medicaea nimmt eine modale Korrektur vor, die aus dem ersten Modus durch Einführung des si-bmoll d-moll macht und die Silbe „NO“-bis vom „f“ zum „e“ verändert. Das „e“ auf „nobis“ findet sich auch in älteren Handschriften wie in einem Antiphonar des 13. Jahrhunderts aus einem italienischen Dominikanerinnenkonvent^{xix} (siehe folgendes Beispiel) oder einem Antiphonar aus Notre Dame in Paris^{xx}, das um 1300 entstanden ist:

Notenbeispiel 6d



Dieser deutliche Eingriff der Editio Medicaea ist mit großer Wahrscheinlichkeit aus textlichen Gründen erfolgt. Es ist an dieser Stelle in der Sequenz vom Osterfest davon die Rede, dass wir **wissen** (!) („scimus Christum surrexisse“), dass Christus **wirklich** („vere“) auferstanden ist **von den Toten** („a mortuis“). Und diese „Unglaublichkeit“ der Auferstehung **von den Toten** erhält eine melodische Modulation, die aufhorchen lässt. Dafür spricht auch die Weiterführung mit dem im ersten Modus unwichtigen „e“, die das modale Gefüge eher verwischt. Dadurch entsteht aber eine noch größere Betonung auf „victor rex“: Der mit **du** („tu“) angesprochene Christus ist für uns **Sieger und König** („nobis victor rex“).

Auch dieses kompositorische Vorgehen der Schöpfer der Editio Medicaea widerlegt die These von der Verstümmelung der Melodien. Hier sind feinfühligere Musiker am Werk, die die Textaussage durch die Musik stärken wollen und damit eine sehr ähnliche Intention haben wie die Schöpfer des Graduale Romanum und Graduale novum mit ihrem „back tot he roots“.

Beispiel 4: Die Antiphon „Ecce lignum crucis“ des Karfreitags

Tonbeispiel 6

Notenbeispiel 7a

EC-ce li- gnum cru- cis. In quo sa- lus mun- di pe- pén- dit.

EC-ce li- gnum cru- cis in quo sa- lus mun- di pe- pén- dit.

Ec- ce li- gnum cru- cis, in quo sa- lus mun- di pe-pén- dit.

Ve- ní-te ad-o- ré- mus.

VE- ní-te ad-o- ré- mus.

Ve- ní- te ad-o- ré- mus.

Uhl 550f

Notenbeispiel 7b

Modus 6.

Fa-la. Ecce li- gnum Cru- cis, in quo sa- lus mun- di pe- pén- dit.

Chorus. R. Ve- ní- te, ad-o- ré- mus.

Neo-Medicaea 151^{xxi}

Notenbeispiel 7c

L 100 E 336 VI RCKS E

Cce li- gnum Cru- cis, in quo sa- lus mun- di pe- pén- dit.

Omnes: Ve- ní- te, ad-o- ré- mus.

GR 174

Notenbeispiel 7d

Antiph. VI. E

c-ce li- gnum Cru- cis, in quo sa- lus mun- di pe- pén- dit.

Omnes: Ve- ní- te ad- o-ré- mus.

GN 138^{xxii}

Die Antiphon „Ecce lignum crucis“ zur Enthüllung des Kreuzes hat in der Liturgie des Karfreitags eine zentrale Stellung. Umso interessanter ist die unterschiedliche Umgehensweise mit diesem Stück. Daher sind besonders viele Quellen zum Vergleich angegeben. Zu Anfang (7a) steht die Synopse von Markus Uhl^{xxiii}; in der oberen Zeile die Ausgabe der vatikanischen Cappella Giulia, in der mittleren die der päpstlichen Cappella Sistina und unten die Editio Medicaea. Darunter (7b) findet sich die Fassung in der von Franz Xaver Haberl im 19. Jahrhundert herausgegebene „Neo-Medicaea“, dann die des Graduale Romanum von 1908 in der mit Neumen versehenen und als 1979 Graduale Triplex erschienen Version (7c) und zu guter Letzt (7d) das 2011 erschienene Graduale novum, das die Melodiefassungen des Graduale Romanum auf der Grundlage des Neumenbefundes und ältester diastematischer Fassungen reformiert.

Man kann übrigens dem Druckbild der Medicaea (7a,3) auch der Neo-Medicaea (7b) ansehen, dass kein monotoner rhythmischer Äqualismus herrscht: Auf „Ecce“ erhält die Akzentsilbe einen Notenhals, um dem Akzent mehr Gewicht zu verleihen. Die beiden letzten Rhomben (7b) auf „PE-„pendit sollen größere Flüssigkeit anzeigen, ebenso wie die als Rhomben notierten Töne in ve“NI-„te und ado-„RE-“mus^{xxiv}

Beim ersten Wort „Ecce“ ist darauf hinzuweisen, dass das Graduale Romanum (7c), deren Vertreter die Fassungen der Medicaea als dekadent bezeichnen, als einzige der vorgestellten Ausgaben auf der Endsilbe zwei unisonische Töne notiert, was erst das Graduale novum (7d) zurücknimmt. Hier war der „Verfall“ im Sinne von Abkehr vom Ursprung wohl in der anderen Richtung tätig 😊.

Interessanter noch für die hier vorgestellte These, dass auch die Medicaea den Textinhalt verdeutlichen möchte, ist deren Umgang mit dem Wort „mundi“: Hier greift die Medicaea (7a,3) bewusst in die Melodie ein und lässt sie – im Sinne des 17. Jahrhunderts harmonisch gedacht – dominantisch enden, um den Satzzusammenhang zu verdeutlichen, der bis „pependit“ geht. In der „ursprünglichen“ Fassung endet „mundi“ auf der Finalis (7a, 1,2, 7b, 7c), und „pependit“ wirkt wie ein bloßer Anhang. Dafür endet in dieser Fassung das Ende des Vorsängerteils dominantisch und schafft so einen Doppelpunkt, der die Antwort „venite“ provoziert, während „pependit“ hier ganz im Sinne der Humanisten und deren Wunsch nach eindeutiger Modalität als Satzende auf der Finalis endet. Dieser musikalisch und interpretatorisch überlegten Änderung der Medicaea traute wohl Haberl (7b) im 19. Jahrhundert nicht und entschied sich bei den Schlusstönen für die „ursprüngliche“ Lösung, verfasste aber eine eher unbeholfene Melodiefassung, um nach „pependit“ dominantisch zu enden.

Bleibt noch festzustellen, dass die Medicaea (7a,3) auf „venite“ dem Wortakzent zur Geltung verhelfen möchte, während die Fassung von Graduale Romanum und novum (7c, 7d) zwei Imperative mit dem nötigen Enthusiasmus „betont“ und durch lauter nicht kurrente Neumen auf der Endsilbe von „venite“ zusätzlich einen Stau auf das wichtigere „adoremus“ schafft. Beides ist sinnvoll!

So ist auch an diesem letzten Beispiel gut zu sehen, dass es beiden Parteien um das erklingende Wort geht und von der Sache her hier kein unversöhnlicher Streit herrschen muss, sondern Versöhnung und wenigstens anerkennendes Nebeneinander möglich sein sollte.

Damit ließe sich musikalisch ein bisschen daran arbeiten, dass die geteilte Welt auch im gregorianischen Choral wieder ein wenig mehr zusammenfindet.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

-
- ⁱ Uhl, Markus, Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicaea 1614/15. Hildesheim 2018
- ⁱⁱ Uhl 2018, S. 339
- ⁱⁱⁱ vgl. Uhl, S. 181ff
- ^{iv} Editio Medicaea: Graduale de Tempore, Rom 1614 und Graduale des Sanctis, Rom 1614/15
- ^v Haberl, Franz Xaver (Hg.), Graduale de Tempore et de Sanctis iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, Regensburg (Pustet) 1890
- ^{vi} Graduale Romanum, Solesmes 1908 / Graduale Triplex, Solesmes 1979 (mit zusätzlichen adialematischen Neumen aus Einsiedeln, St. Gallen und Laon)
- ^{vii} Graduale novum – Editio magis critica, Regensburg 2011 (Band I) und 2018 (Band II)
- ^{viii} vgl. Uhl, S. 12ff
- ^{ix} vgl. Uhl 2018, S. 246
- ^x Uhl 2018, S. 331
- ^{xi} Stingl, Anton jr., <https://kukikblog.wordpress.com/2017/04/01/oesterliches-halleluja-gl-1752/> abgerufen am 20.09.2025
- ^{xii} CH-SGs 390/91, p. 192,9
- ^{xiii} A-KN 113
- ^{xiv} u.a. CH-E 611, D-Ka, Antiphonar aus Zwiefalten
- ^{xv} D-Knd 1001b
- ^{xvi} Anerio und Soriano wie auch vorher Palestrina und Zoilo haben ihre jeweiligen Reformfassungen aus dem im 16./17. Jahrhundert in Rom gesungenen Fassungen hergestellt, nicht aus frühmittelalterlichen Codices.
- ^{xvii} S. Uhl 2018, S. 568ff
- ^{xviii} Das gilt auch für die hier im Graduale Romanum nicht abgedruckte Phrase „Tu nobis victor rex“.
- ^{xix} US-Cai 1911.142b, wiedergegeben nach <https://cantusdatabase.org/chant/669061>, abgerufen am 20.09.2025
- ^{xx} F-Pn Latin 15181, wiedergegeben nach <https://cantusdatabase.org/chant/410337>, abgerufen am 20.09.2025
- ^{xxi} Regensburg 1882, herausgegeben durch F.X. Haberl, vgl. dazu Uhl 2018, S.23
- ^{xxii} Graduale novum, Band 1, Regensburg 2011
- ^{xxiii} Uhl 2018, S. 550f
- ^{xxiv} vgl. Uhl 2018, S. 333

Literaturverzeichnis

Choralausgaben:

Editio Medicaea: Graduale de Tempore, Rom 1614 und Graduale des Sanctis, Rom 1614/15

Haberl, Franz Xaver (Hg.), Graduale de Tempore et de Sanctis iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, Regensburg (Pustet) 1890

Graduale Romanum, Solesmes 1908 / Graduale Triplex, Solesmes 1979 (mit zusätzlichen adialematischen Neumen aus Einsiedeln, St. Gallen und Laon)

Graduale novum – Editio magis critica, Regensburg 2011 (Band I) und 2018 (Band II)

Literatur:

Uhl, Markus, Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicaea 1614/15. Hildesheim 2018

Stingl, Anton jr., <https://kukikblog.wordpress.com/2017/04/01/oesterliches-halleluja-gl-1752/> abgerufen am 20.09.2025