

Franz Karl Praßl, Graz

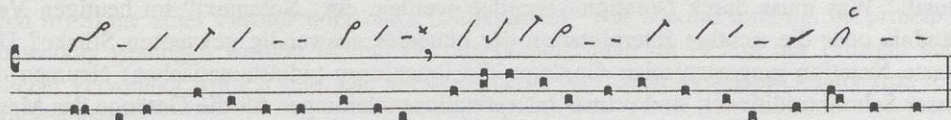
Verkündigung im Gesang

Fränkisch-römischer Choral als Ausdruck liturgischer Theologie*

1. Textvortrag und Textverständlichkeit als Grundprinzip liturgischen Singens

Welchen Sinn hat Musik? Antworten auf diese uralte Menschheitsfrage lassen sich auf zwei große Kategorien beschränken: Musik ist um ihrer selbst willen da, und: Musik erfüllt eine Funktion im Leben der Menschen. Musik in der Religion steht im Dienste des Göttlichen, sie hat Epiphaniecharakter oder dient als Medium der Kommunikation. Musik in der Bibel, im AT wie im NT wird als Sprache des Glaubens verstanden: was, wem und wie Christen glauben, wird in ihrer Musik erkennbar. Dies gilt in besonderer Weise für die Musik im Gottesdienst, für die Kirchenmusik als Musik in der Liturgie: sie soll und muss Ausdruck dessen sein, was in der Liturgie gefeiert wird, sie ist in besonderer Weise an Wort und Ritus gebunden, ja selbst struktureller Bestandteil der gottesdienstlichen Ordnungen. Musik ist also Ausdruck des Gebets, Sprache des Glaubens, klingende Theologie. Diese Anforderungen an eine musikalische Sprache des Glaubens sind durchaus biblisch, sie sind gekleidet in das Psalmenwort in der Version der Vulgata „Psallite sapienter“ (Ps 47/46, 8), oder wie es schon in der Septuaginta heißt: psalate synedos – psalliert mit Verstand.¹

H I/72



Psal-li-te De-o nostro psal-li-te, psal-li-te re-gi nostro, psal-li-te sa-pi-en-ter.

Beispiel 1:

Rekonstruktion: Franz Karl Praßl

Die Sänger sollen selbst verstehen, was sie singen, und in ihrem Gesang verstehbar sein. Es geht um Verstehbarkeit in zweierlei Aspekten: formal und inhaltlich. Die Gesänge sind so geschaffen, dass im Hören der liturgische (Bibel)Text verstanden werden kann, die Gesänge sind aber auch so gestaltet, dass Musik den Text interpretierend darstellt. Der Hörer soll nicht nur akustisch vernehmen, was gesungen wird, sondern auch im Zuhören die *Botschaft*, die *Aussage* der Gesänge begreifen. Gregorianische Gesänge sind Musik auf der Basis von Rhetorik, diese ist gleichermaßen als Vortragsanweisung und als Sinnvermittlung

* Erweiterte Fassung eines Referates mit dem Titel „Rhetorische Notation“ als Vermittlung liturgischer Theologie am Beispiel von Gesängen im Codex Hartker (St. Gallen 390/391) und im Graduale Einsiedeln 121“, gehalten am 5.8.2002 am Kongress der IMS in der Sektion Cantus Planus, session 4: Text and music.

¹ Vgl. dazu die informative Analyse von J. RATZINGER, Biblische Vorgaben für die Kirchenmusik. In: Singende Kirche 38 (1991) 60–66, besonders 61–63.

zu verstehen.² Ersteres wurde von Max Haas bei der Ausarbeitung der Unterschiede zwischen altrömischen und gregorianischen Gesängen bei gleichen Texten dahingehend erklärt, dass die schlechten Lateinkenntnisse in einer fränkisch-germanischen Kultur einfachere sprachnahe Strukturen des Gesangs erfordern, und somit die gregorianischen Versionen primär auf bessere Textverständlichkeit hinzielen und daher musikalisch nicht so weit-schweifig sind.³ Zweiterer Aspekt steht unter dem Primat der Verkündigung und der gelebten Aneignung des Wortes Gottes, er ist Ausdruck einer monastischen Kultur der permanenten Internalisierung des göttlichen Wortes, eine Frucht des meditari.⁴ Meditieren im christlichen Sinn heißt, das Wort Gottes immer wieder vor sich hersagen, quasi ein Wiederkäuen, ein vor sich Hermurmeln, ein lautes Memorieren. Meditieren heißt, die Bibel im Mund führen. Meditieren ist eine ständige Vergegenwärtigung (Anamnese) des mysterium salutis und die persönliche Identifikation mit dieser Heilsgeschichte, die auch im Jetzt und Heute wirkt, und in der der Beter sich selbst wieder erkennt. Diverse monastische Regelwerke des Mittelalters verbannen die Novizen in die entlegensten Zimmer des Klosters, damit sie nicht beim Lernen in der Methode des lauten Lesens die Ruhe der Mönche, das Silentium stören.⁵ Gottes Wort ist im Menschen dann „inwendig“, wenn es „auswendig“ („by heart“) gewusst wird. Gregorianischer Choral als liturgische Musik ist Frucht dieser Lebenspraxis und Lebenshaltung. Er wird tradiert, indem man ihn auswendig lernt. Er ist in Klang gegossene spirituelle Erfahrung, indem seine Melodien das ausdrücken, was Menschen in ihrem Umgang mit Gott bewegt.

Unter der Bedingungen einer oralen Kultur und eines vorschriftlichen Gedächtnisses erhebt sich die Frage nach dem Nutzen und nach der speziellen Bedeutung der Notation von Musik.⁶ Was muss durch Notation vermittelt werden, ein „Notentext“ im heutigen Verständnis oder die richtige Interpretation der ohnedies auswendig gewussten Stücke? Die älteste Notation gregorianischer Gesänge, die linienlosen (adiastematischen) Neumen diverser Schreibtraditionen sind primär Interpretationsanleitungen für die Gesänge des Mess- und Offiziumsrepertoires, erst sekundär dienen sie zur Erinnerung an (strittige oder verwechselbare) melodische Verläufe. Neumen zeigen zuerst an, *wie* ein Gesang zu singen ist, sie vermitteln die Kunst des Vortrags. Das *wie* des Singens ist auch der Schlüssel zum theologischen Verständnis der Gesänge, ihr richtiger Vortrag vermittelt auch deren spirituelle Dimensionen. Die Technik ist sehr einfach. Neumen zeigen die Hervorhebung und Betonung einzelner Silben oder Wörter und damit deren Bedeutung an als Kunst einer gehobenen Rede. Sie vermitteln daher primär Rhythmus, Agogik, Dynamik, Satz- und Sinnzusammenhänge. Es ist daher unter der Perspektive einer liturgie-theologisch verant-

² Ein fundamentaler Aufsatz dazu ist: G. JOPPICH, Die rhetorische Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln. In: Codex 121 Einsiedeln. Kommentar zum Faksimile. Hg. O. Lang. Weinheim 1991, 119–188.

³ Diese Frage wird in folgender Studie abgehandelt: M. HAAS, Mündliche Überlieferung und alt-römischer Choral: historische und analytische computergestützte Untersuchungen. Frankfurt 1997.

⁴ Aus der Fülle der Literatur ein Beitrag: F. RUPPERT, Meditatio-Ruminatio. In: EuA 52 (1977) 83–93.

⁵ Vgl. dazu: F. K. PRASSL, Die Organisation des Choralgesangs nach den Consuetudines der Augustinianer-Chorherren. In: IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the 6th Meeting. Eger Hungary 1993. Bd 1. Hg. László Dobszay. Budapest 1995, 79–92, 84.

⁶ Um diese Frage kreist in weiten Teilen eine neue Studie: A. PFISTERER, Cantilena Romana. Untersuchungen zur Überlieferung des Gregorianischen Chorals. Paderborn 2002.

worteten Singweise von Gregorianik unumgänglich, die aufführungspraktischen Anweisungen der ältesten Aufzeichnungen des gregorianischen Chorals zu studieren und im konkreten Gesang künstlerisch umzusetzen.⁷ In diesen Anweisungen begegnet uns jene musikalische und theologische Sicht der Gesänge, die deren Schöpfer als geistbegabte Künstler hatten.

Das Studium dieser aufführungspraktischen Angaben leistet die von Pater Eugène Cardine OSB (Solesmes-Rom) begründete Gregorianische Semiologie. Seit etwa 50 Jahren werden die ältesten Neumen auf ihren interpretatorischen Sinn hin mit den Methoden des vergleichenden Quellenstudiums und des vergleichenden Formelstudiums erforscht.⁸

2. *Neumen als Vermittler zwischen dem liturgischen Bibeltext und seinem rhetorisch-musikalischen Erklingen*

Die ältesten Neumen, die aus verschiedenen Schreibschulen bzw. -traditionen kommen, vermitteln auf je unterschiedliche *Schreibweise* die gleichen Intentionen: im Vortrag der Liturgie soll der Bibeltext akustisch richtig präsentiert werden. Nach den Gesetzmäßigkeiten einer gekonnten Rhetorik soll dem Hörer der Sinn des Textes allein beim Zuhören evident werden. Diese Aussage mag banal klingen, unter den Gegebenheiten einer Kultur der Mündlichkeit, die nur wenig Schriftliches kennt, ist sprachliche Verständlichkeit bei (gesungenem) Textvortrag ein entscheidendes Kriterium. Zum primären Interesse der ältesten Notationen gehören daher all jene musikalischen Parameter, die auf Sprachgestaltung, Vortrag, kurz: auf all jene Elemente hinzielen, die zu dem gehören, was heute modern Aufführungspraxis bzw. Interpretationskunst genannt wird. Die absolute Fixierung von Melodien im Sinne einer Partitur oder eines „Notentextes“ war absolut unnötig, da prinzipiell auswendig gesungen worden ist und für den Gesang auch im Ablauf der Liturgie keine Bücher verwendet worden sind. Die ältesten Bücher für den liturgischen Gesang sind reine Studienbücher.⁹

Am Beispiel der deutschen Notation, deren wichtigste Ausformung die St. Galler Notation (nach dem Herkunftsort der bedeutendsten ältesten Repräsentanten dieser Schreibtradition) genannt wird, soll nun die Schreibweise und Funktion von Neumen in einigen grundlegenden Beispielen erläutert werden. Die Beispiele stammen aus zwei der prominentesten Codices des 10. Jahrhunderts. Der Codex Hartker (St. Gallen Codex 390/391) ist eine der wesentlichsten Offiziumshandschriften aus deutscher Tradition, geschrieben um das Jahr 1000 vom Mönch Hartker. Der Codex 121 der Stiftsbibliothek St. Gallen ist ein Graduale und Sequentiar um 970 aus der Stiftsbibliothek Einsiedeln.¹⁰ Letztere Handschrift

⁷ Das grundlegende Lehrbuch dafür ist: L. AGUSTONI – J. BERCHMANS GÖSCHL, Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals. 2 Bde. Regensburg 1987–1992.

⁸ Einen älteren Überblick bietet die Festschrift für Eugène Cardine: *Ut mens concordet voci*. Hg. J. Berchmans Göschl. St. Ottilien 1980. Die aktuelle Diskussion wird in deutscher Sprache in der Zeitschrift „Beiträge zur Gregorianik“ vermittelt.

⁹ Zahlreiche der ältesten Handschriften haben ein Taschenbuchformat, das zum Singen aus dem Codex ungeeignet ist. Der Codex Einsiedeln 121 z. B. misst ca 10x16 cm. Die Bücher lagen oft in der Sakristei, gesungen wurde auswendig, der Kantor konnte nachsehen gehen, dazu: PRASSL (s. Anm. 5).

¹⁰ Beide Handschriften sind mehrfach faksimiliert, so z. B. in der Reihe *Paléographie musicale*, Solesmes.

ist eine Hauptquelle für die Neumen im Graduale Triplex, Solesmes 1979, für zahlreiche Antiphonen werden dort auch die Neumen aus dem Codex Hartker herangezogen.

Basis der Aufzeichnung der Gesänge sind Einzeltonneumen¹¹, das heißt, pro Silbe im Wort wird eine einzelne Note gesungen. Diese Einzeltonneumen sind in der Tradition der Notation von St. Gallen die Virga , die zunächst einen höheren Ton bedeutet, und der Tractulus , welcher einen tieferen Ton bedeutet. In Hinblick auf ihre Tondauer sind diese Zeichen zunächst neutral. In ihrer rhythmischen Wertigkeit richten sie sich nach dem natürlichen *Sprechrhythmus*: der *Silbenwert* ist auch die *Tondauer*, das heißt, man singt konsequent so, wie man den Text ausspricht. Jedes Wort hat Silben unterschiedlicher Länge: mittlere, kurze und lange, der Vokal A z. B. kann kürzer oder länger ausgesprochen werden. Im allgemeinen verzeichnet die Neumennotation diese natürlichen und normalen, aus dem Sprechen resultierenden Tondauern nicht, denn das (für damals) Selbstverständliche braucht nicht eigens aufgeschrieben zu werden. Wohl aber finden wir Hinweise auf Vergrößerungen von Silbendauern, oder auf deren Verkleinerungen dort, wo dem Schreiber dies wichtig erschien, z. B. bei Satzgliederungen (*akustische* Interpunktion) oder bei der Hervorhebung inhaltlich wichtiger Wörter oder Satzteile. So wird öfters die Vergrößerung des Silbenwertes angezeigt. Dies geschieht durch einen zusätzlichen minimalen Quer-Strich am Ende von Virga und Tractulus, der Episem genannt wird. Virga und Tractulus mit Episem   bezeichnen einen vergrößerten Silbenwert, der nicht nur eine größere Dehnung bedeuten kann, sondern auch eine intensivere Betonung oder eine dezidierte Artikulation. Denselben Effekt haben Zusatzbuchstaben wie t = tenete (halten) oder x = exspectate (warten)  . Eine Verminderung des Silbenwertes wird durch ein spezielles Zeichen ausgedrückt, das Punctum (der Punkt ist schon optisch „weniger“ als ein kleiner Strich). Häufig erhalten Virga und Tractulus auch den Zusatzbuchstaben c = celeriter (schneller) . Auch Einzelgruppenneumen sind rhythmisch differenziert.

Beim Pes (Zweitonneume tiefer-höher) ist die kurrente (= flüssige) Grundform , seine Vergrößerung kann z. B. so aussehen: . Bei der Clivis (Zweitonneume höher-tiefer) ist die Grundform , die Vergrößerung  und die Verkleinerung .

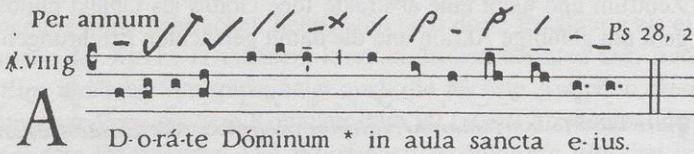
Die Dreitonneume Torculus (tiefer-höher-tiefer) hat als flüssige Grundform das Zeichen , die Vergrößerung ist , ein retardierender Torculus (Verlangsamung auf zweiter und dritter Note) sieht so aus: .

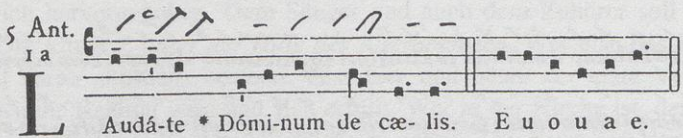
Diese wenigen Hinweise deuten an, dass Neumen vor allem in Hinblick auf Agogik und Rhythmus ein differenziertes Ausdruckssystem bilden, das nun im Dienste eines Vortrags von Gesängen steht, die liturgische Theologie den im aktiven Hören mitfeiernden Gottesdienstteilnehmern vermitteln wollen. Die folgenden Beispiele zeigen zunächst, wie gerade Einzeltonneumen, also Virga und Tractulus in der Tradition deutscher Notation mit wenigen Differenzierungen auf einen diffizilen Sinnhorizont verweisen können. Die Einzeltonneume mit einem mittleren Silbenwert (man singt so, wie man spricht) wird rhythmisch mehrwertig durch Hinzufügung eines Episems oder eines Zusatzbuchstabens. Die Funktion dieses Mehrwerts ist Gegenstand der folgenden Analysen.

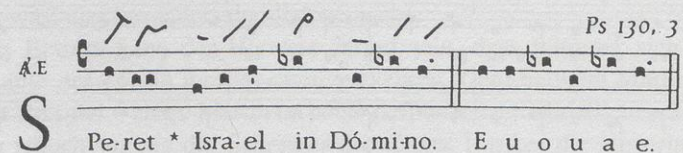
¹¹ Neben dem Lehrwerk von Agustoni/Göschl finden sich Basisinformationen dazu auch in: A. TURCO, *Il Canto Gregoriano*. 2 Bde. Rom ³1996.

3. Zusatzbuchstaben und Episeme über Einzeltonneumen als Satzgliederung

Ein erster Blick auf die Handschrift 390 (s. Beispiel 5, Seite 254) zeigt, dass der Text ohne Interpunktion im Satzinneren geschrieben ist. Eine Virga mit Episem oder ein Tractulus mit dem Zusatzbuchstaben x (*expectate*) erfüllt häufig die Funktion der Interpunktion, genauer gesagt: die Funktion der Anzeige einer akustischen Interpunktion, also einer hörbar zu machenden Satzgliederung durch Modulation der Stimme des Vortragenden, die angezeigt ist im rhythmischen Mehrwert der vergrößerten Einzeltonneume. Im Beispiel 1 (Seite 249) ist dies das zweite „psallite“, sowie das Wort „nostro“. Ein auf diese Weise angezeigter rhythmischer Stau am Ende des Wortes *nostro* hat obendrein eine wichtige Funktion in der Sinnhierarchie des Satzes. Die Aussage *psallite* wird schon durch ihre Wiederholung intensiviert und sie wird nochmals gesteigert, indem dem Imperativ *psallite* das Adjektiv *sapienter* zukommt. Dieser aussagemäßige Höhepunkt wird vorbereitet durch den rhythmischen Stau bei *nostro*, der die lockere und flüssige Schlussformel ohne besondere Dehnungen oder Akzente deshalb als Sinnspitze erscheinen lässt, weil sie rhythmisch vorbereitet worden ist. Im Beispiel 2 wird die Satzmitte, welche durch die zwei Worteinheiten des kurzen Satzes definiert ist, ebenfalls durch ein x markiert. Ein x bei *est* markiert die Grenze des ersten Halbsatzes der Antiphon *Templum Domini* in Beispiel 5. Abgrenzungen von Worteinheiten, die akustisch vernehmbar werden müssen, sind ebenfalls durch die Buchstaben x über *fidem* und *Martinus* in den Antiphonen des Beispiels 6 (s. Seite 256) angezeigt. Die Verdoppelung von Episem und x über *fidem* markiert mehr als das Ende eines Satzgliedes, hier ist auch eine Sinnspitze mitangezeigt. In den letzten beiden Antiphonen der Weihnachtsvesper (Beispiel 7, Seite 257) haben sie ebenfalls bei *corde* und *misericordia* ein x, das hilft, die Satzgliederung zu erkennen.

2. *Per annum* Ps 28, 2 H I/90

 A D-o-rá-te Dóminum * in aula sancta e-ius.

3. *Ant. 1 a* H I/138

 L Audá-te * Dómi-num de cæ-lis. E u o u a e.

4. *Ps 130, 3* H I/96

 S Pe-ret * Isra-el in Dó-mi-no. E u o u a e.

4. Episeme über Einzeltonneumen als Hervorhebung von Sinnspitzen

Durch die Anzeige eines Mehrwertes rhythmisch veränderter Einzeltonneumen wird häufig die Funktion eines Hinweises erfüllt, welches Wort im Satz wichtig ist. Worauf kommt es an, wie ist der Satz im Sinne des Schreibers zu interpretieren? Gerade die kurzen Ferialantiphonen der Beispiele 2 bis 4 zeigen sehr deutlich, was bei näherer Betrachtung des Textes im Lichte der Theologie der Liturgie eine sinngemäße Hervorhebung eines Wortes ist und wo Aussageabsichten verdunkelt oder verfälscht werden, wenn man die falschen Wörter betont. Ein oberflächlich denkender Vorleser oder Vorsänger würde mit großer Wahrscheinlichkeit in allen drei Antiphonen das Wort Herr (*Dominum, Domino*) akzentuieren. Doch darauf kommt es hier dem Schreiber gar nicht an. Durch Episeme auf Endsilben bei *Adorate* und *Laudate*, bzw. durch die Tonverdoppelung der *Virga strata* bei *speret* ist – zusätzlich im Kontext der Markierung der Akzentsilbe dieser Wörter – eindeutig der Schwerpunkt auf die Verben dieser drei Antiphonen gelegt. Es heißt also: *Adorate Dominum* und nicht *Adorate Dominum*, *Laudate Dominum* und nicht: *Laudate Dominum*, sowie *Speret* Israel. In der Perspektive des Schreibers ist der Blick dieser Antiphonen nicht auf Gott gerichtet, sondern auf die singende Gemeinde. Sie ist der eigentliche Adressat des Textes. Der Herr braucht keineswegs hervorgehoben zu werden, das hieße: Eulen nach Athen tragen. Wer sonst sollte angebetet oder gelobt werden als der Herr? Das ist doch für die Gottsucher im Kloster oder im Kathedrankapitel selbstverständlich. Nicht aber selbstverständlich ist es, das in Aussicht genommene Tun auch durchzuhalten, und immer in der richtigen Gesinnung und Konzentration das Gotteslob zu vollziehen. Daher richtet sich der Appell an die Gemeinde: *Lobt Gott, betet an den Herrn, hofft auf den Herrn!* Im Mittelpunkt des Interesses stehen Verben: nicht dogmatische Theologie wird hier formuliert, sondern Lebensvollzüge werden angesprochen, die Begegnung mit dem lebendigen Gott rückt in das Zentrum und nicht eine abstrakte Idee Gottes als Objekt philosophischer Spekulation. Es geht um gläubige Aktion und die damit gemachten Erfahrungen.

y-b A *Vidit iacob scalam summam* *scius ceplos tangebat* *descendentes angelos dilexit*
vere locustite sanctus est. ps fundamēta
 w A *Qui baxter in adunorio atassimi in pteatione dei celi commemorabitur*
 a A *Templum domini sanctum est dei cultura est dei aedificatio est. ps Cantu*

Tem - plum Do - mi - ni san - ctum est De - i cul - tu - ra est De - i ac - di - fi - ca - ti - o est.
 stru - ctu - ra

Beispiel 5:

Codex Hartker, St. Gallen 391, 134; MMA V/1 1339

Dass der Herr auch einmal wichtig sein kann, zeigt die dritte Antiphon im Beispiel 5: Auch hier würde ein gedankenloser Vorsänger akzentuieren: *Templum Domini sanctum est*, der Tempel des Herrn ist *heilig*, zumal in den weiteren Satzgliedern noch weitere Eigenschaften dieses Tempels beschrieben werden. Die subtile Rhetorik des Schreibers macht dem jedoch gleich einen doppelten Strich durch die Rechnung und dreht die Betonungen um. Zunächst haben wir ein Episem über der Akzentsilbe *domini*. Eine Virga mit Episem über einer Akzentsilbe steht nur dann, wenn es sich um einen *besonderen* Akzent handelt, denn das Selbstverständliche wird nicht geschrieben. Zusätzlich steht auf der Endsilbe von *domini* ein *st*, ein *statim*, das anzeigt, dass *domini* nicht rhythmisch zu stauen ist, um *sanctum* hervorzuheben, denn *sanctum* soll an dieser Stelle eben *nicht* hervorgehoben werden. Was soll denn die Aussage bedeuten, dass der Tempel des Herrn *heilig* ist, das ist doch so selbstverständlich wie zwei und zwei vier ist, oder ist der Tempel des Herrn etwa ein dubioses Lokal? Erst die Umdrehung der Akzente ergibt einen besseren geistlichen Sinn: *templum domini sanctum est*, der Tempel des *Herrn* ist heilig, und nicht ein anderer Tempel nichtiger menschlicher Lustbarkeiten.

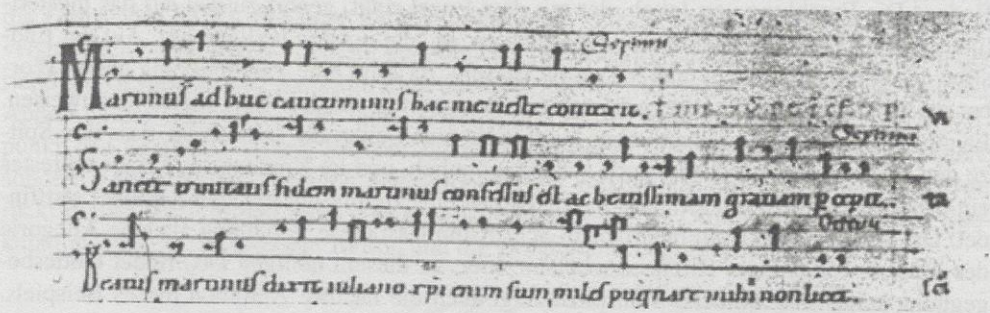
Die erste Antiphon in diesem Beispiel 5 zeigt sehr schön, wie durch einen rhythmischen Stau auf der Endsilbe eines Wortes die nachfolgende Wortgruppe in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt wird. Im Kirchweihoffizium ist auch von der Jakobsleiter die Rede.¹² Die Erzählung von Jakob, der mit dem Engel ringt, gehört zu den auf das *mysterium ecclesiae* gedeuteten biblischen Geschichten: es geht um den heiligen Ort. Auf der Endsilbe des Wortes *eius* steht eine Virga mit Episem. Es zeigt eine Verbreiterung dieses Wortes an, welche die Bewegung im Sprechfluss hemmt, um auf das Wort *caelos* hinzuweisen. Es gibt zweifellos hohe Leitern, aber Jakob sieht eine Leiter, die so hoch ist, dass ihre Spitze den *Himmel* berührt, das ist doch außergewöhnlich, und im Kontext des Kirchweihfestes ein prophetisches Bild dafür, dass in der Kirche eine Berührung mit dem Himmel stattfindet. Die Überzeugung vom mehrfachen Schriftsinn lässt diese Erzählung als eine Allegorie des inneren Wesens der Kirche erscheinen: hier, an diesem heiligen Ort, findet Gottesbegegnung statt. Eine ähnliche Sinnspitze zeigt auch die nächste Antiphon dieses Beispiels. Ein täglich gesungener Vers aus dem Kompletpsalm 90 erfährt im Kontext des Kirchweihfestes seine besondere Profilierung. Die Worteinheit *in adiutorio altissimi* ist durch eine besondere Verlangsamung mittels mehrerer Episeme und zweier nicht kurrenter Pes-Graphien deutlich hervorgehoben. Dem Sänger und auch dem Zuhörer soll es besonders nachhaltig im Ohr klingen: *unter der Hilfe des Allerhöchsten*. Wer also das Kirchweihfest feiert, der wird daran akustisch erinnert, dass hier und heute der erste Vers dieses 90. Psalms in der Kirche Realität wird und sich erfüllt. Wer in der Kirche ist, der wohnt unter dem Schutz und unter der Hilfe des Allerhöchsten selber. Die Kirche ist der Ort, wo man die Geborgenheit in Gott, die täglich im Kompletpsalm besungen wird, erfahren kann. Einmal im Jahr wird dies besonders deutlich gemacht.

Ein schlichtes Episem kann der Hinweis darauf sein, dass mitunter sich manche Geschichten im Laufe der Zeit in ihr Gegenteil verkehren. Dem heiligen Martin ist es so ergangen, wie das Beispiel 6 zeigt. Martin ist heute der Patron der christlichen Soldaten. Liest man seine Vita jedoch so, wie der Schreiber des Codex Hartker die *Historia Martini* verstanden haben wollte, müsste dieses Patronat sofort abgeschafft werden. In der dritten An-

¹² Ausgehend von Gen 28,12 und 17: das Haus Gottes. Neben der Antiphon greift auch das Responsorium *Dum exiret Iacob* (CAO 6540) die Thematik auf.

tiphon der 1. Nokturn wird nämlich erzählt, dass der Heilige seinem Vorgesetzten Julianus den Militärdienst aufkündigt. Eine bedeutungsschwere Virga mit Episem steht über der Akzentsilbe *mihi*. Martin kündigt seinen Job als Soldat, indem er sagt: ich bin ein Soldat Christi, *pugnare mihi non licet*, *mir* ist daher das Kämpfen nicht mehr erlaubt. Martin ist in der Lesart des 10. Jahrhunderts eigentlich der Patron der Wehrdienstverweigerer und Zivil-diener, weil sich nach seiner Meinung der Soldatenberuf mit dem *militia christiana* nicht verträgt.

¶ Martinus adhuc canebamus hac me velle contere. ¶. Beatus vir.
¶ Sancte trinitatis fidem martinus confessus est ac beatissimam gratiam
percepit. Ps. Quare fremi ¶ non licet. ¶. Dño qđ mul
¶ Beatus martinus dixit iuliano xpica enim sum miles pugnare mihi



Beispiel 6:

Codex Hartker, St. Gallen 391, 141;

Codex Karlsruhe Aug. Perg. 60, 198r, Antiphonar von Zwiefalten

Auch die zweite Antiphon dieser Nocturn kennt eine inhaltsschwere Episemsetzung. Die Episeme über *trinitatis fidem* besagen, dass hier die Sinnspitze zu suchen ist. Der heilige Martin hat den Glauben an die heilige Dreifaltigkeit bekannt und nicht irgend einen anderen Glauben, dem Heidentum hat er ja abgeschworen.

Das Beispiel 7 zeigt die vier ersten Antiphonen der Weihnachtsvesper. Sie sind psalmogen, das heißt, sie sind alle aus jenen Psalmen gezogen, die sie umrahmen, und denen sie für diesen Weihnachtstag, bzw. für die ganze Oktav, eine besondere Deutung geben. Der erste Psalm 109 eröffnet die Reihe der Vesperpsalmen an Sonn- und Festtagen, er wird also sehr häufig an prominenter Stelle im Offizium gesungen. Am Weihnachtsfest erhält er seine besondere Farbe. Dieser messianische Psalm wird an diesem Fest durch seinen dritten Vers gedeutet, der eigentlich im prophetischen Bild die gesamte Theologie des *mysterium incarnationis* in sich enthält. Weihnachten feiern wir seit den arianischen Auseinandersetzungen um die Person Christi, seine Gottheit und Präexistenz beim Vater als Reaktion der Kirche

auf eine der christlichen Grundhäresien. Wenn es im damals entstandenen Credo heißt, dass die Kirche Jesus bekennt als *ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo*, so verdichtet sich dieses Bekenntnis poetisch in der Antiphon *Tecum principium*. Sie besingt das neugeborene Kind als einen mit göttlicher Herrschermacht, im Schoße Gottes selbst vor dem Morgenstern, also vor aller Zeit, gezeugt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass wir in dieser Antiphon eine Ansammlung von 9 episemierten Virgen neben anderen verlangsamten Neumengraphien finden. Diese Zeichen zeigen an, dass die Antiphon besonders langsam, quasi feierlich getragen, gesungen werden soll, um sich in ihrer Bedeutungsschwere für diesen Tag zu entfalten. Die Episeme der adiastematischen Notation wurden übrigens durch Episeme in der modernen Edition des Antiphonale Monasticum wiedergegeben, Dom Mocquereau hat 1934 die Bedeutung dieser Zeichen sehr wohl erkannt gehabt, wenngleich nicht systematisch verwertet.

In der zweiten Antiphon wird der Blick auf *populo suo* gelenkt. Das Wort *dominus* unmittelbar davor wird durch den Buchstaben *x* eingebremst, um auf die nachfolgende Worteinheit hinzuweisen. Diese ist im rezitativischen Kontext hervorgehoben durch eine episemierte Virga auf dem Wortakzent *populo* und auf eine Verbreiterung des Wortes *suo* durch Tonverdoppelung auf der Akzentsilbe und einen episemierten Tractulus mit einem zusätzlichen *x* auf der Endsilbe. *Seinem Volk* hat der Herr Erlösung gebracht, und das sind auch all diejenigen, die gerade diese Antiphon singen oder hören. Die Antiphon ist eine anamnetische Deutung des Psalms. Das im prophetischen Bild des Psalmwortes erinnerte Heilsgeschehen wird in die Jetztzeit geholt und auf die den Gottesdienst Feiernden hin aktualisiert. Dies geschieht durch die Hervorhebung von *populo suo*.

Die dritte Antiphon hebt die Worteinheit *in tenebris* hervor. Denen, die *im Dunkeln* sitzen, erschien der Barmherzige und Gerechte als Licht. Darf man hier einen Rückverweis auf die O-Antiphonen sehen, die gleich zweimal das Kommen des Erlösers erbitten für die, die im Dunkeln sind? Wenn diese Verbindung statthaft wäre, wäre die Antiphon gleichsam die Mitteilung der Erfüllung einer zentralen Bitte in der unmittelbaren Vorbereitung auf das Weihnachtsfest.

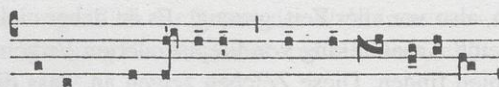
ac *A* *Tecum principium in die iustitiae in splendoribus sanctorum*
excuro ante luciferum genuite .F. Dixit.

yg *A* *Redemptionem misit dominus populo suo mandavit in aequum testamentum suum* *V* *rator & iustus dominus*

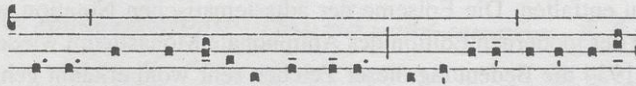
y *A* *Exortum est in tenebris lumen recte corde misericors & misere*

o *A* *Apud dominum misericordia & copiosa apud eum redemptio*

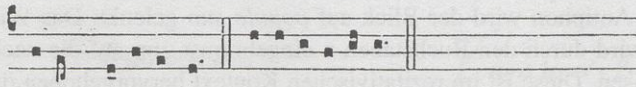
1 Antiphona. 1 g

T

ECUM prin-cí-pi-um * in di-e virtú-tis



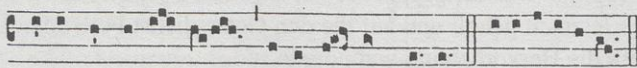
tu-æ, in splendó-ri-bus sanctó-rum, ex ú-te-ro ante lu-cí-



fe-rum gé-nu-i te. E u o u a e.

2 Ant.
vii a**R**

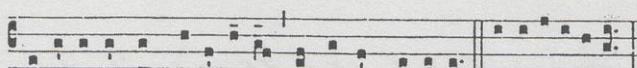
Edempti-ónem * mi-sit Dóminus pópu-lo su-o: man-



dávít in æ-tér-num testamén-tum su-um. E u o u a e.

*Ps. Confitebor tibi Dómine, 125.*3 Ant.
vii d**E**

X-ór-tum est * in té-ne-bris lumen re-ctis corde:



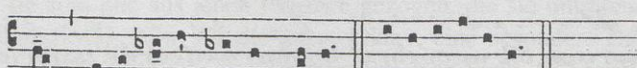
mi-sé-ri-cors et mi-se-rá-tor, et justus Dómi-nus. E u o u a e.

Ps. Beátus vir qui timet Dóminum, 126.

(Dicbus 25, 27, 29)

4 Ant.
iv a**A**

-pud Dóminum * mi-se-ri-córdi-a, et co-pi-ó-



sa apud e-um red-émti-o. E u o u a e.

[Beispiel 7:]

Antiphonale Monasticum, Solesmes 1934

5. Rhetorik und Melodiebildung im Dienste liturgischer Theologie bei Messgesängen

Bis jetzt haben wir rhythmisch mehrwertige Einzeltonneumen und ihre rhetorische Funktion an Beispielen des Offiziums betrachtet. Virga und Tractulus standen sowohl im Dienste der formalen Satzgliederung, wie auch und vor allem im Dienste einer Profilierung theologischer Aussagen. Dieselben Prinzipien sind auch am Messrepertoire zu beobachten, hier freilich in der Komplexität der musikalischen Strukturen nicht nur bei Einzeltonneumen, sondern bei einer Fülle von Zeichen rhythmischer Natur, wie auch im Aufbau der Melodien. Die folgenden Beispiele mögen darauf verweisen, dass auch im Messrepertoire die adiastematischen Neumen des 10. Jahrhunderts die Aufgabe haben, primär rhetorisch richtige Zugänge zur Interpretation der auswendig gewussten Gesänge zu vermitteln.

IN. I                        

Zuerst (Beispiel 8) soll der Introitus des dritten Adventsonntags *Gaudete in Domino* betrachtet werden. Der Introitus hat dem Sonntag seinen Namen gegeben, deshalb wird auch sehr häufig an diesem Tag über die *Freude* gepredigt. Eine auch nur oberflächliche Analyse des gregorianischen Introitus zeigt jedoch, dass das Wort *Gaudete* in keiner Weise hervorgehoben ist. Es ist der relativ flüssig gestaltete Beginn eines Satzes, der auf das Wort *semper* hinzielt. Freut euch *immer* im Herrn, das ist die eigentliche Botschaft der Eröffnung dieser Messe. Die *Freude* im Herrn gehört ja ganz selbstverständlich zum Christsein, sie aber *semper* (immer) zu leben, das ist die eigentliche Herausforderung angesichts all der Probleme, Nöte und Sorgen des Lebens. So gipfelt auch die musikalische Interpretation des paulinischen Wortes in Phil 4 im musikalischen Höhepunkt *Nihil*. Die Gemeinde des Herrn braucht sich *um nichts zu sorgen* (*nihil solliciti sitis*), denn Gott weiß, was die Menschen brauchen, und er gibt es auch, wenn sich Menschen im vertrauensvollen Gebet an ihn wenden. Dieser Introitus steht in der Mitte des Advent. Der liturgische Advent ist bekanntermaßen doppel-sinnig. Er bereitet vor auf die erste Ankunft Christi im Fleische, die wir im Weihnachtsfest feiern, er bringt aber auch die zweite Ankunft Christi am Ende der Tage ins Bewusstsein. Der Introitus *Gaudete* appelliert primär auf ein richtiges Leben in Erwartung der zweiten Ankunft Christi hin. Er versucht, mit dem Apostel Paulus gesagt, dem Leben der Christen, die auf die Wiederkunft des Herrn hin unterwegs sind, viel an „Stress“ im Leben zu nehmen, indem er auffordert, sich *immer* um jene Freude zu bemühen, die jene erfüllt, die sich in Gottes Hand geborgen wissen.

CO. I

R E- ve- lá- bi- tur gló- ri- a Dó- mi- ni :
 et vi- dē- bit o- mnis ca- ro sa- lu- tá- re
 Ps. Attollite portas, principes,
 vestras, et elevamini, portae aeter-
 nales: et introibit rex gloriae.
 De- i no- stri.

ANTIPHONA AD COMMUNIONEM

V I- dē- runt omnes fi- nes ter- rae sa- lu- tá- re De- i no- stri.

Beispiel 9:
Rekonstruktion: Heinrich Rumphorst

Dass Liturgie ein heiliges Spiel ist, kommt mitunter auch in der Ordnung der Texte zum Ausdruck. Das theologische Schema Verheißung – Erfüllung ist ein Grundprinzip – wenn auch nicht das einzige – der inhaltlichen Konzeption liturgischer Feiern. Gerade in den Texten des Advent wird die alttestamentliche Prophetie des Lebens Jesu in besonderer Weise entfaltet, um an Weihnachten sagen zu können: „Jetzt ist es erfüllt“. Am Weih-

nachstfest selbst wird dieses Schema auch musikalisch verdichtet erlebbar (Beispiel 9). Die Vigilmesse von Weihnachten (heute leider am Abend des 24.12.) spricht von der unmittelbaren Erwartung des Erlösers (Heute wisst ihr ... morgen werdet ihr schauen). Die Communio dieser Messe lautet: *Revelabitur gloria Domini: et videbit omnis caro salutare Dei nostri*. Von hier spannt sich ein großer Bogen zur Communio der dritten Weihnachtsmesse: *Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri*. Die Communio der Vigilmesse kündigt an: alle Menschen werden schauen das Heil unseres Gottes. Die Communio der dritten Weihnachtsmesse meldet die Erfüllung dieser Verheißung: alle Enden der Erde haben geschaut das Heil unseres Gottes. Das Schema Verheißung – Erfüllung ist hier durchgespielt von der unmittelbaren Festvorbereitung in der Vigil (letzte Verheißung) bis zum Abschluss der Hauptmesse des Festes mit seiner „Vollzugsmeldung“ (Erfüllung) in der Communio „Jetzt ist es geschehen“. Der theologische Sinn dieser Communio ist übrigens ein mehrfacher. Vordergründig haben wir eine Aussage über das Weihnachtsfest: wir feiern in der Geburt Jesu Christi das in Christus für uns sichtbar gewordene Heil unseres Gottes. Beachten wir aber die liturgische Stellung dieses Textes, so tut sich noch ein weiterer, tieferer, hintergründiger Sinn auf: eine Communio ist als Begleitgesang zur Kommunionsspendung immer auch ein Deutewort dieses liturgischen Vorgangs. Wer die Kommunion empfängt, begegnet Christus, wer die Kommunion empfängt, „sieht“ daher das Heil Gottes. So ist diese Communio gleichzeitig auch eine Aussage über das Mysterium der Gottesbegegnung in der Eucharistie: Eucharistiefeier ist ein tägliches Weihnachten, ein Ort, wo das Heil Gottes gesehen werden kann: hier und heute, jetzt genauso wie vor 2000 Jahren. Die Kontinuität, oder besser gesagt: die Identität von Verheißung und Erfüllung wird noch dazu musikalisch verklammert: *salutare Dei nostri* hat eine identische Melodie! Die gleiche Melodie für den „Gegenstand“ von Verheißung und Erfüllung (für den kundigen Hörer im 9. Jh. sofort identifizierbar) im Kontext des Kommunionanges besagt ja, dass sich die Erfüllung auch jetzt noch immer ereignet, dass Heil sichtbar wird in der Christusbegegnung durch die Feier der Eucharistie, dass sich auch heute Weihnachten ereignet. Der Gedanke der Heilschau in der Eucharistie ist übrigens auch im Kommuniontroparion der byzantinischen Liturgie ausgedrückt: „Gesehen haben wir das wahre Licht, Geist vom Himmel empfangen, rechten Glauben haben wir gefunden, die ungeteilte Dreifaltigkeit beten wir an, denn sie hat uns erlöst“.

Als weiteres Beispiel (Beispiel 10) dienen drei Introitusgesänge, die alle das Wort *hodie* (heute) enthalten. Dieses Wort ist ein Schlüsselbegriff dafür, was Liturgie generell ist. *Hodie* sollte man sinngemäß nicht wörtlich mit *heute* übersetzen, sondern theologisch adäquater mit *jetzt*. Liturgische Texte mit einem *hodie* finden wir zu allen Festen im Temporale, meist auch im Kontext von Magnificat- oder Benedictus-Antiphonen. Ein theologisch besonders dichtes *hodie* ist im Einschub des Einsetzungsberichtes im Hochgebet der Messe vom Letzten Abendmahl. Der Sachverhalt des *hodie* wird in der Sprache der Theologie mit dem Begriff Anamnese ausgedrückt. In der Liturgie als einer anamnetischen Feier wird nicht nur an das Heilmysterium erinnert, sondern die Ereignisse der Heilsgeschichte werden gegenwärtig, sie ereignen sich immer wieder mit und an den hier und jetzt Lebenden, die im Gottesdienst sich versammeln. Die klassische römisch-fränkische Liturgie verdeutlicht dies in ihrer biblisch-poetischen Sprache immer wieder mit dem Wort *hodie*. In den Gesängen des authentischen gregorianischen Repertoires ist dieses Wort daher meist in besonderer Weise hervorgehoben, es hat ein deutlich eigenes musikalisches Profil. Dieses

besteht häufig in einer Tristropa (auch mit vorausgehender tieferer Einzelnote) über der Akzentsilbe *ho-*. Eine Tristropa ist eine Gruppe aus drei sehr leichten schwebenden Tönen, die so etwas wie ein Beben der Stimme ausdrücken, die Stilisierung einer Sprechweise bei gesteigerter Erregung oder Ergriffenheit. Eine Tristropa ist also eine sehr „emotionale“ Neume, die einerseits Gefühle ausdrückt (auch in der Ambivalenz von Freude und Schmerz), andererseits in ihrer Leichtigkeit und Zurückhaltung auf Erfahrungen „aus einer anderen Welt“ verweist, auf Erfahrungen mit dem Transzendenten, nicht mehr Verbalisierbaren, auf Erfahrungen des Einbruchs vom Göttlichen in die irdische Wirklichkeit. Die Tristropa ist ein akustisches Symbol für übernatürliche Realität und daher auch ein bevorzugtes Ausdrucksmittel für Mitteilung von Transzendenzerfahrung in der Gregorianik. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die Anhäufung die Stropa-Neumen im Introitus *Dominus dixit*, der – für die erste Weihnachtsmesse – das unsagbare Geheimnis des Präexistenz Christi beim Vater ausdrückt. Dieses Unsagbare ist akustisch in Gestalt der leichten Schwebetöne von Strophici gekleidet, sie signalisieren, das dieses Mysterium nur im Glauben geschaut, aber nicht von der Ratio erfasst werden kann. Dies ist die poetisch-musikalische Antwort der Liturgie auf die Versuchungen des Arianismus aller Zeiten.

Ein Detail im Introitus *Hodie scietis* soll noch erwähnt werden. Er endet mit der Aussage *mane videbitis gloriam eius*, morgen werdet ihr seine Herrlichkeit schauen. Der Begriff *gloria* (*doxa*, Ehre) ist ebenfalls ein zentraler Begriff der Liturgie. Welche Assoziationen verbinden sich damit? Eine deutsche Redewendung spricht von „Glanz und Gloria“ und meint jene äußere Prachtentfaltung, die Barockmusik etwa mit „Pauken und Trompeten“ einem Kaiser, Fürsten, Bischof, Abt zukommen lässt, ein Pomp, mit dem etwa heute noch politische Honoratioren empfangen werden. *Gloria* in der Interpretation der Gregorianik an Weihnachten ist ganz etwas anderes. *Gloriam eius*, das ist musikalisch gesehen ein Rezitativ, die absolute Zurücknahme der musikalischen Entfaltung, fast schon Nicht-Musik. Die Reduktion der Komposition auf ein psalmodisches Rezitieren bei *gloriam* ist ein unüberhörbares akustisches Symbol, wie die gloria Domini zu verstehen ist: der große Gott wird ein kleines, wehrloses Kind, das sich in die Hände anderer geben muss. Paulus hat dazu Kenosis gesagt, Selbstentäußerung. Die gloria besteht darin, dass Gott klein und gering geworden ist, um den Menschen das Heil zu bringen.

INTROITUS

IN. VI

O-di-e sci-ē-tis, qui-a vē-ni-et Dó-mi-nus, et salvá-bit nos: et ma-ne vi-dé-bi-tis gló-ri-am e-i-us.

ANTIPHONA AD INTROITUM

II
D O- MI- NUS di- xit ad me: Fi- li- us me- us es- tu, e- go hó- di- e gé- nu- i te.
(Ps 2, 7)

VIII
L UX fulgé- bit hó- di- e su- per nos: qui- a na- tus est no- bis Dó- mi- nus: et vo- cá- bi- tur Admi-
rá- bi- lis, De- us, Princeps pa- cis, Pa- ter fu- tú- ri saé- cu- li: cu- ius re- gní non e- rit fi- nis.

Beispiel 10:
Rekonstruktion: Godehard Joppich

Ein anschaulicher Fall (Beispiel 11) ist der Beginn des Offertoriums der dritten Weihnachtsmesse. *Tui sunt caeli* würde ein oberflächlicher Interpret wohl akzentuieren. Das Wort *Tui* wird jedoch von einem retardierenden Torculus, einem Torculus mit komplexer Endartikulation – wie es in der komplizierten semiologischen Terminologie heißt – begrenzt. Das heißt, der Sprechfluss wird schon beim ersten Wort des Satzes eingebremst, kaum, dass der Satz begonnen hat. Es muss also heißen: *Tui sunt caeli*, *Dein* sind die Himmel. Das erst ist eine sinndeutende Aussage an Weihnachten. Wir sagen nicht, dass Gott der *Himmel* gehört, wem sollte denn der Himmel in gläubiger Perspektive sonst gehören? Das Offertorium sagt: *Dir* gehören die Himmel und deutet damit diesen Psalmvers im Kontext des Weihnachtsfestes christologisch: das neugeborene Kind ist der Herr des Himmels und der Erde.

IV
T U- I sunt cae- li, et tu- a est ter- ra: orbem ter- rá- rum, et ple- ni- tú- di-

Beispiel 11:
Rekonstruktion: Godehard Joppich

Im Beispiel 12 werden wir mit dem Ende des bereits angesprochenen Kompletpsalms 90 konfrontiert. Es ist dies der Introitus des ersten Fastensonntags, in dessen Mitte der Messliturgie der gesamte Psalm 90 steht. Ausgehend vom Evangelium der Versuchung Jesu, in dem der Psalm zitiert ist, wird der Psalm die großartige Ouvertüre der Fastenzeit, die zum Höhepunkt des Triduum paschale hinführt. Wie in einer guten Ouvertüre bereits die wichtigsten Themen einer Oper anklingen, so lässt der Psalm 90 bereits alle zentralen Themen

des österlichen Triduum paschale anklingen. In der allegorisch-christologischen Deutung des Psalms spricht der Vater über seinen Sohn, der sich auf den Weg der Passion macht und verkündet am Anfang des Weges dessen gutes Ende, die Auferweckung von den Toten. So ist der musikalische Höhepunkt des Introitus das Wort glorificabo, ich werde ihn verherrlichen. Am Beginn der Passion steht die Ankündigung der Auferstehung.

Introitus
VIII.

N-vo-ca-bit me, * et e go exau-di-am e-um:
e-rí-pi-am e-um, et glo-ri-fi-cá-bo e-um:
longi-tú-di-ne di-e rum ad-implé-bo e-um. Ps. Qui
há-bi-tat in adjutó-ri-o Altís-simi, * in pro-lecti-óne De-i
cóe-li commo-rá-bi-tur.

Beispiel 12:
Rekonstruktion: Franz Karl Praßl

Ein liturgietheologisch besonders dichter Text, dessen Hintergründigkeit erst in seiner musikalischen Ausgestaltung voll ausgelotet werden kann, ist der Introitus Nos autem der Messe vom Gründonnerstag (Beispiel 13). In der ursprünglichen liturgischen Tradition ist diese Abendmesse die Eröffnung des Triduum paschale. Der Introitus dieser Messe eröffnet also nicht nur diesen speziellen Gottesdienst, sondern die gesamte Dreitagesfeier von Leiden, Sterben, Abstieg in die Unterwelt und Auferstehung des Herrn, also Karfreitag (der nach jüdischer Tradition mit seinem Vorabend beginnt!) bis Ostersonntag. Der Introitus an Festtagen artikuliert bekanntermaßen die zentralen Themen der Feier. Im Falle des österlichen Triduums ist er eine inhaltliche Zusammenfassung der gesamten Dreitagesfeier. In seiner musikalischen Gestalt ist zunächst das Wort *nostri* durch eine Verdoppelung einer Virga, also der Bivirga am melodischen Höchstpunkt hervorgehoben. Dieselbe Bivirga, eines der stärksten Akzentmittel gregorianischer Ästhetik, erscheint nochmals bei *vita*, ebenfalls am melodischen Höchstpunkt. *Nostri* und *vita* sind also die Schlüsselwörter zur Deutung des Triduums, zusätzlich unterstrichen durch die identische Melodie: Ostern ist die Feier unseres Lebens. Das ist die musikalisch gedeutete Kurzformel der zentralen Feier des Kirchenjahres. Passion und Auferstehung sind für uns, hier und heute geschehen, und sind der Grund für unser ewiges Leben.

OS au- tem glo-ri- á- ri o-pór- tet,

in cru-ce Dó- mi-ni nostri Ie- su Chri- sti : in quo est

sa-lus, vi- ta, et re- surré-cti- o no- stra: per quem

salvá-ti, et li-be-rá- ti su- mus.

Beispiel 13:
Rekonstruktion: Godehard Joppich

Die hier gebrachten Beispiele mögen veranschaulichen, dass fränkisch-römischer Kirchengesang, also Gregorianik im engeren Sinn, als akustischer Ausdruck liturgischer Theologie sich zahlreicher rhetorischer Mittel bedient, um eine logos-gemäße Musik zu sein. Diese Ebene scheint in der Analyse der ältesten Notationen durch, welche nicht das Interesse hatten, Musik zu verschriftlichen, sondern Interpretationshilfen anzuzeigen, mit denen liturgische Theologie akustisch-musikalisch transparent und erfahrbar gemacht werden kann.