

REV. PIOTR WIŚNIEWSKI¹

Katholische Universität Lublin „Johannes Paul II”

ORCID ID: 0000-0001-8225-7552

DAS REIMOFFIZIUM VON DER HL. KATHARINA IM PONTIFCALE VON PŁOCK AUS DEM 12. JAHRHUNDERT

Zusammenfassung

Pontificale Plocense aus dem 12. Jh. ist eines der ersten vollständig erhaltenen einheimischen Pontifikalen. Unter den liturgischen Riten gibt es das Reimoffizium zu Ehren der Hl. Katharina von Alexandria. Seine Musik trägt die charakteristischen Merkmale einer Monodie des späten Mittelalters. Diese entspricht gut hinein in Europa geltenden Grundregeln der spätmittelalterlichen Tonkunst. Die untersuchte Matutin ist ein Beleg dafür, dass das Mittelalter auch in der Musik keine statische Epoche war, sondern die Künstler immer nach neuen Ausdrucksformen gesucht und diese auch verwirklicht hatten.

Schlüsselwörter: Hl. Katharina von Alexandria, Reimoffizium, Gregorianischer Gesang, postgregorianische Monodie

RHYMED OFFICIUM ABOUT ST. CATHERINE IN THE 12TH-CENTURY PŁOCK PONTIFICAL

Abstract

Pontificale Plocense from the 12th-century is one of the first Polish pontificals entirely preserved to this day. Among liturgical ceremonials, there is a rhymed officium about St. Catherine of Alexandria. Its music bears some explicitly characteristic features of the late Middle Ages monody. A condensed musical style reveals a departure from the initial esthetic assumptions and it presents another possibility of performing the Gregorian chant. This officium, apart from following the compositional principles prevailing in Europe at that time, provides evidence that the Middle Ages were also an era seeking new forms of expression.

Keywords: St. Catherine of Alexandria, rhymed office, Gregorian chant, Postgregorian monody

¹ Piotr Wiśniewski, Musikwissenschaftler; Direktor des Institut für Musikwissenschaft KUL; Inhaber des Lehrstuhls für Geistliche Polyphonie KUL. Gehört er an: Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (Deutschsprachige Sektion), Gesellschaft für Wissenschaft des Franz von Sales; Gesellschaft der Komponisten Polens – Sektion für Musikwissenschaft; Wissenschaftliche Gesellschaft der Katholischen Universität Lublin; Vereinigung der Kirchenmusiker Polens. E-mail: wisniewskipiotr@op.pl.

OFICJUM RYMOWANE O ŚW. KATARZYNIE W PONTYFIKALE PŁOCKIM
Z XII WIEKU

Abstrakt

Pontificale Plocense z XII w. jest jednym z pierwszych, kompletnie zachowanych rodzimych pontyfikałów. Zawarte w nim obrzędy „Depositio Crucis” i „Visitatio Sepulchri” oraz procesja rezurekcyjna należą do najstarszych misterii na ziemiach polskich. Wśród 85 obrzędów liturgicznych znajduje się oficjum rymowane o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Jego muzyka nosi wyraźne cechy monodii późnego średniowiecza, o czym świadczą cechy stylu postgregoriańskiego. Skondensowany styl muzyczny zdradza odejście od pierwotnych założeń estetycznych i ukazuje inną możliwość kształtowania chorału gregoriańskiego. Oficjum to stanowi nie tylko odwzorowanie obowiązujących w ówczesnej Europie zasad, ale jest dowodem tego, iż średniowiecze było epoką poszukującą nowych form wyrazu.

Słowa kluczowe: św. Katarzyna Aleksandryjska, oficjum rymowane, chorał gregoriański, monodia postgregoriańska

EINFÜHRUNG

Neben den kleineren poetischen Gattungen, wie den Hymnen, Tropen oder Sequenzen, hat das Mittelalter eine umfangreichere Musikform hervorgebracht, die mit dem gesungenen *Officium divinum* in Verbindung steht und *historia rimata* bzw. *ritmica* genannt wird. Die Bezeichnung *Reimoffizium* ist erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. eingegangen und bezieht sich auf die Verse der Antiphonen und Responsorien, die eine poetische Struktur mit zwei- und dreisilbigen Reimen erhielten. Inhaltlich setzte sich der kunstvoll redigierte Text des Reimoffiziums mit dem Leben und Wirken wie mit dem Tod bzw. dem Martyrium eines oder einer Heiligen auseinander. Die Anfänge dieses Schaffens sind in Westeuropa zu sehen (Alcuin /+804/, Hucbald /+930/, Odo von Cluny /+1049/, Berno von Reichenau /+1048/, Hermanus Contractus /+1054/) (Wiśniewski 2006, 78-94). Mit der Zeit breiteten sich die Reimoffizien in anderen Teilen des europäischen Kontinents aus, und erreichten auch Polen, wo an der Weichsel Mitte des 13. Jh. vorzufinden (Gładysz 1933, 313-351), z.B. vom Hl. Adalbert (*Benedic regem cunctorum*) (Danielski 1995, 214) oder vom Hl. Stanislaus (*Dies adest celebris*) (Szymonik 1996). In den nachkommenden Jahrzehnten sind weitere Kompositionen entstanden, die sich der Verehrung der einheimischen Schutzpatronen widmeten (Wiśniewski 2006, 27-28). Sie sind gegenwärtig eine grundlegende Quelle für die Untersuchungen der postgregorianischen liturgischen Werke in den polnischen Gebieten.

Wurde ein Heiliger auf eine poetische (gereimte) Art hervorgehoben, ist es ein Zeichen dafür, dass er sich großer Beliebtheit und Anerkennung erfreute (Wolnik 1994, 79). Zu den Kompositionen gehört das Reimoffizium zu Ehren der Hl. Katharina im *Pontificale Plocense*²: *Hystoria sancte Katherine* (Sp. 205v-206v). Die von A. Podleś durchgeführte paläographische Untersuchung der Handschrift hat ergeben, dass diese

² Dieser Kodex entstand höchst wahrscheinlich im Lande an der Maas (heutiges Belgien) und wurde vom Bischof Alexander von Malonne (1129-1156) nach Płock gebracht (Majewski 2016, 6-7).

Hystoria in das *Pontificale* von Płock im 13. Jh. aufgenommen wurde (Podleś 1986, 22, 198). In Anbetracht des von B. Gładysz angegebenen Zeitraumes für den Gebrauch und die Entstehung der Reimoffizien in Polen (1. Hälfte des 13. Jh.) ist festzustellen, dass die Geschichte von der Hl. Katharina zu den ältesten unter den bislang bekannten gehört.

Dieser Aufsatz befasst sich daher mit der Überlieferung des Reimoffiziums über die Hl. Katharina von Alexandrien (+305) (Zbiciak 2000, 986) aus dem *Pontificale* von Płock. Erhalten geblieben ist die *Matutin* mit den Texten und Melodien zu den Antiphonen und Responsorien.

1. DER TEXT

Der Text des Offizium zu Ehren der Hl. Katharina entspricht demjenigen, der in *Analecta Hymnica Medii Aevii* (Dreves 1897, 216-218) publiziert wurde, und sieht wie folgt aus:

Super Magnificat antiphona:

Decoretur dies ista devotis obsequiis // sic vox sonet, ut mens clamet internis procordiis // dum beate Katherine detenti sollempniis // promoveri flagitamus eis patrociniis.

Invitatorium

Regi summo iubilemus in triumphis virginum // quem in choro coronata beatorum agminum. // Laudat virgo Katherine dominorum dominum. // Venite.

In primo nocturno

Antiphona: Generosi Katherine stirpe ducta sanguinis // sic regalis est sortita seriem propaginis // ut in illa memor esset celestis originis. // Psalmus: Domine deus noster.

Antiphona: Illa nichil amplexata de paternis opibus // disciplinis est imbuta primo secularibus // tuis Christe meditata tandem in sermonibus. // Psalmus: celi enarrant.

Antiphona: Dum prophanis immoaret ydolis Maxencius // ad conspectum virgo regis prorumpens audencius // diligenter explanavit, quid esset saluribus. // Psalmus: Domini est terra. Versus: Spes tua.

Responsorium: Dum dominante manu premeret Maxencius orbem. // Urbs ab Alexandri, que sumit nomine nomen. // Martirii didicit Katherine sanguine formam. // Versus: Urbs provecta sue meritis et dogmate civis. Martirii.

Responsorium: Hec vere fidei sanis edocta magistris, // audet Cesaree sectam subvertere legis. // Cum metus omne genu curvaret ad ydola regis. // Versus: Nec viciū proprie virgo sapit unica gentis. Versus: Cum metus.

Responsorium: Rex decies quinos iubet adventare sophistas // discuitur verum, docte Katherine perorat. // Illi martirii pariter sumpsere coronas. // Versus: Sic infirma Deus munis sic forcia frangis. Illi. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

In secundo nocturno

Antiphona: Non est, inquit, rationes plures Deo colere, // nec in turbam deitatem simplicem distrahere, // sive cultum creatoris creatis impendere. // Psalmus: Eructavit.

Antiphona: Ad conflictum provocati quinquageni rethores, // a puella superati

facti sunt in decores // mox a Deo decorantur deorum immemores. // Psalmus: Deus noster.

Antiphona: Virgo fame tenuata victu sacro pascitur, // rotis quoque destinata celitus eripitur // et adversus sevientes ubique consulitur. // Psalmus: Fundamenta.

Responsorium: Ergo bis senis virgo maceranda diebus // carceris horrori comittitur indigna victus // celitus adveniens reficit ieiunia pastus. // Versus: Disponit clause panis bona prandia vivus celitus.

Responsorium: Virginis exicio fit machina seva rotarum, // angelico pulsu perit ingens turba virorum, // sic non imminuit corpus mala fabrica sanctum. // Versus: Ut quondam pueris fornax caldea pepertit. Sic non.

Responsorium: Quam tua distribuis occulte donna, redemptor, // principe cecato lucem suam suscipit uxor, // saucia regine grassatur ad ubera tortor. // Versus: Sic regem spoliat. Gloria Patri, et Filio, et sic sancta virago triumphat. Saucia.

In tertio nocturno:

Antiphona: Regis uxor acquiescit puelle Consilio, // fide plena mortem subit sequento Porphirio, // regna terre pro celesti conculcat palacio. // Psalmus: Cantate.

Antiphona: Tandem cursu consumato Christo virgo redditur, // et littori mancipata Ferrum cervix patitur. // Lac pudoris argumentum pro cruore funditur. // Psalmus: Dominus regnavit.

Antiphona: Angelorum Dei nutu fac chorus affuit, // et minister sepulture Syna montem tenuit, // iugi lapsu de sepulchro liquor pacis effluit. // Psalmus: Cantate.

Responsorium: Rex graviter passus molimina vana perire, // virginea litem statuit percipere morte, // fortiter abiecta felix cadit hostia carne. // Versus: Emerite bravio minime fraudata corone. Fortiter.

Responsorium: Candida cum servo cervix procuberet ictu, // disponente Deo patuit res digna relatu. // Lacte sacro vulnus nituit pro sanguine haustu. // Versus: Candorem mentis signat perfusio lactis. Lacte.

Responsorium: Dum bene sydereae frueretur spirytus arce, // glorificat carnem memorato Christus honore, // sistitur in Synai sancto dignissima monte. // Versus: Cuius tumba sacrum fluxu largitur olivum. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui.

Das Offizium ist nicht komplett. Besteht aus drei Nokturnen der Matutin, vor denen die *Super Magnificat antiphona* steht. Es lässt sich eindeutig nicht erklären, warum nur die nächtliche Stunde des Offiziums aufgenommen. Dieser Vorgang weist auf die im Mittelalter gängige Praxis, dass man das Stundengebet auch aus anderen Büchern gesungen hat. Die übrigen Stunden des Offiziums wurden wahrscheinlich aus dem Antiphonar gesungen, dass zu den umfangreichsten liturgischen Büchern der damaligen Zeit gehörte (Augustyniak 1999, 200). An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich unter den Archivalien von Płock ein weiteres Offizium zu Ehre der Hl. Katharina befindet. Es ist zwar nicht gereimt aber befindet sich komplett erhalten im Antiphonar aus dem 14. Jh. (Wiśniewski 2005, 391-392). Dass zwei verschiedene Überlieferungen sich der Hl. Katharina annahmen, lässt mit Vorsicht darauf schließen, dass ihr in der

Liturgie der Kathedrale zu Plock eine wichtige Stellung zuerkannt wurde und ihre Verehrung dort spätestens im 13. Jh. einsetzte. Nach P. Pokora gibt es jedoch keine quellenbezogene Grundlagen dafür, dass die Hl. Katharina sowohl im mittelalterlichen Plock als auch in der gesamten Diözese sich eines besonderen Kultes erfreute. Im 14. Jh. wurde Ihrer nur im Range eines Gedenktags am 25. November gedacht (Włodarski 1957, 163-164; Pokora 2003, 184). Das *Pontificale Plocense* ist das älteste, erhalten gebliebene liturgische Buch dieser Stadt. Das berechtigt zumindest zu der Vermutung, dass die Texte zu Ehren der Hl. Katharina in die lokale Liturgie im 13. Jh. aufgenommen wurden und konnten eine archetypische Grundlage für die weiteren Bearbeitungen bilden, so auch für dieses aus dem 14. Jh. Eine Gewissheit, dass die Version aus dem 14. Jh. tatsächlich eine Variante der Überlieferung aus dem 13. Jh. ist, gibt es nicht, denn andere Quellen, die auf eine Kontinuität in dieser Hinsicht schließen ließen, konnten bislang nicht gefunden werden. Mit weiteren Spekulationen in dieser Hinsicht muss man sich auch deswegen zurückhalten, weil die Variante des Offiziums im *Pontificale Plocense* unvollständig ist und dazu weicht es von der nachfolgenden Fassung ab.

Die Untersuchung des Textes lässt erkennen, dass der Dichter ihn auf den hagiographischen Angaben aufgebaut hat. Dieses betont vor allem ihre spirituellen Eigenschaften, vorrangig die Tugend der Tapferkeit, und schildert die Früchte ihres bereitwilligen Martyriums. Ähnliche Inhalte befinden sich auch in anderen *Historien*, z.B. über den Hl. Sigismund (Wiśniewski 2006, 127-128), Stanislaus (Szymonik 1996, 43), Adalbert (Danielski 1997), Dyonisius (Hankeln 1999, 109-128) oder die Hl. Barbara (Gładysz 1933, 318-336). Der Dichter des Textes bleibt im Rahmen des in der damaligen Zeit allgemein üblichen Praxis in die einzelnen Stundengebets die charakteristischen Merkmale des Lebens der Heiligen einzubinden.

Weitere Komponenten der mittelalterlichen Poetik bilden der Rhythmus und der Reim. Diese Eigenschaften sind in dem Reimoffizium zu Ehren der Hl. Katharina sichtbar. Seine Antiphonen und Responsorien wurden in poetischer Form verfasst, für die eine gleichbleibende Zahl von Silben in jedem Verse charakteristisch ist (isosyllabischer Charakter). Im untersuchten Offizium wird diese Gestaltungsweise nicht konsequent eingehalten. Die meisten Texte weisen tatsächlich die gleiche Zahl der Silben in jedem Vers auf: *Super Magnificat antiphona* (15,15,15,15), *Invitatorium* (15,15,15), alle Antiphonen (15,15,15) außer der dritten in der 3. Nokturn (14,15,15), die dritte Antwort im 3. Responsorium der 1. Nokturn (15,15,15), zweite und dritte Antwort im Responsorium der 2. Nokturn (15,15,15). Im 3. Responsorium der 2. Nokturn erhielten die Verse auch 15 Silben. Neben ihnen befinden sich Verse mit anderer Silbenzahl: erste Antwort in der 1. Nokturn (16,14,16); erste Antwort in der 2. Nokturn (14,15,16); Strophen in denen nur einer der Verse durch die Zahl der Silben von den übrigen abweicht: zweite Antwort in der 2. Nokturn (14,14,16), dritte Antiphon in der 3. Nokturn (14,15,15) und alle Antworten der 3. Nokturn belegen (15,15,16; 14,15,15; 16,15,15). Derartige Verschränkung von Versen mit gleichbleibender Silbenzahl untereinander, ergibt den Effekt von Vielfalt und einer gewissen Ordnung zugleich.

Auch die Reime fallen unterschiedlich aus. In den Antiphonen kommen die reinen Reime vor, in denen nach dem betonten Vokal die einzelnen Silben klanglich exakt identisch sind. In den Responsorien werden meist die unreinen Reime verwendet, bei denen nach dem betonten Vokal eine klanglich nahe Identität der Silben wahrgenommen wird. Zudem wurden die Verse der Responsorien als Prosa verfasst. In Anbetracht der Texte der Matutin kann erahnt werden, dass die *Hystoria* von der Hl. Katharina nicht vor dem 13. Jh. entstehen konnte, denn die poetische Gesamtstruktur der Verse zeugt von einer ausgereiften Form des Reimoffiziums.

2. DIE MELODIEN

Synthetische Informationen über den Musikstil der neogregorianischen Gesänge lieferte D. Hiley (Hiley 2003, 3-15). In Polen wurden seine Überlegungen in den Untersuchungen von J. Pikulik (Pikulik 1973, 304), B. Bodzioch (Bodzioch 2005, 250), P. Wiśniewski (Wiśniewski 2006, 133-175) bestätigt. Zu den Merkmalen des neogregorianischen Stils gehören: die numerische Zuordnung der Antiphonen und Responsorien nach den nacheinander folgenden Kirchentönen; die Quinttonalität, die subtonalen Kadenzen; die Formeln des abschließenden *Alleluia* am Ende der Antiphonen; das neue Musikmaterial für die Verse der Responsorien wie das Einbringen von ausgebauten Melismen an den betonten Silben eines Wortes. Werden die Gesänge der gereimten Matutin über die Hl. Katharina unter diesen Gesichtspunkten betrachtet, so lässt es sich ermitteln, ob sie zu den traditionellen gregorianischen Kompositionen gehören oder von ihnen abweichen und selbständige melodische Lösungen vorbringen.

2.1. Die numerische Zuordnung der Antiphonen und Responsorien

Alle Antiphonen im Offizium, gemäß der Tradition (Claire 1975, 21-49) belegt vorliegt, wurden durch melodische Schlussformeln der Psalmtöne ergänzt. Der Skriptor notiert die Kadenz in den Antiphonen derartig, dass er unter ihren Schlussklauseln das *Incipit* des nachfolgenden Psalms einbringt. Somit werden die Psalmtöne durch ihr letztes der konstitutiven Bestandteile angegeben. Die Differenzen wurden in allen drei Nokturnen der Reihe nach in den acht Kirchentönen notiert (I-VIII). Sie erhielten folgende Gestalten: 1. Nokturn: 1. Ton (*a a g f g-a g*); 2. Ton (*f f f f c-d d*)³; 3. Ton (*c c c a-c a g-a*); 2. Nokturn: 4. Ton (*a a g a c g-g e*); 5. Ton (*c c d h c-c a*); 6. Ton

³ Diese Schlussformel wurde bis hin zum *Lieber Usualis* (S. 129) nicht tradiert. Aus den Forschungen von Cz. Grajewski geht hervor, dass auch andere *Differetiae* dieses Tones überliefert wurden, mit den Finals: Mi, Fa, La (Grajewski 2004, 89). Nach P. Wagner wurde diese Variante für die germanischen Antiphonare charakteristisch. Sie enthüllt die Spuren der germanischen Tradition, die den Schritt der Quart vom Tenor direkt zur Subtonika der Finalis wählt (*fa-do*) und den Übergangston *mi* meidet (Wagner 1921, 134). Nach T. Miazga ist diese Schlussformel im *Pontificale* von Płock ein westlicher Einfluss und wird als ein Merkmal des sogenannten germanischen Dialektes angesehen, welches aus früheren Quellen übernommen wurde (Miazga 1980, 276). Außerdem kommt ihre analogische Version in den Antiphonarien von Płock vor (Wiśniewski 2006, 141-142).

(a a f g-a g f); 3. Nokturn: 7. Ton (d d e d c d); 8. Ton (c c h c a g-a); 1. Ton (a a g f g-a g f e d). Die *Differentia* im *Magnificat* wurde im 1. Ton notiert (a a a-g-f g-a g f e d). Die Schlussformeln der Psalmen in den Nokturnen berücksichtigen die Reihenfolge der Kirchenmodi und bestätigen somit die Grundlagen des neuen Stils in den Reimoffizien des 13. Jh. Zugleich bezeugt die *Differentia* im *Magnificat* die gebräuchliche Regel (Bodzioch 2005, 230), dass die Antiphonen zu den großen Cantica überwiegend im 1. und 8. Modus komponiert wurden.

Ebenfalls die Antiphonen der Nokturne halten sich an die numerische Reihenfolge der einzelnen Modi. Diese Praxis hat eine lange Tradition, denn die erste bekannte Komposition, die nach dieser Regel entstand, war das Offizium zu Ehren des Hl. Otmar (Huglo 1972, 125) aus dem Jahr 876. Die Art der Zuordnung von Modi wurde im 12. und 13. Jh. fast ausnahmslos im Gebrauch. Nicht auszuschließen ist, dass diese Tendenz ihre Quelle in den Verzeichnissen der gregorianischen Gesänge haben könnte, in denen die Kompositionen nach *Octoechos* gruppiert wurden (Jasiewicz 2007, 281). Die Antiphonen weisen eine konsequente modale Ordnung auf: 1. Nokturn – I (*protus autenticus*), II (*protus plagalis*), III (*deuterus autenticus*); 2. Nokturn – IV (*deuterus plagalis*), V (*tritus autenticus*), VI (*tritus plagalis*); 3. Nokturn – VII (*tetrardus autenticus*), VIII (*tetrardus plagalis*), I (*protus autenticus*). Jede Melodie der entsprechenden Antiphonen endet mit einem Finaltöne (D, E, F, G). An diese angewandte Regel halten sich auch die Responsorien: 1. Nokturn – I, II, III; 2. Nokturn – IV, V, VI; 3. Nokturn – VII, VIII, I. Die einzige Ausnahme kommt in der 2. Nokturn vor, in der *Cofinalis* „c“ genommen wird.

Die konsequente Anwendung der numerischen Modi deutet darauf hin, dass der Tondichter des Offiziums in dieser Hinsicht entschieden von den klassischen Regeln der gregorianischen Ästhetik abwich.

2.2. Die Verse der Responsorien

Bei den Responsorien der untersuchten Matutin lässt sich eine nähere Ähnlichkeit mit ihren klassischen Mustern (Wagner 1921, 190-197) nicht feststellen sowohl strukturell als auch tonal. Sicherlich weicht der Aufbau der Verse von den Standardtönen grundsätzlich nicht ab, dennoch der wesentliche Unterschied kommt in der Schlusskadenz vor. Die *Terminatio* der einzelnen Verse wird immer mit der Finalis abgeschlossen. Diese Praxis widersetzt sich der klassischen Gestaltung der Tonfolge in den Versen der Responsorien, die niemals mit dem finalen Schlussston enden. Das ist ein Zeichen für eine deutliche Fokussierung auf der Finalis, als dem tonalen Hauptzentrum der Melodie. Die radikale Wende sieht man auch in dem Verzicht auf den Tenor. Die musikalischen Tonfolgen der Verse sind überwiegend neu. Zu der Eigenartigkeit der Responsorien gehört ebenfalls die klangliche Ausgestaltung der akzentuierten Silbe mit einem ausgeprägten Melisma, wodurch sie an Gewichtigkeit gewinnt. In der klassischen Monodie wurde das Melisma oft auf der unbetonten Silbe ausgebaut (Johner 1953², 330-332). In diesem Zusammenhang haben wir mit der Hervorhebung der betonten Silben gegenüber den unbetonten zu

tun, wodurch die erstgenannten zeitlich ausgedehnter wurden als die übrigen. Diese Praxis belegt zugleich die spätere Entstehung der Melodien. Nur selten kommt es vor, dass auch die nicht betonten Silben mit Melismen versehen wurden. Dies bedeutet, dass die Gruppen von Neumen bzw. die Melismen sich nicht nur auf die betonten Silben beziehen, sondern mit Beliebtheit auch die übrigen hervorheben, wenn dies der Deutung des Textes dient. Die direkte Beziehung zwischen Wort und Ton setzt das Renaissanceverständnis der lateinischen Monodie voraus, denn erst in dieser Epoche hat man von der Unterscheidung zwischen langen und kurzen Sprechsilben abgesehen. In der Renaissance wurde dagegen angenommen, dass die nicht betonte Silbe mit wenig Tönen versehen sein sollte. Die betonte Silbe wiederum, durch eine Gruppe von Tönen zur Geltung gebracht werden konnte (Pawlak 1988, 273). Diesen musikalischen Umgang mit dem Text findet man in der betrachteten Matutin vor.

2.3. Die Quinttonalität

Für das Offizium sind die regulären, fast monoton wirkenden Abschlüsse der einzelnen Worte mit der *Finalis* bzw. *Cofinalis* charakteristisch. Auf diese Art werden auch die Monosilben abgeschlossen. Außerdem werden die Phrasen in den Gesängen gelegentlich mit der sogenannten gallischen Kadenz abgeschlossen (g-a-a). Das Abschließen der Phrasen und einzelnen Worte mit dem Schlusston der Modi bzw. mit seiner Quinte wie auch die Verwendung der subtonalen Kadenz, erweisen sich als wesentliche stilistische Merkmale der spätmittelalterlichen Kompositionen. Dadurch setzen sie sich ebenfalls von dem traditionellen Stil ab, indem in dieser Hinsicht eine weitgehende Beliebigkeit herrschte.

Die Quintkadenzen sind typisch für die Reimoffizien, die in den Regionen des heutigen Deutschland entstanden sind (Hiley 2003, 10; Jammers 1929, 449). Das sich dieses Phänomen bis in die späte gregorianische Monodie durchgesetzt hat, ist auf den Einfluss der Volksmusik auf die Werke des lateinischen Chorals zurückzuführen. Dabei lässt sich nicht feststellen, seit wann diese Praxis allgemein in den gereimten Kompositionen eingesetzt wurde. Am häufigsten wird auf das 11. Jh. und das aus dieser Zeit stammende Offizium zu Ehren der Heilige Dreifaltigkeit hingewiesen, in dem das Prinzip der Quinttonalität sehr oft vorkommt (Pikulik 1973, 310-311; Wiśniewski 2006, 168-170). Insgesamt lassen die Kadenzen in der untersuchten Matutin eine spätmittelalterliche Komposition erkennen.

2.4. Der Musikstil

Die Antiphonen des Offiziums wurde im Neumenstil gesetzt und heben sich deutlich von den früheren Antiphonen ab, die in der Regel einen syllabischen Tonverlauf vorwiesen, wie dies u.a. das Antiphonar von Hartker belegt. Gewiss, gibt es auch in den Gesängen des untersuchten Offiziums syllabische Abschnitte, die jedoch für die Kompositionsweise der damaligen Zeit sicherlich nicht mehr führend waren. In den Antiphonen selbst fällt es schwer größere melismatische Phrasen auszumachen, die typisch für die Responsorien sind, dennoch zeigen hier die Verzierungsneumen,

dass an der Überwindung des reinen syllabischen Stils künstlerisch gearbeitet wurde. In den Responsorien dagegen wird auf den melismatischen Stil gesetzt, der ihre traditionelle Gestalt fortführt. In einigen von ihnen kommen extrem ausgebaute Abschlussmelismen vor, die sich über einigen Worten erstrecken: *sanguine* (30 Töne), *coronas* (35 Töne), *ubera* (34 Töne) und *dignissima* (49 Töne), welche das Martyrium der Hl. Katharina wie auch derjenigen Personen, die sich nach ihrem Glaubenszeugnis bekehrt haben, preisen.

Besonders sichtbar ist in diesen melodischen Wendungen die Tonmalerei, die durch entsprechende Ausrichtung der Intervalle die Aussage des Textes hervorhebt. Wird mit dem Wort *sanguine* das beim Martyrium vergossene Blut angesprochen, stehen nebeneinander zwei identische Melismen, das dritte Melisma wird um eine Quint nach unten gesetzt und leicht modifiziert. Das Lebensende wird dadurch exponiert. Auf eine andere Weise hat der Tonsetzer das Martyrium der fünfzig bekehrten Weisen (*coronas*) musikalisch dargestellt. Auf die zunächst ascendente Ausrichtung der Intervalle in der Melodieführung folgt ein schrittweise vollzogener Abstieg. Ebenso wurde das Martyrium der Königin durch die Melodie geschildert. Das Melisma, welches ihre verletzten Brüste (*ubera*) beschreibt, wurde in drei Fragmente aufgeteilt, von denen die beiden ersten gleich sind, und erst das dritte Teil durch die aufsteigende Folge von Intervallen sich von ihnen abhebt. Das vierte hervorgehobene Wort *dignissima* bezieht sich wieder auf die Hl. Katharina und geht auf ihre würdige Ruhestätte ein. Mit dem längsten Melisma des Offiziums, das eine descendente Tonfolge erhalten hat, wird auf den guten, friedevollen Ausgang ihres qualvollen Todes hingewiesen. Das Melisma besteht aus vier Abschnitten, von denen der erste, zweite und vierte eine relativ ähnliche Struktur aufweisen. Der zweite Abschnitt wurde im Bezug zum ersten um eine Quint nach unten transponiert. Derartige Vorgänge sind in der Volksmusik zu finden. Im spätmittelalterlichen gregorianischen Choral kommen sie z.B. in den Gesängen des *Agnus Dei* der Messe vor (Pawlak 1986, 178).

Anhand von diesen Beispielen kann erkannt werden, dass es dem Autor des Offiziums die stilistischen Konventionen seiner Zeit nicht fremd waren. Dadurch wurde die Bindung zwischen dem Wort und der Musik transparent gemacht. Das gehört ebenfalls zu den Besonderheiten des postgregorianischen Repertoires.

2.5. Die Kompositionstechnik

Die musikalische Besonderheit der Responsorien liegt u.a. darin, dass in ihnen mehrmalige Wiederholen eines Motivs der Melodie vorkommt. Die Motive bleiben dabei unverändert. Dies belegt u.a. das Responsorium *Virginis excio*, in dem die melodische Wendung (f-f-e-d-c) fünf Mal eingesetzt wird. Dieses Motiv erscheint drei Mal im nachfolgenden Responsorium *Quam tua* und zwei Mal im Responsorium *Rex gravit*. Das Wiederholen von Motiven kommt auch in den Antiphonen vor (*Ad conflictum* – d-f-f-e), ist jedoch in diesen nicht so stark ausgeprägt. Einige der Wiederholungen sind exakte andere wiederum leicht abweichende Wiedergaben des Motivs. Ohne größere Schwierigkeiten kann bei den Motiven der Bezug zu den

vorherigen Abschnitten festgestellt werden. Ihre charakteristischen melodischen Züge werden entweder direkt übernommen oder variiert bearbeitet. Zwei Mal konnte festgestellt werden, dass ein Fragment der melismatischen Melodie nebeneinander wiederholt wurde (*sanguine, ubera*). Derartige kompositorische Konvention weist auf ein entsprechend hohes Können des Tonsetzers hin und trägt zur Schlüssigkeit des gesamten Werkes bei.

Der Ambitus aller Gesänge im untersuchten Offizium ist eher gering. Die meisten Gesänge gehen über den Tonumfang von einer Oktav bzw. None nicht hinaus. Sie können noch dem klassischen Choral zugeordnet werden. Seinen Regeln entsprechend dürfte die modale Melodie den Ambitus einer Oktav nicht überschreiten (Wiśniewski 2006, 205). Der kleinste Tonumfang der untersuchten Gesänge hält sich im Rahmen der Sext und der größte umfasst die None. Gemäß der Ansicht von P. Wagner, zu den Eigenschaften der spätmittelalterlichen Melodien gehört ein erweiterter Ambitus (Wagner 1921, 307). Dieses Merkmal kommt nur selten in der untersuchten *Matutin* des Offizium vor. Der Tonumfang von ihren Antiphonen und Responsorien bewegt sich daher weitgehend in dem Rahmen, den die traditionellen gregorianischen Kompositionen einhalten.

Interessant ist auch die Frage nach den Quellen des Offiziums. Die Komparation der Melodien aus der *Matutin* mit Gesängen aus anderen Überlieferungen hat ergeben, dass bereits vorhandene melodische Formeln aus den schon bestehenden Kompositionen übernommen wurden (typische Melodien). Um das zu belegen, wird auf die Antiphon zum Magnificat *O sacrum convivium* (*Liber Usualis* 1958, 959) hingewiesen. Sie wurde zum gern gewählten Muster seitens der Tondichter. Der Autor des Offiziums zitiert mehrmals ihren Anfangsmotiv: *sacrum convivium*. Er übernimmt seine Interwallstruktur: f-a-c-c-d-c direkt (*Ad conflictum; Virginis excio*) oder modifiziert dieses Muster. Ein anderer Abschnitt der Fronleichnamantiphon *nobis pignus datur* kommt im Vers *Sic regem* vor, in dem es 13 gemeinsame Töne gibt. Gleich sind auch die Kulminationspunkte der Melodiestrukturen: der obere mit g^2 und der untere mit c^2 . Im Bezug auf seine Vorlage erweitert der Autor des Offiziums die eigene Melodie und setzt besonders im *Incipit* an Stelle des *Scandicus* ein erweitertes Melisma bestehend aus: *Punctum, Torculus, Climacus* und *Pes*. Der Komponist hat durch seine geschickte Modifizierungen eine neue Melodie kreiert, die einen eigenen originellen Charakter erhielt.

Die Übernahme von Melodiefragmenten aus der Antiphon *O sacrum convivium* in der *Matutin*, die nicht die einzige in der künstlerischen Gestaltung der neogregorianischen Kompositionen ist (Pawlak 1986, 180; 1988, 217), ermöglicht einige Überlegungen durchzuführen, welche die Entstehungszeit des untersuchten Offizium verifizieren könnten. Wie bekannt, gehört die Antiphon zum Magnificat *O sacrum convivium* der 2. Vesper des Fronleichnamfestes an. Die Erschaffung eines eigenen Propriums für das Stundengebet und die Hl. Messe wird Thomas von Aquin (1225-1274) zugeschrieben. Das Fest selbst wurde in Liège 1247 zum ersten Mal gefeiert. Papst Urban IV. wollte es auf die gesamte Kirche 1264 ausbreiten. Da

er jedoch verstarb, bevor seine Bulle mit dem entsprechenden Erlass veröffentlicht werden konnte, wurde Fronleichnam erst von Papst Johannes XXII. im Jahre 1317 für die gesamte Kirche eingeführt (Zalewski 1973, 106). Angesichts dieser Tatsachen stellt sich die Frage, ob das Offizium zu Ehren der Hl. Katharina, welches von der Melodie der Antiphon *O sacrum convivium* einige Motive übernimmt, schon im 13. Jh. entstehen konnte oder wurde es erst zu Beginn des 14. Jh. komponiert? Diesbezüglich sind weitere musikwissenschaftliche Untersuchungen nötig. Hierfür bietet sich die Komparatistik an, die durch das Vergleichen der entsprechenden gregorianischen Melodien bei der Datierung der untersuchten Matutin und somit auch des gesamten Offiziums weitgehend helfen könnte. Dadurch könnten nicht nur seine Entstehungszeit sondern wohlmöglich auch seine Herkunft näher bestimmt werden.

AUFSUMMIERUNG

Die Melodien im Offizium zu Ehren der Hl. Katharina die Merkmale einer Monodie des späten Mittelalters tragen, vertritt den Stil eines ausgereiften Reimoffiziums. Ein Grund mehr dafür, um dieses Werk einem geübten Komponisten zuzuschreiben. Seine einheitliche Schaffensweise lässt einen Tonkünstler erkennen, dem die ursprünglichen ästhetischen Grundlagen bekannt sind, er selbst aber auch andere Möglichkeiten sucht, um der Monodie eine eigenartige Gestalt zu verleihen. Diese passt in die postgregorianische Stilistik gut hinein und entspricht den in Europa geltenden Grundregeln der spätmittelalterlichen Tonkunst. Die untersuchte Matutin ist auch einmal mehr ein Beleg dafür, dass das Mittelalter auch in der Musik bei weitem keine statische Epoche war, sondern die Künstler immer nach neuen, durchdachten Ausdrucksformen gesucht und diese auch verwirklicht hatten.

LITERATUR:

- Augustyniak, Bogna. 1999. Antyfonarz jako typ źródła liturgicznego [Das Antiphonale als Typus einer liturgischen Quelle]. W: *Źródła muzyczne, krytyka, analiza, interpretacja* [Musikquellen, Kritik, Analyse, Interpretation], red. Ludwik Bielawski i Katarzyna Dadak-Kozicka, 200-231. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Bodzioch, Beata. 2005. *Antyfonarze Andrzeja Piotrkowczyka z lat 1600-1645 jako przekaz polskich tradycji liturgiczno-muzycznych na przykładzie oficjów rymowanych. Studium źródłoznawczo-muzykologiczne* [Die Antiphonare von Andrzej Piotrkowczyk aus dem Jahren 1600-1645 als die Überlieferung von polnischen liturgisch-musikalischen Traditionen anhand der Reimoffizien. Ein quellenkundiges, musikwissenschaftliches Studium]. Lublin (Maschinenschriftliche Fassung der Dissertation im Archiv KUL).
- Claire, Jean. 1975. Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. *Études grégoriennes*, 15, 5-192.

- Danielski, Wojciech. 1995. *Benedic regem cunctorum*. W: *Encyklopedia Katolicka [Kirchliche Enzyklopädie]*, t. 2, red. Feliks Gryglewicz, 214. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Danielski, Wojciech. 1997. *Kult św. Wojciecha na ziemiach polskich w świetle przedtrydenckich ksiąg liturgicznych [Die Verehrung des hl. Adalbert in Polen im Spiegel der vortridentinischen liturgischen Bücher]*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Dreves, Guido Maria. 1897. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, t. 26: *Historiae Rhythmicae. Liturgische Reimofficien des Mittelalters*. Leipzig: Fues's Verlag.
- Gładysz, Bronisław. 1933. O łacińskich oficjach rymowanych z polskich źródeł średniowiecznych [Über die lateinischen Reimoffizien aus den polnischen, mittelalterlichen Quellen]. *Pamiętnik Literacki*, 30, 313-351.
- Grajewski, Czesław. 2004. *Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich [Die Schlußformel der Psalmodie des Breviers in polnischen Quellen]*. Toruń: Pomorskie Stowarzyszenie Muzyki Sakralnej.
- Hankeln, Roman. 1999. Die Antiphonen des Dionysius-Offiziums in Clm 14872 (St. Emmeram, Regensburg, 16. Jh.). W: *Die Offizien des Mittelalters*, t. 1, red. Walter Berschin i David Hiley, 109-128. Tutzing: Hans Schneider.
- Hiley, David. 2003. Chorał gregoriański i neogregoriański. Zmiany stylistyczne w śpiewach oficjów ku czci średniowiecznych świętych [Der gregorianische und neogregorianische Choral. Stilistische Veränderungen in den Gesängen der Offizien zu Ehren der mittelalterlichen Heiligen]. *Muzyka*, 48(2), 3-15.
- Huglo, Michel. 1972. *Les tonaires*. Paris: Heugel.
- Jammers, Ewald. 1929. Die Antiphonen der rheinischen Reimoffizien. *Ephemerides Liturgicae*, 43(1), 84-308.
- Jasiewicz, Jan. 2007. Cysterska poezja liturgiczna – oficjum rymowane Laetare Germania [Die liturgische Dichtung der Zisterzienser – das Reimoffizium Laetare Germania]. *Studia Gdańskie*, 21, 271-284.
- Johner, Dominicus. 1953². *Wort und Ton im Choral*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liber Usualis*. 1958. Parisiis-Tornaci-ARomae-Neo Eboraci: Desclée & Soci.
- Majewski, Dariusz. 2016. Słowo wstępne [Vorwort]. W: *Pontyfikał. Odzyskana perła płockiego średniowiecza [Das Pontificale. Eine zurückgewonnene Perle des Mittelalters in Plock]*, red. Dariusz Majewski, 6-7. Płock: Płocki Instytut Wydawniczy.
- Miazga, Tadeusz. 1980. *Graduał Jana Olbrachta [Das Graduale von Jan Olbracht]*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Pawlak, Ireneusz. 1986. Śpiewy „Alleluia” w graduale Macieja Drzewickiego z 1536 roku [Die Gradualien von Piotrków als Überlieferung des gregorianischen Chorals in Polen nach dem Konzil von Trient]. W: *Musica Medii Aevi*, t. 7, red. Jerzy Morawski, 117-183. Kraków: PWM.
- Pawlak, Ireneusz. 1988. *Graduały piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim [Die Gradualien von Piotrków als Überlieferung des gregorianischen Chorals in Polen nach dem Konzil von Trient]*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.

- Pikulik, Jerzy. 1973. Polskie oficja rymowane o św. Wojciechu [Die polnischen Reimoffizien zu Ehren des Hl. Adalberts]. W: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej* [Stand der Forschungen über die geistliche Musik in der polnischen Kultur], red. Jerzy Pikulik, 279-340. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Teologii Katolickiej.
- Podleś, Antoni. 1986. *Pontyfikał Płocki z XII wieku* [Das Pontificale von Płock aus dem 12. Jahrhundert]. Płock: Płockie Wydawnictwo Diecezjalne.
- Pokora, Piotr. 2003. Dwie pieczęcie większe biskupa płockiego Jakuba (1396-1425) [Zwei größere Siegel des Bischofs Jakobus von Płock (1396-1425)]. *Studia Płockie*, 31, 177-190.
- Szymonik, Kazimierz. 1996. *Oficjum rymowane o św. Stanisławie „Dies adest celebris” i hymn „Gaude Mater Polonia” w polskich antyfonarzach przedtrydenckich. Studium muzykologiczne* [Das Reimoffizium zu Ehren des Hl. Stanislaus „Dies adest celebris” und der Hymnus „Gaude Mater Polonia” in den polnischen vortridentinischen Antiphonarien. Ein musikwissenschaftliches Studium]. Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów.
- Wagner, Peter. 1921. *Einführung in die gregorianischen Melodien*, t. 3: *Gregorianische Formenlehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Wiśniewski, Piotr. 2005. Rękopiśmienny antyfonarz płocki z XIV wieku (Muzeum Diecezjalne w Płocku, B.S.) [Das handschriftliche Antiphonar von Płock aus dem 14. Jahrhundert] (Muzeum Diecezjalne w Płocku, B.S.). *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne*, 83, 375-432.
- Wiśniewski, Piotr. 2006. *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie w antyfonarzach płockich z przełomu XV/XVI wieku. Studium historyczno-muzykologiczne* [Das Reimoffizium zu Ehren des Hl. Sigismund in den Antiphonarien von Płock um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Ein historisch-musikwissenschaftliches Studium]. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.
- Włodarski, Bronisław. 1957. *Chronologia polska* [Polnische Chronologie]. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wolnik, Franciszek. 1994. *Liturgia godzin w diecezji wrocławskiej w XV wieku* [Das Stundengebet in der Diözese Breslau im 15. Jahrhundert]. Opole: Wydawnictwo Wyższego Seminarium Duchownego Śląska Opolskiego.
- Zalewski, Zbigniew. 1973. Święto Bożego Ciała w Polsce do wydania rytuału piotrkowskiego (1631) [Das Fronleichnamtsfest in Polen bis zur Herausgabe des Rituals von Piotrków (1631)]. W: *Studia z dziejów liturgii w Polsce* [Studien zur Geschichte der Liturgie in Polen], t. 1, red. Marian Rechowicz i Wacław Schenk, 95-159. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Zbiciak, Józef. 2000. Katarzyna Aleksandryjska [Katharina von Alexandrien]. W: *Encyklopedia Katolicka* [Kirchliche Enzyklopädie], t. 8, red. Andrzej Szostek, 986. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.