

## Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation

VON WALTER WIORA, FREIBURG I. BR.

### 1. Das engere und das weitere Problem

Bekanntlich stellt man die mittelalterliche Solmisation meist als Neuschöpfung des Mittelalters dar; Guido von Arezzo habe das Hexachordsystem geschaffen und die Tonnamen eingeführt. Es sei ihm nämlich aufgefallen, daß in einer Melodie zum Hymnus „*Ut queant laxis*“ die Zeilenanfänge Stufe um Stufe bis zur Sexte des Ausgangstones aufwärts stiegen und daß die zugehörigen Silben des Textes zu sanglichen Tonnamen geeignet seien. Daß sein Blick gerade auf jene Strophe fiel, sei daraus zu verstehen, daß „*deren Vokalisation der Halbversanfänge sich in der vortrefflichsten Weise für seinen Zweck ausbeuten ließ. Sie lieferte ihm die erforderliche Anzahl von Stufen und besaß gut unterscheidbare Silben an den Anfängen der Halbverse*“<sup>1</sup>.

Diese eingebürgerte Darstellung wird weder dem engeren Problem „Inwieweit eine Erfindung Guidos?“ noch dem weiteren Problem „Inwieweit eine Neuschöpfung des Mittelalters?“ gerecht.

Zunächst ist es eine offene Frage, was an dem System wirklich von Guido herrührt. Die Quellenlage ist nicht eindeutig; so schreibt z. B. ein anonymer französischer Traktat die Tonsilben dem Abt Ponthus Teutonicus zu<sup>2</sup>. Andererseits schränkt Jacques Handschin aus inneren Gründen den Anteil Guidos auf das „*pädagogische Rezept*“ ein, das auf die Solmisation nur vorausdeute; diese selbst könne erst nach ihm ausgebildet worden sein<sup>3</sup>. Ist es also gerechtfertigt, von der „*guidonischen*“ Solmisation zu sprechen<sup>4</sup>?

Offen ist darüber hinaus die Frage, ob die Solmisation überhaupt als Neuschöpfung des Mittelalters gelten darf. Ist sie tatsächlich ohne geschichtlichen Zusammenhang mit Antike und Orient als etwas von Grund auf Neues entstanden, oder wurde ein Erbe aus früheren Zeiten schöpferisch fortgebildet? Handschin fragt, ob sich nicht geheimnisvolle Fäden von der antiken Dreiheit Dorisch, Phrygisch, Lydisch zur abendländischen Solmisation spinnen<sup>5</sup>; auch habe der „*kühne Neuerer*“ Guido ein besonderes Talent gehabt, altertümliche Dinge zu einem Zeitpunkt aufzufrischen, wo sie innerlich aktuell wurden<sup>6</sup>.

Die früheren Hinweise auf alte Parallelen hat Georg Lange zusammengefaßt. Er mußte freilich feststellen, daß die Ähnlichkeit mit indischen Tonnamen und griechischen Buchstaben zu gering sei, um geschichtlichen Zusammenhang zu bezeugen. Auch die Verwandtschaft der „*guidonischen*“ mit arabischen Tonnamen helfe nicht weiter, denn letztere seien durch keine ältere Quelle belegt und wahrscheinlich erst im 17. Jahrhundert aus Frankreich übernommen worden, woraus sich ihre siebente

<sup>1</sup> G. Lange, *Zur Geschichte der Solmisation*, SIMG I, 1899 f., S. 560.

<sup>2</sup> S. M. Brenet in *La Tribune de St. Gervais* VIII, 1902, S. 121 ff. und H. Oesch, *Guido von Arezzo*, Bern [1954] (Publ. der Schweiz. Musikf. Ges. II/4), S. 37 ff., 69.

<sup>3</sup> *Der Toncharakter*, Zürich [1948], S. 327, 332 f.

<sup>4</sup> Vgl. *New Oxford History of Music* II, Oxford University Press, London 1954, S. 291.

<sup>5</sup> *Toncharakter*, S. 340.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 339.

Silbe „*sin*“ erklären würde<sup>7</sup>. Mithin sei es keineswegs erwiesen, wenn auch „*sehr wohl möglich*“, daß jener Hymnus alte Tonnamen enthalte<sup>8</sup>.

Entsprechendes gilt für die Parallelen, die später durch Georg Schünemann und andere Forscher hinzugefügt worden sind<sup>9</sup>. Sie reichen nicht aus, um die These zu stützen, Guido habe die Solmisation, die bereits aus dem Orient und Griechenland bekannt war, für seine Zwecke übernommen, er habe „*die alte orientalische Solmisation ins Abendland eingeführt*“. Daß dieses abendländische Verfahren zeitlich „*älteren Bräuchen folgt*“, bedeutet ja noch nicht, daß es genetisch aus ihnen folgt; die verschiedenen „Solmisationen“ könnten unabhängig voneinander entstanden sein. Die bemerkten Ähnlichkeiten sind nicht prägnant genug, um einen herkunftsgeschichtlichen Zusammenhang außer Frage zu stellen.

So ist bisher kein Nachweis erbracht worden, daß die abendländische Solmisation aus älteren Wurzeln stamme. Aber nicht weniger unbegründet ist der entgegengesetzte Glaube, sie sei eine Neuschöpfung des Mittelalters. Sollte man in dieser Lage nicht warten, bis glückliche Funde entlegener, bisher nicht herangezogener Quellen die Entscheidung bringen<sup>10</sup>? Warten wäre jedoch nur dann gerechtfertigt, wenn man die nächst erreichbaren Quellen bereits erschöpfend analysiert hätte, und das ist keineswegs geschehen. Empirische Entdeckungen machen das Durchdenken des Sachverhalts nicht überflüssig.

Wenn ein Lexikon die Solmisation als das von Guido ausgebildete Namenssystem definiert und dann fortfährt, an sich seien Solmisationen uralte, so ist hier der Unterschied zwischen historischem und Allgemeinbegriff nicht herausgestellt. Zwar mag man bedenkenlos von Solmisation auch dort sprechen, wo die Silben *sol* und *mi* nicht vorkommen, wie man ja „Alphabet“ nicht nur das griechische nennt. Inhaltlich aber ist die Übertragung des Begriffs auf den Orient oder etwa auf die Tonika-Do-Methode problematisch, wenn man nicht klarstellt, daß die meisten Eigenschaften des mittelalterlichen Verfahrens anderswo fehlen.

Als Allgemeinbegriff ist Solmisation der methodische Gebrauch einsilbiger Tonnamen, besonders zur singenden Einprägung von Tonstufen und Sprachlauten. Sie ist eine Methode, Tonstufen in singbare Namen zu bannen, indem man sie als Punkte in der Bahn der Stimme begreift und die Stimme übt, sie zu treffen. Sind die Silben nicht feste Namen für Töne, so liegt keine eigentliche Solmisation vor, so wenig, wie wenn man eine Instrumentalmelodie auf *ti ta ta* trällert.

Die geschichtlichen Formen der Solmisation beruhen erstens auf Unterschieden in der tonlichen Seite (z. B. tetrachordische, hexachordische usw. Solmisation) und zweitens auf Unterschieden in der verbalen Seite (z. B. welche Vokale und Konsonanten verwendet werden). Inwieweit gleicht die mittelalterliche Solmisation den

<sup>7</sup> Lange, a. a. O., S. 551. Auch H. G. Farmer hat in seinen *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, London [1930], S. 72–82 keinen Beweis für die Priorität erbringen können. „*The Arabian claim . . . lacks documentary proof . . .*“ (81).

<sup>8</sup> Lange, S. 536.

<sup>9</sup> G. Schünemann, *Ursprung und Bedeutung der Solmisation* (Schulmusikalische Zeitdokumente, Leipzig 1929, S. 41–52). Auf Analogien zur „Guidonischen Hand“ hatte schon vorher E. Felber (*Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, Sitzungsber. d. Akad. Wien, phil.-hist. Kl., Bd. 170/77, Wien 1912, S. 68 f.) hingewiesen. Siehe auch R. Lachmann, *Musik des Orients*, Breslau 1929, S. 13 u. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York [1943], S. 141 u. 160 f.

<sup>10</sup> Zur Frage nach dem Verhältnis der arabischen zur „guidonischen“ Solmisation zitiert Farmer (a. a. O., S. 82) einen Brief R. Lachmanns: „*All that one can do is to keep it in mind and wait for a chance solution*“.

übrigen geschichtlichen Formen? Das ist ein Kriterium dafür, ob sie mit ihnen genetisch zusammenhängt.

## 2. Die sechsstufige Solmisation und das siebenstufige Tonsystem

Wie Buchstaben, Zahlen, Noten und Handzeichen, so dienen die Tonnamen dazu, Töne als bestimmte Stufen klar zu „treffen“. Damit verbindet sich ihre tonsystematische Bedeutung. Nach G. Lange leiten sie an, „sich in dem System zurechtzufinden, es von innen heraus zu verstehen und nach Einheiten zu gliedern“ (S. 613), und stellen so „den inneren Bau des Tonsystems“ dar (S. 536). Das ist nun freilich übertrieben; den ganzen Bau des Tonsystems geben sie doch wohl nicht wieder, sondern nur einiges an ihm. Was stellen sie nun dar und was nicht?

Nach alter Lehre bezeichnen die *voces* dasselbe wie die *claves*, der Unterschied liege nur in der Form der Darstellung; sie sollen „besser, als es mit abstrakten Buchstaben geschehen kann, die Tonqualitäten dem Gedächtnis einverleiben“<sup>11</sup>. Nach Hugo Riemann sind sie „nichts Geringeres als Charakteristiken der einzelnen Stufen der Skala, Symbole für ihre tonalen Funktionen“<sup>12</sup>. Handschin nennt dementsprechend die Solmisation einen Versuch zur Scheidung von Tonhöhe und Tonqualität<sup>13</sup> und fragt, ob sie zu den Systemen musikalischer Bezeichnung gehöre, in denen der Toncharakter unabhängig von der Tonhöhe zur Geltung kommt<sup>14</sup>.

Nun ist doch aber die „Gesellschaft der Toncharaktere“ siebenstufig, und ihr entsprechend war „die Grund-Tonleiter, die zu Guidos Zeit von G bis d“ reichte, Aneinanderreihung der 7 Tonqualitäten in Oktavräumen“<sup>15</sup>. Wenn die mittelalterliche Solmisation sie darstellen soll, warum ist sie dann nicht gleichfalls sieben-, sondern sechsstufig? Infolge ihrer abweichenden Struktur kann sie die Aufgabe, der sie angeblich dienen soll, nämlich das diatonische Tonsystem und seine Charaktere darzustellen, ja nur mangelhaft erfüllen. In der Tat bemerkt Lange, daß sie einen fundamentalen Faktor, nämlich die Bedeutung der Oktave, verschleiert (S. 551), und Handschin muß feststellen, daß die Toncharaktere durch die Silben weit schlechter bezeichnet werden als durch die Buchstaben (S. 329 f.).

Noch seltsamer mutet die Sechsstufigkeit der Solmisation an, wenn ihr tieferer Sinn und Ursprung, gemäß der Auffassung G. Schünemanns, darin liegen soll, die Weltharmonie darzustellen, die in Planeten, „Himmelsvokalen“ und Sphärenklängen walte; denn wie das Tonsystem, so gliedert sich auch der übermusikalische Kosmos in je sieben Planeten, Vokale und andere Größen. Der Unterschied der Sieben von der Sechs ist dabei um so größer, als Zahlen hier nicht leere Rechenmarken bedeuten, sondern Strukturen mit Gestaltqualität und -charakter. Auch galt die Sieben in chaldäischen, jüdischen, pythagoräischen und christlichen Traditionen nicht nur als eine besonders heilige Zahl überhaupt, sondern als Gesetz gerade der harmonischen Bewegung<sup>16</sup>. Sie „gehört dem Reiche der in ewiger Bewegung

<sup>11</sup> E. Preußner, *Musikgeschichte des Abendlandes I*, Wien 1951, S. 30, sowie *Solmisations-Methoden im Schulunterricht des 16. u. 17. Jahrhunderts* (Festschrift F. Stein, Braunschweig 1939, S. 112–128).

<sup>12</sup> Jb. Peters, 1916, S. 5.

<sup>13</sup> *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern [1948], S. 155.

<sup>14</sup> *Der Toncharakter*, S. 327.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 329.

<sup>16</sup> Zusammenfassend z. B. J. G. Herder, *Werke*, ed. Suphan, VI 336 ff. („Sieben heilige Laute“); J. J. Bachofen, *Werke*, ed. Meuli, IV 325, 582 u. ö.; W. H. Roscher, *Die Sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythos der Griechen*, Leipzig 1904 (Abh. d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. 53, phil.-hist. Kl. Bd. 24/1); A. Bouché-Leclercq, *L'astrologie grecque*, Paris 1899; *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Index, Stichwort *Siebenzahl*; M. Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Diss. Bonn 1955.

fortschreitenden Schöpfung“; „in den Gestirnen und ihrem Tanz geoffenbart, ist sie bestimmt, jede Bewegung der tieferen Schöpfung zu leiten“. Mehr als die übrigen Zahlen erscheint sie zudem „als Ausdruck der vollendeten Form“; sie ist die ἀρμονικωτάτη, wie Philo sagt, der „τέλειος, completus, absolutus numerus“; sie ist „die Idee des mundus perfectus“<sup>17</sup>. Sie bringt die Vollendung, sie ist recht eigentlich Prinzip vollendeter Systeme. Siebengliedrig sind darum besonders Systeme der Bewegung:

- a) Lautreihen (Töne, die griechischen Vokale),
- b) Gesamtheiten bewegter Himmelskörper und Tonerzeuger (wie Planeten<sup>18</sup> und Saiteninstrumente),
- c) Zeitabläufe, Kreisläufe, Perioden (z. B. die der „Oktave“ ähnliche Woche, die Welterschöpfung in sieben Tagen, siebentägige Feste, die Umläufe der Gespanne im römischen Zirkus<sup>19</sup>).

Im Tonreich konnte die Siebenzahl um so natürlicher herrschen, als sie nicht von außen hereinkam, sondern hier zu Hause war. Auf der Strukturanalogie der „septem discrimina vocum“<sup>20</sup> mit Planeten und anderen Größen war ja das Weltbild gegründet; die Herrschaft der Sieben in der Musik beruhte zugleich auf tonlichen und kosmischen Gründen, sie war der Musik wesenseigen und gleichwohl übermusikalisch. Darum lag es auch nahe, sie allenthalben in der Musik anzuwenden: auf Saiten, Röhren usf. der Lyra, Harfe, Syrinx, des Glockenspiels; auf die Zahl der Tempelmusiker, Sänger in der Schola cantorum, Harfner, Tänzer; auf mehrteilige Riten, z. B. den indischen Opfergesang; auf zyklische Musikstücke, wie Nomos und Estampie; auf Tänze, wie den Siebensprung.

Um so näher aber mußte es dann liegen, daß auch eine Solmisation, wenn sie im Bannkreis dieses Ton- und Weltsystems entstand und es sogar eigens darstellen sollte, das Gesetz der Sieben befolgte. Es mag solche Solmisationen gegeben haben; die mittelalterliche aber ist nun einmal sechsstufig. Sie kann somit nicht den Sinn gehabt haben, das herrschende Ton- und Weltsystem mit seinen sieben Qualitäten konform darzustellen. Oder haben etwa ihre Urheber nicht fertiggebracht, was sie hätten leisten sollen, und infolge ihrer Untüchtigkeit es der fortgeschritteneren Neuzeit überlassen müssen, die von Anfang an fällige siebente Silbe endlich einzuführen? Solche Blindheit gegenüber dem Nächstliegenden wäre unverständlich. Andererseits aber beruht die hexachordische Solmisation nicht etwa auf einem hexachordischen Tonsystem und steht nicht etwa im Widerspruch zum siebenstufigen Tonsystem und Weltbild. Dafür fehlt nicht nur jeder Beleg, sondern umgekehrt ist es handgreiflich, daß die sechsstufige Solmisation das siebenstufige System voraussetzt. Auch sprechen ihre Urheber und Vertreter von diesem als von der

<sup>17</sup> Bachofen IV 333, 335, 332, 338; s. ferner H. Leisegang, *Die Gnosis*, Leipzig 1924, S. 44; H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, S. 41. — Zur Dynamis der Sieben als „Vollendung bringend“ vgl. auch Apokalypse 10, 7.

<sup>18</sup> Aus der Fülle der Zeugnisse nur der Hinweis, daß in den Mithras-Mysterien eine siebensprossige Leiter aus sieben verschiedenen Metallen den Durchgang durch die Planetensphären symbolisch darstellte (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* VI 1424).

<sup>19</sup> Bachofen IV 291 ff. Vgl. auch siebenmaliges Umschreiten einer Weihstätte (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* VI 1185), Jahrwochen, Siebenschläfer, Auftauchen versunkener Glocken oder Orgeln nach je sieben Jahren (ebenda VI 431), siebenteiligen Opfergesang in Indien (Felber, a. a. O., 68), „septies in die laudabo te“ (Ps. 118 u. 164), siebenstufige Weihe der Mysteren in der Mithrasreligion (R. Reitzenstein, *Die hellenistischen Mysterienreligionen*, Leipzig 3/1927, S. 169, und Marius Schneider, *Singende Steine*, Kassel 1955, S. 16).

<sup>20</sup> *Aeneis* VI, 646.

selbstverständlichen Grundlage aller Musik, z. B. Guido in demselben Brief „*de ignoto cantu*“, in dem er seine Idee von den sechs Tonsilben entwickelt: „*Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica*“<sup>21</sup>.

Wenn so die mittelalterliche Solmisation das herrschende siebenstufige System weder konform widerspiegelt noch ihm zuwiderläuft, dann bleibt keine andere Möglichkeit, als daß sie sich in seinem Rahmen hält, aber einen anderen Aspekt von ihm gibt als die den sieben Stufen konforme Buchstabenreihe *a* bis *g*. Die *voces* stellen eben nicht dasselbe dar wie die *claves*, sondern geben anderen Seiten des Systems Ausdruck; sie ergänzen sie, indem sie andere Aufgaben erfüllen.

Sie bilden eine melodische Normalgestalt, die, ähnlich wie die Oktave, in übereinanderliegenden Strecken des Systems wiederkehrt. Diese sechsstufige Tonreihe bietet für die Einübung treffsichereren Singens mehrere Vorteile. Sie ist eine prägnantere Gestalt, ein sinnfälligeres Modell als die Siebentongruppe, und zwar besonders innerhalb ausgesprochen melodischen Singens, in dem man nicht von der Oktave aus denkt, sondern die Stimme vom Initium ausschreiten und in Bögen, die gewöhnlich kleiner sind als Oktaven, um die Gerüst-Konsonanz einer Quarte oder Quinte sich bewegen läßt. Das Hexachord ist ein sinnfälliges und stimmgerechtes Modell von begrenztem Umfang und symmetrischer Anlage: zwei Trichorde aus Ganztönen um einen Halbton als Mitte. Dadurch entspricht es sowohl dem Auffassungsvermögen der heranzubildenden Schüler, die eine leicht faßbare Stufenreihe als Norm der Stimmbewegung brauchten, wie auch dem Stil jener Chormelodik, zu deren Beherrschung die Schüler heranzubilden waren. Als die Methode in der Neuzeit auf Gebiete ausgedehnt wurde, die über ihre Zuständigkeit hinausgingen, konnte freilich aus Wohltat Plage werden.

Da ferner im diatonischen System und in seinen Tonarten die Unterscheidung von Halb- und Ganzton eine hauptsächliche Aufgabe der Lernenden bedeutet, war es ein großer praktischer Vorteil, jeden Halbton auf die Silben *mi fa* zu singen und die Unbestimmtheit der siebenten Stufe (*h* oder *b*?) auszuschalten; doch ist es einseitig, hierin allein den Sinn und Grund der Solmisation zu sehen. Damit hängt zusammen, daß man sich, gemäß dem Ideal reiner Diatonik, auf die Einprägung der „harmonischen“ Tonverhältnisse beschränkte<sup>22</sup>.

So ist die mittelalterliche Solmisation nicht der konforme Ausdruck des heptatonischen Systems, sondern eine zusätzliche Ordnung, die dieses als Grundsystem voraussetzt und ihm nicht widerspricht, aber andere Aspekte hervorhebt. Die Reihe der einander überschneidenden Hexachorde ist als eine theoretisch sekundäre, doch pädagogisch primäre Ordnung über die Reihe der Oktaven gelegt. Sie steht „zwischen“ dieser Gesamttonleiter und den Modi. Die Solmisation bezeichnet weder unmittelbar die Oktav-Äquivalenz und andere Eigenschaften der Gesamttonleiter noch das, was einen Modus ausmacht, wie den Sitz der Finalis, sondern stellt die gegenüber den Modi neutrale Ordnung der „harmonischen“ Sechston-Reihen heraus. Am einzelnen Ton trifft der Name dementsprechend nicht eigentlich den Toncharakter, der ihm aus der Stellung im siebenstufigen System

<sup>21</sup> GS II, 46.

<sup>22</sup> Dazu vgl. Guido über die sechs ausschließlich zulässigen Arten der Tonverbindung: „*non aliter quam his sex modis voces iunctae concordant vel moventur*“ (GS II, 47a; s. auch Oesch, S. 85).

erwächst, noch seinen Stellenwert im Modus, sondern die „*proprietas*“, die ihm durch seinen Platz im Hexachord und in dessen Reihenfolge von mehreren Ganztönen und einem Halbton zukommt. Ein tieferes und ein höheres „*mi*“ sind in diesem Sinne gleichgelagert oder ähnlich, nicht — wie *a* und *a'* — „identisch“<sup>23</sup>.

Vergleichen wir auf Grund dieser Analyse die mittelalterliche mit den uns bekannten orientalischen Solmisationen, so zeigt sich ein weiter Abstand; sie hat nur wenig mit ihnen gemeinsam. Ähnlich ist sie dagegen der „*griechischen Solmisation*“<sup>24</sup>. Auch in dieser steht die gesangstechnische Bedeutung im Vordergrund<sup>25</sup>. Auch sie gebraucht planmäßig mehrere Vokale. Ferner ist sie gleichfalls eine zusätzliche Ordnung, die man neben den Tonbuchstaben verwendet. Der Halbton wird stets durch dieselben Silben bezeichnet, durch *ta te*, wie im Mittelalter durch *mi fa*. Das Modell ist ein Tetrachord, das man auf mehrere Strecken der Leiter versetzt.

Diese Verwandtschaft in mehreren Eigenschaften deutet darauf, daß die mittelalterliche Solmisation genetisch mit der griechischen zusammenhängt. Das Hexachord erscheint wie eine Erweiterung des Tetrachordes. Die Möglichkeit geschichtlicher Brücken zwischen beiden ist gegeben; das zeigt sich angesichts des mannigfaltigen Nachlebens der Antike in der Musiklehre und besonders an der Verwandtschaft zwischen „*te ta te to und NoEANE*“<sup>26</sup>. Ferner dürften jene Traditionen von Bedeutung gewesen sein, die in der *Musica enchiridis* ans Licht treten<sup>27</sup>. Doch mögen diese Verbindungen nicht etwa als die einzigen Wurzeln der mittelalterlichen Solmisation aufgefaßt werden; mehrere Faktoren werden bei ihrer Entstehung zusammengewirkt haben<sup>28</sup>.

Welchen Anteil hatte dabei Guido, „inwieweit“ hat er die mittelalterliche Solmisation begründet? Gegen die Ansicht, die eigentliche Begründung sei erst nach ihm erfolgt, sprechen mehrere Überlegungen. Der Brief „*de ignoto cantu*“ gibt das System zwar nicht in voller Entfaltung, aber in einigen konstitutiven Zügen; zudem braucht Guidos knappe Darstellung nicht schon alles zu enthalten, was er tatsächlich darüber gelehrt hat. Sodann nennt er sein Verfahren eine göttliche Eingebung („*nuper nobis a Deo datum*“<sup>29</sup>); er hält es für einen Einfall, der ihm unlängst wie eine plötzliche Inspiration zuteil wurde, für eine wichtige, der Gnade Gottes zu verdankende Neuerung; es muß ihm eine wesentliche Idee aufgeblitzt sein. Wenn nun diese noch nicht die konstitutive Idee der eigentlichen Solmisation war, dann bliebe nicht viel mehr als die Einführung der Tonsilben und die pädagogische Verwendung des Hymnus übrig; gerade in dieser Hinsicht aber ist Guidos Anteil problematisch. Denn die Melodie mit dem sechsstufigen Aufstieg der Zeilenanfänge<sup>30</sup> ist doch offenbar nicht unbewußt so gestaltet, sondern bewußt als Dar-

<sup>23</sup> vgl. Lange, S. 557.

<sup>24</sup> Über diese s. Ch. E. Ruelle, *La solmisation chez les anciens Grecs*, SIMG IX, 1907—08, S. 512—530; F. Ring, *Zur altgriechischen Solmisation*, AfMf III, 1938, S. 193—208; Handschin, *Der Toncharakter*, S. 342 ff.

<sup>25</sup> vgl. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde I*, Leipzig 1913, S. 27. Ihr Vergleich mit den vier Elementen bei Aristides Quintilianus (s. Ruelle, a. a. O., S. 516) mutet als nachträgliche Spekulation an.

<sup>26</sup> s. H. Riemann, ZIMG XIV, 1912—13, S. 273—277.

<sup>27</sup> vgl. Handschin, *Der Toncharakter*, S. 316 ff.

<sup>28</sup> Dazu s. Handschin (ebenda, S. 332—339) über verschiedene Grundlagen und Einwirkungen. Auf eine der Wurzeln weist wohl die von Johannes Scotus und Hermannus Contractus ausgesprochene Anschauung über die Sechszahl als Grundlage der Harmonie (s. ebenda, S. 161 u. 334).

<sup>29</sup> GS II, 44b.

<sup>30</sup> vgl. Oesch, S. 66 u. 69; Lange, S. 555 f.

stellung der sechs Tonsilben angelegt worden; sie war von vornherein als künstliche Merkweise gemeint. Damit aber hat ja bereits der Urheber dieser Melodie das Verfahren mit den sechs Tonsilben und ihrer Einprägung durch eine Merkweise geschaffen oder angewandt, und falls dieser Urheber nicht Guido selbst ist, worin besteht dann dessen produktiver Anteil? Wie kann Guido am Hymnus und seiner Weise die pädagogische Auswertbarkeit als erster „entdeckt“ haben? Zudem haben wohl auch die Verfasser der anderen Solmisationslieder (z. B. „*Tu solus fortis*“<sup>31</sup>) den Hymnus „*Ut queant laxis*“ in solchem Sinne aufgefaßt, wie wir noch sehen werden.

Wozu sollte ferner Guido die Sechstongruppe der von ihm so stark festgehaltenen Heptatonik hinzugefügt haben, wenn ihm nicht bereits die Idee der eigentlichen Solmisation im Kern vorgeschwebt hätte? Aus seinem Festhalten an der Heptatonik aber zu schließen, in seiner Lehre sei kein Platz für die Solmisation, würde einen Widerspruch zwischen beiden Ordnungen voraussetzen, der nicht besteht. Sollte also nicht doch die Begründung der mittelalterlichen Solmisation als produktive Fortentwicklung aus älteren Wurzeln Guido von Arezzo und erst der weitere Ausbau den Späteren zu verdanken sein?

### 3. Der Hymnus „*Ut queant laxis*“ und die Frage nach der Herkunft seiner Tonsilben

Die manchmal geäußerte Vermutung, Guido könnte auch jenen Hymnus, der die Tonsilben *ut bis la* enthält, gedichtet oder veranlaßt haben<sup>32</sup>, geht fehl, denn der Hymnus ist schon zwei Jahrhunderte früher belegt<sup>33</sup>. Ob er von Paulus Diaconus herrührt, dem berühmten langobardischen Historiker, Dichter und Grammatiker, der Mönch im Kloster Monte Cassino war<sup>34</sup> und einige Jahre am Hofe Karls des Großen wirkte, das steht nicht fest<sup>35</sup>; sicherlich aber stammt er aus dem 8. Jahrhundert, dem Zeitalter der karolingischen Renaissance. Doch ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß er an noch Älteres anknüpft; es könnte etwa die Eingangsstrophe oder deren Vorlage älter sein als der Hymnus im ganzen<sup>36</sup>.

Von der zweiten Strophe an rühmt dieser das wunderbare Leben und Wirken Johannes des Täufers; die Eingangsstrophe aber ruft ihn an, die Schuld des sündigen Mundes („*polluti labii reatum*“) zu lösen, damit die Dienenden die Wunder seiner Taten zu besingen vermögen. Sie ist ein Gebet nicht um Fürbitte bei Gott, sondern um unmittelbares Eingreifen und spricht den Heiligen wie ein mächtiges Numen an, welches Heil und Wunder zu wirken vermag. Demgemäß lautet die dritte Strophe so, als habe Johannes selbst seinem Vater die Stimme wiederhergestellt: „*Reformasti, genitus, peremptae organa vocis*“. Der Vater, der Priester Zacharias,

<sup>31</sup> Wien Nat.-Bibl. Hs. 2502 fol. 27r, geschrieben um 1000; s. Oesch, S. 68.

<sup>32</sup> Lange, S. 546 f.; Schünemann, S. 48, u. a.

<sup>33</sup> Oesch, S. 66.

<sup>34</sup> Über seine dortige Wirksamkeit und überragende Bedeutung s. Tommaso Leccisotti, *Monte Cassino. Sein Leben und seine Ausbreitung*, deutsch von H. R. Balmer-Basilus, Basel, 1949, S. 134 u. ö.

<sup>35</sup> In der Ausgabe von K. Neff, *Die Gedichte des Paulus Diaconus*, München 1908 (Quellen u. Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters III/4) ist der Hymnus nicht erwähnt.

<sup>36</sup> M. Soriano Fuertes behauptete ohne Quellenangabe, der Hymnus sei schon Anfang des 5. Jahrhunderts entstanden (Lange, S. 553). Sollte etwas Wahres daran sein, so könnte es sich auf eine solche Vorlage beziehen. — Eine sprachlich-metrische Analyse wäre von Belang; z. B. enthalten nur die ersten drei von dreizehn Strophen regelmäßig Assonanzen in den beiden ersten Zeilenpaaren.

war mit Stummheit gestraft worden, weil er dem Erzengel Gabriel die Verkündigung, er werde einen Sohn bekommen, nicht geglaubt hatte (Lukas 1, 19–20). Als nun der Sohn zur Welt kam und einen Namen erhalten sollte, schrieb Zacharias auf eine Tafel: „*Johannes ist sein Name*“; da ward sein Mund aufgetan (Lukas 1, 62–64). Besonders aus dieser Beziehung des Heiligen zur Wiederherstellung der Stimme ist wohl zu verstehen, warum man ihn so wie in der Eingangsstrophe unseres Hymnus anrief und ihm solche Kraft zutraute. Doch kommt dazu das Bild vom Täufer und vom Rufer in der Wüste, und mit diesem Bilde könnten sich alte Mythen verbunden und bis ins Mittelalter fortgelebt haben<sup>37</sup>. Auch hat vermutlich sein vokalreicher Name, der in der üblichen Schreibung *Ioannes* aus sieben Buchstaben besteht und an den des babylonischen Wasser- und Sängergottes Oannes anklingt<sup>38</sup>, im Bannkreis gnostischer und verwandter Denkformen mitgespielt.

Die Eingangsstrophe des Hymnus enthält nun bereits die sechs Silben der mittelalterlichen Solmisation. Sind diese erst nachträglich aus dem Text herausgegriffen und zu Tonsilben erhoben worden, oder hatten sie schon vorher selbständige Bedeutung, sei es als Tonsilben, sei es in einem anderen Sinn? Einiges spricht für ihre Priorität. Sie sind aus den fünf Vokalen (u e i a o) und sechs Konsonanten (t r m f s l) zusammengesetzt; so enthalten sie die Laute, auf die es in der sprachlichen Stimmbildung ankommt: alle Vokale der lateinischen Sprache und eine passende Auswahl der Konsonanten. Diese Zusammenstellung erscheint eher planmäßig als zufällig.

Sodann würde ein akrosyllabisches Lied, das die Reihe der Vokale und Tonsilben sinnfällig als Gesamtheit präsentierte, dem Zeitgeist entsprechen; es wäre ein Seitenstück zur alphabetischen Akrostichis, die in Spätantike, Byzanz und frühem Mittelalter sehr beliebt war. Diese diente nicht nur für Merksprüche, sondern wichtiger waren dabei „*der Nimbus der Alphabetreihe*“, das Zwingende im Ablauf eines solchen Gedichtes, der „*Eindruck der erschöpfenden Vollständigkeit*“<sup>39</sup>. Auch

<sup>37</sup> Ohne Beleg vermerkt Oesch, daß er als „Schutzpatron der Sänger“ galt (64); nach dem *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* IV 705 f, wurde er bei Heiserkeit angerufen. Durandus (*Rationale divinarum officiorum libri VII*): „*Paulus hystoriographus Romane ecclesie dyaconus Cassinensis monachus quadam die vellet paschalem cereum consecrare, rauce facte sunt fauces eius, cum prius vocales essent. Ut ergo vox sibi restitueretur, composuit in honore S. Johanni hymnum Ut queant laxis*“. Vgl. dazu L. Bethmann, *Paulus Diaconus — Leben und Schriften* (Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde X, 1851, S. 247–334).

<sup>38</sup> Haben im Bilde Johannes' des Täufers unter den Sängern Mythen babylonischer Herkunft nachgewirkt? Der babylonische Gott Oannes oder Ea, Vater des Marduk, von Gestalt halb Mensch, halb Fisch, brachte aus der Tiefe des Wassers die Kenntnis der Schrift, der Weisheit, der Künste (A. Jeremias, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, Leipzig 1913, S. 17); dieser Wassergott, „dessen Namen wir in dem des Wassermanns und Täufers *Ἰωάννης* durch den Sonnenbuchstaben I erweitert wiederfinden, war . . . der Urheber aller Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit im Universum, der Begründer der Heilkunde, der Verfasser der ersten Gesetzbücher, und vor allen Dingen der Erfinder der Schrift- und Zahlzeichen, der ‚heiligen Zeichen‘, deren Urbilder in den ewigen Sternen am Himmel glänzen“ (P. Friesenhan, *Hellenistische Wortzahlenmystik im Neuen Testament*, Leipzig–Berlin 1935, S. 70 u. 213). Sein Name wurde mit den Zeichen für „Sänger“ und „Harfe“ geschrieben (*Encyclopedia of Religion and Ethics* I, Edinburgh 1908, S. 14a). Es heißt von ihm: „ . . . Wasser der Beschwörung tat er dir in den Mund, deinen Mund öffnete er durch Beschwörungskunst . . .“ (*Ausführliches Lexikon der griechischen u. römischen Mythologie*, hrsg. v. W. H. Roscher, III/1, Leipzig 1897–1902, Sp. 584). Vgl. auch G. Furlani, *Babylonien und Assyrien (Historia Mundi II*, München 1953, S. 278) und W. Danckert, *Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos (AfMw XII*, 1955, S. 107); s. ferner A. Jeremias, *Babylonisches im Neuen Testament*, Leipzig 1905, über Verwandtschaft der Johannes-Taufe mit babylonischem Wasserritus sowie Heilung durch siebenmaliges Untertauchen im Jordan (74, Anm. 1 u. 3).

<sup>39</sup> F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig–Berlin 2/1925, S. 146 ff. Ein Beispiel für viele ist „*A solis ortus cardine*“, der „*Paeon alphabeticus de Christo*“, „*totam vitam Christi continens*“ (*Analecta Hymnica* 50, S. 58 ff.).



Paulus Diaconus hat, wie andere Dichter des karolingischen Kreises, ABC-Akrosticha gestaltet, so ein grammatisches Lehrgedicht, in dem er die Perfektformen der Konjugation aufzählt<sup>40</sup>.

Ferner würde bewußte Reihung aller Vokale oder Tonsilben zum Sinn jener Anrufung Johannes' des Täufers passen. Und schließlich ist wichtig, daß die Versanfänge der Strophe von mehreren Seiten und wohl schon vor Guido als Tonsilben aufgefaßt worden sind. Vergleicht man die Solmisationsstrophen des Zeitalters mit „*Ut queant laxis*“, dann gewinnt man den Eindruck, daß sie an diese Musterstrophe anschließen und sie verbessern wollen, und zwar sowohl inhaltlich wie hinsichtlich der Tonsilben. Inhaltlich mußte jene unmittelbare Hinwendung zu Johannes statt zu Gott manchem mißfallen, so wie sie später verbessernde Umdichtungen hervorgerufen hat, z. B. des Urbanus Rhegius „*Hymnus ‚Ut queant laxis‘ emendatus*“ (1532)<sup>41</sup>:

*Ut queant laxis resonare fibris  
mira baptistae famuli precamur,  
solve pollutis labiis reatum,  
tu deus alme.*

Desgleichen wird die anstößige Stelle in Strophe 3 nun auf Gott bezogen: „*sed reformasti, deus, huic peremptae organa vocis*“. Ähnlich sind auch die drei folgenden mittelalterlichen Solmisationsstrophen wohl als Reaktionen auf „*Ut queant laxis*“ aufzufassen<sup>42</sup>:

- I. **Tu solus fortis rex domitor mortis**  
**mi dux et rector fons cordis rector**  
**sol beatorum laus vera cunctorum**  
*Christe sanctorum.*
- II. **Ante solem et lunam Melchisedek sacer**  
**catholicaque plebs, gentes laetentur**  
**misericors Deus. Lux est vera Kristus**  
*protegat omnes.*
- III. **Trinum et unum pro nobis miseris**  
**Deum precamur; nos puris mentibus**  
**te obsecramur, ad preces intende**  
*Domine nostros.*

Jede von ihnen hält sich an die sapphische Strophenform aus sieben Halbversen, obwohl diese zum Akrostichon von nur sechs Silben ungeeignet ist. I bringt Reime statt der Assonanzen, II und III meiden beides. Alle wenden sich statt an Johannes an Christus, an Gott. I bewahrt die Tonsilben, ändert aber „*ut*“ in „*tu*“, „*fa*“ in

<sup>40</sup> K. Neff, a. a. O., S. 74 ff.

<sup>41</sup> Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied* I, Leipzig 1864, Nr. 458. Als „Parodie“ schließt auch der Johanes hymnus des J. Cammermeister (1568) an die Strophe an, ohne aber die Solmisations-Silben zu bewahren (ebenda Nr. 571).

<sup>42</sup> Zu I vgl. Anm. 31; II: Monte Cassino Cod. 318 (Oesch, S. 68); III: Roma Bibl. Vallicelliana Cod. B. 81 (um 1200) u. andere Hss. (A. de la Fage, *Essais de diphtéographie musicale*, Paris 1864, S. 87, 90 f., 397; Oesch, S. 67).

„fous“, „la“ in „laus“; II und III dagegen ersetzen sie durch ganz andere. II verwendet dabei alle Vokale mit Wiederholung des *i*, während III Anfänge der griechischen Ordnungszahlen für die Modi (Protos, Deuterus usw.) als Tonnamen wählt. Zusammengefaßt, sprechen die Argumente dafür, daß die Tonsilben *ut* bis *la* älter sind als der Hymnus. Daß Paulus Diaconus und andere Dichter der karolingischen Renaissance allenthalben aus alten schriftlichen und mündlichen Traditionen geschöpft haben, mag mit ins Gewicht fallen. Den Beweis aber könnten nur ältere Zeugnisse liefern. Sucht man nach solchen, so wird man die Möglichkeit berücksichtigen, daß die sprachliche Seite der Solmisation andere Wurzeln haben könnte als die tonliche. Besonders führt die Strophenform des Johannes-Carmens mit ihren sieben Halbzeilen auf die Frage, ob die Silben nicht aus einer verschollenen sieben-silbigen Solmisation stammen. Wenn tatsächlich ein Silben-Akrostichon vorliegen sollte, müßte dann nicht, gemäß dem üblichen Bau von Akrosticha, der letzte Abschnitt einbegriffen sein? Das wäre die siebente Zeile, „*Sancte Joannes*“, mit der Silbe „*sa*“. Auch die später eingeführte Silbe „*si*“ ist ja offenbar dieser Zeile entnommen.

Die Silbe „*sol*“ legt die Frage nahe, ob sich die Silben ursprünglich auf die sieben Planeten bezogen, in die das alte Weltbild Sonne und Mond einbegriff. In der obigen Solmisationsstrophe I bedeutet „*sol*“ Sonne, und II beginnt, vielleicht apologetisch: „*Vor Sonne und Mond . . . Das wahre Licht Christus*“. In der Spätantike wurde fast das ganze Dasein mit Sternenglauben durchsetzt, und seit dem ersten Jahrhundert vor Christus gab man in Rom den Wochentagen jene Planeten- und Götternamen, die sich gegen christliche Widerstände bis heute behauptet haben. Man denke auch an das von Handschin besprochene Gedicht „*Naturalis concordia vocum cum planetis*“, wo in einem Vers die sieben Leitertöne den Anfangsbuchstaben der sieben Planetennamen zugeordnet werden (*d-c'*: Luna—Saturn)<sup>43</sup>; und damit vergleiche man jene Entsprechungen von Tonstufen zu Vokalen und Planeten, die von Ruelle zwar maßlos überschätzt, von seinen Gegnern aber vermutlich zu sehr bagatellisiert worden sind<sup>44</sup>. Nehmen wir nun an, daß die Reihe der Tonsilben in der Spätantike abwärts ging, so würde sie mit *la* (= *luna*?) beginnen. Ist dieses *la* = *a*, dann müßte einen Halbton unter *ut* = *c* noch ein *H* = *sa* (*turnus*) stehen<sup>45</sup>; hat sich diese Silbe etwa in jenem *sa(ncte)* des Hymnus erhalten? Also spekulierend, könnte man auch über die übrigen Silben Vermutungen anstellen. Doch im ganzen ist der Befund bisher negativ. In der umfassenden Habilitationsschrift Anton Scherers, *Gestirnnamen bei den indogermanischen Völkern* (Heidelberg 1953), habe ich keine Namen gefunden, als deren Anfänge oder

<sup>43</sup> J. Handschin, *Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie*, ZfMw IX, 1926—27, besonders S. 208 Nachtrag 4. Merkwürdig sind auch die arabischen Planetennamen bei Odo, GS I, 248 ff. (s. O. J. Gombosi, AML XII, 1940, S. 25; Oesch, S. 106 f.). Über Planeten, Vokale und Töne s. ferner Handschin, *Der Toncharakter*, S. 13 f., 71 u. ö.; E. M. von Hornbostel, *Tonart und Ethos* (Festschrift J. Wolf, Berlin 1929, S. 76); Dornseiff, a. a. O., S. 12; H. Diels, *Elementum*, Leipzig 1899, S. 44, u. v. a.

<sup>44</sup> Ch.-E. Ruelle, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques* (Congrès International d'Histoire de la Musique, Paris 1900, S. 15—27. Auf S. 18 die These Barthélemy's: „*Les sept voyelles étaient chantées . . . Des hymnes en l'honneur des planètes*“); dazu J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I 26; A. Dieterich, *Abraxas*, Leipzig 1891, S. 42 f.; Dornseiff, S. 47 u. 82 ff.; Kl. Wachsmann, *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang*, Regensburg 1935, S. 24—34.

<sup>45</sup> Dazu vgl. die antike Vorstellung vom Halbtonabstand zwischen Jupiter und Saturn; s. Martianus Capella, *De nuptiis philologiae et mercurii* II, § 194; C. Plinius secundus, *nat. hist. lib.* II, 22; Handschin, *Der Toncharakter*, S. 321.

Abkürzungen man die Solmisationssilben außer *sol* überzeugend deuten könnte. Einige Entsprechungen sind gar zu vage und passen außerdem nicht zu den üblichen Reihenfolgen der Planeten<sup>46</sup>.

Eine zweite Möglichkeit wäre die Herkunft aus dem Alphabet, etwa aus gemeinsemitischen Buchstabennamen<sup>47</sup> in latinisierter Form. Da hier mit rückläufiger Lesung zu rechnen ist, könnte man den ersten und letzten Buchstaben *al* (*eph*) und *tau*<sup>48</sup> mit den entsprechenden Tonsilben *la* und *ut* vergleichen; *kaph*, das nach F. Hommel der Venus zugeordnet wurde<sup>49</sup>, entspräche *fa*. Oder man beginnt mit der zweiten Hälfte des ABC, mit *LMN* (nach dem häufigen Brauch, von dem wohl das Wort *El-em-ente* herkommt): *lamedh* (*lambda*) . . . *mēm* (*my*) . . . *rēsch*. Aber die Entsprechungen sind nicht vollständig und verlieren dadurch an Wert, daß ja das Alphabet alle Buchstaben enthält, die in den Tonsilben auftreten können. Sie folgen ferner nicht der Reihenfolge des Alphabets und lassen kein Prinzip der Übertragung erkennen.

Wenn nach diesen beiden negativen Ergebnissen die Tonsilben im ganzen weder von Planeten noch von Buchstabennamen herkommen, dann bleibt kaum eine andere Lösung übrig, als daß sie eigens für Gesang und Gesangslehre geschaffen wurden, mögen auch in einigen Fällen, wie bei *sol*, andere Faktoren mitgewirkt haben. Dafür spricht besonders die planmäßige Verwendung aller Vokale und die passende Auswahl von Konsonanten mit Bevorzugung von Halbvokalen. Diese Bildung von Tonnamen, die, gemäß den beiden Seiten jeder Solmisation, sowohl Tonstufen als Sprachlaute einprägen sollen, kann sich an eine alte Tradition angeschlossen haben.

Daß eine Tradition über mehrere Wandlungen bis zur indischen Silbenreihe zurückreicht, wäre angesichts der Anklänge von *mi fa an ma pa* und vielleicht auch von *re an ri* (und *sa an sa?*) denkbar. Beachtlicher aber ist, daß in China und Bali, wie im Mittelalter, planmäßig alle Vokale in der Tonnamenreihe vereint werden, in Bali mit gleichbleibenden Konsonanten und Wiederholungen von zwei Vokalen: *ding-dong-dang-deng-dung-dang-dong*<sup>50</sup>. In Bali findet sich auch das aus dem Mittelalter bekannte Verfahren, Textsilben auf die Töne zu singen, die in den Tonsilben denselben Vokal hatten (z. B. *ma du* auf *dang dung*)<sup>51</sup>. Mit gemeinsamen Wurzeln im griechischen oder orientalischen Altertum ist zu rechnen. Aus der griechischen Antike sind Silbenreihen bezeugt, die gleichfalls alle Vokale umfassen, z. B. seit dem vierten Jahrhundert vor Christus: *ban-ben-bēn-bin-bon-byñ-bōn*<sup>52</sup>.

<sup>46</sup> Zur Reihenfolge s. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* II, München 1950 (Handbücher der klassischen Altertumswissenschaften V. 2. 2), S. 259.

<sup>47</sup> H. Jensen, *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*, Glückstadt—Hamburg o. J. S. 215 ff.

<sup>48</sup> A. Frh. v. Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums* I, Köln 1868, S. 345; II, 1876, S. 105, 256, 319 u. a.

<sup>49</sup> F. Hommel, *Ethnologie u. Geographie des alten Orients*, München 1926 (Handbuch d. klassischen Altertumswissenschaft III, 1, 1), S. 99 ff.; derselbe, *Die Anordnung unseres Alphabets* (Archiv f. Schriftkunde I, 1914—1918, S. 47 ff.)

<sup>50</sup> E. Schlager in MGG I 1112, Artikel *Bali*.

<sup>51</sup> ebenda (s. a. Oesch, S. 67) sowie Guido, *Micrologus* cap. XVII (GS II, 19—21); H. Wolking, *Guidos 'Micrologus de disciplina artis musicae' u. seine Quellen, eine Studie zur Musikgeschichte des Frühmittelalters*, Emsdetten 1930, S. 61; s. auch A. Schering, *Geschichtliches zur 'Ars inveniendi' in der Musik*, Jb. Peters 1925, S. 27: „Guido spricht hiervon als von einem ‚argumentum hactenus inauditum‘. Dennoch scheint mir eine uralte Übung dahinter zu stecken . . . Das Geheimnisvolle, auch wohl Sinnige, das darin liegt, daß jeder Text kraft seines Vokalismus oder anderer zufälliger Berührungen mit den Tonnamen seine eingeborene Melodie in sich trägt, hat auch spätere Jahrhunderte immer wieder angezogen“.

<sup>52</sup> s. H. - I. Marrou, *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*, Paris [1948], S. 212.

An die griechischen Tonsilben *te ta tē tō* erinnert das etruskische Syllabar *bi ba bu be — gi ga gu ge* usf.<sup>53</sup>.

Solche Silbenreihen hatten in Schule, Spiel und Zauber verschiedenen Sinn. Wahrscheinlich wurden sie auch im Gesang reichlich verwendet, und zwar meist, ohne bestimmte Tonstufen zu bezeichnen. Sie konnten zum Solfeggieren dienen, wie auch für Intonationen und Memorierformeln (z. B. *Noeane*). Ihre Zuordnung zu festen Tonstufen erhob sie zu Tonsilben.

Tiefere Bedeutung konnte dabei beteiligt sein: Vokale und Silben mochten an Weltgehalte mahnen<sup>54</sup>, Silben von magisch-mystischem Gehalt werden eingeflossen sein, und mancher Hintersinn wurde nachträglich hineingeheimnist<sup>55</sup>. Die geistige Heimat der Solmisation aber war doch wohl der Lebenskreis praktischen Singens und Unterrichtens. Neben esoterischen Traditionen, wie denen der Gnostiker, haben sich auch praktisch-nüchternere fortgepflanzt. Sie haben den Chorodidaskalos, der den Gesang für die vielen Feste und Zeremonien der Antike vorzubereiten hatte<sup>56</sup>, mit dem cantor und Chormeister im Zeitalter Guidos verbunden.

## *Ein Musikalieninventar aus dem Jahre 1661 im Katalog von St. Urban*

VON WILHELM JERGER, FREIBURG/SCHWEIZ

Wie bereits in meinem Aufsatz *Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban*<sup>1</sup> ausgeführt wurde, war man in diesem Kloster stets zeitaufgeschlossen und um die Anschaffung der neuesten Werke bemüht. Das gilt besonders für das Musikalieninventar, das im Katalog<sup>2</sup> vom Jahre 1661, dem ersten allgemeinen Katalog, den wir von St. Urban besitzen, unter Tit. XVIII aufgeführt ist und das auch Werke verzeichnet, die der Bibliographie bisher unbekannt geblieben sind. In dem über 6000 Bände zählenden, reichhaltigen Katalog ist der Werkbestand in 18 Fächer aufgegliedert. Das Katalogisierungsverfahren entspricht der vielfach vor 1700 geübten Praxis. In alphabetischer Reihenfolge sind zuerst Vor-

<sup>53</sup> s. Dornseiff, S. 158.

<sup>54</sup> s. z. B. die Lautsymbolik des *l* und *r* bei Platon, *Kratylos*, 107 u. 121, sowie des *ud* und *la* bei Bachofen IV 404, 419, 423, 428.

<sup>55</sup> s. besonders Dornseiff, S. 35 ff., 67 ff., 155 ff. u. ö. (*onomata asema*, vokalische *epikleseis*, Silbenreihen als Zauberformeln zur Heilung von Krankheiten u. a.).

<sup>56</sup> Vgl. Marrou, a. a. O. S. 193.

<sup>1</sup> In: *Musikforschung*, VII. Jahrgang 1954, S. 386 ff.

<sup>2</sup> Der in Schweinsleder gebundene Katalog (17 x 20,5 cm, Sign. Pp. Msc. 11. ZB Luzern) umfaßt 792 Papierblätter, von denen 605 paginiert sind. Einziger Schmuck ist das dem Titelblatt nachgesetzte farbige Wappen des regierenden Abtes Edmund Schnider von Mellingen. Das *Necrologium* von St. Urban vermerkt unter dem 2. Februar 1677: „*R'ms. Ds. Edmundus Schnider, e Mellinga, 38 Abbas d. h. & per 28 annos Vicarius Generalis, qui Monasterium hoc 37 annis summa cum laude rexit. Extitit disciplinae regularis perventissimus progenitor, immunitatumque S. Ordinis Defenso accerrimus; muneri suo tandem Lucellae immoratus quoque est, dum intricatissimo negotio felicem coronidem imposuit, pro quo immortalem inter Superos, uti speramus, coronam illi Deus largitur, aetat. 71. ob. 1677.*“

Der Schreiber des von einer einzigen Hand stammenden Katalogs war nicht zu ermitteln.

Vgl. auch A. Weber: Beiträge zur Geschichte und Bedeutung der Bibliothek von St. Urban, o. O. u. J.