

die rechte die Melodie spielte. Oder aber man benutzte die linke Hand zum Abdämpfen und zum Greifen. Die Abdämpftechnik wird heute noch in Ägypten beim Leierspiel angewendet. Der Spieler berührt die Saiten, auf welchen er nicht spielen will, und braucht nun mit seinem Plektrum nur über die Saiten hinwegzufahren, um die noch klingenden Saiten anzuschlagen. Die linke Hand vermag aber auch durch etwas stärkeres Andrücken einen neuen Knotenpunkt zu erzeugen und somit die Saite intervallmäßig abzuteilen.

GREGORIANISCHE STUDIEN

VON EWALD JAMMERS

I.

Was können wir den frühmittelalterlichen Theoretikern über den Choralrhythmus entnehmen?

Der Rhythmus bestimmt so wesentlich die Musik, daß es verständlich ist, daß die Unklarheiten über den gregorianischen Rhythmus die Forscher und Freunde des Chorals nicht ruhen lassen und daß diese verlangen, sie zu beseitigen, auf welche Weise immer es möglich ist: sei es vermittels der Äußerungen der damaligen Theoretiker, der Schriftzeichen, der melodischen Gestalt, der historischen Zusammenhänge oder gar vermittels allgemeiner Erwägungen. Diese Mittel sind nicht gleichwertig. Geschichtliche oder melodische Erwägungen führen nur bis zu Wahrscheinlichkeiten; Schriftzeichen, die nicht durch Erläuterungen der Zeit einwandfrei geklärt sind, sondern gedeutet werden müssen, können Aussagen machen, die erst nach wiederholten Prüfungen als zuverlässig benutzt werden können. Anders steht es um die Theoretiker: Wenn ein damaliger Choralchriftsteller sagen würde, dieser oder jener Rhythmus liegt vor, dann wäre aller Zweifel behoben. Wir haben einige solcher Äußerungen, — die Zweifel sind aber durch sie bisher nicht behoben worden. Vielmehr ist die Lage so, daß heute fast jeder Choralforscher sich auf die alten Schriftsteller beruft. Der Verfasser dieser Zeilen glaubte daher in seinem „Gregorianischen Rhythmus“ gut zu tun, wenn er bei seinen Bemühungen diese anscheinend zerdeuteten Texte überginge. Indes ist vor kurzem der Streit wieder aufgeflammt. P. Lukas Kunz¹ baut seine Theorie von den mittelbaren Metren (die uns in einer weiteren Studie beschäftigen soll) auf dem Gleichwert aller Töne im Choral auf und erschließt diese aus den Theoretikern, während W. Lipphardt² mit denselben Stellen seine Motuslehre begründet. So möge erlaubt sein, die strittigen Stellen zu prüfen.

¹ Lukas Kunz: Aus der Formenwelt des gregor. Chorals. 3. Münster 1949, = K.

² W. Lipphardt: Rhythmisch-metrische Hymnenstudien, in: Jb. f. Liturgiewissensch. 14./1938. S. 172 ff. = L I, und W. Lipphardt: 2 mittelalterl. Theoretikerzitate, in: Caecil-Vereins-Organ 69/1949. S. 227 ff. = L. II.

Vorab: Wo sind die Ursachen so verschiedener Deutungen zu suchen? Sie können bei uns³ liegen, etwa bei falschen Verallgemeinerungen oder in Voreingenommenheiten⁴ — sie dürften zum Teil aber auch bei den Theoretikern liegen, in der Fremdartigkeit eines anderen Rhythmus-systems und den deshalb mißverständlichen Ausdrücken — oder in der Unfähigkeit der Autoren, klar und zutreffend zu berichten. Diese Fehlerquelle müßte freilich unter Beweis gestellt werden; denn an sich muß man einem Autor zubilligen, daß er weiß, was er schreibt. — Im Nachfolgenden mögen nun die von Kunz besprochenen Theoretikerzitate⁵ erörtert werden.

Beda: De arte metrica⁶.

Beda († 735) berichtet über die antike Metrik und kommt dabei schließlich auch auf die rhythmische Dichtung nichtmetrischer Art zu sprechen. In diesem kurzen Abschnitt wird allerdings Palaemon: *Ars de metrica institutione* (2. Jh. n. Chr.)⁷ fast wörtlich benutzt. Die geringen Abweichungen scheinen mir nicht wichtig zu sein. Seit Palaemon ist allerdings ein Zweig der rhythmischen Dichtung, die rhythmische Hymne, zu besonderer Bedeutung gelangt; andererseits scheinen die Ausführungen noch zuzutreffen, da Beda sie durch Beispiele solcher Hymnen ergänzt. Der Autor vergleicht nun diesen „Rhythmus“ mit der Metrik: (1.) Er besteht nach dem Urteil der Ohren im „*numerus syllabarum*“ = in der rhythmischen Anordnung der Silben (K) oder aber der Zahl der Silben (LII) (der damit in „*numerus syllabarum*“ keine stilistische, sondern eine sachliche Änderung gegenüber Palaemons „*numerosa scansio*“ sehen will). (2.) *Metrum* ist „*ratio cum modulatione*“ = Unterscheidung (an erster Stelle) von langen und kurzen Silben mit rhythmischer Anordnung (K) oder aber Übereinstimmung der sprachlichen und musikalischen Quantität, d. h. von Länge und Kürze von Text und Melodie (L. II) (3.). Der Rhythmus hat „*ratio*“, Unterscheidung, gewissermaßen zufällig, „*sono et ipsa modulatione ducente*“ = auf Grund von Betonung und rhythmischer Anordnung (K), während L. II unter „*sonus*“ höchstens den Schlußakzent verstehen will und L. I noch schrieb⁸, daß Beda mit keinem Worte den Akzent als rhythmischen Faktor der *hymni rhythmici* erwähne, allerdings später doch auf den Schlußakzent zu sprechen kommt. *Modulatio* dagegen versteht L. I anscheinend als Melodie oder Rhythmik der Melodie (?), L. II als rhythmisch-metrische Proportionen der Melodiebewegungen (4.). Ein rhythmischer Hymnus kann also „*ad instar iambici . . . metri*“ gesungen werden, d. h. einem jambischen *Metrum* nachgestaltet (K) oder nach jambischem Maße gesungen werden (L. II). Nicht erörtert, aber sichtbar wird ein Zwiespalt der Anschauungen, der mir grundlegend wichtig zu sein scheint: Wovon spricht denn eigentlich Beda?

³ Natürlich ist auch der Verfasser nur Partei.

⁴ Und die Voreingenommenheit und Ungeduld ist überall da eine nahe Gefahr, wo Musikvorstellungen nach Verwirklichung, d. h. nach Beherrschung des Konzert- oder Kirchenraumes, drängen.

⁵ Zusammenstellungen siehe bei: J. G. Schmidt: Haupttexte der greg. Autoren betr. Rhythmus. Düsseldorf 1921. Ausführliche Wiedergaben auch bei P. Wagner: Neumenkunde. 2. Aufl. Leipzig 1912. Auf Aurelion soll an anderem Orte eingegangen werden.

⁶ Migne, P. L. 90, Sp. 149, vgl. auch K. und L. II.

⁷ Palaemon: vgl. W. Meyer, Ges. Abh. III, s. 127, ferner L. II. Eine Abweichung s. allerdings weiter unten.

⁸ L. I, S. 178. Die Äußerung bestreitet L. vergeblich

Von der Musik oder vom Text? K. sagt, daß alles nur den Text betreffe; sein Interesse beweist freilich, daß er den Textrhythmus doch auch für musikalisch wichtig erachtet. L. sagt, daß Text- und musikalischer Rhythmus bei der Metrik zusammengingen. Ich würde sagen, daß sie identisch sind. Aber damit beginnt die Erörterung!

In der antiken Metrik fallen textliche und musikalische Zeitordnung zusammen, so sehr, daß ich auch die L.-Übersetzung von *modulatio* mit „Übereinstimmung von Musik und Text“ ablehnen muß. Sie ist so selbstverständlich, daß sie gar nicht bewußt wird. Anzunehmen, die Längen und Kürzen der Metrik gälten nur für den Text, widerspricht aller Gepflogenheit der Antike. Gehört Beda noch der antiken Tradition an? Bei Ambrosius können wir keinen Zweifel haben, daß er ein antiker Mensch ist⁹. Seine Hymnen waren Beda sicher vertraut. Er stellt ihnen die rhythmischen gegenüber. Es besteht also kein Grund zur Annahme, daß bei ihm das *Metrum* nicht als eine textlich-musikalische Ganzheit empfunden worden wäre.

Allerdings existierte eine eigenständige Musik, und man begann unter den Karolingern metrische Hymnen unter Berücksichtigung des Wortakzents zu rhythmisieren¹⁰, d. h. die musikalische Gestaltung von der Wortmetrik zu trennen, — eben dieses Wortakzents (und der Zäsur) wegen. Die damaligen Hofkünstler ersetzten die rhythmische Kunst durch Nachahmungen der Antike, brachten jene in diese Metren hinein, und zwar sogar in solche, die in der Vorzeit nie gesungen worden waren (rhythmische Distichen usw.). Das ist also doch ein wesentlicher Unterschied zu Beda. Wenn er nun — wahrscheinlich — bei der Metrik an die Musik mitdachte, gilt das auch für die Rhythmen? Zum mindesten nicht in gleichem Sinne; denn der Text wird ja nicht gemessen. Musik aber mißt. Da Beda aber gesungene Hymnen zitiert, wird er kaum in der Lage gewesen sein, beim Rhythmus völlig von der Musik zu abstrahieren. Gelingt es doch uns kaum, die Wesensmerkmale des Textrhythmus von denen des musikalischen sauber zu trennen¹¹. So wäre das Ergebnis der Überlegung: **Z u n ä c h s t** haben wir bei allen Fragen auf den **T e x t** zu schauen; doch ist die Musik mitgemeint.

Und nun die Einzelheiten: (2.) *Metrum* als „Unterscheidung von kurzen und langen Silben in rhythmischer Anordnung“ zu bezeichnen, dürfte dem Sinn des Lateinischen und den historischen Fakten entsprechen. Kürzen und Längen müssen sich geordnet zusammenschließen. In Text und Musik: das bedarf keiner Erwähnung, und Musik war ja Nebensache unserer Betrachtung. K. fügt hinzu: „in erster Linie“ und findet bei Palaemon „*ratio metrica*“ zitiert¹². Er folgert mit Recht, daß es also auch eine nichtmetrische *ratio* gibt. Will er aber sagen, daß es in der *M e t r i k* noch eine andere gibt als die der Längen und Kürzen? Welche denn? Wohl wird man in dem Augenblick, wo man die Metrik verläßt, von einer anderen *ratio* sprechen können, vielleicht der der unbetonten und betonten Silben usw. Also sehe ich nicht, warum L. diese Definition als unklar oder gar falsch bezeichnet.

(3.) und (1.): Nicht viel mehr als ein Streit um Worte ist es, wenn K. „*sonus*“






⁹ Vgl. *Archiv f. Mf.* 8, S. 30 ff. — L. II, S. 234, Anm. 14 hat diese Studie nicht verstanden. Dekolorieren kann ich auch. Aber die Vereinfachung an sich beweist noch gar nichts. Außerdem unterscheide ich nicht 3 Teile der echten Ambrosiani, sondern bemühe mich, die echten von den unechten Melodien zu sondern.



¹⁰ Vgl. meine eigene Studie: *Archiv f. Mf.* 8, S. 36 ff.


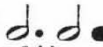

¹¹ Vgl. Georgiades, *Griechischer Rhythmus*. Hamburg 1949, S. 64 ff., gegen A. Heusler.

¹² L. Kunz: Um Klarheit und Wahrheit, in: *Caec.-Ver.-Org.* 1949, S. 235.

mit Betonung übersetzt, L. die Betonung auf die letzte Akzentstelle beschränkt. Was aber heißt L.s „rhythmisch-metrische Proportion“ (= modulatio), wenn es keine Längen oder Kürzen mehr gibt? So bleibt also die „rhythmische Anordnung“, d. h. der Wechsel von betonten und unbetonten Silben. Wodurch herbeigeführt? In der Hymne entweder durch die geschickte (= alternierende) Zusammenstellung der Wortakzente und unbetonten Silben oder durch ein Abzählen, indem etwa jede 2. Silbe betont wird, aber zu guter Letzt doch auch der Wortakzent mitbeachtet wird. Zwei Faktoren wirken also zusammen, Abzählen und Wortakzent, damit Rhythmus entsteht. Ihr Verhältnis wechselt in der Geschichte. So interessiert weniger die Übersetzung von „numerus“ als die Frage, was denn „sonus“ = Wortbetonung ist. Nur die des Wortakzents oder doch auch die alternierende? Da Cicero und die anderen Rhetoriker den alternierenden Akzent nicht kennen, können sie weder für noch gegen aussagen. Ergebnis: die K.sche Übersetzung erscheint als die bessere, die „Zahl“ der Silben spielt aber nach Aussage der Beispiele tatsächlich auch eine Rolle.

Es bleibt (4.): „ad instar jambici . . . metri“. Es kann nicht heißen: nach jambischem Metrum. Der Rhythmus hat ja keine Metra. Es kann nur heißen: nach Art. Was ist aber nach Art? Solange nicht gesungen wird, und diesen Fall wollten wir ja zuerst prüfen, kann es nur heißen: $x \acute{x}$. Dann liegt wie beim Jambus eine zweisilbige modulatio vor mit Hervorhebung der 2. Silbe, diesmal durch den sonus des Wort- oder alternierenden Akzents; und es wird doch nicht gemessen durch die ratio metrica. Tritt dann aber die messende Musik hinzu, so wird aus $x \acute{x}$ etwa  oder . Beide Rhythmen sind denkbar, für jeden lassen sich Gründe auffinden, — aber nicht in Bedas Text: denn die Folge  oder  tritt hinzu und hat mit dem Metrum  gar nichts zu tun. — Selbstredend kann auch ein anderer musikalischer Rhythmus hinzutreten, aber er müßte unter Beweis gestellt werden; jene beiden aber wollen im musikalischen Bereich das gleiche, was textlich die Folge $x \acute{x}$ will: gleichen Abstand = gleichen numerus zwischen den Tonstellen, und sie sind also die gegebenen Vertonungen.

Was also läßt sich Beda endgültig entnehmen? Man hat von der Metrik noch ziemlich zutreffende Anschauungen. Die metrische Hymne beruht auf der Unterscheidung der Silbenlängen. Wir wissen keinen Grund zu zweifeln, daß bei Beda der musikalische Rhythmus mit dem textlichen gegeben ist. Daneben gibt es eine Dichtung mit „Zahlordnung“, deren Silben nicht gemessen, sondern nach der Betonung geordnet werden. Diese Betonung kann mit dem Prosaakzent gegeben sein oder, wie Beispiele zeigen, von außen hergetragen sein. Beim Schluß wird der Wortakzent stets berücksichtigt. Geordnet heißt, daß irgendwie zahlenmäßig, etwa, wie wiederum die Beispiele lehren, alternierend vorgegangen wird. Die Ordnung kommt also von außen. Mit „casu quodam“ scheint der Theoretiker dieses Factum anzudeuten. Da die Silbenlänge (— und \cup) keine Rolle spielt, sondern nur der „Ton“, so ist der Rhythmus des Textes zu kennzeichnen durch die Symbole x und \acute{x} . Diese Ordnung hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der jambischen \cup —. Tritt Musik hinzu, so ist, bis gewichtige Gegengründe vorgebracht werden, das Wahrscheinlichste, daß sie den Textrhythmus rationalisiert, fixiert: aus $x \acute{x}$ wird also  oder . Das ist nicht viel, aber doch etwas. (Wie sich dieser Numerus-Rhythmus zur Psalmodie verhält, darüber ist ohne weiteres nichts auszumachen.)

Welche Folgerungen ziehen nun K. und L. aus Beda? L. betrachtet den Rhythmus  als den einzig möglichen. So unterwirft er die anderen Metra dem Jambus und konstruiert einen bisher unbekanntem Daktylus  ¹³ und überträgt den „Hymnenrhythmus“  auf den gesamten Choral¹⁴. — K. dagegen überträgt den äqualistischen Rhythmus des übrigen Chorals, dessen Richtigkeit wir einmal unterstellen wollen, auf metrische und rhythmische Hymnen. Weil Beda bloß vom Text spricht, glaubt er die historisch und sachlich gegebenen Beziehungen zwischen Text und Musik übersehen zu dürfen und in der Auswahl des musikalischen Rhythmus frei zu sein.

Pseudohucbalds *Musica enchiriadis* (1. Scholion)¹⁵

Hucbald, wenn er der Verfasser ist, lebte um die Wende des 9. zum 10. Jh., zumeist in St. Amand; wenn er es nicht ist, so dürfte der unbekannt Autor doch sein Zeitgenosse gewesen sein. Die Schrift richtet ihr Hauptaugenmerk auf die Mehrstimmigkeit. Sie erörtert in einer Scholie die Frage des „numerosa canere“ des Singens nach Zahlenverhältnissen (L. II) oder aber des zahlenmäßig exakten Singens (K.). Die Fronten bei der Deutung von *numerus* haben sich also gegenüber Beda vertauscht. K. verweist zur Verteidigung seiner Deutung auf das Interesse für die Mehrstimmigkeit und auf die verwandte „*Commemoratio brevis*“, wo von der „*aequalitas*“ beim Singen die Rede ist. Wahrscheinlich hat also K. recht. Andererseits, was besagt der Streit, wenn es gleich danach heißt, daß die Länge zur Kürze sich rechtmäßig verhalten soll? Da stehen wir ja doch wieder bei der Rhythmik, d. h. den rechten Verhältnissen von Längen und Kürzen. Unstimmigkeiten bei „*pede(s) plaudere*“, „*veluti metricis pedibus plaudere*“ erscheinen mir gleichfalls belanglos: Es kommt so oder so heraus, daß so etwas wie metrische Füße gesungen wurde. Wiederum aber, was diese Ähnlichkeit bedeutet, das ist ja die Streitfrage. Bedeutet es: von den Metra nur dadurch unterschieden, daß der Text fehlt, bedeutet es (außerdem?) Wechsel von Betont und Unbetont? Und welche Quasimetra sind gemeint?

Dann bringt die Schrift ein Beispiel, von dem es heißt, daß die letzten Silben (seiner Abschnitte) lang, die übrigen kurz seien (K.) oder aber (nach L. I): die letzten Noten *Longae* (nach L. II): die letzten Silben *Longae*, Längen, die übrigen Kürzen, *Breves*, wobei man dann noch *Breves* verschiedener Qualität unterscheidet. K. hat recht, wenn er zu „*ultima*“ ergänzt „*syllabae*“, also von Silben spricht. L. II hat aber nicht recht, wenn er von *Longae* usw. spricht. Silben kann man nicht als *Longae* oder *Breves* bezeichnen, vor allem dann nicht, wenn auf den Silben mehrere Töne gesungen werden. Ferner aber: Woher kommt die Fachsprache *Longa—Brevis*, eine Fachsprache, die wie die der *Ars antiqua* mehrere Qualitäten von *Breves* kennt? Wer schuf sie? Wer verwandte sie? Die Antike kannte sie nicht. Hucbald selbst ringt um den Ausdruck, bemüht sich um die Erkenntnis des Allgemeinen. An die Fachsprache also vermag ich nicht zu glauben. Damit sei keineswegs gesagt, daß es nur eine Art von Kürzen oder Längen gab. Aber aus Pseudohucbald kann man das nicht beweisen.

Der dritte wichtige Differenzpunkt ist die Stelle: „*Si . . . aliquotiens causa variationis mutare moram velis, i. e. circa initium aut finem . . . , duplo id*

¹³ L. I, S. 183.

¹⁴ L. I, S. 173.

¹⁵ Gerbert, *Scriptores L*, 182, ferner Schmidt, Wagner, S. 358, K. und L. II.

feceris ... Canamus modo (das 3gliedrige Ego sum); prima sit mora correptior, subjugatur producta, tunc correpta iterum“. K. versteht darunter, der Abwechslung halber innerhalb einer Antiphon das Tempo zu ändern. L. nach Sowa¹⁶: Längen und Kürzen (oder lange und kurze Breven) abwechselnd einander folgen zu lassen. Sowa-L. erhalten also einen Dreiertakt. Nun ist aber „mora“ üblicherweise Zeitmaß. „aliquotiens causa variationis“ weist auf gelegentliche Abwechslung gegenüber anderer Vortragsweise hin. Vor allem aber: der Wechsel soll ja nicht fortlaufend stattfinden, sondern zu Anfang oder zu Ende eines Stückes. Und daran muß die Deutung L.s oder Sowa scheitern.

Die Übersetzungen von K. haben wir also als richtig erkannt, oder sagen wir ehrlicher, wir haben uns von ihnen führen lassen. Die Folgerungen, die er zieht, befriedigen nicht in gleicher Weise. Das galt schon für Beda, das gilt hier noch mehr. K. billigt zu, daß Pseudohucbald von langen und kurzen Tönen redet, aber er gebe nicht an, wo die langen Töne sich befinden. Das tue auch die Schrift nicht. Da der Text nicht metrisch ist, könne auch die Melodie nicht metrisch sein, und der Hinweis auf die metrische Dichtung bestätige nur, daß die Musik keine metrischen Elemente besitze. Also könnten die erwähnten Längen keine metrischen sein, sondern sie könnten nur auf indirekte Weise durch Zusammentreten mehrerer Töne entstanden sein.

Dazu ist zu bemerken: In der Musik gibt es keine „metrischen“ Längen¹⁷. Metra sind textgebunden. Längen und Kürzen ohne Textunterlage sind nur gleichsam Metren, „veluti pedibus metricis“. Aber könnte Pseudohucbald nicht an Längen und Kürzen der Musik ohne textliche Bindungen denken? Er tut es doch sogar nach K. Nach K. schafft er Längen durch Zusammenfügen von zwei kurzen Tönen. Könnte er nicht auch auf den Gedanken kommen, einen Ton lange auszuhalten? Muß ferner der Schriftsteller oder die Schrift angeben, wo die Längen sind? Die Schrift fixierte auch die Tonhöhen nicht, waren diese also ad libitum? Und wenn heute ein Lehrbuch des Dirigierens etwa verlangen würde, daß die Sänger eines mehrstimmigen Liedes zunächst genau im Takt (vgl. K.: zahlenmäßig genau) singen sollen, muß dann der Autor die einzelnen Längen oder Takte usw. erörtern und angeben? Schließlich aber: Hucbald spricht nicht von Längen, sondern von „morulae“ und vor allem von „soni“, die lang und kurz sind, wie es (in der Metrik) lange und kurze Silben gibt, also von Tönen, „soni correpti“ und „producti“, nicht von Silben.

Nun bringt der Theoretiker noch ein Notenbeispiel: in ihm sind die letzten Silben lang. Ist das Beispiel nun eine Erläuterung zu dem Vorkommen von langen und kurzen Tönen oder ein Übungsbeispiel für das zahlenmäßig genaue Singen? Pseudohucbald sagt: Der Übung wegen. Also können wir nicht folgern, in einem Übungsbeispiel das rhythmische System des Chorals in der Hand zu haben. Im übrigen redet der alte Autor jetzt von Silben, wo es vorher um Töne ging, die mit Silben verglichen wurden. Hier liegt also eine Unklarheit vor. Da aber der Autor (zufolge K.) am genauen Singen interessiert ist, ist er nicht verpflichtet, sie zu klären. Wir aber dürfen sie nicht verhehlen und so tun, als ob lange Töne nur auf letzten Silben zu finden seien¹⁸. Wenn

¹⁶ Sowa (Sanden): Quellen zur Transformation der Antiphonen. Kassel 1935, S. 183.

¹⁷ Man möchte vermuten, daß in der Sprache der Aqualisten metrisch und mensuralistisch gleich gesetzt werden. Dies bedeutet aber: schlechthin gemessen, jenes: textlich gemessen. Vgl. auch Entscheidungen der päpstlichen Ritenkongregation, die den „metrischen“ Vortrag des Chorals verbietet.

¹⁸ s. auch unten bei Guido.

die langen Töne nur auf letzten Silben zu finden sind, warum dann sie mit Silben vergleichen? Was wir aus dem Notenbeispiel selber folgern können, s. weiter unten.

Aber wenn alle diese Versuche nicht ausreichen sollten, die kurzen und die langen Töne wegzudeuten, von denen die Theoretiker berichten, so haben die Äqualisten und mit ihnen K. noch ein Mittel an der Hand: Die Theoretiker, die von solchen Dingen reden, sind verrannte Eigenbrötler. Eigenbrötler: Bei Hucbald wird dieser Weg bereits angedeutet („Man wehrte sich gegen dies Verfahren Pseudohucbalds schon damals“); bei der *Commemoratio* durchgeführt. Deren Autor hat eine Reihe von Regeln zusammengestellt: über das genaue Einhalten der Zeitwerte bei Einzeltönen und ganzen Stücken, das Verhältnis zwischen Vorsänger und Antwortendem, die Tonlage je nach der Tageszeit und innerhalb dieser, über das Verhältnis der *Tempi* zwischen Psalm und Antiphon usw. Und dann sagt er: Vielleicht gibt es auch andere und bessere Regeln. Hebt er damit ausgerechnet diese Regel der genauen Zeitwerte auf und bekundet eine Gegenströmung? Oder ist es die Höflichkeit eines bescheidenen Mannes? Er fährt nun fort, daß das Gleichmaß unbedingt einzuüben ist, die „*aequalitas sive numerositas*“, wozu also entsprechend Pseudohucbald auch die Beachtung der „*soni producti*“ und „*correpti*“ gehört. Ein dritter, Berno von der Reichenau, berichtet dann, daß andere die Tondauerunterschiede vernachlässigen, — um alsdann ihren Wert zu beweisen. Selbst das könnte nur eine rhetorische Wendung sein. Aber ich glaube es nicht, denn Berno lebte über 100 Jahre später als Hucbald. Davon aber später.^{18a}

Und verrannt sind diese Eigenbrötler, ganz offensichtlich, weil sie nicht bloß den Choral, sondern auch z. B. das Verhältnis der *Tempi* in ein Zahlenverhältnis bringen wollen¹⁹. Dann aber ließe sich leicht die ganze damalige Zeit als verrannt erweisen. Hier überschreitet K. das methodisch Zulässige und urteilt von seinem Standpunkt aus.

Es bleibt also die *Musica Enchiriadis* eine wesentliche Beweisstelle für die langen und kurzen Töne im Choral. Ein Dreierhythmus läßt sich aus ihr nicht ableiten. Für eine Beschränkung der langen Töne auf den Schluß liegt kein Grund vor.

Das Notenbeispiel der *Musica Enchiriadis*

Es soll nach Pseudohucbalds Angaben so ausgeführt werden, daß in den drei Abschnitten der Antiphon nur die letzten Silben lang sind, die übrigen aber kurz. Aber, wenn die übrigen alle kurz sind, dann ergeben sich mit Notwendigkeit für die Zierröne auf einigen dieser Silben Unterteilungs-



^{18a} Auch Smits van Waesberghe (*Muzikgeschiedenis der middeleeuwen*, D. 2, S. 780) bezeichnet die Theoretiker als Eigenbrötler: vielleicht wurde so „in einzelnen Abteilen“ gesungen, aber keineswegs vertraten sie die „allgemeine Überlieferung“.

Smits kommt zu diesem Ergebnis, weil die Theoretiker seiner These vom gregorianischen Rhythmus widersprechen. Mich dünkt, bei dem Widerspruch zwischen der These Smits' und den alten Theoretikern, den Sm. offen zugibt, wäre es besser, die aufgestellte These zu überprüfen, als so schnell die alten Zeugen abzuwürgen.

¹⁹ Vgl. auch meinen Artikel „*Finito Psalmo*“, den das *Arch. f. Liturgiewiss.*, Jg. 2, bringen will.

werte: al - le - lu - ja. Diese Folgerung ist unabweislich. Ein Rhythmus



al - le - lu - ja entspricht nicht der Vorschrift, da dann lange Silben entstehen. Das gilt im übrigen für alle Varianten²⁰. Wir haben daher auch keine Berechtigung, entgegen der übereinstimmenden Überlieferung diese Ziernote als spätere Zutat zu tilgen. Wie hätte auch ein Schreiber, wenn er auch nur etwas von dem versteht, was er schreibt, eine Note hinzufügen können, — und gar in der Dasianotenschrift, die zu beherrschen nicht alltäglich war. Er hätte dies höchstens dann wagen dürfen, wenn er der (richtigen) Annahme war, daß durch eine hinzugefügte Ziernote aus einer kurzen Silbe keine lange wurde. Die überlieferten Varianten — soweit mir zugänglich — mögen nun folgen, darunter auch die neumierte aus Rom, St. Giovanni in Laterano, Archiv²¹.

Rom, Lateran

Worcester

E - go sum vi - - a, ve - ri - tas et vi - - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

Düsseldorf H 3

E - go sum vi - - a, ve - ri - tas et vi - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

Clm 18914

E - go sum vi - - a, ve - ri - tas et vi - - ta, al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Vorlage zu Clm wahrscheinlich

E - go sum vi - a, ve - ri - tas et vi - - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia




In zwei Handschriften sind die Melodien mit den Kürze- und Längezeichen der Grammatiker versehen: Düsseldorf H 3 und München Clm 18914. Düsseldorf versieht jede Note mit einem Kürzezeichen und die Schlüsse mit Längezeichen, scheinbar ganz nach dem Sinne der Äqualisten, dem Sinne von K., aber ganz wider die Vorschrift, die von kurzen Silben redet. Vielleicht sind einige Leser bereit, einmal zu unterstellen, es seien wirklich, wie Pseudohuchald angibt, alle Nicht-Schluß-Silben kurz und also zwei Töne auf einer kurzen Silbe als gesungen worden: Dann stehen dem Schreiber für

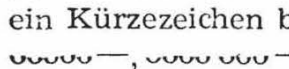
²⁰ Die Varianten entstehen anscheinend nur dadurch, daß die Dasia-Noten breiter sind als die Neumen und nicht recht zu den Textbuchstaben passen. Die Schreiber geraten daher beim Abschreiben bei der Zuteilung der Noten an die Silben in Verwirrung.




²¹ Nach Jeannin: Nuove osservazioni, Turin 1930.

Bereits abgedruckt in meinem Gregor. Rhythmus, S. 131 bzw. Notenseite 55, wo L. es hätte finden können. Dort mit einigen Abweichungen, da Ungenauigkeiten bei der Neumierung vermutet wurden; die Neumen stellen sich aber als genau heraus.

Düsseldorf H 3 nach K., der die Hs. mit der Quarzlampe gelesen hat, und die Münchener Hs. auf Grund einer von K. dem Verfasser zur Verfügung gestellten Photographie. Dem liebenswürdigen Gegner besten Dank!

drei Dauerwerte nur zwei Zeichen zur Verfügung. Eines verwendet er für die Länge = , eines für die Kürze = , — und wie soll er die Ziernote  wiedergeben? Es blieb ihm nichts anderes übrig, als das Kürzezeichen nochmals zu verwenden oder Zusatzzeichen zu erfinden. Das letztere haben allerdings nur einer oder einige besonders geniale Schreiber vermocht. Wir dürfen aber dem Schreiber keinen Vorwurf machen, weil er mit den zwei Zeichen, die ihm allein zur Verfügung standen, die von Hucbald geforderten drei Werte nicht genau wiedergeben konnte.

Außerdem weicht die Hs. vom Text ab, indem sie die zwei letzten Silben lang nimmt, vielleicht bei „via“, bestimmt beim zweiten „alleluja“. Auch die Neumenhs. weicht von der Regel beim Schlußalleluja ab, desgl. Worcester wahrscheinlich bei allen Schlüssen, und diese Schlußform entspricht den üblichen Antiphonenschlüssen. Man darf also fast annehmen, daß Pseudohucbald bei den „ultima syllabae“ die je zwei letzten Silben gemeint hat. Wenn aber nicht, so muß man annehmen, daß ihn so die Zeitgenossen verstanden haben — mit einer Ausnahme, dem Schreiber von Clm. K. möchte ein Kürzezeichen bei ihm einfügen, aber es fehlt keines. Clm bringt: . Das entspricht genau der Vorschrift des Autors: 4 kurze, 1 lange, 5 kurze, 1 lange, 7 kurze, 1 lange Silbe. Daß dann der Schreiber nicht über Silben, sondern über Tonzeichen seine Strichlein und Halbkreise malte, ist begreiflich von der Dasiaschrift aus, die ihm wahrscheinlich als solche und auch als Einzelnotenschrift fremd sein mußte.

Es wäre nun höchstens noch zu fragen, warum Pseudohucbald solche Ziertöne nicht erwähnt. Vielleicht erschienen sie ihm unwesentlich²² und nicht erwähnenswert, zumal es sich um ein Übungsbeispiel handelte und es ihm um das exakte Singen zu tun war. Daß sie existieren, ist aber der wesentliche Gewinn dieses Notenbeispiels. Für die Paläographie aber ergibt sich, daß die Flexa mit Episem den Wert , die Virga und der Tractulus mit Episem den Wert  und die Flexa ohne Episem den Wert  hat. Darüber aber an anderer Stelle.

Übrige Autoren

Die *Commemoratio brevis*²³ des 10. Jhs. wurde bereits besprochen; sie beschäftigt sich sowohl mit den Verhältnissen der Zeitdauer, der Geschwindigkeiten wie auch mit dem gleichmäßigen Vortrag. Auch die gewaltsame Auslegung einer allgemein gehaltenen höflichen Redewendung durch K. wurde erwähnt. Erwähnt wurde auch Berno²⁴.

K. bespricht dann auch den Traktat „de organo“²⁵, der feststellt, daß der Organumvortrag eine Wahrung der *rhythmica ratio*, der rhythmischen Verhältnisse kaum zulasse. K. folgert: Also lag kein „metrischer“ Gesang vor. Die Längen traten im Sinne des Hucbaldschen Notenbeispiels zurück, was wohl heißen soll, daß nur die Schlußsilben lang waren, und der Gesang war also rhythmisch. — K. übergeht, daß der Traktat vorher von „puncti“ und „virguli“ zur Unterscheidung von kurzen und langen Tönen spricht. Diese exi-

²² Vgl. auch die These von Georgiades, daß auch die Griechen Ziertöne gekannt hätten, obwohl ihre Theoretiker den Chronos protos als unteilbaren Ton beschreiben. A. a. O. S. 40.

²³ Gerbert I, S. 213 ff., ferner K., Schmidt, Wagner (ausführlich S. 359 ff.).



²⁴ Gerbert II S. 62 ff., vgl. K., Schmidt, Wagner S. 367.

²⁵ Coussemaker, *Scriptores II*, S. 74 ff., vgl. Schmidt, Wagner S. 358.

stieren also, können aber beim Organum nicht richtig ausgeführt werden. Möglich, ja wahrscheinlich, daß beim Organumvortrag sich ein Rhythmus im Sinne der K.schen Deutung des Notenbeispiels ergab. Uns interessiert das, was der Organumvortrag vernichtete.

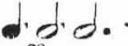
Alsdann Guido von Arezzo²⁶. Diesmal sei — des begrenzten Raumes halber — darauf verzichtet, allen Irrwegen der K.schen Deutungen nachzugehen. Erwähnt sei der Vergleich der Musik mit der Metrik (hier = metrische Sprache). Wie es hier Buchstaben, Silben, Teile Füße, Verse gibt, so („ita“) entsprechend dort Töne, Musiksilben = Neumen, Melodieteile = Distinctionen. Nun unterbricht der Autor den Vergleich und spricht von der Kenntlichmachung der Silben und Teile durch Schlußdehnungen. K. folgert schnell: Da er nicht von Füßen redet, so hat er seine Gründe, d. h., der Vergleichspunkt „gleichgearteter metrischer Gestaltung fehlt“. — Guido aber, der einen etwas größeren Atem hat, fährt fort: So auch („sicque“) muß die Melodie nach „quasi metricis pedibus“ traktiert werden, und die Töne haben verschiedene Längen. — Dieser Punkt werde nachher herausgegriffen. — Und schließlich soll der Musiker die Neumen so zusammenfügen wie der Dichter die Füße. Guido stellt dabei Regeln auf, deren Besprechung lohnen, aber hier zu weit führen würde.

Das ist m. E. ein meisterhaft durchgeführter Vergleich. Das „quasi metricis pedibus“ braucht nicht mehr erörtert zu werden. Genaue Beachtung aber verdient die Stelle: (opus est, ut) aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo brevioram aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat“²⁷ Hier wird also wieder klar gesagt, daß „die Töne entweder eine doppelt so lange oder doppelt so kurze oder eine schwankende Tondauer“ haben. (Diese Übersetzung K.s kann beibehalten werden bis auf das Wort „tremula“.) Ist das Mensuralismus? K. sagt: Nein. Also betrachtet er wieder die Schlußsilben als die einzigen langen Töne. Wo aber sind dann die tremulae zu suchen, die nach K. unter Umständen lang sein können? Also gibt es auch außerhalb der Schlüsse Längen. Aber noch schlimmer: Der Theoretiker schneidet den Rückzug nach der letzten Silbe noch durch eine andere Bemerkung ab; denn die Dehnung des letzten Tones schwankt je nach Art des Abschnittes. Sie kann „quantuluscunque, amplior, diutissimus“ sein, sie hat also mit dem genauen „duplo longior“ oder „brevior“ der anderen Töne nichts zu tun.

Was aber versteht Guido unter tremula? K. meint „anceps“. Dann gäbe es also Töne, die eo ipso lang oder kurz sind, und solche, die kurz oder lang sind „je nach Willen des Komponisten“. Töne sind aber außerhalb der Metrik (im eigentlichen Verstande des Wortes) immer so, wie der Komponist es will. Anceps besagt etwas anderes. Neben den Stellen im Metrum, wo lange oder kurze Silben zu stehen haben, gibt es Stellen, wo der Komponist-Dichter nach Belieben kurze oder lange Silben verwendet. Anceps meint also Stellen, Teile des Metrums, nicht Töne an sich. Die Stelle ist anceps, nicht die Silbe oder der Ton. Hier ist aber von Tönen die Rede. — Eher dürfte man annehmen, daß Ton mit Tonzeichen verwechselt wird, wie das auch heute oft geschieht, zumal ja von einer „virgula plana“ berichtet wird. Und in der St. Galler Schrift kennen wir den Tractulus, den liegenden Strich = , den Punkt =  und die Virga mit wechselnder Bedeutung. Der Vergleich würde

²⁶ Guido: Micrologus. Gerbert II, S. 2 ff. K., Schmidt, Wagner.

²⁷ Schmidt a. a. O.

also zwischen den Teilen des Metrums, der Kürze, der Länge und der Anceps auf der einen Seite und den Tonzeichen auf der anderen Seite durchgeführt. Das entspricht auch der *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*: welche die Tremula mit „*virgula plana*“ als lang, ohne sie als kurz bezeichnet. Aber es heißt nun einmal Töne und nicht Schriftzeichen. Und ferner, heißt denn „*tremula*“ schwankend? L. I deutet „*tremula*“ als dritten Wert und glaubt auf diese Weise seine drei Werte:  so wie er sie in seiner Hymnenstudie verwendet, gedeckt zu haben²⁸.

Zur Klärung der Stelle wäre zunächst zu bemerken, daß man die Erläuterung „*id est*“ nicht auf „*tremula*“, sondern auf den ganzen Abschnitt: „*morulam longiorem, breviorum, tremulam habeant*“ beziehen kann, so wie ihn das Verb zusammenfaßt. Uns erscheint natürlich „*tremula*“ der Erläuterung bedürftig. Aber vielleicht wollte Guido sagen: Es gibt drei Werte, und zwar liegt die Länge vor, wenn sie durch die *Virgula plana* bezeichnet wird. Aber welcher 3. Wert nun? Doch wohl nicht der, den wir gerade feilbieten möchten; denn „*tremula*“ heißt nicht 3. Wert, sondern zitternd und meint sicherlich einen bestimmten Wert. Die *tremula* begegnet uns auch im *Anonymus Vaticanus*: *Quid est cantus?*²⁹ Sie ist dort eine Neume und besteht aus zwei Breven und einem Akut. Das Beispiel „*Ex ore infantium*“ erweist, daß mit ihr das *Quilisma* gemeint ist. *Tremula* bedeutet also anscheinend bei Guido auch das *Quilisma* oder die Tondauer des *Quilismas*, selbstredend aber nicht die des Akuts des Normalbestandteiles des *Quilismas*, sondern der „*Breven*“³⁰ oder wohl richtiger einer solchen *Brevis* schlechthin. Dann müssen wir folgern, daß diese *Breven* unterschieden sind von jenen alltäglichen, die „*duplo brevior*“ sind als die „*longiores*“, daß sie also etwa den Wert von „*Vorschlagsnoten*“ haben. *Tremula* (= zitternd) würde also hier bedeuten *Zitterschlagsdauer*, *Vorschlagsdauer*, während es beim *Anonymus* *Zitternote*, *Neume mit Zittertönen*, *Quilisma* bedeutet. Dies würde den paläographischen Ergebnissen entsprechen und dürfte den Vorzug verdienen. Somit ergäbe sich: Guido kennt Kürzen, Längen und *Zittertonwerte*. Die Länge steht zur Kürze im Verhältnis 2 : 1. Sie wird durch eine *virgula plana* gekennzeichnet. Die Schlüsse werden gedehnt, aber in verschiedenem Ausmaße. Wenn also K. meint, daß Guido wesentlich neue Elemente nicht zur überlieferten Choraltheorie hinzufüge, so trifft das doch nicht zu.

Anschließend seien zwei nicht von K. genannte Traktate erwähnt. Der oben zitierte *Anonymus Vaticanus*, der gerade das bringt, was K. bei *Pseudohucbald* so sehr vermißt, eine Angabe, wie lange und kurze Töne durch die Schrift angezeigt werden, eine *Schriftkunde* also, die zwar nicht klar ist, aber doch die *Verschiedenheit der Tondauer* voraussetzt, — und *Aribo Scholasticus* (Ende des 11. Jhs.)³¹, der fordert, daß *Neumen* mit zwei Tönen, wenn sie solchen mit vier Tönen gegenübergestellt werden, doppelt so langsam gesungen werden müssen, und der drei *Zeitgrößen* kennt, entsprechend den drei Zeichen *c*, *t*, *m*. Daß *Aribo* mit *celeritas* die *Zeitdauer* und nicht das *Tempo* meint, ergibt sich aus dem Vergleich mit den anderen *Theoretikern*,

²⁸ L. I, S. 188.

²⁹ Wagner, S. 355.

³⁰ An diesen Bestandteil des *Quilismas* denkt auch Sowa a. a. O. S. 185.

³¹ Gerbert II S. 227. Schmidt, Wagner S. 368.

So ist er immerhin ein Zeuge dafür, daß es mehr als zwei Werte gibt. (Bei ihm ist dann aber nicht an die tremula als Vorschlagstonwert zu denken^{31a}.)

Abschließend wäre festzulegen, was sich aus den alten Autoren insgesamt entnehmen läßt.

Es gibt lange und kurze Töne in der Musik, vergleichbar mit den langen und kurzen Silben der antiken Metrik, nur daß diese langen und kurzen Töne durch den Text nicht gegeben sind. Sie werden (bisweilen) durch Zeichen angedeutet: vgl. die *Virgula plana* Guidos, die Ausführungen des Anonymus Vaticanus, die Buchstaben Aribos, während andere darauf verzichten, Angaben zu machen. Das Verhältnis zwischen Längen und Kürzen soll 2 : 1 sein. Das Übungsbeispiel bringt über diese durch die klassische Überlieferung geheiligte Angabe noch Ziertöne, ohne sie zu erwähnen. Guido kennt (wahrscheinlich) noch die Zeitdauer der Vorschlagstöne und stellt als genauer Beobachter fest, daß die Schlüsse je nach Art verschieden gedehnt werden, während das primitive Übungsbeispiel vergrößernd seinen Schlußsilben doppelte Länge zuweist. Aribo erwähnt dann als letzter Autor noch eine dritte Wertstufe. Genaue Angaben über die Bewegung der kurzen und langen Töne liegen nicht vor. Aus dem Übungsbeispiel mit seinen langen Schlußsilben und seinen Ziertönen läßt sich nichts entnehmen. Guido erwähnt allerdings einige Regeln, wie man die Dauerwerte zusammenfügen soll. Auch erfahren wir, daß man den Numerus schlagen kann, aber doch wieder nicht, nach welchen Regeln. Wir hören allenfalls noch, daß man einzelne Versteile der Abwechslung halber schneller oder langsamer sang oder die Antiphon bei der Wiederholung langsamer vortrug und daß auch diese Veränderungen im Verhältnis 2 : 1 vorgenommen werden mußten. Das eigentliche „rhythmische System“ wurde also als bekannt vorausgesetzt, oder es war zu schwierig zu beschreiben, weil das Vorbild fehlte. Der Vergleich mit der Antike scheint im übrigen eher gehemmt als gefördert zu haben, so möchte man zunächst annehmen, da man nicht wagte, Dinge zu erwähnen, die der antiken Gepflogenheit widersprachen. An ihm scheint es zu liegen, daß man nur zwei Dauerwerte beschreibt. Aber wahrscheinlich tun wir diesen Theoretikern Unrecht. Der gregorianische Choral ist zu einem guten Teil noch Antike, und wenn Pseudohucbald nur von kurzen und langen Tönen im Vergleich mit kurzen und langen Silbenwerten spricht, so befindet er sich dabei wahrscheinlich in echter Tradition und meint konstruktive Töne und nicht Ziertöne. Die konstruktiven Töne haben freilich im Grunde nur zwei Werte, wie in der Antike so im Choral (und sind bis auf einige Kontraktionen an die Silben gebunden). Wir aber vergessen zu gern, zwischen Konstruktion und Vortrag zu unterscheiden^{31b}, und indem wir die Voraussetzungen dieser Autoren nicht beachten, mißverstehen wir das, was sie kurze Töne

^{31a} Damit stimmt überein, daß Smits van W. ihn in Abhängigkeit des Notkerbriefes sieht (a. a. O. S. 36, 61 u. a.). Der Notkerbrief ist natürlich in einer besonderen paläographischen Studie zu besprechen.

^{31b} Vgl. meinen Versuch über Konstruktion und Vortrag im Kirchenmus. Jahrbuch 1951.

nennen und was sie von ihnen aussagen. Im übrigen, der Vergleich mit der metrischen Hymne, den schon die Spätantike begonnen hatte, lehrt, daß — zunächst für den Text, aber doch wohl auch für die Musik — an die Stelle der Längen ein System getreten ist, das mit Betonungen und zahlenmäßiger Ordnung, also etwa mit Abständen, mit alternierendem Rhythmus arbeitet, der von außen her zufällt.

Ferner aber spürt man heraus: Es ist den Theoretikern allenthalben um das Gleichmaß zu tun. Kürzen und Längen sollen gleichmäßig vortragen werden, ebenso wie die Tempoveränderungen zahlenmäßig genau vorzunehmen sind. Dieses Gleichmaß hebt auch K. deutlich hervor. Keine Spur von irrationalen Dehnungen, außer bei Guido zur Kennzeichnung der Grenzen.

Und noch etwas: Diese Längen und Kürzen sind bedroht. Das ist vielleicht schon bei Pseudohucbald zu spüren, wird bei der *Commemoratio* etwas deutlicher: Ungleichmäßigkeit soll die heiligen Gesänge nicht entstellen. Bei diesen Autoren darf man aber noch an die allgemeine Gefahr durch ungeübte Sänger denken. Der große Gegner der Längen und Kürzen wird dann im Fragmente „*De organo*“ sichtbar mit seiner Forderung nach langsamem Vortrage, so langsamem, daß eine rhythmische Gliederung kaum beobachtet werden kann. Berno in der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts muß dann schon deutlich sich gegen den Vorwurf wehren, daß diese rhythmischen Unterschiede ohne Grund bestünden, und Aribo am Ende des Jhdts. berichtet, daß diese Kunst längst gestorben, ja begraben, d. h. vergessen sei, ersetzt und verdrängt durch die Mehrstimmigkeit, die auf dem Gleichmaße der Töne basiere. Man beachte, das Interesse war dem Gleichmaße gewidmet, und der verdrängende Rhythmus enthielt auch ein Gleichmaß. Das ist aber kein logischer Widerspruch in der Situation: Der gregorianische Choral, bevor er zu den Zeitgenossen Hucbalds kam, besaß offensichtlich einen Rhythmus, der ihrem Können nicht entsprach³². Er war zu vielfältig, und aus seiner Vielfalt drohte eine Ungleichmäßigkeit zu werden. So mußte man sich bemühen, diese Vielfalt „gleichmäßig, zahlenmäßig genau“ durchzuhalten. Da fiel ihm das Organum in den Rücken. Die Vielfalt verschwand, die Gleichmäßigkeit blieb. Es entstand eine gleichmäßige Folge gleich langer Töne. Es entstand der Äqualismus.

Wenn man nun zu guter Letzt prüft, welche moderne Rhythmustheorie am besten den alten Autoren entspricht, so möchten es zunächst diejenigen Mensuralisten sein, die nur mit zwei Werten arbeiten: denn immer wieder werden nur diese erwähnt, bis auf den späten, von Notker abhängigen Aribo. Allerdings können diese Mensuralisten mit den Ziertönen des Übungsbeispiels und der vorgeschlagenen Tremuladeutung und eben mit Aribo (sowie der Paläographie — aber über diese

³² Vgl. auch die von P. Wagner, a. a. O. S. 163, zusammengestellten Kritiken der Südländer des 9. Jhdts. über die Unfähigkeit der Germanen und Gallier, die Ziertöne des Chorals richtig zu singen.

später —) nicht fertig werden. Für die Dreierhythmen Lipphardtts läßt sich — natürlich außerhalb der metrischen Hymne — nichts entnehmen, allenfalls ist noch ein Dreierhythmus bei den rhythmischen Hymnen keine sinnlose Verallgemeinerung. Seine Rhythmen müßten also anderwärts bewiesen werden. Selbstredend geht auch das rhythmische System des Verfassers über das hinaus, was die alten Autoren berichten, ohne aber in Widerspruch mit ihnen zu geraten. Der Äqualismus freilich, als geschichtliche Tatsache in den Grundzügen bis in die Zeit zwischen Guido und Aribo hineinragend, befindet sich in offenkundigem Gegensatz zu den Autoren, aber er besitzt die Sanktion der kirchlichen Obrigkeit für die Praxis und die schlagkräftige Einfachheit seiner These: alles ist gleich lang. Was aber den Widerspruch der Autoren anbetrifft, so verfahren die Äqualisten sehr entschlossen: Die alten Autoren geben nicht an, wo die langen Töne sein sollen, also existieren diese auch nicht, es sei denn als lange Schlußsilben oder als Hirngespinnste. — Trotzdem muß man die Schrift von L. Kunz positiv beurteilen, wegen ihrer vorzüglichen Übersetzungen, und ebenso erfreulich, anregend und fördernd sind seine Studien über das, was er indirekte Metrik nennt, wie in einer weiteren Darlegung gezeigt werden soll.

BIOGRAPHISCHE BEITRÄGE ZU ERASMUS LAPICIDA UND STEPHAN MAHU

VON HELLMUT FEDERHOFER

Der Wiener Schottenorganist J. Rasch berichtet in seiner im Jahre 1586 erschienenen Abhandlung „Stiftung vnd Prelaten“, die in chronologischer Anordnung ein Verzeichnis der Prälaten und Wohltäter des Wiener Schottenklosters mit gelegentlich eingestreuten historischen Bemerkungen enthält, daß am 3. Juli 1519 der Sekretär Friedrichs III., Johannes Falco von Krems, im Schottenkloster gestorben sei, und unmittelbar anschließend ohne neuerliche Nennung einer Jahreszahl, daß „auch Erasmus L a p i c i d a priester / ein männlein bey hundert jahren / oder drüber / ihm sein pfründ herein gemacht / alda (wie ich herete) noch bey manns gedencken gestorben / sey Kaiser Frideri 3. von Maximil. 1. oder auch / als abzunemen / Königs Matthie vnd König Ludwigs capelnmaister / zu seiner zeit in künstlichkeit der Kirchengsang / nit in leichtfertigen liederischen neuen modis tonorum, wie sein composition bezeugt / ein furtrefflicher Musicus gewesen“¹. Man hat daraus schließen wollen, daß Lapidida bereits im Jahre 1519 oder bald danach gestorben

¹ J. Rasch: Schottenkloster. 1158. Stiftung vnd Prelaten vnser lieben Frauen Gottshaus Benedicterordens, genannt zu den Schotten zu Wienn. 1586. Bl. F 3. (Exemplar Nat. Bibl. Wien). Die Vorrede des Autors ist mit „Wienn. 5. Augusti 1584“ gezeichnet. Das im Titel genannte Jahr 1158 ist das Gründungsjahr des Schottenklosters. Die Stelle zitiert z. T. wörtlich bereits H. J. Moser: Paul Hofhaimer. Stuttgart 1929, S. 10; in der dortigen Anm. 18 a. a. O. S. 171 ist irrtümlich 1558 statt 1586 als Erscheinungsjahr angeführt.