

STUDIEN ZUR RHYTHMIK DER ANTIPHONEN

VON WALTHER LIPPHARDT

II.

Die rhythmischen Zeichen in den Vesperantiphonen zu Mariae Himmelfahrt Eine kritische Untersuchung zu den Ausgaben von Solesmes

Die Solesmenser Ausgaben verwenden zur Bezeichnung des Choralrhythmus drei verschiedene Zeichen, die den Quadratnoten zugefügt werden: das wagerechte Episem, den senkrechten Iktus und den Punkt. Der Punkt verlängert die Note um das Doppelte. Er steht meist am Schlusse eines Melodieabschnittes und bildet — darauf hat vor allem Malherbe¹ mehrfach hingewiesen — eine bedenkliche Lockerung des alten Äqualismus.

Der Iktus gibt meist das Ende einer rhythmischen Elementarbewegung, die sogenannte Thesis, an (siehe Suñol-Kosch, Gregorianischer Choral nach der Schule von Solesmes S. 77).² Er besitzt weder Stärke noch Dauer; die Rhythmusstütze, die er angibt, ist keine Sache des Körpergefühls, sondern eine rein „innerliche“ Angelegenheit — man könnte statt dessen auch von einem „ätherischen“ oder „spiritualistischen“ Vorgang sprechen. Über sein Wesen verbreitet sich D. Mocquereau im „Nombre musical“, I. S. 417, in folgender Weise:

„In gewissen Wendungen verschwinden die sekundären Unterabteilungen vollständig in einem ununterbrochenen Legato, so daß nur das Gefühl eines vollen und weiten Wogens des musikalischen Satzes aufkommt. Die Stütze ist dann so leicht und zart, daß sie ganz unwägbar wird und mehr geistig als materiell wirkt: nur das innere Empfinden kann sich darüber Rechenschaft geben, wenn es will“ (nach Suñol-Kosch S. 89). — Wir können nicht leugnen, daß eine solche Interpretation des Rhythmus uns sehr romantisch und sehr wenig mittelalterlich anmutet.

Mocquereaus Theorie wird aber für den Gregorianischen Choral sogar höchst gefährlich, wenn sie das Verhältnis von Melodie-Iktus und Wortakzent zu bestimmen sucht. Da die Deduktion der rhythmischen Einheiten völlig abstrakt ohne Rücksicht auf die zugehörigen Texte vorgenommen wurde, so kommt Mocquereau zu einer Leugnung der inneren Übereinstimmung von Melodierhythmus und Wortakzent, die jeden Kenner des Chorals auf das tiefste befremden muß. (Es handelt sich hier auch nicht — wie man wohl behauptet hat — um Divergenzen zwischen französischem und deutschem Rhythmusgefühl, sondern um

¹ L'école néo-solesmienne de Chant Grég. Paris 1946; ders. Le chant grégorien, son rythme primitif . . . Paris 1946³; ders. Solesmes et ses signes rythmiques, Paris 1950.

² Tournai 1932.

eine klare Entstellung einfachster philologischer Tatsachen, die von französischen Forschern fast noch entschiedener abgelehnt worden ist als von deutschen.³ Der Iktus steht nach Mocquereau mit Vorliebe auf der letzten Silbe des Wortes, während der Wortakzent in der Regel kurz sein soll. Hier gerät die Theorie in Widerspruch zur sprachgeschichtlichen Entwicklung, denn für die ausgehende Antike, in der unsere Melodien entstanden sind, ist die Dehnung der Akzentsilbe für alle vulgärlateinischen Dialekte nachgewiesen. Auch widerspricht dieser These die häufige Gruppenbildung auf betonter Silbe.⁴

Das Epise m zeigt nur eine kleine agogische Dehnung an, ohne die Note zu verdoppeln. Es steht fast immer dort, wo die rhythmischen Handschriften St. Gallens die Virgula haben. Die agogische Deutung dieser Episeme durch Mocquereau nimmt ihnen jede konstruktive Bedeutung für den elementaren Rhythmus und würdigt sie zu unwichtigen Vortragszeichen romantischer Art herab, nur damit das geheiligte System des Äqualismus, des genauen Gleichmaßes aller Noten, nicht durchbrochen wird.

Trotzdem berufen sich D. Mocquereau und seine Anhänger immer wieder zur Rechtfertigung ihrer Theorien auf die klaren Aussagen der rhythmischen Handschriften.⁵ Wie ist das möglich?

Wie weit dieses Beweisstück wirklich tragfähig ist, soll in folgender Untersuchung über die Vesperantiphonen von Mariae Himmelfahrt dargelegt werden. (Wir bauen alle unsere Untersuchungen zum Choralrhythmus zunächst auf den Gesängen eines Festes auf,⁶ um dem Vorwurf bewußter Auswahl unserer Beispiele zu entgehen, den leider die Solesmenser Schule nicht immer vermieden hat.)

Die 1. Antiphon „Assumpta est“ erscheint im neuen monastischen Antiphonale in folgender Gestalt (darüber die Neumierung Hartkers):

As - sump - ta est Ma - ri - a in cae - lum: gau - dent
An - ge - li, lau - dan - tes be - ne - di - cunt Do - mi - num

e = equaliter, l = levatur, p = pressio, c = celeriter 7)

³ D. Jeannin, OSB, *Etudes sur le Rythme grégorien*. Lyon 1925; D. L. David, OSB, *Analyses grégoriennes pratiques*, Grenoble 1923; D. de Malherbe, OSB, s. o.; Abbé Delorme in *La Musique d'Eglise* 1934 ff.; J. Kreps, OSB (Löwen), *Antiphonaires monastiques des XIXe et XXe siècles* (in F. Tack, *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche*, Köln 1950 S. 83); F. Delalande, O. P. *Vers la version authentique du Graduel Grég.* Le Graduel des Precheurs, *Recherches sur les sources et la valeur de son texte musical*. Paris 1949; A. Mathé, *La cantilène grég.* Mecheln 1948.

⁴ Vgl. P. Wagner, *Ist der Wortakzent im greg. Choral eine Länge oder eine Kürze?* *Km. Jb.* XXVII (1932) und D. Jeannin, *Rapport de l'accent latin et du rythme musical au moyen âge*. Paris 1931.

Der Punkt bei „Angeli“ entspricht der Virgula des Hartkerschen Antiphonars, desgleichen das Episem unter „gaudent“ und „laudantes“ den eckigen Pesfiguren jener Handschrift. Bei „caelum“ ist der Franculus der Handschrift durch ein Bipunctum wiedergegeben, der Pes sinuosus bei laudantes durch episemierten Pes. So weit stimmt also die Bezeichnung von Solesmes weithin mit Hartker überein. Trotzdem ist es nicht gelungen, die Zeichen so zu setzen, daß das neue monastische Antiphonale auch den wissenschaftlichen Fragen nach der Verteilung der rhythmischen Zeichen in der ältesten Handschrift gerecht wird. Wir werden zeigen, daß das sehr leicht möglich war und nicht nur den wissenschaftlichen, sondern auch den praktischen Wert des ganzen Werkes wesentlich gesteigert hätte.

Unwichtig ist die Tatsache, daß die Solesmenser Punkte bei „caelum“ und „Dominum“ in der Handschrift keinerlei rhythmische Entsprechung haben. Daß diese Schlüsse gedehnt werden müssen, ist im Grunde so selbstverständlich, daß man das gar nicht durch besondere Zeichen deutlich machen sollte. Wesentlicher sind folgende Abweichungen: die episemierte Flexa über „gaudent“ läßt sich im Cod. Hartker nicht nachweisen. Im Gegenteil: Hartker hat die runde Form mit c (=celeriter). Eine kritische Ausgabe verlangt deshalb Beseitigung des Episems und Andeutung des c durch ein kleines c über der Note. (Dieses ist aber für die Rhythmusbestimmung nicht wesentlich und kann daher in praktischen Ausgaben fallen.) Nun aber die wichtigste Abweichung Solesmes' gegenüber der Handschrift: Auf der zweiten Silbe von „Maria“ steht bei Hartker eine Virga mit Virgula, also ein ausgesprochenes Dehnungsepisem, das bewußt von Solesmes unterdrückt wurde, weil es gegen die Regel vom kurzen Akzent verstößt. Man könnte Hunderte von Beispielen anführen, wo Hartker dieses Episem auf betonter Silbe vor zwei unbetonten verwendet, um dadurch deutlich zu machen, daß in einen alternierenden Rhythmus an solchen Stellen eine Überlänge, eine Mora, eingelegt werden muß, damit das Alternieren danach weiter-

⁵ Zur Interpretation der rhythm. Neumenzeichen durch Solesmes vgl. D. A. M o c - q u e r e a u , Le nombre musical grég. ou rythmique grég. Tournai, 1908 und 1927, ferner die Einl. zu Paléogr. mus. X. 177—207, XI. 41—131 und D. G. S u ñ o l , Introduction à la Paléographie musicale. Tournai, 1935.

⁶ Vgl. Studien zur Rhythmik der Ant. I. „Musikforschung“ Jg. 3. 1950, S. 47. Auch hier stützen wir die rhythm. Interpretation auf Hartkers Antiphonar (aus St. Gallen, um 1000). Das Gleiche taten die Solesmenser bei der Ausgabe des „Antiphonale monasticum“ — Tournay 1939 — vgl. Praef. pg. VIII f. (Zu dieser Ausg. vgl. die Kritik von P. U. B o m m , OSB, in Jb. f. Liturgiewissenschaft Bd. 14. 544 ff. und P. J. K r e p s , OSB, s. o.)

⁷ Zur Bedeutung der „Litterae significativae“ siehe den angebl. Brief des N o t k e r B a l b u l u s († 912) über die Romanusbuchstaben. (Gerbert, SS. I. 95, dazu P. W a g n e r , Einf. II, 234 ff. R. v. D o r e n , OSB, Etudes sur l'influence musicale de l'abbaye de St. Gall, Louvain, 1925 und J. S m i t s v a n W a e s b e r g h e , Muzikgeschiedenis der middeleuwen 1936 ff.) Eine endgültige kritische Ausgabe kann natürlich nicht auf eine Varia lectio der verschiedenen Handschriften verzichten; diese müßte vor allem auch alle Differenzen in der Setzung der „Litterae significativae“ enthalten, von der wir hier noch Abstand nehmen.

Die Virgula bei Einzelnoten (Virgen) in Cod. Hartker wird von uns stets durch den Punkt wiedergegeben, der die Dehnung der Note auf die dreizeitige Mora fordert. Die Dehnungszeichen bei den zweizeitigen und dreizeitigen Ligaturen werden durch das waagerechte Episem wiedergegeben, das sich immer nur auf eine Note der Ligatur bezieht und für sie den zweizeitigen Brevis-major-Wert fordert.

Die Übertragung dieses Rhythmus, den man ohne Schwierigkeit aus den Choralnoten absingen kann, lautet:

As - sump - ta est Ma - ri - a in cae - lum gau - dent An - ge - li
 lau - dan - tes be - ne - di - cunt Do - mi - num.

a) Liqueszenz wird bei der Übertragung durch einen Punkt unter der Note wiedergegeben.

Man wundert sich darüber, wie modern und selbstverständlich der Choral in einer solchen Fassung klingt, und fast scheint das Urteil berechtigt, dergleichen sei zu einfach, um historisch richtig zu sein. Aber der alternierende Rhythmus, den wir voraussetzen, ist jedem Mittelalterforscher aus den Schriften der mittelalterlichen Theoretiker vertraut.¹¹ Außer diesem alternierenden Rhythmus und einer selbstverständlichen Mora hinter „laudantes“ haben wir in unserer rhythmischen Deutung kein einziges Ergänzungszeichen zu den Hartkerschen Neumen hinzuzufügen brauchen. Unser Rhythmus beruht nicht auf Willkür, sondern auf genauer Beachtung der konstruktiven rhythmischen Zeichen des frühen Mittelalters. Und diese wiederum ergeben sich aus einer natürlichen Beachtung des Sprachrhythmus, so daß im Notfall dieser allein genügt, um den alternierenden Rhythmus auch ohne die rhythmischen Zusatzzeichen richtig zu steuern. Sprachrhythmus und musikalischer Rhythmus einen sich so zu einer wundervollen unkomplizierten, echt volkstümlichen Form, die an unser Kirchenlied „In dulci júbilo“ erinnert.¹²

¹⁰ Auch textlich stellt diese Antiphon eine ungewöhnliche symmetrische Gestalt dar mit 10 : 5 : 10 Silben, vgl. dazu P. L. K u n z , OSB, „Aus der Formenwelt des greg. Chorals“, Münster, Heft 4 (1950) S. 41 f. Wie jedoch dieser sprachliche Rhythmus musikalisch verwirklicht werden soll, das läßt sich nicht mit Hilfe des Äqualismus, sondern nur mit Hilfe der rhythm. Zeichen des 10. Jhdts. zeigen. Die Proportionszahlen am Ende unserer Übertragungen, die sich auf die Zahl der rhythmischen Einheiten jedes Kolons beziehen, nicht aber die Zahl der Silben oder Notenköpfe bestimmen die musikalische Symmetrie dieser Gesänge.

¹¹ Auch der Einwand, es könne diese rhythmische Lösung nicht stimmen, da nur der 1. Modus der ma. Modalrhythmik darin vertreten sei, ist nicht stichhaltig, da ja die metrische Rhythmik des Chorals der ma. Modalrhythmik um Jahrhunderte vorausgeht und noch nicht die Fülle der späteren Möglichkeiten besitzen konnte.

¹² Auch bei den modal oder mensural aufgezeichneten ma. Canticiones handelt es sich — soweit sie nicht mehrstimmig sind — nicht eigentlich um mensurale, sondern um

Die übrigen Antiphonen der I. Vesper von Mariae Himmelfahrt geben wir nun in genauer philologischer Edition (nach Cod. Hartker):

Die 2. Antiphon.

Ma - ri - a Vir - go as - sump - ta est ad ae - thé - re - um

thá - la - mum, in quo Rex re - gum stel - la - to se - det so - li - o.

t = trahere, tenere, i = iusum, inferius (P. Wagner, Einf. II. S. 235)

13

Von der Ausgabe des Antiphonale monasticum (Solesmes) unterscheidet sich unsere Fassung durch folgende Merkmale:

1. durch den Punkt hinter der 4. Note zu Beginn des Ancus. Solesmes hat an dieser Stelle nur ein Episem. Der Punkt jedoch entspricht hier genau der Littera significativa t (= trahere, tenere), ebenso bei dem Cephalicus zu Be-

metrische Rhythmik, deren wichtigstes Merkmal der Chronos protos ist. (Zum Begriff des metrischen Rhythmus siehe vor allem Th. Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949, S. 19 ff.)

¹³ Es handelt sich bei dieser Melodie um ein viergliedriges Modell des Tetrardus plag., das allerdings nur dreimal mit dem hier vorhandenen Initium erscheint (Ant. 66: Elevare — Ant. 568 Congaudete — Ant. 1270 Maria virgo), dagegen sehr häufig mit dem bekannten Initium „Vespere autem sabbati“. Es lassen sich 26 Antiphonen nachweisen, die mit der obigen im 2. — 4. Glied weithin übereinstimmen. Durch die rhythm. Zeichen in diesen parallelen Antiphonen ließen sich noch verschiedene rhythm. Unklarheiten der Marienantiphon beseitigen. So entspricht dem Ancus mit t der ersten Zeile in Ant. 66 und 568 jeweils episemierte Virga + runder Pes:

$\tau \quad \eta$
 E-le- va-re
 Con-gau-de-te

In der zweiten Zeile ist die Dehnung von „ae-thé-reum“ nicht nur durch den Sprachrhythmus, sondern auch durch das Modell bedingt, das hier statt der einen meist zwei Noten: $\overline{h \ c}$ mit Kontraktionspes (Ant. 104, 1515, 1556) oder aber auf zwei Silben bringt (20 von den 26 Fällen). Der Epiphonus über aethereum steht statt einer runden Clivis stets auf unbetonter Silbe (12 Fälle, davon Ant. 568 und 1618 mit c). Das Episem auf der letzten Note des 2. Abschnittes (h) fehlt zwar in Ant. 1240, ist aber in 5 anderen Ant. an gleicher Stelle nachzuweisen: Ant. 66, 104, 1194, 1210, 1532.

Der Beginn der 3. Zeile müßte regelmäßig lauten:

$\bar{1} \quad \bar{1} - - \bar{J} \quad \bar{1} \quad \bar{\eta}$

oder

so Ant. 66, 568

so Ant. 104, 531, 532, 568, 1194, 1200, 1204, 1210, 1322, 1332, 1438, 1446, 1448, 1515, 1602, 1618. (An Stelle des Finalmelismas tritt in 531, 1446 und 1448 die vereinfachte Form $\overline{cdc} \quad \overline{chc}$.)

Das Schlußglied heißt in einfachster Gestalt:

$- \quad \bar{1} - \quad \bar{\tau} \quad \bar{\tau} \quad \bar{1} \quad \bar{1} - -$

so in Ant.: 66, 531, 532, 568, 1194, 1204, 1332, 1438, 1667.

Das Quilisma wird verwendet, wenn die Silbe auf c oder h ausfällt, so in Ant.: 104, 1210, 1270, 1322, 1515, 1602, 1618, 1711.

ginn des 3. Abschnitts. (Es ist an sich für die Praxis überflüssig, nach Setzung des Punktes das *t* noch über den Noten hinzuzufügen, doch halte ich es in einer kritischen wissenschaftlichen Edition unbedingt für notwendig.)

2. durch den in Klammern von uns hinzugefügten Punkt hinter der 3. Note des 2. Abschnitts auf der Akzentsilbe von „aethereum“. Diese Dehnung ist aus akzentrhythmischen Gründen (Akzentfolge: / . . / siehe oben: „Maria in caelum“) unbedingt erforderlich, auch wenn sie von der Handschrift nicht mit der Virgula versehen wird (doch siehe Anm. 13).

3. Der Punkt hinter „thalamum“ wird von uns in Klammer gesetzt, da er — wenn auch selbstverständlich — nicht durch eine Virgula der Handschrift gestützt wird, ebenso der Punkt hinter „quo“ (siehe Anm. 13).

4. Auf Episem und Iktus der letzten Note dieses Finalmelismas kann man verzichten, da sie an sich selbstverständlich sind. Doch haben wir, um das enge Ineinandergreifen der beiden letzten Zeilen deutlich zu machen, das (eingeklammerte) Episem auf die letzte Note gesetzt. So weiß der Sänger, daß er keine Mora vor sich hat, sondern nach kurzer Atempause sofort mit dem Auftakt der nächsten Zeile beginnen muß.

5. Der Iktus auf der Akzentsilbe von „stellato“ ergibt sich als selbstverständlich aus dem alternierenden Rhythmus. Er erübrigt sich daher.

6. Im übrigen zeigt gerade der Schluß eine ganze Reihe offensichtlicher Fehler der Solesmenser Ausgabe. Die erste Note des vierten Abschnitts ist in der Handschrift mit Gravis + *i* (iusum) bezeichnet, sie darf deshalb nicht mit *a*, sondern muß mit *G* wiedergegeben werden. Die Note nach dem Quilisma darf nicht Träger des Episems sein, denn die Handschrift bietet dafür keinen Anhaltspunkt. Das (eingeklammerte) Episem gehört vielmehr auf die letzte Note der Gruppe, wie die Auftaktigkeit der Silbe (se-)det bezeugt. Der Iktus, den Solesmes auf diese Silbe setzt, ist ebenso verkehrt wie die Ikten am Schluß der ersten Antiphon.

Die rhythmische Übertragung der zweiten Antiphon ergibt also folgendes Bild:

The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff contains the lyrics: "Ma-ri - a vir - go as - sump - ta est ad ae - thé - re - um thá - la - mum,". Above the notes are rhythmic markings: numbers 1 through 6, followed by 1 through 5, with brackets indicating groupings. The second staff contains the lyrics: "in quo Rex re-gum stel-la - to se - det so - li - o". Above the notes are rhythmic markings: numbers 1 through 6, followed by 1 through 4, with a 5 in parentheses, and brackets. At the end of the second staff, the time signature is given as 6:5:6:5.

Erst auf Grund dieser rhythmischen Gestalt lassen sich Beobachtungen über den musikalischen Aufbau der ganzen Antiphon machen. Alle vier Abschnitte zeigen eine erstaunliche rhythmische Symmetrie und Ausgeglichenheit. Der erste Abschnitt ruht noch auf der Finalis *G*, der zweite sinkt von *d* nach *h*, der dritte kreist um *d* und schließt auf *c*, der vierte kreist um *a* und schließt auf *G*.

Die 3. Antiphon.

In o - do - rem un - guen - to - rum tu - o - rum cur - ri - mus

a - do - les - cen - tu - lae di - le - xe - runt te ni - mis.

a) aufgelöste (angelsächsische Form) des Pes

Während die anderen Vesper-Antiphonen von Mariae Himmelfahrt mehr oder weniger Idiomela sind, d. h. sich an kein festes Melodiemodell anschließen, haben wir in dieser Hoheliedantiphon eine festgefügte Modellformel, wie sie uns auch in gehäufter Form in den Antiphonen zu den Nachtwachen des Festes begegnet.¹⁴ Über die rhythmische Gestalt dieses Melodiemodells handelt mein Aufsatz: „Studien zur Rhythmik der Antiphonen. I“ in der „Musikforschung“ Jg. 3 1950, S. 47ff. Ich kann mich also hier darauf beschränken, den Vergleich meiner textkritischen Fassung mit der Solesmenser Ausgabe durchzuführen. Mit Ausnahme der beiden Schlußpunkte, die ich für unnötig halte, stimmt die obige Fassung genauestens mit Solesmes überein. Auch die an sich überflüssigen Iktus der Solesmenser Ausgabe sitzen dieses Mal an der richtigen Stelle, auch dort, wo sie auf unbetonte Silben fallen. Rechtfertigen lassen sie sich allerdings nur bei alternierender Praxis, die überall dort, wo ein senkrechter Iktus steht, eine zweizeitige Länge erfordert. Es wäre also richtiger, an Stelle der senkrechten Iktus eingeklammerte Episeme zu setzen. Noch besser aber ist es, wenn man jede Überbezeichnung vermeidet (zumal wenn — wie hier — der alternierende Rhythmus glatt durchläuft). Die Übertragung in moderne Notenschrift lautet demnach:

In o - do - rem un - guen - to - rum tu - o - rum cur - ri - mus a -

do - les - cen - tu - lae di - le - xe - runt te ni - mis.

3:5:4:4

¹⁴ Das Modell ist hier nicht mehr ganz genau gewahrt, da der Schluß der zweiten Zeile nicht mit d, sondern mit a schließt. Die Kürzung der beiden Silben unguentorum (die beiden Punkte, die wir zur Verdeutlichung gesetzt haben, entsprechen dem „nobis apertae sunt“ in Ant. 1276. Vgl. Studien zur Rhythmik der Antiphonen I, S. 52 und S. 55; genau so in den Ant. 132, 133, 574, 1107, 1301 u. 1443). Die Dehnungen, die hier von den Episemen in Hartkers Antiphonar bei „unguen-to-rum durch episemierte Virgen verlangt werden, widersprechen der allgemeinen rhythm. Praxis des Modells und sind deshalb weder von Solesmes noch von uns berücksichtigt worden.

Die 4. Antiphon.

Be - ne - dic - ta fi - li - a tu - a Do - mi - no:
 qui - a per te fruc - tum vi - tae com - mu - ni - ca - vi - mus

Den Kern dieser reich verzierten Weise zeigt die Vesperantiphon „Dixit Dominus“ (Ant. mon. S. 125).¹⁵

Unsere Fassung zeigt folgende Abweichungen vom Antiphonale monasticum:

1. Der Punkt hinter der letzten Note von „Benedicta“ ist eingeklammert, da die Handschrift kein Episem an dieser Stelle hat.
2. Das Episem nach dem Quilisma über „filia“ ist um eine Note weitergerückt und eingeklammert.
3. An Stelle des Pes über „tua“ ist die Quilismafigur gesetzt, die Ha an dieser Stelle anbringt.
4. Statt hinter den letzten Pes des zweiten Abschnitts: „Domino“ zwei Punkte zu setzen, geben wir das übliche Zeichen für den Kontraktionspes. (Distinktionsdehnung der letzten Note ergibt sich von selbst.)
5. Der Iktus auf „te“ ist ein offensichtlicher Fehler. Er stützt sich weder auf die Handschrift noch auf eine aus der Melodie gewonnene Interpretation der rhythmischen Verhältnisse. Im Gegenteil: durch diesen Iktus wird der Aufschwung von der Finalis auf die Reperkussion der Tonart an der entscheidenden Stelle in häßlicher Weise gehemmt.¹⁶
6. Über „fructum“ zeigt der Lib. us. Bistropa, das Ant. mon. episemierte Einzelnote, beides sind ungenügende Zeichen für die hier geforderte Überlänge (Mora), für die wir den Punkt setzen.
7. Der Iktus auf der dritten Silbe von „communicavimus“ ist falsch gesetzt und muß verschwinden. (Dagegen spricht auch das „ep“ über der zweiten Silbe.)

Wir geben nun die rhythmische Übertragung:

Be - ne - dic - - ta fi - li - a tu - a Do - mi - no:
 qui - a per te fruc - tum vi - tae com - mu - ni - ca - vi - mus

¹⁵ Vgl. hierzu W. Lipphardt, „Die Antiphonen der Sonntagsvesper in der altrömischen Liturgie“ in F. Tack, Der kultische Gesang... S. 56 ff.

¹⁶ Im Lib. us. (nr. 780 A) steht auf S. 1414 an dieser Stelle sogar ein Punkt und ein Pausezeichen hinter te.

¹⁷ Über diese Ant., die ursprünglich dem Deut. auth. angehörte, vgl. F. A. Gevaert, Mélopée antique S. 358 und G. Jacobsthal, Die chromatische Alternation im lit. Gesang der abendländischen Kirche (1897) S. 69 ff.

Die 5. Antiphon.

Pul-chra es et de-có-ra, fi-li-a Je-rú-sa-lem:
 ter-ri-bi-lis ut ca-stro-rum a-ci-es or-di-na-ta.

Abweichungen unserer Fassung von Solesmes:

1. Der Iktus auf „es“ an dritter Stelle steht falsch, wie das c eindeutig bezeugt, das Hartker über dieser Silbe geschrieben hat. Um die ungewöhnliche auftaktige Fügung des Anfangs deutlich zu machen, haben wir die Note über der unbetonten Silbe von „Pulchra“ mit eingeklammertem Episem versehen.
2. Das p über decora ist hier nicht nur Zeichen für besonderen Nachdruck, sondern auch Zeichen für die Überlänge. Es ist also ein Punkt hinter der Note erforderlich. Der Iktus auf der ersten Silbe des Wortes ist dadurch ebenfalls unmöglich geworden.
3. Die Ikten des Ant. mon. im zweiten Glied geben ein ganz falsches Rhythusbild. Die Melodie schwingt zunächst um die Reperkussion a. Der dort angedeutete rhythmische Abstieg G F auf unbetonten Silben trifft nicht den wahren Sachverhalt.
4. Der Punkt am Ende des zweiten Abschnitts kann fortbleiben oder muß in Klammern gesetzt werden.
5. In der Schlußzeile achtet man auf die dreifache Kürze c, die dieser häufig gebrauchten Kadenz des ersten Tones ihr wirkungsvolles paläographisches und musikalisches Gepräge gibt.

Die rhythmische Übertragung in moderne Notenschrift lautet:

Pul-chra es et de-co-ra, fi-li-a Je-ru-sa-lem: ter-ri-bi-lis
 ut ca-stro-rum a-ci-es or-di-na-ta.

Im Anschluß hieran noch ein Wort zum Auftakt auf betonter Silbe, wie wir ihn hier bei „Pulchra“ und an anderen Stellen finden; er beschränkt sich meist auf den Zeilenanfang,¹⁸ kleinere Partikel, z. B. Pronomina und hebräische Wörter, die eigentlich auf der Schlußsilbe betont wurden: „Sión“.

¹⁸ Ähnlich in rhythmischen Hymnen z. B. „Cónditor alme siderum“. Wahrscheinlich hat man sehr oft durch Dehnung der ersten Silbe einen Ausgleich geschaffen, vgl. z. B. die Notation dieses Hymnus bei Dufay (Bessler, Musik des Mittelalters und der Renaissance S. 201).

Die Antiphonen zu den Cantica von Vesper und Laudes des Festes sind den Psalmantiphonen gegenüber rhythmisch und melodisch wesentlich reicher, vor allem zeigen sich darin reichere Neumengruppen. Dem entspricht auch eine Zunahme der rhythmischen Bezeichnung. Aber auch hier ergeben sich bei Beachtung des alternierenden Grundrhythmus ganz klare und lebendige Rhythmusbilder, die in ihrer Plastik auch heute noch unmittelbar ansprechen!

Antiphon zum Magn. der I. Vesper:

Vir-go pru-den-tis - si - ma quo pro - gre - de - ris qua - si au - ro - - -
 ra val - de rú - ti - lans? Fi - li - a Si - ón to - ta for - mó - sa et su -
 a - vis es, pul - chra ut lu - na e - lec - ta ut sol.

Abweichungen unserer Fassung vom Antiphonale monasticum:

1. Der Iktus auf der zweiten Silbe von Virgo ist nicht berechtigt.
2. Iktus und Dehnungszeichen auf der letzten Note des ersten Abschnittes sind überflüssig.
3. Das Episem auf der Note nach dem Quilisma muß in Klammern gesetzt werden.
4. Die erste Note des Climacus bekommt statt des Episems einen Punkt.
5. Der Punkt hinter „progrederis“ ist unnötig, kann höchstens in Klammern zugefügt werden.
6. Das Melisma auf „aurora“ erfordert gedehnten Pes (in Klammern) und Punkt hinter der höchsten Note. Beides fehlt im Ant. mon., doch ist der Iktus auf der vierten Note nicht falsch. Wir erhalten so auf diesem ein Wort eine sehr ausdrucksvoll gedehnte, im Ambitus weit ausgreifende Melodie, deren malender Charakter in dieser späten Antiphon des 7./8. Jhdts. nicht abzustreiten ist.
7. Das Wort wird abgeschlossen durch einen Pes, der auch am oberen Ende eine Virgula hat (das Gleiche später noch einmal bei „suavis es“). Hier scheint die Dehnung beider Noten durch Punkte erforderlich zu sein.
8. Der Punkt hinter „rutilans“ ist richtig, muß aber in einer kritischen Ausgabe in Klammern stehen, damit er als Zutat des Herausgebers gekennzeichnet ist.

¹⁹ Über die rhythmische Natur dieses Initiums vgl. W. Lipphardt, „Neue Wege zur Erforschung der linienlosen Neumen“, Musikforschung I. (1948), S. 135.

²⁰ s (= sursum) gibt einen Hinweis, diesen Spitzenton (urspr. h) recht hoch zu singen. Dieser dauernde Hinweis auf das Hochsingen in Handschriften deutscher Herkunft ist wohl die psychologische Ursache für den sog. „germanischen“ Choralidialekt.

9. Der Iktus auf der dritten Silbe von „Filia“ wäre als Episem völlig in Ordnung, noch besser ist das von uns vorgeschlagene Episem auf der zweiten Silbe von „Sion“, das die gleichen rhythmischen Stützpunkte für die ganze Phrase vorschreibt wie Solesmes und dazu noch die Auftaktigkeit der folgenden betonten Silbe (vgl. das *c* über *tota*) sicherstellt.

10. Bei „formosa“ darf kein Episem über der letzten Note stehen, da diese auftaktigen Charakter hat. Die ganze Phrase wird dadurch enger zusammengeschlossen.

11. Über „luna“ steht in Ha kein Torculus resupinus wie in Ant. mon., sondern ein Porrectus der einfachen Form (kurz—lang—kurz).

12. Dagegen haben wir über der Akzentsilbe von „electa“ einen langen Porrectus (lang—kurz—lang), dem ein Akut mit virgula vorausgeht; beide Zeichen, die dieser melodischen Phrase eine unerhörte Plastik geben, sind in Ant. mon. unterdrückt.

13. Die Note über der letzten Silbe des Wortes „electa“ erhält einen Punkt in Klammern,

14. denn der nächste Motus ist in Ha durch eine Quilismafigur ausgefüllt, für die in Ant. mon. der rhythmisch gleichwertige Pes gesetzt ist.

Auch hier läßt sich die richtige rhythmische Fassung ohne Schwierigkeit aus unserer textkritischen Übertragung der Hartkerschen Neumen in Quadratneumen absingen und müßte in moderner Notation so wiedergegeben werden:

Vir-go pru-den-tis-si - ma, quo pro - gre - de - ris qua-si au-ro - - - -
 ra val - de ru-ti - lans? Fi-li - a Si-on to - ta for - mo - sa et su-a - vis
 es: pul-chra ut lu - na, e- lec- ta ut sol.

4 : 5 : 5 : 3 | 3 : 5 : 5 : 5 : 2

Mit dieser Übertragung einer der komplizierteren Cantica-Antiphonen begnügen wir uns. Wir glauben das Prinzip unserer Rhythmusinterpretation an all diesen Beispielen genügend klar gemacht zu haben und versuchen nun zum Schluß das Ergebnis dieser Untersuchungen zusammenzufassen:

Die Kritik an den Solesmenser Ausgaben war nämlich nicht unser Hauptziel. Diese schien nur notwendig, um den so oft behaupteten wissenschaftlichen Charakter dieser Ausgaben in Frage zu stellen und auf die Notwendigkeit einer genauen textkritischen Ausgabe der Antiphonen des Cod. Hartker mit seinen rhythmischen Zeichen hinzuweisen. Im übrigen war es nicht unsere Absicht, ungerecht gegen die Arbeit der Solesmenser Benediktiner zu sein. Da das Antiphonale monasticum für

den praktischen Gebrauch bestimmt ist, trifft nur ein kleiner Teil unserer Beanstandungen für diese Ausgabe zu. Im Gegenteil — abgesehen von einigen durch Mocquereaus falsches System hervorgerufenen Fehlern in der Iktussetzung — übertrifft das Solesmenser „Antiphonale monasticum“ alle bisher erschienenen praktischen Ausgaben an Zuverlässigkeit in rhythmischen und melodischen Angaben. Es würde zu viel verlangt sein, wollte man darin eine textkritische Ausgabe sehen. Auch der Rhythmustheorie Mocquereaus gegenüber wollen wir Gerechtigkeit walten lassen. Das Prinzip unseres alternierenden Rhythmus und das des äqualistischen Rhythmus der frz. Benediktiner sind grundverschieden, und doch haben unsere Untersuchungen gezeigt, daß beide in vielen Fällen zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen. Manche Rhythmisierungen Mocquereaus, die nur gefühlsmäßig begründet waren, fanden durch unsere alternierende paläographische Methode erst ihre genaue Erklärung. In einer Zeit, als die Choralwissenschaft noch ganz im Dunkeln über den Choralrhythmus war (auch P. Wagner), haben die Solesmenser mit ihrer Hypothese des elementaren Rhythmus die echten historischen Grundlagen der Choralrhythmik entdeckt, ohne sie jedoch in richtigen Zusammenklang mit den Theoretiker-Zeugnissen, mit den paläographischen Denkmälern und mit dem Sprachrhythmus der Gesänge bringen zu können. Unsere Übertragungen sollten zeigen, daß das sehr wohl möglich ist, denn diese beruhen nicht auf Einfühlung und musikalischem Empfinden allein. Ihre feste Begründung auf die rhythmischen Zeichen von St. Gallen macht deutlich, daß unser Wissen über die Choralrhythmik aus dem Zustand der Versuche und Willkür so weit heraus ist, daß wir ohne große rhythmische Umschreibungen — nur auf Grund der wenigen rhythmischen Zeichen der alten Handschriften und nach einiger Übung auch ohne diese — die Choralgesänge rhythmisch richtig, voller Lebendigkeit singen können. Damit tritt die Erneuerung des Gregorianischen Chorals, die durch die Ausgabe der vatikanischen Bücher einen solch verheißungsvollen Aufschwung genommen hat, aus dem Stadium der romantischen Restauration in das der echten stilgemäßen Choralpflege, die allein schon deshalb als Überwindung eines blassen Historismus angesehen werden kann, weil sie wieder aus den echten Kräften eines nicht spiritualistischen, sondern körperhaften Rhythmus schöpft.

KARL STRAUBE †

VON HANS KLOTZ

Am 27. April 1950 starb in Leipzig Thomaskantor a. D. Prof. D. Dr. Montgomery Rufus Karl Straube. Mit ihm ist eine der stärksten Persönlichkeiten unseres Musiklebens von uns gegangen; sein Wirken hat die deutsche Musikpflege im vergangenen halben Jahrhundert maßgebend beeinflußt.