

STUDIEN ZUR RHYTHMIK DER ANTIPHONEN

VON WALTHER LIPPHARDT

I

Die rhythmischen Zeichen des Hartkerschen Antiphonars (St. Gallen, um 1000) und ihre Bedeutung, dargestellt an den Nokturnantiphonen des Festes Mariae Himmelfahrt.

Die ältesten Gesänge des großen Marienfestes „Assumptio B. M. V.“ stehen als Antiphonen in den drei Nokturnen vor den neun Psalmen,¹ die das römische Brevier für das nächtliche Chorgebet vorsieht. Wenn deren Texte auch gleichzeitig mit denen der Laudes² und Messe bei der Einführung des Festes in die römische Liturgie durch die griechischen Päpste des 7. Jahrhunderts³ entstanden sein mögen, so greifen doch die

¹ Diese Neunzahl der Psalmen in der römischen Nokturn ist nachweislich älter als die Zwölfzahl des benediktinischen Breviers, die eine Erweiterung des römischen Nokturnenkursus darstellt. Ursprünglich hatte das benediktinische Brevier diese Erweiterung nur im Kursus der Ferialpsalmen für Sonn- und Wochentage. Dagegen hielt man sich auch in Benediktinerklöstern wohl bis ins 9. Jahrhundert im Festbrevier an den römischen Kursus mit 9 Psalmen und 9 Antiphonen. Erst die kluniazensische Reform scheint die Zwölfzahl des benediktinischen Ferialbreviers in strenger Anwendung der Regel auch auf das Festbrevier ausgedehnt zu haben. (Erste Erwähnung von 12 Antiphonen bei dem Martinusoffizium von O d o v. C l u n y († 942), Migne, P. L. 133, 48 f.). Das benediktinische Antiphonar des 9. Jahrh. besitzt noch regelmäßig für alle Feste 9 Antiphonen (sogenanntes „Antiphonar Karls des Kahlen“ aus Compiègne, Paris Nat. Bibl. 17436, Migne, P. L. 78), das zweitälteste benediktinische Antiphonar, der C o d. H a r t k e r von St. Gallen (um 1000) besitzt die noch heute bei den Benediktinern gültige Ordnung mit 12 Psalmen und 12 Antiphonen, von der nur die Nokturnen der Karwoche, des Totenoffiziums und des Dreifaltigkeitsoffiziums ausgenommen sind. Der jüngere Charakter der hinzugefügten Psalmen und Antiphonen läßt sich meist schon durch textkritische Untersuchungen nachweisen. Vgl. hierzu mein demnächst erscheinendes Buch „Officium divinum. Choralwissenschaftliche Studien zur Geschichte des römischen Breviers“ und E. Callewaert, Sacris erudiri. Fragmenta liturgica collecta a monachis S. Petri de Aldenburgo in Steenbrugge, ne pereant. Steenbrugge 1940. S. 149 ff. Letzterer begeht allerdings den Fehler, die zwölf Antiphonen im benediktinischen Festbrevier schon dem hl. Benedikt von Nursia zuzuschreiben, was nach Ausweis der frühen Quellen des benediktinischen Antiphonars keineswegs zutrifft.

² In der Geschichte des Offiziums hat die „Laus matutina“ lange Zeit (etwa von 600—900) den Vorrang vor der „Laus vespertina“. Das zeigt sich schon darin, daß in dieser Zeit die für die Laudes bestimmten Antiphonen einfach auf die Vespere übertragen werden.

³ Nach dem Bericht des Liber pontificalis war es Papst Sergius I. (687—701), der die Feste der Adnuntiatio, Dormitio (die alte Bezeichnung für Assumptio) und Nativitas B. M. V. sowie das Fest Hypapante (heute Purificatio B. M. V.) zuerst in Rom einführt und in griechischer Weise (mit Prozession) feiern ließ. Duchesne. Lib. Pont. Rom. I. 376, 381.

neun Antiphonen der Nokturnen bewußt auf älteste Modellmelodien der römischen Liturgie zurück, die sich schon in den psalmographen⁴ Antiphonen des nächtlichen Chorgebets der Hauptfeste (geordnet im 5. Jahrhundert) finden⁵ und zu den beliebtesten und sicher auch volkstümlichsten Weisen der ältesten römischen Liturgie gehörten.⁶

Die drei Nokturnen des genannten Festes zeigen in der römischen Überlieferung eine ganz klare Ordnung der Tonarten; denn in der ersten und dritten Nokturn stehen alle Psalmen im vierten Ton, in der zweiten Nokturn im siebenten Ton.⁷ Alle Antiphonen zu den Psalmen der ersten und dritten Nokturn benutzen nur das Melodiemodell o,⁸ ebenso die Antiphonen der zweiten Nokturn das gemeinsame Melodiemodell yc. Diese

⁴ „Antiphona psalmographa“ (Orationale der Kap.-Bibl. Verona um 700), ein Begriff der mozarabischen Liturgie, zuerst von P. Wagner in die Choralwissenschaft eingeführt (in seinen Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie, Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Ges. Aufs. zur Kulturgesch. Spaniens 2. Bd. Münster 1928 S. 74). Es werden damit Antiphonen bezeichnet, die dem Psalm selbst entnommen sind, zu dem sie gesungen werden, wie das in Rom bis etwa 600 fast ausschließliche Praxis war. Im Mittelalter werden sie auch als „Antiphonae regulares“ bezeichnet im Gegensatz zu den „Antiphonae irregulares“, die nicht den Psalmen entnommen sind (J. A. Jungmann, S. J., Missarum Sollemnia, Wien 1948, I., 408). Im Festoffizium von Mariae Himmelfahrt stehen die Psalmantiphonen der zweiten Nokturn den Ant. regulares am nächsten, da sie wenigstens den größten Teil ihres Textes den zugehörigen Psalmen entnehmen.

⁵ So die Liturgien der Nokturnen von Weihnachten, Epiphanie, Christi Himmelfahrt und die des Commune Apostolorum, Martyrum und Confessorum, sowie das Officium defunctorum.

⁶ Vgl. z. B. die Ant. „Laetentur coeli“ von Weihnachten, sowie die Antiphonen der I. Nokturn von Christi Himmelfahrt.

⁷ Das gilt nicht nur für die römische Ordnung, sondern auch für die des ältesten benediktinischen Antiphonars. In beiden Ordnungen wird ein Commune der Marienfeste verwendet, das folgende Antiphonen aufweist (Zählung nach Omlin, Die st. gallischen Tonarbuchstaben, dort auch die Angabe der Differenzen):

| | | | | | | | | |
|-----|-----|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 574 | 575 | 576 | 579 | 580 | 581 | 583 | 584 | 578 |
| o | o | i(o) | yc | yc | yc | o | oc | ob |

Diese Antiphonen verzeichnet Hartker beim ersten Marienoffizium des Antiphonars, bei Purificatio. Für das Fest Mariae Himmelfahrt werden die ersten drei Antiphonen im römischen und altbenediktinischen Antiphonar durch die drei Antiphonen

| | | | |
|------|------|--------|--------------------------------|
| 1266 | 1267 | und 20 | (letztere aus der Adventszeit) |
| o | o | o | |

ersetzt, während das benediktinische Antiphonale des 11. Jahrhunderts die Eigenantiphonen des Festes vor die 9 Antiphonen des Commune stellt, so daß die tonale Symmetrie empfindlich gestört wird, da jetzt die ersten 6 Antiphonen (1. benedikt. Nokturn) im 4. Ton, die nächsten 6 (2. benedikt. Nokturn) dagegen zur Hälfte im 7., zur andern Hälfte im 4. Ton stehen.

⁸ Wenn wir hier die Melodiemodelle der kurzen Antiphonen kurzerhand mit den st. gallischen Tonarbuchstaben bezeichnen (vgl. E. Omlin, OSB., Die st. gallischen Tonarbuchstaben, Heft 18 Akademie Freiburg, Regensburg 1934), so geschieht das in der Erkenntnis, daß in der ältesten Zeit für die Antiphonie kaum mehr Melodieforneln zur Verfügung standen, als Differenzen verwendet wurden. (Vgl. O. Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik, in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, S. 32.)

beiden Melodiemodelle oder Hirmoi⁹ — um den Ausdruck der byzantinischen Choralwissenschaft hier zu verwenden — sollen nun zum Gegenstand rhythmisch-paläographischer Untersuchungen gemacht werden. Mit Hilfe solcher Hirmoi läßt sich — so glauben wir — die schwierige Frage nach der eigentlichen Natur des Choralrhythmus mit großer Wahrscheinlichkeit einer sicheren Lösung zuführen.¹⁰ Daß wir hierfür gerade die verhältnismäßig späten Antiphonen des Marienfestes aussuchen, hat seinen Grund darin, daß hier die einzelnen Antiphonen der beiden Melodiemodelle in einer gewissen Häufung auftreten. So hat der Leser die Gewähr, daß ihm keine ausgewählten Beispiele vorgesetzt werden — wie das leider in der paläographischen Rhythmusforschung bisher meist der Fall war;¹¹ der Verfasser aber hat die Möglichkeit, sich in seinen Darlegungen auf wenige Beispiele zu beschränken, statt sich dauernd auf die 50—100 Antiphonen des gleichen Melodiemodells beziehen zu müssen.¹²

Alle Studien über die Rhythmik der Antiphonen nehmen heute ihren Ausgang vom ältesten neumierten Antiphonar des Abendlandes, dem berühmten *Codex Hartkeri* der Stiftsbibliothek von St. Gallen (cod. 390/91).¹³ Zur Aufzeichnung der beiden Modellmelodien des vierten und siebenten Tones benutzt diese Handschrift, ein typischer Vertreter der st. gallischen Neumenschrift mit rhythmischen Zusatzzeichen,¹⁴ folgende Neumen:

⁹ Die Lehre vom Melodiemodell ist bisher am stärksten von der byzantinischen Choralwissenschaft ausgebaut worden. Vgl. vor allem die jüngste Schrift von E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, *Monumenta Musicae Byz. Subsidia II*, Oxford 1947. Auf dem Gebiet der lat. Choralwissenschaft haben sich bisher vor allem P. Ferretti OSB., *Estetica gregoriana*, Rom 1934, und K. G. Fellerer dieses Fragenkomplexes angenommen.

¹⁰ Vgl. W. Lipphardt, *Neue Wege zur Entzifferung der linienlosen Neumen*. Die Musikforschung I, 1948, S. 121 ff.

¹¹ P. Wagner hat an der Methode Mocquereaus vor allem getadelt, daß er nur Beispiele brachte, die seine Theorie zu bestätigen schienen, alles Gegenteilige aber verschwie. („Ist der Wortakzent im gregorianischen Choral eine Länge oder eine Kürze?“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1932, S. 49 ff.)

¹² Das Melodiemodell o besitzt im Cod. Hartker allein an die 90 Antiphonen innerhalb der Prinzipalkadenz o, der ersten Diff. ob und eines Teils der zweiten Diff. oc. Das Melodiemodell yc besitzt an die 50 Antiphonen. Seine erste Verwendung zeigt die psalmographe Antiphon „Exortum est“ der Weihnachtsvesper. Im 9. Jahrhundert ist dieses Modell mit Vorliebe für die neuen Eigenoffizien der römischen Märtyrerfeste verwendet worden.

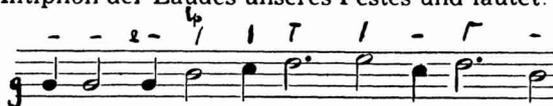
¹³ Beschreibung der Handschrift bei Omlin a. a. O., S. 27 ff. Vgl. die photographische Wiedergabe des Codex in der *Paléographie musicale — Série II*. Bd. 1. Tournay 1900.

¹⁴ Über diese rhythmischen Zusatzzeichen: P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Bd. II. Neumenkunde. Leipzig 1912, S. 233 ff. *Paléogr. mus.* XI. 1912, S. 41 ff. — Nicht zustimmen können wir den Ausführungen von Jammers über Herkunft und Bedeutung dieser Zeichen in seinem Aufsatz „Zur Entwicklung der Neumenschrift im Karolingerreich“. *Glauning-Festschrift*, Leipzig 1936.

1) Den Gravis — als Zeichen für einen tiefen Ton am Anfang oder Schluß oder zwischen zwei höheren Tönen als Zeichen des Tiefpunkts,

2) den Akut / als Zeichen für den höheren (an- oder absteigenden) Ton.¹⁵ Beide Zeichen sind rhythmisch indifferent, womit jedoch nicht gesagt ist, daß die Ausführung dieser Noten absolut gleich (äqualistisch) sei.¹⁶ Vielmehr wird ihr Rhythmus aus der rhythmischen Struktur des Textes gewonnen, der nach dem Zeugnis der „*Musica enchiriadis*“ und anderer Quellen in alternierender Weise (mit gelegentlicher Mora) vorgetragen wird.

Sowohl Gravis als Akut können nun aber durch ein kleines Strichlein rhythmisch genauer bestimmt werden; (die *virgula* der mittelalterlichen Theoretiker — das *Episem* der Solesmenser). In allen solchen Fällen ergibt sich offensichtlich eine Überlänge (Dreizeitigkeit), die den Wert zweier Einzelnoten zusammenfaßt.¹⁷ Das beste Beispiel hierfür steht in der ersten Antiphon der Laudes unseres Festes und lautet:



As sump - ta est Ma - ri - a in coe - lum

Die Dehnung der Einzelnote über „-ri“, die das *Episem* fordert — übrigens in den Solesmenser Ausgaben einfach unterdrückt¹⁸ —, ist keine

¹⁵ Die Bezeichnungen „Gravis“ und „Akut“, die der Herkunft der Neumen aus der antiken Prosodie am besten entsprechen, scheinen besser geeignet zu sein als die von P. Wagner gebrauchten: „*Virga recta*“ und „*Virga jacens*“, auf deren Problematik schon J. Handschin und E. Jammers hingewiesen haben (vgl. E. Jammers, *Der gregorianische Rhythmus, Antiphonale Studien*, Straßburg 1937).

¹⁶ Vgl. hierzu W. Lipphardt, *Zwei mittelalterliche Theoretikerstellen zum Choralrhythmus und ihre Deutung*, CVO (Cäcilien-Vereins-Organ) 69. Jhrg., S. 227 ff.

¹⁷ Solche Bezeichnungen der Dreizeitigkeit kennt schon die antike Notenschrift, denn das berühmte Seikilosliedchen (auf einer Grabstele in Tralles in Kleinasien im 1. Jahrhundert n. Chr. eingegraben) kennt für zweizeitige Längen den einfachen Strich —, für dreizeitige einen Strich mit *virgula* am hinteren Ende —|, während die einzeitige Kürze unbezeichnet bleibt. In der byzantinischen Neumenschrift wird die Überlänge durch die *Diple* // oder das *Argon* —| bezeichnet.

In der ältesten Mensuralschrift entspricht dem die *Longa* ¶, deren *Cauda* vermutlich aus der *Virgula* der rhythmischen Neumenschrift entwickelt ist. Das alles deutet darauf, daß es sich bei den st. gallischen Zeichen nicht um eine Sonderentwicklung handelt, wie P. Wagner und D. de Mähle OSB., *Le chant grég.* Paris 1946, angenommen haben, sondern um eine uralte Tradition, die von der Antike bis zu den mensuralen Aufzeichnungen des 13. Jahrhunderts reicht.

¹⁸ Vgl. das neue *Antiphonale monasticum* der Benediktiner, Tournay 1934, S. 1014. Dieses *Antiphonale* betont im Vorwort, daß es vor allem auf der Neumenüberlieferung des Cod. Hartker fußt. Es besteht nun weder ein philologischer, noch ein praktischer Grund, der die Auslassung des *Episems* an dieser Stelle rechtfertigte. Aber das Axiom von Solesmes heißt: „Die Akzentsilbe ist kurz“, und nach dem bewährten Grundsatz, daß nicht sein kann, was nicht sein darf, wird jenes wichtige Zeichen hier und an vielen anderen Stellen einfach fortgelassen. Umso dringlicher muß die Choralwissenschaft den Ruf nach einer wissenschaftlich korrekten kritischen Ausgabe des rhythmischen *Antiphonale* erheben, ohne die ein günstiger Fortgang ihrer Forschungen kaum zu erwarten ist.

Willkür des Neumenschreibers, sondern ergibt sich als Selbstverständlichkeit aus den Akzenten des Textes.¹⁹

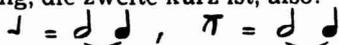
Sehr oft steht in unseren Melodien an Stelle zweier Einzelnoten:

3) der Pes \downarrow als Zeichen für die Vereinigung von Akut und Gravis

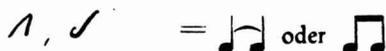
4) die Flexa π , eine episemierte Clivis als Zeichen für zwei gebundene absteigende Töne.

Beide Zeichen besitzen den gleichen Wert wie die Einzelneumen, die sie in unsern Modellen vertreten und von denen nach der Ordnung des Skandierens die erste lang, die zweite kurz ist, also:

Beide Zeichen besitzen den gleichen Wert wie die Einzelneumen, die sie in unsern Modellen vertreten und von denen nach der Ordnung des Skandierens die erste lang, die zweite kurz ist, also:



mit anderen Worten: die rhythmisch ausgezeichneten zweitönigen Ligaturen entsprechen in ihrer Dauer genau einer episemierten Virga: Sie füllen einen ganzen Motus,²⁰ jene Einheit, die als Vorläufer unseres Taktbegriffes in der mittelalterlichen Melodielehre eine große Bedeutung hatte. Erscheinen die beiden Ligaturen aber ohne jene Zusatzzeichen in ihrer schlichten runden Gestalt als Podatus²¹ \downarrow und Clivis \wedge , so stehen sie nicht mehr stellvertretend für zwei Einzelneumen, sondern sind nur Auszierungen einer einzigen Virga, sie haben also nicht den Charakter der sogenannten Kontraktionsligaturen.²² Das bedeutet aber, daß ein solches Zeichen auf betonter Silbe wie zwei Viertel, auf unbetonter Silbe wie ein Viertel gewertet werden muß:



Nach diesen Vorbemerkungen untersuchen wir nun das Verhältnis von Textverteilung und Neumenzeichen in folgender Tabelle des Hirnos: o²³

¹⁹ Vgl. W. Lipphardt, *Neue Wege* . . . S. 132, vor allem Anm. 49.

²⁰ Über den Begriff Motus siehe Dom. Johner OSB., *Wort und Ton im Choral*, S. 43 ff. — H. Sowa, *Theorie des Motus*, Gregoriusblatt 1931, S. 152 ff. Derselbe, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*, Kassel 1935, S. 162 ff.

²¹ Wir schlagen vor, nach O. Fleischer, *Germanische Neumen*, Frankfurt a. M. 1923, S. 57, die beiden Bezeichnungen Pes und Podatus in Zukunft nur noch getrennt auf die beiden verschiedenen Formen der zweitönigen aufsteigenden Ligatur zu verwenden, den älteren lat. Ausdruck Pes für das substantielle Zeichen, den jüngeren griechischen für das akzidentielle Zierzeichen. Ebenso unterscheiden wir die Flexa π von der Clivis \wedge .

²² Zu diesem Begriff vergl. W. Lipphardt, *Neue Wege* . . . S. 135.

²³ Diese interessante, überaus häufige Modellmelodie ist in der choralwissenschaftlichen Literatur schon öfters wegen ihrer tonalen Struktur behandelt worden. Vgl. F. A. Gevaert, *La mélodie ant.*, Gand 1895 § 155. — G. Jakobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin 1897, S. 89 ff.

Auf die rhythmische Regelmäßigkeit dieser Formel hat zuerst H. W. Frère im Antiphonale Sarisburiense (London 1901) und in *Grovès Dictionary of Music* unter „Antiphon“ aufmerksam gemacht.

| | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|

1266 Ex - al - ta - ta es sanc - ta De - i Ge - ni - trix
 1267 Pa - ra - dy - si por - tae per te no - bis a - per - tae sunt
 575 Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus
 583 Gau - de Ma - ri - a vir - go cunc - tas he - re - ses
 584 Dig - na - re me lau - da - re te, vir - go sa - cra - ta,
 578 Post par - tum vir - go in - vi - o - la - ta per - man - si - sti:

| | | | | | | | | |
|--|---|----|----|----|----|----|----|----|
| | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
|--|---|----|----|----|----|----|----|----|

su - per cho - ros An - ge - lo - rum ad coe - le - sti - a reg - na.
 quae ho - di - e glori - o - sa cum An - ge - lis tri - um - phas.
 et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i.
 so - la in - te - ri - mi - sti in u - ni - ver - so mun - do.
 da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes tu - os.
 De - i Ge - ni - trix, in - ter - cede pro no - bis

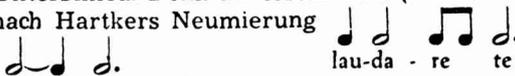
Sämtliche Antiphonen dieses Typus bestehen aus 4 Abschnitten, die wir hier rhythmisch nach ihrer Motuszahl bestimmen: Abschnitt 1 reicht von 1 bis 4, Abschnitt 2 von 5 bis 8, Abschnitt 3 von 9 bis 12, Abschnitt 4 von 13 bis 16. Die Formel beruht also ganz ohne unser Zutun, einfach auf Grund der Hartkerschen Neumen auf einer völlig symmetrischen Liedstruktur von 4×4 Motus, die auch meist erhalten bleibt, wenn ein Abschnitt einige Silben weniger hat als der andere.

Wie sind nun diese einzelnen Abschnitte rhythmisch gefüllt? Motus 1—4 zeigen folgende Füllungen:

| | | | | |
|-------|-----------|----------|----------|----|
| a) | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | - / | / / | / J | / |
| | Ex - al - | | ta - ta | es |
| | Be - ne - | | dic - ta | tu |
| Dig - | na - re | me lau - | da - re | te |

| | | | | | |
|------|---|-----------|---------|------|-----|
| b) | | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | / | - / | / / | ┘ | ┘ |
| | | Pa - ra- | dy - si | por- | tae |
| Gau- | | de Ma- | ri - a | vir- | go |
| Post | | par - tum | | vir- | go |

Wir unterscheiden in jedem Abschnitt 3 Teile: Motus 1 enthält das Initium, Motus 2 das sogenannte Ison,²⁴ die Reperkussion auf dem Ton c (dieser Motus kann bei zu geringer Silbenzahl fortfallen), Motus 3 und 4 enthalten die Kadenz. Der letzte Teil ist der rhythmisch wichtigste, wie man schon aus dem Vorwiegen der rhythmischen Neumen an dieser Stelle entnehmen kann. Auf Grund verschiedener Schlußbildungen haben wir oben eine Trennung nach Gruppe a und b vorgenommen. a enthält im Text rhythmische Schlüsse dieser Art / . . , sogenannte Proparoxytona, b dagegen rhythmische Schlüsse dieser Art / . , sogenannte Paroxytona. In beiden Fällen liegt der Hauptakzent auf Motus 3, der im 1. Fall zwei Neumenzeichen mit 3 Noten, im 2. Fall ein Neumenzeichen mit 2 Noten enthält. Unter diesen Neumen finden wir jedesmal eine aufsteigende zweitönige Ligatur. Diese Ligatur bietet nun einen beachtlichen rhythmischen und — wie die spätere Überlieferung ausweist — auch melodischen Unterschied. Denn im ersten Fall (bei den Proparoxytona) müssen wir nach Hartkers Neumierung



Fall dagegen por - tae rhythmisieren

Diese Regel hat in den Antiphonen dieses Typus, die wir untersuchten, wirklich gesetzmäßige Geltung.²⁵ Vor diesen festliegenden Schlußklauseln bestehen gewisse rhythmische Freiheiten. So kann die Silbenzahl vor dem Hauptakzent zwischen 2 bis 5 wechseln. Bei nur zwei Silben fällt, wie wir schon sahen, Glied 2 aus. Es ist für die Struktur der Melodie sowieso unwichtig, da es als Ison den Ton c von Motus 3 zweimal vorausnimmt. Bei drei Silben fällt ebenfalls Glied 2 aus, und da es sich um eine auftaktige Bildung handelt, wird der Akut a dem Gravis G von Motus 1 vorausgeschickt. Bei vier Silben werden die Motus 1 und 2 gefüllt, bei 5 Silben ebenfalls, nur daß auch hier der Akut a als „Auftakt“ vorausgeschickt wird. Hierbei spielt es, wie man sieht, keine Rolle, ob die erste Silbe betont oder unbetont ist.

Besondere Beachtung verdient noch das Glied 4 dieses Abschnitts. Hier steht am Ende des ganzen Kolons in der Regel ein Franculus, sicher eine Neume, die der episemierten Virga in ihrer Länge entspricht, wenn sie

²⁴ Auch dieser Begriff stammt aus der byzantinischen Choraltheorie. Er bezeichnet dort eine der wichtigsten Intervallneumen: , die das Verharren auf einem Ton angibt. In den Litterae significativae von St. Gallen entspricht dem e oder (= equaliter).

²⁵ Auf einen anderen Fall solcher gesetzmäßigen rhythmischen Unterschiede habe ich in meinem Aufsatz „Neue Wege . . .“ a. a. O. S. 135, Anm. 56 hingewiesen.

auch noch andere melodische Bedeutungen zu haben scheint.²⁶ In unsern 6 Beispielen fehlt der Franculus nur an einer Stelle in „Post partum virgo“. Ein Blick auf unsere Tabelle zeigt sofort, warum: Der zweite Abschnitt schickt einen auftaktigen Akutus d dem Motus 5 voraus, dieser nimmt der vorausgehenden Schlußnote des ersten Kolons ihren Longawert, ein deutliches Zeichen dafür, wie auch die Einzelabschnitte genauestens rhythmisch verkettet waren.

In Motus 5—8 (dem zweiten Abschnitt) finden wir folgende einfache Umspielung des Schlußtones d als Melodieformel:

c d / e c / d d / d

Der Schluß ist in unsern Beispielen fast immer dreisilbig:

/ / /
ge - ni - trix
mu - li - e - ri - bus
he - re - ses

Nur in der Ant. „Dignare me“ haben wir zweisilbigen Schluß: sacrata. Das wirkt sich in der rhythmischen Neumenschrift Hartkers sofort dadurch aus, daß an Stelle der e i n e n episemierten Virga z w e i treten, also Longadehnung der beiden letzten Silben. Abweichend von der allgemeinen Formel ist die Ant. „Post partum“ gebildet. Hier sind eigentlich zwei Silben zuviel, nachdem schon der Auftakt von Motus 5 in Anspruch genommen wurde. Es ist nun interessant, daß diese zwei Silben nicht als eigener Motus eingeschaltet werden, sondern unter genauer Wahrung des Zeitmaßes, die das Modell für diesen Abschnitt vorschreibt, auf Motus 7 und 8 verteilt werden. Dabei ergibt sich nun die unschöne Folge eines vierfachen d. Um das zu vermeiden, hat der Melode des 7. Jahrhunderts die Umgestaltung des 7. Motus in zwei Zierligaturen vorgenommen, so daß das Ganze in folgender Gestalt erscheint:



Vor dem Motus 7, der den wichtigsten Gerüstton²⁷ der Formel enthält, können wieder 2—5 Silben stehen. Bei nur zwei Silben fällt jedoch nicht, wie im ersten Abschnitt, ein Motus aus (man beachte, daß der Formel das Ison fehlt), sondern Motus 5 und 6 werden durch Pes und Flexa kontrahiert, sondern Motus 5 und 6 werden durch Pes und Flexa kontra-

hiert: cunc-tas. Bei drei Silben wird nur Motus 5 kontrahiert, während

²⁶ Über den Franculus oder die Virga strata siehe P. Wagner, Einf. II. S. 156 ff. und die vorzügliche neumenkundliche Studie von D. L. Carpentier, Revue Grég. 1927

²⁷ Den Begriff „Gerüstton“ für die akzentuierten Stellen der Melodiemodelle finde ich zuerst bei E. Jammers, Der gregorianische Rhythmus, Straßburg 1937, S. 24 ff.

Motus 6 mit Akut und einfacher Clivis erscheint, der noch als Zeichen der Kürze der Buchstabe c (celeriter) hinzugefügt ist. Bei vier Silben sind sämtliche Kontraktionsligaturen aufgelöst, nur die Zierligatur auf der letzten Silbe kann stehen, ist aber nicht unbedingt erforderlich, denn sehr oft finden wir statt ihrer auch die einfache Virga in der mittelalterlichen Überlieferung. Bei fünf Silben:



tritt einmal der sehr seltene Fall ein, daß auch eine Zierneume aufgeteilt wird.

Motus 8 ist diesmal stets mit Episem versehen, auch wenn der dritte Abschnitt mit Akut d auftaktig beginnt, ein Zeichen, daß hier keine rhythmische Verzahnung der Abschnitte gewollt war, sondern die Longa als echter Ruhepunkt zu werten ist, dem eine größere Atempause vor dem neuen Einsatz folgt.

Die Finalklausel des dritten Abschnitts (Motus 9—12) ist in der Regel zweisilbig und ist melodisch durch die doppelte (gedehnte) Flexa gekennzeichnet (a). Die selteneren Proparoxytona werden durch Dierese (Trennung) der ersten Flexa gebildet (b). Folgt im dritten Abschnitt ein Akut als Auftakt, so erscheint die zweite Flexa in Dierese. Ihre letzte Note gehört dann als Auftakt zum nächsten Abschnitt.

- a) $\overline{\pi} \overline{\pi}$
 An - ge - lo - rum
 Be - ne - dic - tus
 vir - tu - tem
- b) $\overline{/} - \overline{\pi}$
 Ge-ni-trix
- c) $\overline{\tau} \overline{/} -$
 glo - ri - o - sa cum
 in - te - ri - mi - sti in

Diesem Schluß gehen nach unseren Beispielen 2—6 Silben voraus, die den für die Melodiebildung so überaus wichtigen Quartennotus a—d und den noch wichtigeren motus interpositus h—c mit seinem unregelmäßigen²⁹ Semitonium auszufüllen haben. Das geschieht bei zwei Silben durch Kontraktion der beiden Motus:

a d h c
 De - i

²⁹ Stände die Antiphon auf der Finalis E, statt auf a, so müßte das h $\overline{f\sharp}$ lauten. Daher die Transposition in die höhere Quarte.

Dabei hat Cod. Hartker die Bewegungsrichtung des zweiten Motus umgekehrt und schreibt: $\int \pi$ De - i eine Änderung, die auch sonst in dieser Handschrift häufig vorkommt, ohne daß sie allgemeine Geltung im Mittelalter besessen hätte²⁹ (Cod. Lucca z. B. aus dem 12. Jahrhundert hat die üblichen Peszeichen in dieser Antiphon). Bei drei Silben

a d h c
 $\int \quad | \quad |$
 et be - ne - dictus

wird auf der ersten Silbe der Kontraktionspes beibehalten, während auf dem zweiten Dierese eintritt. Bei vier Silben tritt (bei Betonung der zweiten) nicht etwa Dierese des ersten Pes ein, sondern auftaktiger Akut:

d a d h c
 $| \quad \int \quad | \quad |$
 da mi - hi vir-(tutem)

An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, daß auch Motus 9 ursprünglich den Charakter eines (betonten) Gerüsttones besitzt. Erst bei fünf Silben wird Dierese der Flexa in Motus 9 notwendig:


 so - la in - te - re - (misti)

Bei sechs Silben scheint eine gewisse Unsicherheit über die Verteilung der Silben zu herrschen. Ant. 1266 fügt das Ison als „Schaltmotus“ ein (durch das Zeichen st und den Buchstaben i — statim und inferius (?) —) besonders gekennzeichnet. Ant. 1267 dagegen (auftaktig) zerlegt die kurze Zeit des 10. Motus und kennzeichnet diesen Vorgang durch ein c beim Akut. Die Kadenzzeile des ganzen Melodiemodells (Motus 13—16) lautet ganz regelmäßig in den meisten Antiphonen:

13 14 15 16
 G F G a c a a
 $| \quad _ \quad | \quad | \quad | \quad \curvearrowright \quad \curvearrowright$
 cum An - ge - lis tri - um - phas
 fruc - tus ven-tris tu - i
 in u - ni - ver - so mun - do
 con - tra ho - stes tu - os

²⁹ Vgl. W. Lipphardt, *Neue Wege . . .*, S. 128.

Ein einziges Mal nur erscheinen auf dem Paroxytonon des Schlusses zwei Episeme. Es ist aber fast selbstverständlich, daß auch die Paroxytona der andern Antiphonen Longadehnung beanspruchen können. Am meisten fällt in den vier genannten Beispielen der stark akzentuierende Charakter dieses Schlusses auf. Jeweils die erste Note jedes Motus trägt einen Haupt- oder Nebenakzent.

Eine Bestätigung findet dieses regelmäßige Verhalten in den sieben-silbigen Zeilen, die nicht auftaktig anfangen. Hier begegnet uns derselbe Vorgang der Ersatzdehnung, den wir schon oben in der Antiphon „Assumpta est“ erwähnten:



Beide Sätzchen müßten wie in Cod. Lucca so auch in Cod. Hartker nach der gleichen Melodie gehen. Aber Hartker geht bei der zweiten Antiphon wieder eigene Wege. Er wandelt die Formel der ersten Antiphon in folgender Weise ab:



was wohl rhythmisch einwandfrei trotz Fehlens des erwarteten Episems nur so gedeutet werden kann:



Das Episem auf a wurde vom Schreiber nicht gesetzt, wahrscheinlich, weil es als selbstverständlich angesehen wurde.

Daß ähnliche Gesetze, wie sie hier für das Modell oc aufgezeigt wurden, auch für andere Antiphonenmodelle Gültigkeit besitzen, zeigen die drei Vertreter des Modells yc in der zweiten Nokturn. Es besitzt die gleiche Zahl der Abschnitte und die gleiche symmetrische Struktur.

Das erste Glied umspielt den Reperkussionston d in schwingendem Rhythmus:



Schon die ersten Silben zeigen ein klares Beispiel von Ersatzdehnung: Folgen nämlich auf die betonte Silbe des Anfangs zwei unbetonte Silben statt einer unbetonten, so wird die erste Silbe dadurch als Longa den beiden folgenden übergeordnet, daß man die beiden ersten Noten als Kontraktionspes zusammenfügt. Der rhythmische Unterschied des Pro-paroxytonon und Paroxytonon, wie er sich in obigem Beispiel wieder zeigt, ist uns schon aus dem Melodiemodell oc bekannt. Von besonderem Interesse ist dabei die rhythmische Bezeichnung der Paroxytonaschlüsse: In Motus 3/4 finden wir: — — tua, und — — eam, letzteres ebenso zweimal in Motus 7/8 suo, nostrum (siehe unten). Wir sahen bei der Bezeichnung des vorhergehenden Modells, daß in seltenen Fällen die Longadehnung der beiden Silben durch Episem auf beiden Silben gekennzeichnet würde, daß dies aber ebenso — wie meist in den Finalkadenzen — fehlen konnte. In den Binnenkadenzen aber kam es mehr darauf an, die Distinktionsgrenzen deutlich zu machen, dazu genügte auch ein Episem nur auf der letzten oder vorletzten Note. Der rhythmische Sinn blieb derselbe, denn dieses Episem auf der letzten Note perfizierte auch die vorausgehende Note zur Longa. Es ist kaum denkbar, daß hier, wie Jammers annimmt,³⁰ der Schreiber eine synkopische Fügung verlangt hat, weil der folgende Abschnitt Auftaktbedeutung gehabt hätte (letzteres trifft für unsere Beispiele in keinem Sinne zu): | ♪ ♫ ' ♪ | (nach Jammers).³¹ Die zweite Zeile lautet in den 3 Antiphonen:

5 / 6 / 7 8

De - - us vul - - tu su - o

om - - - ni - - um no - strum

et pul - chri - tu - - di - ne e - ius

Sie führt die Melodie in einer Fallzeile von d nach G ursprünglich wohl überall in der Folge: d h d a G G. Wenn nun im 6. Motus bei „vultu“ im Cod. Hartker ein Podatus c d erscheint, so ist das nur als Auszierung zu werten. Dagegen muß der Cephalicus d h im 5. Motus auf „omnium“ auch ohne rhythmisches Sonderzeichen unbedingt als Longa betrachtet werden.

³⁰ Der gregorianische Rhythmus.

³¹ Vgl. auch die Übertragung der Antiphon „Nativitas tua“ bei Jammers, wo die gleichen Schlüsse jedesmal verschieden übertragen werden, je nach Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Episeme.

Im dritten Beispiel stehen an Stelle der Einzelsilbe oder der zwei Silben vier Silben. Das erfordert die Erweiterung des 5. Motus zu einem Doppel-motus.

Die dritte Zeile beginnt in Motus 9/10 mit dem Ison c. Die beiden ersten Beispiele bringen diesen Ton fünfmal hintereinander, so daß man sich an psalmodische Rezitation erinnert fühlt:

9 10 11 12

De - us in me - di - o e - ius
 ha - - bi - ta - ti - o est in te
 In - - - ten - de pro - spe - re pro -

Der Rhythmus der beiden ersten Antiphonen verläuft hier fast äqualistisch mit kleinen bezeichnenden Unterbrechungen. Das strenge Gesetz des Skandierens scheint auf das Ison keine Anwendung zu finden. In der dritten Antiphon jedoch schrumpft das Ison auf drei Silben zusammen, so daß die Gefahr besteht, daß die beiden Motus nicht mehr vollwertig ausgefüllt werden; da zeigt sich nun in dem Epistem über der unbetonten Silbe „In-“, welch großen Wert man auf die Unversehrtheit und rhythmische Konstanz der Formel legte.

Die Kadenz der dritten Zeile ¹¹/₁₂ entspricht genau der Kadenz in oc an gleicher Stelle, nur daß hier an die Stelle der ersten Ligatur meist Dierese tritt, da die Schlüsse unserer Antiphonen meist Proparoxytona sind, auch „est in te“ und „(medi)o eius“, wo die beiden letzten Silben in Übereinstimmung mit grammatischen Regeln des Lateinischen enklitisch benutzt werden.

Die Schlußzeile:

13 14 15 16

non sanc - ta com - mo - ve - bi - tur
 pro - cce - de et reg - - - na

bildet nach dem Gesagten für das Verständnis keinerlei Schwierigkeiten.

Man wird sich fragen, warum hier auf die haargenaue rhythmische Deutung solch einfacher Melodietypen ein so großer Wert gelegt wird. Der

Grund ist folgender: Nur in dieser einfachen Umgebung läßt sich der Wert der rhythmischen Zeichen in der st. gallischen Neumenschrift mit Sicherheit ermitteln. Wir werden in einem zweiten Abschnitt zeigen, wie die hier gewonnenen rhythmischen Werte auch in die reicheren Antiphonen der Laudes und der Vespere des gleichen Festes eingesetzt werden können. Welch große praktische Bedeutung sie aber außerdem haben können, das sieht man erst, wenn man vor der Aufgabe steht, unsere beiden Melodiemodelle mit Übersetzungen der Antiphonen in andere Sprachen, etwa ins Deutsche, zu versehen.

Wenn solche Übertragungen seit dem 16. Jahrhundert bis heute meist so wenig befriedigen, so nur deshalb, weil sie nicht gründlich genug die rhythmische Struktur des Melodiomodells wiedergeben.