

RJ 2 Othmayr „Ich weiß mir ein feins brauns Maidelein“. Dreifache Wiederholung der letzten Zeilengruppe (VI VII VIII) mit Abweichung in der Zäsursetzung:

I II III IV V VI VII VIII VI VII VIII
VI VII VIII VI VI VIII

Daß schließlich auch bei den geistlichen *off* die Verhältnisse relativ einfach liegen, das möge die folgende zahlenmäßige Gegenüberstellung veranschaulichen.

Von den 287 Liedern weisen 25 den *cf* im Diskant auf, während nur 17 eine stärkere Kolorierung der Kernweise zeigen, eine Erscheinung, die jedoch die formale Struktur nicht eigentlich betrifft. Nur 27 von den untersuchten *off* schließlich zeigen weitergehende Erweiterungen als Folge der bei ihnen angewandten motettischen Technik. Daß hier neben Arnold von Bruck wiederum ein Niederländer, nämlich Lupus Hellink, mit seinen Beiträgen bei Rhau, an erster Stelle steht, bedeutet nur noch eine weitere Bestätigung für die bei den VII getroffenen Feststellungen. Für die überwiegende Mehrzahl der geistlichen Lied-*off* aber gilt, wie die Gegenüberstellung zeigt, das Gesetz von der Unantastbarkeit der Kernweise und damit der Übereinstimmung von textlicher und musikalischer Struktur. Es galt, wie wir sahen, auch für die Hww, nur mit dem Unterschied, daß der *cf*-Satz im weltlichen Lied nach 1560 keine Fortführung mehr erlebte, während er in der evangelischen Kirchenmusik über Walter, Prätorius und Scheidt in der Gestalt der Choralbearbeitung bis J. S. Bach weiterlebte. Für das weltliche VI aber galt das Gesetz von der Unantastbarkeit der Kernweise nicht. Darum konnten hier die Tendenzen zur Auflösung der *cf*-Funktion bereits zu einer Zeit wirksam werden, da das polyphone Lied auf der Grundlage des unangetasteten Hofweisen-*cf* noch in voller Blüte stand.

NEUE WEGE ZUR ERFORSCHUNG DER LINIENLOSEN NEUMEN

VON WALTHER LIPPHARDT

Die Entzifferung der linienlosen Neumen ist eines der mühevollsten und umstrittensten Gebiete der musikwissenschaftlichen Forschung. Viele bedeutende Forscher: Coussemaker,¹ O. Fleischer,² H.

¹ E. d. Coussemaker. *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris 1852, S. 158.

² Oskar Fleischer, *Neumen-Studien, Abhandlungen über mittelalterliche Gesangstonschriften*. Theil I. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen. Leipzig 1895. — Theil II. Das altchristliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen. Leipzig 1897. — Theil III. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin 1904. Derselbe: *Die germanischen Neumen*, Frankfurt a. M. 1923.

Riemann,³ J. A. Thibaut,⁴ P. Wagner⁵ — um nur die wichtigsten Namen aus der Forschungsgeschichte des vergangenen Jahrhunderts zu nennen —, haben sich um die Lösung des großen Rätsels bemüht. Aber nach den ergebnislosen Versuchen dieser Männer ist es verhältnismäßig still um das Problem geworden. In jüngerer Zeit hat nur Sanden-Sowa⁶ auf Grund unklarer Theoretikerzitate eine Lösung versucht. Diese aber war in vielfacher Hinsicht unbefriedigend. Nur einen kleinen, aber methodisch sehr wichtigen Vorstoß unternahm eine Arbeit von Müller-Blattau⁷, der auf Grund typischer Formeln die älteste Neumenüberlieferung deutscher Lieder rekonstruieren wollte. Leider war das Material auf diesem Gebiet zahlenmäßig zu beschränkt und viel zu ungesichert in der Tradition, als daß daraus wesentliche Ergebnisse zu erwarten gewesen wären.

Eine allgemeine Skepsis hat sich in der Frage der Neumenentzifferung deshalb der Forschung bemächtigt, als handle es sich dabei um eine Sache, der gegenüber nur ein „ignorabimus“ am Platze sei. Diese Skepsis scheint dabei noch die Aussprüche Guido v. Arezzo und anderer Theoretiker für sich zu haben, die allgemein über die Unzulänglichkeit der linienlosen Neumen klagen und dadurch die Vorstellung erwecken, als habe man die Neumen nur als mnemotechnische Hilfszeichen gebraucht, so daß die Entzifferung eines unbekanntes Gesanges von vornherein unmöglich gewesen sei.⁸ Man wird jedoch bei der Berufung auf diese Theoretikerstellen vorsichtig sein müssen. Die Musikgeschichte kennt keine Ruhepunkte, auch die liturgischen Gesänge des Gregorianischen Chorals sind das Ergebnis eines dynamischen Entwicklungsvorganges, der im 11. Jh. in seine letzte Phase eintritt. Es entspricht dem Charakter dieser Spät- und Übergangszeit, wenn die bis dahin durchaus brauchbare Notenschrift ihre Funktionen nicht mehr zu erfüllen vermag. Andererseits bestätigt das Beispiel der noch jahrhundertlang einer früheren Stufe der Entwicklung in konservativer Traditionstreue zugeneigten deutschen Klöster, vor allem St. Gallens, daß die linienlose Neumenschrift sehr wohl ihre Funktionen erfüllte. Schon P. Wagner hat darauf hingewiesen, daß diese Neumenschrift in mancher Beziehung (z. B. in ihrer Übersichtlichkeit der Neumenfiguren, die hier wirklich noch cheironomischen Charakter haben, ferner in der Genauigkeit der rhythmischen Angaben und der Zierzeichen)

³ H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878.

⁴ J. A. Thibaut, Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine, Paris 1907.

⁵ P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien. II. Neumenkunde. Leipzig 1912².

⁶ H. Sanden, Die Entzifferung der lateinischen Neumen. Kassel 1939, vgl. dazu W. Lipphardt, AfMf. 6, 1941, S. 185 ff.

⁷ Müller-Blattau, Zur Form und Überlieferung der ältesten deutschen geistlichen Lieder, ZfMw. 1935.

⁸ Vgl. die Zitate bei Fleischer, Neumenstudien I. S. 3 f.: *Musica enchiriadis* Gerbert, SS. I. 117) — Odo von Cluny (Gerbert, SS. I. 251) — Guido von Arezzo, *Regulae de ignoto cantu* (Gerbert, SS. II. 34 ff.) u. a.

dem Guidonischen System manches voraus hatte, so daß es wohl erklärlich ist, wenn die deutschen Quellen z. T. bis ins 13./14. Jh. daran festhalten — und nicht nur Quellen, die zum täglichen liturgischen Repertoire gehören, sondern auch außerliturgische Quellen, wie z. B. die berühmte Handschrift clm 4660 a (der Carmina burana-Codex), von deren Gesängen man sehr viel schwerer eine Reproduktion auf dem Wege des mnemotechnischen Absingens bekannter Melodien annehmen kann.

Nach jahrelanger Beschäftigung mit diesem Problem, die im Unterschied zu den früheren Untersuchungen nicht von der Intervallfrage, sondern von der Rhythmusfrage ausging, bin ich nun endlich zu einem Ergebnis gekommen, von dem ich glaube, daß es philologisch und musikalisch als Schlüssel des ganzen Problems angesehen werden kann. Welche Bedeutung diese Lösung⁹ für unsere Kenntnis der einstimmigen Musik karolingischer und romanischer Zeit hat, brauche ich nicht im einzelnen darzulegen. Wichtiger ist es, die Methode klar zu machen und ein praktisches Beispiel der Entzifferung zu geben.

Welche Methoden der Entzifferung sind bisher versucht worden?

1. Die rein philologische, verknüpft mit dem Namen Oskar Fleischer: Seinen Untersuchungen verdanken wir ebenso wie der Erkenntnis Coussemakers den Nachweis, daß die abendländischen wie die byzantinischen Neumen auf den antiken Akzentzeichen beruhen. Sein philologischer Spürsinn eröffnete aber auch den Blick auf die weiten universalen Zusammenhänge, in denen dieses antike System mit ähnlichen Zeichen Vorder- und Innerasiens steht. Durch vergleichende Forschung aller ekphonetischen Notenschriften orientalischer und okzidentaler Herkunft versuchte Fleischer den Intervallsinn der Neumenzeichen a priori festzulegen. Seine Nichtbeachtung der liturgischen Tradition und seine starke Abhängigkeit von der byzantinischen Einflußhypothese führten ihn dabei in die Irre. Kein Forscher, der die Praxis der frühmittelalterlichen Tonare kennt, wird z. B. Fleischer Grundhypothesen akzeptieren, daß der Anfangston stets dem Endton eines Gesanges gleich sein müsse.¹⁰

2. Ähnlich wie Fleischer versuchte Thibaut den Sinn der lateinischen Neumen von den byzantinischen abzuleiten, ohne zu bedenken, daß zwar die akzentische Grundlage beiden gemeinsam ist, daß aber auf Grund der ganz verschiedenen Entwicklung, die der liturgische Gesang in den lateinischen und griechischen Gebieten genommen hat — in Rom Festhalten an der Tradition des 4./5. Jh., in Byzanz freie Entfaltung (auf Kosten der Tradition) in den Kontakien des 6./7. Jh. und im Kanon des 9. Jh.¹¹ — eine adäquate Entwicklung der byzantinischen Neumen-

⁹ Die ausführliche Begründung erscheint demnächst in einer größeren Abhandlung über die Geschichte der Offiziumsantiphonen.

¹⁰ So vor allem in seinen „Germanischen Neumen“ S. 37 ff.

¹¹ Über das ganze Problem orientiert heute am besten G. S u ß o l o. S. B., Introduction à la paléographie musicale grégorienne. Tournai 1935, S. 10 ff. Über die Entzifferung der byzantinischen Neumen siehe: E. Wellesz, Studien zur byzantinischen

schrift und ebenso ein adäquater Traditionalismus in der lateinischen Schrift vorausgesetzt werden müssen. Der Versuch, von der Spätstufe der mittelbyzantinischen Neumenschrift des 12. Jh. aus, die in ihrer Isolierung der Einzelzeichen und der genauen Festlegung des Intervallsinns etwa dem Stadium der frühen Choralsschrift auf Linien entspricht, Aufklärung über den Intervallsinn der linienlosen lateinischen Neumen zu erwarten, war deshalb ebenso abwegig wie der Versuch der Neumensuralisten (P. Wagner, D. Jeannin, E. Jammers), bestimmte graphische Zeichen mit bestimmten mensuralen Werten zu identifizieren.¹² Beide Versuche übertrugen moderne Vorstellungen auf jene älteste Stufe abendländischer Notenschrift, die noch dadurch gekennzeichnet ist, daß sie keine melodische und rhythmische Fixierung und Rationalisierung zuläßt, daß in ihr Rhythmus und Melodie sich vielmehr als ein Ergebnis dauernd wechselnder Relationen erfassen lassen.

3. Der Versuch Sandens schließlich war deshalb verfehlt, weil er aus wenigen sehr schwer verständlichen Theoretikerstellen ein ganzes System der Neumenentzifferung aufbauen wollte, dessen entscheidendes Merkmal die völlige Negierung der liturgischen Tradition bedeutet hätte.

Demgegenüber habe ich schon 1941 den Grundsatz vertreten,¹³ daß diese Mißachtung der liturgischen Tradition schon rein methodisch verfehlt ist. Man mag an der Kontinuität der musikalischen Tradition der lateinischen liturgischen Gesänge zweifeln, aber diesen Zweifel an den Anfang einer Methode der Neumenentzifferung zu setzen, um dann frisch drauf los entziffern zu können, ist meines Erachtens gleichbedeutend mit völliger Willkür. Nur wenn die Hypothese zutrifft, daß vom 9. bis 12. Jh. die Kontinuität der gregorianischen Melodien gewahrt worden ist — und diese Hypothese hat ihre feste Basis in dem Befund der Quellen¹⁴ —, ist überhaupt eine Lösung der Neumenfrage methodisch möglich. Selbst der Zweifler ist also darauf angewiesen, sie wenigstens als Arbeitshypothese in seine Forschungen mit einzubeziehen, andernfalls ist es zwecklos, die Arbeit überhaupt aufzunehmen. Denn nur so bietet sich ihm ein überreiches Vergleichsmaterial, das statistische Schlüsse zuläßt, auf Grund deren dann wirklich eine Entzifferung auch unbekannter Melodien möglich ist. Gelingt ihm diese,

Musik, ZfMw. 16 (1934) 216–28, 414–22. Ders., Byzantinische Musik, Breslau 1927, S. 39 ff. — Ders., Eastern Elements in Western Chant, Oxford 1947 (Monumenta musicae byzantinae, Subsidia vol. II.) 81 ff. Ferner H. J. W. Tillyard, Handbook of the middle byzantine musical notation, Kopenhagen 1935.

¹² P. Wagner, Einf. I. S. 395 ff. — D. Jeannin, Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes, Paris 1925, I. 166 ff. — E. Jammers, Der Gregorianische Rhythmus, Straßburg 1937, 49 ff.

¹³ AfMw. 6, 186.

¹⁴ Den besten Beweis für die Genauigkeit, mit der unter vergleichender Benützung der jüngeren Quellen die linienlose Neumentradition des 10. Jh. wiederhergestellt werden kann, liefert das neue monastische Antiphonale (Tournay 1935), das eine genaue Rekonstruktion vieler Antiphonen des Cod. Hartker gibt. Vgl. auch die Bespr. von P. U. Bomm O. S. B., Jb. f. Liturgiewissenschaft Bd. 14, S. 544.

dann ist das nicht nur ein Beweis für die Gültigkeit der Entzifferungsmethode, sondern gleichzeitig für die Unversehrtheit der liturgischen Tradition. Dabei muß man natürlich all das in Rechnung stellen, was musikwissenschaftliche Forschung über die Alteration einzelner Töne,¹⁵ über den Modalitätswechsel,¹⁶ über Transformation und Transmutation der Melodien,¹⁷ über den sogenannten „Germanischen Choralidialekt“¹⁸ und über die freie Verzierungspraxis im Gregorianischen Choral nachweisen konnte. Es hat vielfach in der populären Literatur des letzten Jahrzehnts der Eindruck entstehen können, als handle es sich bei diesen Dingen um eine „abendländische“ bzw. „nordische“ Substanzwandlung des Chorals. Dabei hat man Dinge, die eigentlich zweitrangig sind, übermäßig aufgebauscht. Wir haben deshalb allen Grund, wieder die Kontinuität der gregorianischen Melodien als feste abendländische Tatsache herauszustellen. Das bedeutet für die Neumenentzifferung: es geht im wesentlichen um die melodisch-rhythmische Substanz, um die Erkenntnis des formalen Gerüsts, nicht so sehr aber um das akzessorische Beiwerk, das von Volk zu Volk, von Kloster zu Kloster und von Jahrhundert zu Jahrhundert veränderlich ist.

Auf diesen Voraussetzungen baut sich die neue Methode der Neumenentzifferung auf. Sie geht von den einfachsten musikwissenschaftlichen Tatsachen aus und sucht in einer philologisch sehr mühsamen Kleinarbeit Steinchen auf Steinchen zu setzen. Damit aber das Gebäude nicht wegen Überfülle des Materials oder wegen einseitiger Auswahl einstürzt, — ein Vorwurf, den man vor allem den Solesmenser Theorien gegenüber geltend machen muß — gilt es, die Arbeit auf einen eng begrenzten Raum zu beschränken. Während Fleischer von Indien bis nach Skandinavien nach Neumenzeichen forschte und Vergleiche zwischen den entlegensten Handschriften, ja den entlegensten Systemen anstellte, aber dabei nie statistische Tabellen vorlegte, beschränkt sich diese Untersuchung hauptsächlich auf eine Handschrift, das bekannte Antiphonar Hartkers von St. Gallen, das etwa um 1000 in St. Gallen geschrieben wurde und als das beste Beispiel eines Antiphonars mit rhythmischen Sonderzeichen von der „Paléographie musicale“ als I. Bd. der Serie II im Jahre 1900 veröffentlicht wurde.¹⁹ Ich halte diese Beschränkung auf eine Handschrift, die bei der Bibliothekslage der Gegenwart sowieso nicht zu vermeiden war, methodisch für

¹⁵ Vgl. dazu G. Jacobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*. Berlin 1897.

¹⁶ F. A. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gand 1895, S. 198 ff. — U. Bomm O. S. B., *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Meßgesänge im IX. bis XII. Jh.*, Einsiedeln 1929.

¹⁷ H. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*, Kassel 1939.

¹⁸ Vgl. Dom. Jöhner O. S. B., *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1910, 104 ff.

¹⁹ Beschreibung der Handschrift bei E. Omelin O. S. B., *Die st. gallischen Tonarbuchstaben* (Veröffentl. der Greg. Akad. zu Freiburg (Schweiz) I. Reihe, Heft 18), Regensburg 1934, S. 27 ff.

sehr wertvoll. Zwar hat P. Wagner wiederholt davor gewarnt, die St. Galler Tradition zu verallgemeinern, aber diese Warnung wird dann methodisch hinfällig, wenn es gerade darauf ankommt, zu erfahren — nicht, wie im Mittelalter überhaupt nach linienlosen Neumen gesungen wurde, sondern — wie um das Jahr 1000 in St. Gallen nach diesen Zeichen gesungen wurde. Es ist zwar leicht möglich, von den Ergebnissen einer solchen Arbeit aus auch Rückschlüsse auf die allgemeine Praxis des 10./11. Jh. zu ziehen; aber erst wenn die verschiedenen Neumentypen in gleicher Weise systematisch untersucht sind, wie es hier mit dem St. Galler Neumentyp geschieht, ist der Augenblick gekommen, an Stelle von Vermutungen ganz klar eindeutige Feststellungen über die gesamte Choralpraxis des Mittelalters zu machen. Wie fruchtbar dieser Vergleich einst sein wird, ist mir selbst bei der Heranziehung der späteren deutschen, englischen und italienischen Überlieferung für den Lesartenapparat meiner Tabellen klar geworden.²⁰ Die Selbstbeschränkung, die ich mir bei dieser Untersuchung auferlegte, ging noch weiter. Ich ließ die große Zahl der Responsorien des Cod. Hartker beiseite und widmete mich nur der Untersuchung der Offiziumsantiphonen, so verlockend auch die erfolgversprechende Untersuchung der melismatischen Gesänge gewesen wäre. Die Neumenentzifferung erfordert nämlich ein äußerst konzentriertes, rationales und konsequentes Arbeiten. Ein Schritt, der im Übereifer zu früh getan wird, führt mit Sicherheit in Trugschlüsse. Die Antiphonen mit ihren syllabischen Melodien bilden die sichere Grundlage für die Elemente der Neumenentzifferung. Die Melismatik jedoch wird nicht dadurch entziffert, daß sie in ihre Einzelzeichen aufgelöst wird und diese dann einfach addiert werden, sondern indem jede melismatische Figur als Zeichen einer ganz bestimmten Floskel angesehen wird. Man wird also methodisch von den Einzelneumen zu den zweitönigen Ligaturen, von da zu den dreitönigen usw. fortschreiten müssen. Es ist das ein Verfahren, das ein Übermaß von Geduld erfordert, aber auch reiche und gesicherte Ergebnisse verheißt. Eine notwendige Konsequenz dieser Arbeit ist die Tabellenmethode. Darin wird bewußt an die Äquivalenzmethode D. Mocquereaus²¹ und seiner Schule angeknüpft, aber mit dem großen Unterschied, daß hier wirklich das gesamte Formelmaterial geordnet und nicht nur eine Anzahl gut passender Beispiele gegeben wird. Das statistische Verfahren, das genaue Rechenschaft über die Zahl und Art der Ausnahmen gibt, ist ein besonderes Spezifikum der deutschen Choralwissenschaft, zuerst von P. Wagner gegen die Soles-

²⁰ Außer den Bänden der *Paléogr. mus.*, die hierfür in Frage kamen, dem Antiphonale von Lucca aus dem 12. Jh. (*Pal. mus.* Bd. IX) und dem von Worcester aus dem 13. Jh. (*Pal. mus.* Bd. XII), konnte ich noch verschiedene Handschriften von Fritziar, Fulda und Köln aus dem Besitz der Landesbibliotheken Kassel und Darmstadt zum Vergleich heranziehen.

²¹ Vgl. die großen Tabellen Mocquereaus über bestimmte Formeln im 2. Bd. seines „*Nombre musical*“, Tournay 1927.

menser Methode zur Geltung gebracht,²² dann von Jammers in seinem Buch über den „Gregorianischen Rhythmus“ zur methodischen Grundregel erhoben.

Das Grundprinzip, nach dem nun meine Erforschung der älteren Antiphonenaufzeichnungen vorgeht, ist gewonnen aus den Forschungen F. A. Gevaerts,²³ P. Ferettis²⁴ und E. Omlins²⁵ über die typischen Themen und Formeln, die allen Antiphonenmelodien zugrunde liegen. Gevaert hatte 47 Themen nachgewiesen, die allen Antiphonen als Modell oder Nomos dienten. Feretti hat diese Analyse Gevaerts verfeinert, indem er für die Antiphonen des I. Tones 17 Formeln aufstellte, die in verschiedener Kombination, teils als Initial-, teils als Binnen-, teils als Kadenzformeln Benützung finden können. Er sprach deshalb vom „Centoverfahren“ und meinte damit das Gleiche, was die vergleichende Musikwissenschaft als wandernde Motive in den Maqamen der arabischen Volksmusik, aber auch in den liturgischen Gesängen der griechischen und slawischen Christen längst nachgewiesen hat.²⁶ Hier setzt nun unsere Methode der Neumenentzifferung ein. Ich habe sämtliche Antiphonen des ersten und zweiten Tones — tradierte und nicht tradierte — in Tabellen nach ihren Initial-, Kadenz- und Binnenformeln erfaßt. Dabei er gab sich, daß von ungefähr 400 Antiphonen rund 30 nicht mit Hilfe der wenigen Formeln, die für den ersten und zweiten Modus zur Verfügung standen, zu entziffern und zu analysieren waren; d. h. aber, daß die Zahl der sogenannten freien Antiphonen wesentlich kleiner ist, als es Ferettis Ausführungen ahnen lassen. Ja, ich möchte überhaupt an der Existenz solch freier Formeln zweifeln. Selbst die lebendigsten, sprachmelodisch unerhört plastischen Gesänge etwa der Evangeliumantiphonen sind aus Formeln aufgebaut, und man wird in Zukunft gerade darin die besondere Kunst der Choral„komponisten“ sehen dürfen, daß sie in dauernder Variation die vorhandenen Modelle der lebendigen Sprache so anpaßten, daß nicht eine Formel der anderen genau gleicht. Jene nicht zu den allgemeinen Formeln passende geringe Anzahl von Antiphonen ist keineswegs formelfrei. Sie gehören entweder zu denen, die ihre Tonart gewechselt haben, oder aber zum jüngsten Bestand der Antiphonen aus der byzantinischen Periode Roms im 7./8. Jh., wo man in den „antiphonae prolixae“ zu den neu eingeführten Festen Circumcisio, Exaltatio crucis und den Marienfesten bewußte textliche und musikalische Entlehnungen byzantinischer Gesänge vornahm.²⁷

²² Vgl. P. Wagner, Ist der Wortakzent im gregorianischen Choral eine Länge oder Kürze?, Kirchenmus. Jb. XXVII (1932).

²³ La mélodie antique a. a. O., S. 123 ff.

²⁴ Dom P. Feretti, Esthétique grégorienne, Vol. I., Tournai 1938, S. 106 f.

²⁵ Omlin, a. a. O., S. 82 ff.

²⁶ Idelson, Die Maqamen in der arabischen Volksmusik, SIMG XV, S. 1 ff. — Wellesz, Die Struktur des serbischen Oktoechos, ZfMw. 2 (1919), S. 140 ff.

²⁷ Über diese Entlehnungen haben wir jetzt die sehr aufschlußreiche Arbeit von E. Wellesz, Eastern Elements in the Western Chant, Oxford 1947.

Erst auf die allerjüngste Schicht mitte'alterlicher Antiphonen des Dreifaltigkeitsoffiziums²⁸ und die Marianischen Antiphonen,²⁹ vor allem die Gesänge des Hermannus Contractus mag zutreffen, daß sie nicht mehr in dem Maße an die Formeln der älteren Choralkompositionen gebunden sind. In allen anderen Fällen aber erlaubt die Folge der Neumenzeichen in den einzelnen Abschnitten genaue Rückschlüsse auf die Formeln, aus denen sich jeder einzelne Gesang zusammensetzt.³⁰ Als besonders wichtig erwies sich hierbei die paläographische Gestalt der Kadenz, die in den einzelnen Tonarten nur wenig Varianten aufzuweisen hat; diese sind so charakteristisch, daß mit ihrer Hilfe jede Tonart auch dann genau bestimmt werden kann, wenn einmal die Tonarbuchstaben fehlen sollten. Diese Kadenzformel erstreckt sich nicht nur auf die letzten Töne einer Melodie, sondern umfaßt gewöhnlich ein ganzes Melodieglied, ja bei größeren Antiphonen überspannt die Kadenzformel sogar eine ganze Periode.³¹ Außerdem werden bei größeren Antiphonen diese Kadenzformeln auch oft als Mittel der Binnengliederung benutzt. So wird man in dem typischen Beispiel, das am Schluß als Entzifferungsbeispiel vorgelegt wird, unschwer an der Neumenfolge über „sub principe pollet“ die Hauptkadenz des I. Tones erkennen können, nur mit einer eigenartigen Umkehrung des Hauptintervalls EF, die auch sonst für den Cod. Hartker im Gegensatz zur sonstigen mittelalterlichen Überlieferung charakteristisch ist.³² Dieselbe Klausel erkennen wir in ihrer Urgestalt in den Neumen über „comitantur heriles“ am Ende der zweiten Zeile und in etwas variiert Gestalt am Ende der ersten Zeile „terramque regentem“. Die Verschiedenheit der Neumenzeichen hat dabei nur für den etwas Verwirrendes, dem die rhythmische Konstanz der Formel nicht klar geworden ist.³³

²⁸ Vermutlich von H u c b a l d um 930 für Lüttich komponiert, vgl. P. W a g n e r, Einf. III, S. 317 f. — Kirchenmus. Jb. 1908. S. 13 ff.

²⁹ Vgl. J o h a n n e s M a i e r, Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina“, Regensburg 1939, S. 27 ff.

³⁰ Vgl. F e r e t t i, a. a. O., S. 113 ff.

³¹ Neben der Hauptkadenz: $\overset{\pi}{\text{J}} \overset{\rho}{\text{I}} \overset{\rho}{\text{I}} - - = \text{EF G FE D D}$ zeigt z. B. der I. Ton eine erweiterte Nebenform: $\overset{\pi}{\text{J}} \overset{\rho}{\text{I}} \overset{\rho}{\text{I}} \overset{\rho}{\text{I}} \overset{\rho}{\text{I}} - - = \text{EF G FE DC D FE D D}$ oder gar die periodische Bildung: $\overset{\pi}{\text{J}} \overset{\rho}{\text{I}} \overset{\rho}{\text{I}} - \overset{\rho}{\text{I}} \overset{\rho}{\text{I}} - \overset{\rho}{\text{I}} - - = \text{GG EF G G E || F G E FE D D}$. Über die Kadenzen der andern Tonarten siehe G. S u n o l, Introduction, S. 48 f.

³² Wir geben folgende Beispiele:

	FE	G	FE	D	(CD) D
Ant. 61:	$\overset{\pi}{\text{I}}$				
	le -	pro -	si	mun - dan -	tur
234:	$\overset{\pi}{\text{I}}$				
	se -	cre -	ta	ce -	le - sti - a
409:	$\overset{\pi}{\text{I}}$				
	in	no -	mi	ne	Do - mi - ni

(Antiphonenzählung nach O m l i n. Alle diese Beispiele erscheinen in dem Antiphonale von Lucca in der regelmäßigen Form mit Pes EF.)

³³ Es war dem Verf. eine große Freude, erst vor kurzem eine Bestätigung seiner Ansichten über das Absingen linienloser Neumen nach solchen Formeln aus den Erfahrungen von E. W e i l e s z über die ebenfalls nicht intervallmäßig erschließbaren

Durch die Kadenzklausel läßt sich also die Tonart eines Gesanges mit großer Sicherheit feststellen. Für die übrigen Glieder einer Antiphon bietet sich aber nun ein festes Gefüge von Initial- und Binnenformeln, die nach Tonarten geordnet und in Merkformeln dem Gedächtnis des mittelalterlichen Sängers vertraut waren. So war es z. B. verhältnismäßig leicht, in dem ersten Glied unserer Antiphon „Continet in gremio“ das Prinzipalinitium der Antiphonen des I. Tones zu erkennen. Vermutlich beginnt auch die zweite Langzeile „Virgo Dei genitrix“, mit dem gleichen Motiv.³⁴ Nicht überall führt nun das zweite Glied einer solchen Langzeile wie hier zur Finalis zurück. Ebenso häufig ist auch ein Halbschluß dieser Art, wie ihn vor allem die wunderbaren symmetrischen Antiphonen aufweisen, die vermutlich der Gregorianischen Ära angehören:

D DC F G Fa a haGG Fa G
 | π | | J T π ~ J |
 Qui mi - hi mi - ni - strat, me se - qua - tur³⁵

Auch ein solcher Schluß ist ohne weiteres aus der Neumenschrift abzulesen, ohne daß man nach dem Intervallsinn der Einzelneumen zu fragen braucht. Die Kombination dieser vier Zeichen kann praktisch nur die eine melodische Bedeutung haben.

Zwischen das erste Glied und dessen Beantwortung kann nun bei längeren Antiphonen ein Zwischenglied auf dem Rezitationsteil eingeschaltet werden, das dann gewöhnlich mit einem kurzen Melisma (aGahaGG) auf der letzten Silbe endigt. Eine solche Reperkussion auf dem Tenor findet sich besonders häufig bei den Antiphonen mit dem Initialmodell Dah bzw. Dac.³⁶

ältesten byzantinischen Neumen zu entnehmen; er schreibt darüber (in „Eastern Elements in the Western Chant“, S. 89 Anm. 1.): „In 1935-6 I made close investigations on Early Byzantine MSS... We succeeded in deciphering a number of simple melodies and in ascertaining the correctness of our transcriptions by comparing them afterwards with transcriptions made from MSS. of the Middle Byzantine period. These investigations found a valuable confirmation in Tillyard's essay on „Early Byzantine Neumes: A New Principle of Decipherment“ published in Sept. 1936 in *Lauda* vol. XIV.“ Es scheint so, als sei die byzantinische Neumenforschung mit diesen neuesten Ergebnissen der lateinischen schon wesentlich vorausgeht, nicht weil dort das Problem leichter lösbar ist, sondern weil man das Problem von vornherein methodisch richtig angefaßt hat. Vgl. auch H. J. W. Tillyard, „Signatures and Cadences of the Byzantine Modes“ (*Annual of the British School at Athens*, vol. XXVI) (1923-4; 1924-5).

³⁴ Diese Hypothese, die sich auf fehlerhafte Präzedenzfälle im Cod. Hartker stützt, wie: $\overset{\curvearrowright}{\text{Sunt de hic stantibus}}$, erfordert nach dem Vergleich mit der überlieferten Fassung in einer Fritzlarer Handschrift (Kassel, Landesbibl. ms. theol. 2, 124, bl. 45 v.) eine Korrektur, vgl. den Nachtrag S. 137 f.

³⁵ Nach Cod. Hartker, S. 375 Übertragung: Antiphonale monasticum, S. 640.

³⁶ Dac, das Hauptmerkmal der sogenannten germanischen Fassung, ist im 11. Jh. noch kaum zu finden. Das l (levatur) im Cod. Hartker bezieht sich vermutlich auf h, das

| - | ^u - - - - ^u s
E - xi - it ser - mo in - ter fratres³⁷

Ebenso schalten sich zwischen das zweite Glied und die eigentliche Finalkadenz reperkutierende Zwischenglieder, die gewöhnlich die Finalis und die plagale Reperkussion als Tuba benutzen. Ein typisches Beispiel zeigt die Antiphon „Continet“ zu Beginn der dritten Zeile „per quos orbis ovans“. Wir nennen diese oft sehr ausgedehnten Glieder, die Prosthesis der Kadenz. Sie aus der Neumenfolge zu erkennen, bedeutet für das geübte Auge keinerlei Schwierigkeit.

Um Neumen entziffern zu können, bedarf es also zunächst eines geübten Blickes für die möglichen paläographischen Varianten der einzelnen Formeln. Hierfür müssen umfangreiche Tabellen die nötige Grundlage geben. Es bedarf aber ebenso einer genauen Kenntnis des formalen Aufbaus der einzelnen liturgischen Gesangsformen, der Antiphonen, Responsorien, Hymnen usw.

Man hat nun bisher vergeblich bei den Theoretikern des Mittelalters nach Hinweisen auf die Praxis der Neumenentzifferung gesucht und dabei übersehen, daß jeder mittelalterliche Tonar — und bekanntlich enthalten die meisten Schriften der Theoretiker einen kleineren oder größeren Tonar — eine Anweisung zur Entzifferung linienloser Neumen ist. Erst mit Einführung der Linienschrift verlieren diese Tonare mehr und mehr ihre praktische Bedeutung und schrumpfen auf ein Minimum zusammen.³⁸ Wollen wir heute die Neumen des 10./11. Jh. wieder entziffern, so ist das nur möglich, wenn wir auf das genaueste mit den Tonarten jener Zeit und ihrer Differenzeneinteilung vertraut sind.

Bei den syllabischen Gesängen stellt auch die Lage der sprachlichen Hauptakzente eine sehr wesentliche Erkenntnisquelle dar. Jede Formel hat ihren Gerüstcharakter,³⁹ d. h. an einer oder zwei Stellen liegen ihre Hauptakzente mit Tief- oder Hochton (Tiefton etwa bei der Formel „Continet in gremio“, Hochton bei „Exiit sermo“). Diese Beachtung des Hauptakzents ist vor allem wichtig bei der Entzifferung der proteushaften Innenglieder, deren Anfang und Schluß davon abhängig sind, auf welcher Silbe der Hauptton liegt. Wenn alles andere in einer Formel variabel ist, diese Stellen bleiben immer konstant. Die Tonhöhe von drei oder vier völlig gleichgestalteten Neumen kann durch den

auch vom neuen Antiphonale monasticum bevorzugt wird. Ein wichtiger Zeuge für die Richtigkeit dieses h ist der von Sowa aus einer Leipziger Handschrift veröffentlichte Tonar des 11. Jh. mit seinen genauen Ambitusangaben. (Quellen usw. a. a. O., S. 97.)

³⁷ Cod Hartker, S. 62 — Ant. monast., S. 259.

³⁸ Über die Bedeutung der mittelalterlichen Tonare s. F. X. Matthias, Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, Graz 1903, S. 76 ff., und E. Omelin, Die st. gallischen Tonarbuchstaben, a. a. O.

³⁹ Vgl. hierzu Jammers, Der gregorianische Rhythmus, S. 24 f.

Sprachakzent so geregelt werden, daß die proklitischen und enklitischen Silben stufenweise an- und absteigen, während die Virga über der Akzentsilbe ihren Platz auf dem Tenor hat. Das Zeichen für den Akut steht dann gewöhnlich zur Kennzeichnung des tiefsten Tones.

Diesem wichtigen Prinzip der choralischen Melodiebildung tritt ein zweites zur Seite, das man mit Guido v. Arezzo die „reciprocitas formularum“ nennen kann und auf das auch schon Sowa verwiesen hat.⁴⁰ Es besagt, daß jedes Initium in seiner Melodiebildung im umgekehrten oder parallelen Sinne den Tönen der vorausgehenden Kadenz entsprechen muß. Man kann dieses Gesetz am besten an der Differenzenpraxis der antiphonischen Psalmodie studieren, wie sie besonders klar in dem Leipziger Libellus tonarius des 11. Jh. dargestellt ist.⁴¹ Neben die Kenntnis der Formeln und des formalen Aufbaus dieser Gesänge muß also eine ebenso gründliche — auch wieder auf Grund von Tabellen gewonnene — Kenntnis der choralischen Melodiebildungslehre treten.⁴² Aber das genügt nicht. Es wurde schon angedeutet, daß die Kenntnis der Neumenrhythmik wohl das wesentlichste Element für das Gelingen der Neumenentzifferung ist. Hiermit wenden wir uns der umstrittensten Frage der Neumenforschung zu, deren Problematik eigentlich am meisten daran Schuld trägt, daß wir bis jetzt mit der Entzifferung so wenig vorangekommen sind.⁴³ Meine Lösung dieser Frage, die sich auf jahrelange Untersuchungen an Metzger und St. Galler Neumen des 10. Jh. stützen kann, läßt sich auf das beste mit den Aussagen der mittelalterlichen Theoretiker vereinbaren, da auch diese einen skandierenden Rhythmus „quasi metribus“ fordern.⁴⁴ Der hier vorgeschlagene Rhythmus macht ferner jenen eigenartigen Übertragungsvorgang verständlich, der im 4. Jh. dazu führte, lateinische Prosatexte mit rhythmischen Melodien „more orientalium“⁴⁵ zu versehen, d. h. statt Anwendung der bisher üblichen Quantitätsmetrik Texte wie die der ältesten Antiphonen einem isochronen und fast isosyllabischen

⁴⁰ Micrologus cap. 15 — vgl. Sowa, Quellen, S. 36. — ZfMw. 1933, S. 223.

⁴¹ Sowa, Quellen, S. 90—154.

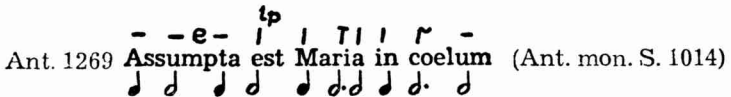
⁴² Über die Gesetze choralischer Melodiebildung s. D. Johnner, Wort und Ton im Choral, S. 43 ff. — Sowa, Theorie des Motus, Gregoriusblatt 1931.

⁴³ Die neuesten und aufschlußreichsten Erörterungen des Rhythmusproblems, denen auch meine Forschung viele Einzelheiten verdankt, sind die von D. Jeannin im 1. Bd. seiner *Mémoires liturgiques syriennes* usw., 1925, H. Sowa's Rhythmusstudien in seinen „Quellen usw.“, S. 161 ff., und E. Jammers, *Der gregorianische Rhythmus*, 1937. Zu vergleichen ist auch mein Aufsatz *Rhythmisch-metrische Hymnenstudien*, Liturgiewiss. Jb. Bd. 14, S. 172. Die dort gegebenen rhythmischen Hymnenübertragungen sind z. T. durch die neuesten Forschungen des Verf. als überholt anzusehen.

⁴⁴ Guido von Arezzo, Micrologus c. XV.: „Metricos autem cantus dico quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus“. Vgl. Lippardt, *Rhythmisch-metrische Hymnenstudien*, S. 173.

⁴⁵ Augustinus über die Einführung der Antiphonie in Mailand unter Ambrosius (*Confessiones* lib. IX. cap. 7).

Schema mit akzentischem Gerüstcharakter zu unterwerfen.⁴⁶ Er stellt ferner den inneren Zusammenhang her zwischen jener — trotz der choralen Aufzeichnung — längst als modal erkannten Rhythmik einstimmiger Liedweisen des 12. Jh. und der der gregorianischen Gesänge. So wie jene eine Vorstufe der Mensuralmusik sind, so ist die noch primitivere Rhythmik der Hymnen und Antiphonen eine Vorstufe des modalen Rhythmus.⁴⁷ All diese Erkenntnisse sind gewonnen aus der statistischen und tabellenmäßigen Untersuchung der St. Gallischen Neumenschrift mit ihren rhythmischen Sonderzeichen. Sie stellen eine Synthese der Forschungen von Jeannin, Sowa und Jammers dar. Die Lösung selbst ist von größter Einfachheit: Will ich den Prosatext (Ha. S. 298)



in eine gehobene rhythmische Form bringen, so kann das nur in einem alternierenden Rhythmus geschehen, der zwar nicht zu messen ist (also nicht mensural), wohl aber mit der antiken Vorstellung der metrischen Skansion zu erfassen ist. An einer Stelle ergibt sich dabei notwendig eine Dehnung, die W. Meyer⁴⁸ in seinen Untersuchungen über den Ursprung der mittellateinischen Rhythmik mit Taktwechsel bezeichnet hat, die wir aber hier lieber mit „Motuswechsel“ bezeichnen wollen. Genau dieser Motuswechsel auf einer Mora ist es nun, der im Antiphonale Hartkers auf der Silbe (Ma-)ri-(a) durch eine Virga mit Episem wiedergegeben wird, und das nicht nur hier, sondern in sehr vielen anderen, ähnlich gelagerten Fällen.⁴⁹ Diese Tatsache war längst bekannt, aber man hat sich gescheut, daraus die notwendigen Konsequenzen zu

⁴⁶ Vgl. hierzu vor allem W. Meyer, Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, Berlin 1905, Bd. 2, S. 1 ff. D. Jeannin, *Mémoires liturgiques syriennes*, Bd. 1, S. 58 ff. — E. Wellesz, Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik (Liturgiegeschichtl. Forschungen, Heft 6), Münster 1923, S. 55 ff.

⁴⁷ Etwa im Sinne des Anonymus IV (Coussemaker I): „In antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia; sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem.“

⁴⁸ W. Meyer, Abh. I, 183—186.

⁴⁹ Vgl. Ant. 4 (Hartker, S. 18): *et omnes sancti eius cum eo* Ant. mon. S. 187.
 Ant. 35 (Hartker, S. 24): *Eccce rex veniet*, Ant. mon. S. 200.
 Ant. 102 (Hartker, S. 38): *De Sion veniet* (Endbetonung des hebr. Wortes) Ant. mon. S. 216.
 Ant. 77 (Hartker, S. 33): *de regalibus sedibus veniet*, Ant. mon. S. 228.
 Ant. 169 (Hartker, S. 52): *genit te*, Ant. mon. S. 245.
 Ant. 199 (Hartker, S. 57): *ne staturus illis* Ant. mon. S. 250.
 Ant. 689 (Hartker, S. 124/5): *operantis suis*, Ant. mon. S. 315.

ziehen, weil es fast noch mehr Gegenbeispiele gab, wo das Episem an entsprechenden Stellen fehlte oder wo es andere Funktionen zu haben schien, z. B. die der Mora auf der Schlußsilbe. Statt in den Episemen nur zusätzliche Hilfszeichen zu sehen, die schon deshalb überflüssig waren, weil die Sprache im Grunde ja selbst den rhythmischen Fluß des skandierenden Vortrags regelte, hat man sich an das Zeichen als einen festen Notenwert geklammert, ohne daran zu denken, daß ja auch die Handschriften ohne rhythmische Sonderzeichen kaum einen andern Vortrag des Chorals gefordert haben können,⁵⁰ da nur so der Sinn der melodischen Formel und der richtige akzentmäßige Vortrag des Textes in eins gebracht werden konnten. Statt der von Solesmes geforderten Akzentkürzung erweist also der paläographische Befund des Cod. Hartker — wie auch übrigens der anderer Handschriften etwa des Cod. Laon 239⁵¹ — ganz deutlich die Neigung zur Akzentdehnung in bestimmten Konstellationen. Häufiger noch als bei der Akzentdehnung steht das Episem auf Einzelneumen in den Binnenschlüssen bei den Paroxytona auf gleichem Ton. Hierbei ist bald das letzte der beiden Gravis-Zeichen mit Episem versehen (— †), bald das vorletzte († —), bald beide († †), bald keines (— —), letzteres besonders in allen Finalkadenzen. Trotz der verschiedenen Bezeichnungen ist die rhythmische Ausführung dieser Kadenzen überall dieselbe. Beide Schlußsilben werden gedehnt.⁵² Was für einen Sinn kann dann aber die Setzung des Episems an den verschiedenen Stellen haben? Es handelt sich hier wohl um einen noch völlig unrationalen Gebrauch des perfizierenden Longzeichens der späteren Mensuralmusik. Der vertikale Strich am Ende des Graviszeichens bewirkt wie die „Cauda“ der „Longa“ in der „Ars antiqua“ Mora der betreffenden Note, gleichzeitig aber auch Perfizierung der vorausgehenden nicht kaudierten „Brevis“. Dieser Deutung entspricht die bisher meist falsch gedeutete Stelle der „Musica enchiridis“: in der von den Noten der Antiphon „Ego sum

⁵⁰ Hierin hat sicher Jeannin gegen P. Wagner und E. Jammers Recht. Varianten der gleichen Melodieformel, ja sogar genau der gleichen Antiphon, erscheinen bald mit, bald ohne Episem. Das gleiche Kloster St. Gallen besitzt Handschriften mit und ohne rhythmische Zeichen. Es ist aber nicht denkbar, daß der gleiche Konvent, wie das etwa Dom de Malesherbes, Le Chant Grégorien, Paris 1946, anzunehmen scheint, aus den rhythmischen Handschriften anders als aus den nicht rhythmischen gesungen habe. Erstere werden für den schulmäßigen Gebrauch als Einführung in den Choralrhythmus geschrieben worden sein.

⁵¹ Vgl. das instructive Beispiel der Com. „Videns Dominus“, wo der Buchstabe t die Rolle des St. Gallischen Akzentepisems übernommen hat:

Videns Dominus fientes sorores Lazari

⁵² So werden diese Schlüsse auch fast allgemein gedeutet, nur E. Jammers mißtraut auch hier der Äquivalenz und bindet sich in seinen Übertragungen eng an die jeweilige Episemsetzung, so daß er den Schluß — † = ♩ synkopisch übertragen muß. In der Ant. „Nativitas tua“ überträgt er die gleiche Kadenzformel in ganz verschiedenen rhythmischen Fassungen.

via“ gesagt wird, nur die Schlußsilben seien „Longae“, die übrigen „Breves“.⁵³ Nirgendwo ist in diesem Text etwas davon gesagt, daß die „Breves“ genau einander gleich seien, nur den „Longae“ gegenüber haben sie einen relativen Breviswert. Im übrigen stehen aber auch diese „Breves“, wie es dann im nächsten Absatz heißt, „infra scandendi legem“, mit anderen Worten: der Begriff der „Brevis“ ist auch hier schon — wie in der späteren Mensuralmusik — zweideutig, nur daß die rhythmische Scheidung in „brevis maior“ und „brevis minor“ noch nicht klar genug ins Bewußtsein getreten ist — im Gegensatz etwa zur Metzger Neumenschrift, die mit den Buchstaben t (tenere), a (amplius) und c (celeriter) deutlich drei Größenwerte voneinander scheidet. (Es könnte der Verdacht entstehen, als sollte hier einer mensuralen Lösung des Choralrhythmusproblems das Wort geredet werden. Das ist jedoch nicht der Fall; nur eine metrische Lösung kommt in Frage, die rational bestimmte mensurale Lösung wird erst im Zeitalter der beginnenden Mehrstimmigkeit fällig.)

Wie wichtig diese Feststellung über den metrischen Wert der Neumenzeichen ist, wird deutlich, wenn man vor der Aufgabe der Neumenentzifferung steht; denn es gehört zu den Merkmalen der typischen Formeln, daß sie nicht nur gleiche Gerüsttöne haben, sondern daß sie in ihrem melodischen Kern isochron sind. Das Problem, prosaische Texte mit wechselnder Betonung diesen Modellen anzupassen, war nur zu lösen, wenn eine gewisse Variabilität der rhythmischen Füllung bestand. Wie diese funktionierte, zeigt in den Antiphonen am besten das System der *zweitönigen Ligaturen*: Codex Hartker unterscheidet, wie das beigegefügte Beispiel zeigt, zwei Formen der ansteigenden Ligatur, das eckige Zeichen, von den Theoretikern meist „Pes“ genannt, das runde Zeichen, etwa bei „gremio“, von den Theoretikern meist mit dem griechischen Ausdruck „Podatus“ bezeichnet.⁵⁴ Dem entspricht eine ähnliche Doppelung der absteigenden Ligatur, die mit Episem versehene „Clivis“ und die einfache gerundete „Clivis“, die sehr häufig als Zeichen der Kürze ein c bei sich hat — wohl das alte Kürzezeichen der antiken Prosodie.⁵⁵ Überblickt man die neumengeschichtliche Forschung des letzten Jahrzehnts, so bemerkt man in der Beurteilung

⁵³ Gerbert S. I, 183 a.: „Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevisque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finire mora qua coepit.“

⁵⁴ Auf diese terminologische Unterscheidung weist Fleischer in seinen „Germanischen Neumen“ hin.

⁵⁵ Das Episem, der Dehnungsstrich, und das Häkchen, das Zeichen für die Kürze, gehören zusammen, es sind dies die alten „chronoi“ der griechisch-lateinischen Prosodie (vgl. Fleischer, Neumenstudien I, 75). Das Kürzezeichen kehrt fast in allen Neumenschriften, auch in der armenischen, als ein Häkchen oder halb geöffneten Kreis, manchmal auch als geschlossener Kreis wieder (so bei den Armeniern) (vgl. Fleischer, ebd. S. 72). Es ist deshalb sehr wohl möglich, daß St. Gallen dieses alte Zeichen der antiken Prosodie übernommen hat und in ein c = celeriter umgedeutet hat.

dieser zweitönigen Ligaturen eine seltene Übereinstimmung aller Forscher. So haben vor allem Jeannin und Jammers auf ganz verschiedenem Wege die Zweizeitigkeit des eckigen, die Einzeitigkeit des runden Zeichens festgestellt. Meine eigenen Tabellen bringen für diese Hypothesen einen neuen paläographischen Beweis und zugleich die historische Erklärung. Pes und episemierte Clivis sind in meinen Tabellen jeweils Kontraktionszeichen, für die in Formeln mit mehr Silben Dierese eintreten kann. Es sind Zeichen, die unbedingt zur Substanz der Melodie gehören.⁵⁶ Den besten Beweis liefert die Tatsache, daß diese Noten auch in der späteren Überlieferung unbedingt konstant bleiben. Die runden Zeichen dagegen erscheinen nie in Dierese. Sie sind akzidentelle Zierzeichen, für die in der späteren Überlieferung auch ebenso gut nur ein Ton stehen kann. Sie fügen der Grundnote also keinen neuen Wert hinzu; während das eine Zeichen zwei „Breves“ umfaßt, darf das andere nur als eine „Brevis“ gewertet werden. Ein Blick auf unsere Antiphon „Continet“ zeigt deutlich, was gemeint ist: Man vergleiche z. B. die kleine Variante der Schlußkadenz über den Silben „(comitan-)tur“ und „(prin-)ci-(pe)“ und „(terram-)que“. Sie zeigt deutlich die Funktion der akzidentellen Ligaturen. Dagegen zeigt die Stelle „Chri-(sto)“ im Vergleich mit „Conti-(net)“ und „De-(i)“ deutlich die Funktion des substantiellen Zeichens als Kontraktionszeichens, ähnlich die Stellen „ter-(ramque)“ und „comi-(tantur)“. Auch hier finden wir eine merkwürdige Analogie zur späteren Mensuralnotation. Denn diese runden Zeichen entsprechen in ihrer rhythmischen Bedeutung den Liqueszenten des Chorals und damit den Pličen der Mensuraltheorie.

Solange nun die Neumenschrift diese beiden Formen der Ligatur unterscheidet, und das geschah, wie schon P. Wagner nachgewiesen hat,⁵⁷ mit sehr viel größerer Konsequenz als bei den spezifischen St. Gallischen Zusatzzeichen in der gesamten älteren Neumenüberlieferung, brauchte der Sänger über die rhythmische Verteilung der Silben auf die Tonformeln nicht im unklaren zu sein. Das Wissen um die rhyth-

⁵⁶ Zwei besonders instructive Fälle von Kontraktion durch Pes und Clivis zeigt die Prinzipalformel des I. Modus: D DC F G F Ga a. Die Kadenz F Ga a sieht nur bei Proparoxytona, bei Paroxytona dagegen findet Kontraktion des F Ga zu Fa statt. Im ersten Fall steht jedes Mal der Podatus, das runde Zierzeichen, im zweiten Fall dagegen der eckige Pes. Daß dieses Fa a wirklich aus älterem F Ga a kontrahiert wurde, zeigt deutlich die spätere Überlieferung, die in vielen Fällen noch F G a als Ligatur bei den Paroxytona hat. (Man vergleiche die Initien in Gevaerts Katalog, S. 240—245.)

Auch Verkürzung des G in einem Quilisma kommt vor, so vor allem häufig im Antiphonale Lucca. Ähnlich steht es mit den Anfangsnoten D DC. Meist steht die Ligatur auf unbetonter Silbe, dann ist sie kurz ($\overline{\text{h}}$ oder $\overline{\text{h}}^{\text{c}}$) oder aber sie bildet mit der vorausgehenden eine Kontraktion auf betonter oder nebenbetonter Silbe, dann ist sie stets lang ($\overline{\text{h}}$) Beispiel:

D DDC F G Fa a
 | | $\overline{\text{h}}$ | | $\overline{\text{h}}$ |
 Pu-e-ri He-brae-o-rum

⁵⁷ P. Wagner, Einf. II, S. 118. Desgl. Suñol, Introduction. Demnach sind diese substantiellen Unterscheidungen langer und kurzer Ligaturen bis ins 11. Jh. in fast

mischen Qualitäten erleichtert daher auch die Neumenentzifferung gewaltig. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die Töne, ohne lange zu probieren, stets an die richtige Stelle der Formel zu setzen; denn hier werden die rhythmischen Proportionen sichtbar, nach denen in alter Zeit die Gesänge erfunden und gesungen worden sind: „Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionabiliter et invenirent et canerent“.⁵⁸ Was Aribo von Freising mit bitteren Worten über den Verfall der Choralrhythmik in seiner eigenen Zeit (12. Jh.) feststellt, gilt auch für die rhythmische Auffassung der Chormelodien in unserer Zeit: „Quae consideratio jam dudum obiit, immo sepulta est.“

Diese Proportionalität wieder zu entdecken, sie in der Praxis des Gregorianischen Chorals wieder zu verwirklichen und damit den leblosen, chaotischen⁵⁹ Choralvortrag der Restaurationszeit zu Fall zu bringen, ist eine Aufgabe, die für unsere Wissenschaft ebenso dringlich ist wie die Erkenntnis der echten Bach-Interpretation. Die Choralwissenschaft erfüllt damit eines der großen Anliegen Peter Wagners, der noch in den letzten Jahren seines Lebens auf das tiefste deprimiert war über die Richtung, die die Choralrestauration unter dem Einfluß D. Mocquereaus und seiner Schule genommen hat. Ein französischer Benediktiner Domde Malesherbes, ursprünglich selbst Solesmenser Mönch, dessen Verdienst darin besteht, als Einzelter seit Jahrzehnten den Kampf gegen die Monopolstellung von Solesmes aufgenommen zu haben, berichtet in seinem Buch über die Neu-Solesmenser Schule von einem Gespräch mit P. Wagner kurz vor dessen Tode, in dem dieser zu ihm gesagt haben soll: „Es ist traurig zu denken, daß wir durch unser Vertrauen auf diese Schule, die uns in eine ausweglose Situation geführt hat, irregeleitet wurden. Es ist eine Schande für unser Jahrhundert, daß es jemals den Theorien D. Mocquereaus nur den geringsten Wert beimessen konnte.“⁶⁰

Es konnte hier nur ein kleiner Ausschnitt aus den mannigfachen Problemen gegeben werden, vor denen heute die Neumenforschung steht. Verzichten muß ich auf die Darstellung der Probleme, die mit der Entzifferung der melismatischen Neumen verbunden sind. Doch darf ich vielleicht hierzu noch die Feststellung machen, daß bei wachsender Kompliziertheit der Melodie das Problem der Übertragung sich wesentlich erleichtert, weil bestimmte Melismen in den einzelnen Tonarten ganz bestimmte Intervallbedeutung haben. Das beginnt schon bei den

allen Neumenschriften, nicht nur in St. Gallen vertreten. Sie sind auch für die Neumenentzifferung von größter Wichtigkeit, während die zusätzlichen St. Galler Zeichen ebenso gut fehlen könnten.

⁵⁸ Aribo v. Freising (Gerbert, SS. II, 227).

⁵⁹ Von einem „rhythmischen Chaos“ in der heute üblichen Choralpraxis spricht auch Jammers, a.a.O., S. 12 f.

⁶⁰ Malesherbes, L'école néo-solémienne de Chant Grégorien, Paris 1946.

dreitönigen Neumen. Um die Gültigkeit dieser Tatsache nachzuweisen, reichen allerdings die Antiphonen des Cod. Hartker nicht aus, das muß erst die Untersuchung der Responsorien und Meßgesänge erweisen. Die hier angedeutete Tatsache bietet aber z. B. die Erklärung, warum etwa in Sequentiaren des 10./11. Jh. syllabische Melodien nicht in ihren Einzelneumen über den Text geschrieben, sondern in Melismen am Rand der Handschrift notiert werden.⁶¹ Das kleine viertönige Melisma am Ende unseres Übertragungsbeispiels ließ sich nach vielen Analogiefällen überlieferter Gesänge mit großer Sicherheit übertragen. Noch ein kurzes Wort zu unserm Übertragungsbeispiel: Es handelt sich hier um einen Sonderfall der Antiphonie, um drei Hexameter aus karolingischer Zeit,⁶² die unter den zusätzlichen Cantica-Antiphonen stehen, die Hartker für das Weihnachtsfest aufzeichnet. Das Langzeilengerüst der Hexameter ist zwar gewahrt, aber im Innern richtet sich die Komposition nicht nach dem Metrum, sondern eindeutig nach dem Wortakzent. Unser Beispiel gibt zuerst die genaue Übertragung der Neumen in Choralnoten, dann aber eine rhythmische Übertragung. Bei Übertragung der Antiphon fehlte zur Zeit der Übertragung jede Vorlage aus späterer Überlieferung. Keines der von mir benutzten Antiphonare des 12. und 13. Jh. enthielt sie. Aber wie ich den Angaben P. E. Omlins entnehme, ist sie in Schweizer Antiphonaren des späten Mittelalters tradiert worden. Meine Übertragung dieser Antiphon kann also, ebenso wie die vieler anderer, die in ähnlicher Weise überliefert sind, nachgeprüft werden. Vielleicht werden hier und da noch Korrekturen nötig sein, aber im großen Ganzen, dessen bin ich gewiß, wird die Übertragung mit der Tradition übereinstimmen. Ein Vergleich wird zeigen, wie wenig die Skepsis gegenüber der Neumenentzifferung berechtigt war. Je tiefer wir in das Wesen der Chormelodien, in ihre rhythmische und melodische Struktur einzudringen vermögen, umso größer wird die Sicherheit, mit der wir die linienlosen Neumen entziffern können.

NACHTRAG

Der vorstehende Aufsatz enthält die Gedanken des Referates, das der Verf. auf der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Rothenburg o. Tauber gehalten hat. Auch die vorliegende Übertragung der Hexameterantiphon „Continet in gremio“ diente dort schon als Bei-

⁶¹ Vgl. z. B. das Sequentiar von Münster, Berlin, Cod. theol. qu. 11, P. Wagner, Einf. II, S. 219 ff.

⁶² Auf karolingische Herkunft deutet 1. wie mir Herr Prof. O. Schumann freundlicher Weise mitteilte, der Versanfang: „viro dei Genetricis“, der sich in Hexametern nicht vor Alkuin belegen läßt; 2. die Tatsache, daß diese Verse schon im Antiphonale Karls des Kahlen aus der Zeit um 870 (Paris Nat. Bibl. 17436), Migne P. L. Bd. 78, S. 725–850, stehen.

spiel. Inzwischen ist es gelungen, in einem Fritzlärer Antiphonar des 13./14. Jh. aus den Beständen der Kasseler Landesbibliothek (heute in Marburg) eine späte Fassung der gleichen Antiphon zu finden. Diese besitzt zur Beurteilung der Hartkerschen Fassung natürlich nicht den gleichen Wert wie etwa die spätere Überlieferung St. Gallens. Doch mag sie immerhin zur Überprüfung der gebotenen Übertragung herangezogen werden.

Wir stellen 14 kleinere Abweichungen von unserer Übertragung nach dem Cod. Hartker fest:

1. Flexa ha läßt auf h statt a in Cod. Hartker schließen. Doch scheint hier kein Anlaß zu einer Konjektur vorhanden. Wir kennen zwar eine Binnenformel, die das Prinzipalinitium mit h weiterführt, aber diese endet stets mit G (vgl. oben „Qui mihi ministrat“, S. 129); Binnenformeln mit D als Schlußton haben am Anfang gewöhnlich a.

2.—4. Wie die Neumen des Cod. Hartker zeigen, läuft hier die Bewegung gerade umgekehrt wie in Fritzlär. Der Fehler liegt offensichtlich bei der späteren Handschrift, die zu früh mit dem EF der Kadenzklausel beginnt. Auch hier sehen wir keinen Grund, unsere Übertragung zu ändern.

5.—7. Hier wurde ein Übertragungsfehler offenbar, der an sich hätte vermieden werden können. Unsere Übertragung ging von der Auffassung aus, daß es sich hier um eine Wiederholung des Anfangsmotivs handeln müsse, vgl. S. 129, Anm. 34. Dabei beachteten wir aber zu wenig, daß die „virga recta“ zu Beginn und die „virga iacens“ auf der fünften Silbe das eigentlich unmöglich machten. Die Fritzlärer Fassung ist genau die gleiche, die hier für St. Gallen hätte erschlossen werden können.

8. Das G der Fritzlärer Fassung scheint die Melodie zu bereichern, kommt aber für Cod. Hartker nicht in Frage, da sonst auch in der ersten Zeile auf „(coe-)lum“ ein G stehen müßte; das ist aber wegen der „virga recta“ nicht möglich.

9. Das D der Übertragung gibt, wie die „virga iacens“ zeigt, die echte Fassung.

10. Das Melisma ist in Fritzlär weiter ausgeziert, die Neumen des Cod. Hartker sind durch unsere Übertragung genau wiedergegeben.

11.—14. Die Neumenfolge in Cod. Hartker könnte an sich die gleichen Intervalle meinen, die in Fritzlär stehen. Doch scheint auch hier ein ähnlicher Fehler der späteren Handschrift vorzuliegen wie in der ersten Zeile. Wieder wird das EF zu früh gebracht und dadurch die Eindeutigkeit der Kadenzformel zerstört.

Mit Ausnahme einer Stelle, die auch ohne Fritzlar richtig hätte übertragen werden können, hält also unser Übertragungsbeispiel einem kritischen Vergleich mit der mittelalterlichen Tradition stand.

The image shows a musical score for three staves. Each staff consists of a vocal line with neumes and a lute line with rhythmic notation. The lyrics are Latin and are written below the neumes. The first staff begins with 'Con - ti - net in gre - mi - - o coe - lum' and ends with 're - gen - tem'. The second staff begins with 'vir - go De - i ge - ni - trix. pro - ce - res co - mi - tan - tur be - ri - les'. The third staff begins with 'per quos or - - bis o - - - vans Chri - sto sub prin - ci - pe pol - let.' and ends with a double bar line. The neumes are written in a medieval style, and the lute line uses a system of rhythmic notation with stems and flags.

Con - ti - net in gre - mi - - o coe - lum ter - - ram - - que re - gen - tem
Kiesel, ms. theol. 2^o, 12^o f. 41 v.

vir - go De - i ge - ni - trix. pro - ce - res co - mi - tan - tur be - ri - les

per quos or - - bis o - - - vans Chri - sto sub prin - ci - pe pol - let.

Dieses eine Beispiel mag hier für viele stehen. Der Weg bis zu einer problemlosen Erforschung aller nicht auf Linien tradierten Melodien ist noch weit und schwer, aber aussichtslos — das kann man wohl nach diesen Ausführungen mit gutem Recht sagen — ist er nicht.

DEUTSCHE ORGELBAUKUNST DER SPÄTGOTIK IN BÖHMEN

VON RUDOLF QUOIKÁ

Der Ausgang des ereignisreichen 15. Jahrhunderts brachte für die deutschen Landesteile Böhmens einen bedeutenden künstlerischen Aufschwung, der an das goldene Zeitalter der Luxemburger erinnerte und nicht zuletzt durch die Tatsachen charakterisiert wird, daß die deutschen Teile Südböhmens unter den Wirrnissen der Hussitenkriege wohl viel litten, doch bald durch günstige Einflüsse wirtschaftlicher Natur eine Auferstehung feiern konnten, die anderen Landesteilen noch abging. Nicht zuletzt waren es aber die abklingenden radikal-religiösen Regun-