

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. 17438, 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. C a l l e w a e r t, 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 P a p s t S e r g i u s 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. D u c h e s n e. 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 Melodieformeln 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 neuemierten 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.)

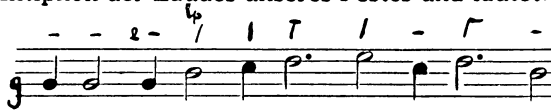
¹² Das Melodiemodell o besitzt im Cod. Hartker allein an die 90 Antiphonen innerhalb der Prinzipalkadenz o, der ersten Diff. ob und eines Teils der zweiten Diff. oc. Das Melodiemodell yc besitzt an die 50 Antiphonen. Seine erste Verwendung zeigt die psalmographische Antiphon „Exortum est“ der Weihnachtsvesper. 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. Jrg., 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

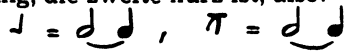
Sehr oft steht in unseren Melodien an Stelle zweier Einzelnoten:

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

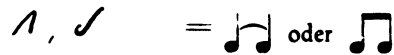
4) die Flexa π , eine episemierte Clivis als Zeichen für zwei gebundene absteigende Töne.

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 \nearrow , 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 Hirmos: 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 \nearrow .

²² Zu diesem Begriff vgl. 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 *Groves 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

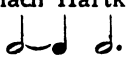
Sämtliche Antiphonen dieses Typus bestehen aus 4 Abschnitten, die wir hier rhythmisch nach ihrer Motuszahl bestimmen: Abschnitt 1 reicht von 1 bis 4, Abschnitt 2 von 5 bis 8, Abschnitt 3 von 9 bis 12, Abschnitt 4 von 13 bis 16. Die Formel beruht also ganz ohne unser Zutun, einfach auf Grund der Hartkerschen 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.

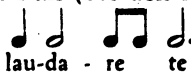
Wie sind nun diese einzelnen Abschnitte rhythmisch gefüllt? Motus 1—4 zeigen folgende Füllungen:

a)

	1	2	3	4
	—			
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-	tac
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  im zweiten

 lau-da - re te

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 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 Schlußstones 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 Epistem 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) $\bar{\pi} \quad \bar{\pi}$
 An - ge - lo - rum
 Be - ne - dic - tus
 vir - tu - tem
- b) $l - \bar{\pi}$
 Ge-ni-trix
- c) $\bar{\pi} \quad l -$
 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 unregelmäßigen²⁸ Semitonium auszufüllen haben. Das geschieht bei zwei Silben durch Kontraktion der beiden Motus:

a d h c
 De - i

²⁸ Stände die Antiphon auf der Finalis E, statt auf a, so müßte das h fis lauten. Daher die Transposition in die höhere Quarte.

Dabei hat Cod. Hartker die Bewegungsrichtung des zweiten Motus umgekehrt und schreibt: $\downarrow \uparrow$ 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 Silber:

a d h c
 $\downarrow \uparrow \uparrow$
 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
 $\uparrow \downarrow \uparrow \uparrow$
 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
/	-	/	/	/
cum	An	- ge	- lis	tri - um - phas
	fruc	- tus	ven	- tris
	in	u	- ni	- ver
	con	- tra	ho	- stes

tu - i
 - so mun - do
 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 wurde, 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 Doppelmotus.

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-“, welcher 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 De - i Ge - ni - trix
 pro - ce - 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 Melodiemo­dells wiedergeben.

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 unwägbare 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 1946⁹; 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):

^lp | r | - r - p^c |

As - sump - ta est Ma - ri - a in cac - lum: gau - dent

An - ge - li, lau - dan - tes be - ne - di - cunt Do - mi - num

c = equaliter, l = levatur, p = pressio, c = celeriter⁷⁾

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. Krepes, 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.* Mechein 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 *Pes*figuren jener Handschrift. Bei „caelum“ ist der *Fränculus* der Handschrift durch ein *Bipunctum* wiedergegeben, der *Pes sinuosus* bei *laudantes* durch *episemierte 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 *Dehnungs-episem*, 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-

⁶ Zur Interpretation der rhythm. Neumenzeichen durch Solesmes vgl. D. A. Mocquereau, *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. Sufiol, *Introduction à la Paléographie musicale.* Tournai, 1935.

⁷ 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. Bomm, OSB, in *Jb. f. Liturgiewissenschaft* Bd. 14. 544 ff. und P. J. Kreps, OSB, s. o.)

⁸ Zur Bedeutung der „*Litterae significativae*“ siehe den angebl. Brief des Notker Balbulus († 912) über die Romanusbuchstaben. (Gerbert, SS. I. 95, dazu P. Wagner, Einf. II, 234 ff. R. v. Doren, OSB, *Etudes sur l'influence musicale de l'abbaye de St. Gall, Louvain, 1925* und J. Smits van Waesberghe, *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.

gehen kann.⁸ Dieses eine Zeichen wirft also die ganze äqualistische Theorie Mocquereaus über den Haufen. Kein Wunder, daß man es einfach verschweigt. Schließlich sei noch auf die Iktus des obigen Beispiels verwiesen, die eigentlichen Regler des Solesmenser Rhythmus. Sie haben überhaupt keine paläographische Entsprechung. Nach welchen schematischen Grundsätzen sie gesetzt sind, das erfährt man sehr bald, wenn man die Fassung des monastischen Antiphonale mit der des *Liber usualis* von Solesmes⁹ vergleicht. Beide unterscheiden sich melodisch durch die Schlußklausel: G FG G G G G

Ant. mon. Do-mi-num

Lib. us. Do-mi-num.

Es bleibt keinem mit natürlichem musikalischen Empfinden begabten Menschen verborgen, daß die erste Fassung nur eine leichtere Auszierung der zweiten darstellt, und der runde Pes über der zweiten Silbe macht deutlich, daß man sich das rhythmisch kaum anders als ♩ ♩ ♩ vorstellen kann. Trotzdem übt diese kleine rhythmisch völlig identische Floskel nach Mocquereau eine geradezu zerstörende Wirkung auf den ganzen Rhythmus der vorangehenden Zeile. Der *Liber usualis* setzte den Iktus auf den Wortakzent: *benedicunt*, was zwar nicht nötig, aber auch nicht falsch war. Das *Ant. mon.* dagegen setzt den Iktus an die sprachlich unbetonten Stellen: *Benedicunt*. Warum diese Veränderung und Komplizierung? Die „Schule des Gregorianischen Gesanges“ von Suñol-Kosch gibt darüber eindeutige Auskunft. Man beginnt bei der Iktussetzung immer von hinten — beim letzten sicheren Iktus. Der liegt im Falle des *Lib. us.* auf der letzten Note, der vorletzte demnach auf der drittletzten, der drittletzte auf der fünften Note und Silbe — von hinten gerechnet (Suñol-Kosch S. 109). Der kleine runde Pes aber auf der unbetonten *Paenultima* soll nun diese ganze rhythmische Ordnung einfach in ihr Gegenteil verkehren, denn hier zieht der Pes den letzten sicheren Iktus auf sich und damit verschiebt sich die Reihe der Ikten um eine Silbe nach vorn. Man fragt sich bei dieser seltsamen Ableitung unwillkürlich, was denn die ganze Iktussetzung noch mit Musik gemeinsam habe, wenn solche Umwandlungen einfachster rhythmischer Verhältnisse dadurch möglich werden.

Die philologisch gesicherte Fassung unserer Antiphon müßte demnach so lauten:



a) Franculus = ♯♯ b) Pes sinuosus = ~ c) Punkt über zweitöniger Ligatur bedeutet ♩

⁸ Vgl. *Musikforschung* I (1948) S. 132, Anm. 49.

⁹ *Tournai* 1930, S. 1413.

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:



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 jubilo“ erinnert.¹²

¹⁰ Auch textlich stellt diese Antiphone 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 Aqualismus, 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. Cantiones 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 episeimierte Virga + runder Pes:

τ Ω
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:

l l - - j l m oder l l - - j l l c n

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 cdc chc.) Das Schlußglied heißt in einfachster Gestalt:

- l - τ τ l l - -

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 akzentrythmischen 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 medieval style. The first staff contains the lyrics: "Ma - ri - a vir - go as - sump - ta est ad ae - thé - re - um thá - la - mum,". The second staff contains: "in quo Rex re - gum stel - la - to se - det so - li - o". Above the notes, there are rhythmic markings consisting of numbers 1 through 6, indicating the placement of ictus and episema. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The final note of the second staff is marked with a double bar line and a final cadence symbol.

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 gehäufte 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.

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 tuorum* (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 „*ungen-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-co-ra, fi-li-a Je-ru-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 Epistem 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 Rhythmusbild. 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 achte 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. „Cōnditor alme siderum“. Wahrscheinlich hat man sehr oft durch Dehnung der ersten Silbe einen Ausgleich geschaffen, vgl. z. B. die Notation dieses Hymnus bei Dufay (Besseler, 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 einen Wort eine sehr ausdrucksvoll gedehnte, im Ambitus weit ausgreifende Melodie, deren malerischer 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 *Quilisma*figur 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.