

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4 (1954)

Artikel: Guido von Arezzo : Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate

Autor: Oesch, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858593>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

P 22733⁴

✓

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 4

HANS OESCH

Guido von Arezzo

Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung
der sogenannten odonischen Traktate



VERLAG PAUL HAUPT BERN

54 A 3

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 4

Guido von Arezzo

...
...
...



...
...
...

HANS OESCH

Guido von Arezzo

Biographisches und Theoretisches
unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten
odonischen Traktate



PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN

1954 G 523

Guido von Arzoo

Lehrbuch der
deutschen Literaturgeschichte
des Mittelalters



1954 / G 523

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das
der Übersetzung in fremde Sprachen und der Re-
produktion auf photostatischem Wege oder durch
Mikrofilm, vorbehalten.

Copyright 1954 by Paul Haupt Berne
Druck von Gassmann AG., Solothurn
Printed in Switzerland

Meinen Eltern gewidmet

VORWORT

Noch immer gilt, was in den Camaldulenser Annalen zum Jahre 1034 berichtet wird, dass Leben und Lebensschicksale des Mönches Guido von Arezzo in dunkle Schatten gehüllt seien.¹⁾

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde man durch Handschriftenfunde auf den Gedanken gebracht, dass Guido, der hochberühmte Musiktheoretiker und Pädagoge des elften Jahrhunderts, nicht ausschliesslich in Italien gewirkt habe, ja, dass er sogar gebürtiger Franzose sei. Es ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit, alle Überlieferungen und Meinungen zur Biographie Guidos zu sammeln und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Die Widersprüche sind nicht etwa nur neueren Datums, sondern scheinen schon zu Lebzeiten Guidos bestanden zu haben.

Die Erforschung der mittelalterlichen Musik führte zur Erkenntnis, dass die meisten „Erfindungen“, die Guido zugesprochen worden sind, nicht von ihm stammen und entweder neueren oder älteren Datums sind. Vor allem der zweite Teil dieser Arbeit möchte versuchen, die wirklichen Verdienste Guidos herauszuschälen.

Bei der Interpretation seiner Lehre genügte es jedoch nicht, sich mit den authentischen Werken Guidos zu befassen, sondern es drängte sich der Gedanke auf, diese mit den sogenannten odonischen Traktaten zu vergleichen, woraus wiederum Schlüsse für die Biographie Guidos gezogen werden konnten. Vielleicht ist es uns geglückt, hierbei auch dem Verfasser jener bisher meist Odo, Abt von Cluny, zugeschriebenen Traktate näherzukommen.

Die Auseinandersetzung mit den Traktaten ist dadurch erschwert, dass wir immer noch keine kritische Ausgabe besitzen. In einigen Fällen sind wir in der Lage, Varianten aus einigen Handschriften herbeizuziehen.

*

Die vorliegende Arbeit wurde im Herbst 1950 abgeschlossen und der Universität vorgelegt. Leider war es nicht möglich, damit am

¹⁾ Cum ea, quae pertinent ad vitam vicesque Guidonis Aretini monachi, densis omnino tenebris sunt respersa. Ann. Cam. I, 42.

Wettbewerb des Comitato Nazionale per le Onoranze a Guido d'Arezzo (1950) teilzunehmen, weil besagtes Komitee darauf bestand, nur italienisch oder lateinisch geschriebene Arbeiten anzunehmen; und eine Übersetzung anfertigen zu lassen, fehlten dem Verfasser die Mittel.

Kurz vor dem Druck der vorliegenden Arbeit hatte der Verfasser, dank der Freundlichkeit des glücklichen Preisgewinners Jos. Smits van Waesberghe, noch Gelegenheit, in den Umbruch der in nächster Zeit erscheinenden Preisarbeit „De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino, ejus vita et moribus“ Einblick zu nehmen. Es darf als erfreuliches Resultat vermerkt werden, dass die beiden Biographien in den wesentlichen Teilen sich nur um wenig unterscheidet. Wir geben dem geneigten Leser in einem kurzen Anhang einige Hinweise auf divergierende Darstellungen.

*

Auch an dieser Stelle möchte ich nicht versäumen, meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Jacques Handschin, Ordinarius an der Universität Basel, zu danken. Unter seiner Leitung ist diese Schrift entstanden. Seine ungezählten Ratschläge und fachlichen Auskünfte haben mich sicher durch das Labyrinth der falschen Überlieferungen und Widersprüche hindurchgeleitet. Dank gebührt auch manchem Mitglied des Basler Musikwissenschaftlichen Seminars.

In den Dank einschliessen möchte ich endlich die Herausgeber und alle jene, die dieser Arbeit zu einer Buchausgabe verholfen haben.

Basel, den 10. September 1953.

Der Verfasser

BIBLIOGRAPHIE

1. QUELLEN

a) Ungedruckte:

Basel, Universitätsbibliothek F IX 36

Fol. 2v-64v: Musica Johannis. Inc. „Qualiter quis ad musice disciplinam...“
(Cottos „De Musica“, GS II 230).

Rom, Bibl. Vallicelliana B 81

a) Fol. 76r - 82v: Beginn des Dialogus Odonis (ohne Prologus), bis GS I
259b, 10. Zeile.

Fol. 71r - 75r: Fortsetzung des Dialogus Odonis bis Ende.

b) Fol. 94v-115v: Micrologus Guidonis (GS II 2).

c) Fol. 116r-118v: Guidos „Aliae regulae de ignoto cantu“ (GS II 34).

d) Fol. 119r-129v: Guidos „Epistola de ignoto cantu“ (GS II 43).

e) Fol. 130r-137v: Guidos „Regulae rhythmicae“ (GS II 25 nur bis GS II
33, 15. Zeile).

Rom, Bibl. Vaticana Reg. lat. 1616

a) Fol. 1r-11v: Micrologus Guidonis (GS II 2).

b) Fol. 11v-14r: Guidos „Regulae rhythmicae“ (GS II 25).

? Codex J. Rosenthal, Kat. VIII, No. 933.

(Foliozahlen aus der zur Verfügung stehenden Photokopie nicht ersichtlich.
Aufenthaltort der Hs. unbekannt.)

Dialogus Odonis (ohne Prologus) (GS I 252).

b) Gedruckte:

Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti, 1733 f.

Amelli, A. M. Guidonis Monachi Aretini Micrologus, 1904.

Baronius, C. Annales ecclesiastici, 1744.

Bernard, A. Recueil des Chartes de l'abbaye de Cluny, 1876 f.

Chronica Slavorum. Herausgegeben von G. G. Leibniz, in: Scriptorum rerum Brunsvicensium..., 1707 f. Bd. II, S. 745.

Consuetudines Cluniacenses antiquiores, coll. Udalricus, 1853, in: Patrologia, series latina, Bd. 149.

Coussemaker, E. de, Scriptorum de musica medii aevi novam seriem..., 1864.

Domnizo Vita Mathildis, in: Muratori, L. A., Rerum Italicarum Scriptorum, 1723 f. (Neuausgabe 1900 f.).

Duchesne, F. Scriptorum historiae Francorum, 1636 f.

Gallia Christiana in provincias ecclesiasticas distributa, 1870 f.

Gerbert, M. Scriptorum ecclesiastici de musica..., 1784.

Gesta Hammenburgensis eccl. pont. Herausgegeben von E. Waitz, 1876.

Histoire littéraire de la France, 1733 f.

Historiographia seu Chronicon Abbatis Stad., 1608.

- Jacobilli Vita de Santi e Beati dell'Umbria, 1661.
 Mabillon, J. Annales ordinis S. Benedicti, 1739 ff.
 Marrier, M. Bibliotheca Cluniacensis, 1614 (Neudruck 1915).
 Martène, E. Collectio amplissima veterum Scriptorum et monumentorum historicum, 1724 f.
 Mitarelli, J.-B., und Costadoni, A., Annales Camaldulenses, I–III, Venedig 1755–58.
 Monumenta Germaniae Historica, Scriptores. Herausgegeben von G. H. Pertz, 1826 ff.
 Neff, Karl Die Gedichte des Paulus Diaconus. Kritische und erklärende Ausgabe in: Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, 3. Bd., 4. Heft, 1908.
 Paléographie musicale. Herausgegeben von den Benediktinern von Solesmes, 1889 ff.
 Recueil des historiens des Gaules et de France, 1738 f.
 Roulliard, S. Französische Übertragung der Vita Burchardi, in: Histoire de Melun, 1628, S. 641.
 Sanderus, A. Bibliotheca Belgica manuscripta, 1641.
 Sigebertus Gemblacensis, De scriptoribus ecclesiasticis, in: PL, CLX.
 Smits van Waesberghe, J., Johannes Affligemensis „De Musica cum Tonario“. Corpus Scriptorum de Musica, Bd. I (American Institute of Musicology Rom), 1950.
 Steglich, R. Die Quaestiones in Musica, 1911 (Publikation der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2. Folge, Heft 10).
 Vivell, C. 1 Ein anonymer Kommentar zum Micrologus, in: Studien und Mitteilungen OSB, Bd. 35 (1914), (Neue Folge, Bd. 4), S. 56.
 2 Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius (Ausgabe mit Einleitung). Akademie der Wissenschaften in Wien (philosophisch-historische Klasse), Sitzungsberichte, Bd. 188, zweite Abteilung, 1919.
 Vossius, G. J. De scientiis mathematicis, 1660. (PL, CXLI).
 Ziegelbauer, M. Centifolium Camaldulensium, Venedig 1750.

2. LITERATUR

- Ambros, A. W. Geschichte der Musik, 1864.
 Angeloni, L. Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, 1811.
 Anglès, H. La música a Catalunya fins al segle XIII, 1935.
 Appel, M. Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten, Diss. Berlin 1935.
 Balmer, L. Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, 1935.
 Bandini, A. M. Specimen literaturae florentinae, 1748 f.
 Bannister, H. M. Monumenti vaticani di paleographia musicale latina, 1913.
 Becker, G. Catalogi Bibliothecarum antiqui, 1885.
 Bettmann, L. Nachrichten über die für die Ausgabe (Codex 318 Monte Casino) in den MGH benutzten Hss. und Urkunden, in: Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, XII (1874), S. 505.
 Bohn, P. Odos von Cluny Dialog, in: Monatshefte für Musikgeschichte, 1880, S. 23.
 Bomm, U. Der Wechsel der Modalitätsbestimmungen, 1929.

- Brambach, W.** 1 Die Musikkultur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule, in: Mitteilungen aus der Bibliothek zu Karlsruhe, Heft 4 und 8, 1883 und 1888.
2 Die Reichenauer Sängerschule, 1888. (2. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen, Bd. I).
3 Das Tonsystem . . . , 1881.
- Brandi, A.** Guido Aretino, delle sua vita, del suo tempo e de' suoi scritti, 1882.
- Brenet, M.** Guido d'Arezzo, Ponthus Teutonicus et l'abbé Odon, in: La Tribune de Saint-Gervais, VIII (1902), S. 121.
- Bresslau, H.** 1 Jahrbücher des deutschen Reichs unter Konrad II. Bd. I, 1879.
2 Die Chronik des Capitels zu Arezzo, in: Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. V (1880), S. 442.
- Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Départements. 1849 ff.
- Chagny, A.** Jean l'Italien. Biographe de Saint Odon, in: A Cluny. Congrès scientifique en l'honneur de saints Odon et Odilon, 1950.
- Chevalier, Ul.** 1 Répertoire des sources historiques du moyen âge. Bio-Bibliographie, 1905.
2 Répertoire des sources historiques du moyen âge. Topo-Bibliographie, 1894.
- Delisle, L.** Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale, 1868 f.
- Ettlinger, E.** Der sog. Anonymus Mellicensis de scriptoribus ecclesiasticis, Diss. Karlsruhe 1896.
- Fage, A. de la** Essais de Diphtérogaphie musicale, 1864.
- Falchi, M.** Studi su Guido Monaco di S. Benedetto, 1882.
- Federici, P.** Rerum Pomposianarum Historia, 1781.
- Ferretti, P.** I manoscritti gregoriani di Monte Cassino, in: Casiniensia, 1929, Bd. I, S. 193.
- Fétis, F. J.** Biographie universelle des musiciens, 1862, Bd. IV, S. 146.
- Fevret de Fontette, Ch. M.,** Bibliothèque historique de la France, 1719.
- Foucault** Le rythme du chant grégorien d'après Guy d'Arezzo, 1904.
- Franke, W.** Romuald und seine Reformtätigkeit, 1912 (Historische Studien, 107).
- Fuertes, M. S.** Historia de la musica española desde la venida de los Fenicios hasta el anno de 1850, 1855.
- Gaisser, H.** Neueste Forschungen über Guido von Arezzo (?) in: Gregoriusblatt, 1889, S. 25.
- Gams, P. B.** Series Episcoporum, 1873.
- Gastoué, A.** 1 Histoire du chant liturgique à Paris, 1904.
2 Artikel „Guy d'Arezzo“ in: Cabrol/Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne, VI, 2 (1915).
3 siehe auch unter Vivell, C.
- Gerbert, M.** De cantu et musica sacra . . . , 1774.
- Gevaert, M.** La Mélopée antique dans le chant de l'église latine, 1895.
- Gombosi, O.** Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters, in: Acta Musicologica, Bd. X (1938) – Bd. XIII (1941).
- Grossmann, P. Ch.** Guido von Arezzo, in: Benediktinische Monatsschrift, IX (1927), S. 401.

- Handschin, J. 1 Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena), in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 5 (1927), S. 316.
2 Musikgeschichte im Überblick, 1948.
3 Eine alte Neumenschrift, in: Acta Musicologica, Bd. XXII, S. 69.
4 Der Toncharakter, 1948.
5 Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte, in: Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. V (1931), S. 1.
6 Sequenzprobleme, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. XVII (1935), S. 242.
- Hauréau, M. B. 1 Artikel „Odon“ in: Nouvelle Biographie générale, Bd. 38.
2 Singularités historiques et littéraires, 1861.
- Heimbucher, M. Die Orden und Kongregationen, 1933 f.
- Hermesdorff, M. 1 Die Epistola de ignoto cantu, in: Caecilia 1873 (12. Jahrgang), Heft 3 ff. Auch separat: Trier 1884.
2 Micrologus Guidonis, 1876.
- Hughes-Hughes, A. Catalogue of manuscript Music in the British Museum, Bd. III (1909).
- Jacobsthal, G. Die chromatische Alteration, 1897.
- Inguanez, M. Codicum Casiniensium manuscriptorum catalogus, 1934.
- Kienle, A. Neueste Forschungen über Guido von Arezzo, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, Bd. V (1889), S. 490.
- Kiesewetter, R. G. Guido von Arezzo, 1840.
- Kornmüller, U. 1 Guido von Arezzo, in: Caecilienkalender 1876, S. 49.
2 Ist Guido von Arezzo oder St. Maurus des Fossés?, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1890, S. 95.
3 Der liturgisch-musikalische Kongress zu Arezzo, in: Studien und Mitteilungen OSB., 1883, S. 133.
4 Die alten Musiktheoretiker, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, 1887 und 1889, jeweils S. 1.
- Krasuski, F. Über den Ambitus der Gregorianischen Messgesänge. Diss. Freiburg 1903. Auch: Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg, 2. Heft, 1903.
- Lambardi, C. Auszüge aus seiner unveröffentlichten Guido-Biographie in: Albergotti, A., Memorie d'Arezzo, Bd. I.
- Lambillotte, L. Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien, 1855.
- Lange, Georg Zur Geschichte der Solmisation, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Bd. I (1899/1900), S. 535.
- Lans, J. A. Offene Briefe über den Kongress von Arezzo, 1883.
- Laporte, J. Saint Odon. Disciple de saint Grégoire le grand, in: A Cluny. Congrès scientifique en l'honneur de saints Odon et Odilon, 1950.
- Lavis, E. Histoire de France, 1901 f.
- Lebeuf, J. Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, 1883.
- Lettere critico-storiche d'un Aretino, 1760.
- Manitius, M. Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Bd. II, 1923 (= Bd. IX, 2. Abt., 2. Teil des Handbuchs der Altertumswissenschaft).
- Mazzuchelli, G. Scrittori d'Italia.
- Montfaucon, B. de 1 Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova, 1739.
2 Diarium Italicum, 1702.

- Morin, G.**
- 1 Guy d'Arezzo ou de Saint-Maur des Fossés, in: *Revue de l'art chrétien*, 4. Serie, Bd. 6, 1888, S. 333.
 - 2 L'origine français de Guy d'Arezzo, in: *Revue des questions historiques*, XXV, 1891, S. 547.
 - 3 Documents biographiques inédits sur Guy d'Arezzo, in: *Revue bénédictine*, Bd. V (1888), S. 446.
 - 4 Notes biographiques sur Guy d'Arezzo, in: *Revue bénédictine*, Bd. XII (1895), S. 395.
 - 5 Les œuvres de Guy d'Arezzo sous le nom de Guy de Saint-Maur, in: *Revue bénédictine*, Bd. XII (1895), S. 195.
 - 6 Kurze Beschreibung des anonymen Traktates „L'art, science et pratique de plaine musique“, in: *Archives historiques, artistiques et littéraires*, Bd. I (1889), S. 167.
- Müller, H.** Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik, 1884.
Pignot, J.-H. Histoire de l'ordre de Cluny, 1868.
Pfister, Ch. Etudes sur le règne de Robert-le-Pieux, 1885.
Pothier, J. Douze Antiennes de S. Odon de Cluny en l'honneur de S. Martin de Tours, in: *Revue du chant grégorien*, Bd. XV (1906/07), S. 65.
- Riemann, H.** Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, 1898.
Ristori, G. Biografia di Guido Monaco d'Arezzo, 1868 (2. Auflage).
Rohrbach Storia della Chiesa, 1860.
- Roth, F. W. E.**
- 1 Ein musikalischer Codex des XI./XII. Jahrhunderts in Darmstadt, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Bd. III (1887), S. 488.
 - 2 Übersetzungen von Guidos Traktaten, in: *Der Chorgesang*, III (1888) bis V (1890).
- Sackur, E.** Die Cluniacenser, 1892 f.
Schlecht, R. Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, Jahrgang V (1873), S. 135.
- Schubiger, A.** Historische Irrtümer. Guido, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1869.
- Schünemann, G.** Ursprung und Bedeutung der Solmisation, *Schulmusikalische Zeitdokumente VII* (1929).
- Smits van Waesberghe, J.**
- 1 De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino – eiusque vita et moribus, 1953. Herausgegeben vom Comitato nazionale per le onoranze a Guido d'Arezzo. (Von uns im Anhang noch kurz berücksichtigt.)
 - 2 Der Gregorianische Gesang und sein Platz im katholischen Gottesdienst (deutsche Übersetzung), ca. 1949 (*Symphonia-Bücher*, Stockholm und Bern).
 - 3 Guido of Arezzo and musical improvisation, in: *Musica Disciplina*, V (1951), S. 55.
 - 4 Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen, Bd. I (1936), Bd. II (1939–1942).
 - 5 School en Muziek in de Middeleeuwen, 1949.
 - 6 Some Music Treatises and their Interrelation, in: *Musica Disciplina*, Bd. III (1949), S. 25 und S. 95.
 - 7 The musical notation of Guido of Arezzo, in: *Musica Disciplina*, V (1951), S. 15. (Konnte noch kurz vor der Drucklegung unserer vorliegenden Arbeit konsultiert werden.)

- Stein, H. siehe: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, 1900, S. 237. Abgedruckt auch in: Revue bénédictine, 1901, S. 216.
- Terrasse, E. siehe: Revue du clergé français, Bd. 30, 1902, S. 438.
- Thaner, F. Widonis monachi epistola ad Heribertum Archiepiscopum, in: Monumenta Germaniae Historica, Libelli de lite imperatorum et pontificum, Bd. I (1891), S. 1.
- Thomas, P. Saint Odon de Cluny et son œuvre musicale, in: A Cluny. Congrès scientifique en l'honneur des saints Odon et Odilon, 1950.
- Tiraboschi, G. Storia della letteratura italiana. . . , 1795 f.
- Vacandard, E. siehe: Revue du clergé français, Bd. 30, 1902, S. 530.
- Vivell, C., und Gastoué, A., Notes biographiques et bibliographiques sur Guy d'Arezzo, in: La Tribune de Saint-Gervais, XVI (1910), S. 177.
- Vivell, C. 1 Initia tractatum Musices, 1912.
2 siehe: Gregoriusblatt 1914.
3 siehe: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens, XXXV (1914), Neue Folge, Jahrgang IV.
- Wackernagel, P. Textkritisches zu Guido von Arezzo, in: Historische Studien, Heft 238, 1933, S. 56.
- Wagner, P. 1 Einführung in die gregorianischen Melodien. Bd. I (1911), Bd. II (1912), Bd. III (1921).
2 Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte, in: Archiv für Musikwissenschaft, I (1918/1919), S. 516.
3 Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang, in: Kongressbericht über den ersten Musikwissenschaftlichen Kongress der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig, 1925.
4 Aus der Frühzeit des Liniensystems, in: Archiv für Musikwissenschaft, VIII (1926), S. 259.
5 Zur mittelalterlichen Tonartenlehre, in: Festschrift für Guido Adler: Studien zur Musikgeschichte, 1930.
6 Über die handschriftliche Überlieferung des Dialogus D. Odonis, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, Bd. VII (1891), S. 261.
- Wantzloeben, S. Das Monochord als Instrument und als System, Halle 1911. (Auch phil. Diss. ebenda.)
- Wilmart, A. Artikel „Corbie“ in: Cabrol/Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne, Bd. III, 2, Spalte 2913.
- Wolf, J. Musiktheorie des Mittelalters, in: Acta musicologica, III (1931), S. 53.
- Wolking, H. Der Micrologus und seine Quellen. Diss. Münster i. W., 1930.

Die übrige Literatur wird fortlaufend zitiert.

ABKÜRZUNGEN

- AM = Archiv für Musikwissenschaft.
- Amelli = A. M. Amelli, *Guidonis Monachi Aretini Micrologus*, 1904.
- Ann. Cam. = *Annales Camaldulenses* Bd. I (1755), Bd. II (1756).
- Brandi = A. Brandi, *Guido Aretino, delle sua vita, del suo tempo e de' suoi scritti*, 1882.
- Brenet = M. Brenet, „Guido d'Arezzo, Ponthus Teutonicus et l'abbé Odon“, in: *La Tribune de Saint-Gervais*, VIII (1902), S. 121-127.
- CS = E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem...*, 1864.
- Chev. Bio. = Ul. Chevalier, *Répertoire des sources historiques du moyen âge. Bio-Bibliographie*, 1905.
- Chev. Topo. = Ul. Chevalier, *Répertoire des sources historiques du moyen âge. Topo-Bibliographie*, 1894.
- Dict. arch. = Cabrol/Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie Chrétienne*, 1907 f.
- Falchi = M. Falchi, *Studi su Guido Monaco*, 1882.
- Fétis = F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 1862.
- GS = M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica...* 1784.
- Handschin, Tch. = J. Handschin, *Der Toncharakter*, 1948.
- Hs. = Handschrift.
- Hughes = A. Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Bd. III (1909).
- Jacobsthal = G. Jacobsthal, *Die chromatische Alteration*, 1897.
- Mab., Ann. = Mabillon, *Annales Ordinis S. Benedicti*, 1739 f.
- Manitius = M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Bd. II, 1923 (= Bd. IX, 2. Abteilung, 2. Teil des Handbuchs der Altertumswissenschaft).
- MGH. SS. = *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*. Herausgegeben von G. H. Pertz, 1826 ff.
- Morin = G. Morin, „Guy d'Arezzo ou de Saint-Maur des Fossés“, in: *Revue de l'art chrétien*, 4. Serie, Bd. 6 (1888), S. 333.
- Müller = H. Müller, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik*, 1884.
- PL = *Patrologia, Series latina*. Herausgegeben v. J. P. Migne, 1844 ff.
- RiTh. = H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert*, 1898.
- Samm. = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*.
- Smits, Joh. = Joh. Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, ed. J. Smits van Waesberghe, 1950.
- Smits, Not. = Jos. Smits van Waesberghe. *The musical Notation of Guido of Arezzo*, in: *Musica Disciplina*, V (1951), S. 51. (Konnte noch kurz vor der Drucklegung der vorliegenden Arbeit konsultiert werden!)
- Smits, Sch. = Jos. Smits van Waesberghe, *School en Muziek in de Middeleeuwen*, 1949.

- Steglich = R. Steglich, Die Quaestiones in Musica, 1911 (Publikation der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2. Folge, Heft 10).
- Viv. Gast. = C. Vivell und A. Gastoué, „Notes biographiques et bibliographiques sur Guy d'Arezzo“, in: La Tribune de Saint-Gervais, XVI (1910), S. 177.
- Viv. Komm. = C. Vivell, Ein anonymer Kommentar zum Micrologus, in: Studien und Mitteilungen OSB., 1914, Bd. 35 (Neue Folge, Bd. 4), S. 56–80.
- VjMW = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
- Wantzlb. = S. Wantzloeben, Das Monochord als Instrument und als System, Halle 1911. Auch phil. Diss. ebenda.
- WE = P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (I 1911, II 1912, III 1921).
- Wolking = H. Wolking, Der Micrologus und seine Quellen, Diss. Münster i. Westf. 1930.
- ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

NB. Die römischen Zahlen neben einem zitierten Werk beziehen sich auf den Band, die arabischen geben die Seitenzahl an.

Hinweis für den Leser!

Wir bedienen uns in der vorliegenden Arbeit der klassischen mittelalterlichen Notenschreibweise folgendermassen:

I A B C D E F G a b h c d e f g a b c d.

ERSTER TEIL

DIE HISTORISCH-BIOGRAPHISCHEN
FRAGEN

I. ZEUGNISSE AUS ITALIEN

a) Von Guido selbst überlieferte Tatsachen

Das Sicherste, was man über das Leben Guidos von Arezzo aussagen kann, findet sich in seinen zwei Briefen. Der eine (GS II 2) ist das Begleitschreiben zum *Micrologus*, an Theobald, 1023–1036¹⁾ Bischof von Arezzo, gerichtet (*Epistula Guidonis Monachi ac musici ad Teudaldum episcopum suum de disciplina artis musicae*). Der andere (GS II 43) ist der Brief an seinen Freund Michael, Mönch zu Pomposa bei Ferrara.

Aus diesen beiden Dokumenten ergibt sich folgendes:

Guido muss eine gewisse Zeit als Benediktinermönch im Kloster zu Pomposa gelebt haben. Er nennt den Abt Guido²⁾ seinen „Vater“ und „einen Teil seiner Seele“³⁾ und liess seinen *beatissimum atque dulcissimum fratrem Michael* im dortigen Kloster zurück (GS II 43 a). Ne-

¹⁾ F. Bonnard, in: *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, Paris 1914, Bd. 3, S. 1662 f. (Liste des évêques, diese aus: Gams, *Series Episcoporum*, sub Arezzo).

²⁾ Abt Guido von Pomposa wurde um 970 geboren, bekleidete das Amt eines Abtes 48 Jahre lang und starb 1046. Über ihn siehe: *Vollständiges Heiligenlexikon* . . . hg. von J. E. Stadler, Augsburg 1861, S. 543 b.

³⁾ . . . *Patrem vestrum atque meum D. Guido Pomposiae Abbatem, virum Deo et hominibus merito virtutis et sapientiae clarissimum et animae meae partem . . . visitavi*. Die Handschrift Mus. Ms. theor. 325 der Berliner Staatsbibliothek liest *patrem* statt *partem*. Vgl. Peter Wackernagel, *Textkritisches zu Guido von Arezzo*, in: *Historische Studien*, Heft 238, Berlin 1933, S. 56. Dass die Berliner Lesart so viel besser sein soll, leuchtet nicht ein. Auch bei Aurelian findet sich der Ausdruck „*pars animae meae*“ (GS I 29 a).

ben Michael hatte er noch weitere Freunde, nämlich den Prior Martin (Martinum Priorem sacrae congregationis) und den Bruder Petrus, den er „mit seiner Milch genährt“ hatte und der jetzt, wohl unter einem anderen Musiklehrer, „statt Weines aus goldenen Bechern ein abscheuliches Essiggemisch trinken“ müsse (GS II 44b).

Zur Zeit der Abfassung des Briefes an Michael hielt sich Guido in „fremden Gegenden“ auf und anscheinend nicht freiwillig, sondern „invidorum laqueis suffocatus“ (GS II 43 a).¹⁾ Die Mönche von Pomposa haben ihn offenbar durch irgendwelche Mittel aus dem Kloster zu verdrängen verstanden.²⁾ Leider gibt Guido keine klaren Angaben über den Grund seiner „Verbannung“. Er vergleicht sich immerhin einmal mit dem Künstler, der für seine Erfindung eines nicht zerbrechlichen, hämmerbaren Glases (etwas sehr Kostbares) statt der verdienten Belohnung den Tod durch Henkershand zu finden das Unglück hatte (GS II 43). Er hatte also im Kloster mit einer kostbaren Erfindung nur Undank geerntet und musste, weil seine Mitmönche neidisch auf ihn waren, das Feld räumen.³⁾

Aber Guido berichtet uns weiter, wie ihm, dem Schiffer gleich, nach vielen Stürmen die ersehnten heiteren Tage und glückliche Fahrt vergönnt waren.⁴⁾ Der Ruf, den er sich durch seine Singschule erworben hatte, kam auch Papst Johann XIX. (1024–1033) zu Ohren. Durch Boten wurde er dreimal nach Rom eingeladen, bis er sich auch entschloss, in Begleitung des Abtes Grunwald von Arezzo und des Dom-

¹⁾ Inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum, ac te ipsum, ne vel respirare quidem possis, invidorum laqueis suffocatum.

²⁾ Trotzdem Guido an Michael schreibt: Da Du jedoch in der Gefangenschaft auf Befreiung wenig rechnen wirst... (sed quia diffidit tua de libertate captivitas... GS II 44 a), wird Michael sich doch im Kloster Pomposa aufgehalten haben, denn wenig später (GS II 44 b) heisst es: Durch die Bitten eines so geliebten Vaters (Guido von Pomposa, den Aretinus sehnlichst zu sehen wünschte, wohl aber nicht im Kloster selber getroffen hatte; wir erfahren nur, dass sich die beiden wenige Tage nach der Abreise aus Rom begegneten) bewogen und gehorsam seinen Belehrungen (siehe Seite 3), will ich denn mit der Hilfe Gottes dieses so ausgezeichnete Kloster mit diesem unserem Werke (Epistola de ignotu cantu) verherrlichen und mich den Mönchen als Mönch erweisen... Zudem übergibt Guido Grüsse an andere Mönche.

Man wird also kaum annehmen können, dass auch Michael sich von Pomposa entfernte; die „Gefangenschaft“ Michaels ist wohl bildlich zu verstehen.

³⁾ Wohl aber doch eher freiwillig, da der Abt von Pomposa ihn später bittet, wieder nach Pomposa zurückzukehren (GS II 44 b). Siehe Seite 3—4.

⁴⁾ Post multas tempestates rediit diu optata serenitas (GS II 44). Mit solchen Berichten kann Guido seinen Neidern in Pomposa Sand in die Augen streuen!

propstes Peter von Arezzo dorthin zu reisen.¹⁾ Mit einiger Sicherheit dürfen wir also annehmen, dass sich Guido unmittelbar vor seiner Romreise in Arezzo aufhielt. Sicher fand er in Bischof Theobald von Arezzo (1023–1036)²⁾ einen Gönner und Beschützer. Ihm hat er ja auch den *Micrologus* gewidmet und nennt ihn im Begleitschreiben seinen „mildesten Vater“ und den „hochwürdigsten Priester“. Sich selber aber bezeichnet er als „den seiner unwürdigsten Mönch, aber immer doch seinen Diener und Sohn“ (GS II 2 a).³⁾ (Siehe dazu die Seiten 22, 115.)

Der Papst, so meldet Guido weiter, liess sich die neue Methode (mit der er in Pomposa schlechte Erfahrungen gemacht hatte) umständlich erklären, blättert in dem mitgebrachten Antiphonale „wie in einem Wunderwerk“ hin und her, las wiederholt die vorangehenden Regeln und stand nicht eher von seinem Sitze auf, bis er einen ihm unbekannt gewesenen Vers richtig sang und so an sich selbst erfuhr, was er den andern kaum hatte glauben wollen (GS II 44 a).⁴⁾

Johann XIX. bewog Guido, in Rom zu bleiben (als Lehrer); aber sein Gesundheitszustand erlaubte ihm keinen längeren Aufenthalt in der heiligen Stadt, zumal grosse Hitze war und ein Fieber herumging.⁵⁾ Sein ehemaliger Abt Guido (siehe Seite 2, Anmerkung 2) ver-

¹⁾ Adii igitur Romam cum Domno Grunvaldo reverentissimo Abbate, et Domno Petro Aretinae ecclesiae Canonorum Praeposito, viro pro nostri temporis qualitate scientissimo (GS II 44 a). Da es in Arezzo kein Kloster gab, bleibt eine offene Frage, wer dieser Abt Grunvaldus war. Siehe Seite 23.

²⁾ Nach Bresslau, *Jahrbücher Konrads II.*, Bd. I, 435, soll er der Bruder des Markgrafen Bonifaz von Canossa sein. Er beschenkte, wie wir aus einer sehr interessanten Urkunde von 1029 (Rena e Camaci I, 149) erfahren, den berühmten Architekten Magister Maginardus, der nach dem Muster von S. Vitale in Ravenna die Baupläne für kirchliche Neugründungen in Arezzo entworfen hatte. Thedaldus ist ebenfalls erwähnt in der von Bresslau veröffentlichten Chronik des Capitels zu Arezzo (in: *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, Bd. V, S. 442–451). Zu dieser Schenkungsurkunde siehe auch Falchi, 25. Die Urkunde ist ferner publiziert in „*Lettere critico-storiche d'un Aretino*“, Firenze 1760, S. 144.

³⁾ Wenn Guido nicht selber aretinischer Abstammung ist und dies der Grund zu seiner Zuflucht in Arezzo sein könnte, so wäre dieser Aufenthalt durch die Verbindungen zwischen Arezzo und Ravenna (Anm. 3) – wozu auch Pomposa gehört – zu begründen.

⁴⁾ Es ist nicht unwichtig, dass diese Methode dem Papste völlig neu war, dass also Guido wohl als erster sie bei seinen Schülern zur Anwendung brachte.

⁵⁾ Wenn der Kapuziner Carlo Lambardi von Arezzo, dessen Guido-Biographie immer noch unveröffentlicht ist (Kopien und Auszüge im 1. Bd. der „*Memorie d'Arezzo des Antonio Albergotti*“), im 7. Kapitel behauptet (nach Falchi 29), dass Guido im Jahre darauf wieder nach Rom zurückkehrte, so tut er das, ohne irgendeinen Beweis zu erbringen.

suchte, sich wieder mit ihm zu versöhnen, und lud ihn ein, nach Pomposa zu kommen.¹⁾ Er besah sich das Antiphonale ebenfalls und war diesmal sogleich von der Vortrefflichkeit überzeugt und bereute es, je den Gegnern Guidos Gehör geschenkt zu haben. Er versuchte nun mit allen Mitteln, den Musiker wieder in sein Kloster zu bringen. Das einfache Leben als Mönch in Pomposa sei für ihn passender als dasjenige an Bischofssitzen.¹⁾

Von all den wohlwollenden Worten gerührt, versprach Guido, nach Pomposa zurückzukehren. Aus unerklärten Gründen führte er aber sein Versprechen nicht sofort aus: *Sed quia ad praesens venire non possum...*, schreibt er seinem Freund Michael in Pomposa (GS II 44b). Leider sagt er uns nicht, weshalb er zurzeit nicht hinkommen könne. Man möchte vermuten, dass Guido nicht damit rechnet, in absehbarer Zeit zurückzukehren, denn dem Brief ist eine ausführliche Darstellung seiner Tonsilbenlehre angehängt. Er tut dies, obgleich er weiss, dass sich diese Methode besser im Gespräch erklären lässt (GS II 46a). Es ist kaum anzunehmen, dass Guido je noch einmal nach Pomposa zurückgekehrt ist.

So ist also aus dem ganzen Leben Guidos ein einziges Ereignis unzweifelhaft, weil von ihm selber erzählt: die Reise nach Rom.

b) Die zeitliche Festlegung der Reise nach Rom

Summae sedis apostolicae Johannes, qui modo Romanum gubernat ecclesiam... tribus nuntiis me ad se invitavit (GS II 4a).

Guido berichtet uns nicht, um welchen Papst Johannes es sich handelt. In der ganzen Literatur wird jedoch ziemlich übereinstimmend an Johannes XIX. festgehalten. So schreibt zum Beispiel E. Amann: „Les amis du chant liturgique doivent de la reconnaissance à Jean XIX pour la protection qu'il accorda à Gui d'Arezzo, l'inventeur de la nouvelle notation musicale.“²⁾ Wir haben in der Tat

¹⁾ ... et ut Pomposiam veniam postulavit; suadens mihi monacho esse praefenda monasteria episcopatibus, maxime Pomposiam, propter studium, quod modo est per Dei gratiam et reverentissimi Guidonis industriam nunc primum in Italia repertum (GS II 44b).

²⁾ E. Amann, in: Dictionnaire de théologie catholique, Paris 1924, Bd. 8, S. 631-632.

keinen Grund, daran zu zweifeln, denn Johannes XVIII. betreute das Pontifikat vom Dezember 1003 bis Juni 1009, Johannes XXI. hingegen erst vom September 1276 bis Mai 1277. Einen Johannes XX. hat es nie gegeben.¹⁾

Der *Terminus post quem* für die Romreise ist also der Amtsantritt des Papstes Johann XIX.: Mai/Juni 1024,¹⁾ der *Terminus ante quem* ist der Sommer 1032, da Johann XIX. im Januar 1033¹⁾ starb und der Aufenthalt Guidos in Rom in einen Sommer fiel.²⁾

Alle weiteren, nicht aus Guidos Text unmittelbar hervorgehenden Hinweise werden uns später beschäftigen.³⁾

c) Die Liniennotation

Das Antiphonale, das Guido dem Papste überreichte, kann nicht nur ein schön geschriebenes und kostbar illustriertes Buch gewesen sein.⁴⁾ Es unterscheidet sich wesentlich von anderen, dem Papste gelegentlich überreichten Gesangbüchern. Johann XIX. hatte von den Erfolgen gehört, die Guido mit seinen Schülern zu verzeichnen hatte,⁵⁾ und von der Art, wie die Knaben aus seinen Antiphonalen unbekannte Gesänge erlernten.⁶⁾ Auch der Papst, der in dem Buche wie in einem Wunderwerk hin und her blätterte, wunderte sich ja sehr, dass er eine ihm vorher unbekannte Melodie ohne weiteres absingen konnte und so an sich selber erfuhr, was er den anderen nicht glauben wollte.⁷⁾ In dem Brief an Michael spricht Guido allerdings nicht über die Art seiner neuen Methode. Im Prologus zum *Micrologus* scheint er sich darüber zu äussern, worin sich sein Antiphonale von anderen unterscheidet. Es heisst da (GS II 3 a): „Die Gnade Gottes war mit mir, und einige, welche sich durch die Nachahmung der Saite und durch den Gebrauch

¹⁾ E. Amann, a. a. O., S. 630.

²⁾ GS II 44 a.

³⁾ Siehe zur Datierung der Romreise die weiteren Ausführungen Seite 17.

⁴⁾ Es muss als verloren betrachtet werden.

⁵⁾ ... *audiens famam nostrae scholae...* GS II 44 a. Es muss sich um seine Schule in Arezzo handeln. Siehe Seite 115 f.

⁶⁾ ... *et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus...* GS II 44 a.

⁷⁾ ... *donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret, ut quod vix credebat in aliis, tam subito in se recognosceret...* GS II 44 a.

unserer Noten geübt hatten,¹⁾ kamen vor Verlauf eines Monats so weit, dass sie vorher nie gesehene und gehörte Gesänge auf den ersten Anblick (*primo intuitu*) frisch vom Blatt sangen, so dass sie bei sehr vielen die grösste Bewunderung erregten.“ Es scheint kein Zweifel zu bestehen, dass es sich bei dieser Notenschreibweise um Liniennotation handelt.²⁾ Deshalb hatte der Papst in jenem Antiphonale auch immer wieder die „vorangestellten Regeln“ vor sich hergelesen,³⁾ die uns wohl in den „*Aliae regulae de ignotu cantu*“ (GS II 34–37 a) erhalten sind. In den *Regulae rhythmicae*⁴⁾ ist das Wesen der Liniennotation kurz zusammengefasst (GS II 30, Zeile 22, bis Seite 31, Zeile 12):⁵⁾

„Weiter möge man, beim fortschreitenden Studium, zwischen zwei Linien einen einzigen Ton (*vox*) setzen, denn es ist nur verständig, dass die verschiedenen Dinge auch verschiedene Lage erhalten.

(Manche setzen zwei Töne zwischen zwei Linien, andere sogar drei, andere wieder haben gar keine Linien. Diese Aufzeichnung ist freilich mühsam, noch grösser aber der Irrtum. Weil nun eine einfache Sache rasch begriffen wird, so wird der dritte (C) und der sechste Ton (F) häufiger bezeichnet; sie kommen ja, wie leicht zu bemerken ist, öfter in den Gesängen vor. In den mit Buchstaben verbundenen Neumen möge man sich daher emsig üben, denn wenn auch nur ein Buchstabe vor dem Liniensystem steht, lässt sich dennoch die Lage jedes Tones leicht bestimmen.)⁶⁾

Damit die Eigenschaft der Töne unterschieden werde, ziehen wir einige verschieden gefärbte Linien, so dass das Auge bald den Platz jedes Tones unterscheidet. Glänzender Safran (gelb) erstrahlt, wo der dritte Ton (C) seine Stelle hat; der sechste (F) jedoch, der ihm sehr ähnlich (verwandt) ist (*sexta eius sed affinis flavo rubet minio*),⁷⁾ erglänzt in rotem Mennig.⁸⁾ Nach der Nähe der farbigen Linien lassen

¹⁾ ... et quidam eorum imitatione chordae (A. M. Amelli setzt in seiner Ausgabe, Rom 1904, statt des Kommas ein „et“), nostrarum notarum usu exercitati... (GS II 3 a). Siehe dazu die Erörterungen Seite 73 ff.

²⁾ In diesem Sinne auch P. Ch. Grossmann, Guido von Arezzo, in: Benediktinische Monatsschrift IX, Beuron 1927, S. 401. Der Aufsatz ist populär gehalten, gibt aber eine ziemlich ausführliche Zusammenstellung der jüngsten Literatur über Guido.

³⁾ ... praefixasque ruminans regulas... GS II 44 a.

⁴⁾ Zur Chronologie der Guidonischen Traktate siehe Seite 79.

⁵⁾ Siehe auch das Zitat Seite 8, Anm. 1, oder diejenigen bei Smits, Not. 17, und Handschin, Tch. 326.

⁶⁾ Der in Klammern eingeschlossene Passus ist nach WE II 283 unecht, da er in vielen Hss. fehle.

⁷⁾ P. Wagner übersetzt schlecht: „Der nicht weit von ihm entfernt ist...“, a. a. O. S. 283.

⁸⁾ Handschin, Tch., S. 326 f. (die der ähnlichen Tonqualität ähnliche Färbung), S. 336 f. (die besondere Bedeutung der Töne f und c bei Guido), S. 5 (f und c). F und C sind besonders bevorzugt, weil sie sich beim Organisieren besonders eignen, eine Praxis, die schon Hucbald (GS I 107 a) als etwas Althergebrachtes, Selbstverständliches erwähnt („*consuete*“).

sich dann die anderen Tonstufen leicht finden. Wenn aber die Neumen ohne Buchstaben und Farben geschrieben werden, so gleichen sie einem Brunnen, in den kein Seil hinabführt, und dessen noch so reiches Wasser denen, die es sehen, nichts nützt. Auch dasjenige, was ich schon vorher bemerkte, ist sehr nützlich; wenn du sorgsam die Neumen beachtest, die dieselbe Form haben, siehst du leicht die Fähigkeit der Neumen ein, wie verschieden sie je nach ihrer Stellung und Art erklingen, und wo auf den verschiedenen Linien ein jeder Ton steht, falls du dich öfters in den einzelnen modalen Formen übst.“

So fordert Guido also:

terzenweisen Aufbau des Liniensystems,
Buchstabenschlüssel oder Färbung der Linien.¹⁾

Diese Elemente zusammen bedeuten die Vollendung der Diastematie²⁾.

Es ist viel darüber geschrieben worden, ob diese Ausformung der Liniennotation als Erfindung Guidos angesprochen werden könne. Mit Recht wies man darauf hin, dass sowohl Linien als auch Schlüsselbuchstaben vorguidonisch sind.³⁾ Nach WE II 272 fällt die Erfindung der diastematischen Tonschrift ins 10. Jahrhundert. Wagners Begriff von Diastematie ist aber so unklar, dass wir nicht näher auf diese Gedankengänge zu sprechen kommen. Wir verweisen auf eine Arbeit von Jacques Handschin, „Eine alte Neumenschrift“, in *Acta Musicologica*, XXII, 69.

Völlig undiastematische Neumen gibt es überhaupt nicht, denn schon bei zusammengesetzten Zeichen ist eine Bewegungsrichtung (innerhalb der Zeichen) graphisch zum Ausdruck gebracht. Mit Jacques Handschin unterscheiden wir folgende vier Stadien der Neumenschrift, die aber zeitlich nicht unbedingt in dieser Reihenfolge aufgetreten sein müssen:

¹⁾ Ob drei, vier oder fünf Notenlinien, ist eine ganz sekundäre Frage, die nur vom Umfang der Gesänge abhängt. Zwischen der F- und der C-Linie wurde eine schwarze für a gezogen. Oben oder unten zog man je nach Bedarf eine weitere Linie.

WE II 281 und Smits, Not. 31, sehen die Vierzahl der Linien als integrierenden Bestandteil eines vollendeten diastematischen Notationssystems an.

²⁾ Diastema ist bei den Alten das Intervall, diastematisch ist eine Tonschrift, welche die einzelnen Intervalle genau angibt, im Gegensatz zur cheironomischen Notation, welche wohl die Richtung der Bewegung deutlich werden lässt, nicht aber deren Schritte misst.

³⁾ P. Wagner, *Aus der Frühzeit des Liniensystems*, in: *AM*, VIII, 259. Siehe auch Seite 78, Anm. 2.

Das Liniensystem der *Musica Enchiriadis* ist mit demjenigen Guidos so verschieden, dass wir hier nicht näher darauf eingehen.

- a) *Undiastematische Neumen*, bei denen die Bewegungsrichtung nur innerhalb der zusammengesetzten Zeichen zur Darstellung gebracht ist.
- b) *Diastematische Neumen*, bei denen die Auf- und Abbewegung auch innerhalb der Einzelzeichen (Punctum, Virga) sichtbar gemacht ist.
- c) *Genau-diastematische Neumen*, die durch Abstände zwischen den einzelnen Neumenzeichen, die sich zu den Intervallen proportional verhalten, die genauen Tonschritte festhalten. Noch ist aber nicht angezeigt, wo sich der Halbton befindet.
- d) *Neumen mit Schlüsselbuchstaben*, die keinen Zweifel mehr bestehen lassen, wie sich Ganz- und Halbtöne verteilen. Dabei drängen sich die Notenlinien geradezu auf.

Was unzweifelhaft als geniale Neuerung angesprochen werden darf, ist der terzenweise Aufbau des Liniensystems und die genaue Tonhöhenfixierung der Linien.

Smits, Not. 36 ff., stellt sich die konkrete Frage, wie wohl das Antiphonale Guidos ausgesehen haben möge, und kommt zum Schluss, dass Guido wohl eine der Varianten der mittelitalienischen Neumenschriften geschrieben haben wird. Als die guidonische Liniennotation im engeren Sinne betrachtet Smits, Not., diejenige (System A auf der Liste bei Smits, Not. 18), bei der die rote F-Linie und die gelbe c-Linie auf die schwarzen Linien aufgesetzt worden sind und nicht in deren Zwischenräumen gezogen wurden.¹⁾ Er schliesst das aus der grossen Zahl der Manuskripte aus Umbrien, der Toscana und der Emilia (man sehe Smits, Not. 20 ff.), die aus dem 11. und 12. Jahrhundert stammen und alle die farbigen Linien in diesem Sinne verwenden; offenbar stehen sie in direkter Tradition zum Antiphonar Guidos. Smits, Not. 40, lässt immerhin die Möglichkeit offen, dass Guido bei sehr hoch oder sehr tief gelegenen Gesängen eine Kombination der beiden Systeme hätte verwendet haben können.

¹⁾ Über diese beiden von Guido entwickelten Möglichkeiten spricht ausführlich Smits, Not. 29 ff. Guido sagt davon (GS II 35b): Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper et suo ordine inveniatur. Quos ordines, ut melius possis disvernere, spissae ducuntur lineae, et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter lineas, in medio intervallo et spatio linearum. – Quanticumque ergo soni in una linea vel in uno spatio sunt, omnes similiter sonant.

Bei Smits Not., einem Vorabdruck eines Kapitels seiner Preisarbeit, „De musico et musico-paedagogico Guidone Aretino eiusque moribus atque vita“, findet man noch weitere Überlegungen zur Liniennotation sowie einen Überblick über die Entwicklung der Guidonischen Notation im 11. und 12. Jahrhundert.

*

Wir haben uns jetzt noch mit einer für die Musikforschung verhängnisvollen Überlieferung zu befassen.

Die Notiz des Chronisten des Klosters Corbie (Frankreich), wonach ums Jahr 986 (also vor Guido) ebenda eine neue Art zu singen angefangen habe, nämlich nach Zeichen, die auf Linien und Zwischenräumen (per regulas et spatia) unterscheidend aufgestellt waren,¹⁾ galt lange Zeit als Beweis dafür, dass die Liniennotation keineswegs eine Erfindung Guidos sei, sondern eben schon vor ihm verwirklicht war, dass er gewissermassen nur als Propagator derselben gelten könne.

Vor allem Wagner (WE II 142 und andernorts, siehe unten) hat diese Notiz als vollgültiges Dokument aus Gerberts Werk „De Cantu“ entnommen.²⁾ Wir bemühten uns, die Quelle, die Gerbert zur Verfügung stand, ausfindig zu machen, durchsuchten aber alle Bände der „Monumenta Germaniae historica“ ohne Erfolg. Gerbert zitiert nämlich nur Menardus, bei dem³⁾ an der betreffenden Stelle nichts zu finden ist, und Mabillon,⁴⁾ der denselben Text etwas verändert, allerdings an einer andern Stelle als Gerbert vermerkt, wiedergibt, aber bestimmt auf dieselbe Quelle wie Gerbert zurückgeht.

¹⁾ Schluss-Satz: Denn bis dahin hatten die Gradualien und Antiphonarien unserer Kirche keine Linien (regulae). Siehe WE II 272.

²⁾ Sub iis temporibus incoeptus est novus modus canendi in monasterio nostro per flexuras et notas, per regulas et spacia distinctas, meliusculum dinumerando, quam antea agebatur: nam nullae regulae (antea) extabant in libris antiphonariorum et graduum ecclesiae nostrae. M. Gerbert, De Cantu II, S. 61.

³⁾ S. Gregorius, Liber Sacramentorum III 334/5. Bei Gerbert ist es nicht immer klar, worauf sich die Marginalien beziehen.

⁴⁾ Mab. Ann. IV (Lucae 1739) S. 32/33 (in der Ausgabe 1707, S. 36); Gerbert gibt IV, 689 an, wo sich unsere Notiz nicht findet. Die Stelle lautet: Iisdem temporibus, inquit chronographus Corbeiensis, incoeptum est novus modus canendi in illo monasterio per flexuras et notas, per regulas et spacia distinctas, cum nullae antea exstarent in libris antiphonariorum et gradualium ejus loci. . . Es folgen Beispiele, wo solche Notation zur Anwendung kam. Mit Abweichungen siehe auch N. Forkel, II, 274.

A. Wilmart¹⁾ hat glücklicherweise herausgefunden, was für eine Quelle den Bericht über Corbie geliefert hat: „Malheureusement ce texte qu'on dit si précieux est fort suspect, ou plutôt sa valeur est nulle, si, comme on a tout lieu de supposer, il est emprunté à la chronique du XVI^e siècle d'Antoine de Caulaincourt, official de Corbie.“ Diese Chronik des 16. Jahrhunderts, die viel zu spät geschrieben ist, um noch einen Wert in unserem Zusammenhang darzustellen, befindet sich in Amiens, Manuskript 524.²⁾ Es ist kein Dokument bekannt, auf das sich der „erzählende“ Chronist hätte stützen können.

Wir haben übrigens aus Corbie einige Beispiele der Notation aus dem 10. Jahrhundert, die sich aber nicht unterscheiden von anderen aus derselben Epoche und also ebenfalls undiastematisch geschrieben sind.³⁾

Smits van Waesberghe berichtet über den Wert der Chronik von Corbie in unserm Sinne in seinem Vorabdruck eines Teiles seiner Preisarbeit, Smits, Not. 49f., der nach unserer Untersuchung abgefasst worden ist, verzichtet aber darauf, die Entdeckung Wilmarts auch als solche zu kennzeichnen, indem er sie als eigenes Produkt auszugeben versucht. Die Arbeit Wilmarts ist ihm aber bekannt, denn er zitiert sie in anderm Zusammenhang (Smits, Not., 50, Anm. 63. In der Buchausgabe „De Guidone Aretino“, Florenz 1953, Seite 80f.).

Auch Wagner hat diese Entdeckung Wilmarts gekannt und in seinem Aufsatz: „Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte“⁴⁾ erklärt, dass er die Richtigkeit nicht prüfen könne und übrigens auf die Angabe der Notiz verzichten könne, da die anderen Zeugnisse (Cod. Vaticanus 10673, 11. Jahrhundert; Gattung der Beneventer Neumen; südfranzösisch-aquitaniische Punktneumen; Troparium von Worcester in Bodleiana, 10. Jahrhundert)⁵⁾ eine hinreichend deutliche Sprache reden. Wagner hat sich nie eigentlich korrigiert und hat auch

¹⁾ Dict. arch., Bd. III, 2, S. 2941.

²⁾ Die Handschrift Amiens 524 ist beschrieben in: Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. Bd. 19, S. 273/74.

³⁾ Dict. arch., Bd. III, 2, S. 2922–2958. Smits, Not. 50, Anm. 64.

⁴⁾ AM I 517. Ferner weist Wagner (WE III 531) unter „Nachträge und Berichtigungen“ auf die Entdeckung Wilmarts hin.

⁵⁾ Nach Bannister, Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina, Introduzione S. XXVIIb, das älteste und zugleich vollkommenste und deutlichste Denkmal intervallmässiger Notation.

in dem eben erwähnten Aufsatz die Notiz aus Corbie den vier ganz alten, vorguidonischen Neumendenkmälern, die die Tonzeichen intervallmässig schreiben, als ebenbürtig zur Seite gestellt.¹⁾

*

Schliesslich haben wir noch zu untersuchen, ob nicht im Prologus zu Odo's Dialogus von Liniennotation die Rede sei. Es heisst da (GS I 251 a): „Als ich bei Euch war, habe ich mit Gottes Hilfe und durch diese Kunst einige Knaben und junge Leute dahin gebracht, dass sie, die einen nach drei-, die andern nach viertägiger, manche aber nach einwöchiger Übung in dieser Kunst, sehr viele Antiphonen, ohne sie von jemandem gehört zu haben, sondern ‚regulari tantummodo descriptione‘, selbständig erlernten und nach kurzer Frist ganz sicher vortrugen.“

Mit diesem Prologus zum Dialog des Odo von Saint-Maur befassen wir uns auf Seite 73 ff. eingehend. Wir kommen dort zum Schluss, dass der Prolog nicht zum Dialog gehört und nur durch Überlieferungszerfall mit ihm zusammengebracht wurde, dass sein Verfasser wohl Guido von Arezzo selber ist. Wir werden dies zu begründen versuchen. Für unsern Zusammenhang ist von Wichtigkeit, dass der Dialogusprolog kein vorguidonisches Zeugnis für Liniennotation darstellt.

*

Dadurch, dass also weder der Dialogusprolog noch die Notiz des Chronisten von Corbie (siehe Seite 9 f.) vorguidonische Zeugnisse für Liniennotation in Frankreich sind, fallen die Frankreich-Thesen (siehe Seite 25 ff.) zu einem guten Teil in sich zusammen. Siehe die Zusammenfassung der Ergebnisse Seite 112, wo wir zeigen werden, dass die Liniennotation wirklich eine selbständige Tat Guidos sein muss, was sich auch gut vereinbaren lässt mit den biographischen Zeugnissen (siehe Seite 116, Anmerkung 1).

¹⁾ Müller 72/73 (Anm. 6) hat die Notiz von Corbie viel vorsichtiger aufgenommen als Wagner und bemerkte dazu, dass die ursprüngliche Quelle und die Echtheit dieser wichtigen Stelle noch festzustellen sei.

Mit WE II 142 haben folgende Forscher diesen Text als vollgültige historische Quelle aufgefasst: Falchi, 95; Steglich, 179; Paléographie musicale, XIII, 134; Joh. Wolf, Die Tonschrift, Breslau 1924, S. 25; L. Balmer, Tonsystem und Kirchentöne bei Joh. Tinctoris, Bern-Leipzig 1935, S. 25 ff.

d) Weitere Zeugnisse für Guidos Tätigkeit in Italien

Wenn Fétis IV 146 deshalb nicht bezweifelt, dass Guido in Arezzo geboren sei, weil er 53 Manuskripte kennt (nebst mehreren Autoren des 12. bis 14. Jahrhunderts), die ihn alle *Guido Aretinus* nennen (oder auch einfach Aretinus oder Aretino)¹⁾, dann scheint mir das eine allzu rasche Schlussfolgerung zu sein. Der Beiname Aretinus braucht nicht unbedingt seinen Geburtsort zu bezeichnen, sondern könnte sich sehr wohl auch auf den Ort seines Wirkens beziehen, auf den Ort seiner grössten Entfaltung.²⁾

Kein sicheres Dokument bezeugt Arezzo als Geburtsort. Doch auch einen andern Ort anzunehmen hat man keine Berechtigung. Dass die Ansicht von Paolo Serra³⁾ und von Eximeno,⁴⁾ wonach unser Guido in Auge (!) in der Normandie geboren sei, auf einer Verwechslung beruht, zeigen unsere Ausführungen Seite 53. Wohl durch Schreibfehler (Aretinus, Areginus, Arreatinus oder einfach Reatinus) kamen andere Überlieferungen zustande: Guido d'Aregio und da Regio. So liest zum Beispiel die Hs. von St-Evrout (Paris 10508): *Micrologus... a Domno Widone, peritissimo musico, et venerabili monacho, directus ad Theobaldum Reatinae civitatis* (siehe CS II VIII).

Gio. de Columna betitelt sein 32. Kapitel (Bd. VII) seines *Mare historiarum* (MGH. SS. 24): *De quibusdam incidentiis sub Corrado Imperatore, et de Guidone Areatino musico.*

Allzu vage sind die Überlieferungen, wonach Guido in Talla oder Marcena geboren worden sei. Siehe über diese verschiedenen Irrtümer die eingehenderen Ausführungen bei Falchi 11 ff.⁵⁾ Über eine mögliche englische Abstammung siehe Seite 63.

Eine andere Quelle glaubt sogar zu wissen, aus welcher aretinischen Familie Guido stamme. Mazzuchelli zitiert eine sehr alte handgeschrie-

¹⁾ Was wiederum zu einer verhängnisvollen Verwechslung mit dem bekannten Erotomanen Pietro Aretino (1492–1556) führen könnte.

²⁾ Eine Randbemerkung zu Beginn des Codex Bruxellensis 10162, Fol. 13, versichert: „Iste Guido... patria Aretinus“, um verschiedene Musiker mit Namen Guido auseinanderzuhalten.

³⁾ *Introduzione armonica sopra la nuova serie de' tuoni modulati oggidi*, Roma 1768.

⁴⁾ *Dubbio sopra il saggio di contrapunto del padre Martini*, Roma 1775.

⁵⁾ Alle fundierten Überlieferungen, die Falchi kennt, haben wir in unserer Arbeit berücksichtigt.

bene Notiz, die den Sonetten des Fra Guittone d'Arezzo vorangestellt ist und nach der Guido aus der Familie der Donati stammen soll: „Che fosse della famiglia de' Donati si afferma in un'antica nota a penna avanti i sonetti di Fra Guittone d'Arezzo, riferita dal Signor avvocato Mario Flori, gentiluomo aretino, in una sua lettera assai erudita, che si trova inserita dal chiarissimo monsignor Giovan Battista Bottari, in fronte alle Lettere di Fra Guittone.“¹⁾

Diese Notiz lautet: Guido, patria et genere Aretinus, ex nobilissima Donatorum familia, monachus, floruit tempore Conradi Imperatoris, Anno 1030.

Fétis 147 bemerkt, dass diese Angabe höchst zweifelhaft sei, da die Donati aus Florenz stammen und nicht aus Arezzo, und dass sie sich mit den Bewohnern von Arezzo fast immer in Kriegszustand befanden.

Die Inschrift (aus der Barockzeit) „Qui nacque e abitò Guido Monacho“ an einem Haus in Arezzo muss als historisch wertlos betrachtet werden. Falchi 14 weiss, dass zu Guidos Zeiten an der betreffenden Stelle kein Haus gestanden haben kann, da damals die Stadtmauern dort vorbeigingen.

Zur Frage der Familienzugehörigkeit meldet Brandi 48, dass sich sogar zwei Geschlechter bemühen, Guido als den Ihrigen auszugeben, die Donati und die Ottaviani.²⁾ Für die Donati führt er lediglich die uns bekannte Notiz an, zu den Ottaviani bemerkt er, dass sich in ihrer Familienchronik aus dieser Zeit kein Guido nachweisen lasse. Vielleicht ist dafür eine Verwechslung unseres Mönches Guido mit einem Guido Aretinus, Sohn des Ottaviano, der im 15. Jahrhundert an der Universität Pisa wirkte, verantwortlich.³⁾

Eine interessante Interpolation scheint bei flüchtigem Lesen eine landschaftliche Einordnung des Guidonischen Antiphonars zu gestatten. In der Hs. Rom, Bibl. Vallicelliana, Bd. 81, Fol. 135r (letzte zwei Zeilen) und 135v (erste fünf Zeilen) begegnete uns folgende Interpolation, die sich an die 18. Zeile bei GS II 31 (Suo loco ne ponatur. . .) anschliesst:

¹⁾ Mazzuchelli, Scrittori d'Italia, Bd. I, Teil 2, S. 1007, Note 7.

²⁾ Dasselbe Falchi 13 f.

³⁾ Siehe dazu Falchi 14. Franz Diettrich-Kalkhoff, Geschichte der Notenschrift, 1910, S. 10, nennt den Theoretiker als einziger „Guido de' Donati“.

Ita sane percuratum fit antiphonarium
 Per apulienses cunctos et vicinos calabros
 Quibus tales misit neumas per paulum Gregorius.
 Tamen sane percuratum fit antiphonarium
 At nos miseri canentes frustra toto tempore
 Sacros libros meditari penitus omisimus
 Quibus Deus summus bonus loquitur hominibus.

Diese Zeilen stehen in keinem engen Zusammenhang mit den *Regulae rhythmicae*, in die sie eingeschoben sind. Was die erwähnten Apulier und Calabrer anbetrifft, so ist von ihnen vom (wohl süditalienischen) Schreiber der Handschrift gesagt, dass diese ihnen das Antiphonarium besorgt haben. Es kann hingegen nicht so verstanden werden, dass die Calabrer und Apulier bei der Abfassung des Guidonischen Antiphonars mitgewirkt haben oder dass sogar Guido einer dieser Apulier oder Calabrer gewesen wäre.

Die interessante Interpolation findet sich noch in weiteren Hss., ist jedoch in der Literatur noch nirgends berücksichtigt.

Nach einer andern Überlieferung würde sich das Geburtsjahr Guidos ungefähr berechnen lassen. C. Baronius¹⁾ publiziert einen Nachsatz zu *Guidos Micrologus*, welcher folgendermassen lautet: *Explicit Micrologus Guidonis suae aetatis anno XXXIV, Johanne XX romanam gubernante ecclesiam.*

Demnach soll also der *Micrologus* zur Zeit des Pontifikates von Johannes XIX. (1024–1033)²⁾ im 34. Altersjahr Guidos verfasst worden sein.³⁾

Wenn also Guido in der Zeitspanne vom Mai/Juni 1024 bis Januar 1033 34 Jahre alt war, so müsste sein Geburtsjahr in die Zeitspanne von 990–999 fallen. Die Notiz von Baronius hat insofern etwas für sich, als kein wichtiges Argument dagegen gefunden werden kann.⁴⁾

¹⁾ *Annales eccles. ad annum 1022*, num. XXV (Lucae 1744, Bd. 16, S. 536b). Siehe dazu Anhang, Seite 118.

²⁾ Einen Johann XX. gab es nie (siehe Seite 4). Es muss sich um Johannes XIX. handeln, der manchmal aber die freigelassene Ordnungszahl XX zugeteilt erhält.

³⁾ *Fétis* IV 147 a zitiert fälschlicherweise „anno XXIV“, richtig hingegen wieder *Mab. Ann.* IV 299–301: *In fine codicis, quo usus est Baronius, haec clausula habetur: ... (folgt die richtige Angabe).*

⁴⁾ C. Vivell, in: *Gregoriusblatt* 1914, S. 52, meint, Guido wäre 999 geboren und der *Micrologus* folglich 1033 geschrieben. Gleichzeitig (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens*, XXXV, 1914, neue Folge, Jg. IV, S. 58) setzt er für die Geburt das Jahr 991, für den *Micrologus* 1025 an.

Merkwürdigerweise vermerkt aber Baronius die Abfassung des *Micrologus* in seinem Annalenwerk unter dem Jahre 1022, scheint also die Konsequenz aus dem *Micrologus*nachsatz nicht gezogen zu haben. Es liegt bestimmt eine Ungenauigkeit des Baronius vor, denn 1022 war noch Benedictus VIII. Papst.¹⁾ Tatsächlich lässt er Guido, als Folge des ersten Irrtums, auch von Benedictus VIII. nach Rom berufen. Mabillon verbessert ihn daraufhin folgendermassen: *At in codice Willingense optimae notae, quo usi sumus, haec epistola referatur ad Johannem ejus successorem...* Leider kennen wir das Manuskript nicht, das Baronius zur Verfügung gestanden hat, und können nicht beurteilen, ob Baronius falsch publiziert hat oder ob vielleicht die verwendete Hs. an der schon oft besprochenen Stelle (GS II 44 a) den Papstnamen Benedictus statt Johannes enthielt.

Brandi und Falchi zitieren ferner eine sehr alte Chronik, wonach ein *Wido musicus* und ein *Remigius gramaticus* gegen Ende 1013 sehr von sich reden machten²⁾ und in welchem sich ein Guido als *Subdiacon* und *Sänger* finden lässt.³⁾

Leider unterlässt es Brandi bei solchen Mitteilungen oft, näher zu berichten, um was für eine „sehr alte Chronik“ es sich handelt. Falchi, der wissenschaftlich exakter arbeitet, meldet (Seite 17, Anmerkung 3), dass sich das Pergament, einst im Archiv von Camaldoli, heute im *Archivio di Stato* in Florenz befindet. Es wurde publiziert in den „*Lettere storico-critiche scritte da un Aretino...*“, Firenze 1760, Seite 100.

Die Unterschrift „*Wido subdiaconus et cantor*“ ist unmittelbar unter derjenigen des *Willelmus*, Bischof von Arezzo, zu lesen,⁴⁾ der 1013 in einem feierlichen Akte verschiedene Güter der Abtei von *Prataglia* vermachte. Wenn dieser *Wido* wirklich unser Guido ist, was nicht bündig bewiesen werden kann, dann müsste man mit Falchi 17 f. annehmen, dass Guido 1013 schon eine wichtige Persönlichkeit war. (Er unterschrieb gleich nach dem Bischof vor allen Kanonikern!) Dass er aber immer noch *Subdiaconus* ist, muss man durch seine Jugendlichkeit erklären. Um diese Unterschrift überhaupt geben zu dürfen,

1) Mabillon erwähnt in seinen Annalen die gleiche Tatsache zum Jahre 1026.

2) *Wido musicus et Remigius gramaticus claruerunt.*

3) *Guido subdiaconus et cantor subscripsi.*

4) *Guilelmus II.* ist für das Jahr 1013 als Bischof von Arezzo bezeugt. Siehe Gams, *Series episcoporum, Ratisbonae* 1873, S. 741.

muss Guido 21 Jahre alt gewesen sein.¹⁾ Diaconus aber könnte Guido höchstens erst mit 23 Jahren sein.²⁾ Daraus folgt, dass er im Zeitpunkt der Unterschrift (1013) also zwischen dem 21. und frühestens dem 23. Altersjahr gestanden haben muss, dass er folglich frühestens in den Jahren 991 oder 992 geboren sein kann, immer vorausgesetzt, dass man die Unterschrift als von ihm stammend betrachtet. Die Berechnung würde diejenige des Baronius stützen (siehe Seite 14).

Dass Guido sich in Pomposa³⁾ aufgehalten haben muss, ersahen wir aus seinem Brief an Michael (siehe Seite 2 f.). Brandi überliefert, dass eine Klosterchronik von Pomposa um 1020 bemerke, dass im Kloster eine neue Art zu singen aufgekommen sei. Das neue System wird dort dem Guido von Arezzo zugeschrieben.⁴⁾

Einige Historiker⁵⁾ glauben, dass Guido schon im Kindesalter im Kloster Pomposa war. Rohrbach,⁶⁾ gefolgt von anderen, glaubt sogar noch genauer zu wissen, dass der Eintritt im achten Lebensjahr geschah. Stichhaltige Gründe zu einer solchen Annahme bleiben uns alle schuldig.

Carlo Lambardi meint dagegen in seinem bereits zitierten Manuskript,⁷⁾ dass Guido überhaupt erst im späteren Verlauf seines Lebens in ein Kloster kam. Er begründet das damit, dass Guido sich sonst seinen Lehrern hätte unterordnen müssen und nicht imstande gewesen wäre, mit Neuerungen bekannt zu werden. Falchi schliesst sich merkwürdigerweise dieser Meinung an, dass Guido erst als Musikgelehrter in klösterliche Dienste getreten sei.⁸⁾

¹⁾ Siehe Chardon, *Histoire des sacrements. Ordre.* Teil I, Kap. 3.

²⁾ Chardon, a. a. O., Kap. 1.

³⁾ Pomposa liegt 44 km östlich von Ferrara, unweit vom linken Ufer des heutigen Po di Volano, 7 km von der adriatischen Küste entfernt. Die wissenschaftliche Bedeutung des Klosters erhellt aus dem ausführlichen Katalog der Bücher, die Abt Hieronymus hatte schreiben lassen. Siehe bei Becker, *Catalogi Bibliothecarum antiqui*, Nr. 70, S. 157–171.

⁴⁾ Brandi 111. Weitere Angaben sowie eine Beschreibung des Originals bleibt uns Brandi schuldig. Im gegebenen Fall bezieht er sich auf Federici, *Rerum Pomposianarum Historia*, Romae 1781, S. 103. Die betreffende Stelle ist aber kein hinreichender Grund für Brandis Behauptung.

⁵⁾ Federici, *Rerum Pomposianarum Historia*, Romae 1781, S. 311; Jacobilli, *Vita de' Santi e Beati dell'Umbria*, Foligno 1661, Bd. III, und andere.

⁶⁾ *Storia della Chiesa*, lib. LXIII, Torino 1860, Bd. VII, S. 327.

⁷⁾ Zitiert auf Seite 3, Anm. 5; das Folgende nach Falchi 16 f.

⁸⁾ Nach Brandi soll sich Guidos Leben folgendermassen abgespielt haben: 992 geboren, 1005 in Pomposa, 1023 oder 1024 Gesanglehrer in Arezzo, 1025/26 Micrologus, 1027 Papstbesuch.

In der Literatur wird ziemlich allgemein angenommen, dass eine nähere Bestimmung der Reise nach Rom möglich sei (siehe dazu auch Seite 4f.). Die Festlegung dieser Reise auf 1027 hat folgenden Grund:

Im Cathedralarchiv von Arezzo befindet sich ein Pergament, das aus dem Jahre 1047 stammen soll und mit lauter gleichzeitigen Blättern zu einem Band vereinigt wurde. Eine Anmerkung Brandis¹⁾ gibt einen Teil des Inhaltes dieser Urkunde bekannt, nach welcher neben Abt Grunvaldus und Dompropst Peter (1025–1036) noch drei weitere Begleiter am 31. März 1027²⁾ sich in Rom befanden, nämlich: Viven-tius archidiaconus S. Aretinae Ecclesiae et Girardo primicerius et Johannes diaconus et canonicus. Diese fünf aretinischen Geistlichen, so berichtet die Urkunde, waren deshalb hingereist, um sich von Kaiser Conrad II., der zu seiner Krönung nach Rom gekommen war, die kaiserliche Bestätigung ihrer Privilegien geben zu lassen.

Von Guido von Arezzo ist keine Rede in dem Dokument. Doch schon Albergotti³⁾ und nach ihm viele andere nehmen an, dass just zu diesem Zeitpunkt wohl auch Guido nach Rom gereist sei, zumal in der Epistola an Michael (siehe Seite 2) Abt Grunvaldus und Dompropst Peter als Begleiter erwähnt werden, nicht aber die drei anderen Begleiter in unserer Urkunde. Es ist wohl kaum denkbar, dass ein Musiklehrer wie Guido, der gerade in jenen Tagen den höchsten Punkt seiner Laufbahn erreichte, in besagter Urkunde unerwähnt geblieben wäre, wenn er sich tatsächlich unter den aretinischen Besuchern befunden hätte. Das Pergament von Arezzo veranlasst uns gerade, im Gegensatz zu allen andern Interpretationen, anzunehmen, dass die Romreise Guidos nicht zusammenfällt mit diesem Kaiserbesuch von 1027. Zudem muss die Romreise Guidos in einen Sommer fallen, nicht auf Anfang April (siehe Seite 5).

Eine andere Überlieferung scheint aber anzudeuten, dass der Papstbesuch doch irgendwie in die Jahre um 1027 anzusetzen ist.

Sigebertus Gemblacensis schreibt⁴⁾ zum Jahre 1028, dass Guido von Arezzo zu dieser Zeit in Italien berühmt geworden sei: „Claruit

¹⁾ Brandi 279, Anm. 1.

²⁾ Der Schlußsatz lautet: Data MXXVII Imp. vero Dni. Chunr. Ser. Aug. 1. Indictione X. Actum Romae kal. apr.

³⁾ Cronologia dei Vescovi Aretini, Bd. I, S. 767.

⁴⁾ MGH. SS. VI 356, 30. Ebenfalls in seinem Werk *De scriptoribus ecclesiasticis*, PL. CLX, c. 379, Kap. 144. Siehe Manitius 732.

hoc tempore in Italia Guido Aretinus, multi inter musicos nominis, in hoc etiam philosophis preferendis.“

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Abt Grunvaldus und Petrus im März 1027 zum Kaiserbesuch nach Rom zogen und im Sommer desselben Jahres dann mit Guido zusammen noch einmal dieselbe Reise machten. Vielleicht hatte der Heilige Vater im Frühjahr von den Erfolgen des Musikers Kunde erhalten. Hierauf hätte er dann Guido dreimal aufgefordert, zu ihm zu kommen, und im Sommer 1027 oder vielleicht auch erst 1028 wäre dann der Besuch erfolgt.

Doch haben solche Überlegungen keinerlei Anspruch, als beweiskräftig zu gelten. Sie müssen einfach hypothetisch bleiben, weil die nötigen Zeugnisse zu einer seriösen Argumentierung fehlen. (Siehe auch Anhang Seite 118.)

In einer anderen aretinischen Urkunde taucht der Name Guidos noch einmal auf. Baroncini¹⁾ hat im Archiv von Camaldoli eine Schenkungsurkunde des Bischofs Theobaldus an die Camaldulenser gefunden, die eine Reihe von Unterschriften und Siegeln enthält.²⁾ Unter anderen weist es folgende Namen auf: Theobaldus Epus., Gerardus Primicerius, Viventius Archid., Petrus Presbit., Johannes Diaconus usw.

Es handelt sich also um lauter aretinische Geistliche, den Bischof, den Dompropst Peter, der mit Guido nach Rom zog, und die drei, die 1027 zur Kaiserkrönung nach Rom reisten (siehe Seite 17). Unterzeichnet wurde die Urkunde am 24. April 1033, im zehnten Amtsjahr des Bischofs Theobald.³⁾

Nach dem Datum folgt eine sehr bemerkenswerte Nachschrift, die von einem Guido, der Brüder unwürdigstem, der einst Vicarius des Petrus war, berichtet, dass er jetzt Eremitenprior sei und Vicarius des ehrwürdigen Anachoreten:

¹⁾ Das Folgende nach Brandi, 309–311, der auch die Wiedergabe des Dokumentes bietet.

²⁾ Dieses Pergament kam (nach Falchi 29) an das Diplomatische Archiv von Florenz während der Unterdrückung der religiösen Gemeinschaften durch das französische Gouvernement. Falchi hat es dort eingesehen.

³⁾ Data VIII kal Maii An. ab. Incarn. Dni MXXXIII An. vero Pontificatus Dni Theobaldi X, et per manus Gerardi Cancellari Indict. I. Actum in Claustriis Canoniorum.

Guido fratrum minimus, Domni Petri quondam eremi prioris te venerabilis anachoretæ vicarius,¹⁾ hanc, ut instit,²⁾ dictavit petiit et impetravit: Orate ei requiem sempiternam (pendet sigillum in cera alba).

Domnizo³⁾ stützt mit einem Vers aus seiner Vita Mathildis (letzte Zeile) die Ansicht, dass Guido Einsiedler gewesen sei. Die Versstelle lautet:

Musica seu cantus istum laudare Tedaldum
Non cessant: semper renovantur eo faciente
Micrologus librum sibi dictat Guido, peritus
Musicus et monachus, nec non eremita beandus.⁴⁾

Mit diesen letzten beiden Dokumenten haben wir eine recht heikle und ungewisse Frage angeschnitten, diejenige nach den letzten Lebensjahren Guidos.

Von verschiedenen Annalenschreibern des Camaldulenserordens⁵⁾ ist angegeben worden, Guido hätte sich am Ende seines Lebens ins

1) Mabillon, Annales OSB, Bd. IV, S. 358, gibt statt „vicarius“ die weniger wahrscheinliche Lesart „iussione“.

2) Falchi 29 hat bei seiner Besprechung dieses Dokumentes für „instit“ (instare) „institit“ (insistere). Nach ihm ist auch das „hanc“ unsicher.

3) Vita Mathildis, Bd. I, Kap. 5, in: Muratori, Rerum Italicarum Scriptores (Bologna 1940–1949), S. 23, Zeile 494; oder MGH X 361.

Domnizo oder Donizo ist ein Autor des beginnenden 12. Jahrhunderts. Deshalb hat diese Überlieferung besondern Wert. Siehe das Vorwort (S. 3) bei Muratori.

4) Vor Brandi 324 und Falchi 23 f. hat schon Mabillon auf diese Verse aufmerksam gemacht (Mab. Ann. IV 299–301).

5) So benannt nach der 1012 errichteten Niederlassung in Camaldoli, in dem vom Aretiner Maldolo überlassenen Hochtal Casentino bei Arezzo (daher Campo Maldolo, Camaldoli, nach anderen von Campus amabilis; 39 km östlich von Florenz, 16 km nördlich von Arezzo). Stifter ist der heilige Romuald (San Romualdo) aus dem Geschlecht der Herzöge von Ravenna (gest. 1027), ursprünglich Mönch des Klosters Classe bei Ravenna. Durch Petrus Damiani, der bald nach 1040 die Vita Romualds schrieb, wurde Camaldoli zum Mittelpunkt der 1072 vom Papst Alexander II. bestätigten Kongregation erhoben, die neun Niederlassungen zählte, deren Mitglieder aus dem Orden der Benediktiner ausschieden. Letztere standen unter dem Prior von Camaldoli als ihrem Major und wohnten abgesondert in einzelnen Zellen. Zum Unterschied von den Benediktinern trugen sie eine weisse Kutte mit weissem Gürtel und Skapulier. Siehe: Heimbucher, Die Orden und Kongregationen, Bd. 1 (2. Auflage 1907); W. Franke, Romuald und seine Reformtätigkeit (1912). Ein alter Stich des Klosters und der Einsiedelei Camaldoli maioris wurde als Titelblatt der Ann. Cam. I verwendet.

Kloster Santa Croce in Fonte Avellana zurückgezogen,¹⁾ so von Razzi,²⁾ von Guido Grandi,³⁾ von Ziegelbauer⁴⁾ und zuletzt von Mittarelli und Costadoni.⁵⁾

Ludolf, der Gründer der Camaldulenser Niederlassung Fonte Avellana (in Umbrien), soll Guido im Jahre 1030 als helfende Hand (vicarius) zu sich berufen haben. Guido wäre dann 1047, als Nachfolger Ludolfs, Prior⁶⁾ geworden und in dieser Stellung am 17. Mai 1050 gestorben:⁷⁾

Anno 1030, Guido aretinus a B. Ludulfo, sacrae domus Avellanae ad normam instituti Camaldulensis fundatore, in coadjutorem seu vicarium suum est coaptatus, cui etiam 1047 in prioratu successit usquedum anno 1050, die 17 maii Deum adiit.⁸⁾

Diese Meinung stützt sich nach Angabe von Fétis, Seite 148b, auf folgende Basis:

Es existieren zwei Kataloge der Priores von Fonte Avellana in Manuskript. Der eine, anonym, als Anhang an eine Vita Ludolfi, befindet sich im Britischen Museum (Add. 113, Ergänzungskatalog). Dieses Manuskript stammt aus dem 12. Jahrhundert. Man erfährt darin, dass Guido aretinus anno 1029 (nicht 1030!) einem gewissen Johannes nachfolgte, der selber der Nachfolger des Ludolf war.

Nach dem anderen Manuskript, das aus dem 14. Jahrhundert stammt und von Mittarelli und Costadoni angeführt wird,⁹⁾ folgte

¹⁾ Camaldoli und Fonte Avellana (in Umbrien, Diözese von Faenza), werden häufig als dieselbe Örtlichkeit betrachtet, eine Quelle für die verheerenden Missverständnisse und Verwechslungen, auf die wir zu sprechen kommen werden. Ein alter Stich vom Kloster Fontis Avellanae ist als Titelblatt des 2. Bandes der Ann. Cam. verwendet worden. Schon diese Illustration zeigt, dass es sich um eine ganz andere Lokalität handelt.

²⁾ Vita de' Santi e Beati dell'Ordine Camaldolese, in fine.

³⁾ Dissert. Camald. I, Kap. 4, Nr. 8 (S. 70); IV, Kap. 2, Nr. 4 (S. 14); IV, Kap. 6, Nr. 1 (S. 69). (PL CXLIV, cc. 17-88.)

⁴⁾ Centifolium Camaldulense, 1750, num. XXXVIII, S. 22.

⁵⁾ Ann. Cam. II 42 (ad annum 1034).

⁶⁾ Nicht „Abt“, wie vielerorts fälschlicherweise geschrieben wird!

⁷⁾ Fétis sagt fälschlicherweise 10. Mai.

⁸⁾ Centifolium Camaldulense, num. XXXVII, S. 22.

⁹⁾ Ann. Cam. II, 44: Putant auctores nostri, inter quos Fortunius, Ractius et Grandius primas tenent, ipsum se abdidisse in monasterium Fontes-avellanae, ubi vicarius et coadjutor post aliquod tempus, ad annum scilicet 1030, constitutus a Ludolpho conditore ejusdem monasterii, sed eremi sancta otia quaerente, obierit

Guido anno 1025 auf Johannes, der diesmal als Nachfolger eines Julius genannt wird, welcher der unmittelbare Nachfolger Ludolfs gewesen sein soll.

In den einzelnen Angaben besteht also Meinungsverschiedenheit. Alle Annalisten des Ordens sind sich aber einig, dass Guido aretinus Prior im Kloster Fonte Avellana gewesen sei.¹⁾

Im Klosterrefektorium in Avellana gab es ehemals ein Porträt, das auf die Mauer aufgemalt war und folgende Inschrift trug: „Beatus Guido aretinus, inventor musicae.“ Diese Worte sind freilich hyperbolisch, denn Guido war nie heilig- oder seliggesprochen worden, und die Musik hat er auch nicht „erfunden“. Das Fresko ist heute verdorben, wird aber bestimmt nicht vor dem 14. Jahrhundert geschaffen worden sein.

Dass sich die Listen auf einen anderen Guido beziehen, ist oft vermutet worden. Der Nachfolger, jener berühmte Petrus Damiani selbst und seine Vitenschreiber nennen den Namen des Amtsvorgängers nie, loben aber seine Heiligkeit.²⁾ Vielleicht muss man daher annehmen, dass der Vorgänger, der in den besprochenen Listen als Guido figuriert, nicht der berühmte Musiker war, dass vielmehr die Annalenschreiber des Ordens bewusst oder unbewusst die beiden Namensgenossen identifizierten.³⁾ Dabei mag vielleicht eine häufig zu beobachtende Ver-

anno 1050, die XVII. maji. In antiquo catalogo priorum Avellanensium scripto seculo XIV successor Ludolphi legitur anno 1000 Julianus, Juliano suffectus dicitur anno 1009 Johannes, Johanni vero successissime anno 1025 Guido quem postea exceperit Petrus Damianus.

¹⁾ R. G. Kiesewetter, Guido von Arezzo, Leipzig 1840, S. 9, bezweifelt, dass die Identifikation jenes Priesters zu Avellana mit dem Musiker statthaft sei. Die Zeugnisse gründen sich seiner Meinung nach auf vorgefundene Listen, welche sich widersprechen und aus späteren Perioden stammen. Die Schreiber dürften den Namen aretinus aus freien Stücken hinzugefügt haben. Ein Übertritt in einen strengeren Orden ist aber, im Gegensatz zur Meinung Kiesewetters, gar nicht ausgeschlossen, und der Verzicht auf musikalische Entfaltung entsprach vielleicht gerade dem Wunsche Guidos.

²⁾ Über Petrus Damiani und die Literatur über ihn siehe fürs erste: Dictionnaire de théologie catholique, Paris 1923 f., sub Damien.

³⁾ Anderer Meinung ist Buccellinus in seinem Menologio Benedictino, wo er zum 17. Mai 1050 schreibt: Beatus Guido Arretinus abbas Sanctae Crucis Avellanae, musicae dogma Ut Re Mi Fa Sol La deprompsit, et ecclesiae universae insigne univsum dedit.

wechslung eine Rolle gespielt haben, diejenige des Klosters Santa Croce bei Arezzo (Badicroce) mit dem viel berühmteren Santa Croce in Fonte Avellana.¹⁾ Die Camaldulenser Annalisten tadeln denn auch Possivinus, dass er das Kloster Santa Croce bei Arezzo als Guidos Aufenthaltsort angenommen hat.²⁾

Die Version, wonach Guido als Camaldulenser gestorben sei, bleibt nicht unwidersprochen. Die meisten Historiker haben behauptet, dass Guido nach Pomposa zurückgekehrt sei und dort sogar als Abt Nachfolger seines Namensgenossen geworden sei.³⁾ Als Fundament für diese Annahme kommt einzig das Versprechen Guidos, dem Abte von Pomposa gegenüber, in Frage – oder vielmehr die Aufforderung des Abtes, Guido solle wieder in sein Kloster zurückkehren (siehe die Darstellungen Seite 3). Wir neigen jedoch zur Ansicht, dass Guido doch aller Wahrscheinlichkeit nach Eremit geworden ist und halten in diesem Zusammenhang die Überlieferung von Domnizio (ca.1115), (siehe Seite 19), für die wichtigste (siehe Anhang, Seite 121).

Bandini⁴⁾ bringt als Einzelgänger Guido noch mit dem Kloster Vallombrosa⁵⁾ in Verbindung, ohne eine Begründung dafür zu geben. Nach Falchi 29 wurde dieses Kloster jedoch erst gegen 1039 gegründet, so dass diese Version nicht ernsthaft in Frage kommt. Aus dem Brief an Theobald (GS II 2 a) geht hervor, dass Guido zur Zeit, da er den Auftrag erhielt, den *Micrologus* zu schreiben, ein einsames Leben führte: „*Dum solitariae vitae saltem modicam exsequi cupio quantitate, vestrae benignitatis dignatio ad sacri verbi studium meam sibi sociari voluit parvitatem.*“ Diese solitaria vita, die nicht ganz Einsiedler-, nicht ganz Mönchsleben gewesen sein dürfte, wird irgendwo in der Umgebung von Arezzo zu lokalisieren sein.

¹⁾ Die Verwechslung mit Guitmundus (siehe Seite 56) kam vielleicht auch deshalb zustande, weil letzterer aus dem Kloster Sanctae Crucis in der Diözese Evreux (Normandie) stammt.

²⁾ Ann. Cam. II 44: *In eo tamen falluntur Possivinus, et qui eum exscribit, Oudinus, quod monasterium sanctae Crucis Avellanae prope Arretium Etruriae civitatem constituunt.* Siehe dazu auch Falchi 22 f.

³⁾ So Mab. Ann. IV 32. – Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. III, lib. 4, Kap. 5, § 13. – Angeloni, *Sopra Guido d'Arezzo*, S. 79. – Kornmüller, in: *Caecilienkalender 1876*, S. 52. – Kiesewetter, *Guido von Arezzo*, 1840, S. 8. – Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. II, S. 150, und andere.

⁴⁾ Bandini, *Specimen literaturae florentinae saeculi XV*, Florentiae 1747, S. 5.

⁵⁾ Vallombrosa liegt 25 km östlich von Florenz und 19 km nördlich von Arezzo.

Brandi 141 ist der Ansicht, dass dafür zwei Örtlichkeiten in Frage kommen, Flora e Lucilla und Capolona, letzteres ca. 10 km nördlich von Arezzo.¹⁾ Capolona wurde 1026 von Kaiser Conrad II. mit Privilegien bedacht. Brandi entscheidet sich für Flora e Lucilla, betont aber, dass nichts darauf hindeute, in welchem Kloster Guido sich aufgehalten haben könnte.

Merkwürdigerweise erwähnt Falchi 22 Capolona nicht, sondern führt nur die beiden Benediktinerklöster Flora e Lucilla und Badicroce an. Flora e Lucilla soll nach der normalen Benediktinerregel organisiert gewesen sein. In Badicroce (auf dem Wege von Arezzo nach Castiglione, ca. 15 km südlich Arezzo) soll hingegen die Camaldulensische Klosterregel von Avellana im Gebrauch gewesen sein. Falchi 23 entscheidet sich für den Aufenthalt in Badicroce. Wir neigen dazu, Falchi zuzustimmen, würde in diesem Fall doch der spätere Übertritt zu den Camaldulensern in Avellana plausibler erscheinen.

Es wäre leichter, eine sichere Antwort auf diese Fragen zu finden, wenn die Person des „Abtes Grunvaldus“ (siehe Seiten 2 und 17) identifiziert werden könnte. In Arezzo gab es bekanntlich kein Kloster und keinen Abt. Es muss dies der Abt jenes Klosters gewesen sein, in welchem sich Guido vor der Romreise aufhielt und in dem er den *Micrologus* geschrieben hat. Unserer Vermutung nach könnte Grunvaldus Abt von Badicroce gewesen sein. Alle Nachforschungen über die Richtigkeit dieser Arbeitshypothese waren leider erfolglos. Bezeichnend ist auch, dass Abt Grunvaldus uns im Zusammenhang von Guidos Romreise genannt wird, nicht aber anlässlich jener andern Romreise (Kaiserkrönung 1027), von der Baroncini (siehe Seite 18) berichtet. Dies würde dafür sprechen, dass wir es hier mit zwei verschiedenen, voneinander unabhängigen Reisen zu tun haben. Die Ansetzung von Guidos Romreise ins Jahr 1028 (in Berücksichtigung von Sigebertus, siehe Seite 17) gewinnt dadurch mehr für sich.

Schliesslich bleibt noch ein letztes Zeugnis über Guidos Wirken in Italien zu erwähnen.

F. Thaner²⁾ veröffentlichte 1891 einen kurzen Brief eines *Widomonachus* an den Erzbischof Heribert II. von Mailand (1018–1045),

¹⁾ Capolona, das alte Campus Leonis, liegt an der Route Arezzo-Subbiano.

²⁾ MGH., *Libelli de lite imperatorum et pontificum*, Bd. I (1891), S. 1 ff.

worin der besagte Mönch unter Berufung auf Gregor¹⁾ und Augustin²⁾ dem Erzbischof Vorwürfe wegen seines simonistischen Lebenswandels macht und ihn ermahnt, von dieser Sünde zu lassen.

Thaner macht wahrscheinlich, dass dieser Wido monachus niemand anderer war als Guido von Arezzo.³⁾

Guido sei ja nicht nur Musiker, sondern auch eifriger Kenner der Heiligen Schrift gewesen. Dann müssen Guido und dieser Wido gleich alt gewesen sein.

Als stärksten Grund erwähnt er schliesslich die Tatsache, dass Guido sich im Brief an Michael gegen die Simonie bekennt. Abt Guido von Pomposa rät ihm (GS II 44b), es sei für ihn als Mönch besser, im Kloster von Pomposa zu verweilen als an Bischofssitzen. Dies wolle er auch tun, schreibt Guido an seinen Freund, zumal „fast alle Bischöfe wegen Simonie verurteilt seien und er den Verkehr mit ihnen fürchten müsse“.⁴⁾

Bernhold von Reichenau scheint in der Bemerkung zum Briefe Bernhards von Konstanz (de dammat. scismat. 31) zu bestätigen, dass es sich bei diesem Wido um Guido von Arezzo handle (Ussermann, *Germ. sacrae proced.* 2, 204, Nr. 34): „Hanc epistolam ad Mediolanensem ecclesiam non Paschalis fecit, sed quidam Wido, qui et musicam composuit, sic enim viri religiosissimi asserunt, qui hoc ex discipulis eiusdem diligentissime exploraverunt.“⁵⁾

Damit sind die Zeugnisse für Guidos Leben und Wirken in Italien erschöpft. Im dritten Teil der vorliegenden Arbeit werden wir versuchen, ob eine Synthese aller vorgetragenen Überlieferungen zu einem sinnvollen Ergebnis führt.

¹⁾ Die Stelle ist aus Gregorii Registr. 12, 29 genommen.

²⁾ Die betreffenden Worte stammen aber aus der Schrift des Fulgentius de fide ad Petr. 39 (PL LXIV 704).

³⁾ a. a. O., S. 2.

⁴⁾ Cum praesertim simoniaca haeresi modo prope cunctis damnatis episcopis timeam in aliquo communicari. GS II 44b.

⁵⁾ Siehe Manitius 754.

II. ZEUGNISSE AUS FRANKREICH

a) *Guido Oagrius und Guido de Sancto Mauro*

Der Benediktinermönch von Maredsous, Dom Germain Morin, veröffentlichte 1888 in der *Revue de l'Art chrétien*¹⁾ einen Aufsatz: „Guy d'Arezzo, ou de Saint-Maur des Fossés“, in dem er auf Grund von Handschriftenfunden die Meinung vertrat, dass Guido von Arezzo keineswegs immer in Italien gewelt habe, dass er sogar ein Franzose sei und im Kloster Saint-Maur des Fossés erzogen worden war. Ebenda wäre er auch als Gesanglehrer tätig gewesen und reiste von hier aus vermutlich auch in die benachbarten nördlichen Länder. Eifersüchtige Kollegen im Kloster sollen ihn gezwungen haben, das Land zu verlassen und in Pomposa Schutz zu suchen. Nun würden all die Ereignisse folgen, die wir im vorangehenden Kapitel dargestellt haben.

Wir interessieren uns vor allem für die Funde, die Morin gemacht hat, welche imstande waren, die Meinung vieler Musikforscher grundlegend zu ändern, und die eine wahre Flut von neuen Meinungen, Aspekten und Spekulationen heraufbeschworen.

Unter den Manuskripten der Bibliothek zu Troyes findet sich ein Codex 2273²⁾, der ursprünglich dem Kloster Saint-Maur des Fossés gehörte und einen Teil der Sammlung des berühmten Pithou bildet. Er stammt wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert und ist herrlich geschrieben. Er enthält verschiedene Schriften zu Ehren von Saint-Maur, unter anderem einen Hymnus unter dem Namen des Fulcodius archidiaconus.³⁾ Diesem Hymnus schliesst sich (Fol. 36 v) eine Folge von Versen an, die sich auf einen cantor namens Oacrius beziehen. Wir geben sie hier wieder mitsamt den zwei Varianten, die sich beim Vergleich mit dem Codex 11578 (fonds latin) der Bibliothèque Nationale in Paris ergeben. Diese Pariser Handschrift stammt ebenfalls von Saint-Maur und dürfte gleichen Alters sein.⁴⁾

1) *Revue de l'Art chrétien*, 4. Serie, Bd. 6, Juli 1888, S. 333–338.

2) Siehe die ausführliche Beschreibung in: *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Départements*. Bd. II (1855), S. 923 ff.

3) Hymnus in laudem eiusdem B. Mauri, Fulcodii archidiaconi. Quem terrestres et coelestis. (Siehe *Hist. litt. de la France*, Bd. VIII, S. 113–121.)

4) Das Manuskript, das Montfaucon (*Bibl. bibl.* S. 1278.1) beschreibt, ist dieser Codex Troyes 2273, Fol. 73. (Siehe *Hist. litt. de la France*, VII, 494.)

Talia scribo tibi vocalis cantor Oacri¹⁾
 Paucula verba tibi repetendo fabor Oacri.²⁾
 Ut reor ingenio polleres pythagoreo.
 Si quis te tenero docuisset doctus ab aevo.
 Nempe, nisi fallor, mens est tibi corpore maior:
 Corpus habes modicum, sed cordis acumen acutum,
 Parvus et astutus melior quam longus ineptus.
 Est ysopo malva procerior atque cicuta,
 Quae tamen est malva preciosior atque cicuta.
 Mirmica vel ape minimis animantibus esse
 Invenies usquam³⁾ non ingeniosius unquam,
 Sed cor iners asini nil habet ingenii,
 Mirmica vel ape cum sit sat grandior ipse.
 Vox tua, vox alacris, facilis patiensque laboris.
 Tu nostri modulos musicus organicos.
 In te prorsus habes has quatuor utilitates:
 Cantor es, et lector, scriptor simul, atque notator.
 Tu nil vulpis habes; tranquilli sunt tibi mores.
 Ergo Deum mecum, qui semper iudicat aequum,
 Lectores horum deprecate versiculorum,
 Ut dignetur ei donare locum requiei. Amen. Fiat.

Diese schwachen Verse geben uns allerdings kein hinreichendes Bild des Cantor Oacrius. Wir erfahren, dass er einen nachteiligen Körperwuchs, dafür aber viele andere Fähigkeiten hatte, zum Beispiel eine aussergewöhnliche musikalische Begabung. Das stille, friedliche Gemüt, das der Besungene gehabt haben soll, steht hingegen in krassem Gegensatz zu demjenigen Guidos von Arezzo.

Ein im selben Codex 2273 gleich folgendes Stück (Fol. 37) sagt etwas mehr über den Oacrius aus. Morin 334 hat es ebenfalls vollständig wiedergegeben. Wir begnügen uns mit dem zweiten Teil und resümieren vorerst den Inhalt der ersten Hälfte:

Der Verfasser der Verse beginnt damit, die Ueberlegenheit der Zeitgenossen über die vorangegangene Generation zu preisen, besonders was die freien Künste anbelange. „Nos Fossatensis monachi“, wir Mönche von Saint-Maur, wir haben dafür einen schlagenden Beweis. Wie alle Mönche, so haben auch wir eine Hauptaufgabe: zum Lobe Gottes zu singen. Die uns Vorangegangenen haben ja getan, was sie nur konnten. Aber wie schwierig war die Übermittlung der Gesänge.

1) Codex 11578, Paris: O' acri.

2) Für Oeagrius, aus dem Geschlecht des Oeager, des Vaters von Orpheus. Poesischer Name. (Georg. IV, 524; Ovid, Metam. II, 29.)

3) Codex 11578, Paris: Invenies quicquam nil ingeniosius...

Es war unmöglich, zu einem befriedigenden Resultat zu kommen ohne vorher lange die Greise singen gehört zu haben. Das Ohr (und das Gedächtnis!) war alles. Jede praktische Regel fehlte. Aber mit einem Mal wurde es anders.

Haec¹⁾, ut dixi superius, / antiquos diu latuit,
 Donec Guido Oacrius / nobis eam aperuit.
 Hunc autem ab infantia / nutritiv haec ecclesia.
 Mira discendi gratia / sibi datur ad omnia:
 Nam canendi scientiae / plenam satis notitiam
 Commendavit memoriae / infra adolescentiam;
 Quam paginis inserere / non ignoravit eciam,
 Velociterque scribere / bonam tenens materiam.
 Adhuc autem ipse Guido / non ignarus grammaticae
 Hausit de fonte liquido / ad plenum artis musicae.
 Hoc preciosum ferculum / nobis gratis apposuit:
 Benedictus in saeculum / sit ipse qui nos docuit
 In canendo mendacium / vitare satis leviter:
 Sit in terra viventium / locus ei perhenniter.
 Praesentes etque posterì / preces pro eo pariter
 Deo fundant, ac pueri / quos docet specialiter.

Guido Oeagrius, der seit seiner Jugend in unserem Kloster aufgezogen (ernährt) worden war, hat uns das Geheimnis offenbart. Begabt mit einer seltenen Fähigkeit in geistiger Beziehung, eignete er sich alles an, was man über den Gesang wissen konnte. Und, als guter Schreiber, nahm er sich die Mühe, alles aufs Papier zu bringen. Er sei gelobt, dass er uns dieses herrliche Mahl bereitet hat, und uns gelehrt hat, die Fehler beim Singen zu vermeiden. Dass doch alle, die jetzt und in der Zukunft Lebenden, für ihn beten möchten, und vor allem die Knaben, die er besonders gerne unterrichtet.

*

Auf einer Englandreise entdeckte Morin bald weitere Dokumente, die ihn veranlassten, Guido von Arezzo mit diesem Oeagrius zu identifizieren.

Im Codex 763 der Collection Landsdowne des Britischen Museums in London sind mehrere sehr merkwürdige Stücke über Musik vereinigt. Von einem, in quarto, 128 Blätter stark, kennen wir den Ursprung durch eine auf Fol. 2 stehende Inschrift: „Hunc librum vocita-

¹⁾ Methodus addiscendi cantilenas.

tum musicam Guidonis scripsit domnus Johannes Wylde quondam exempti monasterii Sanctae Crucis de Waltham¹⁾ praeceptor.“

Auf Fol. 56 v dieses Codex sind die wichtigsten, durch ihre musikalischen Kenntnisse berühmt gewordenen Persönlichkeiten aufgezählt. Nach Boetius, neben andern Musikern namens Guido, wird einem Guido de Sancto Mauro²⁾ ein Ehrenplatz zugewiesen. Um was für einen Guido kann es sich wohl handeln, der hier zu den Erfindern der Musik³⁾ gerechnet wird? Wohl um den Oeagrius, der in Saint-Maur gelebt haben soll und der nach den in diesem Kapitel wiedergegebenen Hexametern Cantor, Lector, Scriptor und Notator⁴⁾ gewesen sein soll?

Auf derselben Seite dieses Codex (Fol. 56 v) findet man den Micrologus des Guido von Arezzo unter dem Namen Guido de Sancto Mauro zitiert.⁵⁾ Es handelt sich dabei nicht um einen einzelnen Fall, also nicht um einen einmaligen Irrtum des betreffenden Schreibers.

Auf Fol. 61 desselben Codex 763 beginnt eine neue Abhandlung mit den Worten: „Metrologus⁶⁾ liber. In nomine sancte et individue trinitatis incipit de plana musica, id est brevis sermo. Quid est musica?⁷⁾ Musica est pericia modulationis.“

Hier wird der Micrologus viermal als Werk des Guido de Sancto Mauro genannt:

1. Fol. 64: De divisione 4^{or} modorum in 8^o secundum Guidonem de Sco Mauro. Interea cantus...⁸⁾
2. Fol. 65 v: De Tropis... musicae, secundum Guidonem de Sco Mauro, horum autem troporum exercitati.⁹⁾

¹⁾ Das Kloster (Abtei) Waltham liegt in der Grafschaft Essex, an der Hauptroute von London nach Cambridge.

²⁾ Boicius... Deinde Guido de Sancto Mauro.

³⁾ Inventores artis musice equeformis.

⁴⁾ Notator bedeutet eigentlich einen Notenschreiber, wird aber später als „Komponist“ angewendet (CS I 344/45). Vielleicht könnte dieses Wort auf die neue Erfindung der Liniennotation anspielen?

⁵⁾ ... in tranquillis delectabiles, in prosperis exultantes, secundum Guidonem de Sancto Mauro in sua musica. (GS II 17 a.)

⁶⁾ Vielleicht für „Micrologus“. Siehe Seite 29, Anm. 3. Es handelt sich dabei um einen Kommentar zum Micrologus.

⁷⁾ Es handelt sich nicht um Odos Dialog: Quid est musica? Veraciter canendi scientia... GS I 252. Dieser Micrologus-Kommentar ist bisher unveröffentlicht. Siehe Anm. 6.

⁸⁾ Micrologus Kap. XII (GS II 12).

⁹⁾ Micrologus Kap. XIV (GS II 14).

3. Fol. 66: De comoda vel coponenda modulacione, secundum Guydonem de Sancto Mauro. Igitur quaemodum.¹⁾
4. Fol. 68: De multiplici varietate sonorum et neumarum secdm G. de Sco M. ca^m i6^m Illud vero non debet mirum videri.²⁾

In Oxford, Cod. Bodl. 515, Fol. 78, befindet sich eine andere Kopie dieses „Metrologus“ mit den eben erwähnten Zuschreibungen.³⁾ Etwas weiter unten, Fol. 89, in einem ausführlichen Verzeichnis der vorzüglichsten Musiker wird unser Guido de Sancto Mauro ausdrücklich genannt:

„Postea vero Boetius presianus omerus franco Guido de sco Mauro et alii auctores.“

Überraschend ist auch, dass nach Gustav Beckers *Catalogi Bibliothecarum antiqui*⁴⁾ das erste und einzige bekannte Exemplar von Guidos Antiphonarium sich in dem Bibliothekskataloge des Klosters Saint-Maur des Fossés (um 1200 angelegt) findet.

Bevor wir die Ausführungen Morins in der „Revue de l'Art chrétien“ weiterverfolgen, erwähnen wir noch ein weiteres, von Morin erst sieben Jahre später bekanntgegebenes Dokument,⁵⁾ das Werke von Guido von Arezzo unter dem Namen Guido de Sancto Mauro erwähnt.

¹⁾ Micrologus Kap. XV (GS II 14).

²⁾ Micrologus Kap. XVI (GS II 17).

³⁾ Ferner ist dieser Kommentar zu Guidos Micrologus auch enthalten in folgenden Handschriften:

London, Brit. Mus., Arund. 130

London, Brit. Mus., Add. 4912

Rom, Bibl. Vaticana, Regin. 1146

Lincoln, Bibl. Cap. Cath. 229

Nach Hughes 301 wurde der „Metrologus“: *Liber de planâ vivificâ* (= musica) des Codex B. M. Arundel 130, ff. 100–103, der hauptsächlich aus dem Micrologus zusammengestellt ist, für den 3. Earl of Northumberland, Henry Percy (1421–1461) geschrieben.

Andere Kommentare zu Guidos Micrologus sind folgende:

Commentarius anonymus, siehe Seite 84, Anm. 2.

Liber Argumentorum und *Liber specierum*, beide jeweils enthalten in folgenden Hs.: Rom, Bibl. Vat. lat. 9496; Rom, Bibl. Vallicelliana B 81; Paris, Bibl. Nat. lat. 7211; Cambridge, Trin. Coll. 1441 (0.9.29). (Unveröffentlicht.)

⁴⁾ *Catalogi Bibliothecarum antiqui*. Collegit Gustavus Becker, Bonnae 1885. Liste 134, Nr. 40: Antiphonarius Guidonis perobtimus musicae notatus.

⁵⁾ *Revue bénédictine*, Maredsous 1895, Bd. XII, S. 195.

Im Trinity College in Cambridge entdeckte Morin im Manuskript 0.9.29 (Cambridge 1441, Trinity College, 15. Jahrhundert) folgende Rubrik:

- Fol.57: In nomine sancte et individue trinitatis incipit micrologus liber in musica id est brevis sermo editus a dompno Guydone monacho de Sancto Mauro... Incipit Guydonis super micrologum in musica epistola.
- Fol.67: Explicit micrologus id est brevis sermo in musica editus a dompno Guidone musico peritissimo... Incipit alius tractatus eiusdem de musica metro compositus.
- Fol.72: Incipit quidam brevis tractatus de musica editus a dompne Guydone monacho de Sancto Mauro.
- Fol.73 v: Incipit alius tractatus eiusdem Guydonis monachi de Sancto Mauro musici peritissimi ad M. monachum (GS II 43–50).
- Fol.78: Eiusdem de eadem.
- Fol.85: Explicit liber dompni Guydonis monachi de Sancto Mauro, de speciebus musicae.
- Fol.85 v: Incipit Enchiridion Odonis.¹⁾

Morin versichert, dass alle hier erwähnten Stücke sonst zu den Werken des Guido von Arezzo gerechnet werden.

Weitere Beweise holt sich Morin in seinem Aufsatz in der „Revue de l'Art chrétien“, dem wir uns nach dem kurzen Seitenblick auf eine spätere Publikation wieder zuwenden wollen, aus den Schriften Guidos selbst. Er zweifelt, dass uns der Brief an Michael (GS II 43) unverfälscht überliefert ist. Im Codex London, B. M. Arundel 339, ist zum Beispiel der Satz: „Sed quia ad praesens venire non possum... comprobatum“ nicht enthalten. (Entspricht: GS II 44 b.)

¹⁾ Diese und die hier folgenden Ergänzungen verdanke ich Herrn Prof. Dr. J. Handschin:

Fol. 67 liest Herr Prof. Handschin statt metro metris, der Katalog hat metrice.

Fol. 78: Explicit tractatus Domni Guidonis monachi. Incipit alius tractatus ... ad A (= ad M[ichael]) de musica. Der Beginn des Traktates, in dem sich das Trinum et unum findet, das auf dieselbe Melodie gesungen wird wie Ut queant laxis und hier dem Guido zugeschrieben ist.

Fol. 83 v: Explicit Liber argumentorum Guidonis monachi de musice. Incipit liber specierum eiusdem de musica (Titel: Epistola).

Die Bemerkung Guidos: „Inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum“ (GS II 43 a) bekommt für Morin einen ganz neuen Sinn, denn wenn der in Saint-Maur erzogene Guido mit Aretinus identisch ist (was aus den zitierten englischen Handschriften hervorzugehen scheint), dann würde sich der in Italien sich aufhaltende Guido tatsächlich weit von seiner Heimat entfernt befinden.¹⁾

Noch deutlicher spricht eine Praefatio auctoris, welche im Codex B. M. Harleian 281 (Fol. 1) zwischen den Titel²⁾ des Micrologus und den Brief an Theobald eingeschoben ist (neben den fünf Versen „Gymnaso musas“ usw.), die also lautet:

Prefacio auctoris. Cum iam etatis nostre cana series multis anfractibus laborata requiei tempus exposceret: ut expositis³⁾ secularium curis mens spe retributionis eterne omnino dei⁴⁾ servitio libera vacaret placuit auctoritati autentice persone Theobaldi pontificis sibi tanto abnoxium beneficio ad laborem revocare studii, ut quicquid musice utilitatis acticis⁵⁾ finibus per varia tempora acquirendo laborassem, regulis neumatibusque figuratis zelo commuis in commune communiter expenderem.

Danach wäre Guido bei der Abfassung des Micrologus schon vorgerückten Alters (iam etatis nostre cana series)⁶⁾ gewesen, hätte viel Unerfreuliches erlebt und würde sich jetzt, müde geworden, einzig dem Gottesdienst widmen; aber Bischof Theobald von Arezzo, sein ausgezeichnete Wohltäter, hätte ihm den Auftrag gegeben, sich nochmals an die Arbeit zu machen und zum allgemeinen Wohle mitzuteilen, was er zu verschiedenen Zeiten (per varia tempora) in den nordischen Landen (arcticis finibus) an musikalischen Kenntnissen sich erworben habe.

Dieses Dokument scheint also ebenfalls wahrscheinlich zu machen, dass der Musiker Guido von Arezzo, vor der Abfassung des Micrologus

1) Wir deuten Seite 115 f die Epistolastelle anders.

2) Incipit Micrologus Guidonis aretini monachi in planam musicam. Versus sequentis operis.

3) Statt „depositis“?

4) In der Hs.: „diei“.

5) Statt „arcticis“.

6) Nach Gastoué, Dict. arch. VI (2. Teil), 1915, bedeutet diese Ausdrucksweise ein Alter von ca. 40 Jahren.

in Italien, sich in Frankreich (allgemein: in nordischen Ländern) aufgehalten habe.

Morin weist auch auf die Verwandtschaft des Satzes aus dem Brief an Theobald: „Coepti inter alia musicam tradere pueris“ (GS II 2) mit dem Schlussvers des Codex Fossatensis (Troyes 2273) hin, welcher lautet: „Deo fundant ac pueri, quos docet specialiter.“

Nach Morin befindet sich in den Londoner Manuskripten noch manches, das, bisher unbekannt, Beiträge zu der Biographie Guidos liefern könnte.¹⁾ Der genannte Codex Harleian 281 enthält ferner vor dem Liber trocaicus (Regulae rhythmicae, GS II 25) auf Fol. 12 v folgendes Gespräch Guidos mit der Muse, das sich den Eingangsworten unmittelbar anschliesst:

Explicit micrologus Guidonis in planam musicam. Incipit liber secundus eiusdem in planam musicam quem appellat trocaicum. Prologus in quo Guido muse ipsum alloquenti respondet.

Musa. Nequaquam inquit tibi reor esse congruum. nullaque rationis auctoritas hoc probatur exigere. eadem via philosophorum. vel eisdem insistendo vestigiis. duris numerorum proportionibus. rudibus atque novis cantoribus musicam tradere. Si quis enim naturaliter balbutientem conatur reddere recte loquentem. quod est impossibile. haud illius dispar protest reputari. qui partem adamantis ferro putat posse secari. propterea meis consiliis sapienter adqiesce.²⁾ quantoque subtiliori poteris. puerili stilo utere. Oportet enim pueros levioribus ad studium revocare.

Guido. Quod me doces benigne valde gratulor. Scio enim quod aures tenere. seniores philosophie tractatus plenarie non possunt percipere. Unde obmissa gravitate argumentorum. regularum subtilitates et ut ita dicam fede vulgales (sic!) satis evidententer omnibus in comune tradidimus. talesque neumarum certitudines. lineis vel spaciis

¹⁾ Siehe Seite 53.

Zum Beispiel wäre hier die noch spätere Hs. Cambridge, Trin. Coll. 1441 (15. Jahrhundert) anzuführen (siehe Seite 29, Anm. 3), in der der Micrologus (Fol. 57 r) also beginnt: „In nomine Sante et individue trinitatis. Incipit micrologus, id est brevis sermo, editus a domno Guidone monacho de Sancto Mauro...“ Der „Liber Specierum“ schliesst Fol. 85 r: „Explicit liber Guidonis monachi de Sancto Mauro...“

²⁾ Cod. aquesce.

facile dinoscendas. sensatis et studiosis. ut in (Fol. 13) solo anno omnem usualitatem superent. curiose subiecimus. Igitur quia hec nullatenus possunt redargui. cur nos livor edax rodit? Leo papie decanus.¹⁾ vir magne scientie miror quia obtrectatur. Inter quem et musicum que et quanta sit differentia trocaico demonstrabitur.

Explicit prologus. Incipit trocaicus. Musicorum et cantorum (GS II 25).

Dieses interessante Stück weiht uns in die Beschäftigungen Guidos ein und macht zugleich einen seiner Verleumder und Verfolger als „Leo papie decanus“ namhaft. Näheres über diesen Leo habe ich nicht ermitteln können (siehe Anmerkung 1). Guido beklagt sich, immer das Opfer des Neides zu sein, er, der sich kein anderes Verbrechen vorzuwerfen habe, als die Kunst des Gesanges den Kleinen und Einfältigen zugänglich gemacht zu haben, indem er die rein theoretischen Erörterungen, die immer noch in den Schulen in Gebrauch seien, beiseite liess.

Gegen Ende seiner Ausführungen kommt Morin noch auf den Traktat „Quid est musica?“ (GS I 252) zu sprechen, der meist dem Abte Odo von Cluny zugeschrieben worden ist. Er behauptet, dass dieses theoretische Werk nicht von diesem Odo stammen könne, da sich der Autor im Zusammenhang mit der Antiphone O beatum Pontificem²⁾ sonst selber zitieren würde; tatsächlich kann man dem heiligen Odo nicht gut zumuten, dass er schreibt, die in Frage stehende Antiphone sei von ihm, Domnus Odo, in scharfsinniger Weise dem ersten Tone zugeschrieben worden.³⁾

¹⁾ Nach Morin bietet dieses selbe Manuskript noch einmal, im Brief an Michael, das Wort papie, dort, wo es aber offenbar pomposie heissen sollte. Andere Manuskripte haben einfach pp. P. Hugo Gaisser, O.S.B., ebenfalls von Maredsous, welcher im Gregoriusblatt 1889, Nr. 5 und 6, ein Referat über die Abhandlung Morins brachte, glaubt Leo papie decanus besser nach Pomposa zu versetzen (also: pomposie decanus), wo er die Aufnahme des verbannten Guido verhindert hätte, doch sei es auch nicht ausgeschlossen, dass er sich in Pavia befand und das Kloster St. Salvador eine erste Station des vertriebenen Mönches in Italien gewesen sei. Gründe fehlen ihm allerdings, mit denen man eine solche Vermutung stützen müsste.

²⁾ Ut haec antiphona: O beatum Pontificem, quae... in primo tono a Domno Oddone curiosissime est emendata. GS I 256b.

³⁾ Die Begründung ist aber schwach, da man nicht mit Sicherheit weiss, ob das Proemium und der Tonar (GS I 248 f.), wo die Antiphone emendiert ist (siehe S. 104), wirklich von Odo von Cluny stammt.

Morin bemerkt, dass das Manuskript B. M. Harleian 281 den Dialogus ausdrücklich dem Guido zuschreibt¹⁾ und dass der Prologus zum Dialogus ferner im Codex add. 10.335 des Britischen Museums unter den Werken Guidos figuriert.

Morin nimmt keine Stellung zu diesen letzten Fragen, reklamiert für Guido einzig den Prologus des Dialogus.

Wir gehen nicht mehr näher auf diese Vermutungen Morins ein, da uns das Problem bald eingehender beschäftigen wird.

Diese hier dargestellten Entdeckungen Morins sind der Reihenfolge nach an folgenden Orten abgedruckt, übersetzt oder besonders besprochen worden:

Le Messenger des fidèles, Revue bénédictine 1888, Seite 446–448

(durch Dom G. Morin selber).

VjMW, 1889, Seite 490 ff. (durch Dom Ambrosius Kienle).

Gregoriusblatt 1889, Seite 25 (durch Dom Hugo Gaisser).

Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1890, Seite 95–98

(durch P. Utto Kornmüller).

Revue des questions historiques 1891, Seite 547–554

(durch Dom G. Morin selber).

Dict. arch. VI (2. Teil), 1912 ff. (durch A. Gastoué)

WE II 281.

*

Nun bleibt uns nur noch eine Publikation Morins zu erwähnen, die er im Rahmen eines „Essai d'autocritique“ in der „Revue bénédictine“ 1895, Bd. XII, Seite 395, veröffentlicht hat.²⁾

Morin weiss jetzt, 1895, genau, dass dieser Guido Oeagrius der Manuskripte von Saint-Maur des Fossés eine Person des 12. und nicht des 11. Jahrhunderts sei. Nun spricht tatsächlich im 12. Jahrhundert ein anderer Guido von der Umwandlung, die er im Gesangsunterricht vollbracht habe, mit fast denselben Worten wie der Autor dieses dem Guido Oeagrius gewidmeten Lobgedichtes. Dieser andere Guido wird manchmal Guido Augensis genannt, andere Male Guido von Cherlieu. Die Stelle, die Morin meint (an der Guido Augensis von seinen Er-

¹⁾ Fol. 20v: Explicit trocaicus. Incipit tercius liber eiusdem Guidonis in musicam sub dialogo. . . Discipulus. Quid est musica?

²⁾ Notes biographiques sur Guy d'Arezzo.

folgen berichtet), findet sich am Anfang der Abhandlung, die er (Guido) an seinen ehemaligen Lehrer (der Novizen) richtet, an Guillaume, den Abt von Rievaulx (und nicht an den heiligen Bernhard, wie man oft zu Unrecht weitergegeben hat) (CS II 150). Seit dem 13. Jahrhundert wurden, nach Morin, die authentischsten Werke Guidos von Arezzo diesem Guido Augensis zugeschrieben (siehe: L. Delisle, Cabinet des mss. II 527; Montfaucon, Bibl. bibl. mss., Seite 1473, Spalte 1).

Von D. Célestin Vivell („Tribune de Saint-Gervais“ 1910, Nr. 6, Seite 176) erfahren wir, dass er Morin jüngst besucht habe und ihn in unserer Angelegenheit konsultierte. Dieser hatte seine Meinung nicht mehr geändert und gab Vivell zur Antwort: „Je puis vous assurer que dès 1895 mes recherches m’avaient amené à reconnaître qu’en effet Guy de Saint-Maur n’a vécu qu’au XII^e siècle et, par conséquent, ne peut être le même que Guy d’Arezzo, quoiqu’on lui ait attribué une œuvre assez semblable à celle qui a rendu ce dernier si célèbre.“

Tatsächlich findet sich bei Delisle¹⁾ unter dem Kapitel: „La biblionomie de Richard de Fournival (milieu du XIII^e siècle)“ folgende Eintragung:

Nr. 51: Guidonis Augensis liber de musica ad Willermum Rievalis abbatem. Item eiusdem micrologus ad Theobaldum, Arethinae civitatis episcopum. Item eiusdem metrice compositus. Item dialogus ecclesiastice cum octo modorum formulis, et demum eorum regule generales. In uno volumine cujus signum est littera E.

Es stimmt also, dass schon im 13. Jahrhundert Werke des Aretinus dem Guido Augensis zugeschrieben worden waren.²⁾

Bei Montfaucon³⁾ findet sich im alphabetischen Katalog der Bibliotheca Alexandri Petavii im Vatican (Montfaucon Seite 91 B) folgendes Zitat: Guidonis Augensis Aretini Libri de Musica. Dann folgen die Standortnummern: 1029, 1273, 1349, 839.

Diese einzige Stelle hat Montfaucon wohl veranlasst, alle Werke Guidos von Arezzo (auf den Seiten 58 C, 91 B, 237 B, 300 CDE, 1269 C, 1273 C) im Index (Band I, Seite CXVIII, Band II, Seite 1473) unter

¹⁾ L. Delisle: Le Cabinet des mss., Paris 1868, Bd. II, Nr. 51.

²⁾ Siehe Seite 53.

³⁾ Bibl. bibl. mss. nova, Paris 1739, Bd. I-II.

dem Namen Guido Augens Aretini de musica zu vereinigen. Das ist aber ein Irrtum des 18. Jahrhunderts. Für uns kommt nur dieses eine Zitat Seite 91 B als stichhaltig in Frage.

Dass Guido Augensis mit Guido von Saint-Maur identifiziert werden darf, bleibt unsicher, wird von Morin aber angenommen. Der nachmalige Zisterzienserabt Guido Augensis wäre demnach in einem Benediktinerkloster aufgewachsen. Übertritte in einen strengeren Orden sind zwar nicht ausgeschlossen. Aber die von Morin vorgeschlagene Identifikation der beiden Persönlichkeiten ist zu schwach begründet, nur weil Guido Augensis (im 12. Jahrhundert) von ähnlichen Erfolgen seiner Unterrichtsmethode redet (CS II 150).

Andererseits kann sich das Gedicht aber auch nicht auf Guido von Arezzo beziehen, denn es wird deutlich berichtet, dass der besungene Guido in Saint-Maur aufgewachsen sei. Dem widersprechen die bereits angeführten Überlieferungen, dass Guido von Arezzo seine Jugend in Italien verbrachte. Ferner ist ein Frankreichaufenthalt vor Pomposa deshalb nicht plausibel, weil Guido – falls er in Frankreich mit seiner Neuerung Erfolg gehabt hätte – sich bestimmt dort fest niedergelassen hätte und somit der Ruhm Guidos von dort aus sich verbreitet haben würde. Dies steht im krassen Widerspruch zu den von Guido in der Epistola überlieferten Tatsachen.

Vorsichtigerweise müssen wir annehmen, dass Guido von Saint-Maur eine uns nicht fassbare Persönlichkeit gewesen sein muss, die in Saint-Maur als Lehrer wirkte, vielleicht ein Schüler Odos. Den späten englischen Hss., von denen wir bereits gesprochen haben, könnte eine Verwechslung dieses uns unbekanntes Guido mit Guido von Arezzo zugrunde liegen.

Die Annahme, dass der Schreiber des Gedichtes aus Unkenntnis berichtet hätte, Guido sei von Jugend auf in Saint-Maur gewesen, ist abwegig, denn das Gedicht richtet sich direkt an Guido; der Verfasser muss ihn unbedingt gekannt haben.¹⁾ Die Quelle, die für die Verwechslung verantwortlich ist, kann nicht angegeben werden.

Wir werden im Schlussteil der vorliegenden Arbeit nochmals auf dieses Problem zurückkommen, da auch aus andern Gründen ein Frankreich-Aufenthalt Guidos nicht anzunehmen ist.

¹⁾ Eine Verwechslung zwischen „Guido de S. Maria“ (Pomposa) und „Guido de S. Mauro“ ist kaum ernsthaft zu diskutieren.

b) *Guido von Arezzo, Ponthus Teutonicus und Abt Odo von Saint-Maur*

Das Neue, das uns Michel Brenet¹⁾ in ihrem Artikel „Guido d'Arezzo, Ponthus Teutonicus et l'abbé Odon“²⁾ geboten hat, ist folgendes:³⁾

Der anonyme Autor einer kleinen Abhandlung in vulgärer Sprache, betitelt: „L'art, science et pratique de plaine musique“, die in Paris ohne Datum gedruckt worden ist,⁴⁾ bringt uns eine neue Zuschreibung, die wichtige Entdeckungen nach sich zog. Guido soll die musikalische Hand erfunden haben, die Solmisationssilben *ut re mi fa sol la* werden aber einem „Ponthus Teutonicus“ zugeschrieben. Letztere Aussage findet sich im 3. Kapitel der Abhandlung, das überschrieben ist: „Qui détermine des voix“: „Et premierement est a noter que ilz sont six voix et affin que ceste ordonnance demourast ferme a perpetuite sans reuocation, Ponthus Teutonicus dalmaigne nomme lesdictes voix et notes *ut re mi fa sol la*. Et si les enserra en son hymne qu'il composa à la louenge de saint Jehan baptiste: *Ut queant laxis, ect. Les aplicans en ceste manière: ut, ut queant laxis; re, resonare fibris*“ usw.

Brenet hat sich hierauf die Aufgabe gestellt, Näheres über diesen Ponthus den Deutschen zu erfahren. Ul. Chevalier⁵⁾ weiss (ohne Quellenangabe) nur folgendes zu berichten: „Le vénérable Teuton, Bénédictin, abbé de Saint-Maur des Fossés, † à Cluny vers 1018, sept. 13.“⁶⁾

Bisher der Musikwissenschaft unbekannte Zusammenhänge eröffneten sich bei der Konsultation der Historiker von Saint-Maur.

Nach Roulliards Wiedergabe der *Vita Burchardi*,⁷⁾ der wir hier folgen, erhielt Graf Burchard oder Bouchard gegen Ende der Regie-

1) Pseudonym für Marie Bobillier.

2) „La Tribune de Saint-Gervais“ VIII, Paris 1902, S. 121–127.

3) Von ihren Ausführungen über Solmisation abgesehen.

4) Neuerdings publiziert in Paris von Gaspard Philippe und in Lyon von Jacques Moderne. Morin gibt eine kurze Beschreibung der Abhandlung in: *Archives histor., artist. et littér.*, Bd. I (1889), S. 167.

5) *Chev. Bio.*

6) Aus Chastelain: „Martyrologue universel“ entlehnt!

7) *La vie de havlt et pvissant seigneur M. Bovchard, conte de Melun, Corbeil et Paris, soubz les regnes de Hues Capet, et Robert, l'an 1000, composée en latin, par F. Odon, Religieux de S. Mor des Fossees environ l'an 1058 et trouvée dans un ma-*

rungszeit des Hugo Capet (956–996) den Titel eines „advoué“ der Abtei von Saint-Maur. Er wollte das Kloster reformieren und begab sich zu diesem Zweck nach Cluny, von wo er sich den heiligen Maiolus (948–994) (Mayeul) holte, zusammen mit mehreren Ordensbrüdern, „les plus accomplis et relevez en leur profession“.¹⁾ Nachdem Maiolus mit Hilfe dieser Brüder die Cluniazensische Reform genau durchgeführt hatte, die die ruhmvollste seines ganzen Wirkens war, kehrte er wieder in sein Stammkloster zurück.²⁾ Vor seiner Abreise berief er einen der aus Cluny mitgebrachten Brüder, namens Ponthus Teutonicus, auf seinen Posten. Dieser wurde nach dem Tode von Hugo Capet (996) von König Robert zum Abte von Saint-Maur des Fossés ernannt und begann 998 mit dem Wiederaufbau der Klosterkirche. Nach drei oder vier Jahren zog er sich, der Sorgen müde, zurück, um als Einsiedler in der Gegend von Fleury-la-Rivière, in der Diözese von Reims (die zu seiner Abtei gehörte), zu leben. Bald bereute er aber seine Tat und machte sich wieder auf den Weg nach Saint-Maur. Er kam aber nur bis Nogent, wo die Brüder ihm zu verstehen gaben, dass er in Saint-Maur nicht mehr aufgenommen würde, da sie bereits einen andern Abt an seiner Stelle gewählt hätten. Darauf kehrte Teutonicus nach Cluny zurück, wo er später starb.

Eine andere Ausgabe der Vita Burchardi³⁾ fügt bei, dass Teutonicus zwei Äbte in Saint-Maur überlebte, Theobald und Hildebert, die zusammen nur fünf Jahre im Amte waren und als Nachfolger einen Odo hatten. Auf alle Fälle war dieser Odo 1009 im Amte, nach einer Widmungsurkunde seiner Klosterkirche,⁴⁾ und war es noch 1029, nach

nuscript de la Bibliothèque de S. Germain des Prez, Traduite en françois, par Sebastian Roulliard, de Melun, etc. (S. 641 ff. der Histoire de Melun von Seb. Roulliard, Paris 1628).

¹⁾ Der lateinische Text heisst: Sanctus itaque Maiolus multis venerandi comitis devictus precibus, acceptisque perfectioribus sui coenobii Fratribus, cum eodem comite ad Parisiacum usque pervenit. Saint-Maur liegt bei Paris!

²⁾ Über das Leben und die verschiedenen anderen Reformen von Maiolus siehe J.-H. Pignot: Histoire de l'ordre de Cluny, Paris 1868, Bd. I, S. 236 ff. und S. 272 ff. Die Reform von Saint-Maur siehe S. 282 ff.

³⁾ Vita Domini Burchardi, venerabilis Comitis. . . Auctore Odone Monacho Fossatensi, in: Recueil des historiens des Gaules et de la France, X, 355. Siehe auch Gallia Christiana VII, Spalte 289–91. Ferner findet sich die Vita bei Duchesne, Script. Franc. IV, 349–360.

⁴⁾ Lebeuf, Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, Bd. II (1883) S. 428.

einer Urkunde des Königs Robert, die ihn namentlich nennt.¹⁾ Wenn Teutonicus aber zirka 997 Abt wurde und zirka 1001 wegzog, wenn dann die beiden Nachfolger fünf Jahre im Amt waren, dann müsste Odo schon ca. 1006 zum Abt ernannt worden sein.

Brenet nimmt an, dass dieser Odo einer der Brüder war, die mit Maiolus damals aus Cluny kamen. Dafür hat sie im „Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny“ eine wichtige, bisher unbekannte Stelle als Stütze ihrer Vermutung gefunden. Im Jahre 992 war ein Mönch namens Odo im Kloster zu Cluny Lehrer an der schola cantorum.²⁾ Maiolus, so folgert Brenet, wird es wohl bei seinen Reformen nicht versäumt haben, auch Mönche mit sich zu nehmen, die die Kunst des Gesanges verstanden.

Brenet schlägt vor, dass Guido von Arezzo (= Guido von Sancto Mauro) noch zur Zeit von Teutonicus in Saint-Maur gewesen sei, und dass sich Aretinus, Teutonicus und der spätere Abt Odo persönlich gekannt hätten. Guido hätte von Teutonicus die Solmisationssilben übernommen und nach Italien gebracht. Im Brief an Michael, wo am Anfang von diesen Silben die Rede ist (GS II 45), gibt Guido dieselben nicht als eigene Erfindung aus, sondern sagt nur, dass er sich ihrer beim Unterricht bediene (siehe dazu Seite 64 f.). Diese hier resümierte Ansicht Brenets deckt sich nicht mit unserer später folgenden Darstellung.

Brenet kommt nun auf die Traktate³⁾ eines gewissen Odo zu sprechen, die bisher immer dem Abte von Cluny (gestorben 942) zugesprochen wurden. Die Kritik⁴⁾ an dieser Zuschreibung ist sehr alt. Die

¹⁾ Dubois, Hist. eccles. Paris, I, S. 657.

Rec. des hist., X, S. 620.

²⁾ Recueil des Chartres de l'abbaye de Cluny, formé par A. Bernard, publié par A. Bruel, Bd. III (1884), S. 145: Charta qua Oddo, levita et scholae cantorum magister, vendit Widoni pontifici et canonicis Anciencis ecclesiae in eadem civitate mansionem quae postea Syro diacono datur.

³⁾ Proemium tonarii GS I 248 ff.; Dialogus de Musica GS I 251 ff.; Intonarium Oddonis Abbatis CS II 117 ff.; De Musica GS I 265 ff.; Regulae Domni Odonis de rhythmicachia GS I 285 ff.; Regulae Domni Odonis super abacum GS I 296 ff.

⁴⁾ M. Gevaert (La Mélopée antique, etc., S. 187) spricht dem Abte Odo von Cluny die Autorschaft aller theoretischen Werke ab. RiTh. 55 reklamiert für ihn einzig das Proemium tonarii. Selbst Gerbert (GS I Praefatio) zweifelte, dass der heilige Odo der Autor des Dialogus sei. M. B. Hauréau schlägt vor, dass irgendein anderer Odo als Autor in Frage komme. (Nouv. Biogr. gén., Bd. 38, Artikel Odon [St], abbé de Cluny.) Siehe S. 43 und 104.

Tatsache, dass ein anderer, jüngerer Odo, zugleich Musiker und Abt, bekanntgeworden, ist sehr bedeutend. Auch wir halten diesen Odo von Saint-Maur für den Autor des Dialogus, der Musica und des Tonars (CS II 117). Wir haben im zweiten Teil die enge Berührung dieser Traktate mit Guido zu zeigen.

Der Annahme, der Theoretiker Odo sei dieser Odo von Saint-Maur, ist nie widersprochen worden, nicht zuletzt deshalb, weil die These Brenets sich kaum verbreitet hat. Dabei darf diese Entdeckung als das eigentlich Positive betrachtet werden von all den Bemühungen der französischen Forscher, Guido als einen der ihren zu proklamieren.

A. Gastoué¹⁾ teilt mit Brenet die Ansicht, dass Odo, der Autor des Dialogus, kein anderer als der Abt von Saint-Maur (1006 bis 1029) gewesen sei.²⁾ Er hebt hervor, dass seine Lehre mit derjenigen Guidos sehr verwandt sei und dass uns die ältesten Guido-Manuskripte auch zusammen mit den Werken dieses Odo überliefert sind.³⁾ Der Dialogus müsse, nach dem Prologus, in einem Kloster geschrieben worden sein, wo Maria Mutter Gottes besonders geehrt wurde⁴⁾ und wo zudem der Tonar des heiligen Odo bekannt war.⁵⁾ Diese Argumente sind aber nicht stichhaltig, denn wir zeigen Seite 74 ff., dass der Dialogus-Prolog wahrscheinlich von Guido stammt, sicher aber nicht zum Dialogus gehört.

Nach diesen Argumenten äussert Gastoué (loc. cit.) die Vermutung, dieser Abt Odo von Saint-Maur sei ein Schützling von König Robert gewesen. Er bleibt uns aber jeglichen Hinweis schuldig. Wir haben nirgends einen Beweis dafür finden können. Weder Ch. Pfister in seinen „Etudes sur le règne de Robert-le-Pieux“⁶⁾ noch E. Lavissee⁷⁾ erwähnen eine solche Beziehung. Wohl stand Robert der cluniazensischen Reform sehr nahe;⁸⁾ aber kein Dokument ist bekannt, das speziell zur

¹⁾ Histoire du chant liturgique à Paris, Paris 1904, S. 77–79.

²⁾ Dass er als Odo Cluniacensis oft zitiert wird (z. B. von Engelbert von Admont, GS II 321b), spricht nicht dagegen, sondern würde höchstens bestärken, dass er ursprünglich Lehrer in Cluny war und mit Maiolus nach Saint-Maur kam (siehe S. 39).

³⁾ Bibl. Nat. Paris: lat. 369, 7211, 7369.

⁴⁾ Quo facto maiori desiderio accensi vehementissimis precibus ac nisibus instititis, quatenus ad honorem Dei, ac Sanctissimae genetricis eius Mariae, in cuius venerabili conoebio ista fiebant... GS I 251b.

⁵⁾ Eine Stelle im Dialogus bezieht sich auf den Tonar Odos (siehe S. 33, Anm. 2).

⁶⁾ Paris 1885.

⁷⁾ Histoire de France, Bd. II, 2, S. 153–161.

⁸⁾ Pfister, a. a. O., Kap. IV: Histoire de l'église sous le règne de Robert, S. 300–350.

Person Odo eine Beziehung aufzeigen würde, nur solche Dokumente, die Verbindungen zu Saint-Maur bekunden.¹⁾

Und schliesslich ist Gastoué der Meinung, dass wir diesem Odo auch das Responsorium für das Fest des heiligen Babolenus, des ersten Abtes von Saint-Maur, zu verdanken haben. Dass es von einem Musiker namens Odo zu dieser Zeit komponiert wurde, erfahren wir aus Mabillons Acta.²⁾ Schon Mabillon fügt aber ebenda die Bemerkung an: *Id est Odo Monachus Fossatensis, qui anno 1058 Burcardi Comitis Vitam composuit.* Und seither wird allgemein angenommen, dass der Verfasser mit jenem Odo identisch sei, der 1058 die *Vita Burchardi* schrieb. Morin machte einmal auf einen Hinweis dieses Odo aufmerksam,³⁾ der in der *Vita Burchardi* erzählt, dass die alten Mönche in Saint-Maur keine besondere Freude hatten, sich der neuen, von Maiolus eingeführten Disziplin zu unterwerfen⁴⁾ und lieber für immer verschwunden wären. Im Vorwort der *Vita* bekennt nämlich Odo, dass auch er sich (1058) vorbereite, nach beendigtem Werk die Heimaterde zu verlassen und dem Zufall folgend sich in fremde Länder zu begeben.⁵⁾ Morin glaubt, hier eine Parallele zu Guido gefunden zu haben. Diese Argumentierung ist jedoch gezwungen.

c) *Abt Odo von Cluny*

Der Mönch Johannes, ein Schüler Odos, des zweiten Abtes von Cluny, hat uns eine *Vita Odonis* hinterlassen, die kurz nach dem Tode des Lehrers aufgezeichnet worden sein muss.⁶⁾ Diese Lebensbeschreibung⁷⁾ leidet aber an einer ganz verzweifelt schlechten Chronologie. Das ganze Werk ist mit Ausnahme der Schlusskapitel (Reformtätigkeit Odos ge-

¹⁾ Pfister, a. a. O.: S. XXVI, XXXI, XXXV, XLIII, LXV, LXVI, LXXXIV.

²⁾ ... *adinventiones cuiusdam Odonis (fuerat quippe auctor hujus operis) in eadem Ecclesia cantari non sineret.* Acta Sanct. OSB, saeculum II, Venetiis 1733, S. 570, Absatz VI. Die Zitate aus den Acta sind häufig voneinander abweichend, weil viele es unterlassen, Ort und Jahr der Edition anzugeben.

³⁾ *Revue des questions historiques*, 1891, S. 552.

⁴⁾ PL 143 851 (ad annum 989).

⁵⁾ PL Bd. 143.

⁶⁾ Manitius 131. Siehe A. Chagny, „Jean l'Italien, biographie de Saint Odon“, in: A Cluny, Congrès scientifique, Travaux du congrès, Dijon 1950, S. 121. (Über die Persönlichkeit des Kindes [S. 121], über die *Vita Odonis* und seine weiteren literarischen Werke [S. 123 ff.])

⁷⁾ PL Bd. 133, 43–86.

genüber Fleury und anderen Klöstern und Bericht über seinen Tod) ein zeitlich und örtlich wirres Durcheinander von Erzählungen. Johannes hat (vielleicht als Abt in Salerno) später noch eine kürzere Fassung von Odos Leben verfasst, die aber nur in einem Manuskript auf uns gekommen ist.¹⁾ Die schlechte chronologische Darstellung wird aber wettgemacht durch die Wärme und Direktheit der Erzählung, die darauf schliessen lassen, dass wir es mit einem Bericht aus erster Hand zu tun haben.

Im 12. Jahrhundert schrieb ein anderer Cluniazenser Mönch, Nalgoldus, eine Umarbeitung der ursprünglichen Biographie, „weil eine solche Verwirrung in den Worten, eine solche Weitschweifigkeit und so grosse Unordnung in der chronologischen Erzählung sich finde, dass die Berichterstattung weder nach Stoff noch nach Zeitfolge zusammenhänge“: *Tanta erat verborum confusio, tam dispersa prolixitas, ita inordinatus et praeposterus ordo narrandi, ut ipsa series relationis vix sibi aut ratione aut tempore cohaereret.*²⁾

Das Leben Odos stellt sich etwa folgendermassen dar:

Geboren wurde er gegen 879 und besuchte von Kindheit an die Schola in Tours, die einst von Alcuin³⁾ geleitet wurde. Er zeigte solche Veranlagung für Musik, dass man ihn nach Paris sandte, um die Kurse von Remigius von Auxerre zu besuchen. Unter dessen Anleitung machte er sich eifrig hinter das Studium von Martianus Capella.⁴⁾ Wieder nach Tours zurückgekehrt, wurde er trotz seiner Jugendlichkeit bald Archicantor, Leiter der Schola, in der er aufgewachsen war. Er beschäftigte sich mit Komposition und Verbesserung der Gesänge. Hierauf kam er als Lehrer nach Baume, wo er um 924 Abt wurde; hier war er Schüler Bernos von Baume, der Clunys erster Abt war. Odo folgte ihm auch hierin und stand der Abtei Cluny von 927 bis zu seinem Tode 942 vor. Er reformierte zahlreiche französische Klöster (Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Austremoine de Clermont, Saint-Sauveur de Sarlat, Saint-Pierre-le-Vif de Sens, Saint-Julien de Tours usw.).⁵⁾

¹⁾ Manitius 134.

²⁾ *Sancti Odonis Vita Altera*, PL Bd.133, S.85–104. Zitat aus dem Prologus auctoris, S.85. Über diese trockene und leblose Biographie siehe ebenfalls Chagny, S.127 ff. (Zitat in Anm.1).

³⁾ Gestorben 804.

⁴⁾ Nach A. Gastoué, *Histoire du chant liturgique à Paris*, S.76.

⁵⁾ J. H. Pignot, *Histoire de l'ordre de Cluny* (Paris 1868), Bd.I, Kap.IV, S.156. Siehe auch die Biographie von Du Bourg, Saint Odon, Paris 1905 (erbaulich!).

Dabei war die Art des Vorgehens immer dieselbe. Odo blieb mit einigen seiner besten Leute eine gewisse Zeit in dem zu reformierenden Kloster, um dort die cluniazensischen Gedanken lebendig werden zu lassen. Er legte jeden Morgen mit peinlichster Genauigkeit die benediktinischen Regeln aus und weckte in jedem Kloster die Erinnerung an seine Gründer und berühmtesten Mönche. Jedes Jahr kam Odo ein- oder zweimal wieder her, meist zur Zeit, da die Feierlichkeiten für den betreffenden Kirchenpatron begangen wurden.

Odo bereiste auch Italien,¹⁾ leitete die Reform in verschiedenen lombardischen und römischen Klöstern²⁾ ein, ja selbst in Monte Cassino, dieser berühmten Abtei, von der das Mönchtum im Occident ausgegangen war.³⁾

Die beiden Biographien Odos berichten nun kein Wort über Musiktraktate, die der später heilig Gesprochene geschrieben haben könnte. Mabillon⁴⁾ glaubt jedoch, ihm einen Musiktraktat zuweisen zu müssen, der damals noch unveröffentlicht war (den Dialogus GS I 251). Nach Hauréau⁵⁾ wäre er nur der Autor des kurzen Werkes, betitelt: *Tonora per ordinem*, von dem Gerbert das Prooemium und die Titel zu den einzelnen Kirchentönen (GS I 248) publiziert hat.⁶⁾ Eine anonyme Vita des 12. Jahrhunderts erwähnt ihn formell als Autor eines Musiktraktates:

„S. Odon fit usage de la grande connoissance qu'il avoit de la Musique, pour en écrire un traité en forme de dialogue“ (gemeint ist zweifellos der Dialogus GS I 251). „L'ouvrage a été connu sous le nom de son auteur, de l'Anonyme de Melk, Ecrivain du XIIe siècle, qui en parle avantageusement. . .“⁷⁾ Vielleicht handelt es sich um einen Irrtum des Anonymus von Melk (Mellicensis).⁸⁾

¹⁾ Pfister, *Etudes sur le règne de Robert le Pieux (996–1031)*, Paris 1885 (Bibl. de l'école des hautes études), S. 303.

²⁾ Über Romreisen Odos vgl. Sackur, *Die Cluniazenser I*, 359 ff.

³⁾ Giesebrecht, *Geschichte der deutschen Kaiserzeit* (5. Aufl.), I, S. 677 ff.

⁴⁾ *Acta Sanctorum OSB*, saeculum V, S. 124–150.

⁵⁾ *Singularités historiques et littéraires*, Paris 1861, S. 128–178 (siehe S. 47, Anm. 3).

⁶⁾ Siehe dazu Seite 104 f.

⁷⁾ *Histoire littéraire de la France*, Paris 1742, Bd. VI, S. 234 (das Kapitel: *Ecrits qui nous restent de lui [Odon]*). Hier wird S. 246 als Nr. 11 dieser Musiktraktat ihm zugeschrieben.

⁸⁾ Dass auch die *Musica Euchiriadis* nicht Odo als Verfasser haben kann, hat Müller 35 und 94 gezeigt.

Leider geben die Vitenschreiber des heiligen Odo meist nur allgemeine Hinweise auf seine musikalische Tätigkeit. Sie waren viel mehr beeindruckt von seiner Heiligkeit als von seinen Talenten.¹⁾

Nachdem die Existenz jenes Odo de Sancto Mauro bekannt wurde, glaubt niemand mehr an die Autorschaft Odos von Cluny für den „Dialogus“ und die „Musica“.²⁾ Unklar bleibt diejenige des Tonars.³⁾

Eine einzige Begebenheit von musikalischem Interesse berichten beide Vitenschreiber übereinstimmend.

Odo war von frühester Kindheit an durch seinen Vater Abdon unter den Schutz der Heiligen Maria und des heiligen Martin gestellt worden. Die glühende Verehrung Martins zieht sich wie ein roter Faden durch das Leben Odos, und noch auf dem Totenbett bat er Gott um die Kraft, noch einmal am Grabe des geliebten Schutzherrn beten zu dürfen und so friedlich einzuschlafen.

Als der Abt Odo von Cluny sechs Jahre vor seinem Tode (also 937)⁴⁾ seine ehemaligen Freunde in Tours wieder einmal besuchte, um an der heiligen Wache am Grabe Martins teilzunehmen, da sagten sie zu ihm: „O Vater, wir haben Eure Ankunft schon lange erwartet, in der Hoffnung, dass Ihr uns von einer grossen Beschwerlichkeit befreit. Da Ihr nun da seid, bitten wir Euch, komponiert uns Antiphonen über das Leben unseres Martin, die durch ihre Länge geeignet sind, uns die Abneigung gegen unsere zu kurzen zu beheben.“ Da die Mönche von Tours während acht Tagen die langen Nächte hindurch wachen mussten, und da Antiphonen und Psalmverse sich abwechselungsweise folgten, die Gesänge aber sehr kurz waren, also sehr häufig wiederholt werden mussten, war der Gesang uninteressant und sehr ermüdend. Odo weigerte sich zuerst, längere Antiphonen zu schreiben, liess sich dann aber doch überreden, Text und Melodie zu zwölf Antiphonen zu komponieren.

¹⁾ Über die literarischen Werke Odos siehe Manitius 20–27. Neuerdings Dom J. Laporte, in: A Cluny, Congrès scientifique, Travaux du congrès, Dijon 1950, S.138 (Laporte nimmt noch stillschweigend an, dass Abt Odo der Verfasser eines Musiktraktates sei [S.138]).

²⁾ In diesem Sinne zuletzt Dom Pierre Thomas, Saint Odon de Cluny et son œuvre musicale, in: A Cluny, Congrès scientifique, Travaux du congrès, Dijon 1950, S.171 ff.

³⁾ Siehe dazu Seite 104 f.

⁴⁾ Wir folgen hier der Vita des Joannes, PL Bd.133, S.48, Kap.10 des I. Buches.

Dom Pothier hat in seinem Aufsatz: „Douze Antiennes de saint Odon de Cluny“¹⁾ Text und Melodie dieser Antiphonen abgedruckt.²⁾ Diese Werke Odos wurden schon zu seinen Lebzeiten mancherorts gesungen. Im 12. Jahrhundert machte jedoch schon fast die ganze kirchliche Welt davon Gebrauch.³⁾

Sigebertus Gemblacensis⁴⁾ lobt den geschickten Prediger Odo, aber vor allem den eleganten Komponisten von Gesängen zu Ehren der Heiligen.⁵⁾ Wir dürfen wohl annehmen, dass Abt Odo wirklich der Verfasser der Antiphonen ist, zumal er ja eine gründliche musikalische Schulung genossen hat.

Zu diesen Antiphonen bemerkt Johannes, dass sie eine regelmässige Gliederung aufweisen. Sie bestehen meist aus drei voneinander abgesetzten Teilen.⁶⁾ Differentia heisst in diesem Zusammenhang wohl „Abschnitt“ und nicht veränderlicher Schluss des Psalmverses in einem und demselben Kirchenton. Dreiteilig gebaut sind in der Tat die Antiphonen 1, 2, 3, 5, 10 und 11.

Johannes hebt weiter⁷⁾ die vollkommene Übereinstimmung von Text und Melodie hervor: *Quarum verba et vocum consonantia adeo sibi invicem concordant ut nihil in sensum plus minusve, nihil in symphoniae modulationibus reperiri dulcius posse videatur.*

¹⁾ „Revue du chant grégorien“, Bd. XV (1906/07), S. 65–73.

²⁾ Die Vita des Johannes (PL, Bd. 133, Spalte 48, Kap. 10) meldet im Anschluss an die zwölf Antiphonen: *Nunquam mane, nunquam vespere ejus memoria habebatur procul* (dieses *procul* ist wohl zu ergänzen, um dem Satz einen Sinn zu geben) *a suo pectore atque ore, illum corde retinens quem promebat ore: „O Martine o pie, quam-pium est gaudere de te, o Martine“, et cetera.* Diese Antiphone O Martine wird manchmal mit dem Martinsoffizium, oft aber auch nicht mit demselben überliefert. Bei Marrier, *Bibliotheca Cluniacensis*, S. 261, ist sie nicht mit dabei. Auch Pothier erwähnt sie nicht. Martène, *Veterum Scriptorum* V, 981 (Paris 1729), schreibt hingegen: *Multa enim composuit . . . et 12 antiphonas scilicet O Martine, o pie et c(etera), quia nunquam ab ejus pectore beati Martini memoria dilabebatur.* – Wie mir Herr Prof. Dr. J. Handschin in freundlicher Weise mitteilt, schliessen sich O Martine und Sanctus Martinus obitum (die erste der Antiphonen bei Marrier) als Werke Odos von Cluny nicht aus, da letzteres als Antiphone zum Magnifikat, zur ersten Vesper gehört. So nach guten französischen Handschriften. Möglicherweise hat also Odo mehr als zwölf Antiphonen komponiert.

³⁾ *Fere per omnem ecclesiam celebri tripudio frequentatur.*

⁴⁾ *De script. eccl.*, Kap. 124.

⁵⁾ *Odo musicus ex archicantore Turonensi, monachus et primus cluniacensis, in homiliis scribendis et declamandis, et maxime in componendas sanctorum cantibus elegans ingenium habuit.*

⁶⁾ *Ternas per singulas habentes differentias.* PL, Bd. 133, S. 48.

⁷⁾ PL, Bd. 133, S. 48.

Die Melodien Odos sind ernst und feierlich, dabei natürlich, ohne gekünstelte Wendungen. Was uns sofort auffällt, ist der grosse Ambitus. Keine einzige Antiphone begnügt sich mit einem kleineren Tonumfang als der Oktave, vier (die 2., 7., 8., 9.) erstrecken sich über eine None und zwei (die 1. und 10.) sogar über eine Dezime.

Dom Pothier weist darauf hin, dass die 10. Antiphone *Exsequiae Martini*¹⁾ gegen die übliche Regel verstösst, nach der ein Gesang in einem einzigen Kirchenton zu stehen hat. Am Anfang und am Schluss steht sie eindeutig im Deuterus plagalis, bewegt sich nicht über eine Quinte über den Grundton. Im Mittelteil steigt sie aber auf bis zur Oktave über dem Grundton (e) und nur einen Ganzton unter denselben. Diese Partie steht also ebenso eindeutig im Deuterus authenticus.

Dasselbe Übergehen in den authentischen Modus kann man aber nicht nur bei der 10. Antiphone feststellen, sondern auch bei der ersten, die im achten Kirchenton steht und im ersten und dritten (letzten) Teil den Tonraum C bis c nicht verlässt. Im Mittelteil bewegt sie sich zwischen G und e, was dem Ambitus des Tetrardus authenticus entspricht.

Weniger entschieden ist der Moduswechsel in der 6. und 7. Antiphone. Die 6. (im Deuterus plagalis) steigt im dritten Teil vom Grundton E bis zu c hinauf und geht nicht unter den Grundton hinab. Die 7. Antiphone (im Protus plagalis) hält sich in den mittleren beiden Teilen an den Tonraum C bis b rotunda. Beide Antiphonen halten sich also an den Raum einer Sexte über dem Grundton.

Die letzten beiden Beispiele sind nicht so eindeutig wie die ersten (1. und 10. Antiphone). Sie zeigen lediglich (übrigens auch die Antiphonen 4 und 5), wie anspruchsvoll die Gesänge Odos sind. (Über Odos Antiphonen siehe auch Seite 105f.)

Johannes berichtet, dass Odo auch noch drei Hymnen verfasst haben soll, von denen er eine anführt.²⁾ Da er dazu wohl keine Melodien komponiert hat, gehen wir nicht mehr näher auf sie ein.³⁾

¹⁾ Der Text der zwölf Antiphonen ist auch publiziert in PL, Bd. 133, S. 513.

²⁾ Tres vero hymnos in ejus laude composuit.

³⁾ Siehe J. Pothier, a. a. O., S. 72/73; Lambillotte, *Esthétique du chant grégorien*; Udalricus, *Consuetud. Cluniacens., liber I.* Die drei Hymnen sind publiziert in: PL, Bd. 133, S. 513 ff. Dazu kommt aber noch ein vierter aus Mabillon, *Annales*, Bd. III, Append. S. 712. Vielleicht sind Melodien zu den Hymnen in Handschriften aus Benevent enthalten. „Retinentur hactenus Beneventi.“ PL, Bd. 133, S. 48 und 514.

Die andere Vita des Nalgoldus erwähnt die Antiphonen ebenfalls.¹⁾ Wir halten für unseren Zusammenhang fest, dass die Vitenschreiber uns nichts überliefern, das Anlass dazu gäbe, Odo als Verfasser von Musiktraktaten anzusehen, sondern lediglich als Komponisten der zwölf besprochenen Antiphonen. Siehe dazu Seite 104 ff.

d) *Der Dialogus und seine Autorschaft*²⁾

Wir sind (Seite 33) schon einmal auf den Traktat *Quid est musica*, den *Dialogus* (GS I 251) zu sprechen gekommen und haben dort einen Grund angeführt, weshalb dieses Werk nicht dem heiligen Odo, Abt von Cluny, zugeschrieben werden kann. Schon Gerbert (GS I Praefatio) machte darauf aufmerksam, dass der *Tonar* (SS I 248) und der *Dialogus* nicht denselben Odo zum Verfasser haben können. Den *Tonar* ordnet er dem heiligen Odo zu, den *Dialogus* (oder *Enchiridion*) aber einem anderen Odo, einem Mönche desselben Namens.³⁾

Nun sind aber eine Reihe von Gründen angeführt worden, auf Grund derer man *Guido von Arezzo* als den Autor des *Dialoges* ansehen könnte.

Dass im *Codex Harleian* 281 *Guido* als Verfasser genannt wird, haben wir Seite 34 schon erwähnt. Vivell und Gastoué machen uns in ihrem gemeinsamen Aufsatz „Notes biographiques et bibliographiques sur Guy d'Arezzo“⁴⁾ mit neuen, bisher unveröffentlichten Manuskriptstellen bekannt. Im *Codex* 10162 der *Bibliothèque Royale* in *Bruxelles* (14. bis 15. Jahrhundert), der einst der *Abtei Saint-Laurent* in *Liège* gehörte und eine Kopie eines *Codex* aus dem *Kloster Saint-Jacques* in

¹⁾ PL, Bd. 133, S. 102 (Kap. 46): Ad cuius memoriam (Martini) ampliandam, et amore fidelibus inserendum, solemnes illas antiphonas in transitu beati Martini dicendas ipse composuit, quae fere per omnem Ecclesiam celebri tripudio frequentantur.

²⁾ Siehe dazu unsere Schlussfolgerungen S. 99.

³⁾ Dieser Meinung ist auch Hauréau, *Nouvelle biographie générale*, Bd. 38 (Art. Odon). *RiTh*, S. 55, reklamiert für Odo von Cluny wenigstens das Prooemium. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gand 1895, S. 187 Nr. 2, ist der Meinung, dass Odo von Cluny keine Traktate geschrieben habe.

⁴⁾ *La Tribune de Saint-Gervais*, Paris 1910, Bd. 16, S. 177 ff. Im ersten Teil wird ein Überblick über den Stand der Forschung gegeben, im zweiten über den Anteil Guidos am *Dialogus* gehandelt, und zum Schluss äussern sich die Forscher zur *Biographie Guidos*, worauf wir zurückkommen werden.

Liège ist,¹⁾ befindet sich auf Fol. 28v am Schluss des Briefes an den Mönch Michael (GS II 43–50) folgende Notiz:

Explicit musica Domni Guidonis. – Incipit Dialogus ejusdem. Quid est musica. M. (= Magister) Veraciter canendi scientia. Das Folgende entspricht GS I 252. Odonis Dialogus de musica.

In einem anonymen Traktat im selben Codex 10162 heisst es: Fol. 37v: Quomodo autem fiat istud monochordum, Guido in suo dialogo describit ibi. Quid est musica? Veraciter canendi scientia.

Hierauf Fol. 39v: Tonus ergo ut hic sumitur est regula, quae de omni cantu in fine dijudicat, sicut ait Guido in dialogo suo.

Dann auf Fol. 41v: Unde Guido sunt autem, inquit, horum plurimi cantus qui ad A et B non deponuntur et ad decimam non elevantur. Dies entspricht GS I 260a: Sunt autem horum plurimi cantus qui ad Gamma et primam A et secundam B non deponuntur, ad decimam vel undecimam non elevantur (Odonis Dialogus).

Nach der Musikgeschichte des Mittelalters von Smits van Waesberghe²⁾ wird im Lütticher Kreis (Aribo, Cotto, Quaestiones usw.) der Dialogus ebenfalls Guido von Arezzo zugeschrieben. Ebenso im Codex Darmstadt 1988 (11./12. Jahrhundert), der neben dem Dialogus und anderem auch den Micrologus und die Epistola enthält.³⁾

Spätere Autoren erwähnen ebenfalls Guido als Verfasser des Dialogus. So lesen wir im Speculum musicae Jacobi (Leodiensis?), Band VI, Kapitel XXVI:

Guido vero in suo Dialogo dicit sic: tonus vel modus est regula quae de omni cantu in fine dijudicat (CS II 242b). Oder: Secundus tonus sive plaga proti, ut ait Guido in tacto suo Dialogo, finitur in eadem vocem D in qua et primus, et ascendit cum primo usque ad primam nonam B; ad decimam vero c et undecimam d non pervenit (Spec. mus. VI, Kapitel XLIII; CS II 242b). Diese Stelle entspricht Odos Dialog GS I 259b: Secundus autem tonus similiter finitur in

¹⁾ Nach einer Notiz auf Fol. 47 dieser Handschrift: Si hic est defectus nescio, quia in libro, ex quo scripsi (de S. Jacobo), adhuc majus est spatium derelictum.

²⁾ Jos. Smits van Waesberghe, Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen, Tilburg 1939–1942, Bd. I, S. 217. Siehe auch Some Music treatises and their interrelation, in: Musica Disciplina, Bd. III (Rom 1949), S. 25–31 und 95–118.

³⁾ Der Codex 1988 in Darmstadt ist paläographisch-kritisch besprochen von F. W. E. Roth in: VjMW III (1887), S. 488, Absatz 6.

eadem vocem D et ascendit cum eo usque ad nonam primam; ad decimam vero vel undecimam non pervenit.

Oder: Tertius tonus secundum Guidonem, ubi supra secundum (sic!) in suo Dialogo finitur in voce quinta E proceditque in unam diapason usque ad eadem e acutam per tonos et semitonio (CS II 254b). Dies entspricht wiederum genau Odo's Dialog GS I 260b: Tertius modus in quintam finitur vocem in E proceditque uno diapason usque ad eadem litteram e acutam per tonos et semitonio.

*

Auch gegen die Autorschaft Guidos sind in der Literatur viele Stimmen laut geworden (Viv. Gast. 178 ff.):

Im Dialog sei die Buchstabennotation angewandt, während Guido doch die Notation der Neumen auf Linien „erfunden“ habe. Die Theoretiker verwenden nun aber mit Vorliebe die Buchstaben oder Neumen undiastematisch in ihren theoretischen Schriften, vielleicht um Platz zu sparen.

Im *Speculum musicae* heisst es, dass Guido sich der Buchstabennotation bediente: Guido in notando praedictam antiphonam et alias multas de quibus escriptat (sic!) pro nobis utitur monochordi literis, licet aliis notis utatur quandoque (CS II 247a). Diese Aussage fällt aber deshalb nicht schwer ins Gewicht, weil sie an jener Stelle steht, an der vom Dialogus geredet wird und sich das Gesagte auf Odo beziehen könnte. (Nach dem *Speculum musicae* ist eben Guido der Verfasser des Dialogus.) In der Tat kommt aber auch im *Micrologus* des Guido die Buchstabennotation vor, und dies nicht nur bei Gerbert (GS II 10, 12, 13, 17, 18, 20, 23), sondern auch zum Beispiel in den Manuskripten der Bibliotheken Admont (494), Wien (2502), Bruxelles (5266 und 10162) und so weiter.

Dagegen könnte man einwenden, dass Aribo der Meinung ist, dass Guido seine Lehre nicht mit Beispielen illustriert habe: Guido has praeceptiones suas sine exemplis reliquit (GS II 226).¹⁾

Als weiteren Unterschied zwischen Dialogus und *Micrologus* erwähnen Vivell und Gastoué die Namengebung des Dialogus-Autors für b und h: prima nona (= unser heutiges b) und secunda nona (unser h). Wir fügen bei, dass überhaupt die Zählung der Töne prima

¹⁾ „has“ bezieht sich wohl nur auf eine bestimmte Lehre Guidos.

(vox) = A, secunda = B (unser H) . . . decima vox = c usw. ein Charakteristikum des Dialogus (dem Micrologus gegenüber) darstellt.

*

Eine grosse Zahl von Manuskripten schreibt den Dialog eindeutig einem Odo zu.¹⁾ Gerbert hat vier Manuskripte zur Verfügung gehabt, die alle einen Odo als Verfasser nennen. P. Wagner²⁾ hat in seinem Aufsatz „Über die handschriftliche Überlieferung des Dialogus D. Odonis“ gezeigt, dass dem Codex San. Blasianus das grösste Interesse zukomme. Diese Handschrift stammt aus dem 12. Jahrhundert und enthält unter den Gerbert bekannten Handschriften den ältesten, völlig echten Text. Den übrigen Manuskripten, die Gerbert benützt hat, komme nur sekundäres Interesse zu (GS I 252).³⁾

Unter anderen nennen folgende Manuskripte einen Odo als Autor des Dialogus: Bibl. Nationale Paris 369, 7211, 7369. (3713 hingegen

¹⁾ Wir halten nach den Ausführungen S. 37 ff. Odo von Saint-Maur für den Verfasser des Dialogus.

²⁾ VjMW VII, 261.

³⁾ Die Grundlage der Gerbertschen Ausgabe bilden folgende Manuskripte:

- a) Ein Codex San. Blasianus, der noch zu Lebzeiten Gerberts beim Klosterbrand von St. Blasien (Schwarzwald) verloren ging;
- b) ein Codex San. Emmeranensis (in Regensburg), als Enchiridion bezeichnet;
- c) ein Codex San. Admontensis (Steiermark), als Enchiridion bezeichnet;
- d) ein Codex Viennensis, aus dem auch das Titelbild zu GS I stammt.

Es ist Wagner entgangen, dass der Prologus zum Dialogus nach Gerberts eigener Angabe (GS I 248, 2. Zeile, und 251, Titel) dem berühmten alten Codex 7211 der Pariser Nationalbibliothek entnommen ist.

Wagner befasst sich dann eingehend mit einer weiteren Dialogus-Handschrift, die er eingehend beschreibt und als von den übrigen verschieden bezeichnet. Es handelt sich um die Handschrift Trier 1923, die den Dialogus ab GS I 254b, 5. Zeile, enthält. (Siehe dazu schon P. Bohn, in Mh. f. Mg. 1880, 23 ff.)

Später lernte Wagner auch die Handschrift J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933, kennen, kam aber nicht mehr dazu, daraus irgend etwas zu verwerten. Da mir die Photokopien aus dem Nachlasse Wagners zugänglich sind, teile ich in dieser Arbeit bei späterer Gelegenheit einiges daraus mit.

Ferner kann ich auch einige Angaben über den Dialogus des Codex Vallicelliana B 81 in Rom geben. Der für uns interessante Teil der Handschrift beginnt Fol. 71 r mit dem zweiten Teil des Dialogus, ab GS I 259b, 11. Zeile. Der Dialogus endet Fol. 75 r mit „Amen“ (GS I 264b). Der Beginn des Dialogus steht auf Fol. 76 r: Quid est musica. M. Veraciter . . . Dieser erste Teil des Dialogus endet Fol. 82 v (unten) mit: Age ergo obsecro et de modis quae sequuntur, edicito (GS I 259b, Zeile 9 und 10). Der Dialogus ist also vollständig enthalten, der Prologus fehlt, wie auch im Codex J. Rosenthal Kat. VII, Nr. 933, und andernorts (siehe letzteres bei Smits, Not., 51).

wiederum Guido¹⁾ und 7461 ohne Namen,²⁾ doch die Hs. enthält nur Guidos Werke.³⁾

Ferner ein Manuskript der Bibliothek der Königin von Schweden im Vatikan (Vat. Reg. 72), das eindeutig Odo als Verfasser festhält (GS I Praefatio XXXV).

Verschiedene spätere Autoren zeugen für Odos Autorschaft: Wilhelm von Hirschau: *Otto in sua Enchiridion* (GS II 168b),⁴⁾ Engelbert von Admont: *Cluniacensis in suo Enchiridioni* (GS II 295 a und 318b).

Adam von Fulda: *divisio Odonis in Enchiriade* (GS III 349b).

Wir sehen also, dass der *Dialogus* häufig Guido und ebenso häufig Odo zugeschrieben wird.

Sehr bemerkenswert ist, dass Guido sich selbst auf das *Enchiridion* beruft: Wer sich aber gründlicher unterrichten wolle, der möge sich den *Micrologus* verschaffen oder das *Enchiridion* durchlesen, welches der hochwürdigste Abt Odo verfasst habe und dem er in allem, mit Ausnahme der Tonfiguren, gefolgt sei.⁵⁾

Utto Kornmüller⁶⁾ macht in seiner Besprechung von Morins Aufsatz in der „*Revue de l'art chrétien*“, dem wir uns anfangs ausführlich zugewandt haben, auf einen weiteren Unterschied zwischen *Dialogus*

¹⁾ Und zwar eindeutig als eigenes Werk, denn der Schluss lautet: *Explicit liber dialogi in musica editus a Domno Guidone, piissimo musico et venerabili monacho.* („*Editus*“ bedeutet „verfasst“, nicht etwa „herausgegeben“!)

²⁾ Dass der *Dialogus* mit Werken Guidos zusammen abgeschrieben wurde, bedeutet nicht unbedingt, dass Guido als Autor angesehen wurde, sondern geschah wohl deshalb, weil Guido am Ende des *Micrologus* auf das *Enchiridion* (= *Dialogus*) Odos verweist. Siehe Anm. 5.

³⁾ Montfaucon erwähnt noch zwei Manuskripte, die Guido als Verfasser zitieren: *Bibl. bibl. I*, 58 (Nr. 1991 im Vatikan) und *Bibl. bibl. I*, 300, Kap. 2 (Katalog d. *Bibl. Laurenziana, Florez*) XLVIII Pap.

⁴⁾ Der *Dialogus* wird oft *Enchiridion* genannt, z. B. *Man. 7369* der *Bibl. Royale Paris* oder Gerbert, *Codex Admontensis*.

⁵⁾ *Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen micrologus est, quaerat: librum quoque Enchiridion, quem Reverendissimus Oddo Abbas (Lambillotte, Esthét., théorie et pratique du chant grég., S. 160, zögert, wie manche andere, nicht, zu übersetzen: par le vénérable Odon, abbé de Cluny! Allerdings kann man diesem Irrtum auch in Handschriften begegnen. So steht z. B. im *Codex B. M. Harleian 281, Fol. 29 v* „*Enchiridion quaerat, quem luculentissime composuit Odo primus abbas cluniaci*“). *luculentissime composuit, perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi.* GS II 50, *Epist. ad. M.**

⁶⁾ *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1890*, S. 95. Siehe auch S. 73, Anm. 4.

und *Micrologus* aufmerksam. Odo hat bei seinen Singknaben die günstigen Resultate erzielt durch Anwendung der Buchstaben als Noten (GS I 252), Guido durch Anwendung der Neumen auf Linien (GS II 35, 43).¹⁾ Kornmüller schliesst sich der Auffassung an, dass Guido in Frankreich geweilt habe, und korrigiert in aller Form seine früheren Darstellungen (diese in: *Cäcilienkalender*, 1876, Seite 49 ff.).

Viv. Gast. 181 gehen der Frage nach, wer als erster das Gamma, den tiefsten Ton des Monochords, der dem A vorangestellt ist, eingeführt hat. Aber auch auf diesem Weg glückt es nicht, zu einer Lösung zu kommen. Sowohl der Dialog als auch der *Micrologus* kennen das Gamma (GS I 253, 254, 257, 260, 273, 274, 278, 280, 281, 282 [Dialogus] und GS II 4, 5, 6, 19, 20, 25, 26, 29, 36, 46 [Micrologus]). Für Gerbert (GS I Praefatio XXXVII) war die Erfindung des Gamma Guidos Verdienst, weil der Dialog viel häufiger von diesem Gamma rede. Dass dieses Argument, abgesehen davon, dass es nicht stichhaltig ist, falsch ist, ist aus der eben gegebenen Zusammenstellung der Gammastellen in den beiden Traktaten ersichtlich. Gerbert verliess sich offenbar zu stark auf sein Gedächtnis, das ihn diesmal irregeleitet hat. Das *Speculum musicae* schreibt die Erfindung des Gamma Guido zu (CS II 222b, CS II 304). Aber wir erinnern uns nochmals daran, dass man dort den Dialog auch als Werk Guidos betrachtet. Seine Ansicht verliert daher an Wert. Adam von Fulda schreibt das Gamma ebenfalls Guido zu (GS III 342b, GS III 350 a).²⁾

Wichtiger als alle diese späteren Zuschreibungen sind die Bemerkungen Guidos und Odos hiezu. Odo kann im Dialogus das Gamma *graecum* nicht eingeführt haben, denn er schreibt: *In primo capite monochordi ad punctum quem superius diximus gamma literam, id est G graecum pone, quae, quoniam raro est in usu, a multis non habetur* (GS I 253 a).

Ebenso kann auch Guido nicht der Erfinder sein, da er sagt, dass das Gamma von den Modernen angefügt worden sei: *gamma graecum a modernis adjunctum* (GS II 4 a). Siehe die Ausführungen Seite 80 ff.

Weil im Vorwort zum Dialog berichtet wird, dass der Verfasser bei einer Kontrolle des herkömmlichen Antiphonars einen Bruder zugezogen habe, der im Verhältnis zu den andern ihm der geeignetste

¹⁾ Siehe die Ausführungen S. 73.

²⁾ Wir werden S. 102 zeigen, dass die *Musica* des Odo von Saint-Maur erstmals das Gamma einführt.

zu sein schien¹⁾, und weil der Tonar des Odo von Saint-Maur (CS II 117 a)²⁾ folgenden Titel trägt, waren Viv. Gast. versucht, anzunehmen, dass es sich bei diesem „perfektesten Bruder“ auch um Guido von Arezzo handeln könnte: „Incipit intonarium a Domno Odone Abbate diligenter examinatum et ordinatum, a Guidone sanctissimo monacho, optimo musico examinatum, probatum legitime, approbatum et authenticatum tamquam opus ad cantorum peritiam necessarium, Ecclesiae Dei honorificum, Deo gratificatum in eo plurium collaudetur.“

Mit dem Vorwort des Dialogs beschäftigen wir uns Seite 74 f. noch eingehend. Wir werden zum Schluss kommen, dass der Prolog wohl von Guido von Arezzo stammt und nicht von Odo von Saint-Maur, dass Guido also nicht der Bruder sein kann, den der Verfasser zugezogen hat. – Auch die Korrektur des Tonars zwingt nicht zur Annahme eines Frankreichaufenthalts Guidos, sondern beweist nur die literarischen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien.

Die zitierten Überlegungen haben Viv. Gast. dazugeführt, an Guidos Frankreichaufenthalt festzuhalten, ohne aber zu glauben, dass er ein Franzose sei. Im Alter wäre er auch wieder nach Italien gereist und dort gestorben.

Wir werden im Schlussteil unserer Arbeit die Fragen zu klären suchen; wir sehen keinen hinreichenden Grund für einen Frankreichaufenthalt.

e) Guido Augensis und andere Verwechslungen

Wir haben bereits (Seite 35) Manuskripte erwähnt, die Werke Guidos von Arezzo unter dem Namen Augensis überliefern.³⁾ Im Codex Lansd. 763 im Britischen Museum zu London, den wir schon auf Seite 27 f. herangezogen haben, findet sich nicht nur der Hinweis auf

¹⁾ Assumpto quodam fratre qui ad comparationem aliorum cantorum videbatur perfectus, antiphonarium sancti Gregorii diligentissime investigavi. GS I 251 a, b (Prologus). Siehe dazu S. 75.

²⁾ Nicht zu verwechseln mit dem Tonar Odos von Cluny GS I 248 f. Siehe darüber S. 104.

³⁾ Dieser Verwechslung scheint auch Antonius Sanderus in seiner Bibliotheca Belgica manuscripta (Insulis 1641, Bd. 1, S. 150 f.) zum Opfer gefallen zu sein, wenn er in dem dort mitgeteilten Katalog der Abtei Ter Duyn (Dunum) zur S. 204 vermerkt: Guido Aretinus Abbas (!) de musica libri duo.

Guido de Sancto Mauro, sondern noch manche andere Bezeichnung für Guido. Der Codex, der wohl den Gesamttitel „Musica Guidonis“ (Fol. 2b) trägt, ist wahrscheinlich um 1460 (von Wylde, siehe Seite 27f.) geschrieben.¹⁾

Er fusst vor allem auf den Werken des Guido von Arezzo, der auch *Guydo maior* oder *Guydo senior* genannt wird (so Fol. 8b, 24b usw.). Dies geschah offenbar, um ihn von einem jüngeren Guido abzuheben, der auch auf Fol. 19 als Quelle (neben Guido von Arezzo, Boetius usw.) für dieses kompilierte Werk genannt wird: „*Guydo iunior, cognomento Augensis, cuius industriâ Cisterciensis ordinis cantus regulariter est correctus...*“

H. Stein gab als Mitglied der Société nationale des Antiquitaires de France in der Sitzung vom 18. Juli 1900 der Vermutung Ausdruck, dass Guido von Arezzo, der „in den ältesten Manuskriptkatalogen“ Guido Augensis genannt wird, wahrscheinlich aus der Stadt Eu, aus der Normandie, stamme.²⁾ Im selben Sinne spricht sich E. Terrasse aus.³⁾

E. Vacandard⁴⁾ versichert aber, dass dieser Guido Augensis bestimmt eine andere Person sei als Guido von Arezzo. Dass ein Guido Augensis überhaupt Musiktraktate geschrieben hat, wird wahrscheinlich gemacht durch eine Tonale S. Bernardi,⁵⁾ wo der Lehrer auf die letzte Frage des Schülers antwortet:

Quod quaeris, non est praesentis negotii, cum prohibente sancto Cisterciensi capitulo, nec in Guidonis antiphonario quidquam mutari iam liceat. Quaere tamen musicam Guidonis Augensis, quam scribit ad sanctissimum magistrum suum dominum Guillelmum, primum Rievallis abbatem. Ibi de talibus doceri poteris.

¹⁾ Das Folgende nach Hughes 307–308. Hughes beschreibt alle zwölf Manuskripte (Extrakte eingeschlossen), die sich auf Guido beziehen und sich im Britischen Museum befinden.

²⁾ Bulletin de la Société nationale des Antiquitaires de France, 1900, S. 237. Abgedruckt auch in: Revue bénédictine 1901, S. 216.

³⁾ Revue du clergé français 1902 (Bd. 30), S. 438–440.

⁴⁾ Revue du clergé français 1902 (Bd. 30), S. 530–531.

⁵⁾ GS II 277 (nicht 279, wie in der Praefatio S. IX angegeben). Nach WE II 451 zu Unrecht dem heiligen Bernhard zugeschrieben. In diesem Sinne auch: R. G. Kiesewetter, Guido von Arezzo, Leipzig 1840, S. 48–55 (Anhang: Über die unter dem Namen S. Bernhards bekannt gewordenen Musiktraktate).

Dieser *Guido Augensis* (= von Eu)¹⁾ war also Schüler des Guillaume de Rievaulx (in England), der 1132 Abt wurde. Er wurde später Abt des Zisterzienserklosters Caroli Locus (= Chaalis = Châlis)²⁾ in Burgund. Die Haupttätigkeit dieses Guido Augensis fällt etwa in die Jahre um 1150. Eine Identifikation mit Guido von Arezzo kommt auch deshalb nicht in Frage, weil die Abtei von Eu erst 1059 gegründet wurde. Mabillon beweist das in seinem Annalenwerk:³⁾ *Denique in chattaceo codice monasterium istud anno MLIX conditum fuisse legitur.*

Guido Augensis schrieb den Musiktraktat, der von E. de Coussemaker herausgegeben worden ist.⁴⁾ Ob er hingegen identisch sei mit einem weiteren Guido, der Abt von Cherlieu (oder Charlieu) gewesen sei, wohl von 1131 an, und der am 23. September 1158 gestorben ist,⁵⁾ ist schwer zu sagen. P. Wagner⁶⁾ kennt diesen Zisterzienserabt als Mitarbeiter und Berater des heiligen Bernhard in Gesangsangelegenheiten.

Es scheint sich eher um verschiedene Personen zu handeln: Cherlieu oder Charlieu heisst mit dem lateinischen Namen Cari Locus, Châlis hingegen Caroli Locus.⁷⁾ Diese beiden Örtlichkeiten sind sehr geeignet, von mittelalterlichen Schreibern verwechselt zu werden.

Caroli Locus, die Zisterzienserabtei bei Ermenonville (Diözese von Senlis, Oise), wurde am 9. Januar 1137 gegründet.

Cari Locus, die Zisterzienserabtei bei Jussey (Hte-Saône, Diözese von Besançon), am 17. Juni 1131.⁷⁾

Wir können diesen schwierigen Fragen nicht weiter nachgehen, da für unseren Zusammenhang nur wichtig ist, dass eine Identifikation

1) Aus dem Fétis 146 einen Guy d'Auge macht. Wir möchten davor warnen, mit R. G. Kiesewetter, Guido von Arezzo, Leipzig 1840, S. 12, einem weiteren Irrtum zu verfallen und einen Guido Augiensis (Augia Dives = Reichenau) zu kreieren.

2) Chev. Topo.

3) Mab. Ann. IV (1739) 547 (nicht 595!).

4) CS II 150. Domni Guidonis in Caroli-Loco Abbatis Regulae de Arte Musica. Ferner scheint De cantu et correctione Antiphonarii (PL CLXXXII 1122) von ihm zu stammen. Weitere Angaben siehe Fétis IV 143.

5) Chev. Bio.

6) WE II 451. Wagner schreibt die beiden Werke (Anm. 4, S. 73) des Guido Augensis diesem Guido von Cherlieu zu, so dass wenigstens bei Wagner die beiden Persönlichkeiten zusammenfallen würden: Guido Augensis = Guido von Cherlieu.

7) Chev. Topo.

dieses Guido Augensis mit Aretinus nicht in Frage kommt. Bezeichnend ist aber, dass ihm schon im 13. Jahrhundert (siehe Seite 35) Werke des Guido von Arezzo zugeschrieben wurden. Schliesslich erinnern wir uns nochmals daran, dass der von Morin entdeckte Guido Oeagrius nach Morins eigener Meinung wohl kein anderer als Guido Augensis ist. Er wäre demnach von seiner Jugend an im Kloster Saint-Maur des Fossés erzogen worden (siehe Seite 25 ff.) und wäre eine Person des 12. Jahrhunderts.¹⁾ Schliesslich nennen ihn die Londoner Manuskripte (siehe Seite 53 f.) auch noch Guido iunior, um ihn von älteren, Guido Aretinos, zu trennen.

Vossius²⁾ und in seinem Gefolge einige andere verwechseln Guido von Arezzo mit einem Benediktiner namens *Guitmundus*, der 1070, unter dem Pontifikat von Gregor VII. (1073–1085) (!), einen Traktat gegen Berengar schrieb.³⁾

Die Stelle bei Vossius heisst:

§ 7. Anno CIJLXX, temporibus nempe Gregorii VII, claruit Guido, sive Guidmundus, patriae aretinus, prius monachus coenobii Crucis Hectonis, sive S. Leufredi apud Ebroicenses Normannos; posteaque Ecclesiae Romanae Cardinalis Archiepiscopus Aversanus. Hic dum monachus esset, duos ad praesulem Theobaldum scripsit libros de Musica; quorum prior prosa constat, alter carmine partim heroico, partim trochaico rhythmico.

Nun folgt eine anders gedruckte Nachschrift:

Idem est, ac ille, qui aversus Berengarium scripsit libros tres de corpore, et sanguine Domine, in Eucharistiae Sacramento.

Guitmundus, der spätere Bischof von Aversa in Apulien,⁴⁾ war normannischer Abstammung und weilte in seiner Jugend im Kloster Sanctae Crucis (Croix-Saint-Leufroi) in der Diözese Evreux. 1060 war er längere Zeit im Kloster Bec zur Ausbildung. 1070 trug ihm der Normanne Wilhelm der Eroberer eine Prälatur in England an. Aber Guitmundus antwortete in einer noch erhaltenen Rede, dass die Eroberung

¹⁾ Dass dies nicht unbedingt glaubwürdig ist, haben wir S. 36 gezeigt!

²⁾ De scientiis mathematicis, Amsterdami 1660, lib. III, Kap. 22, Teil 9, S. 95 (PL, CXLI, 373).

³⁾ Adam von Fulda hat schon falsche Nachrichten gehabt, denn er schreibt in der „De Musica“ (GS III 342b): „Guido enim Aretinus, abbas de cruce S. Leufredi primus, docuit...“

⁴⁾ Nach Scheeben, in: Kirchenlexikon (Freiburg 1888), S. 1359 f.

Englands nichts als ein Raubzug gewesen sei und er die Armut Christi der reichen Beute vorziehe. 1087 berief ihn Urban II. zum Bischof der von den Normannen gegründeten Stadt Aversa. Dass er je Kardinal geworden wäre, wie Vossius sagt, ist ungläubhaft.

Vor seiner Abreise aus der Normandie schrieb Guitmund ein vorzügliches Werk gegen Berengar. Dieses Hauptwerk trägt den Titel: *De Corporis et Sanguinis Jesu Christi verietate in Eucharistia*. Es ist in Dialogform gehalten und erörtert die Natur der verklärten Leiblichkeit Christi, indem zugleich das Verhältnis des sacramentalen Leibes zum historisch-himmlischen und zum mystischen auseinandergesetzt wird.¹⁾

Berengar, geboren am Anfang des 11. Jahrhunderts, soll die Notwendigkeit der Kindertaufe und das Institut der Ehe bekämpft haben. Besonders stellte er sich aber in einen schroffen Gegensatz zur Kirche, indem er sich, hinsichtlich des Altarsakramentes, die Lehre des Joh. Scotus (Erigena)²⁾ aneignete.

Schon Mabillon hat die Verwechslung, der auch Trithemius zum Opfer gefallen ist,³⁾ gebrandmarkt.⁴⁾ Er schreibt: *Falli mihi videtur Trithemius qui librum contra Berengarium a Guidone Aretino scriptum fuisse dicit. . . Sane nullus alius eius loci monachus in Berengarium scripsisse videtur quam Guitmundus, quemcum Guidone Aretino Trithemius permiscuit.*⁵⁾

Der Codex London, B.M.Lansd.763⁶⁾ unterscheidet nicht nur Guido von Arezzo (= Guido de Sancto-Mauro = Guido senior = Guido maior) und Guido iunior (= Guido Augensis), sondern stellt ihnen an die Seite (Fol.56b) einen *Guido monachus*. Wohl wird Aretinus andern-

¹⁾ Gesammelt sind die Schriften Guitmunds in: *Bibl. PP. Ludg. XVIII*, 440 ff., und *CXLIX*, 1427 ff. Vgl. *Histoire litt. de la France VIII*, 553–572: J. Bach, *Dogmengesch. d. M.-A.*, I, 385.

²⁾ Über Erigena siehe J. Handschin, *Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena)*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd.5 (1927), S. 316–341.

³⁾ *De viris illustribus ordinis S. Benedictini, Coloniae 1575*, Buch I, Kap.318.

⁴⁾ *Mab. Ann. IV*, S. 299–301.

⁵⁾ Neben Vossius und Trithemius haben wir noch einen andern irreführten Zeugen aus dem 15. Jahrhundert, nämlich Adam von Fulda. Er schreibt in seinem Werk *De Musica* (GS III 342b): „Guido enim Aretinus, abbas de cruce S. Leufredi primus docuit. . .“

⁶⁾ Siehe S. 29, Anm. 3.

orts oft so genannt. Doch dürfte es hier tatsächlich eine weitere Persönlichkeit bezeichnen, nämlich einen gewissen *Guido von St-Denis*. Im Codex B.M.Harl.281 aus dem 14. Jahrhundert befindet sich¹⁾ ein Traktat mit folgendem Titel (Fol.58b): *Tractatus de tonis a fratre Guidone monacho monasterii sancti Dionysii in Franciâ compilatus*. Er beginnt mit den Worten: „Ut de tonis perfectior possit haberi noticia“. Das Werk ist eingeteilt in vier Abschnitte „Quot modis accipiatur tonus“, „Quot sunt toni“, „De natura tonorum“ und „De proprietate et effectu... ipsorum“.

Am Schluss des zweiten Abschnittes steht geschrieben: „Ad usum... nostri monasterii... me ipsum conformare studii de dictis Boecii, Guidonis monachi et aliorum“ usw.

Bei diesem im Zusammenhang mit Boetius zitierten Guido monachus handelt es sich doch sicher um Guido Aretinus. Diese beiden hat also dieser Guido (monachus) von Saint-Denis studiert. Eine Identifikation des letzteren mit Aretinus ist ausgeschlossen, weil Guido von Saint-Denis (= Guy de Monceaux) am Ende des 13. Jahrhunderts lebte.²⁾ Er darf nicht verwechselt werden mit Guido von Châtres (de Castris), dem Benediktinerabt von Saint-Denis, der am 22. Februar 1310 starb. Unser Mönch von Saint-Denis wird von Fétis³⁾ jedoch für identisch erklärt mit dem Abt, seinem Zeitgenossen, und soll 1315 gestorben sein. Fevret de Fontette⁴⁾ zitiert den Abt als Autor einer im benediktinischen Martyrologium, Seite 368, publizierten Vita des Heiligen Guignolé. Wiederum können wir der Frage nicht ins Détail folgen, halten aber daran fest, dass dieser Guido von Saint-Denis mit Aretinus nichts zu tun hat.

Auch mit dem *Abt Guido* des Benediktiner Klosters zu *Pomposa* ist Guido Aretinus noch verwechselt worden (siehe Seite 1 ff.). Schon der in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts schreibende Anonymus Mellicensis⁵⁾ verwechselt beide. Er überträgt den Bericht von der Über-

¹⁾ Nach Hughes 307–308.

²⁾ Chev. Bio. Hier auch die ältere Literatur über Guido von Arezzo.

³⁾ Fétis 143.

⁴⁾ Bibl. histor. de la France, Bd. I, S. 750, Art. 12047.

⁵⁾ E. Ettliger, Der Sog. Anonymus Mellicensis de scriptoribus ecclesiasticis (Diss. Karlsruhe 1896), S. 81. Ebenso Manitius 752.

führung der Leiche des Abtes von Pomposa nach Speyer, in der Chronik des Historikers und Musiktheoretikers Hermannus Contractus von der Reichenau,¹⁾ in irriger Weise auf Guido von Arezzo.²⁾

f) Zusammenfassung

Wir haben also Guido Augensis (= Guido von Eu = Guido iunior = Guido von Caroli Locus, vielleicht = Guido von Cari Locus), Guitmundus und Guido von Pomposa deutlich von Guido von Arezzo getrennt.

Die englischen Manuskripte, die Werke Guidos von Arezzo unter dem Namen Guido de Sancto Mauro, Guido maior und Guido senior überliefern (siehe Seite 27 ff., 35 und 53 ff.), sind zu späte Quellen, um ernst genommen zu werden, wenn man bedenkt, dass schon im 13. Jahrhundert Werke Guidos von Arezzo mit denjenigen des Guido Augensis verwechselt wurden. Die englischen Hss. (London und Cambridge, 15. Jahrhundert) haben Guido von Arezzo mit jenem uns unbekanntem Guido von Saint-Maur identifiziert, wozu wir uns nicht entschließen konnten (siehe Seite 36). So ist uns also kein Grund mehr übriggeblieben, um an einem Frankreichtaufenthalt Guidos von Arezzo festzuhalten. Der zweite Teil unserer Arbeit wird aber zeigen, dass wir an einer literarischen Beziehung zu Saint-Maur nicht zweifeln können.

Zum Schluss wollen wir noch in Kürze festhalten, in welcher Reihenfolge die französischen Forscher die These eines Frankreichtaufenthaltes Guidos von Arezzo aufgestellt haben, wieweit sie ihre Meinung noch aufrechterhalten, bzw. aufgegeben haben.

Dom Germain Morin hatte 1888 (siehe Seite 25 ff.) die These zum erstenmal ausgesprochen auf Grund jenes neu entdeckten Gedichtes im Codex 2273 der Bibliothek zu Troyes und der späten englischen

¹⁾ MGH. SS. V, 127, 7 seq.

²⁾ Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass Possevinus sogar den Micrologus des Guido mit dem Micrologus de ecclesiasticis observationibus seu de missa rite celebranda verwechselt hat.

Und noch ein Kuriosum aus späterer Zeit: Adrianus Coclico erwähnt in seinem Compendium musices (1552) gleich nach Boetius einen Guido Arnensis und meint sicher Guido von Arezzo. Siehe das Zitat bei Lucie Balmer, Orlando di Lassos Motetten, Bern 1938, S. 34. Arezzo, Capolona und Badicroce liegen ja in der Gegend des Oberlaufes des Arno.

Hss. (15. Jahrhundert). Morin hat dann aber 1895 die von ihm vorgeschlagene Identifikation jenes Guido von Saint-Maur mit Guido von Arezzo aufgegeben (siehe Seite 34f.) zugunsten einer solchen mit Guido Augensis, welche letzterer wir uns auch nicht anzuschliessen vermochten. Diese neue Ansicht hat Morin nochmals 1910 Dom Vivell gegenüber geäußert.

1902 brachte Michel Brenet neue Aspekte bei, indem sie den Verfasser der odonischen Traktate als Abt von Saint-Maur identifizierte (siehe Seite 37 ff.). Brenet schlug vor, dass Guido von Arezzo mit Odo zusammen im Kloster Saint-Maur gelebt habe (siehe Seite 39). Brenet kümmerte sich also nicht um die Meinungsänderung Morins, die inzwischen erfolgte, und hat ihre Ansicht nie mehr geändert.

Darauf haben 1910 Vivell und Gastoué in einem gemeinsamen Aufsatz (siehe Seite 47 ff.) neue Überlegungen angestellt. Sie verglichen zum erstenmal eingehender die Traktate Guidos und Odos. Was die biographische Frage anbelangt, kamen sie zum Schluss, dass Guido zwar nicht ein Franzose sei, dass er sich aber mindestens in Frankreich aufgehalten haben müsse. Bei dieser Meinung ist es für die beiden Forscher geblieben. Gastoué hat dann 1925 im *Dict. arch.* VI, 2, S.1912, die Resultate nochmals resümierend festgehalten.¹⁾

Wir haben uns im ersten Teil unserer Arbeit mit allen Argumenten auseinandergesetzt und müssen im Schlussteil, nachdem wir erst noch die inneren, theoretischen Zusammenhänge zwischen Guido und Odo herausarbeiten, erneut auf die Frage zurückkommen, ob man genügend stichhaltige Gründe hat, den Frankreichtaufenthalt Guidos als gesichert zu betrachten.

¹⁾ Für einen Frankreichtaufenthalt sind unter anderem eingetreten: *Encyclopaedia Britannica*, X, 962; Larousse (Paris 1930), III, 910. Riemann, *Musiklexikon*, *The International Cyclopaedia of Music and Musicians*, ed. O. Thompson, 1946, sub: Guido of Arezzo.

Als zu unsicher werden die Thesen an folgenden Orten betrachtet: *Prot. Realen-cyclopaedie* 3, 7, 230; danach auch Manitius 749; ferner *Enciclopedia Italiana*, XVIII (Milano 1933), 253.

Smits van Waesberghe, *Der Gregorianische Gesang*, S. 52, nahm einmal sogar an, dass Guido Franzose sei: „Der französische Benediktiner Guido, Mönch und Gesangslehrer im italienischen Kloster Arezzo...“ In seinem 1950 auf dem *Congresso Internazionale di Musica Sacra* in Rom gehaltenen Vortrag (bis jetzt unveröffentlicht!) legte er aber dar, dass ein Aufenthalt in St-Maur des Fossés unhaltbar sei.

III. ZEUGNISSE AUS DEUTSCHLAND ENGLAND UND SPANIEN

a) Der Aufenthalt in Bremen

Martin Gerbert zitiert im Vorwort zum zweiten Teil seiner *Scriptores* (S. II) eine deutsche Chronik, wonach Erzbischof Hermann von Bremen den Musiker Guido von Arezzo 1023 an seine Kathedrale berief, um dort die Melodie und die klösterliche Zucht zu bessern: *Mirum adeo haud est, quod Guido ad docendam musicam evocaretur. Congruit quoque eius aetati, quod ad an. 1023 quo Hermannus Bremensis archiepiscopus fuit renuntiatus, legitur apud Leibnizium. . . et iisdem fere verbis in chronico Alberti Stadensis ita narrat: . . .*

Gerbert zitiert den Text der letztgenannten Chronik mit einigen Abweichungen, den wir hier ungefälscht wiedergeben: *Cuius (Libentii) obitus contigit indictione XIII, VIII Kal. septemb. anno Domini MXXXII. . . Herimannus ergo parvi pendens omnia quae in Archiepiscopatu invenit, primo quendam Musicum Guidonem Brenam adduxit, cuius industria melodiam, et claustralem disciplinam emendavit.¹⁾*

Die ebenfalls von Gerbert erwähnte *Chronica Slavorum*, die der Philosoph Leibniz herausgegeben hat, gibt folgenden Text:²⁾

Obdormivit autem Libentius iste anno Domini MXXXII. Post hunc venit in sedem Hermannus et sedit tribus annis³⁾ . . . qui parvi pendens omnia, quae in Archiepiscopatu invenit, quendam Gwidonem musicum Brenam adduxit, cuius industria melodiam et claustralem disciplina emendavit.

Adam von Bremen⁴⁾ sagt gegen 1067⁵⁾ übereinstimmend:

¹⁾ *Historiographia seu Chronicon Abbatis Stad.*, S. 118 (Wittenberg 1608).

²⁾ *Chronica Slavorum*, Band V, Kap. XLVI, in: *Script. rer. Brunsv.*, Bd. II, S. 745.

³⁾ Nach Gams: *Series Episcoporum*, S. 263, war Hermannus vom 28. Sept. 1032 bis 19. Sept. 1035 Erzbischof von Bremen, also Nachfolger des Libentius (1029 bis 25. Aug. 1032).

⁴⁾ *Canonicus und Lehrer daselbst um das Jahr 1067. Ihm haben alle Annalisten die Meldung nachgesprochen.*

⁵⁾ *Gesta Hammenburgensis eccl. pont.* II, 66 (Buch II, Kap. 102). Ed. Waitz, Hannover 1876, S. 86. MGH. SS. VII, 329/30, ad annum 1072.

Hermannus sedit annos vix tres. . . Pontifex igitur¹⁾ (Hermannus) parvipendens omnia, quae in episcopatu invenit, primo quidem musicum Guidonem adduxit Bremam, cuius instancia²⁾ correxit.

Und schliesslich erwähnt Alb. Crantz die Begebenheit folgendermassen:³⁾

Guido, per varias regiones proficiscens, corruptam musicam emendavit, et per flexuras articulorum in manibus cantum discernere docuit. Ermannus archiep. Hamburgensis, et Elvericus Osnabrugensis Episcopus, ejus opera usi sunt.

Die Jahreszahl 1023 bei Gerbert wird wohl ein Druckfehler sein, denn die von ihm zitierten Chroniken erwähnen 1032, das Jahr, in dem Hermannus, nach Gams, Erzbischof geworden ist.⁴⁾ Manitius 752 meint, dass es doch unwahrscheinlich sei, dass ein entlaufener Mönch die klösterliche Zucht gebessert habe. Aber wie macht uns Manitius weis, dass Guido wirklich entlaufen ist? Seine Argumentierung ist ebenso unzulänglich wie jene andere, die ohne Beweise versichert, dass Guido um diese Zeit ja in Italien gewelt habe. Wir erinnern uns, dass die berühmte Romreise (siehe Seite 4) zwischen den Sommer 1024 und den Sommer 1032 fallen muss, der vermeintliche Aufenthalt in Bremen in die Zeit von 1032 und 1035. Kurz nach dem Papstbesuch schreibt Guido den schon oft zitierten Brief an Michael (siehe Seite 1), in dem er mitteilt, dass er zurzeit nicht nach Pomposa kommen könne. Das wäre verständlich, wenn man annehmen könnte, dass er damals eben nach Bremen gereist wäre und von dort den Brief geschrieben hätte. Ein entlaufener Mönch wäre er deshalb gar nicht gewesen, sondern ein Mann auf der Höhe seines Ruhmes.⁵⁾

Es bleibt aber, besonders nachdem wir gegen einen Frankreichaufenthalt Stellung nahmen, doch höchst zweifelhaft, ob diese Chroniken sich auf unsern Guido beziehen.⁶⁾

¹⁾ Ergo (cod. 4).

²⁾ Industria (cod. 2, 3, 4).

³⁾ Metropolis, sive Eccl. Hist. Mon. Germ. Buch 4, Kap. 18.

⁴⁾ 28. 9. 1032 bis 19. 9. 1035. Gams, P. B., Series Episcoporum, 1873.

⁵⁾ Auch die Überlieferung, nach der sich Guido 1029 in Avellana aufhielt (siehe Seite 19 f.), schliesst einen kurzen Aufenthalt in Bremen nicht aus.

⁶⁾ In der Literatur wird diese Überlieferung fast durchwegs als zweifelhaft angesehen, so neben Manitius, 752, auch bei Steglich, 181.

b) Guido von Canterbury

Abt Engelbert von Admont, der am Ende des 13. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebte, macht aus Guido von Arezzo einen Guido von Canterbury: Guido vero Cantuarensis addidit in suo Micrologo de Musica ad praedictas ^{a.1)}

Dies ist die einzige Notiz, auf Grund derer angenommen worden ist, dass Guido von Arezzo eine Zeitlang auch in England gewirkt haben könnte.

c) Guido in Katalonien

(Die Tonsilben ut re mi)

Mariano Soriano Fuertes versichert in seiner 1855 begonnenen Geschichte der spanischen Musik ²⁾ im fünften Kapitel des ersten Bandes, dass Guido von Arezzo, zur Flucht aus seinem Kloster genötigt (wegen der Animosität seiner Mitbrüder), in ganz Europa herumgereist sei, um seine Traurigkeit zu verscheuchen, und dass er in Katalonien seine musikalischen Kenntnisse erweiterte. Nach seinen Behauptungen wäre eine gemeinsame Urquelle für das guidonische und das arabische Hexachordsystem anzunehmen. Fuertes schreibt: ³⁾ „Man hat niemals daran gezweifelt, dass Guido der erste Erfinder des Hexachordsystems ist. Gleichwohl ist unleugbar, dass dieses Hexachordsystem mit den Solmisationssilben von den Spaniern entlehnt ist, wie man bei einem Vergleich des Systems der Araber mit dem Guidos sehen kann.“⁴⁾

Mit den Hypothesen über die Entstehung des Hexachordsystems können wir uns hier nicht beschäftigen. Georg Lange hat sich dieser Frage eingehend zugewandt (im dritten Kapitel, Seite 547, seiner gründlichen Arbeit ⁴⁾) und hat (im vierten Kapitel) eine neue Erklärung versucht (Seite 556 ff.). Die Theorie von Fuertes erweist sich als eine von vielen und leidet vor allem unter dem Mangel an Quellenangaben.

¹⁾ De musica tract., I, Kap. XIII (GS II 295 a bis 297b).

²⁾ Historia de la musica española desde la venida de los Fenicios hasta el anno de 1850, por Mariano Soriano Fuertes, Barcelona 1855.

³⁾ a. a. O., Bd. I, S. 147 ff.

⁴⁾ Georg Lange, Zur Geschichte der Solmisation, in: Samm. I, 535 ff.

Für unseren Zusammenhang ist es wichtig zu prüfen, in welchem Verhältnis Guido zur Solmisation steht.¹⁾ In der *Epistola de ignoto cantu* (GS II 45) schreibt er: „Wir dürfen nicht immer für einen unbekanntes Gesang die Stimme eines Menschen oder eines Instrumentes (des Monochords) fordern, so dass wir gleichsam wie Blinde niemals ohne Führer vorzugehen scheinen, sondern müssen die Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten der einzelnen Töne sowie aller ab- und aufwärts gerichteten Tonbewegungen dem Gedächtnis einprägen. – Wenn du also einen Ton (oder eine Neume) so dem Gedächtnis einverleiben willst, dass es dir, es sei wo du willst, in jedem beliebigen Gesange, den du kennst oder nicht kennst, augenblicklich entgegentreten kann, damit du ihn sofort ohne Zögern vorbringen kannst, so musst du dir den Ton oder die Neume selbst am Anfang irgendeines ganz bekannten Gesanges merken und für jeden im Gedächtnis zu behaltenden Ton einen Gesang dieser Art in Bereitschaft haben, der mit dem betreffenden Ton beginnt – wie dieser Gesang, den ich zur Unterweisung der Knaben am Anfang und auch am Ende (der Stunde) benütze.“²⁾

Nun folgt die Hymne:

*Ut queant laxis resonare fibris³⁾
mira gestorum famuli tuorum
solve polluti labii reatum
sancte Iohannes.⁴⁾*

Weiter erklärt Guido: „Siehst du also, wie dieser Gesang in seinen sechs Gliedern mit sechs verschiedenen Tönen beginnt?⁵⁾ Wenn je-

¹⁾ Siehe dazu Jos. Smits van Waesberghe, *School en Musiek in de Middeleeuwen*, Amsterdam 1949, S. 90 f. (§ 5). Ebenso die zusammenfassenden Bemerkungen bei J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 155.

²⁾ *Utpote sit haec symphonia, qua ego docendi pueris imprimis atque etiam in ultimis utor*, GS II 45 a.

³⁾ In der Handschrift Reg. 577 (13. Jahrhundert) der Bibl. Vaticana in Rom findet man Fol. 100r folgende Silben: *ut na mi fa sol la*. E. Bannister, *Monumenti Vaticani*, S. 58, Nr. 1, hat vermutet, dass der Schreiber dieses Codex nicht gewohnt war, „*resonare fibris*“ nach der üblichen Version *D D C D E E* zu singen, sondern vielleicht *C C D D E E*. In diesem Fall würde erst die Silbe „*na*“ auf den Ton *D* fallen.

⁴⁾ Deutsch: Damit die Diener die Wunder deiner Taten mit beruhigtem Herzen singen können, so löse die Schuld des sündigen Mundes, heiliger Johannes. Johannes der Täufer galt als Schutzpatron der Sänger.

⁵⁾ Die Melodie beginnt mit *C* und steigt bei jedem Halbvers der sapphischen (nicht ambrosianischen!) Strophe um eine diatonische Tonstufe folgendermassen: *C (ut) D F D E D / D (re) D C D E E / E (mi) G E D E C D / F (fa) G a G F D D / G (sol) a G E F G D / a (la) G a F G a a / G F D C E D*.

mand daher den Anfang eines jeden Gliedes so sich eingeübt hat, dass er sogleich, welches Glied er will, ohne Zaudern beginnt, so wird er diese sechs Töne, sobald er sie sieht, gemäss ihrer Eigenart (*proprietas*) leicht anstimmen können.“

Wir sehen, Guido verwendet diese Merkmelodie ausschliesslich dazu, die Tonqualitäten der Töne C bis a dem Schüler in realem Zusammenhang einzuprägen. Die Silben sind fest an den betreffenden Ton gebunden und fixieren nur die Tonqualität. Nichts deutet darauf hin, dass Guido diese Memoriermelodie im Sinne der Solmisation gebraucht hat.¹⁾

Aribo Scholasticus (um 1078) und Johannes Cotto (um 1100), die beide unter dem Einfluss der Reichenauer Schule stehen, aber auch Guido von Arezzo interpretieren, wissen noch nichts von einer Solmisationslehre.²⁾ Andererseits muss vermerkt werden, dass sich eine Abbildung der „Guidonischen Hand“, des mechanischen Hilfsmittels der Schüler der Solmisation, in einer Handschrift vom Ende des 10. Jahrhunderts befindet, im Codex 55 der k. k. Hofbibliothek zu Wien.³⁾ Diese Zeichnung ist aber bestimmt später nachgetragen. Ferner enthält auch der sehr zerrüttete Codex Casinensis 318, aus dem auch Odo's Tonar stammt, eine solche Zeichnung (11. Jahrhundert).⁴⁾ Aus der Zeit um 1100 stammt die Guidonische Hand des Codex Gud. lat. 334, Fol. 3 v von Wolfenbüttel (Abbildung 12 bei Smits, Sch. 108/109). Aus dem 12. Jahrhundert besitzen wir eine solche Zeichnung im Codex lat. 7203 der Pariser Nationalbibliothek (Abbildung 11 bei Smits, Sch. 100/101).

Als Beispiel einer späteren Darstellung sehe man sich die „Hand“ auf Fol. 1 r des Codex 93 der Erfurter Amploniana an (Ende 14. Jahrhundert; Abbildung 13 bei Smits Sch., Seite 108/109).

(Bei Smits Sch. 98 ff. [§ 6] auch ausführliche Erörterungen über die „Guidonische Hand“.)

Man wird also annehmen müssen, dass das System der Solmisation kurz nach Guido aufgestellt worden ist.⁵⁾ Dass es nicht von ihm stam-

¹⁾ Über die Solmisation, die Betrachtung der Tonleiter unter dem Aspekt der Sechstonreihe (mit Halbton in der Mitte), siehe Handschin, *Tch.* § 32 (S. 327).

²⁾ Ebenso nicht Wilhelm von Hirschau, der Guido auch kannte.

³⁾ Siehe Müller 22 f. und Tafel C (Reproduktion!).

⁴⁾ Siehe Müller 7.

⁵⁾ Zum erstenmal wird die Solmisation in allen Einzelheiten von Engelbert von Admont beschrieben (*De musica*, vor allem Traktat III, GS II 320 ff.).

man kann, ergibt sich daraus, dass die Regeln der Solmisation nicht mit der Theorie Guidos übereinstimmen.¹⁾

Dass die neue, oben besprochene Melodie des *Ut queant laxis* (siehe Seite 64, Anmerkung 5) aus der Zeit Guidos stammt, ist sicher.²⁾ Wir haben vorher keine Überlieferung derselben. Wenn sie schon allgemein bekannt gewesen wäre, hätte Guido ihre Eigentümlichkeit nicht so ausführlich hervorheben müssen. Die von allen alten Antiphonarien überlieferte liturgische Melodie des *Ut queant laxis* ist grundsätzlich anders gebaut und entspricht der Lesart des Codex von St. Blasien, aus welchem Gerbert sie in seinem Werk *De cantu et mus. sacr.*, Band II, Seite 45, faksimiliert hat. Letztere Melodie steht im Deuterus, wogegen Guidos neue Fassung im Protus steht.

Der Hymnustext³⁾ stammt nach gewöhnlicher Annahme von Paulus Diaconus, dem Dichter des 8. Jahrhunderts.⁴⁾ Paulus Diaconus trat vielleicht schon im Jahre 779 ins Kloster Monte Cassino ein; der Zeitpunkt der Abfassung des Hymnus kann nicht festgestellt werden.⁵⁾ In der Ausgabe der Gedichte des Paulus Diaconus durch Karl Neff⁶⁾ ist der Hymnus nicht enthalten. Er ist auch nicht Bestandteil eines grösseren, dort publizierten Gedichtes. So ist es nicht entschieden, ob wirklich Paulus Diaconus der Autor sei. H. Anglès⁷⁾ und andere gingen soweit, den Hymnus als Schöpfung Guidos zu betrachten, was

¹⁾ Vgl. Handschin, Tch. 332 f. Besonders heikel ist die Frage, wieso es Guido nur auf sechs Tonqualitäten ankomme (S. 333). Bevor wir eine kritische Ausgabe der Guido-Texte besitzen, steht ja sogar die Frage offen, ob der Passus überhaupt von Guido stammt. Es macht allerdings den Eindruck, dass er authentisch ist.

²⁾ Ob sie aber von Guido selbst stammt, ist nicht sicher. Er gibt (GS II 44b) das neue Verfahren zwar als seine eigene Erfindung aus: *nuper nobis a Deo datum* (siehe Seite 77). Smits, Sch. 70, kommt die Autorschaft Guidos unwahrscheinlich vor. Lange (Samm. I, 555) steht hingegen dafür ein.

Wenn man mit uns annimmt, dass die *Ut queant laxis*-Stelle (GS II 45b) keine Interpolation ist, sondern von Guido stammt, hat man keinen Grund, zu bezweifeln, dass nicht auch Guido die neue Melodie erfunden hat.

³⁾ Siehe auch R. von Liliencron, *Die Horazischen Metren . . .* in: *VjMW*, Bd. III (1887), S. 37–38.

⁴⁾ Brandi 188, Anm. 1, führt als Autor den Dichter Petrus Langobardus an (ebenfalls 8. Jahrhundert).

⁵⁾ Siehe die Biographie des Paulus Diaconus bei Manitius, I, 257.

⁶⁾ Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, Bd. 3, Heft 4 (1908).

⁷⁾ *La Musica a Catalunya fins al Segle XIII*, 1935, 213 ff.

aber nicht gehalten werden kann, denn Bannister¹⁾ kennt die Strophe schon in der Hs. Rom, Bibl. Vat. Ottobeur. 532 (um 800 geschrieben). Andere alte Quellen sind: Hs. Bern 363 (Ende 9. Jahrhundert) und Hs. Monte Cassino 506 (10. Jahrhundert.)

Somit ist entschieden, dass der Hymnustext bedeutend älter ist als Guido, jedoch unsicher, ob er von Paulus Diaconus stammt.

Interessant ist zu vermerken, dass die sechs Tonsilben hintereinander alle fünf Vokale enthalten (u e i a o-a), denen sich einzig a als Wiederholung anschliesst. Wenn diese Tatsache dem Dichter vielleicht nicht bewusst war, so ist die Wahl des Textes durch Guido bestimmt kein Zufall. Wir erinnern uns dabei an sein Kompositionsverfahren im 17. Kapitel des *Micrologus*, wo er erklärt, dass die fünf Vokale, deren natürlicher Wohlklang er bei guter Aussprache hervorhebt, für die einzelnen Silben auf die 21 Töne der Reihe nach verteilt werden, wobei natürlich jeder beliebige Ton als Anfangston gewählt werden kann.²⁾

Lange (a. a. O.) macht ferner geltend, dass ut re mi fa sol la nicht die einzige Silbenreihe ist, die zur Bezeichnung der Töne im Hexachord verwendet wurde. Auf Fol. 122r des Codex B 81 der Bibl. Vallicelliana³⁾ (Ende 12. oder Anfang 13. Jahrhundert) ist in Guidos *Epistolae de ignoto cantu* der Hymnus *Ut queant laxis* neumiert und unmittelbar im Anschluss daran, wie eine zweite Strophe, auch *Trinum et unum* nach derselben Melodie.⁴⁾ Dieser Hymnus ergibt die Silbenreihe: tri

¹⁾ Note ad Appunti, *Rassegna Gregoriana*, XI (1912), C. 271 ff.

²⁾ Die Methode bringt den Schüler rasch zum selbständigen Komponieren. Das hier angegebene Mittel soll jedoch nur seine erste Unbeholfenheit und Ratlosigkeit beheben. Guido sagt ja selber, dass eine so gefundene Melodie nur eine gewisse Grundlage bieten solle, von der man behalten und verwerfen könne, soviel man wolle.

J. Smits van Waesberghe; Guido of Arezzo and musical improvisation, in: *Musica Disciplina*, V (1951), S. 55 f., betont, dass diese Methode ganz und gar nicht mechanisch oder schematisch ist, sondern von überraschender Originalität, indem sie den Schüler zwingt, aus der Fülle der Möglichkeiten die perfekteste und schönste Variante einer Melodie zu wählen.

Wir erwähnen nur noch kurz, dass es in der musikalischen Völkerkunde, nämlich auf Bali, eine gewisse Parallele zu diesem Kompositionsverfahren gibt. Man orientiere sich bei Ernst Schlager, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1949 ff., S. 1112 (Mitte).

³⁾ Die Neumen stehen auf Linien, denen ein f-Schlüssel vorangestellt ist.

⁴⁾ *Trinum et unum Pro nobis miseris / Deum precemur; Nos puris mentibus / Te obsecramur / Ad preces intende / Domine nostras*. Im Codex 1, 72 II, Fol. 100r der Pariser Nationalbibliothek folgende Variante: *Trinitas protege Deus, nos suppliciter Te rogantes a malis* (= Tri pro De Nos te a).

pro de nos te ad.¹⁾ Adrien de la Fage hatte diese schon früher im selben Codex gefunden (Blatt 15) in einem Traktat, der „Liber argumentorum“ betitelt ist.²⁾ Smits van Waesberghe begegnete dem „Trinum et unum“ auch in der Handschrift Add. 10335, Fol. 13 r, des Brit. Mus. in London, hier mit Neumen auf Linien notiert.³⁾

Die Stelle ist schon im Sinne der Solmisation verstanden, denn noch auf Fol. 13 r folgt eine tabellarische Erklärung des Solmisationsverfahrens. Ferner steht die Silbenreihe mit „Trinum et unum“ in der Handschrift lat. 7211, Fol. 99 r, der Pariser Nationalbibliothek. Auch hier ist (Fol. 100 r) in einer graphischen Darstellung schon die Solmisation erklärt. Brandi, 190, kennt den Hymnus Trinum et unum aus dem schon vielfach zitierten Codex 318 (Seite 121, 122, 133 der paginierten Hs.) des Archivs zu Monte Cassino.⁴⁾ Dort findet im selben Abschnitt: De octo tonora per ordinem⁵⁾ noch eine weitere Silbenreihe: An Chi Tho Gen Mi Lux.⁶⁾ In der Handschrift 2502 (Fol. 27 r) der Wiener Staatsbibliothek (geschrieben um 1000) begegnet man noch folgender Variante der Silbenreihe ut re mi: *Tu solus fortis / Rex domitor mortis / Mi dux et rector / Fons cordis refector / Sol beatorum / Laus vera cunctorum / Christe sanctorum.*

¹⁾ Lange vermerkte (Samm. I 546), dass die Silbe Pro auf den Grundton des Protus (D) fällt, De auf denjenigen des Deuterus und Te auf denjenigen des Tetrardus. Einzig Tri fällt nicht auf den Grundton des Tritus (F), sondern auf seine Affinis C.

²⁾ A. de la Fage, *Essais de Diphthéographie musicale*, Paris 1864, S. 87, 90 f., 397. (Siehe Seite 29, Anm. 3).

³⁾ Siehe Smits, Sch. 80. Ferner verwendet eine Handschrift in Florenz (Conv. Soppresi, F. 3.565) dieselben Silben.

⁴⁾ Die Handschrift der Berliner Staatsbibliothek mit der Signatur Mus. Ms. theor. 325 bringt an Stelle des üblichen Ut queant laxis nur Trinum et unum. Siehe Peter Wackernagel, *Textkritisches zu Guido von Arezzo*, in: *Historische Studien*, Heft 238, Berlin 1933, S. 61.

⁵⁾ Siehe GS I 249 b. Seite 106 f. berichten wir, dass Gerbert die drei Kolonnen (GS I 249 b bis 250 b) in falschem Zusammenhang abdruckte, dass diese gar nicht zu einem Traktat eines Odo gehören.

⁶⁾ Die Strophe heisst (Kap. 42, Seite 218):

*Ante solem et lunam mel Chisedeck sacer
ca Tholicaque plebs, Gentes laetentur
Misericors Deus. Lux est vera Kristus
protegat omnes.*

Im gleichen Codex Monte Cassino 318 (S. 291) finden sich eindeutig in der Funktion für ut re mi. . . folgende Buchstaben: U R M F S L. (Siehe Faksimiles in: *Casinien-sia*, 1929 – P. M. Perretti, *I manoscritti musicali gregoriani dell'Archivio de Monte Cassino*, Tafel II, S. 197.)

Es lässt sich nicht sagen, ob diese Silbenreihen spätere Erfindungen sind. Guido spricht in der Epistola (siehe Seite 64) von „Gesängen solcher Art“ und führt die Hymne *Ut queant laxis* wie ein Beispiel für alle an. Das scheint eher darauf zu deuten, dass es zu seiner Zeit schon andere Hymnen auf dieselbe Memoriermelodie gab, die vielleicht nicht einmal von ihm in Gebrauch genommen wurden. So wäre die Idee der die Tonqualität fixierenden Silben des Hexachordes ein gewissermaßen in der Luft liegender Gedanke gewesen!

In diesem Sinne schreibt auch Johannes Cotto (GS II 232 a): Sechs Silben sind es, welche wir zur Musik notwendig haben, verschiedene zwar bei den verschiedenen Völkern. Die Angelsachsen, Franken und Alemannen brauchen diese: *ut re mi fa sol la*, die Italiener aber andere; wer sie wissen will, möge sie sich von ihnen sagen lassen.¹⁾

Dass die Gallier, Angelsachsen und Alemannen die sechs voces (Stimmen) *ut re mi fa sol la* nennen, bestätigt auch das *Speculum musicae*.²⁾ In Paris glaubt sein Autor zudem einmal folgende Silben gehört zu haben; *pro to do no ni a*; wahrscheinlich handelt es sich um *tri pro de nos te ad*!

Die Cotto-Stelle bestärkt Brenet (siehe Seite 39) in der Ansicht, dass Guido, der nicht die Silben der Italiener verwendet, mindestens in Frankreich tätig gewesen sei und von dort die Silben nach Italien gebracht habe.³⁾

Wie es sich aber mit den Tonsilben verhält, die bei Italienern und Franzosen nicht gemeinsam in Gebrauch waren, kann bis jetzt nicht weiter untersucht werden. Die Frage muss offen bleiben.⁴⁾

¹⁾ Smits, Joh. 49.

²⁾ *Speculum musicae Jacobi (Leodiensis ?)*, Buch VI, Kap. 62 (CS II 281 a).

³⁾ Wir wollen uns in diesem Zusammenhang nochmals daran erinnern, dass ein anonymes französisches Traktat (siehe Seite 37) die Solmisationssilben *ut re mi . . .* dem Ponthus Teutonicus zuschreibt. Diese Quelle ist jedoch ziemlich wertlos, nennt sie doch in harmloser Weise auch Guido als Verfasser der Guidonischen Hand. Das Wichtige an diesem vulgären Traktat war, dass durch seine Veranlassung die Person des Abtes Odo von Saint-Maur entdeckt wurde.

⁴⁾ Der italienische Komponist Arrigo Boito schuf bei Gelegenheit eines Guido-Jubiläums im Jahre 1890 ein Werk zur Erinnerung an Guido. Dabei legte er seiner Komposition die Tonsilben *ut re mi* zugrunde:

*Util de Guido' regola superna
Misuratrice facile dei suoni
Solenne or tu laude a te stessa intoni
Sillaba eterna.*

Zu all den Überlieferungen, wonach Guido fremde Länder bereist haben soll, kann allgemein gesagt werden, dass eine spätere Zeit irrtümlicherweise die gewaltigen literarischen Ausstrahlungen auf persönliche Reisen Guidos zurückgeführt haben mag.

ZWEITER TEIL

VERGLEICH DER THEORIE DER ODONISCHEN TRAKTATE MIT DERJENIGEN GUIDOS VON AREZZO

I. VERGLEICH DER THEORIE DES DIALOGUS MIT DERJENIGEN GUIDOS

Nachdem wir im ersten Teil (siehe Seite 47 ff.) einige Hinweise auf die Autorschaft des Dialogus Odonis, wie sie immer wieder in der Literatur angeführt werden, zusammengestellt haben, gilt es jetzt, die Theorie des Dialogus eingehend mit derjenigen Guidos von Arezzo zu vergleichen. Diese Gegenüberstellung wird uns erlauben, das Verbindende und Trennende genau abzumessen, und vielleicht gelingt es, die biographischen Fragen dadurch bis zu einem gewissen Grade zu lösen.

Der Vergleich mit dem Dialogus (GS I 251) soll weit ausführlicher sein als derjenige mit der Musica (GS I 265) oder den Tonaren (GS I 247 und CS II 117), anderen Odonischen Traktaten, die im Anschluss an den Dialogus untersucht werden sollen, denn die Berührungen mit Guido sind hier besonders augenfällig; entspricht doch schon der Aufbau im grossen und ganzen demjenigen des Micrologus. Zudem macht uns Guido selber auf das Enchiridion¹⁾ des Abtes Odo aufmerksam (siehe Seite 51) und sagt von diesem Traktat, dass er ihm bei der Abfassung des Micrologus in allem, mit Ausnahme der Tonfiguren, gefolgt sei. Dabei werden wir die Rhythmicmachia (GS I 285) und die Regulae super abacum (GS I 296), die beide einem gewissen Odo zugeschrieben sind, ausser acht lassen, da sie für die Musikgeschichte ohne Bedeutung sind. Siehe die kurze Charakterisierung von Wilhelm Brambach in: Die Musikkultur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer

¹⁾ Der Dialogus wird auch Enchiridion genannt, siehe Seite 51, Anm. 4.

Sängerschule (Mitteilungen aus der Bibliothek zu Karlsruhe, Karlsruhe 1883, Heft 4; die Fortsetzung dieser Arbeit in Heft 8), Seite 5 (§4), ferner Seite 12 f. (§11). Ebenso gehen wir nicht auf die beiden kurzen Notizen über das Organistrum und die Orgelpfeifenmasse (GS I 303) ein.

Bei unserer Synopsis gehen wir so vor, dass wir den Traktat des Odo als Ausgangspunkt wählen und jede theoretische Aussage mit der entsprechenden bei Guido, meist im *Micrologus*,¹⁾ vergleichen.

a) Das Monochord und dessen Gebrauch (Notation)

Zu Beginn des Dialogus erklärt der Lehrer dem Schüler das Monochord als praktisches Musikinstrument (GS I 252 a bis 253 a).²⁾ Er definiert es als ein längliches, viereckiges Holz in Form eines Kastens, innen hohl wie eine Zither, über dem eine Saite angebracht ist, die tönt.

Unter der Saite wird eine Linie gezogen, auf der die Buchstaben oder Noten (*litterae vel notae*), derer sich die Musiker bedienen, der Reihe nach gesetzt werden. Ein Steg (*modulus*) kann zwischen Saite und Linie hin und her geschoben werden, der die Saite verkürzt oder verlängert. Der Lehrer braucht eine beliebige Antiphone nur mit diesen Tonbuchstaben³⁾ zu notieren und der Schüler spielt die ihm unbekannt Melodie mit Leichtigkeit auf dem in bezug auf Tonhöhe absolut zuverlässigen Monochord.

Odo preist das wunderbare Instrument, das „nicht lügen kann“ und den Cantoren, die niemals zu einer solchen Vollkommenheit gelangen konnten, bei weitem überlegen sei.

Guido spricht im ersten Kapitel des *Micrologus* (GS II 4 a) ebenfalls vom Monochord. Zwar beschreibt er das Instrument nicht mehr, sondern empfiehlt bloss, die Hand am Monochord zu üben, einige „in unserer Notierungsweise geschriebene Gesänge“⁴⁾ zu lernen und über

¹⁾ Über den Lehrgehalt des *Micrologus* siehe Hubert Wolking, *Der Micrologus und seine Quellen*, Diss. Münster 1930.

²⁾ Vergleiche Wantzlb.

³⁾ So nützlich auch diese Tonbuchstaben für die Theorie waren, ebenso unpraktisch waren sie für die Bezeichnung der Tonbewegungen. Die hier besprochene Methode konnte sich nicht lange halten. Über diese alten Zeugnisse siehe J. Handschin, *Tch.*, Zürich 1948, § 30, S. 313.

⁴⁾ *Aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat.* GS II 4 a. Siehe dazu S. 74.

die Regeln fleissig nachzudenken. Guido setzt also die Kenntnis des Monochords und seines Gebrauchs voraus. (Zur Saitenteilung siehe Seite 80 ff.)

Im Vorwort zum *Dialogus* rühmt sich der Verfasser, dass durch seine Gesangsmethode Knaben innert drei bis acht Tagen unbekannte Gesänge erlernten und einige Tage nachher alles, was in Noten niedergeschrieben war, auf den ersten Blick und ohne alle Vorbereitung fehlerlos gesungen haben¹⁾ (siehe Seite 11 f.).

Man erinnert sich bei dieser Stelle an die Berichte Guidos über seine Erfolge²⁾ und fragt sich, ob also schon Odo die Liniennotation gekannt hat.

Diese Frage muss wohl negativ beantwortet werden.

Odo erklärt zu Beginn des *Dialogus* eindeutig, welcher Art seine Lehrmethode gewesen war. Es heisst da wörtlich: „Wird den Knaben durch diese Buchstaben irgendeine Antiphone notiert, so lernen sie dieselbe leichter und besser von der Saite, als wenn sie dieselbe von einem Menschen hören würden, und nachdem sie sich einige Monate geübt haben, bringen sie, ohne die Saite noch zu verwenden, bloss durch den Anblick (der Buchstaben?) zustande, was sie vorher nie gehört haben.“³⁾ Diese Stelle zeigt, dass Odo sich – im Gegensatz zu Guido (Hexachord) – ausschliesslich des Monochords bedient bei der Einübung der Gesänge.

Wir schliessen uns der Meinung Kornmüllers an, welcher mehrfach betont hat, dass Odos Schüler nur aus dem Antiphonar ihres Lehrers unbekannte Gesänge verhältnismässig rasch vortragen konnten, weil über den Neumen die betreffenden Buchstaben des Monochords eingezeichnet waren.⁴⁾ Somit passt das Vorwort nicht recht zum *Dialogus*.

¹⁾ Non multis postea evolutis diebus primo intuitu et ex improviso, quidquid per Musicam descriptum erat, sine vitio decantabant... GS I 251 a.

²⁾ Siehe Seite 5 ff. Wir sind der Überzeugung, dass Guido schon von Anfang an (siehe Seite 79, Chronologie der Traktate) seine Erfolge der Liniennotation verdankt, verbunden mit der praktischen Verwendung der Sechstonreihe (siehe S. 78).

³⁾ Et dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius et melius a chorda discunt, quam si ab homine audirent: et post paucorum mensium temus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod nunquam audierunt. GS I 252 b bis 253 a.

⁴⁾ U. Kornmüller, Der liturgisch-musikalische Kongress zu Arezzo, in: Studien OSB 1883, S. 133. Siehe auch Seite 51.

Die Frage muss auftauchen, ob der Prologus überhaupt von Odo, dem Verfasser des Dialogus selber stammt. Morin,¹⁾ 337, hat die These aufgestellt, dass Guido der Verfasser des Prologus sei. Wir stellen fest, dass dieser Meinung eine grosse Wahrscheinlichkeit zukommt.

Einmal fehlt der Prologus in weitaus den meisten Handschriften. Nach der verdienstvollen Zusammenstellung bei Smits, Not. 51²⁾ sind es neun Hss., die den Prolog mit dem Dialogus zusammen überliefern,³⁾ dagegen 36 Hss., in denen der Traktat ohne Prologus enthalten ist. Der Liste mit den Hss. ohne Prologus kann ich nur noch ergänzend zufügen: Hs. J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933. Ferner fehlte der Prolog wahrscheinlich auch im Codex St. Blasien, der zu Lebzeiten Gerberts verbrannt ist, denn GS I gibt den Prolog nicht nach der Hs. seines Klosters, sondern nach dem berühmten Codex 7211 der Pariser Nationalbibliothek (siehe zur handschriftlichen Grundlage von Gerberts Dialogus-Edition Seite 50, Anmerkung 3). Schliesslich ist von Bedeutung, dass der Dialogus-Prolog für sich in der Hs. 10335 des Britischen Museums unter den Werken Guidos figuriert.

Dann aber ist es die Ausdrucksweise selber, die eher zu Guido passt als zu Odo.

Die Worte „quidquid per Musicam descriptum erat“ (GS I 251 a) und „utilibus notis totum antiphonarium cum tonorum formulis describeretur“ (GS I 251 b) scheinen sich auf Liniennotation zu beziehen, ebenso der Ausdruck „sed regulari tantummodo descriptione contenti per se discerent“ (GS I 251 a). Man erinnert sich an den ersten Satz des ersten Kapitels des Micrologus: „Aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat.“ (GS II 4 a).⁴⁾ „Describere“ muss in dieser Zeit mit „schreiben“, nicht mit „beschreiben“ übersetzt werden, die „no-

¹⁾ „Ce que je réclame pour notre Guy, c'est la petite préface qui précède le Dialogue. Elle est tout à fait dans son style et reproduit ses idées favorites.“ Einmal sei der Prolog in einem der Maria geweihten Kloster geschrieben, was aber für Pomposa und Saint-Maur zutrifft. Dann sei der „gemeinsame Vater“ Guido von Pomposa (oder Odo von Saint-Maur!).

²⁾ Smits, Not., ist wie wir auch der Meinung, dass der Dialogus-Prolog von Guido stammt. Er führt einige der hier gegebenen Überlegungen als Beweis dafür an.

³⁾ Von diesen neun Hss. stammt keine aus dem 11. Jahrhundert.

⁴⁾ Der Anfang lautet folgendermassen: Wer an unserem Musikunterricht teilnehmen will, lerne einige in unserer Notierungsweise geschriebenen Gesänge, übe die Hand am Monochord, denke über die Regeln fleissig nach...

tae“ sind eher guidonische Noten.¹⁾ „Regularis descriptio“ heisst vielleicht nicht nur „regelmässiges Niederschreiben“, sondern deutet auf eine schriftliche Darstellung hin, bei der „regulae“ (Linien) verwendet wurden, wird also „Liniennotation“ heissen.²⁾

Auch sachliche Überlegungen deuten eher auf Guido.

Im Dialogus, wo Odo die Buchstabennotation lobt, rühmt er ihr nur nach, dass nach einigen *Monaten* die Schüler ohne einen Lehrer Gesänge absingen können (siehe Seite 73, Anmerkung 3). Der Autor des Prologus hat viel raschere Erfolge. Infolge der „regularis descriptio“ sangen die Knaben, „als ich bei Euch war“, innert drei oder vier *Tagen* sehr viele Antiphonen vom Blatt (siehe Seite 11), ein Grund mehr, diese „regularis descriptio“ nicht als „Buchstabennotation“ zu verstehen.

Der Prolog nimmt ferner Bezug auf ein Antiphonarium, das der Verfasser zusammen mit einem „im Vergleich zu anderen Sängern sehr tüchtigen Bruder“ geschrieben habe. Wenn man annimmt, dass Guido der Verfasser des Prologus ist, kann die Vermutung, dass er auch dieser Bruder sein könnte (während Odo sein Lehrer wäre), nicht mehr gehalten werden (siehe die Besprechung darüber Seite 52f.). Die Abfassung und Kontrolle unseres Tonars (CS II 117) ist sicher nicht gemeint im Dialogusvorwort des Guido, denn der Prolog spricht ja von einem Antiphonar, nicht von einem Tonar, der bereits geschrieben war. Diese Aussage ist im Munde Guidos durchaus nicht unerwartet, wissen wir doch sicher, dass er dem Papst ein Antiphonar mit vorangestellten Regeln gezeigt hat (siehe Seite 2f. und 80 oben). Der Bruder, den Guido zugezogen hat, könnte der Freund Michael im Kloster Pomposa sein,³⁾ an den er später auch den bekannten Brief richtet, in dem er die Tonsilben *ut re mi* erklärt, nicht aber von Liniennotation

¹⁾ Bei Guido liest man ähnlich: *et quidam eorum imitatione chordae* (Amelli 17 setzt an Stelle des Gerbertschen Kommas ein „et“), *nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, . . .* GS II 3 a. Übersetzung siehe Seite 6.

²⁾ WE II 295 vertritt ebenfalls diese Meinung.

³⁾ Wir vertreten diese Ansicht, auch wenn Guido selber überliefert (GS II 44), dass er nach dem Papstbesuch das Antiphonar dem Abte Guido von Pomposa als etwas ganz Neues zeigte. Es ist anzunehmen, dass der Abt sich vorher überhaupt nicht die Mühe nahm, einen Blick in das neue Werk zu werfen; oder vielleicht war es damals auch noch nicht in allen Teilen beendet. Siehe dazu Anhang Seite 120 f.

spricht – weil sie diesem Michael ja wohl bekannt war, wenn er beim Schreiben des Antiphonale mitgeholfen hat.¹⁾

Allerdings stellen wir bei dieser Beurteilung des Prologs einen Bruch innerhalb desselben fest. Der letzte Absatz (GS I 251b) leitet über zum Traktat *Odos*; vorher war von dem Antiphonar die Rede, das Guido und Michael (nach unserer Meinung) geschrieben haben. Ungewiss ist, was in diesem letzten Absatz mit „*communis patris*“ gemeint ist. Es dürfte wohl eine Anspielung auf das Gebot der *Caritas* sein.

Der eigentliche Bruch besteht darin, dass die Person, die am Anfang des Prologs mit „ich“ von sich redet, nicht identisch sein kann mit der Person, die im letzten Absatz des Prologs von sich sagt, dass sie diese Arbeit nicht habe unterlassen können, und dass einer aus der Reihe der Schüler hervortreten solle und die Fragen des Dialogs an sie stellen solle.

Der Schluss des Prologs wäre also umgebogen worden, damit doch noch irgendeine Beziehung zum Dialog geschaffen würde.

Wenn man Guido als den Verfasser des Prologus ansehen will, so scheint sich zuerst daraus zu ergeben, dass Guido persönlich in Saint-Maur war, schreibt er doch im Prologus: „Als ich bei Euch war . . .“!

Dieser Ansicht können wir uns nicht anschliessen. Wäre Guido mit Odo zusammen in Saint-Maur gewesen, so würde zwischen Guidonischem Prolog und Odonischem Dialog gerade kein wesentlicher Unterschied bestehen. Diese Andersartigkeit deutet eher auf einen Überlieferungszufall hin. Der Prolog würde viel besser als Einleitung zu einem Antiphonar mit vorangestellten Regeln passen, wie Guido mindestens eines geschrieben hat,²⁾ das uns aber in der originalen Fassung, ohne den abgobogenen Schluss, nicht erhalten ist.

Die Frage ist sehr dunkel und rätselhaft. Dass Guido aber irgend etwas mit diesem Prologus zu tun hat, könnte schliesslich auch die

¹⁾ Es ist nicht uninteressant, zu vermerken, was Guido über sein uns nicht überkommenes Antiphonale sagt. Er fand im Antiphonar des hl. Gregor fast alles der Regel gemäss. Weniges, das verdorben war, habe er korrigiert, sowohl nach der ihm geläufigen Regel, als auch nach dem Zeugnis anderer Sänger. „In *prolixioribus cantibus*“, in umfangreichen, vielleicht eher in stark ausgezierten, melismatischen Gesängen (in *Responsorien*!) fanden sie oft einen zu grossen Ambitus vor, verbesserten diese anspruchsvollen Gesänge aber nicht, weil „der allgemeine *Usus* diesen so einmütig zur Seite stand“. Doch haben sie es bei den einzelnen Gesängen angemerkt, „um jene nicht zu täuschen, die die Wahrheit der Regel suchen“. Sie vermerkten wohl am Rande „*enormis*“ oder dergleichen.

²⁾ In *Pomposa*; siehe dazu Seite 75 f. und Anhang Seite 120 f.

Tatsache wahrscheinlich machen, dass in der Folgezeit der *Dialogus* selber häufig unter dem Namen *Guidos* verbreitet wurde (siehe dazu Seite 47 ff.). Dass *Guido* als Autor des *Dialogus* nicht in Frage kommt, zeigen wir im gleich anschliessenden Teil.¹⁾

Trotz seiner Liniennotation hält *Guido* immer noch das *Monochord* als Grundlage seines Unterrichtes. Die Buchillustration aus der Wiener Handschrift aus dem 12. Jahrhundert, die *Gerbert*, allerdings mit starken Abweichungen gegenüber dem Original,²⁾ als Titelbild dem zweiten Band seiner *Scriptores* vorangestellt hat, zeigt *Guido*, der dem Bischof „*Theobaldus*“, dem Besteller des *Micrologus*, das *Monochord* vorführt.³⁾ Wir erkennen zwar wenig, aber immerhin die Saite, auf dem Kasten die entsprechende untergelegte Teilungsskala mit den *Monochord*buchstaben, den Steg (auf dem Ton *B*) und eine Feder, mit der die Saite gezupft wird.

Über diese Unterrichtsmethode äussert sich *Guido* ganz eindeutig in seinem Brief an *Michael* (*GS* II 44b): „Um also einen unbekanntem Gesang zu finden, . . . ist es die erste und bisher gewöhnlich befolgte Regel (zum Beispiel von *Odo*!), dass du auf dem *Monochord* die Buchstaben, welche über die Neumen gestellt sind, ertönen lässtest und so nachhörend von ihm (dem *Monochord*) wie aus dem Munde eines wirklichen Lehrers (eine *odonische* Vorstellung!) die Melodie erlernen kannst. Allein diese Regel passt mehr für kleine Knaben und ist gut für Anfänger, aber sehr unpassend für solche, welche anhaltend sich damit beschäftigen. Denn ich sah viele sehr gescheite Philosophen, welche zur Erlernung dieser Kunst nicht nur italienische, sondern auch französische, deutsche, ja selbst griechische Lehrmeister aufsuchten.“

An Stelle dieser primitiven Lehrweise erklärt nun *Guido* sein neues „vortreffliches Verfahren, einen bisher nicht gekannten Gesang zu finden“. Es ist die Verwendung der Tonsilben *ut re mi . . .* (siehe die Ausführungen Seite 64 ff.). Er bemerkt dazu, dass diese Methode ihm

¹⁾ Smits, Not. 50 ff., stellt ebenfalls die Parallelität der Gedankengänge zwischen *Dialogus*-Prolog und *Guidonischen* Traktaten fest und betrachtet den Prolog zum *Dialogus* als spätere Hinzufügung. Er denkt nicht daran, dass es sich sogar um einen ursprünglich *Guidonischen* Text handeln könnte, sondern ist der Meinung, dass der Prolog „beträchtliche Zeit nach dem *Micrologus* geschrieben“ worden sei.

²⁾ Eine bessere Abbildung bietet Smits, Sch. 132/33.

³⁾ Wohl die älteste bildliche Darstellung *Guidos* (seinen Traktat „*Gliscunt corda*“ schreibend) findet sich in der Hs. *Wolfenbüttel*, *Gud. lat.* VIII, 334, XI. Ausgabe, Fol. 4r. Eine gute Reproduktion bei Smits van *Waesberghe*, *Der Gregorianische Gesang*, S. 51.

jüngst von Gott eingegeben worden war (nuper nobis a Deo datum, GS II 44b), betont also, dass es seine eigene Erfindung sei (siehe dazu Seite 66).

So verdanken wir also Guido zwei wesentliche Erfindungen:¹⁾

Einmal die Methode, einen Gesang anschaulich und präzise zu notieren mittels der Linien.²⁾

Dann aber auch das Verfahren, einen notierten Gesang mittels der Tonsilben richtig zu singen. Seine Methode stellt einen wesentlichen Fortschritt dar gegenüber der Konsultation des Monochords. Letzteres war insofern eine Fessel, als der Schüler gezwungen war, die Melodien auf einem bestimmten unveränderlichen Niveau zu singen. Das Monochord gibt die Töne nur auf eine der unendlich vielen Tonhöhen bezogen. Wenn man diese Fessel abschütteln wollte, müsste man ein in bezug auf Tonhöhe verschiebbares Monochord verwenden.

Die neue Methode, die das *Ut queant laxis* zu Hilfe nimmt, ist von der Tonhöhe unabhängig. Der Schüler braucht sich nur die sechs Anfangstöne und ihren Toncharakter in diesem realen Zusammenhang einmal zu merken und wird durch Vergleich des Toncharakters jeden beliebigen präzis notierten Gesang in Musik umsetzen können.

Aus all dem Gesagten lässt sich vielleicht eine mögliche Chronologie der Guido-Traktate aufstellen.

¹⁾ Die hier folgenden Erkenntnisse verdanke ich den „Übungen zu *Odos Dialogus*“, die Herr Prof. J. Handschin im Sommersemester 1950 abhielt. Den gleichen Gedankengang hat Smits, Not. 16, ausgesprochen, in jenem Teilabdruck seiner internationalen Preis-Arbeit, der kurz vor der Drucklegung der vorliegenden Untersuchung in englischer Übersetzung erschienen ist.

²⁾ Diese „Erfindung“ ist eine geschickte Kombination schon bestehender Notationsverfahren der Neumen und der Monochordbuchstaben, letztere als Schlüsselbuchstaben verwendet.

Die Buchstabennotation war wohl genau, aber nicht anschaulich. (Einen seltenen Fall stellt jenes zu musiktheoretischen Zwecken hergestellte Messantiphonar von Montpellier, Codex H 159, dar, indem hier durchgehend Buchstabennotation gebraucht wurde. Siehe die Faksimile-Ausgabe in: *Paléographie musicale*, Bd. VII, Solesmes 1901. Buchstabennotation A–P. Die Oktave ist nicht unterschieden.)

Die Notation mit Neumen war auch dann nicht eindeutig, wenn sie diastematisch war, denn die Tonhöhe war aus ihr nicht ersichtlich. Kannte man allerdings aus einem Tonar noch die Tonart, in welcher ein Gesang steht, dann stand die diastematische Schreibweise der Liniennotation an Genauigkeit um nichts nach. (Siehe über die Liniennotation auch Seite 5 ff.)

1. *Aliae Regulae* (GS II 34–37a): Das Vorwort zu seinem dem Papste überreichten Antiphonale, das eingehend die Liniennotation behandelt. Die *Aliae Regulae* werden um 1020 in Pomposa geschrieben worden sein (siehe Seite 16), wo Guido bereits Odonische Traktate zu Gesicht bekommen haben wird. Er zählt die Kirchentöne noch von 1 bis 8 (GS II 36b: „in qua est tonus quintus et sextus“).¹⁾ Ferner benennt er die Töne noch mit Ordnungszahlen (GS II 36a: „littera tercia C“), wie übrigens später noch einmal in der *Epistola*.²⁾
2. *Micrologus* (GS II 2–24): Weitgehendes Anknüpfen an Odo (siehe Seite 71 ff.). In manchen Punkten aber durchaus eigene Ansichten. Geschrieben wohl 1025/26 in der Nähe von Arezzo im Auftrage des Bischofs Theobald. Mabillon erwähnt in seinem Annalenwerk die Abfassung zum Jahre 1026. Andererseits scheint das Geburtsjahr 991 oder 992 zu sein (siehe Seite 14), was wiederum zur Folge hätte, dass der *Micrologus* nach Baronius und andern (siehe Seite 14 ff. und Anhang Seite 118) 1025 oder 1026 geschrieben sein muss.
Das Werk wird in Pomposa kaum bekannt gewesen sein, denn Guido weist in seinem Brief an den dort zurückgelassenen Freund Michael auf dasselbe hin.³⁾
3. *Regulae rhythmicae* (GS II 25–33). Die ganze Lehre des *Micrologus* ist hier in kurzen Zügen zusammengefasst. Die Versifikation wird zu Schulzwecken, zum leichteren Erlernen der Dinge (vielleicht von Guido selbst) geschrieben worden sein, bestimmt aber nach dem *Micrologus*. Hingegen geschah die Abfassung vor

¹⁾ Mindestens ist bestimmt sicher, dass Guido schon in Pomposa die Erkenntnisse, die in den *Aliae Regulae* zusammengefasst werden, gehabt hat. Er setzt diese im Brief an Michael als bekannt voraus. Möglicherweise wurden die *Aliae Regulae* zusammen mit dem Antiphonale in Arezzo nochmals neu abgefasst.

²⁾ In der Handschrift Vallicelliana B 81 in Rom haben die *Aliae Regulae* (Fol. 116r–118v) nach den Worten „ex industria componantur“ (GS II 37, 27. Zeile, Fol. 118v) noch folgenden Schlusssatz: „Qui vero monocordum desiderat favere et qualitatem et quantitatem similitudinem et dissimilitudinem sonorum et tonorumve discernere, paucissimas quas subiecimus regulas summopere studeat intellegere.“

³⁾ „Haec pauca quasi in Prologum Antiphonarii de modorum et neumarum formula, *rhythmice et prosaice dicta*, Musicae artis ostium breviter, forsitan et sufficienter aperiunt. Qui autem curiosius fuerit, libellum nostrum, cui nomen *Micrologus* est, quaerat.“ GS II 50 b.

der Romreise, denn in dem kurz nach der Romreise geschriebenen Brief an Michael scheint ebenfalls auf diesen Traktat hingewiesen zu sein.¹⁾

4. *Epistola de ignoto cantu* (GS II 43–50): Nach *Micrologus* und *Regulae rhythmicae* geschrieben, denn auf letztere wird (GS II 50b) verwiesen.¹⁾ Unmittelbar nach dem Papstbesuch geschrieben, also wohl 1028/29. Guido berichtet nach Pomposa über seine Erlebnisse in Rom. Wo er sich zur Zeit der Abfassung des Briefes befindet, werden wir am Schluss unserer Arbeit besprechen. Die Liniennotation wird nicht mehr erwähnt, da Michael wohl jener Bruder war, der ihm bei der Anfertigung eines Antiphonars behilflich war.

b) *Das Tonsystem (GS I 253a–256a / GS II 4a–7b)*

An das eine Ende des Monochords setzt Odo den Buchstaben *I* (Gamma), welcher „von vielen seines seltenen Gebrauchs wegen nicht mitgerechnet wird“. Dieser Nebensatz²⁾ beweist deutlich, dass das *I* nicht zum erstenmal im Dialogus vorkommt. Auch Odo beginnt die Zählung der Töne erst auf dem Buchstaben *A*.³⁾

Die Töne *A* und *B* (= *H*) erhält man durch Neun-(Ganzton-)teilung der Saite, die Töne *C* bis *b* rotunda durch Vier-(Quart-)teilung und die restlichen *b* quadrata bis $\overset{a}{a}$ durch Zwei-(Oktav-)teilung.⁴⁾

¹⁾ „Haec pauca quasi in Prologum Antiphonarii de modorum et neumarum formula, *rhythmice et prosaice dicta*, Musicae artis ostium breviter, forsitan et sufficienter aperiunt. Qui autem curiosius fuerit, libellum nostrum, cui nomen *Micrologus* est, quaerat.“ GS II 50b.

²⁾ Quae, quoniam raro est in usu, a multis non habetur. Gerbert vermerkt in einer Fussnote (GS I 253): *Uncinis inclusa ex Admontensi*. Auch die Handschrift J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933, enthält das Eingeklammerte (heutiger Aufbewahrungsort unbekannt!).

³⁾ *A litteram scribe et haec dicetur vox prima*. Der Grund, den Odo am Schluss seines Traktates (GS I 264a) für diese Benennung des *A* als „vox prima“ angibt, ist folgender: „Auch der erste Ton *A* beachtet das Gesetz des ersten Modus, weil er unter sich einen Ganzton, über sich einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne hat und darauf wieder einen Halbton und zwei Ganztöne, weshalb er nicht ohne Grund erster Ton genannt wird.“

⁴⁾ Zeichnerische Darstellungen der Monochordteilung siehe bei Wolking 32 oder Mh. f. Mg. 1873, Tabelle gegenüber S. 183, Fig. 1. Von einer 5- und 6-Teilung, wodurch die Intervalle der reinen grossen und kleinen Terz hätten gefunden werden können, ist in dieser Zeit keine Rede.

Die 15 Töne, die Odo fortlaufend numeriert, sind also folgende: A (vox prima), B (vox secunda usw.), C, D, E, F, G, a, b oder h, c, d, e, f, g, ^a. Das b rotunda wird als nona prima, das b quadrata als nona secunda bezeichnet. Beide zusammen dürfen nie hintereinander vorkommen, „eines von beiden ist immer überflüssig“ (GS I 254 a). Entweder ist b rotunda oder b quadrata der „neunte Ton“.¹⁾ Die untere Oktave des Zweioktavensystems schreibt Odo in grossen lateinischen Buchstaben, die obere in Minuskeln. Er bringt damit in der Buchstabenschrift zum Ausdruck, dass die höhere Oktave eine Wiederholung der tieferen ist. Der Ton Gamma und sein Oktavton G haben dieselbe Tonqualität; über sich haben sie erst zwei Ganztöne, dann einen Halbton und wiederum einen Ganzton. Der Charakter eines Tones wird durch seine Umgebung bestimmt.

Den 15. Ton bezeichnet Odo sinnvoll durch zwei übereinandergestellte a, also ^a_a.²⁾

Die drei Konsonanzen Quarte, Quinte und Oktave ergeben sich durch direkte Saitenteilung (GS I 254b). Die Quarte 3 : 4 (diatessaron)³⁾ kommt durch eine Vierteilung der Saite zustande und besteht aus zwei Ganztönen und einem Halbton.⁴⁾

Die Quinte 2 : 3 (diapente) ergibt sich durch die Dreiteilung der Saite und setzt sich aus drei Ganztönen und einem Halbton zusammen, die Oktave 1 : 2 (diapason) aber durch Halbierung. Sie besteht aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen.⁵⁾

Schliesslich erwähnt Odo sechs Tonschritte⁶⁾ (Intervalle), die im Gesange vorkommen (GS I 255b). Es sind dies: Halbton, Ganzton,

¹⁾ b und h sind gar nicht miteinander in Beziehung zu setzen. Über ihre Verwendung siehe weiter S. 94 ff.

²⁾ Wir zeigen Seite 102 f., dass dieses System schon in der Musica vorgebildet ist.

³⁾ Die griechischen Namen der Intervalle leitet Odo im einzelnen ab.

⁴⁾ Odo spricht nicht von verschiedenen Gattungen.

⁵⁾ Noch Hucbald hat im Anschluss an das antike Musikdenken nicht nur diese drei Konsonanzen angeführt, die sich real in der Melodik einstellen, sondern auch noch ihre Oktaverweiterungen, die beim Zusammenklang sich ergeben. Er erwähnt (GS I 107) sechs Konsonanzen, sieht also auch die Undecime (8:3) stillschweigend als Konsonanz an, obwohl das Altertum durchaus nicht so einträchtig sich dafür entschied. Ptolemäus erklärte die Undecime als Konsonanz, da sie ja nur die Oktaverweiterung der Quart ist. Die Pythagoreer sprachen ihr diese Eigenschaft ab, da das Intervall 8:3 weder ein vielfältiges (wie 3:1, 4:2, 6:3) noch ein überteiliges Zahlenverhältnis (wie 3:2, 4:3, 5:4) sei.

⁶⁾ Wolking 28 bezeichnet diese Intervalle fälschlicherweise als Konsonanzen und freut sich (S. 30), dass auch die Terzen dazugehören.

kleine Terz, grosse Terz, Quarte und Quinte. Andere Tonfortschreitungen werden nirgends gefunden.

*

Guido (Kap. II)¹⁾ setzt als tiefsten Ton wie Odo das griechische Gamma, von dem er sagt, dass es erst „von den Neueren aufgenommen“ wurde.²⁾ Er meint damit nicht nur den Verfasser des Dialogus, denn er spricht ja in der Mehrzahl. Auch Guido bezeugt also, dass es schon vor dem Dialogus andere Traktate gab, die das Gamma³⁾ dem Tone A voranstellten. Vielleicht hat Odo in der Musica das Gamma als erster eingeführt. Er schreibt sich diese Erfindung dort ausdrücklich zu.⁴⁾ (Siehe die Ausführungen Seite 102.)

Die Teilung des Monochords gibt Guido (Kap. III) ganz genau gleich wie Odo an, fügt aber noch eine zweite, vereinfachte, deshalb rascher auszuführende und leichter einprägsame Methode an.⁵⁾

Diese verwendet nur die Neun-(Ganzton-) und Vier-(Quart)teilung.⁶⁾

*

Von Odos Theorie unterscheidet sich Guido nur in folgenden Punkten:

Er numeriert die Töne nicht fortlaufend, sondern begnügt sich, die verschiedenen Oktaven in der Notenschrift, wie Odo, durch Majuskeln und Minuskeln auseinanderzuhalten.⁷⁾

¹⁾ Solche Zitate beziehen sich immer auf den Micrologus.

²⁾ A modernis adjunctum. GS II 4 a.

³⁾ Zum Tone Gamma vgl. Handschin, Tch. 337, Absatz 4.

⁴⁾ quam (vocem) propter rarum usum et praedictam rationem non primam sed magis adjunctam vocamus... GS I 272 a.

⁵⁾ Der Schlußsatz des zweiten Kapitels des Micrologus (GS II 4b), wonach die bisherigen Lehrer diese Darstellung der Töne entweder mit Stillschweigen übergegangen oder unklar vorgetragen hätten, muss sich auf verlorene Traktate beziehen.

⁶⁾ Zeichnerische Darstellungen wiederum bei Wolking 34 und Mh. f. Mg. 1873. Siehe S. 80, Anm. 4.

⁷⁾ Im Brief an Michael verwendet er jedoch die durchlaufende Zählung der Töne, wobei er auch A als ersten Ton bezeichnet und das Gamma, wie Odo, dem System voranstellt (z. B.: Der zweite modus besteht im zweiten Ton B und dem fünften Ton E, ... GS II 47 a). Im Gegensatz zur durchlaufenden Odonischen Zählung 1–15 zählt Guido sieben Tonqualitäten und nennt den achten Ton a die „altera prima“ (GS II 46b), weil der achte Ton denselben Toncharakter besitzt wie der erste, seine

Er fügt dem Zweioktavensystem des Dialogus noch „das Tetrachord der Superacuten“ $\begin{matrix} b & h & c & d \\ b & h & c & d \end{matrix}$ an, von denen er sagt, dass viele sie als überflüssig (*superfluae*) bezeichnen; er aber wolle lieber Überfluss haben als Mangel. Im Dialogus ist von diesem Tetrachord auch im negativen Sinne nicht die Rede. Guido hat in diesem Fall wohl an den Verfasser der *Musica* (ebenfalls einem Odo zugeschrieben) angeknüpft, der dieses Tetrachord mit höchster Vorsicht einführt und die vier Töne als überflüssig bezeichnet, weil sie in der Praxis nicht vorkämen.¹⁾

Guido hat das Tonsystem also über den Dialogus hinaus erweitert und stellt es uns folgendermassen vor:

*G, A, B, C, D, E, F, G, a, b, h, c, d, e, f, g, a, b, h, c, d.*²⁾

Nach der Theorie des *Micrologus* gibt es 21 Töne. Im Gegensatz zu Odo zählt er das Gamma mit, stellt es nicht nur dem Zweioktavensystem voran,³⁾ rechnet das *b rotunda* und das *b quadrata* als zwei selbständige Töne⁴⁾ und fügt die Superacuten⁵⁾ dazu.

Interessant ist es zu vermerken, dass in dem späteren Brief an Michael,⁶⁾ wo die ganze Theorie des *Micrologus* auszugsweise wiedergegeben ist, das *b rotunda*, sowohl das der Acuten wie das der Superacuten, fallen gelassen wurde. Somit besteht das Tonsystem in diesem

Unteroktave. Den neunten Ton *b quadrata* nennt er den anderen zweiten Ton, *c* den anderen dritten usw. Ebenso kommt die durchlaufende Benennung der Töne mit Ordnungszahlen in den „*Aliae Regulae*“ vor. Siehe S. 79.

¹⁾ *Addimus praeterea quatuor voces post ultimam, sive propter superfluos cantus, quos tamen aut vix aut nunquam reperies ad eas ascendere; sive propterea, ut quanto cantorem praecedere voce altiori volumus, quaecumque necessariae sunt ad opus, habeamus.* GS I 272b.

²⁾ Der anonyme Kommentar zum *Micrologus* (Viv. Komm. 77) berichtet auf Fol. 1r und 1v, dass Guido die Buchstaben der hohen Töne dünn geschrieben habe, weil sie auch, ohne verstärkt zu werden, wegen ihrer hellen und grellen Klangfarbe ans Ohr dringen.

³⁾ Was der Theorie Bernos von Reichenau entspricht, der den Ton gelegentlich zu Hilfe zieht, ihn aber dem System bloss voranstellt und nicht einmal benennt.

⁴⁾ Natürlich dürfen nie gleichzeitig beide in Aufeinanderfolge vorkommen. Siehe darüber speziell Seite 94 ff.

⁵⁾ Die tiefe Oktave schreibt Guido (Kap. II) in „*litterae graves*“ (tiefe Buchstaben = Töne), die höhere in „*litterae acutae*“ (hohe Buchstaben), das darüber hinausragende Tetrachord bezeichnet er als das der „*superacutae*“.

⁶⁾ Zur Datierung siehe Seite 79.

späteren Werk (GS II 46 a) nur noch aus 19 Tönen. Es kann sich nicht nur um einen Druckfehler Gerberts handeln, der diese beiden Töne in der Tonreihe (GS II 46 a) einfach unterschlagen hätte.¹⁾ Auch der nachfolgende Text berücksichtigt das *b molle* nicht. Bei der Teilung des Monochords (GS II 46 b) wird der fragliche Ton nicht mehr als Saitenteilung angeführt, während er im *Micrologus* (GS II 5 a) im gleichen Zusammenhang erwähnt wird.²⁾

Man kann diese Tatsache (auf die meines Wissens noch niemand hingewiesen hat) offenbar nur dadurch erklären, dass Guido im Laufe seiner Lehrtätigkeit sich diesem einzigen chromatischen Ton *b* gegenüber immer unfreundlicher verhielt.

Die Ausführungen Seite 97 f. werden zeigen, dass Guido tatsächlich stark mit dem Gedanken sympathisierte, das *b molle* aus der Welt zu schaffen.

Um eine solche Vermutung, wie wir sie eben aufgestellt haben, zu erhärten, würden wir nichts weniger und nichts mehr als eine textkritische Ausgabe der Schriften Guidos brauchen, ein Ziel, von dem P. Wackernagel³⁾ sagt, dass es einmal in greifbare Nähe gerückt schien. Ein internationales Komitee war gegründet, Instruktionen waren erteilt, Beschreibungen der Handschriften lagen vor – da setzte der Krieg dem allem ein jähes Ende, der Krieg 1914–1918!

*

¹⁾ Das \flat steht im Sinne von $\frac{h}{h}$, so wie das B der Graves im Sinne von H zu verstehen ist. $\frac{b}{b}$ (= $\frac{h}{h}$) muss ja die Oktave zum h der Acuten bilden. Noch im *Micrologus* hatte Guido aber (z. B. GS II 4 b) die spezielle Form $\frac{h}{h}$ für das h der Superacuten. Im Antiphonar-Prolog (GS II 36 b) steht nur $\frac{h}{h}$! Wesentlich ist aber, dass nur ein Ton *b* gegeben ist.

²⁾ Viv. Komm. liefert nichts zu unserem Problem. Vivell vermutet, dass der Kommentar von einem Schüler Guidos stamme. Wir dürfen ja nicht annehmen, dass wir die vollständige Lehre Guidos schriftlich überliefert haben. Ist doch der *Micrologus* nur eine „kleine Abhandlung“. Doch vermute ich, ohne jetzt mehreres darüber zu äussern, dass sich der Kommentar schon auf eine nachguidonische Fassung des *Micrologus* bezieht. Die Ausgabe Vivells berücksichtigt nur die Handschrift Wien Cpv 2502. Der *Commentarius anonymus in micrologum* ist ferner enthalten in folgenden Handschriften: Florenz, Bibl. Laurentiana, Acq. e doni, 33; Oxford, St. John's coll. 188 (0.2); Leipzig, Univ.-Bibl. 1492; München Clm 14663.

³⁾ Textkritisches zu Guido von Arezzo, in: *Historische Studien*, Heft 238, Berlin 1933, S. 63 (Festschrift für Holtzmann).

Genau der Theorie Odos entspricht die Lehre von den sechs gebräuchlichen Intervallen.¹⁾ Guido erlaubt (Kap. IV): Ganzton, Halbton, grosse Terz, kleine Terz, Quarte und Quinte.²⁾

Der folgende Passus, der bemerkt, dass von einigen Sängern noch die kleine und die grosse Sexte hinzugefügt werden, ist wohl eine Interpolation.³⁾ Der Titel des vierten Kapitels beschränkt sich eindeutig auf sechs Intervalle: „Auf welche sechs Arten sich die Töne miteinander verbinden.“ Allerdings stammen diese Überschriften kaum von Guido, denn in den Handschriften des 11. Jahrhunderts, zum Beispiel im Clm 14965 a (um 1100), oder im Codex Reg. lat. 1616 der Bibl. Vaticana, fehlen sie, ebenso beim anonymen Kommentar zum *Micrologus* des Codex 2502 der Wiener Hofbibliothek.⁴⁾

Aber dazu kommt, dass in keinem der Werke Guidos je von der Sexte die Rede ist und auch der eben zitierte anonyme Kommentar sie mit keinem Worte erwähnt. Im Brief an Michael (GS II 47 a) finden wir im Werke Guidos ein zweites Mal ausgesprochen, dass die Töne nicht anders als auf diese sechs Arten verbunden werden können: *Non aliter quam his sex modis (Arten) voces iunctae concordant vel moventur.*⁵⁾

*

¹⁾ Davon unterscheidet sich die Theorie von Vorgängern und Zeitgenossen. Hucbald erlaubt (GS I 105 a), wie Berno (GS II 63 b) neun Tonschritte, vom Halbton bis zur grossen Sext, inklusive Tritonus. Hermannus Contractus ebenfalls neun, doch an Stelle des Tritonus setzt er den Unisonus, der in Tat und Wahrheit aber gar kein Tonschritt ist. Einerseits wollte er den Tritonus wegen der Unvollkommenheit des h (Tritonus über F) verbieten, andererseits aber die heilige Neunzahl bestehen lassen. Johannes Cotto übernimmt seine Lehre.

²⁾ Smits, Sch. 101 (§ 7), teilt einige Schullieder aus verschiedenen Handschriften mit, mittels derer sich die Schüler die Beschaffenheit der Intervalle leicht dem Gedächtnis einprägen konnten.

³⁾ Nach der Fussnote Gerberts (GS II 6) ist der Passus nur in den Manuskripten von Admont und Ottobeuren enthalten. Im Codex von Ottobeuren fehlt dafür der Schluss des Kapitels von „In nullo enim cantu“ ab. (Nach Hermesdorff, *Micrologus Guidonis*, Trier 1876, S. 28.) Den Sextenpassus (GS II 6 a, 6. Zeile bis 16. Zeile) habe ich weder im Codex Vallicell. B. 81 (Fol. 98 v) in Rom noch im Codex Reg. lat. 1616 der Bibl. Vaticana (Fol. 2 v) angetroffen. Amelli 21 druckt ihn in kleiner Schrift, weil er in verschiedenen Manuskripten fehle.

⁴⁾ Viv. Komm.

⁵⁾ Nach M. Hermesdorff (*Epistolae Guidonis*, Trier 1884, S. 35; schon früher in: *Caecilia*, Organ f. kath. Kirchenmusik, 1873, 12. Jg., Heft 3 ff.) soll sich „concordant“ („übereinstimmen“) auf die gleichzeitige harmonische Verbindung zweier

Die Konsonanzen Quarte, Quinte und Oktave als direkte Saitenteilungen beschreibt Guido im sechsten Kapitel. Über Odo hinaus erklärt er einzig, dass die Quinte und die Quarte „ihr Recht in der Diaphonie als Organum finden“ und „die Töne ähnlich machen“,¹⁾ dass sie sich im Vergleich zu anderen Intervallen verhältnismässig stark verschmelzen. Allerdings lässt Guido im 18. Kapitel (GS II 21 b) die Quinte sowenig wie den Halbton zu.²⁾

Odo gibt als erster die Tetrachordzerlegung der Antike und des frühen Mittelalters völlig auf zugunsten einer Oktaveneinteilung. Hierin folgt ihm Guido und baut diese Neuerung zu einem grossartigen Gedankengebäude aus.³⁾

Noch sein Zeitgenosse Berno von der Reichenau hält streng an den vier Tonqualitäten fest, Hermannus Contractus hingegen versucht, beide Prinzipien miteinander zu versöhnen, wobei er einem gewissen schulmeisterlichen Schematismus verfallen ist.⁴⁾ Guidos Lehre bedeutet den sieghaften Durchbruch der Oktavauffassung.⁵⁾ Bei Odo waren alle Ansätze dazu da.

Töne im Organum beziehen (die Quinte wäre dabei von Guido allerdings vermieden, ebenso der Halbton; siehe S. 86, Anm. 3). „Moventur“ („sich fortbewegen“) beziehe sich auf die melodische Verbindung zweier Töne in der Hintereinanderfolge. Daher übersetzt Hermesdorff „motus vocum“ mit „Tonfortschreitung“, „concordia vocum“ aber mit „Tonverbindung“. Nichts veranlasst uns, „concordant“ auf das Organum zu beziehen. Warum soll etwas nicht auch in der Aufeinanderfolge zusammenpassen können?

¹⁾ Et voces utcumque similes reddunt. GS II 7b.

²⁾ Vgl. Handschin, Tch. 335 f., ferner 323 (die Ähnlichkeit der Töne im Quart- und Quintabstand).

³⁾ Siehe darüber Handschin, Tch. 323 ff. Über die verschiedenen mittelalterlichen Tonsysteme orientiere man sich bei Wantzlb.

⁴⁾ Hermannus stellt 4 Quartengattungen (statt 3), 4 Quintengattungen (zahlenmässig richtig) und 8 Oktavgattungen (statt 7) auf. Die Gattung ist bei ihm nicht nur durch die Stellung des Halbtones, sondern auch durch die Lage (Tonhöhe) bestimmt. Er stellt eine künstliche Verbindung von Gattung und Kirchenton her. Dabei kommt die Bedeutung des Grundtones zu kurz. – Über die Musiktheorie Bernos und Hermannus handelt ausführlich W. Brambach in: Die Reichenauer Sängerschule, Leipzig 1888 (2. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen, Bd. I). Siehe ebenfalls: W. Brambach, Das Tonsystem . . . , Leipzig 1881, und das Seite 71 f. zitierte Werklein Brambachs.

⁵⁾ Dass neben dieser Siebnerwiederholung auch noch eine Viererwiederholung einhergeht, siehe Seite 92 f.

Die Sonderstellung der Oktave innerhalb der Konsonanzen beschäftigt Guido weit mehr als Odo.¹⁾ Letzterer hatte kurz und trocken erklärt, dass die Oktave der beiden Lagen übereinstimmend klingen, wie Männer- und Knabenstimmen (siehe Seite 81). Guido sagt von den Oktavtönen, dass sie „in solchem Grade einträchtig“ seien, „dass sie nicht bloss als ähnlich, sondern als dieselben bezeichnet werden müssen“.²⁾

Die Tatsache, dass es sieben Tonqualitäten gibt, illustriert er mit folgendem Vergleich (Kap. V): „Denn wie nach Ablauf von sieben Tagen dieselben sich immer wiederholen, so dass wir den ersten und achten mit demselben Namen belegen, auf dieselbe Weise nennen und schreiben wir auch den ersten und achten Ton immer mit denselben Buchstaben und Namen, weil wir sie naturgemäss zusammenklingen hören.“ (GS II 6b.) In diesem Zusammenhang wird auch das Virgil-Wort von den sieben Tonunterschieden, den *septem discrimina vocum* (Aeneis VI, 646) zitiert.³⁾

c) Die Tonarten

Odos und Guidos Tonarten (*modi vocum*) bauen sich auf den vier Schlusstönen (*finales*) D E F G auf. Odo definiert den Modus als die Regel, welche jeden Gesang nach seiner Finalis beurteilt.⁴⁾ Ausschlaggebend ist bei der Bestimmung eines Modus die Tonqualität (*proprietas*) des Grundtones, d. h. die Aufeinanderfolge von Ganz- und Halbtönen, in die er eingebettet ist. Der Grundton bildet bei beiden Theoretikern eine ununterscheidbare Brücke zwischen Tonart und Tonqualität.⁵⁾

Auf Grund dieser Betrachtung der Töne (*sonus*) innerhalb der sie umgebenden Töne erweisen sich die Paare A und D, B (= H)

¹⁾ Guido widmet der Oktave und den sieben Tonqualitäten das ganze fünfte Kapitel. GS II 6b.

²⁾ Haec diapason in tantum concordet facit voces, ut non eas dicamus similes, sed eadem. GS II 47a.

³⁾ Vgl. die Ausführungen bei Handschin, Tch. 313 ff.

⁴⁾ Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat. GS I 257b.

⁵⁾ Siehe Handschin, Tch. 323 f. (Die Verbindung von Grundton und Moduscharakter.)

und E, C und F¹⁾) als von derselben Qualität, als sehr ähnlich,²⁾ als affin.³⁾

Bei der Zählung dieser vier Modi werden von Guido die griechischen Termini: protus, deuterus, tritus und tetrardus verwendet.⁴⁾ Bei beiden Theoretikern differenzieren sich diese vier in je zwei Formen, die authentische und plagale.

Odo schreibt: „Wenn ein Gesang im Protus (d-modus) hoch (acutus vel elevatus) ist, so teilt man ihn dem authentus protus zu, wenn er dagegen tief (gravis et humilis) ist, dem plaga proti.“ (GS I 258b.)

Dasselbe gilt von den übrigen Moduspaaren.

Odo stellt fest,⁵⁾ dass die authentischen Modi sich bis zur Oktave über dem Grundton (= der Finalis) erheben und um einen Ganzton unter denselben absteigen. Der fünfte Modus (f-modus) geht jedoch nicht unter die Finalis, weil er unter dem Schlusston keinen Ganzton, sondern einen Halbton hat.

Die plagalen Tonarten bewegen sich nicht weiter als eine Quinte unter die Finalis, dürfen aber um eine Sexte über den Schlusston aufsteigen. Dem sechsten Modus ist es nicht erlaubt, zum H hinunterzusteigen, weil dadurch eine unregelmässige Quinte H-F entstehen würde.

1) Die begonnene Betrachtung wird beim vierten Paar D und G nicht fortgesetzt, da Guido dem Ton D bereits die proprietas des ersten Modus zugesprochen hat. Er äussert sich im *Micrologus* nicht dazu, sondern gibt beim vierten Modus kurzerhand nur den Ton G als Beispiel (GS II 7b). Auch im Brief an Michael (GS II 47b) gibt er die Erklärung nicht, sondern stellt nur fest: Allein der siebte Ton G aber bildet den vierten Modus, der nach unten einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne hat, nach oben aber zwei Ganztöne und einen Halbton.

2) Schon Odo bespricht diese Tonähnlichkeit am Schluss seines Dialogus (GS I 263b unten und ff.) an Beispielen (siehe S. 89 f.). Bei Guido steht diese Affinität besonders im Vordergrund. Affine Töne stimmen nicht vollkommen miteinander überein, da die vollkommene Gleichheit nur bei der Oktave vorkommt (GS II 10 a).

3) Affine Töne verhalten sich in bezug auf die sie umgebenden Töne gleich. Guido erklärt diesen Umstand folgendermassen (GS II 47 a): Alle Töne aber sind nur insoweit sich ähnlich und geben einander ähnliche Töne und Neumen, soweit sie sich in ähnlicher Weise nach oben und unten verändern, gemäss der Verteilung von Ganz- und Halbtonschritten. Daher denn auch der erste Ton A und der vierte Ton D einander ähnlich sind, weil sie beide nach unten zu einen Ganzton, nach oben zu einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne haben. Und dies ist die erste Ähnlichkeit unter den Klängen, d.h. der erste Modus.

4) d-Modus, e-Modus, f-Modus, g-Modus. Der Dialogus vermeidet eher die griechischen Namen (siehe S. 90), die schon in der *Musica Enchiriadis* und in dem Alcuin zugeschriebenen kleinen Traktat (GS I 26) verwendet werden.

5) GS I 259 ff.

Mit diesen Grundregeln ist auch Guido einverstanden, lässt aber eher noch einen grösseren Ambitus zu. So lässt er die authentischen Tonarten bis zur Oktave und None, ja selbst bis zur Dezime aufsteigen. Den plagalen wird in der Höhe die Sext, ja selbst die Septime zugestanden (GS II 13b).¹⁾

Wohl gab es Ausnahmefälle, in denen in der Praxis die Ambitusregeln überschritten wurden. Daher beharrte auch Odo nicht so streng auf seinen Regeln und antwortet auf die Frage, aus wievielen Tönen (vox) ein Gesang bestehen müsse, folgendermassen (GS I 257 a): Einige sagen aus acht (wegen der grössten Teilung, der Oktave, oder weil die Cithern bei den Alten acht Saiten hatten!); andere sagen aus neun (wegen der zwei Quinten, welche aus neun Tönen bestehen); wieder andere sagen aus zehn (nach dem Beispiel des Davidschen Psalters, oder weil in zehn Tönen drei Quartan gefunden werden).

Zu der Formel des siebten Modus schreibt Odo (GS I 262 a): Will man ein Dekachord (eine Dezime Umfang) haben, so setze man unter den tiefsten Ton (F) noch einen Halbton (E),²⁾ jedoch wird man dies nicht häufig finden.

Die Besprechung der einzelnen Kirchentöne (GS I 259ff.) mit ihren Formulae hat Guido nicht übernommen. Wir werden Seite 99f. daraus den Schluss ziehen, dass die Bemerkung Guidos (GS II 50b) über das Enchiridion Odonis sich bestimmt auf den Dialogus bezieht.

Am Schluss des Dialogs (GS I 264b) verdient noch jene Tabelle unsere Aufmerksamkeit,³⁾ in der von jedem Ton des Odonischen Systems gezeigt wird, dass er „Ähnlichkeit mit irgendeinem der acht Modi hat“

¹⁾ Vgl. Florian Krasuski, Über den Ambitus der gregorianischen Messgesänge, Diss. Fribourg 1903. Auch: Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz (hgg. von P. Wagner), 2. Heft, ebenda 1903. Krasuski beschäftigt sich nicht mit den Theoretikern, sondern untersucht die Gesänge der Messe und stellt den Ambitus aller Gesänge tabellarisch zusammen (Anhang). Seine Untersuchungen beziehen sich auf den Codex lat. nouv. acquis 1235 der Pariser Nationalbibliothek.

²⁾ P. Bohn übersetzt falsch „unter die Finale“ (= G), in: Odos von Cluny Dialog (Übersetzung), Mh. f. Mg. 1880, S.44. Fehler solcher Art finden sich auch in den Übersetzungen von Guidos Traktaten durch Roth, in: Der Chorgesang, III (1888) bis V (1890).

³⁾ Selbst auf die Gefahr hin, dass sie eine Interpolation sein sollte. Im Codex J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933, fehlen die Worte „quod monstrat haec figura“ und die in Frage stehende Tabelle.

(*unaquaeque enim vox alicuius supradictorum modorum similitudinem tenet. GS I 263 b*). So hat zum Beispiel „der dritte Ton C die ‚*proprietas*‘ des fünften und sechsten Modus, weil er unter sich einen Halbton und zwei Ganztöne, über sich aber zwei Ganztöne, einen Halbton und wiederum zwei Ganztöne hat“ (*GS I 264 a*), was eben dem Toncharakter des Grundtones (F) des fünften und sechsten Modus entspricht.

Diesen Gedanken der Affinität zweier Quinttöne nimmt Guido schon in seinem Antiphonarprolog (*GS II 36 b*) auf, von dem wir glauben, dass er ein Frühwerk ist (siehe Seite 79), ja, wir begegnen dort genau derselben Tabelle (nur die Anordnung ist etwas anders).¹⁾

Jedem Ton werden zwei „*toni*“ zugeschrieben. Handschin, T.ch. 324, schreibt dazu: „Da hier jeder Ton der Leiter, nicht nur die Finales, mit zwei Zahlen versehen ist – jedes d mit I und II, e mit III und IV, f mit V und VI, g mit VII und VIII, a wieder mit I und II, h mit III und IV, c mit V und VI –, so liegt eine richtige Qualitätenreihe vor: mit Doppelbezeichnung statt Einzelbezeichnung und mit Wiederkehr nach der Quinte, wie bei der *Musica Enchiriadis*, nur dass die Oktave nicht übersprungen wird.“

Es ist von Wichtigkeit, dass schon in diesem Frühwerk eine enge Berührung mit dem *Dialogus* festgestellt werden kann.

Generell entsprechen sich also die Tonartlehren *Odos* und *Guidos*. Wir wenden uns jetzt einigen Fragen zu, in denen die Theoretiker zum Teil recht verschieden denken.

*

Es geht zuerst um die Frage, ob die Moduspaare als 1–4 zu zählen seien oder die einzelnen Modi als 1–8. *Odo* meint dazu (*GS I 258 b f.*): Manche sagen, es gebe deren vier,²⁾ . . . diese vier werden aber in acht geteilt wegen der hohen und tiefen Gesänge. . . Weil man gewöhnlich acht Modi zählt, so zieht auch *Odo* diese Benennung der griechischen Namengebung (*protus, deuterus* usw.) vor.

Guido greift die Acht-Zählung der Kirchentöne heftig an (*GS II 13 a*): Bei den Lateinern hatte sich der Missbrauch eingeschlichen zu sagen: erster und zweiter Ton, statt erster authentischer und erster plagaler Ton, usw.

¹⁾ Über affine Töne bei Guido siehe Seite 88, Anm. 2 und 3.

²⁾ Als Hauptmodi bezeichnet: *auctor vel princeps primus*.

Doch ist auch Guido in der Zählung der Moduspaare nicht ganz konsequent, zieht er doch im *Micrologus* (GS II 13) und in der *Epistola* (GS II 48) die Merkmelodien zur Charakterisierung der Tonarten und ihrer verschiedenen Formen¹⁾ heran, die ausdrücklich die Tonarten von 1–8 zählen.

Diese Merkmelodien²⁾ sind zu dem speziellen Zweck erfunden worden, um dem Sänger das sofortige Erkennen der Tonart eines vor ihm gesungenen oder auch aus der Tradition her bekannten Gesanges zu erleichtern. Man kann zwar, wie Guido ausführt (GS II 48a), jeden beliebigen Gesang, dessen Tonart man kennt, zu solchen Vergleichen verwenden. Fürs Gewöhnliche sollte der Schüler sich jedoch an diese gegebenen Melodien halten, weil hier das erste Wort des Textes (*primum, secundum, tertia, quarta, quinque, sexta, septem, octo*) ihm be-

¹⁾ Im *Micrologus* gibt er vielleicht deshalb nur den Merkgesang für die erste Tonart (*Primum quaerite regnum Dei*). In der *Epistola* allerdings auch die Melodie auf den plagalen Protus, der durch das erste Wort der Strophe als zweiter Kirchenton bezeichnet wird (*Secundum autem simile est huic*). Letztere Melodie wird wohl bei Gerbert entstellt wiedergegeben sein. Der sprunghafte Anfang (DaCED) bei Gerbert ist melodisch undenkbar und charakterisiert zudem den plagalen Protus nicht richtig. Die Melodie sollte zum tiefen A hinuntersteigen, der Anfang also lauten: D A C E D, wie es auch in der Fassung des Tonale S. Bernardi (GS II 270, zweitunterstes Liniensystem) zu lesen ist.

In der *Epistola* des Codex Vallicelliana B 81 in Rom (Fol. 125 v; Neumen auf Liniensystem mit roter F-Linie) lese ich folgendermassen:

D A C C D D E D C D F F C D D F E D C D E F D

Die erste Merkmelodie im *Micrologus* des Codex Reg. lat. 1616 der Bibl. Vaticana (Fol. 5 v):

D a b a a G E F G F E D D C F G a G a G E F G a G F E F E D.

Im *Micrologus* des Codex Vallicelliana B 81 in Rom (Fol. 104 r):

D a b a a G E F G F E D D C F G a G A G E D F G a G E F E D.

Kürzer in der *Epistola* in derselben Handschrift (Fol. 125 v):

D a b a a G E F G F E D D C F G a G a G F E D.

Ausserdem kommt im *Micrologus* (GS II 12) auch die Merkmelodie für den dritten Kirchenton vor: *Tertia dies est, quod haec facta sunt*. Ich teile dazu die etwas andere Lesart des Codex Reg. lat. 1616 der Vaticana (Fol. 5 r) mit (keine Linien, nur diastematisch gesetzte Buchstaben):

c c a G a h a G G F G a E E E D G a h c d c c a G F a h c a G F G a G a G F E
Tertiae dies est quod haec facta sunt.

Alle acht Merkmelodien stehen im Traktat *De modorum formulis* (CS II 81 ff.), der Guido nahesteht, aber wohl nicht von ihm stammt. Siehe Handschin, Tsch. 337.

²⁾ Wir halten noch fest, dass im Antiphonarprolog (GS II 37 a) gesagt ist, dass die plagalen Merkmelodien geeigneter seien als die authentischen (*tamen multo melius et frequentius secundi conveniunt singulis neumis ac sonis formulae toni, quarti, sexti et octavi. Nam formulae primi, tercii, quinti et septimi non conveniunt, nisi cum cantus ab alto descendes in gravem devenerit finem*).

stimmt an gibt, zu welcher Tonart Gesänge, die dem Charakter (*proprietas*) nach mit den Merkmelodien übereinstimmen, zu rechnen sind. Diese Melodien stammen wohl nicht von Guido, obwohl sie wiederum so recht seine praktischen Lehrmethoden veranschaulichen. Sie stehen schon im Tonar Bernos von Reichenau,¹⁾ mit dem Guido keine Berührungspunkte aufweist, ebenfalls schon im Dialogus Odonis (GS I 256 a)²⁾ und in der noch älteren Musica Odonis (GS I 269 b und 279 a), hier aber ohne hinzugefügte Tonbuchstaben. Doch auch in diesem Zusammenhang erwähnt Guido, dass die Griechen besser die Moduspaare benannt haben. Er umgeht die Acht-Zählung, indem er sagt, dass diese Differenzierungen des Hauptmodus nur verschiedene Formen der Klassen eines und desselben Modus seien, die er *toni* nennt:³⁾ „Bemerke aber, wie wir als Modi diejenigen Töne bezeichnen, welche bei den verschiedenen Formen der Töne (*in formulis tonorum*) nicht eigentlich, sondern missbräuchlich *toni* genannt werden, da sie eigentlich Modi oder *tropi* heissen sollten.“ (GS II 48 a.)⁴⁾ Indem Guido nur

¹⁾ Bei Gerbert finden sich nur die Texte (GS II 79 ff.). Ebenso in Bernos (?) Abhandlung *De consona tonorum diversitate* (GS II 114 a–117 b). Ferner im *Breviarium de musica* (*Tonarius versificatus*) von Frutolf (gest. 1103). Siehe die Veröffentlichung von C. Vivell, Akademie der Wissenschaft in Wien (philosophisch-historische Klasse), Sitzungsberichte, 188. Bd., 2. Abteilung, Wien 1919, S. 75 ff. (Nur Texte! Die Photographien der Handschrift, ebenda, zeigen die Merkmelodien in Akzent-Neumen mit darübergestellten Tonbuchstaben.)

Alle acht Merkgesänge (Text und Melodie) findet man ebenfalls im Tonale S. Bernardi (GS II 269–276). Die Fassung stimmt nicht genau mit derjenigen überein, die im Gerbertschen Guido-Text wiedergegeben ist (siehe S. 91, Anm. 1). Doch wird es sich um Druckfehler handeln. Bei GS II 48 sind die Buchstaben diastematisch gesetzt, was eine besondere Druckfehlerquelle bedeutet. Bei GS II 13 steht sogar im Text zur Merkmelodie *quarite* statt *quaerite*.

²⁾ Die Angaben in Buchstaben bei Gerbert stimmen beim ersten Merkvers recht gut (das letzte G sollte doch wohl E heissen, siehe S. 91, Anm. 1). Die Angabe aCD für den zweiten Vers ist korrupt. Im Manuskript J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933, stehen immer nur die blossen Textanfänge. Nur einmal, bei der Antiphone „*Ecce Maria*“ (256 a) stehen Tonbuchstaben, gleich wie bei Gerbert, aber ohne das letzte c.

³⁾ *Nota autem, quomodo modos dicimus eos, qui in formulis tonorum non proprie sed abusive nominantur toni, cum modi vel tropi proprie dicantur.* GS II 48 a.

⁴⁾ Wir geben kurz einiges zur Terminologie Guidos:

Sonus bedeutet, im allgemeinen gleichbedeutend mit *vox*, dasjenige, was wir (Einzel)-Ton nennen, nämlich einen in seiner Tonhöhe bestimmbar Schall. Deshalb sagt Guido bald *prima et quarta vox*, bald *primus et quartus sonus* und bezeichnet damit den ersten und vierten Ton, A und D (GS II 48 a).

Tonus hingegen bedeutet zuerst Tonstufe, steht dann teilweise auch im Sinn von *modus* und *tropus* für Tonarten, besonders für die durch Teilung der vier Haupttonarten in die authentische und plagale Form gewonnenen acht „Töne“ (*octo for-*

den d-, e-, f- und g-modus als modale Typen gelten lässt, vertritt er die Ansicht, dass es vier Tonqualitäten gebe. Andererseits haben wir aber gesehen, dass von ihm in anderem Zusammenhang auch sieben Tonqualitäten angenommen werden (siehe Seite 87).¹⁾ Die beiden Aspekte stehen bei Guido friedlich nebeneinander.

Aus den letzten Ausführungen halten wir also fest, dass Guido die Odonische Acht-Zählung der Tonarten verwirft und streng darauf bedacht ist, die vier Tonartenpaare mit den griechischen Bezeichnungen zu belegen.

Odo lehrt, nach der Autorität seiner Lehrer (GS I 257b), dass die Mehrzahl der Distinctionen, der Hauptabschnitte einer Melodie, mit dem Schlusston²⁾ endigen müsse,³⁾ damit die Tonart des Gesanges in seinem ganzen Verlauf klar zutage trete und nicht irgendein anderer Ton als der Grund- und Schlusston durch den Distinctionsschluss mehr hervorgehoben werde.⁴⁾

mula, octo toni). Siehe darüber Handschin, Tch. 324. Doch lehnt Guido im allgemeinen die Bezeichnung *tonus* für *modus* ab: *Hi sunt quatuor modi vel tropi, quod abusive tonos nominant* (GS II 10b und S. 92, Anm. 3). Damit scheint er Odo zu verbessern, bei dem *tonus* im gleichen Atemzug, Ganzton und Tonart bedeutet. Ein ganz gutes Beispiel: *Primus tonus finitur in voce quarta, procedit in undecimam, in qua est eadem littera d per tonos et semitonia...* GS I 259b, 11. Zeile (der erste Kirchenton [*tonus*] schliesst auf den vierten Ton [*vox*] D und schreitet durch Ganztöne [*tonus*] und Halbtöne aufwärts bis zum elften Ton d).

Modus, sofern es nicht Intervall heisst (siehe S. 85), bedeutet wie *tropus* die Tonqualität und dann die vier modalen Typen, die vier Tonarten.

Die Dissertation von Margarete Appel, Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten, Berlin 1935, ist methodisch ungeschickt angelegt, bietet für unseren Zusammenhang aber selbst dann nicht viel Präzises, wenn man sich die Mühe nimmt, die Stellen über Guido und Odo, die im ganzen Büchlein zerstreut sind, zusammenzulesen.

¹⁾ In den „*Aliae Regulae*“, die ebenfalls vom Dialog beeinflusst sind, „schildern die vier Kirchentonpaare zur Tonqualität hinüber“ (Handschin, Tch. 324). Siehe dazu Seite 90.

²⁾ Der gewissermassen selbstverständlich als Grundton angesehen wird. So Guido und Odo.

³⁾ *Plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminant, debere finiri tradunt...* GS I 257b.

⁴⁾ Diese Tatsache bespricht Jacobsthal 258 f.

Wieso Steglich 131 f. dazu kommt, zu behaupten, dass im Odonischen Dialog die Schlüsse der Distinctionen vom Schlusston abhängig seien, entzieht sich meiner Kenntnis. Steglich gibt auch die Stelle im Dialog nicht an. Aus dem eben besprochenen Passus hätte sich für Steglich die Schlussfolgerung ergeben müssen, dass Aribo sich über die Rolle der Finalis nicht im Odonischen Sinne äussert (S. 132), sondern vielmehr von Guido beeinflusst ist.

Auch Guido verlangt, dass der Ton, welcher den Gesang beschliesst, den Prinzipat haben müsse, „denn erst wenn man den Schlusston vernommen habe, weiss man genau, welcher Art das Vorgegangene war“ (GS II 11b).¹⁾

Guido verlangt denn sogar, dass sich sämtliche Anfänge und Schlüsse der Distinctionen nach dem Grund- und Schlusston richten.²⁾ Auf der Finalis liegt für ihn eindeutig der Hauptnachdruck, wie auf den Endsilben der Wörter der (lateinischen) Grammatik.

Anders Odo. Er meint gerade das Umgekehrte. Wenn mit einem anderen als dem Grundton die meisten Abschnitte endigen, dann soll sich der Schluss des Gesanges (= seine Tonart) der Majorität der Distinctionsschlüsse fügen. „Ein Gesang gehört meistens dem Modus an, in welchem grösstenteils seine Einschnitte verlaufen.“³⁾

Für Guido steht der Grundton also unbedingt im Vordergrund. Die Auffassung Odos, die noch weniger auf die unumschränkte Herrschaft des Grundtons ausgeht, aber doch schon klare Ordnung für das Wesen eines vollkommenen Gesanges hält, ist wesensmässig älter als diejenige Guidos.⁴⁾

Ein weiterer ganz wesentlicher Unterschied zwischen Guido und Odo zeigt sich bei der Frage nach dem inneren Bau der Tonarten, nach der Bedeutung der Töne *b rotunda* (*b molle* = *b*) und *b quadrata* (*b durum* = *h*).

Die Töne *b* und *h* werden im *Dialogus* als konstitutive Töne verwendet.

Der erste und zweite Modus (*protus authenticus* und *plagalis*), der vierte Modus (*deuterus plagalis*) und der fünfte und sechste Modus (*tritus authenticus* und *plagalis*) werden mit *b rotunda* als konstitutivem Ton gebildet. Das *h* ist diesen fünf Modi ein wesensfremder Ton.

¹⁾ Über den Anfang eines Gesanges äussern sich Odo (GS I 257b) und Guido (GS II 11b–12a) übereinstimmend. Jeder Gesang muss mit der Finalis selber oder mit einer der sechs erlaubten Tonverbindungen (*consonantiae*) beginnen. (Zu den Tonverbindungen siehe Seite 85 f.)

²⁾ *Voci vero, quae cantum terminat, principatum eius, cunctarumque distinctionum fines, vel etiam principia, opus est adhaerere.* GS II 12 a.

³⁾ . . . ne, si in alia aliqua voce plures distinctiones quam in ipsa fiant (*finiant*?), in eadem quoque et cantum finiri expectant et a modo, in quo fuerant, mutari compellant. Ad eum denique magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currunt. GS I 257 b.

⁴⁾ Über das Verhältnis des Modus zum Grundton siehe Handschin, Tsch. 255 f.

Der dritte Modus¹⁾ (deuterus authenticus) und der siebente und achte Modus (tetrardus authenticus und plagalis) hingegen haben h als konstitutiven Ton. b gilt in diesen Tonarten als irregulärer Ton.²⁾

Odo gibt (GS I 259 b ff.) ausführlich für jeden Modus erst den genauen Bau an; für den ersten zum Beispiel folgendermassen: „Der erste Modus schliesst auf dem vierten Ton D und schreitet durch Ganz- und Halbtöne aufwärts zum elften Ton, wo derselbe Buchstabe d steht, so dass nach der Finalis ein Ganzton (E), dann ein Halbton (F) und zwei Ganztöne (G, a) und wiederum ein Halbton (b) und zwei Ganztöne (c, d) folgen.“ Dann folgt die Beschreibung der Bewegung von der Finalis abwärts und hierauf jeweils die „Forma toni“.³⁾

Bei Gerbert sind diese „Formulae“ entstellt wiedergegeben;⁴⁾ sie demonstrieren nicht jene Anordnung, die im Text gelehrt wird. Aber auch in den von mir eingesehenen Handschriften herrscht Unklarheit. Allerdings kommt es nie vor, dass gleichzeitig b und h gesetzt werden.

Richtig, mit Ausnahme der formula des zweiten Tones, wo h statt b geschrieben ist, finden sich die Formulae in der Hs. Vallicelliana B 81 in Rom (Fol. 71 r ff.). Im Codex J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933 (heutiger Aufbewahrungsort unbekannt!) enthalten die Formulae mit Ausnahme des vierten Modus immer h, und zwar nicht teilweise im Sinne von b, denn durch Bogen über den Buchstaben ist deutlich jeweils der Halbtonschritt zwischen h und c angedeutet. Somit ist in der besagten Handschrift nur der dritte, vierte, siebente und achte Modus richtig dargestellt. Der Text gibt im wesentlichen die Fassung von Gerbert.

Nach P. Bohn⁵⁾ enthalten die Formulae des Codex 1923 der Stadtbibliothek zu Trier stets nur ein b. Bohn teilt aber nicht mit, welches von beiden jeweils gesetzt ist.⁶⁾

¹⁾ Da der dritte Modus „nahe der Finalis“ drei Ganztöne hat, bewegt er sich lieber sprung- als stufenweise (GS I 260 a, 9. Zeile von unten). Wir sehen, eine durchaus kritische Stellungnahme dem Tritonus gegenüber!

²⁾ Dass Odo b als prima nona (ersten neunten Ton), h als secunda nona bezeichnet, haben wir Seite 81 schon erwähnt.

³⁾ Sowohl im Codex Vallicelliana B 81 in Rom als auch in der Handschrift J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933, heisst es immer „formula“ statt „forma“.

⁴⁾ Über die „Formulae tonorum“ siehe auch Seite 99. Schon Jacobsthal 239 bemerkt, dass Gerberts „Formae“ falsch seien.

⁵⁾ Oddos von Cluny Dialog, in: Mh. f. Mg. 1880, S. 40 (Anm.). Es sollen in den Formulae des Manuskriptes Intervallangaben fehlen.

⁶⁾ Jacobsthal 238 f. hat das Tonsystem Odos und seine Stellung zu den Tönen b und h eingehend behandelt.

An diesen Aufbau der Tonarten hält sich Odo streng und lässt in einem und demselben Gesange nie b und h zu.

Wenn ihm schon der gleichzeitige¹⁾ und moduswidrige Gebrauch von b und h anstößig ist, duldet er noch viel weniger solche „chromatische“ Töne, wie es, fis, cis usw., wie sie in den Melodien bestimmt auf ihn gekommen sind.²⁾ Zum Zwecke, die chromatischen Töne es und fis durch b und h auszudrücken und sie so den Gesängen zu bewahren, kennt Odo noch nicht die Scheintransposition (siehe Seite 97, Anmerkung 4), weder in die höhere Quinte noch in die Quarte. Vielmehr emendiert er solche „falsi cantus“, falls sie nicht schon durch Moduswechsel gänzlich reguliert werden können, um die Gesänge von den chromatischen Tönen zu befreien. Er warnt indessen ausdrücklich vor voreiliger Emendation und verlangt, erst sorgfältig zu prüfen, ob sich ein Gesang nicht in irgendeinem Modus auf reguläre Weise getreu wiedergeben lasse (*regularis veritas* GS I 256b). Erst wenn sich trotz Unterbringung in einem anderen Modus noch fremde Töne im Gesang befinden, kommt weitere Emendation in Frage, zum Beispiel einstufiges Hinauf- oder Hinabrücken.³⁾

Über die verschiedenen Emendationsverfahren und die Ansichten Odos über Emendation überhaupt, die man gewissermassen zwischen den Zeilen des Dialogs herauslesen muss, orientiere man sich bei Jacobsthal und Steglich.

¹⁾ Immerhin ist es eine Frage, wie man dieses „gleichzeitig“ versteht, ob damit „unmittelbar nebeneinander“ oder nur „innerhalb der gleichen Melodie“ verstanden wird. Das unmittelbare Nebeneinander (eigentliche Chromatik!) ist völlig ausgeschlossen. Wie stellt sich Odo aber zu Gesängen, in denen vielleicht am Anfang b vorkommt, gegen Schluss aber h gesungen wird, z. B. wie im Graduale „Haec dies“ (die Version, die h früher bringt, wird wohl die bessere sein!)? Es handelt sich in einem solchen Falle um Transposition. Die Interpolation GS I 254a, 22. Zeile, scheint auch die Verbindung von b und h innerhalb eines ganzen Gesanges zu verbieten, während der echte Text nur das unmittelbare Aufeinanderfolgen ausschliesst. Die Interpolation lautet: „Daher ist eines der b immer überflüssig, und in welchem Gesange du das eine nimmst, wirst du das andere vermeiden, damit du nicht an derselben Stelle (einmal) Ganzton und (einmal) Halbton zu machen scheinst, was unpassend ist. (Die Interpolation findet sich auch in Codex J. Rosenthal, Kat. VII, Nr. 933.)

²⁾ Siehe Jacobsthal 233 ff.

³⁾ *Quodsi nulli tono placet, secundum eum tonum emendetur, in quo minus dissonat* (GS I 256b unten). Wenn sie (die Antiphone Domini qui operati sunt, dazu siehe Jacobsthal 231 ff.) zu keinem Modus (tonus!) passt, möge sie nach dem verbessert werden, von dem sie am wenigsten (weniger) abweicht.

Guido stellt sich bekanntlich dem Tone b äusserst unfreundlich gegenüber,¹⁾ weil er fürchtet, dass der Halbton über dem a das rein diatonische System lockere und verunkläre.

Er erlaubt seine Verwendung nur, wenn es „in verwandtschaftlicher Beziehung zum F“ steht; b rotunda wird also nur eingeführt, wenn es den Tritonus F–h wegschafft. Es soll aber in einer und derselben Phrase nicht im Wechsel mit h angewendet werden und auch nur in Stücken, in welchen F (oder f) häufig nacheinander vorkommt.

Weil im Falle der Zuhilfenahme des b eine Vermischung der Tonarten und daher Verwirrung entsteht, „wollen wir von demselben nichts wissen“.

Die Verwirrung „für die einfachen und schlichten Sänger“ besteht darin, dass der Ton G in der Folge Gabc (statt Gahc) nicht mehr g-Charakter hat, sondern d-Charakter, dass a nun e-Charakter und b molle f-Charakter bekommt.²⁾ Aus diesem Grunde wird also „von vielen das b molle gar nicht erwähnt“.³⁾

Wie verschieden sind doch die beiden Theoretiker: Guido fasst das b als Hilfston auf, Odo als konstitutiven Ton des Modus.

Guido macht praktische Vorschläge, um dem b auf den Leib zu rücken. Im *Micrologus* (GS II 8b, fünfte Zeile von unten und f.) lesen wir: Im allgemeinen aber fand man es für gut, ein zweites b (das b molle) zu haben. Wenn man jedoch das b molle unter allen Umständen nicht haben will, so schreibe man die Neumen (Tongruppen), in denen es vorkommt, so um, dass man für F G a und das runde b (die Tonfolge) G a h c erhält (intervallmässig dasselbe!). Guido empfiehlt also, was wahrscheinlich auch von Odo praktiziert wurde (siehe Seite 96), Emendation durch einstufiges Hinaufrücken (= reale Transposition).⁴⁾

Gleich anschliessend gibt er ein weiteres, von Odo nicht verwandtes Verfahren (siehe Seite 96), die Scheintransposition in die Oberquinte.⁴⁾ Oder wenn die Neume so beschaffen ist, dass es nach D E F

¹⁾ Weil b „weniger regelrecht“ ist, nennt man es das beigefügte oder weiche b. *Quia minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt.* GS II 8b.

²⁾ *Ut G sonet protum, a deuterum, cum ipsa b mollis sonet tritum.* GS II 8b.

³⁾ Von Guido also trotzdem, um den Tritonus zu umgehen. In der späteren *Epistola* nimmt er das b molle nicht mehr ins Tonsystem auf, weil die *proprietas* der Töne verunklärt wird. Siehe die Ausführungen Seite 83 f.

⁴⁾ J. Handschin hat ZM XVII 243 a folgende Terminologie vorgeschlagen: *Scheintransposition*: es und e werden als b und h notiert; *reale Transposition*: im D-Modus wird die Stelle mit „es“ eine Stufe höher geschrieben und gesungen.

beim Aufsteigen noch zwei Ganztöne verlangt, was eben *b mollis* bedeutet (also die Tonreihe *DEFGab*), oder dass es beim Absteigen nach *DEF* noch zwei Ganztöne fordert (also *FEDC* und unser grosses *B*, das es im Mittelalter nicht gibt!), so nehme man für *DEF* die Töne *ahc*, die ganz derselben Art¹⁾ sind und regelrecht die vorgenannten Tonfortschreitungen nach oben und unten mit sich bringen.²⁾

Die Tonreihe, in die Oberquinte transponiert, heisst dann (statt *DEFGabcd*) *ahcdefga*.³⁾ Damit ist der diskriminierte Ton *b molle* ausgeschaltet und die Melodie doch in ihrer normalen Gestalt wiedergegeben.⁴⁾

*

Damit erschöpfen sich die Vergleichsmöglichkeiten zwischen der Theorie des *Dialogus* und derjenigen *Guidos*, weil der *Dialog* nun zu Ende besprochen ist. Die noch verbleibenden Kapitel 14 bis 20 des *Micrologus* stehen in keinem Zusammenhang zum *Dialogus*.

Das 14. Kapitel bringt ästhetische Betrachtungen der Kirchen-tonarten, die Kapitel 15 bis 17 die praktischen Anweisungen für die Melodiebildung.⁵⁾ 18 und 19 endlich bieten uns *Guidos* Lehre von der Mehrstimmigkeit. Abgeschlossen wird der *Micrologus* durch die Legende von der Erfindung der Musik durch *Pythagoras*.⁶⁾

¹⁾ *Modus* – hier in der ursprünglichen Bedeutung von Art und Weise. GS II 9 a. Diese Stelle ist dafür nicht so bezeichnend wie die bei Handschin, Tch. 323/324 zitierten.

²⁾ In der *Epistola* dieselbe Methode! Damit aber den einzelnen Tönen ihr Charakter (*proprietas*) erhalten bleibe, ist es besser, dass man die Gestalt (*natura*) der Gesänge ins Auge fasse; und wenn der Gesang diese drei Ganztöne zuzulassen scheint, so soll es in *FGah* geschehen. Wenn der Gesang aber nach zwei Ganztönen immer nur einen Halbton nimmt, so geschehe es in *cdef*. GS II 49 a, 2. Absatz.

³⁾ Die unterstrichenen Buchstaben verdeutlichen die gleiche Anordnung der Halbtöne. Die Töne im Quintabstand sind ja *affin* (siehe dazu Seite 88, Anm. 3).

⁴⁾ *Guido* transponiert also nicht zu dem Zweck (wie z. B. *Berno*), irgendwelche fremde Halbtonschritte diatonisch ausdrücken zu können und sie dem Gesang zu erhalten, sondern gerade im Gegenteil deshalb, um dem einzigen, sonst traditionellen chromatischen Ton, dem *b molle* aus dem Wege zu gehen. *Jacobsthal* ist leider nicht mehr auf die Theorie *Guidos* zu sprechen gekommen. Siehe dazu *Steglich* 145. *J. Handschin*, ZM XVII 242.

⁵⁾ Über das 17. Kapitel berichtet ausführlich *J. Smits van Waesberghe*, in: *Musica Disciplina*, V (1951), S. 55. Die Arbeit enthält die 70 Hs. berücksichtigende kritische Fassung des Kapitels, die in der Ausgabe des „*Corpus Scriptorum de Musica*“ (ed. *Smits van Waesberghe*) erscheinen wird.

⁶⁾ Siehe fürs erste die Besprechung dieser Kapitel des *Micrologus* bei *Wolking* 50 ff.

d) *Schluss*

Nachdem wir dargestellt haben, wie eng sich der *Micrologus* einerseits an den *Dialogus* anschliesst, andererseits aber in wesentlichen Fragen durchaus eigene Wege geht, kommen wir noch einmal auf die Schlussbemerkung Guidos in seiner *Epistola* (GS II 50b) zurück.

Wer sich gründlicher orientieren wolle, schreibt Guido seinem Freunde Michael, der möge sich den *Micrologus* verschaffen oder das *Enchiridion* durchlesen, welches der hochwürdigste Abt Odo verfasst habe und dem er in allen Teilen, mit Ausnahme der Tonfiguren,¹⁾ gefolgt sei.

Die Frage, was mit diesen *figurae sonorum* gemeint sein könnte, ist noch nie befriedigend beantwortet worden. Man glaubte gewöhnlich, dass sich die Abweichung bezüglich der „Tonfiguren“ auf die Einführung der Superacuten $\begin{matrix} b & h & c & d \\ b & h & c & d \end{matrix}$ durch Guido beziehe. Odo *Dialog* führt dieses oberste Tetrachord bekanntlich nicht an (siehe Seite 80).²⁾

Doch ist es höchst unwahrscheinlich, dass Guido diese nicht grundlegende Einzelheit, in der er sich neben anderen von Odo *Dialog* (= *Enchiridion*, siehe Seite 51, Anmerkung 4) unterscheidet, besonders hervorgehoben hätte. Es muss sich vielmehr um eine grundsätzlich verschiedene Art der Darstellung der Theorie handeln.

Wir werden die Aussage Guidos auf den Schluss des *Dialogs* zu beziehen haben. Odo bespricht da (GS I 259f.) jede der acht Tonarten einzeln, teilt ihre charakteristischen Eigenschaften mit und gibt jeweils eine „Forma“ oder „Formula“³⁾ des betreffenden Modus, eine tabellarische Aufzeichnung der Töne mit ihren Zwischenräumen. Diese Darstellung der acht *Modi* ist sehr ausführlich gehalten. Bei Gerbert beansprucht sie einen Raum von sechs Seiten, bildet also fast die Hälfte des ganzen Traktates.

Guidos *Micrologus* folgt, wie wir gesehen haben, dem *Dialog* Schritt für Schritt, lässt aber diesen zweiten Teil unberücksichtigt.

¹⁾ Cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi... GS II 50b. Den ganzen lateinischen Satz siehe Seite 51, Anm. 5.

²⁾ W. Brambach, *Die Musikkultur des Mittelalters*, Karlsruhe 1883, § 11, S. 13, meinte sogar, dass die *Musica Odonis* als *Enchiridion* bezeichnet war und Guido dann die Superacuten nicht mit griechischen, sondern übereinandergestellten lateinischen Buchstaben bezeichnete.

³⁾ Sowohl im *Codex Vallicelliana* B 81 in Rom, als auch im *Codex J. Rosenthal* Kat. VII, Nr. 933, steht immer „formula“, nie „forma“.

Daher ist es plausibel, anzunehmen, dass Guido mit den *figurae sonorum*, denen er nicht gefolgt sei, eben diese tabellarischen Aufzeichnungen der Töne und Zwischenräume der acht *Modi*, diese Tonformeln meint.¹⁾

So kann man wohl nicht mehr daran zweifeln, dass mit dem *Enchiridion* des „Reverendissimus Odo Abbas“ kein anderer Traktat als der *Dialogus* gemeint ist.

Auch diese Tatsache beweist uns die enge Verbindung zwischen Guido und Odo, die wir aus inneren Gründen, beim Vergleich der Traktate, schon festzustellen hatten. Wir haben schon verschiedentlich betont, dass diese gegenseitige Bekanntschaft das Resultat eines intensiven literarischen Verkehrs sein wird und nicht einen Frankreichaufenthalt Guidos voraussetzt.

II. DIE STELLUNG DER MUSICA ODONIS

Wir haben die *Musica Odonis* (GS I 265–284), wie schon Wantzlb. 70f. gezeigt hat, im engsten Anschluss an den *Dialogus* zu betrachten.

Die Disposition beider Traktate ist in solchem Masse übereinstimmend, dass man den *Dialogus* wohl als eine spätere Bearbeitung der *Musica* für den Handgebrauch ansehen muss.²⁾

Musica und *Dialogus* beginnen mit der Erklärung, dass der Schüler zuerst am Monochord Buchstaben und Töne zu erlernen habe, wie man sich andererseits beim Lesen erst die Kenntnis des ABC verschaffen müsse.³⁾

Hierauf bringt die *Musica* (GS I 265b–266b) „erst das Monochord zu Gesicht, damit alles, was wir später über die Natur der Töne sagen, uns vor Augen geführt werde, wenn es nämlich beim Lesen nicht recht klar werden sollte“. Die ausführliche Beschreibung des äusseren Baues des Monochords, wie wir sie im *Dialogus* (siehe Seite 71f.) angetroffen haben, fehlt. Die Ableitung der Ganz- und Halbtöne von der Saite des

¹⁾ Den Hinweis auf das eben Ausgeführte verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Professor Dr. J. Handschin.

²⁾ Wolking 35 fasst die *Musica* als Anhang zum *Dialogus* auf, weil sie in „manchen Manuskripten“ auf den Dialog folgt; eine recht oberflächliche Begründung!

³⁾ GS I 265 a: *Cum pueris volumus insinuare legere, prius eos abecedarium discere facimus in tabula. . . Simili modo qui cantum volunt addiscere, prius oportet eos omnes voces, tonorumque varietas in monochordo cognoscere.*

Monochords, durch Verkürzen oder Verlängern mittels des Steges,¹⁾ entspricht genau dem Verfahren des Dialogus (GS I 253 a, b). Die Musica führt aber die Teilung nicht so systematisch und sorgfältig durch, skizziert die Methode nur.

Gs I 267 a bringt die Unterscheidung zwischen *tonus epogdous* (pythagoreischer Ganzton) und *semitonium* (Halbton), entsprechend GS I 254 a im Dialogus.

GS I 268 a erklärt den Unterschied zwischen b und h. Auch die Musica (GS I 268 b) bezeichnet b als *nona prima* (erster neunter Ton) und h als *nona secunda*, wie der Dialog (GS I 254 a).

Die Intervall-Lehre, die im Dialog nur zwei Seiten beansprucht (GS I 254 a–256 a), wird in der Musica unverhältnismässig breit behandelt (GS I 268 b–283 a). Odo entwickelt erst drei Quartengattungen, dann, durch Hinzunahme eines Ganztons, vier Quintengattungen. Aus der Zusammensetzung von Quarten und Quinten ergeben sich sechs Oktavgattungen. Die siebte Oktave (B–h) wird, von diesen Intervallen unabhängig, hinzugefügt, weil von B (= H) zu F keine reguläre Quinte gefunden werden kann (GS I 271 a). Doch geht Odo nicht so weit, diese Intervallspecies zu einem eigentlichen System auszubauen.²⁾

Als Tonfortschreitungen kommen wie im Dialog und noch bei Guido folgende sechs Intervalle in Frage: Halbton, Ganzton, kleine und grosse Terz, Quarte und Quint.

Der Schluss der Musica (GS 283 a, sechste Zeile bis Schluss) ist eine Kompilation aus verschiedenen Autoren.³⁾ Der Traktat bricht, wie aus dem Text selber deutlich wird,⁴⁾ auf Seite 283 a oben also plötzlich ab, in dem Moment, da eine Behandlung der Distinctionen folgen sollte. Auch der Dialogus bringt nach der Erklärung der Intervalle (GS I 257 b) die Distinctionen und mündet dann ein in die breite

¹⁾ „Um einzusehen, wieviel jeder Ton an Zahl tiefer oder höher ist als der andere“ (*quantum unaquaeque vox altera sit gravior subtiliorve numero, recognosces*). GS I 265 b, 4. Zeile von unten.

²⁾ Vgl. dazu Steglich 163. Weder Guido noch der Dialogus befassen sich mit den Species. Diese Betrachtung der Intervalle wird von Bernelin (GS I 313) systematisch ausgebaut und findet ihre Fortsetzung bei Berno und Hermannus Contractus.

³⁾ Siehe Gerberts Anmerkung.

⁴⁾ GS I 283 a: *Amodo quae de partibus et distinctionibus divinus Spiritus revelare dignabitur, eodem adjuvante potius exemplare, quam tractare conemur...* (hier bricht die Musica ab).

Darstellung der Kirchentöne. Wenn wir annehmen, dass auch die *Musica* nach den *Distinctionen* auf die Kirchentöne zu sprechen gekommen wäre, was durchaus plausibel ist, so hätten wir für beide Traktate genau denselben Aufbau.¹⁾

Wir greifen noch einige bemerkenswerte Punkte der Theorie der *Musica* heraus und versuchen, damit ihre Besonderheit zu charakterisieren.

Der Autor der *Musica* scheint als erster mit Bestimmtheit das Gamma dem System vorangestellt zu haben.²⁾ Wenigstens ist es uns in keinem früheren Traktat überliefert.³⁾ Es wird nicht zum Zweioktavensystem gerechnet, weil es selten gebraucht werde. A wird also als erster Ton bezeichnet und von da aus wird jede Tonstufe mit einer Ordnungszahl bedacht; a ist der achte Ton, d der elfte usw.

Grundsätzlich beschränkt sich die *Musica* auf den Umfang des Zweioktavensystems von Gamma bis a_a , wie wir es auch aus dem späteren Dialog kennen (siehe die Tabellen GS I 265 b, 266 usw.). Nicht nur die fortlaufende Zählung der Töne, die Hinzunahme des Gamma, die Unterscheidung und Benennung von b und h, die sechs Tonfort-

¹⁾ Dass die *Musica Odonis* noch um 1100 vollständig bekannt war, glauben wir beweisen zu können. Johannes Cotto schreibt in seinem Traktat (GS II 245 b): *Nam et Odo huius artis experientissimus, et a Guidone in fine tractatus sui comprobatur, cantum, qui a finali ascendens quintam ter vel quater repercutit, autentico deputat* (Smits, Joh. 92).

Infolge einer ungenauen Übersetzung habe ich immer geglaubt, eine solche Aussage bei Guido von Arezzo suchen zu müssen, wo aber nirgends erklärt wird, dass ein Gesang dem authentischen Modus zugerechnet werde, wenn er drei- oder viermal von der Finalis aus die darüberliegende Quinte erreicht. Cotto berichtet vielmehr, dass Odo diese Bestimmung geschrieben habe, Odo, der in dieser Kunst sehr erfahren war und von Guido am Schluss seines Traktates (GS II 50) auch als solcher anerkannt wird.

Die Aussage Odos kann sich nur in dem uns verlorengegangenen Schlussteil der *Musica* befunden haben, wo von den einzelnen Kirchentönen die Rede gewesen sein wird. Im kürzer gefassten Dialogus steht nichts dergleichen, auch nicht im Tonar (CS II 117).

²⁾ Guido sagt vom Tone Gamma, dass er erst von den Neueren aufgenommen worden sei (siehe Seite 82); im Dialog erfährt man, dass er, weil er selten gebraucht werde, von vielen nicht angeführt werde (siehe Seite 80).

³⁾ *Unde in monochordo ante primam (= A) unam vocem ponendam (esse) censuimus, quam propter rarum usum et praedictam rationem non primam, sed magis adiunctam vocamus. Neque eam per primam litteram designamus, sed per graecum Gamma Γ depingimus...* GS I 272 a.

schreitungen, sondern auch die Einteilung der Materialleiter in Oktaven, die äusserlich durch die Notation gekennzeichnet werden, ist in der Musica vorweggenommen.¹⁾ Die Oktave der Graves wird mit lateinischen Majuskeln notiert, diejenige der Acuten mit Minuskeln.

In der Musica werden aber (GS I 272b–273 a) ans obere Ende noch vier weitere Töne hinzugefügt (\flat , \natural , \sharp , \natural), obgleich ein Gesang kaum jemals so weit hinaufführe.²⁾ Diese „Superfluae“ der Musica (einschliesslich \natural) werden aber durch griechische Buchstaben bezeichnet,³⁾ das \flat und \natural der Superflui meist durch \flat und \natural .⁴⁾

Nach den uns erhaltenen Traktaten zu schliessen, ist die Musica auch im Hinzufügen dieser Superacuten bahnbrechend gewesen. Der spätere Dialogus verzichtet wieder auf das etwas gewagte Erweitern des Tonsystems, gibt aber (Tabelle GS I 265b) wie die Musica den höchsten Ton \natural mit zwei übereinandergestellten a. Guido übernahm offenbar im Gefolge der Musica das oberste Tetrachord endgültig, bezeichnete die Töne aber nicht mit griechischen Buchstaben, sondern verwendete durchwegs die uns bekannte Doppelstellung übereinander.⁵⁾

Schliesslich muss noch erwähnt werden, dass die Musica ausser \flat und \natural noch weitere chromatische Töne kennt. Aus der Beschreibung (GS I 272b) ergeben sich die Zwischenstufen B (Unteroktave zu \flat), Beta (Oberoktave zu \flat), Es und es. Aus der Tabelle (GS I 274), in der Ganztöne, Quarten und Quinten von den Tönen Gamma bis Delta aus abgemessen werden, resultieren sogar noch sechs weitere, dem regulären Monochord fremde chromatische Töne,⁶⁾ nämlich: Fis, fis,

¹⁾ Schliesslich hat auch die Motuslehre Guidos (GS II 17 a ff.) ihre Vorstufe in der Musica (GS I 277b).

²⁾ Addimus praeterea quattuor voces post ultimam (= \natural), sive propter superfluos cantus, quos tamen aut vix aut nunquam reperies ad eas ascendere; sive propterea, ut quando cantorem praecedere voce altiori volumus, quaecumque necessariae sunt voces ad opus, habeamus. GS I 272b.

³⁾ Tercius vero versus, quia superfluous creditur, graecarum potius litterarum forma notatur, habens voces quinque, de quibus duo ad earum similitudinem, quarum dialason dimensione fiunt, pro una accipiuntur littera, quamvis divisa. GS I 273 a.

⁴⁾ Statt \flat kommt auch das grosse Beta vor. Siehe Tabelle GS I 273 a.

⁵⁾ Im Codex Vallicelliana B 81 in Rom werden zwar im Micrologus (z. B. Fol. 96v) die Superacuten durchwegs mit griechischen Buchstaben geschrieben, ausgenommen das \natural , das in lateinischer Doppelnotierung üblich ist.

⁶⁾ Was die Zeichen „m“ und „ \sharp “ bedeuten, ist nicht klar. Jacobsthal 30 vermutet, dass sie wohl von Gerbert nicht korrekt wiedergegeben seien. Riemann vermutet, „m“ heisse „medius“ (Zwischenton).

Cis, cis, $\overset{\text{cis}}{\text{cis}}$ (als K bezeichnet).¹⁾ Diese ausserdiatonischen Tonstufen verwirft die Musica entschieden (GS I 272 a, letzter Absatz) und anerkennt nur b und h. Die chromatischen Töne seien lieber auszumerzen als nachzuahmen. Nach zwei Ganztönen solle ein Halbton und nach einem Halbton nie etwas anderes als zwei Ganztöne folgen. Da man aber (GS I 272 b) nur vermeiden könne, was man erkannt habe, habe er fünf derartige Halbtöne (B, b, $\overset{\text{b}}{\text{b}}$, Es, es), natürlich ausserhalb der eigentlichen Normalskala (extra praefixam regulam), in das Monochord aufgenommen.

Die Musica erweist sich somit nicht nur in der Disposition als dem Dialogus sehr nahestehend, sondern muss auch in allen Einzelheiten als Vorstufe des kürzer gefassten Dialogus betrachtet werden. Am wenigsten odonisch muten uns die vielen chromatischen Halbtöne an, aber ihre Erwähnung geschieht ja nur, um sie im Gesange zu vermeiden.

Wir haben heute in der Tat keinen Grund mehr anzunehmen, dass Dialog und Musica von zwei verschiedenen Autoren stammen müssen. Beide Traktate werden um die Jahrtausendwende von Odo von Saint-Maur geschrieben worden sein, die Musica vielleicht noch in Cluny, wo Odo möglicherweise (992) Lehrer an der Schola cantorum war (siehe Seite 39). Der Dialogus kann sehr wohl im ersten Dezennium des elften Jahrhunderts (siehe Seite 40) im neuen Wirkungsfeld Saint-Maur entstanden sein, um den neuen Schülern das Wesentliche seiner Lehre in konzentrierter Form zu bieten.

III. DER TONAR DES ABTES ODO VON CLUNY

Der stark zerrüttete Codex 318 in Monte Cassino,²⁾ der aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammt und unter anderem auch Guidos Micrologus und das Prooemium und den Tonar eines gewissen Odo

¹⁾ Siehe dazu Jacobsthal 30 und 366, Wantzlb. 99.

²⁾ P. Ferretti, I manoscritti gregoriani di Montecassino, in: Casinensia, 1929, Bd. 1, S. 193–197. – D. Mauro Inguanez, Codicum Casinensium manuscriptorum Catalogus, 1934, S. 151–155. – L. Bethmann, Nachrichten über die von ihm für die MGH. benutzten Hs. und Urkunden, in: Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. XII (1874), S. 505, Nr. 318.

Die Handschrift ist nach J. Smits van Waesberghe, Muziekgeschiedenis der middeleeuwen, 1936 ff., I, 87, nicht von einem Mönch Johannes geschrieben, wie allgemein angenommen, sondern von anonymer Hand.

enthält,¹⁾ ist in nicht leicht zu lesender „longobardischer“ (= beneventanischer) Schrift geschrieben. Die Autorschaft dieser odonischen Traktate gibt zu denken.

Odo von Saint-Maur, den wir als Verfasser der *Musica* und des *Dialogus* erkannt haben, scheint als Autor nicht in Frage zu kommen. Wir haben Seite 33 erwähnt, dass im *Dialogus* (GS I 256b, siehe Seite 33, Anmerkung 2) von der Antiphone „O beatum pontificem“ gesagt wird, dass sie von „Domnus Oddo“ aufs sorgfältigste verbessert wurde.

Die besagte Antiphone hat den Anfang und den Schluss nach der Art des zweiten Modus. In der Mitte verletzt aber der Ton *c*²⁾ (auf die Silbe „ti“ von „o Martine dulcedo“) die Ambitusregel des zweiten Modus.³⁾ Daher habe Domnus Odo diese Antiphone, in der authentischer und plagaler Protus ineinander übergehen, im ersten Modus emendiert.⁴⁾

Tatsächlich spricht der Verfasser des Prooemiums (GS I 249 a) in diesem Sinne von unserer Antiphone.⁵⁾ Odo von Saint-Maur scheidet offensichtlich als Verfasser aus.

1) Das einzige bis heute bekannte Exemplar dieses Tonars.

2) Vielleicht wurde diese Stelle in der „romanischen“ Fassung ursprünglich mit *h* (statt *c*) gesungen. Die „germanische“ Version, die der Neigung folgt, bei einem Halbtonschritt die höhere Note an Stelle der tieferen (*c* statt *h*) zu singen, gab erst den Anlass zur Verbesserung. Über diese Unterscheidung „romanisch-germanisch“ siehe P. Wagner, *Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang*, in: *Kongressbericht über den ersten Musikwissenschaftlichen Kongress der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925*. Siehe die Besprechung dieses Fragenkomplexes durch J. Handschin, in: *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft V* (1931), 4 f. Ferner zu diesem Problem: J. Handschin, in *ZM XVII*, 246. Nach der Lehre des *Dialogus* wäre die Fassung mit *h* übrigens nicht korrekt, da weder der erste noch der zweite Kirchenton mit *h* gebildet wird, sondern *b* als konstitutiven Ton verwendet. Siehe Seite 94.

3) Unsere Antiphone wird heute noch als Magnificatantiphone in der zweiten Vesper am Feste S. Martini Episcopi Confessoris gesungen, allerdings mit anderem Text. Der Ton *c* fällt in diesem Fall auf die Silbe „tis“ von „o sanctissima anima“.

4) Siehe dazu Jacobsthal 231.

Im Tonar Odos von Saint-Maur (CS II 121b) wird unsere Antiphone auch angeführt als Beispiel für die sechste Differenz des ersten Modus.

5) ... sicut antiphona O beatum pontificem, quam multi faciunt de secundo tono, sed fallunt, cum sit de primo, et de septima differentia. GS I 249 a. Im Tonar Odos von Saint-Maur (CS II 121b) steht sie unter den Beispielen der sechsten Differenz des ersten Tones (siehe oben Anm. 3)! Im Traktat „De modorum formulis“, der Guido zwar nahesteht, aber wohl nicht von ihm stammt, wird unsere Antiphone zur 7. Differenz gerechnet (CS II 84b). Das „Seculorum amen“ (= 6. Dif-

Wird man also doch annehmen müssen, dass Odo, Abt von Cluny († 942), der Verfasser des Traktates ist, wie es neben Gerbert auch verschiedene andere Bearbeiter geltend machen (siehe Seite 43)? Auch RiTh. 55 schreibt den Tonar Odo von Cluny zu, da eben die Richtigstellung der Tonart der besprochenen Antiphone sich im Prolog zum Tonar befinde.¹⁾

*

Glücklicherweise hat der verstorbene Pierre Thomas²⁾ die ganze Diskussion auf eine andere, solidere Basis gestellt, indem er zeigte, dass die Publikation bei GS I 248 ff. fehlerhaft und irreführend ist.

Das Prooemium (GS I 248 a bis 249 a unten)³⁾ findet sich im Codex auf den Seiten 126 und 127.⁴⁾

Die bei Gerbert darauf folgenden drei Kolonnen (GS I 249 b, 250 a und b), die jene merkwürdigen Ambitusregeln enthalten, die mit den Seite 44 f. besprochenen Antiphonen Odos so gar nicht übereinstimmen wollten,⁵⁾ stehen mit dem vorangehenden Prooemium in keinem

ferenz) des Odonischen Tonars entspräche in „De modorum formulis“ zwar eher der 8. oder 6. Differenz (Schlussnote = D). So stehen tatsächlich auch zwei Beispiele für Odos 6. Differenz („Filie Jerusalem“ und „In graticula“) unter denjenigen der 6. Differenz in „De modorum formulis“. Kein Beispiel von Odos 6. Differenz (ausser „O beatum pontificem“) findet sich hingegen unter denjenigen der 7. Differenz in „De modorum formulis“. Wieder anders ist unsere Antiphone im Tonar des Regino Prumensis (CS II 15 b) eingeordnet, nämlich unter der 1. Differenz. Unter den Beispielen findet sich keines, das bei Odo mit zur 6. Differenz gehört, auch keines, das in „De modorum formulis“ unter der 7. Differenz angeführt wird. Dass „O beatum pontificem“ im Guido nahestehenden Traktat eher zur 6. Differenz gehören würde, beweist auch die Tatsache, dass dort fünf Antiphonen stehen, die bei Regino Prumensis mit „O beatum pontificem“ zusammen zur 1. Differenz gezählt werden (Senex puerum, Beati eritis, Amavit eum Dominus, Euge serve bone, Fulgebunt iusti).

¹⁾ RiTh 55 macht auf die imperative Form der Abfassung aufmerksam („scribere procuravi“ GS I 248 a); „admoneo autem omnes cantores“ (GS I 249 a); „unde praesipio omnibus cantoribus“ (GS I 249 a, 10. Zeile). Er schliesst daraus, dass der Verfasser ein Würdenträger gewesen sein müsse.

²⁾ Saint Odon de Cluny et son œuvre musicale, in: A Cluny, Congrès scientifique en l'honneur des saints abbés Odon et Odilon, 1950, S. 171.

³⁾ Prooemium tonarii Domni Oddonis Abbatis. Incipit formula super tonos, qualiter unusquisque cantor in Ecclesia agere debeat. Formulas quas vobis. . .

⁴⁾ Das Ms. ist paginiert, nicht foliotiert.

⁵⁾ Den Kirchentönen wird hier folgender Ambitus zugeordnet: 1. Modus: C bis h, 2. Modus: A bis F, 3. Modus: D bis d, 4. Modus: C bis G, 5. Modus: F bis d, 6. Modus: C bis a, 7. Modus: G bis e, 8. Modus: F bis d.

Die fremden Namen, die in diesem Abschnitt vorkommen, haben viel Kopfzerbrechen verursacht. Scembs, Cemar, Asel und Nar sind die arabischen Namen für Sonne, Mond, Saturn und Feuer. Siehe WE II 225. Ferner befasste sich damit

Zusammenhang. Gerbert hat nämlich dem im Manuskript auf Seite 127 unten (letzte Zeile) stehenden Titel „Incipit primus tonus cum decem differentiis“¹⁾ das auf den Manuskriptseiten 121, 122 und 123 Stehende folgen lassen. Seite 121 liest man „De octo tonora (sic!) per ordinem. Caput CII. Incipit primus“. Darauf folgt die kurze Beschreibung der acht Kirchentöne – genau wie bei GS I 249b bis 250b, nur hat Gerbert wie oft die musikalischen Beispiele weggelassen.

Dass diese Charakterisierung der acht Kirchentöne folglich mit Odo, dem Verfasser des Prooemiums, gar nichts zu tun hat, steht nun ausser Zweifel, da vor der Manuskriptseite 126 (vor dem Prooemium) der Name eines Odo nirgends auftaucht. Der Quartband ist auch nicht verbunden; die Titelüberschriften (GS I 249b–250b) sind nach den Capitula (Seite 5 des Codex), mit denen sie genau übereinstimmen, auf Seite 121 durchaus am richtigen Ort.

Daraus geht hervor, dass der Tonar Odos, der im Codex enthalten ist, bei Gerbert überhaupt nicht abgedruckt worden ist, dass die besagten drei Kolonnen (GS I 249b–250b) nicht aus dem Tonar stammen und völlig unodonisch sind.

*

Ohne ein genaues Studium des Codex 318 in Monte Cassino ist es unmöglich, irgend etwas Verbindliches über die Autorschaft von Prooemium und Tonar auszusagen.

Dass Odo von Cluny doch wohl kaum als Verfasser angesprochen werden kann, glauben wir (mit Pierre Thomas, a. a. O., Seite 177) vorläufig aus folgenden Gründen annehmen zu müssen:

Einmal kennen die beiden Biographen (siehe Seite 43) keinen Musiktraktat Odos von Cluny. Als Schüler und zuverlässiger Gewährsmann hätte doch wenigstens Johannes das Manuskript kennen müssen, nach dem der Tonar von Monte Cassino kopiert worden ist.

Dann ist aber auch zu bedenken, dass die einzige Handschrift, die dieses Werk kennt, eine reichlich späte Quelle ist (Ende des 11. Jahr-

O. Gombosi, Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters, II. in: *Acta musicologica*, XII, 25. Gevaert, *La mélopée antique*, S. 187, Nr. 2, lehnt die Autorschaft Odos von Cluny energisch ab.

¹⁾ Selbst dieser Titel wurde von Gerbert oder seinem Beauftragten nicht genau wiedergegeben: *Sequuntur octo toni cum suis differentiis. De octo tonora (statt toni) per ordinem*. Photographien der Seiten 126–129 des Codex 318 sind der zitierten Arbeit von Pierre Thomas beigegeben.

hunderts), und dass selbst hier ja nicht ausdrücklich der Cluniacenser Abt als Verfasser erwähnt wird, sondern bloss „Domnus Oddo Abbas“.

Dieser Fragenkomplex wird höchstens dann eindeutig gelöst werden können, wenn der Tonar im Codex 318 kritisch durchgesehen und mit den Antiphonen Odos von Cluny und dem Cluniacensischen Repertoire verglichen worden ist.

IV. DER TONAR ODOS VON SAINT-MAUR

Es gibt zwei Möglichkeiten, zu prüfen, ob das Intonarium Odos (CS II 117) ebenfalls vom Autor der Musica und des Dialogus stamme.

Die eine Möglichkeit ist die Untersuchung, ob die Ambitusregeln des Dialogus mit den praktischen Beispielen des Tonars übereinstimmen. Da es sich aber um einen Tonar und nicht um ein Antiphonale handelt, sind jeweils nur die Initien der Antiphonen gegeben. Soweit die gegebenen Beispiele eine Feststellung erlauben, muss vermerkt werden, dass Odos Ambitusregeln¹⁾ durchwegs eingehalten werden.²⁾

Eine einzige Ausnahme konnte beobachtet werden: Das „Saeculorum amen“, die zweite Differenz des vierten Kirchentons steigt bei CS II 127 a bis zur Sept (d) über den Grundton (E) auf. Doch handelt es sich sicher um einen Druck- oder Schreibfehler. Der C-Schlüssel sollte auf die oberste Linie bezogen sein, das „Saeculorum“ muss also auf a intoniert werden, wie die übrigen drei Differenzen des vierten Tones. Wenn man diese Korrektur des Schlüssels vornimmt, beginnt die Antiphone „Sicut mirra“ auch „in D gravi“, wie der vorangestellte Satz es bestimmt.

Somit verletzt kein Beispiel die Ambitusregeln Odos.

Fürs zweite untersuchen wir, ob die von Odo in seinen Traktaten zitierten Antiphonen in derselben Fassung und mit den gleichen charakteristischen Merkmalen im Tonar vorkommen.

¹⁾ 1. Modus = C-d, 2. = Gamma-b, 3. = D-e, 4. = A-c, 5. = F-f, 6. = C-d, 7. = F-g, 8. = C-e. Siehe dazu Seite 88. In der Musica ist der Teil über Ambitus und Tonarten verloren. Siehe Seite 101.

²⁾ Der Tonar selber gibt keine Ambitusregeln.

Von 59¹⁾ im Dialogus zitierten Beispielen fehlen 24 im Tonar. Von den 35 verbleibenden Beispielen sind fünf im Tonar unter einem anderen Kirchenton rubriziert, als aus dem Dialogus hervorgeht:

„Ecce Maria“ (GS I 256 a) ist im Tonar (CS II 123 a) unter dem zweiten Ton, was nicht zum Initium aFacc (siehe Seite 92, Anmerkung 2) passen kann. Da im Tonar diesmal nur der Textanfang notiert ist, kann nicht entschieden werden, ob es sich um dieselbe Antiphone „Ecce Maria“ handelt.

„Valde honorandus“ (GS I 256 a) mit dem Initium AD passt nicht zum unter dem achten Ton rubrizierten Anfang CS II 138 b.

Die Antiphone „Rectos decet“, die in GS I 261 a als Beispiel für den vierten Kirchenton (mit Beginn auf a) steht, findet sich CS II 122 a unter den Zitaten der achten Differenz des ersten Tones.

„Non vos relinquam“ steht nach GS I 261 a im fünften Ton (mit Beginn auf G), im Tonar (CS II 121 a) aber als Beispiel des ersten Tones mit dem Initium CD D D DF D D C D.²⁾

Schliesslich noch „Vidi Dominum“, das nach GS I 262 a im sechsten Kirchenton steht, wogegen es im Tonar (CS II 122 a) unter dem ersten erwähnt wird.

Alle übrigen 30 Beispiele stehen im Tonar genau in dem Kirchenton, in dem sie auch nach der Meinung des Dialogus stehen müssen. Meistens stimmen sogar die Anfänge genau überein. Besonders einleuchtend ist die Nähe von Dialogus und Tonar, wenn wir feststellen,

¹⁾ Ausgenommen die Merkmelodien: „Primum quaerite“ (GS I 256 a, 259 a), „Secundum autem“ (GS I 256 a), „Tercia dies“ (GS I 260 a), „Quinque prudentes“ (GS I 261 a). Ebenfalls nicht mitgerechnet sind die Beispiele zum achten Ton im Codex von Admont (siehe dazu Seite 50, Anm. 3), die in GS I 263 als Fussnoten angegeben sind und nicht besser zum Tonar Odos passen als die im Text mitgeteilten. „Iucundare“ und „Completi sunt“ fehlen im Tonar überhaupt. Statt im achten Kirchenton stehen „Spiritus Domini“ im Tonar (CS II 123 a) im zweiten (mit Beginn auf D), „Ornaverunt faciem“ in CS II 119 b im ersten.

So finden sich also nur vier Admonter Beispiele im Tonar: „Nos qui vivimus“ (CS II 140 a) beginnt richtig auf C, „Dum venerit Paraclitus“ (CS II 140 a) beginnt richtig auf C (hier steht aber „Cum venerit“!), „In illa die“ (CS II 136 b) beginnt richtig mit G und „Ecce“, für das eine ganze Anzahl Beispiele im achten Ton in Frage kommen können (CS II 137 b, 138 b, 141 a).

²⁾ Dieselbe Antiphone wird aber, GS I 255 b, mit folgendem Initium zitiert: CDDFD. Hier also auch eindeutig zum ersten Ton gehörig! Übrigens haben wir hier wohl ein Beispiel für eine germanische Version, die bei einem Halbtonschritt den höheren Ton zu singen pflegt (DF statt DE). Siehe dazu auch Seite 105, Anm. 2.

dass die folgenden GS I 261 a gegebenen Erklärungen im Tonar befolgt sind: „Wenn aber irgendeine Antiphone weder diese Töne des dritten Modus (gemeint sind d und e) noch die des vierten hat (gemeint sind A, B und C), sondern wenn sie auf dem zehnten Ton c beginnt, wie ‚Vivo ego‘, oder häufiger das zweite b des neunten Tones (= h) wählt, wie ‚Ecce quomodo computati sunt‘, dann wird sie dem dritten Modus angehören.“ In dieser Eigenschaft werden die beiden Beispiele auch im Tonar (CS II 125 a und b) angeführt. „Vivo ego“ beginnt mit c, „Ecce quomodo“ hat folgendes Initium: G G c a G h h. Beide stehen im dritten Kirchenton.

Es ist nicht möglich, zu prüfen, ob im Tonar b und h im Sinne des Dialogus als konstitutive Töne verwendet sind, da nur ein einziges Mal ein b vorgezeichnet ist (CS II 129b), letzteres durchaus richtig bei einer Antiphone im fünften Kirchenton.

Auch in der Musica Odonis sind zehn¹⁾ Antiphonen als Beispiele erwähnt, von denen allerdings sechs nicht im Tonar zu finden sind. Eine von diesen sechs steht auch im Dialogus.²⁾

Die übrigen vier Beispiele illustrieren aber jeweils aufs beste, was in der Musica über sie gesagt ist.³⁾ Doch kann bei den Beispielen aus der Musica die Tonartenrubrizierung nicht kontrolliert werden, da sie nicht als zu bestimmten Tonarten gehörig zitiert werden.

So haben wir bei unseren Untersuchungen doch eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Dialog und Tonar gefunden, so dass wir keinen hinreichenden Grund haben, letzteren als nicht von Odo stammend zu bezeichnen.

¹⁾ Ausgenommen die Merkmelodien „Primum quaerite“ (GS I 279 a), „Secundum autem“ (GS I 269 b und 279 a) und „Quinque prudentes“ (GS I 278 b).

²⁾ „Johannes autem“ (GS I 256 a, 278 b).

³⁾ „Angelus Dominis“ (GS I 266 a) hat im Tonar (CS II 118 b) folgendes Initium: DC E F GF DE DC (1. Ton), das den Ganzton veranschaulicht.

„Vigilate animo“ (GS I 268 b) zeigt (CS II 128 a) deutlich den Halbtonschritt: E F G F G E F E (4. Ton).

„Jubilate Deo“ (GS I 277 a) hat im Tonar (CS II 128 a) den besprochenen stufenweisen Aufstieg am Anfang: E F G F D E F F.

Vielleicht ist mit dem Zitat der Musica auch die Antiphone CS 118 a gemeint: F G a a a a a a a G.

Und schliesslich zeigt „Spiritus Sanctus“ (GS I 279 a) wirklich den Quartsprung (CS II 138 b): G D F F G G a G (8. Ton).

Dass der Tonar „a Domno Octone Abbate“ sorgfältig geprüft und in Ordnung gebracht wurde, besagt das schon Seite 52f. zitierte *Initium* des *Intonariums*. Es heisst dort aber weiter, dass es von Guido, dem vortrefflichsten Musiker, geprüft und als der Regel entsprechend gutgeheissen worden sei.

Wie es scheint, wurde der Tonar also wohl unter der Aufsicht Odos angefertigt, denn er hat ihn bloss „diligenter examinatum et ordinatum“. Das würde gut in jene Zeit passen, in der Odo bereits Abt von Saint-Maur war und für den Musikunterricht keine Zeit mehr aufwenden konnte.

Dass Guido das Werk geprüft haben soll, unterstreicht wiederum unsere Meinung, wonach ein reger literarischer Verkehr zwischen Frankreich (Odo) und Italien (Guido) bestanden haben muss (siehe Seite 53, 70, 100, 117), der nicht unbedingt einen Frankreichaufenthalt Guidos voraussetzt.

SCHLUSSFOLGERUNGEN ZUR BIOGRAPHIE

In diesem Schlussteil stellen wir die bereits gewonnenen Resultate zusammen und versuchen, in Kürze den Verlauf von Guidos Leben zu skizzieren, wobei wir im einzelnen immer auf die ausführlicheren Darstellungen im Hauptteil verweisen.

a) Guido in Arezzo

Nach den vielen Diskussionen über die Herkunft Guidos muss man doch wohl annehmen, dass er ca. 992 in Arezzo geboren wurde (siehe die Darlegungen Seite 12 f.). Das an Guido de Sancto Mauro gerichtete Gedicht (siehe Seite 25 ff.) sagt eindeutig aus, dass jener Guido, von dem wir nach unserer Meinung keine Kunde haben, in Saint-Maur seine frühe Jugend verbrachte. Diese Bestimmung lässt sich nicht vereinigen mit der italienischen Überlieferung, wonach Aretinus 1013 Subdiacon und Cantor in Arezzo war (siehe Seite 15).

Das Geburtsdatum lässt sich ungefähr berechnen. Diacon kann Guido nach Chardon (siehe Seite 16, Anmerkung 1) frühestens mit 23 Jahren geworden sein, für die in Frage stehende Unterschrift auf dem Pergament muss er mindestens 21 Jahre alt gewesen sein. Wir kämen also auf das Geburtsjahr 992 (spätestens). Bei dieser Annahme berücksichtigen wir auch den *Micrologus*nachsatz aus Baronius (siehe Seite 14), der meldet, dass der *Micrologus* im 34. Altersjahr verfasst wurde. Nach unseren Überlegungen Seite 79 fällt dieses Ereignis in die Jahre 1025/26; so erscheint auch von diesem Dokument aus gesehen das Jahr 992 als mögliches Geburtsjahr.

Guido könnte sehr wohl aus einer aretinischen Familie stammen, wäre dann aber in Arezzo dem Benediktinerorden beigetreten und 1013 mit mindestens 21 Jahren bereits Subdiacon geworden.¹⁾

¹⁾ In demselben Jahre 992 ist Odo von Saint-Maur, den wir als Autor der *Musica*, des *Dialogus* und des *Tonars* (CS II 117) erkannt haben, mit einiger Sicherheit als Singlehrer in Cluny bezeugt, wo nach unserer Vermutung noch die *Musica* geschrieben wurde (siehe Seite 104). Guido ist also eine Generation jünger als Odo. Er ist dann unserer Auffassung nach 1006 (oder 1009) bis 1029 Abt in Saint-Maur des Fossés gewesen (siehe dazu Seite 39 f.).

b) Guido in Pomposa (die Frage eines Frankreichaufenthaltes)

Das nächste einigermaßen gesicherte Dokument ist die Chronik von Pomposa (siehe Seite 16), nach der im dortigen Kloster um 1020 eine neue Art zu singen aufkam, womit Guido von Arezzo in Zusammenhang gebracht wird. Wir würden der Chronik allein keine so grosse Bedeutung zumessen, wenn nicht Guido im Brief an Michael erzählen würde, wie er von Pomposa fliehen musste, wie er dann später vom Papste eingeladen wurde, zu ihm zu kommen.

Die zweite sichere Station ist also Pomposa. Wir neigen dazu, dass Guido wohl vor 1020 Arezzo verliess und nach Pomposa zog, wo er mit einiger Wahrscheinlichkeit schon als Musiker tätig war. Dass er sich schon in Arezzo irgendwie auszeichnete, beweist die Tatsache, dass er in der oben erwähnten Urkunde gleich nach dem Bischof, vor allen Kanonikern unterschrieb (siehe Seite 15).

Hier in Pomposa muss er mit Odo's Traktaten in Berührung gekommen sein. Hier müssen die *Aliae Regulae* (GS II 34–37 a) geschrieben worden sein, was soviel bedeutet wie den Ausbau der Liniennotation. Ebenda hat Guido vielleicht mit jenem *frater* (= Michael) zusammen das Antiphonale zu schreiben begonnen, von dem im Dialogusprolog, der unserer Meinung nach guidonisch ist (siehe Seite 74 ff.), die Rede ist. Das Vorwort dazu haben wir in den *Aliae Regulae* zu sehen, die, ein Frühwerk, gleich von Liniennotation handeln. Weder im *Micrologus* noch in der *Epistola de ignoto cantu* ist die Liniennotation wieder Gegenstand der Erörterung, sie wird stillschweigend vorausgesetzt (*nostris notis*, GS II 4 a, siehe Seite 74–75).

In einer früheren Fassung dieser Arbeit dachten wir nicht nur an eine literarische Verbindung zwischen Guido (Pomposa) und Odo (Sancto Mauro), sondern liebäugelten mit dem Gedanken, dass Guido zwischen Arezzo und Pomposa sich in Saint-Maur aufgehalten haben könnte, wo Odo als Abt (1006–1029) angenommen werden muss.

Wir glaubten damals, dass Guido wohl 1015, da er frühestens hätte Diaconus sein können, aus seiner Heimat ausgewandert und in jene Sängerschule eingetreten war, die Odo, bevor er 1006 oder 1009 Abt wurde, geleitet hatte.

Damit wäre auf einfache Weise dem Gedicht Genüge getan worden, das einen Guido als Musiker in Saint-Maur besingt und jene

englischen Handschriften, die Werke Guidos unter dem Namen Guido de Sancto Mauro enthalten, wären berücksichtigt gewesen (siehe Seite 25). Wir haben aber Seite 36f. der Identifikation der beiden Namensvettern nicht zustimmen können. Das Gedicht des Codex 2273 aus Troyes und des Codex 11578 der Pariser Nationalbibliothek redet Guido direkt an, nimmt sich wie ein Huldigungsschreiben aus: „Talis scribo tibi. . .“ Der Schreiber musste den Musiker gut kennen, musste also auch wissen, dass der Guido, den er meinte, von Jugend auf in seinem Kloster in Saint-Maur gelebt hatte: „Hunc autem ab infantia / nutrivit haec Ecclesia.“ Durch diese Bestimmung sehen wir uns gezwungen, das Gedicht nicht auf Guido von Arezzo zu beziehen, aber auch nicht auf Guido Augensis, wie Morin später der Meinung gewesen ist (siehe Seite 34).¹⁾

Ein Frankreichtaufenthalt Guidos hätte insofern etwas für sich gehabt, als der grosse Musiktheoretiker in Italien völlig isoliert dasteht. Durch die von uns angenommene literarische Beziehung zu Frankreich ist der enge Zusammenhang mit den odonischen Traktaten, wie er sich aus den Untersuchungen des zweiten Teils unserer Arbeit ergeben hat, aber plausibel. Auch die Tatsache, dass das älteste uns erhaltene Antiphonar Guidos nach Beckers Angabe (siehe Seite 29, Anmerkung 4) sich in dem Bibliothekskatalog des Klosters Saint-Maur (um 1200 angelegt) befindet, zwingt uns nicht zur Annahme, dass Guido es persönlich in Saint-Maur angelegt haben muss, sondern unterstreicht höchstens den regen literarischen Verkehr.

Die Frage der Autorschaft des Dialogusprologs hat uns eingehend beschäftigt, weil er als Beweisstück dafür ins Feld geführt wurde, dass schon vor Guido die Liniennotation erfunden worden sei. Die Tatsachen, dass der Prologus nicht recht zum Dialog passen will (siehe Seite 73), dass ferner der letzte Absatz des Prologus umgebogen wurde, um ihn dem Dialoganfang anzupassen, deuten eher darauf hin, dass Prologus und Dialogus durch Überlieferungszufall zusammengekommen sind. Übrigens fehlt der Prologus in den meisten Handschriften (siehe Seite 74). Guidos Worte im Prologus: „Als ich bei Euch war, habe ich. . . junge Leute dahin gebracht. . .“ (GS I 251 a) stören uns weiter nicht, denn es ist ja keineswegs erwiesen, dass sich

¹⁾ Guido könnte frühestens mit 22 Jahren in Saint-Maur gewesen sein, was unmöglich als „ab infantia“ bezeichnet werden kann.

Guido mit diesen Worten unbedingt an Kollegen in Saint-Maur wendet. Ursprünglich kann dieser Prologus sehr wohl ein Begleitschreiben zu einem Antiphonar gewesen sein, das Guido in irgendein italienisches Kloster gesandt hat. Es kann sich um ein Antiphonar gehandelt haben, das er zur Korrektur erhalten hatte, in dem bereits Liniennotation angewandt wurde.

Dadurch, dass sich die Notiz von Corbie (siehe Seite 9 ff.) als historisch wertlos erwiesen hat, ist ein weiterer Pfeiler der Frankreich-These in sich zusammengefallen.

Auch die Revision des odonischen Tonars (CS II 117) durch Guido (siehe Seite 52f.) ist leicht durch die kulturellen Beziehungen zwischen italienischen und französischen Klöstern zu erklären. Auf Grund solcher Beziehungen ist es schliesslich nicht zu verwundern, dass späte englische Handschriften dem Irrtum verfallen konnten, dass Guido ein Mönch in Saint-Maur war.

Es besteht also kein einziger wirklich stichhaltiger Grund zur Annahme, dass Guido je in Frankreich gewesen sein muss.

c) Guido in Arezzo

Aus Pomposa muss Guido wohl 1023¹⁾ in die Umgebung von Arezzo gezogen sein, denn nach seiner eigenen Aussage im Brief an Michael (siehe Seite 2) reiste er dann von hier mit aretinischen Geistlichen zum Papst nach Rom. Er wird sich vermutlich in Badicroce (siehe Seite 23) zurückgezogen haben, wo er nach GS II 2 a ein abgeschiedenes Leben (*vita solitaria*) führte. Im Auftrage seines Beschützers Theobald von Arezzo schrieb er wohl 1025/26²⁾ den *Micrologus*, der auch Theobald gewidmet ist (GS II 2 a). Guido hat sein Hauptwerk also mit ca. 34 Jahren geschrieben. Die Bekanntschaft mit den Odonischen Traktaten muss im Kloster Pomposa gemacht worden sein, was uns nicht erstaunt, wenn wir sehen, welche Bedeutung Pomposa gehabt haben muss (siehe Seite 16, Anmerkung 3).

Die Reise zum Papst dürfte wohl ins Jahr 1028 fallen (siehe Seite 17f., 23). Es ist plausibel, anzunehmen, dass Guido in Arezzo

¹⁾ Theobald wurde 1023 Bischof von Arezzo.

²⁾ Siehe Seite 79 und 118f.

eine berühmte Sängerschule leitete, deren Ruhm selbst dem Papst zu Ohren kam (*audiens famam nostrae scholae*, GS II 44a). Um eine Schule in Pomposa kann es sich nicht handeln, denn dort konnte er sich ja nicht entfalten, sondern musste vor dem Neid der Kollegen fliehen. In den darauf folgenden sechs Jahren hat Guido Zeit genug gehabt, die von Badicroce 15 km entfernte Schule in Arezzo zu leiten.

d) Guido als Camaldulenser in Avellana

Wohin hat sich Guido nach dem Papstbesuch begeben? Sicher nicht nach Pomposa, obwohl ihn Abt Guido darum gebeten hat (siehe Seite 3f.). Denn kurze Zeit hernach schreibt Guido seinem Freunde und Mithelfer, dem Bruder Michael nach Pomposa jenen aufschlussreichen Brief *de ignoto cantu*. Zur Zeit der Abfassung hält er sich in entfernten Gegenden (*prolixis finibus*, GS II 43a) auf. Von hier erklärt er seinem Freund die Unterrichtsmethode mit den Tonsilben *ut re mi . . .*¹⁾ Wo sind diese in bezug auf Pomposa entfernten Gegenden? Wiederum dachten wir zuerst an Frankreich. Es wäre einleuchtend, dass Guido von dort über die nach verschiedenen Quellen (siehe Seite 36 und 69f.) unitalienischen Tonsilben berichtet. Zudem wäre jene *Praefatio auctoris* (Seite 31) berücksichtigt, die weiss, dass Guido zu verschiedenen Malen in nordischen Ländern sich aufgehalten habe.

Da wir uns aber nicht zu einem ersten Frankreichaufenthalt entschliessen können, suchen wir auch diesmal nach einer anderen Lösung.²⁾

Hier wird wohl den Annalisten des Camaldulenserordens Gehör geschenkt werden müssen, die berichten, dass (siehe Seite 19ff.) Guido

¹⁾ Dass Guido im Brief an Michael auf seinen *Micrologus* verweist, ist verständlich, wenn man annimmt, dass sein Freund in Pomposa den Traktat noch nicht kennt, da er erst in Arezzo entstanden ist. Dass Guido nicht mehr von Liniennotation redet, scheint zu bestätigen, dass jene „Erfindung“ eben in Pomposa gemacht wurde. Wir haben Seite 7 ff. aus theoretischen Überlegungen die Ansicht vertreten, dass die Ausformung der Liniennotation eine wirkliche Erfindung Guidos sein muss. Das deckt sich nun mit den biographischen Erkenntnissen: Guidos Erfindung wurde in Pomposa zurückgewiesen, was den Erfinder zur Flucht in seine Heimat zwang.

²⁾ Anzunehmen, dass Guido erst als berühmter Mann nach Frankreich kam, nachdem er den *Micrologus* bereits geschrieben hatte, ist sinnlos.

anscheinend schon 1029 ins Kloster Avellana eingetreten sei. (Die einzelnen Angaben widersprechen sich in bezug auf das Datum des Eintrittes.) Diese Überlieferung gewinnt um so mehr an Wahrscheinlichkeit, als man weiss, dass schon in Badicroce die Klosterregel von Avellana galt (siehe Seite 23). Avellana wäre in bezug auf Pomposa sehr wohl eine entfernte Gegend (siehe Seite 16, Anmerkung 3, und Seite 20, Anmerkung 1). Der Brief an Michael wäre vielleicht erst 1029 aus Avellana geschrieben worden. Ebenso müsste der Brief an Erzbischof Heribert II. von Mailand (siehe Seite 23 f.) in diese Spätzeit angesetzt werden. Er scheint zu bezeugen, dass sich Guido im Alter vermehrt dem Studium der Heiligen Schrift hingegeben hat.

Die Annahme, wonach die Methode mittels der Tonsilben kaum aus einer Einsiedelei geschrieben sein kann, ist oberflächlich. Es ist ja gar nicht gesagt, dass Guido nicht schon in Arezzo, wo er jene berühmte Sängerschule heranbildete, die Tonsilben im Unterricht verwendete, dass er sie aber erst nach der Romreise seinem Kollegen in Pomposa mitteilte. Die Verbindungen mit Frankreich wird Guido wohl auch noch in Arezzo aufrechterhalten haben. Das Todesjahr Guidos ist auf jeden Fall unbestimmbar.

Wie man sich auch zu unserer Interpretation stellen mag, dass ein Frankreichaufenthalt nicht unbedingt nötig ist für die Entwicklung Guidos, so bleibt doch die Tatsache gewiss, dass eine enge Berührung mit den odonischen Traktaten nicht wegzudiskutieren ist. Die Frage, ob Guido wirklich selber an Ort und Stelle war, ist durchaus sekundär. Schon gar nicht wesentlich sind die Fragen, ob Guido auch in Bremen, in Katalonien,¹⁾ in England sich aufhielt. Hier könnte die Verwechslung mit jenem uns unbekanntem Guido von Saint-Maur eine Rolle spielen. Dass aber der Ruhm Guidos schon früh in allen damaligen Kulturzentren bekannt wurde, ist unzweifelhaft. Er gab vielleicht dazu Anlass, dass die unzähligen Verwechslungen gefördert wurden. Nur neue Handschriftenfunde könnten die dunklen Schatten verdrängen, die immer noch über dem Leben des grossen Musikers lagern.

¹⁾ Higini Anglès, *la música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona 1935, 213 f. meldet, dass auf Fol. 177 v des Codex 77 der Kathedrale zu Barcelona sich ein Hymnus auf den heiligen Cugat findet, der gleich gebaut ist wie Guidos Hymnus *Ut queant laxis*. Es ist dies eines der vielen Beispiele dafür, wie der Ruhm Guidos in entfernte Lande gewandert ist. Eine spätere Zeit kann wohl irrtümlicherweise diese literarischen Ausstrahlungen mit persönlichen Reisen verwechselt haben.

ANHANG

Nach der kurz vor dem Druck dieser Arbeit möglich gewordenen Lektüre des Umbruchs des wohl noch 1953 in Florenz erscheinenden Buches „De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino – ejusque vita et moribus“ von Jos. Smits van Waesberghe (im folgenden als „Smits“ zitiert) geben wir dem geneigten Leser noch die folgenden ergänzenden Hinweise.

Zur Biographie

Smits berichtet Seite 30 noch über zwei weitere Handschriftenstellen, die im Zusammenhang mit dem von uns Seite 14 angeführten Zitat des Baronius genannt werden müssen.

In der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 7461, Fol. 1r (12. Jahrhundert) liest man (über der Guidonischen Hand): „Guido musicus qui cantum in annalem invenit, floruit in Italia circa annum 1034 ut fasciculus temporum testatur“ (geschrieben von einer Hand des 13. oder 14. Jahrhunderts).

Die Zahl 34 taucht noch einmal auf in der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 16664, Fol. 39v (spätes 15. Jahrhundert): „Explicit Mucrologus de musica Guidonis peritissimi musici qui floruit in italia anno domini M tricesimo 4to.“

Diese drei Texte, die alle entweder die Zahl 34 oder 1034 enthalten, sind sehr spät, werden aber doch wohl auf eine ältere Quelle zurückweisen. Wir sind in unserer Arbeit zum Schluss gekommen, dass die grösste Wahrscheinlichkeit besteht, dass der Micrologus 1025/26 geschrieben wurde. Das Geburtsjahr würde, wenn man den Baroniusnachtrag als gültige Quelle gelten lassen will, folglich auf 991/992 fallen. Dies stimmt überein mit den Überlegungen, die wir Seite 14f. im Zusammenhang mit jener 1013 in Arezzo eingetragenen Unterschrift „Wido subdiaconus et cantor“ angestellt haben. Smits erklärt hingegen Seite 11, dass dieser „Wido“ nicht Guido von Arezzo sein

könne, da Guido von Arezzo ja in Pomposa aufgewachsen sei. Dafür bleibt er uns aber jeden Beweis schuldig, so dass eine Beweisführung, die sich auf zwei – wenn auch fragliche – Quellen stützt, immerhin eher gerechtfertigt erscheint.

Smits gibt uns Seite 30, Anmerkung 1, zudem noch ein weiteres, uns bisher unbekanntes Argument in die Hand, mit dem unsere These verfochten werden kann. In der Hs. Florenz, Bibl. Nat. Conv. sopp. F. III 565, Fol. 1v (Hand des 12. Jahrhunderts) liest man: „Musica Magistri Guidonis Aretini sicut patet carta 33 infra. qui floruit anno domini MXXV sicut patet in cronica Vincentii libro secundo“. So unwichtig wie Smits meint, ist dieser Hinweis nun doch nicht, denn dieser Eintrag stammt aus dem 12. Jahrhundert, die Chronik, aus der er schöpft, muss also noch älter sein, so dass das Ereignis, von dem berichtet wird, nur rund 100 Jahre zurückliegt. Dass man eine Quelle, die aus dieser kurzen Distanz die Dinge berichtet, doch recht ernst nehmen muss, leuchtet ein. Wir haben für das Jahr 1025 die Abfassung des *Micrologus* vorgesehen; dies wäre wohl ein Höhepunkt im Leben Guidos, da er als angesehener Lehrer vom Bischof zu Arezzo den Auftrag erhält, das bedeutende Lehrbuch zu schreiben. Oder wäre dies ein Grund, anzunehmen, dass die Romreise schon 1025 stattgefunden hätte, nicht erst 1028, wie wir Seite 17f. und 23 wahrscheinlich gemacht haben?

*

Es sei hier angeführt, wie Smits (*Conclusio* Seite 23) den Lebenslauf Guidos beschreibt:

1. Guido wäre in Pomposa aufgewachsen (unbegründet!) und nicht vor 1023 nach Arezzo gelangt (in letzterem Übereinstimmung mit unserer Ansicht).
2. Der *Micrologus* wäre in den Jahren nach 1026 geschrieben worden. Die Begründung durch Smits, 23, ist aber schwach. Man weiss nämlich, dass Theodaldus 1026 den Architekten Maginardus beauftragte, das Äussere der Kathedrale zu vollenden (vollendet 1032). Der *Micrologus* soll nun erst nach 1026 geschrieben sein, weil im Vorwort folgendes zu lesen ist (GS II 2 b): „Ut (sc. episcopus Theodaldus) sicut ecclesiam beatissimi Donati episcopi et martyris mirabili nimium schemate peregistis.“
3. Die Romreise soll in den Jahren 1030–1032 stattgefunden haben. Guidos Begleiter Petrus wird in den Akten von Arezzo in den

Jahren 1027, 1030, 1031 und 1032 genannt. Diese Tatsache kann jedoch nicht als Begründung angeführt werden, dass die gemeinsame Reise nach Rom erst 1030–1032 hätte stattgefunden haben können. Vielmehr macht dies wahrscheinlich, dass dieser Petrus von 1027–1032 immer in Arezzo war. Unsere Ansicht, wonach die Reise nach Rom 1027 oder vielleicht noch wahrscheinlicher 1028 zur Durchführung gelangte, wird durch die von Smits angeführten Beweisstücke nicht weniger gestützt als die Ansicht von Smits.

4. Guido soll folglich Pomposa zirka 1025 verlassen haben. Wir setzen den Auszug aus Pomposa frühestens ins Jahr 1023, ohne dafür einen andern Grund zu haben, als dass Theodaldus 1023 Bischof von Arezzo wurde.
5. Das Geburtsjahr bestimmt Smits nicht näher (990–1000).

*

Was die Chronologie der Traktate Guidos anbelangt, gehen unsere Meinungen in bezug auf die Abfassung der „*Aliae Regulae*“ auseinander. Wir haben dieses Werk (Seite 79) als ersten Traktat angesehen und geäußert, dass er schon in Pomposa geschrieben worden sei. Smits nimmt Seite 22 f. an, dass die *Aliae Regulae* erst nach dem *Micrologus* und dem *Regulae Rhythmicae*, aber vor der *Epistola* entstanden seien. Er begründet dies dadurch, dass die *Aliae Regulae* (= das Vorwort zum Antiphonar, die vorangestellten Regeln) sowohl dem Papst als auch dem Abt von Pomposa unbekannt gewesen seien, daher erst in Arezzo geschrieben worden seien. Diese Begründung erscheint uns nicht stichhaltig.

Dem Papst waren die *Regulae* genau so unbekannt, ob sie nun in Pomposa oder Arezzo geschrieben wurden. Was hingegen Abt Guido von Pomposa betrifft, so hätte dieser die *Aliae Regulae* sehr wohl kennen können. In der *Epistola* (siehe Seite 3) schreibt Guido, dass der Abt „*ut vidit (antiphonarium) extemplo probavit et credidit, nostrisque aemulis se quondam consensisse poenituit*“ (GS II 44b). Dies scheint zuerst dafür zu sprechen, dass sie aber der Abt bei dieser Begegnung nach dem Papstbesuch zum erstenmal sah. Andererseits besteht aber auch die Möglichkeit, dass er früher den Neidern sein Ohr geliehen hatte, ohne der Sache auf den Grund zu gehen und sich richtig um die neue Methode dieses Guido zu kümmern. Aus dieser Brief-

stelle darf aber auf keinen Fall der Schluss gezogen werden, dass die *Aliae Regulae* erst in Arezzo geschrieben seien.¹⁾ Vielmehr ist zu beachten, dass der in Pomposa zurückgebliebene Freund Michael, der Prior Martin und jener Bruder Petrus (GS II 43 a) die neue Notation Guidos aus eigener Anschauung kannten, denn Guido redet davon in seinem Brief kein Wort mehr, sondern erwähnt nur noch die andern Neuerungen (vor allem ausführlich die Methode, den einmal notierten Gesang mittels Tonsilben richtig vom Blatt zu singen), wobei er die in Arezzo verfassten Traktate zitiert (siehe Seite 80, Anmerkung 1). Dies scheint uns ein zwingender Grund zu sein, anzunehmen, dass die Vollendung des Guidonischen Notationsverfahrens in die Zeit von Pomposa fällt. Womit hätte sich denn Guido sonst Neider schaffen können, vor denen er sogar das Feld geräumt hat?

Nach unsern Überlegungen Seite 74 ff. hätte Guido sogar schon in Pomposa das Antiphonar geschrieben (oder wenigstens begonnen), das (oder dessen Abschrift) er später dem Papst gezeigt hat, nicht nur die vorangehenden *Aliae Regulae*, und zwar eventuell zusammen mit seinem Freund Michael, der würdig genug war, von Guido später einen Brief (oder besser: Traktat) zu erhalten. Wir haben dies Seite 75 daraus geschlossen, weil der unserer Meinung nach auch von Guido stammende Prologus zum odonischen Dialogus (durch Überlieferungszufall mit dem Dialogus zusammengekommen, siehe Seite 76) von einem Antiphonarium redet, das der Verfasser des Prologus (also Guido) zusammen mit einem „im Vergleich zu anderen Sängern sehr tüchtigen Bruder“ geschrieben habe. Dass dies Michael in Pomposa sein kann, ist sehr wahrscheinlich.

All diese Überlegungen und Ergebnisse weisen also darauf hin, dass Guido die Liniennotation schon im Pomposa ausgebaut haben muss und dass der zweite entscheidende Schritt in der Lehre Guidos, das Verfahren mit den Tonsilben, erst während seiner Tätigkeit in Arezzo getan wurde.

*

Smits neigt auch dazu, den Camaldulenser Annalen Gehör zu schenken und anzunehmen, dass Guido sein Leben als Eremit beschlossen habe (Seite 36 bei Smits, Seite 19 ff. in unserer Darstellung), wohl aber kaum als Prior oder Abt. Diese Annahme stützt Smits

¹⁾ Siehe Seite 75, Anm. 3.

(Seite 36 und 70) durch den wertvollen Hinweis, dass die ältesten Gesangbücher Italiens, die in Guidonischer oder wenigstens beinahe Guidonischer Notation geschrieben sind, aus Camaldulenser Klöstern stammen, und zwar schon aus dem 11. oder beginnenden 12. Jahrhundert. Bemerkenswert ist ferner, dass die Gesangbücher der Camaldulenser in andern Teilen Europas schon Guidonische Notation aufweisen, bevor die übrigen dortigen Manuskripte diese verwenden. Als Beispiel dafür nennt Smits (Seite 70, Anmerkung 6) die Hs. Toledo, Bibl. Cap. 52, 11, aus dem 14. Jahrhundert.

Dies erlaubt uns doch wohl anzunehmen, dass Guido persönlich durch seine Tätigkeit (in Avellana) den Anstoss zu dieser Pionierarbeit der Camaldulenser gegeben hat. Das Argument, dass es unwahrscheinlich sei, dass sich Guido nach seiner Romreise „zur Ruhe gesetzt hätte“ (indem er eben Eremit geworden wäre), ist durch diesen neuen Aspekt entkräftet. Vielmehr hat er selber dadurch den Grundstein zu seinem Nachruhm gelegt. Durch die Camaldulenser scheint die Saat überallhin verbreitet worden zu sein.

Smits führt Seite 70 diese ältesten aus der Toscana stammenden Hss. an, die aus Camaldulenser Klöstern stammen:

Lucca, Bibl. Cap. 628, Fol. 1–3. Ein Fragment eines Antiphonars aus dem Kloster S. Maria in Pontetetto (bei Lucca) aus dem 11./12. Jahrhundert.

Lucca, Bibl. Cap. 603. Ein Antiphonar aus demselben Kloster (12. Jahrhundert), siehe: *Paléographie musicale*, II, tab. 34, und IX, 12.

Lucca, Bibl. Cap. 609. Wahrscheinlich aus demselben Kloster (12. Jahrhundert).

Diesen Hss. wäre noch anzufügen:

Rom, Bibl. Vat. Vat. lat. 85, Fol. 282 v (aus dem beginnenden 13. Jahrhundert), aus dem Kloster S. Damiani Ponteferri.

Aus Arezzo selber ist uns kein Codex in Guidonischer Notation im strengen Sinne erhalten, was nicht als Beweis dafür angesehen werden darf, dass Guido eben gar nicht in Arezzo seine Hauptwirkungsstätte hatte. Mindestens zeitweise ist dies bezeugt (für den Zeitraum zwischen der „Flucht“ aus Pomposa [1023] und der Romreise [1028]), obgleich wir es auch für diese Zeit wahrscheinlich gemacht haben, dass Guido wohl die Schule in Arezzo leitete, aber in dem 15 km entfernten Badicroce gewohnt haben könnte.

Aus Pomposa ist wahrscheinlich nur eine Hs. aus dieser frühen Zeit auf uns gekommen (Smits, Seite 70, Anmerkung 7): Udine, Bibl. Archiep. F. 20 aus dem 11. Jahrhundert. Diese ist ohne Linien geschrieben. Auf Fol. 87 v ist kurz nach der Vollendung der Hs. eine Melodie notiert worden unter Verwendung der vier Notenlinien. Solange dies die einzige Hs. aus Pomposa bleibt, kann hieraus nicht viel abgeleitet werden.

Zur Theorie

Auf die breite Darstellung der Musiktheorie durch Smits einzugehen erübrigt sich hier. Es ist erstaunlich, dass der Autor bei der Behandlung dieser Fragen kaum Neues gegeben hat, sondern mehr die altbekannten Ansichten vertritt.

So ist seine Auffassung der Solmisation bei Guido die landläufige, das heisst, das nach Guido erst entstandene Solmisationssystem wird diesem mehr oder weniger in die Schuhe geschoben und die Ut-queant-laxis-Stelle wird entsprechend interpretiert. Merkwürdigerweise hat Smits die grundlegenden Äusserungen von Jacques Handschin im „Toncharakter“, 327 ff., überhaupt nicht berücksichtigt. In einer Arbeit über Guido hätte man eine gründliche Auseinandersetzung mit der Tonsilbenlehre mehr geschätzt als eine breite, lehrhafte Darstellung der „Guidonischen Hand“ und der Entwicklung der Solmisation in späterer Zeit.

Seite 100 verdichten sich die Ausführungen von Smits und man hofft, etwas Substanzielles über das Wesen der Tonsilben zu erfahren: „Suntne syllabae a Guidone destinatae ad assignandum tonorum altitudines absolutas an relativas?“

Diese Grundfrage ist falsch gestellt und auch falsch beantwortet. Smits sagt aus, dass die Tonbuchstaben A B C D . . . nicht absolute Tonhöhen bezeichnen, was richtig ist, denn von absoluten Tonhöhen ist bei Guido überhaupt nirgends die Rede (von Schwingungszahlen). Die Tonbuchstabenreihe ist eine *faktisch* verschiebbare Tonreihe.

Von den Tonsilben ut re mi . . . urteilt Smits folgendermassen: „Idem censendum est de altitudinis tonorum, quae syllabis guidonicis indicantur“ (Smits, 100). „Idem“ ist hier ganz fehl am Platze. Die Tonsilbenreihe ist nicht in gleichem Grade relativ wie die Tonbuchstabenreihe, sondern die Tonsilben sind innerhalb der Tonbuchstaben-

reihe *theoretisch* verschiebbar und stellen einen viel höheren Grad von Relativität dar als letztere. Relativ sind also beide Tonreihen, aber nicht in gleichem Grade.

Als Kuriosum sei hier noch vermerkt, dass die wissenschaftliche Ausgabe der Gedichte des Paulus Diaconus durch Karl Neff bei Smits, 99, zu einem Werk von Karl Nef geworden ist.

*

Jacques Handschin wird nächstens noch einiges zu den in dieser Arbeit angeschnittenen Fragen und einige Ergänzungen dazu publizieren.

INHALT

Vorwort	VII
Bibliographie	IX
Verzeichnis der Abkürzungen	XV
<i>Erster Teil: Die historisch-biographischen Fragen</i>	1
I. Zeugnisse aus Italien	1
a) Von Guido selbst überlieferte Tatsachen	1
b) Die zeitliche Festlegung der Reise nach Rom	4
c) Die Liniennotation	5
d) Weitere Zeugnisse für Guidos Tätigkeit in Italien	12
II. Zeugnisse aus Frankreich	25
a) Guido Oagrius und Guido de Sancto Mauro	25
b) Guido von Arezzo, Ponthus Teutonicus und Abt Odo von Saint-Maur	37
c) Abt Odo von Cluny	41
d) Der Dialogus und seine Autorschaft	47
e) Guido Augensis und andere Verwechslungen	53
f) Zusammenfassung	59
III. Zeugnisse aus Deutschland, England und Spanien	61
a) Der Aufenthalt in Bremen	61
b) Guido von Canterbury	63
c) Guido in Katalonien (Tonsilben ut-re-mi)	63
<i>Zweiter Teil: Die Theorie Guidos und Odos</i>	71
I. Vergleich der Theorie des Dialogus mit derjenigen Guidos	71
a) Das Monochord und dessen Gebrauch (Notation)	72
b) Das Tonsystem	80
c) Die Tonarten	87
d) Schluss	99
II. Die Stellung der Musica Odonis	100
III. Der Tonar des Abtes Odo von Cluny	104
IV. Der Tonar Odos von Saint-Maur	108
Schlussfolgerungen zur Biographie	112
Anhang	118