

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

Kapitel: Zweiter Teil : Vergleich der Theorie der odonischen Traktate mit
derjenigen Guidos von Arezzo

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: 09.02.2026

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

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 Rhythmimachia (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 unbekannte 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 Kenntniss 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 improvise, 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 Monochordbuchstaben, 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 unbekannten 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 subieciimus regulas summopere studeat intellegere.“

³⁾ „Haec pauca quasi in Prologum Antiphonarii de modorum et neumarum formula, *rhythmicae 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 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^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 254 b). 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 Tonschritte ⁶⁾ (Intervalle), die im Gesange vorkommen (GS I 255 b). 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 4 b), 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 46 b), weil der achte Ton denselben Toncharakter besitzt wie der erste, seine

Er fügt dem Zweioktavensystem des Dialogus noch „das Tetrachord der Superacuten“ $\begin{smallmatrix} b & h & c & d \\ b & h & c & d \end{smallmatrix}$ 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:

I, A, B, C, D, E, F, G, a, b, h, c, d, e, f, g, $\begin{smallmatrix} a & b & h & c & d \\ a & b & h & c & d \end{smallmatrix}$.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 *Superacuten*⁵⁾ 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 97f. 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 \flat_h , so wie das B der Graves im Sinne von H zu verstehen ist. $\flat (= \flat_h)$ muss ja die Oktave zum h der Acuten bilden. Noch im *Micrologus* hatte Guido aber (z.B. GS II 4b) die spezielle Form \flat_h für das h der Superacuten. Im Antiphonar-Prolog (GS II 36b) steht nur \flat_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, anderseits 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 hinunterzu-
steigen, 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 10a).

³⁾ Affine Töne verhalten sich in bezug auf die sie umgebenden Töne gleich. Guido erklärt diesen Umstand folgendermassen (GS II 47a): 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, Tch. 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 Odo 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 descendens in gravem devenit finem*).

stimmt angibt, 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 bestimmbaren 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 Dialogus 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 finire 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 12a.

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 257b.

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. 71r 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 G a b c (statt G a h c) 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 $\begin{smallmatrix} b & h & c & d \\ b & h & c & d \end{smallmatrix}$ durch Guido beziehe. Odos *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 Odos *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 Musikk-literatur 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 anderseits 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 265a: 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 265b, 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 245b): *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 272a.

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–273a) ans obere Ende noch vier weitere Töne hinzugefügt (\flat , \sharp , c , d), obgleich ein Gesang kaum jemals so weit hinaufführe.²⁾ Diese „Superfluae“ der Musica (einschliesslich a) werden aber durch griechische Buchstaben bezeichnet,³⁾ das \flat und \sharp der Superflui meist durch \flat und \sharp .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 a 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 \sharp 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 17a ff.) ihre Vorstufe in der Musica (GS I 277b).

²⁾ Addimus praeterea quattuor voces post ultimam (= a), 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 273a.

⁴⁾ Statt \flat kommt auch das grosse Beta vor. Siehe Tabelle GS I 273a.

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 \sharp , das in lateinischer Doppelnotation üblich ist.

⁶⁾ Was die Zeichen „m“ und „ ch^m “ bedeuten, ist nicht klar. Jacobsthal 30 vermutet, dass sie wohl von Gerbert nicht korrekt wiedergegeben seien. Riemann vermutet, „m“ heisse „medius“ (Zwischenton).

Cis, cis, $\overset{\text{cis}}{\underset{\text{cis}}{\text{cis}}}$ (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, $\overset{b}{\underset{b}{b}}$, 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 Inguañez, 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 c²⁾ (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 mélodie 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).

„Jubilare 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 Frankreichtaufenthalt Guidos voraussetzt.