

Ein anonymen Kommentar zum Mikrologus des Guido d'Arezzo.

Von

P. Cölestin Vivell O. S. B.

Der gelehrte Musikschriftsteller Johannes von Muris in Belgien hat bekanntlich im 14. Jahrhundert ein *Speculum musicae*¹⁾ verfaßt. Aus einem ungenannten „Expositor Guidonis“ führte er mehrere Stellen an, welche sich weder bei Aribo, Scholasticus von Freysing, noch bei Johannes Cotton oder anderen edierten Autoren der Musikwissenschaft, sondern nur im Kodex 2502 der Wiener Hofbibliothek, der unter anderen Traktaten auch einen anonymen Kommentar zum Mikrologus des Guido von Arezzo enthält, vorfinden. Der unbekannt Verfasser dieses Kommentars gibt eine solche Menge hochinteressanter Aufklärungen über dunkle Ausdrücke und Lehren des großen Aretiners,²⁾ daß es sich jetzt schon lohnt, über die Handschrift, den Kommentar, die Zeit der Abfassung desselben, über den mutmaßlichen Autor und den musikwissenschaftlichen Wert dieser Abhandlung näheres zu berichten, da eine vollständige Edition dieser Handschrift noch längere Zeit auf sich warten lassen wird.

1. Die Handschrift des Kommentars.

Der Codex Palatinus Vindobonensis 2502, den wir im Verlaufe der Kürze halber mit Cp_v bezeichnen, ist ein Sammelband in der Größe von 19 und 12 Centimeter. Er stammt aus der alten Wiener Universitätsbibliothek, die schon im Jahre 1756 mit der k. k. Hofbibliothek vereinigt worden ist. Die Handschriften der alten Universitätsbibliothek sind seinerzeit

¹⁾ *Spec. mus.* I. VI bei Coussemaker, *Scriptores* II 241a ss, wovon unten mehr.

²⁾ Guido von Arezzo aus dem Benediktinerkloster in Pomposa bei Ferrara. Mehreres über ihn in den „Studien“ O. S. B. (1883 I. S. 130–135) von P. U. Kornmüller aus Anlaß der Enthüllung seines Denkmals in Arezzo. Die Literatur über Guido s. bei Riemann, *Musiklexikon* 1909 S. 543, wo auch die neuere Literatur. Die neuerlich verbreitete Ansicht, daß Guido bei Paris geboren sei, steht im Widerspruch mit einer Randbemerkung im Cod. Bruxellensis 10162 fol. 13 zu Beginn des Mikrologus: „Iste Guido . . . patria Aretinus.“ Vgl. *Tribune* 1910 p. 184.

aus den verschiedensten Quellen zusammen gekommen. Im jetzigen Bestande der Hofbibliothek findet sich keine Handhabe zur genaueren Bestimmung des Herkunftsortes.

In dem genannten Sammelband sind Traktate des 11., 12. und 13. Jahrhunderts zusammengeheftet, welche im ganzen 40 Blätter füllen. Neben kleineren Bruchteilen enthält er vollständige Werke von Guido fol. 19—28, von Cotton fol. 28—37 und von Berno fol. 37—39. Den Reigen dieser theoretischen Schriften eröffnet unser anonymes Kommentar fol. 1—19.

Der Schreibstoff desselben ist Pergament, die Schrift höchst einfach, ohne Verzierung. Die Majuskeln entbehren jeglichen Schmuckes und sind meistens an ungehöriger Stelle angebracht. Die Initialen, wofür der Schreiber des Textes einen leeren Raum übrig gelassen hat, wurden sehr oft nicht nachgeholt, so daß man sie nur aus der Größe ihrer Lücke und aus dem Zusammenhange des Inhalts erraten muß.

Der Kodex wurde geschrieben teils am Ende des 11. Jahrhunderts, teils am Anfang des 12.¹⁾ Die erste Seite des ersten Blattes rührt von einer anderen Feder her als der übrige Teil. Die Buchstaben dieser Seite sind rundlicher und kleiner, sowie enger aneinander gerückt und dazu noch stellenweise so verwischt, daß sie auch von einem bewaffneten Auge nur schwer entziffert werden können. An manchen Stellen weist die Handschrift Korruptelen auf und nötigt den Leser öfters zu Konjekturen. Ferner herrscht darin nicht immer Einheitlichkeit im Gebrauche der Abkürzungen, indem z. B. bei den Wörtern *cur*, *est*, *scilicet*, *vel* und bei der Endung *-us* zweierlei Abkürzungszeichen vorkommen; auch haben die häufig wiederkehrenden Wörter *quandocumque* und *quandoquidem* eine und dieselbe Abbrüviatur.

Die Satzunterscheidungszeichen sind sehr unregelmäßig angewendet und oft sinnstörend; auch steht der Punkt nicht selten zwischen zwei zusammengehörenden Wörtern z. B. „*sint . ibi* (fol. 19, l. 6), *motui . praeponitur* (fol. 17, l. 4), *spatium . breve* (fol. 17^v, l. 5), *aliud . silentium*“ (fol. 14, l. 9 a. f.). In der Regel hat der Punkt eine tiefschwarze Tinte, der Strich aber oft eine blässere; er scheint nachträglich hinzugefügt worden zu sein. Die Buchstaben sind da und dort noch nicht verbunden.

Die Wiener Handschrift des Kommentars enthält so sinnstörende Fehler, daß sie nicht dem Verfasser zugeschrieben werden können; z. B. fol. 1^v *fraternae* (statt *fraterna*) *utilitas*, fol. 2^r *innuens* (*invenies*), *scripulo* (*scrupulo*), fol. 3^r *quas* (st.

¹⁾ Jakobsthal (Chromatische Alteration, Berlin 1897) verlegt die ganze Wiener Handschrift in das Ende des 11. Jahrhunderts (a. a. O. S. XI A. a. S. 1).

quaslibet), fol. 3^v affectu (effectu), id (ibi), 4^r impedimenti (impedimentum), 5^v si etiam (sed etiam), 6^r hanc vocem (st. haec vox) videtur, appari (a pari), 7^r eos (eas), discrevit eadem (easdem) commutando [sc. species], 8^r in plagalem sonum (statt: in plagali solum fit), 8^v CDDE (CDE oder cde), dimissis (dimensis) bene vocibus, 9^v per syllabam (pro syllaba), 10^r neuma aequivoce accipitur quandoque pro phthongo tantum, aliquando per syllabam (pro syllaba), fol. 13^v confitentur (conferantur) sibi collectione (collatione), 18^r obnixius (statt: obnoxius). Auf fol. 11^r, 13^v, 14^v, 15^v, 16^r, 17^r ist das Neumenbeispiel der Vorlage nicht eingetragen, sondern an dessen Stelle eine Lücke gelassen, damit der Cantor dasselbe später nachhole. Außerdem hat der Wiener Kodex zwischen den Zeilen und am Rande zahlreiche Ergänzungen, welche vermutlich bei einer späteren Vergleichung der Abschrift mit deren Vorlage eingetragen wurden.

Die übrigen Schreibfehler sind dem Kopisten lediglich aus Versehen begegnet, was auch dem Verfasser selbst möglich gewesen wäre; aber sachliche Irrtümer wie die oben angeführten sind beim Verfasser nicht anzunehmen. Die Wiener Handschrift kann also nicht das Original sein.

Der Kommentar ist in der Wiener Abschrift unvollständig; er bricht mitten in einem Satze des Mikrologus in der ersten Hälfte des XVII. Kapitels ab mit Guidos Worten: „secundus vero ita sit diversus, ut a tertio loco . . .“ Die Fortsetzung lautet bei Gerbert¹⁾ „prioris incipiat modo.“

2. Zeit der Abfassung des Kommentars.

Wie schon bemerkt, ist die Wiener Abschrift des Kommentars am Ende des 11. Jahrhunderts begonnen worden. Folglich kann der Kommentar selbst spätestens vor dem Ende des 11. Jahrhunderts erschienen sein. Seine Abfassung muß jedoch in eine frühere Zeit verlegt werden. Da derselbe erst nach Vollendung des Mikrologus²⁾ konnte geschrieben sein, so fragt es sich, wann dieser letztere abgefaßt wurde.

Aufschluß über diese Frage erhalten wir von Guido selbst, der in der Widmung seines Mikrologus an Bischof Theobald von Arezzo bemerkt, daß er in dem Augenblicke, wo er nach überstandenen Drangsalen seines Klosters sich in die

¹⁾ M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. S. Blasien 3 Bde. 1784; bei Meyerhoff Graz 1905 II, 19 b.

²⁾ Siehe Raim. Schlecht, *Monatshefte f. M.-Gesch.* V. 135 und Hermesdorff, Trier 1876. Neue verbesserte Textausgabe von Amelli, Rom 1904; eine kritische Ausgabe des Mikrologus und des anonymen Kommentars soll von demselben noch in diesem Jahre erscheinen.

Einsamkeit für einige Zeit zurückziehen wollte, von diesem den Auftrag erhalten habe, seine Musikkenntnisse in einem Unterrichtsbuch der Nachwelt zu überliefern. „Dum solitariae vitae saltem modicam exsequi cupio quantitatem, vestrae benignitatis dignatio ad sacri verbi studium meam sibi sociari voluit parvitatem (Gerb. II. 2 a b) exercitium musicae artis vestra jussit auctoritas proferre in publicum . . . offero solertissimae paternitati vestrae musicae artis regulas.“ Bischof Theobald regierte aber von 1014–1037, folglich muß der Mikrologus vor 1037 vollendet gewesen sein. Mithin könnte der anonyme Kommentar frühestens aus dem Jahre 1037 datieren.

Genauere Auskunft über die Abfassungszeit des Mikrologus gibt uns das „Explicit“ des Mikrologus im Kodex des Kanonikus Gregor Tigrinus von Arezzo: „Explicit Micrologus Guidonis suae aetatis 34, Johanne XX. Romam gubernante ecclesiam (1024–1033), sub quo ejusdem Guidonis librorum editio facta est.“ (Baronius, Annal. ad ann. 1022). Die Richtigkeit der Zeitangaben dieses „Explicit“ vorausgesetzt, und als Geburtsjahr des Guido das Jahr 991 angenommen, würde sein 34. Lebensjahr, also auch die Fertigstellung des Mikrologus in das Jahr 1025 zu setzen sein. Nach Anderen wäre Guido 995 oder 999 geboren, im letzteren Falle hätte er den Mikrologus im Jahre 1033 geschrieben. Der Kommentar könnte demnach nach 1025, bzw. 1033 verfaßt sein. Innere Gründe nötigen jedoch zur Annahme einer noch früheren Abfassungszeit.

Dem Kommentator lag nicht die uns aus Gerbert bekannte Lesart des Mikrologus vor, sondern eine ältere, die wir das Konzept in Buchform („liber“, wie es vom Expositor selbst beinahe auf jeder Seite genannt wird) oder das Kollegheft nennen würden; denn der anonyme Kommentar weicht beim Zitieren und Auslegen Guidonischer Stellen von der edierten Lesart bedeutend ab, indem er teils ganze Kapitel derselben mit Stillschweigen übergeht, teils Worte erklärt, die in derselben nicht vorkommen, teils einen anderen Wortlaut anführt, teils Stellen und Kapitel des Mikrologus in einer anderen Reihenfolge bespricht, teils seinen Stoff weder in Kapitel einteilt, noch mit Ueberschriften versieht, sondern nur von einem Stoffe zum andern überleitet, und zeigt, warum Guido jetzt („nunc“) diesen, dann diesen Gegenstand aufnehme.

Auf diese Urform des Mikrologus läßt sich anwenden, was Professor Gastoué in seiner Rede beim internationalen Choral-Kongresse zu Straßburg im Jahre 1905 von der Veranlassung und Entstehung mancher Musiktraktate gesagt hat, daß sie nämlich aus dem geschriebenen Konzepte des dozie-

renden Musiklehrers oder aus der Niederschrift eines Schülers entstanden seien: „ce sont parfois de simples notes préparatoires du cours à l'usage du professeur, ou des notes prises par l'élève lui-même.“

Daß der Mikrologus nur ein Abriß des mündlichen Unterrichtes ist, in welchem Guido Satz für Satz, ja oft Wort für Wort seines Lehrbuches genauer erklärte, scheint er selbst im XV. Kapitel anzudeuten mit den Worten: „Dieses und ähnliches läßt sich besser mündlich als schriftlich nachweisen.“ [Sed haec et hujusmodi melius colloquendo quam scribendo monstrantur. (Gerbert, Script. II. 6.)]

Guido scheint den Stoff zum endgültigen Mikrologus schon früher gesammelt zu haben; denn im Prologus bezeichnet er seine Schrift als eine Kristallisation früherer Aufzeichnungen: „de multis musicis argumentis, quae adjectore Deo per varia tempora acquisivi.“ (Gerb. II. 3a). Aber er hat nicht allen gesammelten Stoff in den edierten Mikrologus aufgenommen, sondern dasjenige weggelassen, was für das theoretische Wissen des Sängers weniger von Nutzen, oder was schwieriger zu verstehen war, „quae enim de musica ad canendum minus prosunt aut si quae ex his quae dicuntur non valent intelligi, nec memoratu digna judicavi.“ (l. c.)

Von unserem Expositor Guidonis erfahren wir, was Guido in der definitiven Ausgabe für „nicht erwähnenswert“ hielt. Es sind Stellen, welche Bestandteile des Kommentars bilden, aber nicht im edierten Mikrologus sich vorfinden:

Fol. 1^v: Das Wort „Moys“, von welchem einige Musiktheoretiker das Wort „musica“ ableiten. (G. II. 233 b, 376; III. 67, 193, 322. Couss. I. 157b, II. 784a, III. 17a, 36a, 129a, 178 b, 417a, 475 b, IV. 203a).¹⁾

Fol. 2^r: Der Ausdruck „passus“, welchen Guido bei der ersten Ausmessung des Monochordes gebraucht hätte.

Fol. 3, 5 6^v: et hoc est: „aequipollenter“. Mit „Hoc est“ pflegt der Anonymus auf Guidos Wortlaut hinzuweisen; z. B. fol. 5 Et hoc est in libro: „A enim ad D“ etc. (Gerb. II. 8a i.)²⁾

Fol. 4: et hoc est: Dixi in vocibus quid diapente vel diatessarum vel ceteras consonantias esse probarem.

Wie Guido einige Worte und Sätze des Konzeptes in der endgültigen Form des Mikrologus wegließ, so fügte er derselben auch manches hinzu, nämlich das Widmungsschrei-

¹⁾ Die Buchstaben a und b unmittelbar hinter der Seitenzahl bedeuten die erste (linke) und die zweite (rechte) Seitenspalte.

²⁾ Die Buchstaben i, pi, am, m, pm, af, f sind die Anfangsbuchstaben der Wörter: initium, post initium, ante medium, medium, post medium, ante finem, finis.

ben an Bischof Theobald von Arezzo (G. II. 2) und das XIV. Kapitel „De tropis et virtute musicae“ (G. 14).

Ferner hat Guido in seiner zweiten Fassung des Mikrologus bald die Form bald den Inhalt mancher Sätze umgeändert; so lautet z. B. Guidos Lesart im anonymen Kommentar anders als in den Handschriften des 12. Jahrhunderts, wie an einigen Beispielen in folgender Gegenüberstellung ersichtlich ist.

Guidos Lesart

im Kommentar:

in Gerberts Scriptores:

Fol. 1: Gamma vero a modernis adjunctum est, quia maluerunt abundare quam deficere (G 4 a f).

G 4 b m: Hae literae (aa, bb, cc, dd) a multis dicuntur superfluae; nos autem maluimus abundare quam deficere.

Fol. 18: De qua re et descriptionem subjiciemus, quo facilius via sit per oculos.

G 18 b i: Qua de re et descriptionem subjecimus, quo facilius per oculos via sit.

Aber Guido hat Bestandteile des ursprünglichen Buches in dessen Neuauflage nicht bloß weggelassen, erweitert und verändert, sondern auch das Ganze in bessere Disposition gebracht. Um diesen Unterschied zwischen beiden Auflagen übersichtlich hervortreten zu lassen, wollen wir ihn tabellarisch gegenseitig zusammenstellen.

Kommentar	Inhalt	Editio	Gerberti II
Folium		cap.	pag.
1 ^r	Tonbuchstaben	3. 4. 5.	5—7
1 ^v .15 ^v	Akrostichon, Gymnasio musas		2
	Vorwort	Prologus	3
	Tonbuchstaben und Tetrachorde	1 2	4
2 ^r	Ausmessung des Monochordes	3	4, 5
2 ^v —15 ^r		4—15	5—17
14 ^v	Tonproportionen des Pythagoras	20	23
15 ^v	Variation der Tongruppen	16	17
18 ^r —19	Komposition mittels der 5 Vokale	17	19

Aus dieser Tabelle ist zu ersehen, daß die Reihenfolge des Stoffes nur vom VI. bis zum XV. Kapitel inklusive dieselbe ist, dagegen in den vorausgegangenen und nachfolgenden Kapiteln ganz auseinander geht.

Außerdem unterscheidet sich der Mikrologus des anonymen Kommentars von der edierten Ausgabe durch den Mangel der Kapitelüberschriften. Aber dieser letztere kann keinen

Fingerzeig für die Entstehung des Kommentars vor oder nach der Veröffentlichung des Mikrologus abgeben; denn auch in den Handschriften des 11. Jahrhunderts, z. B. im Clm 14.965^a ist er noch nicht mit Ueberschriften versehen. Außerdem stimmen diese auch in den späteren Handschriften nicht überall miteinander überein. So fehlt z. B. im Codex Bruxell.-Fétis 5266 und bei Amelli vor dem Abschnitte „Proponat sibi musicus“ (cap. XV) die obere Figur *a* und deren Titel „De collatione proportionum“. Ferner hat im Cod. lat. Monac. 14.663 und bei Gerbert die untere Figur die Aufschrift „De construendo cantu“, welche in den Codices Palat., Vindob. 2502 und Bruxell. und bei Amelli fehlen. Hätten diese Aufschriften in der definitiven Ausgabe des Mikrologus gestanden, so wären sie auch wohl in alle späteren Ueberschriften übergegangen.

Dem Kommentar lag demnach nicht die endgültige Ausgabe, sondern die erstmalige Fassung zugrunde, mag sie nun das Konzept oder das Kollegheft des Lehrers gewesen sein. In jedem der beiden Fälle aber hatte sie die Buchform; denn der Expositor gibt ihr, wie schon erwähnt, auf jeder Seite den Namen „liber“. Der Kommentar muß demzufolge vor der Veröffentlichung des edierten Mikrologus also spätestens im Jahre 1034 verfaßt worden sein.

3. Autorschaft des anonymen Kommentars.

Was zunächst die nationale Zugehörigkeit des Verfassers betrifft, so könnte man aus einer gelegentlichen Bemerkung desselben folgern, daß er nicht aus dem Reiche der Franken stamme. Die Stelle lautet: „Die Quint und die Quart besitzen das Vorrecht der Diaphonie, d. i. des Organum, dessen sich die Franken bedienen“ — *diapente vero et diatessaron obtinent jura diaphoniae id est organi quo utuntur Francigenae*“ (cpv 2502 fol. 4^v). Ein Franke von Geburt, so könnte man sagen, hätte geschrieben: „dessen wir Franken uns bedienen“; folglich wäre der Expositor kein Franke oder wenigstens entweder kein Westfranke (Franzose) oder kein Ostfranke (Deutscher) gewesen, je nachdem er das ganze Frankenreich oder nur die *Francia occidentalis* oder *orientalis* dabei im Auge hatte.

Aber dieser Schluß ist nicht ganz zulässig; denn, um aus den zahlreichen Beispielen vom Gegenteil nur ein einziges anzuführen, hat der V Anonymus (bei Coussemaker Scr. III 396a), welcher sicher ein Franzose war (l. c. XXXIV), ebenfalls von seinen Landsleuten in der dritten Person gesprochen: »*Sic utuntur Galli in eorum rondellis*«. Also ist auch obige

Stelle kein sicherer Beweis, daß der anonyme Expositor Guidonis nicht aus dem Lande der Franken stamme.

Mit mehr Wahrscheinlichkeit ist aus dem Kommentar zu entnehmen, daß sein Verfasser ein Schüler Guidos war.

Denn erstens hat der Expositor, wie oben bemerkt, noch die ursprüngliche Fassung des Mikrologus, etwa das Kollegheft des Meisters benützt, welches nicht für die Veröffentlichung bestimmt war, sondern nur im Kreise der Schüler kursierte. Zweitens tritt er, im Gegensatz zu Aribo, bei der Erklärung des Mikrologus mit einer solchen Sicherheit und Bestimmtheit auf, daß der Leser den Eindruck bekommt, der Verfasser habe die Auslegung aus dem Munde des Meisters selbst vernommen und sofort nachgeschrieben. In diesem Falle dürfte aber der Kommentar nicht als die wörtliche Niederschrift des Lehrvortrages oder gar als Diktat im strengen Sinne des Wortes aufgefaßt werden, denn Guido wird darin nicht bloß in der ersten Person („discrevi, dixi, dico“ etc.), sondern auch in der dritten angeführt und sein Name ausdrücklich beigefügt: Guido monochordum fecit diatonicum (fol. 10^v); Guido domnus dicit (fol. 17^r); Guido exemplificavit in libro (3^v); Guidonis monochordo (2^v). Ferner reichten die Tironischen Noten, welche man wieder im frühen Mittelalter, d. i. von der Karolinger Zeit an als Stenographie benützte, nicht hin, um jedes Wort des mündlichen Vortrages vollständig nachschreiben zu können. Man hat deshalb vom 7.—11. Jahrh. aus den Tironischen Noten die sog. italienische Silbenschrift gebildet, die auch Papst Silvester II. (999—1003) verwendete. (Vgl. Havet, „L'écriture secrète de Gerbert“ und „La tachygraphia italienne du X^e siècle“, Paris 1887, s. Herders Konvers.-Lex.). Aber auch diese genügte nicht bei einem schnellen Vortrag. Der Schüler mußte daher nachträglich die entstandenen Lücken ergänzen und manche Erklärung des Meisters, die er beim Nachschreiben überhört hatte, aus eigenem sich zurecht legen, indem er bisweilen zwei verschiedene Möglichkeiten annahm, wie z. B. bei der Auslegung der Worte „vox major, vox minor“ (G II 7b am): „ideo pro spatio figurarum hanc dixit majorem (vocem) hanc minorem, vel majorem ideo quia grossior et amplior et ideo major formatur in ipsis arteriis vox quae inferior est quam illa quae superior (fol. 4^v).

Stellenweise begegnet man im anonymen Kommentar Ausdrücken scheinbarer Unsicherheit, z. B. dem Worte „videri“; aber der Expositor gebraucht diese Worte gerne im Sinne von augenscheinlich, offensichtlich, nur scheinbar: »Semitonium vero phthongos suos quinque quasi eumdem sonum repercussum videtur habere, vix vero diversum nisi a discreto cantore,

quod contingit ex affinitate sonorum prope sequentium« (fol. 2^v). Das will besagen: Die fünf Teiltöne (commata) des Halbtones sind so winzig, daß es den Anschein hat, als höre man nur einen und denselben Ton fünfmal wiederholt, es sei denn daß ein gewandter Sänger die fünf Unterschiede dem Ohre vernehmbar machen kann.

Ferner: »Quia vero superius fecit mentionem de usuali cantu, videtur non dedisse regulas nisi ad usuales et notos cantus discernendos; et ideo subdit, non solum et ad notos sed etiam ad ignotos valere quod dixit«. „Weil er (Guido) oben den gebräuchlichen Gesang erwähnt hat, könnte es scheinen, daß er die Tonarten-Regeln nur für die üblichen und bekannten Gesänge gegeben habe; und (um diesem Irrtum vorzubeugen) fügt (er) hinzu, daß das Gesagte nicht bloß für die bekannten, sondern auch für die unbekanntenen Gesänge Geltung habe“ (fol. 12^v).

Ferner: »Unde liber (Micrologi) in sequentibus easdem voces repercutas dicit videri has elevatas, has depositas; et hic vero varium tenorem vocat eas quantum ad visum, cum in rei veritate sit idem tenor, quia tenent se in eadem voce« (fol. 13^v). „Daher sagt das Buch im folgenden, daß die Noten der vibrierten Töne so aussehen, als ob die einen höher (Hochton: /), die anderen tiefer (Tiefen: \) seien (Synkope, Aber hier nennt er sie (die vibrierten Töne) eine für das Auge verschiedene Tonhöhe, während sie in Wirklichkeit nur ein und derselbe Rezitationston sind, weil sie sich auf derselben Tonstufe halten.“

„Videri“ im Sinne von „sichtbar, offensichtlich“ kommt auch bei folgenden Stellen vor: »phthongi vero cujuslibet toni in ipsa voce magis videntur remoti in monochordo« (fol. 2^v). „Auf dem Monochord stehen die Töne jeder großen Sekund, wie man sieht, weiter auseinander“ (als diejenigen der kleinen Sekund). Ferner: »Ubi videtur innuere, licenter etiam nos posse ascendere ad nonam chordam« (fol. 10^v). „Wo er sichtlich angedeutet, daß wir (bei der Komposition neuer Gesänge in den authentischen Tonarten) bis zur Non (vom Finalton aus gerechnet) aufsteigen dürfen.“ Die Richtigkeit dieser Austerung erhellt daraus, daß jene Andeutung Guidos beim Expositor außer Zweifel stehen mußte; denn er läßt auf der nächsten Seite (fol. 12^v) aus dem XIII. Kapitel des Mikrologus Guido sagen, daß die „authentischen Tonarten (von der Finale) bis bis zur Oktav und Non, ja sogar bis zur Dezime aufsteigen“: Ascendunt autem authentici usque ad octavam et nonam vel etiam ad decimam (Gerb. II 13 b).

Wie das Wort videtur beim Anonymus nicht immer mit

„es scheint daß“, sondern mit „sichtlich, augenscheinlich, offenbar“ übersetzt werden muß, so haben auch die Wörter „seu“ und „vel“ nicht immer die Bedeutung des zweifelhaften „oder“, sondern die des Bindewortes „und“ (et) — ein Sprachgebrauch, der im früheren Mittelalter keine Seltenheit war, wie Bernheim sagt: „seu hat seine frühere Bedeutung damals zum Teil eingebüßt und wird gerade in dem Quellengebiet, aus dem die Konstantinische Schenkung stammt, völlig unterschiedslos gleich der Kopulationspartikel »et« gebraucht.“ (Lehrb. d. hist. Methode V 1, 2^o. 1903 S. 537).

Wie der Anonymus „vel“ für „et“ nimmt, so auch umgekehrt „et“ für „vel“: graves et plani . . . acuti et alti (fol. 11^r) Gerb. II 12b; ferner „vel“ statt „aut“: vel depositionem vel elevationem (fol. 6^r).

Die Wörter *videri*, *vel* u. dgl. sprechen daher nicht gegen die Annahme, daß der anonyme Expositor ein Schüler Guidos war. Direkt für dieselbe spricht die häufige Wiederkehr des Zeitwortes »dixi« mit nachfolgendem Wortlaut oder wenigstens Inhalt der einschlägigen Stelle des Mikrologus. Einige Beispiele der Art mögen dies beweisen, indem wir auf der einen Spalte den Text des Mikrologus bei Gerbert (G), auf der anderen die darauf bezüglichen Worte des Kommentars (K) anführen, mit denen Guido auf seinen vorausgegangenen Satz hinzuweisen scheint. Wir geben diese Stellen ausführlicher, um zugleich die Eigenart dieser Handschrift einigermaßen zu veranschaulichen:¹⁾

G p 7 a i: Item si eadem antiphonam . . . per hanc speciem variaveris.

K fol. 4v: Dixi, variari voces per multas species.

G 8 a i: Itemque nota has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: A enim ad D . . .

K 5v: Dixi quae affines essent utroque latere per diatessaron et diapente consonare.

G 7 b f: Item primus in D, secundus in E, tertius in F, quartus in G.

K 5^r: Dixi, primum esse A et D, secundum B et E, tertium C et F, quartum G solum.

G 8 a i: Itemque nota has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas.

K fol. 5v: Dixi, diatessaron et diapente fecerunt eas affines; ipsae, dico, entes.

G 8 a pm: Nam cum diapason in se diatessaron et diapente habeat et eadem literas in utroque latere contineat, semper in medio eius spatio aliqua est litera, quae ad utrumque diapason latus ita convenit, ut . . .

K fol. 5v: Dixi quod media litera ad utrumque latus convenit.

¹⁾ Die Buchstaben i, pi, am, m, pm, af, f in Folgendem bedeuten: initium, post initium, ante medium, medium, post medium, ante finem, finis.

- G 8 a pm: ut cui literae a gravibus diatessaron reddit, eidem in acutis per diapente conveniat.
- G 8 b m: \flat vero rotundum, quia minus est regulare, quod adjunctum vel molle dicunt . . .
- G 8 b pm: In eodem vero cantu maxime \flat molli utimur . . . ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere.
- G 1. c.: unde ejus (\flat mollis) a multis nec mentio facta est. Alterum vero \natural in commune placuit habere.
- G 9 a pi: Pro D E F assume a \natural c.
- G 9 b pi: Distinctiones autem dico eas quae a plerisque differentiae vocantur.
- G 9 b: Differentia autem idcirco dicitur eoquod discernat seu separet plagas ab authentis.
- G 8 i: A enim ad D, et B ad E, et C ad F, et D ad G a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente conjungitur hoc modo.
- G 9 b i: Omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur vocibus C D E.
- G 9 b am: Ergo omnes voces aliae cum his aliquam habent concordiam.
- G 9 b am: Nullae vero (voces) in utroque (latere) se exhibent similes cum aliis nisi in diapason.
- G 10 b i: In praedictis namque vocibus et quae unius modi dicuntur, dissimilitudines inveniuntur; D enim deponitur tono, a vero ditono; sic et in reliquis.
- G 10 a m: Si quis vellet antiphonam D . . . in E vel in F . . . incipere, mox auditu perciperet, quanta diversitatis transformatio fieret. G 10 b am: dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat.
- G 12 b am: A finali itaque voce ad
- K fol. 5^v: Dixi quod media litera convenit utriusque lateri — litera dico ita existens ut cui voci utriusque lateris reddit a gravibus diatessaron, eidem voci enti in acutis conveniat per diapente et cetera.
- K fol. 6^r: Et hoc est: Dixi quandoque \flat esse adjunctam.
- K fol. 6^r: Dixi in cantu \flat molle apponi, ubi id est in quo cantu, nisi caute discernere aliquis sciat, videtur facere ipsi cantui quandam confusionem.
- K fol. 6^r: Dixi, \flat molle confusionem facere, unde id est pro qua causa confusionis nec mentio facta est a multis musicis et penitus auferunt a monochordo, \natural vero quadratum omnibus placuit.
- K fol. 7^r: Dixi, pro D E F a \natural c esse assumendas, si ita cantus neuma exposcit.
- K fol. 7^v: Dixi distinctionem esse differentiam.
- K fol. 8^r: Dixi causam quare distinctiones vocentur differentiae.
- K fol. 8^r: Dixi, quae distinctiones habeantur in authentis vel plagalibus cantibus.
- K fol. 8^{r-v}: Dixi superius, omnes distinctiones et modos, ut est expositum cum C D E habere concordiam.
- K fol. 8^v: Dixi, alias cum aliis convenire.
- K fol. 8^v: Dixi, alias cum aliis in altero latere tantum, easdem cum eisdem in utroque latere convenire.
- K fol. 8^v: Dixi dissimilitudines inveniri inter D et a et sic in reliquis.
- K fol. 9^r: Dixi quatuor modos esse in quibus potest fieri transformatio et dissonantia privitate vocum.
- K fol. 10^v: Dixi, in quolibet uno

- quintam in quolibet cantu justa est depositio et usque ad octavas elevatio.
- G 13 b af: Plagae vero proti, deuteri et triti aliquando in a ♯ c acutas necessario finiuntur.
- G 15 a pi: tremulam habeant, id est varium tenorem.
- G 15 b pi: aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur.
- G 24 af: Quid plura?
- G 19 a i: aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum utilissimum usui.
- G 19 a af: Sed ne gravis tibi imponatur necessitas.
- cantu justum esse utrumque simul: et ut remittatur ad quintam sub finali et elevetur ad octavam super eam.
- K fol. 12^r: Hactenus (G 13 a, b) de cantibus in legitima finali dixi. Vero, id est: Sed tamen plagae proti, deuteri et triti aliquando, id est in aliquibus cantibus necessario finiuntur, in a ♯ c.
- K fol. 13^v: Dixi, tremulam esse varium tenorem.
- K fol. 14^r: Dixi, quod conferatur aliqua proportione, et hoc fiat in numero non consonantiarum, sed vocum id est sonorum, prout ipsi soni potuerunt numerari; aut in ratione tenorum id est . . .
- K fol. 15^v: Quid plura debeo dicere ad ostendendum, quod musica constet per numeros.
- K fol. 18^r: Dixi, utilissimum esse. Ergo ut videas quam utile sit, dico quod omne quod loqueris, per has regulas neumare poteris.
- K fol. 18^v: Dixi regulam, sed ne sit gravis et odiosa necessitas, id est ipsa . . .

In diesen Stellen, in denen der Expositor den Verfasser des Mikrologus redend einführt, glaubt man den Meister selbst zu hören, wie er im Musikunterrichte der klösterlichen oder bischöflichen Schola seinen Schülern den Mikrologus erklärt, welchen sie vor sich haben. Allerdings scheinen einige mit „Dixi“ eingeleiteten Worte sich auf den Anonymus selbst zu beziehen, z. B. Dixi, quae voces concordarent et quae non. Nunc vero ostendit (Guido oder liber) quae utilitas inde proveniat; jedoch nur, wenn der Expositor beim Zeitwort ostendet an Guido dachte. Es kann ja in solchen Fällen als Subjekt auch „liber“ ergänzt werden, weil sehr oft im Kommentar nicht Guido, sondern sein Buch zitiert wird: Liber dixit (fol. 7^r und 7^v), liber dicit (fol. 13^r), liber non ponit (l. c.), liber non est inculpandus (l. c.), liber in suo exemplo (fol. 18^r). Wenn Guido und seine Schüler den provisorischen Mikrologus in Händen hatten, liegt es nahe, daß der Meister auf die jeweilige Stelle seines Buches hinwies, die er erklärte. Das Wort „dixi“ bleibt daher aus in den Stellen des Aribo¹⁾, welche der Schreiber des Wiener Kodex in den anonymen

¹⁾ Der Musikschriftsteller Aribo ist nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Erzbischof von Mainz † 1031, da jener seinen Traktat dem Bischof Ellenhard von Freising (1052–1078), also nach dem Tode des Erzbischofes gewidmet hat.

Kommentar eingeschoben hat, und bei der Erklärung des XVI. Kapitels, in welcher der Anonymus keine Auslegung guidonischer Stellen gibt, sondern nur Gesangsbeispiele anführt, was Guido daselbst unterlassen hatte. Sobald aber der Kommentar wieder auf Guidos Worte bezug nimmt, kommen auch „dixi, dicere debeo, dico“ wieder zum Vorschein, nämlich bei der Auslegung der folgenden Kapitel, weil eben Guido daselbst wieder redend auftritt.

Die Annahme, daß der anonyme Verfasser ein Schüler Guidos war und dessen Worte im Unterricht möglichst getreu sich notierte, hat also viel Wahrscheinlichkeit für sich.

4. Der Verfasser des anonymen Kommentars ist nicht Aribo.

Gegen Schluß des Kommentars begegnet man Stellen aus Aribos Musica, nämlich von fol. 14^v „Ut mihi videtur“ bis fol. 14^v „Miserere mei fili David“ und von fol. 17^v „Motus motui tum erit“ bis fol. 18^r „convenientius“. In der Musica Aribonis der Scriptorum Gerberti (G) finden sich diese Texte zerstreut²⁾ bei G II 215 b bis 217 a am, ferner 227 b af, bis 228 b, Zeile 18 „semitonium“ und dessen Fortsetzung von 211 a, l. 15 „vel jambicum“ bis 211 b, l. 7 „convenientius“.

Es fragt sich nun, ob Aribo diese Texte vom Anonymus geliehen, oder ob der Schreiber der Wiener Handschrift um die Wende des 11. Jahrhunderts dieselben aus der Musica Aribonis in den anonymen Kommentar interpoliert habe.

Sicher ist, daß wenigstens Aribos Texte „Ut mihi videtur“ (G II 215) bis „diutissime (216 b pi) und Motus motui (227 b af) bis „A dextris patris“ (228 a pi) nicht im Original des anonymen Kommentars standen, sondern vom Schreiber des Wiener Manuskriptes aus Aribo in den Kommentar fol. 14 unnötigerweise eingeschoben worden sind, weil sie schon Gesagtes wiederholen; denn Guidos Lehre von den verschiedenen Schlußdehnungen, die von Aribo erklärt werden, ist vom Anonymus schon fol. 13 behandelt und noch dazu in einem von Aribo abweichenden Sinne ausgelegt worden. Ferner ist die Lehre von den Variationen (G 227 b — 228 a) vom Anonymus schon fol. 16^v — 17^r besprochen worden.

Wenn nun feststeht, daß die zwei aribonischen Texte vom Wiener Kopisten in die Abschrift des anonymen Kommentars eingeschaltet worden sind, so ist bei den übrigen Teilen gleichlautender Texte (K fol. 17^v s.) das Gegenteil zu sagen, d. h. sie müssen aus dem anonymen Kommentar in

²⁾ Vgl. Gregorius-Blatt 1911, S. 119 f.

die Musica Aribonis (G 228 a af „Appositus“ bis 228 b m „semitonium habet“ und dessen Fortsetzung G 211 a m „vel jambicum“) geraten sein, indem vielleicht Aribo selbst dieselben aus jenem Kommentar auf zwei lose Blätter abgeschrieben und zu seinen Schriften gelegt haben dürfte, welche sodann nach seinem Hinscheiden gesammelt und unter dem Titel „Musica Aribonis Scholastici“ von einem Unkundigen aufs Geratewohl zusammengeheftet worden sind. Daß die fraglichen Texte gleich anfangs in der ursprünglichen Lesart des anonymen Kommentars standen, bezeugt dessen Verfasser selbst, indem er darauf verweist: „Similitudinem vero pedum, quomodo scilicet habeant dactylicam vel spondaicam sonoritatem, modo non posuit, quia non omnia simul dicere potuit; sed in sequenti cum causa qua eos metricos appellat, dicit“ (K fol. 13^r); und nochmals: „opus est, ut cantilena plaudatur et resonet quasi metricis pedibus nunc spondaicam, nunc dactylicam sonoritatem habendo, ut in sequenti dicit.“ (Fol. 13.)

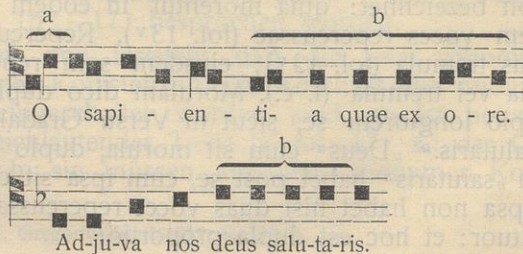
Wie nun der Abschnitt „De commoditate apposita . . . Appositus ut ascensioni“ aus fol. 18^r, wo er sich an das Vorausgegangene „cum proportionis commoditas et concinnitas non consideratur“ inhaltlich anschließt, in die Musica Aribonis (G 228 a f und 211 a m) aufgenommen wurde, so sind im Gegenteil die Aribonischen Texte (G 215 b und 227 b) gegen Ende des 11. Jahrhunderts vom Abschreiber des Wiener Kommentars in diesen eingeschaltet worden und dazu noch an ganz ungeeigneter Stelle, so daß sie den Gedankengang des Anonymus unterbrechen. Aribo, dem sie entnommen sind, kann daher nicht der Verfasser des anonymen Kommentars sein.

Diese Folgerung wird noch bestärkt durch die Widersprüche der beiderseitigen Auslegungen guidonischer Worte. Z. B. den Ausdruck *morula* (G 15 a) erklärt Aribo als Schlußdehnung, bzw. Pause „*silentium*“ (G 215 b). „*Morula dupliciter longior est vel brevior, si silentium inter duas voces duplum est ad alium silentium inter duas voces*“ etc. (vgl. fol. 14), wogegen der Anonymus die *morula* als *vox repercussa*, d. i. als Rezitation bezeichnet: *quia morentur in eodem loco tamquam eadem voces repercussae* (fol. 13^v). *Repercussus alius morula, alius tremula* (fol. 13^v); *eiusdem soni repercussione ut in morula vel tremula* (l. c.). *Morulam dico duplo breviorum vel duplo longiorum se, sicut in Versu Gradali „Adjuva nos deus salutaris.“ „Deus“ cum sit morula, duplo longiorum se morulam „salutaris“ habet post se, cum ipsa sit duplo brevior, quia ipsa non habet nisi duas voces repercussas, et „salutaris“ quatuor: et hoc est dupla proportio:*



Unter „tenor“ versteht Aribo ebenfalls die Schlußdehnung: Tenor est ultimae vocis protensio (G. 216 a; K fol. 14^v). Dagegen ist „Tenor“ dem Anonymus bald so viel wie Tonhöhe, bald ein Allgemeinbegriff für jede Art von Tonlänge, je nachdem diese ein syllabisch wiederholter Gleichton, (Rezitationston) oder ein melismatisch wiederholter Tremolo-Ton ist: Tremula est similiter vox repercussa sicut morula; sed illud interest quia in morula voces aequali impulsu vocis proferuntur; in tremula vero eadem nunc majori nunc minori impulsu vocis efferuntur quasi tremendo (K fol. 13^v). Eine dritte Art des Tenor ist ihm der gedehnte (Schluß-)Ton: Tenor alius repercussus, alius non repercussus, ut ille per quem distinctionem syllabasque et neumas discernimus, quando in fine aliquarum vocum aliquamdiu immoramur (K. l. c.). Während also Aribo den „tenor“ bloß auf die Schlußdehnung oder Pause bezieht, versteht der Anonymus darunter auch die vox repercussa.

Ein anderer Widerspruch in der Auslegung guidonischer Ausdrücke herrscht zwischen den zwei Autoren in bezug auf das Wort „Virgula plana literae apposita“ (G 15 a). Aribo nämlich bezieht dasselbe auf einen Längsstrich unter der Note des Quilisma: Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus, quae longitudinem, de qua dicit (Guido) „duplo longiorem“, cum subjecta virgula denotat (G 215 b). Unser Anonymus dagegen bezieht die „virgula plana“ auf den Strich, der über die Silben des Rezitationstones hingezogen wurde: Dixi tremulam esse varium tenorem, quem tenorem hic varium „O“^a) alibi longum cum in morula profertur, ut si diceretur „O sapientia“^b) vel cum dicitur „deus salutaris“^b) significat virgula plana apposita literae, id est scripturae super quam fit cantus, ut cum dicitur „Adjuva nos“, ut ita ostendat voces illas in eadem linea repercussas (fol. 13^v):



Ferner tritt Aribo in Gegensatz zum anonymen Expositor in der Beziehung der Worte „aut in ratione tenorum“ auf das Vorausgegangene (I. Hälfte des XV. Kapitels, oder aber auf das Nachfolgende (II. Hälfte). Aribo bezieht nämlich obige Worte nicht bloß auf den Rhythmus (Schlußdehnung, Notenzahl u. dgl., G 216 a af, 227 a m) wie der Anonymus (fol. 14^r), sondern auch auf die Intervalle: Tenor est ultimae vocis pro-
tensio quae ad invicem ita confertur, ut numerus vocum et intervalla eorum . . . conferantur et respondeant. Eine Beziehung der Worte „ratio tenorum“ auf die Intervalle hält der Expositor für unberechtigt, indem er sagt, daß Guido dabei nur die Zahlenverhältnisse der Tonzeiteinheiten im Auge habe.¹⁾ Nunc vero non ponit ob aliud proportiones consonantiarum nisi ut . . . in cantibus secundum diversos numeros sonorum, non consonantiarum (Intervalle), diversitatem videamus proportionem. Si enim de consonantiarum proportionibus ageret (liber), certo superius inter morulam et morulam duplam proportionem esse diceret, cum hanc duplo breviorum, illam duplo longiorum esse diceretur. Patet enim quod morula, cum unisonum et inconnexa sit aliis vocibus, consonantia non est. (Fol. 14^r).

Solche Widersprüche sind bei einem und demselben Autor undenkbar; folglich kann Aribo nicht der Verfasser des anonymen Kommentars sein.

Daß der Anonymus seinen Meister Guido besser verstanden hat und im Gedankengange desselben sich klarer war als Aribo, tritt in der Folgerichtigkeit seiner Darlegungen und in der Bestimmtheit seiner Behauptungen zutage, wogegen Aribo seiner Sache selbst nicht sicher war und daher ausdrücklich an der Richtigkeit seiner eigenen Auslegung zweifelte: „ut mihi videtur (G 215 b, K fol. 14^r); puto intelligendum sic esse (G 215 b af, K l. c.); hunc, ut arbitror, habet intellectum (G 216 a i, K l. c.).“

Endlich ist auch die Sprachform bei beiden Verfassern eine durchaus verschiedene. Den stehenden Redensarten des Anonymus begegnet man nirgends bei Aribos Texten. Wir haben schon oben gesehen, wie häufig beim anonymen Expositor die Worte „liber, Guido, dixi, dico, dixit“ wiederkehren. Andere

¹⁾ Man könnte aus dieser Widerlegung der gegenteiligen Ansicht schließen, daß der Anonymus hier auf den Kommentar des Aribo bezugnehme, daß also der letztere Kommentar älter sei als der anonyme. Aber der Anonymus kann schon vor dem Erscheinen der „Musica“ jene irrige Ansicht entweder aus dem Munde des Aribo oder anderer Zeitgenossen vernommen haben. Wie unten wird gezeigt werden, kann Abt Olbert oder der Mönch Franco von Lüttich der Verfasser des Kommentars sein. Da nach Ortigue (Dictionnaire de plain-chant 590, vgl. Tribune XVII. 1) Aribo eine Zeit lang sich in Lüttich aufhielt, wird er ohne Zweifel mit einem jener zwei Musikgelehrten über Guidos Theorie gesprochen haben.

Lieblingsausdrücke desselben sind ferner: „aequipollenter“ (K fol. 5^v, 6^v, 9^v, 11^r) a pari, (K fol. 7^r, 8^v, 11^r), a simili (fol. 10^r, 15^v, a toto (fol. 5^v, 18^v), ab effectu (fol. 9^v, 11^r), per simile (fol. 1^r, 2^r, 5^r, 6^r, 10^r, 12^v), a causa (fol. 11^r, 15), infert (fol. 2^r, 3^r, 7^r, 8^v, 10^r, 11^r, 11^v, 15^r); die Redensart „et hoc est“ kehrt 35 mal wieder.

Daß Formeln wie „scilicet“ und „id est“ beim Anonymus auf jeder Seite öfters vorkommen, liegt in der Natur eines Kommentars; darum wiederholen sie sich ebenso oft auch bei Remigius in der Auslegung des Marianus Capella (G I 63 ss).

Ein weiterer Kontrast zwischen beiden Schriften besteht darin, daß in unserem unedierten Kommentar die einzelnen Themate zusammenhängend behandelt werden und in systematischer Ordnung sich folgen, wogegen in der edierten *Musica Aribonis* eine große Unordnung herrscht. So wird z. B. die Abhandlung über die Tetrachorde, welche bei Gerbert *Scr. II*, S. 200 beginnt, auf S. 203 unterbrochen durch die „*Chordae principales*“ und durch die Tonarten, und auf S. 205 wieder aufgenommen. Ferner bricht das Kapitel über die Tonarten S. 211 mitten im Abschnitt ab, um der Erklärung der guidonischen Lehre von den Variationen Platz zu machen, woran dann eine Auslegung des I. Teiles des XV. Kapitels sich anschließt. Aber auch diese bricht auf S. 217 plötzlich ab und wird auf S. 226 fortgesetzt; denn es folgen dort einige inhaltlich unzusammenhängende Bruchstücke über die Tonarten, über die \flat -Vertiefung (S. 218 a), über die Schellen (S. 221 a), über das Monochord (221 b), über die Orgelpfeifen (222 a), über den Unterschied zwischen Gesang und Instrumentalmusik (225 a) und über den sittlichen Wert der Musik (225 b). Auf S. 226 a setzt wieder die Erklärung der Kapitel XV und XVI ein, wird aber schon S. 229 abgebrochen durch eine Darlegung der Aehnlichkeit und Unähnlichkeit der authentischen und plagalen Tonarten, womit die „*Musica Aribonis*“ schließt. (Vgl. Gregorius-Blatt I. c.)¹⁾

Gegen diesen Wirrwarr sticht die logische Ordnung unseres unedierten Kommentars angenehm ab. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß diese Konfusion im Original stand. Sicherlich hätte Aribo ein solches Machwerk nicht seinem Bischof Ellenhard von Freising gewidmet (*Gerb. Scr. II*, 197 a). Näher liegt die Vermutung, daß dem Schreiber des *Admonter Kodex*, welchem Gerbert die „*Musica*“ entnommen hat (I. c.), nur lose

¹⁾ Aribos „*Musica*“, wie sie bei Gerbert vorliegt, scheint eine posthume Sammlung der von ihm hinterlassenen musiktheoretischen Aufzeichnungen zu sein; denn ein Bruchstück derselben trägt die Ueberschrift „*Aribunculina fistularum mensura*“ (G 224 a) und ein anderes den Titel „*Aribonis sententia*“ (I. c. 229).

Blätter derselben vorlagen, die er verständnislos aufs Geratewohl abschrieb, wie sie eben in seiner Mappe verworren aufeinanderlagen. Dies ist sehr leicht denkbar, weil die Textschreiber in den Klöstern oft Laien waren, die den lateinischen Text nicht verstanden und daher auch bei den Figuren oft mehr auf die Symmetrie und Schönheit der Form, als auf die Veranschaulichung des Inhaltes sahen.¹⁾

Uebrigens, wie dem auch sei, die obenerwähnten Wiederholungen der vom Anonymus bereits behandelten Gegenstände, die inhaltlichen Widersprüche und die sprachlichen Unähnlichkeiten zwischen der Musica Aribonis und dem anonymen Kommentar sind allein schon untrügliche Zeugen, daß beide Schriften nicht von einem und demselben Verfasser herühren können.

Dies wäre nur dann möglich, wenn Aribo die edierte „Musica“ schon im jugendlichen Alter geschrieben, den großen Kommentar aber im Greisenalter verfaßt hätte, in dessen Abschrift später vom Wiener Kopisten die interpolierten Stellen aus der „Musica“ beigefügt worden wären. Aber dieser Annahme stehen zwei geschichtliche Daten entgegen: Aribo konnte nämlich die edierte Musica nicht schon in der Jugend, sondern erst im Jahre 1052 geschrieben haben, weil er dieselbe dem Bischof Ellenhard widmete, der die Diözese Freising von 1052—1058 regierte. Ferner konnte der große Kommentar nicht erst in Aribos Greisenalter verfaßt worden sein, weil er noch den unedierten Mikrologus, d. h. das provisorische Konzept, nicht aber den edierten Mikrologus zur Grundlage hatte, welcher — wie oben bemerkt — frühestens im Jahre 1025 und spätestens 1033 geschrieben wurde. Der anonyme Kommentar muß somit schon vor 1025, bezw. vor 1033 verfaßt worden sein.

Folglich wäre eher die gegenteilige Annahme zulässig, daß nämlich Aribo in seiner Jugend den großen Kommentar und im Greisenalter die „Musica“ geschrieben habe. Aber auch dies ist nicht möglich, weil er in diesem Falle die im Kommentar bereits erklärten Stellen des XV. Kapitels in der nachmaligen „Musica“ nicht mehr als „dunkel“ hätte bezeichnen können in der Ueberschrift „Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias“ (Gerb. S. 215). Aus dieser Ueberschrift muß man vielmehr schließen, daß Aribo den großen Kommentar gar nicht kannte.

¹⁾ Leider werden wie in den Sammelwerken von Gerbert und Coussemaker so auch in neueren Editionen solche fehlerhafte Figuren der Handschriften nicht selten unkorrigiert dem Druck übergeben.

5. Mutmaßlicher Verfasser des Kommentars.

Als Verfasser der fraglichen Schrift können in erster Linie diejenigen in Betracht kommen, welche mit Guido in dessen Mannesalter näher in Verbindung standen. Dies waren aber entweder Besucher der Benediktinerschule, bzw. der bischöflichen Sängerschule zu Arrezzo oder Mönche der Benediktinerabtei in Pomposa und unter diesen vor allem sein intimster Freund Michael, den Guido vor den übrigen Brüdern und Mitarbeitern seiner Klosterschule bevorzugt hat, wie er in seinem Briefe es durchblicken läßt: Unde ego, inspirante Domino caritatem, non solum tibi sed et aliis quibuscumque potui summa cum devotione ac festinatione ac sollicitudine a Deo mihi indignissimo datam contuli gratiam, ut quos (Cod. Bruxell. 10162—66, fol. 25^r quia) ego et omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus, ipsos posteri summa cum facilitate discentes, mihi et tibi et reliquis adiutoribus meis aeternam optent salutem (Gerb. II. 43 b pi). Anfangs ein Schüler und später ein Gehilfe Guidos im Gesangsunterrichte, war Michael wie geschaffen, den Mikrológus nach Anleitung seines Lehrers zu erklären. Doch ist von ihm meines Wissens bis jetzt noch nicht bekannt, daß er ein Werk über Musik geschrieben habe.

Vielleicht haben wir aber den fraglichen Verfasser in einem Mönche der Benediktinerabtei St. Jakob in Lüttich zu suchen, der Guidos Unterricht genossen hat; denn dieses Kloster hat im 11. Jahrhundert ein reiches Musikleben entfaltet (Foullon. Hist. Leod. 1655) und stand in enger Beziehung zu Johannes von Muris in Belgien, welcher im *Speculum musicae* I. VI, wie wir gleich sehen werden, sich auf unseren Expositor Guidonis ebenso häufig beruft wie auf den anonymen Verfasser der „*Quaestiones in musica*“, (Couss. Scr. II 256, 258, 279, 314, 325), für welchen der Herausgeber Dr. Steglich ebenfalls einen Benediktiner der Diözese Lüttich hält. Musikschriftsteller der Abtei St. Jakob waren nun im 11. Jahrhundert Franco Scholasticus ca. 1050 (vgl. Fabric. Bibl. lat. und Trithem. Chron., Annal.) und der oben genannte Olbert von Gembloux, nachmaliger Abt von St. Jakob 1020 bis 1048 (vgl. Mabillon Acta SS. O. S. B. VIII 531).

6. Der musikalische Wert und Nutzen des anonymen Kommentars.

Die Bedeutsamkeit dieser Schrift erhellt schon daraus, daß der gelehrte Johannes von Muris sich des öfteren auf dieselbe als auf eine Autorität beruft, indem er Stellen daraus als

Belege für seine eigene Theorie zitiert und deren Verfasser „Expositor Guidonis“ nennt.

Coussem. II.

Johannes de Muris.

241 a: secundum Guidonis expositorem finalis vox modalis vocatur.

243 b af: Ecce quod modos vocat qualitates, ubi dicit expositor: octo sunt modi id est octo distinctiones cursus cantuum id est regulae quibus cursus cantuum distinguuntur et moderantur.

247 a m: Guidonis expositor sic loquitur: et alia causa obtinet finalis vox principatum, quae praemissae voces quae ante finalem pronuntiantur, ita aptantur ad eam, ut faciem coloris significatam ab hac voce finali quae est facies id est cognitio earum et color, quia per finalem colorantur et decolorantur ceterae voces.

247 b af: nam ita est in alia causa rationabili, ut ait Guidonis expositor, scientia id est grammatica, ut pene ubique vim suis usque in ultimis syllabis vel literis per casus, per modos, per personas et tempora

299 b am: De hoc Guidonis expositores sic loquuntur: . . . Hic motus infra alium positus, cum fit minus gravis et minus acutus cum illo cui interponitur, non potest habere similitudinem in eadem consonantia, vel in numero vocum vel in eo quod utriusque conjunctus est vel disjunctus.

Anonym.

Expositor Guidonis.

Komm. fol. 5^r: diversas modales et finales voces habent.

11^v: Cum enim modos distinctiones cursus dicat, proprietatum qualitates vocat alias quasdam regulas.

11^v: octo distinctiones cursus cantuum id est regulae quae distinguunt et moderant cursus.

9^v: Et alia causa obtinet finalis principatum, quia praemissae voces quae ante finalem pronuntiantur . . .

9^v: ita aptantur ad eam finalem, ut faciem coloris significatam ab hac voce ex finali id est per [cpv: ut] ipsam finalem quae est facies, id est cognitio earum et color, quia per finalem et colorantur id est decorantur ceterae voces.



11^r: Nam ita est in alia tam rationabili arte, sicut est grammatica, qua . . . discernimus vim sensus . . . significatam per has voces, casus, numeros, tempora, personas. Nam per finem dictionis videmus . . .

16^v: Interpositus vero motus est infra alium positus; cum fit minus gravis et minus acutus cum illo infra quem ponitur, non potest habere similitudinem in eadem consonantia, sed vel in numero vocum, ut hoc „Quid facimus“ vel in hoc etiam quod utriusque est conjunctus ut hic „Sancte Spiritus doce nos“, vel disjunctus ut in hoc „Benedicta“ ubi dicit fructum vitae.

Unser Kommentar liefert aber auch einen wertvollen Beitrag für die musiktheoretische Terminologie:

Die Tonbuchstaben nennt der Kommentator „figurae“ (Komm. fol. 1^v, 2^r, 4^v, 5^v).

Das Tonintervall heißt ihm „symphonia“ (3^r, 4^v, 5^v, 7^r), d. i. der Zusammenklang zweier Töne = successive Konsonanz, ferner „clausula“ (3^r) als abgeschlossenes Ganzes = das kleinste Glied des Rythmus, die musikalische Silbe

(13^r) oder Tongruppe z. B. „nota pedata“ , „nota recurva“  (l. c.), neuma (9^v).

Die Tonleiter trägt den Namen „constitutio“ (3^v, 8^r), „concordia“ (3^v), „diapason“ d. i. Oktav (4^r), „cursus“ (11^v).

Das aus 2 1/2 Oktaven bestehende Tonsystem heißt bei ihm „harmonia“ (3^r), „cantus“ sc. totus (l. c.).

Tonart ist bei ihm = „modus“ (5^r), melodia (3^r).

Finaltöne nennt er „modi“ und „distinctiones“ (7^v).

Lascivia et mollities dulcis semitonii = ♭ molle statt ♯ durum (10^v).

Lascivo impetu impulsae et saltantis vocis cognoscitur authenticus; Tonsprünge (12^r, 12^v, heißen lasciv im mittelalterlichen Sprachgebrauch.

Tarditas modorum plagalium = durch Tonstufen oder kleine Tonintervalle verlangsamte Tonbewegung (l. c.).

Morosius id est frequentius sonat vox finalis (9^v).

Diutius sonat vox finalis in fine cantilenae quam alia vox (l. c.).

Accurati cantus = regulares (8^r), = metrici cantus (13^r) per simile appellati, non uniformiter (5^v).

Plani quia, neque multum ascendunt neque multum descendunt sub finali (11^r); G II 12 b pm: graves et plani, acuti et alti modi proti; vgl. Hermesdorff S. 71: bald tief und eben, bald hoch und weitreichend. Demzufolge wäre auch in Odo's Dialogus G I 259 a i und 260 a—b das Wort „planus“ nicht als „tief“, sondern als „eben“ zu verstehen, zum Unterschied von „acutus et altus“ weil die authentische Tonart Tonsprünge, die plagiale aber Tonschritte und einen geringen Tonumfang bevorzugt.

Neuma aequivoce accipitur: pro phthongo vel sono, pro syllaba vel clausula sonorum, pro distinctione vel parte cantilenae pro toto cantu vel melodia singulorum modorum v. gr. Primum quaerite (9^v, 12^v).

Podatus = pedata nota; Torculus = recurva nota (13^r), non uniformes, sed similes metricis pedibus: spondeo et dactylo (5^v, 13^v).

Distinctio = respirationis locus (12^r), = differentia septem diapason (l. c.) differentia modor. authent. et plagal. (7^v).

Schlußdehnungen: moramur in ultima voce (13^r).

Morula reperiussa super sex syllabis in eadem linea cantandis notata virgulâ planâ (13^v).

Tenor alius reperiussus id est morula et tremula, alius reperiussus id est mora ultimae vocis (l. c.).

Repercussae voces in tremula efferentur quasi tremendo
(l. c.).

Cavere id est servare (regulas) (7^r, 12^r, 13^v).

Auctoritas cantūs usualis (12^r), auctoritas artis id est
regulae (2^r).¹⁾

Dieser anonyme Kommentar birgt also eine Menge neuen Stoffes, den man in anderen Musiktraktaten vergeblich sucht. Eine Ausnahme davon dürfte vielleicht der *Micrologus* Guidonis machen; aber die gedrängte Kürze seiner Darstellung läßt den Reichtum seines Inhaltes kaum ahnen. Einen Begriff davon erhält man nur durch den Kommentar. Auch erfahren wir aus diesem Buche bei gelegentlichen Bemerkungen viel Neues, was Guido nicht bietet. Das Wissenswerteste aus dem Inhalte möge hier in Kürze zusammengestellt werden:

Fol. 1^r, 1^v: Die Buchstaben der hohen Töne habe Guido dünn geschrieben, um anzudeuten, daß die hohen Töne nicht nötig haben, verstärkt zu werden, weil sie ohnedies hell und grell in das Ohr dringen. (Vgl. *Caecilia* v. Straßb. XXVIII, 2; 1911 Febr.).

2^v, 10^v: Boetius hat auch das enharmonische Monochord, Guido bloß das diatonische verwendet.

2^v: Die fünf Teiltöne des Halbtones sind für den Zuhörer kaum unterscheidbar und hören sich an wie ein einziger Tremolo-Ton „quasi eumdem sonum repercussum“.

4^r: Francigenae utuntur organo.

5^v: Similes dico non omniformiter (sed analogice).

6^v: Die zwei Halbtöne \flat und \sharp dürfen nie in einer und derselben Tonfigur (in eadem neuma), sondern nur in einer Verbindung auf- und absteigender Gruppen gesungen werden, deren eine \flat , die andere \sharp erhalten kann; es sei denn, daß beide notiert wären: „nisi ubi \flat et \sharp simul erunt, quia nusquam sunt duo semitonia simul, nisi ubi ipsa sunt, quare de illis tantum cantibus liber intelligatur dixisse, ubi tantum

¹⁾ Was der anonyme Expositor Guidonis von der neuma aequivoca sagt, das gilt auch von anderen vieldeutigen Wörtern, nämlich daß ihre Auslegung in Uebereinstimmung mit dem Gedankengang des jeweiligen Abschnittes gebracht werden müsse: neuma valde aequivoce accipitur, et ideo competenter intelligatur ubicumque dicitur (9^v). Wer diese Regel der historischen Interpretation außer Acht läßt, gerät leicht auf Abwege. Aber auch sie genügt nicht für alle Fälle; es ist auch erforderlich, daß der Musikforscher außerdem noch alle Bedeutungen der Termini technici kenne. Dazu gelangt er aber nur durch Anlegung eines alphabetischen Verzeichnisses aller Tonausdrücke. Um den Gelehrten diese mühsame Arbeit zu ersparen, hat der Schreiber dieser Zeilen die Herstellung eines „Index rer. et verb. tractatum de musica antiqua et medievali“ ausgearbeitet und hofft denselben demnächst zum Gemeingute aller machen zu können. Auf Grund eines solchen Index läßt sich dann leicht und sicher eine Terminologie der antiken und mittelalterlichen Musikwissenschaft anfertigen.



♭ molle est et non ♯ quadratum etiam.“ Wenn bisweilen ♭ und ♯ regelrecht in einer und derselben Notengruppe sich folgten, so konnte dies nur im enharmonischen Quilisma der Fall sein.

7^r: Die Transposition der Tonarten kommt hauptsächlich den Musikinstrumenten zugute, welche nicht mehr als 8 Töne haben, d. i. der Orgel, dem Glockenspiel u. dgl.

9^v: In der dritten Tonart hat der Gesang oder ein neuer musikalischer Satz nicht auf ♭, sondern auf c zu beginnen, z. B. Gc in „Tertia dies est“.

10^r: Rarissime enim (Guido) tres (tonos) continuat. Guido macht nur selten vom Tritonus Gebrauch.

12^r: Die Gesänge steigen selten am Schlusse tiefer als um einen Ganzton unter die Finale, ausgenommen diejenigen der V. und VI. Tonart; diese letzteren sollen in einer kleinen Terz zum Finalton schließen, weil der Schluß im Halbton EF unschön klingt: propter imperfectionem semitonii, ad quod inconcinnum esset authentum tritum deponi. (Vgl. *Musica Sacra*, Regensb. 1910, S. 105.)

13^r, 18^r: Spondaica et dactylica sonoritas similis notae predatae  et notae recurvae .

13^r: Das XV. Kapitel handelt nicht von allen Gesängen, sondern nur von den regelmäßigeren und von den neu zu komponierenden.

13^v: Virgula plana apposita literis in eadem linea cantatis = Strich über den Silben, welche auf derselben Tonstufe rezitiert werden.

l. c.: Das Zahlenverhältnis der Rezitationstöne genau berechnet, folglich auch im Gesange einzuhalten, also nicht zu übereilen.

18^r: Semiditonus trochaicus { D E F, semiditonus jambicus { E F G, ditonus spondaicus } C D E.

18^v: Wenn zu den Leoninischen Reimen des Gesangstextes auch noch der melodische Reim sich gesellt, so bereitet der Gesang einen doppelten Genuß, vorausgesetzt daß die Vokale klar ausgesprochen werden. Guidos feinfühligem Ohren war demnach die reine Aussprache der gesungenen Vokale ein Genuß¹⁾ (vgl. meine Ausführung in den Studien

¹⁾ Guido Microl. c 17 G II 19 a–b: earumque (quinque vocalium) permixte casu conficitur, quotiescumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persaepe videmus consonos et sibimet alterutrum respondententes versus in metris, ut quandam quasi symphoniam grammaticae admireris. Cui si musica responsione simili jungatur, duplici modulatione delecteris. — Anonymi Commentarius in c. XVII Microl. Guidonis; cpr. 2502 fol. 18^v: earum casu, id est ipsis vocalibus entibus casu et fine aliarum vocum in quas cadant et desinant dictiones, ut „musa“ cadit et de-

und Mitteilungen 1912 S. 17 ff.; und Cäcilienvereinsorgan 1912, S. 131 „Die melodischen Reime“).

9: Der Abschnitt, welcher bei Gerbert (Scr. II 10 b „vel quasdam faciunt subductiones“ bis Seite 11 b „Quod ut exemplo pateat“ excl.) von der Diésis handelt, wird vom Expositor anonymus mit keiner Silbe erwähnt. Er steht auch nicht in den Handschriften des Mikrologus aus dem 11. Jahrhundert, weder der Münchener noch der Wiener Hofbibliothek (2502 fol. 21^v); er scheint demnach nicht von Guido zu stammen, sondern aus der mehrstimmigen mensurierten Musik herzurühren, die, wie Hermesdorff (Mikrologus Guidonis S. 53) sagt, um die Wende des 12. bis 13. Jahrhunderts auf den polyphonen Choralgesang bereits ihren Einfluß auszuüben begann.

Der Kommentar liefert schließlich auch manchen Beitrag zur Textkritik des Mikrologus. Wir haben schon oben gesehen, daß Gerberts Leseart Ratio „tonorum“ zu korrigieren ist in „tenorum“. Andere Errata sind:

Mikrologus Guidonis:

G II 6a am: inveniuntur
 8a f: quae utraque
 10a am: transformabis
 10 bm: pervertunt . . . inchoant
 10 bm: vel quasdam faciunt subductiones . . . bis G 11 b am }
 Quod ut . . . }
 11 b pm: quo loco vel modo
 12 a i: principatum
 12 a f: dicimus . . . qui ultimus
 12 a m: finito autem
 12 b i: quia
 12 b f: quisque
 13 a i: acuta cum acutis (convenient)
 13 a i: autenticus
 13 a af: incipiatur
 13 b am: sicut saepe ex
 14 b af: sed pars
 14 a pi: conferantur
 19 bi: duplici modulatione delecteris
 19 a m: causa conficitur
 24 b af: invaluit

Kommentar:

Fol. 3^r: invenitur
 5^v: quae in utraque
 8^v: transformabit
 9^r: pervertimus . . . inchoamus
 9^r: quo loco et quo modo
 9^v: principium
 10^r: dicamus . . . quem ultimum
 10^r: finito vero
 9^v: quod
 11^v: unusquisque
 11^r a: acuta acutis (convenient)
 11^r: autentus
 11^v: incipient
 11^v: sicut ex
 13^r: et pars
 12^v: conferatur
 18^v: dupliciter delecteris
 18^v: casus conficitur
 18^v: convaluit

Diese Varianten des anonymen Kommentars sind umso beachtenswerter als sie mit dem Mikrologus des Kodex 2502 der Wiener Hofbibliothek und mit dem Kodex 5266 der Brüsseler Hofbibliothek zumeist übereinstimmen.

sinet in a, earum casu fit suavis concordia in diversis partibus, sicut per eas metra resonare videmus, cum fiunt leonini versus vel caudati. Cui metricae sonoritati si addas musicam sonoritatem, dupliciter delecteris.

Der anonyme Kommentar ist der einzige, der den Mikrologus von Kapitel zu Kapitel, von Zeile zu Zeile erklärt. Von den übrigen Expositores Guidonis haben wir keinen Kommentar im eigentlichen Sinne dieses Wortes erhalten, denn Aribos Auslegungen sind nur fragmentarisch vorhanden, und Cottons „Musica“ ist eine selbständige Abhandlung, in welcher Guido nur gelegentlich zitiert und erklärt wird. Dasselbe ist zu sagen von Johannes von Muris, Engelbert von Admont und Hugo von Reutlingen. Einen lateinischen Kommentar ähnlich dem unseres Anonymus hat nur Remigius von Auxerre (zu Martianus Capella) geliefert.

Die besprochene Auslegung des Mikrologus ist also nicht bloß ein Unikum in ihrer Art, sie scheint auch aus authentischer Quelle geschöpft zu sein; und da sie außerdem über Melodik, Rhythmik und musikalische Terminologie reichen und klaren Aufschluß gibt, ist die Nachricht wohl zu begrüßen, daß die Gesellschaft des „Corpus Scriptorum de musica“ den anonymen Kommentar demnächst herausgeben werde.