

## Andreas Traub

### Die Choralüberlieferung bei Glarean

Heinrich Glarean druckt in den ersten beiden Büchern des Dodekachordon fast siebzig vollständige Choralstücke ab, darunter umfangreiche Responsorien wie »Emendemus in melius« und »Circumdederunt me« oder Sequenzen wie »Sancti Spiritus assit nobis gratia« und »Ave praeclara maris stella«. Ferner bietet er Modelle zur Offiziums- und Messpsalmodie und zu den Responsoriumsversen sowie eine Tabelle der Differenzen; dabei lassen sich die Beispiele zur Messpsalmodie den zugehörigen Introitusantiphonen zuweisen.<sup>1</sup> Umfang und Fülle des jeweils vollständig Gebotenen scheint den Rahmen von bloßen Demonstrationsobjekten zur Kirchentönenlehre zu überschreiten; und so stellt sich die Frage, inwieweit das Dodekachordon ein selbstständiger Zeuge für die Choraltradition im 16. Jahrhundert ist, ob es also neben den von dem Wiener Buchdrucker Johannes Winterburger verantworteten Passauer Choraldrucken von 1511 und 1519<sup>2</sup> und der *Psalmodia* von Lucas Lossius etwas zu suchen hat.<sup>3</sup> Zwei Beobachtungen machen allerdings stutzig.

Zum einen stellt Glarean in den Kapiteln XIII bis XV des ersten Buchs die Lehre von den acht Kirchentönen in Anlehnung an Franchino Gaffurio dar.<sup>4</sup> Dabei übernimmt er die Reihe der Modellantiphonen aus dem ersten Buch der *Practica Musica* (I, 8–15). So kommt es, dass der erste Ton nicht etwa mit dem bekannten »Primum quaerite regnum Dei« vorgestellt wird, sondern mit dem unüberhörbar auf die Mailänder Tradition verweisenden »Alme pater Ambrosi«. Die Fundierung der Elementarlehre erfolgt gleichsam in einer »fremden Sprache«.

- 1 Ein Katalog der Chormelodien wird im Anhang beigegeben. Die Vortragsform ist unverändert beibehalten; die Anmerkungen bieten nur das Nötigste. Ich danke Bernhard Hangartner für den fruchtbaren Gedankenaustausch über das Thema. Ferner danke ich Nicole Schwindt für die Anfertigung der Notenbeispiele.
- 2 *Graduale Pataviense (Wien 1511)*, Faksimile, hrsg. von Christian Väterlein, Kassel 1982 (Das Erbe deutscher Musik, 87); *Antiphonale Pataviense (Wien 1519)*, Faksimile, hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel 1985 (Das Erbe deutscher Musik, 88).
- 3 Lucas Lossius, *Psalmodia*, (Nürnberg 1553), Wittenberg 1561, Reprint Stuttgart 1996; siehe Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 143–174.
- 4 *Dod.*, S. 33. Siehe *Practica Musica Franchini Gafori Lavdensis*, Mailand 1496, Reprint Farnborough 1967, Bologna 1972 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.7) und New York 1979 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, 2.99).

Zum anderen bietet er im Kapitel XVII des zweiten Buchs eine bemerkenswerte historische Konstruktion: Der Aeolius mit der Struktur *A-E-a* sei, wenn auch lange unter falschem Namen, schon in der Antike aus vielen Gründen beliebt gewesen, und als – ich paraphrasiere – die ersten Kirchenväter in Rom einen »cantus« entwarfen, der in den Kirchen vor dem Volk gesungen werden sollte, übernahmen sie diesen Modus, allerdings »modestè sanè ac temperate« (»aber freilich bescheiden und mäßig«), und richteten zuerst das Herrengebet mit seinem Vorspruch und das »Symbolum Nicenum« ihm gemäß ein.<sup>5</sup>

Aufgrund dieser Konstruktion, deren gedanklicher Hintergrund hier beiseite gelassen sei, sieht sich Glarean veranlasst, in die Überlieferung einzugreifen, um diese Melodien dem Aeolius überhaupt zuordnen zu können. Bei »Per omnia secula« – »Pater noster« ist der Schluss entscheidend: Glarean kennt offenbar eine Form mit der Clivis *c-A* bei »(ma)lo« und dem »Amen« auf *AA*; dadurch wird die Melodie – scheinbar – dem Kirchenton angepasst (siehe Notenbeispiel 1).

The image shows two lines of musical notation on a four-line staff. The first line is for the Latin text "Per om - ni - a se - cu - la se - cu - lo - rum". The second line is for "Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem Sed li - be - ra nos a ma - lo A - men". The notation consists of square notes on a four-line staff, with some notes connected by horizontal lines. The first line has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second line has a similar clef and key signature. The notes are placed on the lines and spaces of the staff, with some notes having stems pointing up or down.

Notenbeispiel 1

Glarean gibt zu, dass man sie sehr oft um eben diesen Schluss verkürzt vorfände, denn man wisse offenbar nicht, ob dieser Schritt als *sol-mi* oder als *fa-re* zu solmisieren sei. Bei einer Melodie, in der die Stufe über der angenommenen Finalis durchweg ausgespart ist, ist diese Entscheidung in der Tat schwierig, zumal in dieser Melodie sämtliche Zäsuren auf den Terz- oder Quartton fallen und die Finalis abgesehen vom Schluss nur bei den Ansätzen »Per omnia«, »Praeceptis« und »Et ne nos« vorkommt.<sup>6</sup> Glarean unterlässt es aber, den Schluss durch eine Umformung zu klären, etwa durch einen Climacus bei »(ma)lo« und einen Torculus bei »A(men)«, etwa nach dem Vorbild der Communiones »Fili quid fecisti nobis sic« oder »Illumina faciem

5 *Dod.*, S. 104 und 105–107; Übs. Bohn, S. 82.

6 Bruno Stäblein, Art. »Pater noster«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 943–950.

tuam«<sup>7</sup> – die Konsequenzen für das ganze Melodieverständnis einmal beiseite gelassen.

Beim Credo I formt Glarean den Schluss um; er streicht den Pes von der Untersekunde zur Finalis des Deuterus und kommentiert, er könne sich nicht genug über die allgemeine »hallucinatio« wundern, mit der man hier zum *mi* abbiege, gegen die Natur des Kirchentons und gegen das Gehörsurteil (siehe Notenbeispiel 2).<sup>8</sup>

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the melody for the text: "Cre-do in u - num De-um Pa-trem om - ni-po-ten - tem om-ni-um et". The second staff contains the melody for: "fu - tu - ri se - cu - li A - men". The notation uses square neumes on a four-line staff with a clef. A fermata is placed over the final note of the first staff.

#### Notenbeispiel 2

Die Melodie beginnt also auf dem Quartton, auf den auch sämtliche Zäsuren fallen, aber das *A E F E* bei »et invisibilium«, »et vivificantem«, »et apostolicam« und »seculi«, in dem Glarean mit dem Passauer Graduale und der *Psalmodia* von Lossius übereinstimmt, kann als der typische Melodiebeginn im ersten Kirchenton gehört werden, wie ihn Glarean gleich darauf bei der Antiphon »Ave Maria« demonstriert. Zudem wird dadurch vermieden, die Credo-Melodie dem Hyperaeolius reiectus mit der Semidiapente über der Finalis zuweisen zu müssen, was eigentlich korrekt wäre, denn sie steht im vierten Kirchenton. Beiläufig: Die Melodie, die Glarean zu diesem von ihm verworfenen Kirchenton konstruiert,<sup>9</sup> erinnert in ihrem Schlussteil merklich an das chorale »Alleluia« V »Excita« (und vergleichbare Melodien), jedenfalls in der Fassung, die heute das Graduale triplex bietet (siehe Notenbeispiel 3 auf der nächsten Seite). Kannte Glarean sie nur in der Form des Passauer Graduales?

Dieser doppelte Ansatz – die Mailänder Merkantiphonen und die offensichtlichen und nicht verheimlichten Eingriffe in zwei Melodien – lässt daran zweifeln, ob man überhaupt mit Choral-»Überlieferung« im eigentlichen

7 *Graduale triplex*, Solesmes 1979, S. 51 und 271.

8 *Dod.*, S. 107.

9 *Dod.*, S. 113.

Al - le - lu - ia

Gr tr

Al - le - lu - ia

Grad Pat

Notenbeispiel 3

Sinn rechnen kann. Doch nun muss man neben der anfangs erwähnte Fülle und Vollständigkeit des Gebotenen auch berücksichtigen, dass Glarean auf bestimmte Choraltraditionen hinweist, so bei den Responsorien »Surge virgo« und »Quae est ista« auf den Brauch in der Diözese Konstanz und bei einer Psalmodie auf den Brauch in einigen Schwarzwaldklöstern. Offensichtlich kommt es Glarean darauf an, seine Lehre möglichst vielfältig und damit umso eindrücklicher im tatsächlich gesungenen Choral zu verankern, und da stellt sich zunächst die Frage: in welcher Choraltradition?

Fragt man, wie Glarean unmittelbare Kenntnis vom Choral bekommen hat, so ist wohl an die Bemerkung im 33. Kapitel des zweiten Buchs anzuknüpfen, er habe vor etwa 30 Jahren die »bonae literae« und die »Musices elementa« bei Michael Rubellus (Rötlin) aus Rottweil zuerst in Bern, dann in dessen Heimatstadt erlernt.<sup>10</sup> Der Hinweis auf Bern ist nicht uninteressant. 1484 wurde dort das Chorherrenstift St. Vinzenz gegründet, das auch die Stadtschule und damit die Ausbildung in den »Musices elementa« unter sich hatte. Zeugnisse der aufwändigen und repräsentativen Choralpflege am Stift, an dem Bartholomaeus Franck und später Cosmas Alder Kantoren waren, sind die noch heute vorhandenen sechs – übrigens mit bemerkenswerten Miniaturen geschmückten – Bände des Antiphonars.<sup>11</sup> Da die Aare die Gren-

<sup>10</sup> *Dod.*, S. 154f.

<sup>11</sup> Jürg Stenzl, »Zur Kirchenmusik im Berner Münster vor der Reformation«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern 1972, S. 89–109; Josef Leisibach, *Die liturgischen Handschriften des Kantons Freiburg*, Freiburg i.Ue. 1977 (Iter Helveticum, 2; Spicilegii Friburgensis subsidia, 16), S. 138–149; ders., »Die Antiphonare

ze zwischen den Bistümern Lausanne und Konstanz bildete, gehörte das in der Aareschleife gelegene Bern zum Bistum Lausanne und damit zum Erzbistum Besançon, nicht zum Erzbistum Mainz. Diese Choraltradition ist – ganz allgemein gesagt – von Burgund her beeinflusst.

Auch in Basel, das ebenfalls zum Erzbistum Besançon gehörte, wird Glarean den Choral lebendig erfahren haben. Vergleichsmöglichkeiten bieten hier etwa das 1488 von Michael Wenzler gedruckte *Antiphonale Basiliense* und vor allem das Cationale des Kartäusers Thomas Kreß aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts.<sup>12</sup> In dem Cationale findet sich eine Parallelüberlieferung zu den beiden von Glarean genannten Mariengesängen »Pulchra es amica mea« und »Sicut malus (sic) inter ligna«, die er »Rotuilae in Hercyna Sylva« (»zu Rottweil im Schwarzwald«) gesungen habe<sup>13</sup> (siehe Abbildung 1). Zu »Pulchra es« steht am Seitenfuß eine Notiz, die auf die vielschichtigen Verstehensmöglichkeiten des Textes hinweist und den Gebrauch der Antiphon in der Kathedrale zu Basel bezeugt; sie ist wohl wie folgt zu entziffern: »Antiphona de gloriosa dei genetrice super virgo maria multipliciter ipsius laudem insinuans. In antiphona primo singule dictiones incipiunt a singulas litteras alphabetice, 2o a quinque vocibus vocalibus scilicet a e i o u, demum alterius quodammodo (maria virgo) non tam mirabiliter quam iocunda cantu, et solet decantari in katedrali ecclesia Basiliensis in maioribus festis.«<sup>14</sup> (Wegen der unsicheren Textlesung wird auf eine Übersetzung, die Eindeutigkeit vorspiegeln würde, verzichtet. Es genüge die Feststellung, dass dieser Antiphon offenbar eine besondere Bedeutung zukommt.)

Abbildung 1a–c (auf den folgenden drei Seiten):

Die beiden Hohelied-Antiphonen »Pulchra es amica mea« und »Sicut malum inter ligna«, die Glarean für Rottweil bezeugt, im Cationale des Basler Kartäusers Thomas Kreß aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts (CH–Bu, A N II 46, fol. 93<sup>r-v</sup> und 94<sup>v</sup>). Mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Basel.

des Berner Münsters St. Vinzenz – eine nicht erhoffte Neuentdeckung«, in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 83 (1989), S.177–200.

- 12 Frank Labhardt, *Das Cationale des Kartäusers Thomas Kreß, ein Denkmal der mittelalterlichen Musikgeschichte Basels*, Bern 1978 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.20), dort S. 41 über das *Antiphonale Basiliense*.
- 13 *Dod.*, S. 142 und 154f. Jürg Stenzl verdanke ich die Mitteilung seiner Tabelle zur Gesamtüberlieferung dieser beiden Hohelied-Antiphonen (brieflich am 10. März 2005).
- 14 Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, A N II 46, fol. 93/LXXXV. Der Text ist stark abgekürzt.



11 *A*na de his Maria opulenta ex infantibus  
ut fuerit puerorum que ascenderunt de laeta choro  
gemellis fecit et bere. *R*is na est in e  
Schor  
is  
*A*na de his Maria opulenta ex  
gemellis fecit et bere. *R*is na est in e  
catu  
somp vulgans. Dugo p recata or sol. Pate. Redemptio mo. Que  
gemusa. Fulgida stella matutina. Splendore mane stans. Dicit suo  
radum Dugo lora. Haec odorifera. Quis impet? Vniuersi aquarum  
factoerz. *E*go dices princeps et regina. Salus sanos egros sana. Mact nos  
resuscita. O pectus et placida scto spiritu. Miserece nob. *E*rectura  
merita dei mat abna. Quis nos. Suspiciat nos onca. Quis sicutu liliu  
tun p dace filius pro tuo actu suo sctu. pleno metu p omib pccatis



Die Problematik der Melodieüberlieferung zeigt sich schon bei einem ersten Abgleich der von Glarean gebotenen Fassungen mit dem in Solesmes herausgegebenen *Antiphonale monasticum* (1934) und dem in Engelberg herausgegebenen *Antiphonale monasticum secundum traditionem Helveticæ Congregationis Benedictinæ* (1943), mit zwei modernen Editionen also, von denen die eine eine allgemeingültige Redaktion der Melodien bietet, die andere eine Redaktion, die aus der regionalen, vor allem von St. Gallen geprägten Tradition hervorgeht. Im »Salve Regina« steht die Wendung bei »misericordes oculos«, auf die es Glarean hier als Beispiel des Wechsels vom Dorius zum Aeolius ankommt – ein Wechsel, den er billigt, »si iudicio fiat« (»wenn es aus gutem Grund geschieht«, der aber missfalle, »si ignavia ac libidine« (»wenn aus Unkenntnis oder Vorwitz«)<sup>15</sup> – im Schweizer Antiphonar, nicht in demjenigen von Solesmes<sup>16</sup> (siehe Notenbeispiel 4).

mi - se - ri - cor - des o - cu - los

Ant mon

Ant helv

Kress

com - pas - si - nis gra - di - bus

Notenbeispiel 4

Ebenso stimmen im »Alma redemptoris mater« die Stellen »succurre« und »tu« mit der Fassung des Schweizer Antiphonars überein, nicht mit der von Solesmes. Andererseits bietet Glarean bei dem für den ersten Kirchenton charakteristischen Melodiebeginn der Antiphon »Ave Maria« den Halbton

<sup>15</sup> *Dod.*, S. 119.

<sup>16</sup> Die Stellennachweise für die Choralbeispiele finden sich in der Tabelle im Anhang.

über der Quinte, nicht die kleine Terz des Schweizer Antiphonars, stimmt mit diesem aber im Quartansatz gegenüber dem Großterzansatz der Fassung von Solesmes überein. Er weist allerdings die Melodie dem Aeolius zu und notiert sie entsprechend mit der Finalis *A* (siehe Notenbeispiel 5).

The image shows four staves of musical notation. The first staff is the original notation with the lyrics 'A - ve Ma - ri - a Tra - di - tor au - tem' written below it. The second staff is labeled 'Ant mon', the third 'Ant helv', and the fourth 'Ant Pat'. Each staff shows a different melodic setting of the text, with square neumes on a four-line staff.

Notenbeispiel 5

Die vergleichbar beginnende Antiphon »Traditor autem« notiert er dagegen als Beispiel für »*Re la* cum semitonio supernè & tono infernè« auf *D*.<sup>17</sup> Die Übereinstimmung mit »Ave Maria« ergibt sich dadurch, dass seine Fassung bei »-tem« der Einzelton *a* steht und nicht ein zweiter, auf *a* ansetzender Pes, wie es schon im Codex Hartker bezeugt ist.<sup>18</sup> Vergleichbares findet sich etwa im Passauer Antiphonar von 1519, während die Fassung in der *Psalmodia* von Lossius mit derjenigen im Schweizer Antiphonar übereinstimmt. Übrigens: Auch die Passauer Chordrucke und die *Psalmodia* sind Redaktionen, die eine Tradition unter dem Aspekt eines neuen Nutzens zusammenfassen; Johannes Winterburger schreibt: »Cantumque gradualement ipsum ... iuxtaque consuetum solitumque cantandi ritum ex diversis exemplaribus undique labore certe non parvo in unum corpus ut cernis congestum, maiori

17 Glarean, Dodekachordon (wie Anm. 1), S. 171.

18 Vgl. *Die Handschrift St. Gallen: Stiftsbibliothek 390, Antiphonarum Hartkeri*, Münsterschwarzach o. J. (*Monumenta palaeographica Gregoriana*, 4.1), Abb. I/181.

mea cura atque industria impressi«<sup>19</sup> (»Die Chormelodien selber, die gemäß dem Brauch und der üblichen Singweise aus verschiedenen Vorlagen von überall her mit gewiss nicht kleiner Mühe zu einem Ganzen, wie zu sehen, zusammengetragen sind, habe ich mit größter Sorgfalt und Fleiß gedruckt.«) und Lucas Lossius: »Nos quidem nihil malumus, quam hunc nostrum laborem exarandi et redigendi in hanc formam Ecclesiasticas cantilenas gratum & utilem esse Ecclesijs & scholis Christianis.«<sup>20</sup> (»Ich will aber nichts lieber, als dass diese meine Arbeit, die Chormelodien aufzuschreiben und in diese Form zu bringen, der christlichen Kirche und Schule angenehm und nützlich sei.«)

Zieht man die beiden Quellen aus Basel heran, so klärt sich das Bild nicht. Bei der Mehrzahl der Parallelüberlieferungen sind Abweichungen festzustellen. Dazu drei Beispiele. Im Cationale des Thomas Kreß steht die für Glarean wichtige Stelle »misericordes oculos« aus dem »Salve Regina« zu den Worten »compassionis gradibus« und die entscheidende Wendung lautet: *F G a G*. Die Position über *a* wird nicht erreicht. Im *Antiphonale Basiliense* fehlt das »Salve Regina«. In beiden Quellen ist aber etwa das Responsorium »Emendemus in melius« vorhanden, das im *Antiphonale Basiliense* in transponierter Lage auf *a* notiert ist, bei Kreß wie bei Glarean auf *D*. Genannt seien nur einzelne Stellen, an denen sich fast unscheinbare Differenzen im Detail einstellen, die aber dann insgesamt doch zu bemerken sind, zumal wenn es sich um die heiklen Positionen *E* und *F* handelt (siehe Notenbeispiel 6 auf der nächsten Seite).

Andererseits lässt sich aus der Überlieferung schließen, dass bei »non (possimus)« im *Dodekachordon* wohl ein Druckfehler bei der *Figura obliqua* vorliegt; es sollte *G-E* heißen, nicht *E-C*. Erwähnt sei der Abschluss bei »miserere«: Im *Antiphonale Basiliense* und bei Kreß führt er in gleicher Weise zur Unterquinte, nicht zur Unterquarte der Finalis, und dabei hat man bei Kreß wohl mit einem tiefen *B*-moll zu rechnen. Die Fassung im *Antiphonale* von Lucca aus dem 12. Jahrhundert<sup>21</sup> steht dagegen mit dem Schluss auf *A* Glarean näher, trotz des längeren Melismas.

19 *Graduale Pataviense* (wie Anm. 2), vor fol. 1<sup>r</sup>.

20 L. Lossius, *Psalmodia* (wie Anm. 3), Bg. B 3.

21 *Antiphonaire monastique XIIIe siècle – Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucque*, Reprint Bern 1974 (*Paléographie musicale*, 9), pag. 128 (S. 238).

pec - cavimus Ne su - bi - to et in - ve - ni - re non pos - si - mus et mi - se - re - re

Ant Bas

Kress

Lucca

Notenbeispiel 6

Selbst bei einer kleinen Antiphon wie »Te invocamus« ergeben sich geringe, aber bezeichnende Differenzen, die in dieser Melodie, die sich in der Quintspezies *ut-sol* bewegt und die Finalis *mi* hat, wiederum vor allem die Positionen *E* und *F* betreffen (siehe Notenbeispiel 7).

Te in - vo - ca - mus, te ad - o - ra - mus, te lau - da - mus o be - a - ta Tri - ni - tas E u o u a e

Ant Bas

Kress

Notenbeispiel 7

Das zweite Beispiel für diese Struktur, »In manus tuas Domine«, ist übrigens keine Antiphon, sondern das letzte der Sieben Worte Jesu am Kreuz und gehört in die Tradition der Osterspiele; Glareans Melodiefassung

stimmt zufällig genau mit derjenigen in der *Raber Passion* im Sterzinger Spielarchiv überein.<sup>22</sup>

Noch zwei Anmerkungen: Die Antiphon »Exaltata es« wird von Glarean dem Hypoaeolius mit der Struktur *E-a-e* zugeordnet; damit verhindert er durch die Bestimmung der Quintgattung *a-e* die Möglichkeit des Halbton-Ganzton-Wechsels über der Finalis, die diese Melodie im Quartus modus alteratus charakterisiert, sichert allerdings durch die Quartgattung *E-a* die große Unterterz; Kreß schreibt dagegen bei »(coe)le(stia)« ausdrücklich *b*-molle über der Finalis *a*, und so steht es auch im Schweizer Antiphonar (siehe Notenbeispiel 8).

Ex - al - ta - ta es Sanc - ta De - i ge - ni - trix su - per cho - ros  
 an - ge - lo - rum ad coe - le - sti - a reg - na. E u o u a e.

Ex - al - ta - ta est sanc - ta Dei - i Ge - ni - trix su - per cho - ros  
 An - ge - lo - rum ad coe - le - sti - a reg - na. E u o u a e.

#### Notenbeispiel 8

Die Sequenz »Victimae paschali« ist bei Kreß nur unvollständig aufgezeichnet, doch steht an jedem Zeilenschluss auf *D* zuvor der Pes *E F* wie etwa auch im Passauer Graduale oder bei Lossius; Glarean hat durchweg nur *E* wie heute im *Graduale triplex*.

Nach diesen wenigen Hinweisen wäre nun die Berner Choraltradition beizuziehen, und das Ergebnis wird eine weitere Auffächerung in den Details sein.<sup>23</sup> Man tut wohl gut daran, dies vorerst beiseite zu lassen und die

22 Ernst August Schuler, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel 1951, S. 220f., Nr. 297.

23 Nur drei Beispiele für die Divergenzen seien angeführt: Das Responsorium »Regnum mundi« steht in Bern im *F*-Kirchenton mit festem *b*-molle; der Schluss bei »dilexi« lautet: *a G F g a G*

Ausgangsfrage erneut zu bedenken. Welchen Choral überliefert Glarean? Vielleicht darf man sagen: den Choral des 16. Jahrhunderts, der noch keine vereinheitlichte Melodiegestalt hatte, sondern auf Grund einer noch lebendigen regionalen Vielfalt die Chance für verschiedene, einander nicht ausschließende Redaktionsmöglichkeiten bieten konnte, sei deren Absicht die Zusammenfassung einer bestimmten Diözesantradition wie bei Johannes Winterburger, sei es der Wunsch, die »cantica puriora veteris Ecclesiae« (»die reineren Gesänge der alten Kirche«) für den weiteren Gebrauch im Gottesdienst zu bewahren, wie bei Lucas Lossius,<sup>24</sup> sei es wie bei Glarean die Demonstration einer Kirchentonlehre, die den Choral in neuer Weise umfassend erhellen soll. Unter diesem Aspekt erweist sich das *Dodekachordon* in der Tat als ein Zeuge der Choralüberlieferung im 16. Jahrhundert.

## ANHANG: Die Choralbeispiele bei Glarean

### Vergleichsquellen

- René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonarium Officii*, Bd. 3–4, Rom 1968–1970 (Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior. Fontes, 9–10) (CAO)  
*Antiphonale monasticum*, Solesmes 1934 (Ant. mon.)  
*Antiphonale monasticum secundum traditionem Helveticae Congregationis Benedictinae ad codicum fidem restitutum*, 2 Bde., Engelberg 1943 (Ant. helv. 1/2)  
*Antiphonale Pataviense (Wien 1519)*, Faksimile, hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel 1985 (Das Erbe deutscher Musik, 88) (Ant. Pat.)  
Antiphonarien aus dem Stift St. Vinzenz in Bern: Estavayer-le-Lac, Collegiale Saint Laurent (o. Sign.), Bd. 1 und 2 (Bern)<sup>25</sup>  
*Graduale triplex*, Solesmes 1979 (Gr. tr.)  
*Graduale Pataviense (Wien 1511)*, Faksimile, hrsg. von Christian Väterlein, Kassel 1982 (Das Erbe deutscher Musik, 87) (Grad. Pat.)  
*Psalmodia hoc est Cantica sacra Veteris Ecclesiae ... per Lucam Lossium*, Wittenberg 1561, Reprint Stuttgart 1996 (Lossius)

F G G F. Die Antiphon »Sancti tui Domine floreunt« beginnt in Bern syllabisch G G d d c a c h G G. Die Antiphon »Vox clamantis« beginnt syllabisch F G G a, und bei »viam Domini« steht F a G a G F F.

24 L. Lossius, *Psalmodia* (wie Anm. 3), Bg. B3.

25 Die Durchsicht der Antiphonarien aus St. Vinzenz erfolgte aus Gründen, die allein der Verfasser zu verantworten hat, nur partiell; die Anzahl der Parallelen liegt höher als die hier angegebenen 16. Herrn Dr. Leisibach von der Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg i. Ue. sei bestens gedankt.

Frank Labhardt, *Das Cationale des Kartäusers Thomas Krefß*, Bern 1978 (Krefß), darin auch: Antiphonale Basiliense sine loco et anno, gedr. 1488 von Michael Wenzler (Ant. Bas.)

*Antiphonaire monastique XIIe siècle – Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucque*, Reprint Bern 1974 (Paléographie musicale, 9) (Lucca)

Bruno Stäblein, *Hymnen I*, Kassel 1956 (Monumenta Monodica Medii Aevi, 1) (Stäblein)

Franz Tack, *Der Gregorianische Choral*, Köln 1960 (Das Musikwerk, 18) (Tack)

Den Incipits ist in Klammern die Seitenangabe im *Dodekachordon* (siehe Anm. 1) beigegeben. Alle Seitenangaben erfolgen in bloßen Ziffern.

### *Dodekachordon Liber I*

Cap. IV R *Ite in orbem universum* (8): CAO 7028, Ant. Pat. 66, Lossius 129<sup>v</sup>

Cap. VII A *Alma redemptoris mater* (16–18): CAO 1356, Ant. Pat. 272<sup>v</sup>, Ant. mon. 173, Ant. helv. 1/59, Krefß 12/III, Ant. Bas. 291<sup>v</sup>, Bern I 667 und II 11

Cap. XIII Kirchenton-Antiphonen aus Gaffurio, *Practica Musicae I*, cap. 8–15 (33). Glarean übernimmt aus Gaffurio noch *Nos qui vivimus* (s. u.), nicht aber *Ubi caritas et amor* mit Ps. *Ecce quam bonum*

Cap. XV Offiziums-Psalmodie, Responsoriumsverse (vgl. Gaffurio, im 3., 5., 7. und 8. Ton kleinere Differenzen, beim 6. Ton weitgehend abweichend), Introitus-Psalmodie, Differenzen (35–42)

Introituum versus (39)

*Eructavit cor meum – Gaudeamus omnes*: Gr. tr. 545, Grad. Pat. 162, Lossius 205

*Sentiant omnes – Salve sancta parens*: Grad. Pat. 170

*Benedic anima mea – Benedicite Dominum*: Gr. tr. 607, Grad. Pat. 137, oder: *Caritas Dei*: Gr. tr. 248 (Grad. Pat. Vs. *Domine Deus*)

*Attendite popule – Eduxit eos*: Gr. tr. 211, Grad. Pat. 87<sup>v</sup>, oder: *Accipite iucunditatem*: Gr. tr. 243, Grad. Pat. 98, oder: *Salus populi*: Gr. tr. 339, Grad. Pat. 44<sup>v</sup>, Lossius 179

*Beati immaculati – Loquebar de testimoniis*: Gr. tr. 526, Grad. Pat. 162<sup>v</sup>

*Noli aemulari – Os iusti*: Gr. tr. 494, Grad. Pat. 158

*Cantate Domino – Puer natus*: Gr. tr. 47, Grad. Pat. 12<sup>v</sup>, Lossius 17

*Confirma hoc Deus – Spiritus Domini*: Grad. Pat. 97, Lossius 142

*Dodekachordum* Liber II. Exempla

**De prima diapason specie A-a**

R *Emendemus in melius* V *Peccavimus cum patribus* (103): CAO 6653, Lucca 128, Kreß 51/XLII, Ant. Bas. 40, Bern I 305, Gr. tr. 66 (mit V *Adiuva nos Deus*): Hypodorius A-D-a (möglicherweise falsche Position der Obliqua bei »non (possimus)«: G-E und nicht E-C, vgl. die beiden Stellen »peccavimus«)

*Per omnia secula – Pater noster* (105), Missale romanum – Editio secunda iuxta typicam, Regensburg o. J., S. 452f., vgl. Gr. tr. 812: Aeolius A-E-a

*Credo* (I) (106): Grad. Pat. 288<sup>v</sup>, Lossius 276<sup>v</sup>, Gr. tr. 769: Aeolius A-E-a

*A Ave Maria* (107): CAO 1539, Lucca 6, Bern I 75 und 668, Ant. mon. 862/1073, Ant. helv. 1/655: Aeolius A-E-a, mit Textzusatz »et benedictus fructus ventris tui«, dabei Wiederholung der Melodie mit dem Schluss *D C H A A*

*Dominus vobiscum – Liber generationis* (108): Aeolius, notiert auf *D* mit festem *b* rotundum

*A Nos qui vivimus* mit Ps. 113 *In exitu Israel* und mit Canticapsalmodie *Magnificat* und *Benedictus* (109): CAO 3960, Ant. Pat. 28<sup>v</sup>, Ant. mon. 132, Ant. helv. 1/123. Diskussion des *tonus peregrinus*: Gaffurio weise die Antiphon dem Mixolydius zu (vgl. *Practica Musicae Franchini Gafori*, lib. I, cap. XIV: De formatione septimi toni), sie gehöre aber zum Aeolius: »non suo quidem terminata loco, sed in quarta supra finalem clavem« (d. h. *D* über *A*). Zur Psalmodie: »... quam etiamnum in quibusdam coenobiis *Hercyniae sylvae* decantant ...«.

**De secunda diapason specie B-b quadratum**

*Te Deum* (110): Lossius 346, Ant. mon. 1250, Ant. helv. 1/82: Hypophrygius B-E-b quadratum. »... simplicissima forma ...« (vgl. Tack S. 58–60, *Te Deum* Köln 1782)

Hyperaeolij reiecti exemplum tono inferne, semitonio superne adiecto (B-F-b quadratum mit *A* und *c*) (113)

**De tertia diapason specie C-c**

*Co Domine quis habitabit* (114): Grad. Pat. 43<sup>v</sup>, Gr. tr. 102: Hypolydius C-F-c. So auch die Introitus *Esto mihi* und *Os iusti*

*Sanctus* (IX) (116): Grad. Pat. 190 (dort: *Solenne de beata Virgine*, deshalb: *Benedictus marie filius, qui venit* ...), Gr. tr. 743: Ionicus C-G-c, transponiert notiert

R *Regnum mundi* V *Eructavit* (117): CAO 7524, Ant. Pat. 270, Bern I 753 und II 570: Ionicus C-G-c, ebenfalls transponiert. Vgl. Tack S. 51: Jörg Reysers Würzburger Antiphonar von 1499

**De quarta diapason specie D-d**

A *Salve regina misericordie* (119): Ant. mon. 176, Ant. helv. 1/61: Dorius D-a-d. Kreß 30<sup>v</sup>/XXI<sup>v</sup> (Melodie), auch 65<sup>v</sup>/LVI<sup>v</sup>

S *Sancti Spiritus* (121): Grad. Pat. 208, Lossius 143, Kreß 195<sup>v</sup>/CLXXXII<sup>v</sup>: Hypomixolydius D-G-d

**De quinta diapason specie E-e**

R *Surge virgo V Pulchra Sion filia* (123): Ant. Pat. 236, Kreß 130/CXXII, Ant. Bas. 288. Phrygius E-b quadratum-e. »... canitur frequens de sancta virgine Catharina in diocoesi Constantiensi, in qua est descensus in D ... «

R *Circumdederunt me V Quoniam tribulatio* (125): CAO 6287, Ant. Pat. 37<sup>v</sup> (transponiert auf G mit b-Vorzeichnung notiert, d. h. genau eine Stufe tiefer als Glarean), Lossius 62<sup>v</sup>, Lucca 183, Bern I 369, Antiphonale romanum, tomus alter: Liber Hymnarius, Solesmes 1983, 493, Kreß 53/XLIII, Ant. Bas. 48: Hypoaeolius E-a-e

A *Exaltata es* (126): CAO 2762, Ant. Pat. 193, Lucca 442, Ant. helv. 2/639, Kreß 105<sup>v</sup>/XCVII<sup>v</sup>, Ant. Bas. 221: Hypoaeolius E-a-e. Beigefügt ist eine Psalmodie quarti modi auf *Dixit Dominus* mit Repercussa d und Differenz e-c-a

**De sexta diapason specie F-f**

Off *Benedic anima mea* (128): Grad. Pat. 35<sup>v</sup>, Gr. tr. 362: Lydius

A *Montes et omnes colles* (129): CAO 3806, Lucca 16, Bern I 38, Ant. mon. 205, Ant. helv. 1/357: Lydius

Co *Quis dabit ex Sion* (129) Grad. Pat. 43, Gr. tr. 101: Lydius

R *Illuminare illuminare Hierusalem V Et ambulabunt* (131): CAO 6882, Ant. Pat. 22<sup>v</sup>, Lossius 32, Lucca 72, Bern I 223, Ant. mon. 1186, Kreß 39/XXX, Ant. Bas. 28: Commune Lydius ac Ionicus

Co *Tollite hostias* (132): Grad. Pat. 114, Gr. tr. 338: Hyperphrygius ad formam Lydii

Co *Per signum crucis* (133): Gr. tr. 600 (neumis carens) (eiusdem modi)

**De septima diapason specie G-g**

S *Clave sanctorum senatus* (135): Grad. Pat. 267<sup>v</sup>, Lossius 242<sup>v</sup>, Kreß 175<sup>v</sup>/CLXVIII<sup>v</sup>: Mixolydius

R *Homo quidam V Venite comedite* (137): Ant. Pat. 126, Ant. mon. 1189, Kreß 81<sup>v</sup>/LXXIII<sup>v</sup>, Ant. Bas. 103<sup>v</sup>: Hypoionicus

**De prima connexione - Dorij hypodorijque connexio**

S *Victimae paschali laudes* (141): Grad. Pat. 204, Lossius 104<sup>v</sup>, Gr. tr. 198, Kreß 196/CLXXXIV<sup>v</sup>

**De secunda connexione – Phrygij hypophrygijque connexio**

*Pulchra es amica mea* (142): (nicht CAO 4417) » ... *Rotuila in Hercynia Sylva*, ... «, Cant. cant. 6, 3–5, Kreß 93/LXXXV (Gesamtüberlieferung nach Jürg Stenzl: <sup>26</sup> D–Mbs 716, 23–23<sup>v</sup>, D–Mbs 14926, 167–168, PL–WRk 58, 137<sup>v</sup>, CH–Bu 46, 93)

**De tertia connexione – Lydij hypolydijque connexio**

*Gr Specie tua* (144): Grad. Pat. 164<sup>v</sup>, Gr. tr. 411

*Narratio passionis dominicae* (146)

**De quarta connexione – Mixolydij hypomixolydijque connexio**

*S Benedicta semper sancta sit Trinitas* (150): Grad. Pat. 209<sup>v</sup>; Lossius 151<sup>v</sup>, Kreß 168/CLXI

**De quinta connexione – Aeolij hypoeolijque connexio**

*Kyrie* (IX) (153): Grad. Pat. 180, Rubrik: »De beata virgine solenne maius«

*R Te sanctum Dominum V Cherubim quoque* (154): CAO 7757, Ant. Pat. 214, Lossius 231, dort jeweils auf *D*, mit *b*-Vorzeichnungen, Kreß 70<sup>v</sup>/LXI<sup>v</sup>, Ant. Bas. 252. Glarean: Nach der Art dieses Verses würde auch u. a. der Vers des *R Quae est ista* gesungen, »quod in diocesi Constantiensi frequens canitur, sed in formula Hypophrygii ... «; vgl. Ant. Pat. 192

*Sicut malus inter ligna* (155): (nicht CAO 4940) »... *Rotuila in Hercynia Sylva* ... «; Cant. cant. 2, 3–6, Kreß 94<sup>v</sup>/LXXXVI<sup>v</sup> (Gesamtüberlieferung nach Jürg Stenzl: Trier 107, 77<sup>v</sup> (trsp.); D–KA LX, 275<sup>v</sup> (o. Not.), D–Mbs 5539, 54–55 (trsp.), Sitten 42, Leipzig, Frag 194, D–Mbs 716, 19<sup>v</sup>–21, D–Mbs 14926, 168–169, PL–WRk 58, 139)

**De sexta connexione ... Hyperaeolij ac hyperphrygij, modorum rectorum, connexorum exemplum fictum** (157)

**De septima connexione – Ionici Hypoionicique connexio**

*S Ave praeclara maris stella* (159): Grad. Pat. 276<sup>v</sup>, Lossius 208<sup>v</sup>, Kreß 205<sup>v</sup>/CXCIII<sup>v</sup>

*H Pange lingua* (163): Stäblein 56,5; Ant. helv. 1/672; Phrygij exemplum inter *D* et *d*

*A Veni sancte Spiritus* (163): CAO 5327, Ant. Pat. 120, Lossius 137<sup>v</sup>, Lucca 262, Kreß 73/LXIII, Ant. Bas. 89, Hyperiaſtij exemplum inter *D* et *d*

*H A solis ortus cardine* (164): Stäblein 53,6, Lossius 23, Ant. helv. 1/412

**Quod modi non perpetuo impleant extremas chordas**

*A Benigne fac* (165): CAO 1736, Lucca 104 (var., Beginn auf *D*), Ant. mon. 73 (auch abweichend, nicht wie Lucca) Ant. helv. 1/180, *D–G* in Phrygij hypophrygijque finali clave

<sup>26</sup> Jürg Stenzl teilte mir brieflich (am 10. März 2005) seine Zusammenstellung der Gesamtüberlieferung dieser beiden Gesänge mit. Dafür sei ihm herzlich gedankt.

H *Iam lucis orto sydere* (166), Stäblein 51, *E-a* in Mixolydij hypomixolydijque meta (G)

A *A timore inimici* (166): CAO 1196, Lucca 95, Ant. mon. 52, Ant. helv. 1/146, *C-F* in Dorij hypodorijque meta

A *In matutinis* (166), CAO 3252, Ant. mon. 372, dort: tonus irregularis, Ant. helv. 1/535, dort: zweiter Kirchenton (*e b*), Glarean (wie Ant. mon.): *C-F* in Phrygij hypophrygijque sede finali

A *In Israel* (166): CAO 3246, Lucca 101, Ant. mon. 66, Ant. helv. 1/169, *C-F* in Mixolydij hypomixolydijque clave (hier: *C* wie in Ant. helv., während Ant. mon. auf *G* im Raum *G-c* notiert)

Invitatoriumspsalmodie *Venite exultemus* auf *F* im Raum *F-b* rotundum

#### Prima species *Re la*

A *Esto mihi* (167): CAO 2681, *D-a* Dorij ac hypodorij

A *Iusti autem* (167): CAO 3534, Lucca 516, *D-a* Hypophrygij

R breve *Iesu Christe* (167), (vgl. Ant. mon. 242) *D-a* Hypolydij, vgl. unten *Adorate Dominum*

A *Spiritus Domini* (167): CAO 4998, Ant. Pat. 121<sup>v</sup>, Lucca 261 (var.), Ant. mon. 520, Ant. helv. 2/387, *D-a* Hypomixolydij

A *Tu es Deus* (168): CAO 5203, Lucca 97 (var.), *a-e* Hypoionici

#### Secunda species *Mi mi*

A *In domum Domini* (168): CAO 3229, Ant. Pat. 243<sup>v</sup>, Lucca 102

#### Tertia species *Fa fa*

A *Exultabunt omnia ligna* (168): CAO 2811, Lucca 64

A *Oportet te fili* (169): CAO 4165 (ohne »in aeternum«, vgl. G)

#### Quarta species *Ut sol*

A *Lapides preciosi* (169): CAO 3578, Ant. Pat. 243, Lucca 552, Ant. mon. 698, Ant. helv. 1/210, *C-G* Dorij

A *Usque modo non* (169): CAO 5284 (mit »in nomine«, vgl. L), Ant. Pat. 65<sup>v</sup>, Lossius 129, Lucca 242, Ant. mon. 499, Ant. helv. 2/372, *C-G* Hypodorij

*In manus tuas* (169), letztes der Sieben Worte, zur Fassung vgl. Raber Passion (Walther Lipphardt und Hans Gert Roloff, *Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs*, Bern 1996, Bd. 3, S. 59), *C-G* Phrygij vel hypophrygij

A *Te invocamus* (170): CAO 5119, Ant. Pat. 123, Lossius 150, Kreß 78<sup>v</sup>/LXIX<sup>v</sup>, Ant. Bas. 97, wie zuvor (Differenz: 4. Ton)

A *Sancti tui* (170): CAO 4736, Ant. Pat. 72<sup>v</sup>, Lucca 391, Bern II 14, Ant. mon. 632, Ant. helv. 1/241, *G-d* Mixolydij

H *Iam lucis orto sydere* (170), G-d Hypomixolydij

**Re la cum tono inferne / semitonio superne**

A *Ecce in nubibus celi* (171): CAO 2515, Lucca 11, Bern I 25, Ant. mon. 195, Ant. helv. 1/349

A *Reges Tharsis* (171): CAO 4594, Lucca 67, Bern I 221, Ant. helv. 460

A *Traditor autem* (171): CAO 5169, Ant. Pat. 44<sup>v</sup>, Lossius 70, Lucca 194, Bern I 423, Ant. mon. 420, Ant. helv. 1/566

**Mi mi cum semitonio superne / tono inferne**

A *Hic est discipulus* (172): CAO 3052 (mit »quid ad te. Tu me sequere«), Lucca 55 (var.), Bern I 142 (ohne »quid ad te«), Ant. mon. 256, Ant. helv. 1/425

A *A viro iniquo* (172): CAO 1197, Lucca 99, Ant. mon. 150, Ant. helv. 1/165

**Fa fa cum tono superne**

A *Vox clamantis* (172): CAO 5506, Ant. Pat. 4, Lucca 12, Bern I 28, Ant. mon. 200, Ant. helv. 353

**Ut sol cum tono superne / tono inferne**

A *De coelo veniet* (172): CAO 2104, Lucca 11, Bern I 27, Ant. mon. 199, Ant. helv. 353

A *Ego demonium non habeo* (173): CAO 2570, Lucca 172 (var.), Ant. mon. 391, Ant. helv. 546, Glarean »glorifico«, sonst »honorifico«

**Ut re mi fa sol la**

A *Adorate Dominum* (173): CAO 1288, Lucca 69, Bern I 274, vgl. oben *Iesu Christe*

A *Vigilate animo* (173): CAO 5418, Lucca 25, Bern I 49, Ant. mon. 223, Ant. helv. 1/371