

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Die Reichenauer Sängerschule

Theorie und Praxis der Reichenauer Sängerschule

Brambach, Wilhelm

Karlsruhe, 1888

§16. Theorie und Praxis des Hermannus Contractus

[urn:nbn:de:bsz:31-343539](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-343539)

§ 16. Theorie und Praxis des Hermannus Contractus.

Einfacher, klarer und folgerichtiger, als Berno, geht Hermannus Contractus zu Wege. Jener hält sich an die verschiedenen Erscheinungsformen der Tongesetze in der praktischen Musik, dieser spürt den Tongesetzen selbst nach und deckt ihre Urformen auf. Da Hermann's Verfahren schon bei den Darstellungen des Tonsystems im 6., 11. und 12. Jahrhundert (I § 14) erörtert ist, so haben wir hier nur seine Normen kurz zusammen zu stellen.

1. Das Tonsystem und seine Eintheilung.

Die Grundverhältnisse des Monochordes:

4	3	2	1	
A	D	a	leer	a superacuta.

	Hinzugenommene Tonstufen.	Eintheilung in Tetrachorde.	Ordnungs- zahlen der Stufen in den Tetra- chorden.	Moderne Bezeich- nung.
XV voces (p. 4,44).				
	<i>I</i>			G
I A	synemmenon (p. 8,39)	I	I	A
II B		II } grave	II	B
III C		III } (primum, prin-	III	H
IV D		IV } cipale)	III = I	c
V E		V	II	d
VI F		VI finale	III	e
VII G		VII	III	f
VIII a	b synemmenon (p. 16,18)	VIII	I	g
IX b		IX } superius	II	a
X c		X	III	b
XI d		XI	III = I	h
XII e		XII	II	c'
XIII f		XIII } excellens	III	d'
XIV g		XIV	III	e'
XV a superacuta	XV restat (p. 9,13. 10,38)		III	f'
				g'
				a'

2. Herleitung der Tonarten.

Die Tonarten werden, wie bei Berno, aus den Quarten- und Quintengattungen zusammengesetzt. Die Quartengattungen findet man, wenn man die Stufen der Tetrachorda grave und finale nach ihren Ordnungszahlen verbindet. Dabei ergeben sich 4 Gattungen, unter denen die letzte nur durch ihre Lage, nicht durch den inneren Bau von der ersten

verschieden ist. Die Quintengattungen erhält man, wenn die Stufen der Tetrachorda finale und superius nach ihren Ordnungszahlen zusammen gehängt werden.

	diatessa- ron	diapente	diatessa- ron	tropi (Tonarten)
I {	A—D I I	D—a I I	a—d I I	protus A—D—a—d D—a—d authenticus (dorius) A—D—a plagius (hypodorius)
II {	B—E II II	E— b II II	b —e II II	deuterus B—E— b —e E— b —e authenticus (phrygius) B—E— b plagius (hypophrygius)
III {	C—F III III	F—c III III	c—f III III	tritus C—F—c—f F—c—f authenticus (lydius) C—F—c plagius (hypolydius)
IV {	D—G III III	G—d III III	d—g III III	tetrardus D—G—d—g G—d—g authenticus (mixolydius) D—G—d plagius (hypomixolydius)

Es springt in die Augen, dass die mittleren Quinten gemeinschaftlich sind für die authentischen und plagalen Tonarten. Dieses Verhältniss wurde von den Nachfolgern Hermanns bildlich dargestellt, indem sie für jedes Tonartenpaar zwei gleich grosse excentrische Kreise zogen, welche sich so schneiden, dass in den inneren gemeinsamen Theil die Quintengattung, in den äusseren Theil die Ober- und Unterquarte eingeschrieben werden konnte (siehe Tafel I mit Erklärung S. 40).

Die Hermann'sche Erklärung des Tonsystems und der Tonarten fand Beifall. Ihre oft recht eindringlichen Spuren finden sich bei Wilhelm von Hirschau († 1091), dessen Schüler Dietger († 1120), und jüngeren Zeitgenossen Aribo (schrieb um 1078) und noch bei Engelbert von Admont († 1331). In der That wird sie an Richtigkeit und Durchsichtigkeit von keinem anderen Systeme des Mittelalters übertroffen, und wir können wohl damit zufrieden sein, dass sie auf deutschem Boden gewachsen ist.

3. Aus der praktischen Musik.

Hermann gibt eine Reihe von einfachen Anweisungen zum Einüben der Quart-, Quint-, Octavengattungen und zum Erkennen der Tonarten (Musica p. 9 ff.). Ausserdem hat er einen Versuch gemacht, die im Gesange erlaubten Intervalle durch Chiffren zu kennzeichnen. Darüber gab er selbst in einer prosaischen Erklärung und in versificirten Regeln Aufschluss. Beide Stücke waren mit einer Melodie versehen, welche als Intervallen-Übung diente. Man findet dieselben in Gerberts *Scriptores* II p. 149 beide chiffriert und die Melodie des Gedichtes in Quadratnoten übersetzt. Ich habe auf der beigefügten Tafel II einige Proben von Hermann's Notation zusammengestellt.

Nr. 1. Das Gedicht und die prosaische Regel chiffrirt aus der Ottobeurener, jetzt Münchener Handschrift Cod. lat. 9921, deren gütige Uebersendung nach Karlsruhe ich der geehrten Direction der K. Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek verdanke. Die Schrift gehört dem 12. Jahrhundert an, liegt also nicht allzu fern von Hermann's Lebenszeit ab. Nichtsdestoweniger hat der Schreiber die Chiffren nicht mehr verstanden.

Als Ueberschrift stehen im Codex fol. 20 r die beiden Verse:

Versus atque notas Herimannus protulit istos*)

Pandat ut ad votum cuique exemplaria vocum.

Darauf folgen 13 Hexameter, über welchen die Intervallenzeichen roth eingetragen sind. Zwischen letzteren läuft ein System von Strichen und Puncten durch. Auch Gerbert hatte in seinen Handschriften solche Striche und Puncte gefunden, die er mit abdrucken liess. Er hielt sie für Quantitätszeichen: der Strich sollte eine Länge, der Punct eine Kürze anzeigen. Schon H. Riemann hat diese Ansicht mit Recht entschieden abgewiesen (Notenschrift S. 109). Er selbst glaubt, „dass irgend ein penibler Abschreiber es für gefährlich gehalten hat, einen kleinen Punkt neben dem Zeichen allein entscheiden zu lassen, ob das Intervall stieg oder fiel; darum setzte er, wo kein Punkt hingehörte, ein Komma, um so eine doppelte Controle zu schaffen“. Einen Strich, aber als trennendes Controlzeichen habe ich in der That einmal gefunden (Nr. 3). Hier jedoch läuft das Strich- und Punctsystem selbständig neben den Intervallenzeichen mit ihrer eigenen Punctuation her. Eine Vergleichung der Beispiele unter Nr. 1, 4, 5 wird lehren, dass wir Neumen vor uns haben, und zwar die Figuren der Virga (Strich), des Punctum, wozu noch Podatus und Clinis über den letzten Hexametern tritt. Man hatte also die ganze Melodie mit Intervallen-Chiffren versehen und ausserdem neumirt. Beim Einzeichnen der rothen Chiffren sind die schlimmsten Fehler vorgekommen. Der Rubricator hat, abgesehen von kleineren Irrungen im Punctiren und von Auslassungen, die Melodieabschnitte falsch abgetheilt. Die Chiffren am Schlusse der Zeilen 1–10 und 12 gehören an den Anfang des jedesmal folgenden Verses, so dass man die letzten Intervalle, nämlich (1) e (2) e (3) e (4) d (5) τ (6) d (7) e (8) d (9) τ (10) e (12) τ als Anfangsintervalle der nächstfolgenden Zeilen 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 lesen muss. Vorgesetzt ist G als Schlüssel, indem es den ersten Ton angibt.

Die mit dem Schlüssel D bezeichneten prosaischen Regeln, durchgehend schwarz chiffrirt und neumirt, weichen vielfach von der Notation in der Wiener Handschrift Cod. Vindob. 52 aus dem 12. Jahrhundert ab. Auch letztere ist neumirt, und zwar verrathen sich hier die Neumen-

*) Das richtige istas, wie der Reim es verlangt, steht im cod. Einsidl. und bei Gerbert.

Puncta schon dadurch, dass sie zuweilen unter die Puncte der absteigenden Intervalle zu stehen kommen. Die meines Wissens bisher noch nicht entzifferte Melodie der Wiener Handschrift sei hier, in Hermann's Notenbuchstaben übersetzt, zur Vergleichung beigelegt.

- D D D F F E D E E E F E D E D C D F E D E
- 1 E voces unisonas equat. S semitonii distantiam signat.
C D C D E F D C D E G E G G F E D E G E G
- 2 T toni differentiam tonat. ¹⁾ S cum t semiditonum statuit.
a F a G E F D E a G E D G c G a E a G F E F D E
- 3 $\frac{7}{4}$ duplicata ditonum titulat. d diatesseron simphoniam denotat.
E A E F G C C G G F E D C F E A F E F A A E G F D G F E D E
- 4 ²⁾ Delta diapente consonantiam discriminat. ³⁾ Delta cum s bina cum tritono limmata ⁴⁾ docet
 $\widehat{G} a C D F E F G a G F E D C a G F E D E E F D G F E$
- 5 ⁵⁾ Delta cum t quaternos cum limmate tonos, maximum videlicet in cantilenis
D E F G a C G G F E D E E
- 6 nostris ptongorum intervallum determinat.
b c d G c a G F E D C D E F G a **b**
- 7 Sed hae notae cum punctis remissas, sine punctis intensas
c E D G a C D E G F E D E E
- 8 vocum differentias discernunt pretextatas.

Der Schreiber hat sich in der Chiffirung mehrere Fehler zu Schulden kommen lassen.

Es fehlen nach einer Collation J. Kluchs die Puncte zum Zeichen, dass das Intervall fällt, achtmal: in Zeile 1 zu so, 3 zu phoni, 4 zu to, 5 zu lim, 6 zu lum de, 7 zu mis. Ferner ist in Zeile 5 zu ta ein Δ ohne T, also eine reine Quinte statt der grossen Sexte; zu ti ein T statt eines d, also eine grosse Secunde statt reiner Quarte, und in Zeile 8 zu cum ein Δ ohne S, also reine Quinte statt kleiner Sexte eingezeichnet.

Der entsprechende Text ist in der Münchener Handschrift ziemlich gut mit Intervallenzeichen versehen. Zur leichteren Lesung habe ich unter Nr. 8 einen Schlüssel behufs Übersetzen der Chiffren beigelegt. Man muss beim Übersetzen auf Folgendes achten: 1) Der Schlüssel-

¹⁾ Hier ist ohne Melodienote das Zeichen der kleinen Terz im Texte beige geschrieben.

²⁾ Hier ist ohne Melodienote das Zeichen der reinen Quinte im Texte beige geschrieben.

³⁾ Hier ist ohne Melodienote das Zeichen der kleinen Sexte im Texte beige geschrieben.

⁴⁾ trotono in der Handschrift, nach J. Kluch.

⁵⁾ Hier ist ohne Melodienote das Zeichen der grossen Sexte im Texte beige geschrieben.

buchstabe D fällt auf die erste Silbe, also auf den Buchstabennamen E, dessen Melodienote er ist. Die ersten Töne sind demnach

D D D E E E D E E

E voces unisonas equat.

2) Man sieht, dass der Schreiber die Intervallenchiffren nicht sorgfältig auf die zugehörigen Vocale gesetzt hat, aber man wird sich leicht zurecht finden, wenn man die Intervalle, unbeirrt durch die Stellung, syllabisch hinter einander absingt und das Plus durch Ligaturen ausgleicht.

3) Als mangelhafte Chiffirung ist zu beachten: auf *denotat*. Delta fehlt ein Punct über *no* und die undeutlichen Zeichen über Delta müssen ein punctirtes Δ und unpunctirtes T sein. Ferner fehlt über *bina* ein Zeichen (e), und die vorhergehende Chiffre der kleinen Sexte ist zu unterpunctiren. Dann fehlt bei *cantilenis* eine Chiffre, nämlich d über *ti*, also an derselben Stelle, wo auch die Wiener Handschrift fehlerhaft ist. Am Schlusse ist ein e für die letzte Silbe weggelassen.

Ich bin überzeugt, dass ein jeder Leser, welcher die Übersetzung versucht, auch trotz der hier gebotenen Erleichterungen zu einem ungünstigen Urtheil über diese Schreibweise gelangt. Der Unwille des Johannes de Muris darüber ist begreiflich: *modus ille notandi ceteris videtur imperfectior, confusior et incertior* (II p. 309 C).

Hermann hatte eine Fixirung der in den Neumen versteckten Intervalle vielleicht deshalb versucht, weil er über den Spott unzufrieden war, welcher von den Sängern mit den Neumen getrieben wurde. Darüber gab es ein Wortspiel, das in der damaligen oberdeutschen Sprache etwa gelautet haben mag „*neuma nêoman*“, das heisst „*Neuma Niemand*“, und wirklich half den Sängern ein Neuma oft gerade so viel wie ein Niemand. Die Sache wird von Hermann lateinisch erzählt: *caecum cantorum vulgus . . . illud etiam non quasi proverbium, sed quasi legibus indictum frequentans, verbum neuma quasi nemo* (p. 15,5).

Nr. 2—4. Proben aus einer chiffirten kürzeren Fassung von Hermann's Intervallen-Regel in der Karlsruher Handschrift 504 (Fol. 33 v.) aus dem 12. Jahrhundert. Nr. 2 bildet den Anfang. Der Schlüssel fehlt, kann aber aus der Stellung der diatonischen Halbtöne ermittelt werden: es ist C. An sich gibt ein Intervallenzeichen natürlich keinen Anhaltspunkt zum Auffinden der Tonhöhe, was Johannes de Muris schon bedenklich fand: *non video . . . qualiter et per illum modum sola vox notetur alteri non juncta* (l. c.).

Nr. 5. Probe einer Übersetzung von Hermann's Vers-Melodie aus dem 12. Jahrhundert. Cod. Einsidl. Frag. 1., nach Schubiger, Sängerschule St. Gallens, Monumenta 32.

Nr. 6. Übersetzung der 4 ersten Töne in derselben Melodie bei Johannes Cotto nach der Karlsruher Handschrift 505 (Fol. 9) aus dem 13. Jahrhundert. Die Töne sind hier irrig C a G F b c, statt G a G F D G.

Nr. 7. Versuch einer Chiffirung in der Reichenauer Handschrift LX aus dem 12. Jahrhundert. Es ist eine Randbemerkung auf Blatt 223, und sie bezieht sich auf einen Versikel zum Kirchweihfeste: *Domus mea domus orationis vocabitur.*

Nr. 8. Schlüssel zu den Intervallen-Chiffren.

Erklärung der Tafel I.

Codex Monacensis latinus 14663 f. 28 v—29 r.

Der Text ist, soweit nöthig, im ersten Theile vorliegender Untersuchung S. 26—27 gegeben. Die Kreise haben eine mystische Bedeutung, wozu uns Aribo den Schlüssel gibt (II p. 205 G.): *De similitudine virilis femineique chori ad autentos et plagas Concordant discordantque autenti cum plagis, quomodo si procederent de quatuor thalamis totidem nuptae modestae cum suis sponsis copularentque duos chorearum circulos, ut ipsi thalami matronali choro essent centra, id est medietates virilibus choris terminales, ut in hoc etiam evangelistarum exprimerentur volumina, de quibus pronunciat propheticus Ezechielis spiritus, quasi sit rota in medio rotae. Quia, sicut evangelistarum opera concordant discordantque, ita autenti cum plagis. Nam quinque chordas habent communiter, tres autem singulariter: ut duo circuli ita sibimet sint implicati, ut utriusque extremitas centrum, id est medietatem alterius persect; habent medium spatium commune, altrinsecus scilicet spatium situm sine participatione.* Oben S. 36.

Wohl aus Aribo hat Johannes Cotto die „Figur der acht Räder“ entnommen. Gerbert fand sie nicht in seinen Handschriften, aber in der Karlsruher Handschrift 505 sind sie eingezeichnet. Erklärungen gibt auch Engelbert von Admont II p. 349 G. und Johannes de Muris II p. 275 C.

Tafel II

findet ihre Erklärung S. 37—40.