

Die Ursprünge der Sequenz und des Tropus im Blick auf St. Gallen

Autor(en): **Ochsenbein, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Toggenburger Annalen : kulturelles Jahrbuch für das Toggenburg**

Band (Jahr): **25 (1998)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-883495>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Ursprünge der Sequenz und des Tropus im Blick auf St. Gallen

Dr. Peter Ochsenbein, St. Gallen

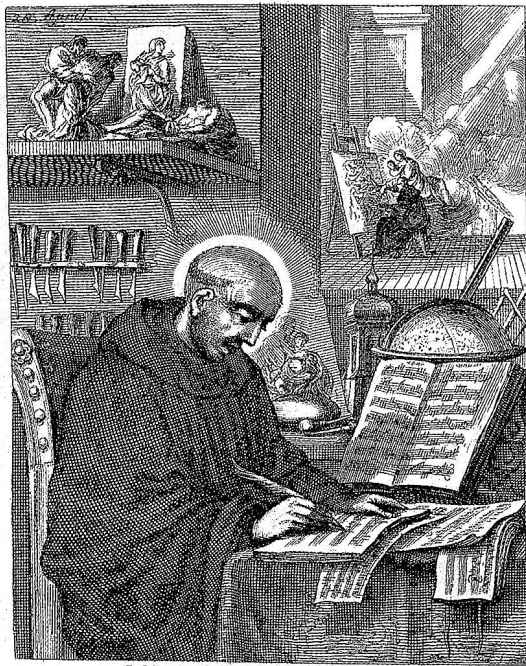
In der Musikwissenschaft ist es heute unumstritten, dass das Kloster St. Gallen im 9. und 10. Jahrhundert für die Entwicklung des Gregorianischen Gesangs wie für dessen Überlieferung durch die Neumennotation Einzigartiges geleistet hat – jedenfalls sind ähnlich umfassende Leistungen in keinem andern Kloster aus dieser Zeit nachzuweisen.¹ Denn St. Gallen hat um etwa 870 die beiden neuen Formen des liturgischen Gesangs, die Sequenz und den Tropus, zur ersten Hochblüte gebracht und um 920 ein Neumensystem entwickelt, das alle früheren rudimentären Aufzeichnungen weit hinter sich lässt. Der wohl aus Jonschwil gebürtige St. Galler Mönch Notker Balbulus (um 840-912) ist nicht nur der erste Meister in der Geschichte der Sequenz, er galt im Galluskloster auch als wegweisende Autorität und hat sicherlich die musikalische Praxis massgebend beeinflusst. Ihm und seinem Freund Tuotilo, dem ersten grossen Tropenkomponisten, gelte dieser kleine Beitrag. Gleichzeitig soll auch eine eben erschienene Faksimile-Ausgabe der beiden wichtigsten St. Galler Sequenzen- und Tropensammlungen gewürdigt werden.

Notker Balbulus (also der Stammler) stammte aus einem bedeutenden Grundherren-geschlecht und war im unteren Toggenburg bei Jonschwil beheimatet.² Offenbar früh verwaist, kam er zunächst in die Obhut eines alten Kriegsmannes Adelbert, bevor er noch in Knabenjahren als Oblate dem Kloster des heiligen Gallus dargebracht wurde. Zusammen mit seinen beiden besten Freunden Ratpert und Tuotilo wurde er in der St. Galler Klosterschule ausgebildet. Seine beiden wichtigsten Lehrer Marcellus und Iso förderten früh seine dichterische Begabung. Notker Balbulus sprach zweifellos mit seinen Mitmönchen im persönlichen Gespräch althochdeutsch, die



Notker Balbulus als Dichterkomponist der Pfingstsequenz «Sancti spiritus assit nobis gratia». Sequentiarium aus Minden, um 1025. Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Cod. theol. lat. quart. 11, fol. 144v).

Sprache seiner Kindheit. Aber geschrieben hat er nur lateinisch, ähnlich wie wir heute zwar Dialekt sprechen, aber in hochdeutscher Sprache einen Text niederschreiben. Notker beherrschte wie kein anderer in seiner Zeit die lateinische Sprache. Er liebt die ausgesuchtesten und seltensten Wörter, sein Prosastil ist leicht maniert, spätantiken Texten nachempfunden.³ Völlig frei von solcher Maniertheit sind jedoch seine vierzig Sequenzen, die teilweise in einer schlichten, teilweise monumentalen Sprache gefasst sind.



S. TUTELO MON. ORD. S. BEN.
Generis illustrissimi pie incuriosus, Canendi, pingendi, sculptandi, colandi et architectandi peritiam pietati et profundae demerito foverant, merito tunc, cui Dei parens astris effusa manu dirigeret. Relictis insignibus actus suae monumentis obiit a. 1699.
J. Umbach del. Melch. Küsel sculp.

Der Komponist, Maler und Elfenbeinschnitzer Tuotilo. Kupferstich (zum 28. April) aus dem Benediktiner-Kalender des Aegidius Rambeck von 1678, gestochen von Melchior Küsel.

Der Basler Mediävist Wolfram von den Steinen (1892-1967) hat in jahrelanger Arbeit die authentischen Sequenzen Notkers aus dem Wust des anonym Mitüberlieferten erstmals herausgeschält, ediert und ausführlich kommentiert in zwei Bänden mit dem programmatischen Titel: «Notker der Dichter und seine geistige Welt» (Bern 1948). Im Folgenden versuche ich Notkers Leistung als Sequenzdichter an seiner Mariä Himmelfahrt-Sequenz zu erläutern.

Im Hochamt zum Fest Mariä Himmelfahrt am 15. August wurde in St.Gallen jeweils im Anschluss an die Lesung ein Alleluja-Vers mit einer überlangen melismatischen Melodie auf das Schluss-A des Allelujas gesungen, die sogenannte Mater-Melodie, welche die St.Galler Mönche aus der altrömisch-gregorianischen Gesangstradition wohl in freier Abwandlung übernommen hatten. Im Widmungsbrief zum «Buch der Hymnen» (Liber hymnorum), das gegen 40 Sequenzen Notkers enthielt und anfangs Dezember 883 dem Kanzler Liutward von Vercelli wohl im Beisein von Kaiser Karl III. in St.Gallen überreicht wurde, berichtet Notker, dass er als Knabe (*iuvenulus*) solche überlangen Melodien nicht im Gedächtnis behalten konnte und deshalb nach einer Hilfe

suchte, wie er sie festmachen konnte, damit sie nicht aus seinem «unbeständigen Herzelein wieder entrannen» (*instabile coraculum aufugerent*).⁴ Ein Mönch aus Jumièges gab ihm den entscheidenden Hinweis. Seine Mitmönche in Nordfrankreich würden diesen überlangen Alleluja-Vokalisieren einen Text unterlegen, und dergestalt wäre die Melodie viel leichter im Gedächtnis zu behalten. Genau das begann nun auch Notker zu tun. Sein Lehrer Iso riet ihm nach ersten, noch unvollkommenen Versuchen: «Jeder einzelne Ton in der Alleluja-Melodie soll nur eine einzelne Textsilbe tragen» (*Singulae motus cantilena singulas syllabas debent habere*). Das neue Werk sollte also monosyllabisch angelegt sein. Wie genau Notker bei der Ausgestaltung seiner Sequenzen der vorgegebenen Melodie folgte oder ob er selbst die musikalische Struktur erweiterte, ist in der musikwissenschaftlichen Forschung umstritten. Jedenfalls hat er jeden einzelnen Melodiebogen textlich repetiert und damit rhythmisch wie melodisch zwei je gleich lautende Gebilde geschaffen, die Strophe und die Antistrophe, die nun im Wechsel von zwei Chören oder auch einem Vorsänger und einem Chor im Messgottesdienst vorgetragen wurden. So wurde die Mater-Melodie – um auf die Mariä Himmelfahrt-Sequenz zurückzukommen – fast auf das Doppelte entfaltet. Lediglich der Beginn, der Anfangsversikel, und die letzten vier Melodiebögen sind nur einmal textiert.

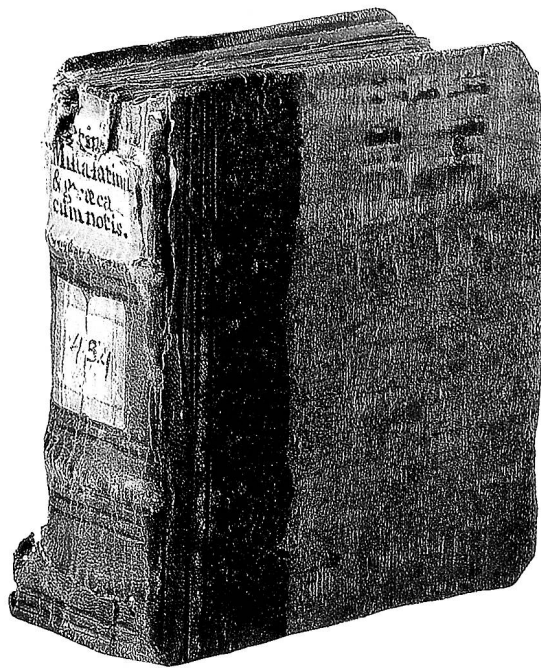
Die von der Tradition mehr oder weniger vorgegebene Alleluja-Melodie hatte einen bestimmten Rhythmus mit teils stärker, teils kaum hervorgehobenen Einzeltönen. Notker war nun bestrebt, zu diesem Melodierhythmus einen genau entsprechenden Textrhythmus mit betonten und nicht betonten Silben zu bilden. Jedem vorgegebenen Ton musste demnach eine einzige Silbe, dem wechselnden Rhythmus der einzelnen Melodiebögen ein gleichartiger Text entsprechen. «Notker dichtete – das geht aus seinem Werk deutlich hervor – mehrere Texte zur gleichen Melodie, so wie die Melodie seiner Sequenzen durch jüngere mit weiteren Texten versehen wurde. Insofern war die Formulierung von Texten zu Melodien ein konstituierendes Merkmal der älteren Sequenz. Die kürzeren *sequentiae* der sogenannten aparallelen Sequenz finden sich auch in die Wiederholung des Allelujas nach dem Vers integriert. Die längeren Melodien zeigen nur partiell einen Zusammenhang mit dem Alleluja und sie dürften ... zumeist teilweise als für sich stehende Tonfolgen komponiert worden sein.»⁵ Insofern war Notker auch Komponist. Aber er war vor allem Dichter. «Ob und in welchem Umfang Notker ältere Sequenzen kannte, ist offen. In den meisten

Fällen aber dürfte er beim Dichten von vorgegebenen Tonfolgen ausgegangen sein... Der 'Liber hymnorum' enthält auch aparallele Dichtungen. Der Schwerpunkt der Arbeit Notkers liegt jedoch bei der Auseinandersetzung mit dem speziellen Bauprinzip der Sequenz, die dann Geschichte macht: in der Reihung paralleler Textabschnitte, von denen jeweils zwei zur gleichen Melodie gesungen wurden.»⁶

Als Philologe habe ich bis jetzt zwei Sequenzen Notkers neu zu interpretieren versucht: seine schon genannte Mariä Himmelfahrt-Sequenz und die Gallussequenz «Dillecte deo». In der Mariä Himmelfahrt-Sequenz «Congaudent angelorum chori gloriosae virgini» habe ich – auxiliante beato Notkero - deutlich machen können, dass die Sequenz nach den fünf Worten des Anfangsversikels gedanklich wie verbal durchstrukturiert ist, wobei die Worte *virgo, congaudere, angelorum chori, gloriosa* wie Leitmotive fungieren.⁷ In der Gallussequenz bin ich vom liturgischen Text der Gallusmesse ausgegangen und habe versucht darzulegen, dass Notkers Sequenz insbesondere die vorangehende Lesung (Sir 45,1-6) und das auf die Sequenz folgende, von den Mönchen bereits in der Matutin vernommene Evangelium (Mt 19,27-29) meditiert und dass Notker sich und seinen Mitkonventualen das Selbstverständnis eines Gallusmönchs in den Mittelpunkt stellt.⁸

Der St.Galler Mönch Tuotilo (um 850 - 913?), bekanntlich Notkers Freund, hat den Tropus zur Blüte gebracht,⁹ und zwar, wie Ekkehart IV. (gest. um 1060) in seinen «Geschichten des Gallusklosters» («Causus sancti Galli») berichtet, «von einzigartiger und unverkennbarer Tongestaltung» (*singulari et agnoscibili melodie*).¹⁰ Ältere Formulierungen des Tropus müssen in St.Gallen präsent gewesen sein, aber Tuotilo hat dem Tropus seine unverwechselbare Gestalt gegeben. Ähnlich wie die Sequenz ist der Tropus eine Erweiterung einzelner gregorianischer Messgesänge. Offenbar genügten den St.Galler Mönchen der Introitus, das Kyrie und Gloria, das Offertorium und die Communio nicht in ihrer knappen Gestalt. Sie fügten zum bestehenden Text erläuternde, meditierende Zusätze ein und komponierten sie aus, wobei die Zusätze meist aus biblischem oder liturgischem Wortgut herkommen.

Aus Ekkeharts IV. «Causus sancti Galli» wissen wir, dass Tuotilo mindestens fünf Tropen geschaffen hat, die in der St.Galler Überlieferung nachweisbar sind, darunter der berühmte Introitus-Tropus zur dritten Messe am Weihnachtstag *Hodie cantandus est nobis puer*, der in über hundert mittelalterlichen Handschriften bezeugt ist und der «der am meisten und am

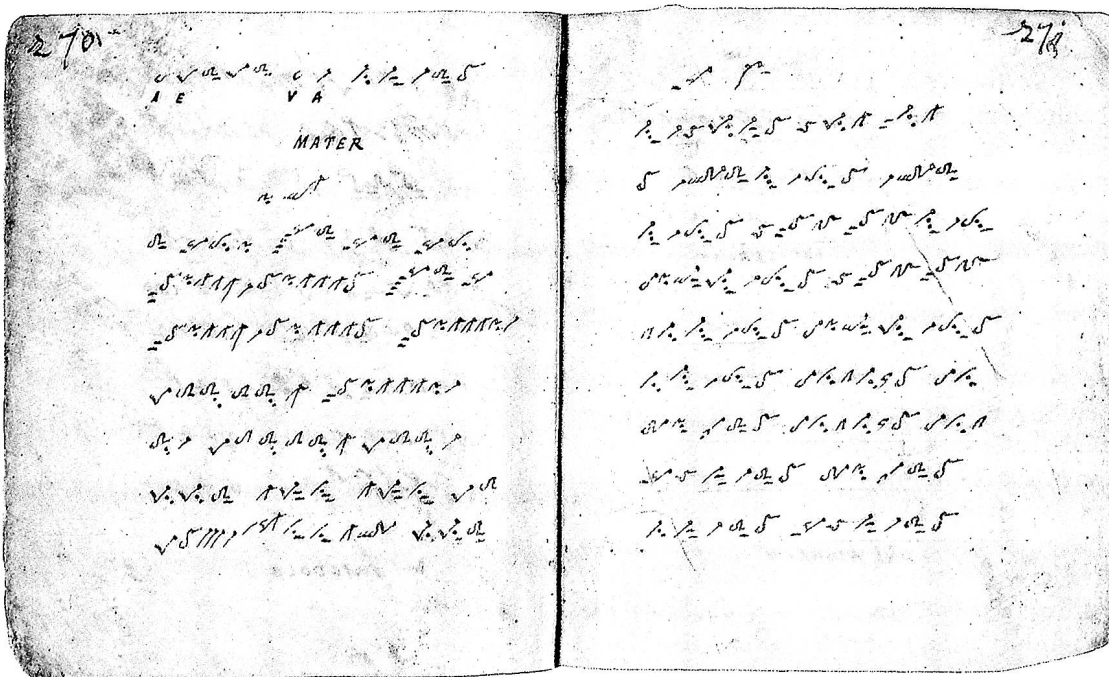


Gesamtansicht von Cod. Sang. 484, als Taschenformat (10 x 8 cm) wohl für den Magister choralis bestimmt. Bindung aus dem 16. Jahrhundert.

längsten gesungene Tropus überhaupt» ist.¹¹ Tuotilo und seine uns unbekannt Nachfolger haben sich im späten 9. und im 10. Jahrhundert ein eigentliches Tropen-Repertorium erarbeitet, zunächst für die hohen Feste, dann auch für weitere liturgische Messfeiern, «wobei der Anteil des Übernommenen in der Erweiterung des Offertoriums und der Communio deutlich höher ist als beim Introitus».¹²

Tuotilos Weihnachtstropus *Hodie cantandus est nobis puer* geht dem eigentlichen Introitus *Puer natus es nobis* voraus und er ist nach einer Einleitung in Frage und Antwortteil so gegliedert, dass er textlich unmittelbar zum Introitus hinführt. Es ist kunstvoll gefügte Prosa, und die von Tuotilo komponierte Musik dazu passt sich genau dem Sprachfall an. Die Melodie steigt im Verlauf des Tropus auf, bis sie den Höhepunkt des Introitus erreicht.¹³

Im zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts wurden die Sequenzen und die Tropen, die wohl alle zunächst auf Einzelblätter notiert waren, zu Sammlungen vereinigt, und diese liegen uns in den Handschriften Nr. 381 und 484 der St.Galler Stiftsbibliothek vor. Eine vor kurzem erschienene Faksimile-Ausgabe mit ausführlichem Kommentarband hat diese beiden so wichtigen Codices für die musikwissenschaftliche Forschung erschlossen.¹⁴ Die Seiten der beiden Codices, in zwei Bänden angelegt, sind farbig und in einer Originaltreue wiedergegeben, dass die feinsten Haarstriche innerhalb der Neumennotation erkennbar sind, was

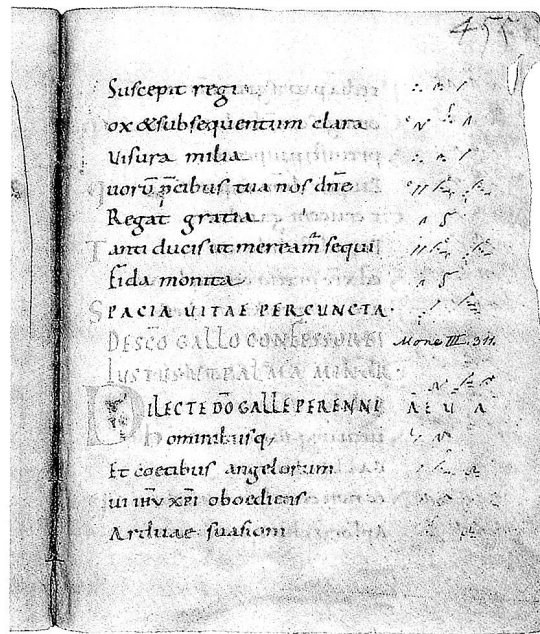
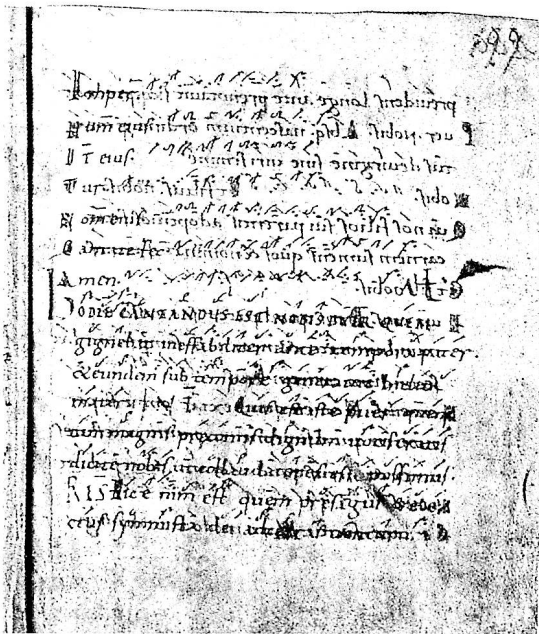


Textlose Neumen-Schrift zur Mater-Melodie in Cod. Sang. 484, p. 270/71, geschrieben im zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts.

für ihre Interpretation von wirklichem Belang ist. Vorwort, Inhaltsverzeichnis und Einleitung (S. 5-18) sowie das abschliessende Kapitel «Einordnungen und Ausblick» (S. 165-173) sind in Deutsch und Englisch formuliert; die übrigen Texte erscheinen je nach Verfasserschaft englisch bzw. deutsch. Hauptergebnis des differenzierten Kommentarbandes: Beide Handschriften 484 und 381 wurden weitestgehend vom gleichen Schreiber geschrieben, der sich in einer Urkunde aus dem Jahr 926 oder 928 nachweisen lässt und vielleicht Salomon hiess. «Damit erschloss sich bis ins erstaunliche Detail ein Prozess des Sammelns und der Redaktion der vielfältigen Materialien, die dieser engagierte Mönch zusammentrug. Die Identifikation des Hauptschreibers und die Abgrenzung weiterer Hände boten einen Ausgangspunkt für Untersuchungen zum Sankt Galler Scriptorium, zu einzelnen Aspekten der spezifischen musikalischen Notation, deren man sich hier bediente, zu den Psalmversen der antiphonalen Messgesänge (für die der Codex 381 die umfangreichste erhaltene Zusammenstellung bietet), zur Geschichte der verschiedenen neuen Formen liturgischer Gesänge und nicht zuletzt zur Rolle Sankt Gallens in diesem Bereich.»¹⁵ In den beiden Sammelhandschriften sind über 350 Tropen-Elemente für die Erweiterung des Introitus, rund 150 Tropen für das Offertorium, 40 für die Communio und einige tropierte Ordinariusgesänge überliefert, darunter solche mit griechischem Text in lateinischer Umschrift. Die

beiden Sammlungen sind immer wieder benutzt und bearbeitet worden. Denn es liessen sich über 50 verschiedene Hände nachweisen, davon 38 für das 10. und 11., 6 für das 12. Jahrhundert, der Rest aus der Zeit des 13. bis 19. Jahrhunderts. So vermitteln die differenzierten Beobachtungen der beiden Kommentatoren einen Blick in die Werkstatt des Sammelns und Ordners des Hauptschreibers und der verschiedenen weiteren Hände, die bis ins 13. Jahrhundert an diesem Bestand arbeiteten. Den Inhalt der beiden Handschriften erschliessen am Ende des Kommentarbandes Inventare und Indices.

Allzu oft wird in der Forschung noch heute übersehen, dass St.Gallen auch massgeblich beteiligt war an der dritten musikalischen Gattung innerhalb des gregorianischen Gesangs: Um 900 - also noch zur Zeit Notkers und Tuotilos - entstehen in St.Gallen mit der «Historia S.Galli» und etwas später mit der «Historia sancti Otmar» Offiziums-dichtungen, die zwar an französische Vorbilder anknüpfen, aber für das 10. und noch das 11. Jahrhundert vorbildhaft wurden. Sie sind uns mit Neumennotation überliefert in Hartkers «Antiphonarium» (Codices Sangallenses 390/91), das er um das Jahr 1000 in St.Gallen für das Stundengebet der Gallusmönche geschrieben hat und das bekanntlich die wichtigste Quelle für die monastischen Offiziumsgesänge ist. Auch über die beiden genannten Gallus- und Otmar-Offizien habe ich erstmals eine philologische Interpretation vorgelegt und dabei zeigen kön-



HODIE CANTANDUS EST NOBIS PUER.
Tuotilos berühmter Weihnachtstropus in Cod. Sang. 381, p. 199 mit Neumen über dem Text, geschrieben im zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts.

Der Beginn von Notkers Gallus-Sequenz: *DILECTE DEO GALLE PERENNI*, mit Neumen am Rand, in Cod. Sang. 381, p. 455.

nen, wie sehr die Antiphonen und Responsorien Bezug nehmen auf die in der Matutin verlesenen Viten der beiden St.Galler Heiligen.¹⁶ Zweifellos: St.Gallen hat im 9. und 10. Jahrhundert, was die Entwicklung der Gregorianik betrifft, Grossartiges geleistet. Dessen waren sich die St.Galler Mönche bewusst. Notker Balbulus heisst in St.Gallen – im Gegensatz zu den drei weiteren bekannten Notkere – *Notkerus qui sequentias fecit*, also: Notker, der Sequenzen geschaffen hat. Und Ekkehart IV. rühmt Tuotilo als den überragenden Tropen-Komponisten. Dieser Ekkehart weiss zu berichten, der Ire Marcellus habe die beiden Knaben Notker und Tuotilo zu den sieben Freien Künsten geführt, «besonders aber» - wie er eigens betont - «zur Musik» (*maxime ad musicam*).¹⁷ Und dass St.Gallen in der Wiedergabe der fränkisch-römischen Gregorianik damals führend war, verdeutlicht Ekkehart an der etwas phantasievollen Geschichte, der Römer Romanus, ausgesandt von Papst Hadrian I. für Karl den Grossen, habe, in St.Gallen krank geworden, das römische Antiphonar als Vorbild und Authenticum den St.Gallern überlassen, wo es noch im 11. Jahrhundert vorne im Chor aufgestellt gewesen sei.¹⁸ Ekkehart IV. meinte mit diesem römischen Antiphonar wohl die berühmte St.Galler Handschrift 359. Sie ist leider erst etwa um 920 in St.Gallen geschrieben und in einen wertvollen Elfenbeinband geschlossen worden. Aber Ekkeharts schöne Geschichte birgt doch einen Kern Wahrheit in sich: Kein anderes Kloster hat um

920 ein so hoch differenziertes Neumensystem entwickelt wie gerade St.Gallen. Und das heute in der musikalischen Praxis verwendete Graduale triplex beweist aufs schönste, dass St.Gallen eine Quelle des gregorianischen Gesangs geworden ist.¹⁹

Anmerkungen

- ¹ Wulf Arlt, Liturgischer Gesang und gesungene Dichtung im Kloster St.Gallen, in: St.Gallen als kulturelles Zentrum. Das Galluskloster in seiner ersten Blütezeit (8.-11. Jahrhundert), hrsg. von Peter Ochsenbein, Darmstadt 1997 (im Druck).
- ² Vgl. Peter Ochsenbein und Karl Schmuki, Die Notkere im Kloster St.Gallen. Träger von Wissenschaft und Kunst im Goldenen und Silbernen Zeitalter (9. bis 11. Jahrhundert). Ausstellungsführer, St.Gallen 1992, bes. 17-24 (mit weiterer Lit.).
- ³ Vgl. Walter Berschin, Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter, Bd. 3, Stuttgart 1991 (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 10), S. 401-404.
- ⁴ Vgl. Johannes Duft, Der Impetus für Notkers Sequenzen, in: J. Duft, Die Abtei St.Gallen, Bd. 2, Sigmaringen 1991, S. 136-147.
- ⁵ Arlt, Liturgischer Gesang (wie Anm. 1).
- ⁶ Ebda.
- ⁷ Peter Ochsenbein, Des Notker Balbulus Mariä Himmelfahrt-Sequenz, «Congaudent angelorum» als musikalisch-sprachliches Kunstwerk, in: Philologia sacra. Biblische und patristische Studien für Hermann J. Frede und Walter Thiele zu ihrem siebzigsten Geburtstag, hrsg. von R. Gryson, Freiburg i. Br. 1993, S. 639-653. Vgl. auch

- Ders., Notker Balbulus Deutsch, in: *Verborum amor. Studien zur Geschichte und Kunst der deutschen Sprache. Festschrift für Stefan Sonderegger zum 65. Geburtstag*, hrsg. von H. Burger, A.M. Haas und P. von Matt, Berlin u. New York 1992, S. 214-237.
- ⁸ Die Gallus-Sequenz «Dilecte Deo» des Notker Balbulus, in: *Non recedet memoria eius. Beiträge zur Lateinischen Philologie des Mittelalters im Gedenken an Jakob Werner (1861-1944). Akten der wissenschaftlichen Tagung vom 9./10. September 1994 am Mittellateinischen Seminar der Universität Zürich*, hrsg. von P. Stotz, Bern 1995 (*Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters* 28), S. 135-145.
- ⁹ Zu Leben und Werk Tuotilos vgl. Ernst Gerhard Rüschi, *Tuotilo: Mensch und Künstler*, St.Gallen 1953 (*Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte* 41,1). - *Tuotilos Tropen: Gaudete et cantate. Seid fröhlich und singet. Tropen aus den Handschriften der Stiftsbibliothek St.Gallen*, ausgewählt und übersetzt von Ernst Gerhard Rüschi, St.Gallen 1990.
- ¹⁰ Ekkehardt IV, *St.Galler Klostergeschichten*, lateinisch und deutsch, übersetzt von Hans F. Haefele, Darmstadt 1980, S. 104f. (Kap. 46).
- ¹¹ Arlt, *Liturgischer Gesang* (wie Anm. 1).
- ¹² Ebda.
- ¹³ Ebda.
- ¹⁴ Stiftsbibliothek Sankt Gallen, *Codices 484 & 381*, kommentiert und in Faksimile hrsg. von Wulf Arlt und Susan Rankin, Winterthur: Amadeus Verlag 1996. 2 Faksimilia-Bände und Kommentarband 329 S.
- ¹⁵ Ebda. S. 5.
- ¹⁶ Peter Ochsenbein, *Zum Text des ältesten Gallusoffiziums*, in: *Lateinische Kultur im X. Jahrhundert. Akten des I. Internationalen Mittellateinerkongresses Heidelberg 1988, Stuttgart 1991* (*Mittellateinisches Jahrbuch* 24/25 [1989/90]), S. 17-28. - Ders., *Zum Text des Otmaroffiziums* (im Druck in: *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen*).
- ¹⁷ Kap. 33 (wie Anm. 10), S. 76f.
- ¹⁸ Kap. 47 (wie Anm. 10), S. 106-109.
- ¹⁹ *Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum*, Solesmes 1979.