

Die Anfänge der Sequenzendichtung

Autor(en): **Steinen, Wolfram von den**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte = Revue d'histoire ecclésiastique suisse**

Band (Jahr): **40 (1946)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-126796>

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 Anfänge der Sequenzendichtung

Von Wolfram VON DEN STEINEN

Erster Teil:

WEGE ZUR SEQUENZ

1. Die Aufgabe

Von Notker dem Dichter (oder dem Stammler, Balbulus, † 912) wissen wir, daß er um 860 seine erste Sequenz gedichtet hat. Die früher verbreitete Annahme, damit habe der *iuuenulus* Notker die Sequenzendichtung überhaupt erfunden, ist wissenschaftlich unhaltbar geworden, seit C. BLUME und H. M. BANNISTER im 53. Bande der *Analecta hymnica* die wichtigsten Sequenzen der Frühzeit aus den Handschriften des ganzen Abendlandes ediert und die Überlieferung sichtbar gemacht haben. Da zeigte sich: sowohl den Handschriften wie dem Charakter nach ist die Sequenz in Frankreich und vermutlich auch in Italien älter als in Sankt Gallen. Obwohl sich an fast allen Aufstellungen und Anmerkungen Blume-Bannisters im Einzelnen rütteln läßt, hat sich dies Gesamtergebnis immer wieder bestätigt, auch mir.

Notker hatte also seine anonymen Vorgänger. Aber wo kamen sie her, wie weit reichen sie über 860 zurück, was und wie haben sie gedichtet — wie hat die Sequenz 'sich entwickelt'? Über diese Fragen haben Blume und Bannister eine Wolke von Vermutungen ausgebreitet. Seither hat namentlich J. HANDSCHIN von der Musikgeschichte her wichtige Funde und kritische Beiträge veröffentlicht, hat H. SPANKE das Material eifrig durchgearbeitet¹. Dennoch ist man nicht entscheidend weitergekommen, weil man es versäumte, zunächst einmal das Gesicherte abzugrenzen und in sich auszuschöpfen, vielmehr vorschnell die Hypothese einschaltete. Hier setzt die vorliegende Arbeit ein: Punkt für Punkt soll sie klarstellen, was wir wissen und was uns erhalten blieb, und das Erhaltene nach seinem innern Charakter erfassen; hieran

¹ Die Arbeiten zitiere ich ihres Ortes. Den erreichten Stand zeigt Hans SPANKE, *Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters* (Stuttgart 1943), S. 16-45.

können sich dann Hypothesen haltbar und förderlich anklammern. Als Programm sieht das wenig schwungvoll aus, und tatsächlich wird es in den Anfängen auf ein behutsam abgrenzendes und ermittelndes Verfahren am meisten ankommen. Wenn daraufhin aber die Sequenzen selber und ihre Dichter zu betrachten sind, dann wird sich die Methode, hoff ich, nicht nur als die richtige, sondern auch als die dankbarste und schönste erweisen.

Die Untersuchung gilt mit bewußter Ausschließlichkeit der Sequenzen-Dichtung. Die Melodien unterschätze ich nicht: aber ihre Überlieferung ist noch weit dürftiger und undurchsichtiger als die der Texte, und das Verhältnis von Text und Melodie birgt mehr Fragen, als man zu denken pflegt. Der feste Hebelpunkt kann allein aus den Texten gewonnen werden.

Irgend einen Bericht über die Initialsequenz — so nenne ich die Sequenz vor Notker — gibt es nicht. Auch von Notker schienen wir wenig zu wissen: und doch ist es so viel, daß ich seinem Schöpferum eine umfangreiche Monographie widmen kann¹. Wenn wir nun über seine Vorgänger noch so viel Daten hätten: die eigentliche Entstehung der Sequenz würde trotzdem immer in jenem Dunkel bleiben, das segensvoll über jeder Zeugung schwebt. Dies sei, gegenüber manchen Entgleisungen bisheriger Forschung, vorweg wahrgenommen: so wohl es im ersten Stadium der neuen Kunst ein Tasten und Suchen gegeben haben wird, so gewiß war die Sequenz als Ganzes eine *Schöpfung*; und das besagt, daß vollkommene Werke neben unzulänglichen grade in den Anfängen erwartet werden dürfen. Gedichte 'entwickeln' sich nicht. Der Entwicklung, oder richtiger, der folgerechten Aus- und Durchbildung unterliegen nur die technischen Einzelheiten, wie etwa die Fertigkeit in der Antistrofierung oder die Beziehung des Textes auf die Meßliturgie. Grade der Künstler wird die Bedeutung solcher Momente ermessen; aber in der Mitte liegen sie nicht.

2. Echte und falsche Spuren vor 850

1. Die ältesten Texthandschriften, die wir noch haben, liegen ein wenig vor 900; äußerlich also führen sie nicht über Notker hinaus. Wenn Blume und seither mehrere die Anfänge der Sequenz bis vor 800

¹ Notker der Dichter und seine geistige Welt. Soll 1947 bei Francke, Bern, erscheinen. Ich kann es in den hier folgenden Studien nicht wohl vermeiden, manche Ergebnisse dieses Werkes stillschweigend vorwegzunehmen.

zurücksetzen, so ist das zunächst Hypothese. Bewiesen wäre sie, wenn schon ALKUIN Sequenzen gedichtet hätte; und ihn nennt ein Trierer Schreiber des 11. Jahrhunderts als Verfasser der damals verbreiteten Michaelsequenz 'Summi regis archangele'¹. Aber das ist ein klar widerlegbarer Irrtum, den ich in meiner Notkermonographie aufkläre. Die Sequenz ist wahrscheinlich um 965, keinesfalls vor 880 entstanden. Sie liegt nach Notker.

2. Mehr Beachtung verdient ein anderes Zeugnis, weil es auf jeden Fall etwas zur Entstehungsgeschichte der Gattung beiträgt. WALAFRID schrieb um 841 in seinem Büchlein über Liturgiegeschichte: « Metrische und rhythmische Hymnen werden im ambrosianischen Offizium vortragen. Doch hatten manche auch den Brauch, sie gelegentlich in der Meßfeier zu verwenden, weil die Reue, diese Gnade, durch die harmonische Süßigkeit gesteigert wird. Nach der Überlieferung hätte Paulin, Patriarch von Friaul [787-802], öfter und hauptsächlich in Privatmessen rund um das sakramentale Opfer herum Hymnen zelebriert, die so von andern wie von ihm selber gedichtet waren. Und meines Erachtens wird ein so bedeutender und wissensreicher Mann das weder ohne Autorität noch ohne Vernunftprüfung getan haben. »²

Die Nachricht über den Gebrauch von Hymnen zur Messe ist auf alle Fälle merkwürdig. Können Sequenzen gemeint sein? So allgemein, wie sich Walafrid ausdrückt, ist es in der Tat nicht unmöglich, Sequenzen in seinen Text *hinein* zu interpretieren. Aber heraus kann man sie nicht holen. Denn 1. Hätte Walafrid wirklich von Sequenzen reden wollen und hätte es solche um Paulin gegeben, so hätte er das ohne Zweifel ganz anders ausgedrückt. — 2. Allem, was wir von Sequenzen wissen, widerspricht durchaus: a) daß sie speziell zur Compunctio (Reue) wertvoll sein sollen, da sie doch ihrem liturgischen Wesen nach Jubelgesänge sind; b) daß sie 'hauptsächlich zu Privatmessen' gebraucht wurden, da sie doch essentiell der Missa sollemnis zugehören; c) daß ihr litur-

¹ A. h. (= *Analecta hymnica*) 53 n. 192; vgl. den Apparat dazu p. 314.

² De exordiis et incrementis c. 26: Mon. Germ., Cap. II 3 p. 506, 23: Porro ymni metrici et rithmici in Ambrosianis officiis dicuntur; quos etiam aliqui in missarum sollemniis propter compunctionis gratiam, quae ex dulcedine concinna augetur, interdum assumere consuerunt. Traditur siquidem Paulinum Foroiulensem patriarcham saepius et maxime in privatis missis circa immolationem sacramentorum ymnos vel ab aliis vel a se compositos celebrasse. Ego vero crediderim tantum tantaeque scientiae virum hoc nec sine auctoritate nec sine rationis ponderatione fecisse. — Zur Datierung siehe KRAUSE's Einleitung ib. p. 473, 30.

gischer Ort *circa immolationem sacramentorum* sei, also irgendwo im zweiten, dem Mysterien-Teil der Messe (*missa fidelium*), während der Ort der Sequenz zwischen den Lectionen des ersten Teiles eindeutig festliegt (*missa catechumenorum*). — 3. Jede methodische Interpretation bestätigt, was man schon beim ersten Lesen zwanglos entnimmt: daß Walafrid von strosfischen Hymnen reden will, wie sie seit Ambrosius im Offizium eingeführt waren. Diese, so sagt er ausdrücklich (*quos etiam*), drangen auch in die Messe ein, und darüber gibt es eine spezielle Überlieferung aus Friaul. Tatsächlich sind von Paulin von Aquileia einige Hymnen erhalten (*Anal. hymn.* 50 p. 126 ff.). Der Gebrauch solcher Texte für die Messe war merkwürdig genug, um die Erwähnung im Gang von Walafrids hymnengeschichtlichem Kapitel (c. 26) zwanglos zu rechtfertigen.

Doch in einem ganz andern Sinne verdient der kleine Passus unsere Aufmerksamkeit. Als Walafrid ihn schrieb, waren aller Vermutung nach die ersten Sequenzen schon gedichtet oder doch im Entstehen. Wurden sie bereits gesungen, so sollte Walafrid wohl davon gewußt haben, da er mit ihrer Heimat, den lothringisch-nordfranzösischen Gebieten, vielfache Verbindungen unterhielt. Diese zunächst lokalen Anfänge in seinem Buche zu erwähnen hatte er keinen Anlaß. Aber wenn man will, könnte man sein Interesse für den Hymnengebrauch zur Meßfeier damit besonders erklären, daß verwandte Bestrebungen eben jetzt wieder auflebten. Und auch wenn man dies fallen läßt, ja auch annimmt, Walafrid habe von Sequenzen noch nichts gewußt, so bezeugen seine Worte in jedem Fall, und gerade das ist wichtig, wie nahe seiner Generation der Gedanke an neue Lieder zur Messe lag.

Angefügt sei hier, daß in dem Streit um die Meßdeutungen und -neuerungen Amalars (838 und vorher) von Sequenzen nicht das geringste verlautet¹: um so wichtiger, als Amalars Heimatkirche Metz mit der Frühgeschichte der Sequenz sicher eng verbunden war.

3. Noch eine äußere Stütze fände schließlich der frühe Zeitansatz für die ersten Sequenzen, wenn ein in der Musikgeschichte viel besprochener Traktat *Musica Enchiriadis* bereits um 850 oder früher geschrieben wäre; denn er zitiert die später zu besprechende Dacapo-Sequenz 'Rex caeli'. J. HANDSCHIN hat hierauf hingewiesen und den Traktat deshalb frühe datiert, weil der Philosoph Johannes Eriugena

¹ MIGNE t. 105. Dazu etwa Ad. FRANZ, Die Messe im deutschen Mittelalter 351 ff.; A. WILMART in der *Revue Bénédictine* 37 p. 73 ff.

um 867 auf ihn Bezug nehme¹. Daraus würde in der Tat, wenn es einträfe, mancher Schluß zu ziehen sein. Indessen bedaure ich, Handschins Anregung nicht folgen zu können. Beziehungen zwischen Eriugena und der *Musica Enchiriadis* hat er aufgewiesen, sie sind inzwischen noch ergänzt worden²; sie haben für uns den Wert, manche Wendung zu kommentieren, in der der irische Lehrer auf die Musikanschauungen seines Zeitalters anspielt. Daß aber Eriugena irgend etwas aus dem Handbuch übernommen habe, dafür kann ich den Beweis nicht finden und auch nicht die Wahrscheinlichkeit. Das Natürliche ist die Annahme, der Musiktraktat stamme aus dem Umkreise des großen Anregers, an dessen Riesenwerk *de Divisione Naturae* so viele mittlere Geister denken und forschen lernten, ob auch nur wenige sich offen dazu bekannt haben.

Die *Musica Enchiriadis*³, deren Wert und Eigenart damit gewiß nicht herabgesetzt werden, erscheint zuerst zu Ende des 9. Jahrhunderts in demselben Kloster St. Amand, das in der Geschichte der *Dacapo-Sequenzen* ungemein hervortritt. Als Autor wird dort wie späterhin in *Canterbury* ein Abt Hoger, Otger o. ä. genannt; man hat ihn versuchsweise mit einem Abt Hoger von Werden († 902) identifiziert⁴. Auf alle Fälle trug der Verfasser einen deutschen Namen in romanisierter Form. Demnach war er kein Ire, sondern stammte wahrscheinlich aus Frankreich oder dem deutsch-französischen Grenzgebiet — dem Wirkungsgebiet Eriugenas, dem Entstehungsgebiet der Sequenz.

Die erste *greifbare* Angabe, die wir besitzen, ist nach wie vor die, daß Notker Sequenzen gedichtet habe. Alles vor ihm, alles Übrige aus dem 9. Jahrhundert ist anonym und nur indirekt festzulegen. Und die früheste Nachricht über die Anfänge der Sequenz, eigentlich die einzige, die vorliegt, ist der Widmungsbrief, den Notker seinen gesammelten Sequenzen — dem *Liber Ymnorum*, wie er's nannte — vorangestellt hat. Davon also muß die methodische Untersuchung ausgehen.

¹ Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 5 (1927), 316 ff., besonders 339 f. Dagegen schon F. GENNRICH, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes (Halle 1932), 141 f.

² Durch M. BUKOFZER in *Speculum* 17 (1942), 174 f.: in der *Mus. Ench.* ist Fulgentius benutzt, den unsers Wissens Eriugena neu bekannt gemacht hatte; so benutzt ihn auch der Eriugena-Schüler Remigius von Auxerre. Bukofzers Folgerung: also sei der Verfasser des *Mus. Ench.* ebenso wie Eriugena Ire gewesen, widerlegt sich selbst; denn sonst müßte ja auch Remigius Ire gewesen sein! Vielmehr war der eine wie der andre Eriugenas Schüler.

³ MIGNE 132 nach M. GERBERT, *Scriptores eccl. de Musica sacra* I (1784).

⁴ M. MANITIUS, *Geschichte der lat. Literatur des Mittelalters* I (1911), 449 ff., wo weitere Hinweise.

3. Notkers Proömium an Liutward

Editionen : Meine Ausgabe des Liber Hymnorum (erscheint 1947). —

J. WERNER, Notkers Sequenzen (Aarau 1901) 97 f. ; E. DÜMLER in den Mittheilungen antiq. Gesellsch. Zürich 12(1858-60), 224 ; MIGNE 131, 1003 f. ; DANIEL, Thesaurus 5, 5 f. ; und viele.

Hier das Hauptstück auf deutsch :

(2) Als ich noch ein junger Mensch war und die überlangen Melodien, so oft im Gedächtnis eingepägt, aus dem unbeständigen Herzlein wieder flohen, fing ich stillschweigend zu überlegen an, auf welche Weise ich sie wohl festbinden könnte. (3) In dieser Zeit geschah es, daß ein Priester aus dem kürzlich von den Normannen zerstörten Jumièges zu uns kam und sein Antiphonar mitbrachte, worin den Vokalisieren (*sequentiae*) eine Art Verse angepaßt waren — es waren schon damals reichlich verderbte Verse. (4) Wie deren Anblick mir erfreulich, so war ihr Schmack mir bitter. (5) Immerhin begann ich in Nachahmung derselben zu schreiben : *Laudes deo concinat orbis universus, qui gratis est redemptus*, und weiterhin : *Coluber Adae deceptor*. (6) Als ich diese [Verse] meinem Lehrer Iso darbrachte, hat er mit Glückwünschen für meinen Eifer, mit Bedauern für meine Unerfahrenheit zwar was gut schien gelobt, das minder Gute aber berichtigen wollen, indem er sagte : Jede einzelne Melodiebewegung muß jeweils Eine Silbe haben. (7) Indem ich das hörte, habe ich die Silben, die über das *-ia* kamen, glatt ausgebessert, dagegen die über dem *-le-* und *-lu-* als eher unmöglich nicht einmal in die Hand nehmen mögen, da ich doch auch dies nachmals durch Übung als ganz leicht erkannte, wie [meine Texte zu den Melodien] « *Dominus in Syna* » und « *Mater* » bezeugen. (8) Solchergestalt ausgerüstet dichtete ich alsobald in zweitem Ansatz : *Psallat ecclesia mater illibata*.

(9) Als ich diese Verslein meinem Lehrer Marcellus vorlegte, trug er sie freudeerfüllt auf Roteln zusammen und gab den Schülern den einen die, den andern jene zum singen auf. (10) Als er mir dann sagte, ich solle sie in einem Buche vereint einem der Großen als Geschenk darbringen, ließ ich mich schamgehemmt niemals hierzu bewegen.

In meiner Notkermonographie habe ich den Widmungsbrief des Liber Hymnorum ausführlich besprochen und auch seine unbesonnen angezweifelte Echtheit ein für allemal sichergestellt. Hier ist nun aber dasjenige zu wiederholen, was die besondern Fragen der Sequenzenanfänge fördert. Da muß man als erstes das eigentliche Anliegen des Proömiums — abgesehen von seinem Zufallsanliegen an Liutward — richtig verstehn. Notker schildert das Werden seines Hymnenbuches ; aber schwerlich aus dem Bedürfnis, von sich selber zu erzählen. Das würde nicht herpassen, auch ist er ja noch kein alter Mann, Mitte oder Ende vierzig. Vielmehr dient dem Dichter die Erzählung als natürliche, plastische Form für das, was er zu erklären hat. Auf das Existenzrecht

und einige Hauptgesetze einer Gattung will er hinweisen, die bisher nur durch unzulängliche Werke bekannt — vielleicht gar kompromittiert ist. Er setzt voraus, daß der Leser etwas von Sequenzen weiß, keineswegs aber, daß er von ihnen Günstiges weiß. Indem Notker von seinen Bemühungen, seinem langsamen Fortschreiten und seinem endlichen Erfolge spricht, rechtfertigt er von innen her die Sequenz als Kunstform, eben als Hymne ; während er eine liturgische Rechtfertigung für unnötig zu halten scheint. So verstehen wir das bestimmende Ziel seines Widmungsbriefes.

Wir heben die für uns wichtigen Einzelheiten heraus.

Der junge Notker will die überlangen Alleluia-Vokalisieren (*sequentiae*, § 3) 'binden', und zwar an Worte binden, da ja keine Notenschrift dem Gedächtnis zu Hilfe kam. In dem scheinbar rein technischen Suchen wirkt doch der Drang des seiner selbst noch Ungewissen zu seinem eigensten Beruf, dem Gedicht. Hier kommt ihm nun eine westliche Anregung zu Hilfe. Es waren ganz ohne Zweifel Sequenzen, die in jenem Antiphonar von Jumièges standen, nicht irgendwelche hypothetischen 'Vorstufen' der Sequenz. Notker sagt ausdrücklich, in deren *Nachahmung* habe er seinen Erstling geschrieben, der eine ganz normale Sequenz ist und auch, wie hier vorwegzunehmen ist, entschieden den initialen, aus Frankreich wohlbekannten Typus der neuen Gattung aufweist, den grade Notker später hinter sich ließ. Weit entfernt also, die Erfindung der Sequenz für sich in Anspruch zu nehmen, gibt der Dichter deren Herkunft treulich an. Ich rechne übrigens damit, daß er nur eine einzige Sequenz in jener Handschrift von Jumièges vorfand : eben die Vorlage seines im Proömium zitierten 'Laudes deo', dessen melodisches Schema — uns nur an diesem einen Text erhalten — er dann « Organa » genannt hat.

Für diese Vermutung spricht zunächst Notkers Wortlaut *ad imitationem eorundem*, nämlich der eben genannten *aliqui versus*. Hinzu kommt, daß Sequenzen normalerweise nicht in ein Antiphonar gehören. Es ist an ein Meßantiphonar zu denken, das dem heutigen Graduale entsprechende Handbuch des Chorsängers, natürlich ohne Noten. Grade aus dem nordöstlichen Frankreich jener Epoche sind uns fünf solche Antiphonarien erhalten¹; wenig später ein wegen seiner Neumen berühmtes aus Sankt Gallen². Sie bringen allein die klassischen, gregorianischen Texte und lassen für Sequenzen oder Tropierungen keinen Raum. Prosen wurden, wo nicht

¹ R. J. HESBERT, *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles 1935.

² Codex 339 : *Paléographie musicale* I t. 1 ; Peter WAGNER, *Einführung* I (1910), 319 ff.

auf Zetteln, in kleinen Heften aufgeschrieben, die man den Troparien anhäng, später auch manchmal dem Antiphonar beigegeben hat. Demnach sollten in Jumièges jene « Verse » auf einem freigebliebenen Blatt oder als Randnotizen gestanden haben.

Den nun entstandenen Erstling bezeichnet uns Notker mit ausführlichem, ja doppeltem Incipit, nicht ohne Bedeutung: denn wohl finden wir im Hymnenbuch diesen Text, beim Freitag nach Ostern eingeordnet, jedoch mit leicht abgeändertem Wortlaut. Das erklärt sich aus der Einwirkung Isos (§ 6). Der ursprüngliche Text hatte da und dort einen Doppelton über einer Wortsilbe belassen, während die 'isonische Regel' für jede Tonsilbe eine Wortsilbe verlangt. Der Lehrmeister hat daraufhin die Sequenz wenigstens probeweise selber verbessert¹ — für uns ein wertvolles Zeugnis klösterlicher Zusammenarbeit. In Notkers Hymnen, zumal den früheren, mag noch manchmal ein Wort stehen, das ein anderer ihm gab — in den Texten seiner Klostergefährten mag da und dort auf ihn ein Vers zurückgehn. So schrieb er auch mit dem jungen Hartmann gemeinsam die Gallusvita².

Die 'isonische Regel' wurde nicht damals erst aufgestellt: sie galt auch, wenn ich recht sehe, in den initialen Sequenzen durchaus (vielleicht mit Ausnahme der ersten Silben). Daher darf ruhig gefolgert werden: Iso kannte seine Regel, weil er eben die Gattung der Sequenz selber schon kannte! Er hat seinen Schülern die neue Form vorenthalten, vielleicht weil er sie in den bisherigen Ausführungen nicht schätzte, vielleicht auch nur, weil sie in den Kult von Sankt Gallen bisher nicht eingeführt war. Aber ein Geheimnis können die initialen Sequenzen nicht gewesen sein: die Klöster der karolingischen Reiche standen in lebhaftem Verkehr miteinander, und nichts schien dem eifrigen Mönche wichtiger als Fragen der Liturgie. Es hat also sein Gewicht, wenn Notker von seiner Imperitia gegenüber Iso redet: dieser hatte die Erfahrung, und somit gibt uns das Proömium ein zweites Zeugnis für das Verhältnis der sanktgallischen Sequenz zur französischen.

Auf die rechte Bahn gewiesen, schuf Notker weiter und dichtete *secunda mox vice* seine Kirchweihhymne (§ 8). Ich übersetze 'in zweitem Ansatz'; denn es muß wohl so sein, daß zwischen dem Erstling und dem 'Psallat ecclesia' nicht nur allerlei Versuche, sondern auch manche

¹ § 6 *emendare curavit* = *emendavit*, wie § 11 *conscribere curarem* = *conscriberem*. Notker gebraucht *curare* gern als Hilfsverb, vgl. Zeitschrift für Schweizerische Geschichte 25 (1945), 466.

² Vgl. vorläufig Schweizer Rundschau, Dez. 1945, 659 ff.

erhaltenen Hymnen liegen. Die gewöhnliche Annahme, die Kirchweihhymne sei Notkers zweite Sequenz, scheidet an deren hoher Selbständigkeit und allseitiger technischer Vollkommenheit. Das konnte nicht mit einem Schlage erreicht werden, es bezeichnet eine neue Stufe in Notkers Dichterleben. Man darf die sprunghaften Angaben des Widmungsbriefes, die nur einzelne, dem Dichter damals wichtige Momente herausheben, nicht als geschlossenen Bericht nehmen. Stellt es sich doch so dar, als ob gleich nach der Einstudierung der Kirchweihhymne ein ganzer Libell von Sequenzen fertig gewesen wäre (§ 10), da in Wahrheit viele Jahre dazwischen zu denken sind.

In die Zwischenräume, die Notker überfliegt, fällt auch die Schöpfung von zwei Sequenzen auf die Melodien « Dominus in Syna » und « Mater » (§ 7). Sie werden nach den Melodien angeführt, weil sie gerade ihrer Vokalisieren wegen zur Erwähnung gelangen. Der Leser von 900 konnte mühlos feststellen — was wir erst mühsam sichern müssen —, daß die Freudenhymne 'Christus hunc diem iocundum' und die Assumptiohymne 'Congaudent angelorum chori' gemeint waren¹. Ob sie vor oder nach der Kirchweihhymne entstanden sind, läßt sich nach dem Proömium nicht genau ausmachen. Doch nach ihrem Stil zu urteilen liegen sie später, sie bezeichnen eine dritte Stufe in Notkers Kunst; wonach denn das Wort auszulegen ist, nachmals, postea, habe sich die Anwendung der izonischen Regel als ganz leicht erwiesen.

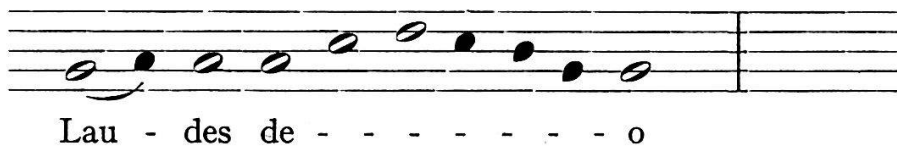
Die ganze Schwierigkeit des Proömioms liegt nun aber in diesem Satz über das Textieren der Alleluiasilben (§ 7). Zunächst fällt auf, daß diese überhaupt erst hier ausdrücklich genannt werden, während vorher nur allgemein von überlangen Melodien und dann genauer von *sequentiae*, dem Alleluia-Nachhall, die Rede war. Weiter sieht man nicht recht ein, warum es denn so viel schwerer und 'fast unmöglich' erschien, die zweite und dritte Silbe des Alleluia zu unterlegen, während es sich mit der vierten glatt erreichen ließ. Und warum bleibt die erste Silbe ganz außer Betracht?

Diese Fragen, die mich selber manches Jahr lang behelligt haben, wurzeln in der frag-losen Voraussetzung, ein Sequenzentext unterlege mit Wortsilben nichts anderes als die Melismen des Al-le-lu-ia, von denen allerdings der weitaus größte Teil auf die vierte Silbe -ia entfällt. Zu dieser Voraussetzung paßt es zwar von vornherein nicht recht, daß die vorhandenen Sequenzmelodien an Umfang das Vielfache eines

¹ A. h. 53 n. 68 und 104; künftig in meiner Edition.

Alleluia-Jubilus zu betragen pflegen¹. Ich schlage nun einen andern Ausgangspunkt der Interpretation vor: *Alleluia* (das Wort) und *sequentia* (sein Nachhall) sind zu unterscheiden. Im weitern Sinne freilich gehört der Nachhall zum Alleluia hinzu, man kann dann beide zusammen als Alleluiamelodie o. ä. bezeichnen. Im präziseren Sinne aber unterscheidet Notker, unterscheidet auch die Initialsequenz den (melismierten) Vortrag des Wortes Alleluia von den angehängten, wortlosen -a - Vokalisieren, der *sequentia* im alten, musikalischen Sinne (§ 3), die hier *Jubilus* genannt werde. Die Jubili, das sind die so schwer zu behaltenden *melodiae longissimae*. Sie hatten ihre klare Form; aber nicht starr war die Form, fest an ihr nur der Grundriß: der Dichter durfte den Jubilus nach seinen Bedürfnissen gliedern und ausbauen, er durfte die vorhandenen Tonsilben ganz wesentlich vermehren, d. h. er konnte seinen Text ziemlich ungehemmt gestalten. Das Alleluia hingegen hatte eine kurze, feste, dem Dichter verbindliche Melodieführung. Hier mußte er wirklich, wollte er die isonische Regel wahren, seine Textsilben genau auszählen; und grade in der Enge des Raumes lag die Schwierigkeit!

Solchergestalt läßt sich zunächst der Alleluia-Satz des Proömiums befriedigend erklären. Das Problem fiel tatsächlich auf das -le- und -lu-; denn das Al- umfaßte nur einzelne Tonsilben, und das -ia ging in den Jubilus über. Nun hätte man nach Notkers Worten anzunehmen, im Erstling 'Laudes deo' sei die isonische Regel bei den zum -le- und -lu- gehörigen Worten nicht befolgt — und das stimmt! Die Melodie ist uns in allerdings später Tradition erhalten: sie umfaßt, wenn man die Repetitionen nicht mitzählt, rund 145 Tonsilben, und von der 10. Tonsilbe an hält der Text die isonische Regel vielleicht nicht ganz ausnahmslos, aber doch mit strenger Achtsamkeit ein. Der Anfang hingegen lautet (nach A. Schubiger):



Das also entsprach dem Al-le-lu-, und hier fand sich Notker als Dichter beengt; Flicker und Stücken war nicht seine Art. Alles Übrige, 136 — oder mit Repetitionen 240 — Tonsilben, entfiel auf das -ia und den Jubilus mit ihrer freieren Bewegung. Eine genaue Bestätigung unsrer Interpretation.

¹ Hierzu das folgende Kapitel.

Somit wäre Notkers Proömium an diesem Punkte klargemacht, und die Widersprüche, die die Kritiker darin gefunden haben, wären verflogen. Aber noch nach einer andern Seite wird nun der Alleluiasatz wichtig, ja erhellend. Längst hatte man es als einen Unterschied der westlichen Sequenzschule von der notkerisch-deutschen festgestellt, daß die französischen Prosen häufig, die deutschen hingegen niemals mit dem Worte Alleluia beginnen. Dies Alleluia vor dem Text gibt sich ohne weiteres als ein initialer Zug zu erkennen, wenn sich auch zeigen wird, daß schon früheste Dichter es oft weggelassen hatten, während noch recht späte Dichter darauf zurückgreifen mochten; für sich allein beweist dies Incipit nichts. Aus Notkers Mitteilungen geht nun aber hervor, daß er es von vornherein als gegeben ansah, das Alleluia in die Textierung einzubeziehen; und so zeigt uns grade sein Proömium, wo jener Schulunterschied von Ost und West herrührt — eben von Notker und seiner Auffassung her, die aus einer westlichen Möglichkeit eine Regel machte. Vermutlich hat der Dichter den Alleluiasatz (§ 7) in sein Vorwort grade deshalb eingesetzt, weil er seine Auffassung unterstreichen und zugleich die Fälle unvollkommener Durchführung entschuldigen wollte. Die in der Debatte stehenden Zeitgenossen konnten ihn nicht mißverstehn, zumal ihnen auffallen mußte, daß nicht Ein Text des Hymnenbuchs mit dem Wort Alleluia begann.

Und noch ein bestätigendes Ergebnis. Die in neuerer Zeit gedruckten westlichen Sequenzenmelodien gehen, die Edition macht es sichtbar, normalerweise von einer Alleluiamelodie aus, um nach einer kleineren Zahl von Tönen, vielleicht fünf bis fünfzehn, ihre eignen Wege einzuschlagen und nur allenfalls — selten — in der Schlußkadenz noch einmal an den Ausklang des ja sehr viel kürzeren Alleluia zu erinnern¹. Das gleiche Verhältnis hatte bereits Peter WAGNER bei ein paar Sequenzen Notkers festgestellt, und die Zahl seiner Beispiele ließe sich vermehren². Für viele Sequenzenmelodien ist allerdings noch keine Beziehung zu einer erhaltenen Alleluiamelodie erkennbar geworden. — Der Raum der Übereinstimmung liegt also in den Silben Al-le-lu-, die in vielen Sequenzen dem Eingangschor ungefähr entsprechen; oft schon in diesem,

¹ Anglo-French Sequelae; nach H. M. BANNISTER ediert durch Anselm HUGHES, Burnham-London 1934; Nr. 1, 3, 4, 7, 8, 10, 12-17 etc. Für die Schlußkadenz vgl. z. B. die Variante bei Nr. 14. — Cl. BLUME im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 34 (1911), S. 9.

² Einführung in die gregorianischen Melodien III (1921), S. 485-487; auch I (Aufl. 1910), S. 256 f.; sowie in Samuel SINGER, Die Dichterschule von St. Gallen (1922), S. 16 ff.

sonst zu Beginn der ersten Doppelstrophe trennen sich die Melodien. Abermals bestätigt sich die Verschiedenheit von Alleluia (im engeren Sinn) und Jubilus, die Notkers Widmungsbrief als bekannt voraussetzt. Sie kommt in den Notker-Handschriften, die hierin ersichtlich auf des Dichters Urschrift zurückgehen, auch äußerlich dadurch zum Ausdruck, daß jedesmal neben der ersten Kurzzeile einer Sequenz am breiten, den Neumen vorbehaltenen Rande das Wort *Alleluia* steht, dem die Neumen jener Kurzzeile übergeschrieben werden. Von Haus aus sollte das also heißen: Hier, im Incipit, herrscht die bekannte Melodie des Wortes Alleluia, wie sie zu diesem Feiertage gehört; das Folgende ist der wortlose, vom Dichter frei ausgestaltete Jubilus.

Chronologisches: Das Kloster Jumièges, 841 erstmals von den Normannen verheert, mußte (aller Wahrscheinlichkeit nach) 851 von den Mönchen aufgegeben werden, und einige Zeit später erschien jener Presbyter mit seinem Antiphonar in Sankt Gallen. *Vor 851* also hat man in Jumièges Sequenzen gekannt. — Marcellus, der nach dem Proömium seinen Schüler Notker zur Publikation seiner Lieder aufforderte, starb 871. Damals also war der Liber Ymnorum in den Grundzügen bereits geschaffen; die Fertigstellung für Liutward geschah aber erst 884. Liutward war damals der erste Mann an einem Hofe, wo die Bischöfe und Äbte des karolingischen Gesamtreiches alljährlich in Person oder durch ansehnliche Vertreter ihre Aufwartung machten. Für den Augenblick standen also Notkers Hymnen an der sichtbarsten Stelle.

Die Nachweise zu diesen Daten gebe ich im Buche 'Notker der Dichter'.

Was *nicht* im Proömium steht:

Auch wenn im Antiphonar von Jumièges eine ganze Anzahl von Prosen gestanden hätte (ich vermutete, es sei nur eine gewesen), so läßt die Untersuchung der sanktgallischen Sequenzen keinen Zweifel darüber zu, daß bald noch andre westliche Texte hinzukamen, darunter einzelne, deren Schick im Kreise Notkers durchaus nicht bitter schien. So hat man dort die Initialsequenz 'Nostra tuba' in die Liturgie aufgenommen, und das wohl vom gleichen Dichter stammende Heiligenlied 'Haec est sancta solemnitas cunctis veneranda' spiegelt sich in Notkers fast ebenso beginnender Hymne zur Osteroktav (hierüber im Fortgang dieser Arbeit, Kap. 13.) Wenn Iso, wie wir zeigten, und wohl erst recht der vielbewanderte Ire Marcellus die neue Liedgattung kannten, so konnten sie ihren Dichterschüler leicht mit weiteren Proben bekannt machen,

und dem erwachten Interesse mußte ein vermehrter Stoff vom Westen — Metz z. B. —, allenfalls auch von Italien her zuströmen. Das Proömium schweigt davon, wie es ja überhaupt bei seinen Lesern die Kenntnis (und wohl auch eine gefühlsmäßige Ablehnung) der Initialsequenz voraussetzt. Nicht von dieser, sondern von ihrer verwandelnden Aneignung wollte Notker berichten.

4. Jubilus und Sequenz

Im vorigen Kapitel habe ich die Komposition des Wortes Alleluia unterschieden von der wortlosen Koloratur über dessen Endvokal -a, der sich ja schon klangmäßig allein zum Jubilieren schickte. Praktisch bilden natürlich die vielleicht fünf bis fünfzehn Allelu-Töne eine Einheit mit den nachfolgenden -a-Melismen, die an Umfang leicht das sechsfache erreichen. Seit im 10. Jahrhundert die Meßantiphonarien neu- niert wurden, zeigen sie uns solche Jubili als « Neumenschwänze »¹. Im späten Altertum aufgekommen, hatte der Jubilus eine Tendenz zu immer neuer Auszierung und Erweiterung in sich. Er wurde im Wechsel- sang vorgetragen. Als man in vor- und frühkarolingischer Zeit kurze Psalmworte als « Alleluia-Verse » einschaltete, gewannen die Töne nicht nur eine gewisse Wortstütze — sie konnten daraufhin erst recht wieder gemehrt werden; denn diese Worte erhielten reichen melismatischen Schmuck. Der Vortrag geschah wohl ungefähr wie noch heute:

Vorsänger: Alleluia. Chor (responsorisch): Alleluia + Jubilus.

Vorsänger: Alleluia-Vers. Chor: Schluß des Verses.

Vorsänger: Alleluia. Chor: Jubilus².

Dabei gingen trotz Pippin und Karl dem Großen die Bräuche der Sängerschulen auseinander; Notker konstatierte eine ganz bedeutende Differenz zwischen Sankt Gallen und dem eigentlich maßgebenden Rom³.

Diesen langen, vielgestaltigen Jubilus also sollte die Sequenz an Worte binden. Die Frage (deren Beantwortung ich bereits vorweg- genommen habe) ist: haben die Dichter das Ton um Ton getan, oder haben sie den melodischen Stoff auch ihrerseits wieder erweitert, ab-

¹ Frühes Beispiel: der Einsiedler Codex 121 (jetzt 1151), p. 343-370 = Paléographie musicale s. I t. IV.

² L. EISENHOFER, Handbuch der Kath. Liturgik II (1933), 108; F. GENNRICH, Grundriß, 107.

³ Gesta Karoli I 10, p. 639 JAFFÉ (Bibl. rer. germ. IV): *nimiam dissimilitudinem nostrae et Romanae cantilenae.*

gewandelt, ihren Bedürfnissen angepaßt? Mit andern Worten: sind die erhaltenen Sequenzenmelodien identisch mit den zugrundegelegten Jubili, oder sind sie etwas darüber hinaus? — Die Frage darf also nicht zu alternativ gestellt werden. *Irgend eine* Priorität der Melodie steht nach Notkers Proömium fest; von Komponieren ist dort nicht die Rede. Doch steht auch nirgends, daß die Jubilus-Töne nicht gemehrt werden dürften. Ich rechne mit der Möglichkeit, daß der junge Notker dem Vorbild von Jumièges über seine ersten Versuche hinaus grade dies entnahm: sich durch die gegebenen Melodien nicht einengen zu lassen, sondern sie frei zu gliedern und auszudehnen.

Auf alle Fälle hat man längst gegen die Identität von Jubilus und Sequenzenmelodie gewichtige Einwände erhoben. Wo in neumierten Antiphonarien gregorianische Jubili vorliegen, reicht ihr Umfang auch nicht entfernt an den einer normalen Sequenz heran. Es mag zwar sein, daß nicht-gregorianische Jubili länger gewesen sind, wobei z. B. irische Einflüsse sich geltend gemacht haben könnten; mancherlei Möglichkeiten sind da offen zu halten. Doch auf der Gegenseite ist zu bedenken: eine normale Sequenz erster Epoche zählt 200-400 Silben (im Minimum um 100, im Maximum um 600); auch wenn man die Repetitionen abrechnet, bleibt die gute Hälfte dieser Ziffern; die Töne wurden bei jeder Melodie in besonderer, genau festgelegter Gliederung antiphonisch vorgetragen, und die Strofen wechselten beständig und in ganz unberechenbarer Weise an Länge (zirka 5-50 Silben). Derartige Melodien also sollte man ohne Worte, ohne Begleitung, ohne Notenschrift, allein auf dem Vokal *a* gesungen haben — nicht einzelne Virtuosen, sondern allgemein die Klöster des Abendlandes, chorweise, und zwar ein paar Dutzend verschiedene Kompositionen der Art zum Hochamt im Wechsel des langen Kirchenjahrs.

Eine solche Unwahrscheinlichkeit könnte nur durch sehr gewichtige Zeugnisse glaubhaft werden — und es gibt ihrer, außer jener falschen Interpretation des Proömiums, überhaupt keine. Wohl gibt es etliche Neumenhandschriften, z. B. aus Sankt Gallen und aus Winchester, wo Sequenzenmelodien textlos notiert sind¹. Aber es sind, wie schon Werner endgültig nachwies, Melodien nicht vor, sondern nach der Sequenz; nicht alte Jubili, die man nachträglich textiert hätte, sondern Sequenzen,

¹ Sangall. 484 (2. Hälfte 10. Jahrh.); dazu Jakob WERNER, Notkers Sequenzen (1901), p. 9. Etwas jünger das Winchester-Tropar in Oxford, Bodley 775. Einige Melismensammlungen aus Frankreich nennt GENNRICH 121 n. 4. Vgl. im Ganzen Anal. hymn. t. 53 p. xxii; t. 49 p. 266 f.

deren Sangesweise man gesondert zusammengestellt hat. Diese Art der Aufzeichnung diene, soviel sich sehen läßt, dem cheironomischen Dirigieren des Chorleiters. Der Anlaß der gesonderten Aufzeichnung lag ersichtlich darin, daß die meisten Melodien für mehrere Sequenzentexte galten und daß sogar für einen einzigen Text die zierlichen Neumen ungleich weniger von dem kostbaren Pergament beanspruchten als die Worte.

Es spricht aber von vornherein jede Wahrscheinlichkeit dafür, daß in den Sequenzen der Alleluia-Jubilus melodisch weitergebildet wurde: Grade er war das beweglichste Stück im Meßgesang, grade an ihm hatte sich vom 6. zum 9. Jahrhundert die Musikfreude in immer neuer Regsamkeit erprobt, grade er durfte in der Liturgie als 'modern' und eigen empfunden werden. Warum hätten sich gegen ihn die Textsetzer rein passiv verhalten sollen, in einer Zeit vielfältiger liturgischer Neuerungen? Bei den Sequenzen Notkers und jener wenigen andern, die wirklich Dichter gewesen sind, faßt man es oft bis in kleinste Wendungen und Schmiegunen, daß das Wort und der Wortvortrag (= Melodie) aus Einem Atem kommen. So findet sich denn auch nicht selten in der Frühzeit zu verschiedenen Texten die gleiche Melodie in Variationen, die musikalisch nicht eben auffallen mögen, aber poetisch einen fruchtbaren Spielraum eröffnen¹. Mehr noch. Von einer Anzahl von Melodien gibt es eine 'größere' und eine 'kleinere' Form, beide vom gleichen Alleluia ausgehend und daher beide nach ihm benannt². Vergleicht man sie, so findet sich normalerweise Übereinstimmung in den Anfangstönen (Al-le-lu-!), danach nur eine höchst ungefähre Verwandtschaft: deutliches Zeichen, welche Freiheit der Jubilus dem Sequenzenschöpfer ließ. Und warum benannte man die Hälfte der Sequenzenmelodien (in Frankreich fast alle) überhaupt nicht nach dem Alleluia, sondern nach dem Anfang des Sequenzentextes oder nach irgendwelchen Eigenheiten dieses Textes?

¹ z. B. Mater; Frigidola; Justus ut palma maior. Man sehe die verschiedenen Texte im Einzelnen durch, etwa mit Hilfe von A. h. 53, Index II. — Widergeschichtlich ist nach alledem der Versuch von Hughes-Bannister, vom Worte gelöste Sequenzenmelodien als Normal-*Sequelae* herauszudestillieren. Schon die Frage nach der « ursprünglichen » Melodie ist lange nicht so klar, wie sie zuerst klingt. Und will man nur unter den uns erreichbaren Melodieformen die relativ älteste (die darum noch nicht viel zu bedeuten braucht) festlegen, so müßte die Altersbestimmung ganz anders fundiert werden. Seinen Wert hat dieser *Sequelae*-Druck, abseits seiner Theorien, als vorläufige Publikation des Materials.

² z. B. Justus ut palma (Notker); Beatus vir qui timet; Metensis; Ostende; Quoniam deus. Nb: Vereinzelt begegnet zufällige Namensübereinstimmung unverwandter Melodien.

Welch bindende Gesetze nun aber in der Freiheit lagen : das aufzuhellen möchte dem Musikhistoriker eine dankbare Aufgabe sein. Ohne Zweifel gab nach dem Gefühl der Sänger und Dichter schon einst das Alleluia für den Jubilus, nun der Jubilus für die Sequenzenmelodie den Ton an¹. Die Grundlinie war festgelegt, die Ausschwingung nach oben und unten begrenzt ; des Liedes *Stimmung* war gegeben. Das Wie müßte sich so schildern lassen, daß es auch unsern Sängern und Dichtern etwas sagt. Natürlich darf man nicht in dem stecken bleiben, was im modernen Konzertsaal Musik oder Melodie heißt. Grade für Notker handelte sich's nicht um ein Dichten plus Komponieren, sondern er dichtete in einer ohnedies liturgisch-klingenden Sprache, und er griff in jene Urgründe des Wortes, des Rhythmus, der Verteilung, wo die Wurzeln von Gehör und Gedicht zusammenlaufen.

5. Vorformen der Sequenz ? Gradualtropen, Prosellen

« Das Graduale als Teil der Messe zwischen Epistel und Evangelium zerfällt in zwei, ursprünglich gesonderte Teile : 1. Das *Responsorium* (Psalmus responsorius oder Responsorium graduale), gefolgt von einem Versus oder Versikel ; und 2. das *Alleluia*, ebenfalls begleitet von einem Versikel, dem *Versus Alleluaticus*, der wiederum durch ein Alleluia abgeschlossen wird. — Weil der Text des Responsoriums und der beiden Versikel, welcher der Heiligen Schrift und zwar fast ausnahmslos den Psalmen entnommen ist, am *Gradus* oder Ambo zu singen war, erhielt das Ganze den Namen *Graduale*. (Vgl. L. DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, Paris 1898, p. 159 sqq.)

« Der erste Teil des Graduale, das Responsorium und sein Versus, sind selten tropiert ; der Versus Alleluaticus hingegen mit seinem abschließenden Alleluia ist der eigentliche Nährboden für die Tropen . . . ».

Clemens BLUME in *Analecta hymnica* 49 (1906), p. 211, leicht gekürzt. Ebenda p. 211-277 vollständige Sammlung poetischer Gradualtropen (auch späteren Stils). Zur abschließenden Beurteilung müßte man darüber hinaus haben : 1. die frühen Prosatropen, 2. die Melodien bzw. die durch die Neumen gegebenen Anhaltspunkte über die Vortragsweise der verschiedenen Arten von Gradualtropen. — Liturgiegeschichtlich vgl. auch EISENHOFER, *Handbuch* II, 104 ff.

Im allgemeinsten Sinne kann man ja die Sequenz selber als einen, allerdings sehr eigen ausgefallenen, Tropus zum Alleluia-Jubilus be-

¹ Fr. GENNRICH, *Grundriß* (1932), S. 107 ff., möchte ein organisches Wachstum vom Alleluia-Jubilus über den Alleluia-Versus zur Sequenz konstatieren.

zeichnen. Sieht man die bis etwa ins 7. Jahrhundert zurückreichenden Alleluia-*Versus* unter dem Gesichtspunkt an, daß sie den Vortrag der Melodie durch ihre Worte erleichtern sollten, so kann man sie als ersten Ansatz zu Jubilus-Tropen und damit als unbewußte Vorboten der Sequenz auffassen. Allerdings sind sie nicht eigner Text, sondern Schriftzitat; und die Worte tragen ihrerseits Melismen, im Gegensatz zur isonischen Regel der Sequenz.

Unter den eigentlichen Gradualtropen sind hier drei frühe Typen zu unterscheiden:

1. Tropierungen des *Versus alleluiaticus* (nebst dem Alleluia). Sie haben die typische Art des Tropus, daß sie den zugrunde gelegten Vers ganz oder teilweise in ihren Text aufnehmen. Die Gruppe ist seit dem 10. Jahrhundert in Limoges, Mainz, Sankt Gallen und anderwärts in einigen Beispielen bezeugt¹. Blume (l. c. 211 ff.) rechnet auch den folgenden Typ ihr zu.

2. 'Rahmenstücke': im Zusammenhang mit dem Alleluia gesungene Texte, die vom Wortlaut des Alleluiaverses nichts anführen; die liturgische Zuordnung ergibt sich allein aus den Rubriken der Handschriften. Die kleine Gruppe dürfte eher ein wenig älter als die erste sein. Die 'Aperhandschrift' vom Ende des 9. Jahrhunderts bietet inmitten ihrer Sequenzen fünf Beispiele und nennt bei vieren den zugehörigen *Versus alleluiaticus*. Die meisten sind liturgische Prosa; nur ein Ostertropus hat die Gestalt einer ebenmäßigen Doppelstrophe mit -a-Ausklängen der sechs- bis achtsilbigen Kurzverse². Vermutlich handelt es sich bei diesen und ein paar andern frühen Beispielen³ nicht um Tropen im engeren Sinne, sondern um selbständige Rahmenstücke: Introduktionen oder Epiloge zum Alleluia und seinem Psalmvers. Über die Vortragsweise, die das Verhältnis der kurzen Texte zur Sequenz klarer machen könnte, bin ich nicht unterrichtet.

3. « *Prosellae* »: Textunterlegungen zum Jubilus, aber, mindestens in der erhaltenen Form, nicht zum ganzen Jubilus (wie die Sequenzen), sondern zu Stücken davon. Zu ihrer Zeit hießen sie offenbar

¹ *Analecta hymnica* 49 n. 461, 475, 490, 497-499.

² A. h. 49 n. 436 Str. 1 und 5. Über den Text wie über die Aperhandschrift = Cod. lat. Monac. 14843, aus Toul, siehe den zweiten Teil dieser Arbeit. Vgl. vorläufig H. SPANKE, *Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters* (Stuttgart 1943), 34 ff.

³ A. h. 49 n. 424, 451, auch 430 und 437. Ferner möchten n. 508-514 hierher zählen.

*prosa*¹, d. h. man empfand kein Bedürfnis, sie von den normalen Sequenzen begrifflich zu unterscheiden. Im Anschluß daran nenne ich sie handlich *Prosellae*; Blume betitelte sie (aus einer irrigen Theorie heraus) *versus ad sequentias*². Er hat von der Gattung 16 frühe Beispiele gesammelt, sämtlich französischer Herkunft³: antistrofierende Verslein, von Sequenzen zunächst nur durch ihre Kürze unterschieden. Zur Anschauung stehe hier ein Beispiel auf Weihnachten:

Alleluia!

1	Ecce, puerpera	genuit Emanuel	regem in saecula,
2	Deum oraculis	prophetarum promissum	magnum in saecula,
3	Nobis det ut omnia,	quae sunt patris et sua,	praemia aeterna.
4	Salus et victoria	illi sit et gratia	omnia per saecula.

Alleluia!

Seht, die Gebärerin	hat den Friedefürst gezeugt,	den Herrn in Ewigkeit,
Welchen in Weissagung	Profeten verkündigten	als Gott in Ewigkeit,
Daß er alles uns verleiht,	was des Vaters ist und sein:	ewige Belohnung.
Heil sei und Sieghaftigkeit	mit ihm und Holdseligkeit	über alle Zeit hin. ⁴

Man bemerkt die große Einfachheit im Inhalt, in der Gliederung zu Sechs- und Siebensilbern, in einzelnen Takt- und Wortentsprechungen. Es ist durchaus die Poetik der frühen Sequenz an einem ganz kurzen Beispiel. Melodisch fällt auf jede Silbe ein Ton — die Grundregel der Sequenz.

Und nun das Merkwürdige der Überlieferung. Die Prosellen begegnen eingebettet in normale Sequenzen früher Zeit; so finden sich die eben zitierten zwei Doppelstrofen auf Weihnachten innerhalb von sechs verschiedenen Weihnachtssequenzen, und zwar nicht etwa hintereinander weg in eignen Strofen, sondern jedesmal als Mittelstück der vierten und der achten Doppelstrophe — also an genau fixiertem Platz⁵.

¹ A. h. 49 p. 271, Note zu n. 515: *sequentia cum prosa* = Jubilus mit Tropentext. Vgl. ib. p. 266.

² ib. p. 266.

³ Anal. hymn. 49 n. 515-530. Unter n. 530 stehen zwei Texte; dagegen ist n. 521 zu streichen, der Text gehört eindeutig zu unserer zweiten Gruppe. Die spät überlieferte n. 527 könnte doch alt sein.

⁴ *Analecta hymnica* t. 49 n. 515.

⁵ Anal. hymn. t. 7 n. 15, 20, 24, 27, 29 (vgl. dazu t. 53 n. 21 und 21a-d), diese fünf eindeutig aus Frankreich; außerdem t. 40 n. 2 ‚Benignissima domini‘, nur in einer relativ späten Handschrift von Pistoja erhalten, was französischer Herkunft nicht widerspricht.

Zur Anschauung hier die vierte Doppelstrophe der Sequenz 'Adest prae-celsa' :

Jam per tempora,
ecce, puerpera
genuit Emanuel
regem in saecula
perpetua :
potens caelestia
regit agmina.

Nunc perspicimus
deum oraculis
prophetarum promissum
magnum in suprema
cunabula :
gignit prolem virgo
sacra opima. ¹

So gleicht die Gesamtsequenz mit ihren zehn Doppelstrofen einem großen Tropus um die Prosella. Und entsprechend ist es mit den anderen auch. Die Sequenzen, ich kenne ihrer 40, gehören durchweg der französischen Schule an ; die Überlieferung beginnt mit dem ältest erhaltenen Prosar (Limoges um 930), das in seiner Hauptreihe unter 21 Texten vier solche 'Prosellensequenzen' enthält ².

Es gibt noch eine zweite, chronologisch etwas jüngere Form der Überlieferung. Jene Handschriften, die zum Gebrauch des Dirigenten nur die Sequenzen-Melodien festhalten, tragen bei den Prosellen-sequenzen zwischen ihren sonst wortlosen Neumen die Prosella jedesmal im Wortlaut ein ³. Damit tritt besonders hervor, daß bei den verschiedensten Textierungen der betreffenden Melodie diese kleinen Ausschnitte immer gleichlauten werden. Die Prosellen scheinen so etwas wie sakrale Unantastbarkeit zu haben.

Wie ist der seltsame Befund zu deuten ? Daß die Prosellen älter sein müssen als die ihnen zugehörigen Sequenzen, hat Blume unwidersprechlich gezeigt (l. c. p. 267). Es ist aber auch undenkbar, daß sie für sich allein schon die umfangreichen Melodien gehabt haben sollten, denen sie in jenen Neumenhandschriften einnotiert wurden. Nicht bloß wegen des früher (S. 203 f.) ermittelten Prinzips, daß solche Melodien durchweg einen fertigen Sequenzentext voraussetzen. Sondern, nähme man trotzdem einmal an, es lägen hier alte, wortlose Jubili vor, die man zuerst in kleinen Ausschnitten durch Prosellen, später erst im ganzen durch Sequenzen unterlegt hätte : so würde man in jenem ersten Stadium den Prosellentext doch wohl melismatisch über den Großteil des Jubilus

¹ Anal. hymn. t. 7 n. 15 und t. 53 n. 21. Gegenstrophe : *in suprema cunabula* (= *in supremis cunabulis*) ist unklar ; man erwartet *infima*.

² Anal. hymn. t. 7 n. 24 'Celebranda satis', 44 'Fulgens praeclara', 221 'Observanda abunde', 224 'Exsultet elegantis'.

³ Hierauf beruht Blumes Druck Anal. hymn. 49 n. 515-530. Vgl. zur Anschauung HUGHES-BANNISTER's Anglo-French Sequelae Nr. 2, 3, 23, 46, 54.

verteilt haben — nie hätte man darauf verfallen können, erst etwa 120 Töne auf -a- zu singen, dann 20 in streng syllabischer Komposition auf einen Halbsatz, dann wieder 20 wortlos, 20 syllabisch auf den andern Halbsatz, und nun zum andernmal 120 a-Melismen, und so fort. Ein derartiges Gemisch von Melismatik und Syllabik widerstritte der Natur : vielmehr setzen die Prosellen so, wie sie überliefert sind (und andres gibt es nun einmal nicht), die isonische Regel der Sequenz voraus. Unvermeidliche Folgerung : ursprünglich hat ihre Melodie die Texte nicht wesentlich überragt.

Alles weitere ist Hypothese : nicht unnötig, aber unbeweisbar. Sei das Folgende zur Erwägung gestellt. Es fällt auf, daß die Prosellen im Unterschied von normalen Sequenzen ungefähr den Umfang eines gregorianischen Jubilus festhalten, vierzig bis hundert Silben. Dabei dürften sie von vornherein das Prinzip gehabt haben, daß man vor und nach den syllabisierenden Textstrofen kurze melismatische Verzierungen sang : irgend einen Ansatzpunkt müssen ja die sie ausbauenden Sequenzen vorgefunden haben. Dieser melismatische Rahmen würde — da die Prosellen alle entweder zwei oder drei Doppelstrofen haben — dem drei- bis vierfachen (« kleinern » und « größern ») Alleluia der kirchlichen Hauptfeste entsprechen. Sollte sich's nicht in den Prosellen um ganz richtige Sequenzen handeln mit der einen Besonderheit, daß sie auf Erweiterungen der Jubilus-Melodik verzichteten, also wirklich — so, wie man es früher von allen Sequenzen annahm — die gegebenen Tonsilben, und nicht mehr als sie, an Worte banden ?

Die Proselle wäre demnach nicht sowohl eine Vorstufe (Blume) als vielmehr eine ganz richtige Verwirklichung der Sequenz ; wenn man will, eine richtigere als die normale, den Jubilus ausspinnende Sequenz. Soll man sie immerhin für die *erste* Stufe der Verwirklichung halten ? Daß das kürzere auch das ältere sein müsse, ist für sich allein eine willkürliche Annahme. Im vorliegenden Fall ließe sich recht wohl auch die Anordnung denken : nachdem früheste Sequenzen den liturgischen Jubilus kräftig erweitert hatten, meldete sich der konservative Versuch, auf dem neuen Wege die überlieferten Maße doch festzuhalten ; wobei denn freilich dem Worte nur bescheidenste Möglichkeiten blieben. Wie dem auch sei : jedenfalls hat sich von den Prosellen nur das erhalten, was spätere Dichter in Vollsequenzen hineinnahmen. — Persönlich denke ich Prosellen und früheste normale Sequenzen von der gleichen Generation geschaffen : zwei Antworten auf das gleiche Problem, eine starre, zukunftslose und eine schöpferische.

Nun fordert es keine Erklärung, daß die Prosellen seit dem Augenblick, wo zum Jubilus weit längere Texte nicht nur vorhanden, sondern auch liturgisch eingeführt und erwünscht waren, nimmer genügten. Aber warum hielt man sie doch als Kerntexte in so eigentümlicher Weise fest? Offenbar nicht primär wegen der Beliebtheit ihrer Melodie; denn die hätte man ja viel einfacher im größern Rahmen neu unterlegt. Eben die Texte müssen, und zwar samt ihrer Melodie, liturgisch in so festem Ansehn gestanden haben, daß man sie beibehielt; und dies sonst seltsame Verfahren stieß auf keine Hemmung in jenem Zeitalter des tropierenden Dichtens (vgl. später Kap. 23). Nun aber hängen anscheinend die Prosellensequenzen unter sich zusammen: sie dürften einer bestimmten Schule angehören, die vor 930 (wohl schon zwei Menschenalter vorher) aufblühte, in Frankreich längere Zeit einen bedeutenden Einfluß ausübte, dann aber nur mit wenigen Liedern die I. Sequenzenepoche überlebte. Dies sollte einmal näher untersucht werden. Zu beachten ist, daß doch nur vier oder fünf Prosellen häufiger eingebaut wurden, und zwar solche besonders volkstümlicher Feste¹.

Nach rückwärts könnte allenfalls die musikhistorische Prüfung weiterführen, soweit sich die Melodien zuverlässig rückgewinnen lassen. Tragen sie bei den Prosellen ein andres Gepräge als bei den initialen Sequenzen, und führt das auf Zusammenhänge? Eins allerdings muß bei solcher Prüfung fest in der Mitte bleiben: in der Materie, die objektiv vor uns liegt, haben die Melodien eine selbständige Existenz eben nicht! Aus welchem Geiste sie auch empfangen seien, auf alle Fälle leben sie allein und wesenhaft als syllabische Vortragsweise eines lateinischen, sakralen, kirchlichen Textes, so streng an diesen gebunden, daß eine andre Textierung grade hier undenkbar erschien.

6. Melodie-Titel

Der Gebrauch, die Sequenzenweisen durch ein Merkwort zu kennzeichnen und dieses den Sequenzentexten beizuschreiben, herrscht allgemein in Sankt Gallen und der (von dorthier bestimmten) deutschen

¹ Es sind Weihnachten, Stephan = II. Weihnachtstag, Kirchweih und Allerheiligen: A. h. 49 n. 515, 529, 519 sowie der unter n. 530 mitangeführte Prosatypus 'Jam nunc intonant' auf Allerheiligen (nicht Trinitatis), wo die Liste von Blumes Beispielen unvollständig ist. Hinzu kommt die Osterproselle n. 516, deren Melodie man auch für die Tage besonderer Schutzheiliger benutzte, aber jedesmal mit neugebildetem Text: n. 524, 525, 527, 528.

Schule; ferner in den beiden berühmten Winchester-Troparen von Anfang und Mitte des 11. Jahrhunderts — die bei aller westlichen Schulung doch mit der sanktgallischen Tradition wohlvertraut sind. In Frankreich dagegen scheinen die Titel nur vereinzelt vorzukommen: man bezeichnet dort die Melodien gewöhnlich nach dem Incipit des jeweils bekanntesten Sequenzen-Textes (es muß nicht die Stammsequenz sein); allenfalls — ausnahmsweise — nach dem zugehörigen Versus alleluaticus.

Reiches Material in *Analecta hymnica* t. 53 zu den einzelnen Texten; aber die Quellen für die Melodietitel werden nur ausnahmsweise angegeben (bei französischen Prosen ist es meistens Winchester), Kritik dieser Überlieferung fehlt. Für Sankt Gallen sonst J. WERNER's Büchlein (Notkers Sequenzen); für Winchester Walter Howard FRERE: *The Winchester Troper* (London 1894 = Henry Bradshaw Society VIII). Eine typische französische Liste *Anal. hymn.* 49 p. 267. — Über die Titel schrieb ausführlich Hans SPANKE in der *Zeitschrift für deutsches Altertum* 71 (1934) S. 4-11 und 38 f.: auf gar zu schwanken Grundlagen.

Auch im sanktgallischen Brauch hießen zahlreiche Melodien nach dem Versus alleluaticus: in Notkers Hymnenbuch rund die Hälfte, 16 von 32 oder 33. Nach diesem Psalmvers betitelte man offenbar vorher die Jubilus-Melodie, und so erscheint die Übertragung auf die Sequenz als das Natürliche. Daneben aber gibt es die Kennwörter: zum Teil nach dem Wortlaut einer bekannten Sequenz willkürlich, aber sinnfällig gebildet (Notkers *Concordia*, *Virgo plorans*, *Puella turbata* u. a.); einige irgendwie von der Tektonik oder Melodik ausgehend (*Organa*, *Symphonia*, *Duo tres*), einige mit einer geographischen Bezeichnung, die wohl weniger auf die Herkunft (*Metensis*?) als auf den Charakter der Form, wie man ihn empfand, deutet (*Romana*, *Graeca*); einzelne kurzerhand preisend (*Aurea*). Es gibt noch andre Beziehungen, auf die es hier nicht ankommt; ein paar viel umfragte Titel gehn in keiner Deutung auf, so bei Notker: *Frigdola* (das Wort selber unklar), *Planctus sterilis*, *Cignea*. Dieser Name «die Schwännerne» sowie der plane Titel «*Mater*» weisen aller Wahrscheinlichkeit nach rückwärts über Notker hinaus.

Die erste Bezeugung dieser Titel liegt in Notkers Proömium von 884 vor, wo «*Dominus in Syna*» (Psalm 67, 18 = *Alleluivers* zu Christi Himmelfahrt) und «*Mater*» genannt sind, also je eine Probe der beiden Hauptgruppen. Sowohl hiernach wie nach der einhelligen Überlieferung des *Liber Hymnorum* steht es außer Zweifel, daß Notker selber seinen gesammelten Sequenzen die Titel beigeschrieben hat. Dagegen läßt sich nicht ausmachen, ob er bei seinen Lesern die Titel,

mindestens jene zwei des Widmungsbriefes, als bekannt voraussetzt, oder ob er sie im Proömium auf etwas verweist, was sie in seinem Buche dann finden werden. Da einige Titel des Hymnenbuches erst auf Grund notkerischer Texte geprägt wurden (*Virgo plorans* usw.), steht die Frage offen, inwieweit die ganze Sitte, den Melodien Kennwörter zu geben, auf Sankt Gallen zurückgeht. Ich bezweifle es insofern, als die Bezeichnung der Alleluia-Melodien nach dem zugehörigen Versus auf der Hand lag seit dem Augenblick, wo dieser Vers einigermaßen feststand, einigermaßen mit einem bestimmten Jubilus verschmolzen war; aber trat das lange vor Notker ein, und in allen Provinzen? Wie man das auch beantworte: sichtbar erwuchs ein erneutes Bedürfnis, die Melodien zu benamen, in Notkers Kreise eben durch das Aufkommen der Sequenz und den Wetteifer der Dichter auf diesem Gebiet. Daher nun die Betitelungen nicht bloß nach dem Jubilus, sondern auch durch 'Spitznamen' verschiedenster Gattung. Diese stammen ohne Frage nur zum kleineren Teil von Notker; die Mehrzahl wird der Dichter von der Sängerschule lächelnd übernommen haben, um sie durch sein Buch zu verewigen.

Auch solche dem Text entnommenen Kennwörter mögen vor den Sanktgallern schon andre gebraucht haben, aber doch wohl nur in lokal begrenzten Einzelfällen; denn hier versagt uns die Überlieferung nicht nur den äußern Beweis, sie eröffnet auch keine sonderliche innere Wahrscheinlichkeit. Die notkerischen Titel «*Mater*» und «*Cignea*» spielen vermutlich auf vornotkerische Mariensequenzen an; legt man das zugrunde, so beweist es gleichwohl nicht, daß auch die Titel vor Notker liegen, sie könnten immer noch in Sankt Gallen aufgebracht worden sein. Man kommt hier über bloße Möglichkeiten nicht hinaus; um so entschiedener ist festzulegen:

Im Großen und Ganzen geht die Sitte, den Sequenzenmelodien besondere Titel zu geben, auf Notkers Hymnenbuch zurück. Was vorher in Einzelfällen geschehen sein mag, wurde im Wirkungskreise des Hymnenbuchs zum festen Brauch, der viele weitere, z. T. sehr merkwürdige Phantasienamen aufkommen ließ. — Kritisch ergibt sich, daß den bisher gemachten Versuchen, mit Hilfe solcher Titel hinter Notker, ja hinter die liturgisch überlieferte Sequenz zurückzugreifen, die nötige Grundlage fehlt. Will man weiterkommen, so müßte man zunächst Gebrauch und Verbreitung der Melodietitel nach den Handschriften exakt bestimmen; für sich allein schwerlich eine lohnende Arbeit.

(*Fortsetzung folgt.*)