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

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 72 (1978)

Artikel: Zur musikalischen Fassung eines Hoheliedgedichts von Bruno von Segni

Autor: Wernli, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-129935

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ANDREAS WERNLI

ZUR MUSIKALISCHEN FASSUNG EINES HOHELIEDGEDICHTS VON BRUNO VON SEGNI

Herrn Professor
Dr. Dietrich W. H. Schwarz, Zürich,
zu seinem 65. Geburtstag zugeeignet

Bruno von Segnis Gedicht *Quis est hic, qui pulsat ad hostium* ist in der Handschrift Montecassino, Cod. 111, mit Neumen überliefert [1]. Es verwundert nicht, daß dieses Stück in der Musikwissenschaft bisher kaum Beachtung gefunden hat, denn es gibt nur wenige und wenig eindeutige Angaben dazu. Im Katalog der Handschriften von Montecassino ist deutlich von diesem Gedicht die Rede als «notis musicis ornatus», wogegen das vorhergehende, Petrus Damianis *O genetrix aeterni*, nur mit dem Explizit und ohne Hinweis auf Notation versehen ist [2]. Bei Lokrantz entsteht gerade der umgekehrte Eindruck: Von *O genetrix* heißt es «con notazione musicale»; *Quis est hic* dagegen wird kommentarlos aufgeführt [3]. Noch verwirrender erscheint der Sachverhalt im Katalog der beneventanischen Musikhandschriften: «... deux hymnes

[1] S. 409f. Zu Textausgabe, Übersetzung und Kommentar s. unter Nr. 13 im vorausgehenden Artikel von P. Stotz, dem ich für den Hinweis auf die Quelle sowie für die Überlassung von Mikrofilm und anderem Material herzlich danken möchte. Mein Dank gilt auch Don Faustino Avagliano, Montecassino, und Pater Roman Bannwart, Einsiedeln, für ihre freundliche Unterstützung.

[2] Codicum Casinensium manuscriptorum catalogus, Bd. I, 2, Montis Cassini 1923, S. 170f.

[3] M. Lokrantz, L'opera poetica di S. Pier Damiani, Stockholm 1964, S. 20 (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia 12).

de S. Pierre Damien; la seconde *O genetrix aeterni* est notée en neumes»[1]. Nachforschungen sind seither wohl auch deshalb unterblieben, weil die Melodie zu *O genetrix* zusammen mit andern Melodien zu Petrus Damianis Gedichten in einer Ausgabe vorliegt[2], und weil die Verfasserschaft Damianis für *Quis est hic* schon seit längerer Zeit in Frage gestellt wurde[3].

Die verworrene Situation macht es nötig, den Inhalt der beiden Seiten, S. 409 und 410, kurz zu beschreiben. Von den beiden Spalten der S. 409 wird die erste zum größten Teil vom Schluß der Homilie zum *Liber generationis* von Petrus Damiani eingenommen[4]. Dann folgt *O genetrix aeterni*, unvollständig, in kleinerer Schrift als diejenige der Homilie und nur auf jede zweite Zeile notiert. Die Initiale ist mit roter Farbe verziert, und rot ausgefüllt ist auch der erste Buchstabe jeder Strophe und die ersten zwei des *Amen*. Neumiert ist nur die erste Strophe in einer zügigen, aber flüchtig anmutenden Schrift, deren Tinte fast ganz verblaßt ist. Obschon die Tonhöhen in der Notation nicht allzu präzise wiedergegeben sind, läßt sich doch eindeutig erkennen, daß es sich um eine gänzlich andere Melodie als die bis jetzt bekannte handelt. *O genetrix* nimmt den Rest der ersten Spalte und beinahe den ganzen Raum der zweiten ein. Dann folgt *Quis est hic*, das den Rest dieser Spalte füllt und auf den Anfang der ersten Spalte von Seite 410 übergreift, die sonst leer ist.

Auch *Quis est hic* ist nur auf jede zweite Textlinie notiert. Die Schrift wirkt im Vergleich zu der von *O genetrix* gedrängter und etwas größer. Die Tinte ist heller, und rote Farbe fehlt selbst in der etwas unbeholfenen Initiale. Sowohl Strophen- wie Zeilenanfänge sind mit teils verschieden großen Maiuskeln hervorgehoben. Die Neumen sind mit durchwegs dunklerer Tinte über dem Text eingetragen; die Schrift wirkt sehr sicher, exakt und in keiner Weise flüchtig. Es ist eindeutig, daß die beiden Gedichte nicht von gleicher Hand miteinander eingetragen worden sind.

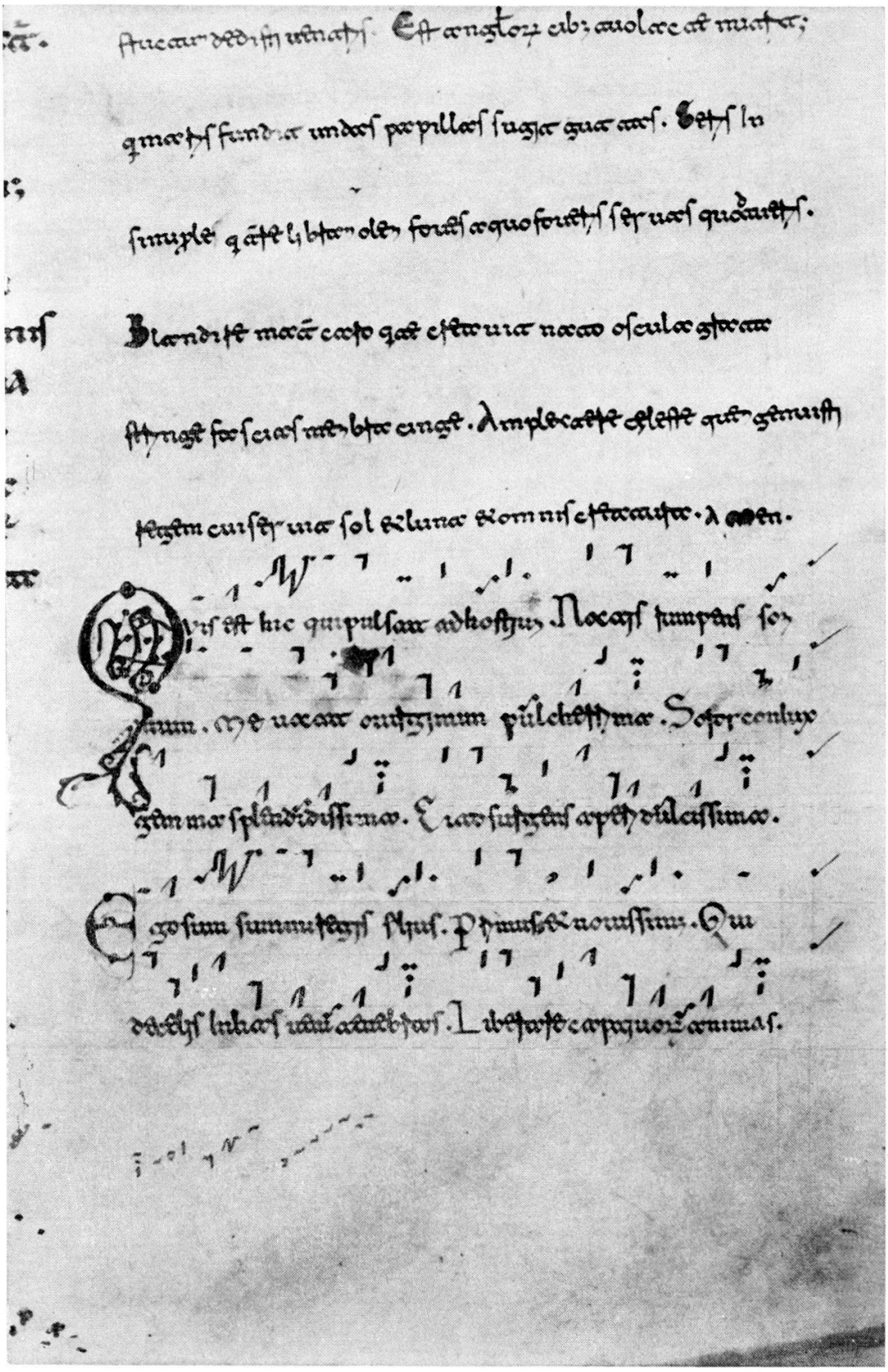
Am untern Rand der Seite befinden sich drei weitere Einträge: unter der linken Spalte ein kurzer, in diastematischen Neumen aber

[1] M. Huglo und J. Hourlier, «Supplément au Catalogue des Manuscrits Bénéventains notés», in: Paléographie Musicale, Bd. 15, Tournai 1937, Nachdruck Bern 1971, S. 77. (Pal. Mus.).

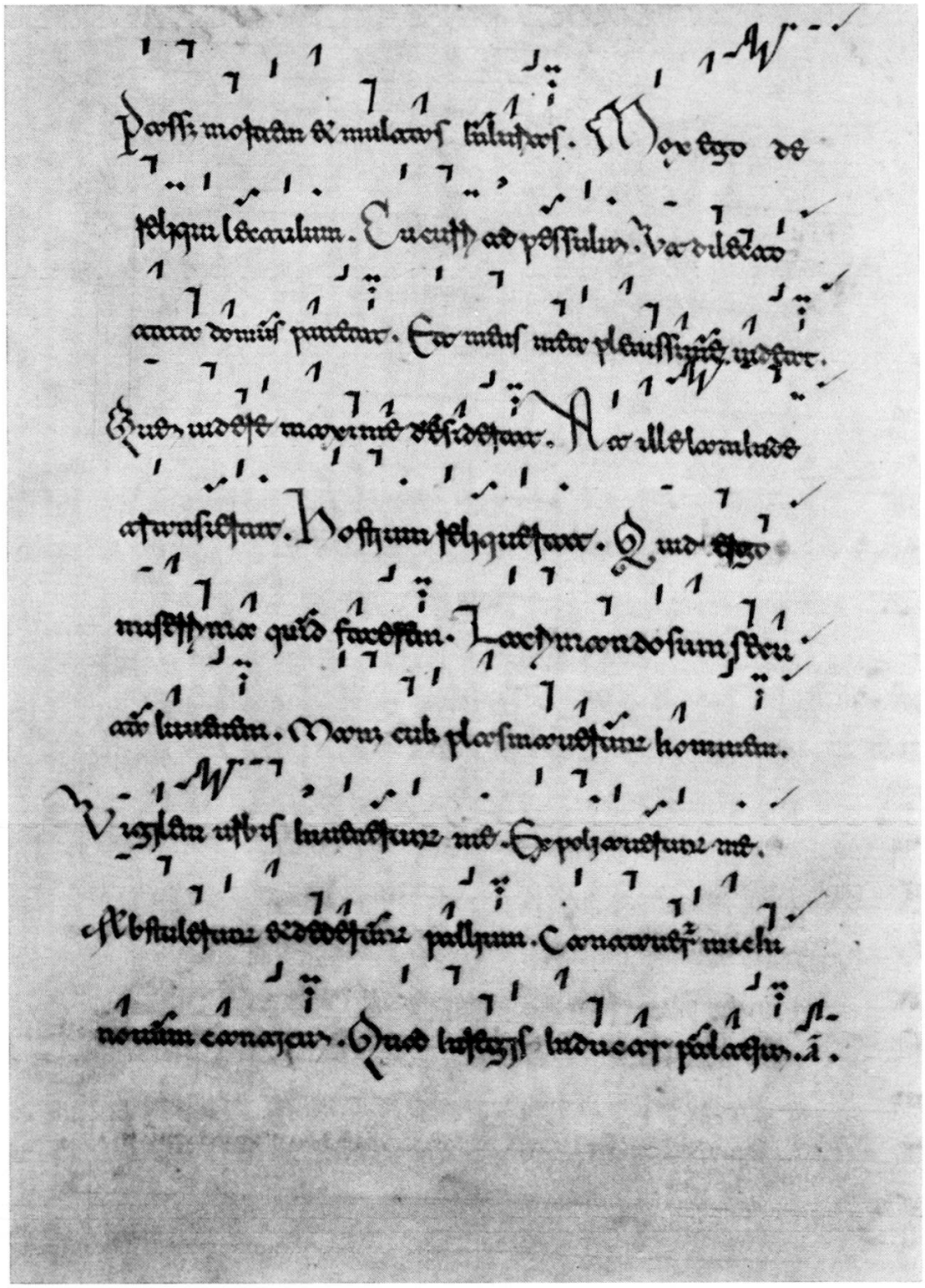
[2] Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. 1: Hymnen (I), Hg. von B. Stäblein, Kassel 1956, S. 462ff.

[3] So schon von G. M. Dreves in: Analecta Hymnica Medii Aevi, Bd. 48, Leipzig 1905, Nachdruck Frankfurt a. M. 1961, S. 76; s. a. Lokrantz, op. cit., S. 188.

[4] Codicum Casinensium manuscriptorum catalogus, S. 170.



Faks. 1: Montecassino, Cod. 111, S. 409, Ausschnitt.



Faks. 2: Montecassino, Cod. 111, S. 410, Ausschnitt.

ohne Linien notierter, zweistimmiger Satz ohne Text, dessen Untersuchung einer späteren Studie vorbehalten bleibt; eine längere Neumenzeile, die in Zusammenhang mit der Melodie von *O genetrix* zu stehen scheint; sowie unter der rechten Spalte drei kurze aufsteigende Neumenfolgen, vermutlich Federproben. Überdies befindet sich auf Seite 408, ganz unten, eine Federprobe in der Schrift von *Quis est hic* und mit dessen ersten großen Neumengruppe.

Die Melodie von *Quis est hic* ist in beneventanischen Neumen aufgezeichnet [1]. Deutlich läßt sich dabei der Ablauf der Niederschriften verfolgen: Zuerst wurden die Linien geritzt, auf welchen der Text zum Eintrag kam, wobei jeweils eine Linie leer gelassen wurde, damit genug Platz für die Noten blieb. In diesem vorbereiteten Stadium befinden sich die neumenlosen Zeilen von *O genetrix*; Linien ohne Text sind auf dem freien Platz auf Seite 410 feststellbar. Als Nächstes folgte eine zweite Linierung, mittels welcher zwischen die bestehenden Zeilen je eine weitere gelegt wurde, so daß nun drei Linien für die Neumen zur Verfügung standen [2]. Durch diese neuen Linien wurden die größeren Buchstaben oben oder unten angeritzt, nicht aber in der Mitte, wo die Linierung vor der Textniederschrift erfolgt war (z. B. S. 410, die Maiuskeln von *Mox*, *Cucurri* und *At*). Als Letztes wurden die Noten eingetragen, wobei die Tinte in der Linierung etwas zerfloß (sehr deutlich S. 410, zweites Zeichen). Die Folge der Arbeitsgänge zeigt zwar den nachträglichen Eintrag der Musik, doch ist ebenso klar, daß der Textschreiber von der Musik wußte und dafür Platz frei ließ. Text und Musik sind demnach sehrwahrscheinlich in engem zeitlichen Abstand niedergeschrieben worden.

Für die Notierung des *Quis est hic* brauchte es nicht viele verschiedene Neumen; dennoch geben sie genügend Hinweise, um den vermutlichen Zeitpunkt der Niederschrift zu bestimmen. Das *Punctum* (Zeichen für einen tieferen Ton; Zeile 1, über *hostiUM*) hat eine rhombische Form, wie sie im Laufe des 12. Jahrhunderts ausgebildet wurde. Der *Tractulus* (gleicher oder höherer Ton; Z. 1, über *Quis*) wird zwar meist mit einem festen Strich gezogen (Z. 2, *me*), doch wirkt manchmal der Ansatz etwas nachlässig (Z. 9, *Quem*), und das Zeichen erhält eine ganz leicht

[1] Die Untersuchungen stützen sich auf die grundlegende Studie der beneventanischen Neumenschrift von R.-J. HESBERT, Pal. Mus., Bd. 15, S. 71–161.

[2] Zu einem ähnlichen Vorgehen in anderen beneventanischen Handschriften s. ebd., S. 107 und 110ff. Die Verwendung von drei Linien kam in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf.

gewellte Form (Z. 7, *Ut*); es werden hier Tendenzen im Keim sichtbar, welche erst in jüngeren Handschriften voll ausgeprägt sind. Die *Virga* (höherer Ton; Z. 1, *ad*) zeigt die typischen abgeschrägten Enden, die in Montecassino im 11. Jahrhundert aufkamen, als man zu hartem Schilf als Schreibinstrument überging [1].

Bei den zusammengesetzten Neumen ist im *Pes* (Sekundschritt aufwärts nach einem tieferen Ton; Z. 2, *pulcher*RI*ma*) das waagrechte Element in der Art des 11. Jahrhunderts leicht gewellt (Z. 6, *iniu*RI*as*), die *Inflalitia* (Sekundschritt aufwärts, hier nach einem höheren Ton; Z. 1, HO*stium*) sind dagegen eher, wenn auch nicht völlig ausgeprägt, in der Form des 12. Jahrhunderts gehalten. Auch der *Torculus* (tief-hoch-tief; Z. 15, A*men*) kommt in der seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts charakteristischen Schreibweise vor. An Zierneumen ist das *Punctum liquescens* zu nennen (Z. 13, IN*venerunt*), dessen runde Form wieder einem früheren Stadium angehört. Die Übersicht über diese Neumenformen zeigt, daß die Notenschrift in die Zeit um und nach 1100 zu datieren ist [2]. Da Bruno von Segni im ersten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts in Montecassino weilte [3], stellt sich die Frage, ob ein Zusammenhang zwischen der frühen neumierten Einzelüberlieferung seines Gedichts und diesem Aufenthalt besteht, und ob die Melodie vielleicht in Montecassino entstanden ist.

Für die Übertragung stellt sich noch ein weiteres Problem: Die Neumen sind zwar diastematisch auf Linien notiert und damit die Tonschritte gesichert, doch bleiben die genauen Tonhöhen unbestimmt, denn es fehlen die Schlüssel, welche in Montecassino erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts eingeführt wurden [4]. Dazu kommt, daß die Melodie den Tonraum einer Oktave umspannt (höchster Ton Z. 1, *hic*, tiefster Ton Z. 2, PUL*cherrima*), wogegen auf drei Linien nicht mehr als eine Quinte mit je der oberen und unteren Wechselnote Platz finden. Der Schreiber begegnete dieser Schwierigkeit, indem er den Linien eine andere Tonhöhe zuordnete, je nachdem die Melodie höher oder tiefer lag; also dasselbe, was später als Schlüsselwechsel gebräuchlich wurde. Diesen

[1] ebd., S. 115.

[2] E. A. LOEW, The Beneventan Script, Oxford 1914, S. 204 und 344, spricht wohl von den beiden ersten Teilen der Handschrift, erwähnt jedoch nicht die Nachträge auf S. 409f.; seine Datierung des zweiten Teils ins Ende des 11. Jahrhunderts widerspricht den hier geäußerten Vermutungen nicht.

[3] H. HOFFMANN, Art. «Bruno», in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 14, Rom 1972, S. 645.

[4] Pal. Mus., Bd. 15, S. 111.

Wechsel zeigen hier die Custoden an, die in den beneventanischen Handschriften allgemein von großer Bedeutung sind [1].

So bezeichnet der Custos am Ende der ersten Zeile einen Ton, der zwischen die beiden oberen Linien zu liegen käme; zu Beginn der zweiten Zeile ist dieser Ton jedoch über der obersten Linie notiert. Genau das Umgekehrte findet beim Übergang von Z. 3 zu Z. 4 statt: Die vom Custos am Zeilenende zwischen den oberen Linien angezeigte Tonhöhe erscheint am Anfang der nächsten Zeile zwischen den unteren Linien [2]. Dieses Verfahren funktioniert dann, wenn der höhere Teil der Melodie auf die eine, der tiefere auf die andere Zeile zu liegen kommt. Erst als er bereits daran war, die zweite Zeile zu notieren, erkannte der Schreiber überhaupt die Notwendigkeit, den Schlüssel zu wechseln, denn in der Handschrift befinden sich Rasuren, die anzeigen, daß die ersten acht Notenzeichen dieser Zeile ursprünglich eine Terz tiefer, also mit dem «Schlüssel» der ersten Zeile notiert waren. Weil sich der Schreiber beim Gebrauch des Custos und damit des Schlüsselwechsels auf das Zeilenende beschränkt, gerät er in Schwierigkeiten, sobald Höhe- und Tiefpunkt der Melodie auf derselben Zeile zusammentreffen. Dies ist der Fall bei den Z. 6, 9 und 10; am deutlichsten in Z. 9, wo die Neumen über DE*siderat* mit der unteren, diejenigen über *il*LE mit der oberen Textzeile zusammenstoßen. Wohl um einen solchen Zusammenstoß zu vermeiden, hat der Schreiber auf Z. 10 die ganze Tonfolge über *Hostium reliquerat. Quid ergo* einen Ton tiefer notiert als die entsprechenden Stellen etwa Z. 13/4 *Expoliaverunt me. Abstulerunt.*

Bei einer Umschrift mit festen Tonhöhen ergibt sich das beste Resultat, wenn zu Beginn des Stücks die unterste Linie als *f*, die oberste als c^1 gelesen wird. Dies trägt der Tatsache Rechnung, daß die später aufkommenden Schlüssel in den beneventanischen Handschriften in überwiegender Mehrheit diese beiden Töne angeben, die einzigen, welche im diatonischen System einen Halbton unter sich haben [3]. Es stimmt auch mit der üblichen Funktion der mittleren, schon vom Textschreiber freigelassenen Linie überein, einen mittleren Ton ohne Halbton zu bezeichnen – hier das *a* [4]. Auch der Schlüsselwechsel zur *f*-Linie in der Mitte ist nicht außergewöhnlich. Die Melodie steht bei

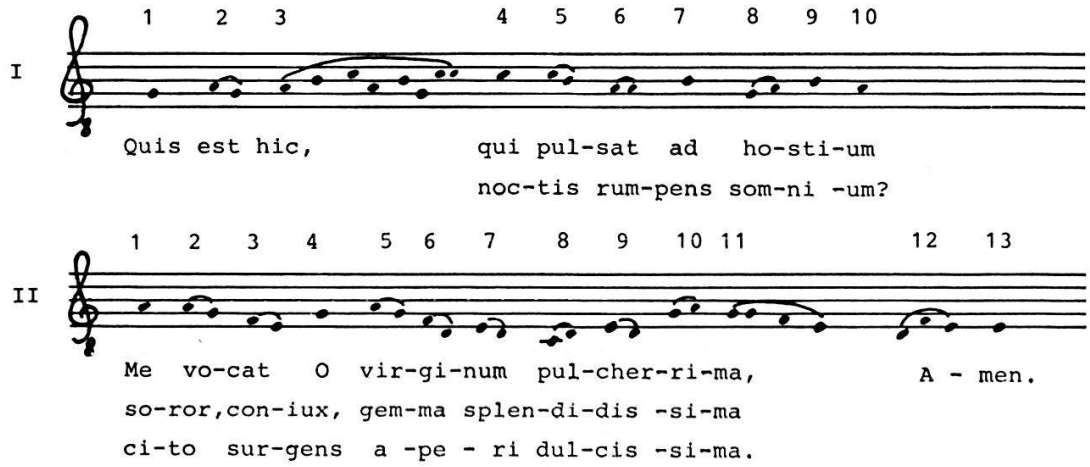
[1] ebd., S. 107ff.

[2] Weitere Schüsselwechsel analog zu Z. 1/2 auf Z. 4/5, 7/8. 13/4; analog zu Z. 3/4 auf Z. 6/7, 12/3.

[3] Pal. Mus., Bd. 15, S. 112.

[4] ebd., S. 110.

dieser Übertragungsweise im E-Modus mit einem Tonumfang von *c* bis c^1. Andere Lösungen ergeben entweder ungewohnte Linien beim Schlüsselwechsel oder ungewohnte Modi und Intervalle.



Der Text des ganzen Gedichtes ist nur mit zwei Zeilen Musik versehen: Die erste die für die Verse 1 und 2, die zweite für die Verse 3 bis 5 jeder Strophe [1]; als Abschluß folgt das *Amen*. Die besonderen Merkmale der Vertonung schließen eine Entstehung im süditalienischen Raum nicht aus: weitgehend schrittweise Führung der Melodie [2], Bevorzugung der Quarte *g-c* (hier vor allem in I so sehr, daß die Melodie zunächst im G-Modus zu stehen scheint, der im beneventanischen Raum besonders gerne verwendet wurde [3]) und Vermeidung des Tonraums unter der Finalis *e* [4] (hier mit Ausnahme von II, 6–9). Im rhythmischen Bereich fällt vor allem das in beneventanischen Handschriften häufige *Punctum subsequens* auf [5]: als *Bistropha* (I, 6) und am Ende der großen Neumengruppe zu Beginn (I, 3) bezeichnet es eine Dehnung, die mehr im Zusammenhang mit der Führung des Melodiebogens als mit dem

[1] Verzeichnis der Varianten gegenüber Neumen und Melodie zu Strophe 1, Vers 1 und 3. Die Zahlen bezeichnen Vers und Silben; *l.* = *liquenscens*. – Str. 1: 4,1 *Virga*, 3 *Oriscus l.*; 5,1 *Virga*, 3 *Oriscus l.* – Str. 2: 2,6 *Punctum l.*; 4,1 und 5,1 *Virga*. – Str. 3: 1,1 *Virga*; 2,7 *Punctum l.*, 4,1 *Virga*. – Str. 4: 1,1 *Virga*; 2 ganz und 3,1–3 Sekunde tiefer; 2,6 *Punctum*; 3,4 *Tractulus*; 4,1 und 5,1 *Virga*. – Str. 5: 1,6 *Punctum l.*; 2,4 *Tractulus*, 6 *Punctum*; 4,1 und 5,1 *Virga*.

[2] B. Baroffio, Art. «Benevent», in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von F. Blume, Bd. 15, Kassel 1973, Sp. 654.

[3] K.-H. Schlager, «Ein beneventanisches Alleluja und seine Prosula», in: Fs. Bruno Stäblein, hg. von M. Ruhnke, Kassel 1967, S. 219.

[4] ebd., S. 222f.

[5] Pal. Mus. Bd. 15, S. 139.

Versrhythmus steht. Dasselbe läßt sich für das *Punctum subsequens* im *Climacus* (Faks. Z. 2, *pulcherri*MA; Übt. II, 11) annehmen. Das manchmal leicht gewellt horizontale Element bei der *Clivis* (Faks. Z. 1, *noc*TIS; Übt. I, 5) ist dagegen wohl eher als Eigenart des Schreibers zu werten und nicht als ein mit Absicht gesetzter *Oriscus*, mit dem die erste Note gedehnt werden soll [1].

Sehr kunstvoll trotz ihrer Einfachheit ist die Gestaltung der Melodie im Zusammenhang mit dem Text. Nicht nur daß Versen mit gleichem Reim die gleiche Musik entspricht, sondern auch der Verlauf des Melodiebogens ist dem Bau der Strophe angepaßt. Mit einem kraftvollen Aufschwung über den ersten drei Silben wird der Tonraum g-c^1 erschlossen; das Melisma über *hic* eröffnet einen Spannungsbogen, der mit der Dehnung am Ende in der Schwebe gehalten wird. Die ersten drei Silben erhalten dadurch, noch deutlicher als bereits im Vers, die Funktion eines Exordiums, einer Intonation, die in jeder Strophe nur einmal erklingt, und die man sich durchaus solistisch vorgetragen denken könnte. Das Melisma liefert gleichsam die Energie, welche ausreicht für das zweimalige Absinken der ersten beiden Verse; dieses ist in sich wieder gegliedert durch die Dehnung auf *a* (I, 6), wobei die Melodie noch nicht auf ihren Ausgangspunkt zurückfällt, sondern um dieses *a* kreist (I, 7–10) und hier stehen bleibt: Damit bleibt auch ein Rest der Spannung als Ansatz für die Verse 3–5 erhalten. Hier sinkt die Melodie wieder in zwei Bogen ab, die der Versstruktur Rechnung tragen: der erste zu *Me vocat*: *O* ist eine Erweiterung von I, 4–6, während der zweite ab *virginum* auf II, 2 zurückgeht, nun aber bis auf den Tiefpunkt abfällt, was genug Schwung für einen weiteren Aufstieg freisetzt, bei dem der Ausgangspunkt *a* nochmals gestreift wird (II, 10), bevor die Melodie auf der Finalis *e* zur Ruhe kommt; endgültig allerdings erst am Schluß der letzten Strophe, wo mit dem *Amen* diese Finalis umkreist wird.

Die Melodie ist so eng auf den Strophenbau bezogen, daß man wohl annehmen darf, sie sei eigens zu diesem Text komponiert worden. Dies umso mehr, als eine solche Strophenform sonst nicht belegt zu sein scheint [2], so daß es äußerst unwahrscheinlich ist, daß eine ältere Melodie von einem gleich gebauten Gedicht übernommen werden konnte. Zieht man zudem den stilistischen, paläographischen und biographischen Befund in Betracht, so spricht sehr viel dafür, daß die Vertonung anläßlich von Brunos Aufenthalt in Montecassino entstanden sein dürfte.

[1] s. dazu ebd., S. 141.
[2] s. P. STOTZ, op. cit.