

Unsere Beweisführung konnte durch eine bildliche Darstellung erhärtet werden; wir erinnern an die in Ägypten entdeckte Statuette eines Querflötenspielers⁸⁵, der eine Art von „Vorsatzflöte“ mit Bombyx-Stimmringen spielt. Die genau horizontale Haltung des dargestellten Instruments und die typische Art und Weise des Ansatzes lassen keinen Zweifel daran aufkommen, daß es sich um eine Querflöte, nicht aber um ein Rohrblattinstrument handelt. Neben den Darstellungen des Flötenspiels auf kleinasiatischen Münzen⁸⁶ und aus etruskischer Zeit⁸⁷ stellt also die Statuette einen neuen, vielleicht noch älteren Beleg dar⁸⁸. Er war um so willkommener, als die Quellen über die antike Querflöte sehr spärlich fließen.

Wir verdanken es einem glücklichen Zufall, daß wir heute einen neuen ägyptischen Beleg zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorlegen können. Die in Fig. 20 abgebildete fragmentarische Statuette⁸⁹, die im Fajum entdeckt worden ist, stellt einen Musiker dar, der sich wiederum einer Quellflöte bedient. Es handelt sich zweifelsohne um ein ähnliches Instrument wie das oben beschriebene, obwohl der Spieler es etwas schräg hält. Wieder ist die Flöte mit einer Transpositionsvorrichtung versehen: drehbare Ringe öffnen bestimmte Grifflöcher, wenn sich diese mit den in die Ringe eingebohrlen Öffnungen decken, schließen sie aber, wenn der Musiker einen oder mehrere der Ringe ein wenig verschiebt, um das Flötenrohr herumdreht (Fig. 21). Schließlich ist das Mundstück ebenfalls mit der Vorsatzanblasevorrichtung versehen, die zu so vielen Mißverständnissen Anlaß gegeben hat.

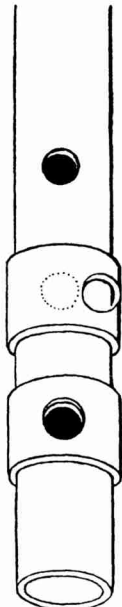


Fig. 21

Textrhythmus und Zahlenkomposition in frühen Sequenzen

VON LUCAS KUNZ, GERLEVE

Die folgenden Ausführungen weisen auf Fragen der Sequenzforschung hin, deren Behandlung zwar auf philologisches Gebiet führt, aus deren Kenntnis sich aber für die musikwissenschaftliche Arbeit wichtige Folgerungen ergeben. Es handelt sich um Fragen der rhythmischen und zahlenkompositorischen Gestaltung früher (romantischer) Sequenztexte.

Textrhythmische Probleme der frühen Sequenz wurden von uns letzthin ausführlich (wenn auch noch keineswegs erschöpfend) in dem Aufsatz „Die Textgestalt der Sequenz ‚Congaudent angelorum chori‘“ behandelt*. Das Wesentliche darüber ent-

⁸⁵ H. Hickmann, a. a. O., Fig. 3.

⁸⁶ 2. Jahrh. n. Chr.

⁸⁷ 2. Jahrh. v. Chr.

⁸⁸ 3. Jahrh. v. Chr. (?).

⁸⁹ Die Veröffentlichung dieses seltenen Stücks erfolgt mit der gütigen Erlaubnis des Besitzers, Herrn Prof. Jungfleisch.

* Deutsche Viertelsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 28 (1954), S. 273—286.

halten auch die folgenden Darlegungen (I). Wir glauben, mit ihnen, gegenüber den Analysen in Heft 4 unserer „*Formenwelt*“¹, einige nicht unbedeutende Fortschritte erzielt zu haben. Auch zahlenkompositorische Tendenzen in frühen Sequenztexten werden hier erneut nachgewiesen (II). Sie bilden eine bedeutsame Parallele zu jenen zahlenmäßig strengen Proportionen, die wir in Melodien des gregorianischen Chorals aufgefunden und in dem Aufsatz „*Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Chorals gezählt werden?*“² beschrieben haben. Abschließend wenden wir uns einigen musiktheoretischen Folgerungen zu, die man aus den dargelegten Beobachtungen wird ableiten müssen (III).

I

Im 4. Heft unserer Sammlung „*Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals*“³ konnte auf einige textrhythmische Gesetzmäßigkeiten der älteren Sequenz hingewiesen werden. In etwas ausführlicherer Weise war dies auch schon in unserem Artikel „*Rhythmik und formaler Aufbau der frühen Sequenz*“⁴ geschehen. Bei Veröffentlichung der genannten Studien war sich Verf. indessen darüber klar, daß bis zur völligen Erschließung der rhythmischen Gesetzmäßigkeiten früher Sequenztexte vielleicht noch ein weiter Weg sei. Auch damit war zu rechnen, daß bei genauerer Einsicht neuer Beispiele an den bisherigen Untersuchungen noch einiges zu verbessern wäre. Doch war es nicht gut denkbar, daß unsere Untersuchungsweise als solche sich als irreführend herausstellen würde. Diese Auffassung wurde u. a. durch die Äußerungen des bekannten Notkerforschers Wolfram von den Steinen⁵ begünstigt, der unsere Versuche, in frühen Sequenzen rational durchgeformte Gesamtschemata zu entwickeln, zwar vorerst noch grundsätzlich ablehnt, jedoch zugibt, daß unsere Studie vom Jahre 1942 (nur sie war ihm bekannt) „*übrigens trotz ihres Schematismus manches Interessante*“ enthalte.

Erneute eigene Bemühungen nun führten zu Beobachtungen, durch die verschiedene Mängel unserer früheren Arbeiten beseitigt werden konnten und neue Gesetzmäßigkeiten rhythmischer Art sichtbar wurden. An der Sequenz „*Judicem nos*“, die wir schon früher⁶ behandelten, möchten wir unsere verbesserte Untersuchungsmethode und ihre Ergebnisse kurz darlegen. Hierdurch lassen sich wohl auch jene Bedenken restlos zerstreuen, die B. Stäblein bei Besprechung des 4. Heftes unserer „*Formenwelt*“ in dieser Zeitschrift⁷ geäußert hat.

Die Notkersequenz „*Judicem nos*“⁸ läßt nach unseren letzten Untersuchungen folgendes rhythmische Schema erkennen, das im wesentlichen dem früher von uns dargelegten gleicht, sich aber von ihm vor allem dadurch unterscheidet, daß Versikel 1 dieser Sequenz in den ersten Hauptabschnitt mit eingegliedert wird. Im folgenden Schema geben die Zahlen links die Versikel nach Cl. Blume⁹ an,

¹ Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft 4, Münster 1950, S. 10 ff.

² Musikforschung V (1952), S. 332 ff.

³ Vgl. oben Anm. 1.

⁴ Ztschr. f. dtsh. Altertum u. dtsh. Lit. LXXIX (1942), S. 1 ff.

⁵ Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1948, Darstellungsband, S. 489, Anm. 1

⁶ Vgl. „Rhythmik und formaler Aufbau . . .“, S. 14 ff. und „Formenwelt“, Heft 4, S. 14 ff.

⁷ Musikforschung V (1952), S. 386.

⁸ Vgl. von den Steinen, Bern 1948, Editionsband, S. 44.

⁹ *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. 53 (Leipzig 1911), S. 100 f.

die großen Buchstaben rechts bezeichnen die drei Hauptabschnitte der Sequenz, die kleinen Buchstaben erleichtern das Auffinden der rhythmisch gleichen oder ähnlichen Versikel:

1 † . † .	a	}	A
2/3	. . † . . † .	b		
4	. . . † .	c		
 † . .	d		
 † . † .	a'		
5/6	. . † . . † .	b		
	. . † . . † .	b	}	B
7/8	. . . † .	c		
 † .	d'		
	. . . † . .	c'		
9/10	. . † . .	c''		
 † . .	d		
	. . † . .	c''	}	C
 † .	d'		
11/12 † . .	d		
 † .	c	}	C
 † .	d'		
13 † . † .	a'	}	C
 † .	c		

Diesem Schema entspricht folgendes Textbild der Sequenz „*Judicem nos*“:

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Judicem nos inspicientem</i></p> <p>2. <i>Cripta cordis rimantem</i></p> <p>4. <i>Proprias illi
puras conscientias
possimus ut exhibere.</i></p> <p>5. <i>Deus patiens, iuste,
clemens atque tremende:</i></p> <p>7. <i>Tu non pasceris
morte morientum,
sed eos suscitās.</i></p> <p>9. <i>Tuis civibus
angelis est gaudium
pravo crimina
sua puniente.</i></p> <p>11. <i>Tu nos serva iugiter
omni a malo,
deus iuste iudex,</i></p> <p>13. <i>Nosmet habebas punire,
sed munerari.</i></p> | <p>3. <i>In commune precemur,</i></p> <p>6. <i>Tu vis parcere magis
poenitenti quam plecti.</i></p> <p>8. <i>Nec gaudes, deus,
in perditione,
qui Stigem properant.</i></p> <p>10. <i>Credo pereat
ut unus pusillulus,
non est placitum
tuo in conspectu.</i></p> <p>12. <i>Ut non, quando veneris
omnibus digna
factis redditurus,</i></p> |
|--|---|

Ehe wir auf das rhythmische Schema als Ganzes eingehen, sind noch einige Fragen zu erledigen, Fragen, auf die auch von Stäblein ausdrücklich hingewiesen wurde.

Zunächst: Nach welcher Methode sind unsere Verschemata gewonnen? Antwort: Beim Rhythmisieren der Versikel und ihrer Kola wurden nur die (formalen) Hauptakzente beachtet, und zwar in jedem Kolon nicht mehr als zwei. Einer dieser Hauptakzente wird jeweils am Schluß der einzelnen Kola eingesetzt, der andere (soweit vorhanden) am Anfang des Kolons, jedoch nie auf der ersten Silbe eines Kolons¹⁰. Der erste Hauptakzent eines Kolons kann gelegentlich auch in die Nähe des zweiten Hauptakzents rücken und diesen gleichsam vorausnehmen. Doch muß dies stets genauer begründet werden. In vorliegendem Beispiel wäre es bei den drei a-Rhythmen (Versikel 1, 4 und 13) der Fall: In Versikel 1 darf der erste Hauptakzent nicht am Anfang stehen, weil man sonst die erste Silbe dieses Versikels betonen müßte. Aber auch die Melodie spricht gegen einen formalen Akzent in der ersten Hälfte des Versikels, sofern die sechs ersten Silben dieses Versikels ausnahmslos auf dem gleichen Ton *h* rezitiert werden, also melodisch völlig zurücktreten. Im 4. Versikel (auf seine Gliederung werden wir noch genauer eingehen) ist auf das harmonische Gesamtgefüge zu achten. Textinhaltlich ist in seinem letzten Kolon das „*exhibere*“ wichtiger als das „*possimus*“, deshalb ist ersteres durch zwei formale Akzente ausgezeichnet. Im 13. Versikel kommt es textinhaltlich auf das „*punire*“ an, das darum wiederum auf die Stellung der beiden Hauptakzente bestimmend wirkt.

Die Frage, weshalb nach unserer Ansicht jede Verszeile (Kolon) jeweils nur höchstens zwei Akzente erhält, löst sich leicht, wenn man beachtet, daß die einzelnen Zeilen verhältnismäßig kurz sind. In vorliegendem Beispiel enthält nur eine Zeile neun Silben, zwei deren acht. Alle übrigen Zeilen sind noch kürzer. Und ferner: Wenn sich tatsächlich der Einsatz eines dritten Akzents als notwendig erweisen sollte (in unserem Beispiel ist dies nicht der Fall), besteht die Möglichkeit und auch Notwendigkeit einer Aufteilung in zwei selbständige Einzelzeilen.

Auch die Frage nach den „überschüssigen Silben“ erscheint keineswegs als beunruhigend, sofern man sich von den Beispielen selbst führen läßt. In unserem, oben aufgewiesenen Schema findet man bei mechanischer Zählung nur insgesamt sechs überschüssige, bzw. fehlende Silben, die sich zudem auf ebenso viele Verszeilen verteilen. Hinzu kommt noch die Variante *c*¹¹, in der die Silbenzahl weder vermehrt noch vermindert wird, dafür der Hauptakzent um eine Stelle nach links versetzt wurde. Das sind auffallend wenig Abweichungen für eine Dichtungsart, deren Rhythmik man bis auf den heutigen Tag größte Freizügigkeit nachsagt¹². Man beachte dabei, was noch genauer dargelegt werden soll, daß in unserem Beispiel nur vier Grundrhythmen verwendet werden, ferner, daß die Varianten unter

¹⁰ Die Unsicherheit Stäbleins in der Frage der „Anfangsakzente“ (man beachte, daß er in unsere Schemata „verbessernd“ Akzente einfügt) scheint seinen Argwohn gegen unsere Rhythmisierungsweise wesentlich gefördert zu haben.

¹¹ Den Rhythmus *c*¹¹ denken wir uns aus der Form *c* (in der eben angegebenen Weise) „abgeleitet“ Ohne Schaden für die Gestalt der Gruppe B könnte man ihn sich zunächst auch als selbständige Form denken. Er belebt tatsächlich in seiner charakteristischen Eigenart die Gesamtgruppe, kann aber letztlich seine innere Verbindung zum Grundrhythmus *c* nicht verleugnen.

¹² Vgl. neben Wolfram von den Steinen (a. a. O., S. 489) auch Reichert, Strukturprobleme der älteren Sequenz. Deutsche Viertelsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 23 (1949), S. 277 ff. Von den Steinen

sich weitgehend übereinstimmen. So steht die Variante d' dreimal in gleicher Form dem Grundrhythmus d gegenüber. So gerechnet, kommt man sogar insgesamt nur auf „drei überschüssige“, bzw. fehlende Silben!

Bei genauerer Untersuchung der textrhythmisch-organischen Gestaltungsweise früher Sequenzen taucht schließlich noch eine Frage auf, die für die endgültige Beurteilung des Gesamtbildes wie auch der rhythmischen Einzelheiten dieser Texte bedeutsam ist: Darf man stets und in allem die Gliederung der Sequenzversikel, wie sie in der Ausgabe von Blume (gleiches gilt auch für die durch von den Steinen besorgten Textausgabe der Notkersequenzen) geboten wird, als authentisch hinnehmen, oder sind gelegentliche Abweichungen notwendig? Da Blume in Zweifelsfällen die Gliederung, wie sie durch die Neumennotation festgelegt ist, beachten mußte, geht diese Frage auch auf jene hinaus: Wie weit darf man sich in der Teilgliederung der Sequenzversikel auf die ursprüngliche Notationsweise der entsprechenden Sequenzmelodien verlassen? Ein lehrreiches Beispiel dieser Art scheint in unserer Sequenz „*Judicem nos*“ vorzuliegen. Versikel 4 dieser Sequenz wird nämlich durch Blume und von den Steinen so gegliedert, daß das Wort „*puras*“ noch in das erste Kolon hinübergezogen wird, während wir das Wort „*puras*“, wie es auch sinngemäß besser wäre, zu „*conscientias*“ im zweiten Kolon rechnen. Bei den genannten Herausgebern sieht also das Bild des 4. Versikels der Sequenz „*Judicem nos*“ wie folgt aus:

Versikel 4: *Proprias illi puras*
conscientias
possimus ut exhibere.

Gegen diese Gliederung bei Blume und von den Steinen kann man folgendes einwenden: 1. Das Wort „*puras*“ gehört sinngemäß näher zu „*conscientias*“ als zu „*illi*“, 2. Die rhythmische Gestalt des Versikels ist organischer, wenn man nach „*illi*“ statt nach „*puras*“ eine Zäsur macht. 3. Durch unsere Art, diesen Versikel zu gliedern, erhält die gesamte Sequenz eine straffe und lückenlos geschlossene textrhythmische Form, wie unser Gesamtschema es beweist. 4. Auch die Neumenfassung der zu diesem Versikel gehörenden Melodie steht einer solchen Textgliederung nicht im Wege: Zunächst ist zu beachten, daß nach den Handschriften (Berlin theol. 11, Blatt 181) an und für sich die vier Worte „*proprias illi puras conscientias*“ als eine Einheit betrachtet werden müssen, da sie samt zugehörigen Neumen auf „einer“ Zeile niedergeschrieben sind. Doch würde eine solche Zeile mit 12 Silben in unserer Sequenz zu sehr aus dem Rahmen fallen, als daß man sie ungeteilt lassen könnte. Von den genannten vier Worten tragen ferner zwar das erste und letzte eine selbständige Neume, „*illi*“ und „*puras*“ dagegen sind unter einer Neume zu-

(a. a. O.) meint: „Die richtige Formenlehre der Sequenzen erster Epoche wird immer vom Organischen und also Irrationalen dieser ungewöhnlichen Gebilde ausgehen.“ Auch Reichert denkt mehr an „Zufallsergebnisse“, sobald gewisse text-rhythmische Strukturen sichtbar werden (a. a. O., S. 237) und schreibt darum der Melodie jene Formkraft zu, die man statt dessen dem Text zugestehen müßte: „...die Wortgruppengliederung des Textes geht von der organischen Feingliederung der Melodie aus.“ (Reichert, S. 231). „Ähnlich denkt J a m e r s in seinem Aufsatz „Rhythmische und tonale Studien zur älteren Sequenz“, Acta musicologica, 23 (1951), S. 1 ff., vgl. vor allem S. 18. Übrigens haben wir uns schon in unserer ersten Sequenzstudie (siehe dort u. a. S. 5, wo wir gegen die Ansichten von K. Bartsch Stellung nehmen) keineswegs nur auf die Schlußakzente festgelegt, weder prinzipiell noch tatsächlich.

sammengefaßt. Man könnte danach also am leichtesten nach „*proprias*“ und „*puras*“ eine Zäsur machen, doch sprechen die oben angegebenen Bedenken dagegen. Hinzu kommt, daß eine textliche Zäsur nach „*illi*“ neben einer melodischen, besser gesagt: gesanglichen, durchaus bestehen kann. Die Zusammenfassung der Worte „*illi puras*“ unter einer (auf den melodischen Vortrag hinweisenden) Neume besagt, genau gesehen nur, daß beim gesanglichen Vortrag die für den Text als solchen zu recht bestehende Zäsur nach „*illi*“ nicht beachtet werden soll. 5. Endlich spricht auch die Motivik der Melodie nicht gegen unsere Lösung.

Aus den angeführten Gründen glauben wir, unsere Gliederungsweise vor jener, die Blume und von den Steinen vertreten, bevorzugen zu müssen.

Nach der notwendigen Behandlung dieser „Vorfragen“ ist es nun leicht, in die Wesenszüge des Gesamtschemas sich einzuleben. Auf eine neue Erkenntnis sei vor allem hingewiesen: Es scheint uns eine sehr beachtenswerte Tatsache zu sein, daß die vier Grundrhythmen der Sequenz „*Judicem nos*“ unmittelbar nacheinander insgesamt zu Beginn dieser Sequenz eingesetzt werden. Dadurch wird, wie man sagen kann, mit Bedacht für die gesamte Sequenz das rhythmische Fundament gelegt, an das sich alle übrigen Versikel halten. Dies besagt letztlich das gleiche, was wir schon früher erkannt haben: Die Rhythmen der frühen Sequenz stehen nicht willkürlich und beziehungslos nebeneinander. Soweit wir sehen, gilt das eben genannte grundlegende Gesetz für alle frühen Sequenzen oder ist doch richtungweisend für die rhythmisch-formale Gestaltung ihrer Texte.

Darüber hinaus ist aber auch das Gesetz textrhythmisch-symmetrischer Gruppenbildung zu beachten. Die Gruppen A und B sind in sich symmetrisch geordnet. Die Gruppe C gibt der Gesamtsequenz einen symmetrischen Abschluß. Die „melodische“ Analyse der Sequenz „*Judicem nos*“ scheint noch eine Zäsur nach Versikel 1 zu verlangen. Er würde dann als „Initium“ dem Versikel 13, der als „Conclusio“ zu betrachten ist, symmetrisch gegenüberstehen. Beide umschließen zwei melodische Hauptgruppen auf Grund einer Zäsur zwischen Versikel 6 und 7. Beachtlich ist, daß die Melodien der Versikel 2–6 übereinstimmend mit dem Ton *h* schließen, die der Versikel 7–12 aber ausnahmslos mit dem Ton *g* beginnen und daß diese Schluß- und Anfangstöne in dieser Sequenz sonst nicht mehr aufzufinden sind. Das „Initium“ ist, textrhythmisch betrachtet, in die erste Hauptgruppe mit „eingebaut“, während die „Conclusio“ sich textrhythmisch von der zweiten Hauptgruppe abhebt. Nicht zu übersehen ist die geschlossene Einheit der Sequenz, unbeschadet der hier erkannten „Gliederung“.

II.

Überraschender noch, weil bisher unbekannt und nicht erwartet, ist die Beobachtung, daß die Textsilben der frühen Sequenzen häufig mathematisch genau nach zahlenkompositorischen Grundsätzen „berechnet“ wurden, dies in ähnlicher Weise, wie wir es bei verschiedenen Melodien des gregorianischen Chorals feststellen konnten (siehe die Einleitung dieses Aufsatzes). Einige Beispiele mögen dies beweisen:

Die eben textrhythmisch untersuchte Sequenz „*Judicem nos*“ besteht aus mathematisch genau 200 Silben. Bei der Sequenz „*Congaudent angelorum*“ zählt man

360, bei der Sequenz „*Alleluia, assunt enim*“ 150, bei der Sequenz „*Nato canunt omnia*“ 280 Textsilben. Es sei auch auf die Sequenz „*Natus ante saecula*“ mit genau 333 Silben hingewiesen.

Das Auftauchen solch „runder Zahlen“ ist auffallend. Diese Zahlen deuten auf „Planung“ und rationales Gestalten hin. Dabei ist zu beachten, daß sie nur für die Texte der frühen Sequenzen gelten, nicht für die Melodie, ein neuer Beweis dafür, daß die formgebende Kraft der frühen Sequenzen wesentlich beim Text zu suchen ist und daß sie erst an zweiter Stelle von der Melodie ausgeht.

Auch die innere Gestaltung der frühen Sequenztexte wird häufig von zahlenkompositorischen Tendenzen beherrscht. In der Sequenz „*Sancti Spiritus assit nobis gratia*“ sind auf vier Abschnitte

$$98 + 110 + 110 + 112$$

Textsilben verteilt. Die beiden mittleren Abschnitte stimmen (trotz ihrer Länge, je drei Doppelversikel) zahlenmäßig genau überein. Die beiden äußeren Abschnitte ergeben zusammen die „runde“ Zahl 210, wodurch sie zahlenmäßig stark an die mittleren Gruppen angegliedert erscheinen. Bei der Sequenz „*Laus tibi sit*“ sind drei auf fünf Versikel verteilte Gruppen mit

$$31 + 21 + 31$$

Textsilben erkennbar.

Die hier gebotenen Beispiele sind „ausgesucht“ und in ihrer Einfachheit besonders verständlich. Es gibt auch (häufiger) kompliziertere. Sie im einzelnen durchzugehen oder ihre verzweigten Gesetzmäßigkeiten anzudeuten, ist hier nicht möglich. Es wären dazu auch letztthin gewisse historische Exkurse notwendig, die genauer zeigen müßten, wie sehr die frühe Sequenz bezüglich ihrer zahlenkompositorischen Gestaltungsweise den Traditionen vorausgehender Jahrhunderte verpflichtet ist¹³. Die hier gebotenen Beispiele reden aber, so scheint es uns, auch ohne ausführliche Erklärungen eine eindringliche Sprache. Es sei in diesem Zusammenhang bemerkt, daß die zahlenkompositorischen Analysen von Huisman^{13a}, soweit die „romanische“ Sequenz in Frage steht^{13b}, nicht schlüssig sind. Allein schon deshalb nicht, weil Huisman, seinen eigenen Prinzipien zum Trotz, z. B. bei den S. 91 behandelten Sequenzen (Schema „*Amoena*“) weder nach der 4. Silbe von B², noch nach der 4. von C² und ebensowenig nach der 2. und 12. Silbe von F¹ eine Zäsur annimmt.

III.

Mit unseren Hinweisen hatten wir es zunächst darauf abgesehen, gewisse rationale Eigenheiten früher Sequenztexte deutlicher herauszuarbeiten und darzulegen. Aber wir hofften und beabsichtigten auch, dadurch den Interessen musikwissenschaft-

¹³ Vgl. hierzu: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1940, Exkurs XV, Zahlenkomposition, S. 493 ff.

^{13a} Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, *Studia Litteraria Rheno-Traiectina*, Heft 1, Utrecht 1950.

^{13b} a. a. O., S. 88 ff.

licher Forschung zu dienen. Durch eine genauere Kenntnis der formalen Anlage so weit verbreiteter Gesangstexte wie die der frühen Sequenz müssen — zumal es sich ja bei der frühen Sequenz um fast ausnahmslos syllabische Gesänge handelt — die Probleme des Melodierhythmus dieser und anderer frühmittelalterlicher Gesänge nachhaltig gefördert werden. Ist aber die frühe Sequenz nach ihrer textrhythmisch-melodischen Seite hin besser als bisher erforscht, so wird man von hier aus auch eine Reihe geschichtlicher Fragen leicht aufgreifen können.

Vor allem scheint es sich immer deutlicher herauszustellen, daß die frühe Sequenz durch ihre textrhythmische Gestaltungsweise einschließlich ihrer zahlenkompositorischen Elemente mit den Traditionen der Antike in enger Verbindung steht, während sich in ihren Melodien neuauftrebende Kräfte geltend machen. Vielleicht hat sich auch hier ein ähnlicher Prozeß vollzogen, wie man ihn für den Ursprung des gregorianischen Chorals annehmen muß. Dem Choral der Frühzeit wurden wohl vom Text her (rhythmische Poesie, Symmetriebildung, gleichwertige Einzelsilben) die eigentlichen, bestimmenden Formelemente vermittelt: Gleichwert der Einzeltöne, rhythmisch-symmetrische Gestaltung. In seinen Melodien aber wirken offenbar hellenistisch-musikalische Gestaltungsweisen in Verbindung mit metrischen Einflüssen nach, die zu gewissen „indirekt metrischen“ Formen¹⁴ umgeprägt wurden. Es ist zu hoffen, daß eingehende textrhythmische Untersuchungen in der Art, wie sie hier dargelegt wurden, auf die Dauer auch zu genauerer Interpretation frühmittelalterlicher Theoretikertexte oder auch einzelner Fachausdrücke verhelfen werden. So könnte man z. B. fragen, ob vielleicht die antike und frühmittelalterliche Bezeichnung für Rhythmus, das Wort „*numerus*“ (vgl. u. a. Beda, *De rhythmo*), letzten Endes auf „Zahlenrhythmik“ im hier beschriebenen Sinn hinweist. Wir denken u. a. auch an das endgültige Verstehen der Rhythmusauffassung Pseudo-Hucbalds im ersten Scholion der *Musica enchiridis*, das davon abhängen wird, wie weit man sich mehr und mehr in die Formfragen des Antiphonentextes (Pseudo-Hucbald geht ja wie selbstverständlich von den Silben des Textes aus) und dessen formale Beziehungen zur Melodie einarbeitet.

Ist es nicht z. B. bezeichnend, daß Jammers gerade unsere Ausführungen über die Funktionen des Textmetrums der Antiphon „*Ego sum via*“¹⁵ nicht versteht und sogar glaubt, er sei doch der gleichen Meinung wie ich¹⁶. Leider ist dies doch wohl nicht der Fall, sonst wäre eine „Einigung“ über Pseudo-Hucbald keine „Utopie“ mehr, wie Jammers gleichzeitig befürchtet. Die neuesten Bemühungen um tiefere Sinnerfassung der Gesangsübung Pseudo-Hucbalds scheinen übrigens Jammers selbst wenigstens um einen kleinen Schritt dem Ziel nähergeführt zu haben¹⁷: Nach unserer Auffassung konnte er glaubhaft machen, daß die in den Pseudo-Hucbald-Handschriften anläßlich des genannten Melodiebeispiels auftretenden antiken Längen- und Kürzezeichen ursprünglich sich wohl nur auf den Text bezogen haben. An der Deutung des Beispiels selbst ändert dies zwar nichts, aber es wird dadurch die Hoffnung vermehrt, daß bei besonnener Weiterarbeit noch weitere Fortschritte möglich sind.

¹⁴ Vgl. Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft 3 (Münster 1949), S. 34 ff.

¹⁵ Melodiebeispiel bei Pseudo-Hucbald; zu unserer Auffassung vgl. den Artikel „Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Chorals gezählt werden?“, Musikforschung V (1952), S. 334, unter No 1 des Abschnittes II.

¹⁶ Vgl. die Antwort von J. auf meinen Artikel unter gleichem Titel, Musikforschung VII (1954), S. 68: „Gegen die Deutung K.'s kämpfe ich nicht.“

¹⁷ Vgl. seinen oben erwähnten Artikel, S. 69, unter No 4.

Voraussetzung dazu und wünschenswert wäre es allerdings u. a., Jammers davon überzeugen zu können, daß das System seiner Neumendeutung¹⁸ in sich unhaltbar ist. Auch hier begeht er den Fehler, daß er den Text der gregorianischen Melodie nicht mit in seine Untersuchungen einbezieht. Er beachtet nicht, daß die liturgischen Texte durch seine sogenannten Taktreihen arg mißhandelt werden (Hinüberschleifen einer Silbe in den nächsten Takt, Nichtbeachten wichtiger Wortakzente, schlechte Zäsuren usw.) ebenso wenig, daß es durch deplazierte Ziernoten oder banale Anwendung des Taktprinzips in seinen Beispielen auch melodisch häufig zu grotesken Erscheinungen kommt. Aber auch den Neumenzeichen selbst geschieht Unrecht, will man aus ihnen eine Taktgliederung der gregorianischen Melodien herauslesen. Wenn Jammers schreibt: „*Ich lege die rhythmische Bedeutung der Zeichen fest und betrachte es als einen Beweis, daß sich dabei ein Gleichmaß, ein Takt ergibt*“¹⁹, so muß ernsthaft danach geforscht werden, ob dieses „Festlegen“ auch paläographisch sinnvoll geschieht oder aber rein zweckbedingt ist. Davon abgesehen, muß darauf hingewiesen werden, daß im günstigsten Fall nur zwei kleine Antiphonen seinen Anforderungen genügen, streng genommen nicht einmal sie²⁰. Bei genauerem Zusehen kann Jammers seine Auffassung nur durch schwere Eingriffe in das System der frühmittelalterlichen Neumen stützen. Zunächst muß er für die von ihm vorgelegten Antiphonenbeispiele²¹ auf einen graduellen Wertunterschied zwischen aufrechtstehender und liegender Virga grundsätzlich verzichten, da es sonst zu keinem Taktgefüge kommt. Hiergegen lehnt sich aber die Schreibweise der Neumennotation in den vorgelegten Beispielen auf. Das Zeichen der liegenden Virga steht nämlich in sämtlichen von Jammers übertragenen Beispielen u. a. am Schluß der Antiphonen, woraus man schließen muß, daß sie die Dehnung angeben soll, zumal an dieser Stelle bei sämtlichen Beispielen das Dehnungszeichen des Episems fehlt. Jammers muß deshalb aus sich die von ihm selbst umgedeutete Neumenschrift „*ergänzen*“. Er setzt auf der zweitletzten Silbe regelmäßig, den von ihm selbst aufgestellten paläographischen Prinzipien entgegengesetzt, eine gedehnte Note ein, da ohne sie der Takt zerstört wäre. Deutet aber die Virga jacens am Schluß auf Dehnung hin, so doch gewiß auch wenigstens gelegentlich innerhalb der Melodie. Damit ist aber, paläographisch gesehen, das System von Jammers aufgelöst. Ebenso bedenklich ist es aber auch, daß in seinem System die Zeichen von Einzelnoten und Notengruppen nach zweifachem Maß berechnet werden müssen, wiederum nicht deshalb, weil die Neumenschrift aus sich es angeraten scheinen läßt, sondern weil sonst in den kleinen Musterbeispielen sich kein Gleichmaß erreichen läßt. Die Einzelnoten ohne Zusatzzeichen überträgt Jammers nämlich als Viertelnoten, dagegen werden bei Notengruppen ohne Zusatzzeichen die zu ihnen gehörenden Töne durchweg als Achteltöne „festgelegt“ Wie Jammers all dies rechtfertigen kann oder will, ist zunächst seine Sache. Doch sollte er auf Grund solcher Methoden nicht behaupten: „*Mein Ausgangspunkt ist die Paläographie*“²²

Es sei noch darauf hingewiesen, daß mit Ausnahme der Sequenz „*Alleluia, assunt enim*“ und „*Nato canunt omnia*“ alle oben behandelten Sequenzen Notker von St. Gallen († 912) zugeschrieben werden). Unsere Ausführungen bieten somit auch einen Beitrag für den engeren Rahmen der Notkerforschung.

¹⁸ Erstmals dargelegt in dem Buch „Der gregorianische Rhythmus“, Straßburg 1937

¹⁹ a. a. O., S. 37.

²⁰ Vgl. a. a. O., Notenbeilage S. 2, die beiden ersten Antiphonen.

²¹ Notenbeilage S. 2 ff.

²² Oben genannter Artikel von J., S. 68. Man vergleiche zudem unseren Artikel „Herkunft und Bedeutung des Episems“ im Jahrgang 1954 des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs.