

Von der Sequenz zum Strophened

Eine neue Sequenzenmelodie „archaischen“ Stiles¹

VON BRUNO STÄBLEIN, REGENSBURG

Der Sachverhalt, der dem hier zu behandelnden Einzelfall zugrunde liegt, ist folgender:

I. Bereits vor über einem halben Jahrhundert hat als erster der Mittellateiner Paul von Winterfeld^{1a} eine kleine Gruppe von fünf lateinischen Sequenzen zusammengestellt, die sich in mehrfacher Beziehung von der klassischen liturgischen abheben, wie sie in einigen wenigen Beispielen schon vor Notker nachweisbar, dann aber der feste Typ bei diesem Dichter und im sonstigen Sequenzschaffen ist. In unserem Zusammenhang handelt es sich um folgende zwei differenzierende Erscheinungen:

1. Die einzelnen auf die gleiche Melodie zu singenden Versiculi treten bisweilen nicht nur gedoppelt, sondern bis zu viermal (und noch öfter) auf, was zwar auch im klassischen Notkerstil, aber mehr gelegentlich, nicht eigentlich als entscheidendes Stilmerkmal vorkommt; 2. eine bestimmte Folge solcher Doppel- (oder mehr) Versikel, also A(= aa), B(= bb oder bbbb), wird im Großaufbau des Stückes wiederholt (doppelter oder mehrfacher Kursus), z. B. ||: A(aa) B(bb) C(cccc); ACD(dddd) :|| A(aa); dies der Aufbau des gleich zu nennenden „*Rex caeli*“. Die genannten beiden Eigenheiten nähern diese sogenannte „archaische“ Sequenz mehr dem späteren Leich oder Lai. Nach Winterfeld wären diese Sequenzen um 880 entstanden. Dieser Winterfeldschen Gruppe fügte nun Handschin² ein sechstes Beispiel mit denselben beiden Merkmalen an. Ja, sein Beitrag ist der bis jetzt wertvollste, da er aus der Hs. Bamberg Staatl. Bibliothek Var. I (64—65) die Melodie mitteilt, nachdem sich zu den Winterfeldschen Beispielen bisher noch keine einwandfrei lesbare hat finden lassen. Auch dieses „*Rex caeli*“ reicht in die Zeit der Anfänge Notkers zurück (nach Handschin wäre der terminus ante quem 867; Notker, der von etwa 840 bis 912 lebte, hat seinen Sequenzenerstling um 860 geschaffen, 871 lag schon eine Anzahl in St. Gallen gesungener Stücke, genug für eine Sammlung, vor, aber erst 884 hat er für den Kanzler Liutward sein Repertoire zusammengestellt³). Dem systematischen Suchen Spankes ist es dann gelungen, zwei weitere lateinische Sequenzen des „archaischen“ Typs dazu zu finden⁴. Uns interessiert hier nur die

¹ (Erweitertes) Referat auf dem „Congresso Internazionale di Musica — Mediterranea“ vom 26.—30. 6. 54 in Palermo.

^{1a} Zeitschrift für deutsches Altertum . . . 45, 1901, 133 ff.

² ZfMw 12, 1929/30, 11 ff.

³ Wolfram von den Steinen, Notker der Dichter und seine geistige Welt, Darstellungsband 162, Bern 1948.

⁴ Studi medievali, Nuova Serie 4, 1931, 306—315; weitere Arbeiten Spankes zum vorliegenden Problem: Über das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen, Zeitschrift für romanische Philologie 51, 1931, 309 ff.; Zur Geschichte der lateinischen nichtliturgischen Sequenz, Speculum 7, 1932, 367 ff.; Rhythmen- und Sequenzstudien, Studi medievali, Nuova Serie 4, 1931, 286 ff.; Sequenz und Lai, ebenda 11, 1933 12—68; Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz, Zeitschrift für deutsches Altertum . . . 71, 1934, 1 ff.

zweite der beiden, auf den hl. Mauritius: „*Dulce carmen et melodum*“. Als erster hat sie Dreyes in den *Analecta hymnica* (23, 427) mitgeteilt. Spanke gibt⁵ eine neue Gliederung; nur ist seinem Spürblick entgangen, was ihn bei der Abgrenzung der „Strophen“ hätte leiten können: alle Verse mit geraden Silbenzahlen (also 4, 8, 12) schließen weiblich (im folgenden Text: von A die ersten und dritten Zeilen, ferner alle x und z), während alle 3- und 7-Silber, also die ungeradzahligen, männlich endigen: in A die zweiten und vierten Verse, sowie alle y. Einzig der letzte, der vierte Vers von A* weicht ab und scheint zunächst durch seine Auftaktigkeit aus dem Rahmen zu fallen; er ist ein männlicher 8-Silber:

$$\begin{array}{c} \times / \times / \times / \times / \\ \text{ve-nu-stis ha-bi-ta-cu-lis (in 9a)} \end{array}$$

bzw., da, dem mittelalterlichen Rhythmusgefühl entsprechend und in tausenden von Versen nachweisbar, der Schluß das Maßgebende und das den Vers-Charakter Bestimmende ist, während der Anfang beliebigen Betonungsverhältnissen folgen darf: . . . $\times / \times /$. Dieser abweichende Vers mit seinem sonst nicht vorkommenden auftaktigen Klang vermag zunächst zwei verschiedene Strophen: A und A*, die sich nur durch diesen abschließenden Vers unterscheiden, abzugrenzen. Stehen diese verschiedenen A und A* einmal fest, so schließen sich auch die dazwischen stehenden Verse zu einer Strophe, einem entweder gleichen oder variierten Mittelstück zusammen. Es ergibt sich als Großform

$$A A^* B A^* B^1 A^* A^* B A^* B^2 A^* A^* A^* .$$

A und A* scheiden sich nur durch den eben besprochenen Unterschied im Abschluß-Vers voneinander,

$$\begin{array}{l} B : \widehat{xy} \quad \widehat{xy} \quad \widehat{xy}^* \quad z \\ B^1 : \widehat{xy} \quad \widehat{xy} \quad \widehat{xy} \quad \widehat{xy} \quad \text{und} \\ B^2 : y y \quad y y \quad y y \quad \widehat{xy} \end{array}$$

wobei x die weiblichen 8-Silber und y die männlichen 7-Silber, beide zusammen also den üblichen 15-Silber darstellen, während y* ein verkürztes y bedeutet.

Der vollständige Text in der neuen Anordnung möge das Gesagte verdeutlichen:

- | | | |
|---|--|--|
| <p>1a. <i>Dulce carmen et melodum</i> A</p> <p style="margin-left: 2em;"><i>canimus</i></p> <p style="margin-left: 2em;"><i>ecce tibi, / o beate / martyr Christi,</i></p> <p style="margin-left: 2em;"><i>candidate Mauritti.</i></p> | | <p>1b. <i>Nihil dignum nostra valent,</i> A*</p> <p style="margin-left: 2em;"><i>optime,</i></p> <p style="margin-left: 2em;"><i>compensare / servitutis / et honoris</i></p> <p style="margin-left: 2em;"><i>corda tuis obsequiis.</i></p> |
| <p style="margin-left: 2em;">2. <i>Nempe carnem nostrae quondam</i> x</p> <p style="margin-left: 4em;"><i>possidens consimilem</i> y</p> <p style="margin-left: 4em;"><i>mortis legibus subactam</i> x</p> <p style="margin-left: 4em;"><i>et telluris deditam</i> y</p> <p style="margin-left: 4em;"><i>meritorum sanctitate</i> x</p> <p style="margin-left: 4em;"><i>culmina</i> y*</p> <p style="margin-left: 4em;"><i>caeli celsa scandidisti</i> z</p> | | |
| | | } B |

3. *Ac mortalis vitae lapsus antea* A*
pretioso / consecrasti / тыганиотим
sub duello martyrio.
4. *Hinc adeptus domini* y }
sacra contubernia y }
splendorum angelorum x } B¹
ductus es ad agmina; y }
illi tecum incorruptis x }
potiuntur praemiis y }
ac congaudent tibi laeti x }
triumphantes proeliis. y }
- 5a. *Hinc orantes conprecamur* A*
cominus:
condescende / nostrae vitae / medicando
scelerum cicatricibus,
- 5b. *Ut deo nostro tibi que,* A*
famulo
suo, cantu / expiato / modulis que
famulemur / innocuis.
6. *Castam sere voluntatem,* x }
pudica praecordia, y }
membra da sanitatem x } B
et vegeta viscera; y }
post occasum huius vitae x }
colloca y^v }
caeli aureis in templis⁶; z }
7. *Nec digneris pati laetum* A*
famulos
subiisse / Phlegetontis / ac Averni
detrimenta sulphurea,
8. *Qui tibi hic canimus* y }
laeta fide cantica y }
et votorum pangimus y } B²
sedula praecordia y }
ortu lucis fulgidae y }
vespere, meridie, y }
qui te semper laude dignum x }
conlaudemus carmine, y }
- 9a. *Laeto vultu de supernis* A*
siderum
nos tuere / et defende / ac conserva
venustis habitaculis.
- 9b. *Interventu, sancte, tuo* A*
niteat
laetabundo / corde semper / illustrata
mentis nostrae devotio

⁶ So emendiert auch Spanke 314.

9c. *Nosque labe emundatos* A*
 criminiunum
regis regum / fac post mortem temporalem
 praesentari conspectibus.

*

II. Es läßt sich aber nicht nur aus dem Text allein diese Ordnung ableiten. Weit wesentlicher ist die Bestätigung dieser Einteilung durch die *Melodie*. Sie ist nur — abgesehen von einer später zu besprechenden, vorläufig noch nicht beweiskräftigen Ausnahme — zu einem „*versus*“ genannten Gedicht des oberitalienischen, außerordentlich form- und sprachgewandten Dichters Petrus Damiani (1006—1072) erhalten. Diesen Text, „*Caelum terra pontus aethra*“, zu Ehren des spanischen Märtyrers Vincentius hat als erster Costantino Gaetani 1606 in seiner Gesamtausgabe der opera Petri Damiani veröffentlicht. Aus ihr, die eineinhalb Jahrhunderte immer wieder aufgelegt wurde, hat u. a. auch Migne geschöpft⁷. Hieraus entnahm ihn dann Drevès für seine Ausgabe der hymnologischen Dichtungen des Petrus Damiani in Band 48 der *Analecta hymnica* (Nr. 73) mit einer Neuordnung der reichlich willkürlichen Gliederung bei Gaetani. Aber auch diese Fassung, bei der außerdem ein Vers (6. 13) unter den Tisch fiel, kann nicht befriedigen. Inzwischen hat Bannister in der Hs. Vat. lat. 3797 die Quelle wieder entdeckt, die Gaetani vorgelegen hatte⁸. Auf die gewisse Identität des Gedichtes Damianis mit der Sequenz „*Dulce melos*“ hat schon Spanke hingewiesen⁹, ohne in der Melodie-Frage mehr als einen Zweifel über die Gleichheit zu äußern. Die Melodie steht auf Blatt 372 in italienischen Neumen mit klarer Diastematie und Schlüssel¹⁰. Das Entscheidende für die Formgebung ist, daß nur ein Teil des Gesamtgedichtes mit Text und Melodie gegeben ist, nämlich die erste Strophe. Um es gleich kurz zu sagen: das Gedicht Damianis besteht aus sechs vollkommen gleich gebauten Strophen, von denen die fehlenden natürlich auf die Melodie der ersten zu singen sind. Und zwar sind es von „*Dulce carmen*“ die „Strophen“ 1a, 1b, 2 und 3 oder A A* B A*, also eine der häufigsten überhaupt vorkommenden Formgebungen: zwei Stollen, ein Zu-Gesang (um den die musikalische Funktion des Mittelteils geradezu ins Gegenteil verkehrenden Begriff „Abgesang“ zu vermeiden) und die Wiederholung des Stollens. Hier die Melodie zur 1. Strophe und darunter der entsprechende Teil des „*Dulce carmen*“. Anschließend der Rest des „*Dulce carmen*“, wobei für x und y stets die gleiche melodische Halbzeile angenommen ist, ohne Gewähr für absolute Richtigkeit.

⁷ Patr. lat. 145, col. 947—949.

⁸ Vornotiz in *Rassegna Gregoriana* 8, 1909, 262 ff. Das von Bannister für die *Anal. hymn.* 51, S. 238/9 zusammengestellte Inhaltsverzeichnis hat André Wilmart in seinem Aufsatz in der *Revue Bénédictine* 41, 1929, 342—57, berichtigt, woraus es Moberg. Die liturgischen Hymnen in Schweden. I, 195—6, Kopenhagen 1942 übernommen hat; dort auch S. 194 ein Facsimile von Blatt 373 der italienischen Hs.

⁹ Zeitschrift für deutsches Altertum . . . 71, 1934, 3/4 und *Studi medievali* N. S. 11, 1938, 28².

¹⁰ Im demnächst erscheinenden ersten Band (Hymnen) der „*Monumenta Monodica Medii Aevi*“ ist es Mel. 793; die übrigen Gedichte des Petrus Damiani (von Blatt 372—375v) sind die Mel. 788 bis 797, ferner 10 u. 72.

A und A*

1. Strophe des Strophenliedes
 „Caelum terra“ (Petrus Damiani)
 2. Hälfte des 11. Jh.

1. {Cae-lum, ter-ra, | pon-tus, ae-thra, |
 qui le-o-nis | ru-gi-en-tis |

„Strophen“ 1-3 der Sequenz
 „Dulce carmen“ (9. Jh.)

1a. Dul-ce car-men et me-lo-dum |
 1b. Ni-hil di-gnum no-stra va-lent, |

2^{tes} mal: DC EE E EE

Lied: { pa - ri - ter | e - le - men - ta | cun - cta pro-munt |
 ra - bi - em | per ro - bu - stum | bel - la - to - rem, |

Sequ: ca - ni - mus | ec - ce ti - bi, | o be - a - te |
 o - pti - me, | com - pen - sa - re | ser - vi - tu - tis |

A. A*

Lied: { tri - um - pha - lem | sum - mi re - gis glo - ri - am,
 mox vi - cto - rem | con - cul - ca - vit Vin - cen - ti - um.

Sequ: mar - tyr Chri - sti, | can - di - da - te Mau - ri - ti.
 et ho - no - ris | cor - da tu - is ob - se - qui - is.

B x y

Lied: { Il - le nem - pe Da - ci - a - ni | spre - vit
 tru - ces mi - nas et fu - ro - rem | ceu su -
 vin - cla, fla - gra, car - ce - ra - les | te - ne -

Sequ: { Nem - pe car - nem no - strae quon - dam | pos - si -
 mor - tis le - gi - bus sub - a - ctam | et tel -
 me - ri - to - rum san - cti - ta - te | cul - mi -

I. II. III.
 a h y* z

Lied: { i - ram ju - di - cis, bras; | i - psae pla - gae vul -
 sur - ros cu - li - cis,


Sequ: dens con - si - mi - lem na | cae - li cel - sa scan -
 lu - ris de - di - tam

A*


Lied: ne ran tur, | mor - tes mor - ti - bus ad - dun - tur, |
 Sequ: di - di - sti | 3. ac mor - ta - lis vi - tae la - psus |



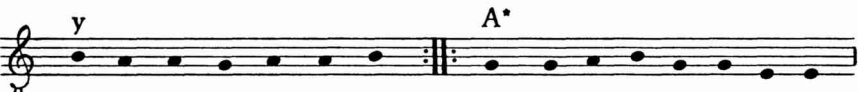
Lied: sed do mus / su pra fir - mam / fi - xa pe - tram /
 Sequ: an - te - a / pre - ti - o - so / con - se - cra - sti /




Lied: ne - quit ster - ni / vi ven - to - rum vel flu - mi - num.
 Sequ: ty - ran - no - rum / sub du - el - lo mar - ty - ri - o.
 (die weiteren Strophen 2-6 siehe unten)

B¹ Fortsetzung der Sequenz:


4. { Hinc ad - e - ptus do - mi - ni /
 sa - cra con - tu - ber - ni - a / } { splen - di - do - rum an - ge - lo - rum /
 il - li te - cum in - cor - ru - ptis /
 ac con - gau - dent ti - bi lae - ti /




du - ctus es ad a - gmi - na } 5a. Hinc o - ran - tes con - pre - ca - mur
 po - ti - un - tur prae - mi - is } 5b. Ut de - o no - stro ti - bi - que,
 tri - um - phan - tes proe - li - is. }



co - mi - nus: / con - de - scen - de / no - strae vi - tae /
 fa - mu - lo / su - o, can - to / ex - pi - a - to /



me - di - can - do / sce - le - rum ci - ca - tri - ci - bus,
 mo - du - lis - quel fa - mu - le - mur in - no - cu - is.



6. { Ca - stam se - re vo - lun - ta - tem, / pu - di - ca prae - cor - di - a,
 mem - bro - rum da - sa - ni - ta - tem / et ve - ge - ta vis - ce - ra;
 post oc - ca - sum hu - jus vi - tae / col - lo -

+) Hier könnte man mit mehr Recht eine andere melodische Wendung vermuten.

III.
y* z

ca | cae - li au - re - is in tem - plis; |

A*

7. nec di - gne - ris pa - ti lae - tum | fa - mu - los | sub - i - is - se |

Phle - ge - ton - tis | ac A - ver - ni | de - tri - men - ta sul - phu - re - a , |

B² y ? +) x

8. qui ti - bi hic ca - ni - mus | qui te sem - per lau - de di - gnum |

lae - ta fi - de can - ti - ca | et vo - to - rum pan - gi - mus |

se - du - la prae - co - ni - a | cr - tu lu - cis ful - gi - dae |

ves - pe - re , me - ri - di - e , |

y A*

con - lau - de - mus car - mi - ne , 9a. lae - to vul - tu de su - per - nis |

9b. In - ter - ven - tu , san - cte , tu - o |

9c. nos - que la - be e - mun - da - tos |

si - de - rum | nos tu - e - re | et de - fen - de |

ni - te - at | lae - ta - bun - dol cor - de sem - per |

cri - mi - num | re - gis re - gum | fac post mor - tem |

ac con - ser - va | ve - nu - stis ha - bi - ta - cu - lis . |

il - lu - stra - ta | men - tis no - strae de - vo - ti - o . |

tem - po - ra - lem | prae - sen - ta - ri con - spe - cti - bus . |

+) Hier könnte man mit mehr Recht eine andere melodische Wendung vermuten.

Strophen 2 bis 6 von „Caelum terra“ des Petrus Damiani:

2. *Fame corpus maceratum
cernitur
velut epulis nutritum / sumptuosus
ac cibis regalibus.*
- Angelorum quippe cibus
reficit
ventrem mentis / se quaerentis, / quae nil
praeter deum vel esurit. [sirit]*
- Saevit, fremet, efferatur
mox cruenta bestia,
feruet, frendet, movet cuncta
tormentorum genera,
ferrum, ignes, eculium,
fistulas,
torquet, torret et compages*
- Dividit articulorum,
imprimit
ignitarum / laminarum / sectis membris
caecus furor cauterium.*
3. *Christi miles premit vires
viribus
cordis igne / carnis ignes / extinguebat
sancto plenus spiritu.*
- Caesus flagris, fessus plagis
jubilat,
desides horret tortores, / solum timet
levitatem carnificum.*
- Bella fremunt, hostes caedunt,
haec est lex victoriae;
pugna surgit, palma crescit
et corona gloriae¹¹;
clarus Christi triumphator
curiam
summi caeli purpuratus*
- Introivit, comitatus
niveo
splendorum / angelorum / dulce car-
modulante collegio. [men (NB!)]*
4. *Mox in latos corpus agros
jacitur
insepultum, / pavent canes / tremunt
proprius accedere; [aves]*
- Dives arvum fert thesaurum
nobilem,
non praedones / non latrones / ut occul-
valent illud effodere. [tent]*
- Nam vesanus Dacianus
sunt hunc herunculo
velut in paricidalium
reum claudat culeo;
in marinis jubet mergi
fluctibus;
nequit pontus sacrum pondus*
- Cohibere, sed ad litus
caelitus
gubernatum / deportatur / et festinos
praevenit felix remiges.*
5. *Nunc serenum, victor caelum
introis,
o beate, / coronate / post triumphum,
martyr invictissime.*
- In aeterni luce regni
radians
lapis vivus / clarum sidus, / cum ignitis
angelorum agminibus.*
- Post sudorem et laborem,
post peractum stadium
tribuente justo rege
fers promissum bravium
trabeatus stola candi-
dissima,
solis ardor, lunae candor*
- Tuae cedunt claritati,
omnia
superantur, / quae mirandum / sui prae-
in hoc orbe spectaculum. [bent]*

¹¹ So statt „coronae gloria“ des Reimes wegen.

- | | |
|---|---|
| <p>6. <i>Rector caeli, nate dei,</i>
 <i>petimus,</i>
 <i>leva mersos, / solve nexos / magni sancti</i>
 <i>meritis Vincentii.</i></p> <p><i>Ти, quos multae premunt culpaе,</i>
 <i>suscita,</i>
 <i>fige nostra / sursum corda, / quo amemus</i>
 <i>nihil praeter caelestia.</i></p> <p><i>Da terrenis in extremis</i>
 <i>caeli celsa scandere,</i></p> | <p><i>quos misertus redemisti</i>
 <i>pretioso sanguine,</i>
 <i>qui per aevum jura rerum</i>
 <i>ordinas,</i>
 <i>rex immensus et aeternus,</i></p> <p><i>Cujus nutum cuncta tremunt</i>
 <i>condita,</i>
 <i>qui cum patre / spirituque / sancto regnas</i>
 <i>infinita per saecula.</i></p> |
|---|---|

Die durch die Melodie gegebene Gliederung wird auch von den mannigfachen Beziehungen herstellenden Reimen bzw. Assonanzen, wie man sieht, bestätigt. Es ist ein gern verwendetes methodisches Mittel, aus der Gleichheit zweier textlicher Bauformen, besonders von verzwickteren, auf die Gleichheit der Melodien zu schließen. In unserem Falle wird eine solche, durchaus nicht immer schlüssige Folgerung aber durch ein Zweifaches unterstützt. Wie schon Spanke¹² bemerkt hat, findet sich in der Tegernseer Hs. München, Bayer. Staatsbibl. Clm 19417 auf dem recto und verso des vorderen Schutzblattes das „*Dulce carmen*“ mit Neumen. Er gibt (wohl auf Grund seiner Anfrage in München) als Zeit der Niederschrift das 9. Jahrhundert an. Nun ist zwar die Niederschrift außerordentlich flüchtig, fehlerhaft und unvollständig, die Neumen¹³ sind noch dazu z. T. sehr schwer oder überhaupt nicht zu erkennen. Doch ist so viel zu sehen, daß der Schreiber die Grundgestalt der Weise, wie sie uns zu den Damiani-Versus vorliegt, gemeint haben muß. Die nicht zahlreichen Abweichungen (viel ist überhaupt indifferent notiert) brauchen nicht zu beunruhigen; finden sich doch bei zwei Niederschriften eines anderen Liedes von Petrus Damiani, des „*Laetetur omne saeculum*“¹⁴, in den einzigen beiden Hss. noch weitergehende Abweichungen, obwohl es sich um dieselbe Melodie handelt¹⁵. Eine weitere Stütze erfährt die Identifizierung der Damiani-Melodie mit dem „*Dulce carmen*“ durch die stilistische Verwandtschaft, die das „*Dulce carmen*“ mit dem „*Rex caeli*“, der einzig bisher bekannten Sequenzenweise dieses Stils aus so früher Zeit, verbindet. Beide entstammen demselben Stil-Kreis. Beide sind eine außerordentlich verwandte Ausprägung jener terzschichtigen Melodik innerhalb des E-Modus mit den Stütztönen



die ich als eine urtümliche, unterschichtige ansprechen möchte, auf die ich immer wieder hingewiesen habe¹⁶ und über die an anderer Stelle noch mehr zu sagen sein

¹² Studi medievali N. Ser. 4, 1931, 308.

¹³ Es sind nur ein Zeichen für den Hochtton und zwei: wagrechte oder zumindest noch schrägere Virga und Punkt für den tieferen.

¹⁴ Text: Anal. Hymn. 48, 56; Melodie: Monumenta Monodica I, 746.

¹⁵ Die Vergleichung in der Habilitationsschrift des Verf., Hymnenstudien 722–725.

¹⁶ MGG I, 150/51, II, 276/77, III, 276/77, Hymnenstudien passim.

wird. Schon im altgallikanischen Gesang nachweisbar¹⁷, taucht dieser Melodietyp im 11. bis 13. Jahrhundert immer wieder in vereinzelt Beispielen in der Hymnenmelodik auf, um dann vom Ende des 13. Jahrhunderts an vor allem in der Hymnen-, Cantiones- und teilweise der Ordinarius-Melodik Süddeutschlands von der Schweiz bis nach Böhmen eruptiv durchzubrechen,

*

III. Die Formgebung des „*Dulce melos*“ innerhalb der Gruppe der sogenannten „archaischen“, also der mehr primitiven, urtümlichen, nicht liturgisch oder sonstwie stilisierten Sequenz und des Leichs, wozu u. a. auch das von Peter Wagner aus dem Graduale der Thomaskirche zu Leipzig veröffentlichte Orgellied „*Audi chorus organicum*“¹⁸ gehört, kann man — vorausgesetzt, daß die Zuteilung der Melodie so stimmt — wie folgt umreißen:

Man muß zwischen der potenzierten (höheren) und der einfachen Wiederholung unterscheiden.

1. Kursus oder höhere Responson (betrifft die „Strophen“). Sie ergibt sich aus dem oben (S. 258) mitgeteilten Schema. A ist zweimal, wie in der klassischen Sequenz üblich, verdoppelt, wobei die sowieso nur einmalige zarte, musikalisch schwer wahrnehmbare Schlußdifferenzierung im letzten Vers im Vergleich zu den verhältnismäßig kraftvollen ouvert- und clos-Schlüssen der Estampie, des Leichs und des Lais außer Betracht bleiben kann. Einmal (am Ende) ist A getripelt. Zweimal steht es allein. Auch diese Erscheinung des Fehlens einer Beantwortung (abgesehen vom Anfang und vom Ende, wo es auch die stilisierte liturgische Sequenz kennt) ist dem Leich nicht fremd. Ein Beispiel für viele: Tannhäusers Tanzleich, von Anglès und Spanke¹⁹ veröffentlicht, hat folgenden geschickten und fesselnden Großaufbau:

¹⁷ Dazu Gastoué, *Le chant gallican*, *Revue du chant grégorien* 41, 1937, 131 ff.; wo besonders das Beispiel S. 170 — dieses auch in MGG II, 1271 — sehr instruktiv ist; hier könnte man die Finalis D nach der üppigen Klangentfaltung C-E-G-c geradezu als eine Rettung für den liturgischen Bereich mit seinem approbierten D-Modus ansprechen.

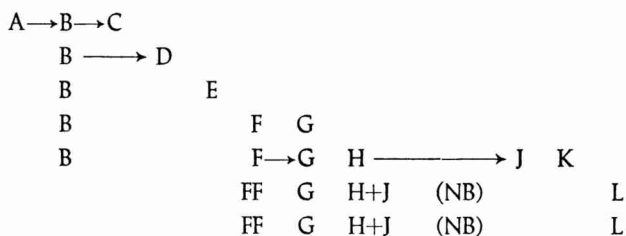
¹⁸ ZfMw. 12, 1929/30, 67–69. Die Einteilung Wagners, der diesen Typ vom einseitigen Standpunkt der kirchlichen Sequenz aus als „wilde Sequenz“ (69) bezeichnet, wird dem Bau des Stückes nicht ganz gerecht. Folgende Anordnung, die allerdings auch nicht alle die feinen Beziehungen darzustellen vermag, sucht diesen Mangel zu beheben:

- A (Audi/Modernorum)
- B (Canentem/Ludentem)
- C (Leniter/Dulciter) = 1. Hälfte von A
- D (Cieo/Jubeo) mit Vert und Clos
- E (Musice/Usum)
- F (Habitem/Facilem) mit Vert und Clos, = E'
- G (Follibus/Beneflantem)
- H (Ista)
- I (Sonum/Modum)
- G (Vox/Dyaphonico)
- H (Nunc acutus/Nunc per voces)
- K: a (Manu mobili/delectabili)
- b (cantabili/laudabili)
- c (tali modulo/mellis aemulo/placens populo)
- L (Qui)

} = eine Art „Durchführung“ des nach abwärts ausgespielten Tetrachords, wie schon in A, B, D u. J

Melodisch (modal-melodisch) gehört natürlich das Stück einem anderen Typ an, als der „Rex caeli“ und „Dulce carmen“, wenn auch der gleichen Gesamtschicht, einem spielmännisch betonten, urtümlichen, noch nicht „klassifizierten“ Musizieren.

¹⁹ ZfMw. 14, 1931/32, 391–397.



Bei NB sind die beiden zu einer „Strophe“ zusammengenommenen Glieder H und J nicht verdoppelt, während sonst überall (auch bei H und J) Wiederholung im Inneren stattfindet: G („Uxor“) = gg. oder dreifach in K („Sampson“) = kk*k, meist sogar vierfach, allerdings mit verschiedenen Schlußdifferenzierungen: A = aa*aa*, ebenso C („Stilus“), D („Seth“), H („Raab“), J („Sic Jachel“), dagegen in E („Melchisedech“) = eee*e* und L („Ezechyas“) = 11x11x, während B („Qui pater“) in feinfühleriger Unterscheidung und Hervorhebung möglicherweise ob seines refrainartigen häufigen Auftretens (und dies, was wichtig scheint, ohne lange Zwischenräume hintereinander) die Schlußdifferenzierung weit, bis auf drei Viertel, nach vorne ausdehnt (also etwa $\alpha_1\beta_2-4$, $\alpha\beta^*$, $\alpha\beta$, $\alpha\beta^*$).

B steht nur je einmal. Doch verweilen wir noch einen Moment bei der Anordnung der „Strophen“! Wie man die Wiederholung sehen will, d. h. wie man die einzelnen „Strophen“ als Bestandteile zu einem Kursus zusammenschließen will, ist hier, wo es sich nur um zwei in mannigfacher Mischung handelt, eine Frage für sich. Jedenfalls kehrt die Aufeinanderfolge der beiden einzigen Großglieder A und B des öfteren wieder. Eine Entscheidung ist bei Petrus Damiani getroffen, womit aber keineswegs die Möglichkeit als ausgeschlossen gelten darf, daß ihm nicht schon eine entsprechende formale Umgestaltung bzw. ein solcherart verselbständigter Abschnitt aus der zu seinen Lebzeiten schon zweihundert Jahre alten Sequenzen-Melodie vorgelegen habe. Er faßt den Kursus der vier ersten „Strophen“ A B A als eine übergeordnete Großstrophe zusammen und begnügt sich damit. Auf ihre 6malige Wiederholung hat er seinen Text geschaffen.

2. Sequenzartige Verdopplung bzw. leichartige Vervielfältigung der Einzelglieder innerhalb der „Strophen“ (betrifft die *versus* oder *versiculi*).

B, um nun hier darauf zurückzukommen, wird nie in höherer Potenz respondiert, im Gegensatz zu A (wo es allerdings auch zweimal vorkommt). Bei B findet die Wiederholung im Inneren statt. Und zwar beherrscht dieses Prinzip die Gestalt in ausgesprochener Weise. Die mindest dreimalige Wiederholung ist geradezu das formbildende Element für B, während bei A die dreimaligen Binnenwiederholungen kürzester Glieder²⁰ nicht das Gewicht haben, um die ausgedehnten 30- bzw. 31-silbigen Langzeilen als formal davon bestimmt erscheinen zu lassen. Die verschiedenen B sehen so aus:

- B: xy xy xy* z
 B¹: xy xy xy xy
 B²: yyyyyy xy

²⁰ Bei „elementa / cuncta promunt / triumphalem“; wenn man „pariter“ noch dazurechnet, dann viermalig.

Man sieht, die Handhabung der Parallelität ist recht bunt, aber künstlerisch ausgewogen. Auf der anderen Seite sind die parallelen Glieder nicht zahlreich, meist nur zwei. Das Stück arbeitet also mit wenig Material, mischt dieses aber als Ausgleich in mehrfacher Weise, und da ist wieder zu unterscheiden zwischen der ruhigen Haltung der A-Glieder, die gegenüber den elastisch und lebendig gehandhabten Mittelstücken B das ruhende Element darstellen. Mir scheint, daß die Strebungen sowohl nach der Vielfalt wie nach der Einheit sich die Waage halten und so das Ganze, nun einmal vor ein ästhetisches Forum gerufen, wohl bestehen kann.

3. Eine Korrespondenz des verwirklichten Form-Organismus mit dem Inhalt des Textes ist nicht zu erkennen.

4. Die Beschränkung auf zwei „Strophen“ innerhalb der sequenzartig gebauten Musikstücke des Mittelalters mit ihrer höheren Anzahl von „Strophen“ ist ein Grenzfall. Der Gedanke einer Verselbständigung des Kursus A B A lag durchaus nahe, und dieser Schritt ist im Strophenlied des Petrus Damiani getan²¹, das uns damit auch die Rekonstruktion einer nunmehr zweiten Sequenzmelodie des sogenannten „archaischen“ Stilkreises neben dem „*Rex caeli*“ gestattet.

Caput

Bemerkungen zur Messe Dufays und Okeghems

VON BERNHARD MEIER, FREIBURG I. BR.

Bukofzers Studie¹, die die Herkunft dieses so lange rätselhaften cantus firmus geklärt hat, läßt bei aller sorgfältigen Besprechung der über ihn komponierten Messen doch eine wesentliche Frage, die nach ihrer „Harmonik“ und „Tonalität“, ungelöst. Offensichtlich ist Bukofzer hier, obgleich der „Tyrannei“ der Harmonik im heutigen musikalischen Denken wohl bewußt², dennoch der Verleitung durch diese gewohnte und daher zu leicht in ihrer Gültigkeit überschätzte Denkweise nicht entgangen. Das muß umso mehr verwundern, als er die über „Tonalität“ mehrstimmiger Musik aussagende Tinctoris-Stelle sogar zitiert³. Leider wird aber, wie aus seiner Kommentierung hervorgeht, die hier und in den übrigen Kapiteln des Traktats niedergelegte Terminologie der tonus-Lehre (samt ihrer Anwendung in den Beispielen) nicht in

²¹ Wenn man nicht überhaupt den umgekehrten Fall annehmen will, daß eine ursprüngliche Strophe AABA durch Reihung zu einer Sequenz geworden ist; doch spricht der bisher bekannte und hier dargelegte Tatbestand dagegen. — Daß der im Prinzip fast gleichgebaute (nur ist nach den beiden Stollen aa das folgende ba zur gleichen Länge eines Stollens zusammengezogen), aber in der Ausdehnung wesentlich kürzere Anfang aaba des sequenzartigen Gebildes im dreifachen Kursus „Aurea personet lyra“ aus dem 10. Jh. (Melodie in Adler Handbuch, 2. Aufl. 162) als selbständiges Strophenlied verwendet wurde, ist mir nicht bekannt; es gibt wohl zahlreiche Hymnenmelodien und solche unter den ersten Aufzeichnungen von etwa 1000 ab mit dem Bau aaba (so daß sich die These Genrichs, die Troubadourkanzone, womit er den Bau mit Stollenwiederholung meint, sei aus dem durchkomponierten Hymnus durch Voranstellung der ersten Melodiezeile entstanden, schon deshalb nicht aufrecht erhalten läßt, Grundriß einer Formenlehre des mittelalt. Liedes 1932, 240). Die Mel. 140 in Monumenta Monodica Medii Aevi I (schon im 11. Jh. bekannt; nach der Quellenlage könnte man italienischen Ursprung vermuten; im vatikanischen Antiphonale zum Text „O quot undis lacrimarum“) hat nur die erste 15silbige Langzeile mit dem „Aurea personet lyra“ gemeinsam.

¹ Manfred F. Bukofzer, Caput: A Liturgico-Musical Study, in: Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950, 217—310.

² 290

³ *ibid.*