

# Spicilegia Willibaldina

## Musikalische und literarische Gaben zu Ehren des Eichstätter Bistumspatrons aus mittelalterlichen Quellen

Von Friedrich Dörr, Karlheinz Schlager und Theodor Wohnhaas

### I. Einführung

Der Eichstätter Bischof Reginold (966–991) nahm am 22. April 989 die erste *Translatio* St. Willibalds vor.<sup>1</sup> Wohl im Zusammenhang mit der Überführung der Gebeine Willibalds in die Krypta hat Bischof Reginold, dem auch das Nikolaus-Offizium „O pastor eterne“ zugeschrieben wird<sup>2</sup>, das erste Offizium zu Ehren des Heiligen verfaßt. Text und Melodie – diese notiert in adiastematischen Neumen – sind in einer Handschrift des 10. Jahrhunderts überliefert.<sup>3</sup> Sie kam wohl während der Säkularisation in den Besitz des Grafen von Kesselstadt, damals Domdekan in Paderborn. Erbe seines reichen Bücherschatzes wurde die Domkirche in Trier<sup>4</sup>, wo sich heute die Handschrift im Bistumsarchiv befindet. Der Cod. F 5 enthält neben den Viten der Heiligen: Columban, Atala und Eustachius, die *Passio* s. Barbarae, die Offizien der Heiligen: Willibald und Wunnibald, ferner das Offizium der heiligen Walburga.

Wie Bischof Reginold, so förderte auch Bischof Heribert (1022–1042) mit Hilfe der Domschule den liturgischen Gesang.<sup>5</sup> Unter den sechs Hymnen, die er gedichtet hat, befindet sich auch der Willibald-Hymnus „Mare, fons ostium atque terrarum“. Noch in das gedruckte Eichstätter Brevier von 1483<sup>6</sup>, das u. a. ein Reimoffizium de s. Willibald enthält, wurde dieser Hymnus ebenso aufgenommen, wie ein Teil der Lektionen und der Vesper-Antiphonen aus Reginolds Willibald-Offizium.<sup>7</sup> In den späteren Ausgaben wurden die Antiphonen von Reginold zur ersten Vesper ausgeschieden. An ihre Stelle traten die bisher am Fest der Oktav vorgetragenen Antiphonen.<sup>8</sup>

- 
- 1) J. Schlecht, Beiträge zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, in: *Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt* 8, 1893 S. 33.
  - 2) Vgl. C. Hohler, *The proper office of St. Nicholas*, in: *Medium Aevum* 36, 1967, S. 40–48.
  - 3) Univ. Bibliothek Eichstätt, Nachlaß Nr. 6: Raymund Schlecht, *Musikgeschichte der Stadt Eichstätt*, Bd. I, *Beilage Descriptio Codicis*.
  - 4) J. Gmelch, *Die Musikgeschichte Eichstätts*, in: *Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt* 27, 1912, S. 17–55, besonders S. 20.
  - 5) D. von Huebner, *Die musikwissenschaftliche Bedeutung des Kodex*, in: *Das Pontifikale Gundecarianum*. Faks. Ausg. des Cod B 4 im Diözesanarchiv Eichstätt. Kommentarband, hrsg. v. A. Bauch u. E. Reiter, Wiesbaden 1987.
  - 6) *Landeskirchl. Archiv Nürnberg*: gr. 2° 31; s. a. V.H. Möckesch, *Ein Inkunabelfund in Pappenheim. Das Breviarium Eystettense von 1483*, in: *Jahrbuch des Hist. Vereins für Mittelfranken* 84, 1967/68, S. 247–249.
  - 7) Vgl. auch Bayer. Staatsbibliothek, *Handschriftenabteilung*: Clm 8818, fol. 143 v; 2° Inc. c. a. Rar. 771 (Hain 3839); 8° Liturg. 119.
  - 8) Ebenda Clm 26732, ferner *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 5, Leipzig 1889, Nachdruck Frankfurt/M. 1961, Nr. 100 (im folgenden abgekürzt: AH).

Das Prachtmissale des Bischofs Wilhelm von Reichenau (1464–1496), das er zu Beginn seines Pontifikates schreiben ließ<sup>9</sup>, enthält die beiden Willibald-Sequenzen „Fulget dies praeclarus“ in festo s. Willibaldi und „Ave gemma confessorum“ in commemoratione beati Willibaldi.<sup>10</sup>

Über diese Sequenzen sowie über die dreisprachige „Sequenz“ aus dem Reginald-Offizium und den genannten Hymnus Heriberts wollen wir im Rahmen dieser Studie berichten.

## II. Die Sequenz „Ave gemma confessorum“.

Die im 12. Jahrhundert zur festlichen Erhöhung der Meßfeier für Bekenner und Bischöfe geschaffene Sequenz „Ave gemma confessorum“ gehört zu einer jüngeren Generation von Sequenzen und entstammt vermutlich dem süddeutsch-österreichischen Grenzgebiet. Die in den *Analecta Hymnica*<sup>11</sup> für den Text angeführten Quellen beginnen in chronologischer Folge mit einem Missale aus der 1090 gegründeten oberösterreichischen Benediktinerabtei Garsten und enthalten auffallend viele Belege für den Bereich Salzburg und Passau. Die Reihe der Handschriften und Frühdrucke reicht bis ins 16. Jahrhundert und läßt eine Verbreitung dieser Sequenz bis Eichstätt, Bamberg und Prag erkennen.

Zu den deutschen Quellen des späten Mittelalters zählt auch die Handschrift Add. 27630 der British Library in London mit dem Sigel LoD, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in einem süddeutschen Augustiner-Eremiten-Kloster geschrieben wurde.<sup>12</sup> Nicht weniger berühmt ist das Graduale und Cationale von 1360 aus dem Kollegiatstift St. Castulus in Moosburg, die Handschrift 2° 156 der Universitätsbibliothek in München, eine Quelle, die den Herausgebern der *Analecta Hymnica* für diese Sequenz noch nicht bekannt war.<sup>13</sup>

Im Moosburger Graduale und Cationale ist eine „offene“ Textform gegeben: in der Eingangszeile „Ave gemma confessorum . . . pontifex“ kann der Name des pontifex eingefügt werden. In der Überlieferung stehen hier neben Nikolaus die Namen von Augustin, Benedikt und Severin.<sup>14</sup> Die Bildwelt der ersten beiden Strophen, in denen der sichere Brückenschlag über das drohende Meer angesprochen wird, könnte die Vermutung stützen, der heilige Nikolaus als Patron der Schiffsleute sei der erste Adressat dieser Sequenz gewesen. Andererseits liegt es nahe, das vertraute Bild vom Gefährdet-Sein des Menschen auch anderen Fürsprechern anzuvertrauen, etwa dem heiligen Willibald, der damit in die Reihe der Heiligen eintritt, denen diese Sequenz gewidmet werden kann.

Die folgende Übertragung folgt der Lesart der Moosburger Handschrift, die sicher zu den ältesten Dokumenten für eine Ton für Ton bestimmbare Melodie dieser Sequenz zählt:

- 9) Die Kunstdenkmäler von Mittelfranken, Bd. I, bearbeitet v. F. Mader, München 1924, S. 631–635.
- 10) Diözesanarchiv Eichstätt, Ordinariatsbibliothek Ms. 131, fol. 86–86 v u. 165–165 v.
- 11) AH 55, Nr. 15.
- 12) Die Handschrift London, British Museum, Add. 27630 (LoD), herausgegeben von W. Dömling, Teil I: Faksimile; Teil II: Übertragung der Organa und Motetten, Kassel 1972 (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 52, Zehnter und elfter Band der Abteilung Mittelalter).
- 13) Die Handschriften der Universitätsbibliothek München. Zweiter Band: Die Musikhandschriften, beschrieben von C. Gottwald, Wiesbaden 1968, S. 9–13.
- 14) Belege in AH 55, Nr. 15.

a (1) Ave gemma confesso-rum / [Willibalde] pontifex.

b Ave dulcis spes lap-sorum. / o virtutum artifex.

a (2) Indignatur presens mare / timor instat undique.

b Ne mergamur. o. preclare. / tutum pontem effice.

c<sub>1</sub> (3) Ave pie consolator / promptus in periculis.

c<sub>2</sub> paupertatis sublevator / spes in necessariis.

c<sub>4</sub> (4) Ne subeumbat mens merori / presto sis solatio.

c<sub>2</sub> Fami corpus aut dolori / refove cum gaudio.

d (5) Ave presul gloriose. / casti candor lyli-i.

e ave mixtus odor rose. / summi spes sola-ti-i.

d (6) In procinctu vie stamus. / lapsis manum porrige

e tua prece ne cadamus / gressus nostros dirige.

In einer Nachdichtung von Friedrich Dörr erhält diese Bekennersequenz folgenden Wortlaut:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Gruß dir, Perle der Bekenner,<br/>         ‚Brückenbauer‘ Willibald,<br/>         dessen Bild in unsre Herzen<br/>         Zuversicht und Freude strahlt.</p>                | <p>4. Du schenkst uns, wenn wir verzagen,<br/>         Hoffnung und Ermutigung,<br/>         dein Verlangen, Kreuz zu tragen,<br/>         weckt in uns Begeisterung.</p> |
| <p>2. Stürmisch ist das Meer der Zeiten,<br/>         Furcht und Angst ist unser Teil;<br/>         schütz uns vor dem Abwärtsgleiten,<br/>         baue Brücken uns zum Heil.</p> | <p>5. Hirt, der Christi Herde weidet,<br/>         Myrtenstrauch voll Fruchtbarkeit,<br/>         der in unsre Herzen leitet<br/>         Hoffnung auf die Ewigkeit.</p>  |
| <p>3. Guter Freund, der voll Erbarmen<br/>         rettet, wo Gefahr uns droht,<br/>         du bist reich, erfleh uns Armen<br/>         Trost und Starkmut in der Not.</p>       | <p>6. Leuchte uns als helles Zeichen<br/>         auf des Lebens Pilgerfahrt,<br/>         daß auch wir das Ziel erreichen,<br/>         wo sich Gott uns offenbart.</p>  |

Zu den Kennzeichen der jüngeren Sequenz zählt die iso-strophische Textgestalt. Hier ergeben sich sechs Strophen mit je vier Zeilen und der Form

8 p x  
 7 pp y  
 8 p x  
 7 pp y

Der anonyme Komponist der Melodie reagierte auf diese Vorgabe mit der Bildung von musikalischen Langzeilen, in denen jeweils zwei Zeilen der Strophe zusammengefaßt sind. Das Indiz für diese musikalische Gliederung ist die typische Sequenzen-Klausel mit der von unten erreichten Tonrepetition, hier die Notenfolge DFF.<sup>15</sup> Hört man an dieser Stelle einen für die Sequenz gleichsam konventionellen Zeilenschluß, so wird doch auch die vom Reim nahegelegte Zäsur innerhalb der Langzeile, nach den ersten acht Silben, musikalisch betont: mit den Tönen F und c bzw. f werden an dieser Stelle die den Quint-Oktav-Rahmen F-c-f bildenden Strukturtöne des Kirchentons auf der Basis F gesungen.

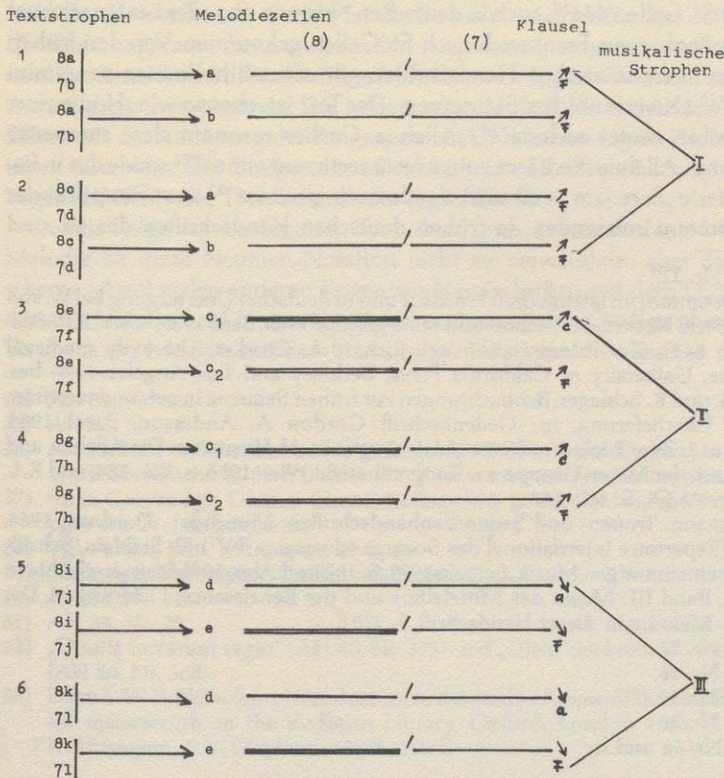
Der Grund für die Bildung von Langzeilen wird in der Anlehnung an die ältere Sequenzen-Tradition zu suchen sein. Das Grundmuster der Sequenz ist die Form von sich wiederholenden Versikeln in einer „fortschreitenden Repetition“. Vier Zeilen einer Stropheneinheit ergeben in der Zusammenfassung von zweimal zwei Zeilen die angestrebte Grundform einer Zeilenwiederholung.

Der Blick auf den Formverlauf dieser Sequenz zeigt nun allerdings, daß die systematische Wiederholung von Melodiezeilen nach dem Schema aa bb cc ... hier mehrfach durchbrochen wird.

15) In den Handschriften mit deutschen Neumen entspricht diese Folge von einem tiefer gelegenen und zwei gleichen höher gelegenen Tönen der geschlossenen Figur des „pes stratus“.

Als erste Gruppe ergibt sich ein „musikalischer Kreuzreim“, d. h. in einer musikalischen Strophe von vier Langzeilen (= zwei Gedichtstropfen) kehrt die erste Zeile an dritter Stelle, die zweite Zeile an vierter Stelle wieder. Eine Mittelgruppe von ebenfalls vier Langzeilen schließt sich nach einem anderen Prinzip zusammen. Hier wird eine Zeileneinheit viermal gesungen, wobei die jeweils zweiten Zeilenhälften, die Sieben-Sibbler, zwischen Halbschluß auf c (so die Zeilen 1 und 3) und dem Finalschluß auf F (so die Zeilen 2 und 4) wechseln. Die Finalschlußwendung verknüpft diese im Tonraum erhöhte Mittelstrophe der Sequenz mit den Langzeilen 2 und 4 der ersten Strophe. Der letzte Abschnitt der Sequenz, der im Oktavraum über der Finalis bleibt, folgt wieder dem kreuzweisen Bauprinzip des Anfangs. Die Verbindung zum Mittelteil ist mit der musikalischen Wendung zum jeweils zweiten Acht-Sibbler erreicht. Die steigende und repetierende Sequenzen-Klausel wird von einem Sekundfall abgelöst.

Das Formschema der älteren Sequenz ist in diesem jüngeren Beispiel in Richtung auf ein Strophenprinzip variiert. Die Sequenz läßt sich als eine Folge von drei musikalischen Strophen beschreiben, die jeweils in sich geschlossen sind und zugleich melodische Verklammerungen zur nachfolgenden bzw. zur vorausgehenden Strophe aufweisen. Der Weg von der Dichtung zur gesungenen Sequenz läßt sich vereinfacht wie folgt formalisieren:



### III. Die Sequenz „Fulget dies praeclarus“.

Kann man die Sequenz „Ave gemma confessorum“ zum Commune (confessorum et pontificum) rechnen, so gehört der Text „Fulget dies praeclarus“ ausschließlich und gezielt zum Fest des heiligen Willibald. Seine Verdienste und die wichtigsten Stationen seines Lebenslaufes bilden den Inhalt der Dichtung, in der der Name Willibald von keinem anderen Heiligen ersetzt werden könnte. Ist deshalb der Text in den *Analecta Hymnica* mit Recht „De s. Willibaldo Eystetensi“ überschrieben<sup>16</sup>, so gehört die Melodie nicht ursprünglich zu dieser Dichtung, d. h. der Text zu Ehren des heiligen Willibald ist zu einer älteren Melodie und der mit ihr verbundenen Zeilenlänge und -ordnung geschrieben worden.

Diese Melodie führt uns in die Frühgeschichte der Sequenz zurück, in die Zeit des ersten bedeutenden Sequenzdichters, des St. Galler Mönches Notker Balbulus, der 912 verstorben ist. Seine „Liber Hymnorum“ genannte Sammlung von Dichtungen beginnt mit einem Prooemium, in dem er sein literarisches Werk dem Bischof Liutward von Vercelli widmet und eine von der Forschung viel diskutierte Entstehungsgeschichte der Sequenz erzählt. In diesen Rahmen fällt auch die Bezeichnung „Mater“ als Name eines Melodiemodells, das Notker mit Text versehen hat.<sup>17</sup>

Diese Melodie, die man in einer St. Galler Quelle des 11. Jahrhunderts, der Handschrift St. Gallen 484<sup>18</sup>, auch in deutschen Neumen ohne Text aufgezeichnet findet, war offenbar aus Frankreich nach St. Gallen gekommen. Von den frühen Textierungen in französischen Handschriften gilt „Christi hodiernae pangimini omnes una“<sup>19</sup> als vermutlicher Stammvers. Der Text ist, ebenso wie „Hodie puer natus est nobis, cantat ecclesia“<sup>20</sup>, „Alleluia. Caelica resonant clare camoenas agmina“<sup>21</sup> und „Alleluia. Ecce jam votiva festa recurrunt annua“<sup>22</sup> sowie das in Italien überlieferte „Ecce jam venit nostra redemptio pretiosa“<sup>23</sup> zum Hauptfest der Nativitas Domini entstanden. In frühen deutschen Handschriften des 10. und

16) AH 53, Nr. 227.

17) Das Prooemium im lateinischen Wortlaut und in deutscher Übertragung bei W. von den Steinen, Notker, der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1948, <sup>2</sup>1978, Editionsband S. 8–11. Zur Interpretation vgl. Richard L. Crocker, *The early medieval sequence*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1977, bes. S. 1–14, und K. Schlager, *Beobachtungen zur frühen Sequenz in ost- und westfränkischer Überlieferung*, in: *Gedenkschrift Gordon A. Anderson*, Basel 1984, S. 601–613. Zum Melodieschema „Mater“ vgl. u. a. H. Husmann, *Die Alleluia und Sequenzen der Mater-Gruppe*, in: *Kongreßbericht Wien 1956*, S. 276–284, und R. L. Crocker, a. a. O., S. 160–188.

18) H. Husmann, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München – Duisburg 1964, S. 47 f. (*Répertoire International des Sources Musicales B V<sup>1</sup>*); B. Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975, S. 182 und Abb. 59 (*Musikgeschichte in Bildern*, Band III: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lieferung 4). Die „Mater“-Melodie in dieser Handschrift S. 270 f.

19) AH 53, Nr. 17.

20) AH 53, Nr. 18.

21) AH 53, Nr. 19.

22) AH 53, Nr. 20.

23) AH 37, Nr. 4a und b.

11. Jahrhunderts ist das Melodieschema „Mater“ für das zweite bedeutungsvolle Fest des Kirchenjahres, das Osterfest textiert worden. Belege dafür sind „Laudes Christo redempti voce modulemur supplici“<sup>24</sup> und „Pangamus creatoris atque redemptoris gloriam“.<sup>25</sup> Notker selbst hat eine Dichtung auf das Fest der Assumptio BMV auf diese Melodie abgestimmt. Der ihm mehrfach zugewiesene Text beginnt „Congaudent angelorum chori gloriosae virgini“.<sup>26</sup>

Da die Ausschmückung der Meßliturgie mit Tropen und Sequenzen an den Hauptfesten einsetzt, wird man die genannten Dichtungen aufgrund ihrer liturgischen Bestimmung für die Feste des Herrn und das älteste Marienfest als die frühesten Textierungen der Melodie „Mater“ ansehen müssen. Noch im 11. Jahrhundert wird dieses Melodieschema, das neben „Mater“ noch als „Musa“<sup>27</sup>, „Sirena“<sup>28</sup> und „Caelica“<sup>29</sup> angezeigt wird, auch für Heiligenfeste mit Text versehen – so für den heiligen Rupert mit „Christe, genitoris et spiritus sancti gloria“<sup>30</sup> oder für den heiligen Remaclus mit „Laude celebri dignum mater ecclesia sanctorum“.<sup>31</sup>

In dieser Tradition steht auch die Sequenzdichtung im Gedenken an den heiligen Willibald, die erstmals im 11. Jahrhundert in einem Tropar aus Heidenheim auftaucht, in der Handschrift Selden supra 27 der Bodleian Library in Oxford. Die genannte Handschrift enthält auch Sequenzen für Wunnebald und Walburga<sup>32</sup> und dürfte in jenem Kanonikerstift entstanden sein, zu dem nach dem Tode Walburgas das Benediktinerkloster umgewandelt worden war.<sup>33</sup>

In der Heidenheimer Quelle ist die Sequenz in einer für den ostfränkischen Überlieferungsraum kennzeichnenden Anordnung aufgezeichnet. Am Außenrand der Seiten steht die untextierte Melodie in Gruppen-Notation, in adiastematischen deutschen Neumen. Die nebenstehende Textzeile enthält jeweils so viele Silben wie die Auflösung der Tongruppen in Einzelnoten ergibt. Zusätzlich orientieren über dem Text Zeichen für relativ höhere und tiefere Einzeltöne über das Lagenverhältnis der Töne zueinander (vgl. Abb. 1).

In eine Folge von bestimmten Tonhöhen, in eine Note für Note bestimmbare Melodie ist diese Neumen-Notation nicht zu verwandeln, aber das Melodieschema ist mit vielen anderen Texten aus Handschriften seit dem 12./13. Jahrhundert mit Notation auf Linien überliefert und aus diesen Quellen übertragbar. Im Vergleich der Melodie mit dem Bewegungsablauf, den die Neumen des 11. Jahr-

24) AH 53, Nr. 45.

25) AH 53, Nr. 46.

26) AH 53, Nr. 104. Wortlaut und Übertragung bei W. von den Steinen, a. a. O., (Anm. 17), Editionsband S. 66 f. und S. 170, Kommentar im Darstellungsband S. 299 ff.

27) So in Cambridge, Corpus-Christi-College 473, einem der beiden Winchester-Tropare des 11. Jahrhunderts.

28) Vgl. Autun, Bibl. Municipale 28 S, 64.

29) Nach dem Textbeginn „Caelica resonant . . .“.

30) AH 53, Nr. 214.

31) AH 54, Nr. 76.

32) „Omnis terrarum regio“ (AH 40, Nr. 375) und „Diem celebremus virginis die, eia“ (AH 40, Nr. 368).

33) Dazu E. W. B. Nicholson, Introduction to the study of some of the oldest Latin musical manuscripts in the Bodleian Library, Oxford, London 1913, S. LXII-LXV; H. Husmann, a. a. O. (Anm. 18), S. 163 f.

hundreds erkennen lassen, wird die Willibald-Sequenz indirekt mit Hilfe der jüngeren Melodie-Überlieferung rekonstruierbar.

Für dieses Verfahren empfiehlt sich die Einbeziehung eines frühen deutschen Sequentiars, etwa der Handschrift Mus. ms. 40078 (alte Signatur: Z. 78) der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, ein Graduale mit Sequentiar vom Ende des 12. Jahrhunderts aus Quedlinburg.<sup>34</sup> Die Melodie „Mater“ ist in dieser Quelle mit dem Notker-Text „Congaudent angelorum chori“ überliefert. Wenn man diesen Text durch die Willibald-Dichtung ersetzt und die gegebene Melodie in Anlehnung an die in der Handschrift aus Heidenheim erkennbaren Neumen moduliert, dann entsteht folgende Form, die nur noch in Einzelheiten als unge-sichert angesehen werden muß:

{ Oxford, Bodl. Selden supra 27, 37v  
Berlin, StB Pr-Kb mus. 40078, 276v --- x

*1* Fulget dies preclarus cunctis memorandus seculis.

*2a* Mansura quo sanctus sui laboris premia.

*2b* Willibaldus intrat aule celestis municeps.

*3a* Nam regum rex christus tetra luce hodierna corporis.

*3b* Eductum de claustris supernis associavit civibus

*4a* Laboribus plurimis quamvis esset affectus nimium.

*4b* Pro nichilo hos habuit bonorum futurorum conscius.

*5a* Hunc anglia natum angelis attitulat.

34) Ein deutscher Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, herausgegeben und kommentiert von O. Drinkwelder, Graz - Wien 1913.

56 *Hic spiritu sancto afflatus dum vagiret in incunabulis*  
*hostiam.*

60 *Renuntians pompis omnibus diaboli.*

66 *Et celibem vitam ducturus se domino vel ut*  
*agriculum immolat.*

70 *Transcursa infantia cum tribulibus mox se eripuit*  
*patria.*

76 *Tunc romam et hiero circum plurima loca inviseret*  
*solimam.*

80 *Hic rura postquam peragrat transmarina que factus*  
*homo ihesus christus carnalibus ipse obambulat pedibus.*

86 *Prosperxit tandem dominus peregrinum talem*

pluribus profuturum nos proprias illi commisit oviulas.

9a Has vigil et bonus pastor uberrimus pavit et saciat pascuis.

9b Et florida poli regna securus scandit virtutum insignia suis distribuens.

10 Oratu illius o christe a peccaminum monstris nos tuere velis.

In einer Nachdichtung von Friedrich Dörr lautet der Text:

1. Aufstrahlt der Tag, der klare,  
ehrwürdig für alle Zeiten:
- 2a) Zum bleibenden Lohn  
für sein ruhmvolles Wirken
- 2b) wird Willibald heute  
Bürger des ewigen Reiches.
- 3a) Der König der Könige, Christus,  
hat ihn am heutigen Tage  
freigemacht
- 3b) vom düstren Kerker des Leibes  
und den himmlischen Bürgern  
beigesellt.
- 4a) Beschwernisse  
vielfacher Art bedrängten ihn  
gewaltsam im Leben;
- 4b) für nichts jedoch  
galten sie ihm verglichen  
mit den Freuden des Himmels.
- 5a) Den in England Gebornen weist  
England hin auf die Engel.
- 5b) Er unterm Anhauch des Geistes,  
noch stammelnd in der Wiege,  
macht ganz sich zur Gabe:

- |   |   |
|---|---|
| 6a) Widersagend allem<br>Teufelsgepränge  | 6b) und ehelos lebend,<br>bringt er sich dem Herrn dar<br>als ein heiliges Opferlamm.   |
| 7a) Der Kindheit entwachsen<br>reißt er sich los mit<br>Stammesbrüdern vom<br>Vaterland.  | 7b) Er pilgert nach Rom, sucht<br>zahlreiche Stätten auf,<br>endlich erreicht er Je-<br>rusalem.  |
| 8a) Nachdem er die Länder durchwandert<br>jenseits des Meeres,<br>die der Gottmensch Jesus Christus<br>mit eigenen<br>Füßen selber durchstriefte, | 8b) ließ Gott diesen lebens- und völker-<br>kundigen Pilger<br>vielen Menschen zum Segen werden<br>und gab uns<br>ihm zu eigen als Schäflein. |
| 9a) Als wachsamer guter Hirte<br>hat er sie auf köstlichen Weiden<br>ernährt und gesättigt  | 9b) und die lichtvollen Reiche des Himmels<br>ganz sicher erklimmen, den Seinen<br>für Tugend Auszeichnung gewährend.                         |
- 10) O Christus,  
auf seine Bitte  
vor den Schrecken des Bösen  
schütze du uns gnädig!

Die älteren Sequenzen, zu denen „Mater“ gehört, zeichnen sich durch unterschiedlich lange Versikel aus, die den Melodien ein jeweils individuelles Gepräge verleihen, dem mit einem Melodie-Namen entsprochen wird.

Der Sequenz „Ave gemma confessorum“ lag eine Folge von sechs vierzeiligen Textstrophen zugrunde. Bei der Willibald-Sequenz „Fulget dies praeclarus“ wird man davon ausgehen müssen, daß der unbekannte Dichter das ältere Melodieschema „Mater“ und die mit Melodie und mit älteren Textierungen verbundene Versikelfolge verpflichtend vor sich hatte. Da das Wort-Ton-Verhältnis in diesem älteren Stadium des Sequenzenschaffens vorwiegend syllabisch bleibt, d. h. jede Silbe erhält nur einen Melodieton, war durch die Anzahl der Melodietöne pro Versikel auch die Anzahl der Silben vorgegeben. Die Tatsache, daß man den älteren Notker-Text „Congaudent angelorum chori“ ohne Eingriffe in den Melodieverlauf durch den jüngeren Text „Fulget dies praeclarus“ ersetzen kann, zeigt, wie eng sich der Autor des neuen Textes auf der Grundlage der Syllabik dem vorgegebenen Formschema verpflichtet wußte. Die literarische Qualität des Textes sollte – wenn überhaupt – auch unter den Bedingungen dieser Einschränkung auf bestimmte Zeilenlängen beurteilt werden.<sup>35</sup>

Wie läßt sich dieses Schema beschreiben? Wenn man von Notkers Mariensequenz und der Dichtung auf den heiligen Willibald ausgeht, dann bestehen beide Sequenzen aus jeweils zehn Melodie-Versikeln. Von diesen bleiben der erste und

35) In AH 53, S. 366 ist abwertend von einem „geschraubten Stile“ die Rede.

der letzte unwiederholt, die Sequenz erhält einen Rahmen aus zwei Einzelversikeln. Dazwischen realisiert sich das Formprinzip der „fortschreitenden Repetition“, d. h. jede der unterschiedlich langen Melodiezeilen wiederholt sich einmal, bevor eine neue Zeile gesungen wird. Das bedeutet für den Text, daß jeweils zwei aufeinanderfolgende Zeilen die gleiche Länge haben müssen.

In den Versikeln 1–4 ist diese Regel streng befolgt. Ab Versikel 5, also in der Sequenzen-Mitte, wird das Prinzip durchbrochen bzw. es erweitert sich in den größeren Maßstab von je zwei Versikeln. Die Melodiezeilen zu den Versikeln 5a und 5b kehren als 6a und 6b wieder. Dennoch bleibt die versikelweise Wiederholung gegenwärtig, denn die jeweilige b-Zeile beginnt und endet wie die a-Zeile und enthält nur einen zusätzlichen Einschub von neun Noten. Man hört also viermal eine Melodie, zweimal in kürzerer und zweimal in längerer Form. Ab Versikel 7 entsprechen die Wiederholungen wieder der Regel.

Parallel zur Abweichung vom erwarteten Formverlauf wechselt auch die Tonalität. Während die Versikel 1–4 mit der Sequenzenklausel nach G schließen und im Quintbereich über dem Zentralton G verbleiben, enden alle folgenden Zeilen mit der Wendung nach a und beanspruchen einen Ambitus, der eher an eine Melodie mit Finalis D und Confinalis a denken läßt – vor allem, wenn man den sehr typischen D-tonalen Zeileneinsatz in Versikel 5 beachtet.

Die bereits mehrfach angesprochene Sequenzenklausel kommt nicht nur in den Formen FGG und Gaa vor, sie gliedert in der höheren Lage mit den Tönen cdd auch als Binnenschluß den besonders umfangreichen achten Versikel in drei Abschnitte, von denen der zweite und der dritte mit der gleichen Tonfolge beginnen.

Weitere Bezüge innerhalb der Binnenstruktur dieser Sequenz kann man entdecken, wenn man in den Versikeln 1–4 und ab Versikel 5b die Tonfolgen in den zweiten Zeilenhälften miteinander vergleicht. Offensichtlich teilt sich die Gesamtform dieser Sequenz in jeder Hinsicht in zwei Hälften: Versikel 1–4 und Versikel 5–10.

Ein Schema für den Formenverlauf könnte wie folgt aussehen:

Versikel-Nr.	Silbenzahl	Melodie	Klausel	Großgliederung
1	16	a	$\bar{a}$	I
2a/2b	14	b + x	$\bar{b}$	
3a/3b	17	c + x	$\bar{c}$	
4a/4b	17	d + x	$\bar{d}$	
<hr/>				
{ 5a	13	e <sub>1</sub>	$\bar{a}$	II
5b	22	e <sub>2</sub> + y	$\bar{a}$	
{ 6a	13	e <sub>1</sub>	$\bar{a}$	
6b	22	e <sub>2</sub> + y	$\bar{a}$	
7a/7b	21	f + y	$\bar{a}$	
8a/8b	34	g + y	$\bar{d/a}$	
9a/9b	21	h + y	$\bar{a}$	
10	22	i	$\bar{a}$	

## IV. „Terminus et idem interminus . . .“: Sequenz oder Tropus?

Im eingangs erwähnten Offizium, das der Eichstätter Bischof Reginold gegen Ende des 10. Jahrhunderts für das Fest des heiligen Willibald geschrieben hat – gedichtet und komponiert, wie man in diesem Fall mit Sicherheit annehmen darf –, fallen musikalische Erweiterungen der Matutin-Responsorien auf, die schon von einem Chronisten des 11. Jahrhunderts, dem Anonymus von Herrieden, gedeutet wurden<sup>36</sup>; für die Forschung bedeuten diese Aufzeichnungen nach wie vor eine Herausforderung.<sup>37</sup>

Vollständig überliefert ist das Willibald-Offizium des 10. Jahrhunderts in der Handschrift Abt. 97, Nr. 5 der Bistumsbibliothek in Trier aus dem 10. Jahrhundert. Obwohl die Melodien hier nur in deutschen Neumen ohne Linien angedeutet sind, wird man diese Quelle heranziehen müssen, wenn man das Phänomen dieser textlosen und textierten Melismen im Zusammenhang beobachten und beschreiben will. Die Traktaten-Sammlung des 10. Jahrhunderts Clm 14377 der Bayerischen Staatsbibliothek in München aus St. Emmeram enthält nur eines der in Frage stehenden Stücke: ein später als „Canticum“ bezeichnetes Stück, vom Offizium isoliert.

Auch die in Trier aufbewahrte Handschrift überliefert das Offizium nicht vollständig, wenn man die Würdigung des Dichters und Komponisten Reginold aus dem 11. Jahrhundert liest. Nach dieser hätte Reginold dem letzten der jeweils drei Responsorien aus den drei Nokturnen des Nachtoffiziums, also dem dritten, sechsten und neunten Responsorium, „notulas“ hinzugefügt und diesen „versiculos“ unterlegt.<sup>38</sup> Mit „notulas“ dürften Neumen gemeint sein, die als „kleine Zeichen“ für einen Melodieverlauf stehen und ein zunächst textloses Melisma beschreiben. Die „versiculi“ beziehen sich offenbar auf eine Textierung, zumal von „versiculos instar sequentiarum“ die Rede ist, d. h. nach Art der Sequenzen, die ja, in einem frühen Stadium ihrer Geschichte, auch aus der syllabischen Textierung einer gegebenen Melodie hervorgegangen sind.

In der Trierer Handschrift sind zwar die melismatischen Erweiterungen des dritten, sechsten und neunten Responsoriums dokumentiert – die Textierung ist jedoch nur für den umfangreichsten der melodischen Zusätze, das Melisma des neunten und letzten Responsoriums vorhanden.

36) Mon. Germ. Script. VII, S. 257, Cap. 12.

37) H. Hofmann, Die Tropen zu den Responsorien des Officiums, Diss. Erlangen 1971, hier: Teil 1, S. 17–23, mit Faks. und weiterer Literatur. Vgl. auch Laudes S. Willibaldi (mit Text, Übersetzung und Kommentar), in: 27. Jahrgang des Pastoralblattes des Bistums Eichstätt, der N<sup>o</sup> 29 vom 8. Juli 1880; sowie G. Morin, Une étrange composition liturgique de l'évêque d'Eichstätt Reginold en l'honneur de S. Willibald, in: Historisches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft, Bd. 18, 1917, S. 773–775.

38) Hinc est enim, quod quibusdam responsoriis longissimis in fine notulas apposuit, eisdemque notulis versiculos instar sequentiarum subiunxit. Quodquidem in tertio, sexto et nono fecit; et tertio paucos versiculos, sexto plures, nono dedit plurimos . . .“.

Die drei Responsorien lauten:

Hoc pater audito graviter animo consternatus nimis egre tulit sed dum eius mentem a proposito reflectere non posset (Repetenda:) rogata annuit et se ipsum so – (Melisma) – cium itineris professus est.

His ex more solemniter per actis pervastos italie tractus per abrupta montium per concava vallium (Repetenda:) per ardua alpium pro muntoria difficillime reptantes diu desideratam perten – (Melisma) – derunt romam.

De trinacria secedens cum diversa martyrum et confessoram oratoria in insulis posita circumiret auxilio domini qui iusta petentibus numquam denegat voti compos efficitur et secundo impellente vento (Repetenda:) securus mare tranavit et ad ipsam hierosolimam octavus salorum sal – (Melisma) – vus pervenit.

Die Melismen stehen jeweils am Ende der nach dem Vers zu wiederholenden zweiten Hälfte des Responsoriums, der sogenannten *Repetenda*, und sie sind möglicherweise erst bei der Wiederholung der *Repetenda* nach dem Vers gesungen worden. Es sind *Paenultima*-Melismen, die in dieser Position erwartet werden können. Wenn man die übrigen Responsorien betrachtet, findet man an gleicher Stelle textlose Melodien ähnlichen Umfangs, die gelegentlich sogar den für die Notation vorgesehenen Raum überschreiten. Im zweiten Responsorium sieht sich der Notator genötigt, am inneren Rand entlang nach oben zu schreiben, um die Neumenfolge unterzubringen.

Da die Neumen eine ungefähre Quantifizierung der Melodie nach Tönen erlauben, kann man dem Anonymus Haserensis jedoch bestätigen, daß das jeweils letzte der dreimal drei Responsorien das längste Melisma aufweist und daß diese Melismen von der ersten bis zur dritten Gruppe einen jeweils längeren Weg zurücklegen, in Tönen ausgedrückt: von etwa 75 Tönen im dritten über 110 Töne im sechsten bis zu mehreren Hundert Tönen im neunten Responsorium.

Der auffallendste Sprung in dieser Reihe geschieht aber tatsächlich nur zum letzten Responsorium hin, denn hier umfaßt das Melisma zu *sal – vus* nicht weniger als dreizehn Zeilen (s. Abb. 2), und im Anschluß an den ebenfalls ungewöhnlich langen Vers und die Doxologie findet sich dieses Melisma dreisprachig textiert (s. Abb. 3).

Damit erfüllt nur dieses letzte Responsorium die Erwartungen nach „*notulis*“ und „*versiculis*“, die der Chronist auch für das dritte und sechste Responsorium geweckt hat. Es muß zunächst offen bleiben, ob die Überlieferung lückenhaft ist oder ob das literarische Zeugnis zu weit geht.

Diskutieren kann man auch die Frage, wie die Melismen-Textierung, die sich an das letzte Responsorium anschließt und die, wie erwähnt, auch isoliert überliefert ist, angesprochen werden kann.<sup>39</sup>

Wenn man zunächst der Aussage des Anonymus folgt, dann hätte Reginold als Schmuck und als Auszeichnung den Matutin-Responsorien Melismen hinzugefügt, denen er Texte unterlegte. Dies ist – nach neuerer Terminologie – der Vorgang der meloformen und melogenen Tropierung, d. h. der Prozeß einer Erweiterung des Chorals durch eine Melodie und die syllabische Textierung dieser Melodie.

Nun kann man hier schon mit Recht einwenden, daß das Willibald-Offizium weder textlich noch musikalisch eine ältere Tradition war, die mit Hilfe von Tropen ausgezeichnet und vergegenwärtigt werden konnte, wie dies bei den Tropierungen des Gregorianischen Chorals in der Regel der Fall war: der Choral als die sanktionierte Verkündigung des biblischen Wortes, der Tropus als die einleitende oder interpolierende zeitgenössische Interpretation.

Reginold scheint sich diese Art der Tropenpraxis zwar zum Vorbild genommen zu haben, wenn er gleichzeitig ein Offizium und dessen Tropierung dichtet und komponiert, aber dabei wird weniger der Aspekt des Aktualisierens im Mittelpunkt gestanden sein, denn „neu“ im Gegensatz zu einem älteren überkommenen Choral war das Offizium ohnehin, vielmehr wird die Funktion der Tropen als Schmuck, als festliche Erhöhung des Gesangs und der Liturgie die Vorstellung beherrscht haben.

Für die Erforschung der Tropen ist dieses frühe Beispiel in mehrfacher Hinsicht lehrreich. Einerseits bestätigt es eine Theorie, nach der meloforme Tropen, also eingefügte textlose Melismen, am Beginn der Tropenpraxis standen.<sup>40</sup> Andererseits kann es als Beleg dafür dienen, daß Gesänge nicht in jedem Fall nachträglich tropiert worden sind, sondern schon mit ihren Tropen entstanden sein konnten.<sup>41</sup>

Alle diese Überlegungen führen zwanglos zur Klassifizierung dieses textierten Melismas als Tropus zum Responsorium „De trinacria secedens“. Das letzte

39) H. Hofmann zählt das Stück zu den Responsoriums-Tropen; B. Bischoff folgt im Art. Reginold (K. Langosch, Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, Bd. V, Sp. 943–945) mit „sequenzenartigen Versikeln“ der Terminologie des Anonymus und spricht später von „einer fünfstrophigen Sequenz ohne Respon- sion“; G. Morin (a. a. O., Anm. 37), der diese Dichtung nicht besonders schätzt („... elle a été composée à la louange de s. Willibald par un de ses successeurs, lequel a fait preuve en cela de virtuosité puérile, plutôt que d'un réel talent liturgique“), bezeichnet sie als „versets en manière de prose ou séquence“, mit dem berechtigten Verweis auf die verbreitete Prosa „Inviolata integra“ zum Responsorium „Gaude Maria“; R. Bauerreis schreibt Reginold eine „Sequenz auf den hl. Willibald“ zu, vgl. Kirchengeschichte Bayerns, I. Bd., St. Ottilien <sup>2</sup>1958, S. 156.

40) M. Huglo interpretiert die logogenen Introitus-Tropen in dieser Weise, vgl. Aux ori- gines des tropes d'interpolation. Le trope meloforme d'introit, in: Revue de Musi- cologie 64, 1978, S. 5–54.

41) Für jüngere Tropen zum Ordinarium und zu Alleluia-Gesängen kann dies als wahr- scheinlich gelten, vgl. K. Schlager, Trinitas, unitas, deitas – a trope for the Sanctus of mass, in: Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society 6, 1983, S. 8–14; ders., Zur Definition des Tropus im späten Mittelalter, in: Kongreßbericht Berlin 1974, Kassel 1980, S. 261–263.

Textglied enthält mit dem Wort *salvus*, zu dem das untextierte Melisma gesungen wurde, und mit dem Wort *pervenit*, dem letzten Wort des Responsoriums, einen unverkennbaren Anschluß an den vorausgehenden Choral. Die Einbindung von Melisma und Textierung in das Responsorium ist damit offensichtlich.

Der Zeitgenosse des 11. Jahrhunderts erinnert sich jedoch auch an das Vorbild der Sequenzen, wenn er die Textierung nachvollzieht, und der heutige Betrachter der Handschrift der Trierer Bistumsbibliothek findet das berühmte „Terminus et idem interminus . . .“ in eben jener Form notiert, in der ihm die ostfränkischen Sequenzen entgegentreten: Gruppen-Notation am Rand, Text in der Zeile, wobei es dem Ausführenden aufgegeben ist, die Tongruppen in Einzeltöne aufzulösen und sie mit dem Text in der gleichen Zeile zu verbinden. Wenn man dann zurückblättert und das textlose Melisma innerhalb des Chorals betrachtet, sieht man die Versikel-Einteilung mit Kreuzen markiert. Die einzelnen, unterschiedlich langen Glieder des Melismas, es sind insgesamt 30 Glieder, sind mit der Textierung jeweils auf ein bis drei Zeilen verteilt.

Die drei Sprachen, deren Abfolge Willibalds Pilgerfahrt über Griechenland nach Jerusalem und zurück illustriert, verteilen sich auf die angegebenen Melodieglieder wie folgt:

1–4: lateinisch; 5–12: griechisch; 13–16: hebräisch; 17–19: griechisch; 20–30: lateinisch.

Kann man dieses Gebilde auch als Sequenz bezeichnen? Soweit die Neumen erkennen lassen, wiederholt sich keines der Melodieglieder, und zwischen den einzelnen Abschnitten des Melismas steht ein Kreuz und nicht jenes *d* = duplex, das die „fortschreitende Repetition“ als generelles Formkennzeichen der Sequenz anzeigen würde. Damit ist diese Komposition in den Bereich der Tropen verwiesen – von heute aus gesehen. Im 10. und 11. Jahrhundert dachte man wohl weniger in strengen Gattungsgrenzen und Formkategorien.

Ein Melisma dieses Umfangs, vergleichbar dem berühmten, zwischen mehreren Responsorien wandernden „neuma triplex“<sup>42</sup>, mußte auch an den Jubilus im Alleluia der Messe erinnern und damit indirekt an die Sequenz, denn der karolingische Liturgiker Amalar hatte schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts eine Verbindung zwischen dem Alleluia-Jubilus und der Sequenz hergestellt: „Haec jubilatio quam cantores sequentiam vocant“.<sup>43</sup>

Die Notwendigkeit von paarweisen Melodie- und Textzeilen mag eine frühe, aber doch schon sekundäre Entwicklung gewesen sein, die den primären Vorgang einer Melodiefindung und -textierung ausgeformt und in Richtung auf eine eigenständige Gattungstradition eingengt hat, mit der sich die Sequenz vom Tropus trennte. Reginolds Melismentextierung und deren Aufzeichnung und Bewertung im 11. Jahrhundert „instar sequentiarum“ könnten den Blick zurücklenken auf jene

42) Mehrfach veröffentlicht, z. B. in: Die Musik der Geschichte und Gegenwart, Bd. 13, Sp. 811 ff.; eine letzte zusammenfassende Interpretation des „neuma triplex“ gab T. F. Kelly als Beitrag zum Symposium „Les tropes et leurs manuscrits“, Paris 1985 – die Veröffentlichung steht bevor.

43) J. M. Hanssens, Amalarii episcopi Opera liturgica omnia III, Rom 1950, 304.

freie Melismatik und Textierung, die vielleicht den tieferen und gemeinsamen Wurzelboden für Tropen und Sequenzen gebildet haben.<sup>44</sup>

Wenn man diesen Gedankengängen nicht folgen will, sollte man vielleicht ganz konkret an die praktische Ausführung des Gesangs denken. Mit der vorliegenden Notierung wird dem Sänger die Möglichkeit gegeben, überschaubare kleinere Ausschnitte eines Melodieverlaufs einem bestimmten Textabschnitt anzugleichen. Innerhalb einer Zeile kann er sich mit Hilfe der Gruppen-Notation an die Melodie erinnern und hat zugleich den zu singenden Textteil vor Augen. Was sich für die Parallelversikel der Sequenz als hilfreich erwiesen hat, wird auch für die ohne Responion durchlaufende Folge von 30 Melodiegliedern eine gute Orientierung geboten haben.

Insofern erscheint es schließlich müßig, nach einer Gattungsbezeichnung für dieses originelle und einzigartige Dokument zu suchen, und die in der Kapitelüberschrift gestellte Frage kann zurückgezogen werden. Dringlicher wäre die Suche nach einem Codex oder einem Fragment, in dem die Neumen für diesen Gesang in einem Liniensystem mit festen Tonhöhen stehen, damit uns auch die musikalische Dimension dieses vielschichtigen Gotteslobes erschlossen werden könnte.

Die folgende Übertragung von Friedrich Dörr revidiert und ersetzt eine ältere Übersetzung von 1880.<sup>45</sup>

*(lateinisch)*

Du, aller Grenze und selbst ohne Grenze,  
bringst alles hervor ins Sein aus dem Nichtsein.  
Einiges stärkst du zum ewigen Dasein,  
anderes entwertest du zum ewigen Nichtsein.

*(griechisch)*

- 5 Erschaffen und gestaltet hast du  
den Himmel und die Erde,  
das Meer und das Festland  
und was zu ihnen gehört,  
– aus dem Nichts.  
Dein, o Herr, ist Licht und Erleuchtung,  
Kraft und Stärke, Macht und Sieg,
- 10 Dank und Würde, Preis, Ehre und Allgewalt;  
Schönheit und Heil, Friede und Gnade,  
Leben und Herrlichkeit,  
Lob und Wohlgestalt, Einsicht und Herrschaft,  
Sonne, Mond und Sterne, Frühling und Sommer,  
das Leuchten der Aufgänge und Untergänge  
und das Wasser über dem Himmel –

44) K. Schlager, Tropen und Sequenzen, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, herausgegeben von K. G. Fellerer, Bd. I, Kassel 1972, S. 297 ff.

45) Eine deutsche Übersetzung dieses Textes findet sich im 27. Jahrgang des Pastoralblattes des Bisthums Eichstätt, der N<sup>ro</sup> 29 vom 8. Juli 1880.

- 15 alles Werke deiner Finger.  
 Wahrlich uns zum Nutzen hast du sie begründet.  
 Die bewohnte Erde, ihre Jahreszeiten und Abläufe  
 und wiederum ihre ganze Fülle  
 hast du zu ihrer Sicherheit festgemacht.  
 So erhielt alles Seiende seinen festen Grund,
- 20 wenn auch niemand dorthin gelangen wird.  
*(hebräisch)*  
 Gott der Götter, Allmächtiger,  
 bei dir ist reines Wissen;  
 Trost (und) Heiligkeit hat hergestellt Jesus,  
 Freude, Wonne und Glück.  
 Das Unrecht aller Jahre der Menschen hat er gesühnt,
- 25 Frieden (gebracht) für immer, Gerechtigkeit,  
 Glanz und Lobpreis. Selah.  
 Ich will verharren im hohen Lobgesang, o Erhabener.  
 Siehe, du hast gegeben Königsherrschaft auf ewig.  
*(griechisch)*  
 (Du bist für uns)  
 Hoffnung und Jubel, Schönheit und Milde,
- 30 Erbarmen und Erlösung, freundliches Licht und unser Ruhm,  
 Gebet, Erhöhung und Bekenntnis,  
 das neue Lied für den Ruf im Kampf  
 und den Ruf um Erbarmen in alle Ewigkeiten.  
*(lateinisch)*  
 (Es geschah) unter deiner Führung:  
 oftmals wurde besiegt die sich türmende Salzflut,
- 35 gleichend den schneebedeckten Felsen der vom  
 Blitzschlag gespaltenen Gebirgskämme,  
 auch das schreckliche Aufeinanderprallen der Wolken  
 und die Wucht der Winde  
 brachst du durch die Kraft deines Armes  
 und machtest sie dienstbar für eine glückliche Fahrt:
- 40 so ist Willibald, unser Herr, der seine Willenskraft  
 und seine Standhaftigkeit durch seinen Namen ausdrückt,  
 durch Meer und Länder hin- und zurückreisend,  
 unter unzähligen Plagen  
 und von vielfältigen Krankheiten angesteckt,
- 45 in äußerstem Elend  
 und Schmerzen jeglicher Art,  
 unter ungeheurer Anstrengung  
 und bedroht von schweren Gefahren  
 und tausenderlei Zwischenfällen –
- 50 wohlbehalten hierher bis zu uns gelangt.

V. Der Hymnus „*Mare, fons ostium*“.

Dem 1042 verstorbenen Eichstätter Bischof Heribert werden vom Anonymus Haserensis u. a. sechs Hymnen zugeschrieben: „... unam de sancta cruce: Salve crux sancta; alterum de sancto Willibaldo: Mare, fons ostium; tertium de sancta Walpurga: Ave, flos virginum; quartum de sancti Stephani inventione: Deus deorum domine; quintum de sancto Laurentio: Consendat usque sidera; sextum de omnibus sanctis: Omnes superni ordines“.<sup>46</sup>

Der auch für den heiligen Kilian verwendete Willibald-Hymnus<sup>47</sup> zeichnet sich durch eine relativ seltene Strophenform aus, bestehend aus drei elfsilbigen Langzeilen mit paarig assonierenden oder reimenden Halbversen aus sechs und fünf Silben, nach folgendem Schema:

6 pp (a) / 5 p (a)  
 6 pp (b) / 5 p (b)  
 6 pp (c) / 5 p (c)

Da die Hymnenstrophen für Willibald offenbar nur in Brevieren erhalten sind, d. h. ohne Notation, wird man die Melodie mit Hilfe dieser Strophenform erschließen müssen und das im mittelalterlichen Strophenlied, zu dem der Hymnus gehört, häufige Verfahren der Kontrafaktur anwenden, um diesen Text „singbar“ zu machen.

Wäre der Text nach dem verbreiteten Schema der ambrosianischen Hymnenstrophe als jambischer Dimeter geformt, so könnte auf eine große Auswahl von Melodien zu entsprechend gestalteten Stammtexten zurückgegriffen werden. Für die vorliegende Strophenform scheint es nur eine einzige Melodie zu geben, die in deutschen Quellen am häufigsten mit dem Text „Plaudat laetitia / lux hodierna“<sup>47a</sup>, einem Nikolaus-Hymnus, belegt ist und in der deutsch-italienischen Überlieferung noch den Text „Martyr egregie / Deo dilecte“<sup>48</sup> trägt, bestimmt für das Fest eines Märtyrers und häufig für den heiligen Georg verwendet.

Die zu diesen Texten überlieferte Melodie kann z. B. aus dem Klosterneuburger Hymnar von 1336, der Handschrift 1000 der Stiftsbibliothek von Klosterneuburg entnommen werden.<sup>49</sup> Wenn man den Text zu Ehren des heiligen Willibald unterlegt, ergibt sich folgende Strophe:

46) AH 50, S. 290 ff., die Hymnen unter den Nummern 223–228.

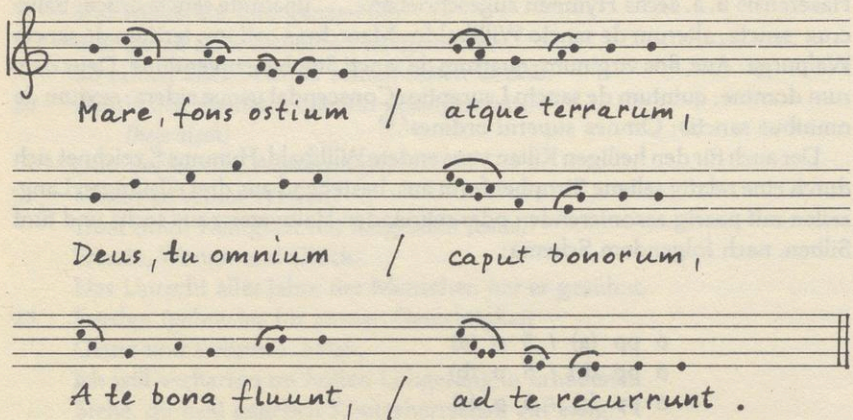
47) AH 4, Nr. 174, in der dritten Strophe ist Willibaldus durch Kilianus ersetzt.

47a) AH 51, Nr. 183.

48) AH 51, Nr. 115.

49) Dieses Hymnar ist in Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. 1, Kassel 1956, S. 209–247, von B. Stäblein ediert worden; die Melodie mit „Plaudat laetitia“ steht S. 239; im gleichen Band kann man die Melodie mit dem Text „Martyr egregie“ aus einem Hymnar des 11. Jahrhunderts aus Verona nachlesen, a. a. O., S. 388.

Mel.: klosterneuburg, Stiftsbibl. 1000, 96v.



Mare, fons ostium / atque terrarum,  
Deus, tu omnium / caput bonorum,  
A te bona fluunt, / ad te recurrunt .

Da der Strophenbau des Willibald-Hymnus und der genannten Texte identisch ist und die Hymnen-Melodie diesem Schema entsprechend verläuft, bereitet die Kontrafaktur keine Schwierigkeiten. Die Melodie, die dem dritten Kirchenton angehört, kadenziiert in den Halbversen, bestätigt also eine Gliederung des Textes in sechs Zeilen. Innerhalb der Zeilen entsprechen die Einzeltöne und Ligaturen genau den sechs bzw. fünf Silben, die zu unterlegen sind. An den Zeilengrenzen stehen mit Finalis E, Quinte h oder Oktave e Rahmenstufen des Kirchentons, und die Ausweitung des Ambitus bis g im ersten Halbvers der zweiten Zeile verbindet sich in dieser ersten Strophe sinnfällig mit der Akzentsilbe von *omnium*.

Zweifellos ist diese Melodie geeignet, den vorliegenden Text zu tragen, obwohl wir nicht sicher wissen können, ob Heribert diese Melodie im Sinn hatte, als er den Willibald-Hymnus geschrieben hat. Es gibt jedoch zumindest ein Argument dafür.

Der strophengleiche Walburga-Hymnus Heriberts „Ave, flos virginum“ ist in Prager Quellen des 14. Jahrhunderts mit einer Melodie überliefert, die nur geringfügig zur vorliegenden Tonfolge variiert. Ambitusgrenzen und Zeilenschlußöne sind identisch; nur in den Kadenzformeln, in denen E nach F und h nach c erhöht wird, ist eine Art „Choraldialekt“ erkennbar: so enden die Zeilen 1 und 2 mit DFE, anstelle von DEE, und ac h, anstelle von ah h; entsprechend schließen die Zeilen 4, 5 und 6. Auch der Halbtonbeginn am Hymnen-Anfang ist in dieser Prager Aufzeichnung der Melodie nach c haG geglättet worden.<sup>50</sup>

Damit sind drei Texte unterschiedlicher liturgischer Bestimmung, „Plaudat laetitia“, „Martyr egregie“ und „Ave, flos virginum“, mit der gleichen Melodie nachge-

50) Faks. aus der Handschrift Prag, Univ.-Bibl. XII E 15c, einem Hymnar mit einzelnen Heiligen-Offizien aus dem St. Georgs-Kloster in Prag (vgl. V. Plocek, *Catalogus Codicum notis musicis instructorum ... qui in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*, Prag 1973, II, Nr. 130, S. 476 ff.), in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, Bd. 90, Jahrgang 1979, S. 14.

wiesen. Es liegt nahe, auch das strophengleiche „Mare, fons ostium“ mit dieser Melodie zu verbinden, zumal der Walburga-Hymnus „Ave, flos virginum“ auf den gleichen Autor zurückgeht.

Die Priorität des Nikolaus-Textes „Plaudat laetitia“ begründet Clemens Blume, der Herausgeber des Hymnen-Bandes *Analecta Hymnica* 50, mit der metrischen gegenüber der rhythmischen Formung.<sup>51</sup> Von diesem Argument abgesehen, ist dieser Text zweifellos am weitesten verbreitet gewesen. Diese Feststellung läßt sich aus der Anzahl der Quellen objektiv treffen. Dagegen wird man kaum mit der Datierung der gegebenen Belege arbeiten können, wenn man einen Stammtext ermitteln möchte. Der Walburga-Hymnus wird erst im 14. Jahrhundert handschriftlich mit Notation erfaßbar, obwohl der Autor bereits 1042 verstorben ist. Auch die Überlieferung der Willibald-Strophen setzt erst zögernd im 12. Jahrhundert ein. Es besagt also nicht viel, wenn für „Plaudat laetitia“ und „Martyr egregie“ schon Quellen aus dem 11. Jahrhundert vorliegen.

Über die Herkunft und die Datierung dieser Melodie und über den ersten Text, mit dem sie entstanden ist, läßt sich aus der eher zufälligen, lückenhaften Überlieferung nichts ermitteln. Es wäre deshalb auch nicht völlig auszuschließen, daß der Text für Nikolaus, der als Primärtext angesehen wird, auf jenen Reginold zurückgehen könnte, der schon ein Nikolaus-Offizium mit Antiphonen und Responsorien verfaßt hat.<sup>52</sup> Wenn das Strophenschema und die dazu gehörige Melodie in Eichstätt heimisch waren, dann könnte sich Heribert mit zweien seiner sechs Hymnen, und zwar mit jenen für die Bistumspatrone, an diese Tradition angeschlossen haben. Das Auftreten dieser Melodie mit dem Text „Martyr egregie“ in Hymnaren des 11. Jahrhunderts aus Verona würde sich mit der Besetzung des Veroneser Bischofssitzes mit einem Mitglied des Eichstätter Domkapitels indirekt erklären lassen. Bekanntlich galt Eichstätt im 11. Jahrhundert als „eine wahre Pflanzschule für Bischöfe“<sup>53</sup>, und Verona unterstand seit Otto I. wieder unmittelbar dem Reich und erhielt deutsche Bischöfe.<sup>54</sup>

Den Ausklang dieser Überlegungen sollen, in der Übertragung von Friedrich Dörr, die Strophen jenes Hymnus bilden, der den Anlaß zu diesem Exkurs gegeben hat:<sup>55</sup>

1. Meer und Quelle und Fluß, und alles Leben  
strömt aus dir, Gott, hervor, Quell alles Guten,  
zu dir fließt es zurück, Ziel aller Dinge.
2. Von den Inseln im Meer, weitab im Norden,  
strebt ein mächtiger Strom hin zu dir, Jesus,  
dem lebendigen Quell göttlichen Lebens.

51) AH 50, S. 293.

52) Vgl. Kap. I (Einführung) und Kap. IV („Terminus et idem interminus ...“).

53) Nach A. Schulte zitiert im Art. Eichstätt, von A. Wendehorst, im *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 3, München - Zürich 1985, Sp. 1671.

54) Darauf verweist auch B. Stäblein bei der Beurteilung des Veroneser Hymnars, a. a. O. (Anm. 49), S. 598.

55) Entnommen dem Buch „In Hymnen und Liedern Gott loben. Geistliche Texte zum Beten und Singen“, Regensburg 1983, S. 165, Strophe 1 geändert.

3. Gottes Güte entsprang Willibalds Leben.  
Pilgernd suchte er Gott, sehnsuchtgetrieben,  
wie der dürstende Hirsch lechzt nach der Quelle.
4. Englands glücklicher Sproß, sei unser Führer  
hin zum Wasser des Heils: dort quillt uns Leben;  
wer es kostet und trinkt, kennt keinen Durst mehr.
5. Taufe hat uns entsühnt, doch droht Gefahr uns:  
Strudel lauern auf uns, tückische Wirbel,  
ziehn mit böser Gewalt uns in den Abgrund.
6. Wir vertrauen auf dich, mächtiger Helfer:  
führe uns aus der Not sturmvoller Drangsal  
hin zum sicheren Port ewigen Heiles.
7. Dich, dreifaltiger Gott, preisen wir Menschen,  
Flüsse, Lüfte und Land loben dich, Höchster,  
mächtig kündet das Meer uns deine Größe. (Amen)

**F**ulga dies preclarus cunctis  
 memorandus seculis.  
 Mansura quo se sui laboris premia.  
 Willibaldus intrat aule celestis municeps.  
 Nam regum rex xpi terna luce hodie  
 na corporis.  
 E ductum de claustris supernis  
 associavit ciuibus  
 Laboribus plurimis quamuis et  
 affectus nimium.  
 Pronichilo hos habuit bonorum  
 futurorum conscus.  
 Hunc anglia natum angelis attulit  
 hic spu sco afflatus dum uagiret  
 in incunabulis nostram.

Abb. 1: Oxford, Bodleian Library Selden supra 27, fol. 37v. Beginn der Willibald-Sequenz „Fulget dies preclarus“ in einer Aufzeichnung des 11. Jahrhunderts aus Heidenheim. Melodie in deutschen Neumen am linken Rand, Text in Versikel-Einteilung und mit Hinweis auf höher- und tieferliegende Einzeltöne in der jeweiligen Zeile.

**R**enuntians pompis omnibus diaboli. 11. 11. 11.  
**E**st edibem uitam ducturus se dno **E** 11. 11. 11.  
 uel ut agniculum immolat. 11. 11. 11.  
**T**rans cursa infantia cum tribulib; 11. 11. 11.  
 mox se eripuit patria. 11. 11. 11.  
**T**unc romam & hiero circum plurima 11. 11. 11.  
 loca inuiseret solimam. 11. 11. 11.  
**H**ic rura postquam per agrat 11. 11. 11.  
 trans maria que factus homo 11. 11. 11.  
 ihf xpi carnalibus ipse obambulat 11. 11. 11.  
 pedibus. 11. 11. 11.  
**P**rospect tandem dñs peregrinu 11. 11. 11.  
 talem pluribus profuturum 11. 11. 11.  
 nos pprias illi commisit ouiculas. 11. 11. 11.  
**H**as uigil & bonus pastor uberrims **C** 11. 11. 11.

remibus nunquam de negat uo  
 compos efficitur & secundo impel  
 lente uen to securus mare tranauit & ad  
 ipsam hic ysolimam octauis salorum  
 Sal  
 [The following text is a melismatic extension of the word 'sal-vus' written in Neumes, consisting of approximately 15 lines of musical notation.]

aus peruenit.

Non acies castrorum ordinata non imminens  
 capiti gladius non grauis oppida subruens  
 & castella terre motus nec fulmen contrus

Abb. 2: Trier, Bistumsbibliothek Abt. 97, Nr. 5, fol. 120. Schluß des letzten Matutin-Responsoriums aus dem Willibald-Offizium mit einer umfangreichen melismatischen Erweiterung über dem Wort „sal-vus“, durch eingefügte Kreuze in mehrere Versikel gegliedert, notiert in deutschen Neumen des 11. Jahrhunderts.

**E** . . . vpsosis exomologis  
 aimanco alalacmon. . . . . .  
 keeleyמושunus istus conas tonconon. . . . . .  
**Q** d' p'duce te uictis rociens salifluctib? . . . . .  
 Instar rupibus niuosis cerauniorū. . . . . .  
**V** en non nubium teterrimis collisionib? . . . . .  
 Et uentorū molib' brachio uirtutis . . . . .  
 tue dormtas. . . . . .  
**A** tq; p'spero cursu dispositis. . . . . .  
 Dominus vullibalduſ uelle suum & . . . . .  
 constantiam uocabulo exprimens. . . . . .  
**M** are per & terras eundo & redeundo. . . . . .  
 Plagis perquam plurimis. . . . . .  
**P** assionum labe multimoda. . . . . .  
 Summa miseria. . . . . . Dolori omigena specie.  
 Labore maximo. . . . . .  
**P** ericulorum pondere & casibus . . . . .  
 millienis pregrauatus . . . . .  
**H** uc ad nos usq; sal . . . . . uſ peruenit.

Abb. 3: Trier, Bistumsbibliothek Abt. 97, Nr. 5, fol. 121v. Schluß der dreisprachigen Melismen-Textierung, hier mit griechischen und lateinischen Zeilen, notiert nach Art von Sequenzen mit Gruppen-Notation am Rand und zugehörigem Text in der Zeile. Anschluß an das vorausgehende Responsorium mit den Worten „saluus peruenit“ am Ende der letzten Zeile.