Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz

Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz

Band: 103 (1950)

Artikel: Eine spätmittelalterliche Sequenz aus Beromünster (De sancto Sigiberto)

Autor: Müller, Iso / Omlin, Ephrem

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118382

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 04.12.2025

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

Eine spätmittelalterliche Sequenz aus Beromünster

Von P. Iso Müller und P. Ephrem Omlin

Es ist keineswegs befremdend, wenn wir im Luzerner Kollegiatstifte zu Beromünster eine spätmittelalterliche Sequenz auf die Disentiser Patrone Placidus und Sigisbert finden, denn dort waren diese beiden Heiligen schon längst hoch verehrt. Wann und warum das Monasterium Beronis die hl. Placidus und Sigisbert zu verehren anfing, entzieht sich freilich unserer Kenntnis. Doch können wir dafür ziemlich sicher das Hochmittelalter ansetzen. Die beiden bündnerischen Heiligen wurden nämlich erst dann weiterhin bekannt, nachdem man um 940 deren Reliquien vor den Sarazenen nach Zürich geflüchtet hatte. Darum beginnt in der zweiten Hälfte des 10. Jh. ihre Verehrung in Zürich und St. Gallen, die dann im 11. Jh. weitere Verbreitung findet (Rheinau, Muri, Uster) und im 12. Jh. noch bekannter wird (Engelberg, Einsiedeln usw.).[1] Im 12./13. Jh. wird nun auch das Andenken dieser Heiligen nach Beromünster gekommen sein. Ob dies durch die Grafen von Lenzburg, den Stiftern und Vögten des luzernischen Münsters, geschehen ist, wissen wir nicht. Indessen sind um die Mitte des 12. Jh. einige Beziehungen zwischen Disentis und Lenzburg nachzuweisen. Um 1140 wurden ja die Grafen von Lenzburg-Baden Herren des Bleniotales, das den Südabgang des Lukmanierweges beherrscht, wo Disentis viele Besitzungen und Rechte besaß. In der Schenkung Friedrichs I. Barbarossa von 1154 an die Abtei Disentis,

[1] Müller I., Die Anfänge von Disentis 1931, S. 112—113. Zeitschrift für Schweiz. Kirchengeschichte 1950, Schumacher A., Cultus SS. Placidi et Sigisberti 1905, S. 16.

welche bedeutende Güter in der Lombardei umfaßte, tritt auch Ulrich IV. von Lenzburg als Zeuge auf. Die Lenzburger waren die treuen Freunde Kaiser Rotbarts, der hinwiederum dem benediktinischen Lukmanierkloster sehr nahe stand.[2] Doch sind diese Hinweise nur Vermutungen. Sicher findet sich das Andenken der Hl. Placidus und Sigisbert bereits in den Kalendarien des 14. Jh. (im sog. roten und weißen Kodex). Auch bewahrt das berühmte Beromünster Kreuz des gleichen Jahrhunderts im rechten Arme eine Reliquie unseres Martyrers Placidus auf. Das sog. Silber-Evangeliar des 14. Jh. notierte sich ausführlich das Evangelium pro festo SS. Placidi et Sigisberti.[3]

Das Wichtigste aber war, daß Beromünster 1506 Reliquien vom Haupte des hl. Placidus und von einer Rippe des hl. Sigisbert erhielt, wofür dann Disentis im folgenden Jahre 1507 von den Ueberbleibseln der hl. Ursula und Genossinnen in Empfang nehmen durfte.[4] So begreift man auch, daß das Beromünster Graduale, das 1563/67 geschrieben wurde, in seinem zweiten Bande (fol. CLXVII verso ff.) uns eine Sequenz zu diesen Heiligen überliefert hat, die sonst in keiner anderen Quelle nachweisbar ist.

I. Literarische Untersuchung

Wir drucken hier zuerst die Sequenz so ab, wie sie sich auf den Photokopien, die uns Stiftsarchivar A. Breitenmoser freundlichst besorgte, geschrieben ist und wie sie durch die musikalische Untersuchung von P. Ephrem Omlin zerlegt wird.

De sancto Sigiberto

1. Martyris eximii venerantibus annua festa
2. Adsint angelici solantes pectora moesta

---

[2] Müller I., Disentiser Klostergeschichte 1 (1942) 92, 94. Die Genealogie der Lenzburger siehe Hist. Biographisches Lexikon der Schweiz 4 (1927) 656.

[3] Schumacher A., Cultus SS. Placidi et Sigisberti 1905, S. 25—26. Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 1918, S. 180.

[4] Näheres Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 1918, S. 174, 180—181, 184 und Bündner Monatsblatt 1941, S. 281—82.

3. Et Placidi libera hac regione propagine nati
4. Armati zelo fidei certamine grati.

5. Hic domino fidens mundi ludibria ridens
6. Miles ut invictus inimicum depulit ictum,

7. Mortem non metuens Placidus velut ipse Joannes
8. Praecursor Domini victori crimina dicens.

9. Praesidis imperio percussus verbere diro,
10. Jam decollatus consurgens ordine miro

B. Detulit et manibus caput angelicis Sigeberto.
11. O Deus admirabilis, o Deus et venerande,

12. O Deus insuperabilis, o Deus atque tremende,
13. Qui cruce vicisti victorque Deus rediisti,

14. Tempora qui mutas sub te mare terraque micat,
C. Jam miserere nostri fidos, quos tibi nosti.

15. O Placide celebris, tenebris nos solve reatus
16. Cum Sigeberto, qui socius tibi contumulatus,

17. Sol oriens nec indeficiens de virgine stella,
18. Luciflua pietate sua te, Sancte, coronat.

19. Ut rosa de spinis pulcherrima surgit acutis,
20. Omnibus exutus Domini mandata secutus

21. Sic Sigebertus, qui venit de semine Scotus
22. Tempore Gregorii magni sub Caesare Phocca

23. Hanc patriam pervisere cum Gallo redolere,
24. Barbariem populi legisbusque piis adolere,

25. Ut Christum discat et in eius amore calescat,
26. Ut cito lapsuram mundi reprobare figuram.

Formal besteht unsere Sequenz aus Hexametern, die aber keineswegs vollständig sind. Die Reime oder Assonanzen finden wir am Ende, mehr aber noch im Inneren der Strophen (5, 7—8, B—11, 15, 19, 21, 26). Ein durchgehender Reim fehlt jedoch. Schon diese äußeren Merkmale weisen auf das 14./15. Jh. hin, da damals der Niedergang der lateinischen Dichtung einsetzte.

Aber auch der Inhalt weist auf spätmittelalterliche Zeit. Darauf deuten die vielen Anlehnungen an bekannte liturgische Texte und der oft sehr gelehrte und trockene Ton. Schon der Anfang erinnert an den gleich beginnenden Hymnus Martyris eximii Levitae Laurentii, der in Frankreich im 13. Jh. belegt ist.[5] Strophe 11—12 ist eine fast wörtliche Uebernahme von Texten des Agnesfestes (21. Januar), lautet doch das Gebet der römischen Martyrin in der Magnificats-Antiphon zur ersten Vesper: Te deprecor, omnipotens, adorande, colende, Pater metuende. Auch das 2. Responsorium der dritten Nokturn hat ähnliche Worte: omnipotens, adorande, colende, tremende, benedico te. In Strophe 17 wird man an die Antiphon maior zur Vesper des 21. Dezember erinnert: O oriens, splendor lucis aeternae et sol iustitiae und schließlich an das Schriftwort: orietur lumen indeficiens (Eccl. 24, 6). Die Bezeichnung Virgo stella ist vom bekannten frühmittelalterlichen Hymnus Ave maris stella beeinflußt. Das poetische Bild von «der schönsten Rose aus den scharfen Dornen» (Strophe 19) hat viele ähnliche Redewendungen früherer Zeiten zum Vorbild. Schon der hl. Ambrosius (Hexaëmeron III. cap. 11) spricht von «der Blumen schönste», der Rose, die zuerst ohne Dornen war, dann aber zum Schutze der Anmut solche hervorsprossen ließ. Im Hochmittelalter war die rosa sine spina ein viel gebrauchtes Bild. So bezeichnet auch Walter von der Vogelweide († ca. 1230) die Muttergottes als «rose sunder dorn».[6] Ein Hymnus zum hl. Martin von Tours aus dem 13. Jh. weist eine ähnliche Stelle wie unsere Sequenz auf: sicut rosam profert spina. Ebenso spricht ein Martyrerhymnus aus dem 15. Jh. von der rosa pulcherrima.[7] Etwa in diese Zeit des Spätmittelalters, in der die mystische Beschauung und die mystische Sprache allgemeiner wurden, dürfte daher auch unsere Sequenz zu datieren sein. Uebrigens wurde von jeher der hl. Sigisbert mit solchen Bildern beschenkt, nannte ihn doch die Sequenz des 10. Jh. eine Zeder des Liba-

---

[5] Analecta Hymnica Bd. 55 nr. 218.

[6] Wackernagel Ph., Das deutsche Kirchenlied Bd. I. nr. 11, 152, 194, 197. Benziger A., Beiträge zum katholischen Kirchenlied in der deutschen Schweiz 1910, S. 18, 24.

[7] Analecta Hymnica Bd. 55 nr. 11, 249.

nons (cedrus Lybani) und ein Hymnus des 14./15. Jh. eine Blume des Paradieses (flos paradisi). Gleichsam eine Weiterführung dieser Tradition stellt in dieser Hinsicht unsere Sequenz aus Beromünster dar.[8]

Typisch für den gelehrten und kompilatorischen Charakter der Sequenz sind die vielen Entlehnungen aus der Passio Placidi des 11./12. Jh. Es sind dies die folgenden Bemerkungen: Placidus eiusdem regionis libera propagine ortus; alteri Herodi aliter extemplo Johannis occurrit; informatus exemplo praecursoris Domini; Sigisbertus sepultus est in tumulo martyris; ecclesiam regente beatissimo papa Gregorio; Scotiam relinquens; assumpto beato Gallo.[9] Geradezu eine historische Finesse bedeutet die Angabe der 22. Strophe, daß der hl. Sigisbert nicht nur unter Papst Gregor I. († 604), sondern auch unter Caesar Focca gelebt habe. Was ist das für ein Kaiser? Nachdem 476 die römische Kaiserwürde nach Byzanz übertragen wurde, erhielt sie zur Zeit Gregors d. Gr. tatsächlich der dortige Basileus Phokas (602—610). Solche Blicke auf den griechischen Kaiserthron versteht man am besten, wenn man sich die Union zwischen Rom und Byzanz 1439—53 vor Augen hält, die das Konzil von Florenz zustande brachte. In Strophe 24 mag der Verfasser vielleicht nicht nur aus geschichtlichen, sondern auch aus humanistischen Gründen von der Babaries populi gesprochen haben. Typisch erscheint am Schlusse der Sequenz eine Andeutung auf das Absinken der Welt (lapsuram mundi figuram), charakteristisch für eine Zeit, die man heute so gerne als «Herbst des Mittelalters» bezeichnet. Diese Atmosphäre des fin du siècle treffen wir bei einem Mystiker wie Heinrich Seuse († 1366) ebenso wie bei einem Theologen und Kirchenfürsten wie Pierre d'Ailly († 1420), aber auch sonst bei vielen gebildeten Kreisen.[10] Sie war also offenbar bis in die entlegensten Alpentäler und stillsten Klosterzellen gedrungen.

Wenn wir nun die ganze Sequenz nochmals durchlesen, so empfinden wir deren Uneinheitlichkeit in ihrer ganzen Schwere.

---

[8] Müller I., Disentiser Klostergeschichte 1 (1942) 255, 261.

[9] Zeitschrift für Schweizerische Geschichte 1938, S. 263—67.

[10] Huizinga J., Herbst des Mittelalters 1928, S. 41—45. Schnürer G., Kirche und Kultur im Mittelalter 3 (1929) 182.

Vor allem unterbrechen den Gang der Erzählung lange allgemeine Ausführungen wie die fast rhetorischen Str. 11—14 und dann die von poetisch - mystischen Ausdrücken durchsetzten Str. 17—20. Und am Schlusse des ganzen Gesanges finden wir die Herkunft des hl. Sigisbert erzählt, die eigentlich chronologisch an den Anfang gehört hätte; dazu enthält gerade dieser Teil trockene chronologisch-historische Einzelheiten, die auch gar nicht zu einem Liede passen wollen (Str. 21—22). Unsere Sequenz wirkt wie ein Mosaikbild, dessen Teile aus völlig verschiedenen Stilepochen zusammengesetzt sind. Ein harmonisches Ganzes, ein einheitlicher Guß fehlt.

Offensichtlich war der Verfasser ein Disentiser Mönch (vgl. hac regione). Es ist auffällig, daß wir im Kloster und im Bistum von diesem Sange keine Spuren entdecken konnten. Daß er sich gerade in Beromünster befand, ist allerdings begreiflich, wurden doch, wie schon berichtet, 1506 Reliquien der Hl. Placidus und Sigisbert dorthin geschenkt, und zwar in Austausch mit Ueberbleibseln der hl. Ursula und Genossinnen. Wir können uns freuen, daß dieses Lied, das in der zweiten Hälfte des 15. Jh. oder allenfalls am Anfange des 16. Jh. entstand, wenigstens durch die Sorgfalt des luzernischen Chorherrenstiftes uns erhalten blieb.

II. Musikalische Untersuchung

Zuerst sei von der Notation die Rede, welche sog. Hufnagelnoten verwendet, die in ein System von vier schwarzen Linien eingetragen sind, wobei die F-Linie überdies noch gerötelt ist. Diese Hufnagelnotation weist bei der Beromünsterer Sigisbertsequenz die ausgeprägte Form auf, wie sie in den deutschen Gebieten, vorab in Süddeutschland und in der deutschsprachigen Schweiz, seit der Mitte des 15. Jh. fast allgemein üblich war.

Was die Melodie betrifft, so kann sie in ihrer Gesamtheit nicht wie der Text der Sequenz dem späten 15. oder beginnenden 16. Jh. zugewiesen werden. Sie macht nicht den Eindruck einer Originalschöpfung dieser Zeit, da die Sequenzmelodien damals und schon geraume Zeit vorher viel reichere Fassungen

aufweisen.[11] Unsere Sequenz benützt bloß im letzten Strophenpaar auf der zweitletzten Silbe eine umfangsreiche Neume, in diesem Fall einen Scandicus subbipunctis resupinus, der aus sechs Noten besteht; sonst aber verläuft die Melodie durchgehend syllabisch, das heißt: es trifft auf jede Silbe fast immer bloß eine Note, was dem ältesten Sequenztypus entspricht. Es macht den Eindruck, als habe der Schöpfer des Textes eine viel ältere Melodie als Vorlage benützt, freilich nicht sklavisch, wie die Konzession an den Zeitgeschmack im Notenreichtum des Sequenzschlusses klarlegt.

Merkwürdig nimmt sich auch der übergroße Ambitus der Melodie aus, die sich von A bis f bewegt, also volle 13 Töne umfaßt. An sich bevorzugen zwar gerade die Sequenzen einen weiten Ambitus.[12] Aber Sequenzmelodien mit einem Umfang von 13 Tönen scheinen doch zu den Seltenheiten zu zählen. So hat Moberg in seinen Studien über schwedische Sequenzen, die auch außerschwedisches Material wie z. B. von St. Gallen berücksichtigen, 76 Singweisen und Varianten von Sequenzen zusammengestellt und folgende Ambitusverhältnisse notiert: 6 und 7 Töne kommen als Ambitus bloß in je einer Sequenz vor, 8 Töne in 7 Sequenzen, 9 Töne in 19 Sequenzen, 10 Töne in 17 Sequenzen, 11 Töne in 21 Sequenzen, 12 Töne in 10 Sequenzen, aber 13 Töne in keiner einzigen.[13] Demnach scheint die Melodie der Beromünsterer Sequenz infolge ihres Tonumfanges doch nicht restlos der besten Zeit anzugehören. Es wäre freilich

[11] Vergleiche die jüngeren Sequenzen in dem zu Offenburg im 15. Jh. geschriebenen Graduale Cod. Engelbergensis 1, so die Agnessequenz Laus sit regi gloriae (fol. 325 v), die Margarethasequenz Virgo Dei Margaretha (fol. 348 v) und die Sequenz zu Ehren der 10 000 Ritter Gratulemur hac die sancta (fol. 342 v), die alle dem 14. Jh. entstammen, aber auch schon die Elisabethsequenz Gaude Sion quod egressus (fol. 367 r) und die Ostersequenz Surgit Christus cum trophaeo (fol. 332 v), die sogar noch dem 13. Jh. angehören.

[12] Vergleiche die heute noch bekanntesten Beispiele, die Ostersequenz des Wipo († um 1050) Victimae paschali laudes, die sich über 11 Töne ausspannt (A—d), dann die Fronleichnamssequenz Lauda Sion Salvatorem des Thomas von Aquin († 1274), die sogar 12 Töne umfaßt (C—g), deren Melodie übrigens älter ist, da sie sich schon auf der Kreuzsequenz Laudes crucis attollamus des Adam von St. Victor († 1192) befindet.

[13] Moberg C. A., Ueber die schwedischen Sequenzen 1 (1927) 173 ff.

auch möglich, daß eine ursprünglich bescheidenere Melodie später ausgeweitet worden ist.

Umgekehrt weist der Gesamtaufbau der Sequenz wieder eher zum ältesten Typus zurück, näherhin zu den Sequenzen der alten St. Galler Schule, freilich auch hier nicht ohne Einschränkungen. Wie die Sequenzen des älteren Typs, setzt sich die Beromünsterer Sigisbertsequenz grundsätzlich aus verschiedenlangen Strophenpaaren zusammen mit nur wenig und unregelmäßig gegliederten Einzelversen. Dabei ist zu beachten, daß nach der 10. und 14. Strophe je zwei Verse eingeschoben sind, die keine Gegenstrophe besitzen. Ich bezeichne diese Einzelstrophen mit B und C nach dem Vorgehen des heute besten Notkerkenners Wolfram von den Steinen (vergl. unten). Diese Einzelgänger mitten im Gesang wollen nicht zur alten Bauform der Sequenzen passen, sodaß die Frage aufsteigen könnte, ob hier nicht ein Ausfall vorliegt, der ungewollt dem Kopisten des 16. Jahrhunderts unterlaufen ist. Wahrscheinlich aber nicht, weil die Strophe B ihre Melodie fast ganz mit dem Strophenpaar 5/6 gemeinsam hat; desgleichen die Strophe C mit dem Strophenpaar 7/8, während alle 13 wirklichen Strophenpaare melodisch voneinander verschieden sind.

Auffallend ist, daß in den zwei letzten Strophenpaaren die Melodiezäsuren sich nicht mit der zugehörigen Gegenstrophe decken; in Strophe 23 befindet sich der Melodieeinschnitt nach «pervisere», in der entsprechenden Gegenstrophe 24 aber schon zwei Silben früher nach «populi»; in Strophe 25 nach «discat», in der zugehörigen Gegenstrophe jedoch eine Silbe später nach «lapsuram», entsprechend den Endreimen des Textes. Das ist eine Erscheinung, die zwar nicht allzu häufig, aber doch ab und zu auch sogar in notkerschen Dichtungen anzutreffen ist.

Ebenso begegnet auch schon bei guten alten Sequenzen der Fall, daß ein Vers der Gegenstrophe länger oder kürzer ist als der entsprechende Vers der Hauptstrophe, freilich nur ausnahmsweise. In der Sigisbertsequenz trifft dieser Fall aber sozusagen regelmäßig ein, denn bloß ein einziges Strophenpaar ist völlig silbengleich gebaut, sodaß die Melodie beider Strophen genau übereinstimmt. Bei allen andern Strophenpaaren weicht die Silbenzahl der einzelnen Kurzverse irgendwie in der

Gegenstrophe ab, wodurch Einschub oder Ausfall oder Kontraktion von Noten bedingt werden.[14] Eine so auffallende Unregelmäßigkeit in der Melodiebildung von Strophe und Gegenstrophe läßt kaum den Gedanken aufkommen, ein wirklicher Komponist habe zu einem solchen Text eine Originalschöpfung gebaut; viel eher können sich solche Unebenheiten bei einem zweitrangigen Kompilator einschleichen, der einen neuen Text auf eine etwas anders geartete alte Melodie anpassen muß.

Die gleiche Vermutung steigt auf, wenn man die melodische Bildung der Strophenschlüsse durchgeht. Die Verse schließen melodisch auf zwei Arten: entweder stehen die zwei letzten Silben auf gleicher Ebene (DD oder aa), was einem trochäischen Schluß gleichkommt, oder die Schlußsilbe steht höher als die zweit- oder drittletzte Silbe (z. B. ECD oder FGa), was einen daktylischen Schluß zu bilden scheint. Vermutlich hat der Stammtext, der zur Originalmelodie gehörte, bei diesen daktylischen Melodieschlüssen auch daktylische Textschlüsse aufgewiesen, während der Text der Sigisbertsequenz alle Verse ausnahmslos trochäisch endet. Man darf freilich diesem Sach-

[14] Den Beweis dafür erbringt ein Ueberblick über die Silbenzahl der einzelnen Verse, aus denen sich Strophen und Gegenstrophen zusammenfügen: Die Melodie der 1. Strophe verteilt sich auf 7 + 10 Silben, die der zugehörigen 2. Strophe nur auf 6 + 8 Silben; die Melodie der 3. Strophe auf 12 + 6 Silben, die der Gegenstrophe bloß auf 8 + 6 Silben; die 5. Strophe weist 6 + 8 Silben auf, die entsprechende 6. Strophe und die zur selben Melodie benützte Strophe B sogar 7 + 10 Silben; die 7. Strophe besteht aus 6 + 10 Silben, die Gegenstrophe 8 nur aus 6 + 8 und die melodiegleiche Strophe C aus 7 + 7 Silben; das Strophenpaar 9/10 hat 7 + 8 und 5 + 8 Silben; das Strophenpaar 11/12 die Silbenzahl 8 + 8 und 9 + 8; das Strophenpaar 13/14 ist das einzige regelmäßige; das Strophenpaar 15/16 setzt sich aus 7 + 9 und 9 + 7 Silben zusammen; das Strophenpaar 17/18 scheint mit seinen Silbenzahlen 4 + 6 + 6 und 4 + 6 + 6 ebenfalls regelmäßig zu sein, ist es aber auch nicht, da auf der letzten Silbe von «pietate» zwei Einzelnoten der Hauptstrophe zu einer Zweiergruppe zusammengezogen werden, womit über «sua» eine überzählige Silbe eine neue eingeschobene Note braucht; dasselbe ist im Strophenpaar 19/20 der Fall, das in Strophe und Gegenstrophe 6+9 Silben zählt; das Strophenpaar 21/22 besteht aber wieder aus 8+6 und 9+6 Silben; das Strophenpaar 23/24 aus 8+7 und 7+10 Silben und das letzte Strophenpaar aus 5+10 und 6+9 Silben. Das alles wird verständlich, wenn man beachtet, daß es sich um Hexameter handelt.

verhalt nicht zu viel Gewicht beimessen, da die mittelalterlichen Dichter und Komponisten solche Ueberlegungen nicht so schwer nahmen wie moderne Schematiker.

Auffallend ist weiter das sehr häufige Vorkommen des Tritonus (F—h), jenes herben Intervalls von drei Ganztonschritten, das zu den archaistischen Merkmalen des Chorals zählt. Seit dem 11. Jahrhundert verbreitete sich aber besonders in den Ländern diesseits der Alpen immer mehr eine starke Abneigung gegen diesen Tonschritt, bis er im ausgehenden Mittelalter eigentlich verpönt war (**Si** contra **Fa** diabolus in musica). In der Sigisbertsequenz tritt er im Strophenpaar 19/20 direkt auf; indirekt, d. h. durch Zwischentöne leicht überbrückt, in den Strophen 5/6, 8, 9/10, B, 11/12, 13/14, C, 15/16, 21/22 und 23/24. Ein so häufiges Anklingen des Tritonus widerstreitet jeglicher spätmittelalterlichen Choralpraxis, besonders in unsern Gebieten, sodaß es höchst wahrscheinlich ist, daß man in all diesen Strophen immer b statt h lesen muß. Wenn man auch annehmen wollte, die Melodie stamme aus viel älterer Zeit, so dürfte doch im Spätmittelalter die Sigisbertsequenz mit permanentem b ausgeführt worden sein. Bekanntlich haben die hoch- und spätmittelalterlichen Neumenschreiber das Erniedrigungszeichen nicht immer vor die Tonstufe h gesetzt, besonders dann nicht, wenn die Absicht des Schreibers aus dem Zusammenhang klar zu Tage trat. Ein Beweis hierfür ist gerade unsere Sequenz, denn wenn die 7. Strophe deutlich b vorzeichnet, so wird wohl in der entsprechenden Gegenstrophe 8 ebenfalls b zu singen sein, obwohl hier das Vorzeichen fehlt. Ob aber auch die Originalmelodie so viele übermäßige Quarten aufwies?

Leider ließ sich die vermutete Originalmelodie bisher nicht auffinden, da immer noch viel zu wenig über den Melodienschatz der Sequenzen veröffentlicht worden ist. In Codex Engelbergensis 1 fol. 323v—324r befindet sich zwar eine Melodie, die der Beromünsterer Sigisbertsequenz nicht ganz fremd ist. Es handelt sich um die Sequenz zu Ehren der Unschuldigen Kinder «Laus tibi Christe patris optime nate ... quem coelitus», die Wolfram von den Steinen in seinem grundlegenden Sequenzenwerk «Notker der Dichter und seine geistige Welt» (Bern 1948, Bd. I, S. 349 ff. und 575) nach St. Gallen und in die Zeit viel-

leicht zwischen 925 und 950 ansetzt. Am auffälligsten sind dabei die Parallelen bei den Versschlüssen. Die Innocentessequenz schließt die Einleitungsstrophe A und das erste Strophenpaar 1/2 mit der melodischen Formel FFCDD (oder vielleicht ursprünglich FECDD); die Sigisbertsequenz läßt die Anfangsstrophen 1 bis 4 mit einer ähnlichen Formel ausklingen, nämlich mit EDCDD, das Strophenpaar 9/10 hingegen genau mit der Melodie FECDD. Noch deutlicher ist die Verwandtschaft bei den folgenden Schlüssen. Die Innocentessequenz endet das Strophenpaar 3/4 mit der Melodie abGFGaa; entsprechend benützt die Sigisbertsequenz im Strophenpaar 5/6 den Schluß GbGFGa(a); etwas erweitert erscheint dieselbe Melodie in der zugehörigen Einzelstrophe B, nämlich GbGFGFGa; im Strophenpaar 11/12 heißt der Schluß etwas gekürzt abGFGa, ebenfalls gekürzt im Strophenpaar 21/22 Gbagaa und wieder etwas erweitert im Strophenpaar 23/24 G(G)baGFaa. Beachtenswert ist ferner die Initialformel der Strophenpaare 1/2 und 3/4 der Innocentessequenz (DFDCFGa und DFDCFGba), die in der Sigisbertsequenz in den Strophenpaaren 19/20 und 5/6 in ihre Bestandteile aufgelöst vorkommt (DFDC und DCFGa); wegen dieser Parallele allein dürfte man allerdings noch nicht an eine Abhängigkeit denken, da es sich um eine Grundformel handelt, die auch sonst sehr beliebt ist; aber im Zusammenhang mit den übrigen darf auch auf diese Parallele hingewiesen werden. Dagegen kehrt das seltenere Initium bGF des Strophenpaares 5/6 der Innocentessequenz genau gleich in der Sigisbertsequenz wieder bei den Strophen 7/8 und C und ähnlich (abGF) beim Strophenpaar 17/18. Auch einige Binnenmotive kehren in beiden Sequenzen wieder, so das Motiv bcabG, das im Strophenpaar 3/4 der Innocentessequenz und fast genau gleich im Strophenpaar 5/6 der Sigisbertsequenz erklingt.

Es hat keinen Wert, alle Paralleln zwischen den beiden Sequenzen aufzudecken. Sie sind zwar zahlreich genug vorhanden, aber dennoch decken sich die beiden Melodien nicht. Die st. gallische Innocentesmelodie kann für die Beromünsterer Sigisbertsequenz niemals als einzige Vorlage gedient haben; dazu sind die Verschiedenheiten zu groß. Aber es wäre möglich, daß man sie neben andern als Mitvorlage benützte. Dann wä-

re die Melodie der Sigisbertsequenz eine spätere Kompilation aus verschiedenen ältern Sequenzmelodien und Melodieteilen mit einigen Zutaten aus der Zeit der Kompilation entsprechend dem damaligen Zeitgeschmack. Das scheint das Wahrscheinlichste zu sein.

Was nun die Melodie als Ganzes betrifft, so mutet sie nicht besonders befriedigend an. Ermüdend wirkt zum Beispiel, daß alle Strophen ausnahmslos trochäisch schließen, womit derselbe Schlußrhythmus volle 28 mal auf den Höhrer eindringt. Solche Schlußgleichheiten begegnen zwar bei guten alten Sequenzen auch, wirken dann aber mehr beruhigend, während sie hier zu aufdringlich hervorstechen. Ebenso ermüdend wirkt der Umstand, daß mit Ausnahme des ersten, zweiten, fünften und letzten Strophenpaares, die auf dem Finalton zur Ruhe gelangen, alle übrigen Strophenpaare auf dem Tenor ihren Abschluß suchen; dadurch erklingt dieser tenorale Scheinschluß von der 6. Strophe ab nicht weniger als 16 mal hintereinander. Ebenso nehmen sich die zahlreichen Unebenheiten in der Melodieanpassung von Strophe und Gegenstrophe holprig aus. Dagegen sind manche Melodieteile recht hübsch gegliedert und weisen melodisch und rhythmisch ansprechende Motive auf, so daß die Originalmelodie, oder besser die Originalmelodien, ganz wohl über wirkliche musikalische Qualitäten verfügt haben können, während der Kompilator des 15. oder 16. Jahrhunderts mit seinen Vorlagen etwas allzu frei und kunstlos umging. Genaueres läßt sich natürlich erst sagen, wenn einmal die Originalmelodie oder alle benützten Vorlagen aufgefunden sind.

Wie diese musikgeschichtlichen Untersuchungen von P. Ephrem Omlin jetzt schon aber sicher sagen, deckt sich das Ergebnis seiner Studien ziemlich genau mit dem literarischen Sachverhalt. Es handelt sich hier um keine glückliche und originale Leistung, sondern um eine Sequenz, welche deutliche Merkmale einer absinkenden Geistes- und Stilepoche an sich trägt. Es war der letzte Gang dieser Art. Die folgende Zeit des Barocks feierte die hl. Placidus und Sigisbert nicht mehr mit Sequenzen, sondern mit neuen Hymnen.[15]

[15] Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 1946, S. 235—240.