

**STM 1961**

**Die Sequenz und die Verbata im mittelalterlichen  
Spanien**

*Von Higiní Anglès*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# Die Sequenz und die Verbeta im mittelalterlichen Spanien

VON HIGINI ANGLÈS

Die Praxis der Tropen und Sequenzen geht in Spanien sehr weit zurück. Wie ich P. Clemens Blume 1928 in München persönlich auseinanderlegte, zeigen einige Texte der hispanischen Liturgie des 7. Jahrhunderts einen besonderen Typismus als wären sie kommentierte Texte oder Paraphrasen. Die *Preces* und *Miserationes* derselben Epoche erinnern irgendwie an die Sequenzen. Das Vorhandensein der *Preces* in der westgotisch-mozarabischen Liturgie, die zum Teil von W. Meyer 1914<sup>1</sup> untersucht worden sind und die H. Spanke noch gründlicher bearbeiten wollte<sup>2</sup>, verdient besondere Aufmerksamkeit. W. Meyer behauptete, dass solche Stücke nicht früher als das 10. Jahrhundert sein könnten, denn sie wären nichts anderes als eine sehr unvollkommene Nachahmung der Prosaform oder Sequenz, die damals in Frankreich und Deutschland eingeführt worden war. Spätere Studien haben gezeigt, dass Spanien die *Preces* tatsächlich schon im 7. Jahrhundert verwendet hat und dass mehrere Stücke dieser Art belegt sind, die wir, im Anschluss an die alten Codices, jetzt verschiedenen Autoren jener Epoche zuschreiben können.<sup>3</sup> So schreibt z. B. das Antiphonarium von León, das im 10. Jahrhundert abgeschrieben wurde, fol. 116<sup>v</sup>, Julianus von Toledo (†690) die *preces Domine misericordiarum, obliviscere peccata nostra* zu, die während der Vesper der Fastensonntage gesungen wurden, und wir wissen heute, dass andere hispanische Liturgiker des 7. Jahrhunderts weitere Stücke dieser Art geschrieben haben.<sup>4</sup> Derselbe W. Meyer schrieb bei an-

<sup>1</sup> Cf. seinen Artikel Über die rhythmischen *Preces* der mozarabischen Liturgie in »Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse« (1913), S. 177—222.

<sup>2</sup> Cf. Die Metrik der Cantigas in meinem Werk *La Música de las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio*, III<sub>1</sub> (1958) (= *Cantigas*), S. 189 ff.

<sup>3</sup> Cf. *ibidem*, S. 46 ff.

<sup>4</sup> Cf. *Antifonario visigótico-mozárabe de la Catedral de León*, Edición facsimil (Madrid-Barcelona-León, 1953), in: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Monumenta Hispaniae Sacra. Serie Litúrgica*: Vol. V, 2. Facsimiles Musicales I. Cf. auch Dom Louis Brou-José Vives, *Antifonario visigótico-mozárabe de la Catedral de León*, edición del texto, in *Monumenta Hispaniae Sacra, Serie Litúrgica*, Vol. V, 1 (Barcelona-Madrid 1959).

derer Gelegenheit, »die Spanier und Westgoten liebten gereimte und rhythmische Prosa ausserordentlich«.<sup>5</sup>

Wenn die musikalische Notation dieser Preces nur in westgotisch-mozarabischer Notation erhalten ist, kann sie nicht transkribiert werden, da wir den Schlüssel zu ihrer Interpretation verloren haben. Es sind aber spätere Handschriften erhalten, die dem Kloster S. Millán de la Cogolla (Kastilien) und anderen Klöstern Kataloniens entstammen und mit gregorianischer Neumennotation abgeschrieben sind, welche sich sehr wohl transkribieren lässt.<sup>6</sup> Allem Anschein nach zeigte ihre Melodie häufig Anklänge an Volkslieder.<sup>7</sup> Das Vorhandensein von preces in südfranzösischen Handschriften beweist, dass die Verwendung derselben dort lebhaft andauerte, selbst nach Abschaffung der westgotischen Liturgie in jenen Kirchen.<sup>8</sup>

Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte man geglaubt, die mozarabische Liturgie Spaniens habe die Sequenz nicht gekannt. G. Dreves war der erste ausländische Hymnologe, der 1890 ein wenig in die spanischen Bibliotheken hineinleuchtete und dann zwei Bände *Hymnodia Hiberica* in »Analacta hymnica« (= AH), Band 16 und 17, herausgab. Dreves behauptete, »der mozarabische Ritus allerdings kannte von Sequenzen nichts«.<sup>9</sup> Cl. Blume dagegen machte bei Herausgabe der Prosa *Alma sollemnitatis Domini gloriosa* und *Trinum Deum laudemus omnes*, die im Codex von Silos erhalten sind (augenblicklich im Brit. Museum Add. 30850), folgende Beobachtung: »Diese und die folgende, bisher unbekannte Sequenz sind von grosser Bedeutung als äusserst seltene Beispiele vom Gebrauch der Sequenzen in der mozarabischen Liturgie«.<sup>10</sup>

Louis Brou OSB hat als erster in unseren Tagen bemerkt, dass in der alten hispanische Liturgie Tropen und Sequenzen verwendet wurden.<sup>11</sup> Es ist gut möglich, dass in dem Masse, in dem die uns erhaltenen Musikhandschriften der altspanischen Liturgie heruas-

<sup>5</sup> Cf. seine Gesammelten Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik (Berlin 1905) I, S. 28 and II, S. 278 ff.

<sup>6</sup> Cf. mein Werk *El Códex Musical de las Huelgas* (= Huelgas) (1931), I, S. 12 ff.

<sup>7</sup> Cantigas, III, S. 54 ff.

<sup>8</sup> Dom Michel Huglo, *Les »Preces« des Graduels aquitains empruntées à la liturgie hispanique in »Hispania Sacra«* (Barcelona, 1955), S. 361—383.

<sup>9</sup> *Analacta Hymnica* (= AH) 16, S. 23.

<sup>10</sup> AH 53, 375. Es ist zu beachten, dass diese Handschrift des 11. Jahrhunderts mit Zusätzen des 12. Jahrhunderts eigentlich nicht mehr zum Grundstock der mozarabischen Liturgie gehört; wie die Benediktiner von Solesmes dargelegt haben, handelt es sich um ein *Missale-Breviarium* ihres Ordens, das in gotischer Schrift kopiert ist.

<sup>11</sup> Cf. seine *Séquences et tropes dans la liturgie mozarabe*, in »Hispania Sacra« (1951).

gegeben und gründlich studiert werden, weitere Tropen und Sequenzen zum Vorschein kommen. Es ist interessant, zu beobachten, dass in der mozarabischen Liturgie die reichsten und melismatischsten *Alleluia* (mit 200, 250 und 300 Noten) nicht während der Messe, sondern »ad Visperas« gesungen wurden.<sup>12</sup> Augenblicklich können wir noch nicht sagen, ob ein eingehenderes Studium dieses Punktes neue Wege öffnen würde in der Frage des Ursprungs der Sequenz. Eine Feststellung kann ich allerdings machen und zwar, dass in Spanien die Sequenz während der Messe und auch während des Offiziums, in der Vesper, bis zum 15. Jahrhundert gesungen wurden. Diesbezüglich gibt es mehrere *Consuetae* (*Liber consuetudinum*) oder Gebrauchsbücher auf der Halbinsel, die vom Gesang der Sequenzen in der Vesper handeln. Petrus Ferrer († 1231), Mönch der Benediktinerabtei San Cugat del Vallés (bei Barcelona), war mindestens von 1174 ab als Dichter-Musiker tätig, der auch Sequenzen schrieb. Seine Grabschrift sagt, dass er »Fecit claustrales sermones et sinodales / Carmina, tratatus, ritmos, *prosas* modulatus«, welche er selbst in einem nicht auf uns gekommenen Werk gesammelt hat. Dagegen ist uns sein Buch *Consuetudines monasterii* erhalten, das zwischen 1219 und 1221 abgeschrieben worden ist.<sup>13</sup> Es handelt sich demnach um eine Epoche, die nicht allzu weit entfernt ist von der des Adam de St-Victor. Diese *Consueta* ist für den Fall der Sequenzen von Bedeutung, denn er gibt darin die Tage an, an denen sie dort gesungen wurden und führt für jede von ihnen das *Incipit* des Textes an. Für die grossen Festtage nennt er nicht nur eine Sequenz für die Messe, sondern noch eine andere für die Vesper. Die in der Vesper gesungene Sequenz ersetzte den Gesang des Hymnus. Diese uralte Gewohnheit der iberischen Halbinsel dauerte im 15. Jahrhundert noch fort, denn ein *Brevier* der Seo de Urgell von 1487 bemerkt, dass die Prosa *Laetabundus* während der ersten und zweiten Vesper von Weihnachten gesungen wurde und fügt bei: »Dum dicitur prosa non dicatur versus neque hymnus.«

Als Dichter von Hymnen und Sequenzen des 13. Jahrhunderts für Kastilien ist bekannt Johannes Aegidius Zamorensis, der berühmte Franziskaner Historiker und Musiker. Unter anderen hat er die Prosa *Virga de Iesse prodiit* geschrieben, welche in Madrid, B. N. Mss. Bb

<sup>12</sup> Cf. Dom L. Brou, *L'Alleluia dans la liturgie mozarabe. Étude liturgico-musicale d'après les manuscrits des chants in »Anuario Musical«* (Barcelona, 1951), S. 3—90.

<sup>13</sup> Cf. mein Werk *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (= *La Musica*) (Barcelona, 1935), S. 68 ff.

154 aufbewahrt ist.<sup>14</sup> Die Sequenz wurde im 13. Jahrh. in Spanien mit Orgel begleitet. Es ist derselbe Johannes Aegidius, der in seinem Traktat *Ars musicae*, Kap. XV, wo er über die Instrumente und die Orgel seiner Epoche spricht, folgendes schreibt: »... et hoc solo musico instrumento (Organo) utitur ecclesia in diversis cantibus et in prosis, in sequentiis et in hymnis propter abusum histrionum, eiectis aliis communiter instrumenteis«.<sup>15</sup>

Der vorher erwähnte Mönch Ferrer schreibt in den besagten *Consuetudines monasterii*, f. 11, »De ordine sedendi in claustro post capitulum in diebus dominicis vel festivis« im Anschluss an die alte Tradition seines Klosters vor, dass in der Zeit zwischen dem Kapitel und dem Hochamt die Mönche, jeder mit seinem Buch, im Kreuzgang warten sollten und fügt bei: »Si autem fuerit talis dominica vel talis dies festus cui habeat antifonas processionales vel prosas, possunt eas cantare modulata et mediana voce.« In dieser Abtei wechselten oft die Chorknaben mit dem Gesang der Mönche ab und deshalb ordnete er an: »Postquam fratres exierint de capitulo, magistri de scola teneant capitulum cum infantibus in dextera.«

Was den Text der in Spanien erhaltenen Sequenzen angeht, war P. Jaime Villanueva der erste, welcher sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts transkribierte in Vorbereitung seines Werkes *De antiquis Hispaniae Ecclesiae ritibus*, das aber nie veröffentlicht wurde.<sup>16</sup> E. Misset und W. Weale gaben die Texte einiger handschriftlicher Sequenzsammlungen heraus, sowie einiger gedruckter Messbücher und Manuskripte, die in Madrid, Toledo und Sevilla liegen.<sup>17</sup> G. Dreyes und Cl. Blume druckten Sequenzentexte in den erwähnten AH 8, 34, 37, 53, 54 und 55 ab, wenngleich Blume und Bannister zugeben, dass sie für die spanischen Sequenzen nicht an Ort und Stelle gearbeitet, sondern die von Dreyes herausgegebenen Indices sowie die im Kloster Solesmes vorhandenen Fotokopien benutzt haben.<sup>18</sup> J. Ferreres S. J. führte später die Untersuchung und das Studium der

liturgischen Codices in Spanien fort, ohne jedoch dem Fall der Sequenzen besondere Aufmerksamkeit zu widmen.<sup>19</sup>

Da über die Musik der in Spanien erhaltenen Sequenzen sehr wenig gesagt und veröffentlicht worden war, machte ich mich vor vierzig Jahren daran, diese Frage zu studieren. Über die Sequenzen in spanischen Handschriften, soweit sie mit Musik erhalten sind, habe ich bei verschiedenen Gelegenheiten gesprochen. Die auf uns gekommenen Sammlungen stammen im allgemeinen aus Katalonien. Der Grund dafür ist in der geschichtlichen Tatsache zu suchen, dass die *Lex Romana*, im Sinne der römischen Liturgie und des Choralgesanges, in Katalonien (also in der Provincia Tarraconensis) die mozarabische Liturgie und ihren Gesang bereits in der Karolingerzeit verdrängt hat und zwar im Zuge der Wiedereroberung.<sup>20</sup> Das ist die Ursache, warum die Mehrzahl der Prosa- und Sequenzsammlungen in Katalonien zu finden ist. In Aragonien, Kastilien und León wurde die mozarabische Liturgie bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts weitergepflegt und es sind nur wenige Codices mit Tropen und Sequenzen erhalten.<sup>21</sup>

In meinem Buch *La Música* widmete ich ein Kapitel den liturgischen Büchern, die in Katalonien vom 10. Jahrhundert an mit der Musik von Tropen und Sequenzen erhalten sind. In einem anderen Kapitel untersuchte ich die Frage des Alters verschiedener liturgischer Bücher, die in den Kirchen pyrenäischer Bergdörfer in Gebrauch waren. Die Nachforschung zeigte, dass viele dieser ländlichen Kirchen während des 10., 11. und 12. Jahrhunderts Bücher mit Tropen und Sequenzen besaßen. Soweit ich damals vor vielen Jahren feststellen konnte, weisen die meisten in Katalonien erhaltenen Sequenzen, die von Vich und Ripoll stammen, gewöhnlich nach Frankreich, vor allem nach St-Pierre de Moissac. Sie gehören im allgemeinen der »klassischen« Sequenz an, d. h. der primitiven

<sup>19</sup> Cf. sein *Breviario y las nuevas rúbricas I—II* (Madrid 1914) und seine *Historia del Misal Romano* (Barcelona 1929).

<sup>20</sup> Cf. *La Música*, S. 23 ff.

<sup>21</sup> Cf. Huelgas I, S. 155 ff., wo ich die hauptsächlichsten, auf der Halbinsel erhaltenen Codices erwähne; in *La Música* gebe ich vor allem die in Katalonien erhaltenen Codices an; in H. Anglès-J. Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid I* (1946) bearbeitete ich die aus Sizilien stammenden Troparien welche in dieser Bibliothek liegen; Cf. auch mein Referat *La Musica Sacra medievale in Sicilia im »Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani«*, Vol. III (1955); das auf dem Congresso Internazionale di Musica Mediterranea, Palermo, Juni 1954, zum Vortrag kam. Über die von mir in Büchern und Studien angeführten Codices hinaus haben Bruno Stäblein und H. Husmann in ihren jüngsten Forschungen und Studien in spanischen Bibliotheken in der Frage der unbekannt Hss., wenig Neues gefunden, soviel mir bekannt ist.

<sup>14</sup> Cf. AH 16, S. 62; für seine Hymnen Cf. AH 17, 34 ff. und 32, 233. Er schreibt auch ein »Officium almiflue Virginis, quod composuit Frater Johannes Egidii apud Zamoram ad preces et instantiam illustrissimi Aldefonsis regis Leonis et Castelle«. Es handelt sich um ein rhythmisches Officium. Cf. F. Fita, *Poesías inéditas de Gil de Zamora*, in »Boletín de la Academia de la Historia« VI (1885), 158 ff.

<sup>15</sup> Cf. M. Gerbertus, *Scriptores II*, 369.

<sup>16</sup> Cf. sein *Viaje literario a las bibliotecas de España*, 20 Bde. (1803 ff.) und seine *Mss. conservados en Madrid, Academia de la Historia, Colección Villanueva*, 64 (= 12-19-4).

<sup>17</sup> Cf. seine *Analecta liturgica . . . Prosa I—II* (Insulis et Brugis 1888 und 1892).

<sup>18</sup> AH 53, S. X—XI.

Beispiel 1. *Sequenz*. Huelgas, Nr. 69. Für die Literatur cf. Bd. I, S. 197. Da, als ich Huelgas herausgab (1931) die Frage der Musiknotation »ex omnibus longis« nicht gut entziffert war, gebe ich hier noch einmal ein Fragment der Nr. 69 heraus.

des Notker, also der »Ersten Epoche«, wie Blume sagt, und der Übergangszeit oder »Zweiten Epoche« nach Blume. In diesem Repertorium erscheinen nur ganz selten gereimte Sequenzen im Stile des Adam de St-Victor, des Reformators der Sequenzen.<sup>22</sup> Das Repertorium der Sequenzen, die in der Hauptsache aus Frankreich kamen, einige wenige vielleicht aus Deutschland und Italien, war schon in sehr alter Zeit nach Ripoll gekommen. Von dort gingen sie im 12. Jahrhundert nach Vich, Gerona und Huesca, im 13. Jahrhundert nach Tortosa; in Gerona hielten sie sich bis zum 15. Jahrhundert. In diesen Handschriften finden sich auch viele Sequenzen, die vielleicht in unserem Lande selbst entstanden sind.

Das Repertorium der Tropen, die in Spanien entstanden sind, zeigt einen literarisch-musikalischen Austausch zwischen den Klöstern Ripoll (Katalonien), San Juan de la Peña (Aragonien) und San Millan de la Cogolla (Kastilien) einerseits mit den französischen Klöstern

Beispiel 2. *Sequenz*. Huelgas, Nr. 80. Die Musiknotation erscheint hier teils in »Modalnotation« teils in Mensural »nicht Modalnotation«.

St-Pierre de Moissac und St-Martial de Limoges andererseits.<sup>23</sup> Es ist eine wohlbewiesene Tatsache, dass der Einfluss des französischen Cluny zwar tiefgreifend war in Aragonien, Navarra und Kastilien, nicht aber so weitgehend in Katalonien.<sup>24</sup> Wenn wir die literarisch-musikalische Situation der Kirche in Katalonien auf dem Gebiet der Tropen und Sequenzen besser verstehen wollen, müssen wir uns daran erinnern, dass verschiedene katalanische Klöster in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts südfranzösischen Klöstern unterstanden;

<sup>23</sup> Cf. Huelgas I, S. 106 ff.

<sup>24</sup> P. Kehr, Das Papsttum und der katalanische Prinzipat bis zur Vereinigung mit Aragon in »Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften« (1926).

in jener Zeit strömten zudem provenzalische und italienische Benediktiner in grosser Zahl nach Katalonien, gleichzeitig mit der Zulassung der Kanoniker von St-Ruf von Avignon in unseren Kirchen. Gereimte Sequenzen der Zeit des Adam de St-Victor sowie Nachahmungen seines Stiles sind auch in Codices erhalten, die aus den Zisterzienserklöstern von Kastilien und der Kathedrale von Sevilla stammen. Das Studium der in AH herausgegebenen Texte ermöglicht es, den Ursprung und die Geschichte vieler in Katalonien verwendeten Sequenzen ohne Schwierigkeit zu verfolgen. So sagt z. B. Blume bei der Herausgabe der Sequenz *Cantantibus hodie cunctis*, (AH 53, Nr. 77), dass die sicher nicht in Frankreich entstanden sei, und fügt hinzu: »Auch der Stil, der nicht ganz zur französischen Art jener Zeit passt, legt die Vermutung nahe, dass diese Sequenz in Katalonien entstand und zum benachbarten Languedoc vordrang.« Bei der Behandlung der Sequenz *Concrepat symbolica* (AH 53, Nr. 145) bemerkt er: Sie »stammt sichtlich vom gleichen wortreichen, in überschwenglichen, bombastischen Ausdrücken sich gefallenden spanischen Dichter; dort und hier viele Graecismen«. In derselben Nummer stellt er fest, dass das *Alleluia. Personet nostra incunda voce euphonia* (AH 53, Nr. 171) ebenfalls aus Katalonien stammt. Abgesehen von den in der Provincia Tarraconensis entstandenen Stücken, gibt es auch verschiedene Sequenzen, welche AH direkt katalanischen Handschriften entnehmen, und andere, deren älteste Version in Quellen zu finden ist, die aus Katalonien kommen.

Unter den Melodien der Sequenzen, besonders denen der Zeit des Adam de St-Victor oder Nachahmungen derselben, gibt es Beispiele, die aus dem traditionellen Volkslied ihres Entstehungslandes zu schöpfen scheinen. Es handelt sich hier um ein noch wenig erforschtes Gebiet und eine gründliche Untersuchung wäre sicher sehr lohnend. Die Sequenzen der spanischen Halbinsel, vor allem die schon späteren der spanischen Zisterziensermönche des 13. Jahrhunderts bieten oft einen ausgeprägt volksliedhaften Ton. In dieser Beziehung verdienen einige Sequenzen des Repertoriums der Huelgas besondere Beachtung.

Der Fall der Sequenzen, die mit einem für den Chor berechneten Refrain versehen sind, muss auch mit der Zeit noch weiter untersucht werden. In den Huelgas finden sich zwei Beispiele von Sequenzen mit Refrain; es sind Nr. 52, das zweistimmige *Maria, virgo virginum*, mit dem Refrain *Ave Maria* am Schluss des Stückes, wenngleich der eigentlich nach jeder Strofe angefügt werden müsste, und

Et valde mane.

1a. Christus, hodie, surrexit ex tumulo.  
1b. Vi-cto Za-bu-lo, ex-pu-gna-to ba-ra-tro O.

2a. U-na sabba-ti veni-unt, summe tam dilu-cu-lo,  
2b. Sanctes, mi-ne un-guento salis cum mi-ri-fi-co. O.

3. Re-de-unt, sed Christo non in-ven-to. O.

Or- to iam so- le.

Beispiel 3. *Verbata*. Girona, Collegiata de Sant Feliu, Cod. 20, Antiphonarium-Responsoriale, ss. XI/XII, F. 9; Barcelona, Biblioteca Central, M. 662, F. 53v—54. Es handelt sich um einem Tropus zu Versus »*Et valde manes*« des 2. Responsorium »in Dominica Resurrectionis«. Die Melodie dieser *Verbata* ist jener der bekannten »*Inviolata mater*« sehr ähnlich.

1a. Por-tum in- ul-ti-mo da no-tis iu-di-ci- o,  
1b. Et cum e-lus na-lo, qui est si-ne ter-mi-no.

2a. Et cum Pa-ra-eli-to ab u-tro-que e-di-to,  
2b. An-ge-lo-rum cho-ro, con-iuno-ti san-ctis-si-mo.

3a. Por-ti vi-si-oi,  
3b. Cum vi-ite pre-mi-oi.

4a. Te du-ce ga-tro no,  
4b. Pa-ra-di-si-oi fo.

Hor- tum.

Beispiel 4. *Prosa*. Santiago de Compostela, Kathedrale, Cod. Calixtinus, F. 188v—189. »*Idem Ato*« (= Magister Ato episcopus Trecensis) eingeschrieben. Cf. Dreves, AH, 17, S. 210; P. Wagner, *Die Gesänge der Jacobusliturgie* . . ., S. 62 (Text) und 120 (Musik); G. Prado, *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, Bd. II (Santiago de Compostela 1944), Fasc. Lam. XXXIII, und Transkription mit Quadratnotation, S. 77. Der Musikkarakter dieses Stückes und die Tatsache, dass am Ende der »*Prosa*« in der Hs. das Wort »*Ortum*« in gregorianischer Melodie steht, macht den Eindruck, als ob diese »*Prosa*« eine »*Verbata*« oder »*Prosula*« sei.

Nr. 59, *Ave, regina glorie* mit dem Refrain am Anfang, das einen sehr liebenswürdigen, volksliedartigen Akzent zeigt.

Die in den Huelgas existierenden Sequenzen bilden eine kleine Sammlung, die später, vom 14. Jahrhundert an, in Missalen von Sevilla erscheint und sich dort bis zur ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehalten hat. Diese Gruppe der im Codex de las Huelgas enthaltenen Stücke stellt uns vor die Frage, wie sie auszuführen seien: in freiem oder mensuralem Rhythmus, in modalem oder freimensuralem Rhythmus? Im Jahre 1931 habe ich diese Probleme gründlich untersucht und die hauptsächlichste, darauf bezügliche Bibliographie angegeben.<sup>25</sup> Dort führte ich aus, dass von den 31 Sequenzen der Huelgas 23 in modaler Mensuralnotation geschrieben seien, 8 dagegen in Quadratnotation »ex omnibus longis«. In jener Zeit war ich ganz erfüllt von modalen Rhythmus, folgte in diesem konkreten Fall der Anschauung von F. Ludwig und P. Wagner, und transkribierte einige der acht Sequenzen in Quadratnotation *Ex omnibus longis* (oder ihre Äquivalenten) in modalem Rhythmus, ein Vorgehen, das ich in der in ersten Band abgedruckten, kritischen Untersuchung nicht aufrecht erhielt. Nach weiterem Studium des Falles kann ich heute sagen, dass die Notation dieser acht Sequenzen eine Mensuralnotation mit binären oder ternärem Rhythmus darstellt, die nichts gemein hat mit modalem Rhythmus.<sup>26</sup>

In der Sammlung der Huelgas finden sich 20 einstimmige und 11 zweistimmige Sequenzen. In Hu I, S. 175 ff., gab ich eine Liste der damals bekannten, zweistimmigen Codices und wandte dem Fall der monodischen Prosae, die mit einem zweistimmigen *Amen* schliessen, besondere Aufmerksamkeit zu. Das wäre auch eine der heute brennenden Fragen: eine vollständige Ausgabe der polyphonen Sequenzen und das Problem ihres Rhythmus.

Der Fall der *Verbata*, *Prosula* oder *Prosella*, ist eine weitere Frage von grösstem Interesse für die Geschichte des religiösen Volksgesanges auf der iberischen Halbinsel vom 10. bis zum 15. Jahrhundert. Die *Verbata* ist ein Tropus nach Art einer kurzen Sequenz, der während des 6. Responsoriums der Matutin an den Hauptfesten gesungen wurde. Bei anderen Gelegenheiten wurde auch noch eine weitere *Verbata* in der letzten Nokturn der Matutin gesungen.<sup>27</sup> Der Text dieser Stücke ist bis jetzt wenig studiert worden; was die

<sup>25</sup> Cf. Huelgas I, S. 171 ff.

<sup>26</sup> Für weitere Einzelheiten cf. *Cantigas* III<sub>1</sub>, S. 94 und III<sub>2</sub>, Parte Musical, seccion II.

<sup>27</sup> P. Dominicus Johner, Wort und Ton im Choral (Leipzig 1940), 401 schreibt: »Es gab Tropen für die Gesänge der Messe . . . ., ferner Tropen des Offiziums, namentlich für

Musik angeht, so ist sie mit Ausnahme der Beispiele, die ich 1935 studiert habe, meines Wissens sehr wenig veröffentlicht worden.

Die Musik dieser Stücke ist im allgemeinen ziemlich syllabisch und zeigt volksliedähnlichen Charakter. Es gibt *Verbeten*, deren Strofen durchwegs auf die gleiche Melodie gesungen werden; ihr folgt ein *Melisma* nach Art eines Refrains am Ende jeder Strofe; dieser *Melisma*, in den *Libri Consuetudinum* des mittelalterlichen Katalonien unter dem Namen *pneuma* bekannt, stellt nicht anderes dar als die genaue melismatisch kontrahierende Wiederholung — ohne Text — der Noten des Stückes und zwar auf dem letzten Vokal des letzten Wortes jeder Strofe.<sup>28</sup> In anderen Fällen erscheint die *Verbata* alle zwei Strofen mit anderer Melodie; eine solche *Verbata* ist nichts anderes als eine kurze Sequenz. Diese Form kann noch abgewandelt werden in dem Sinn, dass ein kurzer Refrain angefügt wird, der nach jeder Strofe zu singen ist.

Soweit ich in die Frage eindringen konnte, ist aus diesen Stücken zu ersehen, dass sie in Musik und Text unverändert vom 11. bis zum 15. Jahrhundert in den verschiedenen Diözesen der Provincia Tarraconensis gesungen wurden. Die *Verbeten* erscheinen in den Brevieren während des 15. Jahrhunderts ohne Musik; das bedeutet, dass ihr Text zusammen mit dem offiziellen Text des Breviers gebetet wurde. Blume berührt in AH XXIX, 214, die *Verbeten* und stuft sie ein als »Antiphonaltropen«. Die *Verbata* ist tatsächlich den Tropen des Offiziums verwandt. Die Tropen der Responsorien der Matutin heissen im 11. Jahrhundert gelegentlich »prosa«, in der einen oder anderen Handschrift, während sie in anderen derselben Epoche den Namen »*Verbata*« erhalten, eine Benennung, die bis zum 16. Jahrhundert durchdrang.<sup>29</sup> Die schon erwähnten *Consuetudines monasterii* von Sant Cugat bezeichnen als »*Verbata*« die Tropen des Offertorium; z. B. zu Ostern bemerken sie: »Offerenda cum *Verbata* *Xristo comidante Terra tremuit*«.

Die *Libri Consuetudinum* der verschiedenen spanischen Kathedralen, geben vom 13. Jahrhundert an sehr interessante Einzelheiten über die Ausführung dieser Stücke; augenscheinlich wurden sie an manchen Festen so gesungen, als ob es sich um kleine, liturgische Dramen handle.

das letzte Responsorium in jeder Nokturn.« In Spanien habe ich solche Tropen »*Verbata*«, oder »*Prosula*« nur im 6. und 9. Responsorium des Matutinum gesehen.

<sup>28</sup> Über solche melismatischen kontrahierenden Wiederholungen ohne Text, cf., unter anderen, P. Wagner, *Die Gesänge der Jacobusliturgie zu Santiago de Compostela. Aus dem sog. Codex Calixtinus* (Freiburg, Schweiz, 1931), 102 f. und 180 ff., usw.

<sup>29</sup> Für weitere Einzelheiten cf. *La Música*, S. 231 ff.