Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1952)

Artikel: Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert

Autor: Geering, Arnold

Rubrik: Zusammenfassung

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858596

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: 08.07.2025

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

ZUSAMMENFASSUNG

Marius Schneider hat im zweiten Band seiner Geschichte der Mehrstimmigkeit, dessen Ziel es ist, die Frühentwicklung der Mehrstimmigkeit im Abendland aufzuhellen, auch den deutschen Kreis in seine Betrachtung eingeschlossen. Auf Grund einer weitgespannten Untersuchung der mehrstimmigen Musik der Naturvölker unternimmt er es, einen analogen Entwicklungsverlauf auf dem Gebiet der abendländischen Mehrstimmigkeit aufzuzeigen. Aus der Ableitung der heptatonischen und hexatonischen Tonalitätsysteme aus dem pentatonischen wird der Rahmen für die Betrachtung der mehrstimmigen Musik der Naturvölker gewonnen. Den als Tonalitätskreise bezeichneten drei Systemen stellt er im Bereich der frühen mittelalterlichen Mehrstimmigkeit eine „tetrachordale" quartbetonte und eine „pentachordale" quintbetonte Tonalität als analog gegenüber. Zum quartbetonten Typus rechnet Schneider den frühfranzösisch-italienischen Kreis. Zum quintbetonten Typus zählt er den frühenglischen und teilweise den nordfranzösischen Kreis. Beide Typen durchdringen sich im St. Martial-Kreis des 12. Jahrhunderts; noch mehr verschwimmen die Grenzen zwischen den verschiedenen Tonalitätsystemen im deutschen Kreis. Diese Betrachtungen sind auf Zeugnisse basiert, in deren Wahl ihr Verfechter nicht sehr rigoros ist. Seine Zuteilung der Beispiele zum einen oder andern Kreis gründet sich nicht nur auf die historische und örtliche Evidenz. So nimmt er Hucbald und die Musica enchiriadis für den italienisch-französischen Kreis in Anspruch, ohne eine nähere Begründung dafür zu geben, obwohl sie dem nord-französisch-englischen Gebiet zuzurechnen sind, und zur Rekonstruktion einer altenglischen Schule müssen skandinavische Beispiele des 15. Jahrhunderts herhalten. Was sich nicht in den vorausgesetzten Tonalitätssystemen einfügen will, wird damit erklärt, dass einheimische Harmoniesysteme auf fremde gregorianische Melodien angewandt worden sind, welche diese Abweichungen verursacht haben. Die Zeugnisgrundlage und die Beweisführung Marius Schneiders erscheint uns nicht solid genug, um die Konstruktion seiner Entwicklungserklärung tragen zu können.

Der Wert seiner Darstellung liegt darum in den zahlreichen Einzelbeobachtungen an der Organa-Kunst des abendländischen Mittelalters. Vor allem kommt ihr das Verdienst zu, erneut der Ansicht Riemanns und anderer entgegengetreten zu sein, dass der Ausgangspunkt des Quarten- und Quinten-Organums eine Konstruktion der mittelalterlichen Musiktheorie gewesen sei, und dass für das europäische Musikempfinden von jeher die Terz als Grundklang vorauszusetzen sei. Aus der Betrachtung einer grösseren Anzahl von Zeugnissen dieser Stilrichtung, die hier vorgelegt wird, geht hervor, dass sich diese Auffassung der älteren Musikforschung nicht halten lässt.

Wenn wir uns damit bescheiden, die an den Quellen angestellten Beobachtungen auszuwerten, ohne sie in ein weitgespanntes System einzubauen, so gelangen wir zu folgendem Resultat: Es fällt auf, dass die Merkmale des Stiles mit der Zeit der Überlieferung bei unsern Zeugnissen in Widerspruch stehen. Auch Kompositionen, die relativ spät auftauchten, enthalten Stilelemente, die teilweise der Musik vor der St. Martial-Periode eigen waren. Die Erklärung dieser Erscheinung dürfte weniger in einer die Jahrhunderte überdauernde Überlieferung alter Kompositionen zu suchen sein. Eine solche Tradition liesse sich nur bei drei Kompositionen, dem *Kyrie magnae Deus potentiae*, dem *Kyrie fons bonitatis (K 3* und *2)* und dem Benedicamus-Tropus *Procedentem sponsum (B 22)*, auf Grund der zahlreichen Fundstellen behaupten. Dagegen gilt es, darauf hinzuweisen, dass es sich bei den Tonsätzen, welche älteste Stilelemente bewahrt haben, einerseits um Vertonungen von Choralmelodien handelt, anderseits um solche, bei denen die liturgische Verwendung diese Strenge erforderte. Bei Kompositionen zu Dichtungen der Zeit, den Benedicamus-Tropen und Cantionen, mehren sich spätere Stilelemente. Die Wahl der stilistischen Mittel ist somit mit pietätvoller Rücksicht auf die liturgische Bestimmung getroffen worden.

Deutlicher als aus der Überlieferung der Stücke scheint sich aus dem Alter der Stilmittel der Zeitpunkt der Übernahme zu ergeben. Wir werden auf die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert verwiesen. Im Zusammenhang damit ist zu erwähnen, dass die Gründung derjenigen Klöster, von denen aus die Ausbreitung dieses kirchenmusikalischen Stiles erfolgte, in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts fällt. Die Zisterzienser-Abtei Hauterive an der Saane wurde im Jahre 1138 gegründet. Sie unterstand dem Burgunderkloster Cherlieu; die Stif-

tung des St. Odilien-Klosters zu Hohenburg im Elsass fällt in die Jahre 1140–41; es wurde von den Augustinern von Etival (Lothringen) gegründet und war dem Kloster Marbach unterstellt. In spätere Zeit, den Anfang des 13. Jahrhunderts, fällt die Gründung der Dominikanerinnen-Klöster in der Schweiz und am Oberrhein. Es seien genannt: Töss (gegründet 1233), Unterlinden in Colmar und die Dominikanerinnenklöster in Strassburg (letztere gegründet zu Beginn des 13. Jahrhunderts). Auch die Stiftung des Benediktinerinnen-Klosters St. Fiden in Schlettstadt fällt ins frühe 13. Jahrhundert.

Wenn man von den Motetten absieht, so lassen sich nur wenige direkte Übernahmen aus dem französischen Kunstbereich namhaft machen; dies ist umso bemerkenswerter, als der Import französischer Diskantkompositionen sich urkundlich nachweisen lässt, und das Organum als solches mancherorts in Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert als eine französische Singmanier angesehen wurde (s. Handschin in SJbMw 5, S. 11 f.). Sofern eine direkte Beeinflussung durch französische Vorbilder erfolgt ist, müsste somit ein uns bis jetzt unbekannter Herd der Organumpflege in Frankreich angenommen werden. Von diesem fiktiven französischen Zentrum könnte auch der Einfluss auf Spanien ausgegangen sein. Damit würden sich die Zusammenhänge zwischen spanischen und deutschen Organumquellen erklären. Anderseits lassen sich in der Ausdehnung des Repertoires auf die ganze Liturgie Ähnlichkeiten mit englischen Quellen des 11. Jahrhunderts aufzeigen. Direkte Berührungen ergeben sich allerdings nur wenige.

Wenn wir nach einer Erklärung für die langanhaltende Pflege dieses konservativen kirchenmusikalischen Stiles suchen, so ist zunächst an den bekannten Erlass des Papstes Johann XII. von 1324/25 zu erinnern, nach dem in der mehrstimmigen Kirchenmusik keine andern Intervalle zulässig waren, als die Oktave, die Quinte und die Quarte (Wagner *3*, S. 48). Der Überblick über unsere Denkmäler lässt erkennen, dass die hier verwendeten Mittel weit über die Vorschrift des Papstes hinausgehen. Der päpstliche Erlass dürfte nur insofern mit der stilistischen Eigenart unserer Kompositionen in Zusammenhang gebracht werden, als er der modernen Musik seiner Zeit mit einer ähnlichen, allerdings viel strengeren Haltung gegenübersteht.

Viel mehr hat der Gedanke Marius Schneiders für sich, dass als Hintergrund der langen Pflege des alten Stiles in unserm Kreis sich eine volkstümliche Ausübung der Mehrstimmigkeit spiegelt. Zum mindesten kann eine besondere musikalische Veranlagung als Grundlage für die lange Bevorzugung der quintbetonten Harmonik bis zum Ausgang des Mittelalters, in Island bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, sehr wohl vorausgesetzt werden. Verstärkt wird dieser Eindruck, wenn wir die soziale Schicht, der diese Kunsterzeugnisse entstammen, berücksichtigen, die des niederen Klerus und des devoten Bürgertums. Dass ein reges Interesse für die Mehrstimmigkeit im deutschen Sprachgebiet bestanden hat, wird schon durch die ansehnliche Zahl von Musica enchiriadis-Handschriften belegt. Von den 25 durch Hans Müller (Hugbalds echte und unechte Schriften) angeführten Quellen stammen neun aus dem deutschen Sprachgebiet: Einsiedeln (Handschrift des 10./11. Jhdt.), St. Emmeran in Regensburg (drei Handschriften des 10./11. Jhdt.), Freising, Tegernsee, St. Afra in Augsburg und München-Glattbach (je eine Handschrift des 11. Jhdts.) und Salem (Handschrift des 12. Jhdts). Daran reihen sich zwei von Handschin (SJbMw V 14) in Heilsbronner Quellen festgestellte Niederschriften. Als einschlägig können sodann die 1871 in Strassburg und die 1768 in St. Blasien verbrannten Musica enchiriadis-Handschriften gelten.

Die klösterliche Musikpflege, die sich in den hier behandelten praktischen Denkmälern abzeichnet, war gewiss provinziell; aber angesichts der Ausbreitung, die diese Kunstart im deutschsprachigen Gebiet und darüber hinaus erfahren hat, darf die Vermutung ausgesprochen werden, dass diese Musik in bescheidenem Ausmass im Spätmittelalter eine ähnliche Bedeutung gehabt hat, wie der Palestrina-Stil im 17./19. Jahrhundert, mit dem Unterschied allerdings, dass das Organum von der Kirche nur eben geduldet wurde, während der A cappella-Stil in der späteren Epoche als festlicher Schmuck des Gottesdienstes anerkannt war. Auch in der älteren Musik beruhte das Festhalten am Hergebrachten nicht auf eitel Trägheit den Neuerungen der Zeit gegenüber, sondern schloss das positive Moment der Frömmigkeit in sich.