

Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft =
Bulletin de la Société Suisse de Musicologie

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 2 (1935)

Heft: 2

Artikel: Peripheres

Autor: Handschin, J.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835062>

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: 13.01.2026

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

dung er zwar nicht direkt beteiligt war, die er aber doch wo er nur konnte, unterstützte: das Basler Kammerorchester, die Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik und die Schola cantorum. Alte und neue Musik fanden in ihm einen tatkräftigen Förderer.

Nun ist dieser Mann von uns geschieden. Mitten aus den Arbeiten an seinem großen letzten Werke, der Geschichte der Passion, riß ihn der Tod. Für uns alle bedeutet sein Sterben ein doppelter Abschied, ein Abschied vom großen Wissenschaftler, ein Abschied auch vom großen Menschen. Aber sein Vorbild wird bleiben, sein Werk wird weiter wirken und uns immer erinnern an den Mann, der uns allen sein Bestes und Heiligstes gab. E. M.

Peripheres

Von J. Handschin (Basel, vormals St. Petersburg)

Der westliche und südliche Rand des deutschen Sprachgebietes steht in der mittelalterlichen Musikgeschichte ein wenig wie ein Grenzgebiet da, welches Anregungen aus dem Westen verarbeitet. Das Aufgreifen dieser Anregungen erfolgt bald rascher, bald langsamer. Auf dem Gebiet des Minnesangs folgen diese Regionen dem Westen mit einem Abstand von nur etwa einem halben Jahrhundert. Dagegen ist das Tempo auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit sehr bedächtig; hier werden im 14., ja sogar noch im 15. Jahrhundert Formen gepflegt, wie sie der Westen seit dem 11. Jahrhundert kannte; ein Gegenstück zur Kolossalkunst der Notre Dame-Choralbearbeitung und des Notre Dame-„Conductus“ ist nicht vorhanden. Wie man sich denken kann, kommt im Verarbeiten jener Anregungen der deutschsprachigen Schweiz, aber auch dem Rheinland eine wichtige Rolle zu. Indessen wäre es falsch, die geistige Geschichte des Mittelalters nur nach dem Gesichtspunkt der nationalen Unterschiede — oder der nationalen Abstufungen — darzustellen. Diese Gliederung wird durchkreuzt und übersponnen durch die Gliederung nach Mönchsorden, was ohne weiteres verständlich wird, wenn man bedenkt, ein wie großer Anteil an der geistigen Kultur damals auf die Klöster entfiel. Ein deutsches Dominikanerkloster konnte in seiner liturgischen und künstlerischen Betätigung viel enger mit einem französischen Schwesterkloster verbunden sein als mit einem benachbarten Karthäuserkloster. Daß etwa zwei Benediktinermönche, oder gar ganze Kongregationen einander in die Haare geraten wären, nur weil der eine Teil deutsch und der andere französisch war, dies wäre im Mittelalter nicht möglich gewesen.

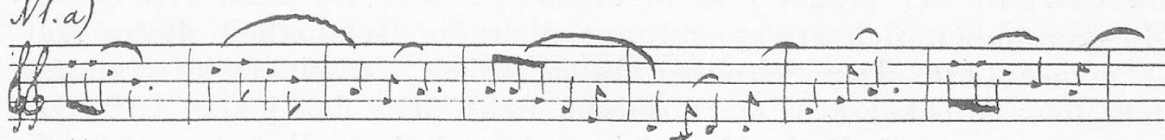
Aus dem gekennzeichneten Umkreis hat der Schreiber dieser Zeilen bereits zweimal geschöpft, indem er von der Schweiz seinen Ausgangspunkt nahm: in seinen Aufsätzen im Schweiz. Jahrbuch für Musik-

wissenschaft III (1928) und in der Festschrift für Karl Nef (1933). Musiker haben sich etwas erstaunt über die Gelahrtheit dieser Aufsätze geäußert. Der Schreiber dieser Zeilen ist seinerseits erstaunt, daß diese Musiker sich statt dessen nicht über das jenen Aufsätzen beigegebene musikalische Material geäußert haben. Er ist zwar durchaus nicht der Meinung, daß es der Daseinsgrund der Musikwissenschaft sei, der Praxis Material aus entlegenen Gebieten zugänglich zu machen. Immerhin ist dies unbestreitbar und natürlicherweise die dem Musiker zugewandte Seite der Musikwissenschaft. Versuchen wir es also wieder mit einem Rundgang und mit einem, der wenigstens im Hinblick auf seine Kürze weniger abschreckend erscheinen dürfte! Das Gebiet ist, wie der Schreiber dieser Zeilen glaubt, in wissenschaftlicher wie in künstlerischer Hinsicht ergiebig genug dafür, trotz seiner „Rückständigkeit“ im Verhältnis zu den gleichzeitigen Leistungen der Tonkunst in Frankreich und Italien.

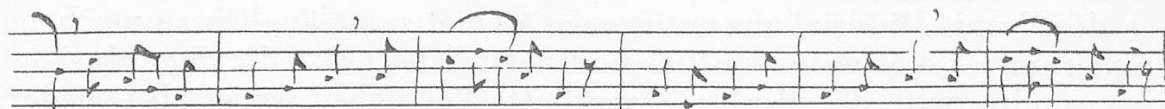
Betrachten wir unser Beispiel 1a (Hs. Engelberg 314, f. 121'; 14. Jahrhundert). Wie dünkt Sie die Melodik? Ist sie nicht etwas „leer“? Eine andere Fassung dieses Stücks (Hs. Erfurt 8^o 44 f. 14; gleichfalls 14. Jahrhundert, aber früher als Engelberg) gibt uns die Erklärung: jene Melodie setzt eine hinzugefügte Unterstimme voraus (s. Beispiel 1b). Also „herabgesunkene Mehrstimmigkeit“ in Engelberg! Ob deswegen „Barbarei“? Wohl kaum, da die Oberstimme offenbar die melodisch primäre ist. Hier enthüllt sich uns die Eigenart der mittelalterlichen Auffassung von Ein- und Mehrstimmigkeit. Auf Grund dieser Auffassung sind Stimmreduktionen ebenso denkbar wie Stimmhinzufügungen, ja sie liegen eigentlich noch näher. Und durch solche Reduktionen zeichnet sich, wie F. Ludwig gezeigt hat, besonders der hier betrachtete Kulturkreis aus. Die Zahl der Motetten-Oberstimmen, die isoliert erhalten sind, ist groß, nicht gering auch die Zahl der „Conductus“-Unterstimmen. Doch zu welcher Kategorie gehört unsere Komposition? Sie ist zwar ein „Conductus“, insofern als zwei frei erfundene Stimmen den gleichen Text singen, aber dabei ist nicht die Unter-, sondern die Oberstimme melodisch primär: also eine Seitenerscheinung zum italienischen Trecento-Madrigal (vgl. Schweiz. Jahrbuch für Musikwiss. V, 1931, S. 27f.).

Wie man sieht, liegt die melismatische Auszierung am Anfang und Ende des Stücks nur in der Oberstimme, während die Unterstimme sich der „Haltetöne“ befleißigt. Eine uralte Stilmanier! Einem späteren Bearbeiter kamen diese Haltetöne zu altfränkisch vor, und er ersetzte sie durch Melismen, in denen sich auch die Unterstimme an der Bewegung beteiligt (aber nicht in sehr phantasievoller Weise): Beilage 1c (nach der Hs. Berlin germ. 8^o 190 f. 12', aus dem frühen 15. Jahrhdt.; die Hs. gehörte einst Hoffmann von Fallersleben und wurde von ihm öfters verwertet). Es sei noch erwähnt, daß unser Stück zweistimmig, aber fragmentarisch, und in einer Berlin nahekommenden Fassung in Florenz B.N. II XI 18, einer italienischen Laudens-Hs. des

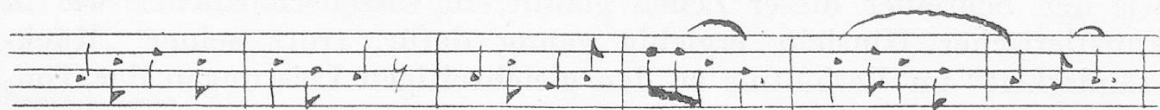
N. a)



Haec



est ma-ter do-mi-ni Sanc-tis-si-ma, Casti-tate nobi-li Cla-ris-si-ma,

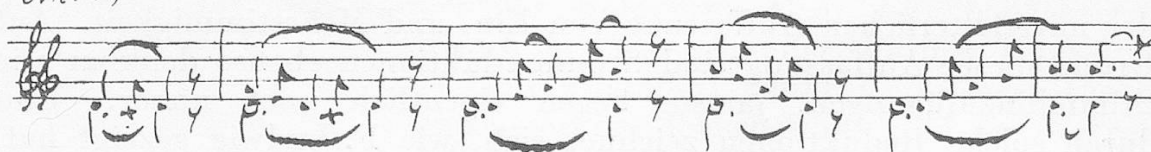


De qua nostra con-ti-o Bene-dicat do-

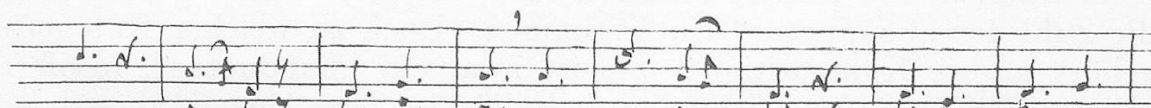


mi-no.

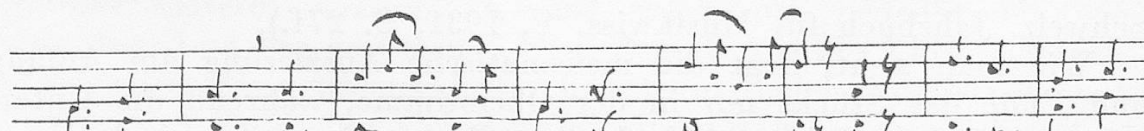
N. b)



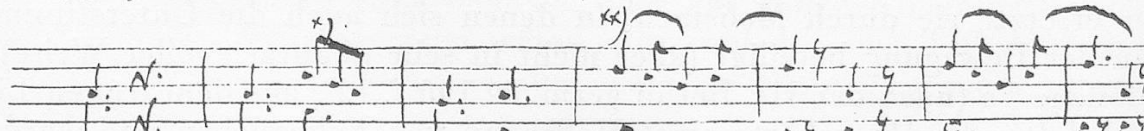
Haec



est ma-ter do-mi-ni Sanc-tis-si-ma, Casti-tate



sta-bi-li Cla-ris-si-ma, Per quam nostra con-ti-



o Be-ne-di-cat do-

*) Hs.: chg/a. **) Hs.: cha statt dek.

mi-no.

N1. c)

Haec est ma-ter do-mi-

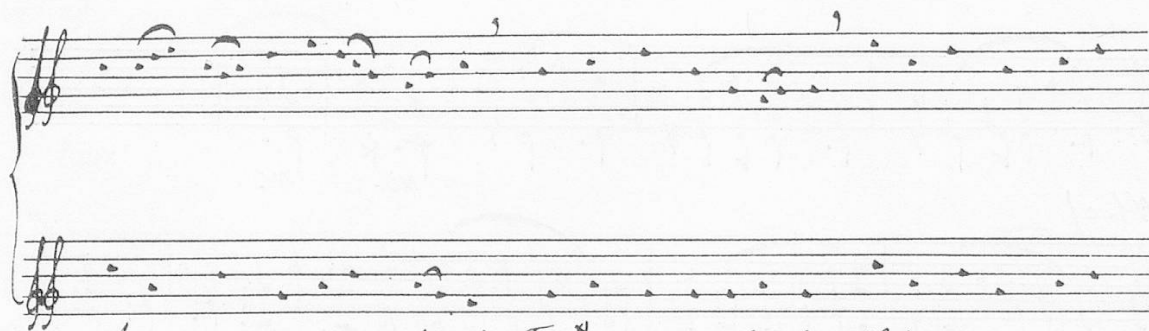
ni Sanc-tis-si-ma, Cas-ti-ta-te sta-bi-li Cla-

ris-si-ma, Rex quam nostra con-te-o Bene-dicat

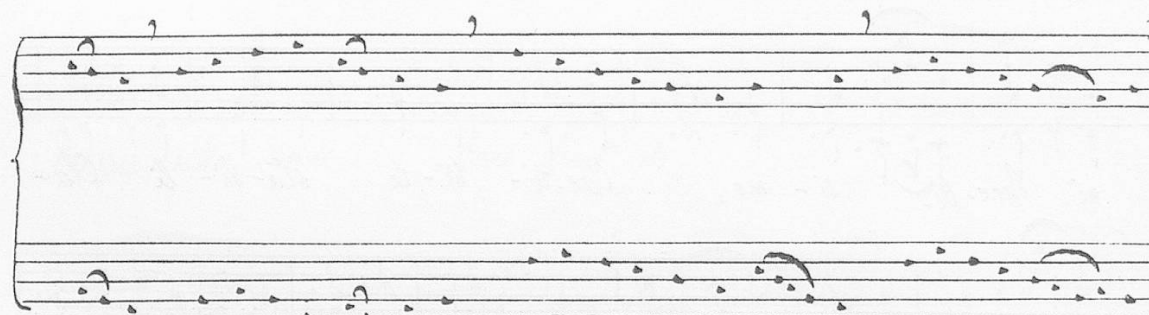
do-mi-no.

N2.

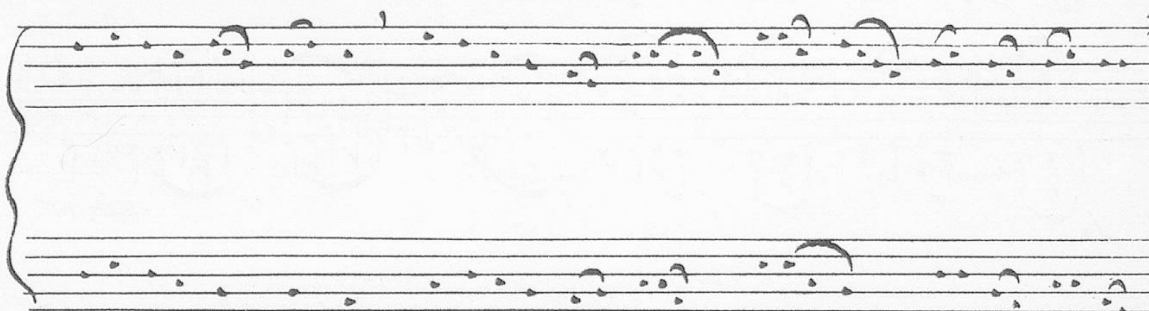
Al-le-lu-ja.



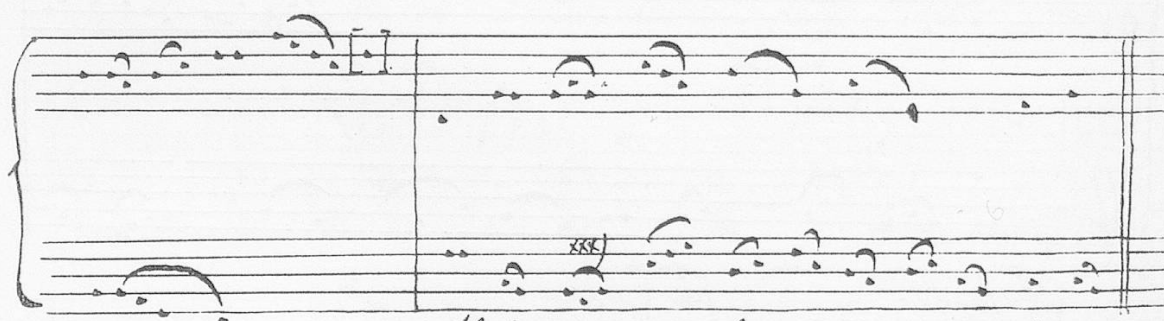
Ave, ro-sa venus-ta-tis, Flor^{*)} inmarcessibi-lis, Salve, deus casti-



ta-tis, Lux inex-tin-gui-bi-lis, Salve, mater pi-e-ta-tis, Vera vitae vi-a,



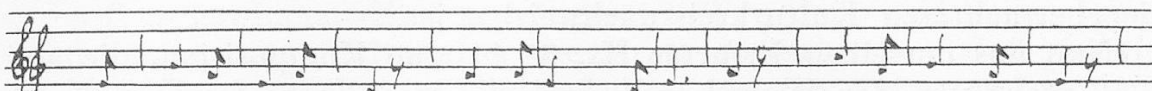
^{xx)} Genitus humi-li-um Diluis, Ma-xi-



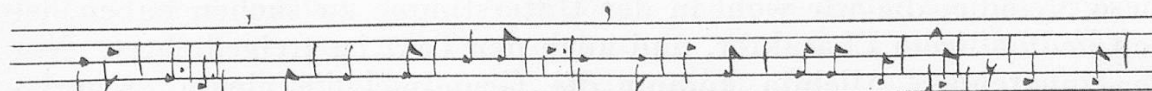
a! Al-le-lu-ja.

) Hs.: et marcescibilis. xx) Hs.: Genitus. xx) Hs.: afa.

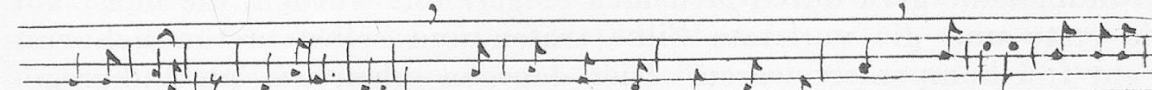
N3.



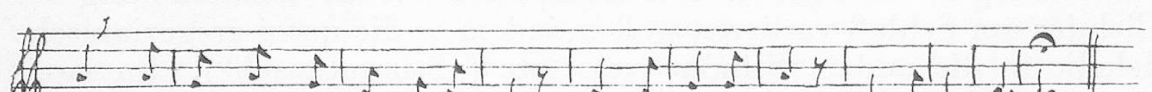
Ach eyarter engel clar, Wolghebarn bistu ewar, Schulden ys dyn hax,



Ave Maria! Uns help ut groten noden, De duveln wissen uns doden Und den

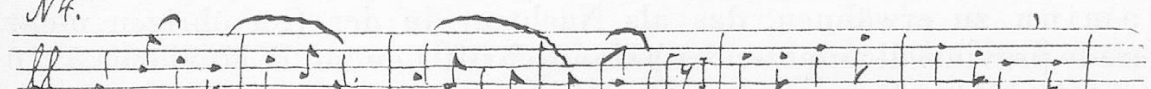


hellen roten, Gratia plena! Wen du bist der sunden an ewar, An alles wandelen

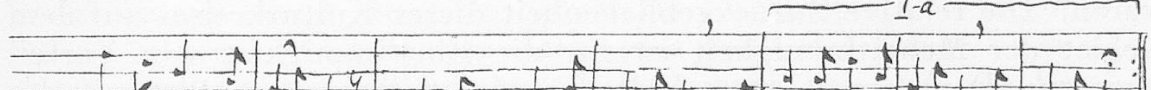


gar, Nu help uns, dat wy komen dar In der engel schaar, Dominus tecum!

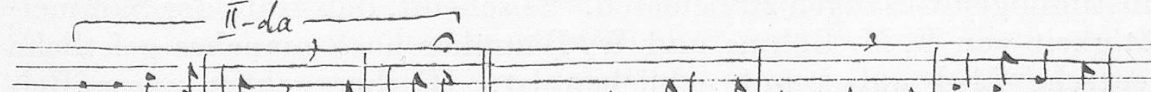
N4.



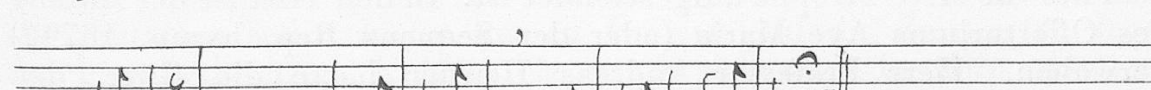
O Du- o quam manes stabilis, Dans dum in tris- ti-tis Jam




singula move-ri, Statum mundi labilis Ne cessas intue-ri!



mundus consti-tu-tus, Peisma-tis et vitiis Num



crit absolu-tus? R. Da tuis concordiam, Aeternae pacis



rector, Tollendo discordiam, Ecclesiae protector!

späten 15. Jahrhunderts, erhalten ist (f. 9 und 176') — einer der wenigen Fälle, in denen im Mittelalter ein „Musikexport“ aus dem hier betrachteten Kulturkreis nachweisbar ist. —

Nun aus derselben Erfurter Hs. 8^o 44 eine Komposition, die auf f. 49 nicht von der Haupthand, sondern etwas später aufgezeichnet ist (Beispiel 2). Es ist ein zweistimmiger Alleluja-Versus, aber nicht einer, der sich über einer gregorianischen Grundmelodie aufbaut; diese Melodie, die wir wohl in der Unterstimme zu suchen haben, ist von liedmäßigen Charakter, und auch der Text ist freigedichtet. Nur im einleitenden Alleluja kommt die Grundmelodie einem gregorianischen Alleluja-Typus nahe (vgl. z. B. das Alleluja *Dulce lignum*). Nun wissen wir, daß Gesänge in Versform und mit freikomponierter Grundmelodie gern durch Melismen eingerahmt wurden, die meist auf die erste und die vorletzte Silbe trafen und selbstverständlich erst recht frei komponiert waren. Hier dagegen sehen wir ein halbgregorianisches Alleluja in der Funktion eines solchen Melismas — eine Stilvermischung, wie sie eben in einem peripheren Umkreis in die Erscheinung treten konnte. Der Komponist hat die Wiederholung des Allelujas am Schluß variieren wollen, indem er die quasi-gregorianische Melodie in die andere Stimme versetzte („Stimmtausch“). Im zweistimmigen Satz fallen, besonders im Versus, die zahlreichen Terzen auf; ob dies auf englischen Einfluß deutet? Als Parallelerscheinung zu unserem Stück wäre am ehesten ein Alleluja *O miranda domina* zu erwähnen, das als Nachtrag in der (im übrigen nicht gerade provinziell anmutenden) Handschrift London B.M. Sloane 1210 steht (f. 141'); dieses weist im zweistimmigen Satz zahlreiche Sexten auf. —

Nun kehren wir zur Einstimmigkeit zurück, von der wir ausgegangen waren. Die relative Zurückgebliebenheit dieses Kulturkreises auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit ist für die Einstimmigkeit von Vorteil gewesen. Denn im Westen fehlte bei der Selbstverständlichkeit des Mehrstimmigen im 15. und schon im späten 14. Jahrhundert das Interesse, um sich weiterhin mit dem Schaffen und Überliefern von einstimmigen Gesängen zu befassen. Es scheint, daß trotz der Sammeltätigkeit von F. M. Böhme und W. Bäumker noch manches geistliche deutsche Lied unbekannt geblieben ist. Hierher gehört unser Beispiel 3, das einer anderen Erfurter Hs. entnommen ist (4^o 67 f. 30; Anfang des 15. Jahrhunderts). Es dürfte ein Strophenlied sein, von dem nur die erste Strophe aufgezeichnet ist. In den Text ist der Anfang des Offertoriums Ave Maria (oder der Sequenz Rep. hymn. 1879?) verwoben. Herr Professor Andreas Heusler hatte die Güte, den Schreiber dieser Zeilen philologisch zu beraten, wofür ihm herzlich gedankt sei. Demnach wäre die Sprachform ein merkwürdiges Gemisch von Hoch- und Niederdeutsch. Zwei Textstellen, die nicht ohne weiteres verständlich sind: „de duveln wissen uns doden“ = „die Teufel placken uns Tote“; „an alles wandeles gar“ = „frei von

allem Makel gänzlich“. Also ein „Gesang aus der Unterwelt“! In diesem Zusammenhang würden die lateinischen Zitate einen besonderen Sinn gewinnen: Mariengesängen wie Ave Maria und Salve regina wurde im späteren Mittelalter die Kraft zugeschrieben, daß sie wie die Menschen im Leben, so die Seelen im Fegefeuer erretten konnten.

Die Betrachtung darf sich aber nicht auf das geistliche Lied in deutscher Sprache beschränken; denn das lateinische Lied wurde vielfach in denselben Kreisen gepflegt wie das deutsche, und es ist auch musikalisch eng mit ihm verknüpft. Daher sei zum Schluß das lateinische Lied angeführt, das in derselben Hs. und auf derselben Seite unmittelbar auf jenes folgt: Beispiel 4. Es ist ein Gebet um Aufhören des Schismas, das am Ende des 14. Jahrhunderts und am Anfang des 15. die Gemüter bewegte. Es handelt sich wohl wieder nur um die erste Strophe. Die Strophe ist stollenmäßig gebaut, wobei aber die Wiederholung die damals beliebte Schlußvariation aufweist. Vor dem „Abgesang“ steht die Abkürzung „R“, die wohl als „Repetitio“ aufzulösen ist. Wie kommt der Abgesang zu dieser Bezeichnung, die doch eher auf den Refrain deuten würde? Wir müssen die Erklärung dafür schuldig bleiben und können nur daran erinnern, daß bereits der Hymnologe G. M. Dreves im 1. Band der *Analecta hymnica*, S. 9 ff., in spätmittelalterlichen Handschriften aus Böhmen die Bezeichnung „Repetitio“ dem Abgesang beigefügt fand, ohne daß anscheinend eine refrainmäßige Wiederholung beabsichtigt gewesen wäre.

Noch einige Worte zur Rhythmik der beiden Lieder. In Nr. 3 finden wir eine Eigentümlichkeit des alten deutschen Versbaues, die unregelmäßige Silbenzahl, wieder; in Nr. 4 hat der Dichter, obgleich er gewiß aus dem deutschen Sprachgebiet stammt, der Art des romanischen Verses entsprechend, die feste Silbenzahl eingehalten. So ergibt sich, daß im letzteren Fall der „modale“ (das heißt der ternär nach einer bestimmten Formel verlaufende) Melodierhythmus und der Versbau sich ohne weiteres decken, während im ersteren Fall der „modale“ Rhythmus den Betonungsverhältnissen und der Silbenzahl angepaßt werden muß (hierbei stand dem Schreiber dieser Zeilen wiederum Herr Prof. A. Heusler mit dankenswertem Rat zur Seite). Doch woher wissen wir, daß wirklich „modaler“ Rhythmus anzunehmen ist? Eigentlich wissen wir es nicht, wir können es nur als möglich annehmen, ohne daß wir aber den binären Rhythmus (mit annähernd gleichen Werten für die zwei Silben des „Akzent-Fußes“) ausschließen könnten. Die Notation selbst bietet keinen Hinweis auf die Zeitwerte; denn der hier betrachtete Kulturkreis zeigte sich auch insofern „konservativer“, als er in weitgehendem Maße an einer „unmensuralen“ Schreibweise festhielt, nachdem der Westen schon längst zu „Mensuralnotation“ übergegangen war.

Auch unsere anderen Beispiele sind unmensural überliefert. In Nr. 2 unterließen wir den Versuch einer Mensurierung; die Versglie-

derung im Mittelteil wird dem musikalischen Sänger eine genügende Stütze bieten. In Nr. 1 supponierten wir wiederum „modalen“ Rhythmus, wobei wir aber die „Inkonsequenz“ begingen, den syllabischen Mittelteil nur in der einstimmigen Fassung eigentlich modal zu rhythmisieren. Daß die gesamte „Modaltheorie“ innerhalb der modernen Mediaevalistik noch sehr der näheren Begründung und der Präzisierung bedarf, legt der Schreiber dieser Zeilen an anderer Stelle dar. Dies hindert jedoch nicht, daß der musikalische Sänger — und leider ist der musikalische durchaus nicht immer der stimmbegabte — sich schon in diesem ungesicherten Stadium mit der Sache befassen kann. Es wäre sogar höchst interessant zu sehen, wie weit der echt musikalische Sänger bei gründlichem Sich-Hineinsingen aus innerem Antrieb dazu gelangen würde, sei es in starr „modalen“ Transkriptionen ein Maß von Freiheit, sei es bei „unmensurierten“ eine gewisse Ordnung zur Geltung zu bringen. Ein bloßes brünstiges Drauflos-Singen ohne liebevolles Eingehen auf die feine Gliederung der mittelalterlichen Melodie vermag uns heute nicht zu befriedigen. — Die Bindebogen in unseren Transkriptionen sind nicht eigentliche Phrasierungsbogen, sondern sie geben nur die Ligaturenschreibung des Originals wieder, die allerdings in ziemlich weitem Maße mit einer sinngemäßen Artikulierung einig gehen dürfte.

Salis-Kompositionen

Von Georg Walter, Zürich

(Schluß)

Gesang an die Harmonie (Schöpferin beseelter Töne), veröff. 1804.

Schubert, F., komp. März 1816. G.-A. Ser. XX, Bd. 4 Nr. 199.

Ecker, K (arl, 1813—1879, in Freiburg i. B.), für Männerchor, op. 17, 1 Schuberth u. Cie. (Challier).

Richter, K. H., komp. 1901, für gem. Chor, 10 Lieder v. Salis, Sandoz 1912.

Gesang an die Melodie (Melodie, du Laut aus höherm Leben), veröff. 1818.

Richter, K. H., für Sopr. m. Kl. u. gem. Chor, komp. 1901, 10 Lieder v. S., Sandoz 1912.

Herbstlied (Bunt sind schon die Wälder), ged. 1782, veröff. 1785/86.

Witthauer, Joh. Georg, 1750—1802, Organist in Hamburg usw., Sammlung vermischter Clavier- u. Singstücke II, Hamburg 1785.

Brede, Samuel Friedr., gest. 1796, in Stettin, Lieder u. Gesänge, Offenbach 1786.

Walder, J. J., 2stimm. (Cantus I II u. beziff. Baß), Schweiz. Volkslieder m. Mel., Zürich, Bürkli 1788. Von ihm auch «Lied e. Landm. in der Fremde» u. «Letzter Wunsch».

Zumsteeg, J. R., «abgedruckt im Potpourri comp. v. Zum-Steeg in gr. ? in Leipzig», S. Friedm., p. 10, u. oben, p. 4.

Grönland, P., Notenb. z. akadem. Liederbuch, Leipzig u. Altona 1796. Vgl. oben p. 6.

Seidel, F. L., in Reichardts Liedern gesell. Freude II, 1797, u. Mildheim. Liederbuch 1799. Vgl. oben p. 6.

Reichardt, J. F., Lieder f. d. Jugend I, Leipzig 1799 (Weitere Abdrucke siehe bei Friedl.).

Nägeli, H. G., 2stimm., 30 2stimm. Gesänge, Nr. 20, Zürich, Nägeli 1810.

Tobler, J. H., 1777—1838, für Männerchor, in A. Toblers Sang u. Klang aus Appenzell, Nr. 35, Zürich, Hug. Von ihm auch «Lied im Freien».

Schubert, F., comp. Nov. 1816. G.-A. Ser. XX, Bd. 4 Nr. 282. Nr. 24 bei Jägermayer (Challier). Arr. v. Mojsisowics f. Männerchor, bei Baselt (Challier 1912).

Taubert, W., 1811—1891, für gem. Chor, op. 152, 5 Petrenz.