

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1927)
Heft: 6

Artikel: Der Geist des Mittelalters in der Musik
Autor: Handschin, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758272>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.03.2025

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

Der Geist des Mittelalters in der Musik

Von Jacques Handschin

Unsere Vorstellung vom Mittelalter ist besonders durch zwei Erscheinungen bestimmt, durch Thomas von Aquino, diesen Gipfelpunkt der Scholastik, und durch die gotische Baukunst – beides, wie man sieht, Erscheinungen des *späteren* Mittelalters. Dabei hat diese Vorstellung bereits eine wesentliche Wandlung durchgemacht. Erst glaubten wir in romantisierender, d. h. sehnsuchtgefärbter Weise in der Zeit des « Doctor angelicus » ein Ideal der Einheitlichkeit, der Bezogenheit aller Lebenssphären auf *ein* Zentrum verwirklicht, um dann eine tiefe Zwiespältigkeit, ein krasses Nebeneinander von « Idealismus und Realismus in der Gotik » (A. Dvorak) wahrzunehmen.

Gehen wir nun zurück hinter die Gotik, betrachten wir den Zeitabschnitt bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Die Kultur dieser Zeit ist beinahe ganz klösterlich. Im Gegensatz zur späteren abendländischen erweist sie zwei Zusammenhänge als noch real: denjenigen mit dem byzantinischen Orient und denjenigen mit der Spätantike. In bezug auf die romanische Baukunst kann man nur darüber streiten, in welchem Maße Zusammenhänge mit dem spätrömischen und dem syrisch-byzantinischen Gewölbebau bestehen, nicht aber darüber, ob solche Zusammenhänge überhaupt vorhanden sind. Weltanschaulich befinden wir uns im Bannkreis Augustins, dieses Erben der frühen Patristik, welcher den folgenden Jahrhunderten den Platonismus in neuplatonischer Färbung als lebendige Tradition vermachte. Die harmonische Verbindung christlichen Geistes mit einer aus spätantiken Quellen abgeleiteten Wissenschaft kann als das eigentliche Ideal dieser Jahrhunderte angesehen werden. In dieser Beziehung aber bietet uns Irland das Paradigma, Irland, dessen Kulturüberlieferung leider im Sturm der Jahrhunderte untergegangen ist, dessen Rolle als Lehrmeister des früheren Mittelalters jedoch aus manchem erschlossen werden kann. Erinnern wir uns der keltischen Rassenzugehörigkeit Irlands: diese keltische Grundlage ist auch in den beiden kontinentalen Ländern durchzufühlen, welche in der mittelalterlichen Kultur eine hervorragende Stellung einnehmen, in Gallien und in Spanien. Es ist bekannt, dass die Angelsachsen die Schüler der Iren waren, doch erstreckte sich der Einfluss der letzteren auch auf Gallien und Germanien. Erzählt nicht bereits Cäsar, dass die Kelten Galliens – und in

diesen Zusammenhang gehören ja auch die alten Helveter – ihre Druidenwissenschaft aus Britannien bezogen? Wir gelangen hier in einen Kulturzusammenhang, welcher tief in die vorchristliche Zeit hineinreicht. Die Wurzel dieses keltischen Kulturkreises liegt gewiss nicht in der mittelmeeisch-klassischen Antike, aber trotzdem dürfte er von dieser, wie auch von der Spätantike manches übernommen haben; und zwar diene bemerkenswerterweise nicht nur der römische Zweig dieser Antike bzw. Spätantike als Quelle, sondern auch der griechische, wie wir denn z. B. bei Cäsar lesen, dass gewisse Staatsurkunden der Gallier mit dem griechischen Alphabet aufgezeichnet waren.

So wenig wir nun von diesem entschwundenen Kulturkreis wissen, so gibt es doch eine Erscheinung allerersten Ranges, welche in verhältnismäßig später Zeit die Tendenzen desselben in sich zusammenfasst. Dies ist Johannes Erigena, der Zögling der Klosterschule von Bangor, welche für ihre Zeit als das am höchsten stehende geistige Zentrum des ganzen Abendlandes angesehen werden darf. Durch die Verheerungen der Skandinaviereinfälle aus Irland vertrieben, fand dieser Denker am Hofe Karls des Kahlen eine Zufluchtstätte. Diesem Umstand verdanken wir die Erhaltung seiner Werke; dieser Umstand symbolisiert auch den Einfluss der irischen Kulturüberlieferung auf die «karolingische Renaissance». Irische Gelehrte waren in jener Zeit (9. Jahrhundert) die einzigen, welche das Griechische beherrschten. So sehen wir auch Erigena nicht nur von Augustin ausgehen, sondern auch direkt an die griechische Patristik vor und nach Augustin anknüpfen. Erigena verkörpert eine grandiose, durchaus eigenartig gefärbte Synthese neuplatonischer und christlicher Gedankengänge. Man versteht ihn vielleicht am besten, indem man ihn dem großen Vertreter des späteren Mittelalters, dem Divus Thomas gegenüberstellt. Letzterer betrachtet Menschlich-Natürliches und Göttliches als einander entgegengesetzt und verlangt die Unterordnung des einen unter das andere. Bei Erigena dagegen ist alles ein Ausfluss der göttlichen Natur, der wieder zu seinem Ursprung zurückkehrt (ein Prozess, welcher nicht nur im zeitlichen Nacheinander zu denken ist, sondern in jedem einzelnen Moment ganz erfasst werden kann). Dabei ist Erigena nicht geradezu Pantheist; sein Gottesbegriff ist zugleich transzendent und immanent, jedenfalls persönlicher als der neuplatonische. Überhaupt ist das Charakteristische an Erigenas Weltanschauung das Zusammenfassen, man möchte sagen: das Verschmelzen der Gegensätze. Auch die Welt selbst, oder genauer: das Wesen der Welt besteht für ihn in der Harmonie zwischen den mannigfaltig

abgestuften Verschiedenheiten, in einer Harmonie, welche zugleich mathematisch-objektives Verhältnis und Schöpfungstat ist¹⁾). Glaube und Wissen sind ungeschieden im Erkennen, welches die höchste Lebensfunktion ist. Wieweit Erigena die Entwicklung des mittelalterlichen Denkens bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts im einzelnen beeinflusst hat, ist noch nicht sicher. Die kirchliche Verurteilung seiner Lehre im 13. Jahrhundert setzt immerhin ein konkretes Fortwirken voraus. Jedenfalls aber dürfen wir ihn als den repräsentativen Denker des früheren Mittelalters ansehen. Wie er im Gegensatz zu Thomas stärksten Einheitsdrang verkörpert, so können wir das frühere und spätere Mittelalter überhaupt einander gegenüberstellen als Ganzheit und Auseinanderschichtung, als Integration und Differenziation.

Vielleicht darf hier eine kleine konfessionelle, aber nicht konfessionell gemeinte Abschweifung eingefügt werden. Dass wir gewohnheitsmäßig «mittelalterlich» und «katholisch» miteinander identifizieren, liegt u. a. vielleicht gerade an der eingangs kritisierten Ableitung unseres Mittelalterbegriffes vom späteren Mittelalter. In der Tat prägen sich die Züge spezifisch katholischer Weltanschauung gerade in dieser Zeit und noch später aus. Nehmen wir dagegen den durch Augustin beherrschten und durch Erigena repräsentierten Umkreis, so treten die Merkmale konfessionell-dogmatischer Auseinanderschichtung hinter dem Bild der universellen Einheit des Glaubens ganz zurück. Es ist bezeichnend, dass Erigena in der Frage des Filioque, welche das Abendland mit der Zeit immer mehr vom Osten schied, eine dem Griechentum gegenüber mindestens vermittelnde Haltung einnahm. Ebenso dürfte auch vom abendländisch-protestantischen Standpunkt aus am früheren Mittelalter nicht allzuviel auszusetzen sein, es sei denn, dass man am Verwachsensein von Religion mit Poesie und Symbolhaftigkeit, wie es sich im Kultus ausdrückt, Anstoß nimmt, oder dass man das Mönchtum verurteilt, was schließlich mehr eine Frage der praktischen Lebensführung ist. Jedenfalls dürfte es den protestantischen Theologen interessieren, dass in einem religiösen Gedicht des 12. Jahrhunderts, welches im Kreise der Pariser Notre Dame-Kirche gesungen wurde, ein «reformatorischer» Gedankengang wie «nicht die Werke, sondern die Gnade» mit voller Klarheit durchgeführt ist (man sehe *Analecta hymnica medii aevi*, Band 20, S. 112 f.).

¹⁾ Näheres siehe in des Verfassers Studie „Die Musikanschauung des Joh. Erigena“ (*Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, V., bei Max Niemeyer, Halle).

Gehen wir nun zur Musik über. Auch ihr Lebensgang lässt sich mit der obigen geistesgeschichtlichen Gliederung in Einklang bringen.

Wie bekannt, ist für die spätere Karolingerzeit die Sequenz ungefähr das musikalische Wahrzeichen. Nun ist der Schreiber dieser Zeilen in letzter Zeit auf Spuren gestoßen, welche darauf deuten, dass die Sequenz im irisch-keltischen Kreis früher bekannt war als auf dem Kontinent, und dass gerade hier auch die byzantinischen Einflüsse greifbar hervortreten, welche man bisher in der Sequenzfrage nur geahnt hat (das Nähere hierüber muss selbstverständlich einem Fachorgan überlassen bleiben). Die Strömung, welche die Liturgie mit dieser neuen dichterisch-musikalischen Form, wie überhaupt mit jeglichem Schmuck der Kunst ausstatten wollte, fand allerdings auch ihre Widersacher. Agobard von Lyon beklagt es z. B. in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, dass neuerdings die kirchlichen Sänger meist ihr ganzes Leben vom Knaben- bis zum Greisenalter damit verbringen, sich im Gesang zu üben, so dass ihnen für nützliche und geistliche Dinge, d. h. für das Studium der Hl. Schrift gar keine Zeit übrigbleibe; mag ein Sänger – so sagt er – auch von gewissen Leuten als übeltönend (*cacophonos*) bezeichnet werden, die Hauptsache ist, dass seine Werke gut sind, dann wird er vor Gott ein angenehmer Sänger sein. Aber die entgegengesetzte Richtung, welche z. B. Agobard gegenüber durch Amalar von Metz vertreten wurde, hatte durchaus das Übergewicht. Wir müssen uns dessen erinnern, dass damals der Benediktinerorden maßgebend war, und zu dessen Wesen hat stets ein gewisser « Humanismus » gehört. Freilich mochte diese Milde vom rein kirchlichen Standpunkt aus auch Gefahren bieten, und so gewinnt im 11. Jahrhundert innerhalb des Benediktinertums die strengere Observanz der Cluniazenser großen Einfluss; in St. Gallen z. B., welches eine wichtige Pflegestätte der klösterlichen Musikkultur geworden war, wird es vom schöngeistigen Geschichtschreiber dieses Klosters Ekkehard IV. mit Missvergnügen vermerkt, dass der Abt Norbert die Cluniazenserreform durchführt (und hierdurch ist die rückblickende Verhimmelung der Epoche des Notker Balbulus durch Ekkehard mitbedingt, wie bereits G. Meyer von Knouau erkannte). Immerhin ist nicht bezeugt, dass die Cluniazenser direkt gegen irgendwelche musikalischen Auswüchse, oder sagen wir: gegen ein Übermaß an Musik geeifert hätten; und so dürfen wir annehmen, dass auch im 11. Jahrhundert, wie im 10. und 9., der klösterliche Gesang sich im großen und ganzen ungehindert im Sinne der Ausschmückung der Liturgie mit Neuschöpfungen entfalten konnte. Die hier in Betracht kommenden

Ausschmückungen sind: die Sequenz, der mit der Sequenz verwandte Tropus und die Mehrstimmigkeit; dieselben erlangten übrigens sämtlich nicht offizielle liturgische Geltung, sondern waren nur als fakultative Bestandteile zugelassen.

Die Mehrstimmigkeit (welche zum Unterschied von Sequenz und Tropus in St. Gallen nicht Eingang gefunden zu haben scheint) erlangte musikgeschichtlich eine besondere Bedeutung. Auch sie scheint sich innerhalb des für uns fast ganz verschollenen irischen Kreises früher entfaltet zu haben als auf dem mittelalterlichen Kontinent. Weiterhin sind als Zentren ihrer Pflege bekannt: Fleury an der Loire, Winchester, Chartres und speziell die Abtei von St. Martial in Limoges. In St. Martial verwirklichte sich, soweit wir bisher sehen können, zum erstenmal, oder wenigstens zum erstenmal in durchgreifender Weise eine wichtige Er-rungenschaft: die gegeneinander geführten Stimmen werden rhythmisch voneinander unabhängig, sie treten aus der Gebundenheit des « Note gegen Note » heraus; und zwar verwirklicht sich diese Unabhängigkeit zunächst in der Weise, dass die einzelnen Töne der präexistenten Melodie, welche in der Grundstimme liegt, gedehnt werden und darüber die hinzugesetzte Stimme sich in freier Koloratur ergeht, so dass auf einen Ton der gegebenen Melodie mitunter lange Tonreihen der Gegenstimme treffen. Aber auch da, wo die beiden Stimmen sich rhythmisch nicht so stark voneinander abheben, bzw. wo auch die Grundstimme stark ausgeziert ist, scheint jetzt in die Mehrstimmigkeit mehr rhythmischer Fluss zu kommen.

Die St. Martial-Schule blüht bereits um 1100 und beherrscht dann die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts. Wir kennen ferner einen spanischen Kreis, der sich um 1140 im Sinne von St. Martial betätigt (im berühmten Wallfahrtsort Santiago de Compostella), sowie einen britischen, dessen Chronologie noch genauer zu fixieren ist. Diese üppige Kunstentfaltung scheint nun doch allmählich eine lautertönende kirchliche Opposition geweckt zu haben. Im 12. Jahrhundert ist es bekanntlich die Zisterziensergemeinschaft, welche – gleichfalls im Rahmen des Benediktinerordens – der strengeren Richtung einen neuen Impuls gibt und den Cluniazensern den Rang abläuft. Schon bei Bernhard von Clairvaux, dem größten Vertreter dieser Bewegung, finden wir Äußerungen, welche nachdrücklich den Ernst des Kirchengesanges unterstreichen. Es scheint auch, dass Bernhard den liturgischen Einschiebseln wie die Sequenzen und Tropen nicht gewogen war; wenigstens kümmern er und sein musikalischer Mitarbeiter Guido von Cherlieu sich bei ihren Bestrebungen

zur Reform des Kirchengesanges, soweit bisher bekannt, nur um die im engeren Sinn liturgischen Gesänge, die sie eigentümlicherweise unter Berufung auf den zehnsaitigen Psalter Davids auf den Umfang von zehn Tönen reduzieren wollen. Immerhin liegen hier noch keine eigentlichen polemischen Ausfälle vor. Dagegen finden wir einen solchen bei Bernhards Jünger Aelred († 1166), welcher Abt von Riedval in England war. Aus der interessanten Expektion Aelreds sei hier nur angeführt, dass er einerseits gegen den allzu weitgehenden Gebrauch von Orgel und Glockenspielen und andererseits gegen das theatralische Gebaren der Sänger eifert, aber auch eine Mehrstimmigkeit im Auge zu haben scheint, welche u. a. das « Note gegen Note » durchbricht. Und ähnliche Äußerungen, die sich mit denjenigen Aelreds teilweise sogar wörtlich decken, finden wir bei Johannes von Salisbury, der 1180 als Bischof von Chartres starb.

Wir befinden uns hier am Ende des Zeitraums, den wir als erste Hälfte des Mittelalters zusammenfassen möchten, und zugleich an der Grenze, wo der Romanik langsam die Gotik zu entsprossen beginnt. Man könnte schwanken, ob die vermutlich im St. Martialstil gehaltene Musik, welche Aelred im Auge hat, bereits zur Gotik oder noch zur Romanik in Parallele zu setzen wäre. Es ist überhaupt die Frage, ob solche Parallelen in dieser Weise bis ins einzelne fortgeführt werden können. Sprechen wir es also lediglich im Sinne eines subjektiven Gefühls aus: obgleich die Stimmen des Stücks sich rhythmisch voneinander abheben, bleibt doch der Eindruck des in sich Ruhenden noch gewahrt; ist es der Charakter des romanischen Bogens, dass er fest auf der Erde ruht, und des gotischen, dass er mit ausgesprochener Strebekraft in die Höhe schießt, so liegt demnach die Assoziation mit der Romanik näher. Ferner erscheint in dieser Musik die innere Geschlossenheit verhältnismäßig unangestastet; es tritt kein so ausgesprochener Unterschied zwischen dem Charakter der gegebenen und der hinzugesetzten Melodie zutage, wie teilweise später. Dies aber veranlasst uns wiederum, eher an die Romanik zu denken, da in der Gotik, wenigstens unserer neueren Auffassung nach, eine starke innere Auseinanderstrebigkeit vorhanden ist.

Mit dem Wendepunkt, der sich in der Gesamtkultur gegen Ende des 12. Jahrhunderts bemerkbar macht, möchten wir musikalisch eher erst das Wirken der Pariser Notre Dame-Schule in Parallele setzen, deren erster Meister, Leonin, nach 1150 tätig gewesen sein dürfte. Leonin knüpft in hohem Maße an die St. Martial-Schule an, aber er geht in manchem über sie hinaus. Die Melismen, welche die hinzukomponierte Oberstimme

zu einer Note der gegebenen Melodie setzt, erfahren nicht nur eine quantitative Steigerung; sie werden auch in rhythmischer Hinsicht leichter und eleganter; und es prägt sich in ihnen ein volkstümlich-weltlicher Zug aus. So ergibt sich ein eigentümliches Verhältnis zwischen dieser Oberstimme und der schattenhaft in den Hintergrund gedrängten Grundmelodie, zumal da Leonin diese gern dem altehrwürdigen gregorianischen Choral, d. h. dem im engsten Sinne liturgischen Repertoire entnimmt; diese Melodie führt im Stück gewissermaßen ein Sonderdasein, sie kommt nicht sosehr als Melodie zur Geltung, sondern erscheint eher als offiziell-abstrakte Bindung. All dies sehen wir in gesteigertem Maße beim zweiten Hauptmeister der Notre Dame-Schule, bei Perotin dem Großen, dessen Wirksamkeit wahrscheinlich kurz nach 1200 auf dem Höhepunkt stand. Der rhythmische Charakter der Oberstimmen wird noch tänzelnder, ihr melodischer Charakter noch profaner, und die Chormelodie in der Grundstimme wird da, wo sie nicht zu Haltetönen zerdehnt ist, einem mechanisch-starren System rhythmischer Formeln unterworfen, d. h. sie steht auch da, wo sie scheinbar rhythmisch belebt ist, eigentlich außerhalb des lebendigen Geschehens.

Man hat dieses Verhältnis von Ober- und Unterstimmen in geistreicher Weise mit dem Nebeneinander von « Naturalismus und Idealismus » in der Gotik in Parallele gesetzt (R. Ficker). In unserem Zusammenhang denken wir hier an den Begriff der Auseinanderschichtung, wie er oben für das spätere Mittelalter aufgestellt wurde. Derselbe ist indessen nicht nur auf dieses Auseinandertreten von Geistlich und Weltlich innerhalb einer gewissen Kategorie von Kompositionen anwendbar. Er verwirklicht sich auch insofern, als neben dieser Kategorie von Schöpfungen, die man als « Choralbearbeitungen » bezeichnen könnte, im Notre Dame-Kreis eine andere steht, welche nicht von einer gegebenen Chormelodie ausgeht und welche in diesem Sinne die alte « romanische » Geschlossenheit fortsetzt, mag auch die Rhythmik hier mit der neuartigen Leichtigkeit und Eleganz ausgestattet sein. Man könnte etwa sagen, dass diese « Kompositionen mit rhythmischem Text » romanisches Wesen mit gotischer Ausstattung verbinden. Allerdings ist auch hier eine innere Auseinanderstrebigkeit insofern zu fühlen, als diese Kompositionen gerade im Notre Dame-Stadium den Gegensatz zwischen syllabisch deklamierenden und melismatisch vokalisierenden Partien sehr stark ausprägen, so dass er geradezu dynamisch-konstruktive Geltung erlangt. Von Auseinanderschichtung können wir ferner insoweit sprechen, als gerade von jetzt an besonders stark der Abstand zwischen den musi-

kalisch führenden, « fortschrittlichen » Kreisen und gewissen rückständigen zutagetritt; denn nachdem die Notre Dame-Schule bereits verblüht sein wird, werden wir noch provinzielle Kreise finden, die in bezug auf die Entwicklung der kirchlichen Mehrstimmigkeit auf der St. Martial-Stufe oder einer noch primitiveren stehen. Und schließlich die gesellschaftliche Auseinanderschichtung der Musik! Statt einer mehr oder weniger allumfassenden klösterlichen Kunst haben wir nunmehr eine ritterliche Standeskunst (der einstimmige Minnegesang, der im provenzalischen Süden allerdings bereits in der St. Martial-Epoche der Klosterkunst gegenübertritt, aber gerade dort auch noch den Zusammenhang mit der Klosterkunst deutlich erkennen lässt), eine rein liturgische Klerikerkunst (die « Choralbearbeitungen »), eine freiere Klerikerkunst (einstimmige lateinische Lieder bis zu den Vagantenliedern einschließlich, sowie mehrstimmige « Kompositionen mit rhythmischem Text »); und um 1300 ist in französischen Städten schon eine ausgeprägt bürgerliche Kunst vorhanden, welche u. a. Elemente des bereits abgestorbenen Trouvèregesanges weiterentwickelt.

Eine Kompositionsgattung, welche innerhalb des Notre Dame-Schaffens von etwa 1200 an allmählich in den Vordergrund tritt und welche in der an Notre Dame anschließenden Zeit zum Hauptträger der « fortschrittlichen » Entwicklung wird, ist die Motette. Es wurde bereits erwähnt, dass Perotin in gewissen Partien der « Choralbearbeitung », wo die Chormelodie in der Grundstimme keine langen Haltetöne bildet, diese Melodie starren rhythmischen Formeln unterwirft. Nehmen wir nun einen solchen Ausschnitt aus einer Choralbearbeitung und legen der Oberstimme einen neugedichteten Text unter, welcher sich der ternär rhythmisierten Melodie syllabisch anschmiegt, während die Unterstimme sei es zum ursprünglichen Textbruchstück vokalisiert oder instrumental vorgetragen wird, so haben wir eine Motette. Es ist klar, dass hier das Übergewicht der Oberstimme und die Diskrepanz zwischen Ober- und Grundstimme noch unterstrichen wird, letzteres besonders dann, wenn der neugedichtete Oberstimmentext weltlich ist. Übrigens löst sich die Motette bald insofern von der « Choralbearbeitung », als man das musikalische Material dazu nicht mehr einem Ausschnitt entnimmt, sondern nach dem Muster eines solchen Ausschnitts (d. h. mit Zugrundelegung eines entsprechend rhythmisierten Choralfragments) neu komponiert.

Dass diese ganze Entwicklung von einem streng kirchlichen Standpunkt aus Bedenken erregen konnte, ist verständlich. Wir erwähnten

schon, dass sich in provinziellen Kreisen teilweise eine starke Rückständigkeit im Vergleich zu den Errungenschaften von Notre Dame bemerkbar macht. Dies dürfte nicht immer und ausschließlich nur dem Unvermögen, mit der Technik von Notre Dame Schritt zu halten, zuzuschreiben sein, sondern teilweise auch dem Einfluss strengerer kirchlicher Tendenzen. Wir hören jetzt Klagen über die neuzeitliche Entwicklung, welche an Prägnanz die Klagen aus dem 12. Jahrhundert weit hinter sich lassen. Elias Salomonis (1274) braucht ausdrücklich das Wort von der Verhöhnung der Kirchenmelodien (ein Wort, das, wenn wir gerecht sein wollen, im Hinblick auf Perotin und die nachfolgende Entwicklung nicht so ganz unangebracht ist); die Mehrstimmigkeit, die Elias selbst lehrt, ist die primitivste, die man sich denken kann, nämlich ein Vortrag der Choralmelodie in parallelen Quinten Note gegen Note. Beim Kirchenmann Durandus finden wir das Wort von « unordentlicher Motettenmusik ». Und 1322/23 wendet sich eine päpstliche Bulle u. a. gegen das Verdunkeln der Choralmelodie durch Aufpfropfen vulgärer Gegenstimmen, indem sie zugleich bei hohen Festtagen eine primitive Art Mehrstimmigkeit « nicht verbieten will ». Dies sind freilich nur negative Äußerungen. Aber eine Art positiver Ergänzung dazu erblickt man unwillkürlich (so bereits O. Ursprung) in der kirchlichen Kunst des 15. Jahrhunderts, die, wenn sie auch weit davon entfernt ist, eine primitive Mehrstimmigkeit im Sinne jener Oppositionsmänner vorzustellen, doch innerlich gewisse « reaktionäre » oder « restaurative » Züge aufweist; denn sie bahnt auf eine neue Weise die Harmonie zwischen mehrstimmiger Komposition und choraler Grundmelodie an, und sie verkörpert in ihrer Art wieder das ruhig in sich Geschlossene, das selbstverständlich Erhabene, das wir eigentlich seit der St. Martialzeit nicht mehr erlebten. Müssen wir hier nicht daran denken, dass Renaissance und Romanik, Humanistenschrift und karolingische Minuskel sich in manchem über den Kopf der Gotik hinweg die Hand reichen?

Zur Vervollständigung des Bildes muss noch ein Zug herausgehoben werden: das starke Hervortreten, ja sogar das Dominieren der weltlichen Kunst im 14. Jahrhundert (welches bezeichnenderweise im 15. Jahrhundert – diesem Jahrhundert der « Bindung », wie K. Joël es nennt – durch ein harmonisches Gleichgewicht zwischen den beiden Elementen ersetzt wird). Und zwar sind innerhalb der weltlichen Kunst des 14. Jahrhunderts zwei Hauptrichtungen zu unterscheiden. Die eine verkörpert der Franzose Guillaume de Machaut mit seinem *Diskantlied*, d. h. mit mehrstimmigen Stücken, deren Grundmelodie, vom Komponisten selbst

erfunden, in einer Oberstimme liegt und gesungen wird, während eine oder mehrere instrumentale Stützstimmen daneben hergehen. Man hat Guillaume de Machaut den « letzten Trouvère » genannt. Genauer ist es, in ihm einen Wiedererwecker der Trouvèrekunst im Sinne der Romantik zu sehen (so H. Bessler, der diese Erscheinung in Zusammenhang mit der Erneuerung ritterlicher Ideen am Anfang der Regierung des Hauses Valois bringt). In der Tat knüpfen Machauts Diskantlied-Texte an die Trouvèrepoesie an, indem sie zugleich gezielter sind; und musikalisch ergibt sich ein analoges Verhältnis, insofern hier teilweise recht komplizierte Monodien mit instrumentalen Stützstimmen vorliegen, während zum alten Trouvèrelied vielfach eine Instrumentalbegleitung hinzuimprovisiert wurde. Im ganzen ist Machauts Diskantliedkunst der Ausdruck einer reichlich alten Kultur. Jung dagegen erscheint die Florentiner Trecentokunst mit ihren Madrigalen und Ballaten, deren unmittelbare Antezedentien uns leider nicht bekannt sind. Sofern es sich hier hauptsächlich um vokale Duette handelt, fühlen wir uns an jene « Kompositionen mit rhythmischem Text » aus dem Notre Dame-Kreis erinnert, in denen gleichfalls beide Stimmen neugeschaffen sind (mit diesen hat man sie in der Tat in Beziehung gesetzt). Doch ist es andererseits möglich, dass wir noch weiter rückwärts, in die St. Martial-Epoche gehen müssen. Vergessen wir nicht, dass die eigentliche Notre Dame-Kunst sich nie einer großen geographischen Verbreitung erfreute; dass auch die gotische Baukunst im eigentlichen Sinn nie in Italien Fuß gefasst hat, und dass schließlich die Anfänge der italienischen Poesie mit dem südfranzösisch-provenzalischen Sprachgebiet verknüpft sind! In diesem Fall hätten wir im Zeitraum vom Ende des 12. Jahrhunderts bis zum Anfang des 14. ein uns verlorenes südliches Zwischenglied zwischen der geistlichen Mehrstimmigkeit von St. Martial und der weltlichen florentinischen anzunehmen. Wenn uns diese Trecentokunst verhältnismäßig jung erscheint, liegt dies vor allem an einer gewissen unbekümmerten Natürlichkeit. Man hat bereits beobachtet (R. Ficker), dass sie im Gegensatz zur französischen Kunst mehr auf das Melodische als auf das Rhythmische abstellt; man kann hier in der Tat von « musikalischer Frührenaissance » (A. Schering) sprechen. Elemente *dieser* Kunst sind es, welche dann in der flämischen, burgundischen und niederländischen Musik des 15. Jahrhunderts fortwirken und den Charakter dieser Kunst mitbestimmen. Gewiss erfährt die Trecentokunst selbst vielfache Beeinflussungen von seiten des französischen « Diskantlieds », aber das Wichtigere dürfte doch sein, was sie als ihr eigenes Gut der Folgezeit übermittelt hat.

Wie wir sahen, erweist sich dasjenige, was rein musikalisch unzweifelhaft den Höhepunkt der mittelalterlichen Entwicklung darstellt, die Notre Dame-Kunst zugleich auch als Bruchpunkt dieser Entwicklung. Aber neben dieser schwindelerregend ansteigenden Linie haben wir andere, sanfter verlaufende, welche teilweise Frühestes mit Spätestem verknüpfen und, wir dürfen es wohl sagen, vorwärts und rückwärts sogar über die Grenzen des Mittelalters hinausweisen (15. Jahrhundert – keltische Antike?). Vielleicht gilt auch von der Gotik, dass sie, obgleich Höhepunkt der mittelalterlichen Baukunst, doch nicht ein schlechthin zusammenfassender Höhepunkt ist. Demnach beruht auch im Mittelalter die Entwicklung nicht nur auf den atemlos vorwärtsstürmenden, sondern auch auf den besinnlich vor sich hin wirkenden Kräften, denen wegen ihres langsameren Temperamentes Fruchtbarkeit nicht versagt zu sein braucht¹⁾.

¹⁾ Näheres über das Mittelalter vom rein musikgeschichtlichen Standpunkt findet man in des Verfassers Studie „Über Voraussetzungen, sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit“ (*Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band II, Winterthur 1927).