Published on *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* (https://musical-life.net)

Klösterliche Mehrstimmigkeit. Grundlagen

Alexander Rausch

Klösterliche Mehrstimmigkeit – primitiv und archaisch?

Im Spätmittelalter konzentrierte sich das Musikleben in Klöstern naturgemäß auf liturgische Einstimmigkeit, vor allem auf den Gregorianischen Choral, doch war es in den meisten Zentren eine selbstverständliche Gewohnheit, höhere Feste musikalisch stärker auszuschmücken. Die verschiedenen Formen der festlichen Erhöhung, des „Schmuckes“ (*ornatus*) an „duplex“- oder „semiduplex“-Festtagen (entsprechend der liturgischen Festtags-Rangordnung), wie z. B. Weihnachten oder Kirchweih, können unter dem Begriff „Tropus“ zusammengefasst werden. Ein Tropus im engeren Sinn ist eine textlich-melodische Erweiterung und Kommentierung des traditionellen Chorals, im weiteren Sinn jede Art von textlichem und/oder musikalischem Zusatz zu einem präexistenten Gesang. Das Verfahren der Tropierung schließt auch mehrstimmige Formen des liturgischen Singens ein, die in Klöstern zwar in der normalen Praxis unerwünscht, unter bestimmten Bedingungen aber durchaus toleriert und sogar Usus waren. Gemeint ist eine auf Quint- und Oktavparallelen basierende liturgische Mehrstimmigkeit, in der Regel Zweistimmigkeit, die zumeist ohne rhythmische Präzisierungen auskommt und – zumindest in Zentraleuropa – fast ausschließlich in Klöstern überliefert ist.[1] Die heutigen Bezeichnungen für diese Form des Discantus (wie mehrstimmiges Singen allgemein von den Zeitgenossen genannt wurde) sind teils abwertend, teils gehen sie an der Sache vorbei.

Tatsache ist, dass kaum ein Korpus innerhalb der Musik des Mittelalters von der früheren Forschung so negativ bewertet wurde wie die sogenannte einfache, nichtmensurale Mehrstimmigkeit (engl. „simple polyphony“) – wobei es übrigens auch verwandte mensural notierte Quellen gibt.[2] Keinesfalls soll gegen den offenkundigen Befund polemisiert werden, dass zweistimmige Vortragsweisen auf Quintbasis in musikalischer Hinsicht elementar sind. Die Frage ist nur, ob die Betonung der anspruchslosen musikalischen Faktur einen adäquaten Zugang zu diesem Korpus darstellt. Während die Bezeichnung „einfach“ noch akzeptabel ist, obwohl der Vergleich zur hohen Kunst der Ars nova (» C. Ars antiqua und Ars nova) auf einer schiefen Ebene angesiedelt ist, hat die Einschätzung als „archaisch“ bzw. „retrospektiv“ weniger historische Argumente auf ihrer Seite. So wie die liturgischen Sätze den Zeitgenossen schwerlich „simpel“ vorkamen, da sie sich im liturgischen Geschehen vom einstimmigen Choral (*cantus planus*) mehr oder weniger kunstvoll abhoben – immerhin enthielt die Melker Reform ein Verbot derartiger mehrstimmiger Praktiken (» A. Melker Reform) –, genauso wenig werden sie von den damaligen Akteuren als „retrospektiv“ empfunden worden sein. Ganz ähnlich wird auch unsere Beurteilung dieser Discantus-artigen Formen als „peripher“, sofern sie nicht eine Metapher für ästhetische Inferiorität ist, von der zentralen Warte des Pariser Notre Dame-Repertoires (12.–13. Jahrhundert) aus getroffen. Regionale Marginalität, historische Rückschrittlichkeit und satztechnische Simplizität korrelieren letztlich mit dem historisch-ästhetischen Verdikt: die in ganz Europa vom 13. bis zum 16. Jahrhundert gepflegte liturgische Mehrstimmigkeit sei „primitiv“.

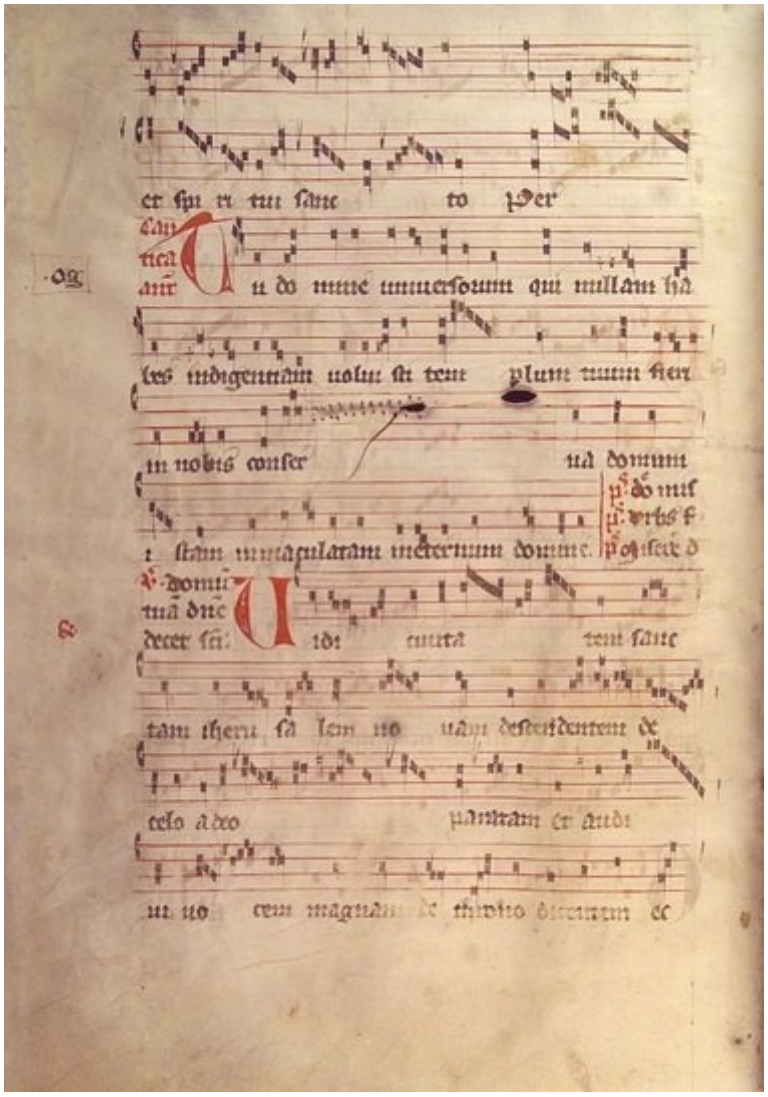
Zweistimmiges Singen in der monastischen Lebenswelt: St. Lambrecht

Versucht man, die meist zweistimmigen Kyrietropen, Sequenzen, Lektionen, *Benedicamus domino*, Responsoriumsverse, Hymnen und Cantionen, wie sie in österreichischen Klöstern breit gestreut überliefert sind, unter dem Aspekt ihrer musikalischen Ausführung zu betrachten, erschließen sich überraschende strukturelle und funktionale Perspektiven.

Einen Einblick in das Repertoire im österreichischen Raum bietet das folgende typische Beispiel: In einem Antiphonar aus dem steirischen Benediktinerstift St. Lambrecht (» A-Gu Cod. 30, Mitte 14. Jahrhundert; » Abb. St. Lambrecht) weitet sich der Vers *Conserva domine in ea* des Kirchweih-Responsoriums *Benedic domine* zur Zweistimmigkeit.

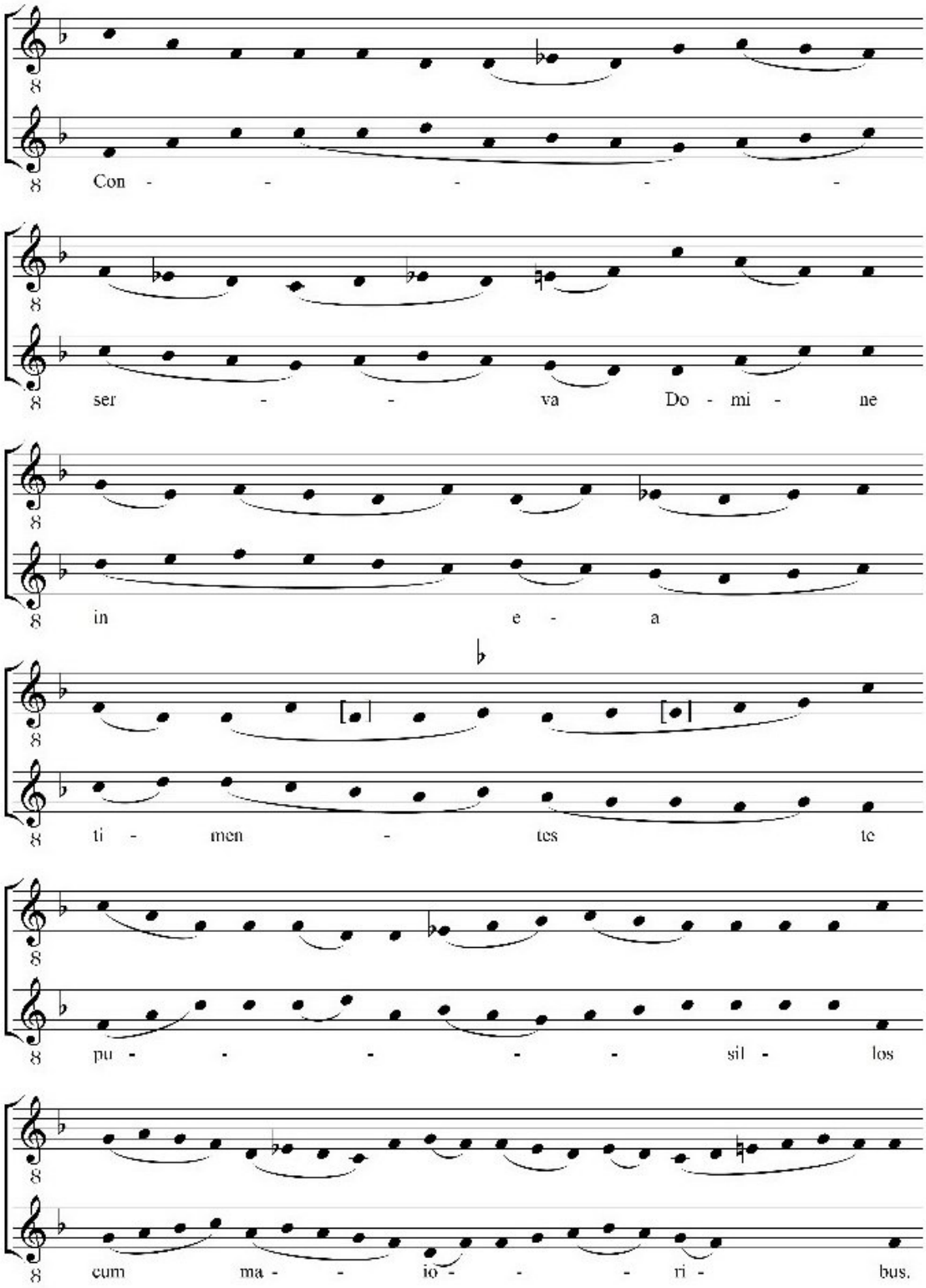
Abb. Conserva domine A-Gu Cod. 30 / Fig. Conserva domine A-Gu Cod. 30 **(2 Abbildungen)**

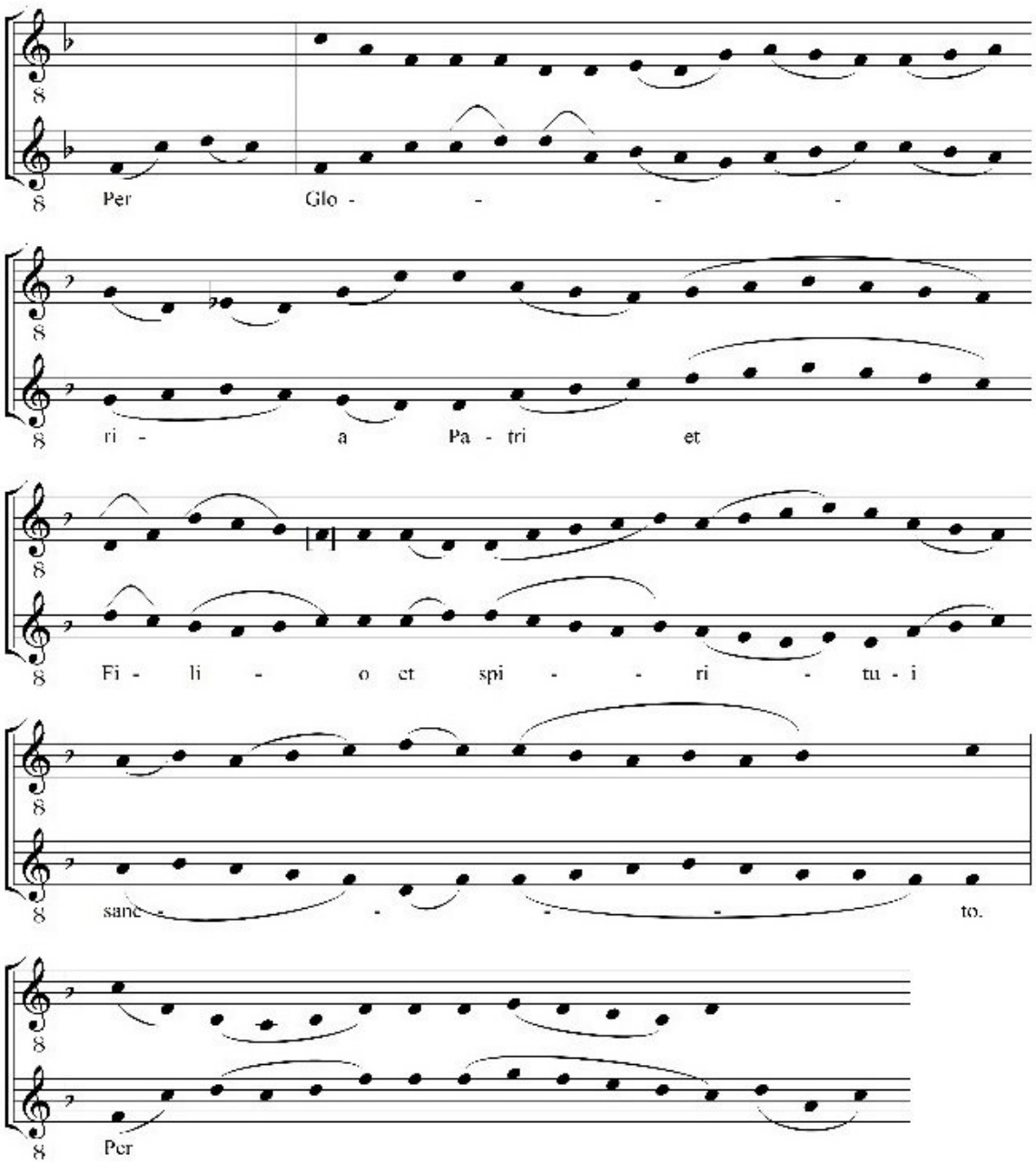




Mehrstimmige Aufzeichnung des Responsoriumsverses *Conserva domine in ea* in einem Antiphonar des 14. Jahrhunderts aus St. Lambrecht. » A-Gu Cod. 30, fol. 112r–112v. / Polyphonic notation of the responsory verse *Conserva domine in ea* in an antiphonal of the 14th century from St Lambrecht » A-Gu Cod. 30, fol. 112r–112v.

Notenbsp. Conserva domine / Music example Conserva domine **(2 Abbildungen)**


Con - - - - -
ser - - va Do - mi - ne
in e - a
ti - men - tes te
pu - - - - - sil - los
cum ma - - io - - - ri - bus.



Übertragung der mehrstimmigen Aufzeichnung des Verses *Conserva domine in ea* in » A-Gu Cod. 30, fol. 112r–112v. Vgl. » Hörbsp. ? Benedic domine V. Conserva domine. / Transcription of the notation of the verse *Conserva domine in ea* in » A-Gu Cod. 30, fol. 112r–112v. Cf. » Hörbsp. ? Benedic domine V. Conserva domine.

Text des gesamten Responsoriums *Benedic domine* des Kirchweihfestes.

R=Responsorium, V= Vers, GP = Gloria Patri, Rep. = Repetenda (zu wiederholender Abschnitt).

R. Benedic domine domum istam et omnes habitantes in illa. Sitque in ea sanitas, humilitas, sanctitas, castitas, virtus, victoria, fides, spes et caritas, benignitas, temperancia, paciencia, spiritualis disciplina et

obediencia per infinita secula.
V. Conserva domine in ea timentes te pusillos cum maioribus.
GP. Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto.
Rep. Per infinita secula.

R. Segne, o Herr, dieses Haus und alle, die darin wohnen. Hier sollen sein Gesundheit, Demut, Heiligkeit, Keuschheit, Tugend, Überwindung, Glaube, Hoffnung und Liebe, Großmut, Mäßigkeit, Geduld, geistliche Zucht und Gehorsam, auf alle Zeit.
V. Bewahre, o Herr, diejenigen darin, die dich fürchten, die Kleinen wie die Großen.
GP. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geiste.
Rep. Auf alle Zeit.

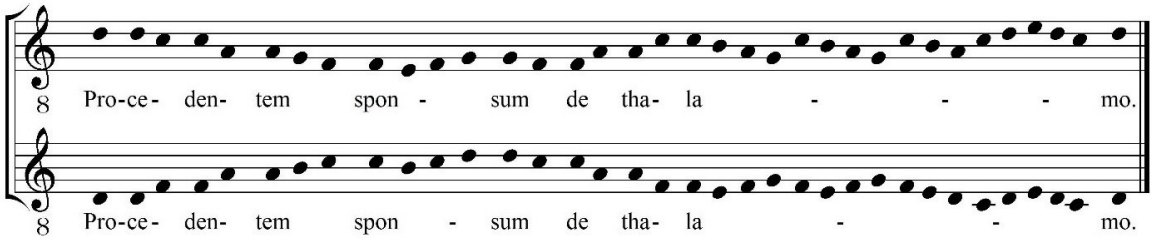
Dieses Responsorium, das zur Matutin (Morgengebet) des Kirchweihfestes gesungen wurde, hat auch im einstimmigen Abschnitt (*Benedic … infinita secula*) einen relativ großen Tonumfang, *c–g‘*, der sich allerdings erst allmählich nach oben und unten erweitert. Am Beginn des Verses *Conserva domine*, dessen Gestaltung auch aufgrund der Stimmkreuzungen interessant ist, entfaltet sich die Einstimmigkeit (das *una voce*) des Chorals zur Zweistimmigkeit, besser: zur Klanglichkeit. Es werden deutlich dieselben Melodieformeln des 5. und 6. Kirchentons (*c–f‘*) verwendet wie im einstimmigen Responsorium. Doch ist der Tonumfang so auf die Stimmen verteilt, dass nur die unten notierte Stimme, deren Melodie dem Responsorium entspricht, den höchsten Melodieabschnitt (in der Lage *c‘–f‘*) benützen muss. Nur in der oben notierten (Zusatz-)Stimme hingegen erklingt das tiefe *es*, das im Codex jedes Mal mit einem Kreuz versehen ist, wahrscheinlich um auf die ungewöhnliche Alteration hinzuweisen. Das *es* wird nicht nur benötigt, um den Quintklang *es–b* zu erzeugen, sondern erscheint im Schlussmelisma auf „maioribus“ auch als große Terz *es–g*. Unmittelbar an den Unisono-Schluss des zweistimmigen Verses knüpft in A-Gu Cod. 30 die Repetenda *Per infinita secula* an, und diese wird wieder *choraliter* gesungen. Das abschließende *Gloria patri* wird dann wieder im selben diskantierenden Stil zweistimmig intoniert. An seinem Ende leitet eine anfangs noch zweistimmige Notierung des *Per infinita secula* zur einstimmigen Form der Repetenda zurück. Bedenkt man also die tatsächliche Ausführung von Vers und Responsorium unter den liturgischen und rituellen Voraussetzungen, so können zwar nicht die Details der Ausführung im 14. Jahrhundert festgestellt werden, wohl aber deren formale Prozedur. Unabhängig davon scheint vorerst nichts gegen Rudolf Flotzingers These zu sprechen, dass der zweistimmige Satz in St. Lambrecht selbst entstanden ist. Der Text des Responsoriums, der ein Gebet zur Segnung und Erhaltung einer klösterlichen Gemeinschaft sein soll und nicht zufällig die „Kleinen wie die Großen“ darin erwähnt, diente ebenso sehr zur Anrufung Gottes wie als Ermahnung zu geistlichen Tugenden an die, die ihn sangen.

Weihnachtliches Hohelied: Göttweig

Bei dem Text *Procedentem sponsum de thalamo* handelt es sich um einen Ausschnitt aus dem Hohelied Salomons. Liturgisch gehört er zur Weihnachtsmesse, und zwar als Tropus zum abschließenden *Benedicamus domino*, das durch die auf „-o“ reimenden Verse eingeleitet wird. Im Seckauer Cantionale von 1345 (» A-Gu Cod. 756: » A. Weihnachtsgesänge) ist eine zweistimmige Version des *Procedentem sponsum* enthalten, allerdings neumiert, d. h. ohne Kenntnis der nicht-notierten Tonhöhen nicht ausführbar. Die linienlosen Neumen dienen in erster Linie als Gedächtnisstütze, was die Nähe zum und die Abhängigkeit vom Gregorianischen Choral anschaulich macht. Noch weniger Information findet sich in einer bisher unbeachteten Aufzeichnung aus der Abtei Mondsee (» A-Wn Cod. 3586, fol. 162v) ohne musikalische Notation – die Noten wurden nicht aufgeschrieben, da der Gesang ohnehin bekannt war. In Handschriften des späten 14. und 15. Jahrhunderts, wie z. B. einer Sammlung aus Südtirol (» A-Iu Cod. 457, fol. 72r–72v), ist das Lied zweistimmig auf Linien notiert. Aus dem Stift Göttweig (» A-GO Cod. 307, S. 264) kennen wir

eine Version des späten 15. Jahrhunderts, die beide Stimmen zur ersten Strophe wiedergibt, für eine weitere Strophe nur den Text. (» Notenbsp. *Procedentem sponsum*; Hörbsp. ? *Procedentem sponsum*).

Notenbsp. Procedentem sponsum



Übertragung des Tropus *Procedentem sponsum de thalamo* aus » A-GO Cod. 307, S. 264. (» Hörbsp. ? *Procedentem sponsum*). / Transcription of the trope *Procedentem sponsum de thalamo* from » A-GO Cod. 307, p. 264.

Text des Tropus:

Procedentem sponsum de thalamo
Quem progressum divina gracia
Prophetavit scriba cum calamo
Stricta ligat in cunis fascia
Ergo benedicamus domino.

(Den Bräutigam, der aus dem Brautgemach hervortritt, dessen Auftritt durch Gottes Gnade der Schreiber mit dem Griffel prophezeite, bindet in der Krippe die enge Windel: So lasst uns den Herrn loben.)

Melodie und Klang: Vorau

Beim Repertoire der usuellen Mehrstimmigkeit, wie sie in österreichischen Klöstern praktiziert wurde, ist die Klanglichkeit von primärer Bedeutung, nicht die einzelne melodische Bewegung für sich (vgl.» A. Klösterliche Mehrstimmigkeit. Arten). In manchen Fällen ist nicht einmal klar, welche der beiden Stimmen die sogenannte *vox principalis* ist. Die Funktionen der Stimmen können durchaus – und in ein und demselben Stück mehrmals – vertauscht werden. Dies ist z. B. bei einer Sanctus-Vertonung aus dem Augustiner-Chorherrenstift Vorau (» A-VOR 22, Nachsatzblatt; » Abb. *Sanctus* A-VOR 22, » Notenbsp. *Sanctus* A-VOR 22) der Fall, die sich durch eine sogar für dieses Repertoire erstaunliche Ökonomie der Mittel auszeichnet: Die drei Sanctus-Rufe sind musikalisch identisch, ebenso die Abschnitte „Dominus deus“, „Pleni“, „Osanna“ und „Benedictus“, die alle dem Sanctus entsprechen (allenfalls mit einer einleitenden Rezitation). Die einzige Abwechslung (für die Sänger, nicht für die Hörer!) bringt das Verfahren des Stimmtauschs mit sich (Ober- und Unterstimme wechseln jeweils). Dabei ist dieses Stück so konstruiert, dass sich Spiegelungen und Stimmkreuzungen ergeben, wobei die Stimmbewegungen von Oktaven über den Quintklang d–a in unisone Töne (f und g) fallen, um über die Quintachse und weitere

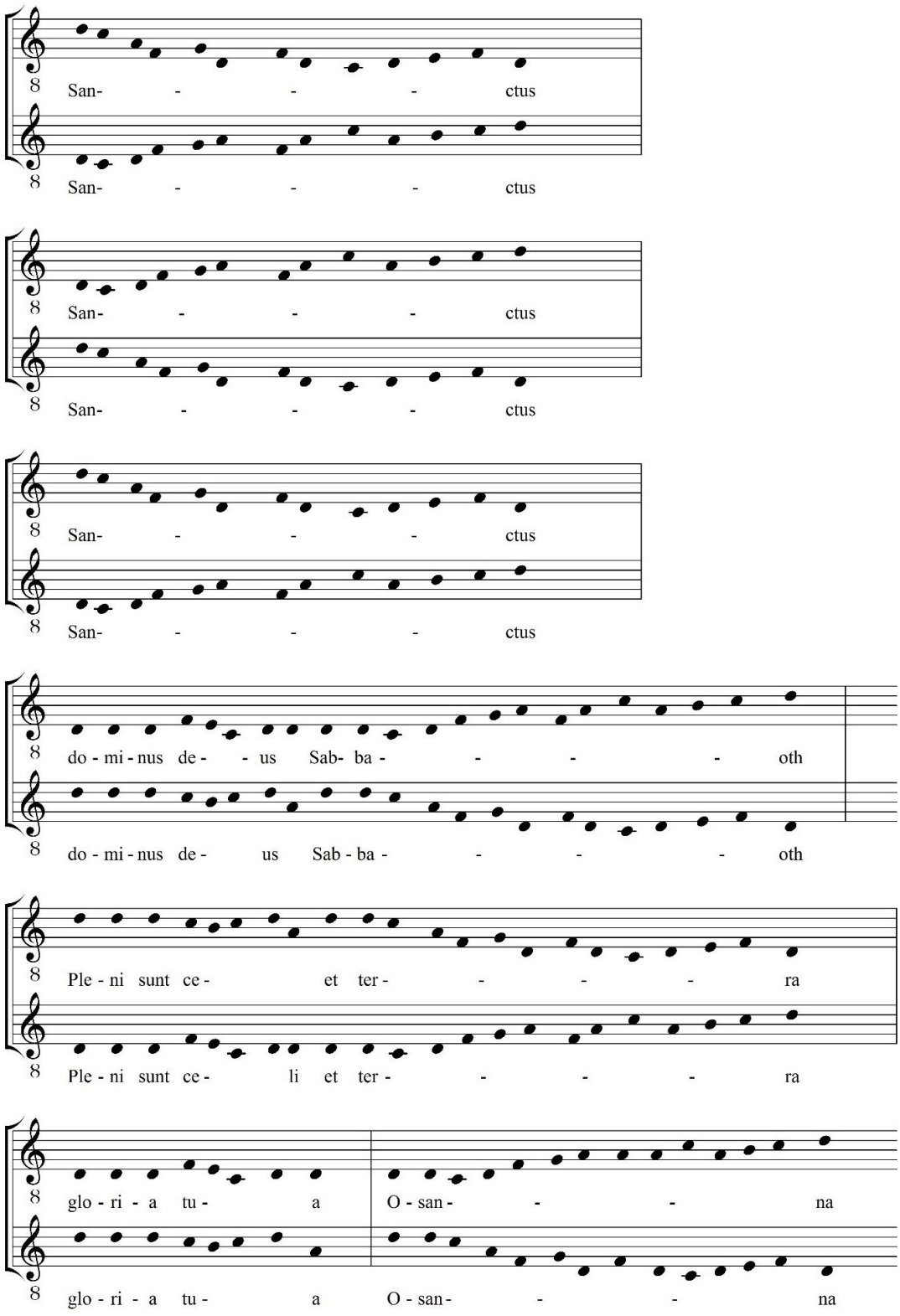
Quintparallelen wieder den Oktavklang d–d‘ anzustreben[3]. Aus diesem Grund ist die Annahme plausibel, dass bei diesem Sanctus eine Neuvertonung im Hinblick auf den zweistimmigen Satz vorliegt und keine präexistente Melodie bearbeitet wurde. In einer anderen Quelle hat der Schreiber die Unterstimme bewusst oder aus Unverständnis entfernt, also nachträglich eine einstimmige Version geschaffen.[4]

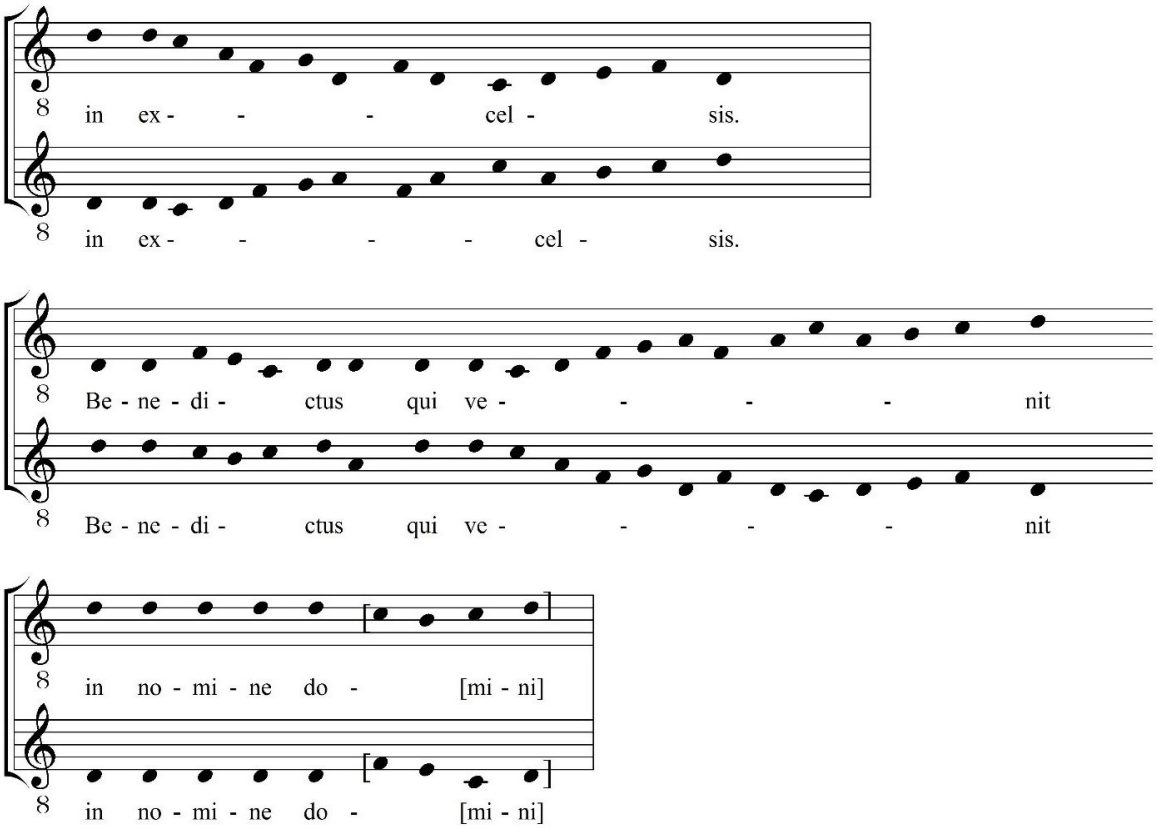
Abb. Sanctus A-VOR 22 / Fig. Sanctus A-VOR 22



Zweistimmige Sanctus-Vertonung auf dem Nachsatzblatt des Vorauer Codex » A-VOR 22. Mit Genehmigung des Augustiner-Chorherrenstifts Vorau. Vgl. » Notenbsp. Sanctus A-VOR 22. / Two-part Sanctus setting on the end-flyleaf of the Vorau manuscript » A-VOR 22. With permission of the Abbey of Augustinian Canons at Vorau. Cf. » Music example Sanctus A-VOR 22.

Notenbsp. Sanctus A-VOR 22 / Music example Sanctus A-VOR 22 **(2 Abbildungen)**


San- - - - ctus
San- - - - ctus
San- - - - ctus
San- - - - ctus
San- - - - ctus
San- - - - ctus
do - mi - nus de - - us Sab- ba - - - - oth
do - mi - nus de - us Sab - ba - - - - oth
Ple - ni sunt ce - et ter - - - - ra
Ple - ni sunt ce - li et ter - - - - ra
glo - ri - a tu - a O - san - - - na
glo - ri - a tu - a O - san - - - na



Übertragung der Sanctus-Vertonung des Vorauer Codex » A-VOR 22, Nachsatzblatt. Vgl. » Abb. Sanctus A-VOR 22. / Transcription of the Sanctus setting of the Vorau manuscript » A-VOR 22, end-flyleaf. Cf. Fig. Sanctus A-VOR 22.

Theorielose Mehrstimmigkeit?

Die Bedeutung der Klanglichkeit, Stimmkreuzungen und Spiegelungen führen zur Frage, ob die Musiklehre Aussagen über das klösterliche mehrstimmige Repertoire macht, wie es beim sogenannten Quintieren (engl. „fifthing“[5]), bei den Organumtraktaten, Discantus- und Kontrapunktlehren der Fall ist. Bisher wurde die klösterliche Mehrstimmigkeit auch deshalb als primitiv oder archaisch angesehen, weil sie anscheinend theoriefern ist. Dies trifft in einem satztechnischen Sinn zu: Wie bereits angedeutet, kommt es nicht so sehr auf die einzelne lineare Stimmführung an, sondern auf das klangliche Ergebnis, das aus den beteiligten Stimmen oder Registern resultiert. Dieses Ergebnis wirkt jedoch eher zufällig entstanden als durch Regeln (wie in der sogenannten Klangschrittlehre) determiniert. In einem übertragenen Sinn kann das folgende Zitat aus dem *Micrologus* des Guido von Arezzo auch auf die in den vorigen Kapiteln behandelten Beispiele bezogen werden:

„Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem altera inclinata e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos imaginem nostram contra exspectamus.“[6]

(So wie eine [Stimme] eine melodische Kontur oder Linie durch Herabsteigen aus der Höhe beschreibt, während die andere, ihr entgegengewandt, aus der Tiefe antwortet, so ist es, wenn wir im Brunnen ein Gegenbild unserer selbst erblicken können.)

Wie wir in einem Brunnen unser Spiegelbild seitenverkehrt erblicken (so Guidos Vergleich), hören wir Gegenbewegungen, Umkehrungen, Axialspiegelungen und Symmetrien. Nur dass eben beim simultanen Aufeinandertreffen Bild und Gegenbild zusammenfallen: ein Vergleich, der den damaligen Menschen vielleicht näher stand als so manche moderne Analysen.

Ein isoliertes Repertoire?

Bei der klösterlichen Mehrstimmigkeit scheint es sich um ein isoliertes Korpus zu handeln: Zwar existieren zwischen mehreren Gesängen zahlreiche interne Beziehungen, und Konkordanzen sind sowohl innerhalb der Region Österreich als auch in anderen europäischen Ländern weit verbreitet. Jedoch gibt es kaum Verbindungen zu anderen *mehrstimmigen* Repertoires. Die charakteristische Klanglichkeit der liturgischen Mehrstimmigkeit changiert zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, Komposition und Improvisation. Bei genauerer Betrachtung der Quellen wird deutlich, in welchem Ausmaß die verschiedenen Notationssysteme Raum für die orale Tradierung lassen, ungleich mehr als in anderen polyphonen Genres. Häufig ist gerade der Rhythmus in der schriftlichen Überlieferung nicht fixiert. Viele Stücke sind in den Handschriften vereinzelt notiert, als Nachträge und Ergänzungen. Eine der wenigen Ausnahmen, der Cod. 457 der Universitätsbibliothek Innsbruck (» A-Iu Cod. 457, gegen 1400 und 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts), stellt eine Sammlung von Tropen, Responsorien, Cantiones, Conducti und Motetten dar, ferner von Ordinariumssätzen im cantus fractus-Stil (» A. Rhythmischer Choralgesang) und zweistimmigen Gesängen wie Kyrietropen oder Lektionen. Ein früherer Aufbewahrungsort, vermutlich das Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen (» K. Der Innsbrucker Cantionarius), spielt in der Biographie Oswalds von Wolkenstein eine wichtige Rolle, auch wenn die beiden Musikhandschriften mit Oswalds Liedern (» B. Oswalds Lieder) nicht im dortigen Skriptorium entstanden sind. Es ist denkbar, dass Oswald bei seinen zweistimmigen Kompositionen oder Adaptierungen auch von diesem Repertoire inspiriert wurde. Die Praxis, einstimmige liturgische Melodien zweistimmig zu singen, muss jedenfalls viel verbreiteter gewesen sein, als die etwa 100 aus Österreich bekannten Stücke (inklusive Konkordanzen) es nahelegen.

[1] Das Repertoire wird überblicksweise dargestellt bei Flotzinger 1989; Geering 1952 (für das gesamte deutsche Sprachgebiet).Vgl. auch Fischer/Lütolf 1972 (RISM BIV). Während sich seit dem 14. Jahrhundert die Praxis in Zentraleuropa auf Klöster, auch solche der Bettelorden (vor allem der Dominikaner und Franziskaner), konzentriert zu haben scheint, zeigt sich in Italien eine Dominanz der letzteren, neben einigen Kathedralen (wie Aosta, Cividale oder Padua); vgl. Gallo 1989.
[2] Vgl. Bent 1989.
[3] Zu dem Sanctus in A-VOR 22 existieren einige Konkordanzen in Zentraleuropa. Zur Version in Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Leonh. 13 (D-F Leonh. 13), fol. 265v–266r (Mainzer Graduale, ca. 1525) bemerkt Strohm 1989, S. 86 (mit Notenbeispiel S. 93): “Das Sanctus basiert nicht auf einer präexistenten liturgischen Melodie, sondern ist nach dem Prinzip des Stimmtauschs konstruiert, der zum Teil andere melodische Formeln verlangt als diejenigen des ersten Kirchentons.” Die Stimmen werden im Mainzer Graduale nachträglich (und sozusagen hyperkorrekt) als Discantus und Tenor bezeichnet.
[4] Erlangen, Universitätsbibliothek (D-Eu), Hs. 464 (süddeutsch, 15. Jahrhundert); siehe Thannabaur 1962, S. 112 (Melodie 6, 105D).
[5] Vgl. Fuller 1978.
[6] [Guido d’Arezzo] 1951, S. 169.

Corsi/Petrobelli 1989 | Flotzinger 1995

Empfohlene Zitierweise:
Alexander Rausch: „Klösterliche Mehrstimmigkeit. Grundlagen“, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* <https://musical-life.net/essays/kloesterliche-mehrstimmigkeit-grundlagen> (2016).

- Impressum
- Datenschutz

Source URL (modified on 12.08.2026): https://musical-life.net/essays/kloesterliche-mehrstimmigkeit-grundlagen