Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1978)

Artikel: Zum Ambrosianischen "Organum"

Autor: Römer, Markus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835371

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: 15.07.2025

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

Zum Ambrosianischen «Organum»

MARKUS RÖMER

Unsere Kenntnisse über das sogenannte Sekund-Quart-Organum der Mailänder sind sehr begrenzt und stützen sich im wesentlichen auf vier Quellen: auf den Traktat *Practica musicae* (1496) des Mailänders Franchinus Gaffurius [1], auf die anonyme Theoretikerhandschrift Mailand, Ambrosiana J 20 (ebenfalls 15. Jahrhundert) [2], auf Beispiele aus einem Kommentar zu Guidos Micrologus [3] und auf die bekannte Stelle aus Elias Salomonis' *Scientia artis musicae* (c. 1274), wo vom Gesang der Langobarden als einem «Geheul von Wölfen» gesprochen wird [4]. Ernst Th. Ferand hat in seinem Artikel «The howling in seconds of the Lombards» [5] die Verbindung dieser Textstelle mit dem Gesang in Sekunden der Langobarden negiert, indem er die Ausdrücke «tertia» und «secunda» nicht als Intervalle, sondern aus dem Zusammenhang heraus als dritte oder zweite Stimme des vierstimmigen Quint-Oktav-Duodezim-Organums interpretierte, was bedeutet, dass die Langobarden bei ihren Gesängen oktaviert hätten. Es scheint mir in diesem Fall allerdings kaum verständlich, warum Elias Salomonis für diese Art des oktavierten Gesanges den harten Ausdruck «ad modum luporum» gebraucht hätte. Dazu kommt, dass auch der Engländer Anonymus IV im gleichen Jahrhundert die Sekundenfreudigkeit der Lombarden andeutet [6].

Ich will jedoch nicht speziell auf diese Besonderheit des Ambrosianischen Gesanges eingehen, sondern die beiden Texte aus dem 15. Jahrhundert eingehender betrachten: Es fällt auf, dass Gaffurius, der am Mailänder Dom Kapellmeister war, von den «ambrosiani nostri» spricht. Im Zusammenhang mit dem beschriebenen Gesang braucht Gaffurius nie Ausdrücke im Sinne von «wir Mailänder», sondern lässt durch

1 Buch 3, Kapitel 14 «De falso contrapuncto». Faksimile-Ausgabe des Mailänderdruckes von 1496, Farnborough 1967. Engl. Übersetzung: Clement A. Miller, *Musicological Studies and Documents* XX, American Institute of Musicology, 1968, 147 ss. – Siehe auch: Enrico Cattaneo, «Franchino Gaffurio e il Canto Ambrosiano», *Ambrosius* XXV (1949), 8–14.

2 Fol. 25, Kapitel «Ratio sequitus est ista» zitiert in J. Handschin, «Aus der alten Musiktheorie III. Zur ambrosianischen Mehrstimmigkeit», *AMl* XV (1943), 5.

3 Alberto Gallo, «Esempi dell'Organum dei Lumbardi nel XII Secolo», *Quadrivium* VIII (1967), 23 ss.

4 *GS* III, 60.

5 *MQ* XXV (1939), 313 ss., bes. 316/17.

6 Fritz Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden 1967, 79 (*BzAfMw* IV).

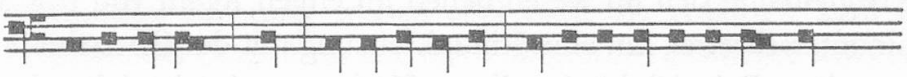
die Verwendung des Possessivpronomens («unsere . . .») das Abseitsstehen seiner Person und mit ihr wohl auch das der Sänger am Dom durchblicken. Deutlich wird seine Distanzierung von dieser Gesangspraxis aber im folgenden: Gaffurius diffamiert ausdrücklich die Sänger dieses Stiles, der offenbar immer noch gepflegt wird («Hoc enim utuntur . . .»). Er schreibt, es seien Sänger, die wegen ihrer musikalischen Unwissenheit («. . . ignoratae musicae . . .») neidisch seien und, um das Ansehen ihres Gesanges zu stärken, ihn auf Ambrosius zurückführen. Anscheinend handelt es sich also hier um eine Gesangspraxis, die neben der kunstvollen Musik am Dom, in andern Kirchen Mailands, vielleicht sogar in Kreisen der Compagnie, der Laienbruderschaften, «ex tempore» gepflegt wurde [7]. Diese Feststellung ist von Bedeutung, da wir hier offensichtlich auf eine der musiksoziologisch inferioreren Schichten stossen, die ihre eigene Gesangstradition bewahrt haben und von denen wir im allgemeinen recht wenig wissen. Dabei ist es durchaus möglich, dass quantitativ die Bedeutung dieser Musik im lokalen Rahmen fürs damalige Musikleben nicht kleiner war, als die Musik, die der Überlieferung für würdig befunden wurde. So hat sich zum Beispiel in Korsika im Kreise der Laienbruderschaften ein reiches Repertoire liturgischer und paraliturgischer Gesänge erhalten, die von Generation zu Generation mündlich weitergegeben werden. Wenn wir nun das Repertoire dieser Confréries mit dem Repertoire der von Gaffurius überlieferten Ambrosianischen Mehrstimmigkeit vergleichen, sind gattungsmässige Übereinstimmungen nicht zu verkennen (obwohl die Musik verschieden ist). So finden sich bei beiden: Totenoffizium, Vigilien von Märtyrerfesten (Patronatsfeste?), Litaneien zu Prozessionen und als besonders beliebtes Stück das *Te Deum* [8].

Doch nicht nur das Repertoire, sondern auch die Art der Mehrstimmigkeit weist auf Bruderschaftskreise: Herr Prof. Dr. Kurt von Fischer hat mich freundlicherweise auf eine Motette aus dem Ms. Firenze, Bibl. Naz., Banco Rari 18, fol. 150v–151v aufmerksam gemacht. Die zweistimmige Motette (Ave Maria) steht in einem Laudenmanuskript der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das im Besitz der Compagnia di S. Maria (Florenz) war. Ähnlich wie bei den Mailänder Beispielen kreist auch hier die untere Stimme (Tenor) um *einen* Ton (d). Auffallend sind auch die vielen Quartklänge und -parallelen zwischen Tenor und Oberstimme.

7 Das Nebeneinander einer antiquierten «ex tempore» praktizierten Mehrstimmigkeit und einer «neuen» Mehrstimmigkeit im Sinne einer «res facta» wurde auch an verschiedenen andern Orten festgestellt. Siehe u. a.: Manfred Bukofzer, «Popular Polyphony in the Middle Ages», *MQ* XXVI (1940), 31 ss.; Kurt v. Fischer, «Die Rolle der Mehrstimmigkeit im Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts», *AfMw* XVIII (1961), 167 ss.; Judith Marshall, «Hidden Polyphony in a Ms. from St. Martial de Limoges», *JAMS* XV (1962), 136/137.

8 Zum Repertoire der «Ambrosianischen Mehrstimmigkeit» siehe Handschin, op. cit., 2, und Gallo, op. cit., 26.

Beginn des Tenors:

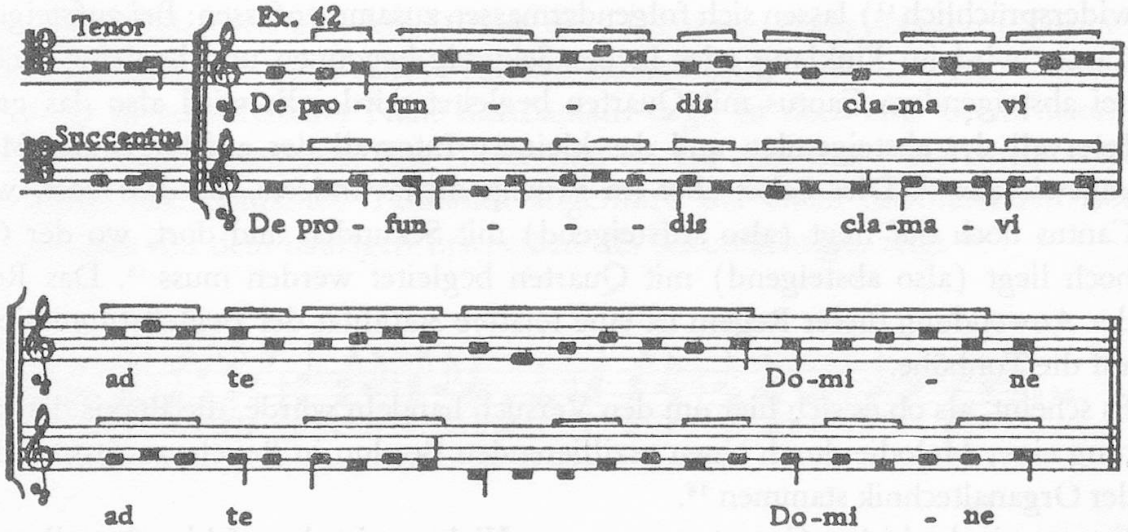


etc.

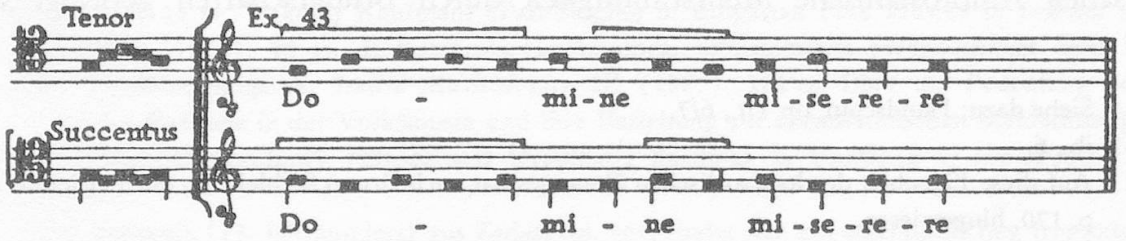
Die Situierung der Ambrosianischen Mehrstimmigkeit in Kreise der Laienbruderschaften wird weiter gestützt durch die Bemerkung Enrico Cattaneos, dass sich solche Discantus (wie sie Gaffurius beschreibt) zwar nicht in den Handschriften, die im Dom gebraucht wurden, finden, wohl aber in andern, die in Stadtkirchen verwendet wurden [9].

Betrachten wir nun die einzelnen Stimmen der beiden Beispiele, die uns Gaffurius überliefert [10]:

a)



b)



9 Bruno Stäblein, «Zur archaischen Ambrosianischen (Mailänder) Mehrstimmigkeit», *Festschrift A. Ettore Desderi,* Bologna 1963, 169 n. 1; Cattaneo, op. cit., 13/14. Cattaneo schreibt, leider ohne anzugeben, in welchen Quellen solche «Discanti» zu finden sind: «Inoltre i manoscritti, già in uso nella cattedrale, non rivelano tali discanti, mentre sono scritti in altri, usati in chiese cittadine» (14).

10 Die von A. Gallo, op. cit., zitierten Beispiele zeigen wohl grosse Ähnlichkeit mit den von Gaffurius überlieferten Beispielen, besonders was das Verharren der tieferen, begleitenden Stimme betrifft (Beispiel «Ipsi soli»: 10mal c; 2mal d. Beispiel «Tu patris»: 5mal c; 5mal d; 1mal e). Nicht vorhanden sind allerdings die der Lombardischen Mehrstimmigkeit eigenen Sekundparallelen. Die hier auftretenden Sekundklänge mahnen stark an die organale Occursus-Technik.
Die Beispiele a) und b) wurden der englischen Übersetzung von Clement A. Miller, op. cit., 148, Beispiel 42 und 43, entnommen.

Beim Beispiel a) bewegt sich die obere Stimme, der Cantus, im Ambitus einer Septime, während die begleitende sich im wesentlichen im engen Raum von f–g–a aufhält und nur zu d hinunterschreitet, um eine Stimmkreuzung mit der Oberstimme zu vermeiden. Beim zweiten Beispiel b) ist dieses Verharren der begleitenden Stimme noch deutlicher, sind doch nur mehr die Töne f und g zu finden. Beim ersten, bewegteren Beispiel ist in der Unterstimme deutlich ein Ton vorherrschend (23mal g; 12mal f; 3mal a; 3mal d und 2mal e). Beim zweiten Beispiel onduliert die untere Stimme ausschliesslich zwischen zwei Tönen.

Der anonyme Mailänder Traktat braucht für die Funktion der «Begleiter» in einer ersten Regel (wohl zur Begleitung des ersten Tonschrittes) den Ausdruck «unus stet *firmus* in una nota». Die folgenden Regeln (in Einzelheiten zum Teil sehr widersprüchlich[11]) lassen sich folgendermassen zusammenfassen: Bei aufsteigendem Cantus wird im Einklang oder in der Sekunde begonnen und begleitet, während bei absteigendem Cantus mit Quarten begleitet wird. «Es wird also das grössere Intervall der absteigenden und das kleinere Intervall der aufsteigenden Melodie zugewiesen»[12]. Dies heisst aber im Prinzip nichts anderes, als dass dort, wo der Cantus noch tief liegt (also aufsteigend) mit Sekunden und dort, wo der Cantus hoch liegt (also absteigend) mit Quarten begleitet werden muss[13]. Das Resultat der Anwendung dieser Regeln ist eine relative Stabilität der Begleitstimme inbezug auf die Tonhöhe.

Es scheint, als ob es sich hier um den Versuch handeln würde, die Praxis der Begleitung einer Melodie durch einen oszillierenden Bordun in Regeln zu fassen, die aus der Organaltechnik stammen[14].

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen: Vieles weist darauf hin, dass die «archaische» Ambrosianische Mehrstimmigkeit durch Bruderschaften gepflegt wurde.

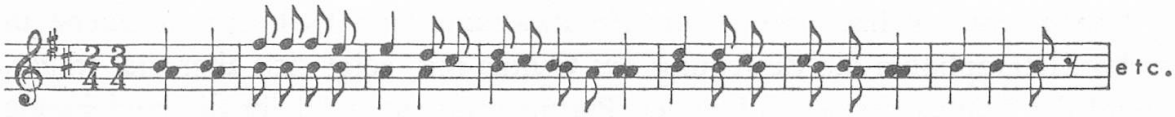
11 Siehe dazu: Handschin, op. cit., 6/7.

12 ib., 6.

13 Auf diese Eigenheit des lombardischen Gesanges hat auch Bruno Stäblein im oben zitierten Artikel, p. 170, hingewiesen.

14 Dies ist wohl nicht das erste Mal, dass sich Theoretiker einer Praxis gegenüber sahen, die nicht ganz ins Konzept der Regeln passte. Auch die Theoretiker des alten Parallel-Organums mussten der Ausnahme von der Regel der Parallelbewegung Rechnung tragen und nannten diese Erscheinung (Seitenbewegung) «Occursus». Marius Schneider prägt für diese Abweichung von der Parallelbewegung den Namen «Initialbordunbildung» *(Geschichte der Mehrstimmigkeit* II, 72), wobei allerdings zu bemerken ist, dass die Seitenbewegung im alten Parallel-Organum nicht nur beim Initium, sondern auch vor der Finalis vorkommt. Weiter in der Deutung des Occursus geht Georg Schünemann, der in der liegenden Organalstimme alte Relikte des Borduns vermutet und glaubt, der Autor der *Musica Enchiriadis* und Guido hätten auf die Bordunpraxis zurückgegriffen, «um die nötig werdenden Abweichungen von der Parallelbewegung durch eine allgemein gebräuchliche Spielmanier zu stützen» («Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte», *AfMw* II [1920], 186).

Dafür sprach die harte, selbstbewusste Kritik des Mailänder Domkapellmeisters, in dieselbe Richtung weisen aber auch die Analogie zum Repertoire heute noch existierender Confréries und das Vorkommen ähnlicher stilistischer Erscheinungen in Handschriften, die nachgewiesenermassen in Beziehung zu Laienbruderschaften standen. Die Bordun-artige Satztechnik andererseits und die gezwungene Art, eine vorhandene, für die damalige Zeit regelwidrige Praxis doch noch in Regeln zu fassen, zeigen ebenfalls, dass es sich hier um eine Überlieferung handelt, die weit ab steht von der damaligen Kunstmusikentwicklung. Beide Feststellungen deuten darauf hin, dass die Hintergründe der Ambrosianischen Mehrstimmigkeit weniger in der Kunstmusik, als vielmehr in der Volksmusik zu suchen sind.
Das Vorkommen eines oszillierenden Borduns in der Volksmusik ist zwar nicht sehr häufig, doch finden wir auf dem Balkan die (allerdings etwas stabilere) Borduntechnik verbunden mit der Vorliebe für den Sekundklang [15]! Auch wenn die Lombardei nicht in unmittelbarer Nähe des Balkans liegt, ist doch eine Beeinflussung über Istrien nicht undenkbar. Zur Illustration sei ein Ausschnitt aus einem vokal ausgeführten mazedonischen Tanzstück angeführt, der einen oszillierenden Bordun zusammen mit dem häufigen Erscheinen des Sekundklanges zeigt [16]:



15 Cvjetko Rihtman, «Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslaviens» in *Journal of the IFMC* XVIII (1966), 23 ss.; Nikolay Kaufman, «Part-Singing in Bulgarian Folk Music» in *Journal of the IFMC* XV (1963), 48 ss.; R. Katzarova-Koukoudova, «Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare», *Studia Musicologica* III (1962), 161 ss. Über die Bedeutung der instrumentalen Bordune in der Volksmusik und ihre Beziehung zur abendländischen Mehrstimmigkeit siehe Edith Gerson-Kiwi, «Drone and Dyaphonia Basilica» in *Yearbook of the IFMC* IV (1972), 9 ss.
Im Codex Jadrensis (13. Jahrhundert) aus Zadar, fol. 36v, findet sich ein eigentümliches, tropiertes Sanctus, auf das mich Herr Dr. Max Lütolf freundlicherweise aufmerksam machte. Dieses, in Jugoslawien niedergeschriebene Sanctus zeigt ebenfalls die in der Volksmusik des Balkan so häufige Abschnittbildung mit dem Sekundklang bei den Finales. Im Sanctus der erwähnten Handschrift hat die Oberstimme einen grössern Ambitus als die untere Stimme, die den Quartraum nur dreimal um einen Ton überschreitet. Trotz der vielen Tonwiederholungen darf diese Stimme jedoch kaum als oszillierender Bordun bezeichnet werden. Auf Zusammenhänge dieses Stückes mit Volksmusikpraktiken hat auch M. Lütolf hingewiesen: Max Lütolf: *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert,* Bern 1970, Vol. I, 104–108, Vol. II, 89.

16 Danse des Terrassiers (Coll. Univ. Disque VIII enregistrement C. Brailoiu, R. Laufer 1951). Übertragung des Verfassers. Vergleiche dazu auch: Paul Collaer «Polyphonies de tradition populaire en Europe mediterranéenne», *AMl* XXXII (1960), 60.

Das Zusammentreffen von Sekundbildungen und -parallelen mit einem oszillierenden Bordun wird noch deutlicher in einem Beispiel aus Bulgarien, das uns Marius Schneider überliefert [17]:

Eine weitere Übereinstimmung dieser Volksmusik mit den ambrosianischen Quellen besteht in der Praxis vieler Gesänge aus dem Balkan, den Cantus solistisch und den Bordun chorisch zu singen [18], was auch Gaffurius ausdrücklich für den Ambrosianischen Gesang bestätigt: «Solus quidem cantor acutiore voce pronuntiat notulas cantus plani: duo vero aut tres succinunt unico sono . . .»

Es ist vielleicht ungewöhnlich, im Zusammenhang mit einer nicht stabilen Stimme von Bordun zu sprechen, dass aber der vokale Bordun in der Volksmusik gelegentlich die Tendenz aufweist, die Richtung der Hauptstimme im Ductus mitzuvollziehen, ist auch für andere Orte belegt [19], zeigt sich aber deutlich im Beispiel eines zweistimmigen yemenitischen Psalmes, den Edith Gerson-Kiwi in ihrem umfangreichen Artikel «Vocal Folk Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition» [20] veröffentlicht hat. Eine tiefere Zusatzstimme zum Psalm macht zuerst in einer Art Heterophonie die Bewegung des Cantus mit, zeigt sich aber viel träger. Während der Cantus bei den folgenden Psalmversen steigt, bleibt die begleitende Stimme in ihrem früheren Bereich und entwickelt sich zu einer Art kreisendem Bordun (später zu einem Ostinato).

Es ist durchaus möglich, dass sich auch beim Ambrosianischen Gesang ein ursprünglich starrer Bordun in der oben erwähnten Art verändert hat. Im 13. Jahrhundert wurde bereits auf die Besonderheit des Lombardischen Gesanges hingewiesen. Die ersten Regeln finden wir jedoch erst im 15. Jahrhundert. Wir dürfen daher annehmen, dass in einem musikalisch nicht isolierten Kreis, wie dies Mailand während dieser Zeitspanne war, auch auf diese improvisierte Mehrstimmigkeit verschiedene Einflüsse wirksam waren, so dass wir mit der Niederschrift (die ebenfalls keine

17 Marius Schneider, «Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit», *Kgr.-Ber. New York 1961,* Vol. I, Kassel usw. 1961, 168.

18 C. Rihtman, op. cit., 25: Doris und Erich Stockmann, «Die vokale Bordun-Mehrstimmigkeit in Südalbanien», *Colloques de Wégimont* IV, Paris 1964, 94; Erich Stockmann, «Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit», *Kgr.-Ber. Hamburg 1956,* Kassel usw. 1957, 230; C. Rihtman, «Les Formes polyphoniques dans la Musique populaire de Bosnie et d'Herzegovine», *Journal of the IFMC* VI (1952), 32; Samuel Baud-Bovy, «Chansons d'Epire du Nord et du Pont», *Yearbook of the IFMC* III (1971), 122.

19 Cf. Beispiel bei C. Rihtman, «Les Formes polyphoniques», op. cit., 34/35.

20 *Yuval, Studies of the Jewish Music Research Centre,* Jerusalem 1968, Music Examples, 17, Nr. 3.

Garantie für die Wirklichkeitstreue bietet) keine «unverfälschte» Praxis mehr vorfinden. Die zum Teil widersprüchliche und unklare Ausdrucksweise des Anonymus aus Mailand [21] zeigt uns immerhin, dass der Schreiber gewissermassen ratlos vor dem Phänomen dieser ambrosianischen Gesangspraxis gestanden ist und zwar nicht nur, was die Dissonanzen, sondern auch was die Stimmführung des «Sequitus» betrifft.

Die schmale Quellenbasis lässt keine definitiven Entscheide über die Grundzüge des Ambrosianischen Gesanges zu. Ein Vergleich mit ähnlichen Erscheinungen in der Volksmusik weitet aber das Feld der Deutungsmöglichkeiten. Wenn wir in diesem Licht die Quellen betrachten, scheint die Hypothese berechtigt zu sein, dass dem Ambrosianischen «Organum» weniger der Parallelgesang zugrunde liegt, als das Prinzip eines oszillierenden Borduns, dessen Wurzeln in der Volksmusik zu suchen sind.

21 Der Schreiber behandelt im gleichen Kapitel eine andere Art Mehrstimmigkeit, die mit der Ambrosianischen Mehrstimmigkeit nichts zu tun hat – cf. Handschin, op. cit., 7.