

So war die Einladung willkommen, auf dieser Jahrestagung ein Kolloquium über Musik des Mittelalters zu organisieren. Eine Heerschau der musikalischen Mittelalterforschung in Deutschland ist im Rahmen eines solchen Kolloquiums natürlich nicht möglich. Es hätten noch mehr Kollegen und Kolleginnen wertvolle Beiträge zu diesem Kolloquium liefern können, aber angesichts der zur Verfügung stehenden Zeit war Beschränkung geboten, und in dem so gegebenen engen Rahmen habe ich versucht, möglichst unterschiedliche Forschungsrichtungen, Schulen und Persönlichkeiten an einen Tisch zu bringen. Ich freue mich besonders, daß ich unseren amerikanischen Kollegen Leo Treitler für die Teilnahme gewinnen konnte. Herr Treitler hat insbesondere für seine bahnbrechenden Arbeiten über die Musik des Mittelalters als erster Musikwissenschaftler den Geisteswissenschaftlichen Forschungspreis der Alexander von Humboldt-Stiftung erhalten, wozu wir ihn herzlich beglückwünschen.

In meinem Einladungsbrief an die Teilnehmer des Kolloquiums habe ich geschrieben: „Angesichts der Situation der Mittelalterforschung in der deutschen Musikforschung kommt unserem Kolloquium geradezu die Funktion einer Informations- und Werbeveranstaltung zu. Das Generalthema soll sein ‚Neue Entwicklungen in der musikalischen Mittelalterforschung‘“. Ich bat die Referenten, unter diesem Leitgedanken ein Thema aus ihren laufenden Forschungsarbeiten zu behandeln. Die Referate sind also Berichte aus der Arbeit, zum Teil kurze Vorausfassungen geplanter Publikationen. Ich glaube, daß das der Aktualität und Unmittelbarkeit des Kolloquiums zugute kommen wird und daß die Diskussion dieser Referate uns über die Grenzen der Mittelalterforschung hinaus zu Problemen unserer gemeinsamen Musikwissenschaft und ihrer interdisziplinären Verflechtung führen wird.

## Die Entstehung der abendländischen Notenschrift \*

von Leo Treitler, New York

Es geht mir in meinem Referat nicht um griffige Feststellungen wie etwa, daß die Notenschrift um 830 in Corbie vom Armarius des Klosters erfunden worden sei (obwohl das gar nicht ausgeschlossen ist) oder daß die Notenschrift sich aus der Interpunktion entwickelt habe (obwohl das nicht ganz unsinnig ist). Mir geht es eher darum, wie wir uns die Auffassung der ersten Musikschrift vorzustellen haben und was wir über die Umstände erschließen können, unter denen sie entstand, und über den Zweck, für den sie gedacht war.

Es wird oft behauptet, und es wird nicht bestritten, daß wir abendländische Notenschriften erst aus dem 9. Jahrhundert kennen. Wir besitzen etwas über ein Dutzend Quellen aus dem 9. Jahrhundert, von denen zwei theoretische Traktate mit Notenbeispielen sind, bei den anderen handelt es sich um einzelne mit Neumen versehene Texte meist in liturgischen Büchern.

\* Der Verfasser wird das in diesem Referat Dargelegte in einem Aufsatz *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing*, in: *Early Music History* 4, 1984, weiter ausführen und dokumentieren.

Es wird seltener behauptet, aber andererseits bestritten, daß die Notenschrift nicht lange vor diesen ältesten Quellen entstand. Diese Meinung vertrete ich, in Übereinstimmung mit einigen anderen. Die Alternative wäre, daß eine bedeutend ältere schriftliche Überlieferung verschollen ist.

Diese Alternative wird nicht von vielen Forschern ausdrücklich vertreten. Sie hat aber große Bedeutung als stillschweigende und zum Teil unbewußte Voraussetzung für die Vorstellung der frühmittelalterlichen Musikkultur als einer schriftlichen Kultur. Mit der Meinung, daß die Notenschrift erst gegen Anfang des 9. Jahrhunderts entstanden sei, rückt die Betrachtung der mittelalterlichen Musikkultur als einer schriftlich werdenden Kultur in den Vordergrund. Das heißt, daß die Notenschrift in einer mündlichen Kultur entstand und daß ihre Entstehung nur den Anfang einer Umwandlung dieser Kultur ausmacht. Demnach ist die Auseinandersetzung mit dieser Frage eine Grundaufgabe der abendländischen Musikgeschichte.

Vieles spricht gegen die Vermutung, daß eine ältere schriftliche Überlieferung verloren gegangen wäre. Unter anderem: Wir haben Beweise, daß im 9. Jahrhundert und zum Teil darüber hinaus der Gregorianische Gesang mündlich überliefert wurde. Aurelian von Reomé fordert in seinem Traktat *Musica disciplina* (um 840–850), daß jeder Kantor, der sich als gut gebildet ansieht, die Antiphonen und ihre Verse auswendig kennen soll<sup>1</sup>. Er wiederholt auch das Dictum Isidors von Sevilla, daß die Gesänge dem Gedächtnis eingeprägt sein müssen, sonst würden sie verlorengehen, weil sie nicht aufgezeichnet werden können<sup>2</sup>. Es gibt aus dieser Zeit Bücher mit den Texten der Gesänge für den Gottesdienst, die als „Bücher der musikalischen Kunst“ bezeichnet sind, obwohl sie keine Notenschrift enthalten<sup>3</sup>. Es gibt Zeugnisse aus dem Übergang zum 10. Jahrhundert, die das Ersetzen des Lehrers durch die Schrift beim Erlernen des Gesangs bezeugen: Notkers Einleitung zu seiner Sequenzensammlung<sup>4</sup> und Hucbalds *De harmonica institutione*<sup>5</sup>. Um ein halbes Jahrhundert früher schreibt der Autor der *Musica enchiriadis* über das Schreiben und das Lesen von Musik als über etwas Neues<sup>6</sup>.

Es handelt sich aber nicht nur um eine Frage der Beweise, sondern auch der Erklärungsmodelle für die Entstehung der Notenschrift. Behauptungen, die Notenschrift habe ein höheres Alter, tendieren zu der Vorstellung einer allmählichen Entwicklung aus inneren Ursachen, als wären die Noten Organismen, die sich von sich aus und ohne Einwirkung der Umwelt entwickelten. Wir brauchen dagegen Vorstellungen, die die Entwicklung in ihrer Geschichtlichkeit aktualisieren: auf welchen Grundlagen, unter welchen Umständen, aus welchen Motivierungen sind Notenschriften entstanden?

Wenn die Notenschrift im frühen 9. Jahrhundert entstanden ist, dann rückt ihre Entstehung in den Zusammenhang der „Karolingischen Renaissance“ und ist im Kontext des Karolingischen Aufschwungs von Gelehrsamkeit und Schriftlichkeit zu betrachten. Ziel des Auftrags Karls des Großen an seine Äbte und Bischöfe war es, die Kenntnis der

<sup>1</sup> Aureliani Reomensis *Musica Disciplina*, hrsg. von Lawrence Gushee, Rom 1975, S. 118, 5.

<sup>2</sup> Ebda., S. 61, 1–2.

<sup>3</sup> Siehe Leo Treitler, *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, in: *MQ* 60, 1974, S. 338.

<sup>4</sup> Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter*, Bern 1948, Editionsband, S. 9–11.

<sup>5</sup> *GS* I, S. 117.

<sup>6</sup> Hans Schmid (Hrsg.), *Musica et Scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium codicum manuscriptorum*, München 1981.

Heiligen Schrift unter den Mönchen und Klerikern zu fördern. Das erforderte eine bessere Kenntnis des Lateins, das Herstellen von vielen Büchern, eine normalisierte, leicht schreibbare und lesbare Schrift und eine Lehre von der Sprache hinsichtlich Grammatik, Syntax und Aussprache. Dazu wurden zahlreiche Schreibstuben errichtet, kirchliche und antike Texte wurden weit verbreitet (letztere als Muster für die Sprache), die Karolingische Minuskel wurde um 770 normalisiert, und es entstand eine breite Überlieferung von Traktaten der *Ars grammatica*.

Schriftliche Texte wurden laut gelesen. Demnach sollte nicht nur korrekt geschrieben, sondern auch korrekt gelesen werden. Um ein verständliches Lesen zu sichern, bediente man sich verschiedener graphischer Hinweise zum Vortrag des Textes. Für die Entwicklung der Notenschrift war die Interpunktion unter diesen Hinweisen am bedeutendsten. Gleich der karolingischen Minuskel wurde die Interpunktion amtlich verordnet.

Was die *Ars grammatica* und ihre Lehre über die Sprache betrifft, waren vier Aspekte von besonderer Bedeutung für die Entstehung der Notenschrift:

1. Die Grammatik-Traktate waren die Muster für die Traktate über die *Ars musica*. Es handelte sich in beiden Fällen um Vorschriften und Beispiele. Zur Darstellung der Beispiele wurde eine Notenschrift unerlässlich.
2. Die Lehre von der Zerlegung der Sprache in Buchstaben, Wörter und Sinneinheiten spielte in zwei Hinsichten eine wesentliche Rolle für die musikalische Begriffsbildung: Erstens wurde der Begriff „Ton“ als Analogon zum Buchstaben, zur elementaren Einheit der Sprache betrachtet. Und zweitens entstand der musikalische Formbegriff als Gegenstück zur Auffassung der Sinneinheiten als Glieder der Sprache.
3. Grundvoraussetzung der anderen frühen Notenschriften war der Begriff des „Accentus“, der melodische Aspekt der Sprache; ich denke nicht an den prosodischen Akzent im engeren Sinn, sondern an Akzent im allgemeinen Sinn von Stimmbewegung. Es ist der Accentus in diesem Sinne, den die Neumen darstellen sollten.
4. Im Aspekt der Lehre von der Aussprache des Lateinischen hatten die Traktate sich mit den „Semivocalen“ auseinanderzusetzen. Es handelt sich dabei um Dauerlaute wie s, z, f (Reibelaute), l, r (Liquide) und n, m, (Nasale). Diese Laute wurden durch besondere Formen der Neumen, die wir als „liqueszierende“ Neumen kennen, markiert. Dadurch dienten die Neumen als Hinweise zum Vortrag der Sprache in einem anderen Sinn als die Interpunktion. Liqueszierende Neumen finden wir häufig in den ältesten Quellen, und zusammen mit den Neumen, die von Interpunktionszeichen abhängig zu sein scheinen, machen sie den größten Teil des Repertoires der Neumen aus, das in den ältesten Quellen auftaucht.

Es ist unverkennbar, daß die Notenschrift in engster Beziehung zur Sprache, zur Aufzeichnung von Sprache und zur Lehre über die Sprache entstand. Wir erwähnten eben den technischen Aspekt, das heißt die Interpunktion, die Markierung der Semivocalis-Laute und den Accentus-Begriff.

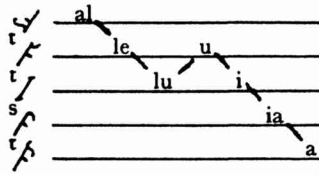
Der Autor der *Musica enchiridis* schreibt, so wie man jetzt Sprache und Buchstaben lesen könne, so könne man mit einiger Übung auch Musik schreiben und lesen<sup>7</sup>. Aurelian

<sup>7</sup> Ebda.

bezeichnet durchgehend das melodische Moment als *Accentus* und meint damit so etwas wie *Modulation* und *Stimmlage*.

Alle abendländischen Notenschriften stellten zuerst die *Inflexion* der Sprache dar. Das sieht man beim Vergleich der Notenschriften in den ältesten Musiktraktaten. In der *Musica enchiriadis* gibt es zweierlei Notenzeichen, die *Daseia*-Notation und *Text-Silben*, die auf *Linienraster* geschrieben sind (Beispiel 1). Die *Daseia*-Zeichen stellen die Töne des Systems dar, die *Silben* auf *Linien* stellen die *Inflexion* des Textes dar. Die letzteren machen eigentlich die *Notation* der *Melodie* aus, während die *Daseia*-Zeichen etwa unseren *Notenlinien* entsprechen.

Beispiel 1, Schmidt, op. cit. S. 14:



Bei Aurelian von Reomé sind die Notenzeichen *Neumen*, Zeichen, die an *Silben* festgebunden sind und die *Inflexion* der *Silben* darstellen.

Es gibt, wie eingangs bemerkt, zweierlei Arten von Quellen unter den ältesten Denkmälern der Notenschrift, musikpädagogische Traktate und praktische Quellen. Und nach der Verschiedenheit des Zwecks gab es zwei verschiedene Vorstellungen darüber, was eine Notenschrift eigentlich sei, welche Aufgaben sie hat und wie sie funktioniert.

Hauptzweck des Autors der *Musica enchiriadis* war es, ein *Tonsystem* zu entwickeln und zu erklären. Die Notenschrift, die er dazu erfunden hat, hatte die Aufgabe, seine Erklärungen durch Beispiele zu erläutern. Die Beispiele sollten aber auch die Grundlage seiner Argumente sein. Oft schreibt er etwa „Man sieht, wie (oder daß) . . .“ und zieht dann daraus seine Folgerungen. Da es sich um ein *Tonsystem* handelt, mußte die Notenschrift die *relativen Tonhöhen* angeben, und das tat sie durch die *anschauliche Wiedergabe* der *melodischen Bewegung* im *Tonraum*. Eine derartige Notenschrift war eine Voraussetzung des Traktats.

Aurelians Hauptzweck in der *Musica disciplina* war es, eine *Anleitung* zur *Differenzierung* der *melodischen Weisen* des *liturgischen Gesangs* zu schreiben. Zum Teil handelt es sich dabei um *Differenzierungen* nach *melodischen Verlaufsmodellen*. Zwar verläßt sich Aurelian viel weniger auf *Notenbeispiele* als der Autor der *Musica enchiriadis*. Er setzt eine *gründliche Kenntnis* der *Melodien* voraus, von denen er schreibt. Wo aber eine Notenschrift in der ältesten Quelle des Traktats Anwendung findet<sup>8</sup>, ist das ebenfalls eine *Tonhöhen-schrift*. Jacques Handschin hat sie „*Tonortschrift*“ genannt und sie zur sogenannten „*Paleofränkischen Neumenschrift*“ in Beziehung gesetzt<sup>9</sup>. Es sind *Neumen*, die auch das *Auf* und *Ab* einer *Melodie* mehr oder weniger präzise andeuten.

Den *Tonhöhen-schriften* der Traktate entspricht die *Beschäftigung* dieser Traktate mit *Fragen* der *Tonhöhe* und *melodischen Verlaufsmodellen*. Sie beruhen auf der *Vorstellung*

<sup>8</sup> Valenciennes, Bibl. mun. 337 (325).

<sup>9</sup> Eine alte Neumenschrift, in: *AMI* 22, 1950, S. 69ff.

von Melodie als Bewegung durch einen Tonraum, die anschaulich durch Neumen oder Stellung der Silben in einem Linienraster dargestellt wird.

Einen Eindruck von Aufgabe und Wesen der Notenschrift in den ältesten praktischen Quellen gewinnen wir durch die Quellen selber und durch die Beschreibungen Aurelians. Aurelian bezieht sich nicht ausschließlich auf den „Accentus“ oder melodischen Verlauf. Seine Absicht ist es, bei den verschiedenen Weisen anzugeben, was charakteristisch ist, und das schließt qualitative Eigenarten ein, die mit der Art der Aufführung zu tun haben: rhythmische Differenzierungen, Differenzierungen der Stimmqualität und noch weitere Differenzierungen, die wir schwer verstehen können. Manche dieser qualitativen Aspekte decken sich mit späteren Notierungen, und daraus können wir wichtige Folgerungen ziehen: daß seine Berichte treffend sind, daß solche Aspekte zur mündlichen Praxis gehörten und daß wir die Aufzeichnung als Übertragungen der mündlichen Praxis anzusehen haben. Ich gebe ein Beispiel:

Beispiel 2, Cardine, *Graduel neumé*, Solesmes 1772, S. 499:

MB  
CKS  
SS.  
Process.  
de Martini

Grad.  
2.

Xsultá-bunt \* san-cti in gló-ri-a : lae-tabún-tur in cu-bí-li-bus su-is.

V. Cantá-te Dó-mi-no cán-ti-cum no-vum : laus e- jus in ecclé-si-a

\* sanctú-rum.

Bei der Beschreibung des Verses „*Cantate domino*“ zum Graduale „*Exultabunt sancti*“ schreibt er: „Nach der ersten und längeren Melodie auf ‚Do‘ folgt die zweite Melodie auf ‚can‘. Diese Melodie ist ‚flexibilis‘, sie wird wiederholt und mit einer bebenden Modulation gesungen“<sup>10</sup>. Die Stelle ist genau identifizierbar (Beispiel 2) und die „bebende Modulation“ ist in der ältesten Überlieferung durch ein Quilisma bezeichnet. Das ist nicht nur bei dem Text „*Exultabunt sancti*“ der Fall, sondern auch bei zahlreichen anderen Gradualientexten, die zu dieser Weise überliefert sind (es ist die Weise des Gradualien-Typs *Justus ut palma*). Die „bebende“ Modulation gehört zu der Weise.

Aurelians Beschreibungen, wie auch die Quellen selber, führen zu dem Schluß, daß der Hinweis auf die hochdifferenzierten qualitativen Aspekte der Aufführung eine der primären Aufgaben der ersten Notenschriften im praktischen Gebrauch war.

Dafür gibt uns Hucbald einen sicheren Beweis. Er argumentiert für die Anwendung einer Buchstabennotation, weil die Neumen nicht für die Wiedergabe des melodischen Verlaufs ausreichen. Aber er schreibt doch auch: „Die gewöhnlichen Zeichen sind nicht ganz unnötig, da sie nützlich sind, um die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Melodie zu zeigen, wo der Klang einer bebenden Stimme bedarf . . .“<sup>11</sup>. Daß er außerdem eine Buchstabennotation vorschlägt, ist wahrscheinlich zum Teil durch den Verfall der mündlichen Tradition, zum Teil durch zunehmendes Verlangen nach Einheitlichkeit im Vortrag des liturgischen Gesangs zu erklären.

Noch eine weitere Aufgabe der frühen Notenschriften, die primär nichts mit Tonhöhen zu tun hatte, ergibt sich aus der Tatsache, daß die Neumen in den ältesten praktischen Quellen zum großen Teil bei Gebeten und Lesungen des Priesters verwendet werden. Es handelt sich dabei um Rezitationen auf einem Ton mit Modulationen und Kadenzan Stellen, wo Interpunktionszeichen gesetzt waren. Wozu brauchte man Neumierungen für etwas musikalisch so Einfaches?

Die Interpunktionszeichen bezeichnen die Stellen, wo der Lektor seine Modulationen und Kadenzan beendet haben soll. Es kam darauf an zu erinnern, wo er vom Rezitationston in die Kadenz überzugehen hatte. Das muß ein schwieriges Problem gewesen sein, das Anlaß zum Neumieren gab.

Das dritte Beispiel ist eine Seite aus der St. Galler Handschrift 381. Sie enthält Aufzeichnungen der Psalmodie zu Introitus und Communio. Es ist unverkennbar, daß die Anfangstöne der jeweiligen Kadenzan durch eine Virga bezeichnet sind, die bedeutend höher steht als die anderen Töne. Liest man aber jeweils bis zum Schluß der Kadenz, dann sieht man, daß das keine richtige Diastematie ist. Die hohe Virga ist ein Signal für den Anfang der Kadenz.

Die Notenschrift hatte in ihrer ersten Epoche eine ähnliche Funktion wie die Interpunktion: sie war Hinweis zum Vortrag eines Textes. Das beweist die Seite aus der Handschrift St. Gallen 381 noch in einer anderen Beziehung. Es wird meist gelehrt, daß die Differenzierung zwischen Virga und Punktum zur Bezeichnung des Unterschieds der Tonhöhe diente: die Virga als Zeichen für einen höheren, das Punktum als Zeichen für einen tieferen Ton. In diesem Beispiel kann die Virga aber nach und vor einem höheren wie

<sup>10</sup> S. 98, 25.

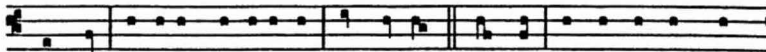
<sup>11</sup> Siehe Fußn. 5.

Beispiel 3, St. Gallen, Stiftbibliothek 381, mit Übertragung von Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien II*, Leipzig 1912, Neudr. Hildesheim 1963, S. 265:

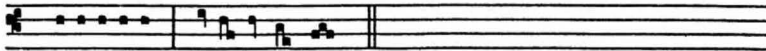
<sup>- w f - m -</sup>  
*sub* mea quem timebo  
<sup>- - - - -</sup>  
*ADR.* Dominus protector un<sup>us</sup> me<sup>us</sup> a quo trepidabo  
<sup>- - - - -</sup>  
*ADR.* Si consistant aduersum me castra non timebit  
<sup>- - - - -</sup>  
 cor meum  
<sup>- - - - -</sup>  
*Λ.* Dñs fortitudo. Ad te domine clamabo deus meus  
<sup>- - - - -</sup>  
*usu* ne silias a me nequando taceas a me.  
<sup>- - - - -</sup>  
*ADR.* Dominus adiutor meus & protector meus & in  
 ipso sperauit cor meum & adiuuus sum.  
<sup>- - - - -</sup>  
*Γ.* Circuibō & immot. Dñmus illuminatio mea  
<sup>- - - - -</sup>  
*η* & salus mea quem timebo.  
<sup>- - - - -</sup>  
*ADR.* Dominus protector un<sup>us</sup> me<sup>us</sup> a quo trepidabo.  
<sup>- - - - -</sup>  
*ADR.* Exaudi domine uocem meam qua clamaui misere-  
<sup>- - - - -</sup>  
 re ro mei & exaudi me.  
<sup>- - - - -</sup>  
*Λ.* Un<sup>us</sup> gentes. Subiecit populos nobis & gentes  
<sup>- - - - -</sup>  
*η* sub pedibus nostris.

Aus Cod. 381 St. Gallen.

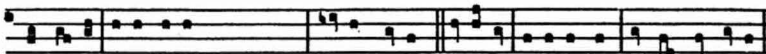
11. Jahrhundert.



Ad te do-mine clamabo de- us me- us: ne si- leas a me, ne quan- do mi- nus pro- tec- tor me- us: et in i- pso spe- ravit cor



do tace- as a me.  
meum et adju- tus sum.



Domi- nus illu- mina- ti- o me- a: et salus me- a quem timebo?  
 Domi- nus protector uitae me- ae: a quo trepidabo?  
 Exaudi domine uocem meam, qua clamaui: miserere mei et exaudi me.  
 Subje- cit po- pulos nobis: et gentes sub pedibus nostris.

einem tieferen Ton stehen. Das Punktum jedoch steht nur, wo der vorangehende und der folgende Ton höher liegen, in diesem Fall nur für den tiefsten Ton. Das Punktum ist ein Hinweis darauf, daß bei der Silbe, wo es gesetzt wird, der tiefste Ton des Tonraums erreicht ist. Da in diesem Fall der tiefste Ton nur am Anfang oder am Ende einer melodischen Strecke erreicht wird, ist das Punktum ein Anhaltspunkt nicht nur für den melodischen, sondern auch für den formalen Verlauf des Vortrags. Das Punktum ist, ebenso wie die hochgesetzte Virga, ein Indikator. Indikatoren sind auch die Verkürzungen am Rand, „susū“, „iusū“ und „eḳ“ (= equaliter), die Hinweise dafür sind, daß der erste Ton der Antiphon, die nach dem Vers zu wiederholen ist, höher, tiefer oder der gleiche Ton ist wie der letzte Ton der Psalmformel. Solche Indikatoren sind die Wegemarken, mit deren Hilfe der Ausführende den gegebenen Text mit den melodischen Formeln, die er auswendig kennt, in Verbindung bringt.

Im Hinblick auf die gemeinsame indikatorische Funktion der Neumen und der Interpunktionszeichen soll zuletzt auf wesentliche Übereinstimmungen ihrer Form hingewiesen werden.

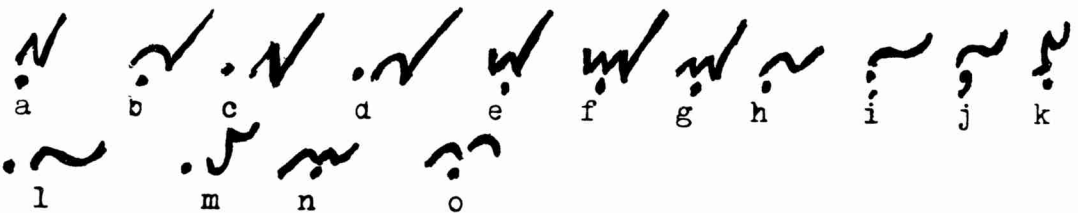
Das karolingische Interpunktionsystem wurde in den achtziger Jahren des 8. Jahrhunderts durch Einführung des Fragezeichens vervollständigt. Das vierte Beispiel zeigt das Repertoire der Interpunktionszeichen vor 800. Es besteht aus Punktum (.), Virgula (/), Comma (ʔ oder 7), Punctus interrogationis und verschiedenen Zusammensetzungen dieser Zeichen.

Beispiel 4:

Punkt                      Comma                      Virgula



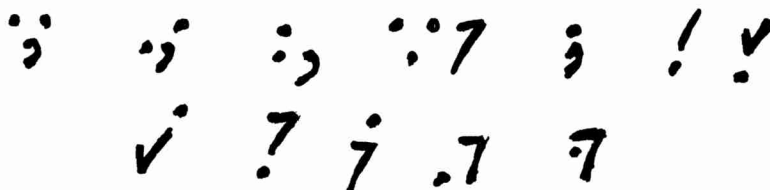
Fragezeichen



Vervielfachung der Zeichen



Zusammensetzung der Zeichen





Viele von diesen Zeichen lassen sich als Neumen wiedererkennen. Da die ältesten Neumen ein halbes Jahrhundert jünger als die ältesten Texte mit vollständiger Interpunktion sind, läßt sich denken, daß die einen von den anderen abgeleitet sind. Es empfiehlt sich aber Vorsicht.

Aus den Ähnlichkeiten zwischen Punctum, Comma, Virgula einerseits und den entsprechenden Neumen andererseits kann wenig geschlossen werden, da diese Zeichen verschiedenen Zwecken dienen. Bei den Fragezeichen dagegen ist es anders. Sie sind differenzierter und sind nach Form und Funktion mehr spezialisiert. Deshalb ist es sinnvoll, nach konkreten Beziehungen zu fragen. Es handelt sich um eine Entsprechung entweder mit Quilisma oder mit Porrectus. In Beispiel 4 entsprechen die Zeichen a bis d dem Porrectus in einer oder der anderen Neumenschrift, während die Zeichen e bis m dem Quilisma entsprechen. Was die Quilismen und die entsprechenden Fragezeichen betrifft, ist es bedeutsam, daß Zeichen wie e, h und k, so verschieden sie sind, einerseits sämtlich in der Funktion des Fragezeichens und andererseits sämtlich in der Funktion des Quilisma erscheinen. Für eine derartige Beziehung spricht auch die folgende Tatsache: Es ist nie der Fall, daß an einem Ort, wo das Fragezeichen als e geschrieben wird, das Quilisma in der Form h oder k erscheint. Wo das Fragezeichen a verwendet wird, da wird auch das Quilisma in der Form a geschrieben und so fort. Demnach erscheint es plausibel, daß die ersten Neumenschreiber, als sie Zeichen suchten für die schriftliche Übertragung der mündlich überlieferten Melodien, Interpunktionszeichen heranzogen. Ein konkreter Fall wäre die Anpassung des quilismaartigen Fragezeichens für die Aufzeichnung der „bebenden Modulation“, die Aurelian beschreibt.

Wir behaupten nicht, daß sich die Neumenschrift aus den Interpunktionszeichen entwickelt hat. Aber es stellt sich uns die Frage, was es bedeutet, daß die ersten Neumenschreiber Interpunktionszeichen heranzogen. Die Frage fordert die weitere Erforschung der indikatorischen Funktion der ältesten Notenschriften heraus.

## Notenschrift und Mehrstimmigkeit

von Theodor Göllner, München

Für die liturgische Einstimmigkeit war die Notenschrift bekanntlich keine unabdingbare Voraussetzung. Die einstimmigen Gesänge der christlichen Kirche bedurften weder für ihre Entstehung noch für ihre Verbreitung und Überlieferung über einen langen Zeitraum hinweg der schriftlichen Fixierung. Erst zu einer Zeit, die wir gewöhnlich nicht mehr mit der aktuellen Phase dieser Musik als einer frühen Entwicklungsstufe eines Fortschrittsprozesses identifizieren, nämlich seit dem 9. Jahrhundert, schlägt sich die Einstimmigkeit in zunehmender Genauigkeit und wachsendem Umfang auf der Ebene der Schrift nieder. Von nun an wird die Aufführung ebenso wie die Überlieferung der Einstimmigkeit mehr und mehr von der Notenschrift abhängig, auf die sie zuvor überhaupt nicht angewiesen war. Die Niederschrift dieser Musik ist historisch gesehen prinzipiell eine Nachschrift, eine nachträgliche Zutat also, die der musikalischen Praxis folgt, auch wenn das schließlich Notierte für