

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

die Aufführung wieder als Ausgangspunkt dienen kann¹. Entstehung und Aufzeichnung der Gregorianik liegen zeitlich und oft auch räumlich weit auseinander, so daß ihre Überlieferung sich nur zu einem geringen Teil in der Schriftlichkeit spiegelt.

Wie aber steht es um das Verhältnis von Notation und Musik in der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, besonders in deren kaum zu erschließenden Frühphase? Gilt hier auch das für die Einstimmigkeit unbestreitbare Prinzip vom Primat der erklingenden Musik gegenüber dem akzessorischen Charakter der Schrift? Bekanntlich verdanken wir unsere geringe Kenntnis der frühesten Mehrstimmigkeit einigen wenigen Musiktraktaten, die mit der *Musica enchiridias* als Mittelpunkt seit dem 9. Jahrhundert die Praxis des Organum beschreiben. Auch hier folgt die theoretische Reflexion einer schon vorhandenen Übung, von der ein bestimmter Wesenszug, wie etwa das Zusammengehen zweier Stimmen im Quart- oder Quintabstand, in den Vordergrund gestellt wird. Wie die Musik wirklich beschaffen war, d. h. was die Aufführung über das theoretisch Formulierte und in einer kunstvollen Graphik wie der Daseia-Notation Fixierte hinaus noch enthielt, bleibt dabei völlig offen. Bemerkenswert ist jedoch, daß hier eine als neu empfundene Praxis durch Theorie und Zeichen erfaßt wird, d. h. daß die Zeit der schriftlichen Darstellung weitgehend mit der Zeit der Entstehung der Musik identisch ist. Was das Verhältnis zur Schriftlichkeit anbelangt, so profitiert das Organum schon früh von der in derselben Zeit aufkommenden Tendenz zur schriftlichen Fixierung von liturgischer Einstimmigkeit, wenngleich der Versuch einer graphischen Darstellung in den Traktaten anders ausfällt als in den für die Praxis bestimmten Neumenhandschriften. Notenschrift und organale Mehrstimmigkeit erscheinen etwa gleichzeitig als zwei Neuerungen, die ähnlich wie die Prosen und Tropen als Aneignungsweisen von Gregorianik durch die christianisierten Völker nördlich der Alpen zu verstehen sind.

Die Annahme ist berechtigt, daß die Praxis des Organum wesentlich weiter verbreitet war und länger anhielt, als dies aufgrund der wenigen schriftlichen Nachweise erscheinen mag. Wenn es seit dem späten 11. Jahrhundert neben den Zeugnissen der Musiktheorie in zunehmendem Maße auch praktisch-musikalische Quellen mehrstimmiger Musik gibt, so sind dies dennoch nur vereinzelte Versuche, einer offenbar allgemein geübten Praxis mit den unzulänglichen Mitteln der Schrift beizukommen. Dies sollte aber nicht zu dem Mißverständnis verleiten, als sei die tatsächliche mehrstimmige Aktivität auf die wenigen Orte beschränkt, an denen man sich der Mühe unterzog, das mehrstimmig Praktizierte in Notenschrift umzusetzen. Winchester, St. Martial und Santiago de Compostela sind weniger Zentren mehrstimmiger Musik als vielmehr Orte, in denen oder für die diese Musik aufgeschrieben wurde. Die schreiberische, nicht die musikalische Aktivität, unterscheidet diese bekannten Stätten früher Mehrstimmigkeit von anderen Orten und Gegenden. Die Organa von Winchester erklangen sicher unaufgeschrieben in sehr ähnlicher Weise wie in der dortigen Kathedrale offenbar auch in Canterbury oder Salisbury, und die Mehrstimmigkeit von St. Martial oder im Codex Calixtinus wird in Nordfrankreich ebenso bekannt gewesen sein wie in Limoges oder in Santiago.

Obleich die organale Mehrstimmigkeit ohne mehrstimmige Notierung auskam, begünstigte die zunehmende Präzisierung der einstimmigen Notierung die Entwicklung der

¹ *Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München*, Tutzing 1980, S. 10.

Mehrstimmigkeit nachhaltig. Die früheste Art des Organum war dagegen wie die Einstimmigkeit auf Notenschrift nicht angewiesen. Sie konnte trotz ihrer gelegentlichen graphischen Darstellung durch die Musiktheorie als klanglich erweiterte Gregorianik unter Befolgung bestimmter Regeln ausgeführt und mündlich überliefert werden. Wie diese Art einfachster organaler Mehrstimmigkeit beschaffen war, entzieht sich deshalb einer gesicherten Kenntnis, doch scheint es methodisch durchaus legitim zu sein, wie bei der Einstimmigkeit hierfür spätere notenschriftliche Aufzeichnungen heranzuziehen. Wiederum stehen wir vor einer Phasenverschiebung, die die Entstehung und Blütezeit der musikalischen Praxis von ihrer später einsetzenden schriftlichen Fixierung trennt. Betrachtet man deshalb diese Fixierung nicht als eine Art von bescheidener Neukomposition, die erst zur Zeit ihrer Niederschrift entstanden ist (wobei Entstehung und Schriftlichkeit zeitlich wieder zusammenfielen), sondern als den späten schriftlichen Niederschlag einer älteren mehrstimmigen Praxis, deren Kenntnis uns sonst versagt geblieben wäre, so tut sich dem Historiker ein weites Feld auf. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß das erst nach Jahrhunderten Fixierte nicht mehr die Frische des Anfangs darstellt, sondern ein geglättetes Stadium mit abgeschliffenen Konturen und normierten Schemata, so erhalten wir aus diesen Aufzeichnungen immer noch ein höchst eindrucksvolles Bild von Konzept und Ausmaß einer versunkenen mehrstimmigen Schicht. Die auf viele Bereiche der Liturgie ausgedehnte, vornehmlich die solistischen Partien berücksichtigende Zweistimmigkeit wollte durch wechselnde perfekte Konkordanzen die einstimmige Melodie klanglich erweitern, indem diese je nach ihrer Lage durch eine Ober- oder Unterstimme ergänzt wurde, so daß beide Stimmen in einem verhältnismäßig engen Tonraum kreisten².

Obwohl dieses Verfahren von geübten „Discantoren“ ohne jegliche notenschriftliche Hilfe gemeistert werden konnte, wurde es durch die Notierbarkeit der einstimmigen Ausgangsmelodie zweifellos gefördert, und zwar schon auf der Stufe adiastematischer Neumen. Je mehr man sich auf die graphisch sichtbare Einstimmigkeit verließ, umso leichter fiel die Konzentration auf die mehrstimmige Ausgestaltung des musikalischen Vortrags. Die ausgereifte diastematische Notenschrift ermöglichte schließlich eine geradezu virtuose Beherrschung des Diskantierens, von der die wenigen zweistimmig notierten Quellen des 12. Jahrhunderts zeugen. Offenbar war es aber der fortschrittliche Stand der einstimmigen Notierung, der ein fortschrittliches mehrstimmiges Konzept nach sich zog. Eine Melodie, die graphisch fest geformt und im Hinblick auf die Tonhöhe eindeutig lesbar ist, kann zur Grundlage und somit zum konstruktiven Träger einer nunmehr dominierenden Organalstimme werden. Hatte diese bisher, sei es im Rahmen einer mündlichen Praxis, sei es in Abhängigkeit von einer rudimentär notierten Einstimmigkeit eine mixturähnliche Klangfunktion in der Art der im späten Mittelalter schriftlich überlieferten Zweistimmigkeit, so tritt sie jetzt, in eindeutiger Beziehung auf die fortgeschrittene Diastematie der einstimmigen Melodie als selbstbewußte Gegenstimme zu dieser auf. Die neue Zweistimmigkeit des 12. Jahrhunderts hat somit die später zur Norm gewordene, perfektionierte Form einstimmiger Chorschrift, nicht aber die zweistimmige Aufzeichnung als Voraussetzung. Dies bedeutet für die einstimmige Notierung, daß sie nicht nur, wie es nahe liegt, als einstimmiger Gesang erklingen, sondern ebenso gut mehrstimmig ausgeführt werden kann; d. h. die Notenschrift bietet im Hinblick auf den Klang nur etwas bruchstückhaft Partielles.

² Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 40ff.

So gesehen enthalten die einstimmig notierten liturgischen Gebrauchshandschriften nicht nur die Schrift der liturgischen Einstimmigkeit, sondern potentiell auch immer die partielle Notation organaler Mehrstimmigkeit, und zwar in ihren verschiedenen Stufen vom älteren Organum mit seiner mixturhaften Verdopplungsstimme bis zum neueren Organum des 12. Jahrhunderts mit seiner auf Selbständigkeit bedachten Gegenstimme.

Die einstimmige Notation und die durch sie bewirkte Mehrstimmigkeit bildete somit auch die Voraussetzung für das Notre-Dame-Organum, genauer gesagt, für die freien Organalpartien des zweistimmigen „organum purum“. Denn hier wird nur fortgesetzt und vollendet, was offenbar auch in Paris schon vor der Niederschrift des *Magnus liber* aufgrund notierter Einstimmigkeit praktiziert wurde. Die Zerlegung einer sinnlich faßbaren Melodie in ausgehaltene Einzeltöne, über die isolierte Klänge errichtet werden, die nun ihrerseits auf eine melismatische, verbindende Organalstimme angewiesen sind, bedurfte nicht der zweistimmigen Notierung, nicht der graphischen Darstellung als Organum, sondern nur der einstimmigen schriftlichen Vorlage des Cantus. Der nicht mehr vorhandene, sinnlich wahrnehmbare Zusammenhang der Melodie wurde durch die Stütze der Schrift mit ihren fixierten Noten ersetzt. Um von hier aus ein Organum zu praktizieren, benötigte der „Organizator“ sodann die Kenntnis der gebräuchlichen Klangfortschreitungsregeln und der melismatischen Formeln und Wendungen, mit denen er die Oberstimme kunstvoll gestaltete. Der einstimmig notierte Cantus konnte also in Verbindung mit den Anweisungen, der Musiktheorie und der Fertigkeit eines geübten Sängers das frühe Notre-Dame-Organum weitgehend hervorbringen. Der Weg vom Cantus zum mehrstimmigen klanglichen Resultat wird durch den *Vatikanischen Organumtraktat*³ sehr genau erfaßt, so daß man sich unschwer vorstellen kann, wie dieses Verfahren auch vor, außerhalb und wohl noch nach den einschneidenden Neuerungen der Notre-Dame-Schule verbreitet war⁴.

Beherrschte der Organizator über den organalen Haltetonpartien allein den musikalischen Vorgang, so mußte er an denjenigen Stellen, wo der Cantus zu einer aktiven, rhythmisch gestrafften Bewegung übergeht, den sog. Discantus-Partien also, sich dem rhythmischen Eigenwillen des Cantus fügen. Dies konnte zunächst noch durch mündliche Absprache unter den Sängern geregelt werden, wurde aber durch die neue Rhythmik des Cantus, die nicht mehr dessen herkömmlichem Duktus entsprach, schwieriger, so daß man unter Verwendung der Modalnotation die notenschriftliche Fixierung auch der Organalstimme zu Hilfe nehmen mußte. Jetzt erst, in den Discantuspartien und Clausulae, wurde die Notierung von Cantus und Organalstimme die Voraussetzung für die Zweistimmigkeit. Erst die rhythmische Schrift zwingt zu einer Kongruenz von notierter und erklingender Stimmenzahl⁵. Da eine ähnliche, rhythmisch festgelegte Organisation auch für den Oberstimmenverband der drei- und vierstimmigen Organa gilt, wurde die Notenschrift für die erweiterte Stimmenzahl selbst in den Organalpartien notwendig. War die frühere Mehrstimmigkeit anfänglich ohne Notenschrift ausgekommen und hatte sich dann in die Abhängigkeit von der einstimmigen Notierung begeben, so daß diese als partielle Vorschrift des klanglichen Resultats gelten kann, so weitet sich die Vorschrift-Funktion der

³ R. von Ficker, *Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025)*, in: *KmJb* 27, 1932, S. 65 ff., F. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. 3025)*, Tutzing 1959, S. 52 ff.

⁴ *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, in: *Bericht über den neunten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß*, Salzburg 1964, Bd. II, Kassel usw. 1966, S. 68 ff.

⁵ F. Zamminer, *Vat. Organumtraktat*, S. 151 f.

Notierung bei den Notre-Dame-Klauseln auf den gesamten, den musikalischen Satz verkörpernden Stimmenverband aus und hebt die bisher typische Differenz zwischen Notation und Klang auf. Der mehrstimmige Klang ist von nun an ein Produkt der mehrstimmigen Notierung. Er wird somit in dem uns geläufigen Sinne notationsabhängig. Versteht man unter Komposition im landläufigen Sinn ein musikalisches Konzept, das zunächst schriftlich ausgearbeitet wird, bevor es erklingt, so kann man mit Fug und Recht die neue Mehrstimmigkeit als Komposition bezeichnen. Die Anfänge der Komposition sind somit an die Übereinstimmung von Stimmenzahl und Stimmnotation ebenso wie an die Erfassung des Rhythmus durch die Notenschrift gebunden. Dies erhebt die mehrstimmigen Quellen auf ein wesentlich höheres Niveau und verwandelt ihren Sinn von Grund auf. Da die notationsabhängige, komponierte Mehrstimmigkeit nur dort ausgeübt werden konnte, wo auch diesbezügliche Quellen entstanden sind, und nur so lange lebendig blieb, wie die schriftliche Fassung vorhanden war, gewinnen auch die Fragen nach Provenienz und Chronologie der Handschriften ein entscheidendes Gewicht. Denn sie beziehen sich auf die Existenz, Verbreitung und Dauer der jeweiligen Musik selbst. Dagegen sind dieselben Fragen bei mehrstimmigen Quellen, die eine prinzipiell mündlich tradierbare Mehrstimmigkeit enthalten, im Hinblick auf Entstehung und Verbreitung der Musik von untergeordneter Bedeutung, wenngleich sie paläographisch und für unsere Kenntnis von regionalen Schreibaktivitäten interessant sein mögen. Was die handschriftliche Überlieferung von Mehrstimmigkeit seit dem 13. Jahrhundert zu einem Problem macht, ist die Tatsache, daß sich hinter ähnlich aussehenden Notationskonventionen die verschiedensten musikalischen Konzepte verbergen können. Ein zweistimmig notiertes Organum, das als Nachschrift einer verbreiteten Praxis zufällig in die Notierung vorgedrungen ist, findet sich neben einem komponierten Organum, das von Haus aus auf Notenschrift angewiesen ist. In spätmittelalterlichen Handschriften, die das typische Repertoire dieser Zeit überliefern, ist das schriftlich komponierte von dem nachträglich fixierten nicht säuberlich nach Codices getrennt, sondern steht nebeneinander in ein und derselben Quelle. Gewiß ist beides für die Aufführung bestimmt, die von der Notenschrift ausgeht, aber im Hinblick auf Herkunft und Bedeutung handelt es sich um grundverschiedene Notationsarten. Hinzu kommt oft eine unscharfe Trennung oder auch Vertauschung der Notationsstufen, bedingt durch das jeweilige Schreibniveau. So können Motetten des 13. Jh., die als Kompositionen die Mensuralnotation voraussetzen, in einem zurückgebliebenen Scriptorium in unrhythmisierte Choralnotation geschrieben werden, also notationsmäßig vorkompositorisch erscheinen⁶, während umgekehrt in einem fortschrittlichen Schreiberkreis Nachschriften von älteren organalen Praktiken mensurale Notenwerte zu Hilfe nehmen und somit schriftlich ausgearbeitete Kompositionen vortäuschen⁷. Dies sollte jedoch nicht davon abhalten, die Frage nach dem wirklichen Sinn von notierter Musik zu stellen und ihr Verhältnis zur erklingenden Musik zu klären. Obwohl ein und dasselbe Stück ganz verschieden notiert werden kann, andererseits dieselbe Notierungsweise verschiedene Stufen von Mehrstimmigkeit wiederzugeben vermag, beleuchtet gerade das sich ändernde Verhältnis zwischen Notiertem und Musiziertem die jeweilige historische Situation.

⁶ Man vergleiche etwa die Notierung von Ars-antiqua-Motetten in gotischer Choralchrift in der Hs. München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 716, fol. 125ff., vgl. K. von Fischer, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik I*, RISM B IV³, München-Duisburg 1972, S. 354ff.

⁷ Th. Göllner, *Das Kyrie cunctipotens zwischen Organum und Komposition*, in: *Musik in Bayern* 22, 1981, S. 37ff.