

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	10 (1986)
<b>Artikel:</b>	Aspekte der Beziehung zwischen Notation und Stil
<b>Autor:</b>	Paulsmeier, Karin
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-869177">https://doi.org/10.5169/seals-869177</a>

### 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:** 27.01.2026

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

# ASPEKTE DER BEZIEHUNG ZWISCHEN NOTATION UND STIL\*

von KARIN PAULSMEIER

Als Einleitung zu seiner Notationslehre *Musica figuralis deudsche*, Wittenberg 1532, schreibt Martin Agricola: „Dieweil der gesang, so durch die lebendige stym gemacht, also und der mas, wie er inn sich selber ist, inn keinerley weis geschrieben odder sonst gefasset werden mag, haben die Musici alhie, auff das gleichwol ein solch gesang und melodey, also bald nicht gar untergehen odder vergessen, sondern mit lebendiger stym odder Musicalischen Instrumenten, inn seiner eigen gestalt, so offt es geliebet, wiederrumb geübt und gebraucht werden möchte, etliche figuren der Noten erfunden ...“<sup>1</sup>

Was mich an diesen Sätzen interessiert, ist der Gegensatz der Aussagen: „Musik kann nicht notiert werden. Musik wird notiert“, denn es spiegelt sich darin die Spannung wider, die einen Teil unseres Themas ausmacht.

Musik als durch Stimme und Ohren vermitteltes, einmaliges Ereignis – „durch die lebendige stym gemacht“, wie Agricola sagt, – kann nicht festgehalten oder aufgeschrieben werden. Musik wird aber trotzdem notiert, damit das Erlebnis „Musik“ jederzeit durch Stimme oder Instrument wiederholbar gemacht werden kann.

Aus diesem Grund haben die Musiker Notenzeichen erfunden. Die Zeichen und Methoden, die Agricola in seinem Traktat beschreibt, sind Teil der in seiner Zeit gebräuchlichen Mensural- und Proportionslehre. Er selbst befindet sich gedanklich innerhalb dieses Systems und begreift seine Notation demgemäß als absolut und direkt von Musikern erfunden. Und so kann er diese nicht als Teil einer geschichtlichen Entwicklung sehen, wie sie sich von unserem Blickpunkt aus darstellt.

Doch das Festhalten von Musik steht als Ursache zur Erfindung von Notenschrift am Anfang der abendländischen Notationsgeschichte: die Erfindung von Zeichen als Gedächtnishilfe beim mittelalterlichen Choral-Singen bildet quasi den ersten Impuls für die Entwicklung der Notation.

Eine wesentliche Aussage bei Agricola ist, daß Musik eigentlich nicht notiert werden kann; das heißt, Notation ist die Reduktion von Musik auf fixierbare Elemente hin. Welche Elemente jeweils notiert werden, kann unterschiedlich sein, und dies sagt etwas über die Musik selbst aus. Ebenso darf als stilspezifisch gelten, was an Informationen durch die Schrift *nicht* wiedergegeben wird.

So ist zum Beispiel das in der Musikwissenschaft viel diskutierte Akzidentienproblem die Folge verlorengegangener Informationen: daß Akzidentien bis ins 16. Jahrhundert hinein nicht konsequent und eindeutig notiert wurden, beruht nicht auf einer Unfähigkeit der Musiker. Vielmehr ist diese Offenheit, einen Ton

\* Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag im Rahmen des Kolloquiums „Vocal techniques and styles in 8th to 16th century music“ des „Festival van Vlaanderen“, 1981, zurück.

<sup>1</sup> Martin Agricola, *Musica Figuralis Deudsche*, Wittenberg 1532, C (Reprint Hildesheim und New York 1969)

so oder so interpretieren zu können, Teil des Stils selbst, eines Stils, in dem zum Beispiel ein ‚b‘ nicht bestimmendes Element für die Tonalität ist, sondern die Tonalität nur bedingt beeinflußte. In dem Moment nämlich, wo Halbtorschritte Hauptmerkmal eines Stils wurden – im expressiven Madrigal des 16. Jahrhunderts – wurden Akzidentien auch eindeutig notiert.

Also: *was*, *wieviel* und mit *welchen* Mitteln notiert wird, – dies sind wesentliche Fragen zur Musik und Schrift.

Diese Fragen gehen über die einfache Erfindung von Zeichen, wie Agricola es beschreibt, hinaus und führen zu weiteren, historisch orientierten Aspekten zum Thema „Notation und Stil“: mit der Anwendung einer bestimmten Notierungsweise ist gleichzeitig eine Begrenzung der musikalischen Möglichkeiten verbunden, und zwar durch die Auswahl, die jede Notation aus allen denkbaren Möglichkeiten trifft.

Eine grundsätzliche Möglichkeit wird nahezu während der ganzen Notationsgeschichte wahrgenommen: das Fixieren von Ganz- und Halbtorschritten; dagegen werden Stimmungen, Intonierungen durch eine Stimme oder ein Instrument nicht notiert. Wir haben also nur eine grobe Notierungsweise von Intervallen zur Verfügung, die das, was Musik lebendig macht, nicht wiedergeben kann. Dabei ist das Liniensystem einziger Informationsträger, dessen Brauchbarkeit grundsätzlich bis ins 20. Jahrhundert nicht in Frage gestellt wurde. Damit reduziert sich der technische Aspekt der Notationsgeschichte im wesentlichen auf eine Geschichte der Rhythmik.

Wir hatten von Notation als Begrenzung gesprochen. Dies gilt auch insofern, als nur innerhalb der notierbaren Möglichkeiten komponiert werden kann. Denn Komposition ist immer an Schrift gebunden. Das wird zum Beispiel deutlich an der theoretisch stark gebundenen *Ars nova*-Musik, in der stereotype rhythmische Formeln den Stil prägen. Die *Ars nova* schuf die Begriffe – und damit Begrenzungen – von den Notenwerten Maxima bis Minima, vom Maximum bis Minimum an Tondauer, was als absolut zu begreifen war. Und nur sehr langsam, erst im 15. Jahrhundert, setzte sich dagegen der Gebrauch einer weiteren Unterteilungsstufe, der Semiminima, durch. Die theoretische Bindung war teilweise so groß, daß man zur Vermeidung von Semiminimen augmentiert notierte, das heißt, daß man zwar nur bis Minima notierte, daß deren Tempo gegenüber der Norm aber schneller zu nehmen war.

Doch jede Begrenzung durch Notation wurde letztlich auch wieder aufgehoben. Um wechselnden stilbedingten Ansprüchen gerecht zu werden, hat sich die Notation im Laufe der Geschichte ständig, wenn auch oft langsam, verändert und erneuert. Diese Erneuerungen treten nie radikal auf, sondern geschehen immer auf der Grundlage bestehender Notierungspraktiken. Es handelt sich also um ein langsames Herauswachsen aus den jeweiligen Aufzeichnungstraditionen. Das heißt auch, daß eine Notierungsart bis zu einem gewissen Grad schon die Richtung, in der Entwicklung möglich ist, beinhaltet. Ich werde das später an der Entwicklung der Motette im 13. und frühen 14. Jahrhundert darstellen.

Die Entwicklung der Notation ist ein Wechselspiel zwischen Erweiterung und Einengung dessen, was notiert werden kann. So kann zum Beispiel unsere traditionelle Notation zeitliche Relationen genau darstellen, aber relative zeitliche Offenheit, wie sie in anderen Aufzeichnungsweisen – etwa derjenigen der zweistimmigen Organa der Notre-Dame-Zeit oder des frühen Trecento-Madrigals – möglich ist, nicht adäquat erfassen. Insofern bilden die Notation, in der die Organa und Trecento-Madrigale überliefert sind, und die Musik eine Einheit. Es gibt keine Entwicklung zu einer immer besseren Notation, sondern die jeweils benutzte Notation ist die optimale. In dem Moment, wo das nicht mehr der Fall ist, d.h. wo die Notation nicht mehr die Informationen speichern kann, die von der Musik aus verlangt werden, wird sie verändert.

Einige weitere interessante Punkte im Spannungsfeld zwischen Notation und Stil sind folgende:

1. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Entwicklungen mit demselben Ausgangspunkt entsprechend den Bedürfnissen unterschiedlicher nationaler Stile, wie es am Nebeneinander von französischer und italienischer Musik des 14. Jahrhunderts deutlich wird.
2. Die Notierung einer bisher schriftlosen Praxis mit nicht an ihr selbst entwickelten Mitteln. In diesem Fall gibt es kein Zusammengehen von Notation und Stil, und die benutzte Notation mit dem ihr typischen Informationsausschnitt wirkt der Musik gegenüber wie ein Filter. Ich werde das später an einem Beispiel aus dem Troubadour-Repertoire verdeutlichen.
3. Der visuelle Aspekt der Notation, wie etwa die Verwendung schwarzer und weißer Notierung, wird zu einem Kriterium mit eigener Aussagekraft, das wahlweise angewandt werden kann. Diesen Punkt werde ich anhand von Madrigalen des 16. Jahrhunderts erläutern.

Alle diese Aspekte: die Veränderung und Erneuerung der Notation im Wechselspiel mit stilbedingten Ansprüchen der Musik, die Gleichzeitigkeit verschiedener Entwicklungen, die Notierung einer bisher schriftlosen Praxis und der Wechsel in der Auswahl vorhandener Notierungsmöglichkeiten, werde ich anhand einiger Beispiele veranschaulichen. Und dabei soll immer wieder die Frage im Vordergrund stehen, wie die benutzte Notenschrift mit der ihr eigenen Auswahl der Mittel jeweils stilistische Merkmale der Musik widerspiegelt.

\*

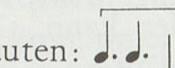
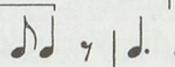
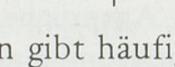
Innerhalb der Entwicklung der Motette des 13. und frühen 14. Jahrhunderts erfährt die abendländische Notation einen bedeutenden, wenn nicht den bedeutendsten Wandel überhaupt, nämlich die Ausprägung einer *Mensural-*, einer zeitmessenden Notation. Durch diesen Wandel wird die gesamte weitere Notationsentwicklung festgelegt, daß sie nämlich im Kern rational, mathematisch orientiert ist. Wenn auch innerhalb dieses Rahmens immer wieder irrationale, improvisierte Elemente ihren Platz finden, so besteht doch die Tendenz, diese neuen Impulse rational einzuzuordnen und mensural zu fixieren.

Die Hauptform der *Ars Antiqua*-Motette ist eine dreistimmige Komposition: zwei Vokalstimmen mit verschiedenen Texten – lateinisch, französisch oder

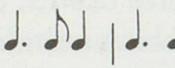
gemischtsprachig — über einem instrumentalen Tenor, der aus einem Choral-Melisma gebildet ist. Die Ausprägung dieser Form lässt sich stufenweise an den Quellen ablesen, wie in den folgenden Beispielen gezeigt werden soll. Dabei werde ich auf notationstechnische Details nicht weiter eingehen. Mir ist wichtig zu zeigen, wie das Notenbild jeweils den Stand der stilistischen Entwicklung wider-spiegelt.

Unsere ersten Beispiele führen uns an den Ursprung der Motette. Beispiel 1 zeigt zweistimmige Kompositionen, die jeweils aus einer textierten und einer untexturierten Stimme bestehen. Ein vollständiges Stück „In modulo sonet letitia“ beginnt in der zweiten Zeile; der Tenor dazu, das Melisma über der Silbe „Latus“, befindet sich rechts unterhalb der textierten Stimme auf zwei kurzen Zeilen untereinander. Oberhalb dieses Stückes befindet sich das Ende der vorherigen Motette mit dem dazugehörigen Tenor „Domino“, wieder rechts auf zwei Kurzzeilen.

Die Seitenaufteilung wird bestimmt durch die Platzausnutzung: jede neue Komposition soll mit teilweise ausgeschmückter Initiale an einem Zeilenanfang beginnen. Der Tenor davor soll aber nicht in der Mitte einer Zeile enden, womit Pergament gespart wurde.

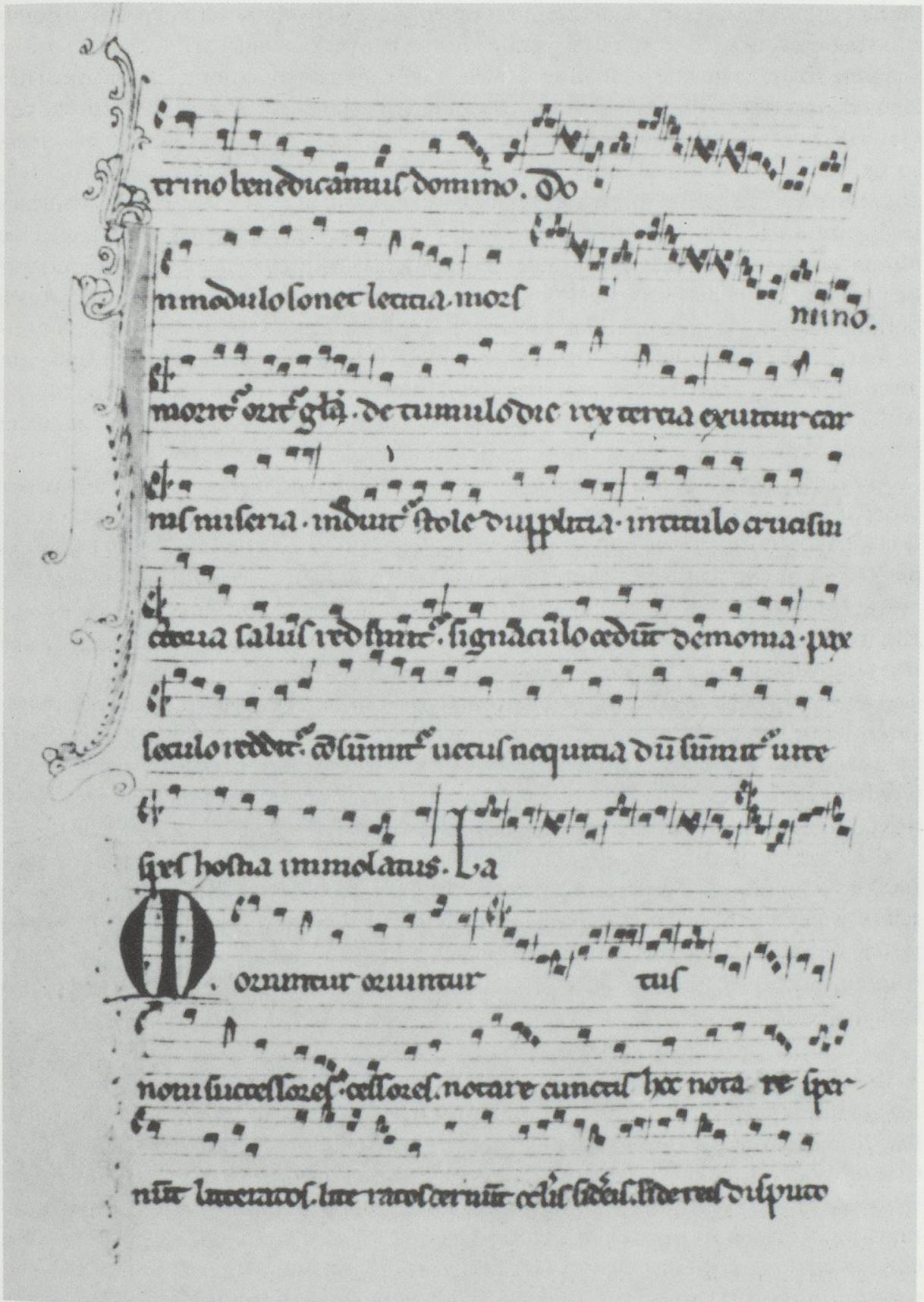
Welche Information enthält diese Notation nun hinsichtlich der Koordination beider Stimmen? Die stereotypen Simplices in der textierten Stimme, dem Motetus „In modulo sonet letitia“, geben keinen Hinweis auf einen Rhythmus. Sie geben nur den durchweg syllabischen Bezug zwischen Text und Musik an. Der Tenor „Latus“ verläuft in einem für die Zeit typischen modalrhythmischen Schema. Die Verbindung von einer Ternaria, einer Gruppe von drei Tönen, und zwei Simplices, jeweils durch einen Strich voneinander getrennt, kann verschiedenes bedeuten. Die häufigste Interpretation, nach dem 5. Modus, würde lauten:  :. Die Folge kann aber auch nach dem 1. Modus  oder nach dem 2. Modus  gelesen werden. Nun gibt häufig der Text im Motetus Hinweise auf den vom Komponisten intendierten Rhythmus, aber nur dann, wenn er regelmäßig verläuft. Beim vorliegenden Text:

In modulo sonet letitia  
Mors moritur oritur gloria ...

wird durch die Verslänge von zehn Silben ein 1. oder 2. Modus ausgeschlossen. In Frage kommt nur der 3. Modus  und damit der 5. Modus für den Tenor.

Doch nicht immer lässt sich bei Kompositionen wie dieser der Rhythmus so verhältnismäßig einfach auflösen. In dem Moment, wo der Motetus unregelmäßig verläuft, werden die Grenzen dieser Notation deutlich, und viel Kalkulation am Schreibtisch ist nötig, um *vielleicht* eine Lösung zu finden.

Für den Sänger der damaligen Zeit aber enthielt diese Notierungsweise genügend Information, auch bei rhythmisch freierem Verlauf des Motetus. Er kannte nämlich die Oberstimme bereits als melismatische Komposition, als Clausel. Für ihn



Bsp. 1: Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29,I, fol. 407'

ist hier nur der Text neu, der einem Oberstimmen-Melisma unterlegt wurde. Dieser Zusammenhang wird durch den Vergleich mit Beispiel 2 deutlich.

Diese Seite zeigt einige solcher Clauseln, alle über dem Tenor „Latus“. Die Vorlage für unser Motetten-Beispiel (vgl. Beispiel 1) beginnt in der vierten Partiturzeile. (Jeweils zwei Stimmen gehören zusammen.) Wenn wir beide Fassungen vergleichen, so ist der Tenor identisch notiert, die Oberstimme dagegen zwar melodisch gleich, aber im Melisma in Ligaturen aufgezeichnet. Durch die Gebundenheit des Melismas in Ligaturen lässt sich in der Clausel ein Rhythmus ablesen, und zwar nach den Modalprinzipien des 13. Jahrhunderts. Das heißt, die Notenzeichen haben zwar keinen eindeutigen Wert an sich, sie lassen sich aber durch den Kontext rhythmisch definieren. Daraus lässt sich hier der dritte Modus ablesen.

Erst im weiteren Verlauf der Entwicklung wurde der Clausel-Oberstimme ein Text unterlegt, eine Praxis, mit der die Motette entstanden war. Damit gilt die Aufzeichnung unseres ersten Beispieles vor allem der Textvermittlung zu einer bereits bekannten Komposition.

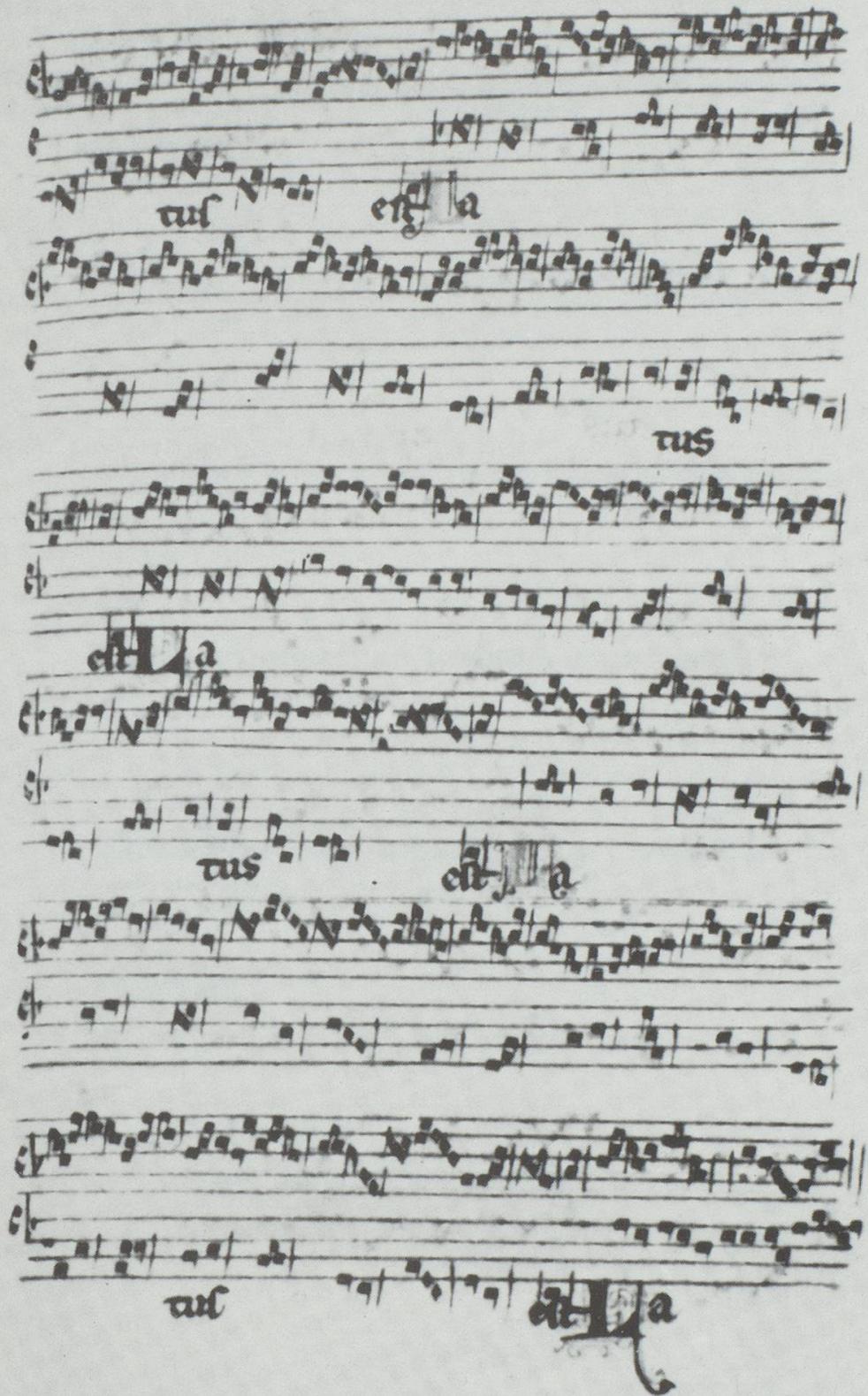
Aufgrund der Forderung nach genauer Zuordnung von Silben und Tönen in der Motette sind die Ligaturen der Clausel im Prozeß der Textierung aufgelöst worden. Das Verfahren, mit einer Silbe eine neue Notenform zu beginnen, ist ein bereits aus der Organum-Notation bekanntes Prinzip, Zuordnungen zwischen Text und Musik zu regeln. Außerdem hätte der kontinuierlich horizontal verlaufende Text solche Klänge nicht erfassen können, die in vertikal angeordneten Ligaturen niedergeschrieben sind; eine genaue Textunterlegung wäre dann nicht möglich gewesen.

Aufgrund der sowohl horizontalen als auch vertikalen Ausrichtung der Ligaturen kann auch die Partituraufzeichnung der Clausel keine genaue sein. Die Stimmen sind nur ungefähr übereinander geschrieben und hätten ebenso gut getrennt werden können. Im Tenor hätte dadurch auch Platz gespart werden können. Doch der Grund für die Partitur-Form ist historisch begründet.

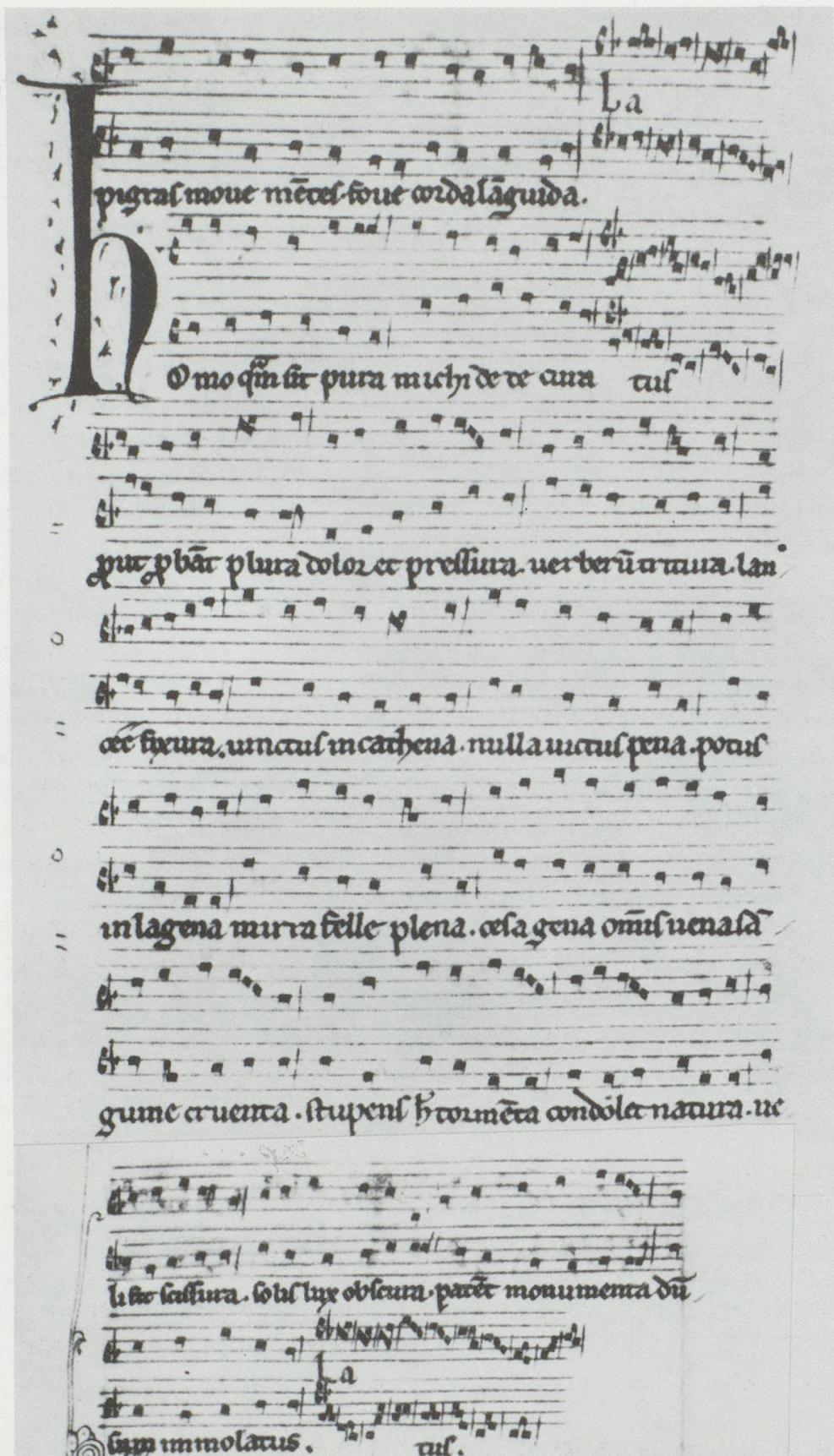
Die Clausel „Latus“ ist ein Melisma für das Organum „Pascha nostrum immolatus est“, in dessen Zusammenhang sie einzusetzen wäre. Das Organum aber in seiner ursprünglichen zweistimmigen Form ist notierte Improvisation, nicht rhythmisch definiert, und die Stimmen müssen einander deshalb vertikal zugeordnet werden. Dieses Schema ist auch in den rhythmisch fixierten Teilen des Organums beibehalten worden.

Beispiel 3 zeigt die nächste Entwicklungsstufe der Motette: parallel zur textierten Clausel-Oberstimme ist eine neue Stimme komponiert worden, das Triplum. Die Stimme, die dem Text am nächsten steht, ist identisch mit der Clausel. (Die Clausel beginnt in der 2. Partitur-Zeile von Beispiel 2.) Die Elemente, die der Ausführende in dieser Motette zu koordinieren hat, sind also die folgenden: Der Rhythmus des Motetus ist durch die Clausel bekannt: dieses Mal steht sie im 1. Modus, ebenso wie das Triplum, das im Gegensatz zu Tenor und Motetus nicht als Komposition ohne Text existierte und das damit eine – auch musikalische – Erweiterung der ursprünglich zweistimmigen Komposition darstellt. Das Triplum wird mit dem selben Text und im selben Vortrags-Rhythmus wie der Motetus gesungen und

• Clviii.



Bsp. 2: Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo, 29, I, fol. 158'



Bsp. 3: Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo, 29, I, fol. 385'–386

ist ohne diesen nicht identifizierbar. Deshalb ist die Anordnung dieser zwei Stimmen in Partitur notwendig.

Die Ligaturen des Triplum sind in diesem „cum littera“-Stil als „fractio“, als Auflösung der Vortragslänge der betreffenden Silbe zu singen.

Die rhythmisch nicht differenzierte Quadratnotation der bisherigen Motetten-Beispiele verhindert eine individuelle Gestaltung des Triplum. Diese Notation ist nur dann ausreichend, wenn die Clausel als Motettenquelle bekannt ist oder die Rhythmisik aller Stimmen regelmäßig verläuft.

An diesem Punkt in der Entwicklung verlangt das kompositorische Interesse nach einer Notierungsweise, die die Unabhängigkeit der beiden Oberstimmen von einander ermöglicht. Wenn wir das nächste Beispiel (Beispiel 4: eine typische Motette der *Ars Antiqua*) ansehen, so erscheint der folgende Schritt einfach, und doch zieht er ein ganz anderes Denken über Rhythmus und Notation nach sich.

Von nun an sind Longa und Brevis – und im Tenor noch die Duplexlonga – in der Form unterschieden. Damit ist der Modus einer Motette auf den ersten Blick erkennbar geworden. Unser Beispiel zeigt einen 1. Modus.

Aus dieser kleinen Veränderung der Notation resultiert die Möglichkeit, die Stimmen unabhängig voneinander zu führen. In den Haupthandschriften der *Ars Antiqua* wird diese neue Unabhängigkeit durch die Aufteilung der Seiten in drei getrennte Lesefelder betont: wir finden also links das Triplum, rechts gegenüber den Motetus; und unter beiden Stimmen läuft der Tenor über beide Seiten ab. (Auf der folgenden Doppelseite laufen die Stimmen in gleicher Anordnung weiter, gefolgt von einer neuen Komposition, usw. Beim Schreiben ist einkalkuliert worden, daß alle Sänger an der gleichen Stelle umblättern können.) Dazu kommt als ein Hauptmerkmal dieser Unabhängigkeit der Stimmen voneinander die Tatsache, daß sich unterschiedliche Texte in den Oberstimmen finden.

Diese Komposition ist noch über einer Clausel gebildet, doch markiert der Unterschied im Notenbild zu den vorherigen Beispielen die bereits mögliche Lösung von einer Vorlage.

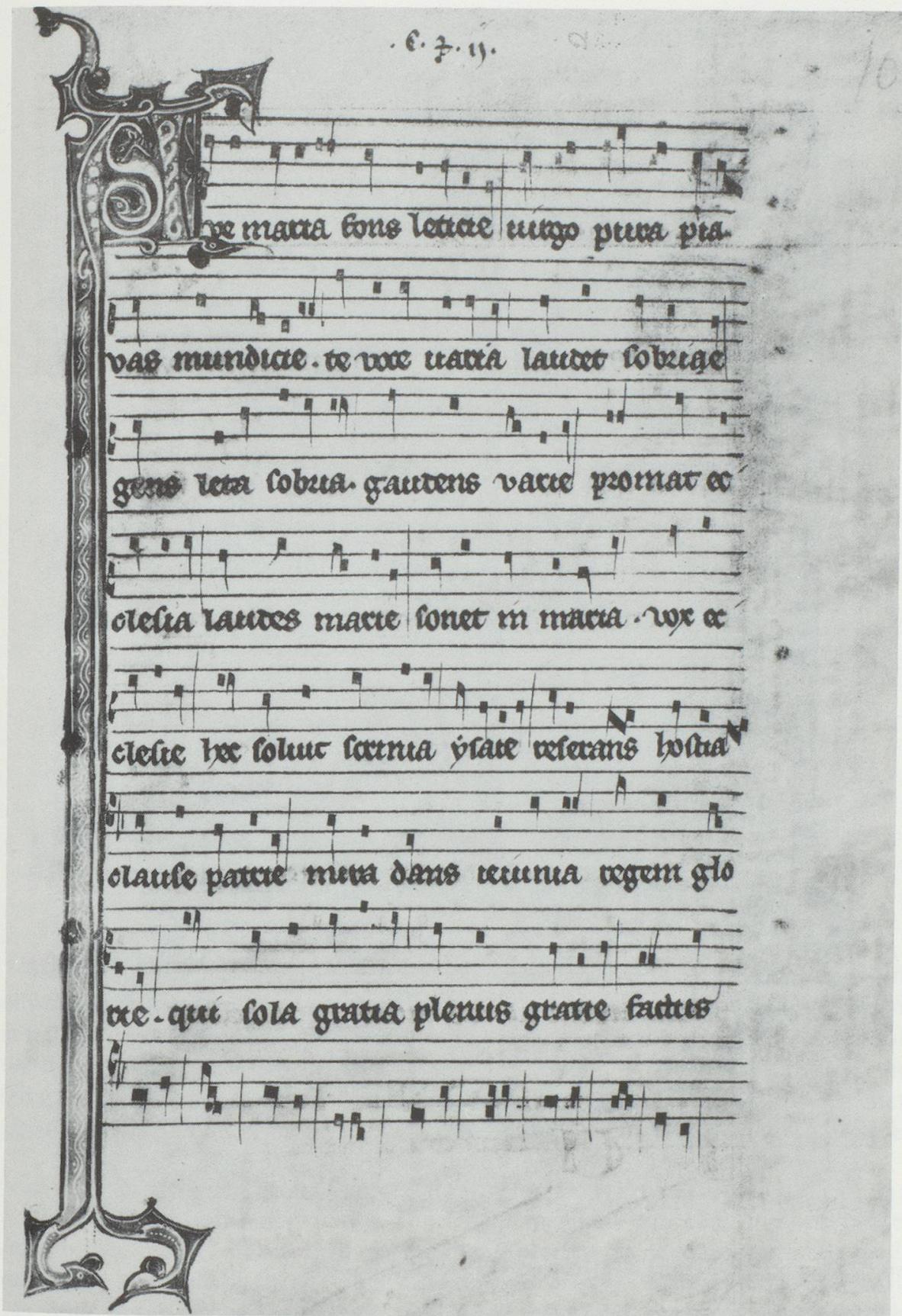
In dieser sogenannten „verdeutlichten Modalnotation“ behalten die Ligaturen ihre frühere Bedeutung, nämlich „fractio“ des Deklamationswertes auszudrücken. Graphische Veränderungen von Ligaturen finden sich auf dieser Stufe nur vereinzelt und unsystematisch. Ihre Bedeutung ist noch an den modalen Kontext gebunden. Doch scheint hier die Stimulanz zu liegen, die die Notationsentwicklung vorantreibt: nämlich auch den Ligaturen eindeutige Werte beizumessen und Wertveränderungen durch graphische Veränderungen auszudrücken.

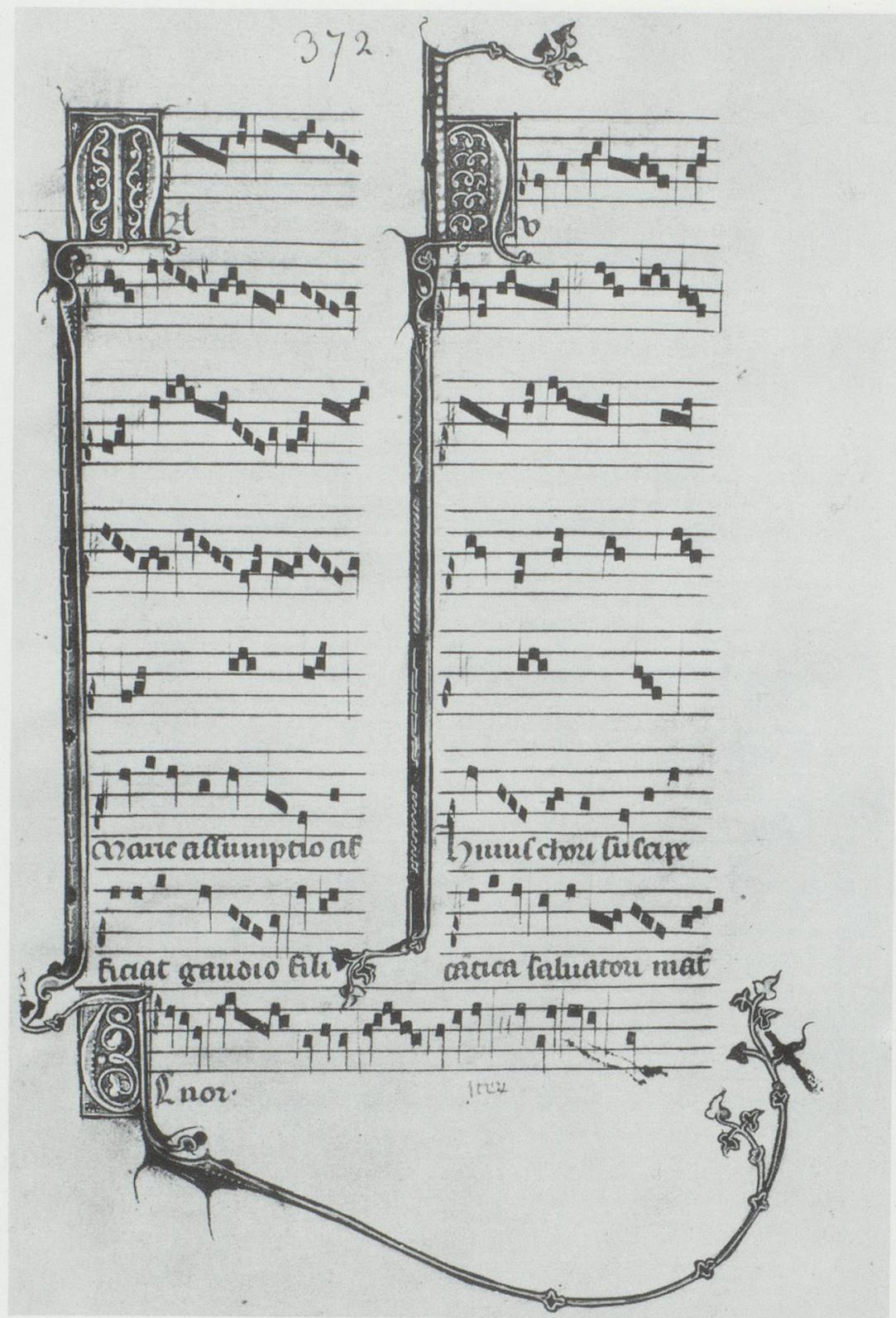
Aus dieser Experimentierphase heraus vollzieht sich der so bedeutende Schritt zur Mensural-Notation, in der jedem Notenzeichen ein ganz bestimmter Wert beigegeben wird. Diese Werte und Zeichen werden in einem konsequenten System zusammengefaßt.

Das ist im folgenden Beispiel (Beispiel 5) geschehen. Die Einzelzeichen und Ligaturen behalten die hier festgelegte Bedeutung, solange sie in Gebrauch bleiben, das heißt teilweise bis ins 17. Jahrhundert.



Bsp. 4: Montpellier, Faculté de Médecine, H 196, fol. 101'–102



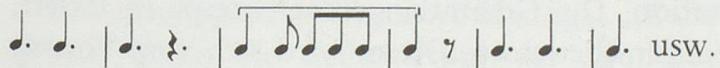


Bsp. 5: Montpellier, Faculté de Médecine, H 194, fol. 372–372'

Unser Beispiel, in frankonischer Mensuralnotation niedergeschrieben, zeigt die aus dieser Notationsveränderung erwachsenen Konsequenzen:



Die durch die präzisere Notation geschaffene Freiheit führt zur Komposition selbständiger Motetten ohne Clauselbezug. Hin und wieder ist auch der im Prinzip choralgebundene „Tenor“ frei erfunden – so wie in unserem Beispiel, wo deshalb nur die allgemeine Angabe „Tenor“ steht. Auf dieser Stufe der Notation ist der Tenor auch rhythmisch nicht mehr unbedingt an eines der modalen Schemata gebunden. Er kann unregelmäßig, ja unsymmetrisch sein, so wie in unserem Beispiel:



Für die Oberstimme ist wichtig: Die Unabhängigkeit von einer melismatischen Vorlage, der Clausel, führt dazu, daß in den Motetten der Wechsel zwischen melismatischen und syllabischen Teilen als kompositorisches Prinzip eingesetzt wird. Das zeigt unser Beispiel: auf eine melismatische Einleitung folgt die eigentliche Motette, der ein ebenfalls melismatischer Schluß angehängt ist. (Der Schluß ist auf der Reproduktion nicht mehr sichtbar.)

Neben Longae und Breves gibt es mehr und mehr Semibreves. Aus den undifferenzierten, terminologisch nicht festgelegten Rhomben („fractio“) wird die Semibrevis als genauer Unterteilungswert der Brevis definiert. Dabei ist auffallend, daß bei einer Zweierunterteilung der Brevis jede Semibrevis eine Silbe tragen kann, bei einer Dreierunterteilung aber nicht (z. B. in der dritten Spalte, 1. und 2. Zeile). Ich werde später noch einmal auf diesen Unterschied zurückkommen.

Eine wichtige Konsequenz aus der stärkeren Unterteilung der Brevis ist in der Tempoverlangsamung dieser neueren Kompositionen gegenüber Clauseln und Clausel-Motetten zu sehen.

Die Erweiterungen des frankonischen Systems gegenüber den früheren Notationspraktiken stecken eindeutige Grenzen ab. Möglichkeiten außerhalb dieser Grenzen wie Synkopationen, zweizeitiges Metrum, übergebundene Noten usw. existieren daher für den Komponisten nicht. Es gibt keine musikalische Kategorie dafür. Ihr Fehlen wird erst aus der Perspektive des Historikers, der alle nachfolgenden Möglichkeiten mit überblickt, zum Gegenstand der Reflektion.

Die fest abgesteckten Grenzen schaffen gleichzeitig Raum für Differenzierungen. Die eingeschlagene Richtung, die Oberstimmen immer individueller zu gestalten, wird weiter verfolgt. Die Notation hat Raum dafür geschaffen.

Wir sehen das an dem letzten Beispiel aus dieser Reihe (Beispiel 6). Hier zeigt sich eine extreme Trennung zwischen Triplum und Motetus. An der Flächenaufteilung des Lesefeldes wird die unterschiedliche Faktur aller drei Stimmen sichtbar. Jede Stimme vertritt eine andere rhythmische Ebene: der Tenor bewegt sich in Duplexlongae, Longae und Breves, der Motetus in Longae, Breves und vereinzelten „traditionellen“ Semibreves, das heißt in Zweier- oder Dreiergruppen; und das Triplum bewegt sich in Semibreves unterschiedlicher Länge virtuos darüber, braucht also den meisten Platz. Die ursprünglich nicht durchgezogenen Notenlinien sind deshalb während des Schreibprozesses teilweise verbunden worden. Im Triplum wird die durchlaufende Unterteilung der Brevis in mehr als drei Semibreves sichtbar; bis zu neun Semibreves sind in diesem Stil möglich. Unser Beispiel geht nur bis zu Fünfergruppen (auf der dritten Langzeile). Darüber hinaus wird die Semibrevis grundsätzlich – d. h. ganz gleich, in welcher Art Brevis-Unterteilung – zum Silbenträger.

Dieser an den Namen Petrus de Cruce gebundene Stil führt den „punctus divisionis“ ein, der die Semibrevisgruppen voneinander trennt. Jede dieser Gruppen hat den Wert einer Brevis; das heißt, die Semibreves sind – obwohl graphisch gleich – nach Größe der Gruppe unterschiedlich lang. Es kommt also ein nicht kontrolliertes Element in die Notation. Die Gesamtlänge der Gruppe ist fixiert, doch ihre Aufteilung wird dem Sänger überlassen. Dieser wird sich vom Vortrag des Texts leiten lassen, wobei nicht messbare, improvisiert wirkende Wertverteilungen entstehen.

Auch im Zusammenkommen der beiden Oberstimmen entstehen improvisiert wirkende Abfolgen, wenn das Triplum mit seinen Unregelmäßigkeiten mit dem regelmäßigen Ablauf des Motetus kombiniert wird. Vor dem Hintergrund der Tradition ist eindeutig, daß im Triplum äußerste Virtuosität vom Sänger verlangt wird:

die kleinsten Notenwerte sind bis ins 17. Jahrhundert hinein immer Ausdruck für das schnellste noch produzierbare Tempo (ausgenommen in Kompositionen besonders des 16. Jahrhunderts, in denen durch Proportionen Wertveränderungen herbeigeführt werden). Im vorherigen Beispiel (Beispiel 5) waren das die drei Semibreves pro Brevis. Dabei ist für die Tempofrage wichtig, daß bei einer Unterteilung der Brevis in *zwei* Semibreves jede von ihnen eine Silbe tragen kann. Eine *Dreiergruppe* dagegen ist nicht in drei Silben teilbar. Das heißt also, zwischen beiden Gruppen verläuft die Tempogrenze zwischen dem, was ein Sänger *mit* Text und *nicht mehr* mit Text singen kann. Wenn vor diesem Hintergrund – beide Stilrichtungen bestehen nebeneinander – die Brevis noch mehr unterteilt wird, so wird damit die Vorstellung von der äußersten Möglichkeit an Tempo in der Textdeklamation ausgelöst. (Die Tempovorstellung des letzten Beispiels scheint mir ähnlich auf die des vorangehenden Beispiels bezogen zu sein wie eine Tempoangabe in Schumanns Klaviersonate g-moll, op. 22, wo auf ein „so rasch wie möglich“ ein „schneller“ und danach sogar ein „noch schneller“ folgt.<sup>2</sup>)

Trotzdem wird das an Longa und Brevis gemessene Grundtempo natürlich wiederum verlangsamt. Es ist ein Phänomen, das die ganze Notationsgeschichte durchzieht, daß das Tempo jedes Mal beim Einführen kleinerer Notenwerte – an den Notenzeichen gemessen – langsamer wird.

Die Gebundenheit an einen Modus ist in diesem Stil weitgehend aufgehoben; geblieben ist allein die Dreizeitigkeit des rhythmischen Ablaufs. Wo noch ein Modus als Grundlage einer Motette vorhanden ist, ist er kaum hörbar: das Triplum lenkt die Aufmerksamkeit auf sich. – Hier wird deutlich, was ich meinte, wenn ich früher von einem allmählichen Herauswachsen aus alten Konventionen gesprochen habe: der Modus, zentrale Bewegung bei unserem ersten Beispiel, der Clausel-Motette, ist langsam in den musikalischen Untergrund verschwunden.

\*

Die folgenden Beispiele 7 und 8 sind nebeneinander zu betrachten. Sie zeigen, auf wie unterschiedliche Weise die Notation Petrus de Cruces weiterentwickelt wurde. Und zwar ist es das improvisatorische Element der Semibreves bei de Cruce, das im Italien und Frankreich des 14. Jahrhunderts jeweils anders gedeutet und in neue Regeln gefaßt wurde. Dabei ist typisch, daß die Reglementierung in den Anfängen der Trecento-Notation – siehe Beispiel 7 – wesentlich lockerer ist als in dem gleichzeitig entstandenen französischen System, das hier durch eine Ballade von Machaut vertreten ist.

Das zweistimmige Trecento-Madrigal „Bella granata“ steht der Notation de Cruces durch die Beibehaltung des „punctus divisionis“ zur Abgrenzung von Brevis-Einheiten noch nahe. Die Semibrevis hat dementsprechend noch keine feste Dauer, sondern bezieht ihren Wert aus der Größe und Art der Gruppe. So zum Beispiel: Vierergruppen in der ersten Zeile, Achtergruppen in den folgenden

<sup>2</sup> Robert Schumanns Werke, hg. von Clara Schumann, Bd. 3, Leipzig o.J., Serie VII, No. 22, 2 und 9

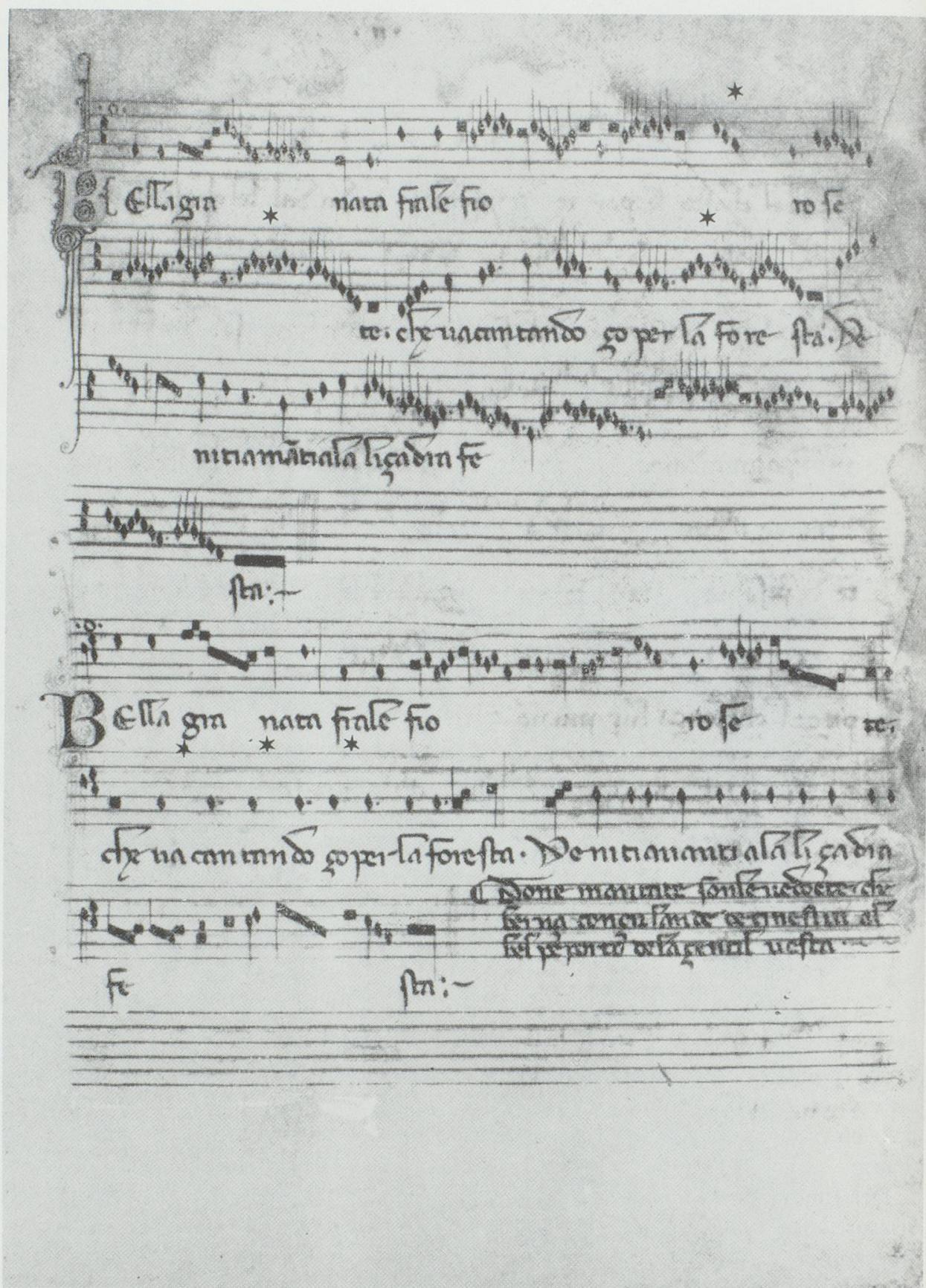


Bsp. 6: Montpellier, Faculté de Médecine, H 196, fol. 382–382'

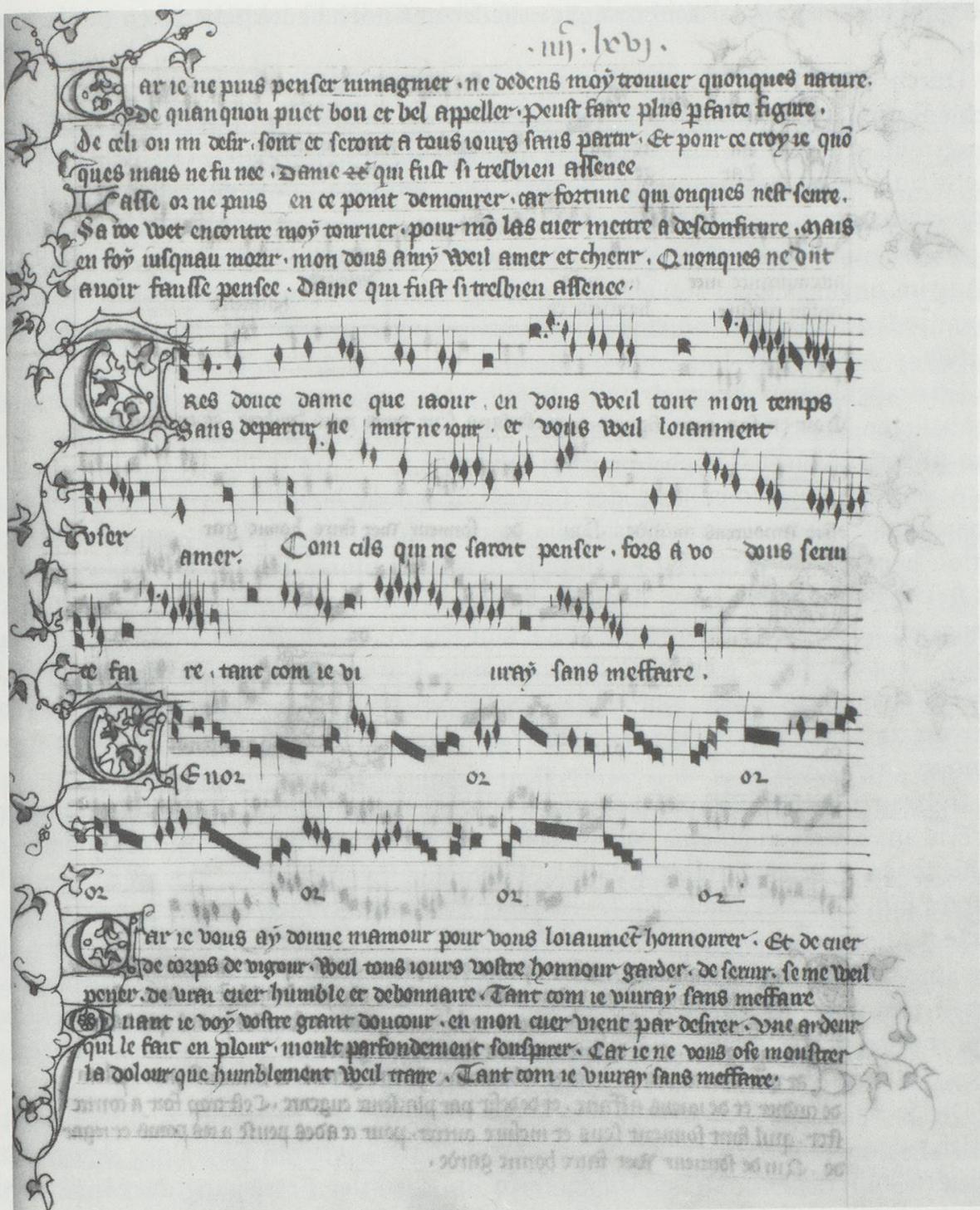


Zeilen und im Tenor vorwiegend Zweiergruppen. (Ich habe einige Gruppen auf der Reproduktion mit \* markiert.) Doch ist die Freiheit, die das Notenbild bei de Cruce noch vermittelt, hier teilweise eingeschränkt. Durch Striche, nach unten oder oben an der Semibrevis angebracht, werden relative Längen und Kürzen innerhalb einer Gruppe angezeigt. Diese Angaben sind aber durchaus nicht immer eindeutig.

Der Eindruck einer improvisatorischen Notation hat sein Äquivalent im improvisatorischen Charakter der Komposition. Das wird an den Figurationen in der Oberstimme deutlich. Es finden sich dort fast ausschließlich Sekundschritte und schnelle Wechselbewegungen. Die Unterstimme hat keinen eigenen Charakter. In paralleler Textdeklamation bewegt sie sich langsam, gleichförmig, oft statisch (vgl. zweite Zeile).



Bsp. 7: Biblioteca Vaticana, Ms. Rossi 215, fol. 2



Bsp. 8: Paris, Bibliothèque Nationale, f. frç. 1854, fol. 446

Im französischen Beispiel ist der „punctus divisionis“ verschwunden. Doch auch hier ist die Unterteilung der Brevis bestimmend für die Rhythmisik. Charakteristisch für diesen Stil ist, daß die Relativität der Semibrevis aufgehoben und jedes Zeichen genau definiert ist. Die Brevis-Gruppe ergibt sich damit aus der Addition genauer Einzelzeichen. Damit wird der „punctus divisionis“ überflüssig. Der Punkt als Informationsträger ist frei geworden für eine neue Sinnbesetzung. In unserem

Beispiel wirkt er als Additionspunkt – in der uns noch heute bekannten Bedeutung also.

Durch die wertmäßige Festlegung jedes Notenzeichens entstehen zwei unterschiedliche Unterteilungsstufen der Brevis. Diese wird nicht in ihre kleinsten Werte unterteilt, sondern erst in Semibreves und dann in „Minimen“. Das heißt, es entsteht auch eine Festlegung im Begriff. Die „Minima“ entsteht als neue Notenbezeichnung.

Die Minima symbolisiert das „Minimum“, das Minimum an Zeit nämlich, das nötig ist, um auf einem Ton eine Silbe aussprechen zu können. Das Bild der Minima vermittelt dem Sänger also eine Tempovorstellung, repräsentiert eine quasi absolute Größe.

Im italienischen Beispiel stellt dieselbe Notenform dagegen einen wesentlich schnelleren Wert dar, denn sie ist Teil einer virtuosen Ausfüllung der Brevis; und pro Brevis finden sich höchstens zwei Silben.

Auch im Zusammenhang der beiden Stimmen bleibt im französischen Stil nichts Improvisorisches. Durch die kontrapunktische Konzeption der Komposition liegt die rhythmische Festlegung der Oberstimme im Satz selbst begründet.

Beide Beispiele sind vor dem Hintergrund eines jeweils größeren Zusammenhangs zu sehen. Im italienischen Stück gibt das .o. oberhalb des Schlüssels, Abkürzung für „octonaria“, an, daß die maximale Unterteilung der Brevis acht Semibreves sind. Neben der „octonaria“ existieren noch fünf weitere Möglichkeiten der maximalen Unterteilung einer Brevis, im ganzen also sechs verschiedene sogenannte „divisiones“.

Im französischen Beispiel zeigen die Gruppierungen eine Viererunterteilung der Brevis an; das ist auch *eine* Möglichkeit aus insgesamt vier „prolationes“, vier verschiedenen „Vortragsarten“, wie sie bezeichnenderweise heißen. Das weist nämlich darauf hin, wie wesentlich der Textvortrag für diesen Stil ist.

Jede dieser vier Masuren hat typische rhythmische Formeln, prägnanter als die Improvisationsketten des frühen Trecento, die in allen „divisiones“ gleich aussehen und sich nur durch ihre unterschiedliche Länge voneinander unterscheiden. Die rhythmischen Grenzen sind hier wesentlich enger als in dem entwickelteren französischen System.

Die französische Notation – und Musik – dieser Zeit ist theoretisch reflektiert, artifizielles, akademischer gegenüber dem leichten, heiteren Charakter der gleichzeitigen italienischen. Dieser Unterschied im Grad der Festlegung der Musik wird durch die Tatsache bestätigt, daß verschiedene Überlieferungen eines Trecento-Stückes häufig stark voneinander abweichende Fassungen darstellen, während bei den Kompositionen Machauts keine wesentlichen Varianten unter den Konkordanzen zu finden sind – offenbar also war in Machauts Kompositionsprozeß die *Ars nova*-Notation als Konzept verwurzelt.

Im Verlauf des 14. Jahrhunderts erweist sich die stärkere theoretische Bindung der *Ars nova*-Notation gegenüber der theoretisch nicht so stark abgestützten Notierungsweise Italiens als überlegen. Am Ende des Jahrhunderts dominiert die französische Notation, allerdings nicht ohne Einzelheiten der italienischen Praxis zu

integrieren: ein Beispiel für die Rationalisierungstendenz in der Entwicklung der Notation.

\*

Um noch einmal mit Agricola zu sprechen, so wurde Notenschrift erfunden, damit Musik jederzeit wiederholbar wäre. An den bisher diskutierten Beispielen hatten wir ferner gesehen, wie sich die Notation jeweils am Stil einer Musik entwickelt und sich aufgrund der wechselnden musikalischen Bedingungen verändert und dabei ihrerseits wieder Impulse zur Weiterentwicklung des musikalischen Stils gibt.

Eine grundsätzlich andere Situation liegt vor, wenn eine bisher schriftlose Praxis mit Hilfe von Notenschrift festgehalten werden soll. Dann nämlich fehlt diese Einheit von Notation und Stil; vielmehr besteht eine Diskrepanz zwischen dem, was notiert werden soll, und den dafür zur Verfügung stehenden Mitteln einer Zeit. Die vorhandenen Notierungsmöglichkeiten sind in diesem Fall in der Auseinandersetzung mit Musik anderer Art gebildet worden. In ganz besonderem Maße ergibt sich hier die Problematik, daß die Notation die Musik, die sie festzuhalten versucht, durch die in ihr enthaltenen Möglichkeiten und Bedingungen gegenüber der lebendigen Praxis begrenzt und verändert.

Diese Situation entsteht in jeweils anderer Weise immer wieder in der Musikgeschichte, wenn improvisierte Musik aufgeschrieben werden soll: zum Beispiel bei der Aufzeichnung mittelalterlicher Einstimmigkeit im 13. und 14. Jahrhundert, bis zu einem gewissen Grad in der frühen Trecento-Musik, bei Aufzeichnungen von Frottolen, Diminutionen und Tänzen im 16. Jahrhundert. (Man könnte das mit der noch extremeren Situation eines Musikethnologen vergleichen, der improvisierte Musik fremder Kulturen mit Hilfe westlicher Notation festzuhalten versucht.)

Ich möchte diese Problematik an einem Beispiel aus dem Troubadour-Repertoire verdeutlichen. Dies (Beispiel 9) stammt aus der größten derjenigen Sammlungen von Troubadourgedichten, die neben dem Text auch Musik überliefern, und stellt eine typische Seite aus dieser Handschrift dar. Diese Seite spiegelt nämlich mit ihren leeren Notenlinien die Überlieferungssituation: in nur vier der ca. 30 Troubadour-Handschriften sind überhaupt – und auch nur teilweise – Melodien eingetragen. In der vorliegenden Handschrift sind zu 1100 Gedichten nur 160 Melodien notiert und zu ungefähr 700 Gedichten nur die Linien gezogen. An dieser Seite wird einerseits die Nähe zur schriftlosen Praxis sichtbar; andererseits wird deutlich, daß offensichtlich Probleme bestanden, die Handschrift in der beabsichtigten Weise zu vollenden. Welches sind die Gründe für dieses lückenhafte Überlieferungsbild?

Zum einen konnte die Beschaffung von Musik schwierig gewesen sein, weil sie möglicherweise erst beim Vortrag hinzugekommen ist, und hier in improvisierter Form, die sich nur vereinzelt zu notierbaren Melodien verfestigt. Es mag sein, daß eine Vortragsart an der Grenze zwischen Rezitation und Musik üblich war, einer Rezitation, deren musikalische Elemente nicht fixierbar waren.

Selbst wenn man annimmt, es bestünden tatsächlich individuelle, das heißt von-einander abgrenzbare Melodien für alle die leeren Notenlinien, so machte es die

7 aue no fui amati, pero si les es tan dos e plazens.

com es lo mal angoissos e coreus, ans melleus murir. q  
**C**haressim cug q̄l moet  
mais mi uigues, q̄l uida  
eu enquer non latenda. q̄l rotempo leos mo plazens,  
e dix mes melleus q̄l muerte lo esp, q̄l ma uida autre p  
noi reges. car uetus es morte tot long que uetu nati,  
a cui no es iost in plazens tonant, seu soi le sel cui neg  
lauimenti, nom por dar loi p q̄l sia uauens, tv ca mi  
dos plassa mēce lñ p̄cā. **S**oi ahi seu fallit in  
mejres, car sol nos aus regar e uolter iel p̄slo nom  
tuchi te mo esper q̄l manor p̄sona de merces, po  
sil tota me fos adeyg iurgant, no curcia trop estes despl  
ari, mas uetos es tot q̄l que forsa uento, e pus non  
tricu als q̄l sia guria p̄re humilieus mces q̄l un de  
fendi. **L**agran leugant el pres q̄l es tot el, e tot  
los aibz que doña por au, mi fan ares estar en lo es  
per, que seu no cug que deudar pegues, selo q̄l so aug  
le p̄munt, q̄l no sia p tempo humilieus acuellos mēce e  
chauimies, cascus dicas q̄l me por ualei breuimies, e res  
taner soleamendos. **C**eu e amors em vi  
tal gnepeles, cosa m ioz muez m man in ser, non part  
de mi meu del lo esp, q̄l more magia la dolor q̄l gria es  
sien lo exer non los aseguirant, p mos mals no les  
sol tot manas, q̄l los esp ai estar loquientes, trist e mar  
ta q̄l gria peslamēs, e q̄l teni q̄l pus car nom o uan  
al nacimient melleus chanto q̄l regar, e an rostems  
car tur seies plazens, m̄l no tentar, ete las aulos gen  
car q̄l mals val, car q̄l melleus uos cedea, folq̄t

**P**icom sel questam gria uat del mal que  
nos sent dolor, ni sent ua ni misto, de gria los obis  
dat, que tant sobre pueras tans que mos cors nos por  
pensar, ni mille lom do al par, non por later co el grā  
den breal lo meu senhor, p que ser chant erit o p̄loz  
encantado, o sui capuz

**Q**uem p̄s q̄l soi  
nomio p̄s que feremans, é error, can no truep  
la gria valoz, cassi nos tensa omras, eslamē o lani  
māl, nel fer el fai leuar, faya el mans cosq̄d osslar,  
val p̄s, follar et pernas, duncy p̄s et honor  
languelas creissen, ricos, nos a tour p̄n val uostrenā

**C**as cans na regerian, gria cug q̄l ne ramar,  
e tant de morir iot, e so mort e soterian, q̄l sol no  
vin mon cis, q̄l nev p auxi nominar, eramans sola  
captar, tir cui lo vien p̄tans, cussi camp far se p̄ta  
aussor, de paue gran, de grā q̄ll manor, tuo no por e  
clauir griaas. **E**cet no so pus p̄uans, fallie nos  
a four ce flor, que cant lom laue gria, adcas fai p̄  
uans, mas dieus nos mostab semblans, q̄l sol luu reue  
amar, el caner seglarian, o passam comandans, can  
te p̄s, tene desonor, e tot autre se en folor, mas de les  
q̄l son sos comans. **D**el sentir dieus cui no plaz,  
mort de negum peccado, ans p auxir la leu, si fui vos  
la uoste p̄ta, fai lo lai meueab le sans, pus say no  
uigues lasslar, e denthar lo uos pregan, dge q̄l pregan  
p mans uoste car, fai q̄l sans, q̄l asslan tig la melior  
ele uoste, p̄s incians. **C**enb māuibal grās  
es car de uos p̄s chantar, et que melleus tegua chan  
tar plazas, p̄s plazas el p̄sllans, q̄l leu man trobar  
digan de uos, mais te lauor, queu q̄l tegua du mil

**E**me fui brisa in prezadair, soi dantz on

bas forpada, cad nu vilgn for donada, tot p̄ la grā mancu

na, e inuaria, seu fin ame non auia, on̄ cobris mos mari

**C**la p̄ g. v  
m̄l, e gria plazens, quem fer ibon dolba, q̄l mos mals  
maris me fusa, no estauy queu non ialsa, ab mor ame tro al  
dia, em puria, te lauine ourdona, q̄l parta malamē, so a  
mē vale, laissel p̄ ualba. **C**en soy es correa gria, q̄l  
no melleus sia destum, hials amors adreus fai, q̄l sem dō gria  
de dia, si ueria, e sel q̄l iats ab lamia, prendi comar fia  
cam, barzam e tené, queu erit car rei labba. **B**em plav  
lomia muez estauy, e pus el temps q̄l trop diuin, e ges no  
lais p̄ fridura, queu uals no sia, torauia, e car can rex p  
tal que segur esha, his ouis em p̄s lauimenti de dona va  
le, e erit et ualba, talq̄t te uormans.

**D**u melleus mi soi apellari, misba res non es mis  
432

dieu, com lausa onors e fieu, e totas fas eretaz, el riuos

del segle maluain, non es mas trespassament p com deu

ester temens, e hal ses tot eman, car cascus em vianda.  
**C**ur cost car lom esnat, uin e mou co fel romieu, a  
iznacis, e los grieus, lachag, q̄l pueis que es lassas, ala  
mort aur in argen, no li por esser griaire, e sel q̄l may fu vi  
eu dan, in diau mai fu se sondan. **C**ui caneu q̄l fu  
uis, q̄l label los mals, elo les, fals iot, si non ti souis dō rest  
magis m̄l uis, si e tu vita le ne fas tu merte rest esca  
nia, e si se pur lessent, cargas te peccat mortal, ta mort  
er p̄petual. **O**nre gria e obrazes mēne vita te so  
te, q̄l bieu tota esdeue, q̄l om mor e un daspas, p com no  
deu esser las, de le p̄t ame nes aruz, q̄l bieu dō el falleig  
lauos daq̄t segle pals, caros el morti comminals. **D**on  
la frouol in fort q̄l tunc lassina delemis, calamore o p̄sler ga  
dir q̄l uel gardiar aur in fort deug in mezina in tort, eurin  
tost p̄e le melior, el pus bel col sordeie, e deci nulli bom  
y lo plaq̄s nos por gaudiu dagl trac. **C**eu non labris  
vn conort, mas com p̄s te dieu fai, e com si garde fai  
lbu mēre com vai a la mort, capaillar nos er al p̄t on  
passon rug, ab p̄z, reys, coms, e emperador, aqua p̄rants, a  
tralag, li mal el bel cauras sag. **D**ieus p̄t y la tos  
soy q̄ nos fusa tar doros, nos gria de mortal agug, mol  
sieu plazer aiani sag, falq̄t te uormans.

**A**s grās leutas els fia esenbamientos, els ve

rais p̄s e las bonas lāndas, els auers ditz e la fresa  
coleas, que nos auer bona dona uilen, me donau genh  
de chantar e sciensa, mas gran pao mo tol e gria teme

**C**onu non aus dir tona queu chant deus, e ie

**Q**uen am ci fer de  
na scladarmēs, q̄ies no o  
no san fin er o q̄ns o p̄do, cap, mas cane iu et a  
mors, nes uos cifa o gria, sobre remors, me roi q̄l uou  
au, far p̄n, tal pao at qua e mal uilen, uois p̄rdo  
na car vos porr le uilen, car nous p̄sso dir e let tes  
co, dian vos o e mas chansos. **C**a no senti vencuz

mündliche Überlieferung schwierig, sie zu fassen. Man stelle sich die Situation eines Schreibers vor: woher soll er die Melodien bekommen, wenn niemand da ist, der sie ihm vorsingt?

Der Text, und damit der Textvortrag, scheint also das stabilere Element im Troubadour-Repertoire zu sein. Wegen seiner Länge und formalen Kompliziertheit war die schriftliche Fixierung für ihn schon immer notwendig. Musik war dagegen nur dann stabil, wenn sich Melodien aus dem allgemeinen Vortragsstil, über den wir nichts wissen, herauskristallisiert haben.

Aber selbst wenn also für alle freien Notenlinien Melodien existiert haben würden, so konnte neben ihrer Beschaffung auch ihre Notierung Schwierigkeiten bereit haben. Grundsätzlich waren nur solche Melodien notierbar, die den vorhandenen Schriftmöglichkeiten nahestanden. Denn, wie wir eingangs gesagt haben: die Notierungspraktiken, die zur Verfügung standen, sind an einer andersartigen Musik gebildet worden. Damit gibt es möglicherweise nur wenige Berührungs نقاط zwischen einer Schrift und der zu notierenden, andersartigen Praxis. Denn die Notenzeichen und die damit verbundenen Konventionen, die der Schreiber einer Troubadour-Handschrift zur Verfügung haben konnte, kamen aus der Choral-Tradition oder der daraus entwickelten Mehrstimmigkeit von Notre-Dame und den daraus folgenden Notierungspraktiken. Der Lebensraum der Troubadours aber befand sich in erheblicher geographischer und geistiger Distanz dazu. Und je mehr man sich die Troubadour-Praxis abhängig von spanisch-arabischen Einflüssen vorstellt, desto weniger sind die Melodien überhaupt notierbar.

Außerdem wird der zeitliche Abstand zwischen praktischer Ausübung einerseits und Niederschrift andererseits eine Rolle gespielt haben: die Musik der Troubadours wurde erst notiert, als ihre Kunst bereits dem Ende entgegenging, nämlich gegen Ende des 13. und im frühen 14. Jahrhundert. Möglicherweise lag in diesem Zuendegehen gerade die Motivation dafür, daß die Musik überhaupt aufgeschrieben wurde: man wollte die offensichtlich hochstehende Kunst vor dem Vergessenwerden bewahren. Die leeren Notenlinien in der vorliegenden Handschrift könnten also eher einen – nicht einlösbarer – Wunsch nach Vollständigkeit als die musikalische Realität dokumentieren.

Welche Information enthält nun die Aufzeichnung der immerhin ca. 250 Melodien, die trotz aller Schwierigkeiten überliefert sind? – Unsere Beispiele zeigen eindeutige Tonhöhen und einen genauen Bezug zwischen Text und Musik. Der Unterschied zwischen syllabischer und melismatischer Faktur wird in den beiden Stücken auf den ersten Blick hin deutlich. Über den Rhythmus sagt diese Aufzeichnungsweise allerdings nichts aus. Entsprechend gibt es in der musikwissenschaftlichen Literatur darüber endlose Diskussionen, unterschiedliche Übertragungsvorschläge und die verschiedensten musikalischen Interpretationen. Die Offenheit der Notation macht eine Lösung der Probleme unmöglich. Sie steht einer rhythmischen Fixierung entgegen und enthält auch kaum Hinweise über die Art des musikalischen Vortrags. So ist zwar aus dieser Notation eine Belebung der Melodien, aber keine Wiederbelebung im eigentlichen Sinne möglich und erst recht keine Rekonstruktion mittelalterlicher Praxis. Die verloren gegangenen Konventionen hindern den

Sänger von heute mehr als in anderen Stilbereichen daran, eine Interpretation zu finden, die dem entspricht, was früher einmal erklingen haben mag. Die Schrift allein lässt diese Musik nicht wiederholbar machen. Und wenn Agricola von der Rolle der Vermittlung der Notation zur Wiederholung von Musik sprach, so hat er stillschweigend dabei eingeschlossen, daß es sich dabei um zeitgenössische Musik handelt, das heißt, daß die über das Ohr vermittelten Konventionen für den Zeitgenossen in der Notation integriert waren.

Im Troubadour-Repertoire vermittelt die Notation keinen musikalischen Stil, sondern nur ein Fragment des Vortrags. Und entsprechend hört man bei heutigen Aufführungen den Stil der Interpreten, der sehr verschieden sein kann. Wir kommen also hier zu einem negativen Befund bei der Frage nach dem Verhältnis von Notation und Stil. Die stilistische Einheit liegt im sprachlichen Bereich. Eine heutige Realisierung, die Sprache und Dichtung in den Vordergrund stellt, trifft aufgrund des Überlieferungsbefundes also etwas Wesentliches.

\*

Unsere letzten Beispiele führen uns in die Welt des Madrigals des 16. Jahrhunderts. Ich möchte an ihnen zeigen, wie eine Äußerlichkeit wie die Wahl eines Mensurzeichens bewußt für die Prägung eines Stil eingesetzt wurde.

In der Zeit der ersten Madrigaldrucke, ab 1530, wurde 80 bis 90 Prozent aller polyphonen Musik im „tempus imperfectum diminutum“ aufgezeichnet, dessen Mensurzeichen der durchstrichene Halbkreis  $\text{C}$  ist. In dieser Mensur ist die Brevis die maßgebende Einheit, wird der „tactus alla Breve“ geschlagen. Der Bezug zum nicht diminuierten tempus, das durch den bloßen Halbkreis C gekennzeichnet ist und in dem die Semibrevis den tactus darstellt, ist nur noch theoretisch. Diesem theoretischen Zeitmaß gegenüber, das seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Bezugspunkt des Mensural- und Proportionssystems ist und immer wieder mit dem Puls gleichgesetzt wurde, drückt das diminuierte tempus eine Beschleunigung aus.

In diese notationstechnische Tradition setzt die Überlieferung der Madrigale ein. Die frühen Madrigal-Drucke übernehmen die Norm der Zeit, das diminuierte tempus  $\text{C}$ , und das Notenbild sieht daher nicht wesentlich anders aus als das zeitgenössischer Motetten- und Messdrucke. Die rechte Seite von Beispiel 10 zeigt dieses Notenbild: der kleinste Wert ist die Semiminima (eine Fusa = Croma wäre theoretisch auch noch möglich); der kleinste Wert, der Silbenträger sein kann, ist die Minima.

Ab ca. 1540 aber wird häufig – und ganz bewußt – die nicht diminuierte Mensur gewählt. Damit kommen vermehrt die kleinen Notenwerte ins Bild, wie die linke Seite von Beispiel 10 zeigt. Beide Beispiele stammen aus der 1542 erschienenen Sammlung *Madrigali a quattro voce* von Girolamo Scotto, die im Titel den Zusatz *alcuni in misura breve* trägt. Die Norm in dieser Sammlung ist noch das diminuierte tempus  $\text{C}$ ; doch wie im Titel ausgedrückt wird, stehen einige Beispiele in der Mensur mit den kürzeren Notenwerten, nämlich C.

Beide Stücke – auch im Original einander auf benachbarten Seiten gegenübergestellt – sind um einen Notenwert gegeneinander verschoben. Die Anfänge der

beiden Stimmen zeigen das deutlich, so daß die Gegenüberstellung einen nahezu didaktischen Charakter hat. Solche Gegenüberstellungen der beiden Masuren gibt es häufig in dieser und anderen Sammlungen.

Grundsätzlich fällt die stärkere Schwärzung der linken Seite ins Auge; die Semiminima ist der kleinste Silbenträger.

In den auf die ersten Madrigaldrucke folgenden zwei Jahrzehnten, zwischen 1540 und 1560, gibt es immer mehr ganze Drucke, die die Mensur der „note nere“ oder „note cromatici“ benutzen und dieses auch in ihren Titeln betonen. Die schwarze Farbe der kleinen Notenwerte wird also offensichtlich als wesentlich für den Inhalt dieser Drucke betrachtet. Diese notationstechnische Äußerlichkeit scheint innerhalb des stilistischen Wandels des Madrigals eine bedeutende Rolle gespielt zu haben.

Welches sind die typischen Elemente dieses Stils, die es begründen, daß die Wahl der Mensur zu seinem adäquaten Ausdruck wird?

Die Grenze zwischen den benutzten weißen und schwarzen Notenzeichen verläuft in der Mitte: Brevis, Semibreves und Minimae sind weiß; Semiminimae,

Cromae und Semicromae sind schwarz: , im Gegensatz zur traditionellen Mensur, in der die Grenze zugunsten der weißen Noten verschoben ist:

. In den „note nere“-Madrigalen gibt es also ein ausgewogenes Verhältnis zwischen beiden Zeichengruppen. Dadurch wird das Notenbild lebendiger. Wir erkennen zum Beispiel Syncopationen auf den kleinen Notenwerten (in der zweiten, vierten und fünften Zeile). Der für das Madrigal typische Gegensatz zwischen langsamer und schneller Bewegung wird graphisch klarer faßbar. Und die durch Tempounterschiede ausgedrückten Emotionen werden bereits im Notenbild sichtbar. (Ende der dritten Zeile finden wir über den Worten „Morte m'ha morto“ hauptsächlich weiße Noten; im Gegensatz dazu steht das expressive „Passagio“ in der vierten Zeile, das zur Textausdeutung über „sospir“ benutzt wird.)

Nach 1560 verschwinden die Bezeichnungen „note nere“ oder „cromatici“ aus den Titeln der Madrigal-Drucke. Sie sind innerhalb dieser Form zur Norm geworden und werden nicht mehr ausdrücklich erwähnt. Dagegen werden nun stilistisch ältere Madrigale als Ausnahme mit „a note bianche“ angezeigt.

So wird das nicht diminuierte tempus C zum Kennzeichen der Stilrichtung, die später als „seconda prattica“ bezeichnet wird. Demgegenüber verwendet die „prima prattica“ in ihren traditionellen Mess- und Motettenkompositionen weiterhin das diminuierte tempus  $\text{C}^{\frac{1}{2}}$ . Damit sind beide Mensurzeichen also Symbol für unterschiedliche Stilrichtungen.

\*

Wichtig sind mir die Konsequenzen aus den vorangegangenen Überlegungen für die Aufführung der Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts heute. Ich habe dazu an verschiedenen Stellen Bemerkungen gemacht, die ich jetzt am Schluß noch einmal zusammenfassend darstellen möchte.

1. Tempovorstellungen lassen sich nur am Original entwickeln, denn moderne Übertragungen neutralisieren das Notenbild durch unterschiedliche Verkürzungs-

A Quatro Voce.                    XIX                    C A N T U S

Bsp. 10: *Madrigali a quattro voce di Geronimo Scotto con alcuni alla misura breve ..., Libro primo*, Venedig 1542.

praktiken und lassen dessen historische Zusammenhänge verschwinden. Gerade der nicht nur rationale, sondern der auf rationaler Ebene gewonnene assoziative Bezug zum „Bild“ der Musik ist wesentlich für das Erfassen von Tempo und Temporelationen.

2. Die Betonung der horizontalen Ebene durch die Überlieferung in getrennten Stimmen führt zum *Hören* von Klang als Resultat zusammenkommender melodischer Linien. Die moderne Partitur führt zum *Sehen* von Klängen, bevor man sie hört, und betont damit automatisch die Vertikale. Das bedeutet, daß keine rhythmischen Freiheiten erlaubt sind, die sich nur aus dem *Wissen* um die anderen Stimmen ergeben können. Meine Erfahrung ist: wer aus der Originalnotation singt, singt präzis, weil er die Klangfolgen sonst nicht erfassen kann.

3. Die Aufführungen aus Einzelstimmen hat auch Konsequenzen auf die Akzidentiensembolementierung: primär werden Akzidentien dort gesetzt, wo sie sich aus der melodischen Linie ergeben. Durch das Hören und Reagieren der Sänger aufeinander während des Musizierens wird allerdings auch das klangliche, mehrstimmige Element einbezogen. In diesem Zusammenhang werden Akzidentien also nicht aus der vorherigen Kenntnis von Klangfolgen, sondern aus dem Hören heraus gesetzt.

A Quattro Voce.

XX

CANTVS

In einer Komposition sind – so gesehen – durchaus verschiedene klangliche Realisierungen möglich.

Die durch die Akzidentiensetzung eines Musikers möglicherweise entstehenden Dissonanzen wiegen in der historischen Situation nicht so schwer, weil sie vergänglicher sind gegenüber der Dauer und Autorität, die ihnen durch die gedruckte moderne Partitur verliehen wird.

Die moderne Partitur ist ein Symbol für eine rhythmisch und klanglich genau fixierte Komposition. Durch den Zwang zum Fixieren eines möglichst sauberen Satzes wird dem Akzidentienproblem mehr Gewicht, zumindest ein andersartiges Gewicht, beigemessen, als ihm beim wissenden und hörenden Musizieren aus der Original-Notation zuzukommen scheint. Es wäre interessant zu erfahren, zu welchen Ergebnissen eine solche Praxis führen könnte, die feines Reagieren mit allem Wissen um theoretische Hintergründe verbindet.

4. Auch in der Frage der Textunterlegung wird eine gewisse Offenheit des Originals in vielen Stilbereichen durch moderne Editionen zwangsläufig eingeschränkt, was oft den Eindruck einer falschen Eindeutigkeit erweckt. Genaue Textunterlegung finden wir in den originalen Quellen nämlich nur in solchen Stilbereichen, in denen der Text durch seine Qualität die Musik dominiert, das heißt, in denen ein Textvortrag komponiert ist (zum Beispiel bei den Troubadours, den Komposi-

tionen Machauts, den Madrigalen des 16. Jahrhunderts). In anderen Stilbereichen, wie zum Beispiel in den Chansons des späten 15. Jahrhunderts, – stereotypen, „blutleeren“ Versen, wie Dragan Plamenac es formuliert hat<sup>3</sup> – ist ein genauer Textvortrag nicht das Wesentliche. Hier ist der Text meistens zeilenweise durchgeschrieben, und die Zuordnung zur Musik bleibt unklar. Ebenso ist die Textunterlegung in den Vertonungen des Messordinariums meistens nicht eindeutig, und häufig fehlen ganze Teile.

Also mußte der Sänger den Text, den er vor sich sah – bei der Chanson –, oder im Kopf hatte – bei den Messtexten –, während des Singens auf die Melodie beziehen. Nach welchen Kriterien das geschah, ist nur bedingt bekannt. Wer zum Beispiel versucht, die Angaben Kaspar Stockers<sup>4</sup> in der Praxis anzuwenden, wird deren Grenzen bald erfahren.

Nur durchs Ausprobieren am Original können Kriterien dafür gewonnen werden, wie sich die Sänger jenseits der festen Anhaltspunkte mit dem Text arrangiert haben könnten, welche Konventionen geherrscht haben und ob und wie sie dabei aufeinander reagiert haben könnten.

*Hörend statt sebend* miteinander Musik zu machen, scheint mir, – um es überspitzt zu formulieren – ein Hauptunterschied zwischen dem Musizieren aus der Originalnotation und dem aus modernen Umschriften zu sein. Viele bildliche Darstellungen von Musizierenden drücken das aus: enger Kontakt, oft Hautkontakt, die Gesichter zueinander oder hörend nach innen gekehrt.

Zum Abschluß möchte ich noch ein letztes Mal auf Agricola zurückkommen. Er hatte Notation als Reduktion der Musik seiner Zeit verstanden, die dem Zweck diente, diese wiederholbar zu machen. Das heißt, durch Hörgewohnheiten bekannte Stil-Elemente wurden für ihn ebenfalls vermittelt. Für unsere Beschäftigung mit jener Musik dagegen muß gelten, daß das Notenbild eine im Vergleich zu Agricola noch stärkere Reduktion des ursprünglichen, lebendigen Klangbildes darstellt. Umso sensibler sollte das Original nach seinen Aussagen abgehörcht werden, da es alle überhaupt greifbare primäre Information über Musik enthält; und damit sind auch solche Informationen gemeint, die sich erst den Erfahrungen desjenigen erschließen, der sich auf den Prozeß des Hineinlesens und -hörens in praktizierender und experimentierender Auseinandersetzung einläßt.

<sup>3</sup> Dragan Plamenac, Einleitung (S. 8) zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift *Dijon, Bibliothèque publique, Ms. 517* = Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, Band 12, Brooklyn, o.J.

<sup>4</sup> Vgl. Edward E. Lowinsky, „A treatise on text underlay by a German disciple of Francesco de Salinas“, *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, 231 ff.