

MITTELALTERLICHE NOTATIONEN UND IHRE BEDEUTUNG FÜR EINE MUSIKALISCHE INTERPRETATION IN EINSTIMMIGEN GESÄNGEN

STEFAN ENGELS
Kunstuniversität Graz

Izvleček: Izvajanje srednjeveške glasbe vključuje tri stopnje: znanstveno transkribiranje srednjeveških glasbenih zapisov, interpretiranje njihovega pomena, in dejansko izvajanje, ki je odvisno od umetniške naravnosti interpretator ter njegovega poslušalstva.

Ključne besede: nevmatska notacija, glasbena paleografija, glasbena interpretacija

Abstract: The performance of medieval music includes three different tasks: scholarly transcription of music manuscripts, interpretation of their meaning, and actual performance of music, which depends on the artist's inspiration but may also be susceptible to the audience.

Keywords: neumatic notation, paleography of music, musical interpretation

Alle Musiker, die sich mit der Aufführung von mittelalterlicher Musik beschäftigen, wissen, wie schwer es ist, aus den überlieferten Quellen alle wesentlichen Informationen für eine brauchbare Realisierung eines Gesanges oder eines Instrumentalstückes zu gewinnen. Die folgenden Überlegungen wollen dies beispielhaft anhand der Notationen von einstimmiger liturgischer Musik des süddeutschen und österreichischen Raumes zeigen;¹ dies unter der Prämisse, dass ja alle übrigen Notationen, seien es die Aufzeichnungen der weltlichen Lieder der Troubadoure, Trouvères und Minnesänger, seien es die geistlichen Cantionen, und seien es auch die im Verlauf des Mittelalters entstehenden Notationen der polyphonen Musik letztlich aus denjenigen Notationen hervorgehen, die für die Aufzeichnung des der abendländischen Kirche eigenen Gesanges, nämlich des Gregorianischen Chorals entwickelt wurden, teilweise unreflektiert, teilweise an die unterschiedlichen Gegebenheiten angepasst, verändert oder weiterentwickelt. Die ältesten Notationen in liturgischen Büchern sind seit dem 10. Jahrhundert die so genannten adiaستمatisch Neumen, graphische Zeichen ohne Linien, welche weniger die Aufgabe

¹ Zu den Neumen im österreichischen Raum siehe v.a.: Stefan Engels, Neumenfamilien und Choralnotationen in Österreich, *Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, hrsg. von László Dobszay, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1998, S. 229–239; ders., Einstimmige liturgische Handschriften des Mittelalters in Tirol, *Musikgeschichte Tirols*, Bd 1, Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit, hrsg. von Kurt Drexel und Monika Fink (Schlernschriften 315), Innsbruck, Wagner, 2001, S. 219–322.

hatten, den ungefähren Melodieverlauf der liturgischen Gesänge wiederzugeben, als vielmehr den Gesang als besondere rhetorische Form des Gotteslobes zu präzisieren, also Choral als „gesungenes Gebet“ aufzuzeichnen. Je nach Region entstanden verschiedene Ausformungen und Familien dieser Neumenschriften. Während etwa im ostfränkischen Reich die Neumen mehr die Gestalt von zu kleineren und größeren Gebilden kombinierten grammatischen Akzenten annahmen, bestanden sie beispielsweise im aquitanischen Gebiet, also im heutigen Südwestfrankreich, eher aus aneinander gereihten Punkten. Das Besondere dieser Notation ist, dass die Zeichen die Tonhöhen berücksichtigten. Höhere Töne standen auf dem Blatt höher, tiefere tiefer.

Wenn wir nun über die Bedeutung mittelalterlicher Notationen für eine musikalische Interpretation sprechen, so müssen wir zwei Dinge grundsätzlich unterscheiden: wissenschaftliche Aufbereitung und praktische Durchführung. Die praktische Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Quellen unterscheidet sich von der wissenschaftlichen grundsätzlich. Die wissenschaftliche Aufarbeitung ist Gegenstand der historischen Musikwissenschaft als geisteswissenschaftliche Disziplin; die praktische Ausführung von Musik ist die schöpferische Leistung eines Musikers, einer Musikerin. Für die Praktiker sind musikwissenschaftliche Forschungen nicht Selbstzweck, sondern deren Ergebnisse dienen der praktischen Anwendung für die Interpretation eines Stückes. Die Aufführungspraxis steht dabei im heute und jetzt, was etwa besonders für Kirchenmusiker bei der Ausführung liturgischer Musik zum Tragen kommt. Die historische Musikwissenschaft hingegen braucht bei ihren Untersuchungen keinerlei Rücksichten auf aufführungspraktische Gegebenheiten zu nehmen, sondern kann sich ihrem Forschungsgegenstand weitgehend unbefangen nähern.

Für den Gregorianischen Choral gibt es darüber hinaus noch weitere Parameter; er galt und gilt als der eigene liturgische Gesang der abendländischen Kirche, ist also der Gesang einer Religionsgemeinschaft, die ihn für seine Liturgie in Anspruch nimmt. Daher wurde die Choralwissenschaft bei ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert häufig von kirchlichen Interessen überlagert.

Doch sollten diese Parameter, nämlich „Wissenschaft“, „Praxis“ und „Liturgie“ nicht miteinander vermengt werden. Am Beispiel der Auseinandersetzung um den so genannten „authentischen“ Choral in den liturgischen Büchern im 19. Jahrhundert lässt sich zeigen, wozu es führt, wenn diese Parameter nicht streng auseinander gehalten werden. Was war geschehen? Die Ideale der Romantik mit ihrer Hinwendung zum Mittelalter und der Wunsch nach kirchenmusikalischen Reformen bewirkten eine stärkere Beschäftigung mit dem Gregorianischen Choral in katholischen Kreisen und die Einbindung in die katholische Liturgie. Allerdings gab es keine einheitliche Überlieferung. Der damalige Papst Pius IX. wollte eine Lösung dieses Problems und wünschte einheitliche, authentische und vom Hl. Stuhl approbierte Choralbücher, die außerdem „römische Autorität“ für sich in Anspruch nehmen konnten, etwa, indem ihre Melodien auf der liturgischen Tradition der Stadt Rom selbst zurückgeführt werden konnten. Dafür kam aber nur eine Reformausgabe des Chorals, die so genannte *Editio Medicaea* von 1614 bzw. 1615 in Frage, die von den Päpsten in Auftrag gegeben worden war, aber über Rom hinaus aus verschiedenen Gründen keine Verbreitung gefunden hatte. Diese *Editio Medicaea* war seinerzeit von Francesco Suriano und Felicio Anerio nach den Vorgaben der damaligen

Zeit verfasst worden.² Man nahm an, dass sie dazu Manuskripte von Palestrina selbst benutzt hätten, der zusammen mit Annibale Zoilo durch Gregor XIII. 1577 mit einer Reformausgabe der Choralbücher betraut worden war, diese Arbeit aber nie abgeschlossen hatte. In dieser Ausgabe waren die Melodien des Chorals einer radikalen Bearbeitung und Vereinfachung nach monodischen Gesichtspunkten im Stil der Zeit unterzogen worden. Dennoch erschien diese Ausgabe für ein „Einheitsgesangbuch“ der römisch-katholischen Welt als geeignet. Mit der Edition betraute man den Priester, Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler Franz Xaver Haberl (1840-1910). Den Druck der Ausgabe betreute der Verlag Friedrich Pustet in Regensburg, der dafür vom Heiligen Stuhl ein dreißigjähriges Druckprivilegium (1870-1900) erhielt.³ Diese Ausgabe der „*Neomedicea*“ wurde jedoch nicht verpflichtend vorgeschrieben, sondern nur empfohlen, galt aber andererseits als einzige offizielle Choralausgabe der römischen Kirche. Inzwischen hatten jedoch die Mönche von Solesmes einen ganz anderen Weg eingeschlagen. Sie trachteten danach, die ursprünglichen, also authentischen Melodien des Gregorianischen Chorals, den man gemäß der mittelalterlichen Tradition auf die Autorität des Hl. Gregors (um 600) zurückführte, zu rekonstruieren, indem sie sich dem Studium der mittelalterlichen Quellen zuwandten, in welchen man die Überlieferung des angeblich von Gregor geschriebenen Antiphonars zu entdecken glaubte. Zwar erwies sich die Annahme eines solchen Urantiphonars als Trugschluss, aber die Handschriftenforschungen der Solesmer Mönche erwiesen sich als unschätzbare Leistung auf dem Gebiet der Chorforschung und der Paläographie. Die Anhänger Solesmes forderten die Einführung und den Gebrauch der originalen mittelalterlichen Melodien in der katholischen Liturgie, während Haberl und die Anhänger der *Editio Medicea* diese von der römischen Kirche approbierte Ausgabe als einzig gültige authentische Choralversion ansahen und ältere Choralversionen auf diesem Hintergrund ablehnten. Erst mit der Wahl von Papst Pius X. 1903 wurde diesem mit viel Polemik und Erbitterung geführten Streit ein Ende gesetzt, indem der Papst eine neue Edition, die *Editio Vaticana*, in Auftrag gab, die auf den Erkenntnissen von Solesmes aufgebaut war, und auf deren Grundlage heute noch Choral gesungen wird. Da in dieser Auseinandersetzung argumentativ Wissenschaft (authentische Melodien) und Praxis (einheitlich, leicht singbar) kombiniert mit kirchlichen Interessen (approbiert, offiziell, authentisch römisch) vermischt wurden, konnte dies letztendlich nur zu Spannungen der einzelnen Interessensgruppen führen. Die Choralwissenschaft konnte sich allerdings erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von rein kirchlichen Interessen emanzipieren. Wichtige Bereiche der Chorforschung wie die gregorianische Semiologie sind aber

² Raphael Molitor, *Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom*, 2 Bde, Leipzig, Leukart, 1901, 1902 (Reprint: Hildesheim, Olms, 1967). Eine zusammenfassende Einführung in die Entstehungsgeschichte und eine Analyse dieser Ausgabe bietet Giacomo Baroffio, *Editio Medicea und Editio Vaticana: Beziehungen und Unterschiede im Spannungsfeld zwischen Tradition und Erneuerung*, *Beiträge zur Gregorianik* 44 (2007), S. 87–110.

³ Nachzulesen bei Johannes Hoyer, *Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft*, Regensburg, Verlag des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte, 2005, besonders S. 177–232.

weiterhin in erster Linie an der Praxis ausgerichtet und für den Vollzug der Liturgie in der katholischen Kirche bestimmt.⁴

Wenden wir uns wieder der Interpretation mittelalterlicher Quellen zu. Diese musikalischen Denkmäler bieten besondere Probleme, weil sie gewisse Informationen, die uns heute in unseren Notationen selbstverständlich sind, nicht überliefern, wohl aber als selbstverständlich voraussetzen. Von unserem Standpunkt aus erscheint die mittelalterliche Notation ungenau und oft wenig informativ. Doch schließlich sind ja nicht wir die Adressaten der musikalischen Aufzeichnungen, sondern die jeweiligen Zeitgenossen der Autoren, denen diese Musik durch den täglichen Gebrauch geläufig war.

Aber auch im Mittelalter gab es für den Choral keine einheitliche Notation. Das Mittelalter ist ja keine einheitliche Epoche. Deduktionsschlüsse von einer Handschrift auf die andere müssen immer mit der gebotenen Vorsicht durchgeführt werden. Mit gleich aussehenden Zeichen und Symbolen können zu verschiedenen Zeiten und sogar in einer Epoche in verschiedenen Handschriften völlig verschiedene Dinge gemeint sein. Daher gilt heute für die Choralforschung, dass jede Quelle einzeln untersucht und analysiert werden muss. Als Beispiel nennen wir die Zeichen adiastematischer Notationen zu verschiedenen Zeiten. Episemata, die litterae significativae und die graphische Veränderung der Grundzeichen adiastematischer Neumen, die im 10. und 11. Jahrhundert eine rhythmische Differenzierung anzeigten, wurden im 12. Jahrhundert zur Bezeichnung von Halbtonschritten herangezogen.⁵

Abbildung 1

Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter, a IX 11, fol. 32v

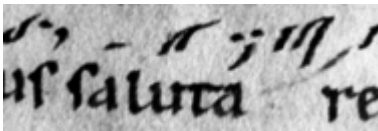
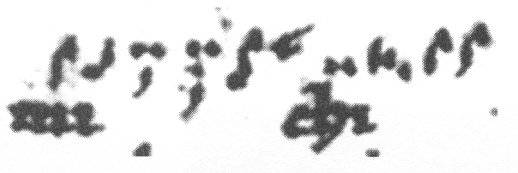


Abbildung 2

Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 559



Sowohl das Episem über (sa)-lu-(tare) des Graduale-Sequentiar aus dem Besitz der Petersfrauen in Abb. 1, als auch das „T“ in der Handschrift Barb. lat. 559 der Biblioteca Vaticana in Rom aus Lyon,⁶ beide in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, zeigen einen Halbtonschritt und keine rhythmische Differenzierung an.

Die Entstehung früher Choralnotationen erfolgt auf einem Hintergrund, der dem unserer Notenschrift ganz entgegengesetzt ist. Der wesentliche Unterschied zu unserer

⁴ Zu diesem Thema siehe: Stefan Engels, Gregorianische Semiologie als musikwissenschaftliche Disziplin, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 89 (2005), S. 7–27.

⁵ Näheres dazu in Stefan Engels, Die Notation des Millstätter Sakramentars, *De musica disserenda* 4/1 (2008), S. 47–60.

⁶ Stefan Engels, Die Bedeutung der Buchstaben im Cod. Barb. Lat. 559 (XII.2) der Bibliotheca Vaticana, *Cantus Planus, Papers Read at the 6th Meeting, Eger, Hungary, 1993*, hrsg. von László Doboszay, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1995, S. 187–203.

Auffassung von Notation liegt im Sinn: in der Regel sind diese Notationen nicht präskriptiv sondern deskriptiv aufzufassen, das heißt der Schreiber notiert nicht das, was der Interpret singen soll, sondern was in seinem Umkreis gesungen worden ist, er zeichnet also auf, was er hört. Dies bedeutet für die Interpretation einen großen Unterschied. Die Neumennotation ist als Beschreibung des Ist-Zustandes und nicht als Singanweisung zu verstehen. Erst durch das Abreißen der Tradition findet hier ein Paradigmenwechsel statt, und erst ab diesem Zeitpunkt sind deskriptive Notationen als präskriptiv oder normativ aufzufassen.

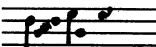
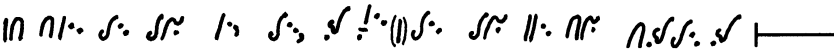
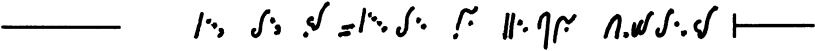
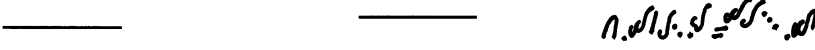
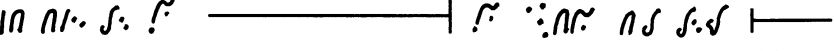
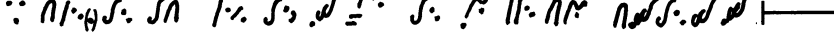
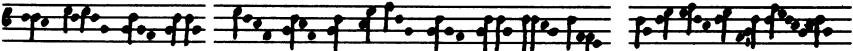
Was mit der Interpretation deskriptiver Notationen gemeint ist, sei an einem Beispiel erläutert. Beim Trigon stehen die ersten beiden Noten eigentlich auf der gleichen Tonhöhe. Vergleicht man nun gleiche Melodien an verschiedenen Stellen innerhalb einer Handschrift, oder das gleiche Stück in verschiedenen Handschriften, so stellt man fest: die Puncta eines Trigon können einerseits durch eine Bivirga ersetzt werden (also zwei Töne auf gleicher Tonhöhe), so beim Trigon subpuncte in Abb. 3, andererseits aber die drei Puncta auch durch einen Torculus (also Tiefton-Hochton-Tiefton, die ersten beiden Töne stehen dann nicht auf gleicher Höhe), meist mit angezeigtem Halbtonintervall am Beginn, wie in Abb. 4.

Die falsche Frage wäre hier: Was wird mir als Interpreten mit diesen Zeichen aufgetragen zu singen? Richtig ist: Was müssen die Schreiber gehört haben, dass sie diese Tonfolge entweder als auf gleicher Tonhöhe stehend oder aber als Halbtonschritt wahrgenommen haben? Vielleicht ein unbestimmtes Intervall oder einen Viertelton?

Melodien auf Linien können in unterschiedlichen Versionen überliefert sein. Hier gilt es für den Praktiker, jene melodische Variante zu wählen, die seinen Intentionen am ehesten entspricht. Für Choral­sänger, die den Choral auf der Grundlage der Semiologie praktizieren, wird dies die älteste erreichbare oder restituierbare Melodie sein. Bei spätmittelalterlichen Liedern werden möglicherweise andere Gesichtspunkte, etwa die Herkunft eines Stückes, im Vordergrund stehen. Fragen ähnlicher Art ergeben sich in Bezug auf den Rhythmus der Gesänge. Da sich der Rhythmus der Choralmelodien aus dem Sprachrhythmus ergibt, bzw. sich von diesem ableiten lässt, hat die Choralnotation niemals eindeutige rhythmische Komponente in unserem Sinne entwickelt. Als durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit eine eindeutige rhythmische Darstellung notwendig wurde, behalf man sich in den frühen Notationen damit, Noten in bestimmter Weise zu gruppieren, um bestimmte rhythmische Muster („modi“) zu definieren. Auf diese Weise entstand die Modalnotation, die in weiterer Folge durch Teilung der Einzelnoten in Zweier- oder Dreiergruppen divisive Rhythmen darstellen konnte und so zur Mensuralnotation wurde, aus der sich schließlich unsere heute gebräuchliche Notenschrift entwickelte. Die Choralnotation auf Linien kennt eine solche rhythmische Unterteilung nicht. Nicht nur Melodien des Choral, sondern auch die Lieder der Troubadours, Trouvères und Minnesänger werden in der Regel einstimmig und ohne genaue rhythmische und andere aufführungsrelevante Angaben überliefert. Das führte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einer eigentümlichen gleichförmigen Interpretation, in der jeder Note der gleiche Wert zugeteilt wurde, weil eben der Notation keine besonderen Angaben zu entnehmen waren, eine Betrachtungsweise, die noch heute die Ausführung des Gregorianischen Choral unbewusst mitprägt.

Abbildung 3

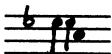
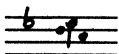
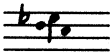
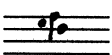
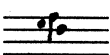
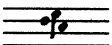
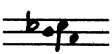
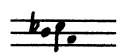
Verschiedene Neumenzeichen über der gleichen Melodie bei verschiedenen Stücken im Antiphonar von St. Peter in Salzburg, A-Wn 2700

GRADUALIA, 2.TON			
Tollite portas	$\dot{\bar{P}}$	$\ddot{\bar{.}}$	$\text{w} \text{w} \text{w}$
A summo celo	$\dot{\bar{I}}$	$\text{ } \cdot$	$\text{w} \text{w} \text{w}$
In sole	$\dot{\bar{I}}$	$\text{ } \cdot$	$\text{w} \text{w} \text{w}$
Domine deus virtutum	w	$\text{ } \cdot$	$\text{w} \text{w} \text{w}$
Excita domine	$\dot{\bar{I}}$	$\text{ } \cdot$	$\text{w} \text{w} \text{w}$
Hodie scietis	$\dot{\bar{I}}$	$\text{ } \cdot$	$\text{w} \text{w} \text{w}$
Iustus ut palma	w	$\ddot{\bar{.}}$	$\text{w} \text{w} \text{w}$
Editio Vaticana			
       			

Wir wissen nur wenig über die Art der Ausführung der einzelnen Gesänge, über die Rhythmik, über Freiräume bei der Ausführung, respektive die Möglichkeiten der Improvisation, über die Qualität der Gesangsausbildung und der Stimmtechnik, über

Abbildung 4

Ersatz des Trigon durch andere Zeichen in verschiedenen Handschriften, bzw. Drucken

				
Antiphonar von St. Peter				
	(Allelu) - ia	(ibi) - mus	(hierusa) - lem	
Graduale der Petersfrauen clm 11004				
				
St. Peter a IV14				
Graz 807				
Graduale Pataviense 1511				
Editio Vaticana				
	(Allelu) - ja	(ibi) - mus	(Jerusa) - lem	

die Textaussprache oder die Intonation etc. Haben beispielsweise die Sänger bei der Interpretation ihrer Gesänge die Größe und Beschaffenheit des Raumes berücksichtigt? Inwieweit dürfen wir unsere Hörgewohnheiten und Hörerwartungen einbringen, inwieweit dürfen wir es nicht? Hörgewohnheiten und Hörerwartungen können im Mittelalter ja nicht die gleichen wie heute gewesen sein. Intonationsreinheit zum Beispiel steht nur innerhalb eines bestimmten Systems zur Diskussion. Selbst wenn es gelänge, die Aufführungspraxis der liturgischen Gesänge vollständig zu erschließen und genau zu interpretieren, würden wir auf dem soziokulturellen Hintergrund unserer Herkunft diese Musik in einer völlig anderen Weise wahrnehmen, als dies den mittelalterlichen Menschen möglich war. Was wir etwa als „mystisch“ empfinden, muss man im Mittelalter nicht auch so empfunden haben. Wenn wir die lateinische Sprache als exotisch und geheimnisvoll wahrnehmen, so dürfen wir nicht vergessen, dass diese Sprache im Mittelalter unter den Gebildeten die übliche Verkehrssprache war, also nicht als etwas Außergewöhnliches empfunden wurde. Wir müssen also das mittelalterliche Empfinden und die Mentalität der damaligen Menschen lernen wie eine Fremdsprache, um sie zu verstehen. Sonst kommen wir über eine

oberflächliche ästhetische Betrachtungsweise nicht hinaus. Man kann also mittelalterliche Musik, wie etwa den Gregorianischen Choral in die Gegenwart gleichsam transponieren und dem heutigen Hörverständnis anpassen, man kann aber auch versuchen, die Musik aus der Zeit ihrer Entstehung heraus zu begreifen. Beides ist möglich.

Notenschriften werden zunächst zu dem Zweck entwickelt, eine bestimmte Art von Musik zu notieren. Nur für diese spezielle Musik ist eine Notation optimal geeignet, für andere Musikgattungen nicht. So ist auch der mittelalterliche Schreiber mit Problemen konfrontiert, wenn er außerhalb des Gregorianischen Chorals Musik, etwa Tropen, Sequenzen oder gar weltliche Lieder mit Choralnotation notieren will, für welche diese nicht gedacht und daher auch nicht geeignet ist. Kodifiziert wird in erster Linie etwas, was in Vergessenheit zu geraten droht. Bei liturgischen Büchern aber dient die Aufzeichnung einer Liturgie und liturgischer Melodien in einem Buch dazu, die Rechtmäßigkeit des in einer Kirche praktizierten Ritus zu dokumentieren. Die in der Sakristei oder an einem sonstigen besonderen Platz aufbewahrten Liturgika sind also nicht in erster Linie für die praktische Ausführung gedacht, sondern zum überprüfenden Nachschlagen.

Wer denkt, aus dem Studium der Musiktheoretiker Hilfen für die Aufführungspraxis zu erhalten, wird enttäuscht sein.⁷ Im Mittelalter gab es eine deutliche Trennung zwischen dem Musiktheoretiker („musicus“) und dem praktischen Musiker („cantor“). Musiktheoretische Schriften der frühen Zeit beschäftigen sich eher mit dem antiken musiktheoretischen Erbe, wie es durch die fünf Bücher „De institutione musica“ des Boethius (um 480–524), den sechs Büchern „De musica“ des hl. Augustinus (entstanden zwischen 387 und 389), sowie den Werken von Cassiodorus (um 490–um 583) und Martianus Capella (5. Jh.) vermittelt worden war, einer Musiktheorie, die sich jedoch auf die antike Musikpraxis bezog und sich auf den liturgischen Gesang, den Gregorianischen Choral nur bedingt anwenden ließ. Die ars musica galt als mathematische Disziplin und neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie als Teil des Quadriviums, ein großteils spekulativer Bereich der Philosophie, der mit der tatsächlichen Musikausübung kaum in Zusammenhang stand. Daher ist es auch nur bedingt möglich aus frühen musiktheoretischen Schriften Rückschlüsse auf die musikalische Praxis zu ziehen. Brauchbare Anhaltspunkte für die Interpretation der Musik an sich sind dort rar. Eine Ausnahme bilden etwa die Lehrschriften zum organalen Singen, also zum Singen archaischer Mehrstimmigkeit, wie die *Musica enchiriadis* aus dem 9. Jahrhundert, die einige Beispiele enthält, wie eine zweite Stimme zu einer ersten (improvisatorisch) hinzuzufügen ist. Die Textsilben werden dabei auf Linien geschrieben. Diese werden mit Symbolen gekennzeichnet, den so genannten Dasiazeichen. Diese Dasia-Notation war aber nicht für praktische Zwecke, sondern lediglich zur Veranschaulichung von Tonbeispielen in theoretischen Traktaten gedacht. Theoretiker, die gleichzeitig auch als praktische Musiker hervortraten, sind selten, doch haben diese die musikalische Praxis dann auch entscheidend geformt. Der bedeutendste Musiktheoretiker des Mittelalters war gleichzeitig ein

⁷ Michel Huglo, Charles M. Atkinson, Christian Meyer, Karlheinz Schlager, Nancy Phillips, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Geschichte der Musiktheorie, Bd 4, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 2000.

Praktiker und Musikpädagoge, nämlich Guido von Arezzo.⁸ Er wurde wahrscheinlich um das Jahr 992 geboren; der Höhepunkt seines Wirkens fällt in die Jahre zwischen 1020 und 1035. Ursprünglich war er wohl Benediktinermönch oder zumindest Klosterschüler in der Abtei Pomposa an der adriatischen Küste in Mittelitalien. Ab 1023 oder kurz danach finden wir Guido als Lehrer der Kathedralschule von Arezzo. Dort verfasste er seinen *Micrologus*, der eine der zentralen musiktheoretischen Schriften des Mittelalters werden sollte. Alle seine Bemühungen waren stets darauf ausgerichtet, die Kenntnisse der Theorie der Praxis dienstbar zu machen. Guido war in erster Linie Gesangspädagoge und Lehrer. Aus diesem Grund entwickelte er die Notation auf Linien. Notationen auf Linien gab es schon vor Guido, denn im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts wurde zunehmend mehr Wert auf eine schriftliche Aufzeichnung einer exakten Melodie gelegt. Zu diesen Notationen gehörte die erwähnte Dasianotation. In der Aquitanischen Neumennotation, die in Südfrankreich verwendet wurde, zog man eine Orientierungslinie, deren Lage vom jeweiligen Modus des Gesanges abhängig war. Guido selbst verwendete zunächst eine bei den Musiktheoretikern durchaus übliche Buchstabennotation: Über den Text werden die einzelnen Töne der Tonreihe mit den dazu gehörigen Buchstaben geschrieben. Doch weder die Neumennotationen, noch die Buchstabennotation oder gar die Dasia-Notation waren letztendlich zur Niederschrift größerer Musikstücke in der Praxis brauchbar. Guidos Leistung bestand darin, eine Notation zu entwerfen, deren einzelne Linien den Abstand einer Terz bezeichnen. Noten können also auf oder zwischen den Linien stehen. Die Position der Halbtöne wird durch Schlüsselbuchstaben eindeutig definiert. Zur besseren Lesbarkeit wurden einzelne Linien eingefärbt: die F-Linie rot, die C-Linien gelb. Seltener findet man auch noch die grüne G-Linie. Jeder Ton ist nun eindeutig festgelegt und – genau das ist für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit von größter Wichtigkeit – man kann auf diesem System mehrere Stimmen unter- bzw. übereinander schreiben, das heißt, es ist erstmals möglich, mehrere Töne optisch als gleichzeitig erklingend erkennbar zu machen. Erst durch Guidos Liniensystem wurde es möglich, neue Kompositionen auf dem Beschreibstoff (Pergament, später Papier) zu entwerfen und Musikern vorzulegen. Erst jetzt war man in der Lage, auch komplizierte Melodien zu dokumentieren und für die Menschen außerhalb des Gesichtskreises des Komponisten – in räumlicher und zeitlicher Hinsicht – festzuhalten.

Wichtig für die Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik ist auch Guidos Lehre von der Erfindung einer zweiten Stimme. In Kapitel 18 des *Micrologus* beschreibt er das Verfahren, zu einer Choralmelodie nach bestimmten Regeln eine zweite Stimme („*Diaphonia*“ oder „*Organum*“) zu setzen. Bei Passagen im Choral, die zwei Kantoren zugewiesen waren, konnte der eine die Choralmelodie vortragen, der andere jedoch im Verfahren Note gegen Note eine zweite Stimme (*Organum*) improvisieren. Dies galt als Ornament, als Verzierung der Hauptmelodie. Die Organalstimme liegt unter der Hauptstimme. Sie wird möglichst in parallelen Quartan geführt. Verbotene Zusammenklänge sind die kleine Sekund und Intervalle, die größer als eine Quart sind.

⁸ Stefan Engels, Guido von Arezzo, *Künstler, Dichter, Gelehrte*, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, *Mittelalter-Mythen* 4, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2005, S. 115–132.

Schließt der Cantus (die Hauptstimme) in E, D oder C, darf die Organalstimme nicht unter C gehen (Grenzton, „vis organi“). Weitere Grenztöne sind F und G. Die Grenztöne können innerhalb eines Stückes wechseln. Bei einer Unterschreitung des Grenztones durch die Hauptstimme kann die Organalstimme auf dem Grenzton verharren („organum suspensum“, „aufgehängtes Organum“). Abschnittsschlüsse sollen im Einklang enden, der möglichst in Gegenbewegung („occursus“) erreicht wird. Bei Schlüssen auf F ist auch die Quart, also das C, als Schlussston möglich. Guido demonstriert dieses Verfahren anhand der Antiphon „O sapientia“, aber man kann dafür jede beliebige Melodie verwenden, etwa die Melodie zur Antiphon „Domine Deus“, der ersten Antiphon zu den Laudes am Palmsonntag (Abb. 5).

Abbildung 5



Auch die Notation auf Linien entwickelte sich in den einzelnen Regionen verschieden. Die wichtigsten Notationsformen sind einerseits die vorzugsweise in romanischen Ländern benutzte Quadratnotation, deren Grundzeichen Quadrate sind und die auch heute noch in den offiziellen liturgischen Büchern verwendet wird, andererseits die im ostfränkischen Raum in der Regel benutzte Gotische Notation mit Rhomben als Grundzeichen, die sich aus den lothringischen Neumen entwickelte.⁹ Daneben gibt es eine Unzahl anderer Notationsformen auf Linien mit unterschiedlicher Ausprägung. Die Übernahme dieser Notation, die letztlich auf dem von den mittelalterlichen Musiktheoretikern nach antiken Vorgaben entwickelten Tonsystem beruhte, war nicht überall selbstverständlich, vor allem dort nicht, wo Melodien bewahrt werden sollten, die aus diesem Tonsystem aufgrund ihrer chromatischen oder vielleicht sogar ekmelischen Struktur herausfielen.

⁹ Die aus den deutschen Neumen entstandene „Hufnagelnotation“ hat sich der Gotischen Notation optisch weitgehend angenähert.

Zahlreiche Schreibschulen bewahrten die adiastematischen Neumenschriften bis in das 14. Jahrhundert.¹⁰ In dieser Zeit wurden Choralnotationen auf Linien nicht mehr nur für die Aufzeichnung gregorianischer Gesänge benützt, sondern für alle möglichen Arten einstimmiger geistlicher und weltlicher Musik, für die diese Notation letztendlich nicht gedacht war. Aber es gab nur diese, und so musste man versuchen, die dort gebräuchlichen Zeichen anzupassen, etwa rhythmische Gegebenheiten durch spezielle aus der polyphonen Musik entlehnte Notenformen zu ergänzen. So entwickelte sich im 16. Jahrhundert die so genannte „semimensurale“ Notation zur Unterscheidung von langen und kurzen Notenwerten, in der Regel im Verhältnis 1:2. Man verwendete dazu Zeichen aus der Mensuralnotation, die man vereinfacht in die Choralnotation einführte. Bei den folgenden Beispielen aus Salzburger Handschriften stehen Rhomben für kurze Noten, Quadrate (mit oder ohne Cauda) für Noten von doppelter Zeitdauer. Es handelt sich um ein *Salve Regina* im E-Modus (Abb. 6) und um den Adventhymnus „*Conditor alme siderum*“ (Abb. 7), der im so genannten „Ambrosianischen Dimeter“ geschrieben steht (x — ◡ — x — ◡ — für je vier Zeilen).

Abbildung 6

Michaelbeuern, Man. Cart. 1, fol. 70v

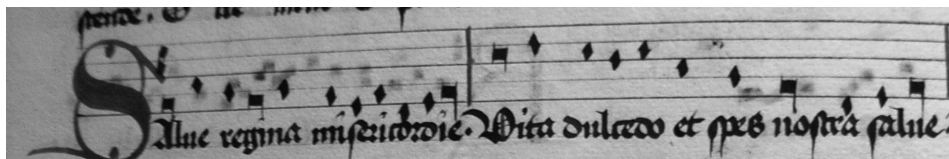
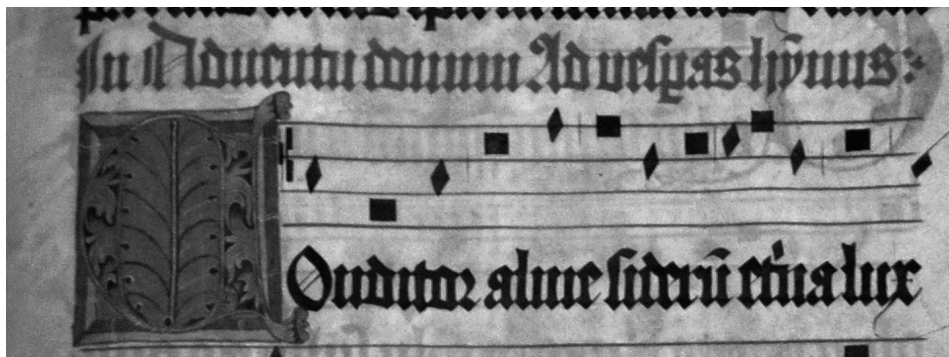


Abbildung 7

Stiftsbibl. St. Peter in Salzburg, Cod. a XII 24, fol. 190



¹⁰ So zum Beispiel eine Handschrift aus Kremsmünster. Siehe: Stefan Engels, Ein Graduale des 14. Jahrhunderts als junger Zeuge einer alten Notenschrift. Die Handschrift clm 15730 der Bayerischen Staatsbibliothek, *Miscellanea Musicae, Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Jauk, *Musicologica Austriaca* 18, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1999, S. 69–91.

Schließlich kann die Interpretation eines liturgischen Gesanges durch gattungsgeschichtliche oder liturgiegeschichtliche Kenntnisse erhellt werden, wie folgendes Beispiel zeigt: Im Jahre 1575 erschien in Dillingen bei Sebaldu Mayer ein zweibändiges Salzburger Rituale, die „Libri agendorum“. Diese beiden Bände sind für uns deshalb wichtig, weil sie wesentliche Gesänge des mittelalterlichen Salzburger Ritus in relativ gut lesbarem Notendruck wiedergeben. So endet die feierliche Antiphon „Cum rex gloriae“ für die Prozession am Ostersonntag mit einem langen Allelujamelisma. Dieses wird in den „Libri agendorum“ von einem syllabischen Gesang (Alle Dei filius) gefolgt, das zunächst in keinem Zusammenhang mit dem vorigen Stück zu stehen scheint (Abb. 8).

Abbildung 8

276 Procefsio

es ſpes de ſpe ra tis magna

conſola ti o in tormen-

tis. Al le-

luia.

A lle Dei fili us ab hoſte ſuperbif- fimo

indie Pafchiæ. 277

fimo refurgens à mor te. Delens

Eux eul pam latronem ferò flebi-

lem coniunctum be a tif ſima

perdu xit ad regna. Quo it urus

e rat, Petrum cum cæte ris viſitat,

In Wirklichkeit handelt es sich aber bei dem syllabischen Stück um eine Gegenstimme zum Allelujamelisma,¹¹ wie es auch in anderen Handschriften überliefert ist,¹² und entpuppt sich auf diese Weise zu einem mehrstimmigen und textierten Tropus dieses Melismas (Abb. 9).

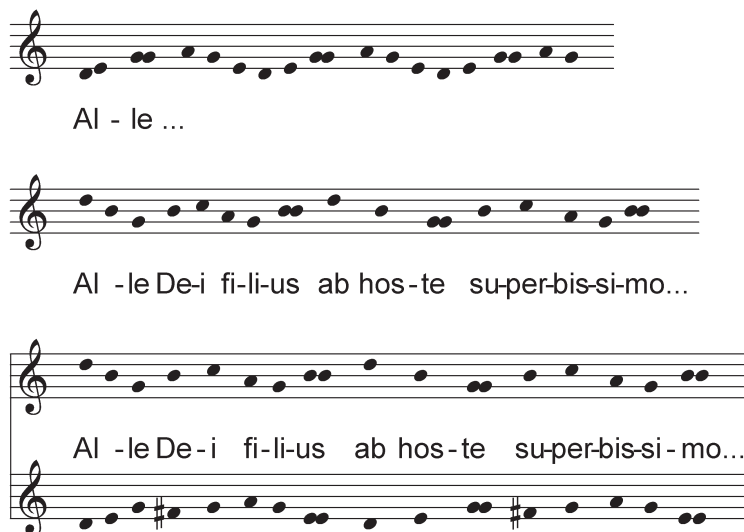
Aus dem eben Gesagten geht hervor, dass eine Benutzung mittelalterlicher Quellen für die Praxis in jedem Fall eine Bearbeitung voraussetzt.¹³ Die Verbindung von Wissenschaft

¹¹ Stefan Engels, Versteckte Polyphonie in einem Salzburger Rituale, *Slovenská Hudba* 3–4 (1996), S. 331–337.

¹² Zum Beispiel in Melk, Cod. 950, f. 246v/247r, vgl. Kurt von Fischer, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, RISM B IV³, hrsg. von Max Lütolf, München, Duisburg, G. Henle, 1972, S. 91. Nach diesem kann die Unterstimme rekonstruiert werden.

¹³ Vgl. hierzu: Stefan Engels, Von der Schrift zum Klang. Die geistlichen Lieder der Mondsee-Wiener Liederhandschrift und die mittelalterliche Salzburger Liturgie, *Wiener Quellen der*

Abbildung 9



und Praxis, also die Umwandlung von wissenschaftlicher Erkenntnis in klingende Realität, erfolgt über drei Schritte:

1. **Rekonstruktion, Restitution.** Zunächst muss eine wissenschaftliche Edition der Quelle der Lesarten und aller sonstigen wissenschaftlichen Informationen erfolgen. In welcher Form eine Übertragung der Noten etwa in Quadratnotation, in moderner Notation oder auf andere Weise geschieht, muss je nach der Quelle eigens entschieden werden.
2. **Interpretation (praktische Edition).** Aus einer wissenschaftlichen Edition kann man für gewöhnlich nicht singen oder musizieren. Wissenschaftliche Editionen geben ja nur die Quellen an sich wieder. Für die klangliche Realisation bietet sich jedoch ein weiter Spielraum, der aus dem Notenbild einer wissenschaftlichen Edition nicht hervorgehen kann. Die Herausgeber praktischer Editionen geben den Ausführenden daher Hilfestellungen in Form von Musizieranweisungen, wie zum Beispiel die genaue Festlegung von Melodie und Rhythmus, das Einfügen dynamischer Zeichen und aufführungspraktische Hinweise. Die praktische Edition ist also bereits eine Interpretation, die eine von mehreren Möglichkeiten der Realisation festlegt.
3. **Präsentation (Ausführung).** Am Schluss dieser Reihe steht die eigentliche klangliche Realisation mit ihrer ganzen Bandbreite interpretatorischer Möglichkeiten gemäß den Fähigkeiten der Ausführenden und die Rezeption durch die Zuhörer.

Eine durchgehende Tradition des Choralgesanges gibt es nicht. Niemand kann verbindlich sagen, wie die uns vorliegende Notation zu lesen ist und wie man sie in richtiger

älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht, hrsg. von Birgin Lodes, Tutzing, Schneider, 2007, S. 257–286.

Weise ausführt. Nur ein sorgfältiges und umfangreiches Studium der mittelalterlichen Quellen kann uns in die Lage versetzen, diese Musik einerseits im Sinne ihrer Erfinder und andererseits im Sinne ihrer Interpreten zu verschiedenen Zeiten des Mittelalters zum Klingen zu bringen.

TIPI SREDNJEVEŠKIH GLASBENIH PISAV IN NJIHOV POMEN PRI GLASBENEM INTERPRETIRANJU ENOGLASNIH SPEVOV

Povzetek

Glasbeni zgodovinarji obravnavajo vire pogosto povsem drugače kot jih interpretirajo glasbeniki izvajalci. Vendar so oboji odvisni drug od drugega. Povezava znanosti in prakse, tj. pretvorba znanstvenega spoznanja v zvanečo resničnost, poteka preko treh korakov:

- rekonstruiranje, obnavljanje (znanstveno transkribiranje),
- interpretiranje (izvajanju namenjena izdaja),
- predstavitev (izvedba).

Katere informacije, pomembne za interpretiranje, nam nudijo srednjeveški viri? Srednjeveški notatorji so zapisovali v prvi vrsti to, kar se jim je zdelo pomembno, kar pa je bilo samo po sebi umevno, so radi opuščali. Ker sami pogosto niso bili skladatelji glasbe, ki so jo zapisovali, moramo dodatno ločiti med deskriptivno in normativno notacijo.

Adiastematski nevmatški znaki najstarejših rokopisov 10. in 11. stol. komaj vsebujejo informacije glede tonske višine, pač pa mestoma zelo natančne navedbe glede ritmičnega oblikovanja. Nasprotno pa podobno izgledajoče nevme od 12. stol. dalje krčijo ritmične informacije, zato pa vključujejo pogoste namige glede pojavljanja poltonov. Notacijski tipi, ki se poslužujejo črtovja, so glede tonskih višin nedvoumni; vendar je privzetje črtovja na osnovi pravil glasbene teorije privedlo do tega, da so bili opuščeni vsi dotlej obstoječi toni zunaj diatonične vrste. Ritmične navedbe so komaj še prisotne.

Navedeni tipi notacij so nastali za liturgično petje zahodnoevropskega bogoslužja, za gregorijanski koral. Ko pa je bila tovrstna notacija uporabljena za drugo enoglasno glasbo, kot za pesmi trubadurjev in truverjev, za minnelied in meistersang, ni mogla podati tam prisotnih ritmičnih značilnosti. Zato so se razvili dodatni znaki v smislu t. i. semimenzuralne notacije z elementi iz ritmično jasno definirane menzuralne notacije.

Kar zadeva večglasje, je treba omeniti, da je prvotno veljalo za zvrst tropiranja enoglasne melodije, ki se ni posebej zapisovalo. Vendar imamo občasno tudi v zapisu enoglasja namige na večglasno izvajanje, ko se npr. namesto prvotne melodije notira njen protiglas.