

uno centum reddit fructum centuplum

incrementum. In seculum.

Bethleem herodes.

natus quia puer natus timentis principatus

Karin Paulsmeier

Notationskunde 13. und 14. Jahrhundert

Teilband A

vit inhumanitas opuritas innocentium pede

gemino sequencum agui uestigium o rosa



Schola Cantorum Basiliensis
Scripta

Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel
Hochschule für Musik Basel

Band 11

Herausgegeben von Martin Kirnbauer

Karin Paulsmeier

Notationskunde

13. und 14. Jahrhundert

Teilband A

Schwabe Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel.

Die Publikation wurde gefördert durch die Maja Sacher Stiftung, Basel.

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher

Abbildung auf dem Umschlag:
Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst., fol. 163r.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektro-
nisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.
Gestaltungskonzept: icona basel gmbH, Basel
Umschlaggestaltung: Kathrin Strohschnieder, Zunder & Stroh, Oldenburg
Satz: Andreas Stötzner, Biberach a. d. Riß
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany
ISBN Printausgabe 978-3-7965-4726-3
ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4736-2
DOI 10.24894/978-3-7965-4736-2
Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.
Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch
www.schwabe.ch

Für Tatjana

Inhalt

Teilband A

Vorwort	1
Zur Methode	3
Notationskunde als Lehre vom Rhythmus	5
Die Notation des 13. und 14. Jahrhunderts	7

ERSTER TEIL

DIE NOTATION DES 13. JAHRHUNDERTS

Einleitung: Notationstechnische Voraussetzungen der Notation des 13. Jahrhunderts	11
--	----

I. Die Modalnotation

Einleitung: Das zweistimmige Organum zwischen Organum purum und Discantus	17
1. Organum purum oder Halteton-Organum	18
2. Diskantsatz und rhythmische Modi	25
(1) Der erste Modus	30
(2) Der zweite Modus	61
(3) Der dritte Modus	71
(4) Der vierte Modus	80
(5) Der fünfte Modus	81
(6) Der sechste Modus	83
3. Die <i>cum-littera</i> -Formen Conductus und Motette	87
Conductus	87
Motette	103

II. Motetten-Notationen der *Ars Antiqua*

Einleitung: Die Motette als Grundlage für die Notationsentwicklung	113
1. Verdeutlichte Modalnotation	114
(1) Der erste Modus	116
(2) Der zweite Modus	117
(3) Der dritte Modus	118
(4) Der vierte Modus	119
2. Die Notation im Codex Bamberg	122
(1) Der erste Modus	125
(2) Der zweite Modus	126
(3) Der dritte Modus	127
(4) Freiere rhythmische Abläufe	128
3. Die frankonische Mensuralnotation	135
(1) Der erste Modus	141
(2) Der zweite Modus	142
(3) Der dritte Modus	142
(4) Das Verhältnis von Brevis zu Semibrevis	145
(5) Der Modus imperfectus	146
4. Die Erweiterung des frankonischen Systems durch Petrus de Cruce	149

ZWEITER TEIL

DIE NOTATION DES 14. JAHRHUNDERTS

III. Die französische *Ars-nova*-Notation

Einleitung: Die Ausgangslage am Anfang des 14. Jahrhunderts	157
1. Die Neuerungen bei Philippe de Vitry	158
(1) Das Verhältnis zwischen Brevis und Semibrevis	158
(2) Differenzierung in der Schreibweise der Semibrevis	160
(3) Der Modus	162
(4) Color	165
2. Die französische <i>Ars nova</i>	167
(1) Tempus imperfectum – prolatio minor (C)	169
(2) Tempus imperfectum – prolatio maior (Ċ)	172
(3) Tempus perfectum – prolatio minor (O)	176
(4) Tempus perfectum – prolatio maior (Ȯ)	180
(5) Modus und Maximodus	186

IV. Die Notation des Trecento

Einleitung: Notationstechnische Voraussetzungen	195
1. Die Notation im Codex Rossi (Rs)	199
(1) Die Divisiones ersten Grades $\cdot q$ und $\cdot p$	200
(2) Die Divisiones zweiten Grades $\cdot o$ und $\cdot d$	203
(3) Die «französischen» Divisiones $\cdot sg$ und $\cdot n$	207
(4) Die «ternaria» $\cdot t$	214
2. Die «verdeutlichte» Trecento-Notation	217
(1) Die Divisiones $\cdot i$, $\cdot p$ und $\cdot o$	220
(2) Die Divisiones $\cdot n$ und $\cdot d$	223
(3) Die Divisio $\cdot q$	226
3. Die «französische» Trecento-Notation	227
(1) Die Divisiones ersten Grades $\cdot q$, $\cdot p$, $\cdot i$ und $\cdot n$	228
(2) Die Divisiones zweiten Grades $\cdot o$ und $\cdot d$	230
(3) Neue Mittel der Notation	241

V. Die Aufzeichnungsweisen der Ars subtilior

Einleitung: Die Durchdringung von Ars nova und Trecento-Notation	247
1. Rhythmische Erweiterungen innerhalb der vier Grundmasuren	249
(1) Tempus imperfectum – prolatio minor (C)	249
(2) Tempus perfectum – prolatio minor (O)	251
(3) Tempus imperfectum – prolatio maior (Ċ)	257
(4) Tempus perfectum – prolatio maior (Ȯ)	262
2. Mensurverbindungen bei Minima-Äquivalenz	273
(1) Verbindungen von O und Ċ	273
(2) Die Verbindung von C und O	277
(3) Die Verbindung von O und Ȯ	277
(4) Verbindungen aller vier Masuren	278

3. Mensurverbindungen mit anderer als	
Minima-Äquivalenz (Proportionen)	280
(1) Neuartige Mensurzeichen	283
(2) Color-Varianten	286
(3) Besondere Notenzeichen	300
(4) Zahlen	311
4. Neuartige Proportionen	317
Aufzeichnungsmittel der Ars subtilior im Überblick	326
Ausblick	330

Teilband B

FAKSIMILE-REPRODUKTIONEN	333
------------------------------------	-----

Anhang

Verzeichnis der Faksimile-Reproduktionen	505
Abbildungsverzeichnis	507
Verzeichnis der verwendeten praktischen Quellen	509
Quellenverzeichnis (Abkürzungen)	511
Verzeichnis der zitierten Literatur	513
Personenregister	515
Sachregister	517

Abkürzungen

- Abb. bezieht sich auf die Abbildungen im Teilband A
FAKS. bezieht sich auf die Faksimile-Reproduktionen im Teilband B
- Faks. Faksimile-Ausgabe eines praktischen Werkes
repr. Nachdruck in Originalgestalt (eines theoretischen Werkes)

In manchen Fällen wurden mehrere Einzelbeispiele, die einen Sinnzusammenhang bilden, unter einer einzigen Faksimile-Nummer zusammengefasst, zum Beispiel FAKS. 1.1, FAKS. 1.2 usw. Das Gleiche gilt, wenn sich mehrere Kompositionen auf derselben Seite befinden.

Besteht ein Beispiel aus mehr als einer Seite, beziehungsweise Doppelseite, so werden die Seiten mit FAKS. 1|1, FAKS. 1|2 usw. unterschieden.

 Praktische Übungen und allgemeine Bemerkungen zur Ausführung eines Beispiels

Vorwort

Die vorliegenden Darstellungen sind aus meiner Unterrichtstätigkeit an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB), des Instituts für Alte Musik an der Hochschule für Musik FHNW / Musik-Akademie Basel, hervorgegangen. Von 1970 bis 2003 habe ich dort das Fach «Notationskunde» vertreten. Das Vertrauen in meine Arbeit, das ich im Verlauf dieser Zeit durch die Leiter der SCB Wulf Arlt, Peter Reidemeister und Regula Rapp erfahren durfte, und die damit verbundene Freiheit, Inhalt und Form meiner Kurse selbst bestimmen zu können, bilden die Voraussetzungen dafür, dass die vorliegende Arbeit entstehen konnte.

Vor allem Wulf Arlt hat die Bedeutung der unmittelbaren Erfahrung anhand der originalen Quellen für die Ausführung der Musik – zunächst vor allem des Mittelalters – als wesentlich erkannt und damit die besondere Ausrichtung der Schola Cantorum Basiliensis zu seiner Zeit begründet. Ihm gilt daher an dieser Stelle mein besonderer Dank!

Ohne die über das ganze Projekt «Notationskunde» gleichbleibende Unterstützung von Thomas Drescher, zwischen 2015 bis 2021 Leiter der SCB, wäre auch dieser Band nicht entstanden. Ich möchte ihm dafür herzlich danken!

Der beständige Dialog mit den Studierenden, ihre Fragen, kritischen Überlegungen und ihre Offenheit, die Anregungen aus dem Unterricht in die Praxis umzusetzen und mit den eigenen Erfahrungen in Verbindung zu bringen, ist eine weitere Voraussetzung für diese Arbeit. Sie ist gleichsam eine «Spurensicherung» des gemeinsamen Weges und als solche ihnen allen gewidmet. Dementsprechend wendet sich die vorliegende Arbeit in erster Linie an die Musikpraxis und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit im wissenschaftlichen Diskurs; Sekundärliteratur findet nur dort Erwähnung, wo sie wesentliche Ergänzungen zu einzelnen Fragestellungen enthält.

Der vorliegende Text ist der dritte Teil einer nun vollständig erschienenen Notationskunde, die die Aufzeichnungsweisen vor allem mehrstimmiger Musik seit dem 13. Jahrhundert behandelt und sich folgendermaßen gliedert:

- 13. und 14. Jahrhundert
- 15. und 16. Jahrhundert¹
- 17. und 18. Jahrhundert²

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit dem ersten Bereich, den Aufzeichnungsweisen des 13. und 14. Jahrhunderts. Damit leitet er unmittelbar zur Notation des 15. Jahrhunderts und weist ausserdem auf die allgemeinen Voraussetzungen für die Notationsentwicklung bis in das 17. und 18. Jahrhundert voraus.

Ein erster Dank geht an meinen lieben ehemaligen Kollegen Christopher Schmidt. Über viele Jahre haben wir versucht, den Anfängen rhythmisch bestimmbarer Melodieverläufe innerhalb des zweistimmigen Organums auf die Spur zu kommen: Wie verändert sich eine Melodie, wenn ihre Freiheit durch feste Notenlängen beschränkt wird? Wie erkenne ich an einem Melodieverlauf, dass ihr möglicherweise eine rhythmische Absicht innewohnt, wenn die Schrift darüber keine Auskunft gibt? Einen Niederschlag findet diese Zusammenarbeit in Kapitel I.1.

Eine konstante Inspiration in der Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Textformen, wie sie uns in der Form von Conductus und den frühesten Motetten begegnen, war mir Agnieszka Budzińska-Bennett. Ihr danke ich damit auch für die Durchsicht des Manuskripts von Kapitel I.2.

Die intensive, vor allem auch praktische Auseinandersetzung mit den Aufzeichnungsformen der *Ars subtilior* zusammen mit einer Gruppe ehemaliger Studierender, die sich über den Zeitraum von 2003 bis 2009 erstreckte, bildet die wesentliche Voraussetzung für deren Darstellung in Kapitel V. Namentlich genannt seien hier vor allem Jane Achtman, Véronique Daniels, Marc Lewon, Tobie Miller, Baptiste Romain, Elisabeth Rumsey, Uri Smilansky und Yukiko Yaita. Für diesen Austausch sei ihnen an dieser Stelle herzlich gedankt.

Martin Kirnbauer, dem Leiter der Forschungsabteilung der SCB, danke ich für die Unterstützung während der Vorbereitungszeit dieses Bandes und für das abschließende Lesen des Textes.

Bei der Fertigstellung des Manuskripts war mir Christelle Cazaux, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der SCB, eine unschätzbare Hilfe. Ihr sei für ihr kompetentes, geduldiges und stets freundliches Engagement an dieser Stelle aufs Herzlichste gedankt.

Für das Erscheinungsbild auch dieses Bandes ist der Satz von Andreas Stötzner verantwortlich. Ihm danke ich für die Sorgfalt in der Erfüllung seiner höchst komplexen Aufgabe.

- 1 KARIN PAULSMEIER, *Notationskunde 15. und 16. Jahrhundert*, Basel 2017 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 4).
- 2 KARIN PAULSMEIER, *Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert*, Basel 2012 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 2).

Zur Methode

SYSTEME sind statisch, Musik und Musikgeschichte etwas Bewegtes! In der Spannung zwischen diesen beiden Polen versucht die vorliegende Notationskunde einen Weg zum Verständnis der musikalischen Schrift zu zeigen. Voraussetzung für dieses Unternehmen ist der Zusammenhang zwischen Notation und Stil: Unmittelbarer als in ihrer ursprünglichen Aufzeichnung kann uns eine Komposition nicht nahegebracht werden.³ Entsprechend ist es das Ziel der vorliegenden Notationskunde, das originale Schriftbild zum selbstverständlichen Ausgangspunkt für die Interpretation werden zu lassen; dies analog zu Neuer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, bei der eine künstlerische Auseinandersetzung mit einem Notentext ebenfalls den Weg über dessen graphische Darstellung nehmen muss.⁴

Diese Zusammenhänge bestimmen die Arbeitsweise. Eine systematische Darstellung der Notationsprinzipien dient als Bezugspunkt, um Notationsentwicklungen aufzuzeigen oder auch pragmatische, das heißt nicht systemgerechte Anwendungsweisen, einzuordnen. Dabei wird deutlich, dass Musik und Notation zwar jeweils von theoretischen Konzepten bestimmt werden, sich aber ebenso deren Festlegungen entziehen.

Solche Erkenntnisse lassen sich nur begrenzt über theoretische Erörterungen gewinnen. Praktische Erfahrungen sind von zentraler Bedeutung, wenn es darum geht, Veränderungen zwischen zeitlich auseinanderliegenden theoretischen Fixpunkten und die Verbindung von theoretisch-rechnerischen und musikalisch-praktischen Aspekten in der Aussage eines jeden Erscheinungsbilds von Musik aufzuspüren.

Um eine Verfremdung durch Übertragungen in ein modernes, die Musik vieler Jahrhunderte nivellierendes Notenbild von vornherein auszuschließen, werden Erklärungen nur mit Hilfe der originalen Schriftzeichen gegeben.

3 Vgl. dazu auch: KARIN PAULSMEIER, «Aspekte der Beziehung zwischen Notation und Stil», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10 (1986), 63–90; eadem, «Argumente gegen die Edition alter Musik», in: Veronika Gutmann (Hg.), *Alte Musik II. Konzert und Rezeption*, Winterthur 1992 (Sonderband der Reihe Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis zum 50. Jubiläum des Vereins der Freunde Alter Musik in Basel), 145–159.

4 Vgl. z. B. EBERHARD KARKOSCHKA, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1984.

Auf diese Weise soll ein Lernprozess angeregt werden, die Notation aus sich selbst heraus zu verstehen und dabei auch die Intuition für die irrationalen Qualitäten einer Aufzeichnungsweise zu schulen. Um dies zu ermöglichen, ist dem Text umfangreiches Material an faksimilierten Beispielen beigegeben.

Überdies dienen die durch keinen Text unterbrochenen großformatigen Abbildungen im Teilband B dazu, die Entwicklung der Notationsgeschichte in ihren Grundzügen unmittelbar vor Augen zu führen. Auch soll die Trennung von Text- und Notenband dort, wo Beispiele an mehreren Orten angesprochen werden, ein bewegliches Arbeiten erlauben.

Die vorliegende Notationskunde setzt also unmittelbar am originalen Notentext an, aus der Überzeugung heraus, dass sich letztlich nur über die originale Notation und das damit zusammenhängende theoretische Wissen Erkenntnisse zur Aufführungspraxis gewinnen lassen.⁵

Es geht in diesem Buch also nicht um die <Klärung> von <Problemen>, sondern es sollen Möglichkeiten im Umgang mit den durch die Notation aufgeworfenen Fragen gezeigt werden, bei denen die Stimmigkeit der Entscheidungen erst in der klanglichen Umsetzung erkennbar wird. Eine <ideale Leserin>, ein <idealer Leser> lässt sich daher auf den angebotenen Lernprozess ein, indem sie bzw. er die Übungen und Beispiele auch praktisch – zumindest durch ein Nachvollziehen in der Vorstellung – umsetzt.

Die vorliegende Arbeit vertritt eine Haltung, bei der der genaue Blick auf den jeweiligen Notentext im Vordergrund steht. Dieser vermittelt gleichsam die grammatische Grundlage einer Komposition, aus der heraus die künstlerische Umsetzung in einem längeren Prozess erfolgt. Es ist daher wesentlich, sich zunächst bewusst auf eine solche rein <grammatische> Arbeit zu beschränken. So wird den Noten selbst die Chance gegeben, einen in ihnen liegenden musikalischen Sinn zu offenbaren.

Die Notation überlässt das Werk der Verantwortung des Interpreten. So gilt es, zunächst als Fragende an einen Notentext heranzugehen und nicht zu früh und zu frei gleichsam Besitz von ihm zu ergreifen. Die Erfahrung lehrt, dass aus der beschriebenen Arbeitsweise heraus künstlerische Impulse erwachsen können, die der letztlich individuellen Lesart einer Komposition gestalterische Kraft verleihen.

5 Selbstverständlich sind Übertragungen dort, wo es um ein primäres Verstehen der Gesetzmäßigkeiten der Notation geht, ein brauchbares Mittel der Kontrolle, auch wenn die mit den unterschiedlichen Praktiken verbundenen methodischen Fragen hier nicht diskutiert werden können.

Notationskunde als Lehre vom Rhythmus

IN der theoretischen Auseinandersetzung mit Musik lassen sich im Laufe der Geschichte wechselnde Schwerpunkte erkennen. Diese sind jeweils unmittelbar mit den einer jeden Epoche eigenen musikalischen Zielsetzungen verknüpft und bilden deshalb einen Ausgangspunkt für Erkenntnis und praktische Erfahrung im Umgang mit dem jeweiligen musikalischen Stil. So lässt sich die Verschiebung von einer vor allem Kontrapunktlehre (16./17. Jahrhundert) über die Generalbasslehre (17./18. Jahrhundert) zu einer Harmonielehre (18./19. Jahrhundert) verfolgen. Eine eigenständige Rhythmuslehre tritt dagegen nicht in Erscheinung. Jedoch ließe sich die Notationskunde als ein Fachgebiet bezeichnen, das vor allem die Musik des 12. bis 16. Jahrhunderts begleitet und in dessen Zentrum der Rhythmus in seinen wechselnden Organisationsformen steht.

Die *Tonhöhe* dagegen wurde seit etwa der Mitte des 11. Jahrhunderts durch horizontale Linien im Terzabstand als ordnender Hintergrund für die Aufzeichnung von Chormelodien verwendet. Dabei zeigten Schlüsselungen die relative Lage der Melodien in Bezug auf die Gesamtheit des singbaren Tonraums an.⁶

Die Verwendung von Notenlinien zum Anzeigen der Tonhöhe bildet eine Konstante innerhalb der Notationsentwicklung. Dies hängt damit zusammen, dass die notierten Intervalle nur in sehr ungefährender Weise bestimmt sind und unterschiedliche Vorstellungen von der Beziehung der Töne zueinander hineingelesen werden können. Deutlich wird diese Offenheit der Notenschrift in besonderer Weise dadurch, dass Diskussionen um Intervalle und Stimmungen vor allem in Zusammenhang mit Saiteninstrumenten, aber unabhängig von der direkten Aussage der Notenschrift ausgetragen werden.⁷

Auf das Messen der *zeitlichen* Dimension von Tönen weist der für das spätere 13. bis 16. Jahrhundert gültige Begriff der *Mensuralnotation* in aller Deut-

6 Vgl. BRUNO STÄBLEIN, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975 (Musikgeschichte in Bildern III/4), 54.

7 Vgl. dazu auch MARK LINDLEY, «Stimmung und Temperatur», in: Carl Dalhaus et al., *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1987 (Geschichte der Musiktheorie 6), 109–331.

lichkeit hin. In der Mensuralnotation erscheinen die einzelnen Stimmen einer Komposition getrennt voneinander; und nur unter der Voraussetzung, dass das Maß der Töne genau bezeichnet und ausgeführt wird, kann mehrstimmige Musik entstehen. Die durch die *mensura* geordnete Zeit bildet quasi das Gefäß, in das sich die Töne und Klänge fortlaufend einpassen. Diese Eigenschaft der Notenschrift – die Dauer der Töne auf eine rational bestimmbare Ordnung zu beziehen – ist es, die die Entwicklung komplexer Mehrstimmigkeit abendländischer Prägung letztlich ermöglicht und sich damit entscheidend von der Musik anderer Kulturen abhebt.

Im 13. Jahrhundert ist die *musica mensuralis* als eine weichenstellende Neuheit gegenüber der nichtmensurierten Choralnotation anzusehen. Und noch im 16. Jahrhundert wird die *musica figuralis* oder *mensuralis* von der rhythmisch nicht definierten *musica plana* oder *choralis* abgesetzt.⁸

Der Rhythmus in seinen wechselnden Ordnungsprinzipien – von den *modi* über die *prolationes* und *divisiones* zum *tactus* und den auf diesen bezogenen Proportionen – steht also im Zentrum der Notationskunde. Es sind die Unterschiede der im Notenbild jeweils offengelegten rhythmischen Gestaltung einer Komposition, die erste Anhaltspunkte zu deren geschichtlicher Einordnung bieten. Demnach wäre die Notationskunde der Kontrapunkt-, Generalbass- und Harmonielehre als Ansatzpunkt voranzustellen, um Erkenntnisse über musikalische Gestaltungsprinzipien zu gewinnen. In dieser Funktion wirkt sie zunächst im Zusammenspiel mit der mittelalterlichen Satzlehre und dann in enger Verbindung mit der Kontrapunktlehre des 15./16. Jahrhunderts.

Dabei gibt das rhythmische Ordnungsprinzip, das sich im Notenbild jeweils ganz unmittelbar ausdrückt, Zeugnis über die historische Einordnung der betreffenden Komposition. Darüber hinaus gibt die Wechselwirkung zwischen den Möglichkeiten der jeweils aktuellen Notenschrift und neuen kompositorischen Interessen Anlass für die Entwicklung eben jener Notenschrift, die damit zugleich graphischer Ausdruck für die progressive Entfaltung der Musik ist. Analog gilt dies auch für die Entwicklungen im 17. und 18. Jahrhundert, die zur klassischen, der bis heute gültigen Standardnotation führen.

8 So zum Beispiel: MARTIN AGRICOLA, *Musica Figuralis Deudsch*, Wittenberg: Rhau 1532, fol. [B8 r–v]: «Von der beschreibung der Musica. Das Erste Capitel. Mensuralis odder Figuralis Musica / ist eine kunst / aus welcher wir alles / was zum gemessen gesange nottürfftig / gründlich lernen / Vnd heist Figuralis / darümb / das ihre Noten mit manchfeltigen figuren vnd charactern / [...] /gemacht werden / [...]. Aber sie heist Mensuralis odder eine gemessene / darümb / das alle ihre Noten nicht einerley (wie im Choral / do sie alle gleich gelten) sonder ein jgliche besonderlich / ein grösser odder kleiner in der bedeutung / denn die ander / [...] gemessen werden [...].»

Die Notation des 13. und 14. Jahrhunderts

DER vorliegende Band führt von den Ursprüngen rhythmisch bestimmbarer Melodieverläufe innerhalb des zweistimmigen Organums im 13. Jahrhundert zur Mensuralnotation der *Ars nova* im 14. Jahrhundert sowie deren Erweiterungen unter dem Einfluss des italienischen Trecento.

Die allmähliche Herausbildung rhythmischer Muster innerhalb der melismatischen Abschnitte des Organums, der sogenannten *modi*, sowie die Frage, wieweit sich diese auf texttragende Formen wie *Conductus* und *Motette* übertragen lassen, wird in Kapitel I untersucht.

Durch das Hervortreten der *Motette* innerhalb der *Ars antiqua* wird eine rhythmisch genauere Aufzeichnung notwendig, die zu unterschiedlichen Formen der sogenannten «verdeutlichten» Modalnotation sowie zur frankonischen Mensuralnotation führt (Kapitel II).

Die Entwicklung zu fortlaufend kleineren Notenwerten führt zu deren Festlegung innerhalb des *Mensuren*systems der französischen *Ars nova* (Kapitel III). Daneben prägt sich – unter Verwendung der gleichen Notenzeichen, aber nach eigenen Prinzipien gedeutet und weiterentwickelt – die italienische Musik des Trecento aus (Kapitel IV).

Den Höhepunkt der Entwicklung bildet die sogenannte *Ars subtilior* (um 1400), in der sich französische und italienische Errungenschaften wechselseitig durchdringen, woraus neue Formen rhythmischer Komplexität hervorgehen (Kapitel V).

Erster Teil

Die Notation des 13. Jahrhunderts

Einleitung: Notationstechnische Voraussetzungen der Notation des 13. Jahrhunderts

Die Grundlage der Notation des späten 12. und des 13. Jahrhunderts bilden die Zeichen der im 12. Jahrhundert in Frankreich entstandenen sogenannten «Römischen Quadratnotation», einer Neumenschrift, innerhalb derer die rhythmische Differenzierung, die ein Kennzeichen früherer Choralnotationen gewesen war, verlorengegangen ist.⁹

Notenzeichen

In der Quadratnotation werden *simplices*, das heißt Einzelzeichen, und Ligaturen, in denen mehrere Töne zu einem einzigen Zeichen verbunden sind, unterschieden.

Simplices bestehen aus einem Quadrat, das häufig einen kleinen, oft kaum wahrnehmbaren senkrechten Abwärtsstrich an der rechten Seite aufweist.¹⁰ Mit diesem Zusatz ist zunächst gegenüber dem einfachen Quadrat keine besondere Aussage verbunden. Die Unterscheidung der Einzelzeichen in *punctum* ■ und *virga* ▣, wie sie innerhalb von Choralaufzeichnungen von Bedeutung ist, bezieht sich dagegen nicht auf rhythmische, sondern auf melodische Zusammenhänge.¹¹

Mit den Ligaturen lassen sich alle Möglichkeiten der melodischen Verbindung von zwei oder drei Tönen schreiben. Davon ausgenommen sind nur Tonwiederholungen. Je nach Anzahl der zusammengeschriebenen Töne wird von Binaria, Ternaria, Quaternaria usw. gesprochen.¹² Ihre Formen zeichnen

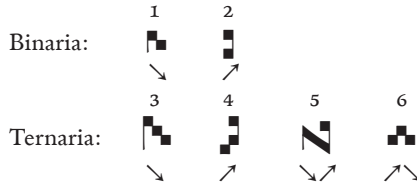
9 Mit rhythmischer Differenzierung wird in diesem Zusammenhang eine unterschiedliche, aber rational nicht fassbare Wertigkeit der Töne innerhalb des Choralvortrags verstanden; vgl. BRUNO STÄBLEIN, *Das Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975 (Musikgeschichte in Bildern III/4), 39–40, 55 und 156–161.

10 Dies ist zum Beispiel eine für die Handschrift F typische Schreibweise (siehe FAKS. 1–18).

11 Vgl. STÄBLEIN, *Schriftbild*, 57.

12 Eine differenziertere Unterscheidung, zum Beispiel der Ternaria in *torculus* oder *porrectus*, wie sie für den Choralgesang bezeichnend ist, hat in diesem Zusammenhang keine Bedeutung; vgl. STÄBLEIN, *Schriftbild*, 32–33.

unterschiedliche Melodieverläufe nach. Die häufigste Verwendung finden die folgenden Binarien und Ternarien:



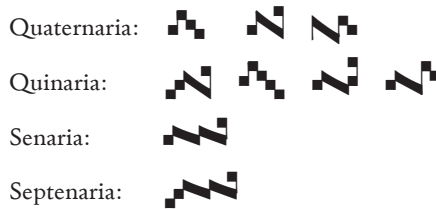
Bei allen Ligaturen, deren zweiter Ton absteigt, wird die Figur durch einen Anstrich zur ersten Note begonnen. Diese Eigenart ist bereits in den Vorformen der entsprechenden Neumen zu finden.¹³

Grundsätzlich wird jeder Ton durch ein Quadrat dargestellt, mit Ausnahme einer schrägen Abwärtsverbindung zweier Töne, wenn unmittelbar darauf eine Aufwärtsbewegung folgt (vgl. Figur 5 oben). Maßgebend für die Tonhöhe ist hier die vertikale Begrenzung der Schräge am oberen, beziehungsweise unteren Ende, das heißt: $\rightarrow \text{N} \leftarrow$

Je nach Größe der Intervalle erscheinen längere Verbindungsstriche zwischen den Quadraten, wie zum Beispiel:



Ligaturen von mehr als drei Tönen werden aus Zusammensetzungen der Grundformen gebildet, zum Beispiel:







Bei aufwärts führenden Ligaturen besteht die Schwierigkeit, Sekundschritte in die Enge der Notenlinien einzupassen. Dies führt häufig dazu, Noten statt auf der Linie etwas unterhalb oder oberhalb derselben zu notieren, zum Beispiel:



Ein Terzabstand würde demgegenüber deutlich innerhalb des unteren und oberen Zwischenraums notiert sein:





13 Vgl. STÄBLEIN, *Schriftbild*, 32–33.

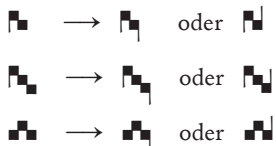
Für Formen wie  oder  finden sich sehr häufig die Varianten  und .¹⁴ Diese nur absteigend und in Sekundschriften vorkommenden Rhombenfolgen sind direkte Anpassungen an die Neumenzeichen /.[.] und /.[.].¹⁵ Sie werden auch in größerer Anzahl oder im Anschluss an Ligaturen verwendet, zum Beispiel:



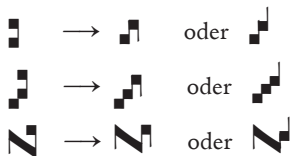
Häufig erscheint am Ende eines Notenzeichens ein zusätzlicher Strich, als *plica* (lat. <Falte>) bezeichnet.¹⁶ Sie zeigt die Abspaltung einer Nebennote von der als Quadrat geschriebenen Hauptnote. Je nach Richtung des Striches ist diese Nebennote höher oder tiefer zu singen.



Da die Simplex meistens schon in der Grundform einen kleinen Strich nach unten aufweist, wird die Plica, wenn sie abwärts weist, mit einem zweiten Strich – in der Regel leicht abgerundet – geschrieben. Dies führt zu Formen wie  und .

Eine Plica kann auch einer Ligatur angefügt werden. Daraus ergeben sich die folgenden Figuren:



Bei Ligaturen mit einer aufsteigenden melodischen Bewegung am Ende ist es nicht möglich, die Plica unmittelbar anzuhängen. Dies führt zu den folgenden Umformungen:



In vielen Fällen wird der der Plica vorausgehende Ton wiederholt, zum Beispiel  oder . Eine solche, als *longa florata* (lat. <blühende> Longa) bezeichnete Verbindung kann auch am Ende einer Ligatur stehen, zum Beispiel:¹⁷



14 Die Austauschbarkeit dieser Formen zeigt sich an vielen Orten, z. B. in FAKS. 3.1 (*Mors 4*) im 5. und 8. Ordo bei x.
 15 Ausnahmen wie z. B. in FAKS. 1|3 und FAKS. 6.3 (*Go 12*) jeweils im 2. System bei ↓ sind selten.
 16 Zur Herkunft der Plica aus der sogenannten liquescens, einem Zusatzzeichen am Ende einer Ligatur innerhalb der Choralnotation, vgl. STÄBLEIN, *Schriftbild*, 31.
 17 Zur Ausführung siehe S. 44.

Schlüsselvorzeichnungen

Schlüsselvorzeichnungen beziehen sich vor allem auf *c'* hin, in selteneren Fällen auf *f*. Je nach Quelle liegt das *f* auf dem unteren Strichlein (Abb. 1a) oder im Zwischenraum (Abb. 1b). Man vergleiche dazu die folgenden Beispiele:



Abb. 1 a) F, fol. 90 (= fol. 74)









b) Mo, fol. 268

Die Schlüssel sind jeweils so platziert, dass sich die Noten innerhalb des Liniensystems bewegen. Grundsätzlich wird in Situationen, in denen der Ambitus eines Gesangs über die Notenlinien hinausgehen würde, der Schlüssel entsprechend angepasst.¹⁸

So zum Beispiel in FAKS. 1|3 am Anfang des letzten Systems in Anpassung an den anschließenden höheren Ambitus oder auf der folgenden Seite (FAKS. 1|4) am Ende des 1. Systems als Vorbereitung auf die Ausweitung des Ambitus nach unten, die im 2. System wieder rückgängig gemacht wird.

Kleine vertikale Striche gliedern den Gesang in *ordines* (lat. *ordo* = Reihe, Aufeinanderfolge, Ordnung).

☞ Um Vertrautheit mit den Zeichen der Quadratnotation zu erlangen, kann das Duplum von FAKS. 1 singend gelesen werden. Es geht dabei zunächst um ein «Buchstabieren» ohne weitere Ansprüche. Die einzelnen Figuren sollten dabei deutlich voneinander getrennt angesetzt werden, sodass ein Unterschied in der Gestaltung des Melodieverlaufs zum Beispiel zwischen  und  zu erkennen ist. Plicen können bei dieser Übung unberücksichtigt bleiben, sodass sich zum Beispiel  auf  und  auf  reduziert.

Ein Merkmal der Quadratnotation besteht darin, dass mit ihren Zeichen keine unmittelbare rhythmische Bedeutung verbunden ist, und unterschiedliche Funktionen desselben Schriftzeichens können unmittelbar nebeneinanderstehen. Die Bedeutung eines Zeichens lässt sich nur bedingt aus der Schrift selbst ableiten und wird häufig nur in der praktischen Auseinandersetzung erkennbar. Dies wird zunächst am Auseinandertreten der *organum-purum*-Teile gegenüber den *discantus*-Abschnitten innerhalb des zweistimmigen Organums gezeigt werden.

18 Hilfslinien erscheinen erst wesentlich später; vgl. dazu KARIN PAULSMEIER, *Notationskunde 15. und 16. Jahrhundert*, Basel 2017 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 4), Teilband A, 21–22.

In ihrer Funktion als Neumenschrift stellt die Quadratnotation einen Endpunkt dar. Damit erfährt auch das in ihr überlieferte Choral-Repertoire keine wesentlichen Veränderungen mehr und wird bis heute in dieser Form weitergetragen. Doch während mit der Quadratnotation der Verlust der rhythmischen Differenzierung gegenüber früheren Neumenschriften einhergeht, liegt gerade in der diesbezüglichen Offenheit die Möglichkeit, diese neu mit rechnerisch bestimmteren rhythmischen Abläufen zu verbinden.

I. Die Modalnotation

Einleitung: Das zweistimmige Organum zwischen Organum purum und Discantus

Das Organum duplum von Notre Dame, im 13. Jahrhundert innerhalb umfangreicher Sammelhandschriften aufgezeichnet, stellt den Endpunkt einer Praxis dar, in der den solistischen Abschnitten von Choralgesängen aus Messe und Offizium eine zweite Stimme – das Duplum – hinzugefügt wurde. Innerhalb eines Zeitraums von etwa dreihundert Jahren entwickelte sich aus einfachen Parallelbewegungen eine hochstehende Improvisationskunst, die sich in ausgedehnten Melismen des Duplums äußert.¹⁹ Aus den letzten Zeugnissen dieser Kunst wächst eine neue Art der Stimmverbindung heraus, die mit einer zunehmend rhythmischen Festlegung verbunden ist, der sogenannte *discantus*.

Ein solches Beispiel gibt FAKS. 1 mit dem Organum zum *Alleluia Hodie Maria virgo celos ascendit* zum Tag Mariae Himmelfahrt am 15. August aus der Notre Dame-Handschrift F.

Es folgt zunächst eine Abbildung des Choralgesangs, aus dem das Organum hervorgegangen ist.



Abb. 2

F-Pnm lat. 1112, Missale aus Paris, fol. 188v

19 Zu dieser Entwicklung vgl. FRITZ RECKOW und RUDOLF FLOTZINGER, «Organum», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von George Grove und Stanley Sadie, London 1980, Bd. 13, 786–808; HANS HEINRICH EGGERBRECHT, «Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert», in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt 1984 (Geschichte der Musiktheorie 5), 9–88: 67–82 (Abschnitt IV, Organumlehre und Notre-Dame-Repertoire).