

The Present Condition of the Japanese Court Music in MQ 39, 1953; dies., Ein Beitr. zur Quellenkunde japan. Musik in Ker-Ber. Köln 1958, Kassel-Basel 1959, BVK; I. Henderson, Ancient Greek Music in New OHM, London 1957; H. Hickmann, Le problème de la notation musicale dans l'Égypte ancienne in Musicologie pharaonique, Kehl 1956; ders., Une scène de musique pharaonique in RB X, 1956, 1f.; ders., Ein Beitr. zum Problem des Ursprungs der ma. Solmisation in Mf X, 1957; ders. u. Ch.-Gr. Duode Mecklembourg, Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne, Baden-Baden 1958; H. Hickmann, La chironomie dans l'Égypte ancienne in Zs. f. ägypt. Sprache u. Altertumskunde 83, 1958, 2; ders., Besprechung v. New OHM in Mf XII, 1959; ders., Eine neu entdeckte ägypt. Notation in AMI I, 1961; C. Hoeg, La notation égyptienne. Monumenta musicae byz. subsidia, Kopenhagen 1935; H. Husmann, Besprechung v. O. J. Gombosi, Tonarten u. Stimmungen der antiken Welt in Göttingische Gelehrte Anzeigen 211, 1957; K. v. Jan, Musici scriptores Graeci, Lpz. 1895; Keh, Chung Sik, Die koreanische Musik, Straßburg 1935; J. Kunst u. C. J. A. Kunst-v. Wely, De Toonkunst van Bali, Weltevreden 1925; J. P. N. Land, Tonschriftversuche u. Melodieproben aus dem muhammedanischen MA. in StMw I, 1922; B. Landsberger, Die angebliche babylonische Notenschrift in Arch. f. Orientforschung, Beibd. I, Bln. 1933; A. Machabey, La notation musicale, Paris 1952; M. Meibom, Antiquae musicae auctores septem, Amsterdam 1652; C.-A. Moberg, Die Musik in Guido v. Arezzos Solmisationshymne in AFMw XVI, 1959, 187ff.; R. Palikarova-Verdeil, La musique byzantine chez les bulgares et les russes (du IX. au XIV. siècle), Kopenhagen 1953; I. Picken, The Music of Far Eastern Asia I/II in New OHM, London 1957; E. E. Poiree, Formules musicales des papyrus magiques in Congrès d'histoire de la musique, Paris 1900; G. Reiser, Sumerisch-babylonische Hymnen, Lpz. 1896; K. Reinhard, Chin. Musik, Kassel 1956, E. Röth; O. v. Rieseemann, Die Notationen des altruss. Kirchenusg., Moskau 1908 (dort die weitere russ. Lit.); Ch. E. Ruelle, L'idéologie gnostique, dans sa forme scientifique et philosophique in Revue des études grecques, 1899; ders., Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques in Congrès d'histoire de la musique, Paris 1900; ders., Le musicographe Aristide Quintilien in SIMG XI, 1909/10, 313ff.; C. Sachs, Die griech. Instrumentalnotenschrift in ZfMw VI, 1924, 289ff.; ders., Die griech. Gesangsnotenschrift, ebda. VII, 1925, 1ff.; ders., Zweiklänge im Altertum in Fs. f. J. Wolf, Bln. 1929; ders., The Mystery of the Babylonian Notation in MQ 27, 1941; ders., Das Geheimnis der babylonischen Notenschrift in Stimmen I, 1948; ders., The Rise of Music in the Ancient World East and West, New York 1943; ders., Vgl. Mw., Heidelberg 1959; W. Schubart über den griech. Papyrus m. Musiknoten in Sitzungs-Ber. der Preuß. Akad. der Wissenschaften 36, 1918, 76ff.; R. Simon, Notationen der vedischen Ldb. in Wiener Zs. f. Kunde des Morgenlandes 27, 1913; O. Strunk, Intonations and Signatures of the Byzantine Modes in MQ 31, 1945; ders., The Notation of the Chartres Fragment in AnnM I, 1955; L. Tardo, L'antica Melurgia Biantina, Grottaferrata 1938; H. J. W. Tillyard, The Stages of the Early Byzantine Notation in Byz. Zs. 45, 1952; ders., The Problem of Byzantine Neumes in Journal of Hellenic Studies 41, 1921; ders., Early Byzantine Neumes: A new Principle of Decipherment in Laude XIV, 1936; ders., The Coistin Notation in Byz. Zs. 37, 1937; W. Vetter, Art. Musik in Paulys Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaften, neu bearb. v. Wissowa u. a., Stg. 1932, Metzler; ders., Mythos Melos Musica II, Lpz. 1960; E. Wellesz, Die KM. im byz. Reich in Oriens christianus, 1916; ders., Die Entzifferung der byz. Notenschrift, ebda. 1918; ders., Early Byzantine Neumes in MQ 38, 1952; ders., History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1949; E. Werner, The Origin of the Eight Modes of Music in Hebrew Union College Annual 21, 1948; ders., The Music of Post-Biblical Judaism in New OHM, London 1957; W. Wiora, Zum Problem des Ursprungs der ma. Solmisation in Mf IX, 1956 (vgl. dazu die Besprechung v. S. Clercx in RB XI, 1957); Wolf N I; F. Zagiba, Die Frühgeschichte der Musik in Österreich, Wien 1960, Kap. VII u. XI (ebda. weitere Lit.); H. Zotenberg, Catalogue des manuscrits éthiopiens de la BN, Paris 1877.

Hans Hickmann

II. Die ma. Choralnotation (Neumen). 1. Begriff. Unter Choralnotation versteht man die verschiedenen Notationsweisen, in denen der Choral (s. b. Art.), d. h. die Gsge. der lat. Liturgien (röm., mail., mozarab.) aufgezeichnet wurden. Heute wird dafür die gotische Quadratnotation verwendet, die sich der in Abb. 10 wiedergegebenen Zeichen bedient. Diese selbst ist das

Ergebnis einer längeren Entwicklung (vom 9.–13. Jh.), an deren Anfang die ohne Linien aufgezeichneten Neumen (griech. *νεῦμα*, der Wink) stehen, deren Entwicklung zur Quadratschrift folgende Tab. zeigt (s. Abb. 11). Der Begriff „Neume“ bezeichnet bei den Theoretikern nur die Melodiefloskel, „pars cantilena“ (Guido, *Micrologus*, cap. 15), während die Einzelnoten auch damals als „nota“ bezeichnet wurden. Die Identifizierung beider Begriffe findet sich zuerst im Anon. Vat. (10.–11. Jh.): „de accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma“. Dieses Zitat macht aber zugleich deutlich, daß es sich hier nicht nur um eine Art Chironomie (s. Art. *Handzeichen*) handelt, sondern um eine Akzentschrift, entstanden aus den antiken Akzentzeichen der Prosodie, dem *acutus* (/) für den hohen Ton, dem *gravis* (-) für den tiefen und der Vereinigung beider, dem *circumflexus* ^ bzw. v (s. Art. *Akzentschriften*).

2. Geschichte. Von einer Neumenschrift kann man aber erst sprechen, wenn diese Zeichen nicht mehr nur prosodisch, sondern wirklich mus. verwendet werden, also auch zur Darstellung von Melodien. Das geschieht zuerst in fränk. Quellen des 9. Jh. und hier nur fragmentarisch für Gsge. neuerer Art, nicht für ganze liturg. Komplexe. Es ist auch auffällig, daß keine der ganz frühen Aufzeichnungen melismatischer Art ist. Diese paläographischen Tatsachen widersprechen der bisher vorgetragenen (zuletzt bei H. Anglès in New OHM II, 105–109) Hypothese, die Neumenschrift reiche bis z. Z. Gregors I. (um 600) zurück. Nach S. Corbin ist die Neumenschrift als Choralnotation erst eine Erfindung der Karolingerzeit. Das vielfach auf linienlose Neumen gedeutete Wort Isidors von Sevilla: „Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt“ (*Etym.* III, cap. 15) meint eine rein mündliche Überlieferung der Gsge., wie sie heute noch im ganzen Orient üblich ist. Daß im *Ordo Romanus* I (7. Jh.) und anderswo von einem „Cantatorium“ die Rede ist, aus dem der „Cantor“ das *Responsorium* singt, spricht nicht gegen diese Auffassung, da noch die wichtigsten liturg. GsgB. der Karolingerzeit (s. Hesbert, *Antiphonale Missarum sextuplex*, Brüssel 1935) ohne jegliche Notation sind. Nach S. Corbins Thèse von 1957 kommen als Neumierungen vor 900 nur folgende Quellen in Frage: 1. Paris BN ms. lat. 2291 fol. 1v, um 871 aus St. Amand; 2. Paris, BN ms. lat. 8093, fol. 17v, vor 860 aus Lyon; 3. Bibl. Vat. Ottob. ms. 313, fol. 113v, zwischen 831 und 857 aus Paris; 4. Bibl. Vat. Reg. ms. 215 fol. 130v–131, um 877 aus Fleury. Nachträgliche Neumierung älterer Hss. im 9. Jh. läßt sich nachweisen in 5. Schlettstadt I (1093), fol. 64v, 6. Autun ms. 4/5, fol. 25r/v aus Flavigny, 7. Tours ms. 184, fol. 64v, 8. ebda. ms. 10, fol. 164v, 9. Zu diesen frz. Quellen kommt als ältestes Zeugnis der Neumenschrift auf deutschem Boden der Eintrag des Mönchs Engyldeo (817–834) von Regensburg in die Hs. München StB ms. clm 9543, fol. 199v (s. Abb. 15). 1, 7 und 8 zeigen paläofränk., 2 westgotische, 3, 4 u. 6. frz., 5 lothr., 9 deutsche Neumen. — Jünger als die Neumen selbst ist deren Terminologie. Sie wurde erst in theoretischen Schriften um 1000 ausgebildet. Noch Aurelianus arbeitet nur mit Begriffen wie *arsis*, *acutus*, *gravis*, *circumflexus*, *repercussio bina* und *trina*, schließt sich also eng an das alte Vokabular der lat. Prosodie an. Dass. gilt von den anderen Theoretikern der Karolingerzeit. Die Neumentab. der späteren Zeit (vom 10. Jh. an) bilden nach M. Huglo zwei Gruppen, eine, die aus Südtalien

stammt, und eine sehr viel umfangreichere aus Süddeutschland. In den Neumentab. des 12. Jh., z. B. Trier, Dombibl. ms. 6 fol. 95v–96, findet man an die neunzig Namen, neben den bekannten (s. Abb. 10) auch solche wie *Oriscus*, *Gutturialis*, *Pressus minor*, *Pressus maior*, *Pes quassus*, *Pes stratus*, *Sinuosa*, *Pinnosa* u. a. — Man teilt die Neumen in vier Gruppen ein, ihrer Funktion gemäß: 1. Die Neumen, die den Gang der Melodie wiedergeben, a. die *neumae simplices*: *Punctum*, *Virga*, b. die *neumae compositae*, nämlich die *binariae*: *Pes* (*Podatus*), *Clivis* (*Flexa*), die *ternariae*: *Scandicus*, *Climacus*, *Torculus*, *Porrectus*, die *quaternariae*, z. B. *Scandicus flexus*, *Porrectus flexus*, *Climacus resupinus*, *Torculus resupinus*, *Pes subpunctis* usw. Über die Bedeutung dieser Neumen bestehen kaum unterschiedliche Meinungen.

— 2. Die strophischen Neumen erscheinen in der Quadratschrift als eine zweite Note, die auf gleicher Höhe an ein *Punctum* (*Bistropa*), einen *Pes*, eine *Clivis*, einen *Torculus* angefügt werden und so eine Verdoppelung der Note bewirken, bei der *Tristropa* sogar eine Verdreifachung. Doch nimmt man allgemein an, daß damit auch eine gewisse Vortragsart (Beben der St.) verbunden war, zumal diese Neumen die Halbtonstufe bevorzugen. In den linienlosen Neumenhss. waren sie aus diesem Grunde ein wertvolles Orientierungsmittel. — 3. Die liqueszenten Neumen: *Epiphonus*, *Cephalicus*, *Ancus* dienten einer heute kaum noch beachteten Vortragsmanier, die liquiden Konsonanten oder *semivocales* l, m, n, r, wozu im MA. auch t und d gehören, durch einen besonderen Ton auszuzeichnen. — 4. Besondere Zierneumen: *Pressus*, *Salicus*, *Trigon*, *Oriscus*, *Quilisma*. Über diese Gruppe geht die Meinung der Forscher am meisten auseinander. Im *Pressus* sah P. Wagner das Zeichen für ein kurzes Vibrato, während Mocquereau darin eine Haltenote mit Akzent auf der ersten der beiden gleichhohen Noten sah. Der äußeren Gestalt (*motus appositus*) und dem Namen würde eher die von Pothier, Sowa, Jammers, Vollaerts u. a. befürwortete Ausführung als Synkope entsprechen: . Für die mittlere Note des *Salicus*

nahm P. Wagner einen pralltrillerartigen Vortrag an, doch weist sich im Cod. Laon 239 dieses Zeichen als die Abbeviatur des rhythmischen Zusatzbuchstabens a aus. Das *Quilisma* hat bisher vier Deutungen gefunden, als *glissando*-Zeichen (P. Wagner), als rhythmisches Zeichen (D. Mocquereau), nach dem die dem *Quilisma* vorausgehende Note gedehnt, das *Quilisma* gekürzt wird, als Zeichen für den gutturalen Vortrag (F. Tack), schließlich als ein Orientierungszeichen der linienlosen Neumenschrift, nach der man die Lage

des Semitoniums besser erkennen konnte. Über die Bedeutung von *Pes stratus*, *Trigon*, *Oriscus* u. a. Zeichen bestehen ebenfalls noch Meinungsverschiedenheiten.

3. Die Entwicklung in den einzelnen Ländern. Die vielfältige Entwicklung der Neumenschrift nach ihren zeitlichen und territorialen Sonderformen zu untersuchen, ist eine der wichtigsten Aufgaben der Paläographie, die als Hilfswissenschaft zur Bestimmung des Alters und der Herkunft bestimmter Quellen unentbehrlich ist. Deshalb wird hier ein kurzer Abriss der

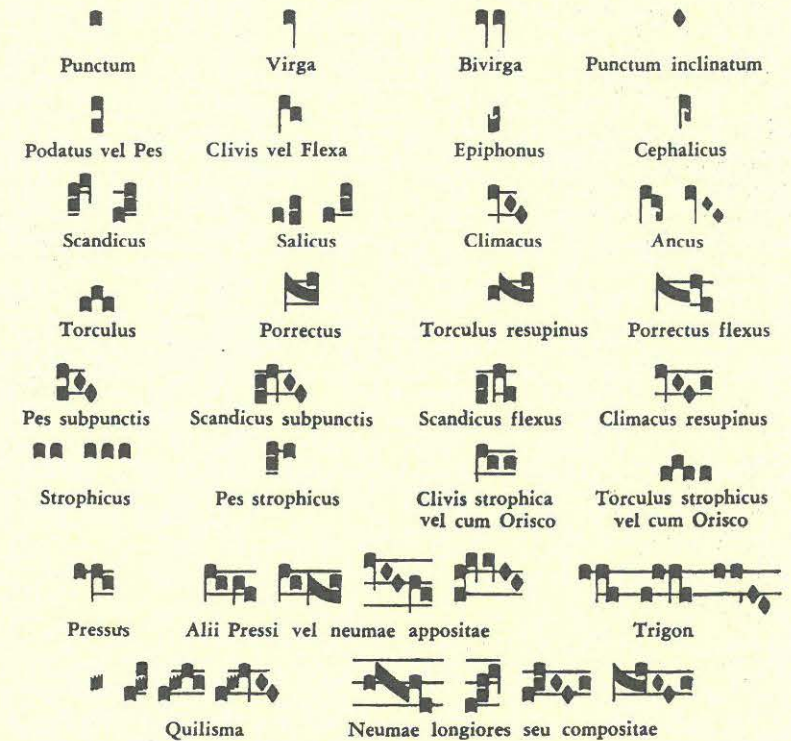


Abb. 10: Neumentabelle der Editio Vaticana des Graduale.

Neumenentwicklung in den einzelnen europ. Ländern gegeben: a. Frankreich. a. Die paläofränk. Neumenschrift. Die frühesten Versuche einer Neumenschrift sind zuerst bei J. Handschin (*Eine alte Neumenschrift* in AMI 22, 1950) und bei E. Jammers (*Die Essener Neumenhss.*, 1952) beschrieben worden. Als besondere Merkmale sind zu nennen (s. Abb. 12): die *Virga*, welche nicht als *acutus* nur einen, sondern zwei Töne aufwärts meint, also dem späteren *Pes* entspricht, der *circumflexus*, der nicht wie die *Flexa* zwei Töne, sondern drei in Art des *Torculus* fordert. Die engere Heimat dieser Neumenschrift ist nach Jammers (*Scriptorium* VII) um Reims und Corbie zu suchen. Die ältesten Denkmäler stammen aus den Abteien St. Amand, Tours und Essen. In Amiens, Compiègne, Essen und Köln hat diese Schrift noch Spuren in Hss. des 11. Jh. hinterlassen. Doch kommt ihr im Ganzen der Entwicklung nur geringe Bedeutung zu. — β. Die nordfrz. Neumenschrift (s. Taf. 90, 1). Wesentlich verbreiteter sind seit dem 10. Jh. im Gebiet

des heutigen Frankreich die als nordfrz., bretonische, lothr. und aquitanische Notation bekannten Formen. Ihre gegenseitige Abgrenzung zeigt in groben Zügen die Karte (s. Abb. 13). Es fällt auf, daß diese Einteilung sich weithin deckt mit den wichtigsten Landesteilen des alten Frankenreiches: die nordfrz.

Strichen; charakteristisch sind die Verdickung am oberen Ende des Pes und das kleine Häkchen am Ende der Clivis (s. auch die Zeilen 6-10 der Hs. Brüssel ms. 14650, fol. 73v in MGG VIII, Taf. 65). Die einzige größere Quelle des 10. Jh. ist das Graduale und Antiphonar der Kathedrale von Noyon (PalMus XVI).

Das wichtigste Neumen-
denkmal dieser Schrift im 11. Jh. ist der große Tonar von St. Benigne in Dijon (PalMus VIII), der neben seiner berühmten Buchstabennotation eine klass. Form der nordfrz. Neumenschrift zeigt (s. Abb. 14). Der Übergang zur guidonischen Schrift vollzieht sich im 12. Jh. in den Zentren von Angers, Grenoble (älteste Kartäuserhss.), Nevers, Sens. In Rouen, Jumièges, St. Ouen entwickelt sich daraus eine franko-normannische Schrift, die im 12. Jh. auch in Sizilien (s. MGG VII, Taf. 16, 2 u. VIII, 1022, 1030) und in England anzutreffen ist und die eine Übergangsform zur Quadratschrift von Paris darstellt. — 7. Die Metzger Neumenschrift (s. Taf. 90, 2) unterscheidet sich von der nordfrz. durch den schrägen Duktus, durch den die eigenartige kurze Hakenform des Punctum (r) entsteht, ferner durch die Spaltung des Clivis-Zeichens in eine gebundene rechtwinklige und eine aufgelöste Form (r und r~), sowie überhaupt durch das Überwiegen der Auflösung in den abwärts geneigten Notenformen. Einige frühe Quellen stammen aus Metz, auch die nordital. Enklave dieser Schrift in Como (vom 10.-11. Jh.) deutet auf Metzger Herkunft. Ob aber Metz wirklich das Ausgangszentrum dieser Notation ist oder nicht eher das nördl. gelegene Laon, ist seit den Untersuchungen J. Hourliers umstritten. Das Hauptverbreitungsgebiet liegt jedenfalls in Nordostfrankreich und in den Niederlanden (s. das bemerkenswerte Zusammenstoßen der Metzger und nordfrz. Schrift in der erwähnten Brüsseler Hs.). Mit dem Aufkommen der Linien-
schrift erwies sich die Metzger Schrift als besonders günstige Kursivschrift, vor allem in den

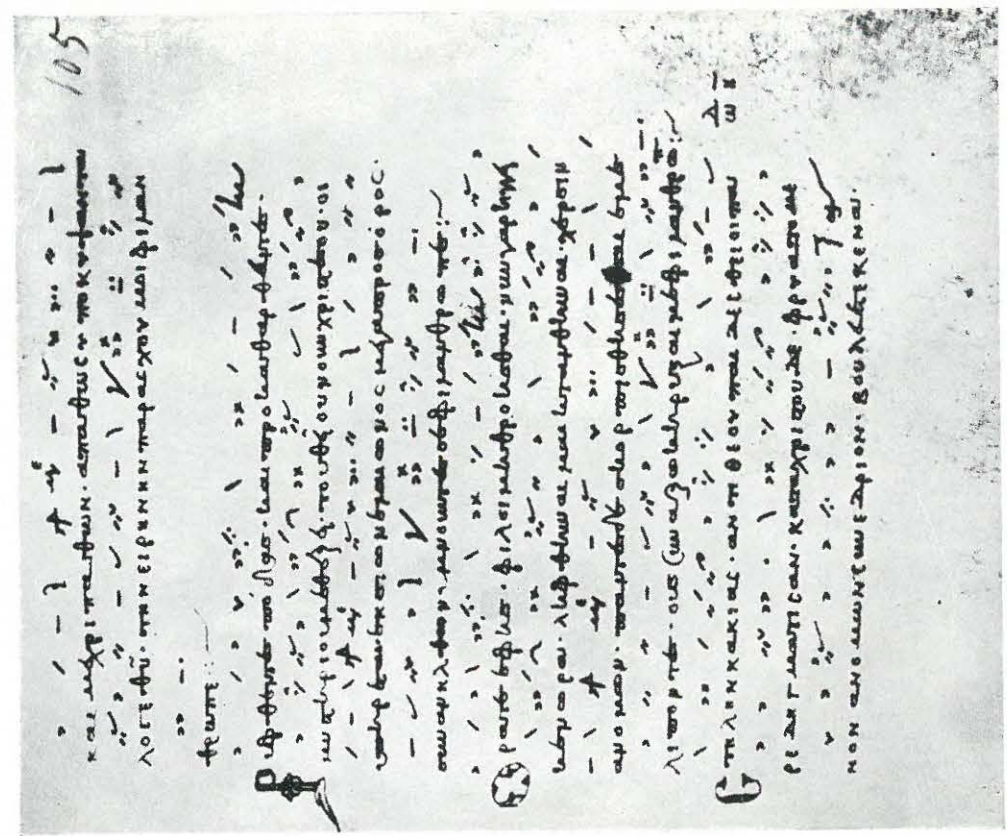
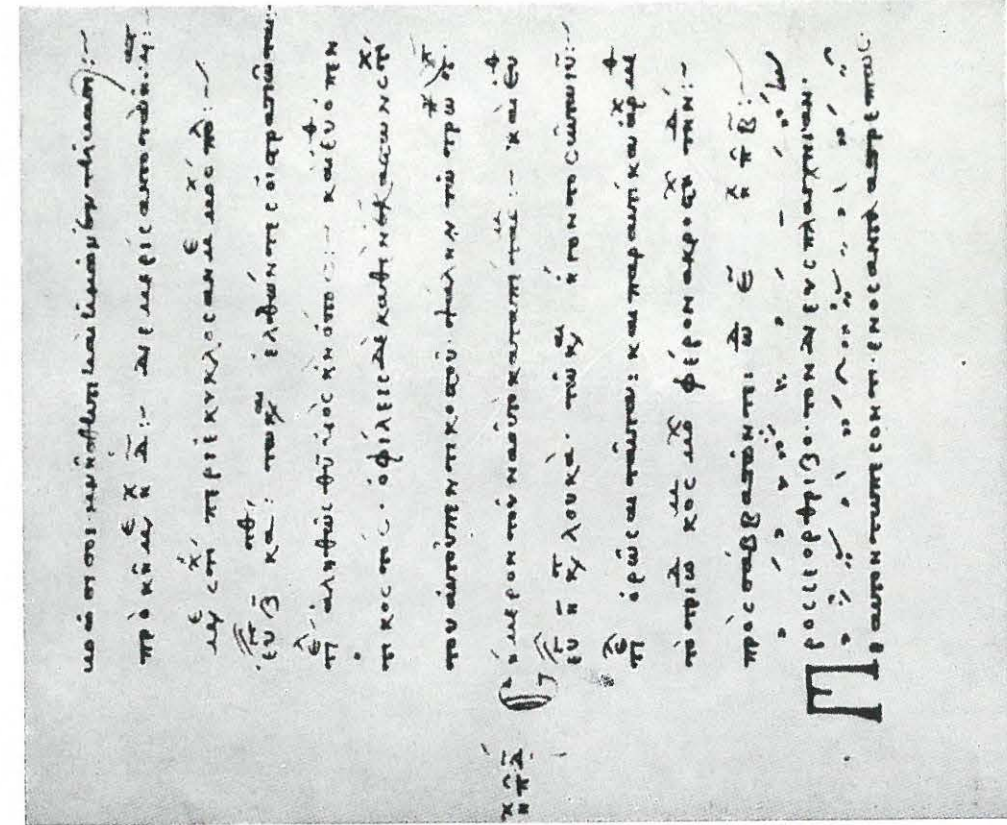
Schreibschulen der Zisterzienser, Prämonstratenser und Augustinerchorherrn. Diesen ist dann auch die Verbreitung nach Süddeutschland (Augsburg, s. MGG II, 1278), nach dem Nordosten (Graduale der Thomaskirche Leipzig, ed. in Päm V) und nach Österreich, wo Jh. hindurch das Scriptorium von Klosterneuburg eine große Enklave dieser Schrift schafft (s. MGG V, 399; VII, Taf. 50; VIII, Taf. 49), zu verdanken. Auf eine besondere Eigentümlichkeit der Metzger Neumenschrift zwischen Mosel und Maas hat J. Smits van Waesberghe hingewiesen. Sie zeigt hier in verschiedenen Hss. (Lüttich, Maastricht, Sta-

	Y. 175 (12. Jh.)	A. 401 (12. Jh.)	A. 401 auf Linien (12. Jh.)	A. 339 auf Linien (13. Jh.)	A. 117 auf Linien (13. Jh.)
Punctum	• • •	• • •	• • •	• • •	• • •
Virga	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Podatus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Clivis	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Toreulus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Porrectus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Scandicus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Climacus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Strophicus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Oriscus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Pressus	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟
Liqueszente	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟	∟ ∟ ∟

Abb. 11: Die Entstehung der Quadratschrift aus der normannischen Neumenschrift, dargestellt an Mss. der Stadtbibl. Rouen (nach P. I. Hesbert).

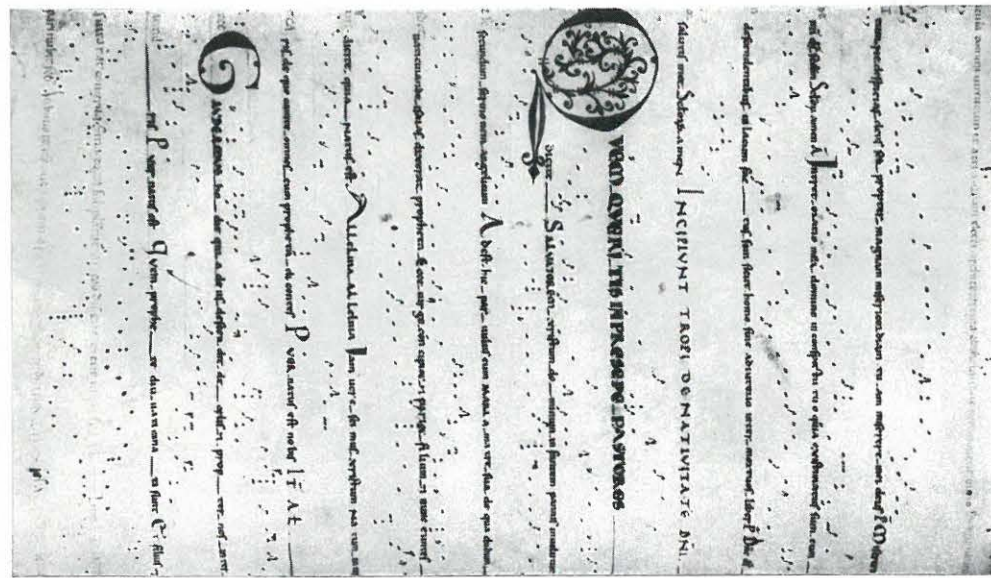
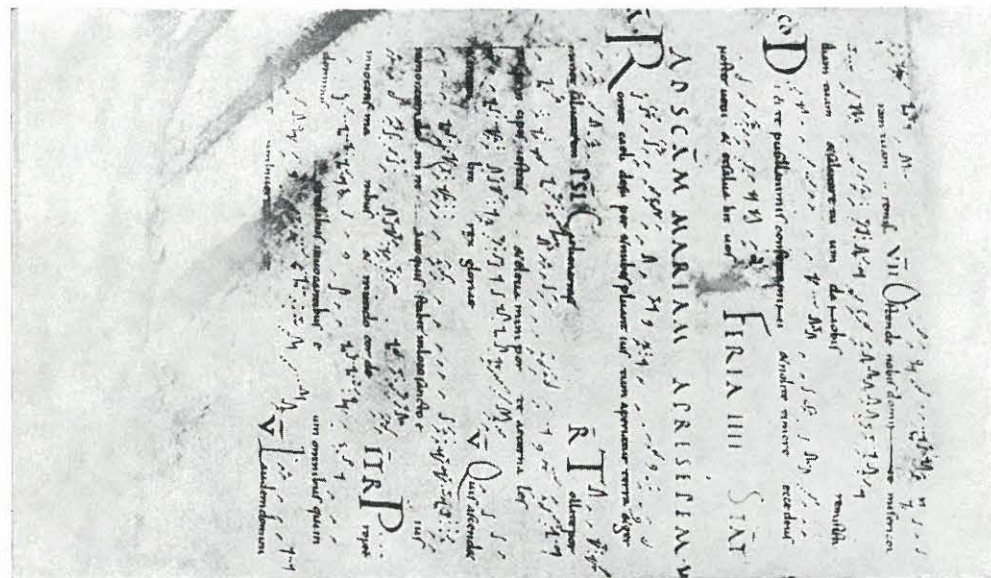
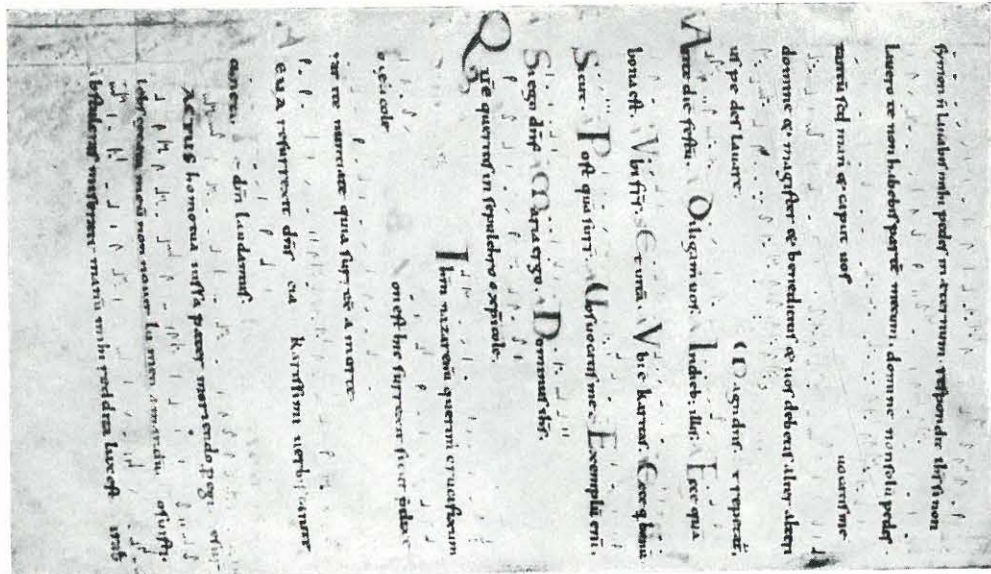
Schrift umfaßt Neustrien und Burgund, die aquitanische das alte Aquitanien und die Provence und die Metzger Austrasien mit Gebieten des karolingischen Zwischenreichs Lotharingen im Norden und Süden. Der nordfrz. Schrift kommt dem Duktus nach das höchste Alter zu. Sie ist eine echte Akzentschrift und auf das nächste verwandt den Akzentschriften Englands, Deutschlands und Oberitaliens, so daß für die ältesten frz., engl. (s. Taf. 91, 1) und deutschen Quellen (s. MGG I, 879, Abb. 1, und VIII, 571, Abb. 1) nur schwer eine Unterscheidung möglich ist. Sie zeigt eine energische steile Strichführung mit klaren, feinen

NOTATION



„Coislin“-Notation (links) und archaische Notation des Chartres-Fragments (rechts) in der Hs. Vatopedi 1488 (um 1050), fol. 104v und 105r.

Französische Choralnotation. Abb. 1: Nordfranzösische Neumen im Graduale aus St. Vaast, Arras, 11. Jahrhundert. Gambrai Ms. 75, fol. 11. — Abb. 2: Metzger Neumen im Graduale aus Laon, um 930. Laon, Ms. 239, fol. 12. — Abb. 3: Aquitanische Neumen im Tropar von St. Yrieix, 11. Jahrhundert. Paris BN, Ms. lat. 903, fol. 147v (Aus PalMus X, nach Suñol, 142). Der Tropar „Quem queritis in presepe“ hat die Orientierungslinie h.



1

2

3

NOTATION

velot, Utrecht) eine Vermengung der Metzger und St. Galler Zeichen für die ligierte Clivis, also bald 1, bald 1 (s. MGG VIII, 72, 2. und 3. Zeile). — Auch unter den gotischen Kursivschriften konnte die Metzger Neumenschrift neben Quadratnotation und Hufnagelneumen vor allem am Rhein und im Südosten einen gewissen Raum wahren (s. MGG I, Taf. 20 für die rhein. Kur-sive und I, 312, II, 37, III, Taf. 13, V, 651, 635, VII, Taf. 74, 79, 80, VIII, 1038 als Beisp. der in Ost-deutschland z. T. zu rhombischen Formen weiter ent-wickelten Metzger Schrift). — d. Die bretonische Neu-menschrift. Eine sehr alte Sonderform der nordfrz. Schrift ist die bretonische. Nach dem Aufbewah-rungsort der ältesten Quelle wurde diese Nota-tion vielfach als Notation von Chartres bezeichnet. Doch beruht diese Bezeichnung, wie M. Huglo 1954 gezeigt hat, auf einem Irrtum. Liturgie und parallele Hss. dieser Schrift weisen auf die Bretagne als Heimat. Chartres ms. 47 (PalMus XI) reicht noch ins Ende des 10. Jh. zurück. Die Diastematie zeigt weitere Fort-schritte, aber auch die Auflösung der Ligaturen. Alles, was vertikal übereinander steht, ist abwärts zu singen, was schräg, aufwärts. Die Zeichen sind (rhythmisch ?) stark differenziert, und in dem Buchstaben q (wohl Abbraviatur für equaliter) wird ein erster Versuch des Custos innerhalb der Diastematie gegeben. — e. Die aquitanisch-provenz. Neumenschrift (s. Taf. 90, 3) stellt eine konsequente Weiterführung der bretoni-schen Schrift dar. Durch die radikale Auflösung fast aller Ligaturen wird die Möglichkeit für eine klare Form der Diastematie geschaffen, noch nicht in dem ältesten bis 930 zurückreichenden Anfängen, wohl aber um 1000 in dem Hymnar aus Moissac und in solch sorgfältig geschriebenen Troparen wie dem von Toulouse (MGG V, Taf. 29) mit den auf gedachten oder vorgeritzten Linien angeordneten Punktreihen. Einen Schritt weiter geht das erwähnte Hymnar, das schon eine deutliche, wenn auch noch keine feste Orientierungslinie besitzt. Das geschieht erst in dem Graduale und Tropar von St. Yrieix (PalMus XIII). Hier tritt für die authentischen Modi die Terz über der Finalis, für die plagalen die Finalis selbst als Orientierungslinie ein (ohne Schlüssel). St. Martial ist der eigentliche Mittelpunkt der aquitanischen Schreib-schulen; daneben sind zu nennen Yrieix, Moissac, St. Géraud, Auch, Albi, Toulouse, Arles u. a. Von hier aus ging die Einführung der röm. Liturgie in Spanien um 1100 vor sich. Die Einführung der Linien und der Quadratnotation bedeutete für diese Schrift das Ende. Die Conductushs. Paris BN lat. 1139 aus St. Martial benutzte schon um 1150 vorübergehend das guidoni-sche System (fol. 119–134v), kehrte jedoch wieder zur alten Praxis zurück (s. MGG II, 1618, Abb. 1). Erst die zweite Conductushs. (Paris BN lat. 3719) öffnete sich gegen Ende des 12. Jh. dem neuen System. — b. England (s. Taf. 91). a. Die angelsächs. Neumenschrift, deren ältestes Zeugnis das Pontifikale von St. Germain's (Cornwall), Rouen (A 27), ms. 368 aus dem 10. Jh. darstellt (s. J.-R. Hesbert, Ju-mièges, Taf. II/III) und die noch im 10. und 11. Jh. so bedeutsame hs. Überlieferungen wie die Tro-pare aus Winchester (heute Oxford, Bodl. 775 und Cam-bridge, Corpus Christi Coll. 473) hervorgebracht hat, läßt sich in ihren Anfängen kaum von der nordfrz. Kursivschrift unterscheiden. Als wichtigstes Unter-scheidungsmerkmal dient das Fehlen des kleinen Hakens beim Auslaufen der Clivis sowie die reichere Verwendung von Zusatzbuchstaben. Hierin und in der Form des aufgelösten Pes kann man Metzger Einflüsse sehen. Im übrigen trifft die oft ge-

nannte Abhängigkeit von Fleury (s. MGG III, Sp. 1362) wohl auch für die Notenschrift zu. An Nach-wirkungen einer ir-vorkarolingischen Neumenschrift ist nicht zu denken. — β. Die anglo-normannische Neumenschrift. Die Übernahme der Linienschrift im 12. und 13. Jh. knüpfte in England nicht wie anders-wo an die alte Tra-dition an, sondern richtete sich nach dem Vorbild der frankonormanni-schen Schrift von Rouen um 1200, wie ein Vergleich des Graduale von Rouen (13. Jh.) mit dem gleichzeitigen Graduale von Sarum deutlich macht. Das eben-falls aus dem 13. Jh. stammende Antiphonar von Worcester (Pal-Mus XII) zeigt ebenfalls diesen Übergangstyp, wahr aber durch Schrägstellung noch den kursiven Charakter der Neu-men mit der nordfrz. Neu-menschrift zeigt am deutlichsten der Tonar des Regino von Prüm um das Jahr 900 (s. MGG I, 879; VIII, 371). Ihren Höhepunkt und ihre größte Differenzierung (rhythmische Epi-seme, Litterae significativae) erreicht diese Schrift um das Jahr 1000 in den alemannischen Klöstern St. Gallen, Einsiedeln und der Reichenau (PalMus I, 2. sér. I und II; MGG I, Taf. 21; III, 1270; V, Taf. 29). Am Anfang des 10. Jh. wurde diese sankt-gallische Neumenschrift auch im Scriptorium der Rei-chenau gepflegt, aus dem der Bamberger Tropar (Bam-berg, StB lit. 5, geschrieben um 1001) und das Qued-linburger Antiphonar (Berlin, StB 40047, um 1018), vermutlich auch die Mindener Tropare (Berlin StB lat. Q^o 11 und 15, um 1025) hervorgegangen sind. St. Gallen übte mit seiner Schrift, als deren kunst-fertigster Schreiber der Rekluse Hartker bekannt ist, seinen Einfluß bis nach Oberitalien, so nach Monza (MGG I, Taf. 20), Bobbio, Moggio und ins Tal von Aosta aus. Aus der Reichenau stammt die Tradition der berühmten Schreibschulen von Regensburg (St. Emmeran und Mittelmünster; s. MGG II, 762, Gra-duale von Kaufungen, geschrieben 1020 in Mittel-münster). Damit wiederum hängt das Scriptorium von Seon zusammen, das den Bamberger Dom Hein-richs II. um 1024 mit liturg. Hss. versah. Die Schrift ist jedoch nicht auf die Schulen Süddeutschlands be-schränkt. Ebenso alt wie die Prachthss. der bayr. und

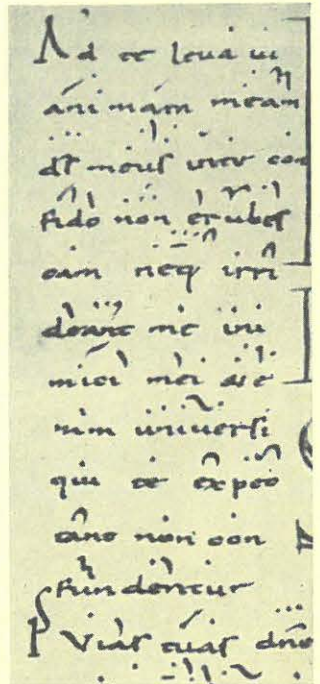


Abb. 12: Der Introitus „Ad te levavi“ in paläofränkischer Notation des Essener Sakramentale, geschrieben in Corvey um 870. Düsseldorf LB, Ms. D 1, fol. 126v.

alemannischen Abteien ist das Graduale der Abtei Echternach in der Eifel, die mit Prüm in der sorgfältigen Anwendung dieser Schrift wetteiferte. Schon im 11. Jh. dehnte sich der Bereich dieser Schrift im Westen bis Besançon und Remiremont (Vogesen), im Süden bis Bobbio, im Südosten bis Agram (MGG VII, 318) und im Norden bis in die skand. Länder (MGG IV, Taf. 11) aus. Der Verfall dieser Schrift läßt sich an folgenden Abb. der MGG

sogar bis ins 15. Jh.), obwohl sie ihre rhythmische Feinheit längst verloren hatte. Jener Mangel an Diastematie brachte es auch mit sich, daß die Metzger Schrift in Deutschland von 1100 bis 1200 mit dem Liniensystem zuerst durchdrang, so im Tonar von Ottobeuren (um 1100), den Hss. Einsiedeln 366, dem Cod. Bohn Berlin (Q 664) und dem Cod. Bohn Trier (beide aus dem Augustinerinnenstift Stuben bei Trier), so in Klosterneuburg und in Hirsau (s. Irtenkauf) so-

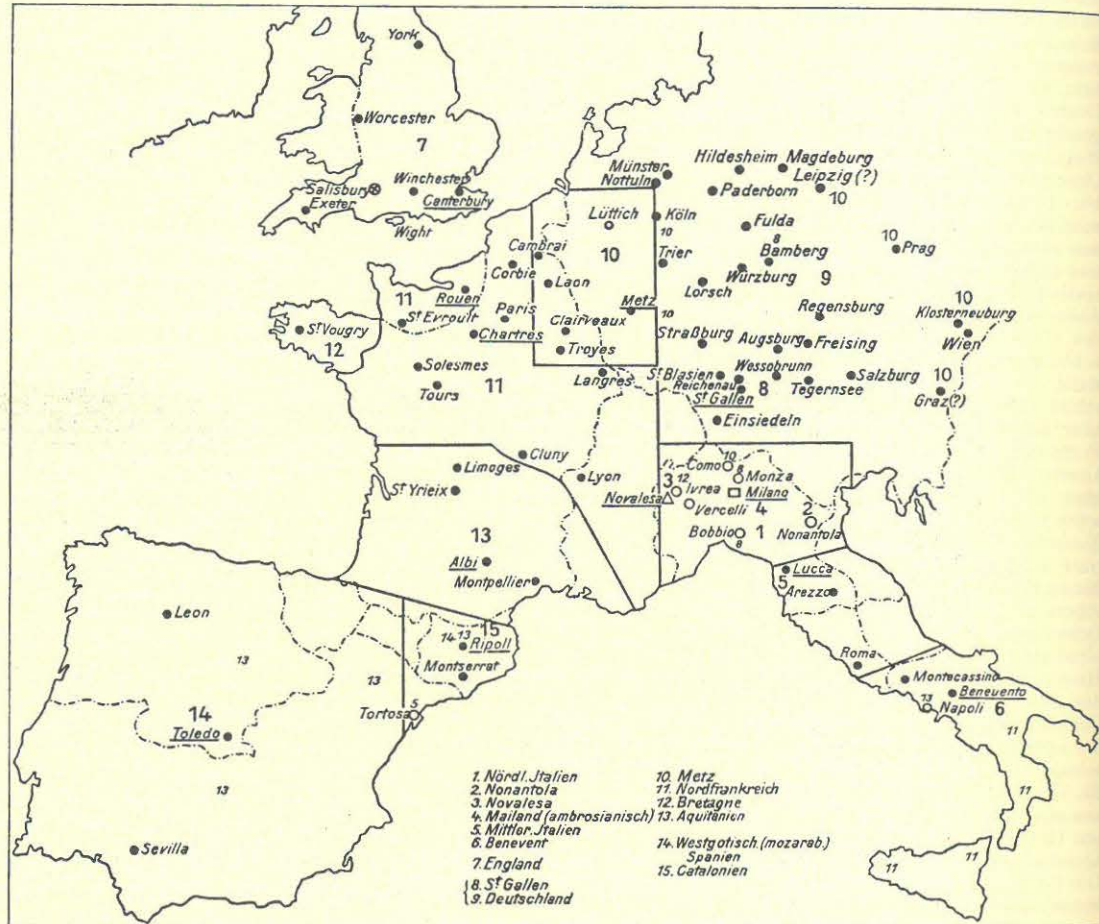


Abb. 13: Topographische Übersicht über die abendländischen Neumentypen (nach G. M. Suñol).

aufs beste verfolgen: 12. Jh. MGG III, 1193 Eichstätt; 1202 Einsiedeln; Taf. 31 Einsiedeln; Taf. 40 Engelberg; VI, 390 Bingen, Taf. 19 Bingen; VII, 115 Lambach. 13. Jh.: I, 1643 Salzburg; 227 Braunschweig; II, 285 Breslau; Taf. 29 Benediktbeuren; III, 1195 Eichstätt; 1351 Engelberg; 1622 Beromünster; IV, Taf. 21 St. Florian; VII, Taf. 50, 2 Klosterneuburg (?); VIII, 786 Nürnberg. 14. Jh.: VIII, Taf. 32 Seckau; 787 Klosterneuburg. Der größte Mangel dieser Schrift lag in der Unmöglichkeit diastematischer Entfaltung. Es bleibt zu verwundern, daß manche süddeutschen Klöster und Kathedralen (Seckau, Seon, Kremsmünster, St. Florian, Salzburg, Passau, Freising, Würzburg) aus Traditionalismus bis ins 14. Jh. noch daran festhielten (St. Gallen

wie in den Zisterzienserhss., Hss. von Pairis im Elsaß, Aldersbach (s. MGG IX, Taf. 9, 2), Tiefenthal, Kaisheim. Es dauerte lange, bis sich daneben eine nur aus der deutschen Neumenschrift entwickelte Liniennotation bilden konnte. Sie findet sich in Aachen um 1270 (MGG I, Taf. 2; V, Taf. 14), Lübeck (V, Taf. 63) und in der Reichenauer (?) Hs. Karlsruhe Aug LX (14. Jh.). Charakteristisch für diese aus der älteren deutschen Neumenschrift entwickelte gotische Schrift ist die vertikale Stellung der *Virga* und die rhombische Verdickung des Notenkopfes. Daraus entwickelte sich im 14. bis 16. Jh. die gotische *Hufnagelschrift* der deutschen Choralbücher. — d. *Italien* (s. Taf. 92). a. *Die nord- und mittelital. Neumenschrift*. Aus dem 10. Jh. existieren nur wenige Fragmente aus

Norditalien und das Missale eines Abruzzenklosters (Vat. lat. 4770). Ähnlichkeiten mit der nordfrz. Neumenschrift sind unverkennbar. Charakteristisch jedoch sind die schräge Lage, die spitzen Winkel, die energisch verlängerten Striche, vor allem bei den Liqueszenzen. Der kursive Charakter zeigt sich vor allem in der gebundenen Schreibweise des *Climacus*. Eine ähnliche Schrift findet sich im 11. und 12. Jh. in vielen Orten Nord- und Mittelitaliens, so in Mailand, Brescia, Vercelli, Verona, Nonantola, Bologna, Lucca, Ravenna, Perugia, Siena. In Novalesa nähert sie sich am meisten der nordfrz. Schrift, während Como die Metzger, Bobbio die deutsche Neumenschrift übernimmt. Da die Reform Guidos, das Terzliniensystem mit den Schlüsseln *c* und *f* auf den gelb und rot gefärbten Linien, sich zunächst auf dem Gebiet dieser Schrift auswirkt, findet man hier die frühesten Hss., die die mittelital. Schrift in eigentümlicher Weise diesem Liniensystem angepaßt haben. Die ältesten aus dem 11. Jh. stammen meist aus Klöstern der Camaldulenser, so die von Struma (Florenz Laur. 158) und Vallombrosa (ebda. 247). Im 12. Jh. erweitert sich ihr Umkreis: Piacenza, Pistoia, Bobbio, Mailand, Monza, Padua, Ravenna, Puteoli (PalMus IX), Verona, Brescia sowie die frühen Hss. der Franziskaner (s. MGG VIII, Taf. 48 und Sp. 1014; IV, Taf. 34 und Sp. 835). Die eigenartigste Entwicklung fand die nordital. Schrift auf Linien in Nonantola (s. Taf. 92, 2), wo die aus der Schrift emporschickenden senkrechten Virgen zunächst rein diastematisch, dann in Verbindung mit den Hauptlinien den Melodieverlauf anzeigen. Im 13. Jh. wird die nordital. Schrift nach und nach von der frz. Quadratschrift abgelöst. Nur die mail. Liturgie verwendet im Spät-MA. eine nur in Mailand beheimatete sehr vertikale Schrift mit rhombischen Figuren. — β. *Die beneventanische Neumenschrift* (s. Taf. 92, 3; der von Coussemaker eingeführte Begriff „langobardisch-beneventanisch“ ist irreführend). Ihre ältesten Denkmäler stammen aus dem Ende des 10. Jh. (Missale Antiquum, Benevent VI, 33). Sie zeigt eine eigenartige Angleichung an die Stilform der beneventanischen Unzielschrift. Führend in der Stilisierung der Schrift ist das Kloster Monte Cassino unter Abt Desiderius (1058–1087). Daneben sind noch die Scriptorien von Benevent und Bari von Bedeutung. Als wichtigste Merkmale sind zu nennen die eckige Schreibweise des *Scandicus*, die Parallel-

führung der Striche im *Torculus* und *Porrectus*, die Schleifenbildung bei Liqueszenten und zusammengesetzten Neumen. Der Gesamtcharakter ist sehr flüssig, energisch und sorgfältig. Entsprechend der politischen Situation Süditaliens treffen in ihr deutsche, nordfrz. (normannische), vielleicht auch byz. Elemente mit der ursprünglichen Schrift Mittelitaliens zusammen (siehe die Doppelschreibung des runden und eckigen *Pes*, der rechtwinkligen und spitz-

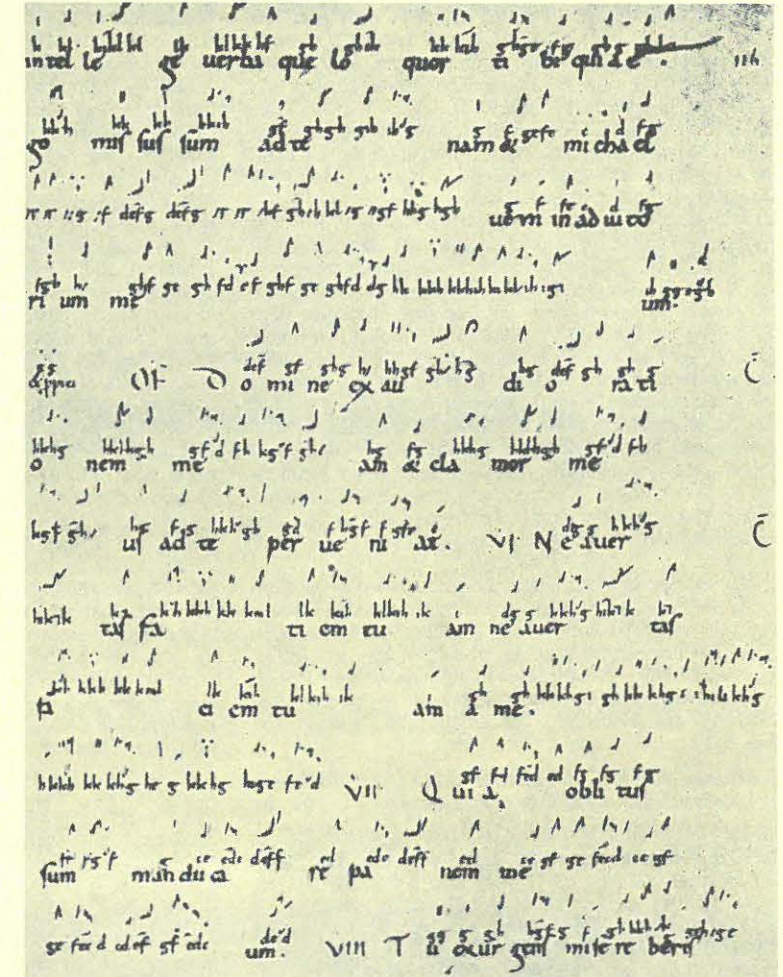


Abb. 14: Tonar mit nordfranzösischer Neumen- und Buchstabenschrift aus der Abtei St. Bénigne, Dijon, 11. Jh. Montpellier, Faculté de Médecine, Ms. H. 159, fol. 111.

winkligen *Clivis*). Auch aquitanischer Einfluß macht sich bemerkbar (*Climacus*). Ein ausführliches Verzeichnis aller beneventanischen Hss. gibt PalMus XV, 51–70, während in PalMus XIV Facs. aus fast allen wichtigen beneventanischen Hss., in PalMus XV die vollst. Facs.-Ed. des Cod. Benevent VI, 34 aus dem 11./12. Jh. (mit Linien) vorliegen. Die beneventanische Neumenschrift war von Anfang an diastematisch und eignete sich daher vorzüglich für die guidonische Reform. Nach dem Anschluß des normannischen Herzogtums an den Kirchenstaat (1053) wirkte sich die beneventanische Schreibweise auch auf Mittel-

italien und Rom aus. So sind die berühmten Sonderhss. mit röm. Eigenfassung des Choralis dieser Schrift nahestehend (andere Beisp. beneventanischer Neumen: MGG II, Sp. 315; III, Taf. 51). — e. *Spanien*. a. Die mozarabische Neumenschrift (s. Taf. 93). Solange in Spanien der sogen. mozarab. oder westgotische Choral blühte (bis um 1070), hatte Spanien hierfür auch seine eigene Choralchrift, deren Entzifferung bis heute wegen des Fehlens von Hss. mit Liniennotation nicht möglich ist. Auch hier gibt es keine Neumierung vor dem 10. Jh. Die sehr primitive Schrift der Hss. des 10. Jh. (Toledo) stilisiert sich erst um 1000 zu der Schrift von Silos und Leon (2. Phase). Das Antiphonar von Leon, auch genannt Antiphonar des Königs Wamba, ist liturg. die Kopie eines westgotischen GsgB. aus dem 7. Jh. Die dritte Phase dieser Schrift (um 1100) ist durch den Übergang zur röm. Liturgie gekennzeichnet, es erscheinen die röm. Melodien verbunden mit den schon stark an den Norden angeglichenen Zeichen der mozarab. Schrift. — b. Die katalanische Schrift. Der letzten Phase der mozarab. Schrift folgt in Nordspanien und Portugal auf dem Fuße die aquitanische Notation. Längst vorher hatte die aquitanische Schrift schon im 10. Jh. auf katalanischem Boden mit der röm. Liturgie Einlaß gefunden. Das älteste Denkmal ist das Antiphonar von Le Tech in den Pyrenäen (Paris BN lat. 14301). Es verrät einen noch sehr wenig entwickelten Zustand der aquitanischen Schrift, ähnlich Paris BN lat. 1240 aus St. Martial um 930. Die Abteien von Ripoll und Vich waren Mittelpunkte der aus Elementen der westgotischen und der aquitanischen Schrift neuentwickelten katalanischen. Denkmäler dieser Schrift lassen sich in einem meist nur sehr fragmentarischen Zustand bis zum 13. Jh. nachweisen.

4. *Alphabetische Notationen*. Um den Schwierigkeiten der linienlosen Notationen vor Einführung des Linien-systems wenigstens in der Unterweisung begegnen zu können, verwendete man in einzelnen Hss. (anknüpfend an antike Traditionen) Buchstabennotationen zur Aufzeichnung choraler Melodien. — a. Die Anordnung des Boethius, *De Institutione musica* IV, cap. 6-12:

Boethius: A B C E H I M O X Y C C D D F F K K L L
= A H C D E F G a h c d e f g a

findet sich wieder in Hucbalds *Nova expositio* und in den Glorianotierungen der Hs. Paris BN lat. 7211. Bei Bernelin (Gerbert I, 326) und Adelboldus (Gerbert I, 304) wird diese Reihe ebenfalls erwähnt. — b. Von größerer Bedeutung war die alphabetische Anwendung der Buchstabenreihe A-P auf die Doppeloktave A-a', die von der *Musica enchiridis* gelehrt wird und eine bedeutende Verwendung in der Praxis im Tonar von Dijon, 11. Jh. (Montpellier, H 159; PalMus VII) gefunden hat (s. Abb. 14).

Montpellier: a b | c d e | f g h i | j k l m | n o p
A H C D E F G a b h c d e f g a

Daneben findet sich in dieser Hs. innerhalb der Buchstabenreihe zwischen Semitonien folgende Zeichenreihe: † † † †, die J. Gmelch als Abweichungen vom diatonischen System angesprochen hat (Vierteltonstufen). Ohne diese Zeichen findet sich die gleiche alphabetische Reihe, wie S. Corbin nachgewiesen hat, in etwa vierzig Hss., die aus der Normandie (und nach der Eroberung Englands durch die Normannen) auch aus England stammen. — c. Die heute übliche Beschränkung der Buchstaben auf die Oktave

findet sich zuerst erwähnt bei Odo von Cluny († 942), der das Zeichen für den *Proslambanomenos* Γ einführte und als erster zwischen b und b unterschied:

Γ A B C D E F G a b b c d e f g a β γ δ

Erst Guido gab das griech. Tetrachord α-δ zugunsten des lat. aa-dd auf. Anwendung fand diese Reihe vor allem in Deutschland, z. B. im Hymnar von Kempten, Zürich Zentralbibl. Rh 83 (s. Stäblein, *Monum. medi aevi* I, 578) und in Italien (s. MGG IX, Taf. 11, 1; ein umfassendes Verzeichnis aller bekannten alphabetischen Notationen bei S. Corbin, 1955, 913-920). — d. Hermannus Contractus (1013-1054) ersetzte die Dasiabuchstaben Hucbalds durch eine Intervall-schrift mit den Buchstaben e = equisonus, s = semitonium, t = tonus, ts = tonus cum semitoni, tt = ditonus, d = diatessaron, Δ = diapente (über diese Reihe und ihre praktische Anwendung s. MGG VI, Sp. 231). — e. In der Metzger Neumenschrift des Cod. Laon 239 und den deutschen Neumentypen, finden sich Buchstaben und andere Zeichen, die nichts mit der Fixierung der Tonhöhe zu tun haben, sondern als *Litterae significativae* von großer Bedeutung für den rhythmischen und agogischen Vortrag des Choralis gewesen sein müssen. Ekkehard IV. von St. Gallen verbindet ihre Geschichte mit jener sagenhaften Gestalt des Sängers Romanus, sie heißen deshalb auch *Romanusbuchstaben*. Genaueres berichtet über die Bedeutung dieser Zeichen ein fälschlich dem Notker Balbulus zugeschriebener Brief (Gerbert I, 95). Danach sind a, l, s, g (*altius, levatur, susum, gradatim*) Zeichen, die sich auf die Erhöhung des Tones beziehen, i und d (*iusum, inferius, deponatur*) verlangen die Tiefe, auf rhythmische Qualitäten beziehen sich c, t, x, m, vielfach wie z. B. in Laon auch a (*celeriter, trahere, tenere, expectare, mediocriter, [amplius]*), den Vortrag bestimmen p, f, k (*pressio, cum fragore, clange*). Die Bedeutung dieser und anderer Zeichen (s. Art. *Abbreviaturen*) ist in ihren Einzelheiten noch nicht erschlossen. Vor allem die rhythmischen Zeichen sind in der Erforschung des Choralrhythmus viel diskutiert. Dabei handelt es sich vor allem um die Frage, ob reine Nuancen rhythmischer Art oder echte mensurale bzw. metrische Proportionen gemeint sind. — f. Noch eine besondere Art der Buchstabenverwendung zeigt sich in den Tonarbuchstaben. Statt die Kadenzen und Differenzen der Psalmodie in Antiphonaren und Tonaren voll auszuschreiben, gibt man durch die Vokale a e i o u H y die Differenzen durch Konsonanten an, also a, ab, ac, ad usw. für den 1. Modus (s. E. Omlin).

5. *Gotische Notationen*. Rein stilistisch zeichnet sich der Übergang zur Gotik schon in den einzelnen landschaftlich gebundenen Notationen des 12. Jh. ab. Die beherrschende Form der Notation im Zeitalter der Gotik während des ganzen Hoch- und Spät-MA. ist die *Nota quadrata*, die (gleichzeitig mit den großen gotischen Kathedralen) in der Isle de France und in der Normandie aus der franko-normannischen Notation des 12. Jh. zu ihrer klass. Form weiter entwickelt wird. Zu den ältesten Denkmälern dieser Schrift gehören einige Hss. aus der 2. Hälfte des 12. Jh. in Paris, Rouen und Compiègne. Im 13. Jh. sind Paris und die Kathedralen der Isle de France ihre wichtigste Pflegestätte (s. MGG VIII, 1015; IV, 1308; I, Taf. 3; IX, Taf. 8). Sie wird hier gleichzeitig die Notation der einst. und mehrst. Notre-Dame-Kunst von Paris, einschl. der weltl. Troubadour- und Trouvèrhss.

(MGG I, Taf. 25, Sp. 1778; II, 1035, 1539; V, 1090; VI, 1759, 1831; II, 1041; IV, 1218; V, 1088; II, 1038; II, 1140; VI, 1838, 1842; II, 1138; II, 1538; IV, 1498; IV, 1495; VI, 58). Schon im 13. Jh. beginnt der Siegeszug dieser Schrift nach Italien, wo auch die einst. Lauden in ital. Sprache in *nota quadrata* geschrieben werden (MGG IV, Taf. 17; VI, Taf. 69). Im 14. und 15. Jh. gibt es in den roman. Ländern, in England und in Skandinavien, ja sogar auf Island (s. R. A. Ottoson) keine andere Choralchrift mehr. Nur in den Niederlanden und in Deutschland und in den vom Reich abhängigen Ländern sucht man in den zwei Arten

nächst den für die Noten bestimmten Raum zum Eintrag frei, oder man druckte nur die Notenlinien. Die hs. Eintragung konnte dann durch kleine Notentempel ersetzt werden. Einen großen Fortschritt bedeuteten die Blockdrucktaf., in welche die Neumen wie bei Holzschnitten für jede Seite geschnitzt wurden. Diesem kostspieligen Verfahren sind so vorzügliche Druckwerke wie das *Obsequiale* Radolts für Augsburg 1487 (MGG I, 831) und Jörg Reysers Würzburger Antiphonar von 1499 sowie das Basler Graduale der Augustiner von 1511 zu verdanken. In der *Nota quadrata* wurde dies Verfahren in der Prachtausg. des

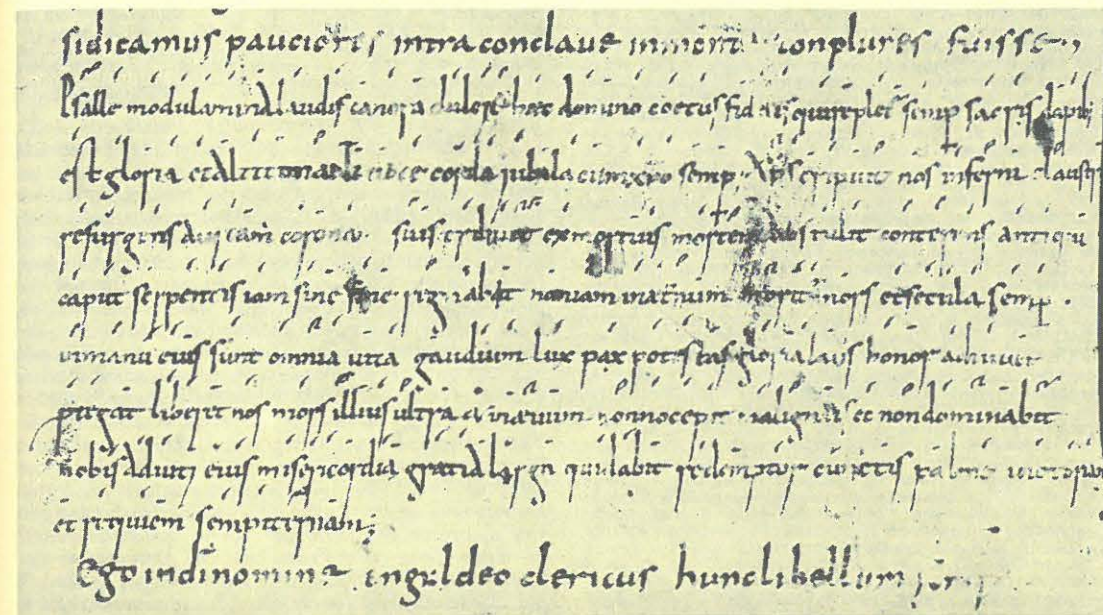


Abb. 15: Die älteste deutsche Neumeschrift. Osterprosa „Psalle modulamina“, geschrieben von Engyldeo zu Regensburg (817-834). München Bayer. StB, Ms. clm 9543, fol. 199v.

der schrägen und vertikalen gotisch-deutschen Schrift (s. o.) die alten Neumeschriften lothr. und deutscher Herkunft weiterzuführen. Die Stilisierung der deutschen Neumen führt zu der spätgotischen Form der Hufnagelschrift im 14. und 15. Jh. Der Übergang zur Quadratschrift wird fast überall von den Kartäusern und Dominikanern, manchmal auch von Zisterziensern und Prämonstratensern vollzogen. So bilden sich innerhalb der deutschen Schriftprovinz Ausnahmen, wie schon im 13. Jh. das Prämonstratenserstift Schäftlarn oder um 1310 die Benediktinerabtei Einsiedeln (s. Schwandencod. MGG III, 1203 und Cod. 600 III, Taf. 31), im 14. Jh. St. Lambrecht (MGG I, Taf. 21,4) oder Hohenaltaich (MGG IX, Taf. 9) die *nota quadrata* annehmen. Daß auch die wichtigste Musikhs. des deutschen Minnesangs, die Jenaer Lieder-Hs., in Quadratschrift steht, muß notationsgeschichtlich besonders hervorgehoben werden (MGG IV, 854; V, 223).

6. *Choraldrucke*. Mit den ersten Choraldrucken im 15. Jh. setzt eine neue Entwicklung der Choralnotation ein. Jede Kursivschrift wird in den Drucken unmöglich. So behaupten sich im Druck von da an nur noch die *nota quadrata* und die Hufnagelschrift. In den ältesten Drucken liturg. GsgB. ließ man zu-

Graduale von Franz von Brugis 1499 beachtet. Noch vor Petruccis *Odhecaton* (1501) hatte der Ingolstädter Drucker Ulrich Han in Rom 1476 ein Missale herausgebracht, das die Quadratnoten mit beweglichen Typen wiedergab. Hier schon veränderte der Druck die Struktur und den inneren Zusammenhang der Neumen. Immer stärker machen sich Versuche bemerkbar, mensurale Deutung in die Choralnoten einzutragen, so schon bei Brugis und in Guidettis *Directorium Chori* von 1589. Der Verfall des Choralis im 17. und 18. Jh. förderte auch den Verfall der Choralchrift (s. die mensurierten Fassungen des *Canto tratto* in Italien), bis die Restauration zuerst in Dom Pothiers Graduale von 1895 einen auf der Quadratschrift von 1200 beruhenden Neudr. schuf, der aber auch den älteren Reichtum von Zierneumen, wie *Pressus, Quilisma* u. a., bewahrte. Darüber hinaus gingen noch die Drucke des Antiphonale monasticum von 1934, des Mailänder Vesperale von 1939 und des Engelberger Antiphonars von 1943, welche auch die Hakenneumen für *Oriscus, Apostroph, Bi- und Tristropa* im Druck wiedergaben (Beisp. für die Entwicklung des Notendrucks bei F. Tack).

Ausgaben. Der für die Durchführung paläographischer Forschungen unbedingt notwendige Vorrat von Facs. wird

heute durch folgende Sign. sicher gestellt: E. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina (Codices e Vaticanis selecti XII)*, Lpz. 1913; Dom R. J. Hesbert, *Les manuscrits musicaux de Jumièges* in *Monumenta Musicae sacrae II*, Mâcon 1954; D. M. Huglo, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano* in *Archivio Ambrosiano VII*, Mailand 1956; J. Hutter, *Notationis bohemicae antiquae specimina selecta, I Neumae, II Nota choralis*, Prag, 1931; E. Jammers, *Die Essener Neumenhs. der Landes- u. Stadtbibl. Düsseldorf*, Ratingen 1952; F. J. F. Stainer, *The Musical Notations of the Middle Ages*, London 1890; E. W. B. Nicholson, *Early Bodleian Music*, ebda. 1913; *Paleographie musicale* (Übersicht über alle bisher ersch. 18 Bde. s. MGG III, Sp. 168, dazu Bd. XVII, *Fragments des manuscrits de Chartres*, 1958); F. Tack, *Der greg. Choral* in *Das Musikwerk*, H. 18, Köln 1960; G. Vecchi, *Atlante paleografico musicale*, Bologna 1951; ders., *La notazione neumatica di Nonantola* in *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi* Ser. IX, vol. V, 1953. — Dazu die Facs.-Ausg. einzelner Hss.: *Antifonario visigotico mozarabe de la catedral de Leon in Monumenta Hispaniae Sacrae V*, Madrid, Barcelona 1953; W. H. Frere, *The Winchester Tropar* in *Henry Bradshaw Society VIII*, London 1894; ders., *Grad. Sarisburiense*, London 1894; ders., *Antiphonale Sarisburiense* in *The Plainsong and Medieval Music Society*, London 1901; B. Ebel, *Das älteste alemannische Hymnar m. Noten, Cod. 366 Einsiedeln* in *Veröff. der greg. Akad.* der Freiburg i. d. Schweiz XVII, Einsiedeln o. J.; Dom R. J. Hesbert, *Le Prosaire de la Sainte Chapelle* in *Monumenta Musicae sacrae I*, Mâcon 1952; L. Lambillote, *Antiphonaire de St. Grégoire*, Brüssel 1851; H. Loriguet, *Le graduel de l'église cathédrale de Rouen au XIIIe siècle*, Rouen 1907; R. A. Ottóson, *Sancti Thoralis Episcopi Officia rhythmica et Proprium Missae*, Kopenhagen 1951; Dom G. Prado u. W. M. Whitehill, *Liber Sancti Jacobi. Cod. Calixtinus*, Santiago di Compostella 1944; J. Vecchi, *Troparium Sequentarium Nonantulanum. Cod. Casanat. 1741* in *Monumenta lyrica medii aevi italica, I Latina*, 1. Bd. Mutinae, 1955; P. Wagner, *Das Grad. der St. Thomaskirche zu Leipzig*, Lpz. 1930 (in PAM V).

Literatur. Da es unmöglich ist, alle einschlägigen Arbeiten anzuführen, wird auf die ausführlichen Lit.-Angaben in den wichtigsten Hdb. der Neumenkunde verwiesen: P. Wagner, *Neumenkunde*, Lpz. 1912; Dom G. M. S. Sun ò l, *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*, Tournai 1935. Ferner: *Le Graduel Romain, Edition critique par les moines de Solesmes* u. die Lit.-Angaben folgender Art. in MGG: *Antiphonar, Aquitanien, Agnus Dei, Alleluia, Brevier, Cantatorium, Cantio, Conductus, Choral, Credo, Deutschland I, England I, Epistel, Evangelium, Exultet, Frankreich I, Gloria, Graduale, Gregorianik, Guido v. Arezzo, Hymnar, Italien I, Kyriale, Kyrie, Litanei, Liturg. Dramen, Messe*. — L. Agustoni, *Notation neumatica et interpretation in Revue grég.* 1951 u. 1952; ders., *La disgregazione del neume nel Canto Romano e Ambrosiano secondo il metodo e i principii dell'interpretazione di una notazione neumatica* in *Arch. Ambrosiano VII*, 1956, 161ff.; P. M. Arbo g a s t, *The Small Punctum as Isolated Note in Cod. Laon 239* in *Etudes grég.* III, 1960, 83ff.; R. Arnese, *Codici di origine francese della BN di Napoli*, ebda., 27ff.; E. Cardine, *Neumes et rythme*, ebda., 145ff.; S. Corbin, *La musique religieuse portugaise au Moyen-Age*, Paris 1952; dies., *Les notations neumatiques à l'époque carolingienne* in *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, Paris 1952; dies., *Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges et en Normandie* in *Jumièges, Congrès scientifique II*, Rouen 1955, 913ff.; dies., *La notation musicale neumatica. Les quatre provinces lyonnaises: Lyon, Rouen, Tours, et Sens* in *Faculté des lettres de l'université de Paris 1957* (mschr.); dies., *L'église à la conquête de sa musique*, Paris 1960; J. Handschin, *Eine alte Neumenschrift* in *AMI* 22, 1950, 69ff. u. 25, 1953, 87f.; Dom J. Hourlier, *Le domaine de la notation messine* in *Revue grég.* 30, 1951, 96ff. u. 150ff.; ders., *Remarques sur la notation clunisienne*, ebda., 1951, 231ff.; M. Huglo, *L'origine bretonne du Graduel Nr. 47 de Chartres* in *Etudes grég.* I, 173; ders., *Les noms de neumes et leur origine*, ebda. I, 1954, 53ff.; W. Irtenkauf, *Beitr. zur Einführung der Liniennotation im süddeutschen Sprachraum um 1200* in *AMI* 23, 1960, 33ff.; E. Jammers, *Der greg. Rhythmus*, Straßburg 1937; ders., *Zur Entwicklung der Neumenschrift im Karolingerreich* in *O. Glauning zum 60. Geburtstag*, Lpz. 1936, 89ff.; ders., *Grundsätzliches zur Erforschung der rhythmischen Neumenschriften* in *Buch u. Schrift*, N. F. 1942/43, 83ff.; ders., *Grundsätzliche Vorbemerkungen zur Erforschung der rhythmischen Neumenschriften* in *Ephemerides Liturg.* 1944, 97ff.; ders., *Die paläofränk. Neumenschrift in Scriptorium VII*, 1953, 235ff.; L. Kunz, *Herkunft u. Bedeutung des Episcopus* in *KmJb* 38, 1954, 8ff.; W. Lipphardt, *Ein Queddlinburger Antiphonar des 11. Jh.*, ebda., 13-24; ders., *Punctum u. Pes im Cod. Laon 239*, ebda. 39, 1955, 10 ff.; ders., *Flexa u. Torculus im Cod. Laon 239*, ebda. 41, 1957, 9ff.; P. E. O m l i n, *Die st. gallischen Tonarbuchstaben*, Regens-

burg 1934; H. Potiron, *Origines de la notation alphabétique* in *Revue grég.* 31, 1952, 234; H. Sanden, *Die Entzifferung der lat. Neumen*, Kassel 1949, BVK (dazu W. Lipphardt in *AfMf VI*, 1941, 185ff.); ders., *Entzifferungsvorgang neumatischer Tonzeichen*, Regensburg 1959; H. Sidler, *Zum Meßtonale v. Montpeller* in *KmJb* 31-33, 1939, 33ff.; J. Smits van Waesberghe, *Musikgeschichte der Mitteldeuten II*, Tilburg 1939 bis 1942; ders., *The Musical Notation of Guido of Arezzo* in *Mus. Disc. V*, 1951, 15ff.; ders., *Signification de la désagrégation terminale* in *Revue grég.* 31, 1952, 55ff.; ders., *De Musico-Paedagogio et theoretico Guidone Arefino*, Florenz 1953; ders., *Les origines de la notation alphabétique au moyen-âge* in *AnM XII*, 1957; ders., *Zur ursprünglichen Vortragsweise der Prosulen, Sequ. u. Organa* in *Kgr-Ber. Köln* 1958, Kassel 1959; L. B. Spiess, *Some Remarks on Notation in the St. Victor Manuscripts* in *JAMS VII*, 1954, 250f.; G. Vecchi, *La notazione neumatica di Nonantola. Problemi di genesi* in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche Provincie Modenesi* Ser. IX, Bd. 5, 1953; J. W. A. Vollaerts, *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1960; *Le Graduel Romain. Edition critique*, II *Les Sources*, Solesmes 1957.

Walther Lipphardt

B. Notationen für mehrstimmige Musik bis 1600. I. Vor- und nichtfranzösische Notation. Im Gegensatz zu der einst. Kompos., die in freiem Rhythmus gestaltet werden kann, verlangt der mehrst. Satz eher einen strengeren, d. h. mathematisch geregelten Rhythmus. Da die neukomp. Musik des zentral gelegenen Schaffensbereiches der Pariser Gegend sich im Laufe des 12. und 13. Jh. immer mehr auf die Mehrstimmigkeit konzentrierte, war es erforderlich, die Dauerwerte der Notenzeichen zu präzisieren. Die Mehrstimmigkeit dieser Epoche war wesentlich mit der Pflege der Musik an der neubauten Pariser Kathedrale Notre Dame verknüpft. Deshalb diente der nordfrz. Typus von Neumen als Vorbild für die Notenschrift der meisten mehrst. Kompos. In der übernommenen Form waren diese Neumen nur schlecht imstande, die mathematisch normierten Dauerwerte zu verdeutlichen, welche das Fortschreiten mehrerer St. verlangte. Diese Tatsache führte zu einer Reihe von Versuchen, die Dauerwerte der Noten in der Niederschrift zu präzisieren, sowohl in der Tätigkeit der damaligen Musiktheoretiker, wie auch in den praktischen Denkmälern. — I. *Lehrschriften*. Die Lehrschriften oder deren Tle., die sich wesentlich mit dem Problem der Präzisierung der metrischen Dauerwerte in der mus. Niederschrift befassen, werden als Mensuraltraktate zusammengefaßt, auch wenn der irreführende Terminus *Vormensuraltheoretiker* in der mw. Lit. als Bezeichnung der vor- oder nichtfranzösischen Theoretiker zu finden ist. Daß der mündliche Unterricht in der Notationskunde etwa zu Lebzeiten Perotins einsetzte, bezeugt Anonymus IV (CoussS I). Eine Reihe erhaltener Traktate, wovon der erste wohl aus dem ersten Viertel des 13. Jh. stammt, hat die Lehre überliefert. Die wichtigsten Lehrschriften schließen, chronologisch geordnet, folgende Theoretiker oder Traktate ein: Leoninus (wohl nicht mit Leoninus d. Gr., dem Urheber der Notre-Dame-Schule identisch); die anon. *Discantus positio vulgaris*; Johannes de Garlandia; Anonymus IV; St. Emmeramer Anonymus. In den letzten zwei Jahrzehnten des 13. Jh. setzte sich allmählich die französische Lehre durch; alle weiteren Lehrschriften sind von der französischen Vereinfachung beeinflusst worden. Eine von dieser Tradition abweichende Erklärungsweise der in den praktischen Denkmälern angewandten Notenschrift wird hauptsächlich von einem gewissen Lambertus (irrtümlich auch als Pseudo-Aristoteles bekannt) vertreten. Bis ins 14. Jh. findet man Spuren seiner abweichenden Erklärungs-technik, doch praktisch hatte diese heftige Ausein-

andersetzung (wie in den bissigen Repliken des St. Emmeramer Anonymus) keine große Wirkung auf die Praxis, da die Grundlagen beider Systeme gleich waren. — Im Anschluß an die praktischen Denkmäler besprechen die Theoretiker zwei verschiedene Systeme, wie die metrischen Dauerwerte der Noten präzisiert werden können, halten sie jedoch nicht immer deutlich auseinander. Nach der wohl älteren Methode wird die Mensur durch eine Anreihung gewisser Komplexe von Ligaturen gekennzeichnet; nach der wohl jüngeren Methode werden die Notengattungen (*longa, brevis und semibrevis*) durch die Umformung der einzelnen Zeichen gekennzeichnet. In beiden Fällen sollten die Dauerwerte (dreizählige *longa perfecta*, zweizählige *longa imperfecta*, zweizählige *brevis altera*, einzählige *brevis recta*, zweidrittelzählige *semibrevis maior*, eindrittelzählige *semibrevis minor*) von den Notengattungen aus dem Zusammenhang nach gewissen Regeln abgeleitet werden, wovon folgende am wichtigsten sind: *longa* vor *longa* ist dreizählig; eine einzelne *brevis* nach oder vor einer *longa* zieht eine Zählzeit von ihr ab; von zwei *brevis* zwischen *longae* enthält die erste eine, die zweite zwei Zählzeiten; drei *brevis* zwischen *longae* enthalten je eine Zählzeit. Es war das Verdienst Francos von Köln, sich auf den Ausbau des Systems der Umformung der Notenzeichen allein zu konzentrieren, das man heute als Mensuralnotation im engeren Sinne bezeichnet, und es konsequent und logisch durch die ganze Notationstechnik durchzuführen. In Wirklichkeit lag dieses völlig ausgebildete System, das Franco öfters zugeschrieben wird, schon in den Lehrschriften der vorfranzösischen Zeit vor; die Einzelheiten dieser Lehre werden unten behandelt. — Zur Präzisierung der Aufzeichnung der Musik des mehrst. Satzes bediente man sich einer Anreihung gewisser

Gruppen von Ligaturen, wobei in der Regel der letzten Note einer jeden Ligatur entweder der längere Dauerwert oder der auf den guten Taktteil fallende Wert zufiel. Die regelmäßig verlaufende Rhythmik des mehrst. Satzes benutzte Einheiten oder *pedes* von zwei oder drei metrischen Elementen, die dementsprechend im normalen Falle als Kettenligaturen von zwei oder drei Noten ausgeprägt wurden. Auch wenn es wahrscheinlich ist, daß einige der dreigliedrigen

Elemente am Anfang dieser Entwicklung wesentlich binär vorgebracht wurden (was einem modernen $\frac{4}{4}$ -Takt gleicht), so wird doch z. Z. der Mensuraltheoretiker des 13. Jh. nur die ternäre Aufteilung einer jeglichen vollkommenen



Notengattung anerkannt, wobei die meisten dreigliedrigen Elemente den Dauerwert von zwei *pedes* oder *perfectiones* annahmen. Das daraus

entstandene Schema dieser regelmäßigen Abwechslung von zwei- oder dreigliedrigen Elementen nannten die Theoretiker *modi* (vgl. Art.

Modus). Nach der üblichen Aufzählung in den

Lehrschriften wurden folgende sechs klass. *modi* oder rhythmische Gerüste und ihre

Notationsweise von den Theoretikern aufgestellt und mit Beisp. aus der Praxis belegt (s. Notenbeisp. 12). Die Theoretiker, besonders Anony-

mus IV, lassen die Möglichkeit zu, daß der Komp. „*pro pulchritudine*“ den einen oder den anderen Dauerwert aufteilt oder gegebenenfalls zwei rhythmische Glieder zu einem zusammenzieht. Geschieht diese Aufteilung am Ende einer Ligatur, so lag als Vorbild schon in der Choralnotation entweder die Verwendung der rautenförmigen Noten vor (die in der Theorie als *notae currentes* bezeichnet wurden ) oder der Liqueszenzzeichen (die als *plicae* oder *notae plicatae* bezeichnet wurden ); dieses hatte den Vorteil, daß er auch den höhe-

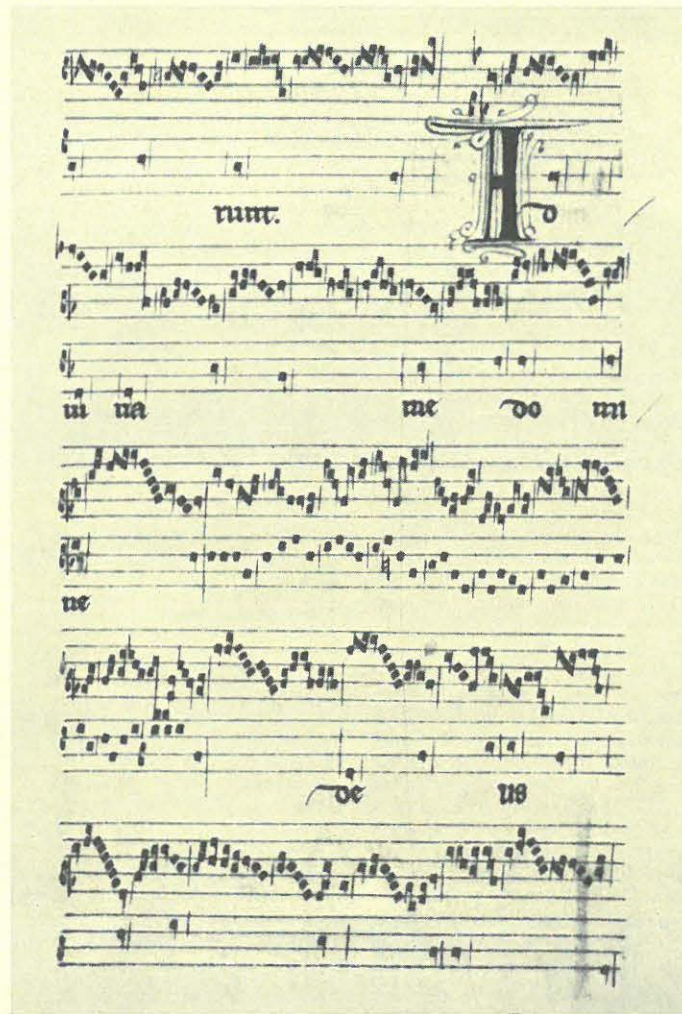


Abb. 16: Ligaturen „cum opposita proprietate“ im Ms. Wolfenbüttel 1099, fol. 65r.