



Das "vormodale" Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés

Author(s): Robert Lug

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 52. Jahrg., H. 1. (1995), pp. 19-65

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/931025>

Accessed: 16/07/2014 01:59

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Das „vormodale“ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés

von

ROBERT LUG

„Quidquid agis, prudenter agas et respice finem“¹

Bei Arbeiten am Neumenrepertoire des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés entdeckte ich den Schlüssel zu einem logischen und konsistenten Zeichensystem, dessen Kenntnis es erlaubt, die „rhythmuslos“ aufgezeichneten Melodien präziser zu deuten, als es bisher möglich war. Verschiedenes weist darauf hin, daß die Prinzipien dieses Systems monodischen Aufzeichnungen des 13. Jahrhunderts generell zugrunde liegen. Darüber hinaus könnten sie sich auch für die Notre-Dame-Mehrstimmigkeit, möglicherweise sogar für das Saint-Martial-Repertoire als bedeutsam erweisen; dazu am Ende dieses Artikels. Über den Weg meiner Untersuchung, die sich zunächst bewußt auf die Zeichenanalyse eines einzelnen Codex beschränkt hat, will ich im folgenden berichten.

Der Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés (Paris, BN fr. 20050)² ist das älteste erhaltene volkssprachliche Liederbuch mit Noten; im Gegensatz zu allen späteren Trouvère-/Troubadour-Handschriften sind seine Melodien nicht in Quadratnotation, sondern in lothringischen Neumen aufgezeichnet (Abb. 1). Der Codex wurde in der Gegend von Metz geschrieben, sein Alter, mit Noten versehener Teil³ bereits – wie sich auf plus/minus fünf Jahre genau bestimmen ließ – um 1235, d.h. zu einer Zeit, als die Trouvèrekunst noch in voller Blüte stand. Es handelt sich um eine

¹ *Gesta Romanorum*, cap. 103 (geläufiges mittelalterliches Sprichwort, nach Chilon, Herodot, Plutarch usw.).

² Faksimile: P. Meyer et G. Raynaud, *Le Chansonnier Français de Saint-Germain-des-Prés*, Paris 1892; New York/London (Johnson) 1968. Als Trouvèrehandschrift trägt er die Sigle U, als Troubadourhandschrift die Sigle X.

³ Foll. 4-91.

la gent adaire voi de peule sui par uer. Mais mal grant
 men uai perchebal de li q nō deng ne ueoir neit q seim deus
 qan nō mē poc pertu ne iuzimont ne inceti nō mu ual
 tendrai ma lus de languilloul remeu. q qer q qer car en la
 froide neu. qut lo cstal dont on trait soc ardam. 7 per effoz
 ueit on lo bon siffiant.

O e ioste al briet jost al lom seuz que la blanc aure bruna
 est. uoil que bianke 7 brial mol sabent dun nuex ior qui foue
 7 flor. poc del doze suill uer clarer lo iartiz q que recia en
 traux al nou al foiz lo uolignois. 7 coz 7 iul 7 piz seuz mag
 a parer. dimoz lontan 7 de ueslin. q paue ualt leuar ni iacer
 a lom seuz li a kest enclin. kamo: uuet ior 7 gnt ire al anis. 7
 q selioi a loze kel destrez ben par ka cel en uol esser amil. Ben
 o sai 7 azi ql est uer. kamo: engisse 7 magrezis. lun deue.
 a laue a loizer. celui a ploz 7 cel a ris. lo qal qel uol ert manar
 ou medis. per ken nāi mar ce ken ai kestre res. se noguez
 ren desoz ne de galiz. Leu el puz 7 ior 7 saber. en qer mētre
 gen sabediz. 7 al puz coze en gnt poder. q 7 alē uol segnoril.
 kensengalmēz 7 bektaz les a brie. dun rā dāms en qer seipan 7
 creil. plam de doucoz uert 7 blanc come niz.

O e tot ai mizat mon cham. 7 ai fait trop lonc estage

Abb. 1: Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés, fol. 86r (Originalgröße)

Zusammenstellung aktuell kursierender, teils klassischer, teils brandneuer Lieder, nicht um eine retrospektiv hergestellte Sammlung aus der Spätzeit des Minnesangs⁴.

Mein Forschungsansatz ging aus der Praxis hervor. Auf der Suche nach der realen Klanggestalt der Lieder stellt sich bekanntlich bereits bei den ersten Schritten die Kardinalfrage des Rhythmus. Generationen von Forschern haben immer wieder neue Lösungen zum Problem der *Taktrhythmik* vorgeschlagen; im 19. Jahrhundert waren es – in ungefährer chronologischer Reihenfolge – arbiträre, mensuralistische, deklamatorische und binäre Modelle, im 20. Jahrhundert dann modale, äqualistische, erweitert modale und schließlich wieder rhythmuslos-deklamatorische Konzeptionen. Die Herrschaft der „frei-deklamatorischen“ Theorie seit etwa 25 Jahren ist dabei nicht denkbar ohne das ästhetische Leitbild des äqualistischen Gregorianischen Chorals; zwar wird dies selten ausgesprochen, doch läßt es sich häufig als Vorverständnis zwischen den Zeilen lesen.

Restori 1895:



Gennrich 1959:



Anglés 1958:



Fernandez de la Cuesta 1979:

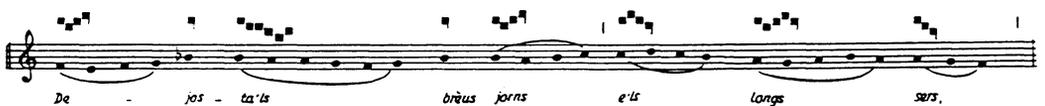


Abb. 2: Troubadour-Chanson in vier Transkriptionen (Peire d'Alvergne, PC 323.15; Version der Handschrift R)

⁴ Unter „Minnesang“ verstehe ich im folgenden zusammenfassend die Liedkunst der Troubadours, Trouvères und deutschen Minnesänger einschließlich der leichteren Gattungen, soweit sie in den Handschriften mitüberliefert werden.

Das Turnierfeld der taktrhythmischen Auseinandersetzungen liegt gegenwärtig voller ermatteter Argumente in einem Nebel lähmender Aporie. Die Rhythmusfrage frontal anzugehen, wäre daher zum augenblicklichen Zeitpunkt kein erfolgversprechendes Manöver. Mittels einer Flankenwendung besteht jedoch von neuem Aussicht auf einen Durchbruch der Erkenntnis.

Ich meine die Hinwendung zur Frage der *Feinrhythmik* der Mehrtonverbindungen. Diese Problematik ist in der Minnesangforschung stets als sekundär betrachtet worden. Zuweilen stellte sie sich unter dem Gesichtspunkt der Unterbringung überzähliger melismatischer Noten in ein vorgefaßtes taktrhythmische Schema, oft – so bei deklamatorischer Konzeption – schien sie ganz außer Betracht bleiben zu können. In dieser Situation versprach der umgekehrte Weg neue Einsichten: Priorität für die Frage der Feinrhythmik; nach deren Klärung würde dann der Problemkreis der Taktrhythmik von einer neuen Faktenlage aus angegangen werden können.

Zunächst orientierte ich mich in keiner Weise an der Gregorianikforschung. Da eine Verbindung zwischen schriftlich tradiertem liturgischem Repertoire und den Minnesangaufzeichnungen als Dokumenten einer primär mündlichen Kultur nicht von vornherein unterstellt werden konnte, empfahl es sich, den Bereich Minnesang unabhängig zu untersuchen.

Eine nochmalige Fokussierung legte dann die Beschränkung auf eine einzige Handschrift nahe, deren Notation systematisch und im Detail zu erkunden war. Dabei konnte mit Überraschungen gerechnet werden⁵.

*

Der alte Teil des Chansonier de Saint-Germain-des-Prés enthält die Melodien zu 114 Liedern; eine Summierung aller Zeichen (= aller neuemierten Silben) ergibt die Anzahl 8476.

Davon sind gut 59% Einzeltöne⁶; die restlichen 40,55% (3437 Zeichen) sind Mehrtonverbindungen, angefangen bei Clivis und Pes bis hin zu Siebentonverbindungen. Größere als siebentönige Figuren begegnen nicht.

⁵ „In the semiotics of musical notation, which would concern itself with the functional relationships between sign systems and what they signify while taking into account the situation of the person(s) to whom they signify, virtually everything remains to be done“ (L. Treitler, *The Early History of Music Writing in the West*, JAMS XXXV, 1982, S. 238).

⁶ Puncta: 58,78% (4982 Stück); Bipuncta: 0,07% (6 Stück); liqueszierte Puncta und Bipuncta: 0,6% (51 Stück: 6 aufwärts, 15 abwärts liqueszierte Puncta; 13 aufwärts, 17 abwärts liqueszierte Bipuncta).

Dabei sind die komplexeren Figuren sehr rar: Insgesamt finden sich lediglich 5 Siebenton- und 11 Sechstonverbindungen. Bereits die Fünfttonverbindungen können mit nur 59 Exemplaren als Ausnahmeerscheinungen gelten. Zusammengenommen stellen Fünf-, Sechs- und Siebentonverbindungen weniger als 0,9% der gesamten Zeichenmenge⁷. Selbst die Vierttonverbindungen erreichen insgesamt nur einen Anteil von 2,03%⁸. Die Liedmelodien bestehen somit zu gut 97% aus Einzeltönen sowie Zwei- und Dreitonverbindungen.

Diese Zahlen vorweg, um einen Eindruck zu vermitteln, in welchem Maß sich die Melodik der Troubadour- und Trouvèrelieder vom gregorianischen Repertoire unterscheidet; der separate Ansatz erscheint also auch wegen des andersartigen Singfiguren-Bestandes geboten⁹. Im Verlauf meiner Ausführungen werden sich allerdings auch Indizien für eine Verbindung herausstellen. So sind die Bauprinzipien auch der komplexeren Zeichen, selbst der Unica, vollkommen konsistent. Überdies ergibt die Detailanalyse keinerlei Hinweis darauf, daß die Niederschrift der Ausnahmefiguren den Notatoren irgendwelche Schwierigkeiten bereitet hätte; der Schriftduktus zeugt im Gegenteil durchweg von großer Routiniertheit. Diese Fakten sind ohne eine Verbindung zur kirchlichen Notationspraxis unerklärlich. Doch ich will nicht vorgreifen.

Die für den Praktiker vordringliche Frage lautet nun: Handelt es sich bei den Mehrtonverbindungen um „Melismen“, d.h. um Ketten von Tönen ungefähr gleichen Gewichts und gleicher Dauer – oder um Töne unterschiedlichen Gewichts, möglicherweise „verzierte Einzeltöne“, wobei dann zwischen Haupt- und Ziernoten zu differenzieren wäre? Eine systematische Analyse des Zeichenrepertoires des Chansonnier de Saint-Germain ermöglicht die Klärung dieser Frage¹⁰.

I

Als Ausgangsbasis bietet sich eine systematische Auflistung aller Zeichen an (Abb. 3), beginnend mit dem Punctum, dann über zwei- und drei-

⁷ 75 Stück = 0,88%.

⁸ Einschließlich aller bipunktierten: 172 Stück.

⁹ Es gibt weitere auffällige Unterschiede; ein Beispiel für viele: Der Pes tritt ausschließlich als Sekundschriftfigur auf (von 2 Terzschrift-Pedes in einer nachgetragenen Melodie abgesehen). Von den häufigen gregorianischen Quart- und Quintsprung-Pedes findet sich keine Spur.

¹⁰ Der in den folgenden Abschnitten I-IV auf das Nötigste verknappte Gedankengang findet sich materialreich ausgeführt in meiner Arbeit *Der Chansonnier de Saint-Ger-*

1

2

3

4

usw. bis

7

Abb. 3: Figuren-Repertoire des Chansonier de Saint-Germain

tönige Figuren fortschreitend bis zu den komplexesten Zeichen. Der Übersichtlichkeit wegen folgt die Aufstellung der herkömmlichen Umschrift in Neutralnotation.

Insgesamt begegnen – ohne graphische Varianten – 81 verschiedene Tonfiguren, wenn man intervallische Unterschiede mitrechnet. Ohne Berücksichtigung der Intervalle beläuft sich die Summe auf 63 Figuren.

In diesem Labyrinth zeichnet sich eine Fährte ab. Die Neumenliste zeigt eine Auffälligkeit bei den „Doppeltönen“ (Bipunktierungen: Abb. 4, Pfeile)¹¹. Insgesamt enthalten 27 der 63 Figuren (43%) solche Tonverdopplungen.

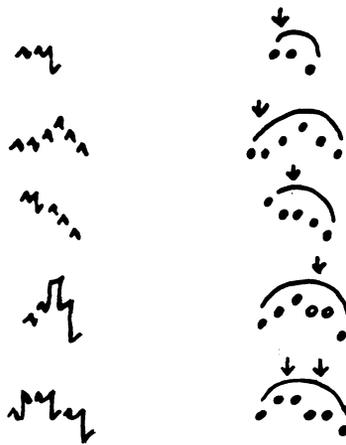


Abb. 4: Bipunktierter Zeichen (Beispiele)

Die Existenz von Bipunktierungen ist in der Minnesangforschung, sofern überhaupt, dann stets mit einer gewissen Ratlosigkeit kommentiert worden. Keine der rhythmischen Theorien hatte für sie Verwendung; bis-

main-des-Prés (Paris, BN fr. 20050) – Edition seiner Melodien mit Analysen zur „vormalen“ Notation des 13. Jahrhunderts und einer Transkriptionsgeschichte des europäischen Minnesangs, 3 Bde, Frankfurt usw. (Lang) 1995, im Druck. Von den insgesamt sieben Untersuchungsschritten sollen hier nur die vier codeximmanenten skizziert werden (die restlichen drei beleuchten unter dem Aspekt „Spuren von Mündlichkeit“: den *tenor* bei Guido von Arezzo; *Brevis/Longa* und *Proprietas/Perfectio* in der Modalnotation; rezente Gesangstraditionen der britischen Inseln).

¹¹ Als „Bipunktierung“ bezeichne ich nicht nur das Zusammentreffen zweier gleichhoher *Puncta* am Neumenbeginn, sondern allgemein das Zusammentreffen zweier gleichhoher Tonzeichen im Verlauf einer Mehrtonverbindung. Eingeschlossen sind also auch alle Fälle eines „gleichhohen Anschlusses“: *Punctum + Clivis*, *Biclivis*, *Clivis + Climacus* usw.

weilen half man sich damit, sie als Singmanieren wegzu erklären. Konsistent untersucht hat man das Phänomen bisher nicht. Als unstrittig gilt lediglich, daß eine Länge indiziert wird – aber in Relation wozu? Im allgemeinen geht man derzeit davon aus, daß (entsprechend dem „ikonisch“ verstandenen Schriftbild) die bipunktieren Töne etwa doppelt so lang seien wie alle übrigen „pitches“¹². Auffällig an den bipunktieren Zeichen des Chansonnier ist nun zweierlei:

Es kommen ausschließlich Bipunktierungen, niemals Tripunktierungen oder noch weitergehende Repetitionen vor¹³.

Bipunktierungen können an Zeichenanfängen auftreten oder im Zeichen-Innenbereich – niemals jedoch am Zeichenende.

Warum nie am Ende? Der seltsame Befund läßt zwei alternative Folgerungen zu:

- a) Die letzte Note einer Ligatur¹⁴ ist niemals lang. Oder:
- b) Die letzte Note einer Ligatur ist generell lang; man brauchte dies nicht zu notieren, weil es sich um eine „mündliche Selbstverständlichkeit“ handelte.

II

Die Frage läßt sich anhand der Liedschlüsse entscheiden. Schlußtöne von Liedstrophen sind in aller Regel lang. Das zeigt nicht nur die Alltagserfahrung; für das Mittelalter kann darüber hinaus auf die Bedeutung der Finalis als Ziel- und Ruhepunkt eines Gesanges hingewiesen werden – ein

¹² Für Hendrik van der Werf, den Hauptvertreter der frei-deklamatorischen Lehre, sind Bipunktierungen besonders paradox; nachdem er seine Theorie des ungefähren Gleichwerts aller Töne dargelegt hat, schließt er an: „However, the medieval scribes conveyed an important bit of information by writing a few pitches with double notes. ... From this we may conclude that some pitches were approximately, but not precisely, twice as long as the others“ (in: S. N. Rosenberg, S. Danon, Hgg., *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, New York/London 1985, S. 342. Ähnlich van der Werf in *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester 1984, S. 13). Die hier vorgestellte Analyse wird zu einem anderen Ergebnis kommen; auch für die kontroverse Frage reperkussiver oder zusammengezogener Ausführung ergibt sich eine eindeutige Antwort (unten Anm. 34).

¹³ Mehrfache Repetitionen begegnen häufig im Gregorianischen Choral und bisweilen in Passagen *sine littera* des Notre-Dame-Repertoires.

¹⁴ „Ligatur“ steht im folgenden synonym für „Mehrtonverbindung“. Eine Differenzierung zwischen Ligatur und Konjunktur ist bei den hier vorliegenden syllabischen Figuren ohne Belang.

Faktum, das die Theoretiker in seltener Einmütigkeit beschreiben. Abb. 5 zeigt den Befund des Chansonnier de Saint-Germain.

			38	
			20	
			30	}
→			6	
			9	}
→			1	
			2	}
→			1	
			1	}
→			1	

Abb. 5: Liedschluß-Zeichen des Chansonnier de Saint-Germain

Von den 109 vollständig notierten¹⁵ Liedern des Codex enden 38 auf einem Einzelton; dieser ist stets als Punctum, nie als Bipunctum notiert. Die restlichen 71 Lieder tragen auf der letzten Silbe eine Mehrtonverbindung:

20 Lieder schließen mit einem Pes, 30 mit einer Clivis, 6 mit einem Pressus¹⁶. 10 Lieder schließen mit absteigender Dreitonverbindung; davon zeigen 9 die Normalform des Climacus, in einem Fall handelt es sich um die – in der Mitte verlängerte – Biclivis. 4 Lieder schließen mit Vier-tonverbindungen; eines mit einer Sechstonfigur.

Wenn also die Notatoren des Chansonnier de Saint-Germain die Finalis in keinem Fall bipunktieren oder sonst als lang kennzeichnen, so kann daraus als erste Folgerung formuliert werden:

¹⁵ Von fünf Liedern sind nur die Anfänge notiert.

¹⁶ Der Terminus steht für „bipunktierter Clivis“. Ich ziehe die Bezeichnung „Pressus“ vor, weil das sehr charakteristische Zeichen durch den Eigennamen in die Nähe von Pes, Clivis, Climacus usw. gerückt wird, wohin es funktional gehört. Die Gefahr terminologischer Verwirrung besteht beim Pressus des 13. Jahrhunderts nicht.

In den Fällen, in denen das Ende einer Mehrtonverbindung definitiv lang ist, wird die Länge nicht als solche notiert.

Die Hypothese von der Endlänge als mündlicher Selbstverständlichkeit erfährt somit eine wesentliche (in Zahlen: 71fache) Stützung.

Die zweite Folgerung betrifft jene drei Schlußzeichen, die vorn oder innen eine Bipunktierung aufweisen (Pfeile in Abb. 5). Ihr recht häufiges Auftreten (insgesamt 8 Mal, d.h. 11,3% der Mehrtonschlüsse) zeigt zum einen, daß man sich die Schlüsse nicht als Melismenwurm vorzustellen hat, der ad libitum retardierend zur Ruhe kommt; vielmehr sind noch auf der letzten Silbe Tondauerverhältnisse sorgfältig bezeichnet: *Pressus* ist von *Clivis* unterschieden, *Climacus* von *Biclivis*, sowie bei der absteigenden Viertonreihe die normale Form von der auf zweiter Note verlängerten (Klammern in Abb. 5).

Zum andern liefern die bipunktierten Schlußzeichen ein besonders starkes Indiz für die Länge der Endnote: Unmittelbar vor der Finalis, innerhalb derselben Ligatur sind hier Längen durch Bipunktierung markiert – ein paradoxer Effekt, wenn am Ende eine Kürze stehen würde, wie es die Notation anzuzeigen *scheint*.

Das Konstruktionsprinzip der Notatoren zeigt sich in den bipunktierten Schlußfiguren fokussiert: An ein und demselben Zeichen läßt sich ablesen, daß vorn oder innen liegende Längen notiert werden, die Endlänge jedoch nie. Offenbar wurde sie von den Zeitgenossen „hinzugewußt“.

III

Um auszuschließen, daß diese Folgerung nur den Sonderfall der Liedschlüsse betraf, sind jetzt Ligaturen an beliebigen Melodieorten zu untersuchen. Hierzu bietet sich die Methode des Parallelstellenvergleichs an. Das Prinzip zeigt Abb. 6.

Insbesondere bei Stollenwiederholungen, aber auch an verschiedenen anderen Stellen begegnen Wiederholungen von Melodieteilen innerhalb ein und desselben Liedes. Die Notatoren haben nie ein Bestreben gezeigt, solche Wiederholungen zu „normalisieren“, so daß zahlreiche Varianten zu beobachten sind. Signifikant für unsere Frage sind vor allem solche Varianten, in denen Einzeltöne an die Stelle von Ligaturen treten oder umgekehrt. Entspricht der Einzeltöne der Endnote der Ligatur (wie in Abb. 6, Sterne), so bestätigt sich die Hypothese des allgemeinen und selbstverständlichen End-Schwerpunkts; folgen die Parallelen keinem erkennbaren Muster, so spricht das gegen die Hypothese.

1 De bone a - mor et de lei - al a - mi - e

2 me vient so - vent pi - tiez et re - mam - bran - ce.

3 si que ia - mais a nul ior de ma vi - e

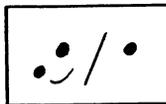
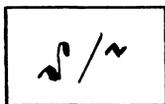
4 no - bli - e - rai son vis ne sa sam - blan - ce.

5 et puis ka - mors ne sen vuet plus sof - frir. . .

Abb. 6: Varianten bei Stellenwiederholung (Neutraltranskription)¹⁷

Zur Klärung des Sachverhalts habe ich sämtliche Vergleichspassagen der 114 Lieder untersucht. Hier die Ergebnisse¹⁸:

1) Pes/Punctum:

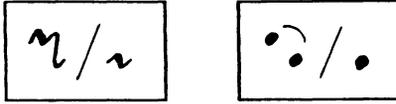


Für die Endnoten-Hypothese sprechen 11 Stellen, dagegen 2 (Sonderfälle).

¹⁷ Chansonnier de Saint-Germain, fol. 10r (Gace Brulé, RS 1102).

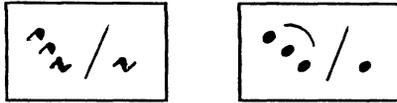
¹⁸ Im folgenden sind nur die mehrfach vorkommenden Varianten aufgeführt, auf singuläre Fälle habe ich verzichtet. Siehe hierzu C II 5 meiner Edition (sämtliche Varianten einschließlich Passagenverschiebungen usw.).

2) Clivis/Punctum:



Pro: 22 Stellen. Contra: 4 Stellen.¹⁹

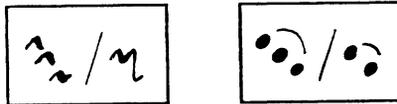
3) Climacus/Punctum:



Pro: 3 Stellen. Contra: Keine.

Das Übergewicht der bestätigenden Stellen ist signifikant; die Zahl der Ausnahmen bewegt sich im Rahmen der zu erwartenden Tonort-Varianten²⁰. Von Interesse sind weiterhin folgende Befunde des Variantenvergleichs:

4) Climacus/Clivis:

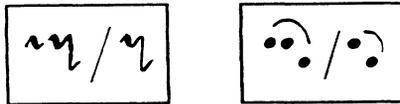


Pro: 2 Stellen. Contra: Keine.

¹⁹ Siehe folgende Anmerkung.

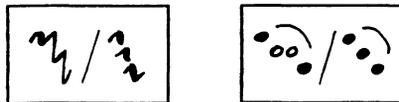
²⁰ Recht häufig begegnen z.B. Varianten wie Punctum c/Punctum h. – Zu den vier Abweichungen bei der Clivis/Punctum-Variante: Die Clivis ist dadurch besonders „varianteneigig“, daß sie vom *Hochton* her den (tieferen) Strukturton ansteuert. Jeder praktische Versuch zeigt, daß ein kurzer Hochton vor dem Strukturton (Clivis) „prominenter“ wirkt bzw. mehr Betonung trägt als ein kurzer Tiefton (Pes). In den vier fraglichen Stellen kommt als Spezifikum hinzu, daß es sich durchweg um liqueszente Silben handelt; das Vollzeichen Clivis vertritt hier die seltenere liqueszierende Form. Nicht nur diese Gemeinsamkeit, sondern insbesondere das Verhältnis 4:22 zeigt, daß es sich um Ausnahmen von einer Regel handelt – wobei die Regel in der Dominanz der Endnote besteht.

5) Pressus/Clivis:



11 Mal, stets auf gleichem Tonort.

6) Biclivis/Climacus²¹:



4 Mal, stets auf gleichem Tonort.

Die beiden bipunktierten Variantengruppen 5) und 6) bilden ein besonders starkes Indiz für die Länge der Endnote. Sollte man nicht annehmen, daß (bei Pressus und Biclivis) das zusätzliche Gewicht auf dem bipunktierten Ton Anlaß für solche Varianten wäre, die gerade diesen vorletzten Ton gewichten und nicht die Endnote²²? Stattdessen findet sich durchweg die „Grundzeichen“-Variante (d.h. Clivis bzw. Climacus), deren Gewicht, wie systematisch erweisbar, auf der Endnote liegt.

Die Endnote – so läßt sich daraus schließen – trägt also auch bei Pressus und Biclivis das Hauptgewicht²³. Die Graphie allerdings zeigt dies nicht; erst durch Hinzuwissen der Endlänge entsteht eine zutreffende Interpretation (Näheres unten IV c). Als Bilanz dieses dritten Untersuchungsschritts ergibt sich:

Die „mündliche Selbstverständlichkeit Endlänge“ bestätigt sich als allgemeines Prinzip des Ligaturbaus im Chansonnier de Saint-Germain.

²¹ Die ligiert-verkürzte Form der Biclivis (in der Systematik, unten Abb. 11, Zeichen Nr. 5.1 b; vgl. Anm. 38) wird in herkömmlichen Neutraltranskriptionen nicht als Sonderzeichen identifiziert; sie wird entweder wie der Climacus behandelt (drei Notenköpfe) oder wie die ausgeschriebene Biclivis (vier Notenköpfe). Zur Unterscheidung habe ich hier – solange ich mich noch auf der Basis der Neutraltranskription bewege – an der verkürzten Stelle hohle Notenköpfe verwendet (so auch in Abb. 3 und 4).

²² Etwa für Pressus cch Punctum c, für Biclivis chha Clivis ch.

²³ Offensichtliche Bestätigung: Die Doppelvariante in Lied Nr. 95 (fol. 51r), Zeile/Silbe 2.3/8.3/10.5: Pressus ggf / Clivis gf / Punctum f.

Weitere exakte Folgerungen liefert der Detailvergleich einzelner Figuren:

Die Hauptnote (oder Strukturnote) am Ende der Ligatur ist eine „Länge“, die davorliegenden Noten sind „Kürzen“ bzw. Ziernoten – falls sie nicht durch Bipunktierung ebenfalls als Hauptnoten gekennzeichnet werden.

Entgegen der Graphie ist die bipunktierete Gewichtung nicht „stärker“ als die Endnoten-Gewichtung. Beide markieren – die Endgewichtung als mündliche Selbstverständlichkeit, die bipunktierete durch graphische Hervorhebung – Strukturtöne von Mehrtonverbindungen. Zeichen mit Bipunktierungen enthalten also zwei oder (bei doppelter Bipunktierung) drei Strukturtöne.

Die Endnoten von Ligaturen stehen auf gleichem Rang wie Simplices (silbentragende, unverzierte Einzelnoten).

NB: „Kürzen“ und „Längen“ sind nicht im Sinn proportionaler Fixierung zu verstehen. Gemeint ist vielmehr eine unterschiedliche funktionale Gewichtung, die sich in der Tondauer, der Akzentuierung oder beidem gemeinsam realisieren kann – ein usuelles Kontinuum, das die Notation in praxisgerechter Offenheit und dennoch präzise zu erfassen sucht.

Tatsächlich scheint es sich um ein Grundgesetz mündlichen Gesangs zu handeln. Bereits Guido von Arezzo beschreibt einen *tenor* (Verlängerung der Tondauer) auf den Endnoten jeder *syllaba*²⁴. Für die Frühaufzeichnungen geistlicher Musik hat sich die „Gregorianische Semiologie“ langsam und sehr vorsichtig an die Bedeutung der Endnote herangearbeitet, die unter dem Stichwort „Silbenartikulation“ gern als Zielton der ornamentalen Bewegung begriffen wird²⁵. Hier wie beim weltlichen Lied geht es um ein sprachgerechtes Betonungsprinzip, demzufolge Silben natürlicherweise am Ende prononciert werden und dabei eine kleine Retardierung bzw. einen zur folgenden Silbe überleitenden Nachdruck erhalten: „Flo-o-o –

²⁴ *Micrologus*, Kapitel 15. Ausführlich erörtert in Teil C II 2 meiner Edition.

²⁵ Vgl. die Beiträge von R. Fischer, *Die rhythmische Natur des Pes* (S. 34-77), J. B. Göschl, *Zum rhythmischen und ästhetischen Problem der Silbenartikulation bei aufsteigenden Neumen* (S. 179-221), N. Albarosa, *Aspetti dell'articolazione sillabica sui neumi discendenti* (S. 222-237), in: *Festschrift Eugène Cardine*, St. Ottilien 1980, sowie die Arbeiten der drei Autoren in: Beiträge zur Gregorianik I (1985), S. 43-102, II (1986), S. 5-25 und III (1986), S. 52-72. Einem Verständnis der Singfiguren im Sinn mündlicher Ornamentik, wie sie in rezenten Traditionen faßbar wird, stehen die Gregorianiker aber noch distanziert gegenüber.

re-e-et si-i-il – va ...“, „O du schöner We-e-es-terwald“. Aufgrund schrift-musikalischer Überformung ist uns dieses Prinzip heute nicht mehr selbstverständlich.

IV

Die bisher auf komparativem Weg gewonnenen Ergebnisse erfahren eine eindrückliche Bestätigung durch die Gesamtsystematik der Zeichen.

Die Vermutung, im Zeichenlabyrinth des Chansonnier de Saint-Germain sei ein verborgenes Ordnungs- bzw. Konstruktionsprinzip wirksam, hatte sich bei den Analysen zunehmend verdichtet. Bemerkenswert war vor allem die graphische Sicherheit der Notatoren; mit offener Konsistenz wurden Kombinationszeichen gebildet, oft seltene Figuren, die an weit auseinanderliegenden Orten in stets gleicher Bauweise auftraten. Nach welchem Prinzip jedoch die Elemente in derart konsequenter Weise zusammengesetzt wurden, entzog sich einer einleuchtenden Erklärung. Vorangegangene schriftliche Tradition des gesamten Liederkorpus schied als Begründung aus: Alle Troubadour-/Trouvère-Handschriften liefern den eindeutigen Befund, daß sie aus heterogenen Quellen kompiliert wurden.

Existierte also möglicherweise eine allgemein übliche „musikalische Orthographie“ zur Aufzeichnung mündlich kursierender bzw. neu entstandener Liedweisen? Dafür sprach eine generelle Vorüberlegung: Um 1200 nahm die Menge „neuer Musik“ in Nordfrankreich bisher unbekannte Ausmaße an; teils war sie aufzeichnungsbedürftig (komponierte Mehrstimmigkeit), teils erschien sie aufzeichnungswürdig (monophone Conducti u.ä.). Zunächst bezogen auf die Kunst gebildeter Kleriker, erfaßte die Schriftwürdigkeit bald auch die – gleichzeitig Klassizität erlangende und mit der geistlichen vielfach verbundene – weltliche Liedkunst des Adels (Trouvères, Troubadours).

Mit dieser massiven neuen Aufgabe mußte ein Funktions- und Qualitätswandel der Notenschrift eintreten: Bisher hatte sie in erster Linie zum Kopieren²⁶ des tradierten, schriftlich kanonisierten liturgischen Repertoires gedient (Schrift > Schrift), nunmehr bestand die vordringliche Herausforderung in der Aufzeichnung „neuer“ Musik (Ohr > Schrift). Gleichzeitig scheint sich die Zahl der Schreibstuben und Notenkundigen vervielfacht zu haben. Daß man sich in dieser Situation um ein möglichst praktikables (einfaches), allgemeines und distributionsfreundliches Zeichensystem bemüht hat, war im Rahmen der Vorüberlegung zu vermuten.

²⁶ Transkriptionen und Redaktionen eingeschlossen.

Der Schlüssel zu dieser hypothetischen Systematik war allerdings nicht leicht aufzufinden. Auf der Suche nach ihm boten sich verschiedene Gliederungsversuche des Neumenbestandes an, von der bloßen Auflistung nach Zeichenlängen (siehe Abb. 3) über Gruppierungen nach graphischen Elementen bis hin zu Ansätzen einheitlicher „Genealogien“.

1) Unmöglichkeit eines Suffix-Systems

Ein dem realen Sachverhalt nahekommender, aber letztlich fruchtloser Versuch soll zunächst skizziert werden; er mag vorab klarstellen, daß sich durch Projektion eines falschen Prinzips kein konsistentes Ordnungssystem auffinden läßt. Die Bemühung galt einer Zeichenordnung, bei der die Singfiguren vom *Ligaturanfang* her charakterisiert werden²⁷. Durch Anfügen immer weiterer Elemente am Zeichenende – also nach dem Suffix-Prinzip – müßten sich dann zusammenhängende Verzweigungen bis hin zu den komplexen Zeichen herstellen lassen (Abb. 7 und 8).

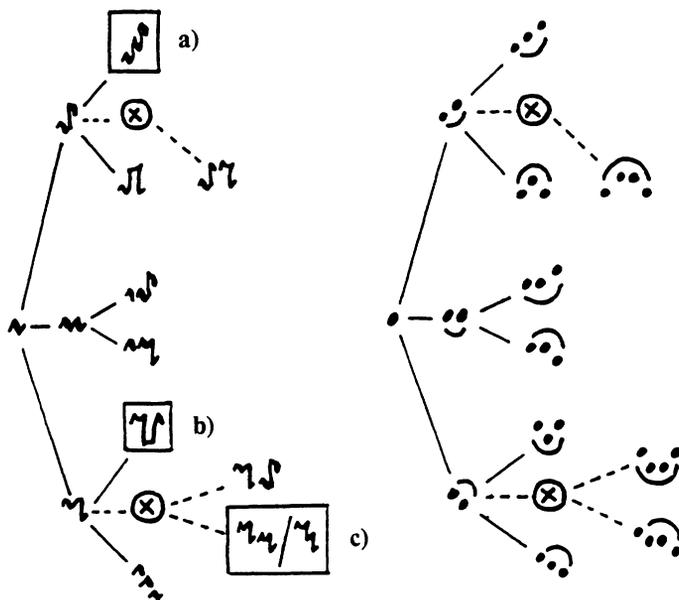


Abb. 7: Grundverzweigung²⁸ eines versuchsweisen „Suffix-Systems“

Obwohl dabei streckenweise Zusammenhänge auftraten, waren doch tiefgreifende Mängel unübersehbar:

Das im allgemeinen binäre Verzweigungsprinzip (nach oben / nach unten) wurde stets bei bipunktierten Zeichen erschüttert. Imaginäre Zwischenglieder mit verdoppelter Endnote (in Abb. 7 und 8: \otimes) mußten hinzugedacht werden²⁹.

Verschiedene Zweige bestanden überwiegend aus „missing links“: konstruktiv möglichen, aber real nicht vorkommenden Zeichen (in Abb. 8 durch [] markiert). Besonders eklatant trat dies in der Biclivis-Verzweigung zutage (Abb. 8c).

Graphisch offenbar zusammengehörige Zeichen waren aleatorisch über verschiedene Zweige verstreut – sichtbar insbesondere bei den Zeichen mit dem auffälligen Torculus-Element \mathcal{T} ; siehe die verschiedenen Positionen in Abb. 8a und 8b (weitere Einzelvorkommen finden sich in hier nicht abgebildeten Zweigen)³⁰.

2) Der Zeichenbaum nach dem Endnotenprinzip

Erst das sich festigende Bewußtsein von der zentralen Bedeutung der Endnote ließ die Idee aufleuchten, die Zeichensystematik genau andersherum anzugehen: vom Ende her, durch Vorschaltung immer weiterer *Präfixe*. Das Ergebnis zeigt Abb. 9.

Alle Figuren ordnen sich zum Bild eines Zeichen-Baums. Ausgehend vom Punctum, dem Einzelton-Zeichen, wird jeweils ein Ton *vorn* angesetzt. Dieser Präfix-Ton kann ein höherer, ein gleichhoher oder ein tieferer sein; an jeder Stelle ist somit eine dreifache Verzweigung möglich³¹.

²⁷ Die Charakterisierung der Zeichen vom Anfang her erschien bisher als (unausgesprochen) selbstverständlich und spiegelt sich beispielsweise in der traditionellen gregorianischen Terminologie: Die Benennungen „Climacus resupinus“ ($\overset{\cdot}{\smile}$), „Pes subpunctis“ ($\overset{\cdot}{\smile}$) usw. verraten eine Interpretation der Großzeichen als „Grundneume plus Suffix“.

²⁸ Der Übersichtlichkeit wegen bilde ich hier nicht das komplette Schema mit den weiteren Verzweigungen ab. Exemplarisch zeigt Abb. 8 diejenigen des Scandicus (a), des Porrectus (b) und der Biclivis (c); die Anschlußstellen sind in Abb. 7 mit Kästen umrahmt.

²⁹ Die beiden imaginären Zeichen in Abb. 7 wären: „ \mathcal{T}^* “ ($\overset{\cdot}{\smile}$) und „ \mathcal{T}_* “ ($\overset{\cdot}{\smile}$). Endbipunktierungen kommen jedoch real niemals vor.

³⁰ Unerklärlich blieb beispielsweise, wieso die beiden untersten Zeichen des Scandicus-Zweigs (a) das Torculus-Element nicht aufweisen.

³¹ Nicht alle drei Möglichkeiten finden sich stets realisiert; für die nichtexistenten maßgebend sind praktisch-usuelle Gründe: Die betreffenden Figuren wären entweder allgemein – wie man durch Probieren leicht feststellen kann – mißproportioniert und unsanftlich, oder sie lagen nicht im Rahmen des Zeit-/Orts-Stils.

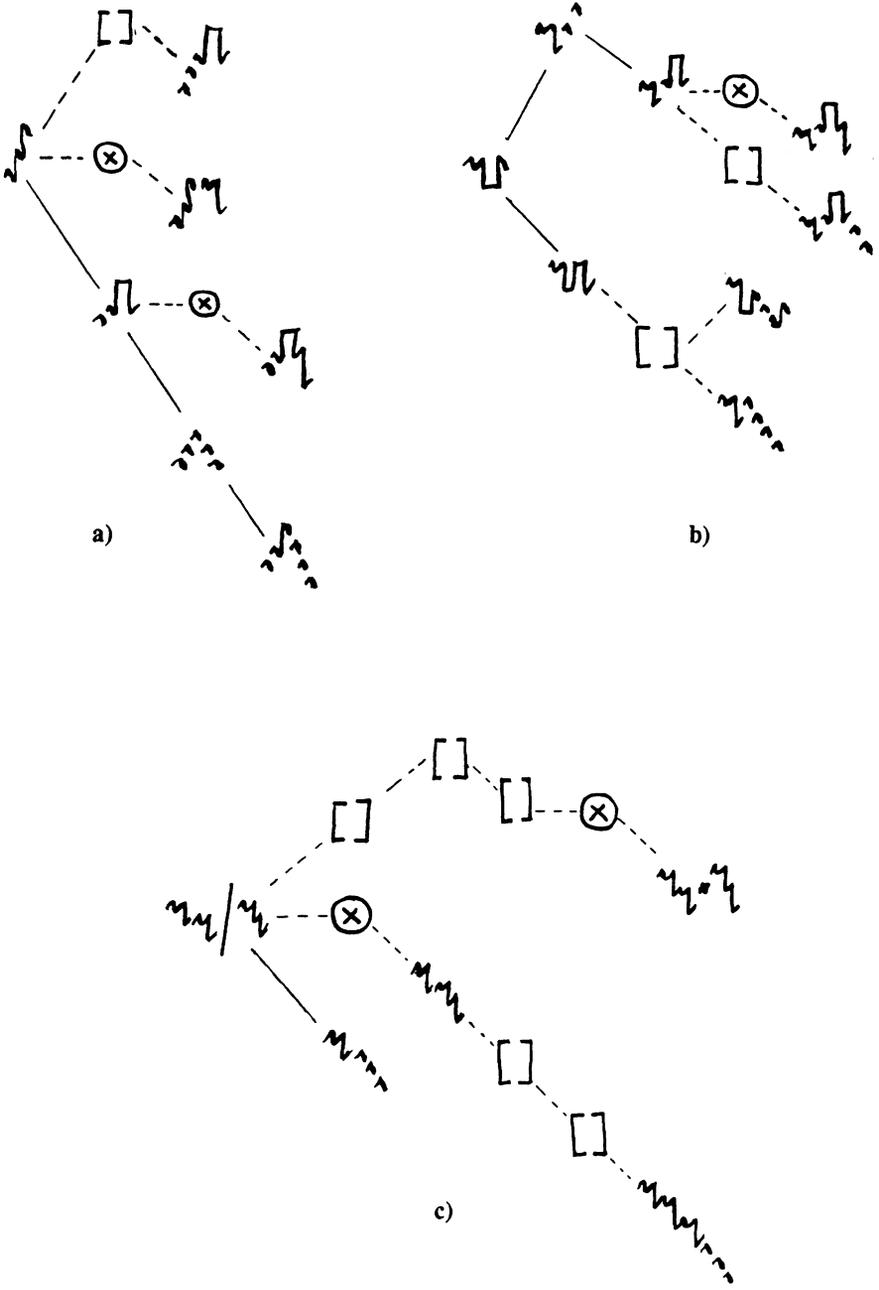


Abb. 8: Inkonsistenzen eines Suffix-Systems: Suffix-Zweige des Scandicus, des Porrectus und der Biclivis

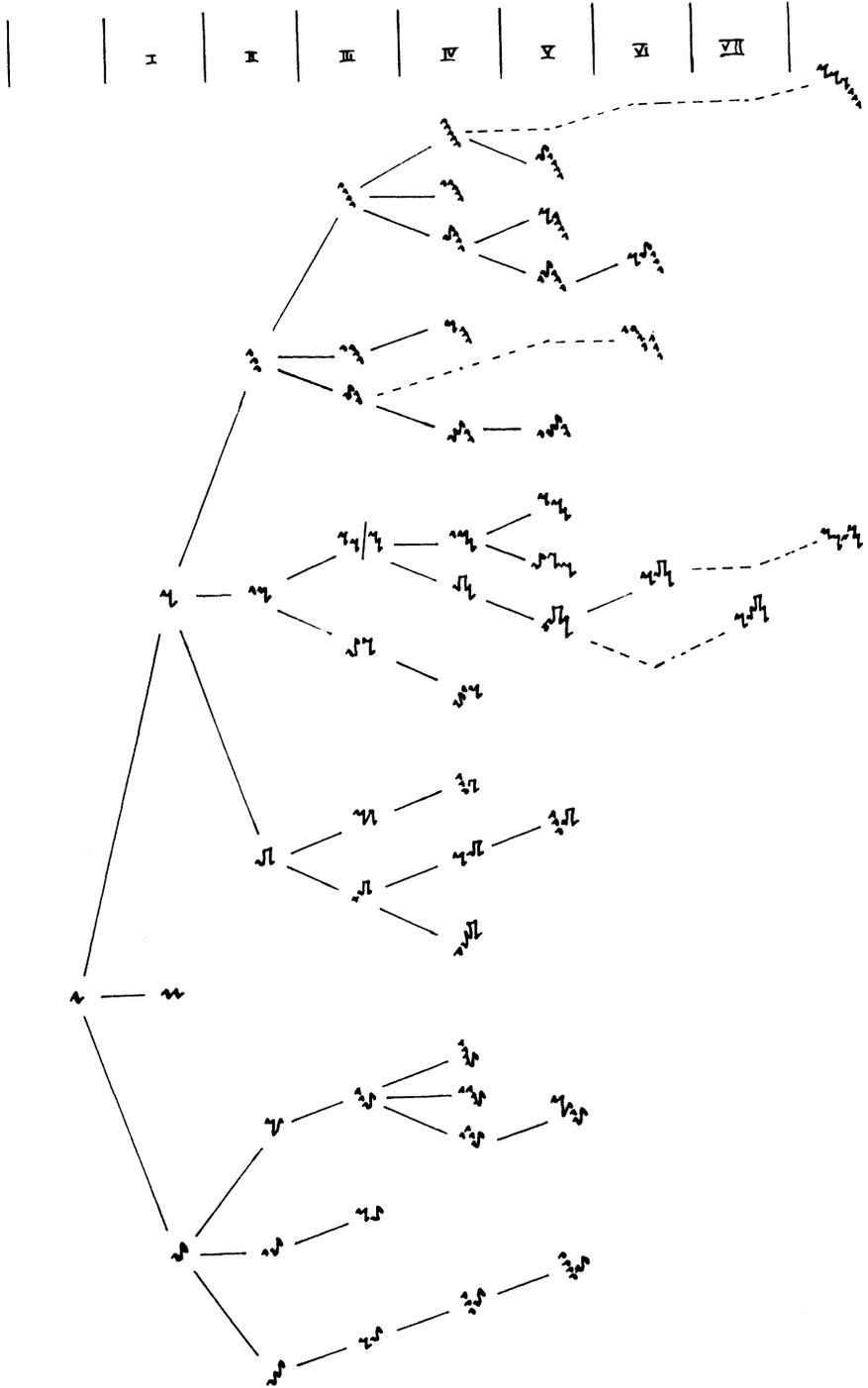


Abb. 9: Zeichenbaum des Chansonier de Saint-Germain (Präfix-Prinzip)

Gleichhohe Präfixe führen zu Bipunktierungen; deren Existenz ergibt sich also unmittelbar aus der Logik des dreifachen Verzweigungssystems³². Man sieht, in wie ökonomischer Weise die Notatoren diese Logik benutzen, um die Doppelnoten mit der Indikation „Strukturton“ (Länge) zu belegen.

Alle Zweige sind bis zur V. Generation vollkommen konsistent, ohne Auslassung eines Zwischengliedes; nur am Ende erscheinen vier Großfiguren, deren Vorgängerzeichen im Chansonnier keine Verwendung fanden (gestrichelte Linien). Die Präzision der Aufzeichnung erstreckt sich sogar auf Details: Die graphischen Klein-Elemente werden regelhaft zur Konstruktion der größeren Figuren genutzt, und die charakteristischen Zeichenenden bleiben auch graphisch konsistent; dies läßt sich an jedem beliebigen Zweig leicht nachprüfen³³. Das einfache Regelsystem der Notatoren läßt sich so zusammenfassen:

Regel I (Grundsatz): Die letzte Ligaturnote ist stets der Strukturton; er ist „lang“. Die vorausgehenden Ligaturnoten sind Nebentöne (Ziertöne); sie sind „kurz“. Der Strukturton einer Ligatur steht auf gleicher Stufe mit silbentragenden Einzeltönen (Simplices).

Regel II (Ausnahme zu I): Soll eine der dem Strukturton vorausgehenden Ligaturnoten zusätzlich als strukturell hervorgehoben („lang“) gekennzeichnet werden, so ist sie bipunktiert zu notieren.

Dabei betrifft die Unterscheidung von „Längen“ und „Kürzen“ ausschließlich das Verhältnis von Ligatürtönen untereinander, d.h. von Tönen, die einer Silbe zugehörig sind; sie bezieht sich nicht auf das Verhältnis von Silben zueinander. Die Notation stellt lediglich „Feinrhythmik“ dar, nicht Groß- oder Taktrhythmik.

Will man die Notation semiotisch charakterisieren, so bietet sich die Terminologie von Charles Sanders Peirce an, die von Leo Treitler in die Neumenforschung eingeführt worden ist. Peirce/Treitler unterscheiden

³² Anfangs-Bipunktierungen werden durch Präfixe von oben oder unten zu Innen-Bipunktierungen. Nochmalige Vorschaltung eines gleichhohen Präfixes (Tripunktierung) ist dem System fremd.

³³ Besonders konsistent erscheint die Torculus-Familie, ebenso der Zweig des „Torculus-Pressus“ (\mathcal{N}_4) innerhalb der Pressus-Familie; die Identität der Grundfiguren bleibt durch die Präfix-Erweiterungen hindurch stets augenfällig. Bemerkenswert ist, daß diese Zeichengestalten ausschließlich innerhalb ihrer Familien vorkommen: ein immanenter Beweis für die Stimmigkeit des Zeichenbaums. Weitere Bestätigungen ergeben sich, wenn man Funktion und Stellung verwandter Figuren in weit auseinanderliegenden Stücken vergleicht. Das Zeichen $\sim\sim\sim$ (erweiterter Porrectus) etwa findet sich nur auf betonter Silbe, überwiegend auf betonter Reimsilbe; dessen beide Augmentationen $\sim\sim\sim$ und $\sim\sim\sim$ (insgesamt 12 Vorkommen) wiederum stehen ausschließlich auf betonten Reimsilben in Zehnsilblerversen.

zwischen ikonischen (gestaltabbildenden) und symbolischen (eine gewußte Bedeutung tragenden) Zeichen; danach läßt sich die Notation des Chansonier de Saint-Germain charakterisieren als *ikonisch mit zwei nicht-ikonischen Komponenten* („Endnoten und Bipunktierungen signalisieren Hauptnoten“)³⁴.

In der mittelalterlichen Theorie wird man hingegen vergeblich nach einer Beschreibung suchen. Oft vermissen wir Heutigen eine Erklärung damaliger Selbstverständlichkeiten in den Traktaten – und dieses Notationsprinzip ist so einfach, daß man dazu keine Abhandlung brauchte. Auch einen Zeichenbaum mußte sich kein Notator aufmalen; die graphischen Konsistenzen verwirklichen sich ja „von selbst“ in allen Zweigen. Hinweise begegnen jedoch, wenn Theoretiker Komplizierteres beschreiben und dabei auf den normalen Usus Bezug nehmen – etwa wenn Franco die Graphie seiner Ligaturen ausdrücklich von der *musica plana* ableitet³⁵.

3) Strukturtranskription als berichtigte Neutraltranskription

Um die Diskussion zu erleichtern, möchte ich den Zeichenbaum zunächst in moderner Umschrift abbilden und diese kurz begründen. Wenn man das Regelsystem der Notatoren zugrunde legt, müssen Strukturtöne und Nebentöne unterschieden werden. Herkömmliche Neutraltranskription leistet das nicht; sie stellt eine rein ikonische Interpretation dar und berücksichtigt weder die „mündliche Selbstverständlichkeit Endlänge“ noch die symbolische Funktion der Bipunktierungen. Beispiel:

	Kürze		
Die Clivis	ꝺ	wird „neutral“ transkribiert:	·ꝺ
	Länge		
	Länge		
Der Pressus	Ꝼꝺ	wird „neutral“ transkribiert:	·Ꝼꝺ
	Länge		

³⁴ L. Treitler, *The Early History* (Anm. 5), S. 239/40 und passim. Unerörtert soll hier bleiben, ob die Endlänge eher der symbolischen oder der „indexartigen“ (Treitlers dritter) Kategorie zuzuordnen ist. Eindeutig beantwortet sich hingegen die bislang ungeklärte Frage, wie die bipunktierten Töne praktisch auszuführen sind (siehe Anm. 12). Da Bipunktierungen als *Symbol für Hauptnoten* stehen (auf gleicher Stufe mit Einzel- und Endnoten), entfällt die Möglichkeit „ikonischer“ (in diesem Fall: doppelt angesungener) Interpretation.

³⁵ CS I, S. 124 a/b: Die Normalgestalt der Ligaturen (= cum proprietate, d.h. kurzlang) sei „a plana musica data“, und: „ligatura cum proprietate essentialiter differt ab illa, quae est sine, ut rationale animal ab irrationali.“ Zur Universalität des Zeichenbaumsystems im Schlußteil dieses Artikels; zur *musica plana* nach Anm. 56.

Um eine Gleichstellung der selbstverständlichen mit den bipunktierten Strukturnoten zu erreichen, müßten also alle Endnoten ebenfalls als Doppelköpfe notiert werden (Clivis: „“; Pressus: „“). Dann aber ergäbe sich eine Inkongruenz zu den Einzeltönen – mit der Folge, daß auch diese korrekterweise doppelt zu notieren wären („“).

Die Lösung kann nur in der Zurücknahme um eine Stufe bestehen: Strukturnoten werden wie Einzeltöne mit dem Standardzeichen (Notenkopf) transkribiert, für Nebennoten ist ein „leichteres“ Zeichen zu finden. Dafür hat sich die hohle Raute als praktikabelste Figur erwiesen. Die auf diesen beiden Zeichen beruhende Umschriftsmethode nenne ich *Strukturtranskription* (Abb. 10).

Metzer Notation	Neutral-Transkription	Struktur-Transkription
		
		
		
		
		
		
		

Abb. 10: Konkordanz von Neutral- und Struktur-Transkription (Beispiele)

Strukturtranskription folgt dem Vorstellungsmuster der Notatoren und überträgt in exakter Weise jene beiden mündlichen Selbstverständlichkeiten, die – seinerzeit aus einer gewachsenen Sing-/Schreibtradition hervorgegangen – von ihnen *systematisch* behandelt worden sind: Endlänge und Bipunktierung. Wenn wir überhaupt transkribieren, dann sollten wir auch diese beiden Besonderheiten wirklich „umschreiben“, weil sie als Selbstverständlichkeiten inzwischen verschwunden sind.

Neutraltranskription könnte so lange die sauberste Notlösung bleiben, wie die einzelnen Handschriften nicht in ihrer jeweiligen Zeichensystematik untersucht sind. Wenn aber für Neutraltranskription gern positiv ins Feld geführt wird, sie sei nichts anderes als eine getreue Quasi-Faksimilierung, so ist das nicht nur wenig hilfreich, sondern auch unzutreffend: denn gerade die im Original „sprechenden“ Ligaturgestalten werden im neutralen Notenbild eingeebnet. Zudem stellen sich, bewußt kaum vermeidbar, irrige moderne Assoziationen ein³⁶.

Die Zeichen der Strukturtranskription sind eindeutig identifizierbar und so plastisch wie möglich. Da sie dennoch – ebenso wie bereits die Zeichen der originalen Notation – eine Abstraktion darstellen müssen, empfiehlt es sich, bei der Arbeit mit ihnen ein gewisses „mündliches“, unfixierbares Umfeld im inneren Ohr zu behalten. So darf insbesondere das Prinzip der Endlänge nicht starr verstanden werden. Für ihr Gewicht ist es von Bedeutung, ob das betreffende Zeichen auf betonter oder unbetonter, kurzer oder langer Silbe steht³⁷. Entsprechendes gilt für die bipunktierten Strukturöne. Ebenso sind keineswegs alle Ziernoten gleich: Stets werden die Anfangs- und Ecköne der ornamentalen Bewegung betonter und ohrenfälliger erscheinen als Durchgangstöne – eine naturgesetzliche tonale „Mikrophysik“, die sich im Schriftbild nicht niederschlagen muß, weil sie bei praktischer Anwendung von selbst wirksam wird.

Wie weit bereits die Notatoren eine zugrunde liegende Klangvielfalt normalisiert haben, läßt sich schwer ermessen. Jedes Notationssystem legt über die klingende Realität ein Raster, das nur ausgewählte Parameter erfaßt und diese notwendigerweise vergrößert. Das hier besprochene bildet Tonhöhen und Singornamente ab. In beiderlei Hinsicht entzieht sich der Grad der Vergrößerung bzw. Normalisierung unserer Kenntnis. Festzuhalten bleibt jedoch, daß auf die Wiedergabe der Ornamente höchste Sorg-

³⁶ Äqualistische Tondauern, melismatische Beliebigkeit, Unterdrückung der Endlänge, Übergewichtung bipunktierter gegenüber End- und Einzeltönen.

³⁷ Beispielsweise können die drei Töne eines Climacus auf kurzer, unbetonter Silbe in der Praxis wie eine schnelle Triole erscheinen, wobei dann der Anfangs-/Hochton am „akutesten“ erklingt. Es handelt sich aber nicht um eine Durchbrechung des Prinzips, sondern nur um dessen praktische Verwischung in einem Grenzbereich.

falt verwendet worden ist; dem sollten wir wissenschaftlich und aufführungspraktisch Rechnung tragen.

Das gesamte Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain in Strukturtranskription zeigt Abb. 11³⁸. Zur Numerierung hier nur soviel: Sie erlaubt, jede Figur aufgrund der Ziffernfolge exakt zu konstruieren, ohne das Notenbild einsehen zu müssen. Die „numerische Terminologie“, die sich ebenfalls aus direktem Nachvollzug des logisch-widerspruchsfreien Schreibersystems ergibt, könnte die wissenschaftliche Neumendiskussion künftig erleichtern³⁹.

4) Diskussion

Bewundernswert am Zeichenbestand des Chansonnier und seinem „Baum“ erscheint zweierlei: die Notation und das Notierte. Durch die Chiffren hindurch tritt eine Singpraxis in Erscheinung, die offensichtlich in hoher Blüte stand, ohne Symptome von Fragmentierung und Dekadenz. Die ornamentalen Figuren sind ja nicht von Schreibern konstruiert worden, sondern hatten sich in mündlicher, unreflektierter Praxis entwickelt, ehe sie aufs Pergament gebannt wurden.

Nicht minder erstaunlich ist die Darstellungsleistung der Notenschrift. Größtmögliche Einfachheit verbindet sich mit feinsten Detailtreue zu einem der lebendigen Praxis adäquaten „Zeichen-Organismus“ – ein optimales, im besten Sinn klassisches Notationssystem: Es kommt mit der Unterscheidung von Haupt- und Nebennoten aus, reiht diese aber nicht mechanisch, sondern schafft durch konsistente Verwendung graphischer Elemente „Identitäten“.

³⁸ Zu abweichenden Graphien, Liqueszenzen (ein Subsystem mit analogem „Liqueszenzen-Baum“) u.ä. siehe meine Edition; dort finden sich auch Einzelanalysen sämtlicher Zeichen mit Angaben zur praktischen Ausführung. – Hier sei lediglich auf die Doppelform der Biclivis hingewiesen (5.1 a/b), eine bewußte Differenzierung zweier klar unterschiedener Singfiguren, durch die das sonst gewahrte Eindeutigkeitsprinzip der Positionen eine singuläre Ausnahme erfährt. Die praktische Relevanz der beiden Figuren war offenbar so groß, daß sie sich nicht vereinheitlichend systematisieren ließen. Ich habe den ligierten b-Typ sowie seine Augmentationen an der ligierten Stelle mit durchstrichenem Kopf markiert. Näheres unten bei Abb. 12/Anm. 49.

³⁹ 0 bezeichnet Punctum, 1 bis 9 die mehrtönigen „Grundneumen“ (aus systematischen Gründen erhält das Bipunctum die Ziffer 2). Die weiteren Zahlen bezeichnen, durch Punkt abgesetzt, die Augmentationen der „Charakterneumen“ 4 bis 9; dabei ist das Prinzip der Grundzeichen 1 bis 3 analog angewandt: Auch hinter dem Punkt bedeutet 1 ein höheres, 2 ein gleichhohes, 3 ein tieferes Präfix. Die von vorn gelesene Zahlenreihe bezieht sich auf das von hinten gelesene Zeichen.

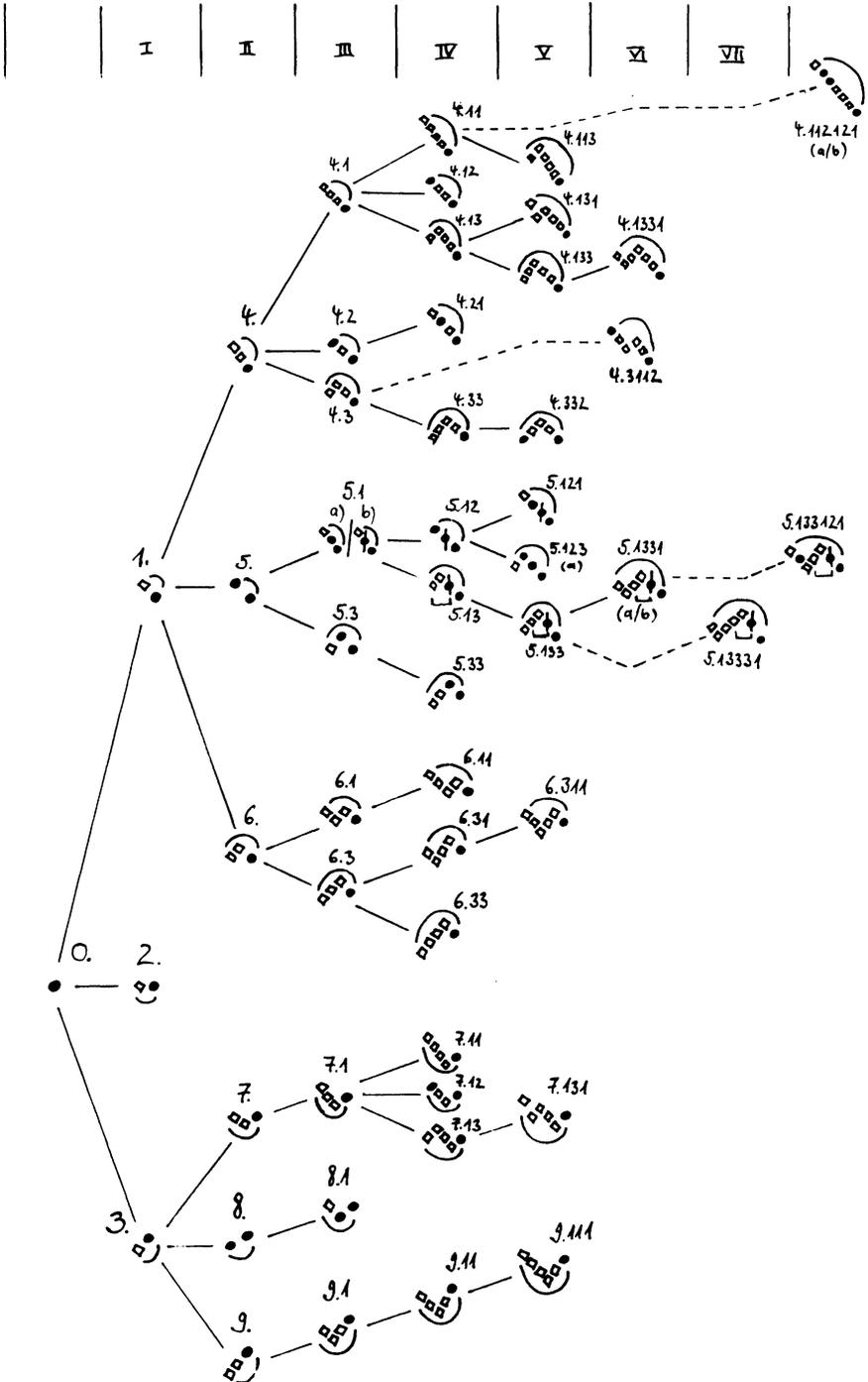


Abb. 11: Zeichenbaum des Chansonnier de Saint-Germain in Strukturtranskription

Denn als Identitäten muß man diese Gesangsverzerrungen begreifen. Sie sind es, die der Melodie Kontur verleihen, Charaktergestalten, die jeder mündliche Sänger in seinem Fundus hat: Ihre detailtreue Kennzeichnung war das vordringliche Anliegen der Notatoren. Im nachhinein betrachtet, hätte man dieses Ergebnis fast erwarten können, denn die Kunst der Ornamentierung spielt in nichtschriftlicher monodischer Musik eine konstitutive Rolle. In der Ethnomusikologie hat man der Ornamentik geradezu eine „physiologische Notwendigkeit“ bescheinigt und rund um die Welt „erstaunlich konstante, unwandelbare, fast rigide und uniforme Muster, Gestalten und Formen“ nachgewiesen⁴⁰. Die Mittelalter-Musikologie allerdings kann sich bis heute nur schwer damit befreunden, die Mehrtonverbindungen im Sinn solch usueller Ornamentik zu deuten; als praktische Folge prägen nebulöse Vorstellungen von einem freischwebenden gregorianischen Melos das öffentliche Bild vom „ganz anderen“ Mittelalter und seiner „unendlichen Melodie“.

Das Zeichenbausystem mit seiner Unterscheidung von Haupt- und Ziernoten bringt neue, präzise Argumente in diese Diskussion und könnte dazu beitragen, den Klang unseres Mittelalters aus seinem insularen Exil herauszuführen und der Weltmusik zurückzugeben. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß die allüblichen – auch in unserer Kunstmusik des Barock und der Klassik zutage tretenden – Standardverzerrungen hier notiert sind: kurzer und langer Vorschlag, Praller, Mordent usw. sowie deren damals gebräuchliche Erweiterungen zu Großornamenten. Der Aufführungspraxis sei dringend empfohlen, sich bei der Gestaltung der Ornamente an rezenten monodischen Traditionen (rapides Tempo der Ziernoten, zum Teil vor dem Schlag) zu orientieren⁴¹. Das klangliche Ergebnis wird umso besser sein, je mehr die Logik der Notation „mündlich zurückverwandelt“ wird.

⁴⁰ E. T. Ferand, *A History of Music Seen in the Light of Ornamentation*, in: *International Musicological Society, Report of the 8th Congress New York 1961*, Kassel usw. 1961, S. 464, unter Bezug auf eine Arbeit des Neuroakustikers Fritz Winckel (Übersetzung RL).

⁴¹ Die frühe Transkription von Restori (oben Abb. 2 a) zeigt noch eine Konzeption der Ornamentik im Sinn solcher Traditionen, die dem Oberitaliener offenbar geläufig und selbstverständlich waren. Auch Jean-Baptiste Beck und Pierre Aubry verwenden in ihren frühen Modaltranskriptionen noch zahlreiche Ziernoten. Nach dem ersten Weltkrieg blieb dann die ornamentale Konzeption ohne Nachfolge, einerseits wohl wegen des Verschwindens mündlicher Gesangsstile, andererseits wegen der baldigen Zuspitzung der Forschung auf mensural-modale Schematismen. A. Restori: *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, in: *Rivista Musicale Italiana* II (1895), S. 1-22, sowie III (1896), S. 231-260, 407-451. Im Detail, besonders aber in der taktrhythmischen Deutung sind Restoris Transkriptionen allerdings wenig plausibel.

Von usuellem Ornamentik wird sich nur schwer eine konkrete Vorstellung machen können, wer mit mündlichen Gesangsstilen wenig vertraut ist und wem sich das mittelalterliche Lied im inneren Ohr allzu selbstverständlich mit Hörgewohnheiten abendländischer Schriftmusik (rationale Zeitorganisation, Taktstrich-Ästhetik, vorn akzentuierte Tongruppen) verbindet. Curt Sachs hat 1960 die Erforschung weltlicher Musik des Mittelalters eher dem Musikethnologen als dem historischen Musikwissenschaftler zuordnen wollen⁴². Inzwischen hat die Zugänglichkeit von „Weltmusik“ per CD diese Situation potentiell entschärft; insbesondere die Kenntnis nordwesteuropäischer rezenter Traditionen (vielfältige Beispiele in unbegleiteten Gesangsstilen Irlands) kann für die Ornamentik des französischen mittelalterlichen Liedes unmittelbar erhellend sein⁴³.

Durch mündliche Traditionen beantwortet wird auch eine Frage, die angesichts der ausgefeilten Zeichensystematik des Chansonniers de Saint-Germain naheliegt: Wenn die Notatoren eine derartige Sorgfalt auf die Feinrhythmik der Ornamente gelegt haben, wieso blieb demgegenüber die Dimension der Taktrhythmik völlig unerfaßt? Offenbar regelt sich Taktrhythmik nach versmetrischen Grundprinzipien (die wir für das Mittelalter noch nicht wiedergewonnenen haben) und kann vom Sänger recht frei gehandhabt werden. Wie die Volksliedforschung gezeigt hat, ist bei der Umsetzung metrischer Muster in konkrete rhythmische Gestalt eine große Bandbreite von Varianten möglich (Dreiertakt, Viertertakt usw.), ohne daß die Identität der Melodien Schaden leidet⁴⁴. Vor allem aber arbeiten mündliche Sänger mit „Timing“: Sie deklamieren textbezogen, dehnen, ziehen vor, schlagen nach, variieren – das läßt sich nicht festschreiben, und das wollte man auch im 13. Jahrhundert nicht festschreiben. Wenn wir keine CD hätten, wäre das System von Saint-Germain heute wieder das optimale Medium, um das Wesentliche solch variabler Gesangkunst festzuhalten.

⁴² „The ethnomusicologist listens; the music historian reads“ (JAMS XII, S. 43); ausführlicher zitiert bei P. Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis*, Darmstadt 1988, S. 137.

⁴³ Wem die Beschaffung solcher Aufnahmen zu mühsam ist, der kann die „konstanten und uniformen Muster“ auch in der amerikanischen Hitparade wiederfinden, soweit die jeweiligen Interpreten traditionellen Stilen verpflichtet sind. Bei Country- & Western-Sängerinnen finden sich auf Schritt und Tritt die zwei- bis viertönigen Standardornamente, bei Sänger(inne)n der Gospeltraditionen darüber hinaus häufig umfangreiche Großornamente. Meist „schriftlich“ klingen hingegen die Verzierungen, die in Liedern der Pop-Genres zu hören sind.

⁴⁴ Vgl. die sechs überlieferten Rhythmisierungen des Liedes „Es war einmal ein Graf vom Rhein“, abgedruckt bei B. Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang*, München 1962, S. 230.

Tatsächlich ist es das „Essentielle“, worauf sich die Notation beschränkt: Denn keineswegs werden – wie wir Heutigen leicht vermuten könnten – die Gesangsornamente als schmückendes Beiwerk spontan und beliebig über die Melodien verteilt; vielmehr zeigen zahllose Parallelversionen eine erstaunliche Persistenz der Figuren, die offenbar in ordnender und Energie bündelnder Funktion zur „Substanz“ der Melodien gehören. Der ganze Bereich der Großrhythmik hingegen, dessen Zeitrasterung die Kunstmusik der Neuzeit regiert, wird von den Notatoren unseres Chansonnier weise offengelassen: ein lebendiger Organismus, der sich fixierendem Zugriff entzieht bzw. darunter erstarren müßte.

*

Die Frage, ob der Zeichenbaum ein Spezialsystem des Chansonnier de Saint-Germain darstellt oder auch den Notationen anderer zeitgenössischer Handschriften zugrunde liegt, ließ sich inzwischen im letzteren Sinn beantworten. Alles deutet darauf hin, daß es sich um „die“ zumindest im 13. Jahrhundert allgemein übliche Notationsweise handelt. Dazu im folgenden eine Umschau bei der Monodie, dem Gregorianischen Choral und der Mehrstimmigkeit.

Zunächst zur weltlichen Liedkunst. Von der einzigen Ausnahme des Chansonnier de Saint-Germain abgesehen, sind alle Troubadour-/Trouvère-Handschriften in Quadratnotation aufgezeichnet. Wie kompatibel sind Metzger Neumen und Quadratnotation? Seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert befindet sich die Metzger Notation auf dem Rückzug vor der von Westen her eindringenden Quadratschrift⁴⁵. Immer mehr Skriptorien übernehmen die letztere, wobei es auch zu jahrzehntelangen Koexistenzen kommt. Der Austausch zwischen den Schriftzentren – und nicht zuletzt zwischen den Minnesang-Sammlern – erfordert unmittelbare Übersetzbarkeit der Tonschriften. Auch die Existenz von „Metzer Mehrstimmigkeit“ ist in diesem Zusammenhang von Interesse⁴⁶.

Teilanalysen und Stichproben verschiedener Handschriften ergaben, daß die *Signifikanten des Zeichenbaums* durchweg vorzuliegen scheinen: Bipunktierungen, aber niemals End-Bipunktierungen; niemals Tripunktierungen. Sicherheit brachte dann die komplette Zeichenanalyse des Arsenal-Codex, der wohl umfangreichsten Trouvère-Handschrift, die zudem

⁴⁵ J. Hourlier, *Le domaine de la notation messine*, in: *Revue Grégorienne* XXX, 1951, S. 96-113 und 150-158.

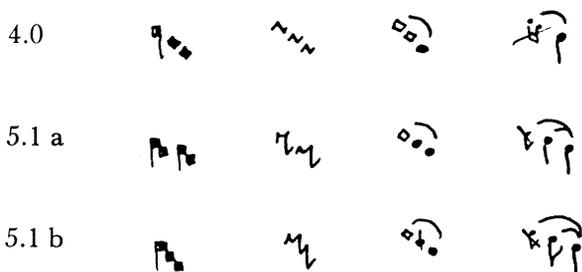
⁴⁶ 6 Motetten in Boulogne-sur-Mer, Ms. 119, sowie die Sequenz *Verbum bonum et suave* in Douai, Ms. 90 und Ms. 274.

wegen ihrer Verlässlichkeit von der Forschung gern als Leithandschrift verwendet wird (Paris, BN, Bibliothèque de l’Arsenal 5198; Sigle: K)⁴⁷. Sie entstand in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und enthält 482 Melodien; ihre Notation kann als typisch für die vormensurale Quadratschrift der Trouvère-Codices gelten.

Die ca. 35000 Zeichen von K ordnen sich zu einem Zeichenbaum, der dem von Saint-Germain nicht nur im Prinzip, sondern auch in Details gleicht. Daß einige Großfiguren, meist Unica, nur in K oder nur in Saint-Germain begegnen, erklärt sich aus dem unterschiedlichen Liederrepertoire und aus Differenzen des Zeit-/Orts-Stils; jede Handschrift zeigt somit eine „individuelle Besetzung“ der möglichen Positionen des Zeichenbaums. Die Verzweigungs- und Zeichenbau-Prinzipien von K sind jedoch mit denen von Saint-Germain vollkommen identisch; auch die graphische Konsistenz der Zeichenenden in ihren jeweiligen Zweigen findet sich in K ebenso durchgeführt wie in Saint-Germain.

Um einen unmittelbaren Vergleich mit Abb. 9 und 11 zu ermöglichen, bilde ich hier nicht den individuellen Zeichenbaum von K ab, sondern den von Saint-Germain in der Graphie von K (Abb. 12)⁴⁸.

Hingewiesen sei auf ein Detail. Die graphische Differenzierung der Dreitonverbindungen  und  ist bisher stets als unbedeutende Schreibvariante behandelt worden – entgegen allem Augenschein, der von konsistentem Gebrauch und regelhafter Unterscheidung zeugt. Anhand des Zeichenbaums ergibt sich, daß  als verkürzte Form der Biclivis (Zeichen 5.1 a/b) verstanden werden muß. Klanglich hat man sich die drei Figuren etwa so vorzustellen:



⁴⁷ Faksimile: P. Aubry et A. Jeanroy, *Le Chansonnier de l’Arsenal*, Paris 1909 (mit modaler Teilumschrift Aubrys).

⁴⁸ Lediglich die problematische, nur in einem Lied von Saint-Germain enthaltene Kombinationsfigur 4.112121, die den Metzger Notatoren offenbar Konstruktionsschwierigkeiten bereitet hat, habe ich offen gelassen. Die konkrete Besetzung des Zeichenbaums von K hoffe ich bei nächster Gelegenheit vorstellen zu können.

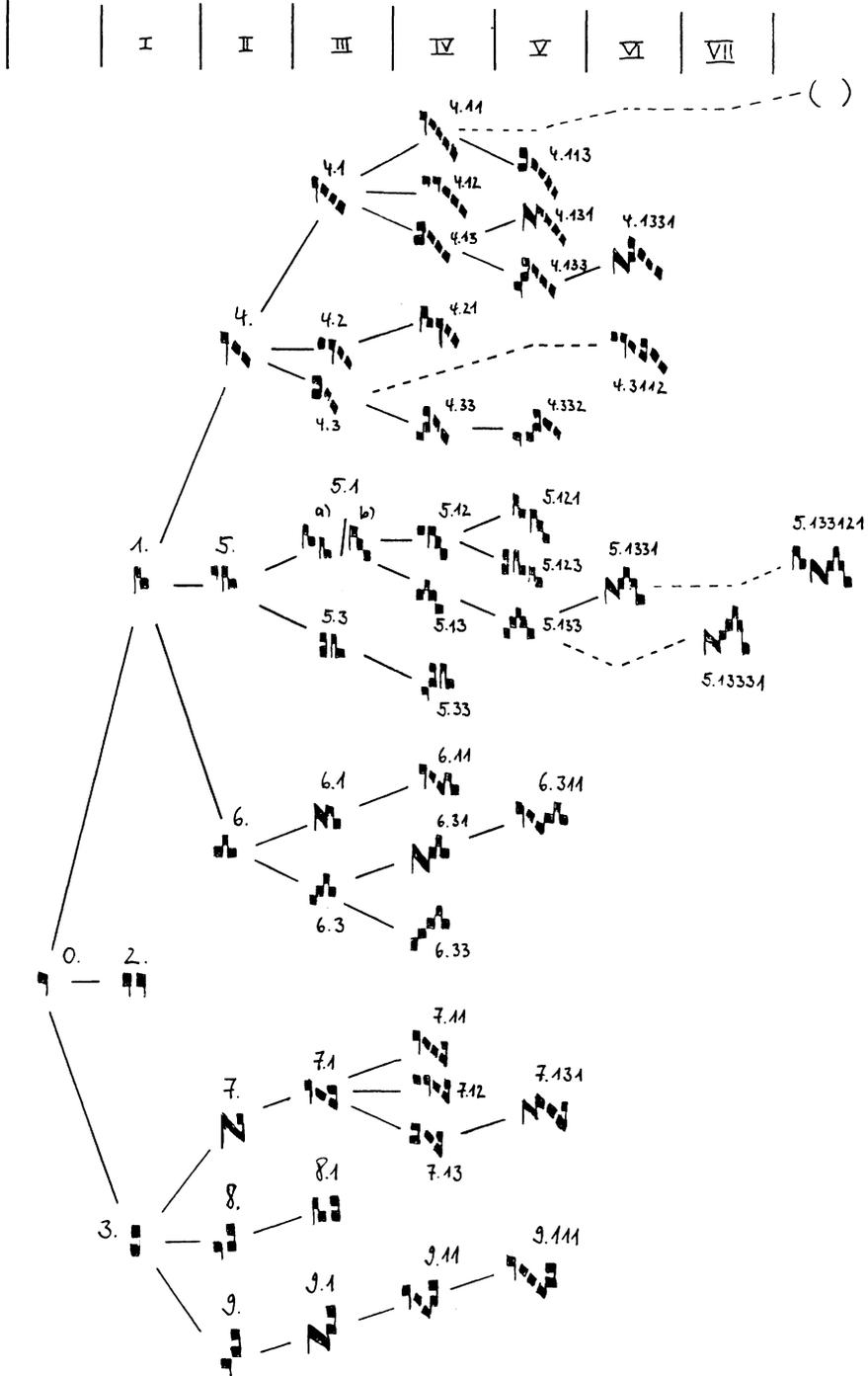


Abb. 12: Zeichenbaum des Chansonier de Saint-Germain, übersetzt in Quadratnotation (Graphie nach K)

Auf die Spur dieser Deutung führt die Metzger Graphie; einmal gefunden, wird sie auch für die abstrakteren Quadratzeichen plausibel⁴⁹. Neutraltranskriptionen, sofern sie nicht faksimilierte Zeichen hinzusetzen, negieren leider diese wichtige Differenzierung.

„Vormodale“ Ligaturen im Sinn des Zeichenbaums finden sich auch noch in den seltenen Trouvèrehandschriften und Fragmenten der Spätzeit, die bereits „semimensural“ notieren, wie etwa dem Chansonnier Cangé (Paris, BN fr. 846; Sigle: O). Solange sich die Mensurierung auf caudierte und uncaudierte Simples beschränkt, bleibt das Ligatursystem traditionell; eventuell werden einige experimentelle Sonderzeichen hinzugefügt. Erst wo – nach franconischem Vorbild – mensurale Rasterung auch die Ligaturen erfaßt, wird das Zeichenbaumsystem obsolet: Bipunktierungen verlieren ihre Funktion und verschwinden zugunsten der Ligaturen „cum opposita proprietate“ usw.⁵⁰.

Die zeit-räumliche Universalität des Zeichenbaums bestätigt ein überraschender Befund: Seine Systematik wird noch von den Notatoren der Jenaer Liederhandschrift verwendet, die um 1350 in Ostdeutschland entstand⁵¹. Das ist nicht nur wegen der zeit-räumlichen Distanz bemerkenswert, sondern auch insofern, als Quadratnotation in diesem Umfeld singular auftritt; die Vorlagen müssen in deutschen Notationen aufgezeichnet gewesen sein, so daß man auf unmittelbare Kompatibilität sogar mit diesen schließen kann.

Für die Minnesangforschung einschließlich der Aufführungspraxis ergeben sich aus der Entzifferung des feintrhythmischen Systems veränderte Perspektiven. Selbst reich verzierte Melodien offenbaren nun ihre tonalen Strukturen:

⁴⁹ Vgl. Anm. 38.

⁵⁰ In dieser Weise ist die Troubadourhandschrift R (Paris BN fr. 22543) notiert; ob konsistent und mit welchen Spezifika, bleibt zu prüfen. Eine Zeichenübersicht gibt E. Aubrey in *A Study of the origins, history, and notation of the troubadour chansonnier Paris, Bibliothèque nationale, ffr. 22543*, Diss., Univ. of Maryland 1982, S. 134-136.

⁵¹ Wie die vollständige Analyse ergab, ist der Hauptnotator (72 Melodien) mit dem System bestens vertraut. In Details etwas unsicherer erscheint der Nachtragsnotator des Wizlav-Corpus (18 Melodien); noch weniger Übung zeigt der zweite Nachtragsnotator, soweit sich dies anhand eines Liedes aussagen läßt (fol. 55 r/v). Auch den Zeichenbaum von J hoffe ich bei nächster Gelegenheit diskutieren zu können.

⁵² Die Umschriften in Abb. 2 geben die Version des Chansonnier R (vgl. Anm. 50) wieder, der um 1300 in Südfrankreich entstand. R notiert die Melodie eine Quint tiefer als St.-Germain; im übrigen sind die beiden Versionen – trotz großer geographischer Distanz und eines zeitlichen Abstands von zwei Generationen – bemerkenswert ähnlich, auch in Bezug auf die Ornamentierung (erste Silbe in St.-Germain unverziert: bezeichnenderweise die Endnote der Ligatur in R).

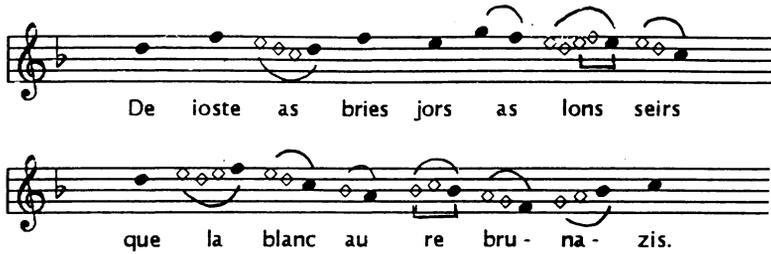


Abb. 13: Beginn der Chanson des Peire d'Alvergne (vgl. Abb. 1 und 2) in der Version des Chansonnier de Saint-Germain (Strukturtranskription)⁵²

Bei der aufführungspraktischen Erarbeitung der Lieder bieten die Strukturöne eine verlässliche Basis, von der aus das diffizile Gefüge von Textdeklamation, Großrhythmik und Ornamentik erschlossen werden kann⁵³. Auch wissenschaftliche Melodieanalysen, bisher oft auf (im Wortsinn) „verkehrten“ Prämissen aufbauend, dürften davon profitieren.

Über Silbenbetonung, metrische Patterns und Taktrhythmik sagt Strukturtranskription allerdings noch nichts aus – ebensowenig wie die originale Notation. Dies wird sich erst in einem zweiten Forschungsschritt klären lassen. Zumindest aber ist die Erhellung dieses (in stilistischen Grenzen variablen) Bereichs nicht mehr durch unzutreffende Deutung der Mehrtonfiguren blockiert. Das bisher allgemein akzeptierte Vorurteil, Mehrtonverbindungen dehnten den Silbenwert, entfällt. Tatsächlich bewirken nur einige wenige Großfiguren eine solche Dehnung. Etwa 95% aller Silben sind hingegen durch Kurzornamente oder gar nicht verziert und somit dauermäßig „offen“, d.h. sie können auf metrischer Länge oder Kürze stehen; nur etwa 5% indizieren wegen eines größeren Ornaments eine metrische Länge. Der Bau der Verse wird also durch die Musik keineswegs behindert oder zerstört, sondern offenbar unterstützt und mitstrukturiert.

Der Befund zeigt, daß die Melodien nicht „melismatisch“, sondern – von einzelnen Großfiguren abgesehen – syllabisch bzw. „verziert syllabisch“ sind. Von dieser Erkenntnislage aus könnte jetzt die metrische Kunst der Troubadours und Trouvères wiederentdeckt werden. Entsprechendes gilt für den deutschen Minnesang und das umfangreiche lateinische Liedrepertoire. Man wird Fragen wiederaufnehmen müssen, die im Zusammenhang mit der modalen Konzeption gestellt worden sind, ohne sich mit

⁵³ Zu beachten sind dabei die oben in IV. 3 (bei Anm. 37) beschriebenen mikrotonalen Gewichtsunterschiede der Ziernoten.

den früheren schematischen Antworten zufriedenzugeben⁵⁴. Auf der anderen Seite gilt es, die gewonnenen Einsichten zu mündlicher Deklamatorik zu berücksichtigen, ohne daraus einen psalmodischen „frei-deklamatorischen“ Stil ableiten zu wollen. Forschungsansätze liegen vor, wünschenswert wäre eine philologisch-musikologische Zusammenarbeit⁵⁵. Das „Rhythmusproblem“ erscheint lösbar.

Nur kurz möchte ich auf Fragen hinweisen, die sich zum Gregorianischen Choral neu stellen. Hier ist die Bedeutung der Ligaturschlüsse („Silbenartikulation“) von der Gregorianischen Semiologie bereits für die ältesten Tonschriften herausgearbeitet worden, ohne daß sich bisher aus dem komplexen Neumenbestand eine Systematik ergeben hätte⁵⁶. Wann hat sich – im Zug einer Entkomplizierung der Neumenschriften – das Zeichenbaumsystem ausgebildet und perfektioniert? Zur Erhellung dieses Übergangsprozesses könnte der Zeichenbaum, wie er in „scholastisch“ vollendeter Form in den Chansoniers des 13. Jahrhunderts vorliegt, einen hilfreichen Vergleichsmaßstab bilden.

Denn daß es sich um ein weltliches Sondersystem handeln könnte, ist auszuschließen. Die Notatoren der Liederhandschriften waren Kleriker oder haben zumindest ihr Handwerk in der Kirchenschule erlernt. Soll man nun annehmen, daß dieselben Ligaturen im weltlichen Lied mündliche Singornamente, im Choral aber die Tonketten eines äqualistischen *cantus planus* bezeichnet haben? Bezieht sich der Terminus *planus* (z.B. bei Franco) nicht eher auf die unmensurierte *Notation* als auf „plane“ Ausführung? Ist ein *cantus-planus-Stil* tatsächlich so früh entstanden, wie es heute überwiegend angenommen wird? Mit welchen regionalen Zeitverschiebungen haben wir eventuell zu rechnen? Wie hätte sich das Zeichenbaumsystem,

⁵⁴ H. Tischlers Argumentenkatalog für eine metrisch-rhythmische Lesung sollte nicht länger ignoriert, sondern kritisch diskutiert werden; die Schwäche einzelner Positionen entwertet nicht den gesamten Katalog (*The Performance of Medieval Songs*, in: *Revue Belge de Musicologie* XLIII, 1989, S. 225-242). Zur Bedeutung der Akzentrhythmik bei gleichzeitiger Fluidität der rhythmischen Modelle und erst allmählicher Fixierung in der Notation siehe L. Treitler, *Regarding Meter and Rhythm in the Ars Antiqua*, MQ, LXV, 1979, S. 524-558 (dazu Tischler, *A Propos Meter and Rhythm in the Ars Antiqua*, in: *Journal of Music Theory* XXVI, 1982, S. 313-329). Vgl. auch die Rolle des akzentrisch gegliederten Singverses in der *Parisiana Poetria* des Johannes de Garlandia, die M. E. Fassler hervorhebt in *Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises „De rithmis“*, *The Journal of Musicology* V (1987), S. 180-190.

⁵⁵ Der Entwurf einer metrisch-deklamatorischen Konzeption findet sich in meinem Aufsatz *Singen auf dem Pferderücken. Indizien zur Rhythmik der Troubadours*, in: *Soziolinguistik und Sprachgeschichte – Querverbindungen. Brigitte Schlieben-Lange zum 50. Geburtstag*, Tübingen 1994, S. 229-259.

⁵⁶ Siehe Anm. 25.

dessen vordringliches Anliegen die Differenzierung usueller Singfiguren ist, überhaupt unter den Auspizien eines solchen Stils ausbilden können? Mußten etwa die Troubadours, die ihr Leben lang „mündliche Ornamente“ sangen, im Alter radikal umlernen, wenn sie (wie es einige Vidas berichten) ihren Lebensabend im Kloster verbrachten? Ist es nicht plausibler, mit Wolf Frobenius anzunehmen, daß „die seit dem späten 13. Jahrhundert [! RL] herrschende Auffassung vom Choral als einem *cantus planus* [...] das Korrelat zur Lehre vom Mensuralgesang bildet“⁵⁷? Dieser Zeitpunkt könnte sogar noch zu früh angesetzt sein, wenn man die Aussagen von Johannes de Grocheo ernst nimmt; im progressiven Paris, dem Zentrum der mensuralen Experimente, beschreibt er um 1300 eine noch keineswegs „plane“ liturgische Aufführungspraxis: Das Kyrie eleison werde nach Art der *simplex cantilena*, das Responsorium und Alleluia nach Art der *stantipes* oder des *cantus coronatus* gesungen usw.⁵⁸.

Andererseits kennen wir das Phänomen einer „Defunktionalisierung“ des Ornaments; es begegnet uns bereits bei den Melismen, die Notker Ton für Ton textiert und in Sequenzen verwandelt. In derselben Weise werden später Klauseln zu Motetten, und gänzlich im Sinn frei verfügbaren Tonmaterials fungieren die Ausschnitte aus Choralmelismen; die den Motetten beliebig rhythmisierbar als *tenores* dienen. All dies betrifft den Bereich schriftlicher Komposition; wir können daraus nicht auf die Abwesenheit gleichzeitig existierender mündlich-usueller Ornamentik schließen. Was dergestalt instrumentalisiert wird, sind bezeichnenderweise meist lange, fremde oder aus der Mode gekommene Melismen, nicht die charakteristischen Singfiguren syllabischen Umfangs, wie sie in den Liedern der Chansonniers auftreten. Man wird die beiden Stränge usueller und defunktionalisierter Ornamentik im Auge behalten und prüfen müssen, wo, wie lange und in welchen Repertoirestücken eine jeweilige Choralpraxis ihre tradierten Aufzeichnungen noch im Sinn usueller Ornamentik interpretiert hat.

Schließlich: Mehrstimmigkeit und Modalnotation. Hierzu sind in jüngerer Zeit drei Arbeiten erschienen, die sich aus verschiedenen Blickwinkeln mit der Endbetonung von Ligaturen befassen; sie laden zu einer – notwendigerweise kurzen – Diskussion aus der Perspektive des Zeichenbaumsystems ein. 1989 hat Luigi Lera Zusammenhänge zwischen vormo-

⁵⁷ Artikel „Longa-brevis“ in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1973.

⁵⁸ E. Rohloff (Hg.), *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig o.J. (Schluß des Traktats).

daler und modaler Ligatur untersucht und den Versuch einer „Grammatik der Notre-Dame-Notation“ unternommen. 1990 ist Christian Kaden aufgrund der Endbetonungen modaler Ligaturen zu der These gekommen, in der „Vektorialität“ des Notre-Dame-Rhythmus manifestiere sich eine entscheidende „gotische“ Neuerung. 1992 hat Theodore Karp in seiner Edition des polyphonen Saint-Martial-Repertoires Analysen präsentiert, nach denen konsonante Zusammenklänge signifikant häufig auf den Endnoten von Ligaturen begegnen.

Luigi Leras Arbeit⁵⁹ gründet sich auf die Erkenntnisse der Gregorianischen Semiologie. Davon ausgehend, kommt er zu dem Schluß, „daß das Konzept der Neumen-Endartikulation imstande zu sein scheint, das gesamte Gebäude der Notre-Dame-Notation allein zu tragen“⁶⁰. Lera vermutet, das flexible Konzept der Silbenartikulation sei zur Zeit der Motetenentwicklung bereits verloren gewesen und habe einer vergrößernden Umdeutung Platz gemacht: Die Endnote jeder Ligatur sei nun stets *akzentuiert* worden⁶¹. Auf dieser Basis stellt er eine modalrhythmische Systematik von Binariae, Ternariae usw. her (Beispiel: Abb. 14).

2.1. *Ligature binarie*

L'ultima nota è accentata; la prima toglie un terzo all'accento precedente.



Benedicamus Domino
F f. 87v–88
Ordo 29

Abb. 14: Lera, S. 157

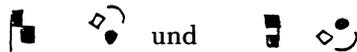
Leras Arbeit kommt das große Verdienst zu, auf dem unmittelbaren Zusammenhang zwischen „rhythmusloser“ Ligatur und ihrem graphisch identischen modalen Abkömmling zu insistieren, dessen Endlänge und/oder Endbetonung nie strittig gewesen ist. An wesentlichen Punkten sind jedoch Zweifel angebracht. Zunächst haben wir es nicht mit einer einfa-

⁵⁹ *Grammatica della notazione di Notre-Dame*, in: AcM LXI (1989), S. 150-174. Seine Ergebnisse charakterisiert er vorsichtig als „forzatamente provvisorie“ (S. 174).

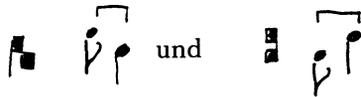
⁶⁰ S. 174, Übersetzung RL.

⁶¹ S. 157, 156.

chen Ablösung der vormodalen durch die modale Ligaturbedeutung zu tun, sondern mit einer langzeitlichen Koexistenz beider. Das bezeugen nicht nur die Liederhandschriften, die bis ins 14. Jahrhundert hinein das Zeichenbaumsystem verwenden⁶² – in den Notre-Dame-Handschriften selbst, teilweise in ein und demselben Stück, wird „vormodale“ und modale Notation verwendet; dazu gleich. Die Kompatibilität beider stellt sich aus der Perspektive des Zeichenbaumsystems sehr einfach dar: „Vormodal“ bedeuten



unspezifisch „Nebennote plus Hauptnote“ (= kurzer Vorschlag vor Hauptnote)⁶³. Konkret kann das heißen: a) „Kürze plus Länge“ (unproportional) oder b) „unbetonte plus betonte Note“ oder beides. Nun wird dieses offene feintrhythmische Prinzip – in Passagen *sine littera* – auf die Ebene der Groß- („Takt“-)Rhythmik gespreizt, mit einem Zeitraster überzogen und umgedeutet in „Brevis plus Longa“ im Verhältnis 1:2.



Die Graphie der Zeichen bleibt für beide „Zeitdimensionen“ identisch. Auch die beiden ursprünglichen Bedeutungen der Strukturnote werden in der modalen Erweiterung übernommen. Der 1. Modus nutzt beide Bedeutungen, Länge und Betonung:



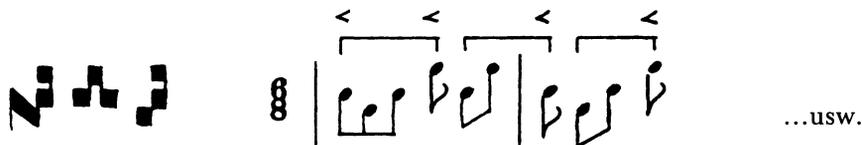
Andere Modi machen von nur einer Bedeutung Gebrauch, so der 2. Modus nur von der Länge:



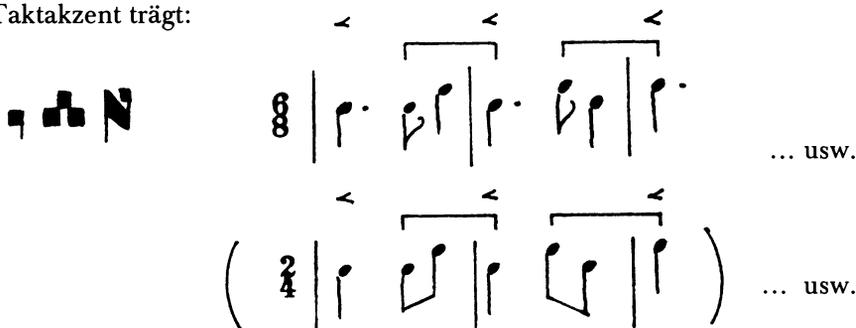
⁶² Die Trouvèrehandschriften M und T enthalten sogar Motetten-Anhänge (mit modal notierten Tenores).

⁶³ Offenbar die ursprüngliche Bedeutung von *proprietas* und *perfectio*; zur Terminologie (*proprietas* als „Eigentum“, nicht „Eigentümlichkeit“) vgl. C II 6 meiner Edition des Chansonnier de Saint-Germain.

Nur die Betonung, nicht die Länge verwendet der 6. Modus:



Auch die beim 3. Modus verwendeten Dreiton-Ligaturen verraten ihre unmittelbare Herkunft aus dem Zeichenbaumsystem. Das Modell \clubsuit ($\text{B} \cdot \text{D}$) wird proportional als Brevis-Brevis-Longa definiert; dabei behält die Strukturnote sowohl ihre Länge wie auch ihre Betonung, die nun den Taktakzent trägt:



Stets handelt es sich um den Transfer eines ursprünglich ungemessenen und auf Silbenebene beschränkten Modells mittels proportionaler Rasterung auf die „Taktebene“ und damit die einheitlich-objektive Gliederung des Zeitverlaufs⁶⁴. Die modale Dimensionserweiterung muß offenbar –

⁶⁴ Abweichungen vom Strukturton-Modell (Anfangslänge von Ternariae und Quaternariae) sind bei Ligaturen auf Initien und nach Pausen zu beobachten. Sie dienen der Unterscheidbarkeit der Modi und sind möglicherweise in einem bereits fortgeschrittenen Stadium zusätzlich eingeführt worden. Als Modell, so vermute ich, konnte wiederum eine usuelle Praxis dienen: die „natürliche“ Verlängerung des Initialtons zur Koordination der Sänger (Einstimmen). Bereits F. Ludwig hielt diese abweichende Rhythmisierung für „etwas künstlich Festgesetztes und gleichsam Widerrufbares“, das später hinzugekommen sei (*Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Band I/1, Halle 1910, S. 47/8, 43, 45). Ludwigs berühmter Exkurs besicht noch heute durch die unübertroffene Klarsicht, mit der die Prinzipien der Modalnotation beschrieben werden (S. 42-54). Auch und gerade im Licht des Zeichenbaumsystems bleiben Ludwigs Ausführungen voll gültig, sogar in Details: Richtig ist z.B. erkannt, daß Dreitongruppen dann als Binaria mit Plica notiert werden, wenn die Endnote unakzentuiert ist (S. 46) – wiederum eine Grobrasterung des Zeichenbaum-Modells. Das einzige Corrigendum in Ludwigs Darstellung betrifft seine Einschätzung der „vormodalen“ Notation, und selbst hier sind die *Formulierungen* kaum anfechtbar. Wenn er schreibt, daß „die primitive Quadrat-Notenschrift [...] nicht einmal einen Formunterschied zwischen einer langen und einer kurzen Note kannte“ (S. 50), so ist das nur für Bipunktierungen unzutreffend;

ohne ihre weitreichenden Folgen zu verkennen – zunächst als ausnahmsweise Zusatzindikation der weiterhin grundsätzlich „normalen“ Quadratschrift verstanden werden: eine Indikation, die nur für bestimmte Passagen bzw. Stimmen *sine littera* gilt.

Diese Doppelgesichtigkeit wird im Schrifttum zur Modalnotation meist merkwürdig verschleiert behandelt. Daß man z.B. in Conducti mit modalen Ligaturbedeutungen nichts gewinnt, ist ja lange bekannt. Textierte Ligaturen werden zwar gern in „modaler Analogie“ transkribiert (¶ = ¶, mit Länge am Ende)⁶⁵, aber niemand macht den Versuch, sie taktgliedernd zu verwenden, wie es für modale Ligaturen charakteristisch ist; das wäre offensichtlich unsinnig. Der Conductusrhythmus ergibt sich nicht aus der Ligatur, sondern – wie der des Minnesangs – aus dem Versmetrum. Die Notre-Dame-Handschrift F (Pluteus), etwa gleichzeitig mit dem Chansonnier de Saint-Germain entstanden (höchstens ein Jahrzehnt später), enthält bezeichnenderweise drei lateinische Parallelversionen zu Melodien des Chansonnier – eine monodische sowie zwei dreistimmige. Entsprechende Kontrafakturen existieren zu Melodien anderer Chansonniers. Studiert man das Zeichenrepertoire der ein- und mehrstimmigen Conducti in F, so wird schnell deutlich, daß dort das Zeichenbaumsystem verwendet ist einschließlich der typischen Vorkommen von Bipunktierungen (die bei modaler Indikation keine Funktion haben und entfallen)⁶⁶. Die Graphie von F entspricht recht genau derjenigen der Trouvèrehandschrift K (vgl. Abb. 12).

Leras Notre-Dame-Beispiele sind fast ausschließlich Passagen bzw. Stimmen *sine littera* entnommen. Möchte er seine Notations-Grammatik darauf beschränken, oder bezieht er auch textierte Passagen ein? Die Unterscheidung wird nicht thematisiert; ein kurzes Notenbeispiel mit syllabischer Textierung (S. 169) läßt allerdings vermuten, daß Lera die modal-proportionale Ligaturdeutung generell anwenden will. Zu den Aporien dieses Ansatzes findet sich keine Diskussion.

die Endlänge äußert sich tatsächlich nicht in einem Form-, sondern einem Bedeutungsunterschied. Die Aussage „Man gab nun der Ligatura binaria stets die Bedeutung: kurzlang“ (S. 44) schließlich muß nur durch „Man übernahm nun bei der...“ ersetzt werden; im übrigen erscheinen Ludwigs Ausführungen so treffend, als habe er das Zeichenbaummodell bereits gekannt.

⁶⁵ Rhythmisch inkonsistent sind hingegen meist die Umschriften von Binariae.

⁶⁶ Als „unsystematische“ Zeichenvarianten treten – nach meinen bisherigen Teilanalysen – nur gelegentliche Quadrat-Verdickungen (Verlängerungen) auf: gegenüber dem Punctum dessen leicht verlängerte und stark verlängerte Gestalten (letztere: Maxima); gegenüber dem Pes die Variante mit Verlängerung der unteren Note, die auch in der *discantus positio vulgaris* erwähnt wird (Cserba S. 190) und die Endlänge des normalen Pes bestätigt.

Solche Aporien werden bei Motetten besonders anschaulich. Hier sind die Tenores modal notiert, die textierten Oberstimmen in normaler Quadratschrift ohne modale Indikation. Die Rhythmisierung der Oberstimmen erfolgt durch klanglich-syllabische Zuordnung zum Tenor, keineswegs durch Deutung der silbenbezogenen Ligaturen im modalen Sinn. Da sich die Gesamtrhythmik zwanglos in „modale“ 3/8-Gruppen zu ordnen scheint, bestand bisher wenig Anlaß, auf die zwei unterschiedlichen Welten hinzuweisen, denen die graphisch gleichen Ligaturen angehören. Jahrzehntlang hat sich daraus aber eine paradoxe praktische Konsequenz ergeben: In den gewohnten Umschriften kommt das – von Lera hervorgehobene – Prinzip der Endakzentuierung nur in den Tenores zum Tragen, während die textierten Ligaturen den rhythmischen Akzent konsequent auf ihrer Anfangsnote erhalten (Abb. 15).

The image shows a musical score for the motet 'LIBERATI'. It consists of two staves, labeled 'F' and 'W₂' on the left. The top staff is a vocal line with lyrics: '1/1. Li - be - ra - tor. — li - be - ra' and '2 l. Ex - al - ta - vit — sy - de - re:'. The bottom staff is a lute accompaniment. The score is divided into four measures by vertical lines. Above the first three measures, there are brackets indicating rhythmic groups. The word 'LIBERATI' is written below the first measure. The notation includes various ligatures and note heads, with some notes having stems that cross the bar lines.

Abb. 15: Allgemein übliche, doppelte Ligaturdeutung bei Motetten: F, fol. 414r (Tischler)⁶⁷

Ein seltsamer Widerspruch: Bei der modalen Umdeutung der Ligaturen soll der Akzent plötzlich aufs Ende gesprungen sein? Das Zeichenbaumsystem zeigt, daß die Endgewichtung keineswegs eine modale Erfindung ist; der Schwachpunkt herkömmlicher Konzeptionen scheint also vielmehr in der strikten Anfangs-Akzentuierung der textierten Ligaturen zu liegen.

Hier soll keine einfache und generelle Lösung angeboten werden; es wäre aber zu prüfen, welche Ergebnisse sich mit einer Deutung der textierten Passagen im Sinn des Zeichenbaumsystems erzielen lassen, d.h. mit einem Verständnis der Ligaturen *cum littera* als vorn ornamentierte Singfiguren. Als Prüfinstanz bietet sich die Klangtechnik an. Herkömmliche Umschriften befremden immer wieder mit einer Vielzahl von Diskordanzen auf betonter Zeit (Abb. 16a).

⁶⁷ Aus: H. Tischler, *The Earliest Motets*, Yale University Press 1982, Vol. 1, S. 548.

Cru - ci - fi - gat o - mnes Do - mi - ni crux al - te - ra, No - va Chri - sti vul - ne - ra!

Abb. 16 a: W₁, fol. 78v (Anderson)⁶⁸

Cru - ci - fi - gat om - nes do - mi - ni crux al - te - ra. no - va Chris - ti vul - ne - ra

Abb. 16 b: F, fol. 231v (Strukturtranskription)

Das Conductus-Beispiel zeigt, daß hier offensichtlich die Cliven ornamental verstanden worden sind: als kurze Vorschläge vor der Hauptnote. Zu beachten ist, daß bei ornamentaler Konzeption die Betonungsfrage offen bleibt: Das Zeichenbaumsystem definiert nicht, ob es sich um betonte oder unbetonte Vorschläge handeln soll. Dies erlaubt den Sängern eine flexible Koordination der feintrhythmischen Figuren. Ebenso ist es – da die Notation keine proportionalen Dauern impliziert – Sache der Aufführenden, sich über das Tempo der Ziertöne zu verständigen. In jedem Fall wird bei ornamentaler Deutung die klangliche Struktur plastisch in Erscheinung treten (Abb. 17).

Wie aber erklären sich die im Notre-Dame-Repertoire ebenfalls existenten Fälle, in denen auf Ligatur-Endnoten Diskordanz entstehen? Zum Teil löst sich die Frage sicher durch die in der Notation enthaltene Möglichkeit, Ziernoten betont und Endnoten unbetont zu gestalten. Unsere Erkenntnissituation kompliziert sich dadurch, daß die Komponisten zwei-

⁶⁸ Aus: G. A. Anderson, *Notre-Dame and Related Conductus, Opera Omnia*, Institute of Mediaeval Music 1979ff, Part 1, S. 106/7. Gegenüber W₁ differiert die Fassung von F (Abb. 16 b) nur auf den Silben „ni crux“ in der Unterstimme.

The image displays two musical staves for the same piece. The top staff is a modal transcription in square neumes on a four-line red staff, with a C-clef and a 3/4 time signature. The bottom staff is a structural transcription in round neumes on a four-line red staff, with a C-clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the staves.

I. Mun-dus ver - gens in de-fe - ctum, Ca-sum pro - bans per ef-fe - ctum

Mun - dus ver - gens in de - fec - tum ca - sum pro - bans per ef - fec - tum.

Abb. 17: F, fol. 9r in modaler Umschrift (Anderson) und Strukturtranskription⁶⁹

fellos häufig Dissonanzen beabsichtigt haben, auch auf Taktschwerpunkten. Welche Klänge wirklich gemeint waren und welche uns nur aufgrund irriger Transkriptionen als dissonant erscheinen, ist einstweilen kaum ermittelbar; von einem Verständnis der Notre-Dame-Klangtechnik und ihrer Ästhetik sind wir wegen der fein- und großrhythmischen Unklarheiten noch recht weit entfernt.

Ich möchte jedoch das Vorkommen von End-Dissonanzen nicht einfach wegerklären. Es ist durchaus denkbar, daß – trotz traditioneller Notation – das ornamentale Prinzip in manchen Stücken mehr, in anderen weniger beachtet worden ist. Auf eine bereits jahrhundertealte parallele

⁶⁹ Anderson a.a.O., S. 40. In der Unterstimme zeigt das Punctum auf „-fec-“ die leicht verdickte Gestalt (siehe Anm. 66), die mit dem bipunktierten Pes des Triplum in Relation steht.

Strömung der Defunktionalisierung von Ornamenten habe ich bereits oben hingewiesen. Durch aufmerksame Analyse könnten sich möglicherweise verschiedene Quellschichten differenzieren lassen. Angesichts fortgeschrittener Schriftlichkeit der Mehrstimmigkeitszentren⁷⁰ ist nicht auszuschließen, daß die ornamentale Konzeption – aus Gründen der Stimmenkoordination und im Zug der modal-taktrhythmischen Dimensionsverschiebung – in bestimmten Musikerkreisen bereits Modifikationen erfuhr. Der Meinung Leras, die vormodale Bedeutung der Ligaturen sei zu dieser Zeit schon vergessen gewesen, ist zwar entschieden zu widersprechen; aber mit den Anfängen eines Prozesses, im Verlauf dessen sich lokale Praxis partiell von den Prinzipien löst, die der *Notation* noch zugrunde liegen, muß gerechnet werden. Das Modell läßt sich weiterdenken: Die in der mehrstimmigen Experimentalküche erfolgende Aufweichung des Zeichenbaumsystems wäre danach als konkrete Ursache für jene Situation dingfest zu machen, die der Mensuralnotation den Boden bereitet hat⁷¹.

Um diese Zusammenhänge zu erhellen, werden eingehende Untersuchungen zur Notre-Dame-Klangtechnik notwendig sein. Einige statistische Materialien sind kürzlich von Christian Kaden veröffentlicht worden⁷². Um eine Diskussion von Kadens anregenden und weitgeschwungenen, bisweilen allerdings nicht überzeugend fundamentierten Thesen zum Verhältnis von Musik- und Sozialgeschichte soll es hier nicht gehen. Ich beschränke mich auf seine Aussagen zur harmonischen „Konkordanzperspektive“ und zur Relation von vormodaler und modaler Ligatur.

Kadens Versuch, die Gotik als „Zeit des Fortschritts“ (S. 137) zu identifizieren („seit 1200‘ wird gepfeilte Zeit gelebt“, ebda), stützt sich auf die Analyse von Klangfortschreitungen in der Polyphonie. Dazu untersucht er, welche Klänge sich auf Anfängen und Enden von Ligaturen ergeben, und zwar nach einem einfachen Zuwachs-Schema: Diskordanz < Terz < Quart, Quint < Oktav, Einklang (S. 123). Für die Diskantpartien des Ma-

⁷⁰ Eine Streuung solcher Zentren macht H. van der Werf in seinem Artikel *Anonymus IV as Chronicler*, Rochester, New York 1990, plausibel; bei van der Werf sind es Variantenvergleiche, die eine Differenzierung von Quellschichten nahelegen.

⁷¹ Angesichts der zunehmenden Unklarheiten und Beliebigkeiten muß die neue mensurale Eindeutigkeit von den jüngeren Komponisten als willkommen begrüßt worden sein – aller Grobrasterung und Fixierung zum Trotz, die ältere *musici* begreiflicherweise als zwanghaft empfanden und deren neue Ligaturgestalten sie als „unnatürlich“ brandmarkten (Jacobus von Lüttich, *Speculum Musicae*, CS II, S. 417b).

⁷² *Modalrhythmus und „Konkordanzperspektive“*. *Soziale Strukturen in der Polyphonie der Notre-Dame-Epoche*, in: Musiktheorie V, 1990, S. 221-235. Erweiterte Fassung: *Gotische Musik. Polyphonie und Baukunst um 1200 als Paradigmen sozialer Orientierung*, in: C. Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Basel usw. 1993, S. 104-139. Die im folgenden zitierten Seitenzahlen beziehen sich auf die letztere Fassung.

gnus Liber kommt er zu dem Ergebnis, dort seien „fast zwei von drei Ligaturen ‚auf ein besseres Ende hin‘ angelegt“ (S. 125/6).

Ob das beschriebene Prüfschema des „Harmoniewachstums“ (S. 124) wirklich dazu taugt, eine „Steigerung im Klanglichen selbst“ (S. 127) zu beweisen, muß hier nicht erörtert werden⁷³. Das Ergebnis scheint zunächst die These vom Endgewicht der Ligaturen zu bestätigen. Allerdings: Die untersuchten Repertoireile betreffen Partien *sine littera*, also Ligaturen mit konkreter modaler Zusatzindikation; deren Endakzentuierungen bzw. -längen sind ohnehin unstrittig, so daß der Konkordanzbefund nicht überrascht. Notre-Dame-Partien *sine littera* bleiben hingegen unberücksichtigt; der Unterschied wird gar nicht thematisiert.

In unserem Zusammenhang interessanter sind Kadens Statistiken zur frühen Polyphonie vor Notre-Dame (Musica enchiriadis, Saint-Martial, Chartres usw., S. 129-133). Die Notenbeispiele zeigen, daß hier auch textierte Passagen untersucht wurden. Für unsere Fragestellung, ob Konkordanz an Ligaturenden *überhaupt* signifikant häufig auftreten, müssen die Statistiken etwas anders interpretiert werden⁷⁴. Für alle Repertoires ergibt sich der Befund, daß Konkordanz auf Ligaturenden mit etwa 85-95% den Normalfall darstellen, Diskordanz die Ausnahme. Dies läßt – analog den Choralstudien der Semiologen – auf eine frühe, überregionale Existenz des Endnotenprinzips schließen und ermutigt Untersuchungen zu Vorstadien und Ausprägungen des Zeichenbaumsystems in den Aufzeichnungen älterer Polyphonie.

Ist also das „Moment der Vektorialität“ (S. 119), das sich im Richtungssinn auf die Ligaturenden hin äußert, tatsächlich erst eine Erfindung der Gotik? Kaden äußert selbst Zweifel (S. 128). Sein Vergleich der älteren mit der Notre-Dame-Polyphonie muß statistisch schon bewußt auf ein „Konkordanzwachstum“ zugespitzt werden, um die Neuheits-These einigermaßen zu stützen; die Heterogenität der verglichenen Repertoireile (*sine* und *cum littera*) schafft zusätzliche Bedenken. Noch weniger überzeugen Kadens Überlegungen zur Ligatur-Genese. Der Rekurs auf Riemann

⁷³ Wirkungssteigerungen lassen sich ja durchaus auch mit Fortschreitungen zur „geringeren“ Konkordanz bzw. Diskordanz erzielen.

⁷⁴ Die Prozentzahlen in Kadens Rubrik Konkordanzwachstum (<) bezeichnen offenbar durchweg Konkordanz auf Ligaturenden. Aus der Rubrik Konkordanzverminderung (>) ist ein großer Anteil von Fällen herauszulösen, in denen das Ligaturende lediglich eine „geringere Konkordanz“ aufweist. Als Bestätigung für Endkonkordanz kommt schließlich die dritte Rubrik hinzu, die gleichbleibende Konkordanz erfaßt (=). Präzise Zahlen lassen sich daraus leider nicht gewinnen, zumal die zusammengesetzten „melismatischen“ Neumengruppen eine eigene Methodik erfordern würden. Die signifikante Häufigkeit von Endkonkordanz wird jedoch evident. Exakteres ergibt sich aus den Saint-Martial-Analysen von Th. Karp; dazu gleich.

und die Gregorianische Semiologie (ebda und S. 119) belegt eher das Gegenteil seiner These, ebenso die unter Berufung auf Luigi Lera – zu Recht – gemachte Feststellung: „Rhythmische Ligierungen treten, genetisch wie funktional, ein traditionslastiges Erbe an, das Erbe der älteren Gruppenneumen“ (S. 115). Zu der Frage, was sich denn an den Ligaturen überhaupt verändert habe, findet sich nur die erratische Bemerkung, modale Binariae zeigten „nun doch im Unterschied zu ihren neumatischen Vorläufern“ überwiegend die Auflösung kurz-lang; dazu muß Kaden auf die veraltete, durch die Semiologie unbeeinflusste Position von Solange Corbin verweisen (S. 117).

Um also „das Neue“ der Notre-Dame-Schule herauszuarbeiten, bedürfte es präziserer Methoden. Es erscheint ja durchaus denkbar, daß sich um 1200 eine *neue Dimension* kompositorischer „Zielgerichtetheit“ manifestiert. Einstweilen harren aber noch elementare Notationsfragen der Klärung, und weiterreichende Hypothesen müßten sich auch an einem aufführungspraktischen Klangbild orientieren können, das neuen rhythmisch/harmonischen Erkenntnissen Rechnung trägt. Konkordanzanalysen wären, vor allem in textierten Repertoireteilen, dringend erforderlich.

Während dies für Notre-Dame noch aussteht und Kadens Analysen der älteren Repertoires nur eine ungefähre Einschätzung erlauben, liegen zu den Saint-Martial-Kompositionen neuerdings exakte Statistiken vor. Sie weisen darauf hin, daß das ornamentale Ligaturprinzip in der Polyphonie des 12. Jahrhunderts noch den Rang eines selbstverständlichen Grundgesetzes besaß und in der Praxis möglicherweise sogar strikter beachtet wurde als später im Umkreis von Notre-Dame. In seiner Edition des gesamten mehrstimmigen Saint-Martial-Corpus hat Theodore Karp die Endakzentuierung der Ligaturen zum Prinzip erhoben und ist dadurch zu eigenwilligen Transkriptionen gekommen⁷⁵.

Ausgangspunkt seiner Überlegungen war die Beobachtung, daß sich ein Vielfaches an Konkordanzen ergibt, wenn man hierfür jeweils die Ligatur-Endnoten (statt wie üblich die Anfangsnoten) heranzieht; das wird mit ausführlichen Tabellen belegt⁷⁶. Karp's Statistiken bieten eine präzise Ge-

⁷⁵ *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, 2 Bde, Oxford University Press 1992. Die Grundthese findet sich bereits in älteren Arbeiten Karp's: *St. Martial and Santiago de Compostela: an analytical speculation*, in: AcM XXXIX, 1967, S. 144-160, sowie *Text underlay and rhythmic interpretation of 12th c. polyphony*, in: IGMW, Report of the eleventh Congress (Copenhagen 1972), Copenhagen 1974, Vol. I, S. 482-486.

⁷⁶ Bd. I, S. 11-23 mit Appendix A, S. 199-206. Derlei Einzelbeobachtungen haben bereits 1953 H. Husmann dazu veranlaßt, einer St.-Martial-Transkription ausdrücklich Endkonkordanzen zugrunde zu legen: Artikel *Cantus firmus* in MGG, Bd. II, Sp. 788.

genüberstellung aller Zusammenklänge, die auf der Basis der Anfangs- bzw. End-Konzeption entstehen. Das Ergebnis übertrifft alle Erwartungen: Bei Anwendung der End-Konzeption stehen 94,03% Konkordanzanzen nur 5,97% Diskordanzanzen gegenüber (Gesamtdurchschnitt)⁷⁷.

Leider sind Karp's Folgerungen aus diesem vielversprechenden Ansatz befremdlich: Wenn er die Tonfolgen sogleich in modale Dreiachtelgruppen gliedert, so ist das eine Projektion, die keineswegs von der Notation nahegelegt wird. In welche Aporien dies führt, zeigt sich, wenn Karp nun in weiterer Konsequenz die Textunterlegung radikal von den zugehörigen Ligaturen trennen und aufspalten muß (Abb. 18 a/b)⁷⁸.



Abb. 18 a: Paris, BN lat. 3549, fol. 156r (Karp)



Abb. 18 b: Codex Calixtinus, fol. 187v (Karp)

⁷⁷ Summierung der Statistiken 1, 2, 4, 5: RL. Bei Anfangs-Konzeption würde ein Verhältnis von 73,09% Konkordanzanzen zu 26,91% Diskordanzanzen entstehen. Die Zahlen der End-Konzeption entsprechen fast genau denen, die ein Vergleich der Zusammenklänge von Simplicis ergibt (Karp's Table 3): 95,78% Konkordanzanzen zu 4,22% Diskordanzanzen.

⁷⁸ Bd. II, S. 24, 213.

Wiederum lohnt sich eine Ligaturdeutung nach den ornamentalen Prinzipien des Zeichenbaums. Statt modaler Dreiachtelgruppen entsteht eine verzierte Syllabik, deren Großrhythmik im Zusammenhang mit der Metrik zu ermitteln ist. Solange die Zeichenrepertoires der Notatoren nicht konsistent analysiert sind, bleiben die Transkriptionen in Abb. 19 a/b allerdings noch ungesichert.

Ar - ce si - de - re - a oc - cu - rens u - ni - cus

Vox nos - tra re - so - net

Abb. 19 a/b: Strukturtranskription⁷⁹

Werden die Ligaturen als rasche Bewegung im Sinn mündlicher Gesangsstile verstanden, dann besteht zu Eingriffen in den Text-Musik-Zusammenhang kein Anlaß. Details der ornamentalen Koordination bleiben den Sängern überlassen. Dazu gehört auch die „Auftaktfrage“ (Ziernote vor oder zusammen mit der parallelen Einzelnote der anderen Stimme? Falls letzteres, beide vor oder auf den „Schlag“?). Zum Problem wird dies nur im taktrhythmischen Schriftbild; mündliche Singpraxis gestaltet solche Fälle flexibel⁸⁰.

⁷⁹ In Bsp. b steht über „nos-“ Climacus (typische Graphie), nicht Clivis. Vgl. P. Wagners Transkription in *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela*, Freiburg 1931, S. 116.

⁸⁰ Hilfreicher als Karpss St.-Martial-Edition erscheint insoweit diejenige von H. van der Werf (*The Oldest Extant Part Music And The Origin of Western Polyphony*, 2 Bde, Rochester, New York 1993). Wenngleich die persönliche ästhetische Konzeption des Autors von einer mündlichen Ornamentik weit entfernt ist (siehe Aufführungsvorschläge in Bd.

Während Karp's rhythmisch-textliche Folgerungen nicht überzeugen können, liefern seine harmonischen Analysen ein Material, das die strukturelle Funktion der Ligatur-Endnoten eindrucksvoll unterstreicht. Ohne Verständnis für mündliche Verzierungspraxis wird das Endnotenprinzip jedoch, wie Karp's Theorie zeigt, zu entstellten Konsequenzen verleiten.

Das weite Feld der Notationsentwicklung vor und parallel zu den Neuerungen objektiv-proportionaler Zeitmessung ist einstweilen noch fast unbekanntes Terrain, zu dessen Erkundung Zeichenanalysen einzelner Handschriften und ihrer jeweiligen Notatoren unternommen werden müßten. Verlässliche und aussagefähige Transkriptionen erscheinen überhaupt erst auf solcher Basis möglich. Das im Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés zutage getretene Zeichenbausystem könnte künftigen Forschungsexpeditionen als gesicherter Brückenkopf dienen, vor allem aber dazu beitragen, die Musik dieser Zeit klanglich wiederzugewinnen.

2, S. XXII), so erlauben doch seine Neutraltranskriptionen, das Endnotenprinzip hinzuzudenken; das Faksimile bleibt allerdings unverzichtbar. Fragen der Stimmenkoordination lassen sich gut studieren an den bekannten Traditionen georgischer oder korsischer Mehrstimmigkeit, wie immer der historische Zusammenhang bewertet wird (zum Forschungsstand S. Ziegler und A. Traub, *Mittelalterliche und kaukasische Mehrstimmigkeit. Neue Überlegungen zu einem alten Thema*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft XXXII, 1990, S. 214-227).