

Manfred Hermann Schmid

Notationskunde

Schrift und Komposition

900–1900

Mit digitalem Lehrgang

Bärenreiter Studienbücher Musik

Bärenreiter
Studienbücher
Musik

Herausgegeben von
Silke Leopold
und
Jutta Schmoll-Barthel

Band 18

Manfred Hermann Schmid

Notationskunde

Schrift und Komposition 900–1900



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Digitaler Lehrgang (siehe auch die Hinweise [S. 9 f.](#)): hier am Schluss des eBooks sowie als »Digitales Kapitel« auf der Website des Verlages: <https://www.baerenreiter.com/extras/BVK2236>

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

eBook-Version 2017

2. Auflage 2016

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlagabbildung: Perotin (um 1170 – 1246), »Alleluia«, Organum triplum
aus dem Codex Helmst. 1099 (»W,[«]); Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel:

Cod. Guelf. 1099 Helmst., folio 16r

Einbandgestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

Lektorat: Diana Rothaug

Korrektorat: Dagmar Paetzold, Berlin

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Leipziger Notensatz

ISBN 978-3-7618-7089-1

DBV 150-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Hinweise zum digitalen Lehrgang	9
Einleitung	11
1. Grundfragen	14
Hören und Sehen 14 · Sprachschrift und Tonschrift 15	
Literatur 18	
2. Antikes Erbe	19
Literatur 23	
3. Schrift der Theorie und Schrift der Praxis	25
Buchstabenschriften im Mittelalter 25 · Die Dasia-Schrift und ihre Erweiterungen 29 ·	
Silbenschrift und Solmisation 34	
Literatur 40	
Die Neumenschrift 41 · »Hoch« und »tief« 48	
Literatur 50	
4. Die Vereinigung zweier gegensätzlicher Schriftprinzipien	52
Buchstabenergänzungen zu Neumen 52 · Neumen auf Linien als Grundlage moderner	
Schrift 56	
Literatur 63	
5. Schriftformen der Mehrstimmigkeit im 11. und 12. Jahrhundert	64
Der Winchester Tropar 64 · Einzelstücke (Oxford, Autun, Lucca) 64 · Die aquitanischen	
Handschriften 76 · Der Codex Calixtinus 80	
Literatur 86	
6. Der Hinzugewinn des Rhythmus in den Notre-Dame- und Motetten-Handschriften	
des 13. Jahrhunderts	89
Die Notation der Discantus-Partien und »clausulae« 89 · Drei- und Vierstimmigkeit 96 ·	
Motettenschrift 100 · Exkurs: Stimmenschrift und synoptische Schrift 111	
Literatur 113	
7. Italienische Trecento-Notation	115
Die italienischen Mensurangaben 115	
Literatur 119	
8. Das Mensursystem der Ars nova im 14. Jahrhundert	121
Die Franconischen Regeln der Ligaturen 122 · Die vier Masuren oder »quatre prola-	
cions« 125 · Imperfizierung und Alterierung 129 · Die Notierung im Codex Ivrea und den	
Machaut-Handschriften 131 · Kolorierung 141	
Literatur 147	

9. Die »weiße Mensuralnotation« 1450–1600	149
Zeichen und Namen 149 · Standardisierung durch Musikdrucke 153 · Triolenkolorierungen bei der Minima 155 · Proportionen und »tactus« 156 Literatur 165	
10. Partituren, Schlüsselungen und Stimmräume	167
Dokumente und Hypothesen 167 · Die zwei Typen der Komponierschrift: »Scala decemlinealis« und Partitur in verteilten Systemen 173 · Vokale und instrumentale Stimmräume im 16. und 17. Jahrhundert 178 · Brevis-Strich und Brevis-Überschreitungen 180 · Text in Partituren 188 Literatur 189	
11. Historische Partitur und moderne Praxis. Technische Empfehlungen	191
Guillaume Dufay: »Ave regina celorum« 191 · Jacob Obrecht: Kyrie I der Missa »Salve diva parens« 196 · Orlando di Lasso: »Solo e pensoso« 200 · Exkurs: Notenwerte und Schlüssel 206 Literatur 207	
12. »Clavier«-Notierung	213
Die Clavierpartitur 213 · Die Doppelsystemnotierung 215 · Buchstabenschrift und Tabulatur 219 Literatur 233	
13. Griffschriften	235
Deutsche Lautentabulatur 235 · Französische Lautentabulatur 239 · Italienische Lautentabulatur 241 · Geigentabulaturen 243 · Tabulatur bei Blasinstrumenten 246 Literatur 247	
14. Strukturschrift versus Vortragsschrift Zeichenexpansion vom 17. bis zum 19. Jahrhundert	249
Zweizeitigkeit als Standard 249 · Tempobezeichnungen 249 · Lautstärkevorschriften 251 · Artikulationsangaben 252 Literatur 257	
15. Partituranordnung von Monteverdi bis Wagner	259
Die »deutsche« Anordnung und das Weiterwirken mehrchörigen Denkens 261 · Die integrierende Partitur 262 · Die Standardpartitur 264 Literatur 266	
16. Unschreibbares	268
Literatur 274	
17. Die piktographischen Qualitäten musikalischer Schrift	275
Literatur 282	
18. Musik der Vergangenheit und Schrift der Gegenwart	283
Literatur 286	
Allgemeine Literatur	288
Register	290
Quellen 290 · Sachen 290 · Personen 295	
Digitaler Lehrgang: Aufgaben mit Erläuterungen	1*

Vorwort

Schrift kann man zwar nicht hören, doch nur über sie führt der Weg zurück in die Geschichte. Notationskunde gehört deshalb seit den Anfängen des Faches zur Musikwissenschaft, und zwar nicht als Hilfsdisziplin, sondern als Grundlage und ständiger Begleiter. Denn während unsere Buchstabenschrift früh ein Endstadium erreicht hat und in ihrer lateinischen Form für die westliche Welt unterschiedslos Texte von der Bibel bis zur aktuellen Tageszeitung in Zeichen bannen kann, befand und befindet sich die musikalische Notation in einem steten Veränderungsprozess, der selbst Teil von Geschichte ist. Konventionelle Notationskunde hat das Ziel, den Prozess mit »Übertragungen« in eine fiktive Einheitsschrift anzuhalten. Klüger ist es aber vielleicht, den Prozess zu akzeptieren und seine Zeichen – anstatt sie in Lesartenverzeichnisse von Kritischen Berichten zu verbannen – anzunehmen und als Teil der musikalischen und historischen Botschaft zu begreifen.

Ein solch immer noch modernes Verständnis von Notationskunde hat die Wiener Schule von Guido Adler (1855–1941) propagiert, deren Münchner Exponenten Rudolf von Ficker und Thrasybulos G. Georgiades ein Lehrbuch allerdings für entbehrlich hielten. Schrift sollte zusammen mit der Musik, die sie überliefert, studiert werden. Der Realisierung dieser schönen Idee sind jedoch Grenzen gesetzt, nicht zuletzt durch den heutigen Universitäts- und Lehrbetrieb, in dem ein praktisch erprobter Leitfaden für Studierende unverzichtbar geworden ist. Doch auch der fortgeschrittene Musikhistoriker mag manchen Gedanken dieses Buches für hilfreich halten und sich gelegentlich an einen Satz von Carl Proske im Vorwort zum 1853 erschienenen ersten Band seiner Zeitschrift *Musica divina* erinnern fühlen, wenn es heißt, Werke der Vergangenheit, konkret Johann Sebastian Bachs, seien »wie in einer Geheimschrift geschrieben, die nach den gewöhnlichen Regeln gelesen gar keinen Sinn gibt; erst wenn man den Schlüssel gefunden hat, springt der rechte Gedanke aus dem todten Zeichen« (S. XLIII). In diesem Sinn möchte das vorliegende Buch helfen, »Schlüssel« zu finden.

Der Text beruht auf einem Notationskunde-Kurs, der seit 1987 mit regelmäßig 30 bis 35 Teilnehmerinnen und Teilnehmern zum Pflichtprogramm des Grundstudiums Musikwissenschaft an der Universität Tübingen zählt, begleitet von wöchentlichen Hausaufgaben. Sie wurden korrigiert von Helfern, denen ich für nützliche Anmerkungen zu danken habe: Hartmut Schick, Eduard Hempel, Klaus Aringer, Bernd Klein, Gabi Elmer, Ann-Katrin Zimmermann, Desiree Mayer. Zu absolvieren ist der Kurs in nur einem Semester, wenn den Fragen des Chorals ein eigenes Seminar gewidmet ist.

Schrift ist ein Faszinosum für mich, seit ich auf Willi Apels *Notation der polyphonen Musik* in der deutschen Ausgabe von 1962 gestoßen bin. Ich habe den vielseitigen Wissenschaftler 1969 kennenlernen dürfen und in den Siebzigerjahren häufig in München gesehen. Meine Bewunderung für sein großes Werk, einen der »Klassiker« des Faches, hat nie nachgelassen. Gleichwohl wuchs das Bedürfnis, die Detailfülle an Informationen mit Kommentaren zum Wesen der Schrift anzureichern und die

Darstellung so zu vereinfachen, dass die Hauptstränge der Entwicklung im Zusammenhang überschaubar werden.

Das Buch wurde im ersten Entwurf von zwei kundigen Kollegen kritisch gelesen, von PD Dr. Andreas Pfisterer (Regensburg) und Dr. Christian Thomas Leitmeir (Bangor / GB). Beiden verdanke ich wesentliche Verbesserungen und Änderungsvorschläge. Für wertvolle Hinweise habe ich aus Anlass eines Vortrags zum Symposium des *Saggiatore musicale* 2010 zudem Prof. Dr. Lorenzo Bianconi (Bologna), Prof. Dr. Matteo Nanni (Basel) und Dr. Bernhold Schmid (München) Dank zu sagen. Schließlich hat mir Prof. Dr. Andreas Haug 2011 in Würzburg die Möglichkeit geboten, einzelne Kapitel im Rahmen seiner Mittelalter-Arbeitsgruppe zusammen mit deren Gästen Prof. Dr. Charles M. Atkinson und Prof. Dr. Ulrich Konrad zu diskutieren. Auch das gab mir wichtige Anregungen, für die ich dankbar bin.

Bei den Abbildungen hatte ich besondere Hilfe aus den großen Musiksammlungen in Berlin (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) und München (Bayerische Staatsbibliothek), von Dr. Martina Rebmann und Dr. Reiner Nägele. Schließlich danke ich dem Lektorat des Bärenreiter-Verlags, voran Diana Rothaug, die sich ebenso wie Dorothea Willerding unermüdlich für die letzte Textgestalt und die technischen Details eingesetzt hat. Zuletzt gilt mein besonderer Dank der Friedrich-Lurk-Stiftung und dem Universitätsbund Tübingen e. V., die mit ihrer Förderung die Drucklegung des Buches wesentlich erleichtert haben.

Augsburg, Weihnachten 2011

Manfred Hermann Schmid

Hinweise zum digitalen Lehrgang

Ein Lehrbuch kann nicht einfach genug sein – so Daniel Steibelt in seiner *Pianoforte-Schule* von 1805. Erreichbar ist das Ziel auch bei der Notationskunde nur durch den Beginn mit Bekanntem und Gewohntem. Die Reihenfolge der Übungen löst sich deshalb – wie schon bei Willi Apel – von der chronologischen Darstellung, der das Buch ansonsten verpflichtet ist. Einen Überblick über die Aufgaben und ihre Verknüpfung mit dem Text gibt die folgende Tabelle.

Aufgaben- Nummer	Thema der Aufgabe	Seite
<u>1</u>	<u>Notenzeichen. Eckige und runde Formen. C-Schlüssel</u>	<u>149</u>
<u>2</u>	<u>Partitur-Schreibweise</u>	<u>153</u>
<u>3</u>	<u>Partitur und Tactus-Strich. Pausenzeichen</u>	<u>202</u>
<u>4</u>	<u>Historische Werkstatt-Partitur und moderne Aufführungs- partitur</u>	<u>204</u>
<u>5</u>	<u>Dreizeitigkeit. Erste Erfahrungen</u>	<u>197</u>
<u>6</u>	<u>»Großsystem« und Klaviernotierung</u>	<u>198</u>
<u>7</u>	<u>Dreizeitigkeit: die vollständigen Regeln des tempus perfec- tum. Imperfizierung und Alterierung. Der punctus divisionis</u>	<u>131</u>
<u>8</u>	<u>Das tempus perfectum in der Praxis</u>	<u>192</u>
<u>9</u>	<u>Aufführungstechnische Fragen: Textierung und Akzidentien</u>	<u>196</u>
<u>10</u>	<u>Die Ligatur-Regeln</u>	<u>124</u>
<u>11</u>	<u>Die Ligatur-Regeln nach einer Erklärung des 16. Jahrhunderts</u>	<u>124</u>
<u>12</u>	<u>Kolorierung</u>	<u>146</u>
<u>13</u>	<u>Varianten der Synopse. Kolorierung in weißer Notation</u>	<u>147</u>
<u>14</u>	<u>Die Notennamen in schwarzer und weißer Notation</u>	<u>151</u>
<u>15</u>	<u>Historische »Partituren«</u>	<u>189</u>
<u>16</u>	<u>Buchstaben- und Neumenschrift als zwei Wege zur Dar- stellung von Tonhöhe</u>	<u>43</u>
<u>17</u>	<u>Die Zeichen der Neumen</u>	<u>45</u>
<u>18</u>	<u>Neumenschrift und Vierteltöne</u>	<u>55</u>
<u>19</u>	<u>Die Linienschrift</u>	<u>63</u>
<u>20</u>	<u>Buchstaben- und Linienschrift bei Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts</u>	<u>86</u>
<u>21</u>	<u>Modalrhythmus</u>	<u>96</u>
<u>22</u>	<u>Modalrhythmus und synoptische Schrift in Einzelnoten</u>	<u>96</u>
<u>23</u>	<u>Motettenschrift</u>	<u>125</u>
<u>24</u>	<u>Einzelstimmen und synoptische Schrift</u>	<u>108</u>
<u>25</u>	<u>Das System der quatre prolacions</u>	<u>134</u>
<u>26</u>	<u>Doppelte Dreizeitigkeit: bei tempus und prolatio</u>	<u>138</u>

Die vollständigen Aufgabentexte mit zusätzlichen Erläuterungen – und, wo nötig, auch die Lösungen – sind [am Schluss des eBooks](#) und zusätzlich auf der Website des Verlags in Form einer pdf-Datei (»Digitales Kapitel«) zugänglich: <https://www.baerenreiter.com/extras/BVK2236>. Sie finden die Datei unter »Extras«.

Im Buch sind die Aufgaben in Kurzform angesprochen, um dem Leser einen Eindruck zu verschaffen, welche Übmöglichkeiten es an dieser Stelle gibt.

Hauptaufgabe für den gesamten Kursus wird es immer wieder sein, aus reiner Stimmenschrift eine Synopse herzustellen und gewissermaßen im Erschließen der jeweils historisch gültigen »Partitur«-Form die Werkstatt von Komponisten verschiedener Zeiten zu betreten. So lässt sich über moderne Editionen hinaus der versprochene »Schlüssel« für das Verständnis von Musik und ihren Voraussetzungen gewinnen.

Die Aufgaben konzentrieren sich auf die Schriftentwicklung der Vokalmusik. Mehrere Tabulaturkapitel des Buches machen zwar mit Notationsprinzipien instrumentaler Musik vertraut, doch ohne konkret zu Übungen anzuleiten. Wer sie auf eigene Faust fortsetzen möchte, ist im Blick auf Tastenmusik gut beraten, zuvor das Kapitel über den Sonderweg der italienischen Schrift zu studieren ([S. 115–120](#)).

Empfehlenswert ist es, über gedruckte Faksimilia hinaus die Möglichkeiten des Internets zu nutzen, das Handschriften in Abbildungen hoher Qualität verfügbar macht – das Angebot an farbigen Quellen-Reproduktionen nimmt mit Sicherheit in den nächsten Jahren weiter zu.

Wer einzelne Textbelege aus der mittelalterlichen Musiktheorie in ihrem Zusammenhang nachlesen möchte, kann den Seitenzahlen aus den frühen Editionen von Gerbert und Coussemaker folgen (»GS« und »CS«). Dadurch sollte jede Stelle rasch identifizierbar sein und sich dann auch in jüngeren Editionen überprüfen lassen, die jeweils am Schluss der einzelnen Kapitel unter der Rubrik »Quellentexte« nachgewiesen sind. Das gilt auch für die Sekundärliteratur; sie ist – wo nicht anders angegeben – chronologisch nach dem Jahr des Erscheinens sortiert. Sinn der Verweise auf Editionen speziell in den Aufgabentexten zum Ziel des Vergleichs ist es, mit der ganzen Vielfalt editorischer Praktiken des 20. Jahrhunderts vertraut zu machen: von solchen unter Übernahme originaler Schlüssel und Notenwerte bis hin zu völligen Veränderungen im Schriftkonzept.

Einleitung

Im Titel der Orchesterstücke *Notations* von Pierre Boulez werden Schreiben und Komponieren regelrecht gleichgesetzt. Schreiben können bedeutet im Westen so etwas wie höchste Kompetenz, vor der auch ein populäres Musikverständnis Respekt hat. In einer deutschen Fernsehshow vom März 2010 war die erste Frage des Moderators an seinen Gast Anna Netrebko, ob es für eine Gesangskarriere nötig sei, perfekt Noten lesen zu können. Die Operndiva antwortete spontan, nein, keineswegs, man brauche eine schöne Stimme und ein gutes Gedächtnis. Als sie dann, um ein Lied von Rimskij-Korsakov zu singen, an den Flügel trat, und eine Begleiterin Noten aufschlug, ergänzte sie schelmisch: die am Klavier, die müsse natürlich das Notenlesen beherrschen. In der klugen Doppelantwort wiederholte sich für den Kenner eine gelehrt-antike Teilung in praktisches und theoretisches Vermögen, subtil einmal durch die menschliche Stimme repräsentiert, über die jeder von Natur aus verfügt, das andere Mal durch ein technisches Instrument als traditionelles Demonstrationsgerät von Satz- und Kompositionslehre, Erbe des antiken Monochords, auf dem einmal Buchstaben geschrieben waren, die ersten Zeugnisse überhaupt von musikalischer Schrift.

Die Botschaft von der Schrift als wahrer Ausweis von Lehre und Wissen hat im Zeichen des Westens auch andere Kulturen erreicht. Ein chinesisches Ensemble der Fünfzigerjahre wollte auf einer Welttournee nicht ohne Notenpulte auftreten, obwohl diese von keinem der Musiker eines Blickes gewürdigt wurden, geschweige denn, dass je umgeblättert worden wäre. Aber Schrift, für das Publikum präsent in Gestalt von Leseputen, galt eben als Ausweis hochstehender Musik. Machen und Wissen sollten sichtbar vereinigt sein. In Wahrheit haben die Musiker aber vorgeführt, dass es möglich ist, ohne Schrift und Theorie wunderbare Musik zu machen.

Das weltweite Musizieren kommt bis heute in überwältigender Mehrheit ohne Schrift aus. Es braucht sie nicht notwendig. Wenn sie aber da ist, entwickelt sie eine ungeahnt produktive Kraft. Zur spezifisch europäischen Geschichte gehört eine extreme Bindung an Schriftlichkeit, wie Kulturhistoriker spätestens seit Marshall McLuhans *The Gutenberg Galaxy* von 1962 betonen. Das gilt aber, ohne dass es immer wahrgenommen würde, für Musik in noch weit höherem Maße als für Literatur. Manche Musiker können nicht hören, ohne gleichzeitig innerlich mitzuschreiben. Bei der Sprache machen diese Erfahrung eher nur Stenographen und entgegen ihres Namens weniger die Schriftsteller. In der Dichtung konnte ein Werk europäischen Ranges wie die *Ilias* auch ohne Schrift entstehen. Schrift hat nur geholfen, den Text zu erhalten und dem Namen Homers ein Gedächtnis zu bewahren. Man mag sogar versucht sein, für Shakespeare und seine Dramen Ähnliches anzunehmen. Bachs *Matthäuspassion* oder Mozarts *Zauberflöte* dagegen waren ohne Schrift nicht denkbar. Diese Werke konnten erst entstehen, als Schriftlichkeit das musikalische Denken so weit geprägt hatte, dass komplexe mehrstimmige Konstruktionen möglich wurden.

Dennoch sträubt sich im Bewusstsein des anteilnehmenden Hörers alles dagegen,

bei Werken dieser Bedeutung zuerst an Schrift zu denken, die höchstens nötig sein mag, um den vielen Sängern und Instrumentalisten ihre Anweisungen zu erteilen. Musik lebt im Klang. Für diesen sind optische Erscheinungen belanglos. Doch eine solche Sicht verkennt nicht nur die Bindungskraft historischer Prozesse, sondern überhaupt das Wesen von musikalischer Schrift. Schrift strukturiert. Sie gibt nicht quasi neutral einen akustischen Vorgang wieder, sondern analysiert ihn auf seine wesentlichen Faktoren hin.

Schrift ist zwar nicht die Musik selbst, aber sie ist jahrhundertlang der einzige Weg zu ihr. Vor der Erfindung von Tonträgern gab es keinen anderen Zugang zur Musik der Vergangenheit als den über die Schrift. Sie allein ist es, die Spuren im Sand der Geschichte hinterlassen hat. Wer ihre Abdrücke mit allen Eigenheiten nicht kompromisslos genau nimmt, läuft Gefahr, erst blind und dann taub zu werden für den Gegenstand, auf den sie verweisen. Ist Schrift unvermeidlich als zwar nicht oberste, aber erste Instanz akzeptiert, macht die Ahnung von Wechselwirkungen zwischen Optischem und Akustischem empfindlich für Veränderungen an den historischen Spuren. Transkriptionen und Übertragungen könnten ja unbemerkt die eigentliche Botschaft und damit die Musik verfälschen.

Notenschrift richtet sich nicht nur an Ausführende. Sie ist, und zwar vorher, das Werkzeug des Komponisten, ohne das sein Schaffen nicht möglich wäre. Sie ist Spiegel seiner Vorstellungen und sichtbare Konkretisierung von Regelwerk. In letzter Konsequenz ist sie daher der Garant für ein Verstehen von Musik. Denn sie erst erlaubt jenes reflektierende Studium, ohne das eine schlüssige Interpretation unmöglich ist. Dabei kann Schrift Forderungen stellen, die unerreichbar werden. So ist es jedenfalls großen Dirigenten im Ringen um ein Werk vorgekommen. Carlos Kleiber soll nach dem Zeugnis von Riccardo Muti gesagt haben, dass manche Musik besser auf dem Papier bliebe: sie verlöre sonst ihre Vollkommenheit (3sat, 26. 2. 2011).

Zur Erklärung historischer Schriften gibt es Lehrbücher unübertrefflicher Qualität, nämlich das *Handbuch der Notationskunde* von Johannes Wolf (1913 und 1919) und Willi Apels *The Notation of Polyphonic Music 900–1600* (1942, deutsch 1962). Soweit es um die Beschreibung von Zeichen und ihrer Bedeutung geht, ist diesen Standardwerken kaum etwas hinzuzufügen. Allerdings begnügen sich beide Autoren mit reiner Zeichenlehre. Was Schrift *bewirkt*, bleibt weitgehend unreflektiert. Insofern war das ältere Ziel auch vordringlich, »vergangene« Schrift in eine »moderne« Schrift zu übersetzen oder zu »übertragen«, wie das gängige Fachwort lautet.

Ziel einer Beschäftigung mit historischen Schriften könnte aber auch sein, in ihnen denken zu lernen und in der Aneignung bestimmter Schreibkonventionen ansonsten verborgene Denkkategorien zu erfassen. Diesem Bestreben sind unweigerlich Grenzen gesetzt. Tabulaturenschriften verlangen nach Spielerfahrung an verschiedensten Instrumenten. Der Musikhistoriker kann sie nicht alle erlernen. Er ist auf eine allgemeinere Mitteilungsschrift angewiesen. Übertragungen wird deshalb auch dieses Buch von Anfang an benutzen. Aber die Frage wird daneben immer sein, was sich durch sie verändert und was möglicherweise verloren geht. Die eigentliche Intention dieses Buches ist es, ein Verständnis für die Funktionen von Schrift und ihre aktive Rolle im Prozess von Kompositionsgeschichte zu wecken.

Denn Paläographie – die Lehre von älteren Formen der Schrift – hat in der Musikwissenschaft eine grundlegend andere Funktion als in den Sprachwissenschaften. Bei ihnen stehen Formfragen im Zentrum, bei der Musik Sinnfragen. Notationskunde so zu betreiben, als ginge es auch in der Musik nur um Zeichenformen, die ohne großen Verlust austauschbar sind, nähme der Disziplin ihr eigentliches Thema, nämlich Geschichte zu erklären. Das jedoch ist die Absicht des vorliegenden Buches. Eine Musikgeschichte lässt sich ohne Schriftgeschichte nicht schreiben und eine Notationskunde nicht ohne Rücksicht auf Musikgeschichte.

In den Blick nimmt das Buch gut tausend Jahre abendländischer Entwicklung von etwa 900 bis 1900 mit einem Schwerpunkt bei mehrstimmiger Musik. Der ungefähre Grenzpunkt markiert eine Wende. Um das Jahr 1900 war so etwas wie ein Endpunkt erreicht, der zur Vorstellung verführt hat, es gäbe *die* Schrift, mit der sich alles aufzeichnen ließe, zunächst unreflektiert benutzt auch von der Ethnologie, bis sich die Erkenntnis Bahn brach, wie wenig Beethovens Notenzeichen für Musik anderer Kulturen geeignet sind. Allein in der Editionspraxis des 20. Jahrhunderts für Musik früherer Zeiten ist die Fiktion einer Einheitsschrift noch lebendig geblieben.

Der große Aufbruch der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts mit seinem Wiedergewinn älteren Instrumentariums und älterer Spieltechniken hat Schrift lange gar nicht wahrgenommen. Mit Darmsaiten wurde bei Kerzenschein aus Noten musiziert, die Gegenwart spiegelten. Allmählich ist in der Bewegung »Alte Musik«, die dem Musikleben der letzten Jahrzehnte so unerhört viele Impulse geben konnte, aber doch ein Wandel eingetreten. Es wird Zeit, dass historisch interessierte Musiker nicht nur vereinzelt, sondern insgesamt die Schrift als den zentralen Bezugspunkt zurück in die Geschichte entdecken. Die richtigen Noten sind möglicherweise mindestens so wichtig wie das richtige Kolophonium.

1. Grundfragen

Hören und Sehen

Schrift überträgt dem Auge, was dem Ohr gehört. Der Satz ist so wichtig, dass er verdient, ein zweites Mal gelesen zu werden: *Schrift überträgt dem Auge, was dem Ohr gehört.*

Mit der kategorialen Verschiebung beginnt ein weitreichender Veränderungsprozess. Hören hat nur eine Richtung. Es ist unaufhebbar an den Zeitverlauf gebunden. Auch das Sehen ist der Zeit unterworfen. Aber das Auge kann sich zurückwenden. Es kann Vergangenes sehen: die Spuren, die Schritte hinterlassen haben. Vergangenes zu hören, ist uns dagegen versperrt. Technische Möglichkeiten der Tonaufzeichnung und manipulierten Wiedergabe erlauben es neuerdings, anzuhören, wie es klingen würde, wenn der Mensch rückwärts hören könnte. Spontan ist Musik nicht wiederzuerkennen. Ein zurücklaufendes Bild hingegen verliert kaum von seiner Identität. Vorwärts und Rückwärts korrespondieren unmittelbar. Symmetrie ist eben ein optisches und kein akustisches Phänomen. Das Auge wird aktiv *in* der Zeit. Das Ohr registriert dagegen gewissermaßen die Zeit selbst. Musik ist, mit Thrasybulos G. Georgiades gesprochen, ein Ereignis *der* Zeit.

Doch durch Mittel der Schrift sind optische Qualitäten und ihre Befreiung von zeitlicher Bindung auch für die Musik zu gewinnen. Das Auge verweilt, wo ein klingender Ton längst verhallt ist. Es springt prüfend zu einer ähnlichen Stelle. Es sortiert und es vergleicht. In dieser analytischen Funktion hat musikalische Schrift überhaupt begonnen, wenn sie im wörtlichen Sinn Zeit »auflöst«. Das Auge kann festhalten, was dem Ohr verloren geht: Denn Schrift hält die Zeit an. Sie leistet eine neue Art des Verfügens über musikalische Abläufe. Musik wird wahrnehmbar wie Architektur, mit deren Kategorien sie »im Blick« auf Formen auch gerne beschrieben wird, und nicht erst seit Schopenhauers Diktum, Architektur sei gefrorene Musik, also Musik eines anderen Aggregatzustandes.

Die Möglichkeiten der Schrift beflügelten früh das Komponieren, sei es im Vertauschen der Silben und Töne einer *Dominus*-Klausel zu »Nus-mi-do« in den Notre-Dame-Handschriften oder dem rückwärts gegenläufigen *Ma fin est mon commencement* von Guillaume de Machaut. Ohne die Analogie zur Architektur wiederum, zu Monteverdis Zeiten durch Palladio zur Leitkunst erhoben, hätte der erste Akt des *Orfeo* von 1607 nie seine innere Symmetrie gefunden, die im Sehen freilich eindrücklicher wird als im Hören. Doch das Sehen gehörte nach mehr als einem halben Jahrtausend kontinuierlich entwickelter Schrift mit zur Wahrnehmung von Musik, worauf Tinctoris um 1470 verweist, wenn er von »carmina visa auditaque« (»Gesänge, gesehen und gehört«, CS IV, 77a) spricht, soll ein begründetes Urteil über Musik gefällt werden. Zugleich lebt hier eine Art rhetorischer Beweisführung fort, die seit Quintilian (»sub oculos subiciendis«, »unter die Augen bringend«) und der pseudo-ciceronischen *Rhetorica ad Herennium* (»ante oculos ponendo«, »vor Augen stellend«) Tradition hat und im

16. Jahrhundert Orlando di Lasso erreicht, dem der bayerische Hofprediger Samuel Quickelberg attestierte, dass seine Musik geradezu bildhaft etwas »vor Augen führt« (»rem quasi actam ante oculos ponendo«).

Die optische Instanz allein ist wiederum zu wenig. Um Musik zu erleben, muss der Leser in einem zweiten Schritt die entzogene Zeit wieder einströmen lassen. Das erfordert allerdings sehr viel an Kenntnis und Erfahrung, vor allem bei mehrstimmigen Vorgängen einer komplexen Partitur. Aktiv zeitgebundenes Lesen produziert so etwas wie eine innere Aufführung im Kopf – in einer letzten Stufe schöpferischer Vorstellungskraft. Aber zeiterfülltes Lesen zumindest einer einzelnen Stimme ist jedem Musiker vertraut. Denn was er lesend nicht voraushört, kann er weder singen noch spielen. Daran wird deutlich, dass Optisches sich wieder in Akustisches verwandeln möchte. An diesem Punkt trennen sich ganz wesentlich musikalische und sprachliche Schrift.

Sprachschrift und Tonschrift

Schrift ist an der Sprache gewonnen und erprobt worden. Der kürzeste Weg war, Gegenstände, denen Begriffe entsprechen, in Umrissen abzubilden. Die Grenzen reiner Bilderschriften lagen im Darstellen grammatischer Strukturen. Eine Hilfe konnte sein, Piktogrammen auch eine phonetische Qualität zukommen zu lassen und ein Zeichen doppelt zu nutzen, nämlich in alter Weise für einen Begriff und daneben auch für den Anlaut des gemeinten Wortes. In dieser Doppelung galt beispielsweise bei Hieroglyphen das Bild eines Löwen einerseits der »Sache« und ihrer Eigenschaft wie Kraft oder Mut, ließ sich aber andererseits auch rein phonetisch für das »L« des ersten Lautes im Namen verwenden. Für die Entwicklung in Europa erwies sich auf lange Sicht das phonetische Prinzip als unstrittig überlegen, weil es vor nichts haltmachen musste und schlechterdings alles zumindest ungefähr wiedergeben konnte. Das griechische Alphabet, mit dem eine Kulturwende einherging und das nach dem Jahr 800 v. Chr. Allgemeingut im Mittelmeerraum wurde, operiert ausschließlich auf phonetischer Basis. Dargestellt werden Laute, Konsonanten und Vokale, die im phönizischen Alphabet noch gefehlt haben. Aus den Lauten lassen sich wiederum Silben zusammensetzen, die Bestandteil jener Worte sind, mit denen Sätze gebaut werden.

Die Basis europäischer Kultur, die Alphabetschrift, sei es in ihrer ionischen oder euböischen Variante, aus der die lateinischen Zeichen hervorgingen, funktioniert rein phonetisch. Dennoch kommt es ihr auf ein Erklingen gar nicht notwendig an. Die Schrift benutzt den Klang nur als Krücke, auf die man auch verzichten kann. Kinder – und manche Erwachsene, die nicht selbstverständlich mit Schrift leben – bewegen den Mund beim Lesen und bilden buchstabierend Laute, um an einem Punkt plötzlich über das Prinzip der Ähnlichkeit und keineswegs der Identität ein Wort zu erkennen, das sie in einer »natürlichen« Lautung wiederholen. Im Umkippen zur Sinnhaftigkeit ist es lebendig geworden. Der Laut hat *Bedeutung* gewonnen. Mit ihr rückt das Moment des Klanglichen wieder in den Hintergrund. Das eigentliche Ziel

von Graphie ist nicht Klang, sondern Sinn. Die Zeichen stehen in einer Funktion, die sie mit Piktogrammen wieder gemeinsam haben, für ein Etwas, ein greifbares Etwas (einen »Gegenstand«) oder ein gedachtes Etwas (einen »Begriff«). So verdankt die Buchstabenfolge M-ä-d-ch-e-n ihre Bildung zwar einer phonetischen Analyse. Doch einmal gefunden, kann sich die Folge verselbstständigen und ohne Umwege auf den intendierten Sinn zielen. Sie steht für jenes Etwas, das alle Sprechvarianten, lauten sie nun Mätche, Medel, Mädle oder Madl, vereint. Die Schrift funktioniert auch, wenn der Leser nicht »nach ihr spricht«. Besser noch als an Dialektformen wird das Kommunikationsprinzip an Fremdsprachen deutlich. Ein Amerikaner und ein Italiener können sich im Zeitalter von E-Mails perfekt auf Englisch austauschen, solange sie nicht reden müssen. Das könnte mit seinen individuellen Unwägbarkeiten, wenn sich in einem einzigen »e« mehr als 50 unterscheidbare Tönungen verstecken, ein Verstehen nur beeinträchtigen. Zudem haben die beiden Sprachen zwar Zeichen gemeinsam, aber bei den Vokalen so gut wie keine Laute. Doch Sprache erlaubt eben ein Lösen vom phonetischen Prinzip. Das ermöglicht zudem Lesegeschwindigkeiten fern jeder akustischen Realisierbarkeit.

Die potenzielle Unabhängigkeit der Schrift vom Klang ist am eindrücklichsten bei Zahlen zu erfahren, deren römische Zeichen ohnehin Piktogramme sind. Wir entrichten in jedem Kaufhaus der Welt den geforderten Betrag, wenn die Kasse Ziffern zeigt, ohne uns darum kümmern zu müssen, wie sie genannt werden. Ganze Sprachen sind auf der Basis von Schrift benutz- und verstehbar, obwohl das Wissen um ihre genaue Lautung längst verloren ist wie bei »toten« Sprachen, dem Altgriechischen oder dem Akkadischen. Daraus erklärt sich eine Idee von Gottfried Wilhelm Leibniz, der davon träumte, über Logogramme – wie sie durch moderne Verkehrszeichen oder Computermenüs wieder an Aktualität gewonnen haben – eine Universalschrift zu entwickeln, die unabhängig von jeder Lautlichkeit über alle Sprachgrenzen hinweg lesbar wäre. Tendenziell hat die überkommene Schrift von sich aus diese Richtung eingeschlagen. Bezeichnenderweise werden lautliche Verschiebungen im Leben einer Sprache von der Schrift gewöhnlich nicht mehr nachvollzogen. Graphie und Klang haben sich auseinanderentwickelt, am weitesten unter den europäischen Schriftsprachen beim Französischen und Englischen. Ersatzweise wurde von Spezialisten im späten 19. Jahrhundert die »internationale Lautschrift« geschaffen. Für normale Schriftbenutzer ist sie ohne Belang. Aber ihre Existenz besagt in aller Klarheit, dass die »offizielle« Schrift eben gar keine Lautschrift mehr ist. Eine ursprünglich phonetische Schrift hat sich trotz aller lautlichen Prägung von Sprache und Denken im Zeichen von Semantik verselbstständigt. Der mediale Transformationsprozess vom Klang zur Schrift kann mit dem Erreichen der optischen Dimension ein sinnvolles Ende finden.

Bei Musik hingegen ist Schrift kein End-, sondern immer nur ein Durchgangsstadium. Sie meint den Ton und nichts anderes als den Ton, so unmittelbar, dass Zeichen und Klang nahezu ineinanderfallen und häufig sprachlich austauschbar werden. Wenn John Galsworthy in Abwandlung einer schon bei Torquato Tasso topischen Formulierung (*Gerusalemme liberata*, Canto XVI) anlässlich der Erzählung *The Japanese Quince* einen Vogelfreund sagen lässt, er ziehe Amseln ihres Tones wegen den Drosseln vor – »I prefer them to thrushes myself; more body in the note« –, ist

klar, was er meint: mehr Körper im Ton. Aber er sagt nicht »Ton«, er sagt »Note« und spricht vom Zeichen, das ihm eins wurde mit dem Klang. Ein solches Zusammenfallen könnte bei Sprache keinem Dichter in den Sinn kommen. Ein »body in the letter« wäre absurd. Doch bei Musik vermögen Zeichen und Ton geradezu identisch zu werden. Denn das Zeichen muss wieder Klang werden. Sonst hat es kein Recht.

Die unterschiedliche Funktion sprachlicher und musikalischer Zeichen zeigt sich nicht zuletzt an abweichenden Stufungen. In der Sprachschrift sind Zeichen in einer Potenzierung Repräsentanten von Repräsentanten: Zeichen → Phonem → Gemeintes. Das Zeichen verweist auf ein Phonem (eine lautliche Einheit), das Phonem wiederum bildet die Brücke zu etwas Sinnhaftem, zu etwas Gemeintem. Das bloße Einstehen für ein Phonem im ersten Schritt, die Repräsentanz eines Repräsentanten, mag Sokrates im *Phaidros* dazu bewogen haben, in der Schrift auch ein Moment der Täuschung zu sehen. Sie biete Schülern nur den Schein der Weisheit an, nicht die Weisheit selbst. In der Musik ist die Graphie hingegen direkt auf den Gegenstand gerichtet und mit ihm verknüpft: Zeichen → Gemeintes. Das Zeichen verweist unmittelbar und ohne Zwischenschritt auf sein Ziel. Deshalb auch muss die Schrift zwingend allen Veränderungen des Gegenstandes folgen. Sie wird nie »fertig«, solange ihr Gegenstand sich mehrt. Die Sprachschrift mit ihren lateinischen Buchstaben ist bei marginaler Erweiterung des Zeichenbestandes dagegen seit über zweitausend Jahren konstant. Es macht ihr keinen Unterschied, ob sie Texte von Vergil, Shakespeare oder Thomas Mann konserviert. Sie bleibt sich stets gleich.

Die Notenschrift ist dagegen ständigen Änderungen unterworfen. In permanenten Wechselwirkungen folgt sie nicht nur Erfordernissen veränderter Kompositionstechniken, sondern bahnt ihnen gleichzeitig neue Wege. Der Musikhistoriker muss anders als der Philologe mit vielen Schriften umgehen. Auch der Musiker tut gut daran, sich mit wechselnden Schreibgepflogenheiten vertraut zu machen. Dazu ist er nicht erst seit den Zeiten des Historismus genötigt. Der gleiche Sänger, der im Jahr 1500 den Introitus eben noch nach Neumen gesungen hatte, wechselte mit dem folgenden mehrstimmigen Kyrie die Schrift. Die Doppelung spiegelt sich in Chorbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts, wenn Choralintonationen mit schwarzen Zeichen in einer rhythmuslosen Schreibweise des 12. Jahrhunderts notiert werden, die Fortsetzung von Messe oder Motette aber in hohlen Formen mensurierter Schrift aktuellster Version. Heinrich Schütz kombinierte die beiden Schriften wie selbstverständlich in seiner *Auferstehungshistorie* von 1623. Noch in einem scheinbar einheitlichen Schriftbild versammeln sich Zeichen unterschiedlichster Herkunft und wechselnden Alters. Auf der ersten Partiturseite von Beethovens 9. Sinfonie erscheinen nebeneinander Linien des 11. Jahrhunderts, Zierformen von Buchstaben des 6. Jahrhunderts bei den Schlüsseln, Pausenzeichen des 14., Bindebögen des 16., Taktstriche des 16./17., Lautstärkeangaben des 17., Instrumentenangaben und Spielanweisungen des 18. sowie Metronomzahlen des 19. Jahrhunderts. Allein in den Notenköpfen und ihren Werten steckt ausgefächert eine Geschichte vom 13. bis zum 18. Jahrhundert.

Angesichts derartiger Vielschichtigkeit mutet es merkwürdig an, wenn Schriftkundige wie Andrew Robinson Musiknoten zu »Vorstufen der Schrift« rechnen oder sie wie Harald Haarmann rundum übergehen. Musikalische Schrift europäischer Prä-

gung, die Textschrift als Bestandteil in ihr System integriert, ist das komplizierteste graphisch-lautliche Gebilde, das die Menschheit je ersonnen hat. Zu seiner Komplexität gehört unweigerlich die Vielfalt. Sie ist allerdings in jüngerer Zeit mitunter als störend empfunden worden. Es gab auch in der Musik die Sehnsucht nach einer konstanten Schrift wie bei sprachlichen Texten. Musik aller Epochen sollte in einheitlicher Graphie verfügbar sein. Moderne Editionspraxis des 20. Jahrhunderts hat solche Vorstellungen genährt. Sie sind aber illusionär. Schrift haftet an ihrem Gegenstand wie umgekehrt dieser Gegenstand sich seine adäquate Graphie sucht, in dem, was mitgeteilt, wie in dem, was *nicht* mitgeteilt wird. Die Musik von Leonin, Palestrina und Wagner nach gleichen Normen wiedergeben zu wollen, zeugt von einem ähnlich gegenstandsfernen Denken wie ältere und inzwischen gründlich verworfene Theorien, man könne mit *einer* analytischen Methode wie der Funktionslehre Hugo Riemanns oder dem Urlinienkonzept Heinrich Schenkers alle mehrstimmigen Vorgänge gleichermaßen sinnvoll erklären. Jedes Werk der Musikgeschichte ist in einem zugehörigen musiktheoretischen Kontext verankert, zu dem unlösbar auch spezifische Formen der Schrift gehören.

Literatur

Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962

Marshall McLuhan: The Gutenberg Galaxy, Toronto 1962; deutsch als: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Düsseldorf und Wien 1968

Thrasybulos G. Georgiades: Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos, Göttingen 1985

Andrew Robinson: The Story of Writing, London 1985; deutsch von Martin Rometsch als: Die Geschichte der Schrift, Düsseldorf 2004

Harald Haarmann: Universalgeschichte der Schrift, Frankfurt und New York 1990, 4¹⁹⁹²

Ralph Köhnen: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München 2009

2. Antikes Erbe

Die Tür zu Schrift wird immer dann aufgestoßen, wenn über Musik in ihren technischen Elementen gesprochen wird, denn verbale Aussagen lassen sich über Logogramme leicht zu weiter abstrahierenden Zeichen verkürzen. Insofern steckt in den Stimmanweisungen für ein Saiteninstrument aus einem altbabylonischen Lehrtext aus Ur von ca. 1800 v. Chr. (Sig. U. 7/80) mit dem Ziel der Unterscheidung von Tonarten latent ein Schriftpotenzial. Konsequenterweise genutzt wurde es aber erst in Griechenland. In einem Ordnungssystem für absteigende Tonreihen bekamen die einzelnen Positionen Namen, die Qualitäten benennen wie beim »mittleren« oder »dritten« Ton. Im »vollkommenen System« eines Euklid ca. 300 v. Chr. (*sýstema téleion*) – die Zuordnung an lateinische Tonbuchstaben im folgenden Schema ist so gewählt, dass keine Akzidentien nötig werden – hat jeder Ton einen Doppelnamen. Sein zweiter Teil in Form eines Genitiv Plurals (»der Mittleren«) gilt wie ein Familienname der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, der erste Teil der individuellen Position in dieser Gruppe (»Höchster« oder »Neben-Höchster«).

»sýstema téleion« nach Euklid und Ptolemaios

	a^1	nētē hyperbolaiōn	(Rang-)Niedriger der Überragenden
	g^1	paranētē hyperbolaiōn	Neben-Niedriger der Überragenden
	f^1	tritē hyperbolaiōn	Dritter der Überragenden
synaphē	e^1	nētē diezeugmenōn	(Rang-)Niedriger der Getrennten
	d^1	paranētē diezeugmenōn	Neben-Niedriger der Getrennten
	c^1	tritē diezeugmenōn	Dritter der Getrennten
	h	paramesē	Nebenmitte
diazeuxis	a	mesē	Mitte
	g	lichanos mesōn	Zeigefinger der Mittleren
	f	parhypatē mesōn	Neben-Höchster der Mittleren
synaphē	e	hypatē mesōn	(Rang-)Höchster der Mittleren
	d	lichanos hypatōn	Zeigefinger der (Rang-)Höchsten
	c	parhypatē hypatōn	Neben-Höchster der Höchsten
	H	hypatē hypatōn	Höchster der Höchsten
diazeuxis	A	proslambanomenos	Hinzukommender

Entsprechend der schon bei Aristoxenos belegten Vorstellung, dass die Quart das kleinste konsonante Intervall sei, bestehen die Grundbausteine des Systems aus Viertongruppen, die Tetrachorde genannt werden. Eines ihrer Hauptmerkmale ist der immer gleiche interne Bau mit dem jeweils kleinsten Intervall beim unteren Rahmenton. Die gleich gebauten Tetrachorde fügen sich entweder so zusammen, dass ihnen durch »Bindung« (*synaphē*) ein Ton gemeinsam ist, oder eine »Trennung«

(*diazeuxis*) sie scheidet. Der Wechsel des Prinzips garantiert die Oktav. Zwei verbundene Tetrachord-Paare stehen jeweils im Oktavabstand. Die Trennung gibt den Tönen des Tetrachords oberhalb der »Mitte« auch ihren Namen (»der Getrennten«). Das System ist aber flexibel. Es erlaubt bei der »Mitte« alternativ einen Austausch von *synaphē* und *diazeuxis*.

diazeuxis	d^1	}	nētē synemmenōn	(Rang-)Niedriger der Verbundenen
	c^1		paranētē synemmenōn	Neben-Niedriger der Verbundenen
	b		tritē synemmenōn	Dritter der Verbundenen
synaphē	a	}	mesē	Mitte
	g			
	f			
	e			

Ziel ist es, im siebentönigen (»heptatonischen«) System an einer Stelle eine Variable zu schaffen; der dritte Ton des Tetrachords oberhalb der Mitte kann so entweder *h* oder *b* lauten. Das hat Folgen bis ins Mittelalter mit der Doppelstufe *h/b*, deren vertiefte Variante in der lateinischen Musiktheorie noch lange »b synemmenon« (»verbundenes b«) hieß, alternativ »b molle« (»weich«) gegenüber dem »b durum« (»hart«) – Namen, die den alternativen Schriftformen *b* und *h* entsprachen. Die Benennung hat sich im deutschen Sprachraum während des 16. Jahrhunderts im Gefolge von Drucktypen verändert, weil in deutschen Orgeltabulaturen der Bequemlichkeit halber von den Setzern die eckige Form durch den einfacher verfügbaren Buchstaben *h* ersetzt wurde (um das systemfremde *h* zu vermeiden, ist in diesem Text, soweit es um Musik des Mittelalters geht, ein *b̄* in Unterscheidung von *b* verwendet).

Mit Hilfe der Namen ließen sich nicht nur Tonverhältnisse beschreiben, sondern prinzipiell auch Tonfolgen aufzeichnen. Bequemer wäre es freilich, Kürzel für die langen Namen zu benutzen. Solche Möglichkeiten muss es schon im 4. Jahrhundert v. Chr. gegeben haben, denn im ersten großen Lehrtext der griechischen Antike zur Musik äußert sich der Aristoteles-Schüler Aristoxenos kritisch zu Schrift, der er keinen großen Stellenwert einräumt. Das Notieren von Melodien sei nicht Ziel musikalischer Wissenschaft, ja nicht einmal Teil von ihr. Überliefert sind Einzelzeichen für Töne erst in der römischen Kaiserzeit. Erklärt werden sie in der nachchristlichen Epoche von Gaudentios und Alypius. Dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Systeme, die auf griechischen Buchstaben beruhen. Wofür diese Buchstaben ursprünglich standen, lässt sich nicht mehr erschließen. Es ist aber wahrscheinlich, dass ein Zusammenhang mit dem Lieblings- und Demonstrationsgerät früher Musiktheorie, dem Monochord, bestanden hat (siehe [Abb. 4](#)). Auf diesem länglichen Kästchen mit einer einzigen Saite war ein beweglicher Steg beliebig verschiebbar. So ließen sich unabhängig von Saitenspannung und -dicke Längenmaße vergleichen und Intervallproportionen erschließen. Musiktheorie wurde auf diese Weise eine Paralleldisziplin der Geometrie. Bei dieser aber war es üblich, Orte mit Buchstaben zu bezeichnen. Das war unschwer auf Musik übertragbar, wenn die verschiedenen zulässigen Stegpositionen der Reihe nach mit Buchstaben angegeben wurden. So jedenfalls wird das

Buchstabensystem um 500 n. Chr. Severinus Boethius, der entscheidende Schwellendenker und Wegbereiter, erklären. Durch ihn kommt griechische Musiklehre ins lateinische Mittelalter. Für Boethius aber sind die Buchstaben nichts anderes als Markierungen geometrischer Orte, überprüfbar am Monochord.

Die Antike hat über die Tonhöhenzeichen hinaus auch noch einfache Siglen für den Rhythmus im Sinne von Länge und Kürze entwickelt. Die Schrift ordnete sich so in drei Stockwerken. Im untersten standen die Buchstaben des Textes, darüber die Tonbuchstaben und ganz oben die Angaben für Längen, wobei dem einfachen Strich ein Wert von zwei Kürzen entsprach, dem Strich mit Haken einer von drei Kürzen.

$\overset{\text{c}}{\text{c}}$ $\overset{\text{z}}{\text{z}}$ $\overset{\text{z}}{\text{z}}$ $\overset{\text{κ}}{\text{κ}}$ $\overset{\text{ι}}{\text{ι}}$ $\overset{\text{ι}}{\text{ι}}$
 Ὅσον ζῆς, φαίνου,

Abbildung 1



Erste Zeile vom Lied des Seikilos auf einer Grabstele des 1./2. Jahrhunderts n. Chr.: Nachzeichnung der in Stein gemeißelten Zeichen nach Pöhlmann 1970 und Übertragung in moderne Schrift

Die Schrift wirkt erstaunlich modern, so modern, dass man versucht sein mag, ein vertrautes Verhältnis zwischen Graphie und Ausführung anzunehmen und die Melodie am Klavier zu spielen. Ein antiker Hörer würde sie aber vermutlich nicht wiedererkennen. Denn die Schrift spiegelt vom lebendigen Erklingen ungleich weniger als heute. Das geht aus dem Anfangskapitel des zweiten großen Teils der Musiklehre des Aristoxenos hervor, wenn er über Melos und Tonhöhe spricht. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind Kriterien für die Unterscheidung von Sprechen und Singen. Bei Bewegungen der Stimme »gemäß des Ortes« – hier kommt mit *topos* eine Kategorie der Geometrie ins Spiel – sei zwischen einer »zusammenhängenden« (*synechēs*) und einer »auseinandergetrennten« (*diastematikē*) Art zu unterscheiden. Im ersten Fall des Sprechens durchschreite die Stimme den Raum in der Weise, dass sie nirgends länger verweile und den Anschein gibt, als ob sie an keiner Stelle anhalte. Im zweiten Fall des Singens mache sie vielmehr den Eindruck, als ob sie an bestimmten Stellen ruhig verweile – so viel als möglich.

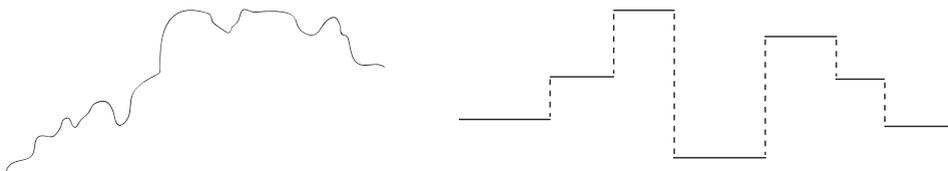


Abbildung 2

Graphie für Sprechen und Singen: die Bewegungsarten der Stimme nach Aristoxenos

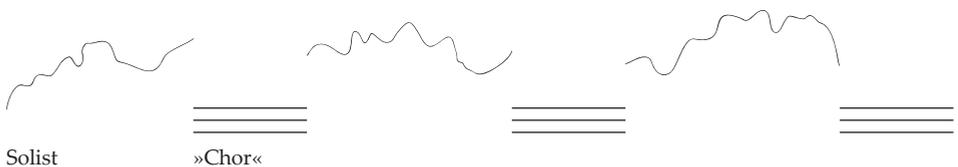
Für das Fixierte einer Tonhöhe – den horizontalen Linien rechts im Schema entsprechend – hat Aristoxenos den Begriff der *tasis*, mit dem eine feste Position bezeichnet wird. Die Einschränkung »so viel als möglich« deutet freilich an, dass ein dauerhaftes

Festhalten gar nicht erwartet ist. Die Buchstabenschrift suggeriert aber eben dies. Sie verabsolutiert das Tasis-Prinzip. Erfahrungen mit einstimmiger Musik des Mittelmeerraums und des Orients lehren, dass Sängern das portamentolose Springen von Stufe zu Stufe völlig fremd sein kann. Töne werden dort miteinander verschmolzen, sodass die Stimme in ständiger Bewegung bleibt. Die Buchstabenschrift präpariert davon analysierend nur so etwas wie ein Gerüst. Die Unterscheidung von Aristoxenos ist daher eine eher idealtypische. In der Praxis dürften sich die Extreme mitunter nahe gekommen sein, zumal das Altgriechische vergleichbar dem modernen Chinesisch eine Tonhöehensprache war. Boethius, der wörtlich auf Aristoxenos zurückkommt (*De institutione musica* I, 12), nahm konsequent noch eine dritte Art an, die »zwischen beiden die Mitte hält« und beim Vortrag von Epen zur Anwendung käme.

Rudolf von Ficker hat in einem grundlegenden und unverändert lesenswerten Aufsatz von 1930 die weitreichende These vertreten, vokale Einstimmigkeit tendiere generell zum »Kohäsionsprinzip«, zur gleitenden Verbindung aneinanderhaftender Töne. Das reine »Distanzprinzip« mit seiner Präferenz von Großintervallen sei wiederum Voraussetzung für primär instrumental basierte Mehrstimmigkeit. So gesehen hat die stufige Buchstabenschrift der Antike ihr eigentliches Potenzial zusammen mit einer Simplifizierung des Tonsystems, aus dem kohäsive Mikrintervalle der griechischen Chromatik und Enharmonik ausgeschieden wurden, erst im lateinischen Mittelalter entfaltet.

Wer die beschriebenen Prinzipien auf engstem Raum nebeneinander erleben möchte, sei auf sardische Musik verwiesen. Die zwei Arten der Tongebung verbinden sich hier beim *canto a tenore* oder *concordu* auf eindruckliche Weise. Während ein interpunktierender Dreipersonen-»Chor« in perfekt planer Tongebung seinen Dreiklang, der ursprünglich einmal ein Quint-Oktavklang gewesen sein mag, so starr und schwebungsfrei rein intoniert, dass Interferenztöne wie bei einer mitteltönig gestimmten Orgel hörbar werden, bewegt sich der Solist völlig frei in einer Weise, die stufige Schrift überhaupt nicht wiedergeben kann:

Abbildung
3



Schema eines sardischen Concordu-Gesanges: Kohäsives im Solo und Tasis-Bindung im »Chor«

Stufige Schrift hat das Tonideal im Westen verändert. Während schriftlose Kulturen weltweit den unveränderlich stabilen Ton als »tot« ansehen und nach Verlebendigung durch interne Bewegung streben, und zwar auch bei scheinbar fest fixierten Instrumenten – sei es durch Membran- und Rasseffekte bei Resonatoren von Xylophonen in Afrika oder durch Verstimmung von Klangplattenpaaren zur Erzeugung von Schwebungen bei Metallophonen in Südostasien –, ist im Westen der mechanisch starre Ton des Klaviers oder der Orgelpfeife zum Ideal geworden, ohne dass freilich Elemente des Kohäsiven völlig verschwunden wären. Doch jetzt sind Schrift und

Ausführung zu einem Einklang gekommen. Mehrstimmigkeit muss sich auf die Stabilität des Tones verlassen können. Sonst ließen sich keine geordneten Relationen herstellen. Das heißt, dass sich das Taxis-Prinzip in Schrift und Ausführung, begleitet von einem Verlust an Tonhöehensprache, in Reinkultur erst in der abendländischen Mehrstimmigkeit Bahn gebrochen hat.

Für kohäsiv einstimmigen Gesang ist Stufenschrift hingegen nur sehr bedingt geeignet. Das mag einer der Gründe für Aristoxenos gewesen sein, ein Notationssystem mit Buchstaben (*parasēmantikē technē*) abzulehnen; es könne die Feinheiten eines Melos in Bezug auf Tonhöhe nicht ausreichend wiedergeben. In diesem Sinne mag auch – unabhängig von Fragen der Kenntnis späthellenistischer Texte zur Notation – die Auskunft in den *Ethymologiae* des gelehrten Enzyklopädisten Isidor von Sevilla aus der Zeit um 600 n. Chr. zu verstehen sein, dass sich Tonfolgen nicht schreiben ließen (»soni pereunt, quia scribi non possunt«).

Das Mittelalter hat unbeirrbar an Schrift geglaubt. Erst als die Wirkungsmacht des Zahlendenkens, das in den Buchstaben indirekt zum Ausdruck kommt, nachließ, wurden wieder Vorbehalte laut: »dieweil der gesang, so durch die lebendige stym gemacht, also und der mas, wie er inn sich selber ist, inn keinerley weis geschrieben odder sonst gefasset werden mag« (*Musica figuralis*, S. »C«). Martin Agricola erinnert 1532, wenn er das Wort »lebendig« benutzt, an Aristoteles, der einer menschlichen Stimme, »der lebendigen stym«, im Unterschied zu sonstigen Instrumenten die Eigenschaft zugesprochen hatte, Organ der Seele zu sein. Ihr Reich aber ist der Schrift verschlossen, wie Alexander Oulibicheff in seiner Mozart-Biographie von 1847 im Kapitel »Mozart als Virtuose und Improvisator« wortreich beklagt: »Die Noten sind wohl noch vorhanden, aber die Methode, der Anschlag, der Ausdruck, die Verzierungen, die unzähligen Nuancen, welche man auf dem Papiere durch Zeichen nicht ausdrücken kann, mit einem Worte die Seele und der Genius der Execution, alles dieses existirt nicht mehr.« Von solchen Gedanken führt ein direkter Weg zu Gustav Mahlers Ausspruch, das Wesentliche stünde nicht in den Noten. Aber das wäre auch zu viel verlangt. Schrift begnügt sich mit der Darstellung von Strukturen. Was sie beim Menschen anrichten, liegt außerhalb ihres Interesses. Schrift richtet sich nicht an die Seele, sondern ans Auge. Sie ersetzt nicht das Erklingen. Sie bildet Klang nur ab – nach den Kriterien jener Musiktheorie, die ihre Zeichen geschaffen hat.

Literatur

- Rudolf von Ficker: Primäre Klangformen, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929, Leipzig 1930, S. 21–34
- Curt Sachs: *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York 1943; deutsch von Helga Kyritz und Jürgen Elsner: *Die Musik der Alten Welt in Ost und West*, Berlin 1968
- Egert Pöhlmann: *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg 1970; Neubearbeitung zusammen mit Martin L. West: *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments*, Oxford 2001
- David Wulstan: *The Earliest Musical Notation*, in: *Music and Letters* 52 (1971), S. 365–382
- P. Sassu, D. Carpitella und L. Sole: *La musica sarda*, Albatros VPA [1973, Schallplattentext]
- Doris Stockmann: *Die Transkription in der Musikethnologie*, in: *Acta Musicologica* 51 (1979), S. 204–245

- Gerhard Kubik: Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik, in: Musik in Afrika, hg. von Artur Simon, Berlin 1983, S. 327–400
- Reinhold Schlötterer: Das Seikilos-Epitaph – mit den Erfahrungen der Musikethnologie betrachtet, in: Anuario musical 39/40 (1984/85), S. 249–263
- Konrad Volk: Musikalische Praxis und Theorie im Alten Orient, in: Geschichte der Musiktheorie 2. Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz, hg. von Thomas Ertelt, Heinz von Loesch und Frieder Zaminer, Darmstadt 2006, S. 1–46
- Charles M. Atkinson: The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music, Oxford 2009 (Kap. 1)
- Stefan Hagel: Ancient Greek Music. A New Technical History, Cambridge 2010

3. Schrift der Theorie und Schrift der Praxis

Auf dem Weg zu einer komplexen Notenschrift 500–1100

Buchstabenschriften im Mittelalter

Von der Schrift der Antike bewahrte Boethius unter Ausscheidung der Rhythmuszeichen nur den Tonhöhenanteil mit den Buchstaben. Denn sein ganzes Interesse galt den Intervallen und den hinter ihnen verborgenen Zahlenproportionen. Zur Erläuterung von Tonsystem und Zahlenlehre benötigte er unweigerlich Schrift:

»Es bleibt, dass wir, weil wir die Saite nach den erklärten Konsonanzen einteilen wollen, zunächst die musikalischen Zeichen anführen, damit leicht erkannt werden kann, welcher Name einem jeden zukommt. Denn die alten Musiker haben wegen der kürzeren Schreibweise, um nicht immer das Hinzusetzen der ganzen Namen nötig zu haben, gewisse kleine Zeichen (*notulae*) ausgedacht, mit welchen die Klänge der Saiten angegeben werden. Durch diese Kürze erreichten sie auf wunderbare Weise, dass nicht nur die Worte der Dichtungen, sondern selbst die Melodie bis ins Gedächtnis der Nachwelt überdauerte« (»in memoriam posteritatemque duraret«, *De institutione musica* IV, 3).

Der Text ist in mehrfacher Weise aufschlussreich. Erstens: Tonzeichen seien in Kurzschrift ein Ersatz für die alten Doppelnamen, die Boethius benutzt und ins Lateinische übersetzt. Die Schrift festigt so die Vorstellung von Tonidentitäten im Sinne von Individuen einer Tongesellschaft. Das Verhältnis unter ihnen regeln Intervalle. Die Dominanz des gegenständlichen Ortes macht Distanzen zu einem sekundären Phänomen, das Schrift nur indirekt anzeigt. Damit ist eine Grundentscheidung getroffen, und die Möglichkeit einer Intervallschrift verworfen, die das Verfahren umkehrt, indem sie Schrittgrößen bezeichnet, aus denen sich nachgeordnet Einzeltöne erschließen lassen wie später bei byzantinischen Neumen oder der Intervallschrift des Hermannus Contractus. Zweitens: Der Vorzug der Schrift sei eine Erleichterung für das Verständnis des Tonsystems. Sie würde herangezogen, weil so Positionen und Saitenlängen klar werden könnten (»weil wir die Saite nach den erklärten Konsonanzen einteilen wollen«). Die Schrift dient also der Theorie. Das ist ihre Hauptfunktion. Für den praktischen Musiker ist Schreiben ohne Belang. Drittens: Schrift habe noch eine Nebenfunktion. Sie halte auf Dauer und für alle künftigen Zeiten fest, was sonst vergänglich wäre. Das Schriftprinzip, einem Vorgang Zeit zu entziehen, garantiert Zeitlosigkeit nicht nur im Kleinen, sondern auch im Epochalen. Eine Erfahrung der Textschrift ist in die Musik übertragen und wird sich in der Renaissance erneut bemerkbar machen, wenn Hermann Finck 1556 von der schöpferischen Kraft des Komponisten sagt, dass sie über die Verfertigung eines Werkes mittels Notenschrift der Nachwelt etwas hinterlässt (»post laborem operis fabricati aliquid relinquit«). Der

Gedanke an Zeit stellt sich bei früher Notierung von Tönen wie unvermeidlich von selbst ein. Beim Seikilos-Lied (Abb. 1) ist es nicht nur das unvergängliche Material des Steins, in den die Zeichen gemeißelt sind, das an Dauer denken lässt. Der Text selbst thematisiert die Zeit, deren Name *chronos* zuletzt wie magisch erscheint: »Solange du lebst, niemals Sorge dich, denn wenig ist zu leben, das Ende fordert die Zeit.«

Mit dem Verweis auf die Saite oder Sehne (*nervous*) erklärt Boethius das technische Prozedere. Sein Hilfsgerät ist das Monochord (Abb. 4). An ihm werden die Teilungspunkte (*divisiones*) sichtbar, die das alte Zweioktavensystem messbar machen. Die Teilungspunkte wiederum werden durch lateinische Buchstaben markiert. Zunächst benutzt Boethius diese Buchstaben in rein geometrischem Sinne, wenn er Strecken wie A–D oder F–K definiert und Buchstaben von Fall zu Fall beliebig austauscht. In einem zweiten Schritt werden die Buchstaben aber zu absoluten Größen und bezeichnen immer den gleichen Tonort, sodass sie die älteren griechischen Zeichen ersetzen können und in einem letzten Schritt mit den feierlichen Namen des *système téléion* kombiniert werden:

- A – hypatē hypatōn
- B – parhypatē hypatōn
- C – lichanos hypatōn
- D – hypatē mesōn usw.

Für die 15 Töne und ihre zwei Oktaven ergibt sich so eine aufsteigende Buchstabenreihe von A bis P:

A B C D E F G H I K L M N O P

Boethius benutzt sie mit unterschiedlicher interner Ordnung, weil der Halbton *e–f* einmal mit D–E, das andere Mal mit E–F zusammenfällt; erst in der letzten Skala von Kapitel 17 – jetzt ohne die griechischen Namen – gilt für die Buchstaben A bis G die Ganz- und Halbtonfolge heutiger Schreibweise. Doch unabhängig von den noch wechselnden Zuordnungen – so existierte auch eine Reihe, bei der das »A« dem heutigen *c* entspricht (vgl. Apel S. 24) – sind die lateinischen Buchstaben über Namenskürzel hinaus im Sinne von Logogrammen zu komprimierten Anweisungen geworden. Jeder Buchstabe steht imperativisch für eine Handlung: Stelle den beweglichen Mittelsteg des Monochords an die bezeichnete Stelle und zupfe die Saite rechts davon. Dann hörst du exakt den Ton, von dem die Rede ist.

Trotz ihrer geometrischen Herkunft haben dabei die Buchstaben ihre Qualität verändert. In der Geometrie gewinnen sie erst in der Kombination Sinn, wenn eine Strecke A–B gemessen wird. Ihr Name braucht zwei Buchstaben. Ein Buchstabe allein bezeichnet ein Nichts, einen ortlosen Punkt. In der Musik gewinnt der eine Buchstabe jedoch für sich Anzeigekraft. Er steht in der Funktion eines Namens für das Etwas eines individuellen Tones. Möglich ist das nur, weil dieser eine Buchstabe zum Repräsentanten des kompletten Systems wird. Mit der Angabe eines Buchstabens als »archimedischem Punkt« sind alle anderen mit aufgerufen. Eben das wird später der Notenschlüssel im Liniensystem leisten. Die Festlegung des *f* oder *c*¹ definiert auch sämtliche andere Leiterpositionen. Schon ein Buchstabe allein erschließt die Verhältnis-

Totale. Das Besondere eines Namens ist es ja, auf etwas »Gesellschaftliches« zu verweisen, auf eine Eigenschaft in einem gegebenen Zusammenhang.

Das Verhältnisprinzip unterscheidet den musikalischen Buchstaben, der in ein System fester Relationen eingebunden ist, von seinem zeichengleichen Partner in Textschriften. Das Zeichen der Sprache ist ein selbstgenügsamer Wert. Isolierbare Relationen zwischen Phonemen – einem s und einem u – gibt es nicht, nur Diversität. Bei der Musik vertritt der Buchstabe als Zeichen den Namen in einem postulierten Kontext. Namen reflektieren gedankliche Konstrukte. Insofern ist der Buchstabe Garant für theoretische Legitimation. Sie wiederum kommt aus den Zahlenverhältnissen, weil die Intervalle über Proportionen definiert werden wie 2:1 bei der Oktav und 3:2 bei der Quint. Möglicherweise deshalb galt für den spätantiken Aristides Quintilianus der große Zahlendenker Pythagoras als eigentlicher Schöpfer der Notenschrift. Schrift hält Zeit an. Die Proportionen wiederum, auf die die Zeichen der Schrift verweisen, gelten zeitlos.

Eine Besonderheit der Buchstabenreihe von Boethius liegt in ihrer Richtung. Sie verhält sich damit nicht nur gegenläufig zu Vorgaben der Antike, die den Aufbau von Tetrachorden immer von oben nach unten erklärten, sondern zu einem in schriftlosen Kulturen geradezu omnipräsenten Denken nach dem Prinzip des Fallens, nicht des Steigens. Wie Boethius zu seiner Entscheidung kommt, die weitreichende Folgen bis hin zum Tonleiterspiel heutiger Musikstudenten hat, lässt sich nicht ohne Weiteres erklären. Es mag die Monochord-Bindung hineinspielen, die einen Anfang in der Gesamtlänge einer Saite vorgibt und mit ihr einen Ton, der nicht unterschritten werden kann, sich folglich für ein A anbietet. Vielleicht ist der Auslöser aber auch in einer Übersetzung zu suchen. Boethius macht aus dem *hypatē hypatōn* des Griechischen ein *principalis principalium* (»hypatē hypatōn, quae est principalis principalium«, »der Vornehmste der Vornehmen«). Im Lateinischen kommt so nicht nur der hohe Rang zum Ausdruck, sondern auch ein »Erstes« und »Ursprüngliches« im Sinne von *primus*. So gesehen musste Boethius in seiner ersten Reihe für diesen Ton zunächst mit A beginnen, um es später auf den noch hinzukommenden *proslambanomenos* zu verschieben.

Abbildung
4



Mittelalterliche Darstellung um 1150 von Boethius mit dem Monochord als Demonstrationsgerät der Musiktheorie (Cambridge University Library Ms. li. 3.12, fol. 61v)

Entsprechend der Ausgangsbestimmung als geometrische Positionspunkte am Monochord war die Wiederholung von Zeichen ausgeschlossen. Spätestens ab dem 11. Jahrhundert ging die Praxis jedoch im Bestreben, die Oktavidentität von Tönen auch sichtbar zu machen, über rein Geometrisches hinweg. Als Unterscheidung bot sich der Wechsel von Groß- und Kleinbuchstaben sowie die Verdoppelung von Buchstaben an. Die Untergrenze wurde mit einem griechischen Gamma erweitert:

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc ...

Die Strukturierung der Gesamtreihe in Quartrahmung nach den Viertongruppen der Tetrachorde blieb dagegen bis ins 16. Jahrhundert hinein erhalten, wenn auch in verschiedenen Versionen. Das Schema der Tonordnung bei Johannes Cotto um 1100 stimmt – einschließlich der griechischen Ton-Doppelnamen – mit dem *système téleion* bei Boethius überein. Auch die »Familiennamen« für die Tetrachord-Zugehörigkeit sind die alten und lediglich ins Lateinische übersetzt. Eine kleine Variante gibt es nur, wenn Cotto die unteren Töne in Anlehnung an das griechische *barys* »schwere« nennt (*graves*).

<i>graves</i>	<i>excellentes</i>
A B̄ C D E	e f g aa
E F G a	b̄ c d e
<i>mediae</i>	<i>disjunctae</i>

Hermannus Contractus von der Reichenau folgte um 1050 der verschobenen ersten Reihe von Boethius, verstand die Zeichen aber im Sinne der »richtigen« zweiten. Den *proslambanomenos* fügte er mit aa oben statt unten hinzu, um auf die Doppeloktav zu kommen.

<i>graves</i>	<i>excellentes</i>
A B̄ C D	d e f g aa
D E F G	a b̄ c d
<i>finales</i>	<i>superiores</i>

Alternativ war unten das große Γ ergänzbar wie in einer Wiener Handschrift des 12. Jahrhunderts (Smits van Waesberghe S. 87). Engelbert von Admont verzichtete um 1300 einfach auf die Komplettierung und begnügte sich mit der Reihe A–g.

Der Grund für die Verschiebung liegt in einer Veränderung der Quartanordnung. Deshalb erhielten die beiden inneren Tetrachorde neue Bezeichnungen. Der alte Grundbaustein der »Mittleren« wurde zu dem der »Schlussfähigen« (*finales*). Als Ausgangspunkt der gesamten Ordnung orientiert sich das neue Haupttetrachord an den vier Schluss- oder Finaltönen D-E-F-G der acht Modi bzw. Kirchentonarten. Das hat zur Folge, dass der Halbton jetzt immer in der Mitte der Tetrachorde und nicht mehr am unteren Ende seinen Platz hat. Der Oktavausgleich durch *synaphē* und *diazeuxis* bleibt von der Veränderung unberührt. Gültigkeit behält auch die Variante mit der Tetrachord-Bindung in der Mitte bei G und der Trennung nach dem c (D–G G–c | d–g), mit der das b̄ in einem alternativen Tetrachord G-a-b̄-c legitimiert wird. Die neue Lehre nach den acht Kirchentönen ist auf diese Weise mit dem Systemganzen in Einklang gebracht.

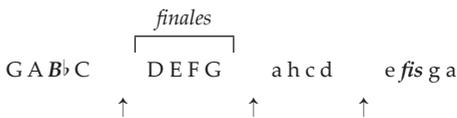
Die Wirkungskraft der Buchstaben hat sich unverändert erhalten. Sie werden in ihrer Namensqualität im Deutschen wie im Englischen bis heute benutzt und sind in Schlüsseln und Vorzeichen überall da präsent, wo das Fünfliniensystem in Gebrauch ist. Die Aufgabe der Buchstaben hätten ebenso gut Zahlen übernehmen können, im Griechischen ohnehin zeichengleich mit den Buchstaben. Der Vorschlag von Ziffern ist auch unweigerlich gemacht worden, und zwar von Jean-Jacques Rousseau, der 1742 der Akademie der Wissenschaften in Paris ein »Projet concernant de nouveaux signes pour la musique« unterbreitete, das die Buchstabenreihe A–G durch die Zahlenfolge 1–7 ersetzen sollte. Der Zeichenwechsel wurde, obwohl sich die Oktavlagenunterscheidung eher komplizierte, von deutscher Reformpädagogik und Volksbildung im Umkreis von Hans Georg Nägeli und Friedrich Silcher aufgegriffen, doch ohne nachhaltigen Erfolg. Eine Wiederbelebung hat Zahlenschrift durch Versuche der Musikethnologie im 20. Jahrhundert erfahren, mit Neubildungen dem Druck europäischer Normschrift zu entkommen.

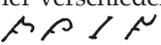
Die Dasia-Schrift und ihre Erweiterungen

Mit den Buchstaben war ein System geschaffen, das dem Repertoire liturgischer Melodien einer in der karolingischen Zeit expandierenden Kirche gerecht wurde. Dabei diente die Notation zunächst nur am Rande der Verbreitung von Musik. Hauptaufgabe war vielmehr, ein *recte* zu attestieren. Eine Melodie schreiben zu können, war der Beweis, dass mit ihr alles »seine Richtigkeit« hatte, ja dass sie den rationalen Gesetzen der Wissenschaft und mit ihnen einer göttlichen Bestimmung gehorchte. Schrift hatte im 9. und 10. Jahrhundert, als sie zu einem vertrauten Mittel wurde, eher normative als deskriptive Züge. Sie war auf die Bedürfnisse einer geregelten Einstimmigkeit eingestellt. Wogegen sie sich aber unerwartet sperrte, war Mehrstimmigkeit. Diese Einsicht ist einem der großen Denker in der Geschichte der Musiktheorie zu danken, dem Autor einer »handbüchlichen« Musiklehre, die um 870 im Grenzbereich zwischen dem West- und Ostfränkischen entstanden sein dürfte.

Der Text der *Musica enchiridias*, in frühen Quellen einem »abbas Hogerus« zugeschrieben, geht von der Praxis aus, zur Erhöhung der Feierlichkeit einzelne Gesänge in größeren Gruppen auch oktaviert in verschiedenen Registern zu singen. Bei der Oktav geschehe das quasi natürlich und bedürfe keiner Begründung. Der Autor hatte offenbar aber auch erlebt, dass sich bei der Wahl einer bequemen Lage nicht die Oktav, sondern die Quint als Intervall des Abstands einstellte. Was für das Singen keine erkennbaren Schwierigkeiten bot und im klanglichen Ergebnis sogar als besondere Zier (*ornatus*) galt – vielleicht weil es in Verlangsamung bei ausdrücklich erwähnter *morositas* (»Schwerfälligkeit«) gegen das melodische Kohäsionsmoment ein klangliches Taxis-Prinzip stärkte –, konnte dem Schreiben und damit dem Nachweis des Richtigen überraschenden Widerstand entgegensetzen. Die Töne, die bei einer Quintkoppelung entstehen, ließen sich im überkommenen Buchstabensystem nicht wiedergeben. Über dem $b\ddot{a}$ (= H) erscheint ein unbenennbares »X« (modern *fis*), unter

dem *b* ein ebenso namen- wie ortloses »Y« (modern *Es*). Da die Töne im Zusammenhang einer regulären Melodie und bei Anwendung des perfekten Intervalls der Quint entstehen, müssen sie legitim sein. Das wird aber erst manifest, wenn sie auch geschrieben werden können. Der Autor der *Musica enchiriadis* flüchtete sich nun nicht in den Ausweg einer Zeichenvariante wie etwa *f* (im Sinne von *fis*) statt *f*. Das würde keine systemische Einbindung leisten, um die es ihm ging. Vielmehr schuf er ein neues und eigenes *système téléion*, doch ganz auf der Basis alter Regeln. Ausgangspunkt war das mittlere Tetrachord der Finaltöne D-E-F-G. Um dieses herum wurden drei weitere Tetrachorde gleicher Binnenstruktur (»*eiusdem conditionis*«) mit dem Halbton in der Mitte gruppiert:



Sein Ziel erreichte der grübelnde Systemdenker im Wiederbeleben antiker Praxis über *synaphē* und *diazeuxis*. Anstatt in der Ordnung zwischen Bindung und Trennung zu wechseln, ließ er strikt das Prinzip der *diazeuxis* gelten (Pfeile). Alle Tetrachorde sind daher durch einen Ganzton voneinander getrennt. Auf diese Weise gibt es nur reine Quinten. Jeder einzelne Ton hat eine perfekte Quint sowohl über als auch unter sich (»*omnis sonus musicus habet in utramque sui partem quinto loco suimet qualitatis sonum*«). Soweit der denkerische und sehr präzise in Worte gefasste Prozess. Jetzt ging es darum, dem neuen System nach den Gesetzen des alten noch Zeichen zu geben. Mit den boethianischen Buchstaben, soweit er sie überhaupt kannte, war dies nicht zu leisten. Sie würden unweigerlich in ein anderes, für Mehrstimmigkeit ungeeignetes System führen. Also ersann Hogerus seine eigenen, freilich abermals traditionsgebundenen Zeichen. Er wählte, vermutlich aus einer Liste des römischen Grammatikers Donatus, die ihm über Isidor von Sevilla vertraut gewesen sein dürfte, mit Strich und Häkchen † ein Grundzeichen grammatischer Graphie, dessen Name neutral »Zeichen« lautete (*daseia*) und das sonst für den aspirierenden Anlaut eines *h* stand. Dieses Grundzeichen wurde mit Zusätzen an seinem oberen Ende – einem kleinen *s* oder einem *c* – versehen, sodass vier verschiedene Töne der Intervallfolge Ganzton-Halbton-Ganzton notierbar waren:  (= D-E-F-G). Für die intendierte Rückbindung an antike Vorbilder spricht, dass die graphischen Elemente der Zeichen über Buchstabenähnlichkeiten exakt so beschrieben sind wie bei Boethius die griechischen Tonzeichen.

Für alle Tetrachorde galten die gleichen Zeichen. Sie wurden nur nach einer ebenfalls schon in der griechischen Antike geübten Praxis gedreht oder gekippt bzw. gedreht und gekippt:

