

Der der römischen Liturgie eigene Gesang Entstehung und Geschichte des Gregorianischen Chorals

von Prof. Karlheinz Hodes



Das Verhältnis von Gesang und Text in der Liturgie

Der Gregorianische Choral ist verwachsen mit der Liturgie der römischen Kirche und nur im Umgang mit ihr verständlich. Wenn auch das Studium des Chorals - der großartigen eigenen Formen wegen und aufgrund seiner ungeheuer fruchtbaren Einwirkung auf fast alle neueren Epochen - unbedingt einen Teil des Musikstudiums überhaupt ausmacht, so überginge man doch den ihm eigenen Charakter und seinen wesentlichen Sinn, wenn man ihn nur als ein musikalisches „Fach“ ansähe und von seinem Platz, dem gottesdienstlichen Ritus, loslösen würde. In erster Linie will der Gregorianische Choral *musica orans*, musikalisch entfaltetes Gebet sein. Je weniger die Sprache des Betenden das, was er „meint“, erfährt, desto mehr sucht er weitere Ausdrucksmöglichkeiten, und so kann er auch in Tönen das zu bedeuten versuchen, was den Gedanken übersteigt. Daher ehrt die Kirche ihre erhabenen Texte, indem sie sie gemeinschaftlich singt. Dies ist ihr so eigen, daß die ganze Liturgieordnung vom Gesang her konzipiert ist, nicht als Untermalung zunächst oder programmatische Ausgestaltung, sondern als Kult, als Zeichen der Ehrfurcht bei dem heiligen Geschehen. So besitzt der Gregorianische Choral in besonderem Maße die Qualität, nicht so sehr einzelne Vorstellungen subjektiv-sinnlich wiederzugeben, als jenes Moment der Verehrung des offenbaren und erreichbaren Gottes ins Bewußtsein zu

rufen. Von diesem großen Einheitspunkt her tendiert „sein Ausdrucksgehalt zur Objektivierung des Gefühls in der Formel“ [1].

Folgt man D.Johner, so ist die Grundlage des Choraltexs bis in den Wortlaut hinein die Heilige Schrift, vor allem der Psalter. Es kann sich auch um Texte handeln, die noch ganz von der Heiligen Schrift inspiriert, aber freier gefaßt sind, oder um Texte, die aus Lebensbeschreibungen und Akten der Märtyrer, aus den Werken der Kirchenväter stammen oder einfach frei zusammengestellt sind. [2] Die Chormelodie ahmt allerdings die großen inhaltlichen Unterschiede der Textvorlagen viel weniger individuell nach, als daß sie sich von der vorgegebenen rituellen Ordnung her gestaltet; „jeder melodische Stil hat seine bestimmte Stelle in der Liturgie“ [3], wie Wagner ausführt. Kein Text werde mit einer melodischen Form „identifiziert“; vielmehr würden in einer und derselben Form die verschiedensten Texte vorgetragen und derselbe Text in den „mannigfachsten melodischen Stilen“ [4]. Ein und derselbe Text werde „melodisch verschieden“ behandelt, wenn er an verschiedenen Stellen der Liturgie stehe. „Eine und dieselbe Melodie kann verschiedenen Texten nur dann zugewiesen werden, wenn sie liturgisch gleichartig sind.“ [5] Selbstverständlich verbietet diese strenge Entsprechung von musikalischer Form und ritueller Umgebung nicht völlig, die Grundstimmung verschiedener Liturgien zum Ausdruck zu bringen (z.B. Osternacht-, Begräbnismesse). [6] Unter diesem Aspekt kann man auch von den melodisch gebundenen Formen, also jenen Stücken, deren Weisen, wie Wagner sagt, „sich nicht je nach der Eigenart der verschiedenen Texte formen“, „welche ohne wesentliche Veränderung für alle oder wenigstens die meisten Texte gleichen liturgischen Ranges gelten“, relativ die ungebundenen Formen absetzen; diese „bewegen sich melodisch und rhythmisch selbständig und behandeln die Texte von gleicher liturgischer Qualität musikalisch ungleich“ [7] - nie aber so, daß Überwältigung oder Leidenschaft der strengen Reinheit und Einfachheit, der charakteristischen Schönheit des Gregorianischen Chorals, Abbruch täten. Sein Instrument ist ja allein die menschliche Stimme in der Zucht und Nüchternheit zeremonieller Formen, bei denen der Mensch nicht in „romantischen Empfindungen“ möglichste Identität zu erreichen sucht, sondern sich gewiß an die Ordnung der Schöpfung und Offenbarung hält. [8]

Der Gregorianische Choral als kirchenmusikalischer Stil

Erst die Tradition, die den Choralgesang aus den Zeiten, da er der unreflektiert-selbstverständliche, auch dem weltlichen ähnliche Stil war, bis in unser Jahrhundert herübergereicht hat, konnte ihn in diesem Licht erscheinen lassen. Genau in dieser Tradition stehen neuere Verlautbarungen der Kirche, die den Gregorianischen Choral als die zeitungebundene und international angemessenste und maßstabsetzende liturgische Musik ansehen. Dazu einige Beispiele:

Er ist unvergänglicher Gesang und allgemeingültige Musik im wahrsten Sinne des Wortes, geeignet, von allen Menschen gesungen zu werden.[9] Außerhalb des gottesdienstlichen Bereiches ... verliert der Gregorianische Gesang seine Ausdruckskraft, seinen tiefen Gehalt, ja geradezu seine Existenzberechtigung ... (Er ist) ein unvergängliches Zeichen der Einheit, Heiligkeit und Katholizität. [10] - Daher ist dieser Gesang der Gesang der römischen Kirche.

Ihn allein hat sie von den Vätern übernommen, ihn hat sie mit größter Sorgfalt viele Jahrhunderte hindurch in den liturgischen Büchern behütet. Sie bietet ihn als den ihrigen unmittelbar den Gläubigen dar, sie schreibt ihn allein in einigen Teilen der Liturgie vor. Neueste Forschungen haben diesen Gesang in seiner früheren Unversehrtheit und Reinheit so glücklich wiederhergestellt. Aus diesen Gründen galt der Gregorianische Choral so sehr als höchstes Ideal der Kirchenmusik, daß man mit Recht das allgemeine Gesetz aufstellen kann: Eine Kirchenmusik ist um so mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist und ihrer Stimmung dem Gregorianischen Choral nähert. [11]

Die Herkunft der frühen christlichen Kirchenmusik

In der liturgischen Musik des Christentums der ersten Jahrhunderte erkennen fast alle Autoren, die nach der Entstehung der christlichen Kirchenmusik fragen, als vorherrschend die Tradition des Orients oder, genauer gesagt, die Tradition der synagogalen Kultmusik der Juden. „Es war“, wie L.Söhner sagte, „ganz natürlich, daß die neubekehrten Juden bei ihren Zusammenkünften in ähnlicher Weise gesungen haben, wie sie es vordem in der Synagoge getan hatten.“ [12] Infolgedessen basierten auch die ersten musikalischen Formen der Kirche auf der Psalmodie [13]; ihr grundlegendes Gestaltungsprinzip, der textliche Parallelismus, beeinflusste die Melodiebildung so sehr, daß man „in mehr als einer Hinsicht ... die Stilarten des Chorals wie die Variationen der einen großen psalmodischen Urmelodie auffassen“ kann. [14] Das Alte Testament diente auch dem Christentum als erste Textquelle. Die jüdische Musik wiederum ist aber in den weiteren Rahmen der volkstümlichen Musik des Orients, Kleinasiens, Syriens, Armeniens usw. einzuordnen. [15] Daher findet man noch im Mittelalter sowohl eine von morgenländischen Vorstellungen geprägte Musikanschauung als auch „orientalische Gesangsmanieren“, wie „nasale Tongebung, Schleifen, Triller, Staccati“ [16]. In welchem Ausmaß, auf welche Weise und wie lange einzelne orientalische Praktiken, vor allem Rhythmisierung und Chromatisierung, in der christlich-abendländischen Musik noch weiterhin ausgeübt wurden, darüber gehen die Meinungen der Forscher auseinander. [17]

Keine Übereinstimmung scheint bisher über den Einfluß der Griechen auf die römische Kirchenmusik erreichbar zu sein. Während z.B. für Johner ein Vergleich mit den griechischen Gesängen zeigt, daß die griechische Musik mit „ihrem Tonsystem, ihren Tonarten und ihrer Melodiebildung für den frühchristlichen Gesang von wesentlicher Bedeutung gewesen ist“ [18], spricht nach Meinung anderer Forscher, etwa Schmits, die bewußte, religiös begründete Absetzung der Christen vom heidnischen Griechentum genau gegen diese Auffassung: nicht nur sollen keine griechischen Melodien in den christlichen Bestand übernommen worden sein, sondern die junge Kirche habe explizit gegen die gesamte griechische Musizierweise, so den darin üblichen Chromatismus, Enharmonisierung und die Instrumentalmusik, angekämpft. [19] Wahrscheinlich läßt sich die Kontroverse am ehesten historisch lösen. So spricht Tack von einer „etwa im 4.Jahrhundert stärker einsetzenden Berührung mit der musikalischen Welt des Hellenismus und ... (einer) Auseinandersetzung mit der Musiklehre der Griechen, deren Tetrachordsystem man in Theorie und Praxis übernahm und dabei die traditionellen frei stufigen

orientalischen Melodiemodelle an die Stufigkeit des Oktoechos band wie andererseits das syllabische, griechische Erbe dem ungewohnten und artfremden melismatischen Singen auslieferte.“

Man könnte also vielleicht, nach einem zeitweiligen Nebeneinander, von einem Kompromiß oder einer Synthese zwischen orientalischem und abendländischem Stil in der frühchristlichen Musik sprechen, so auch, daß sie im Verlauf ihrer Verbreitung einerseits immer stärker vom europäischen Musikempfinden gefärbt wurde, andererseits aber bis in die Kompositionen unserer Zeit hinein etwas einem anderen Kulturkreis Entstammendes, anregend Fremdes bewahrte.

Wie die übrige christliche Kunst entfaltete sich auch die Musik seit dem Mailänder Edikt (313), in dem Konstantin der Große dem Christentum dieselbe Glaubensfreiheit wie allen heidnischen Religionen zusicherte; sie entwuchs der bloßen Spontaneität der Gemeinden und wurde auf miteinander wettstreitenden Sängerschulen kultiviert und in verbindliche Formen gebracht.

Die verschiedenen Bezeichnungen

Mit Hinweis auf den lokalen Mittelpunkt des neuen christlichen Glaubens, der nicht mehr in Palästina, sondern in Rom lag, hieß die Musik der Kirche zu dieser frühen Zeit „Cantilena Romana“, Gesang der Kirche von Rom, auch „cantus ecclesiasticus“ oder einfach „musica“ oder „cantilena“. Spätere Bezeichnungen gehen auf bestimmte Ereignisse in der Geschichte dieses „Kirchengesangs“ zurück: „Gregorianischer Choral“ läßt auf den Einfluß Papst Gregors I. auf die liturgische Musik schließen, während der Bestandteil „Choral“ (auch „cantus choralis“) sich von dem ausführenden Organ dieser Gesänge, dem chorus, von früh an bestehend aus Knaben und Männern, herleitet. Der Platz im Gotteshaus, der für den chorus reserviert war, heißt dementsprechend Chor. Der Name „Gregorianischer Choral“ kam erst mit dem 12.Jh. auf [21] und bezeichnet etwas vollkommen anderes als das „Choral“ genannte einstimmige Gemeindelied der protestantischen Kirche. [22] Seit dem 13.Jh., in dem sich die Mehrstimmigkeit herausbildete, kamen Bezeichnungen auf wie „cantus firmus“ (nach Schmit mußte in den neuen polyphonen Kompositionen „die gregorianische Melodie das unveränderliche feste Thema abgeben“ [23], „cantus usualis“ („d.i. gewöhnlicher Kirchengesang ... im Gegensatz zur Mehrstimmigkeit“ [24]) oder „cantus planus“ (plain-chant), da Meister der „Organum“-Technik wie Machaut, Perotin, Dufay u.a. den weit über normal ausgehaltenen, in tieferer Lage erklingenden Tönen der Choralmelodien freie Gegenstimmen in kürzerem Zeitmaß hinzufügten. [25]

Allgemeines zur Entwicklung

In gewissem Sinne setzt sich die Diskussion über die mehr orientalisch oder mehr antik-griechisch bestimmte Entstehung des Chorals in den Untersuchungen fort, die sich den Veränderungen der Musik bei der Rezeption durch die transalpinen Völker widmen. Man geht von dem Unterschied zwischen den Choralfassungen in Italien

und Spanien einerseits und bei den „nordischen Völkern“ [26] andererseits aus, der folgendermaßen charakterisiert werden könnte: Orientalismen, weit gespannter Melismatik, wie sie z.B. für den Mailänder Choral typisch ist, [27] einer improvisatorischen Freizügigkeit des Musizierens aufgrund des Melodiemodells [28], psalmodischen Formen [29] stehen Hymnodik, Syllabik, Überwindung des Improvisierens (aus heutiger Sicht), artikuliertere Intervalle und Melodiebildung gegenüber.

Die Darstellung dieses Stilunterschieds kann nun zu einer verzerrten Auffassung führen [30], die im gregorianischen Cantus Romanus - etwa gegenüber dem Mailänder Choral - die Wirksamkeit eines abendländischen „Prinzips“ und das Resultat der „in Rom volksmäßig zu Einfluß gelangten Germanen“ [31] sieht. Damit ist aber das Problem nur mit dem des abendländisch-griechischen Einflusses auf den Choral vermischt. [32]

Dagegen kommt Johner zu einer adäquaten Darstellung, wenn er die wichtigsten Eigenarten der germanischen Fassung beschreibt [33]: es zeige sich darin die allgemeine Vorliebe der Germanen „für sprunghafte, weite Intervalle“, häufiges Erhöhen des Spitztones, Erweitern des auf ihn folgenden Intervalls, gelegentlich Verkleinern des Intervalls nach unten. [34]

Abgesehen von diesen beiden wichtigsten Choraldialekten, dem römischen und dem germanischen, waren aber, wie Agustoni ausführt, die Choralgesänge noch in viel größerem Maße „nicht nur melodiestilistisch differenziert, sondern in ihrem Stil auch abhängig von Zeit und geographischem Raum, in dem sie komponiert und abgeändert wurden“ [35]. Damit mußte die Chormusik, die bis ca. 1000 für den kirchlichen und weltlichen Stil gleichermaßen bestimmend war, d.h. schlechthin den Zeitstil darstellte, als Kultmusik einer einheitlichen Kirche im Falle allzu heterogener Einzelbildungen und in Zeiten des auch für diesen Kunststil ganz natürlichen Rückgangs notwendig Tendenzen der Normierung, des Verbindlichmachens, der Angleichung herausfordern.

Die Gregorianische Frage

Auf jeden Fall waren es solche Tendenzen, die zur Bildung des „Gregorianischen Chorals“ geführt haben - ob Papst Gregor I. (590-604) selbst die römische Kirchenmusik (re)organisiert hat, wie man zunächst immer annahm, oder ob spätere Zeiten mit Hilfe der Autorität seines Namens den Kirchengesang als genuin römisch deklarieren oder eine bestimmte Fassung des Chorals (und damit verbunden womöglich andere, politische Ziele) durchsetzen wollten, das hat sich in der Forschung als die „Gregorianische Frage“ herauskristallisiert.

Der erste Gegner der Gregorianischen Tradition war F.A.Gevaert (1891), der in den folgenden Jahren eine umfassende Diskussion auslöste. In den dabei entstandenen Arbeiten sind alle erreichbaren literarischen Zeugnisse verarbeitet. Erst später kamen neue Gesichtspunkte hinzu. [36] Zum Beispiel haben sich Zweifel an der

Zuverlässigkeit der literarischen Quellen einerseits daraus ergeben, daß die ältesten Informanten mehr als 100 Jahre, der wichtigste aber, Johannes Diaconus, der zwischen 872 und 882 geschrieben haben muß, über zweieinhalb Jahrhunderte nach dem Tod Gregors des Großen auftraten. [37] Andererseits gibt es einige direkte Argumente gegen die These einer Einwirkung Gregors auf die Kirchenmusik. Der Choral, der mit seinen vielen Melismen aus dem Orient stamme, habe nur in einer den Orientalen freundlich gesonnenen Zeit nach Rom importiert werden können, das sei nur während des Pontifikats der späteren syrischen Päpste Gregor II. oder Gregor III., in der „goldenen Zeit für den Choral“, möglich gewesen; später hätten dann die Römer aus Eifersucht gegen die Syrer die Autorschaft der gültigen Choralfassung für „ihren“ lateinischen Papst, Gregor I., beansprucht [38]. Ein mögliches anderes Gegenargument bringen Johner und Pfaff, indem sie darauf verweisen, daß im Antiphonar Gregors - daß Gregor I. ein solches zusammengestellt hat, wird nirgendwo bestritten - nur die Texte und ihre Ordnung enthalten gewesen seien. „Damit wäre eine Schlußfolgerung auf die musikalische Tätigkeit Gregors allerdings ausgeschlossen.“ [39] Als ein drittes Argument gegen den möglichen Einfluß Gregors sei noch genannt, daß zu Zeiten Kaiser Pippins oder Karls der Name Gregor I., der für seine umfangreiche sozial-karitative Aktivität und während der Langobardenbedrohung als „Konsul Gottes“ bekannt und hochgeehrt war [40], erhalten mußte, um bei allen Stämmen des Reiches den offiziellen Gesang zu legitimieren, damit zugleich aber auch die offizielle Kirche und die eigene politische Herrschaft.

Den ersten beiden Argumenten hält nun Schmit (1952) zunächst eine Bestandsaufnahme entgegen. Danach kann als gesichert gelten, daß sich Gregor I. verschiedentlich um die Kirchenmusik gekümmert hat, so mit einem Erlaß gegen Mißbräuche im römischen Sängerkolleg [41] und mit der Bestimmung, das Kyrie der Messe solle aus neun Anrufungen im Wechselgesang bestehen. Des weiteren steht außer Zweifel, daß der „große Gregor I. der Reorganisator der Liturgie und Autor des Sakramentars und sogenannten Gregorianischen Antiphonars ist“. [42] Die in der Liturgie verwendeten Bücher waren aber „Rollenbücher“, d.h. im Sakramentar standen ausschließlich die vom Priester vorzutragenden Teile der Liturgie, das Evangeliar enthielt die Stücke für den Diakon, das Antiphonar die für die Sänger usw. Deshalb meint Schmit folgern zu können, daß eine „Reform der Liturgie“ nicht möglich war, ohne zugleich den Gesang zu reformieren, der „an die Liturgietexte gebunden“ war. Man müsse in Erinnerung bringen, daß die Privatmesse und das Privatbrevier damals noch nicht wie heute bestanden habe. Das „leise Abbeten der Offizien ohne Gesang“ sei bis in viel spätere Zeiten hinein unbekannt geblieben. [43] Folgt man dieser Darstellung, so enthielt die erste der die Kirchenmusik betreffenden Angaben in der Gregor-Biographie des Johannes Diaconus in der Tat den Hauptinweis auf die Bedeutung Gregors für die Entwicklung des Chorals. [44]

Daß die Römer ein Gregor zugeschriebenes Antiphonar im Neid gegen die Syrer ausgespielt hätten, ist nach Schmit kaum denkbar, da stets nur von einer Kompilation, Anpassung und Vereinheitlichung aus gegebenen Vorlagen die Rede ist, Gregors Werk also in keiner Weise als besonders ehrenvoll aufgebauscht wird. [45] Auch die Apostrophierung des 7.-9. Jh. als „Goldenes Zeitalter des Chorals“ geht

an der Tatsache vorbei, daß zu in dieser Zeit neu eingerichteten Kirchenfesten keine neuen Melodien mehr gefunden, sondern alte für die neuen Texte wiederbenutzt wurden - was Schmit nicht als Zeichen schöpferischer Blüte verstehen möchte. Dagegen erklärt er das über hundertjährige Schweigen der Geschichtsschreiber nach Gregors Tod damit, daß die Reform des Chorals zunächst nur für Rom gedacht war. „Später gewann die Sache an Interesse. Pippin, Karl der Große und die Englandmissionare gaben den Anstoß für die Beachtung und die Ausbreitung der römischen Gesänge. Von da an schuf sich eine Tradition, man sprach und schrieb davon wie von einer schönen Sache.“ [46] Allerdings wäre es kaum angebracht, den schöngeistigen Aspekt vor den konkreten Zielen der Kirche überzubewerten. [47]

Neuen Überlegungen gab in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts der Fund von Choralhandschriften Nahrung, die aus dem 11. und 12.Jh. stammen und eine Fassung eines römischen Kirchengesanges zeigen; die, wie Haberl ausführt, „sich nicht mit dem traditionellen Gregorianischen Choral deckt“ [48]. Aber eine zwingende Interpretation ist bisher von diesem Tatbestand ebensowenig gegeben worden wie von auch neuerdings gefundenen Dokumenten, die für eine gewisse Choralfassung zu früher Zeit schon eine instrumentale (Organum-)Begleitung bezeugen.

Außerhalb der gesamten Problematik, die rechte Beziehung zwischen allen vorhandenen Quellen herzustellen und den Choral auf Gregor den Großen oder andere Überlieferungsstränge zurückzuführen, bleibt indes die Bemerkung, daß die Forschung in dieser Frage kaum umwälzende Ergebnisse für die heutige Praxis des kirchlichen Chorals wird zeitigen können. Grundlage unseres Musizierens kann gar nicht eine „objektive“, genaue Stiltreue zum Mittelalter, sondern das Musikverständnis aus einer bis heute fortgeschrittenen Tradition sein, die selber ein Stück der Entwicklung und Geschichte des Chorals bildet. [49]

Die Zeit der Verbreitung des Chorals - Die Choraltheorie des Mittelalters

War der Gregorianische Gesang zunächst nur für Rom verbindlich, so verschaffte er sich in den nachfolgenden Jahrhunderten eine rasche Verbreitung in den nördlichen Ländern: zuerst gelangte er nach England, von da aus dann nach Deutschland und in die heutigen Beneluxländer; für das französische Gebiet machte etwas später Bischof Chrodegang Metz zum „Mittelpunkt der liturgisch-kirchenmusikalischen Erneuerung“ [50], wobei die Franken den direkten Kontakt zu Rom pflegten. [51]

Daß sich dabei dem verschiedenartigen Musikempfinden entsprechend in den mitteleuropäischen Ländern ein anderer Choraldialekt formte als in Rom, wurde schon erwähnt; Wagner [52] hält die von der germanischen Fassung ausgehende mittelalterliche Traditionslinie der Gesänge für treuer als die römische. Wesentlicher aber scheint es, nicht so starr zwischen zwei Stilen zu unterscheiden, als vielmehr in der Musik denselben Mischungsprozeß zwischen römischen und fränkischen Formen wie in der Liturgie zu beachten. Fellerer spricht von einem „römisch-fränkischen Kirchengesang“, der sich bis zum 10.Jh. klar herausentwickelt habe [53].

Die Institution der „schola cantorum“ war der eigentliche Träger eines niveaувollen Choralgesangs, einer qualifizierten Ausbildung und damit auch einer authentischen Überlieferung und doch relativ einheitlichen Ausbreitung. Roms Beispiel einer solchen „schola“ machte bald Schule und ließ vielerorts kirchenmusikalische Zentren entstehen. Schließlich tauchten während des „Wachstumsprozesses“ der Gregorianik auch neue melodische Formen auf, die „zu dem ursprünglich aus der Synagoge überkommenen musikalischen Erbe“ hinzukamen, „das im rezitativen, psalmodischen, antiphonalen und responsorialen gregorianischen Stil seinen Niederschlag gefunden hat“ [54]: so wurde die musikalische Formenwelt um Hymnus, Sequenz und Tropus bereichert.

So durchschlagenden Erfolg die Musik in der Praxis hatte, so unverständlich und unbedeutend zeigt sich den Betrachtern späterer Epochen die mittelalterliche Musiktheorie. „Alles spricht dafür, daß der eigentliche Kunstbetrieb von empirischen Musikern besorgt wurde“, schreibt Brambach [55], und Schmit meint, die Theoretiker wiederholen nur „immer und immer wieder dasselbe mit den Ausdrücken der alten Schriftsteller, (sie) schreiben einer von dem andern ab, gebrauchen die Terminologie der griechischen Musik für eine andere Sache, den Gregorianischen Gesang, und erwecken oft den Eindruck, daß sie selber nicht verstehen, was sie schreiben.“ [56] In der Tat fiel das Erbe der antiken Musiklehre, welche zu Mathematik und Zahlensymbolik tendierte, in schlechte, weil wenig originelle und dogmatisch gebundene Hände. Wo man nicht überhaupt den Wert der Musik im Gottesdienst weitgehendst herabminderte und bestenfalls als „Zugeständnis an die Schwachen“, denen man die Glaubensinhalte sinnenfällig machen mußte, also lediglich in einer Hilfsfunktion zur Predigt gelten ließ, da traten kosmologische und sonstige allegorische Spekulationen an die Stelle einer brauchbaren Theorie der Chormusik, wie man sie sich heute wünschen würde. [57] - Immerhin dürften die großen Gelehrten, die allgemein über die gregorianische Musik schreiben (Augustinus [58], Martian Capella, Severinus Boetius, Aurelius Cassiodor, Isidor von Sevilla [59]), die Elemente einer praktischen Choralkunde für selbstverständlich und weniger erwähnenswert befunden haben und eher auf eine Eingliederung der Musik in ein großes Weltbild, in eine Vision der Schöpfungsordnung Wert gelegt haben, der gegenüber das Methodenideal unserer mit zunehmender Perfektion doch auseinanderfallenden Einzelwissenschaften verwirrend und chaotisch gewirkt hätte.

Die schriftliche Fixierung der Choralmelodien

Für die damalige Entwicklung ebenso wichtig wie für die heutige Forschung ist die Phase seit etwa dem 9.Jh., als man dazu überging, die bisher mündlich vom Lehrer auf den Schüler überlieferten Gesänge mit Hilfe verschieden ausgedachter Systeme schriftlich festzuhalten. [60] Tack [61] zählt einige Verfahren auf, derer man sich vor der Erfindung der uns bekannten Notenschrift bediente: die Aufzeichnung von Romanusbuchstaben, deren Bedeutung weitgehend erforscht ist; die Schreibung der Töne A bis aa unter Verwendung des Alphabets, sogenannter Tonbuchstaben (von a bis p); die Bezeichnung der Modi der Antiphonen oder der Schlußkadenzen des Psalmtons mit Tonarbuchstaben; die relative Höhe der Töne konnte auch durch

bestimmte Abkürzungen angedeutet werden, die den Melodieverlauf kennzeichnen sollten (z.B. s = sursum; e = equaliter). Auf Hucbald [62] führt man für die Bezeichnung der Tonhöhe zwei Versionen zurück, welche bereits Eigenarten der dann historisch bedeutsameren Notenschriften vorwegnehmen: einmal benutzt er ein Grundzeichen in der Art zweier Hälften eines großen H und charakterisiert die Noten durch „verschiedene Lagen und Anhängsel“ [63]; in der zweiten Version stellt Hucbald die sechs Saiten der Lyra als sechs Linien dar - als Sinnbild für die Töne -, und anstelle der Noten schrieb er zwischen diese Tonlinien die Textsilben, die auf dem jeweiligen Ton gesungen werden sollten. [64] Besonders interessant jedoch sind die Neumenhandschriften aus dem 9. bis 11. Jh. [65] Den adiastematischen Neumen [66] folgte die diastematische Schreibung, bei der die Häkchen und Striche (welche die Einzeltöne und Tonwendungen bedeuten) auf freiem Raum [67] in einem die Melodie anzeigenden Höhenabstand hintereinander aufgezeichnet wurden. Eindeutig erkennbar indes wurden die zu singenden Intervalle erst, als die Abstände der Neumenzeichen durch ein Liniensystem geregelt wurden. Entgegen einer häufigen Annahme hat Guido von Arezzo [68 (ca. 992-ca. 1050); *Micrologus*, sein Hauptwerk, 1025/26) die Notenlinien nicht erfunden, [69] sondern „vervollkommnet“ und „praktisch gebräuchlich“ gemacht. [70] Insbesondere aber hat er den Nutzen eines Fixpunktes in einem Liniensystem erkannt: um die Lage der Ganz- und Halbtonschritte im System kenntlich zu machen, färbte er bestimmte Linien (fa-Linie rot, do-Linie gelb) oder gab ihnen ein Symbol und führte so die Funktion des Notenschlüssels ein.

So konnte fortan jeder, dem die Regeln der Notenschrift vertraut waren, die aufgeschriebene Melodie absingen, ohne sie vorher zu kennen. Die Gesänge konnten schriftlich aufbewahrt werden, der Gesangunterricht verlor also seine Hauptaufgabe, durch mündliche Weitergabe die Tradition zu sichern. Infolgedessen leisteten viele gerade der altangesehenen Musikschulen, die sich in ihrer Existenz bedroht sahen, der Einführung der Linienschrift lange und heftig Widerstand. Tatsächlich büßte die Notenschrift - nur zur Festlegung der genauen Tonhöhe und Intervalle geeignet - viele Interpretationsangaben ein. [71] Da sie keine Zeichen für die rhythmischen Qualitäten vorsieht, verfallen diese langsam der Nichtbeachtung und Vergessenheit. Etwas Entsprechendes geschieht bei der Ablösung der alten Neumenzeichen. Vom 13./14 Jh. an kommen nur noch „zwei Grundtypen der gregorianischen Notenschriften vor ...: (die) romanischen mit der lateinischen nota quadrata und (die) gotische mit der germanischen, ursprünglich kursiven, dann zur Hufnagelneume vergrößerten Form“. [72] Die Folge der damit verbundenen strengen Diatonisierung der Melodie ist die Aufgabe von chromatischen Tonstufen und speziellen Ornamentfiguren. Wagner sagt dazu, daß die „zahlreichen Abweichungen von der scharfen diatonischen Linie, welche zumal in den Hakenneumen verborgen sind, aber auch die alterierten Stufen ... durch die Quadratnoten beseitigt oder so zugedeckt (werden), daß sie nicht mehr unmittelbar zu erkennen sind.“ [73]

Um so erstaunlicher, daß Johner (1924) trotzdem in den Quellen eine überraschende Übereinstimmung der Melodiefassungen findet - und zwar sowohl im Hinblick auf regional verschiedene Traditionen als auch bei unterschiedlichen Notenschriften. Mag man auch das Abrücken vom „originalen“ römischen Gesang bedauern, so stellt

Schmit doch zu Recht die historische Wirkung dieser Entwicklung heraus:

„Ohne die Neuerung Guidos hätte die Musik in den beschränkten Grenzen der Einstimmigkeit bleiben müssen, die bald einsetzende Mehrstimmigkeit des Organum, des Discant, der klassischen Polyphonie und der darauffolgenden neueren Musik in an ihren Verzweigungen auf vokalem und instrumentalem Gebiet wäre total unmöglich gewesen.“ [74]

Frühe Anzeichen des Verfalls

Bereits für die Zeit seit dem 10.Jh. setzt Böser [75] teilweise ein künstlerisches Absinken des Gregorianischen Kirchengesanges an; in den Kompositionen findet er seitdem Konstruktionen, gemachtes Pathos, leere Tonwiederholungen und Tonleitermotive, gebrochene Dreiklänge, kühne Sprünge, übermäßigen Umfang und häufige Dehnungen. Diese Erscheinungen sind jedoch größtenteils als eine Folge der Weiterentwicklung der Musik zur Mehrstimmigkeit anzusehen, auf welche die Künstler allmählich ihr ganzes Augenmerk lenkten. Solange aber die Choralweisen noch in den neuen Stil einbezogen wurden, mußten sie sich nach dem nun Zeitgemäßen richten und begaben sich eben dadurch ihrer eigentlichen Vorzüge. Auf der Primitivstufe der Polyphonie, der Diaphonie, die man durch fortlaufende Quarten-, Quinten- oder Oktavenparallelen (nach oben) zu den Choraltönen erhielt, [76] wurde der melodische Charakter durch endlos langsames Tempo verzerrt, und als man Gegenstimmen in kürzeren Werten erfand, mußte man den Choral schematisch Zweier- und Dreierhythmen anpassen. Zudem verlangte die neue Musik bald auch ihre eigene, die Mensuralnotation, die von Gehalt und Sinn der früheren Schriftzeichen abwich und nun aber auch bei der Schreibung der Choralmelodien verwendet wurde. [77] Und noch ein weiterer Nachteil erwuchs dem Choral aus seiner eigenen Tradition. Wie Söhner ausführt, blieb nämlich im allgemeinen der „vokale, instrumentalfreie Grundcharakter des liturgischen Gesanges“ gewahrt. Dadurch sei eine klare Scheidung von sakraler und profaner Musikübung durchgeführt, aber auch die kirchliche Tonkunst von der allgemeinen Musikentwicklung abgeschnitten worden. [78] Insbesondere die Orgel, vorher stets nur in der weltlichen Musik benutzt, wurde erst ab ca. 1300 als Begleitinstrument in der Kirche möglich. [79]

Jedoch sank nicht nur das Ansehen und das Niveau des Gregorianischen Chorals, seiner Tradition mußte Auflösung auch von daher drohen, daß tausend regional verschiedene Fassungen immer mehr das Bild einer einheitlichen großen Kunst verwischten. Zwar gab es von Anfang an beträchtliche Unterschiede, etwa zwischen byzantinischer, mozarabischer, römischer und dann fränkischer Singweise, von denen die „gregorianische“ ja künstlich zur für die Kirche verbindlichen erhoben worden war. Manche Orte hatten ihre besondere Überlieferung auch nie abzubrechen brauchen; so ist - wie schon angedeutet von Mailand, dem in der Literatur meistbeachteten Fall einer solchen Eigentradition, zu berichten, daß sich dort - unterstützt durch die Bedeutung des großen Bischofs und Hymnendichters Ambrosius (+ 397) [80] - die Sonderbräuche hielten: ein orientalisches empfundener,

reich melismatischer Choral, dem Bischof Karl Borromäus (+ 1584) schließlich die endgültige Anerkennung durch den Heiligen Stuhl verschaffen konnte. [81]

Aber nun splitterte auch dort, wo sich die römische Gregorianik längst durchgesetzt hatte, nach und nach die Weitergabe so auf, daß „im späten Mittelalter die verschiedensten Varianten des römischen Choralgesangs nebeneinander (standen)“. Von daher gewinnt Fellerer einer Reform, die im übrigen durchweg als negativer, verstümmelter Eingriff beurteilt wird, der Beschneidung der Melodien im Zisterzienserchoral, doch auch eine positive Seite ab, wenn er bemerkt: „Diesen Mißstand mußten vor allem die Orden empfinden, die einen internationalen Austausch der Mönche hatten.“ [82] Für diese waren die Vereinfachungen (die Zisterzienser kürzten in ihren Ausgaben seit 1134 vor allem die auf eine Silbe fallenden langen Melismen, die Dominikaner folgten 1256) *auch* Versuche einheitlicher Übereinkunft - ihr tatsächlicher Nutzen für den Choral und seine Lebensfähigkeit steht allerdings sehr in Frage. Nicht mehr als diese ordensinterne Maßnahme konnten die seit dem 13. bis sogar zum 18.Jh. erstaunlich zahlreichen Choraltraktate [83] und offizielle kirchliche Verlautbarungen [84] den Niedergang des einstimmigen Chorals aufhalten. Noch stärker seit dem 14.Jh. verfälschten Kürzungen, Abänderungen und Schwerpunktverlagerungen seine Qualität und Originalität.

Humanismus - Medicäerausgabe - Der Verfall bis zur Zeit der Klassik

Diese Modifikationen entsprechen bereits dem Geist des Humanismus, der Renaissance, welche die Blüte der klassischen Antike nach dem „dunklen Mittelalter“ wiederentstehen lassen wollte. Melismatische Schnörkel fielen ebenso unter das Verdikt des Regellosen, Ungebildeten, wie die auf dem spätrömischen Vulgärlatein beruhende Akzentbetonung im Choral nach den metrischen Gesetzen der alten Grammatik umgemodelt wurde. Die modal unbestimmten Melodien „verbesserte“ man schablonenhaft nach der Logik der nunmehr heraus gebildeten Tonarten. [85]

Die Reformation hatte anfangs keine antigregorianischen Tendenzen, wie Luthers deutsche Singmesse nach der Wittenberger Originalausgabe von 1526 zeigt. Doch wurde der protestantische Gottesdienst bald umgestaltet und gab dem landessprachlichen Kirchenlied den konkurrenzlosen Vorrang.

In diese Situation hinein wurde das Konzil von Trient (1545) einberufen; sein Geist der katholischen Sammlung und kirchlichen Reaktivierung sollte auch an der liturgischen Musik nicht wirkungslos vorübergehen. So beauftragte Papst Gregor XIII. (1575-1585) die beiden bedeutenden Musiker Palestrina und Zoilo zu einer Reform der Antiphonarien und Gradualien; „reinigen, berichtigen, erneuern“ - so hieß die Aufgabe. Das Resultat, das nach über einer Generation herauskam - ein Produkt des Zeitgeistes im schlechten Sinne, beeinträchtigt von finanzieller, politischer und persönlicher Übervorteilungssucht, bald verselbständigt und nicht mehr getragen vom päpstlichen Geheiß und doch ein Desiderat seit langem, von

nachhaltiger Wirkung für die Folgezeit -, war die Editio Medicea (1614-15), die während des Pontifikats Pauls V. unter dem Patronat des Kardinals Fernando da Medici (daher Medicea) erschien. Raphael Molitor, der 1901 grundlegend über die „nachtridentinische Choralreform zu Rom“ gearbeitet hat, findet am Ende seiner Darstellung der Intrigen und der liturgie- und musikfremden Einflüsse auf ein so lang erwartetes Werk von musikhistorischer Bedeutung nur abwertende Kommentare:

„Im Widerspruch mit den Melodien des offiziellen Pontificale und des offiziellen Rituale, von den Traditionen losgelöst, stand das Graduale in Rom isoliert da ... Der Reformversuch war das Werk einiger Künstler und Typographen in Rom. Sie, nicht das Tridentinum und nicht der Papst, haben ihn angeregt und in dieser Weise ausgeführt ... Eine Bearbeitung im Sinne der römischen Choralreform ist kunstgeschichtlich weder Entwicklung noch Reform.“ [86]

Breitete sich die Medicäerausgabe auch mehr aus, als es ihr minderer Wert verdient hätte, so konnte sie doch musikalische Eigenfassungen der einzelnen Diözesen nicht verhindern. Das schlechte Beispiel Roms ließ auch nirgends Interesse an wirklicher Wiederherstellung der alten Gesänge aufkommen, statt dessen erlangten Viadana, Dumont, Lebreuf, Santeuil u.a. Ruhm durch „gregorianische“ Neukompositionen. Die Dekadenz des Choral schlug in Choralfeindlichkeit um: mancherorts wurde er „von aufklärerischen Fürsten sogar mit Waffengewalt“ verdrängt. [87] In der Zeit des Barock und der Klassik verachteten ihn große Musiker, „weil er sich ihnen nur verstümmelt vorstellte und so tief stand“ [88]. Eine Körner Choralausgabe von 1803 bemerkt: „Der platte oder gregorianische Gesang pflegt nicht zur Musik gerechnet zu werden.“ [89]

Die Zeit der beginnenden Rekonstruktion des römischen Chorals - Heutige Probleme

Die einzigartige Höhe des musikalischen Zeitstils in Barock, Klassik und Romantik ist unbestritten. Auch unser heutiges Kunstverständnis ist fast ganz geprägt von jener Zeit, in der das Bürgertum beim Entwurf seiner Emanzipation von dem Feudalwesen ungeheure Kräfte freisetzte, in der jedoch Optimismus und Progressivität, die den Gedanken der Freiheit und Gleichheit dachten, angesichts der wirklichen politischen Umstände in mehr resignative Versuche umschlugen, der bewußt-, aber nicht losgewordenen Einzwängung zu entkommen. Nur in Idealisierungen noch konnte man die Werte unterbringen, mit denen man bei der Änderung der wirklichen Gegenwart kein Glück hatte. So erschien sogar die Vergangenheit wieder anziehender als das Heutige - man bewunderte die Formen der Antike und sehnte sich nach einem umfassenden Beziehungsgefüge wie der alten Ordnung des Mittelalters.

Aus diesen Zusammenhängen erklärt sich das historische Interesse des 19.Jh. Auch auf dem Gebiet des Kirchengesangs und der Liturgie ging man auf die alten Quellen zurück und versuchte erstmals eine fundierte Rekonstruktion der Originale. In Deutschland wurde die Zeitschrift „Cäcilia“ (Trier) das zusammenfassende Organ

solcher Bemühungen, denen sich bedeutende Chorforscher verpflichtet hatten. [90] Wichtige Städte, in denen solche Nachforschungen betrieben wurden, waren etwa - neben diversen Klöstern - Münster, Köln, Trier und besonders Regensburg. Gefördert von Franz Xaver Haberl und vom Deutschen Cäcilienverein konnte der dortige Verlag Pustet die Regensburger Ausgabe herausbringen, die jedoch mehr dem Wunsche nach Vereinheitlichung als wissenschaftlichen Bedürfnissen Rechnung trug und sich stark an die Medicäerausgabe anlehnte. Nichtsdestoweniger erhielt Pustet vom Vatikan auf 30 Jahre das ausschließliche Recht, diese Ausgabe als offizielle zu drucken. Währenddessen aber kam die gregorianische „Archäologie“ zu ganz neuen Resultaten, angetrieben vor allem von den französischen Benediktinern in Solesmes [92]. 1889 begannen sie mit ihrer choralwissenschaftlichen Quellenpublikation „Paléographie musicale“, die durch die neu erfundenen fotografie-technischen Reproduktionsverfahren möglich geworden war und nun die Neumenhandschriften der intensiven und umfangreichen Forschung zugänglich machte. Zwei Mönche aus Solesmes haben sich um die damit einsetzende moderne Choralwissenschaft besonders verdient gemacht. Als erster schuf Dom Pothier die Grundlage für die Neuherausgabe des „Liber gradualis“ (1883) und des „Liber antiphonarius“ (1895); sein Prinzip rechnete mit einer lebendigen Tradition der Choralgesänge, so daß er von den Quellen des 12. und 13.Jhs. ausgehen zu können glaubte. Dagegen verfocht Dom Mocquereau den Grundsatz strenger Archäologie und wollte die ältest erreichbaren Zeugnisse als maßgebend ansehen. Mit dieser Auseinandersetzung verband sich ein Disput über die „Rhythmusfrage“. Während Dom Pothier, der später in Rom arbeitete und so die Bestimmungen des Vatikans eher beeinflussen konnte, den oratorischen, d.h. von der Deklamation der lateinischen Sprache bestimmten Rhythmus vertrat, nahm Dom Mocquereau einen selbständigen, z.T. eigengesetzlichen Rhythmus an. Immerhin hatten beide so viel gemeinsam und waren insgesamt so überzeugend, daß sie die Position der Regensburger Ausgabe erschütterten, zu einer heftigen und fruchtbaren Diskussion anregten, [93] und daß sich schließlich die Solesmeser Arbeiten als die authentischeren, wissenschaftlich besser gesicherten herausstellten. Nach Ablauf der 30 Jahre verlängerte Papst Pius X. das Privileg der Regensburger Druckerei nicht mehr, sondern bestimmte, daß zukünftig alle Choralausgaben in der vatikanischen Typographie ausgeführt werden sollten. Den Mönchen von Solesmes gab er den Auftrag, ihre Forschungen in neue Choralbücher einzubringen. So erschien 1908 das Graduale (1912 dann das Antiphonale) als für die ganze Kirche verbindliche noch heute gültige Choralausgabe. Allerdings war damit die Diskussion über die „richtige“ Form des Chorals nicht beendet. Schon damals vernachlässigte man die wohl fortschrittlicheren Untersuchungen Dom Mocquereaus zugunsten der Auffassung Dom Pothiers. [94] Neuere Untersuchungen erörtern notgedrungen nur Einzelfragen, eine zusammenhängende „Theorie des Choralgesangs“ ist, wie Schmit sagt, bis heute noch nicht ausführlich niedergeschrieben. Sie könne nur durch „innere Analyse der Melodien“ gewonnen werden, wie sie uns von altersher überliefert worden seien. [95]

Der wachsenden Zuverlässigkeit der choralwissenschaftlichen Studien ungeachtet und trotz dringlicher Verlautbarungen der Kirche, die zur Pflege des Gregorianischen Gesangs aufruft, [96] hat dieser sich in der gottesdienstlichen Praxis

nie mehr vollkommen durchzusetzen vermocht. Heute ist eine zwischenzeitliche Phase zwischen den Weltkriegen, die innerhalb der liturgischen Bewegung auch dem lateinischen Kirchengesang Aufschwung brachte und breitere Volksschichten - voran Jugendgemeinschaften, Singkreise und Kirchenchöre - dafür engagierte, anscheinend ganz abgeflaut. So trifft das Zweite Vatikanische Konzil keine aktuelle, sondern eine rein normativ-programmatische Feststellung, wenn es in der Konstitution über die Heilige Liturgie (1963) sagt: „Die Kirche betrachtet den Gregorianischen Choral als den der römischen Liturgie eigenen Gesang; demgemäß soll er - gleiche Bedingungen vorausgesetzt - in ihren liturgischen Handlungen den ersten Platz einnehmen.“ [97]

ANMERKUNGEN:

[1] Kaufmann, Ferdinand: Was heißt Mehrstimmigkeit aus dem Geiste des Choral?: *Musica Sacra* 1962, H. 8/9, S. 237.

[2] Johner, Dominikus: *Wort und Ton im Choral*. Leipzig 1940, S. 7. Die Texte aus der Schrift herrschen vor; werden sie geringfügig abgeändert, so meist durch Kürzung, Erweiterung, Umstellung oder Kombination von verschiedenen Stücken.

[3] Wagner, Peter: *Einführung in die gregorianischen Melodien*. 3 Bde., Leipzig 1921, III, S. 15.

[4] Ebd., S. 14.

[5] Ebd., S. 15; s.a. Johner (1940), S. 171.

[6] Dominikus Johner (*Der Gregorianische Choral*. Stuttgart 1924, S. 116 ff.) illustriert verschiedene Typen solchen Ausdrucks an einzelnen Melodien: sehnsuchtsvolle Pfingstbitte, Hilfe-, Erbarmungsruf, Gebet in Todesnot, Trostlosigkeit, dramatische Bibelszenen, Zuversicht, Jubel usw.

[7] Wagner III, S. 5; vgl. dazu jedoch Johner (1940), S. 445: „Die Mehrzahl dieser ausdrucksvollen Gesänge befinden sich nicht im Mittelpunkt oder auf dem Höhepunkt des liturgischen Mysteriums, sondern an seiner Peripherie, entweder beim Offizium, bei Matutin, Laudes und Vesper, oder in der Messe dort, wo sie ihr eigentliches Wesen nicht unmittelbar berühren.“

[8] Selbstverständlich kann eine solche Interpretation der Chormusik nur auf den Verstehensbedingungen unserer Zeit basieren. Vgl. auch die formelhaft-typischen Darstellungen der Offenbarungsgeheimnisse in Bau- und bildender Kunst des frühen Mittelalters.

[9] Das II. Vaticanum schränkt die recht einseitige Verallgemeinerung „... ganz gleich welcher Rasse, welchem Kontinent, welcher Epoche oder Kultur sie angehören“ ein: „Da die Völker mancher Länder ... eine eigene Musiküberlieferung besitzen, die in ihrem religiösen und sozialen Leben große Bedeutung hat, soll dieser Musik gebührende Wertschätzung entgegengebracht und angemessener Raum gewährt werden.“ Konstitution über die heilige Liturgie „*Sacrosanctum concilium*“ (1963), art. 119.

[10] Kommentar von Higinio Anglès zur Instruktion „*Musicam sacram*“: *Musicae Sacrae Ministerium*, vol. IV, N. 2-3, Rom 1967, S. 40.

[11] Papst Pius X., *Motu proprio* „*Tra le sollecitudini*“ vom 22.11.1903.

[12] Söhner, Leo: *Die Orgelbegleitung zum Gregorianischen Gesang*. Regensburg 1936, S. 11.

[13] = Psalmengesang (griech. „odé“ = Gesang).

[14] Johner (1940), S. 193.

[15] „Erst die moderne Musikfolklore hat uns das Wesen des Chorals enthüllt: Seiner Herkunft nach ist er eine rein melodische Kunst, wie die Kunst des Orients“ (Söhner [1936], S. 12 und 14). So betont Söhner (S. 12) die Bedeutung des „urtümlich bodenständigen Lied(es) der Landbevölkerung des byzantinischen Reiches“ - vermittelt durch den byzantinischen Kirchengesang - für den abendländischen Choral.

[16] Ebd., S. 14.

[17] Siehe S.4 f.

[18] Johner (1924), S. 19.

[19] Als wichtiges Indiz nennt Jean-Pierre Schmit (Geschichte des Gregorianischen Choralgesangs. Trier 1952, S. 39) auch die Notenschrift: „Die Griechen hatten zwei für ihre Bedürfnisse perfekte Notenschriften, eine archaische, primitive mit sechzehn Zeichen und eine jüngere Erweiterung derselben mit vierundzwanzig Zeichen. Beide wurden unterschiedslos angewandt bis zur römischen Periode, wo die ältere als Instrumentalschrift, die jüngere als Vokalnotation gebraucht wurde. Sehr auffallend ist es, daß die Christen die Notenschrift gar nicht benützten. Sie schufen nach und nach, wahrscheinlich ohne Absicht, eine ganz neue Notation, auf Grund der Akzentlehre der Grammatiker.“ Vielleicht wäre es interessant, dies im Zusammenhang mit dem sozialen und Bildungsstand der frühen Christen zu sehen - die Überlieferung der Antike lag, selbstverständlich auch auf musikalischem Sektor, in den Händen der Gebildeten (vgl. auch die Sprachschicht des Kirchenlatein) - und auch das zwiespältige Verhältnis christlicher Autoren zur Geisteswelt der Griechen in Betracht zu ziehen.

[20] Tack, Franz: Der Gregorianische Choral. Köln 1960 (= Das Musikwerk, ed. K.G.Fellerer, H. 18), S. 10.

[21] Siehe S. 5 ff., Gregorianische Frage.

[22] Im folgenden soll mit „Choral“ („Gregorianischer Choral“, „Gregorianik“, „lateinischer Choral“) stets der im Mittelalter entstandene oder fixierte einstimmige Gesang gemeint sein, mit dem die katholische Kirche bis heute hin die lateinischen Texte ihrer Liturgie festlich hervorhebt. Karl Gustav Fellerer (Deutsche Gregorianik im Frankeneich. Regensburg 1941, S. 9) kennt für den Ausdruck „Gregorianik“ eine viel weitere Bedeutung: er habe sich schon zur Zeit Karls des Großen zur „Bezeichnung der Melodik der geistlichen wie weltlichen Musik des Mittelalters eingebürgert“.

[23] Schmit, S. 13.

[24] Ebd.

[25] „cantus mensuratus“ oder „cantus figuratus“ genannt, als Gegensatz zu „cantus planus“; so bei Franz Xaver Haberl: Magister choralis. Regensburg 1899.

[26] Johner (1940), S. 104.

[27] Siehe S. 10 f.

[28] Fellerer (1941), S. 21.

[29] Ebd., S. 16.

[30] Fellerer (1941) billigt einer „deutschen Gregorianik“ eine eigene „Wesensbestimmung in Vortrag und Fassung“ zu (S. 12) und spricht von einem „in unterschiedlichem Volkstum gegründeten musikalischen Ausdruck“ (S. 16).

[31] Ebd., S. 20.

[32] Wenn etwa die mittelalterliche Hymnodik wichtige Elemente aus den griechischen Hymnenkompositionen aufgenommen hat (s. Wagner, Leipzig 1907, 1.), so müßte Fellerer bereits in der antiken Hymnodik germanisches Volkstum als wirksam annehmen; aufgrund solch pauschaler Beurteilungen könnte er dann aber die wirklichen Besonderheiten bei den germanischen Völkern im Mittelalter gerade nicht erklären.

[33] Das älteste und vollständige Denkmal der germanischen Fassung ist Cod. 807 der Grazer Universitätsbibliothek aus dem 12.Jh. mit klarer Liniennotation; vgl. Johner (1940), S. 108.

[34] Ebd., S. 108 und 105 f.

[35] Agustoni, Luigi: Gregorianischer Choral. Elemente und Vortragslehre mit besonderer Berücksichtigung der Neumenkunde. Freiburg 1963, S. 17.

[36] Ferdinand Haberl (Zur Gregorianischen Frage: Musica Sacra 1963, H. 3) gibt in knappster Form einen ausgezeichneten Forschungsbericht mit den Angaben zur gesamten wichtigen Literatur.

[37] Haberl (ebd.) erwähnt vor Johannes bereits zwei andere Biographen Gregors: einen Mönch aus Whitby (713) und Paulus Diaconus (760).

[38] Darstellung hier nach Schmit (1952); ähnlich Gevaerts Argument, die im „gregorianischen“ Choral vorfindlichen Neumen seien erst zu Beginn des 8.Jh. mit den zahlreichen Kleriker-Sängern, die Kaiser Leo III. von Byzanz in die lateinische Verbannung zwang, ins Ausland gekommen (nach Tack [1960], S. 10). Dagegen ist aus Johners (1924) Argument, die Chormelodien seien in äußerst dichter Anlehnung an ihren Text entstanden, und dieser sei der frühesten Bibelübersetzung, der Itala (angeblich von Hieronymus) entnommen, zu folgern, daß der Choral vor dem 7.Jh., als sich die Vulgata durchsetzte, relativ fertig geformt gewesen sein müsse.

[39] Johner, Dominikus/Pfaff, Maurus: Choralschule. Regensburg 1956, S. 239.

[40] Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie in 20 Bdn., Wiesbaden 1969, Bd. 7, Stichwort „Gregor I.“.

[41] Die Sänger hatten außerhalb der Liturgie bei profanen Darbietungen mit ihrer Kunst Geld und Ruhm zu suchen begonnen.

[42] Schmit, S. 71 f.

[43] Ebd., S. 72.

[44] Nach Wilhelm Brambach (Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des Gregorianischen Chorals. Leipzig 1895) erwähnt die Vita S.Gregorii, zu der Johannes Diaconus von Papst Johannes VIII. (872-882) beauftragt wurde, 1. die Zusammenstellung eines Gesangbuchs, 2. die Beseitigung von Mißständen und 3. die Gründung und finanzielle Absicherung einer Sängerschule durch Gregor.

[45] Allerdings gehen die Vermutungen auch immer wieder darüber hinaus. Z.B. möchte auch Corbinian Gindele (Lebendiger Choral. Regensburg 1951, S. 20) dem Diakon Johannes folgen: „Gregor wählte aus dem schon Vorhandenen das Beste, sammelte in seinem Antiphonarium alte und neue Sangweisen, erdachte selbst den Text und die Musik für neue Hymnen. So außerordentlich wichtig erschien ihm der Kirchengesang, daß er ... persönlich den Gesangsunterricht leitete.“

[46] Schmit, S. 82.

[47] Bereits Brambach (1895), der das Zusammenstreichen des gelasianischen Buchs der Messen zu einem Sakramentar in einem Bande für das kirchenmusikalische Werk Gregors hält (S. 12), betont die

vereinheitlichende Funktion dieser „Reform“ und die starke Aufnahme durch die fränkische Kirchenpolitik, die dem Gregorianischen Choral weltweite Verbreitung sicherte. Johner (1924) schreibt von Karl dem Großen, daß er die „Einführung der römischen Gesangbücher im ganzen Reich zur Pflicht“ machte (S. 24).

[48] Haberl, Ferdinand: Zur Gregorianischen Frage: Musica Sacra 1963, H. 3, S. 68.

[49] So liegt in Haberls Zusammenfassung (ebd., S. 70) eine gewisse Tautologie: „Mag auch eine endgültige Lösung der Gregorianischen Frage vielleicht noch nicht möglich sein, der traditionelle Choral, der Standardchoral, ist und bleibt der der römischen Kirche eigene Gesang.“

[50] Fellerer, Karl Gustav: Der Gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte. Regensburg 1936, S. 18.

[51] Karl der Große „sandte selbst Kleriker zur Erlernung des Gesanges nach Rom und berief wiederum römische Sänger in sein Reich“ (Johner/Pfaff, S. 243).

[52] Wagner III.

[53] „ ... nachdem noch byzantinische Einflüsse, die durch die politisch-kulturellen Beziehungen des Hofes Pippins und Karls zum Oströmischen Reich Förderung erhielten, wirksam wurden und latente antike Auffassungen zu erneuter Wirksamkeit gelangten“ (Fellerer [1936], S. 19).

[54] Tack, S. 15.

[55] Brambach, S. 23.

[56] Schmit, S. 105.

[57] So erachtet es Schmit (S. 106) für „schwierig oder sogar unmöglich“, auf die mittelalterlichen Darlegungen eine wissenschaftliche Lehre aufzubauen, „ohne den direkten Weg über das Studium und die Analyse der überlieferten Melodien zu nehmen“. Allerdings scheinen die alten Schriften teilweise noch gar nicht angemessen ausgewertet zu sein und in Einzelfragen doch als Interpretationshilfe bei der Analyse der Notenhandschriften dienen zu können.

[58] Vgl. dazu Haberl, Ferdinand: Der Heilige Augustinus und die Kirchenmusik: Musica Sacra 1963, H. 2.

[59] Vgl. ders.: Isidor von Sevilla: Musica Sacra 1963, H. 7, S. 198: „Auf Isidor geht ... die im Mittelalter anerkannte zentrale Bedeutung der Musik zurück. Das ganze Weltall wird als zahlenmäßige musikalische Ordnung erfaßt.“

[60] Aus verschiedenen Quellen schließt Wagner (Leipzig 1912, II, S. 101), daß es sogar schon „spätestens um die Mitte des 8. Jahrhunderts gesungliche Aufzeichnungen gegeben“ habe.

[61] Tack (1960).

[62] Ca. 840-930; häufig wird er als der bedeutendste Musiktheoretiker zwischen Boethius und Guido gehalten; möglicherweise gehen die hier erwähnten Neuerungen aber auch auf einen weiter unbekanntem Pseudo-Hucbald zurück.

[63] Schmit, S. 110; zu dieser sog. „Daseiaschrift“ vgl. Wagner II, S. 227.

[64] Schmit, S. 111.

[65] Häufig werden in der Schreibung zunächst Neumenzeichen mit Buchstaben verbunden.

[66] Dabei mußten die Melodien von den Sängern „auswendig gekonnt sein, sonst konnte man mit der damaligen Notenschrift nichts anfangen“ (Schmit, S. 108).

[67] Oder nach einer gedachten Ideallinie. Wagner II, S. 272, datiert die Erfindung der Diastematie ins 10.Jh.

[68] Einen Überblick über die wichtigsten zugänglichen Informationen über Guido gibt Haberl, Ferdinand: Musica Sacra 1964, H. 4.

[69] Vgl. dagegen die Konstitution Papst Pius' XI. vom 20.12.1928; darin wird übrigens die gregorianische Frage zugunsten Gregors behandelt.

[70] Schmit, S. 113. Schmit erklärt dort auch die Entwicklung der Linien: Bevor ein Codex beschrieben worden sei, habe man über alle Seiten gleichmäßig gleichartige Linien gezogen, worauf man den Text schrieb. Zwischen dem Text ließ man Raum für die Noten frei. „Mit der Zeit nun entwickelte sich die Idee, diese Art der Linie als Norm für eine bestimmte Tonhöhe, für eine bestimmte Note anzusehen.“ Später zog man sie daher mit Farbe aus und einigte sich dann schließlich auf vier Linien.

[71] Agustoni, S. 28.

[72] Tack, S. 11; vgl. auch Wagner H, S. 310 ff. und 323 ff.

[73] Wagner III, S. 5; Agustoni, S. 16, faßt diese Vorgänge mit etwas anderer Wertung zusammen: „Somit stellen die in den mittelalterlichen Handschriften neumierte Choralweisen der ersten Epoche schon eine abgeänderte, verbesserte und ausgeglichene Version der altrömischen Kantilene dar.“

[74] Schmit, S. 108.

[75] Böser, Fidelis, Der rhythmische Vortrag des Gregorianischen Chorals. Düsseldorf 1910.

[76] Diese Technik kam gegen Ende des 9.Jhs. auf.

[77] Vgl. Fellerer (1936), S. 36.

[78] Söhner (1936), S. 18.

[79] Nun gehen kirchlicher und weltlicher Stil wieder weitgehend zusammen.

[80] „Wie der römische Choral auf Gregor den Großen zurückgeführt wird, so der mailändische Choral auf Ambrosius. Ein detaillierter Nachweis hierfür ist freilich kaum möglich“ (Haberl, Ferdinand: Der Heilige Ambrosius und die Kirchenmusik: Musica Sacra 1962, H. 12, S. 349).

[81] „Die Bemühungen Karls des Großen, der Päpste Nikolaus II. (1059) und Eugens IV. (1440), den römischen Gesang dort zur Einführung zu bringen, scheiterten, und Papst Alexander VI. mußte 1497 die Mailänder Liturgie in einem Privileg bestätigen“ (Fellerer [1936], S. 13).

[82] Ebd., S. 31.

[83] Vgl. Johner (1924), S. 30.

[84] Bereits früh, z.B. 1324/25 die Constitutio Docta SS. Patrum von Papst Johannes XXII.

[85] Zu dieser - für die heutige Beurteilung - fast vollständigen Zerstörung des Chorals schreibt Fellerer (1936): „Das völlige Durcheinander der Choralfassungen in den Handschriften, wie die Ungenauigkeiten in den ersten Drucken, vor allem bezüglich Textunterlage, Schlüsselsetzung und Neumenformen, machten eine Reform nötig“ (S. 51). Zudem: Nur im Sinne des Humanismus „bestand Aussicht, in dieser ganz anders eingestellten Zeit die Choralpflege zu retten und sie sogar in den Dienst der kirchlichen Erneuerung, wie sie das Tridentinum forderte, zu stellen“ (S. 52). Fellerer weist auch auf den nochmals relativ vereinheitlichenden Einfluß der Buchdruckerkunst auf den

Kirchengesang hin. Im Missale Romanum (1570) sieht er den Abschluß der abendländischen Meßliturgie-Reform, eine „Wiederherstellung des Missale ... nach ‚Norm und Gebrauch‘ der Väter“ (S. 43). Jedoch seien seit dem ausgehenden 16.Jh. „die Choraldrucke an Schönheit und Zuverlässigkeit“ sehr zurückgegangen (S. 50).

[86] Molitor, Raphael: Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. Leipzig 1901, hier Bd. II, S. 209 f. Zum Streit um die Medicäerausgabe vgl. auch Fellerer (1936), S. 46.

[87] Fellerer (1936), S. 57.

[88] Schmit, S. 132.

[89] Nach Fellerer (1936), S. 61. Die damalige Entfernung vom Geist des Chorals geht plastisch aus einer Kritik des Beethoven-Zeitgenossen Reiner Kirchrath (Theatrum musicae choralis, Köln 1782; Faksimile, ed. Fellerer, Köln 1961) hervor: „Das ungebührliche Leibstellen, Hauptschütteln, große Maulreißen, und -drehen sind lauter Zeichen der Geckheit des Singenden“ (S. 47).

[90] Hermesdorff, Schubiger, Schlecht, Bohm u.v.a.m. Im Ausland verläuft die Entwicklung parallel, in Frankreich z.B. gewinnt die archäologisch-historisch erarbeitete Editio Reims-Cambrai (seit 1851) viel Beachtung.

[91] Ihre Autoren standen noch ganz „in Unkenntnis der Intrigen jener Periode der Medicea“ (Schmit, S. 134) und unter dem Einfluß des klassischen Palestrinastils. Vgl. Wagener, Heinz: Die Begleitung des Gregorianischen Chorals im 19.Jahrhundert. Regensburg 1964, S. 31.

[92] Initiativen kamen bereits von Dom Prosper Guéranger (1805-1875), dem „Restaurator des Mönchslebens in Frankreich und Neubegründer der Benediktinerabtei und -kongregation in Solesmes“ (Schmit, S. 133).

[93] Sie wurde z.B. in den neugegründeten Zeitschriften ausgetragen (Revue Grégorienne, Revue du Chant grégorien, Rassegna Gregoriana); auch nahm Peter Wagner mit seinen vorbildlichen Studien daran teil.

[94] Während für Tack (S. 20) die Editio Vaticana, „die im wesentlichen der zweiten Fassung des Liber Gradualis Dom Pothiers vom Jahre 1895 folgt“, „nichts weniger als eine saubere Restaurierung des Gregorianischen Chorals in seiner ursprünglichen Gestalt bedeutet“, kritisiert Fellerer (1936, S. 82) in ihr die Einflüsse romantischer Klanganschauung, die sich in der Agogik, den harmonischen Schwerpunkten, der mangelnden Linearität und der Abweichung von der originalen Modalität dokumentiere.

[95] Schmit, S. 38. Lucas Kunz (Aus der Formenwelt des Gregorianischen Chorals. Münster seit 1947, Bd. IV: Antike Liedtexte - Moderne Choraltheorie - Satzarten und Choralvortrag. Münster 1950, S. 7) nennt eigens ein ihm wichtiges Forschungsfeld: „Eine Hauptaufgabe moderner Choraltheologie besteht ... darin, ihre geschichtlichen Voraussetzungen erneut zu überprüfen und alles zu beseitigen, was auf einer nachweisbar unzulänglichen Beurteilung der antiken Liedkunst, namentlich ihrer Textgestaltung, sowie auch der Textformen des Gregorianischen Chorals beruht.“

[96] Vgl. Motu proprio (1903).

[97] Konstitution über die heilige Liturgie (1963), art. 116. Der Vorrang der Gregorianik wird in der Instructio der Ritenkongregation „Musicam sacram“ bestätigt (1967), art. 50.

(Der Verfasser, geboren 1924, war von 1955 bis 1978 als verantwortlicher Kirchenmusiker am Quirinus-Münster in Neuss tätig. Die intensive Pflege des Gregorianischen Chorals, der Polyphonie und der Orgelmusik im sonn- und festtäglichen Hochamt konnte sich durchaus mit der früher üblichen Qualität an Kathedralkirchen

messen. Seit 1947 war der Autor Dozent am Robert-Schumann-Konservatorium, ab 1972 Lehrbeauftragter am Robert-Schumann-Institut bzw. an der Staatlichen Musikhochschule in Düsseldorf. 1975 wurde er Honorarprofessor mit dem Lehrschwerpunkt Gregorianischer Choral. Von 1978 bis 1987 hatte er das Amt des Diözesankirchenmusikreferenten im Erzbistum Köln inne und war Mitglied und Sekretär der Erzbischöflichen Liturgiekommission und der Sektion Kirchenmusik sowie verantwortlicher Mitarbeiter des Diözesan-Cäcilien-Verbandes und anderer Gremien. 1987 erfolgte in Rom seine Ernennung zum Ritter des Päpstlichen Gregorius-Ordens.)

(Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bernardus-Verlages, Langwaden)