

BESPRECHUNGEN

EMMANUELA KOHLHAAS: *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001. 381 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 49.)

Die Bonner Dissertation von Emmanuela Kohlhaas geht ein Thema an, das in der Choralforschung viel thematisiert wird, das einer umfassenden Erforschung jedoch bislang harrt. Der enge Konnex zwischen Sprache und ‚Vertonung‘ im Choral ist ein Gemeinplatz, bis zu dem Punkt, dass die Musik überhaupt nur als ‚verlängerter Arm‘ der Sprache oder als eine gehobene Rezitation derselben angesehen wurde. Seit dem frühen Mittelalter heben nahezu alle Autoren, die sich mit der Praxis und Ausführung des Chorals befassen, genau diese – sich einer Identität nähernde – Verbindung hervor, mit stereotypen Aufforderungen, dass „Barbarismen“, das heißt Verstöße im Gesang gegen den korrekten und verständlichen Textvortrag, zu vermeiden seien. Während aber, hiervon ausgehend, die Anpassung der psalmodisch-rezitatorischen Gattungen an den Sprachrhythmus in Theorie, Praxis und Literatur selbstverständlich geworden ist, machte sich bei den komplexeren Gattungen des Proprium (Introitus, Graduale etc.) und Offizium (Antiphonen, Responsorien) bisher eher Ratlosigkeit breit: Jenseits einer grundsätzlichen Übereinstimmung von Textphrase und Melodiephrase konnte bislang kein konsequent auf den Sprachrhythmus aufbauendes Prinzip der Disposition von Melismen und melodischen Akzenten beschrieben werden. Umso rätselhafter scheint dies insofern, als das Repertoire – wohl mittlerweile unbestritten – in karolingischer Zeit einer grundlegenden Ordnung und Revision unterzogen wurde, im Zuge derer auch diesbezügliche Ungereimtheiten hätten ausgeräumt werden können. Sollte etwa an dieser Frage gar kein Interesse geherrscht haben? Dies widerspricht nicht nur dem gesunden Menschenverstand, sondern offenbar auch Kohlhaas’ tiefer Überzeugung, und sie unternimmt daher in ihrem Buch den Versuch, den Gegenbeweis anzutreten.

Kohlhaas nähert sich diesem Problem – obwohl als benediktinische Ordensschwester

selbst Praktikerin und offenkundig auch glänzende Kennerin des Repertoires – dabei von musikwissenschaftlich-analytischer Seite und nicht von Seiten der semiologischen ‚Chorallehre‘. Wie sie selbst bemerkt, ist die von den Solesmenser Mönchen entwickelte Semiologie der rhythmisch-melodischen ‚Zeichenhaftigkeit‘ der Neumen historisch unzureichend gedeckt und trägt zur Erkenntnis, inwieweit mittelalterliche Chormelodien auf ihren Text eingehen, auch insofern wenig bei, als sie die Einheit der beiden schlicht postuliert und entsprechend verfährt. Man erkennt zwar beim Lesen rasch, dass auch Kohlhaas bei ihrem Nachweisversuch eines nachvollziehbaren Verhältnisses von Musik und Text nicht ergebnisoffen vorgeht; der Ansatz ist aber immerhin insoweit ‚nüchterner‘, als er ausschließlich den überlieferten Notentext als Grundlage nimmt; das Verlangen nach einer möglichst zuverlässigen Textgrundlage bedingt auch eine Beschränkung auf die im *Graduale Triplex* vorliegenden Propriums gesänge.

Das Buch beginnt mit einem ausführlichen Überblick über die Äußerungen mittelalterlicher Autoren zum Verhältnis bzw. der Identität von Sprache und Musik („dicere“ und „cantare“), von Isidor und Alkuin bis Guido von Arezzo; bemerkenswert ist die erhebliche Anzahl von Quellen, in denen nicht nur die Vermeidung von Barbarismen, sondern auch eine Umsetzung des Textsinnes in der Musik postuliert wird. Man hätte sich hier von der Autorin eine etwas klarere Scheidung zwischen der Behandlung des „metrum“ (Rezeption der antiken, nach Silbenquantitäten ordnenden Verslehre), des „rhythmus“ (mittelalterliche Verslehre nach Silbenzahl und Wortakzent) und des „accentus“ (je nach Autor antiker Tonhöhen- oder nachklassischer Intensitätsakzent) gewünscht, aber da die zeitgenössischen Autoren diese Unterscheidungen zum Teil selbst nicht kennen oder falsch beschreiben und sich im Grundtenor einig sind, tut das der Sache insgesamt keinen Abbruch.

Interessant wird es dann in den folgenden Kapiteln, in denen Kohlhaas den Beweis anzutreten versucht, dass die theoretische Analogie

Sprache – Musik ihren Niederschlag eben auch in der Realität findet. Sie beginnt dabei auf dem vergleichsweise sicheren Boden der „formulae“, am Beispiel der mit solchen festen Melodieformeln operierenden Gradual- und Tractusvertonungen in übereinstimmendem Modus. Durch die vergleichende Analyse vieler Gesänge kann sie überzeugend nachweisen, dass der melodische Verlauf hier tatsächlich bis ins Detail deklamatorisch motiviert ist: Die längeren Melismen der Formeln sind mit betonten Silben des Textes bzw. den Phrasenenden in Übereinstimmung gebracht, in einer Art und Konsequenz, die ein bewusstes Vorgehen zwingend erscheinen lässt und die ferner auch die Frage, ob denn ein längeres Melisma im Choral überhaupt eine ‚Betonung‘ anzeigte, positiv beantwortet.

Ausgehend von dieser Erkenntnis untersucht Kohlhaas nunmehr unter dem Stichwort „imitatio“ ausgewählte Stücke und Teilrepertoires aus dem Proprium missae. Deutlicher noch als bereits Willi Apel in seinem grundlegenden *Gregorian Chant* (Bloomington 1958) gelingt es ihr dabei, ein statistisch relevantes Vorherrschen von längeren Melismen und/oder melodischen Akzenten/Spitzentönen entweder auf betonten Silben am Wortanfang bzw. in der Wortmitte nachzuweisen – oder aber am Wort- bzw. Phrasenende, was dort offenbar der Hervorhebung der Struktur und nicht des Prosaakzentes dient. Auf die eine oder andere Art scheinen die Choralmelodien demnach tendenziell von der Textstruktur nicht nur auf Phrasenebene, sondern auch im Detail abhängig zu sein. Man ist angesichts von Kohlhaas' beeindruckender Repertoirekenntnis gerne geneigt zu glauben, dass ihre diesbezüglichen Analysen pars pro toto repräsentativ für das gesamte Repertoire stehen können; ein ungutes Gefühl hinterlässt freilich die Selektivität, mit der sie einmal ein Melisma, ein anderes Mal einen Spitzenton oder eine – emphatisch? – aufsteigende melodische Geste auf betonter Silbe als deklamatorisch relevant darstellt, ein drittes Mal dann ein Melisma am Wortende, das dort eine ganz andere strukturelle Funktion erfüllt und vor allem dem Prosaakzent des Lateinischen zwangsläufig zuwiderläuft. Die Autorin vermag jenseits eines allgemeinen „varietas“-Postulats nicht plausibel zu machen, warum einmal das eine, einmal das andere Vorrang haben soll – abgesehen von dem nach wie vor beachtlichen Pro-

zentsatz von deklamatorisch neutral oder sogar ‚falsch‘ (d. h. mit dem Melisma auf unbetonter Silbe) umgesetzten Wörtern.

Weit prekärer ist allerdings Kohlhaas' Suche nach der „imitatio sensus“, der inhaltlich relevanten Vertonung. Der – nicht weiter begründete – Versuch, Kategorien der barocken Figurenlehre (Emphase durch Spitzentöne oder Melismatik, besonders große Intervalle, fallende Semitonien, Raumanalogien des Aufstiegs und Abstiegs, Tonhöhenymbolik) auf mittelalterliche Musik zu übertragen, wird nicht dadurch überzeugender, dass die Autorin hiermit in einer langen Tradition gleichermaßen fragwürdiger Versuche steht. Zudem bleibt es bei einer langen Aufzählung von Einzelfällen – wie Kohlhaas in der Zusammenfassung selbst zugesteht, handelt es sich nicht um eine „durchgängig angewandte ‚Methode‘“ (S. 300). Was vor allem fehlt, ist der methodisch erforderliche Nachweis des ‚Besonderen‘ solcher Gesten – das heißt der Nachweis, dass Wörter mit entgegengesetztem oder neutralem Sinn nicht in der beschriebenen Weise umgesetzt werden. So beschreibt Kohlhaas selbst am Beispiel der Textphrase „universi te expectant“ (S. 249–251), die in Introitus, Graduale und Offertorium zum ersten Advent erscheint, dass das Wort „expectant“ einmal in einer Aufwärtsbewegung vertont wird („als ein sich Ausstrecken [...] auf Gott hin“), dann als Umspielung eines einzigen Tones („es erhält [...] etwas ‚Wartendes‘, die Spannung Aufrechterhaltendes“), dann als Abwärtsbewegung („Theologisch könnte die ‚tiefe‘ Variante des ‚expectant‘ in der Vorstellung wurzeln, daß die erwartete Ankunft des Messias einen Abstieg Gottes, seine Selbstentäußerung in der Menschwerdung bedeutet“). Die Autorin formuliert diese wie alle anderen entsprechenden Ansätze bewusst als Vorschlag – dennoch erschiene eine solche Interpretation selbst noch für eine Bach-Kantate gewagt, ganz zu schweigen von einem Repertoire, in dem die Relevanz der hier stillschweigend zugrunde gelegten Raum- und Zeitanalogien überhaupt noch zu demonstrieren wäre. Interessant und bedenkenswert sind dagegen die Beobachtungen des Schlusskapitels („similitudo dissimilis“), in dem melodische Übereinstimmungen innerhalb eines Gesanges oder auch zwischen verschiedenen Gesängen beschrieben werden. Die schiere Anzahl und inhaltliche Prägnanz

dieser Bezüge (aufbauend auf der Sorgfalt, mit der bereits die oben erwähnten „formulae“ disponiert wurden) lässt nur den Schluss zu, dass hier ‚Komponisten‘ oder ‚Redakteure‘ des Choral mit hohem Bewusstsein am Werk waren.

Der Gesamteindruck, den das Buch hinterlässt, ist somit ein zwiespältiger: Einerseits zeigt Kohlhaas, dass es sich lohnt, über Fragen der ‚Textvertonung‘ im Choral weit intensiver nachzudenken, als dies bisher getan wurde (wie überhaupt die analytische Beschäftigung mit dem Choral in der deutschen Musikwissenschaft momentan einen erfreulichen Aufschwung erfährt); hinsichtlich der strukturellen Korrespondenzen von Musik und Sprache weisen Methodik und Ergebnisse in eine viel versprechende Richtung. Andererseits zeigt sie mit derselben Deutlichkeit, dass inhaltliche Deutungsversuche in diesem Bereich bis auf weiteres pure Spekulation bleiben müssen – zumal ungewiss ist, ob der Mediävistik für diesbezügliche Fragestellungen überhaupt jemals historisch und methodisch tragfähige Kriterien zur Verfügung stehen werden.

(Februar 2005) Thomas Schmidt-Beste

CHRISTOPHER SCHMIDT: *Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre*. Winterthur: Amadeus Verlag 2004. 224 S., Nbsp. (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Sonderband.)

Dies ist kein gelehrtes Buch. Der Leser wird – nach einer platonisch getönten Einleitung – in den Unterricht mitgenommen, wo gesungen und improvisiert wird, bis aus dem liegenden „Raumton“ eine gregorianische Introitusmelodie wird. Der Historiker unter den Lesern kann diesen faszinierenden Weg mitgehen; er muss sich allerdings auch fragen, wie sich das dabei entstandene System der „Harmonia Modorum“ zu dem verhält, was wir sonst über den Gegenstand wissen können.

Unter den von Schmidt verwerteten Ansätzen ist insbesondere die Melodielehre von Joseph Smits van Waesberghe zu nennen, dessen Begriffe er selbständig weiterentwickelt. Während bei Joseph Smits van Waesberghe allerdings der Kontrast von Haupt- und Gegentönen auf die jeweilige Finalis bezogen ist und nur sekundär durch die systembedingte „Euphonie“ beeinflusst wird, tritt bei Schmidt das

tonartunabhängige diatonische System in den Vordergrund, die „Hauptreihe“ wird auf den „Raumton“ *F* fixiert, die *G*-Reihe wird dann zur abgeleiteten „Gegenreihe“.

Die Entschlüsselung des Choralrhythmus durch Eugène Cardine ist Schmidt zwar bekannt (er verweist gelegentlich darauf, wenn auch mit der sachlich falschen Suggestion, es handle sich um eine St. Galler Lokaleigenheit), auf seine Analysen hat dies jedoch keinen Einfluss.

Die auf André Mocquereau zurückgehende Erkenntnis, dass die älteste uns greifbare Melodiefassung des Choral nicht in der Editio Vaticana und auch nicht im von Schmidt gelegentlich zitierten Codex Montpellier H. 159 zu finden sei, sondern in den ältesten adiastematischen Handschriften und in der beneventanischen Überlieferung, wird überhaupt nicht berücksichtigt. Eine historische Rekonstruktion der Melodien sprengte zwar die *Harmonia Modorum* nicht, verlagerte aber das Gewicht deutlich vom Zentrum an die Peripherie. Dies wirft die Frage auf, ob nicht das *F*-zentrierte System, das Schmidt darstellt, die schiefe Ebene ist, auf der die Überlieferungsgeschichte spielt. Dann wäre aber der Wurzelboden der gregorianischen Melodien in der entgegengesetzten Richtung zu suchen, wie dies die Modustheorie Jean Claires tut (greifbar in den Lehrbüchern seiner Schüler Daniel Saulnier und Alberto Turco), die ihren Ausgang von drei selbständigen Rezitationsstufen *C*, *D* und *E* nimmt. Ob Schmidt diesen gegensätzlichen Entwurf nicht kennt oder nicht kennen will, geht aus dem Buch nicht hervor; der Leser sollte ihn in jedem Fall zur Kenntnis nehmen.

Die von Schmidt stillschweigend zugunsten der Editio Vaticana beantwortete Frage, welches die „eigentliche“ Fassung der Melodien sei, die ältere mit *E*- und *h*-Rezitationen oder die jüngere mit *F/c*-Übergewicht, ließe sich klären, wenn man tiefer in die gregorianische Idiomatik eindringe. Joseph Gajard und andere haben längst darauf hingewiesen, dass die Halbtonverschiebungen zu erkennbaren melodischen Verzerrungen führen und daher als Dekadenzphänomene anzusehen sind.

Schließlich fällt bei den zahlreichen Einzelkommentaren auf, dass eine modale Analyse nicht auf die (zugegebenermaßen unterentwickelte) Formenlehre verzichten kann. Viele