

Vorwort

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **28 (2004)**

Heft [2]

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vorwort

Die Vorgeschichte dieses Buches beginnt im Jahre 1970, als Prof. Wulf Arlt die Leitung der Schola Cantorum Basiliensis übernahm. Er richtete damals für die Mitarbeiter, die im Felde der mittelalterlichen Musik tätig waren, Arbeitsgemeinschaften ein, die vor allem der Mehrstimmigkeit galten, aber auch für die einstimmige Musik, mit der ich mich vor allem beschäftigte, von Bedeutung waren. Ein Gedanke, auf den im Jahre 1955 Joseph Smits van Waesberghe sein „Textbook of Melody“ aufgebaut hatte, wurde in diesen Arbeitsgemeinschaften weiter entwickelt, und er erscheint auch in diesem Buch wiederum in variiertem Form.

Eine andere Anregung meiner eigenen Arbeit am Gregorianischen Choral kam von den Singübungen mit Kurt Widmer. Im Kreise von Mitsängern sangen wir regelmäßig in der Basler Leonhardskirche, und ich lernte damals, den *Raum* in das Singen einzubeziehen.

Eine dritte Quelle floß aus Gesprächen und Singübungen mit Studenten und Studentinnen. Auch ihr kritisches Verhalten konnte fruchtbar sein; in einem Falle führte es sogar zur Einführung eines neuen Faches, das den Namen „Melodielehre“ trug. Dieses Fach wurde nach einer kurzen Zeitspanne der Verlegenheit zum Eckpfeiler meines Unterrichts. Alles, was hier drankam, von Liedern des Mittelalters bis hin zu Liedern aus den Sammlungen von Bartók wie auch das eigene Erfinden von Melodien, diente dem elementaren Musikunterricht, der zukünftigen Aufgabe meiner Studenten und Studentinnen.

Das Fach „Gregorianischer Choral“ andererseits teilte sich zwischen dem Singen der überlieferten Melodien und ihrer Betrachtung, wobei die Betrachtung im Laufe der Jahre immer mehr an die Erfahrungen des Singens anknüpfte und auf sie hinführte. Von der „Melodielehre“ beeinflusst, kam auch das eigene Erfinden, hier als ein „Mitkomponieren“ zum besseren Verständnis der Melodien, in den Vordergrund. Dabei spielte die *Modaltheorie* eine entscheidende Rolle, nicht als Wiedergabe mittelalterlicher Lehren, aber doch aufbauend auf historische Lehren vom Modus. In diesem Buch bilden die Rezitationsformeln des Introitus eine modale Grundlage, Spuren anderer Lehren wird der Kenner der mittelalterlichen Theorie entdecken.

Die Frage eines historisch orientierten Choralisten, warum ich nicht ausschließlich die alten Lehren mit den Melodien konfrontiere, anstatt neue Theoreme einzuführen, würde eine lange Diskussion eröffnen. Um die Sache kurz zu fassen, zitiere ich einen Passus von Carl Dahlhaus. Er schreibt: „Daß sich ein Historiker auf die Theoriesprache der Epoche beschränken müsse, deren Musik er untersucht, wäre ein Postulat, das ebenso unerfüllbar wie prekär ist, unerfüllbar, weil die Theorie eines Zeitalters niemals vollständig ist, also Ergänzungen braucht, die der Historiker bereitstellen und rechtfertigen muß, ohne zeitgenössische Traktate zitieren zu können; prekär, da nicht feststeht, in wel-

chem Ausmaß die explizite Theorie, die in schriftlichen Dokumenten greifbar ist, mit der impliziten, die in den Werken selber verborgen liegt, übereinstimmt. Mit anderen Worten: Die zeitgenössische Theorie ist mit Sicherheit ungenügend und unter Umständen außerdem irrig.

Strittig ist demnach nicht, ob der Historiker das Recht beanspruchen darf, die Theoriesprache der von ihm untersuchten Epoche zu überschreiten, sondern wo die Grenze liegt, an der eine zulässige Ergänzung oder Umdeutung in eine unzulässige übergeht. Die Schwierigkeit, daß humanistische Disziplinen mit dem Begriff des Angemessenen und des historischen Taktgefühls operieren müssen, statt sich durch eine exakte Terminologie als „echte“ Wissenschaft zu legitimieren, läßt sich nicht umgehen; und es besteht kein Grund, sich ihrer zu schämen und sie zu verleugnen.“

Als einen Fall des Mangels an „historischem Taktgefühl“ führt Dahlhaus Heinrich Besslers Analyse einer Chanson von Dufay an. Nicht dadurch, daß er die Funktionstheorie mit Dufay in Verbindung bringt, sondern *wie* er das tut, bringt Bessler die „implizite“ Theorie in Verruf. Dahlhaus wirft ihm vor, daß er „gar nicht erst versuchte, seine funktionsharmonische Interpretation einer Dufay-Chanson als Beginn einer kontinuierlichen Entwicklung des musikalischen Denkens im 15. Jahrhundert plausibel zu machen, also die unsichere Prämisse durch deren einleuchtende Folgerungen zu stützen“.¹

Im Fall meines Textes scheint mit der Lehre von der „Harmonia“ die „Ergänzung“ einer „impliziten“ Theorie, welche Dahlhaus fordert, etwas vorsichtiger gewählt zu sein, denn ein Historiker, der weiß, daß der große Harmonienkenner Johannes Scotus am Hofe Karls des Kahlen lebte und somit ein Zeitgenosse des Choraltheoretikers Hucbald war, wird ihr wahrscheinlich zustimmen, besonders, wenn er zudem weiß, daß Johannes Scotus nicht ohne Einfluß auf die Theorie des Gregorianischen Chorals war.

Aber gerade indem wir die „Harmonia“ in die Choraltheorie einfügen, geraten wir in das Dilemma, auf das Dahlhaus hinweist: Könnte die Theorie der „Harmonia“ nicht gerade dadurch, daß sie historisch unbedenklich ist, ein Teil jener „zeitgenössischen Theorie“ sein, die „ungenügend und unter Umständen außerdem irrig“ ist?

Tatsächlich genügt die Harmonie, wie sie Johannes Scotus lehrt, der in den folgenden Kapiteln entwickelten „Harmonia Modorum“ nur teilweise. So richtig seine Verbindung von Harmonie und Zahl war, so bestand doch immer mehr die Gefahr, als *Ursache* aufzufassen, was er als *Analogie* verstand.²

1 Geschichte der Musiktheorie, hg. Von F. Zamminer, Bd. 10, S. 157 (Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 1984)

2 zu Johannes Scotus und Gregorianischer Choral s. C. M. Bower in *Musica Disciplina* 25, 1971, S. 17 ff., zu seinem Harmoniendenken: W. Beierwaltes: *Eriugena*, Grundzüge seines Denkens (Frankfurt 1994) und Jacques Handschin: *Der Toncharakter* (Zürich 1948, Nachdruck 1995 durch die Wissenschaftliche Buchgesellschaft). Handschin stellt auf S. 158 ff. dem, was Joh. Scotus über die Zahlproportionen der Konsonanzen sagt (s. zu ihnen in unserm Text S. 11) als neuzeitliche

Eine hinter dem Zahlenbild liegende Erfahrung wieder zu gewinnen, heißt, zu der Frage: „Was höre ich – was sehe ich?“ zurückzukehren. Es ist die Frage einer Musiktheorie, die *Gehörbildung* sein will, nicht nur im Sinne eines registrierenden Hörens (des Hauptgegenstandes unsrer Gehörprüfungen), sondern einer inneren *Vorstellung* des Ohres, die zwischen der Erinnerung des Gehörten und der Erwartung des zu Hörenden vermittelt. Es besteht kein Grund, sich dieser Hörerfahrung zu schämen, um mit Dahlhaus zu reden. Von ihr aus wird die Theorie wieder zu einer „humanistischen“ Disziplin, deren Strenge darin liegt, daß sie das hörende Subjekt dazu erzieht, von der Oberfläche zufälliger Eindrücke und Meinungen zu seinen eigentlichen Erfahrungen vorzudringen.

Was geschieht auf diesem Weg zu einer Harmonie der Erfahrung, die im Zahlenbild ihre Analogie findet? Wir würden das gerne wissen, bevor wir den Weg betreten haben. Aber auch die besten Harmoniedenker können hier nur in Gleichnissen reden, die ohne unsre eigenen Erfahrungen leere Hülsen bleiben.

Die gregorianischen Gesänge werden im folgenden Text in der Fassung des Graduale Romanum mitgeteilt; ich habe sie alle mit der Fassung des Codex Montpellier H. 159 (s. Anm. 35) verglichen und weise in Appendix 1 auf wesentliche Abweichungen vom Graduale Romanum hin. Der Wert der Handschrift von Montpellier liegt unter anderem darin, daß sie in einer Buchstabennotation aufgeschrieben ist, in welcher *b* und *h* differenziert werden. Für weitere Fragen der Überlieferung sei auf das Handbuch „Western Plainchant“ von David Hiley hingewiesen, in welchem überhaupt alles Wissenswerte steht.³

Ein Hauptvorteil von Appendix 1 besteht darin, daß der Leser den Prozeß der im Text dargestellten modalen Varianten im Zusammenhang verfolgen kann. Zudem kann er zum Vergleich herangezogene Beispiele dort mühelos finden, statt sie im Text suchen zu müssen.

Beim Studium der Beispiele sollte möglichst das Graduale Romanum zu Rate gezogen werden und zwar das „Graduale Triplex“, welches zu den Choralnoten jeweils die Neumen von St. Gallen und Laon hinzufügt. Die St. Galler Neumen, welche in den folgenden Kapiteln hie und da erwähnt werden, sind

Lehre diejenige von Johannes Kepler gegenüber, der „darauf erpicht ist, die mathematischen Verhältnisse (d. h. die ausgezeichneten, einfachen) im Weltall handgreiflich nachzuweisen: eine Art Verwissenschaftlichung der Sphärenharmonie“ (s. d. S. 165, vgl. auch Seite 120, wo Handschin das Analogiedenken wieder zu Ehren bringt).


Der vielleicht schönste Bannspruch gegen die Verwissenschaftlichung der Harmoniezahl stammt von Novalis, der übrigens kein Verächter der Mathematik war: „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen, / Wenn die so singen oder küssen, / Mehr als die Tiefgelehrten wissen, / Wenn sich die Welt ins freie Leben / Und in die Welt wird zurückbegeben, / Wenn dann sich wieder Licht und Schatten / Zu echter Klarheit werden gatten / Und man in Märchen und Gedichten / Erkennt die wahren Weltgeschichten, / Dann fliegt vor *einem* geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen fort.“

³ erschienen in Oxford, Clarendon Press, 1. Auflage 1993

in der „Semiologia gregoriana“, die Eugène Cardine im Jahre 1968 herausgab, und die in mehrere Sprachen übersetzt wurde, erklärt.

Als Beispiele dienen vor allem Introiten, weil ihre „einzigartige Homogenität, Konsistenz und Vollständigkeit“⁴ es erlaubt, in ihnen den Zusammenhang der acht Modi besonders leicht zu verfolgen. Um dem Leser einen Überblick über die gesamten Introiten zu geben, gehe ich in Appendix 1 auf die übrigen, hier nicht besprochenen Introiten des Graduale Romanum in Kürze ein.

Noch ein Wort zu den theoretischen Ausdrücken, die im Text vorkommen: Weder die schon überlieferten noch die im Text neu geschaffenen Theoreme sind der eigentliche Gegenstand der folgenden Kapitel. Sie sind vielmehr so etwas wie *Vehikel* des Prozesses der Harmonia Modorum; ihr Auftauchen und Verschwinden ist vom Prozeß her bestimmt. Wer das eine oder andere Theorem gesondert betrachten will, findet in *Appendix 2* die wichtigsten Seitenzahlen, die ihm Hinweise liefern. Zum Beispiel der „Raumton“: Dieser Ausdruck erscheint schon in der Einleitung des ersten Teiles und dann immer wieder durch die Kapitel hindurch. Von Anfang an eine erschöpfende Begründung des Raumtones zu geben, hieße den ganzen Prozeß voranzunehmen. Als Vehikel der Harmonia Modorum entfaltet und begründet er sich erst über alle Kapitel hinweg, und der Leser, der sich nicht schon im Voraus anhand von Appendix 2 orientieren will, wird ihn so nehmen, wie er jeweils erscheint und darauf warten, wie weit er sich im Verlaufe der Lektüre bewährt.

Gregorianische Melodien sowie Diagramme, die auf der theoretischen Überlieferung fußen, sind als „Beispiele“ gekennzeichnet, eigene Melodien und Diagramme als „Figuren“. Die Tonbezeichnungen erfolgen nicht in der heutigen, sondern in der im Mittelalter üblichen Weise, in welcher der Oktavwechsel zwischen G und a stattfindet. Die Übertragung aus der Choralnotation braucht, wie heute üblich, nur Notenköpfe; Quilismen sind mit  gekennzeichnet und Liqueszenzen mit durchgestrichenen Notenköpfen.⁵

Die eigentlichen Vorbereitungen zu diesem Buch begannen in einem Seminar, das Regula Rapp für mich an der Basler Musikakademie arrangierte und das in regelmäßigen Abständen stattfand. Ihr möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Ein weiterer Glücksfall der Jahre nach meiner Pensionierung im Jahre 1992 war es, daß meine Frau Jana den Gregorianischen Choral und die mittelalterliche Einstimmigkeit immer mehr in ihren Gesang einbezog und auch immer wieder Mitsängerinnen fand. So blühte auch die Praxis für mich noch einmal auf und ich konnte den Raum (der im folgenden Text eine so entscheidende

4 siehe *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, unter „Introitus“. Alles über Antiphonen im Allgemeinen und Introiten als Meßantiphonen im Besonderen s. in *Western Plainchant* von David Hiley, S. 88 ff. und 109 ff.

5 zur Ausführung von Quilisma und Liqueszenz siehe im Handbuch von David Hiley S. 357 f.

Rolle spielen wird) noch einmal erleben, regelmäßig den der Hofkirche in Luzern, ab und zu den des Basler Münsters und in unvergeßlicher Weise den Raum von St. Gereon in Köln.

Wenn so etwas wie ein kompositorisches Denken in meinen Text eingegangen ist, so ist das vor allem Balz Trümpy zu verdanken, mit dem ich seit meiner letzten Zeit an der Schola immer wieder Gespräche führen konnte und noch heute führe. Das „Mitkomponieren“, das schon ein Thema der „Melodielehre“ gewesen war, fand erst unter dem Einfluß unsrer Gespräche auch in diesem Text einen zentralen Platz.

Während meiner Scholajahre hatte mich schon immer interessiert, wie meine Kollegin Karin Paulsmeier-Smith die mittelalterliche Rhythmik behandelte, ein Fach, das ich von meiner eigenen Studienzeit her als eine spröde Sache in Erinnerung hatte. Besonders faszinierend und auch für den gregorianischen Gesang sehr fruchtbar fand ich bei ihrer Interpretation der frühen Pariser Organa das Verhältnis von melodischer Gestalt und Rhythmus. An sie wie an Balz Trümpy geht mein Dank für Mitlesen und Diskussion meines Textes. Was mir beim einsamen Schreiben wohl zu einer Last geworden wäre, die Metamorphosen von Fassung zu Fassung, wurde so zum reinen Vergnügen.

Die endgültige Fassung des Textes hat Markus Jans genau durchgelesen. Mein Dank geht an ihn dafür, daß er mir das Ganze wie in einem Spiegel vorhalten und so auch noch ein paar wesentliche Korrekturen und Verdeutlichungen anregen konnte.

Am Schluß steht mein Dank an meine Frau, die den ganzen Text samt Notenbeispielen am Computer druckreif machte.