

Paul Griffiths: Geschichte der Musik

## TEIL I

### *Zeit als Ganzes*

Musik kann, da sie aus Zeit besteht, durch die Zeit reisen. Die Aufführung einer Beethoven-Sinfonie etwa transportiert eine komplette Zeitstruktur von vor 200 Jahren in die Gegenwart, so dass wir sie jetzt erleben können. Und da wir Musik weder sehen noch berühren, sondern nur hören können, spricht sie uns aus ihrer Vergangenheit so ganz unmittelbar an. Dinge, die wir sehen oder berühren, sind zwangsläufig außerhalb unseres Körpers. Musik dagegen scheint in unseren Köpfen stattzufinden, sie dringt ein in unsere Gedanken und Gefühle. Sie ist hier bei uns und gleichzeitig weit weg, in der längst vergangenen Zeit, in der sie geschaffen wurde. Dorthin kann Musik uns mitnehmen, sie kann uns das Gefühl vermitteln, in einer anderen Epoche zu sein, Zeit so zu erleben, wie sie damals war. Oder sie erzählt uns von dem, was über die Zeit Bestand hatte, von der Unveränderlichkeit der Gedanken und Gefühle.

Damit dies alles passieren kann, brauchen wir nicht nur die Instrumente dieser Musik, sondern auch die entsprechenden Anweisungen, die entweder mündlich, in Form direkter Mitteilung, oder schriftlich, also in Form von Notation, überliefert sind. Alle Musikkulturen leben davon, dass Informationen von Generation zu Generation weitergegeben werden, zweifellos mit Veränderungen. So entstehen Traditionen. Was speziell die Tradition der westlichen Musik von anderen unterscheidet, ist, dass sie zudem in großem Maß von Notation abhängig ist, was einige bedeutsame Folgen hat.

In erster Linie eröffnet Notation die Möglichkeit zu unterscheiden zwischen einerseits dem Komponisten (der Musik für die Dauer erschafft) und anderseits den Aufführenden (die diese Musik für den Augenblick nacherschaffen). Zwar gibt es diese Unterscheidung auch in einigen anderen Kulturen, etwa in der traditionellen chinesischen Musik, aber nirgendwo sonst findet man eine Parallele zum westlichen Werkgedanken, wonach eine Komposition – wie etwa eine Beethoven-

Sinfonie – bis ins Detail genau schriftlich fixiert wird und deshalb immer wieder Aufführungen erleben kann, die sofort als Versionen eben dieses Stücks wiedererkannt und die gern bei Diskussionen über den Stil des Komponisten, über das Orchester oder gar die Musikgeschichte an sich herangezogen werden. Doch in der Musik gibt es, wie bei den meisten Dingen, keine absoluten Gewissheiten, und die Vorstellung, ein Werk sei unveränderlich, sollte modifiziert werden. Schließlich muss man immer mit einrechnen, dass sich die Bedeutung von Notation im Lauf der Zeit gewandelt haben kann (ihr Sinn kann vielleicht sogar ganz verloren gegangen sein) oder dass uns die Verschiedenheit von Aufführungen wichtiger erscheinen mag als die Gleichheit. Dennoch ist die westliche klassische Musik in erster Linie durch ihre Komponisten und deren Werke geprägt. Sie haben ihr nicht nur eine Tradition gegeben, die sich mit der Zeit verändert hat wie eine verwitternde Landschaft, sondern auch eine Geschichte – und durch Notation erst haben wir die Möglichkeit, einen flüchtigen Blick auf Teile dieser Landschaft in einem früheren Zustand zu werfen, auch wenn das Bild unscharf ist.

Wir sollten aber auch sehen, wie diese Geschichte selbst sich verändert. Vor hundert Jahren etwa begann die Musikgeschichte praktisch mit Johann Sebastian Bach (1685–1750), dem ersten Komponisten, dessen Musik einigermaßen regelmäßig gespielt wurde. Heute, da uns CDs die Möglichkeit bieten, nahezu alles immer wieder zu hören, sind auch Kompositionen leicht zugänglich, die Jahrhunderte vor Bach entstanden, schließlich hat die Musik ja eine wesentlich längere Geschichte. Zudem ist diese Geschichte breiter, da das auf Tonträger aufgenommene Repertoire noch viel mehr an Musik aus jeder Epoche einschließt, beispielsweise alles, was Bach geschrieben hat, nicht nur den winzigen Teil, der damals bekannt war, und dazu Werke Dutzender seiner Zeitgenossen. Dass wir Musik aufnehmen und konservieren können, hat auch die neueste Musikgeschichte noch um eine Komponente erweitert, wir können nämlich nicht nur Musik aufführen, die in den 1930er Jahren entstand, wir können auch Musik hören, die damals aufgenommen wurde, sei es Musik dieser Zeit (Strawinski, Cole Porter) oder einer früheren Epoche (Beethoven, von Wilhelm Furtwängler oder Arturo Toscanini dirigiert). Eine Aufnahme erlaubt uns also, drei Zeiten gleichzeitig zu erleben: das Jetzt, in dem wir sie hören, das Damals, als sie aufgenommen wurde, und das noch weiter zurückliegende Damals, als sie komponiert wurde.

Vor der Möglichkeit der Tonaufnahme und vor der Notation gab es

nur das Jetzt. Musik konnte nicht fixiert werden. Sie war wie der Wald und das Meer, immer wieder sich erneuernd und doch immer gleich. Es gab sie nur so lange, wie sie in Erinnerung blieb, und das Gedächtnis war das einzige Mittel, die Vergangenheit festzuhalten.

Einem Menschen, dem dieses Gedächtnis wohlvertraut ist und der ausschließlich von ihm abhängig ist, ist die Vergangenheit nichts Fremdes, sie ist in seinem Bewusstsein immer gegenwärtig. Für ihn ist die Zeit ein Ganzes. Sie bemisst sich nach natürlichen Abläufen: dem Kreislauf des Tages oder Jahres, dem Altern der Menschen, Tiere, Pflanzen und Dinge, dem Fließen des Wassers oder dem Herunterbrennen einer Kerze.

Musik für solche Menschen – also die Musik der ältesten Traditionen, die wir kennen, was in Westeuropa auch den Choral mit einschließt, den Sprechgesang, in dem der Gottesdienst abgehalten wurde – ist auf das Maß des menschlichen Gedächtnisses gearbeitet und sie bewegt sich furchtlos durch ihr Medium Zeit. Sie geht nicht weg. Sie ist da.

# Kapitel 1

## *Von den Babylonieren zu den Franken*

Notation wurde in verschiedenen antiken Kulturen erfunden – in Babylon, Griechenland, Indien und China –, aber nur sporadisch und zu bestimmten Zwecken, als Teil eines theoretischen Werks oder, noch seltener, um eine Melodie niederzuschreiben, und zwar immer nach einem großen Wandel in der Gesellschaftsstruktur. So kamen mit den neuen städtischen Lebensformen des 4. und 3. vorchristlichen Jahrtausends neue Instrumente in Mode, vor allem Zupfinstrumente: Harfen, Leiern und Lauten, zuerst in Mesopotamien, dann im östlichen Mittelmeerraum und in Nordafrika, sowie Zithern in China. Mit ihnen entstand auch eine elitäre Musik, nämlich die der Tempel und Höfe, wie wir aus spektakulären Funden wie der 2 500 Jahre alten etwa einen Meter hohen vergoldeten Leier aus einem Königsgrab von Ur schließen können. Sicher haben auch die sumerischen Weber und Baumeister gesungen, doch die am höchsten geschätzte Musik (das legt schon das Gold nahe) war die eines neuen Berufsstandes: dem des Musikers. Mit zunehmendem Wissen um Stimmung und Intervalle und wachsender Kunstfertigkeit auf dem Instrument stieg auch dessen Ansehen. Dann kamen die Komponisten, und rund zwei Jahrhunderte nach der Zeit der großen Leier haben wir einen ersten Namen: Enheduanna, Hohepriesterin des Mondgottes von Ur.

Beim Stimmen und Spielen ihrer neuen Instrumente entdeckten Mesopotamier und Chinesen das Verhältnis zwischen Länge der Saite und Höhe des gezupften Tons, ein Verhältnis das konstant bleibt, da die Saitenlänge die Schwingungsfrequenz bestimmt. Je kürzer eine Saite ist, desto schneller schwingt sie, vorausgesetzt alle anderen Faktoren bleiben gleich; wird die Saite auf halber Länge gedrückt, schwingt sie doppelt so schnell und der entstehende Ton klingt eine Oktave höher, usw. Dieses Wissen verschaffte den Musikern die Möglichkeit, Töne und damit Skalen anzugeben. Beispiele hierfür finden sich auf einer mesopotamischen Schrifttafel von ca. 1 800 v. Chr., die Siebenton-Skalen dokumentiert, die viel später auch in Griechenland üblich waren.

Auf einer anderen, vierhundert Jahre jüngeren Tontafel aus dem al-

ten Stadtstaat Ugarit (das moderne, nahe der syrischen Küste gelegene Ras Schamra) ist die älteste schriftlich festgehaltene Musik eingeprägt, die bislang entdeckt wurde: ein Hymnus an die Mondgöttin. Da die Inschrift jedoch rudimentär ist und die entscheidende Tradition, wie sie umzusetzen wäre, längst verloren, bietet uns dieser prototypische Fund nicht mehr als einen schwachen Echo. Andere Hinweise auf die Musik ungefähr derselben Zeit sind die bronzenen und silbernen Trompeten aus dem Grab des jugendlichen Pharaos Tutanchamun (ca. 1325 v. Chr.), die Verherrlichung der Musik in den frühesten Lobliedern aus Indien oder die Glocken der chinesischen Shang-Dynastie.

Im nächsten Jahrtausend entwickelten sich Instrumente und Musiktheorie parallel, und die Philosophen der Zeit versuchten, diese Entwicklung bewusst zu lenken. Konfuzius (551–479 v. Chr.) unterschied wohlzuende von nicht wohlzuhender Musik, wobei erstere Harmonie im Individuum und Ordnung im Staatswesen erzeuge. Die gleiche Ansicht vertrat auch Platon (ca. 429–347 v. Chr.), einer der ersten Griechen, die über Musik schrieben. Aristoxenos, zwei Generation jünger, beschäftigte sich mit der Theorie der Intervalle, Tonleitern und melodischen Komposition. Melodien konnten im antiken Griechenland durchaus schon aufgezeichnet werden, und zwar mithilfe von Buchstaben, die für einzelne Töne standen. Allerdings ist nichts erhalten außer einigen Fragmenten aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, und vollständig ist kein Fund vor den beiden Hymnen, die im späten 2. Jahrhundert vor Christus in Delphi in Stein gemeißelt wurden. Zur gleichen Zeit entwickelte sich in China bereits eine melodische Notenschrift, doch auch davon ist wenig erhalten.

Schriftliche Belege zeigen uns, dass das Singen von Psalmen in christlichen Ländern schon im 4. Jahrhundert n. Chr. weit verbreitet war. Ein Zeitzeuge, der Erzbischof von Konstantinopel und christliche Prediger Johannes Chrysostomos (ca. 345–407), vertrat Platons Unterscheidung zwischen guter und schädlicher Musik: »Damit nicht Dämonen mit lusternen Liedern alles zerstören, hat Gott die Psalmen geschaffen, auf dass sie Erbauung als auch Nutzen bringen.« Andere Theologen dieser Zeit wie etwa der Heilige Hieronymus (ca. 340–420) fanden Platons Lehre in der Bibel bestätigt, und zwar in der Geschichte, wo David Saul mit seiner Leier beruhigt. Der römische Philosoph Boethius (ca. 480 – ca. 524) stimmte mit Platon nicht nur in dem überein, was jener über die Macht der Musik gesagt hatte – »Nichts kennzeichnet die menschliche Natur stärker, als dass sie durch süße Weisen beruhigt und durch das Gegenteil beunruhigt wird« –,

sondern auch in Bezug auf dessen Aussagen über ihr Wesen. Er sagt, dass »die Seele des Universums durch musikalische Harmonie zusammengehalten wird«, und beschreibt drei Ebenen der Musik: die der Himmelskörper in Bewegung (Sphärenmusik, die wir, wie spätere Theoretiker meinen, nicht hören können, weil sie allgegenwärtig ist), die des Menschen (die Eintracht von Körper und Seele) und die der Instrumente. Diese Ideen sowie die detaillierte Beschreibung der griechischen Musiktheorie machten Boethius' Schrift *De institutione musica* (Die Grundlagen der Musik) zur wichtigsten Autorität für die Musiker des Mittelalters.

Zu Boethius' Zeiten entwickelten die Menschen in ganz Eurasien, von Frankreich bis nach Japan, bessere Methoden, um Musik niederschreiben. Wieder einmal war hier das Gebiet um Mesopotamien führend: Dort lebende Christen fügten biblischen Texten Zeichen hinzu, die deutlich machten, wie diese zu singen waren. Wir können diese Zeichen heute nicht mehr verstehen und umsetzen, aber damals verbreiteten sie sich westwärts zu den Juden, den Byzantinern und zur römischen Kirche, vielleicht sogar auch ostwärts bis nach Tibet. In China und Japan entstand unterdessen ein gänzlich anderes Notationssystem – die Tabulatur, eine Griffsschrift mit graphischen Anweisungen für den Instrumentalisten. Während in der jüdisch-christlichen Welt jegliche Musik, die bis Ende des 13. Jahrhunderts schriftlich festgehalten wurde, gesungene Musik war, und zwar geistlicher Gesang, hatte in Ostasien die instrumentale Musik den stärksten Anspruch darauf, bewahrt zu werden – im Westen dagegen wurde sie bis ins 16. Jahrhundert praktisch ignoriert. Aus der Tang-Dynastie (618–907) kennen wir seltene Tabulaturen für die edelsten Instrumente der Chinesen, die Qin (Griffbrettzither) und die Pipa (Laute). Quellen zur höfischen Instrumentalmusik in Japan, Gagaku genannt, gibt es in umfangreichen Archiven, die bis ins 8. Jahrhundert zurückreichen und auch Werke aus dem China der Tang-Zeit und aus Korea beinhalten.

Hätte sich jemand im 8. Jahrhundert auf Weltreise begeben, hätte er in der gesamten christlichen Welt die Tradition der Kirchengesänge vorgefunden, in China dagegen ein hoch entwickeltes Solo-Instrumentalspiel sowie dort und in Japan eine bunte Vielfalt an höfischen Ensembles. In Indien hätte er einen großen Reichtum an instrumentaler und Theatermusik (von der wir nur aus Schriften sowie aus bildlichen Darstellungen wissen) erleben können – ganz zu schweigen von den weitgehend nicht dokumentierten musikalischen Kulturen Javas,

Burmas, Zentralamerikas und vieler Teile Afrikas und der gänzlich vergessenen Musik anderer Regionen. Doch selbst da, wo die Quellenlage besonders klar ist, handelt es sich immer noch um stumme Musik – Musik, deren Notation nicht präzise entschlüsselt werden kann oder die nie etwas anderes sein wollte als ein grobes Gerüst. Da Musiker in den verschiedensten Regionen der Welt nicht für eine ferne Zukunft schrieben, sondern für sich selbst und ihre Schüler, befanden sie es nicht für nötig, mehr als eine Gedächtnissstütze zu hinterlassen. Wer sollte schon 1 300 Jahre später ihre Musik hören wollen?

Dann kam es zum Wandel, einem Wandel, der speziell in Westeuropa aus dem Bedürfnis heraus entstand, Musik – vor allem die liturgischen Gesänge – regional weiterzugeben. Diese Musik in schriftlicher Form zu haben, also in Notation, war nicht nur nützlich, sondern wurde bald zur Notwendigkeit, als im Rahmen eines großen kulturellen Aufschwungs immer mehr Kirchengesänge neu komponiert wurden. Das Repertoire an Hymnen und Messgesängen wuchs derart an, dass es den Klerikern an den Kirchen unmöglich wurde, alles im Gedächtnis zu behalten.

Die Krönung Karls des Großen im Jahr 800 zum Kaiser durch den Papst in Rom bestätigte den hohen Rang, den Karl als Schutzherr der Kirche innehatte. Mit der Krone übernahm er aber auch den Auftrag, das Werk seines Vaters Pippin III. fortzuführen und die Liturgie im Frankenreich (das damals große Teile Westeuropas umfasste und von Mittelitalien bis nach Dänemark und von den Pyrenäen bis zur Donau reichte) den römischen Bräuchen entsprechend zu reformieren. Ein Ergebnis dieser Liturgiereform war ein neuer Bestand an Kirchengesängen für die Hauptzeremonien (Messe und Stundengebete, d.h. die Gottesdienste zu den verschiedenen Tageszeiten), Gesänge, die die römischen Vorbilder vereinfachten. Mündlich verbreitet, wurden sie von den großen Kirchen und Klöstern im Reich Karls des Großen übernommen und gelangten im Laufe der nächsten drei Jahrhunderte langsam auch in andere Gebiete Westeuropas sowie zurück nach Rom und in die gerade christianisierten Regionen im Osten und Norden. Währenddessen griff ein Mythos immer weiter um sich: Diese – zunehmend universelle – Musik sei gar nicht auf fränkische Musiker aus dem 8. und 9. Jahrhundert zurückzuführen, der Heilige Geist selbst habe sie Papst Gregor dem Großen (im Amt von 590 bis 604) ins Ohr gesungen. Aus dieser Vorstellung heraus entstand dann die Bezeichnung »Gregorianischer Gesang«.

Die moderne Notenschrift begann vermutlich in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts mit den Neumen, graphischen Symbolen, die über einem Text eingezzeichnet sind und für einzelne Noten und kurze Notengruppen stehen. Mag sein, dass die Nachfolger Karls des Großen damals nichts vorzuweisen hatten, was vergleichbar gewesen wäre mit den Instrumentalensembles der Tang-Herrschter, die zur gleichen Zeit in China regierten. Aber ihre Kantoren und Kirchenmänner besaßen jetzt ein Werkzeug von ungeheurer Bedeutung für die Zukunft: eine einfache Methode, wie Musik bewahrt werden konnte, und damit die Basis für diesen riesigen Korpus an schriftlichen Kompositionen, der die westliche musikalische Tradition von allen anderen unterscheidet.

Wichtiger war ihnen allerdings, an eine Vergangenheit anzuknüpfen, die sie hoch verehrten – an das musikalische Wissen der alten Griechen. Sie legten für die Kirchengesänge acht Modi fest, wobei jeder Modus sieben Töne innerhalb einer Oktave umfasste (in der Grundform darstellbar auf den weißen Tasten einer modernen Klaviertastatur). Diese Einteilung war direkt aus Byzanz übernommen worden, hatte aber ihre Wurzeln bei Boethius und damit in der Musiktheorie der alten Griechen. Tatsächlich reichte sie sogar noch weiter zurück, denn die Theoretiker des 9. Jahrhunderts hatten, ohne es zu wissen, gerade mal eine einzige Tonart zu jenen hinzugefügt, die schon die Babylonier dreitausend Jahre zuvor gekannt hatten.

Leider können die Neumen des 9. und 10. Jahrhunderts nicht wirklich eindeutig verstanden werden, denn was noch immer fehlte, war ein festes Raster, das steigende und fallende Melodielinien nachzeichnen konnte. Dieses gab es erst mit einem System von parallelen horizontalen Linien (den Notenlinien) und einem vorangestellten Zeichen (dem Notenschlüssel), das angab, für welche Note die jeweilige Linie steht – beides auch heute noch Grundlagen der musikalischen Notation. Sobald dieses System etabliert war – und das war es, als die von Guido von Arezzo in seinem *Micrologus* (ca. 1026) formulierten Neuerungen dann allgemein üblich waren –, war man in der Lage, die Melodien der Kirchengesänge so niederzuschreiben, dass sie für alle dieser Notation kundigen Menschen lesbar waren und überall nachgesungen werden konnten – und auch jederzeit, bis in unsere Gegenwart. Dieser lesbaren Notenschrift verdankt die westliche Musik eine Geschichte, die sich vollkommen von der anderer Kulturen unterscheidet, und ausschließlich dieser Geschichte werden wir nun folgen.

Es ist häufig so: Technische Innovation – in diesem Fall die neue Notation auf einem Liniensystem und die Einführung der Kirchen-

modi – beschneidet bestehenden Überfluss und fördert zugleich neues Wachstum. Vieles ging verloren. Die kirchlichen Gesänge waren zu unterschiedlichen Zeiten und an ganz verschiedenen Orten entstanden, und in den zwei Jahrhunderten nach Karl dem Großen hatten sich in Bezug auf Notenschrift und sicher auch in Bezug auf die Aufführungspraxis viele eigenständige lokale Traditionen entwickelt.

Natürlich konnte diese große Vielfalt nicht so einfach in einer einheitlichen Notationssprache untergebracht und in ein homogenes Tonartensystem eingepasst werden, das aus sehr ferner zweiter Hand aus dem klassischen Athen übernommen worden war. Auch hatten die Reformen Karls des Großen einige liturgische Traditionen fast ganz verdrängt, darunter die ambrosianischen Gesänge aus Mailand, die mozarabischen Gesänge aus Spanien und die altrömischen Gesänge des Vatikans – und die waren nur teilweise oder gar nicht schriftlich fixiert.

Positiv dagegen war, dass die Liniennotation eine weitere Verbreitung der Gesänge förderte und so eine überstaatliche Kultur schuf, die es Komponisten ab dem 14. Jahrhundert erlaubte, von England nach Frankreich oder von Frankreich und aus den damaligen Niederlanden (sie umfassten außer den heutigen Niederlanden auch Belgien und die angrenzenden Gebiete) nach Italien zu reisen und überall dieselbe Musik vorzufinden. Und sie hat von Anfang an offenbar dazu angeregt zu komponieren, denn jetzt konnten Musikstücke genau wie literarische Werke auf Papier weitergegeben werden. Im großen Zeitalter des Gregorianischen Choralgesangs, das sich in Westeuropa zu Guidos Zeit dem Ende zuneigte, konnte man Melodien noch direkt von den Sängern lernen. Doch sich eine Musik zu merken, bei der zwei oder mehr unterschiedliche Melodien gleichzeitig gesungen wurden, war nicht mehr so einfach. Die Entwicklung dieser mehrstimmigen, polyphonen Musik wurde durch die Notation ganz wesentlich begünstigt.

Zudem verhalf genaue Notation dem Gregorianischen Choral dazu, über tausend Jahre präsent zu bleiben, bis in die Gegenwart, wenn auch der Stil der Interpretation sich immer wieder ändern mag.

Aber was genau hören wir heute noch von damals? Einer der großen Plattenerfolge von 1994 war »Chant«, eine Anthologie Gregorianischer Gesänge aus dem nahe der spanischen Stadt Burgos gelegenen Benediktinerkloster Santo Domingo de Silos. Die Aufnahme begann mit *Puer natus est nobis* (Uns ist ein Knabe geboren), eigentlich ein Messe-Introitus (Einzugslied), der ursprünglich nur an Weihnachten

in Klosterkirchen gesungen und gehört werden sollte. Jetzt aber war die Musik überall und jederzeit verfügbar. Auch entstammte die Melodie nicht etwa einer mittelalterlichen Quelle, sondern einer modernen Ausgabe. Diese war im Zusammenhang mit der großen Bewegung zur Erneuerung des Gregorianischen Chorals entstanden, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert von der Abtei Solesmes in Nordwestfrankreich ausging. Entsprechend richtete sich auch der Aufführungsstil – ruhig in Tempo und Lautstärke, mit generell gleich langen Notenwerten, die nur modifiziert wurden, um einen sanft fließenden Rhythmus zu schaffen – nach dem von Solesmes und damit nach einer Tradition, die erst um 1850 begründet wurde, als die Mönche dort begannen, vergessene mittelalterliche Quellen in moderne Notenschrift zu übertragen, und die nur bis 1904 sicher zurückverfolgt werden kann, als die Nachfolger dieser Mönche die ersten Aufnahmen machten.

Es mag enttäuschend erscheinen, dass die Gregorianischen Gesänge, so wie wir sie vom Hören kennen, auch nicht älter sind als das Flugzeug oder allenfalls der Regenschirm. Wir wollen ja eigentlich mehr. Wir wollen, dass sie als die älteste Musik in Liniennotation am Anfang einer tausendjährigen ununterbrochenen Geschichte stehen, in deren Lauf bestimmte Teile beibehalten, andere weiterentwickelt oder wieder andere aufgegeben wurden. *Puer natus est nobis* steht mit seiner nach den Textphrasen geformten Melodie in dem von Guido und seinen Vorgängern definierten siebten oder – wie Theoretiker des Mittelalters und späterer Zeit diese Kirchentonart nannten – mixolydischen Modus, dessen Skala vom Grundton g aus den weißen Tasten eines modernen Klaviers g-a-h-c-d-e-f-g entspricht. Bezeichnenderweise beginnt dieser Weihnachts-Introitus mit einer Explosion von Licht, einem Sprung zur Quinte g-d (die Quinte ist aufgrund ihres einfachen Frequenzverhältnisses zum Grundton von 3:2 eines der harmonischsten Intervalle). Interessant ist auch der Schluss. Die Melodie muss im System der Kirchentonarten immer zum Grundton, der »Finalis« zurückkehren – in diesem Fall also zum g, was mit einem kleinen Auf-ab-Motiv (g-a-g) bestätigt wird. Wir wissen, dass solche melodischen Floskeln alt sind. Wenn sie nun in späterer Musik wieder aufgegriffen werden, wie manchmal bei Debussy, der aus derselben Kultur stammt wie die Schriftforscher aus Solesmes, erwecken sie in uns den Eindruck des Mittelalterlichen.

Und doch können wir, wenn Choralmelodien uns von der Vergangenheit erzählen, nicht sicher sein, dass sie dies auch mit der Stimme

der Vergangenheit tun. Die ursprünglichen Traditionen des Choralgesangs, die sich offensichtlich auseinander entwickelten, kaum dass Karl der Große und seine geistlichen Berater sie vereinheitlicht hatten, sind unwiederbringlich verloren. In einem Traktat aus dem 9. Jahrhundert wird zwar beschrieben, wie ein »Organum« zu singen sei – die Sänger müssen sich aufteilen, einige singen den Choral, während andere eine zweite Stimme in harmonischen Intervallen, meist der Quinte, dazusetzen. Es gibt aber noch ein »Organum« ganz anderer Art, nämlich die Kirchenorgel mit Pfeifen und Manual, wie sie sich etwa im 10. Jahrhundert aus Byzanz und den islamischen Ländern kommend in Westeuropa etabliert hatte. Sie konnte durchaus das Choralsingen mit einem Bordun (einem tiefen Dauerton) oder sogar einer eigenen Melodiestimme begleitet haben. Wofür sonst war sie da?

Wenn bei modernen Wiedergaben solchen Möglichkeiten eher selten nachgegangen wird, mag das daran liegen, dass wir den Choral so gesungen hören wollen, als käme er aus einem einheitlichen Chor und verschaffe so dem Zuhörer ein einzigartiges Zeiterleben und ein einheitliches Medium für die eigene innere Stimme. Relevant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass die moderne Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals im Wesentlichen ein Phänomen des Tonträgers ist, der im Konzertbetrieb keine Entsprechung gefunden hat. Der Plattenhörer mag das Gefühl haben, als könne er durch die Aufnahme – durch nicht sichtbaren Klang – über die Jahrhunderte hinweg direkten Kontakt zu den Mönchen oder Nonnen einer großen Abtei des Hochmittelalters herstellen. Wer diesem Eindruck erliegt, ignoriert allerdings Fehler, Lücken in der Quellenlage und das Wunschdenken, das häufig dahintersteht. Trotzdem ist diese Vorstellung irgendwie überzeugend und mag nicht ganz ungerechtfertigt sein. Ein Gregorianischer Choral ist wie ein Rundbogenfenster im Gemäuer einer Kirche aus dem 9. Jahrhundert. Möglicherweise hat man es im 19. Jahrhundert restauriert und es zeigt eventuell sogar Spuren noch jüngerer Denkmalspflege. Aber wenn wir uns sehr bemühen und ganz genau hinschauen, sehen wir durch dieses Fenster vielleicht doch all das Licht, das da ist.

Die Wiederbelebung der Alten Musik – die sporadisch im 19. Jahrhundert begann, Mitte des 20. Jahrhunderts an Intensität gewann und in den 1980er Jahren zur Reife gelangte – hat uns gezeigt, wie wichtig es ist, nicht nur wissenschaftlich mit Quellen umzugehen, sondern auch da Fantasie zu zeigen, wo die Quellenlage mangelhaft ist. Eine