

Die Entwicklung der semiologischen Interpretation

von Nino Albarosa

Das Thema dieses Vortrages ist faszinierend, es verbindet Wissenschaft und Kunst, Geschmack und Überzeugung; es handelt von schmerzhaften Konflikten, von europäischen Kulturen einerseits und von allgemeinen Herausforderungen andererseits – nicht mehr und nicht weniger als die Interpretation der Musik im Allgemeinen, in der es Schulen und Traditionen gibt, die sich mit der Geschichte der Formen und der Ästhetik auseinandersetzen müssen.

In unserem Fall muss hinzugefügt werden, dass es sich beim gregorianischen Choral im Wesentlichen um liturgische Musik handelt; eine Tatsache, der in jedem Fall Rechnung getragen werden muss, soll der gregorianische Choral nicht zu einer beliebigen Musik werden, die ihre eigene Natur missachtet. Sich hiermit auseinanderzusetzen beinhaltet demnach eine immense Verantwortung; man muss sich bewusst sein, dass im Vergleich zur Solesmenser Reform, die Mitte des 19. Jahrhunderts begann, die semiologische Interpretation nicht nur einen Bruch mit der Vergangenheit hervorrief, sondern auch enorme Probleme im Blick auf die Rekonstruktion und Neubegründung eines Geschmacksempfindens und einer Interpretationsmethode nach sich zog.

Die Vorboten dessen, was eine echte Revolution werden sollte, gehen – soweit dies heute beurteilt werden kann – auf die Ankunft von Dom Eugène Cardine am Päpstlichen Institut für Kirchenmusik in Rom nach seiner Ernennung zum Professor für gregorianische Paläographie zurück. Cardine übernahm den Lehrstuhl, ausgestattet mit der großen Erfahrung aus seinem Kloster, wo er Organist und Scholamitglied war; daneben hatte er sich schon damals mit einigen scharfsinnigen Beiträgen zu Wort gemeldet. Vor allem aber verzehrte er sich in der Liebe zu den Neumengraphien und zu den sich dahinter verbergenden Geheimnissen. Um der geschichtlichen Wahrheit Genüge zu tun, muss auch gesagt werden, dass bereits Jahrzehnte zuvor André Mocquereau bestimmte Sachverhalte beschrieben hatte, darunter gewisse einfache Neumentrennungen, und damit zweifelsohne wichtige Hinweise lieferte. Inwieweit die Kenntnis der Untersuchungen Mocquereaus Cardine inspiriert haben, lässt sich nicht feststellen. Doch ohne das Verdienst des großen Gregorianiker und Gründers der Paléographie Musicale zu schmälern, kann man sagen, dass seine Erkenntnisse mit einem in der Geschichte nicht selten anzutreffenden Phänomen verglichen werden können: dass nämlich eine erste Intuition jene prophetischen Anstöße enthält, die dem Initiator selbst verborgen bleiben und deren Möglichkeiten zu entwickeln einem späteren Genie mit der entsprechenden Eignung und Vorbereitung vorbehalten bleiben. Es war demnach Dom Cardine mit seinem ausgeprägten Hang zu den Neumen und ihrer musikalischen Bedeutung, dem es zugehört war, eine anfanghafte Intuition in ein echtes wissenschaftliches Problem zu überführen, einschließlich der daraus folgenden enormen Konsequenzen für die Frage der Interpretation. In Cardine erkennt man daher zu Recht den Urheber einer Zeitenwende, eine Persönlichkeit allerhöchsten Ranges.

Wenn man im Abstand von vierzig Jahren *Neumes et Rhythme: les coupures neumatiques* und *Preuves paléographiques du principe des "coupures" dans les neumes*, liest, so berührt man damit

gleichsam die andauernde Frische eines großen Beitrages und zugleich die zarten Anfänge einer neuen Ära.

Das Prinzip der *coupure* (Neumentrennung) und generell das neue Verständnis der Zeichen hat ein Phänomen von immenser Bedeutung und Tiefe zur Folge gehabt und jene grundlegenden und umfassenden Veränderungen auf den Weg gebracht, die die völlige Neuorientierung der Interpretationskriterien nach sich zog.

So beginnt also eine Zeit des Übergangs, die ich selbst ab 1965 miterleben das Privileg hatte. Insbesondere denke ich dabei an den Moment der öffentlichen Diskussion rund um den Kongress im Jahr 1977 zurück. Als im Jahr 1975 anlässlich des 70. Geburtstages des Meisters seine Aufgabe des Lehrstuhls am Päpstlichen Institut für Kirchenmusik aufgrund des Erreichens der Altersgrenze im Raum stand, waren es zwei Frauen, nämlich die Japanerin Michiko Hirayama und die Französin Marie-Claire Billecocq – die erste Sängerin und Liebhaberin des Gregorianischen Chorals, letztere Schülerin von Cardine –, die zusammen mit anderen (darunter meine Wenigkeit) daran dachten, in Rom eine Vereinigung zu gründen. Dies war die Geburtsstunde unserer Internationalen Gesellschaft für Studien des Gregorianischen Chorals (AISCGre).

Nach der Gründungsphase wurde bereit im Jahr 1977 in Cremona der erste Kongress der AISCGre organisiert. Dieses Ereignis war umso bedeutsamer, als es einen ersten Versuch darstellte, die damaligen wissenschaftlichen Befunde der Semiologie einem breiteren Publikum vorzustellen; man denke in diesem Zusammenhang nur an die Initiative eines der damaligen Hauptakteure, Godehard Joppich, der die Idee hatte, einige internationale Scholen einzuladen, jeweils ein Stück einzuspielen, das dann im Rahmen des Kongresses angehört und in einzelnen Teilen analysiert wurde, um so eine detaillierte Analyse zur Umsetzung der Zeichen vorzunehmen.

Über die theoretischen Beiträge hinaus bot der Kongress somit eine erste, öffentliche, nicht hoch genug einzuschätzende Initiative, die Interpretation gregorianischer Gesänge auf der Basis der semiologischen Befunde zu realisieren. Dies waren wahrhaft glückliche Zeiten mit dem Meister und Gregorianikern ersten Ranges; unter ihnen – dies soll hier erwähnt werden – befand sich Luigi Agustoni, der Älteste der Schüler Cardines und Leiter der „*Nova Schola Gregoriana*“, deren Name wahrhaft Programm war.

Dieser erste Kongress stellt den zweiten der beiden Angelpunkte in der Entwicklung der semiologischen Interpretation dar. Der erste Angelpunkt bestand natürlich in der Aktivität Cardines und seiner Schüler im Umfeld des Päpstlichen Institutes für Kirchenmusik, insofern die wissenschaftliche Arbeit Grundlage der semiologischen Interpretation ist. Dies gilt insbesondere für die Arbeit Cardines selbst, die hier schon erwähnt wurde, und ab 1958 für die Aktivitäten seiner Schule. So stellt beispielsweise das *Corpus* der Magister- und Doktoratsthese jener Zeit schon eine wahre „Kriegsmaschinerie“ dar. Nichts war vor ihr sicher. Selbst wenn man dieses Oeuvre nur in groben Zügen sichtet, stößt man allenthalben auf Beeindruckendes. So zum Beispiel in Bezug auf das *Punctum* in Laon als Element der Geschmeidigkeit in der Bewegung oder in Bezug auf den *Oriscus*, über dessen Zielgerichtetheit man sich klar wird. Dann im Blick auf die rhythmische Beschaffenheit des *Salicus*, die entgegen der bisherigen Annahme deutlich verändert und zielgerichtet wahrgenommen wurde, oder auch im Blick auf im Hochpunkt eckige Neumenformen und in Bezug auf die Strophe in Apposition – wenngleich in noch recht wissenschaftlich-theoretischer Sicht und ohne rechten Praxisbezug. Wichtige neue Einsichten bringen die Untersuchungen zur Bedeutung der Neumentrennung nach der zweiten Note des *Scandicus*; von besonderer Bedeutung sind die Arbeiten zum *Quilisma*, dessen rhythmische Bewegung klar auf die oberste Note gerichtet ist. Dazu zählen auch die ausführlichen Untersuchungen zum kurrenten *Torculus* und die Erkenntnisse zum *Torculus initio debilis* in Benevent 33 und später in Laon 239

und auch die Zeichen zur rhythmischen Verbreiterung in linear absteigenden Kontexten, nicht zu verwechseln mit dem Pressus minor. Weiterhin die Befunde zum Trigon, zur Neumentrennung in Angelica 123, zur Virga strata, zum kleinen Uncinus in absteigenden Kontexten in Laon 239 und Arbeiten zu den Buchstaben in den Sankt Galler und den Metzger Handschriften. Letztere beinhalten auch die Bedeutung des Oriscuselements im Salicus in Laon 239, von dem Cardine behauptete, dass es sich im rhythmischen Wert nur wenig vom Punctum des Scandicus unterscheidet, abgesehen jedoch von seiner Funktion der rhythmischen Zielgerichtetheit. Und schließlich – im Jahr 1973 – die Strophengruppen. Den Untersuchungen zum Scandicus mit Trennung nach der zweiten Note (1962) folgt nun eine These (1974) zum Scandicus mit Neumentrennung nach der ersten Note. Im Februar des Jahres 1975 erfolgt dann die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Studien des Gregorianischen Chorals (AISCGre); im selben Jahr folgt eine wichtige These, die sich weiter mit den Buchstaben in Laon 239 befasst. Im Jahr 1976 erscheint eine These zum Pes quassus in Benevent 33, die sich anschickt, den Sinn des Episems in diesem Kodex zu erschließen; im gleichen Jahr erscheint eine ganz grundlegende Abhandlung zum Epiphonus praepunctis. Im Folgejahr, 1977, findet dann der erste Kongress der AISCGre statt, in dessen Rahmen und Folge die Arbeit der Schule zum ersten Mal der breiten Öffentlichkeit vorgestellt wird und die Vorbereitungsarbeiten europaweit wenn nicht darüber hinaus Eingang in die Forschung und Praxis finden. Die Forschungsarbeiten in der Schule Cardines werden noch zwei weitere, wichtige Beiträge hervorbringen, nämlich jene zum doppelten Oriscus in Chartres und zum Pes *initio debilis*. Welch' beeindruckender Apparat!

Während des Kongresses waren sich alle einig im Blick auf die Bedeutung Solesmes'. Diese Schule stand für einen „globalen“ Stil, mit dem zu brechen einem Verlassen des gregorianischen Universums beziehungsweise einem Heraufbeschwören eines Konfliktes, der keine wirklichen Alternativen zuließ, gleichzukommen schien. In der Tat bedeutete dies eine Emanzipation von einer allgemeinen, dominanten Tradition mit reichem geschichtlichen Hintergrund, voller Genialität, verbunden mit den Namen großer Reformatoren und Wissenschaftlern und unterstützt durch eine monastische Schola, die Meisterin des Legatos war und für einen unverwechselbaren Gesangsstil stand; ein Gesangsstil, der gerade auch Dom Cardine trotz all seiner eigenständigen Kreativität zutiefst zueigen war.

Der Autor dieser Zeilen, selbst geprägt von der Solesmenser Auffassung der Gregorianik, hat diesen Konflikt jahrelang durchlitten, bis hin zu Zweifeln bezüglich mancher Entwicklung. Andere Kollegen scheinen unter einer derartigen „Konditionierung“ nicht gelitten zu haben – und ich meine dies ganz positiv. Vielleicht liegt es am kulturellen Hintergrund, vielleicht an der Freiheit des Gewissens, vielleicht auch an der Persönlichkeit. Heute hingegen ist ein solches bewusstes sich Distanzieren vom Stil Solesmes' – so wie er war oder so wie er sich heute präsentiert – nicht mehr festzustellen. Vielmehr stehen wir heute vor einer Vielzahl an Möglichkeiten, die die Persönlichkeiten der Dirigenten prägen. Ist diese Vielfalt positiv zu bewerten? In jedem Fall handelt es sich um eine Tatsache, die auch Probleme aufwirft. Die heutigen Scholen unterscheiden sich häufig durch verschiedene Faktoren, angefangen bei der Phonetik bis hin zur Handhabung des melodischen Stils, der von sehr geschmeidig bis eher rau reichen kann. Nichtsdestotrotz basieren alle ihre Interpretation auf dem gleichen grammatikalischen Prinzip. Doch auf der Grundlage des gemeinsamen semiologischen Nenners existiert, das möchte ich nochmals unterstreichen, die Freiheit des einzelnen Dirigenten.

Tatsächlich unterscheidet sich der Gregorianische Choral in diesem Punkt nicht von anderen musikalischen Stilrichtungen. Ich habe genügend Jahre auf dem Buckel, um mich gut an berühmte Interpretationen großer Dirigenten zu erinnern. Zwei der Größten darf ich hier erwähnen: Wilhelm Furtwängler und Arturo Toscanini, beide wahrhaft historische Interpretationen fähig und dennoch beide sehr unterschiedlich. Weshalb auch sollte der kulturelle Hintergrund hier keinen

prägenden Einfluss haben? Und dennoch darf auch eine gesunde Balance nicht aus dem Blickfeld geraten. Insofern der Gregorianische Choral liturgische Musik ist, kann er sich keine Interpretation erlauben, die diese Funktion außer Acht lässt. Dasselbe gilt für mensuralistische Musik. Durchaus nicht alle Messkompositionen eignen sich für die kultische Feier. Gewiss kommt auch beim Urteil über die Eignung die jeweilige Tradition zum Tragen, doch heißt dies nicht, dass es deshalb rein subjektiv sei; die historische Sensibilität selbst basiert nicht auf reinem Subjektivismus sondern ist die Frucht der Summe aller Reflexionen, die auf einen gemeinsamen Maßstab zielen, in dem sich alle wieder erkennen.

Ein weiteres großes Problem, das das semiologische Bewusstsein für die Interpretation mit sich brachte, war jenes des rhythmischen Notenwertes. Ein Problem, aus dessen Lösung sich eine Auffassung der „Moderne“ entwickeln sollte, die im Prozess der Loslösung vom Solesmenser Stil eine treibende Kraft werden sollte. Dom Cardine besaß eine sehr ausgewogene Auffassung bezüglich der Frage des rhythmischen Notenwertes in all ihren Nuancen; eine Auffassung, die jedoch nicht schematisch war und – obgleich sich an der Differenzierung der Zeichen orientierend – aus unserer Sicht vielleicht an seine Herkunftsschule gebunden war. Wer hingegen eine radikale Erneuerung verfolgte war Luigi Agustoni. Ich könnte nicht sagen, auf der Grundlage welcher theoretischer Kohärenz dies geschah, ganz gewiss jedoch auf der Basis einer soliden semiologischen Kompetenz und einer tiefen ästhetischen Sensibilität. Nachdem Agustoni in einem ersten wissenschaftlichen Beitrag seine Vorstellung zum Notenwert präsentiert hatte, entwickelte er mit großer persönlicher Überzeugung und Sicherheit eine ästhetische Linie, in der die Flexibilität und Geschmeidigkeit seiner Musikalität eine zentrale Rolle spielte. Zur gleichen Zeit widmete sich Godehard Joppich Analysen, die der damaligen allgemeinen Sensibilität entgegenzustehen schienen, die jedoch auf einem sehr klaren Bewusstsein für die Beziehung des gregorianischen Gesanges mit dem Text gründeten. Gewiss existierte dieses Bewusstsein auch in Solesmes, und zwar schon seit der Zeit des großen Initiators Abt Guéranger; dennoch bediente sich dieses neue Verständnis des Wort-Ton-Verhältnisses jenes machtvollen und revolutionären Instrumentariums der Kenntnis und Analyse der alten Zeichen. Vielleicht ist es nicht undenkbar, dass es – bewusst oder unbewusst – zwischen dem Verständnis des rhythmischen Wertes bei Agustoni und den Untersuchungen Joppichs zum Verhältnis zwischen Musik und Text eine Schnittstelle gab.

Wie dem auch sei, es hatte eine neue Ära begonnen. Sie ermöglichte Austausch zwischen Forschern, persönliche Kontakte und die Organisation von Kursen, die wiederum zahlreichen Personen die Chance boten, sich in der Gregorianik weiterzubilden und zahlreichen Kollegen eine engere Zusammenarbeit ermöglichten. Es soll auch daran erinnert werden, dass die neuen Kurse ab 1980 in Cremona stattfanden, in jener Stadt, die Sitz der AISCGre geworden war. Zunächst waren die Kurse wahrhaft international; als später in Essen Kurse in deutscher Sprache für eine mitteleuropäische Zielgruppe angeboten wurden, reduzierte sich die Internationalität. Der Ursprung der Cremoneser Kurse hängt in gewisser Weise mit dem Zweiten Kongress der AISCGre zusammen, der 1979 wieder in Cremona stattfand und dessen Dokumentation dank des Engagements von Johannes Berchmans Göschl in der *Festschrift Eugène Cardine* anlässlich des 75. Geburtstages des Meisters im Jahr 1980 erschienen ist.

Diese Dokumentation enthält wichtige Beiträge. Es sei mir gestattet, nur einen zu nennen, der die anderen aber in gewisser Weise zusammenfasst: *Die rhythmische Natur des Pes* des inzwischen verstorbenen Freundes Rupert Fischer, der in substantieller und kraftvoller Weise zur Klärung der Frage der aufsteigenden Bewegung nicht nur eines Zeichens sondern der Bewegung *tout court* beiträgt – und dies nicht zuletzt im Blick auf die Interpretation.

Zu erwähnen wären an dieser Stelle auch die Produktionen anderer bereits existierender Forschungseinrichtungen, wie das Päpstliche Ambrosianische Institut für Kirchenmusik und weitere

Einrichtungen in den Ländern Mitteleuropas. Erwähnenswert sind auch die zum Teil exzellenten Fachartikel, die in den beiden Publikationen der AISCGr erschienen sind, nämlich in den *Beiträge zur Gregorianik* und den italienischen *Studi gregoriani*, beide Mitte der Achtziger Jahre ins Leben gerufen, und – neben den Solesmenser *Études grégoriennes* – bis heute sehr aktiv. Nicht zu vergessen die neuen Abhandlungen, die die Daten der Disziplin in oftmals originaler und origineller Weise vertieft und weiterentwickelt haben. Die Dynamik aus miteinander in Verbindung stehenden Schulen, Kongressen, Kursen und der allgemeinen Interpretation, die ihren Antrieb aus dem Cardine'schen Umfeld nimmt, ist zu einer europaweiten Bewegung geworden. Und Scholen, die bis heute dieser Entwicklung widerstanden haben, offenbaren – so anerkennenswert deren musikalische Qualität sein mag – dieses Manko.

Trotz alledem müssen wir einräumen, dass die Probleme im Bereich der Interpretation aus semiologischer Sicht noch weit von einer allgemein zufrieden stellenden Lösung entfernt sind und es ist nach wie vor unklar, ob eine allgemeingültige und einheitliche Lösung – wie dies für den Solesmenser Stil zutraf – möglich oder auch nur wünschenswert ist. Derzeit ist dies sicherlich nicht möglich, aufgrund der bereits erwähnten unterschiedlichen Dirigentenpersönlichkeiten und aufgrund der bisweilen gegensätzlichen Auffassungen des Wort-Ton-Verhältnisses.

Darüber hinaus existiert das Problem der Gesangstechnik. Wie soll man singen? Solesmes hatte einen wohlbekannten Gesangsstil praktiziert, der gerade im Blick auf den liturgischen Gebrauch sehr geeignet schien und dies sicher auch war; die Mehrzahl der heutigen Scholen hingegen singt üblicherweise nicht im liturgischen Rahmen, sondern eher in Konzerten.

Wenn ich von Gesangstechnik spreche, möchte ich auch die Frage des *Legato* thematisieren. Es ist schwer, zu verstehen, wie die einzelnen Scholen dies handhaben. Sie singen auf sehr unterschiedliche Weise: mit voller Stimme, mit gedämpfter Stimme, mit oder ohne *Legato*. Solesmes hingegen pflegte immer einen perfekten *Legato*-Stil, ich würde sagen, ein sehr ausgeprägtes *Legato*.

Auch hier sollten wir auf einen Ausgleich bedacht sein. Ich meine damit, dass wie zu Zeiten, als sich der Stil des Klosters Solesmes im römischen Ritus weltweit verbreitet hatte, heute der semiologische Stil einen gemeinsamen Nenner finden sollte. Aber welchen? Die folgenden Gedanken hierzu sind zugegebenermaßen sehr subjektiv. Persönlich tendiere ich – nicht nur aufgrund der Arbeit mit Frauenstimmen, sondern auch aufgrund meiner eigenen Stimmübungen – deutlich zum *Legato*. Gewiss fließt in diese Überzeugung auch der typisch gregorianische Betonungsstil ein, der meiner Meinung nach gekennzeichnet ist von der Doppelfunktion des intensiv-musikalischen Akzentes (wie ich vor vier Jahren in Hildesheim ausführen konnte). Ich mag auch nicht ausschließen, dass mir die Gesangstechnik von Dom Cardine noch im Ohr liegt, der sich durch eine außerordentliche Weichheit auszeichnete. Ganz sicher aber scheint mir das *Legato* die den Möglichkeiten der Semiologie am besten entsprechende Gesangstechnik, insofern es eine textlich-musikalische Bewegung ermöglicht, die ich gerne mit dem Begriff der zwei „Phonemen“ umschreibe: der textlichen und der musikalischen, verschmolzen in eins. Dieser Stil erscheint offenbar bereits Guido von Arezzo als ideal und verleiht dem Gesang Fülle und Weichheit zugleich, er gibt dem Text die nötige expressive Klarheit, und trägt dazu bei, die zahllosen Hindernisse zu überwinden, die sich dem Kantor oder der Schola in der variablen und geschmeidigen Ausführung der phonetischen Kombinationen in den Weg stellen.

Die gregorianischen Akzente sind genau wie jene des gesprochenen Wortes unterschiedlichster Natur; dies gilt sowohl für die Wortakzente als auch für die Neumenakzente. Was letztere betrifft, bin ich überzeugt, dass ein fehlendes *Legato* die Gefahr birgt, am Beginn der Neumen falsche rhythmische Impulse zu setzen und damit der Gesamtbewegung einen falschen

Verlauf zu geben, bis hin zu mensuralistischer Tendenz; auf diesen Aspekt lege ich auch in meiner pädagogischen Arbeit größten Wert. Derart falsche rhythmische Impulse haben Artikulationen zur Folge, die die weitere Entwicklung der rhythmisch-musikalischen Bewegung in ihrer Linearität behindern.

Sozusagen als kleinen Anhang möchte ich einige „sekundäre“ Aspekte, die mir jedoch am Herzen liegen, hier noch anführen: Die Beschaffenheit der Strophen, die ursprünglich wenn nicht als reperkutierend so zumindest nicht als pulsierend aufgefasst wurden; es handelt sich um eine äußerst weiche Bewegung, ausgedrückt durch ein Zeichen, das ich gerne als Zeichen der *Mobilität* beschreibe. Und im Gegensatz zu den Strophen die Bivirga, als Zeichen der *Stabilität*; obwohl sehr solide angelegt, kann die Bivirga zugleich sehr geschmeidig sein. Der Torculus *initio debilis* hat vor allem in der Position am Wortende die Funktion, dem Wort, das er abrundet, den entsprechenden Ausdruck zu verleihen.

Diese Evolution geschah und geschieht vor allem in ästhetischer Perspektive, und zwar im tiefen Sinne eines Stiles, der all das beinhaltet, zusammenfügt und komprimiert, was entdeckt und erforscht worden ist; er bedeutet ein neues Universum und eine neue Ära. Bewegung und Geschmeidigkeit, der Sinn eines Textes, der Musik geworden ist, durch viele Geburtswehen hindurch, wie die zahlreichen Einspielungen bezeugen, in denen die Scholen reifen: der Gregorianische Choral ist eine nach wie vor liturgische Kunstform, die sich zugleich jedoch immer mehr in der Welt der universalen Musik bewegt, mit der sich der Gregorianische Choral auf Augenhöhe messen kann.

Es war meine Intention, das Thema meines Vortrages nicht so sehr im Blick auf Details zu entwickeln; dies hätte unweigerlich in eine Sackgasse der Partikularitäten und vielleicht der persönlichen Stellungnahmen geführt. Vielmehr wollte ich die geschichtliche Entwicklung in der Vergangenheit und bis heute beschreiben. Was sicher gesagt werden kann ist, dass die semiologische Methode nach ersten Versuchen und einer ersten Reifung nun auf soliden wissenschaftlichen Erkenntnissen beruht und sich heute als ein Ozean an Möglichkeiten und als weite Spielwiese vor allem im Bereich der Ästhetik der gesungenen Liturgie darstellt. Auch in diesem Bereich zeigte Dom Cardine prophetische Weitsicht, schrieb er doch am Ende seines *Primo anno di canto gregoriano*, dass nach eben diesem ersten Jahr und *nach* der Semiologie ein weiterer Schritt nötig ist – die Semiologie ist demnach nicht der letzte Schritt –, der „im Studium der Synthese aus Wort und Neume besteht, das direkt zur Interpretation und zum Dirigat führt. Man könnte sodann“, so fährt Cardine fort, „einige allgemeine Prinzipien vorstellen, die es den Schülern erlauben, sich auf dem immensen Feld der gregorianischen Ästhetik zu orientieren.“ Jener Ästhetik, auf deren Gebiet wir uns heute mit gereifter Sicherheit bewegen.

Vor einiger Zeit gestaltete ich mit meiner Schola ein Konzert, an dem auch eine hervorragende Schweizer Organistin mitwirkte. Das Programm bestand aus einigen Alternativstücken, weiteren eigenständigen Kompositionen für Schola oder Orgel und einer berühmten Orgelkomposition von Bach. Natürlich gebührt diesem herausragenden Komponisten alle Ehre; und doch habe ich mich als Gregorianiker zu keinem Zeitpunkt von der Präsenz dieses Menschen außerordentlicher Größe eingeschüchtert gefühlt. Auch dies ist der Erwähnung wert, wenn von der semiologischen Interpretation des Gregorianischen Chorals die Rede ist.

Übersetzung aus dem Italienischen
von Alexander M. Schweitzer