

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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 28 (2004)

Heft: [2]

Artikel: Harmonia Modorum : eine gregorianische Melodielehre

Autor: Schmidt, Christopher

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868946>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

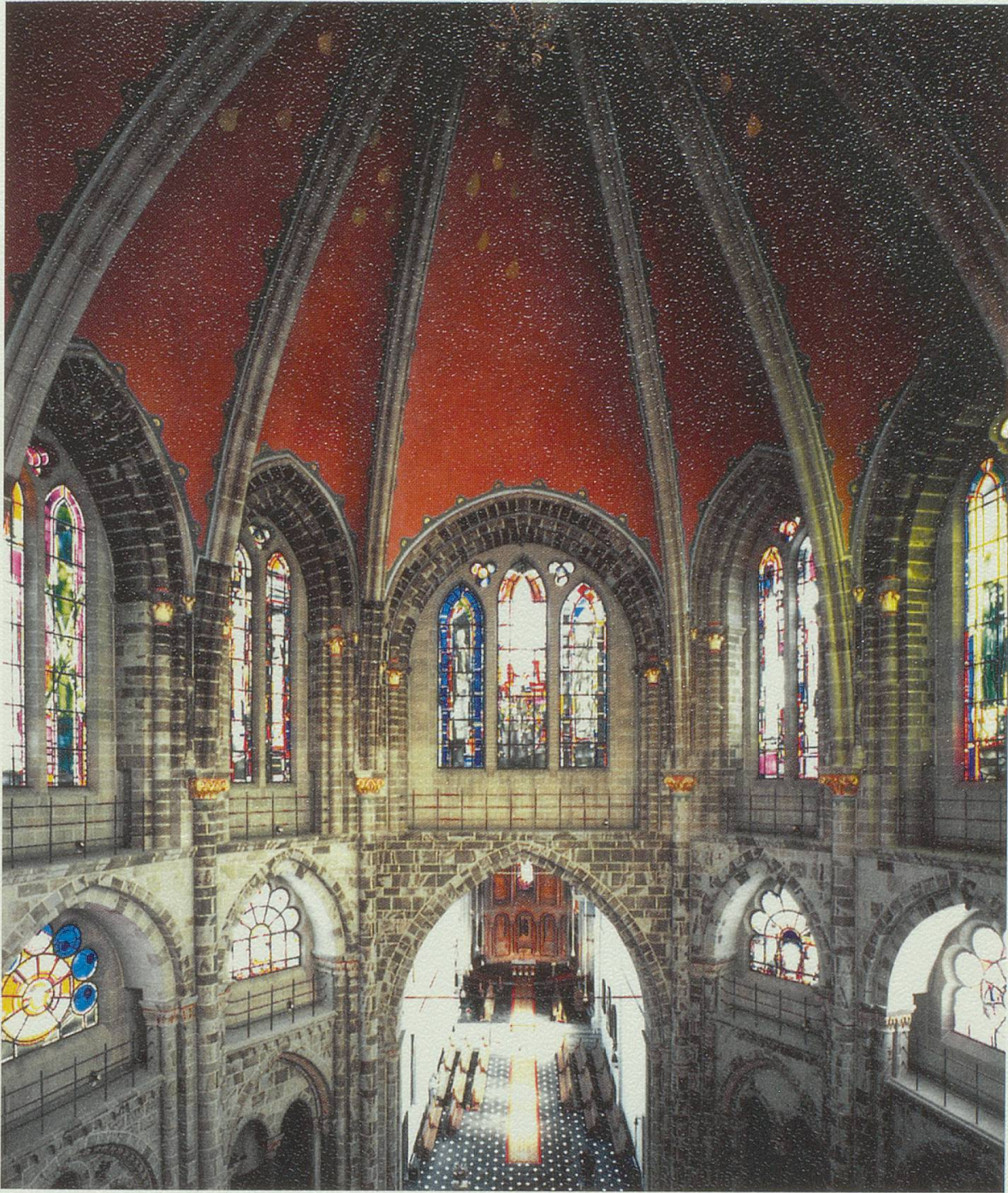
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



CHRISTOPHER SCHMIDT

Harmonia Modorum

Eine gregorianische Melodielehre

AMADEUS

BP 2173

*Für meine Frau Jana
und meine Freunde
Karin Paulsmeier-Smith
und Balz Trümpy*

Christopher Schmidt

Harmonia Modorum

Eine gregorianische Melodielehre

SONDERBAND DER REIHE
BASLER JAHRBUCH FÜR HISTORISCHE MUSIKPRAXIS

Publikationen der Schola Cantorum Basiliensis
Hochschule für Alte Musik
an der Musik-Akademie der Stadt Basel

AMADEUS

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEKEN
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA
BIBLIOTECA NAZIUNALA SVIZRA



Umschlagphoto:
Sankt Gereon
von Celia Körber-Leupold, Köln

(2004)

AMADEUS VERLAG · WINTERTHUR/SCHWEIZ

© COPYRIGHT 2004 BY AMADEUS VERLAG (BERNHARD PÄULER) · WINTERTHUR/SCHWEIZ

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

JEGLICHE WIEDERGABE VON TEXTEN, GRAFIKEN, NOTENBEISPIELEN UND
ABBILDUNGEN NUR MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS GESTATTET

SATZ: BIBLIOMANIA GMBH, FRANKFURT AM MAIN

DRUCK: ERNST BÜHLER, HENAU/UZWIL

BP 2173

ISBN 3-905049-95-3

(1409215193) 1409216101

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort	7
Vorwort	9
Gesamteinführung: Harmonia Modorum	14

Erster Teil:

Auf dem Wege zur Harmonia Modorum

Einleitung

A. Die erste Erfahrung	18
B. Erste Annäherungen an die Harmonia Modorum	22

Erstes Kapitel

Das Erwachen des gregorianischen Systems I: Figur und Konsonanz ...	27
---	----

Zweites Kapitel

Das Erwachen des gregorianischen Systems II: Konsonanz und Modus	37
A. Einordnung der Modi in das diatonische System	37
B. Das modale System der Psalmformeln	38
C. Gegenklang und autonomer Terzgang	46

Drittes Kapitel

Der Terzgang und seine Integration in den antiphonalen Modus	52
A. Der Aufbau des Terzganges und seiner Erweiterungen	52
B. Verwandlung der Terzgangmelodik im modalen System	58

Zweiter Teil:

Die Entfaltung der Harmonia Modorum

Einleitung

Klangwechsel und Ambituserweiterung	69
---	----

Viertes Kapitel

Harmonia Modorum I

Achter, zweiter und sechster Modus:

Klangwechsel $F a / G h$ – Die Regionen – Terzgang $F G a$	73
A. Achter Modus: Fünftönige Grundbewegung, $G h (d)$ als Gegenkraft	73
B. Zweiter Modus: Regionaler Aufbau, Wellenbewegung als Gegenkraft	79

C. Verknüpfung der Modi acht und zwei von der Rede her	88
D. G und F im achten und zweiten Modus	91
E. Der sechste Modus: seine Grundbewegung im Terzgang <i>F G a</i>	92
F. Orientierung der Modi acht, zwei und sechs: die drei Bereiche	94

Fünftes Kapitel
Harmonia Modorum II

Erster und fünfter Modus:	
Ambituserweiterung und Klangwechsel <i>a c / h d</i>	97
A. Erster Modus verbindet zweiten, sechsten und fünften Modus	97
B. Fünfter Modus: Hochorientierung und Klangwechsel	107

Epilog

Klangwechsel und Ambituserweiterung in den Melodien von Kapitel 4 und 5	120
---	-----

Sechstes Kapitel
Harmonia Modorum III

Achter und siebenter Modus	128
A. Hochorientierter achter Modus im Übergang zum siebenten Modus	128
B. Siebenter Modus I: Dominantton <i>d</i> als ausgedehnter Wechselton von <i>c</i>	135
C. Siebenter Modus II: <i>h</i> und <i>f</i> als Trabanten des Dominanttones <i>d</i>	140

Siebentes Kapitel
Harmonia Modorum IV

Dritter und vierter Modus	151
A. Dritter Modus I: Abstieg von <i>c</i> bis <i>E</i> als Grundbewegung	151
B. Dritter Modus II:	
Melodische Ausdehnung zwischen Initium und finalem Abstieg	154
C. Dritter Modus III: Binnenabstiege zu <i>E</i> und Annäherung an vierten Modus	161
D. Vierter Modus und seine Synthese mit dem dritten Modus	174

Conclusio

Der Reigen	187
Appendix 1: Verzeichnis der Beispiele mit Hinweisen auf weitere Introiten im Graduale Romanum	189
Appendix 2: Verzeichnis der theoretischen Ausdrücke	223

Geleitwort

Liebe Leserin, lieber Leser

Das vorliegende Buch ist ein Ergebnis jahrzehntelanger Forschung über Modus und Modalität. Seine Anfänge reichen zurück in die Zeit, da Christopher Schmidt seine Lehrtätigkeit an der Schola Cantorum in Basel aufnahm. Die Schola bot ihm, wie das auch für seine Kollegen galt und noch gilt, einen idealen Hintergrund für das eigene Reflektieren und Weiterdenken.

Es ist der wohl wunderbarste Aspekt der Musik, der in diesem Buch zur Sprache kommt, ihr eigentliches Lebenselixier: die Tonbedeutung und deren Veränderbarkeit im wechselnden Umfeld. Der Gegenstand ist meistens flüchtig; seine Aggregatzustände sind so raschen Wechseln unterworfen, daß man seiner kaum habhaft werden kann. Die Geschichte der Musiktheorie ist voller Beispiele von Versuchen, ihn einzusperren und in eine kristalline Struktur zu pressen. Daß sich die theoretische von der ästhetischen Wahrnehmung dabei meist entfernt, ist uns allen schmerzlich bewußt. Als Beispiele für das Erfassen der Tonbedeutung seien Guido von Arezzos Hexachorde oder Abt Bernos und Hermannus Contractus' Spezies genannt. Sie haben es trotz ihrer Unzulänglichkeiten zu erstaunlich langlebigen Karrieren gebracht, für das Verstehen der Melodien sind sie jedoch viel zu wenig differenziert.

Der Verfasser friert seinen Gegenstand nicht ein, er beläßt ihn im Wechsel seiner Aggregatzustände. Um diese aber ohrenfällig vorführen zu können, braucht die Darstellung sehr viel mehr Raum als die Beschreibung einer künstlichen Kristallisation. Zweitens braucht sie Lernstützen; als solche werden immer wieder andere, der wachsenden Komplexität der Beispiele angepaßte und aus diesen direkt erfahrbare Orientierungshilfen aufgezeigt. Mit ihrer Hilfe wird dem nachvollziehenden Leser deutlicher, wie die Sache beschaffen ist, aber gleichzeitig auch immer wieder, wo die Beschränkung aller Systematisierung und Reduktion liegt: die theoretischen Hilfskonstrukte weisen selbst auf die Grenzen ihrer Tauglichkeit und Haltbarkeit.

Der Gegenstand und die gewählte Methode seiner Erforschung sind untrennbar verbunden mit der Form seiner Mitteilung. Aus der Art, mit dem Gegenstand umzugehen, ergibt sich die Art, wie mit dem Leser umgegangen wird. Die Form ist geprägt vom „Wir“. Weder majestatis noch modestiae ist dieser Plural, er meint vielmehr das direkte Einbeziehen, das An-die-Hand-Nehmen des Lesers.

Zum Inhalt: Modus wird wahrnehmbar aus einer melodischen Urbewegung und ihren Ausfaltungen. Man könnte den Sheldrakeschen Feldbegriff dafür verwenden. Es entstehen Felder, die eine gewisse Anziehungskraft haben und auf diese Weise morphogenetisch wirken. Man kann sie nicht für sich selber definieren, sie sind ausschließlich erfahrbar (und dann auch meßbar) an der *Wir-*

kung, die sie auf die Melodien haben. Dabei können diese Felder ineinander greifen oder getrennt auftreten. Angesichts eines solch differenzierten Hintergrunds wird der analytische Umgang mit den einzelnen Melodien äußerst behutsam und respektvoll. Man bemächtigt sich nicht der Musik, sondern man beläßt sie in ihrer Eigenmächtigkeit. Die kleineren melodischen Einheiten können sehr wohl unter dem Einfluß verschiedener modaler Felder stehen. Insgesamt entsteht ein Reigen von sich gegenseitig beeinflussenden Kräften, das Zusammenwirken der Elemente einer unfassenden Harmonie.

Die Sänger (Komponisten) der Melodien bedienen sich dieses Kräftespiels nicht bloß um des Spiels willen, sondern – und auch das ist in der Darstellung immer mitberücksichtigt – zur Unterstützung rhetorischer Intentionen, zur inhaltlichen Akzentuierung und zur formalen Gliederung. Damit wird das Wesen von Modus und Modalität sinnlich erfahrbar dargestellt.

Dieses Buch ist zwar ein Lehrbuch, aber kein Nachschlagewerk. Man muß es als Ganzes in sich aufnehmen, muß die Beispiele wiederholt singen und durchhören, man muß versuchen, der Wahrnehmung des Autors zu folgen, die eigene Wahrnehmung daran zu messen und sie dadurch zu schärfen. Man kann in vielem auch anderer Meinung sein, das gehört zu diesem Prozeß. Am Ende ist man an einem anderen Ort als zu Beginn, man ist um viele Erfahrungen reicher, man hat viel gelernt, viel verstanden, ja man ist – im Sinne der platonischen Anamnese – dem begegnet, was man eigentlich immer schon in sich trug als verborgenes Wissen. Und das ist ein großer Gewinn.

Markus Jans

Basel, im Mai 2004

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.

Gesamteinführung Harmonia Modorum

Was verstehen wir unter „Harmonia“ und was verstehen wir unter „Modus“?

„Harmonia“ (Zusammenfügung) ist einer der vielen Begriffe, die das Mittelalter vom Altertum übernommen hat. Sie läßt sich am einfachsten als eine „zu einer Einheit zusammengefügteten Vielheit“ umschreiben.⁶ Diese Vielheit umfaßte das ganze Weltall, zugleich alle Vielheiten innerhalb dieses Weltalls, die sich zu neuen Einheiten innerhalb der gesamten Einheit zusammenfügen. Überall, wo eine „Ordnung“ – griechisch „Kosmos“ – herrschte, war sie gegenwärtig. So wurde die gesamte Musik eine „Harmonia“ genannt und innerhalb der Musik jede einzelne Melodie und dann wieder deren Bausteine, die Zweieinheiten der Konsonanzen Oktav, Quint und Quart, aus denen sich das diatonische System aufbaute, und dieses war als vereinheitlichte Vielheit wiederum eine „Harmonia“.⁷

Das Wort „Modus“ bedeutet „Art und Weise“. Die gregorianischen Modi sind als verschiedene Melodiearten in ein diatonisches System eingegliedert, verschieden auf Grund ihrer Schlußtöne, die auf *D*, *E*, *F* und *G* liegen. So bei Hucbald von Saint-Amand, einem Choraltheoretiker des späten neunten Jahrhunderts (s. u. S. 20).

Unter weiteren Theoremen, in denen sich Übereinstimmung wie Verschiedenheit der Modi spiegeln, ragen zwei hervor, zuerst einmal die Lehre vom *Tonumfang* (ambitus) der einzelnen Modi : In der Kombination von verschiedenen Oktavsegmenten aus Quint- und Quartsegmenten entsteht um die vier modalen Schlußtöne je ein tiefer oder höher gelegener Ambitus, so daß im Ganzen acht Modi entstehen.⁸ Eine zweite herausragende Eigenschaft des

6 Joseph Smits van Waesberghe: *Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, S. 37 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 3, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig)

7 siehe dazu den Artikel *Harmonie* in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil.

Eine „Harmonia Modorum“ ergibt sich, wie sich im Folgenden zeigen wird, aus einem als „Harmonia“ verstandenem, d. h. in fünf- bis siebentöniger Vieleinheit abgestuftem diatonischem System um *F* als Ausgangston.

8 über diese Oktav-, Quint- und Quartsegmente s. die *Alia musica*, eine musiktheoretische Schrift des 9. Jahrhunderts (hg. von Jacques Chailley, Paris 1965). Der Tonumfang der einzelnen Modi wird vor allem im zweiten Teil dieses Buches eine Rolle spielen. Über die historische Entwicklung der Rezitationstöne s. Michel Huglo *Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie* (in „Geschichte der Musiktheorie“ Bd. 4, herausgegeben von Th. Ertelt und F. Zamminer, Darmstadt 2000): „Der Rezitationston, der im Rahmen der Antiphonstruktur frei gewählt werden kann, liegt beliebig zwischen den Tönen *E* und *d'*“, ferner: „Verglichen mit diesem sehr dichten „Wald“ erscheint der gregorianische Gesang wie ein gepflegter Garten ...“ (s. d. S. 78). Wir können hinzufügen, nach welchem Prinzip diese Verwandlung von Wald in Gartenland vor sich geht; es ist die Abstufung der Diatonik in eine fünf- siebentönige Harmonie. Huglo beschreibt anhand der sogenannten *Tonare*, das sind Zusammenstellungen von Antiphonen in der Reihenfolge der acht Modi, den Weg von Vorgregorianik zu Gregorianik, soweit wir ihn verfolgen können (s. d. S. 81 ff.). Peter Wagner gibt im 3. Band seiner *Einführung in die gregoriani-*

modalen Systems ist seine Abstufung nach Haupt- und Nebentönen. Sie wird zu einer Abstufung von Hauptreihe und Gegenreihe (auch Hauptklang und Gegenklang genannt, s. u. S. 26), wenn die Nebentöne melodisch selbständiger werden.

Diese Abstufung von Haupt- und Nebentönen ist am einfachsten an Rezitationsformeln wie den Psalmformeln des Introitus abzulesen (s. u. S. 39). Gehen wir von den Rezitationstönen dieser Formeln aus, nämlich von *F* (tiefer *D*-Modus), *a* (hoher *D*-Modus sowie tiefer *E*- und *F*-Modus) und *c* (hoher *E*- und *F*-Modus sowie tiefer *G*-Modus), so erhalten wir, wenn wir *D* als Begleitzerz von *F* und *G* als Durchgangston zwischen *F* und *a* hinzufügen, eine fünftönige Reihe *D F G a c*, zu der die Nebentöne *E* und *h* als sechster und siebenter Ton treten und die Diatonik auffüllen. Diese fünf- siebentönige Abstufung läßt sich als *Quintweg* darstellen, der in steigenden Quinten von *F c* ausgeht und mit *h* endet, als Folge steigender Quinten und fallender Quartan so geschrieben: *F c G d a e h*. (Die Schreibweise in steigenden Quinten und fallenden Quartan differenziert *melodisch* zwischen Quart und Quint. *Konsonantisch* als Schritte auf dem Quintweg müßten wir von *F* aus eine Folge steigender Quinten notieren; vgl. auch Fig. 4 auf S. 29.) Wenn wir dem Tone *F* in steigender Quintfolge sechs weitere Töne hinzufügen, so steht jeder von ihnen in näherer und fernerer Verwandtschaft zum Ausgangston *F*, am nächsten *c* und am fernsten *h*. Ein genaues Zahlenbild der Verwandtschaftsgrade erhalten wir, wenn wir die Längen der schwingenden Saiten, von denen die sechs Töne erzeugt werden, jeweils mit der Saitenlänge von *F* vergleichen; die Proportionszahlen der drei Konsonanzen, nämlich der Oktav *F/f*, der Quint *F/c* und der Quart *C/F* lauten dann 2:1, 3:2 und 4:3, als Annäherung der Verwandtschaftsgrade an den Ausgangston *F*: 4:3 → 3:2 → 2:1 → 1:1 (vgl. S. 20).

Was wir an den Proportionszahlen der drei Konsonanzen ablesen, nämlich ihre unterschiedliche Nähe zu *F*, bzw. ihre unterschiedliche „*F*-Haftigkeit“, das haben wir schon lange bevor wir etwas von Proportionen und Konsonanzen wissen, hörend erfahren. Das Bild des Quintweges folgt einer Erfahrung und wir können ohne diese Erfahrung kaum etwas mit ihm anfangen. Es wird eine Erfahrung, die schon einmal da war, lediglich wieder zurückrufen.

Der Quintweg mit seinen Verwandtschaftsgraden ermutigt uns vielleicht, im Worte „Verwandtschaft“ eine *Definition* der Harmonie gefunden zu haben, also mehr als ein bloßes Gleichnis. Aber das Wort „Verwandtschaft“ läßt die *Erfahrung*, die zu einer Harmonie gehört, aus. Wollen wir sie mit *einem* Wort bezeichnen – einem Wort allerdings, das keine exakte Definition bietet – so wählen wir am besten das Wort „*philotēs*“, mit dem Empedokles im fünften Jahrhundert vor Christus die Harmonie bezeichnete.⁹ „*philotēs*“ heißt

schen Melodien (Leipzig 1921) Beispiele von Psalmformeln aus verschiedenen Epochen und Ländern (s. d. vor allem S. 87 ff.).

⁹ s. Empedokles, Fragment 26 und 27 (Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 1)

„Freundschaft“ oder auch „Liebe“; mit ihm kehrt das Entzücken zurück, das wir beim Hören oder Schauen von Harmonie erfahren. Verwandtschaft als solche entzückt nicht; sie spricht von etwas, das *ist*, philotēs von etwas, das *wirkt*.

Als Bild erscheint uns die „Harmonia Modorum“ in Form eines Modalsystems, welches die Töne des Quintweges in ein Konsonanzgeflecht einwebt (s. S. 46). Dieses Bild, d. h. Theorem, wird zum Gesetz, das in den Melodien zu befolgen ist. Einigermaßen trifft das bei den antiphonalen Psalmformeln zu (s. S. 39 ff.); wie aber verhält es sich bei den eigentlichen Melodien des Gregorianischen Chorals, die, wie wir annehmen können, in großer Anzahl schon existierten, bevor ein modales System niedergelegt wurde?

Heutige Forscher sind der Meinung, daß das gregorianische Modalsystem an einen Melodienschatz herangetragen wurde, dessen Reichtum es nicht gerecht werden konnte. Vielfach wurde die Gesangspraxis zugunsten einer modalen Theorie verändert; was keinen Platz in dieser Theorie hatte, wurde ihr angeglichen.¹⁰

Es ist richtig, daß die gregorianische Theorie, so weit wir sie kennen, sich einer schon bestehenden Praxis anheftete und sie zum Teil nach ihren Gesetzen modifizierte. Aber könnte sie in ihrer „Reduktion“ nicht das Bild einer Erfahrung sein, welche den Melodien durchaus gerecht wird? Im folgenden Text wird versucht, das modale System so zu verstehen. Im Voraus läßt sich sagen, daß sich bei diesem Versuch das Bild vom Gesetz zum *Wegweiser* verwandelt. Ein Wegweiser diktiert nicht, er beschreibt auch nicht, sondern er fordert auf, den Weg zu gehen.

Ein Gleichnis dieser Wanderschaft, die uns zu einer Harmonie der Erfahrung führt, gibt uns Plotin, der letzte große Philosoph des griechischen Altertums, der im dritten Jahrhundert nach Christus lebte. Er setzt die Harmonie der Welt zu der musikalischen Harmonie in Beziehung. Die Welt sieht er in ihrer ganzen Zerrissenheit doch vom „Geiste“ (νοῦς) geeint. Auch das Feindliche (τα ἐχθρα καὶ πολεμια), das sogar sich selbst schadet, ja sich vernichtet, gehört trotzdem zu dieser Harmonie, in der „alle Dinge ihr eigenes Wesen erklingen lassen“ (φθεγγομένων ἑκάστων τα αὐτῶν).¹¹ Wenn wir heutzutage zögern, das Feindliche als Teil der Harmonie zuzulassen, so liegt das daran, daß wir die Harmonie als etwas auffassen, das ein für allemal eingerichtet ist. Die Harmonie unsrer Welt befindet sich demgegenüber in der Stelle von Plotin nicht in einem endgültigen Zustand (in der sichtbaren Welt ist ja alles im Fluß), sondern in einem

10 vgl. dazu Terence Bailey in *Modes and Myth* (Studies in Music from the University of Western Ontario 1, 1976): „The theory of chant was decidedly after the fact, and developed without any very close reference to the musical practice ...“ (s.d. S. 49); vgl. auch Max Haas in *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral* (Peter Lang, Bern 1997) über die „reduktionistische Technik der Anpassung von Melodien an ein einfaches Schema von zweimal vier Tonarten“ (s.d. S. 61).

11 s. Enneaden III 2, Kap. 2

Prozeß; sie ist ein Stück Leben, in dem das Feindliche immer wieder zu versöhnen ist. In einem Drama, das wir nicht von außen betrachten, sondern an dem wir als Teile der Welt mitwirken, und zwar als Wesen des Geistes *und* der Natur, muß das Feindliche immer wieder frei sein können, die Harmonie zu zerstören oder sich ihr einzufügen. Eine Harmonie ist gemeint, die der Betrachtung nie ganz zur Verfügung steht, die im Prozeß des Lebens – in der Welt wie der Musik – zu etwas heranwachsen kann, das wir zwar im Keim erfahren haben, aber in seiner Entfaltung neu finden müssen. Die *Harmonia Modorum*, als Drama verstanden, bringt in den Melodien nicht einfach die Erfüllung modaler Gesetze, sondern ein Wechselspiel des Modalen und Nicht-Modalen, in welchem es zur Versöhnung außermodaler Kräfte mit dem Modus kommen kann, so etwa in der Integration von Gegenreihe und Gegenklang, die auf S. 26 zum ersten Mal erwähnt werden. Wie und wann die Versöhnung zustande kommt, ist wiederum Sache der Erfahrung beim Singen und Betrachten der Melodien, auch die Frage, ob mit einem Systemwechsel (s. S. 26) die Versöhnung gescheitert ist oder nicht.

In der folgenden Einleitung zum ersten Teil beginne ich bei meiner eigenen Erfahrung und versuche, von einem eigenen Gleichnis ausgehend, zu Erfahrung und Bild, die der *Harmonia Modorum* zugrunde liegen, nicht mehr im Gleichnis, sondern im Singen selber, zu gelangen. Das erste Kapitel handelt von Konsonanz und Figurenbildung. Im zweiten Kapitel ruft die Konsonanz in den Psalmformeln des Introitus eine Harmonie modaler Abstufung und mit ihr auch schon Gegenkräfte auf den Plan. Der Weg dieser Gegenkräfte von ihrer Entstehung bis zu ihrer Integration im modalen System wird im dritten Kapitel verfolgt.

Damit sind alle Vorbereitungen getroffen für die Reise auf dem breiten Strom der *Harmonia Modorum*, die mit dem zweiten Teil ab Kapitel 4 beginnt. Während sich im ersten Teil der *Modus* aus einer Hörerfahrung aufbaut, geht der zweite Teil von der melodischen *Komposition* aus.

Erster Teil

Auf dem Wege zur Harmonia Modorum

Einleitung

A. Die erste Erfahrung

In den Jahren 1970–92 unterrichtete ich Gregorianischen Choral an der Schola Cantorum Basiliensis. Meine Schüler waren Musikerinnen und Musiker, deren eigene Praxis sich auf die Musik des 16.–18. Jahrhunderts erstreckte. Nur einige von ihnen kannten sich ein wenig im Gregorianischen Choral aus, und nur eine verschwindende Anzahl hatte je gregorianische Melodien in einer Liturgie gesungen.

Meine Aufgabe bestand darin, eine theoretisch-praktische Einführung zu geben und zum Singen der Melodien anzuleiten. Eine weitgehend unbekannte Musik sollte nicht so sehr Gegenstand des Wissens als der musikalischen Erfahrung werden.

Diese ja noch vor uns liegende Erfahrung wollte ich an die Erfahrungen anknüpfen, welche die Studenten schon in ihrem eigenen Gebiet gesammelt hatten. Aber nicht nur das: Es war nicht so sehr ihr Können, ihr Wissen, ihr Stilgefühl und ihre Auffassungsgabe, die mich interessierten, sondern eine ursprüngliche musikalische Erfahrung, eine *erste Erfahrung*, die vielleicht aus frühester Kindheit stammte, die sich im späteren Können und Wissen erneuern konnte, aber nicht notwendigerweise erneuern mußte.

Was ist das für eine Erfahrung? Ein Ereignis, das einmal stattfand: Einmal in unserm frühen Leben wurden wir von Musik getroffen; ein leichter Anstoß genügte, ein flüchtig gesungenes Lied, ein paar Töne, um uns mit einem Mal in ein Reich zu versetzen, das wir als ein Stück Heimat erkannten, ohne es doch je betreten zu haben.

Die erste Erfahrung ist nicht mit „Musikalität“ zu verwechseln. Musikalität ist eine Eigenschaft, ein Zustand in uns, etwas das *immer* ist, die erste Erfahrung aber ein Erlebnis, das ist und war, das nicht immer, höchstens *immer neu* ist. Bei Musikalität denken wir an herausragende Leistungen; die erste Erfahrung jedoch ist nicht in Leistungen zu bemessen. Sie kann leicht übersehen und überhört werden; sie und was sie bewirkt, ist von außen nicht leicht zu erfassen: Was geschieht in uns, wenn das flüchtige Lied verklungen ist? Ein Schulmeister würde erwarten, daß wir es richtig nachsingen. Aber nun singen wir vielleicht ungenau, wir variieren, ohne es zu wollen, und doch liegt in diesem „ungenauen“ Singen etwas, das der gehörten Melodie viel näher kommt als eine korrekte Wiedergabe ihrer Figuren. Wer hat uns das gelehrt?

Die Antwort könnte lauten: Eine Harmonie, die wir unmittelbar, ohne schon etwas von Musik zu „verstehen“, als Einheit in der Vielheit der Töne erfahren und die uns das Wesen einer Melodie erfassen läßt. Doch wer noch nicht nachgedacht, sondern einfach gehört und gesungen hat, kann mit dieser Erklärung wohl wenig anfangen. Er wird, um zu beschreiben, was er erfahren hat, eher vom „Reichtum“ der Melodie reden und damit ein Wort der Vielheit gebrauchen, ein Wort, welches ausdrückt, daß wir nicht genug haben können von dem was wir hören und uns als „beraubt“ fühlen, sobald die Melodie verklungen ist. Doch im „Reichtum“ kündigt sich schon der Begriff der Harmonie an, denn wir würden nie das Verstreute, zufällig Zusammengeraffte als Reichtum bezeichnen; in Vielheit und Überfluß des Reichtums liegt schon eine verbindende Qualität, die das Viele zur Vieleinheit eines sich anhäufenden Schatzes macht.

Das Wort „Reichtum“ ist immer noch unmittelbare Umschreibung einer Erfahrung; wenn wir von „Harmonie“ reden, sind wir schon auf dem Weg des Nachdenkens. Dabei wird ein noch nahe bei der ersten Erfahrung liegendes Nachdenken die Einheit der Melodie nicht in eine Vielheit einzelner Töne auflösen, sondern eher in Tongruppen, die wir wieder als Einheiten, das heißt melodische *Figuren* hören. Wir brauchen nicht zu wissen, was die aus mehreren Tönen bestehenden Figuren zu Einheiten macht, etwa daß es *Konsonanzen* sind, welche ihre Töne zusammenfassen, wie im Fragment eines Volks- oder Kirchenliedes, das uns beim ersten Hören so stark berührt hatte:



Die Quinten *D/a* und *c/F* umfassen die beiden Melodieteile; sie klingen als „Rahmen“ im Kopf des Hörers, der noch nichts von Konsonanzen weiß, aber vielleicht kommt ihm, besonders wenn er ihre beiden Töne in seiner Erinnerung von ihrer melodischen Nachzeitigkeit in die Gleichzeitigkeit eines Zweiklages zusammenziehen kann, ihre Zusammengehörigkeit schon zum Bewußtsein. Doch damit hat sich schon eine weitere Erfahrung aus der ersten Erfahrung entwickelt, eine Erfahrung, in welcher sich das Nachdenken zum unmittelbaren Hören und Singen gesellt. Die erste Erfahrung ist im Hören und Nachsingen noch ganz bei der *Melodie*, hier bei der Folge *F G a / a h c*; erst in weiterer Erfahrung, an der schon unsre Betrachtung beteiligt ist, hören wir in der Melodie die Folge *D/a – c/F* als Folge zweier Konsonanzen.

An der Konsonanz entdecken wir die Einheit einer *bestimmten* Zweiheit, nachdem wir die Melodie beim ersten Hören als *unbestimmte* Vielheit von Tönen, die sich zu einem Ganzen, d. h. einer Einheit, zusammenschließen, empfunden haben.

Die faßbare Zweiheit der Konsonanz ruft nach weiterer Objektivierung. Hier kommt uns (und kam den gregorianischen Sängern) eine grundlegende

Entdeckung, welche schon die Musikdenker des Altertums machten, zu Hilfe, eine Entdeckung, welche die drei Konsonanzen Oktav, Quint und Quart aus dem Strom der gesungenen und gespielten Musik so heraushebt, daß sie zu Bausteinen eines Tonsystems werden können: Will ich zwei Saiten als Oktav erklingen lassen, so müssen ihre Längen in der Proportion 2:1 stehen, bei Quint und Quart in den Proportionen 3:2 und 4:3 – die Entdeckung einer wunderbaren Analogie zwischen hörbarer Zweieinheit und sichtbaren einfachsten Proportionen, die der totalen Einheit 1:1 am nächsten stehen.¹²

Mit Hilfe der in Proportionen exakt erfaßten Konsonanz lassen sich alle Töne, die uns schon in einer ersten Erfahrung begegneten, ohne daß wir besondere Notiz von ihrer genauen Abstufung nahmen, zu einem System zahlenmäßig exakter Abstufung von Einheit und Vielheit aufbauen: Ein Aufbau von Tönen, die der Harmonie der Erfahrung zugrunde lagen, wird als System zu einer Harmonie des Bildes. Wir haben jetzt zwei Harmonien; besser gesagt: Wir *haben* eine Harmonie, die andere gilt es immer aufs Neue zu finden. Die neue, nach Tonhöhen exakt abgestufte Harmonie steht gegenüber der Harmonie einer melodischen Erfahrung jedermann offen; ihre Einheit-Vielheit kann in genauer Abstufung jederzeit demonstriert werden.¹³

Wie beide Harmonien in denselben Phänomenen gegenwärtig sind, läßt sich, wie wir sehen, besonders deutlich an der Konsonanz zeigen: Als Harmonie der Erfahrung bleibt sie gehörte, aber nie zu begreifende Zweieinheit, als Harmonie des Bildes ist sie genaue Proportion. Dieses Doppelgesicht der Konsonanz, genauer: zweier konsonierender Töne, beschreibt Hucbald von Saint-Amand, ein Choraltheoretiker des späten neunten Jahrhunderts, folgendermaßen: „Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio“. („Die Konsonanz ist eine in rationalen Verhältnissen bestimmte und einträchtig klingende Vermischung zweier Töne“).¹⁴ Im Wort „concordabile“ (zur Eintracht geeignet) liegt noch die Harmonie der „philótēs“ (s. o. S. 15), d. h. der ersten Erfahrung, im Worte „ratum“ („in einem bestimmten, d. h. zahlenmäßig bestimmten Verhältnis“) schon die Harmonie eines Bildes exakter Abstufung. Im „concordabile“ liegt die Einheit der Zweieinheit, im „ratum“ die Zweieinheit der Einheit.

Wie eine Harmonie der Erfahrung und eine Harmonie des Bildes sich zu einer „Harmonia Modorum“ vereinen, läßt sich schwerlich beschreiben; doch in Form einer Geschichte läßt sich wenigstens ein Vorgeschmack ihres Zusammenwirkens geben.

12 vgl. Jacques Handschin: *Der Toncharakter* (Zürich 1948), S. 105

13 In der Gesamteinführung gingen wir den Weg von der Harmonie des Bildes zur Harmonie der Erfahrung; ab S. 21 gehen wir in größerer Ausführlichkeit diesen Weg noch einmal und dann (ab S. 23) den umgekehrten Weg.

14 Hucbald von Saint-Amand: *De harmonica institutione*, hg. von Andr. Traub (Beiträge zur Gregorianik 7, 1989), Prolog

Die Geschichte knüpft an eine Geschichte an, die uns Platon erzählt. Er nennt die erste Erfahrung an mehreren Stellen eine „*anámnēsis*“, d. h. eine „Wiedererinnerung“. Verstehen wir das Wort im buchstäblichen Sinne, so stoßen wir auf die Lehre der Seelenwanderung: Wenn ich von etwas unmittelbar getroffen werde, es liebe und verstehe, ohne es vorher je kennengelernt zu haben, dann muß ich ihm schon einmal in einem früheren Leben begegnet sein.¹⁵

Klingt das nicht etwas phantastisch? Platon will mit dem Wort *anámnēsis* nichts beweisen¹⁶; er erzählt nur eine Geschichte, denn er weiß, daß, wo es um unser Erleben und nicht um äußere Fakten geht, wir mit Geschichten und Gleichnissen weiterkommen als mit Beweisen, mit Geschichten (griechisch „*mythoi*“), in denen etwas erzählt wird, das uns angeht, das sich aber nicht in Begriffe auflösen läßt.

Versuchen wir an Platons Geschichte weiterzuspinnen und dabei die Harmonie der Erfahrung und die des Bildes ins Spiel zu bringen: Wir alle kennen das Märchen vom Prinzen, dem das Bildnis einer Prinzessin in die Hände fällt. Er sieht das Bild, verliebt sich und geht auf die Suche nach der Prinzessin. Nachdem er alle möglichen Abenteuer bestanden hat, findet er sie. Verstehen wir das Märchen im Sinn der *anámnēsis*, so ist es nicht so, daß der Prinz ein wunderschönes Bild findet und sich sagt: „Die hier abgebildet ist, muß ich finden“, es verhält sich vielmehr so, daß er sich beim Anblick des Bildes an etwas erin-

15 Die berühmteste Stelle zur *anamnesis* findet sich in Platons „*Menon*“ (81a ff.). Ein junger Sklave, der nichts von Geometrie versteht, wird durch Fragen, die an ihn gestellt werden, veranlaßt, eine geometrische Operation durchzuführen. Die Fragen holen aus ihm hervor, was er eigentlich schon weiß. Aber weiß er es schon? Was ist das für ein Wissen? Zu den bekanntesten Tricks der Sophisten, mit denen sich Platon Zeit seines Lebens auseinandersetzte, gehörte folgender: Entweder ist es überflüssig oder unmöglich, etwas zu lernen; überflüssig dann, wenn wir es schon wissen, unmöglich, wenn wir es nicht wissen, denn dann können wir ja gar nicht wissen, was wir lernen wollen. Die Antwort auf den Trick liegt in der *anamnesis*: Was wir lernen, ist in der Seele schon da, aber es muß aus ihrer Tiefe hervorgeholt werden. Es ist die erste Erfahrung der Seele, die, wenn sie erweckt wird, den sophistischen Knoten löst. Man wird vielleicht einwenden, daß eine musikalische erste Erfahrung nicht mit einer mathematischen verglichen werden kann: Erstens wird sie nicht wie diese in einem Lernprozeß erweckt und zweitens ist sie nicht jedermann zugänglich. Die mathematische Erfahrung steht nach unsrer Meinung jedem offen; es muß sich nur ein Lehrer finden, der die richtige Methode, uns zu führen, kennt. Ob Platon das genau so sah? Für ihn lag im Erkennen, auch wenn es um allgemein Mittelbares ging, immer etwas, das über das rein sachbezogene Erkennen, wie wir es verstehen, hinausging. Auch die im „*Menon*“ überlieferte Geschichte hätte er uns nicht mitgeteilt, wenn es nicht auch dort im Lernprozeß selber und nicht erst in einem weiteren, auf ihm aufbauenden Prozeß um eine Erkenntnis ginge, die schon auf das „Gute“ und nicht einfach „Richtige“ hin orientiert ist. Bereits im geometrischen Prozeß erwacht die Philosophie und mit ihr sind wir, wie wir aus Platons „*Symposion*“ wissen, schon im Herrschaftsbereich des Eros, der nach dem „Schönen“ verlangt. Wie im Falle der Musik können wir über unsre Erfahrungen nicht mehr einfach verfügen.

16 „*Menon*“ 81 e / 82 a

nert, das er seit je kannte, um das ja eigentlich sein ganzes Leben kreist, das er aber verloren und vergessen hat, eben die Prinzessin. Er verliebt sich nicht, weil ihm das Bild gefällt (so harmlos ist das Märchen nicht), sondern durch das Bild hindurch sieht er etwas anderes, eine verlorene Wahrheit. Das Bild existiert nicht mehr, er läßt es liegen und eilt durch Wälder und Sümpfe, bekämpft Ungeheuer, wird gefangen gehalten, ißt ein böses Kraut und vergißt alles, sich, die Prinzessin und die ganze Welt. Und doch gelangt er einmal zum Ziel.

Und wir? Wir finden das Bild, das der Prinz geworfen hat, irgendwo. Wir haben alle Muße, es zu betrachten und zu bestaunen. In ihm erscheint uns eine Harmonie, die alle Harmonien, die wir kennen, in den Schatten stellt. Da ist eine hohe Stirn, eine edle Nase, da sind leuchtende Augen und geschwungene Lippen. Aber wer denkt schon an sie; es ist das Gesicht, das sich aus Nase, Mund und Augen als etwas ganz Neues bildet und sie vergessen läßt. Da wir keine Prinzen sind, wissen wir nicht, daß es die Prinzessin ist, die wir im Bilde sehen; statt auf die Suche zu gehen, fallen wir ins Träumen. Einige unter uns, die sich besonders gut auf Bilder verstehen, versuchen, uns aus den Träumereien zu wecken: „Schaut einmal her; so ist noch nie ein Mund gemalt worden, noch nie eine Nase, die zu diesem Mund paßt“ – eine neue Harmonie wird uns angeboten.

Sollen wir das Bild an einem Ehrenplatz aufhängen? Oder machen wir uns doch auf den Weg, ohne recht zu wissen, wohin er führt? Auf jeden Fall tun wir gut daran, das Bild mit auf die Reise zu nehmen. Ob wir die Prinzessin finden oder nicht, so leuchtet bei all unseren Bemühungen doch ihr Gesicht immer stärker aus dem Bild, das wir mit uns tragen. Und sollten wir zu ihr gelangen, so ist das Märchen aus und mit ihm der Gesang und das Nachdenken über den Gesang und unser Leben überhaupt, so weit unsre Vorstellung von ihm reicht. Auf dem Weg aber spielt sich alles ab, Triumph und Versagen der ersten Erfahrung.

B. Erste Annäherungen an die „*Harmonia Modorum*“

Die Erzählung hat uns gezeigt, daß es kein Kontinuum gibt zwischen dem Bild, d. h. den aufgezeichneten Noten, Systemen u. s. w., und der ursprünglichen Erfahrung. Vom Bild her findet vielmehr eine *Erweckung* statt, welche bei mir eine erste Erfahrung wieder zurückrufen kann: Die erste Erfahrung erweckt das Bild und das Bild wiederum die erste Erfahrung.

Der Weg, den die Erzählung beschreibt, ist also nicht ein Weg nur des Denkens und auch nicht nur des Erlebens, es braucht vielmehr beides, die erste Erfahrung wie ihr Denkbild, um den Weg nicht zum Abweg werden zu lassen.

Wie der Weg verläuft, läßt sich nicht in einigen wenigen Sätzen zusammenfassen, aber doch lassen sich wenigstens Beispiele des Wechselspiels von Bild

und erster Erfahrung skizzieren. Ein erstes Beispiel geht, wie schon das Märchen, vom Bild, d. h. jetzt: von einem aufgezeichneten Gesang aus und mündet in einer Erfahrung, die sich anbahnt, wenn wir nicht bei einem Gesang bleiben, der von außen gesteuert wird, sei es durch ein Notenblatt, aus dem wir lesen oder von einem Dirigenten, dessen Zeichen wir folgen. Wir nähern uns einem Gesang, der von einem gemeinsamen Atem getragen wird.

Das ist nur möglich, wenn wir auswendig singen, so daß wir einander beim Singen wahrnehmen können. Aber was heißt Auswendigsingen? Es besteht aus verschiedenen Stadien, die immer tiefer in die Verwandlung des Notentextes in eine Gestalt der ersten Erfahrung führen. Wir brauchen vielleicht schon lange nicht mehr auf die Noten zu blicken und haben uns doch noch nicht von ihnen gelöst, so lange im Singen noch Fragen mitschwingen wie: was kommt jetzt, wie geht es weiter? Obwohl wir nicht mehr lesen, sind wir noch dabei, die Folge der Töne im Innern abzurufen. Das eigentliche Auswendigsingen beginnt aber erst, wenn die Tonfolge hinter der Melodie in Vergessenheit gerät und die Melodie fast von selber sich geradezu physisch spürbar in uns bewegt. In diesem Stadium verblaßt das Gefühl der Wiederholung: Das Leiden am immer Gleichen, am immer nochmals Singen, sofern es je bestanden hat, ist aufgehoben. Unser Zeitgefühl beginnt sich zu verändern; Ausgang und Ziel wachsen zusammen, wir sind hier und doch schon dort, das Ganze ist nur wie *ein* Ton, den wir bilden und der sich wie von selbst verändert. Es entstehen Vor- und Rückbezüge (Korrespondenzen), die aber nicht die Frucht einer Betrachtung der Melodie sind, Bezüge, die nicht der Beobachtung entspringen, sondern der zeitverwandelnden Kraft des Auswendigsingens.

Ein spekulativer Theoretiker würde vielleicht von diesen Korrespondenzen zu einer All-Korrespondenz weiterschreiten, in welcher die Zeit gleichsam verschluckt würde: Alles entspricht allem. Wie die Töne im Auswendigsingen, verschwinden nun auch die Abstufungen ihrer Korrespondenz. Doch beim Singen ist es anders: So lange wir singen, bleibt die Melodie als Anfang, Mitte und Ende in der Zeit, wenn auch immer mehr dem bloßen Vorher und Nachher enthoben.

Das nächste Beispiel geht nicht vom Singen einer komponierten Melodie aus, sondern vom eigenen Erfinden. Es beginnt mit einer ersten Erfahrung, die sich immer mehr zu einem Bild, d. h. hier, einem System, kristallisiert:

Zum improvisierten Singen treffen wir uns im Kirchenraum, d. h. in Chor oder Krypta der Leonhardskirche in Basel. Es ist die Erfahrung des Raumes, welche unser Singen geradezu auslöst. Ohne zu wissen und wissen zu wollen, was wir singen, lassen wir uns vom Raum den Anstoß geben. Wir beginnen mit einem Ton in mittlerer Lage, dem *Raumton*; der Raum hat ihn uns gleichsam zugespielt.

Beinahe ohne unser Zutun dehnt sich der Raumton in eine halbtöne Fünftönereihe aus, die ihn als ihren Ausgangston umkreist, eine Fünftönereihe, die wir so sehr als eine Entfaltung des Raumtones hören, daß wir noch gar nicht das Gefühl haben, eine Melodie zu singen, höchstens die Umspielung eines Tones, in welchem sich der Raum hörbar macht.¹⁷

Wir sind noch ganz bei der Entfaltung des Raumtones, d. h. noch ganz bei einer Harmonie der ersten Erfahrung. Aber im bloßen Singen, ohne daß wir schon nachdenken, treten die Töne um den Raumton auch zueinander in Beziehung. Wir hören die vom Raumton her steigenden und fallenden Töne nun über den Raumton hinweg aufeinander bezogen als melodische *Figuren*, die ein Gespräch unter sich führen.¹⁸

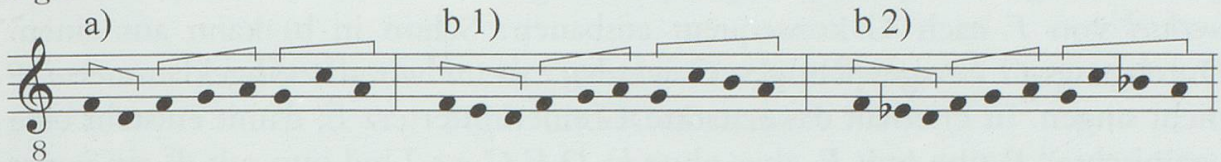
Und hier geschieht etwas Neues: Es melden sich je zwei Paare von Zwischentönen zwischen Raumton und seiner kleinen Unterterz sowie zwischen Oberquint des Raumtones und ihrer kleinen Unterterz, das erste Paar im Halbtonabstand, das zweite im Ganztonabstand von Raumton und Oberquint. Aus Erfahrung weiß der Vorsänger, daß seine Mitsänger das erste Paar bevorzugen, so daß er wahrscheinlich das zweite Paar selber ergänzen muß. Der Sinn dieser Ergänzung liegt darin, den Sängern bewußt zu machen, daß das von ihnen (mit guten Gründen) bevorzugte erste Paar die bisherige Geschlossenheit unsres Singens um den Raumton (sowohl als Extension wie jetzt als Figuration) aufrecht erhält, das zweite nicht; erst aus dem Kontrast der beiden Paare wird dem Ohr der Unterschied einer geschlossenen von einer nicht geschlossenen Fünf-Siebentönigkeit klar.

Beim Singen ist es möglich, die Zwischentöne noch ohne Zuhilfenahme von Noten rein intervallisch zu vergleichen, der Leser jedoch braucht genaue Notennamen (die ja durch die Unterscheidung der beiden Paare jetzt erst gegeben sind): Das erste Paar lautet in unserm Notensystem *E/h*, das zweite *Es/b*, sofern wir sie beide in dieselbe Fünftönereihe *D F G a c* einfügen. Die Fünftönereihe *D F G a c*, die wir von jetzt an *F-Fünftönereihe* nennen, bezeichnen wir mit *E* und *h* als sechstem und siebentem Ton von jetzt an als *fünf-siebentöniges System*. Daß *Es/b* im Gegensatz zu *E/h* sich nicht in die fünftönige Reihe *D F G a c* einfügt, sondern sie sprengt, hören wir besonders in der Korrespondenz tieferer und höherer Figuren, von denen wir ja ausgingen:

17 Muß eine Fünftönereihe sich so zwangsläufig entfalten, wie es hier dargestellt ist? Sie liegt, soweit meine praktische Erfahrung geht, tatsächlich gleichsam in der Luft, aber ich behaupte nicht, sie sei eine Art von „Urmusik“ in uns. Sie liegt nahe und ist vielleicht unausweichbar, wenn wir vom Raumton ausgehen und ihm bei aller Ausweichung in andere Töne möglichst nahe bleiben wollen.

18 Dieser Abschnitt unsres Prozesses, in welchem *Figuren* auftauchen, wird im ersten Kapitel ausgeführt.

Figur 1



Es liegt auf der Hand, daß b 1) so geschlossen und einheitlich wie a) klingt, wogegen in b 2) der Tritonus *Es/a* zwischen tiefer und mittlerer Figur die Geschlossenheit der Fünftonreihe verletzt. Im Grunde handelt es sich im Falle b 2) um eine andere Reihe, die wir auch als *E G a h d* notieren können, wir müssen dann b 2) folgendermaßen schreiben:

Figur 1 b 3)

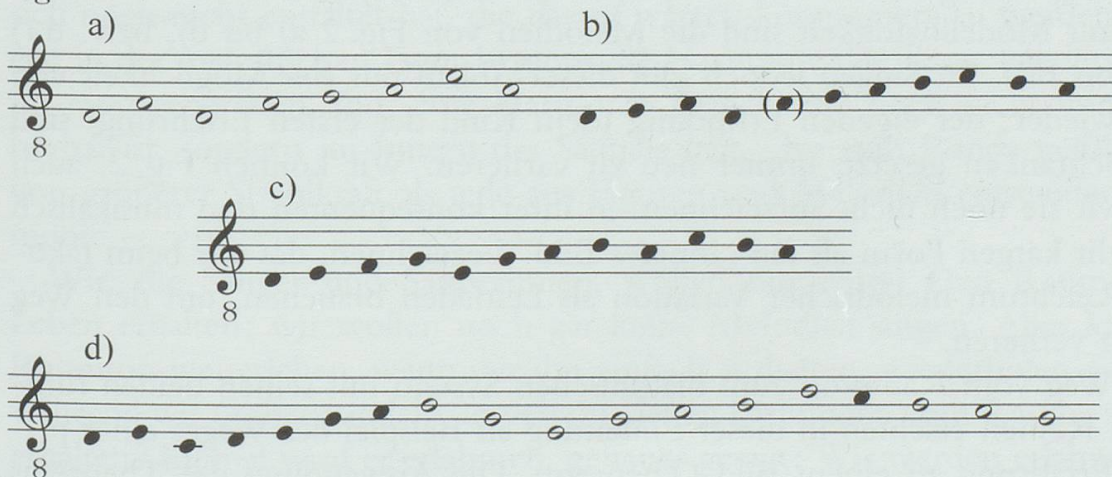


Keine unmögliche Figurenfolge, aber nicht mehr in sich geschlossen und damit nicht mehr auf der Linie einer den Raumton entfaltenden Tonfolge, die wir als Vielheit, die auf das eine *F* bezogen ist, hören.

Was ergibt sich für uns aus der Bevorzugung des ersten der beiden Paare sekundärer Töne? Daß wir, ohne es gewußt zu haben, den Raumton vom ersten Moment an als *F* gesungen haben; *E* als sechster und *h* als siebenter Ton seiner Entfaltung waren von Anfang an in ihm impliziert.¹⁹

Der Wechsel von der *D F*- zur *E G*-Fünftönigkeit läßt sich modellhaft zeigen, wenn wir mit einer Melodie in der *D F*-Fünftönigkeit beginnen und in mehreren ihrer Variationen immer stärker *E* und *h* einfließen lassen:

Figur 2



Wenn wir a) b) c) d) hintereinander singen, hören wir deutlich, daß der Ton *G* zwischen einer Fünftonreihe *D F G a c* in a) und einer Fünftonreihe *E G a h d* in d) (beide in nicht ausgefüllten Noten geschrieben) vermittelt. Die

¹⁹ In Fig. 1 b 1) kann statt *h* auch hie und da ein sehr stark an *a* angelehntes *b* stehen.

gesamte Folge von a) bis d) zeigt uns, was geschieht, wenn wir den *Gewichtswechsel* von *F* nach *G* konsequent ausbauen: Schon in b) kann aus einem Durchgangs-*G* ein gewichtiges *G* werden, wenn wir das eingeklammerte *F* nicht singen. In c) erhält das erstarkte *G* eine Unterterz *E*, damit entsteht eine „gemischte“ Reihe (mit *E*, aber ohne *h*) *D E G a c*. Und nun mit d) ein neuer Schritt: *G* erhält zur Unterterz eine Oberterz; damit ist aus der ursprünglichen Reihe *D F G a c* eine neue Reihe *E G a h d* entstanden. Wir bezeichnen sie als *Gegenreihe*, d.h. als eine Reihe, welche die ursprüngliche Reihe, die wir *Hauptreihe* nennen, nicht nur ablöst, sondern ihr im Sekundabstand „entgegensteht“. Nebeneinander gesungen, bilden die Terzen und Terzquinten der beiden mit leeren Notenköpfen geschriebenen Reihen einen klanglichen Kontrast von *Haupt- und Gegenklang*, etwa *F a c / d h G*, *D F a / h G E*, *a c / h G*, *a c / h d*, *F a / G h* u.s.w. Dieser *Klangwechsel* von Tönen der *D F*- zu Tönen der *E G*-Reihe findet nie ohne den Ton *h* statt. Er ist der Ton, welcher als Tritonus und eigentlicher Gegenton dem Ausgangston *F* und der aus *F* entstandenen fünftönigen *Hauptreihe* entgegensteht, während *E*, der erste Fremdling in der Variationsfolge von Fig. 2, die *Hauptreihe* lediglich variiert; deshalb bezeichnen wir die „gemischte Reihe“ *D E G a c* als *Reihenvariante*.

Wir können die *Gegenreihe* mit *Fis* statt *F* singen:

Figur 2 d 1)



Die *Gegenreihe* ist jetzt zu einer um einen Ton nach oben *transponierten Hauptreihe* geworden. Ein *Systemwechsel* hat stattgefunden. So lange wir *F* statt *Fis* singen, liegen *Gegenreihe* und *Hauptreihe* im selben System.²⁰

In ihrer Modellhaftigkeit sind die Melodien von Fig. 2 a) bis d), bzw. d 1) fast schon *Bild*. Im Singen jedoch gibt dieser Ablauf nur *eine* Möglichkeit von vielen wieder; der eigenen Erfindung (dem Kind der ersten Erfahrung) sind kaum Schranken gesetzt, immer neu zu variieren. Wir können Fig. 2, auch wenn wir sie noch nicht aufzeichnen, in ihrer konsequenten und musikalisch noch sehr kargen Form als ein „inneres Bild“ bezeichnen, das wir beim faktischen Reichtum melodischer Variation als Leitfaden brauchen, um den Weg nicht zu verlieren.

Der Weg vom Raumton zum diatonischen System mit seinen beiden fünftönigen Reihen erschien in dieser Einleitung als Beispiel des Weges einer primären Erfahrung zu einem Bild (Theorem). Die Anwendung des Theorems wird später folgen.

20 Über *Gegenklang* und *Systemwechsel* mehr in Kap. 3. Von Fig. 2 a) bis 2 d) führt ein Weg, der von der *F*-Fünftönigkeit über eine *Gegenreihe* bis zum *Systemwechsel* reicht. In anderer Weise beginnt derselbe Weg in Kap. 3 bei Fig. 37 und der umgekehrte Weg von einer Melodik mit *Systemwechsel* zur *F*-Fünftönigkeit bei Beisp. 18 desselben Kapitels.

Erstes Kapitel

Das Erwachen des gregorianischen Systems I Figur und Konsonanz

Das Figurensingen führte uns in der Einleitung bereits zum gregorianischen Tonsystem, ohne daß wir es – wenigstens beim Singen – schon in Noten zu fixieren brauchten. Auch der Zusammenhang von Figur und Konsonanz wurde erst soweit angetönt, als er der Erläuterung der Konsonanz diene. In diesem Kapitel soll nun das Thema „Figur und Konsonanz“ weitergeführt werden; dabei beginnen wir noch einmal beim Raumsingen.

Von einem belebten Platz treten wir in einen Kirchenraum. In seiner Weite und Stille verstummen alle Gespräche. Erst nach langem Schweigen wagt einer von uns, einen halb gesumnten Ton zu singen, um zu hören, „wie es hier klingt.“ Der Ton entstand fast ohne Absicht nicht als Anfang einer Melodie, sondern allein aus dem Erlebnis des Raumes. Er wird nicht in bewußter Tongebung angesetzt; er entsteht vielmehr ohne Bruch aus einem wachen Schweigen, aus einer Disposition, die ihn auch beim ungeschulten Sänger frei und gelöst erklingen läßt. Er ist weder hoch noch tief, sondern in unauffälliger mittlerer Lage.

Wir sind eher Empfänger als Gestalter dieses Tones. Ich nenne ihn *Raumton*, denn er ist, so scheint mir, ebenso aus dem Raum wie aus mir selber entstanden.

Warum äußert sich die Erfahrung des Raumes in einem einzelnen Ton und nicht schon in Figuren und Melodien? Der Raumton ist nicht einfach ein Ton unter Tönen, sondern „Ton der Töne“, in dem alle künftigen melodischen Figuren wie in einer Knospe ruhen. Er ist gewissermaßen eine Melodie, die sich noch nicht entfaltet hat, die darauf wartet, komponiert zu werden. Nicht erst in der melodischen Figur beginnt die Harmonie der Töne, sondern schon im raumborenen Ton, eine Harmonie freilich, die noch nicht von außen hörbar ist, sondern im Innern des Sängers lebt, „bis zum Rande gefüllt“ und von größerer Strahlkraft als jede aus Figuren und Melodien entstandene Harmonie.

Wir, die Sänger und Sängerinnen, wollen nur eines: Den Raumton am Leben erhalten; wir wollen noch gar keine Melodien singen. Aber kann der Raumton weiterleben, wenn wir ihn einfach aushalten, wiederholen oder ihn, während wir umherwandeln, in verschiedenen Färbungen vom Raume zurück-erhalten? Einmal wird er erlahmen, genauer gesagt: Wir werden erlahmen und aus dem Banne des Raumes fallen.

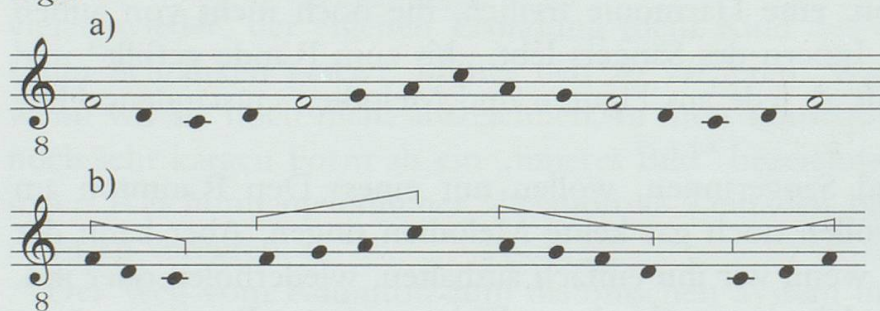
Den Raumton wirklich am Leben zu erhalten, heißt also, ihn sich in andere Töne entfalten zu lassen, Töne, die wir als seine Verwandte hören, ohne zu wissen, was wir damit eigentlich meinen: Noch ganz auf den Raumton gerichtet, haben wir doch schon einen Weg zurückgelegt, nämlich vom Erleben des

Raumes, das in den Raumton und schließlich in seine Entfaltung in vier weitere Töne mündet. Diese fünf Töne schließen sich als halbtöne Fünftönereihe zu einem inneren Raum zusammen, welcher dem äußeren Raum antwortet und nicht einfach in ihm versinkt wie der alleinige Raumton.

Damit hat bereits ein *Prozeß* begonnen, ein Prozeß, der sich vom Ausgangston zu entfernen scheint und sich doch nicht von ihm löst, denn es ist immer noch der Raumton, um den die anderen Töne kreisen. Aber ebenso unwillkürlich, wie die Fünftönereihe aus dem Raumton entstand, kann aus ihr jetzt eine Melodie entstehen, in welcher die Töne nicht mehr nur als Extension des Raumtones gehört werden, sondern sich nur noch auf ihn als „primum inter pares“ beziehen. Es entstehen *melodische Figuren*, die zueinander in Beziehung treten und nicht mehr nur vom Raumton her bestimmt werden. Wohl ist seine Anziehungskraft noch so groß, daß er immer wieder in den Mittelpunkt des Hörfeldes rückt und die Figuren sich wie Figuren, die wir im Wasser sehen, um ihn bilden und auflösen. Aber immer mehr beantworten sie sich gegenseitig und verknüpfen sich zu einer Melodie. Der Schritt, den wir vom freien Singen um den Raumton zum Figurensingen tun, ist ein gewaltiger Schritt, auch wenn er sich in leisen Übergängen einer sich verändernden Singweise derselben Tonfolgen vollzieht. In der Veränderung verändert sich unser Zeitgefühl: Aus einem beinahe zeitlosen Umkreisen des Raumtones wird ein Spiel der Figuren, in welchem eine Figur die nächste hervorruft; die Zeit wird „geschichtlich“, sie erhält einen Ablauf mit Anfang und Ziel, mit Erinnerung und Erwartung. Wir werden zu Gestaltern und Erfindern von Figuren und Melodien.²¹

Wie sich dieselbe Tonfolge verwandeln kann, wenn sie sich von einer bloßen Extension des Raumtones in eine Figurenfolge verwandelt, zeigt folgendes Beispiel:

Figur 3



(Raumton in Fig. 3 a) leer geschrieben)

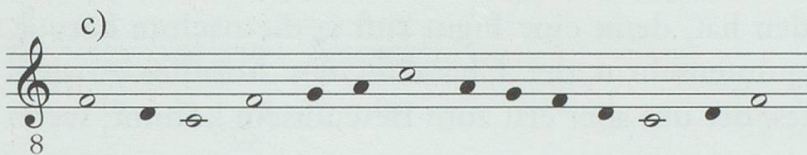
In a) ist Steigen und Fallen noch bloße Extension des Raumtones; wir hören eigentlich nur ein belebtes F; b) hingegen hören wir ganz anders, obwohl die Tonfolge dieselbe ist: F ist zwar noch zentraler Ton, aber nicht mehr nur

21 Wie lassen sich Tonfolgen als Figuren erkennen? Die einfachste Antwort lautet: Durch praktische Erfahrung.

Raumton. In den beiden ersten Figuren von Fig. 3 b) ist es noch Anfangs- aber nicht mehr Zielton, in der letzten Figur nur noch Zielton und in der zweitletzten weder Anfangs- noch Zielton. Das klingt in der Aufzählung allerdings pedantisch; in Wirklichkeit trennen wir die Figuren nicht derart, daß nicht auch die Gesamtbewegung von Fig. 3 a) zur Geltung käme. Aber es tritt doch etwas Neues hinzu, nämlich die *Korrespondenz* der Figuren unter sich, die als solche mit dem ursprünglichen *F* nichts mehr zu tun hat.

Erst in der figurativen Differenzierung von Fig. 3 a) durch 3 b) tritt nun die *Konsonanz* in unser bewußtes Hören ein. Als Zweieinheit, d. h. als Differenzierung zweier Töne, die zugleich Einheit sind, kann sie ja in Fig. 3 a), die noch keine Differenzierung kennt, gar nicht gehört werden. Ein erster Schritt zum Konsonanzhören ist erst getan, wenn wir in Fig. 3 a) *F*, *C* und *c* etwas dehnen, bewußter singen oder sogar leicht akzentuieren:

Figur 3



Wir hören, daß die leer geschriebenen Töne einen durch die ganze Melodie hindurchgehenden *Konsonanzrahmen* bilden. Wir haben ihn im *F* umspielenden Raumsingen wohl schon mitgehört, aber wir waren noch zu sehr auf *F* konzentriert, als daß *F* und *c/C* sich als konsonierende Töne gegenüberreten konnten. In einem zweiten Schritt wird uns bewußt, daß die vier Figuren von Fig. 3 b) sich aus ihren *Rahmenkonsonanzen* *F/C*, *F/c*, *a/D* und *C/F* bilden, ähnlich wie *D/a* und *c/F* in dem Liedfragment von S. 19 einen konsonanten Rahmen bildeten, damals in einer Melodie, die uns unmittelbar berührte, jetzt in einer Figurenfolge, die sich aus dem Raumton und seiner Extension entfaltet hat.

Neben Rahmenkonsonanzen sind es *Vermittlungskonsonanzen* und *Entsprechungskonsonanzen*, welche in den Folgen von Figuren wirken.

Eine Vermittlungskonsonanz finden wir, wenn wir, von *F c* ausgehend, einen *Quintweg* konstruieren (vgl. S. 15):

Figur 4



Der Quintweg ist eine schematische Abstufung der *F*-Fünfftönigkeit nach der *Konsonanzbeziehung* ihrer Töne. *c* als zweiter Ton des Quintweges ist *konsonanter Vermittlungston* zwischen *F* und *G*, d. h. Quint über *F* und unter *G*. Der Schritt *F G*, welcher in der Melodie zwei benachbarte Töne verbindet, erscheint auf dem Quintweg als *Zweiquintenschritt*: Wir hören in ihm nicht einfach zwei

Nachbartöne, sondern zwei Töne, die durch den Ton *c* konsonant vermittelt werden.

Figur 5



Ich beginne mit der Figur *F-D-C* und schließe mit der Figur *c-a-G*. Im Zweiquintenschritt vom ersten zum letzten Ton der Figurenfolge verlagert sich das Gewicht von *F* nach *G*. Die ersten beiden Figuren beginnen noch mit *F* und wir beziehen das hohe *c* der dritten Figur auch noch auf *F*, bis wir dann hören, daß die dritte Figur mit *G* schließt und daß der ersten Rahmenkonsonanz *F-C-c* sich *c-G-C* als zweite Rahmenkonsonanz angeschlossen hat. Der Zeitcharakter einer Melodie erfährt durch den Zweiquintenschritt einen deutlichen Wandel. Während schon im Figurensingen ein Wandel von kreisender zu ablaufender Zeit stattgefunden hat, denn eine Figur ruft ja die nächste hervor, verschärft sich beim Zweiquintenschritt der Charakter des Ablaufes zu dem eines zielgerichteten Ablaufes, der uns aber erst zum Bewußtsein kommt, wenn *G* erreicht ist.

Die dritte Konsonanzform, die *Entsprechungskonsonanz*, kennen wir schon aus Fig. 5, in welcher die letzte Figur die erste um eine Quint höher repliziert, d. h. ihr in der Quint entspricht. Ein weiteres Beispiel:

Figur 6

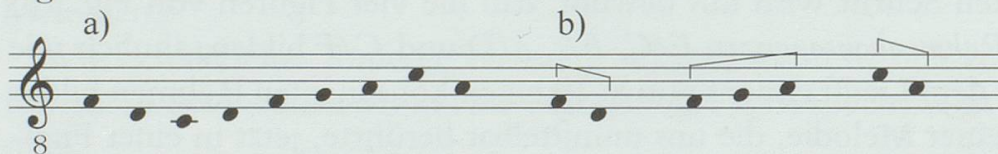


Fig. 6b) entsteht aus Fig. 6a) durch Weglassen des tiefen *C*. Damit tritt die Quintentsprechung der ersten und letzten Terz (*F D / c a*) stärker ins Ohr, noch stärker, wenn ich die Töne, die zwischen den beiden Terzen erklingen, weg- lasse:

Figur 7



Isolieren wir auf diese Weise die beiden Terzfiguren, so erscheint ihre Quintentsprechung als Quintverwandtschaft, ja Quintidentität: Die erste Figur, die den Raumton mit seiner Unterterz verbindet, wird durch eine zweite Figur beantwortet, die wie ihr Echo klingt. Wir hören die Quintentsprechung so unmittelbar, daß die Quint als Abstand zweier Töne kaum ins Gewicht fällt, lediglich als ihre Konsonanz. Wir brauchen gar nicht zu wissen, daß die zweite Figur

eine Quint höher liegt, wir wiederholen einfach die erste Figur in einem helleren Register.

In der *Ambituserweiterung*, die im zweiten Teil zur Sprache kommt, werden wir an den Figurenfolgen mit ihren drei Konsonanzformen anknüpfen (s. u. S. 69).

Wir sind jetzt soweit, daß wir einfache gregorianische Melodien aus der Komposition eigener Figuren entwickeln können. (Wir arbeiten immer noch ohne Notation, die Aufzeichnung der Noten ist nur für den Leser bestimmt.) Die Figuren und ihre Kombination entwickeln wir aus der *lateinischen Rede*, die einem gregorianischen Introitus, auf den wir uns Schritt für Schritt zubewegen, zugrunde liegt.²²

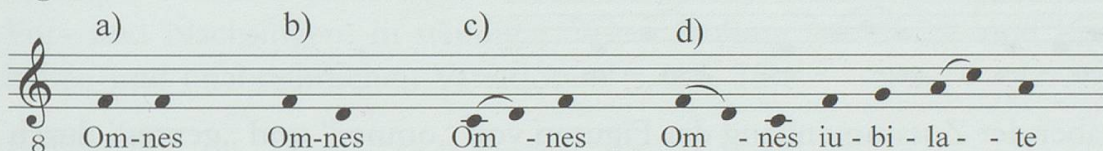
Wir beginnen mit dem Wort „iubilate“. Wie würden wir es vom Raumton aus singen? Etwa als steigende, rufartige Figur?

Figur 8



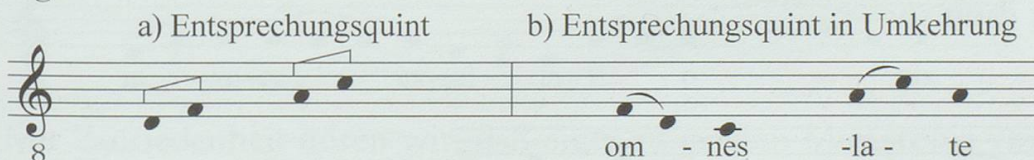
Setzen wir vor „iubilate“ ein „omnes“, so wird es wohl eine die Figur von „iubilate“ einleitende Figur erhalten, am ehesten *F F* oder *F D* oder eine eigentliche Initialfigur von *C* aufsteigend. Am überzeugendsten wäre es wohl, diese letzte Figur fallend vor das steigende „iubilate“ zu setzen:

Figur 9



In der Figur von d) klingt das fallend-steigende Raumsingen noch am stärksten durch, s. o. Fig. 6 a). In c) und d) haben wir der Rahmenquint *F/c* von „iubilate“ eine Rahmenquart *C/F* vorangestellt; beide Figuren ergänzen sich zum Oktavrahmen *C/c*. Zudem entsprechen sich die beiden Akzēntfiguren *F–D* und *a–c* in Fig. 9 d) in der Quint, aber in Gegenbewegung:

Figur 10

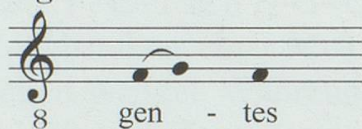


22 Mit der *Rede* führen wir ein Element der Melodiebildung ein, das im zweiten Teil (Kap. 4 bis 7) eine maßgebende Rolle spielen wird. Das Wort „Rede“ deutet gegenüber „Text“ oder „Sprache“ auf eine besondere Sprechweise hin, welche melodiebildend ist (s. dazu S. 71).

Nun erweitern wir die Rede; sie heißt jetzt: „Omnes gentes iubilate“; die Figur auf „gentes“ muß sich mit den Figuren vor „omnes iubilate“ zu einer geschlossenen Phrase vereinigen, d.h. sie muß an die Figur von „omnes“ anschließen und in die Figur von „iubilate“ übergehen; ich erinnere an die auf S. 28 zu Fig. 3 a) und b) gemachte Bemerkung, daß in der Verknüpfung von Figuren, die eine melodische Einheit bilden sollen, die Gesamtbewegung des ursprünglichen Raumsingens noch hörbar sein sollte. Jetzt, wo wir die Figurenfolge von der Rede her bilden, können wir hinzufügen: Ein Unterbruch der Bewegung muß von der Rede her gerechtfertigt sein; was damit gemeint ist, wird sich gleich zeigen.

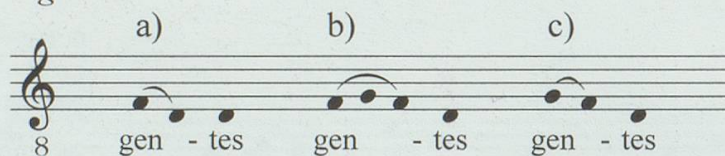
Von „omnes“ her könnten wir „gentes“ etwa so singen:

Figur 11



Damit wäre aber der Anschluß an die Figur von „iubilate“ nicht gelungen, die Bewegung wäre durch ein „stotterndes“ *F* unterbrochen. Welche Figur könnte „iubilate“ am besten einleiten? Sicher (wie schon bei „omnes“) eine fallende Figur, die wir aber, um nicht ungewollt die Figur von „omnes“ zu wiederholen, nur bis *D* führen dürfen:

Figur 12



Nun ist aber der Zusammenhang der Figuren von „omnes“ und „gentes“ durch einen Quartsprung unterbrochen; das ist deshalb nicht der Rede gemäss, weil in ihr „omnes gentes“ eine enge Einheit bildet, „omnes iubilate“ hingegen weniger eng verknüpft ist; deshalb war dort der Quartsprung angebracht (s. Fig. 9 d), hier wäre er es nicht.

Wie sollen wir „omnes“ mit „gentes“ verbinden? Wenn wir Bewegung und Tongebung des Raumsingens nicht vergessen haben – was leicht geschieht, wenn man ins Detail geht – so kommen wir ohne Mühe zu einer Lösung; das Ganze lautet dann so:

Figur 13



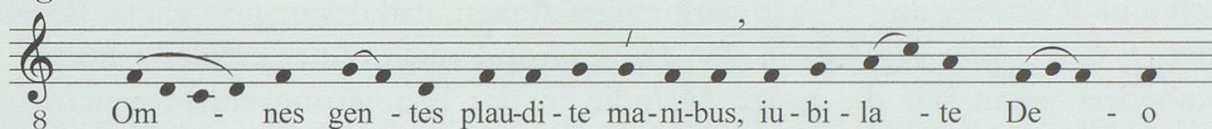
„omnes“ wird jetzt zum *G* von „gentes“ hingeführt (s. Fig. 12 c), und es entsteht in abwechselnd fallender und steigender Bewegung eine Phrase, die noch

etwas vom großen Atem des Raumsingens hat; ihre Krönung findet sie in der Figur von „iubilate“, mit der wir begonnen haben.

Nun erweitern wir die Rede noch einmal: „omnes gentes plaudite manibus; iubilate Deo“. „Omnes gentes“ und „iubilate“ liegen jetzt nicht mehr im selben Satz; die Frage ist, wie „plaudite manibus“ einzufügen ist. Vielleicht als Rezitativ auf *F* mit *F*- oder *D*-Schluß und dann „Deo“ als Schlußfigur auf *F*?

Es gäbe noch andere Lösungen; „plaudite“ könnte z.B. als Steigerung von „omnes gentes“ gesprochen und gesungen werden und ebenso „Deo“ von „iubilate“. Als Vorsänger bewege ich mich in Richtung eines gregorianischen Introitus, den meine Mitsänger noch nicht kennen, deshalb neige ich nicht zur Steigerung der Melodie bei „omnes gentes“ und „Deo“. Die Wege und Umwege, die sich im Dialog der Sänger mit dem Vorsänger oder unter sich ergeben, kürze ich hier ab; was wir schließlich erreichen, klingt etwa so:

Figur 14



Sind wir damit ganz zufrieden? Etwas von der alten Bewegung ist verloren gegangen; „omnes gentes“ und „iubilate“ werden im *G F*-Wechsel der ihnen folgenden Figuren nur schwach fortgeführt.

Auch hier sind noch mehrere Wege offen, bis es soweit ist, daß ich den anderen Sängern den gregorianischen Introitus, auf den wir zugesteuert sind, vorsinge. Für den Leser folgt er hier in Noten; wir Sänger erlernen ihn im Vor- und Nachsingen, in ständiger Wiederholung (s. o. S. 23) und in absichtlichen und unabsichtlichen Variationen (s. o. S. 18).

Beispiel 1



Mit Zufriedenheit hören wir, daß einer zu großen Monotonie von Anfang an dadurch vorgebeugt wird, daß „omnes gentes“ bis *a* steigt, so daß sich „plaudite manibus“ über *F* nach *D* abstimmen kann – wir genießen nach der Unzufriedenheit mit unserer eigenen Melodie den wunderbaren Faltenwurf der gregorianischen Melodie. Übrigens braucht der Aufstieg bis zu *a* auf „omnes“ nicht erst

jetzt zu erfolgen; er kann einem der Sänger, der von Anfang an dieses „omnes“ aussingen möchte, schon auf Anhieb glücken. Allerdings trennt sich schon dann „omnes“ durch seine Bewegung zu *F* von „iubilate“:

Figur 15

a) Omnes
b) Omnes iubilate

In der Fassung b) ist eine Sequenz der Figuren auf *F* und *a* entstanden.

Auf „Deo“ variiert die gregorianische Melodie die *F*-*a*-Figur von „omnes“; „in voce exultationis“, ein neuer Redeteil, der sich „Deo“ anschließt, wird als Variation von „omnes“ gesungen, so daß der Schluß den Anfang wieder aufgreift (das werden wir in späteren Melodien wiederfinden).

Durch den Aufstieg bis *a* auf „omnes“ und den *D*-Schluß auf „manibus“ hat sich eine Rahmenquint *D/a* so stark eingeschoben, daß der ursprüngliche Rahmen *F C F c* von Fig. 9d) in den Hintergrund rückt. Aber er bleibt hörbar, besonders wenn wir die ganze Melodie in der Erinnerung zusammenfassen („omnes – iubilate – exultationis“).

Ein weiteres gregorianisches Beispiel: Es besteht aus den ersten beiden Phrasen eines Introitus im *D*-Modus. Da sie aus denselben Grundfiguren *F D C*, *F G a c* und *G F D* bestehen wie der Introitus „Omnes gentes“, verzichten wir auf den figurativen Aufbau und beginnen gleich mit der überlieferten Melodie:

Beispiel 2

Do - mi - nus se - cus ma - re Ga - li - lae - ae
vi - dit du - os fra - tres.

Wir hören, daß in dieser Melodie die Oktav *c/C* nicht wie in der vorigen nur in Oberquint und Unterquart, sondern dazu noch in Oberquart und Unterquint geteilt ist, das heißt, unter *c* wechseln *F* und *G* im Zweiquintenschritt: Von „Dominus“ bis „Galilaeae“ bildet sich eine „Aura“ um *F*, in der sich *F* mit *C* und *c* verbindet; dann aber hören wir, wenn wir „Galilaeae“ erreicht haben und uns an das, was wir gesungen haben, erinnern, vom ersten *F* bis zum letzten *G* eine Gewichtsverschiebung mit *C* und *c* als vermittelnder Konsonanz. (Das kurze *d* auf „Galilaeae“ ist nicht Eckton, sondern abspringender Wechselton zu *c*: *c-d a-a-G* statt *c-d-c a-a-G*; vgl. dazu Beisp. 35 „meus in te“.)

Aber hören wir die herausragenden Töne *F-C-c-G* wirklich nur als Stationen des Quintweges? Nein, das melodische Hören, in welchem sich die Melodie als Extension des Raumtones *F* nach unten und oben entfaltet, bleibt leben-

dig. Zwei Hörweisen, eine *konsonantische* und eine *melodische*, durchkreuzen sich so sehr, daß sie sich zwar im Nachdenken, aber kaum im Hören und Singen trennen lassen.

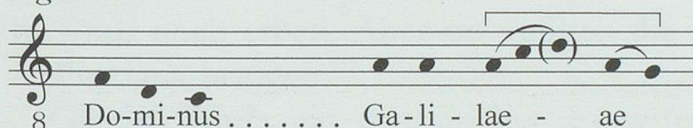
Vielleicht ist es so, daß das konsonantische Hören sich erst einstellt, wenn wir uns an das Gesungene erinnern: $C-c$ („Dominus – Galilaeae“) wird ja erst als Vermittler des Zweiquintenschritts „Dominus – Galilaeae“ wahrgenommen, wenn wir das Schluß-G der Phrase erreicht haben; jetzt erst ordnet sich die erste Phrase in eine Rahmenoktav C/c ein, welche sich in $C F c$ und $C G c$ teilt. Im melodischen Verlauf hören wir G als Durchgangston zwischen F und a („secus“) und auch das die Phrase abschließende G von „Galilaeae“ könnten wir melodisch (statt als Zweiquintenschritt) auf F so beziehen, daß wir den Phrasenschluß übergangen und bis F von „duos“ als Zielton weitersängen:

Figur 16



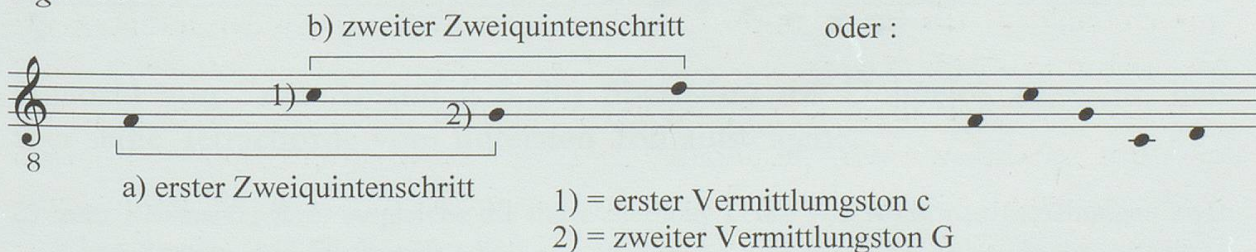
Jetzt wird der rein *melodische* Wechsel von F und G so deutlich, daß die Quintfolge $F c C G$ verblaßt. Daß diese Singweise, ganz abgesehen vom Übersingen der Phrase, doch zu flüchtig wäre, ergibt sich, sobald dem Hörer die Quintentsprechung der Figuren von „Dominus“ und „Galilaeae“ bewußt wird:

Figur 17



Könnte man das Schluß- D von „fratres“ als weiteren Schritt auf dem Quintwege hören? Das wäre nur dann möglich, wenn $C D$ als zweiter Zweiquintenschritt so auf G als Vermittlungskonsonanz bezogen werden könnte, wie wir in der ersten Phrase den Zweiquintenschritt $F G$ auf den vermittelnden Konsonanzton c beziehen konnten:

Figur 18



Dazu wäre zu erwarten, daß, so wie die Quint F/c durch den Terzton a geteilt wurde, die Quint G/C in entsprechender Weise durch den Terzton E geteilt würde. Mit $C D$ als Zweiquintenschritt könnte die zweite Phrase dann etwa so lauten:

Figur 19



In der gregorianischen Phrase fehlt aber *C* ganz und gar; *D* ist somit rein melodisch als *Trabant* von *F* zu hören.

Zweites Kapitel

Das Erwachen des gregorianischen Systems II Konsonanz und Modus

A. Einordnung der Modi in das diatonische System

So wie die Konsonanz als elementare Harmonie, d.h. Zweieinheit, Figuren bildet, welche als Mehreinheiten wieder Harmonien sind, so bilden sich aus Figuren *Phrasen* oder *Melodien*, welche Harmonien einer Vieleinheit sind. Als elementare Harmonie wirkt die Konsonanz weiterhin in allen Formen einer sich erweiternden Harmonie als *Geflecht konsonantisch verbundener Töne*, welches die Melodie zusammenhält und ihr Einheit verleiht.²³

In der Erfahrung ist das Geflecht konsonanter Töne das Wunder einer Vieleinheit, zugleich scheint aus ihm das Bild eines *Systems*. Lange vor jeder Messung von Saitenlängen und lange vor der Kombination dieser Messungen am Monochord bildet sich im Singen selber, sobald es bei der Erfindung und Kombination von Figuren angelangt ist, eine konsonanzgeborene Abstufung der Töne, ein inneres Bild des Systems, das nur nach außen gekehrt werden muß, um zum notierbaren Tonsystem zu werden.

Der Schritt vom inneren zum äußeren Bild, dem notierten Tonsystem, war bereits im Altertum getan; die Sänger des Gregorianischen Chorals konnten hier nur noch erben. Aber sie mußten die Erbschaft mit ihrer eigenen Musik in Einklang bringen.²⁴

Geerbt wurde ein diatonisches Tonsystem, das aus einer fallenden Tetrachordreihe bestand, die (in moderner Notation) von *a'* bis *H* reichte; zur Abrundung der Oktaven wurde ein tiefes *A* hinzugefügt.²⁵ Als einziger nicht-diatonischer Ton wurde *b* gebraucht, eingefügt in ein eigenes Tetrachord:

Beispiel 3



Hucbald von Saint-Amand (s. S. 20) übernahm das Doppeloktavsystem, ließ aber seine Tetrachorde vom untersten Ton aufsteigen:

23 zum *Konsonanzgeflecht* vergleiche die mittelalterliche Lehre von Konsonanzbeziehungen zwischen Binnen- und Finaltönen.

24 zum Folgenden vergleiche D. Hiley a. a. O. S. 442 ff.

25 In der hellenistischen Kultur der römischen Kaiserzeit verlief die Tonreihe von unten nach oben, aber in denselben Tetrachorden (s. Charles M. Atkinson: „Das Tonsystem des Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate“, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hg. Von Th. Ertelt und F. Zamminer (Darmstadt 2000), Bd. 4, S. 110)

Beispiel 4



Hucbalds Tetrachordreihe konnte mit den gregorianischen Modi verbunden werden, denn die vier Grundtöne der acht Modi lagen auf den Tönen des Tetrachordes *D E F G*, oder genauer gesagt: Wenn man die verschiedenen Folgen von Halb- und Ganztönen, welche die einzelnen Modi charakterisieren, in dasselbe diatonische System einordnete, so ergaben sich vier modale Grundtöne, die auf *D, E, F* und *G* lagen. Mit dieser Einordnung der Modi in das diatonische System war eine Brücke von Modus zu Modus geschlagen; man konnte Modus an Modus oder Teile des einen an Teile des anderen Modus so anfügen, daß sie in dasselbe diatonische System zu liegen kamen; die Vorbedingung des Systems einer *Harmonia Modorum* war damit geschaffen.

In Hucbalds Überbrückung der Modi besitzen wir schon zu viel, denn die Modi, welche die Brücke des Tonsystems verbindet, kennen wir ja noch gar nicht. Müßten wir nicht, nachdem wir im letzten Kapitel zwei gregorianische Melodien aus ihren Figuren entwickelten, dort fortfahren und erst dann, nachdem wir Melodien in genügender Anzahl betrachtet haben, damit beginnen, sie in modalen Gruppen zusammenzufassen, um dann erst Modus mit Modus zu vergleichen, bevor wir sie in das Tonsystem einordnen? Diesen Weg, der möglich, aber sehr langwierig ist, möchte ich abkürzen und hier schon einen Begriff der Modi und des intermodalen Zusammenhanges geben.

B. Das modale System der Psalmformeln

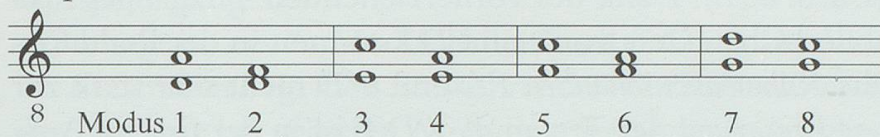
Wir behandeln hier die Modi, wie sie in den Psalmformeln des Introitus erscheinen. Damit überspringen wir eine Stufe unsres Harmonieweges, auf der es um die Zusammenfügung einer Melodiegruppe zu einem bestimmten Modus geht. Jeder Modus wird jetzt nämlich durch eine einzige Melodie, d. h. Psalmformel, vertreten. Allerdings entsteht damit erst eine „kleine“ *Harmonia Modorum*, der von Kapitel 4 an eine „große“ folgen wird.

Wie schon bei den Figuren und der sich aus ihnen zusammenfügenden Melodie (vgl. Beisp. 1 und 2) geht es auch bei den Psalmformeln und der aus ihnen zusammengesetzten *Harmonia Modorum* um ein Werk der *Konsonanz*. Die Töne der Konsonanz können wir jenen „*Harmoniai*“, d. h. „Verklammerungen“ vergleichen, mit denen das Schiff, das die Göttin Kalypso dem Odysseus zur Heimkehr ausrüstete, zusammengehalten wurde. Aber die Töne der Konsonanz sind nicht mit der Konsonanz an sich zu verwechseln: Eine aus der Harmonie der Konsonanz sich entfaltende *Harmonia Modorum* ruht nicht wie

ein wohlerbautes Schiff vor unsern Augen; sie ist eine nie zu erfassende, nie bekannte und wiederholbare Erfahrung, auch wenn ihre Materie, d.h. ihre Töne, bekannt und wiederholbar sind. Wir glauben mit diesen Tönen wie mit Münzen, die immer ihren gleichen Wert haben, arbeiten zu können und vergessen leicht, daß neue Erfahrungen, die wir mit ihnen und ihrem Zusammenspiel machen, ihre Rolle grundlegend verändern können.

Schon wenn wir die Modi so einfach wie möglich darstellen, meldet sich die Frage ihrer konsonanten Verbindung. Sie unterscheiden sich in acht Rezitationstönen, die über den vier Grundtönen *D E F G* liegen.

Beispiel 5



Jeder Grundton hat einen höheren und einen tieferen Rezitationston; ein Modus mit höherem Rezitationston heißt „authentisch“, einer mit tieferem heißt „plagal“. In den nicht rezitativischen Gesängen, wie etwa den Introiten (s. 2. Teil), heißt der dem Rezitationston entsprechende Ton „Dominantton“ und der Grundton auch „Finalis“, weil auf ihm die Melodie endet.

Schauen wir auf konsonante Verhältnisse unter diesen acht Tonpaaren, so fällt zuerst einmal auf, daß der Ton *h* nicht vorkommt. Fassen wir Grund- und Rezitationstöne von Modus 1, 2, 5, 6 und 8 zusammen, so erhalten wir die Fünffonreihe *D F G a c*, während die entsprechenden Töne von Modus 3, 4 und 7 die Reihenvariante *E G a c d* ergeben (s. S. 26).

Die Psalmformeln stellen wir nicht nach ihren Grundtönen, sondern nach ihren Rezitationstönen zusammen, weil in diesen ihre Harmonie am besten zum Ausdruck kommt. Wir beginnen mit dem *ersten Modus*.

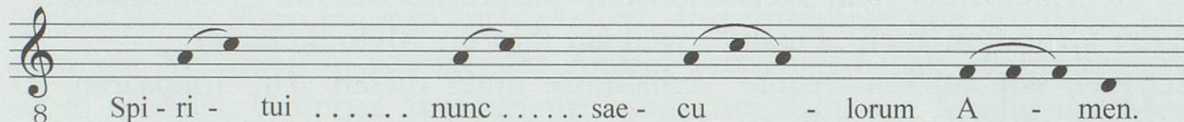
Beispiel 6

8 Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sanc-to.
8 Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-per
8 et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-men.

a ist Rezitationston; er ruht als dritter Ton des ganztönigen Terzganges *F G a* auf *F*: Jede Phrase beginnt mit diesem Terzgang, die erste aufsteigend („Gloria“), die zweite und dritte in einer *G* umspielenden Figur („sicut“, „et in“). Der Grundton wird erst als Finalis im Abstieg von *a* berührt. Die gesamte

Formel verwendet die Töne der fünftönigen *F*-Reihe *D F G a c*, die wir seit der Entfaltung des Raumtones kennen, aber in einer neuen Kombination, nämlich in einer Figuration, in welcher *F G a* fast die ganze Formel beherrscht. *c* erscheint nur als flüchtiger Trabant von *a* in der Akzentfigur *a-c* („*Spiritus*“, „*et nunc*“) und in dem Schlußabstieg zu *D*; *D*, obwohl Finalton, ist nicht Zielton der finalen Bewegung; es hängt so stark an *F*, daß eine Rückkehr zu *F* nicht ausgeschlossen wäre; wir hören hier immer noch etwas von der alten Extensionsbewegung des Raumsingens, die von *D* und *C* wieder zu *F* zurückkehrt.²⁶ Wie *D* aus einem Trabanten von *F* zu einem echten Finalton werden kann, wird in der „großen“ *Harmonia Modorum* anlässlich des zweiten Modus zur Sprache kommen (s. u. S. 85 f.). Dank des vorherrschenden Terzganges *F G a* und des nicht sehr stabilen Charakters von *c* und *D* kommen in der Psalmformel des ersten Modus die *Rahmenkonsonanzen* *F/c* und *a/D* nicht sehr stark zur Geltung; die *Entsprechungskonsonanz* der Terzen *a c / D F* ist in der finalen Antwort von *F D* auf mehrfaches *a c* zu hören (zu Rahmen- und Entsprechungskonsonanz s. S. 29).

Figur 20



Vergleichen wir die Psalmformel mit Beisp. 2 des vorigen Kapitels (ohne die Vorfigur auf „*Dominus*“), so klingen die beiden Phrasen des Introitus wie eine gedrängtere, aber an Figuren reichere Variation der Psalmformel.

An die Psalmformel des ersten knüpfen wir die des *sechsten Modus*:

Beispiel 7



26 Die Bereitschaft zur Rückkehr von *D* zu *F* in der von *F* ausgehenden Fünftönigkeit schlägt sich in der letzten Schlußvariante der Psalmformel des ersten Modus nieder (s. *Graduale Triplex*, S. 822). Solche Schlußvarianten, auch *Differenzen* genannt, sang man an Stelle des regulären Schlusses, um einen besseren Übergang zu einem folgenden Introitusanfang, der von der Norm abwich, zu erhalten.

Auch sie beginnt, allerdings etwas gewundener, mit $F G a$, rezitiert ebenfalls auf a und bringt vor dem F -Schluß die Folge $a G F D$, mit welcher die vorige Psalmformel abschloß.

Bei genauerem Hören scheint uns der Ton G etwas mehr Gewicht zu haben als im ersten Modus. Entscheidend sind hier vor allem die Schlüsse der jeweiligen ersten und zweiten Phrasen: In der Formel des ersten Modus hören wir ein helles a , welches auf den Akzent von „Spiritui“ nach c ausweicht, in der Formel des sechsten Modus ein dunkleres, schwereres a , das durch die Töne $G b$, die es umrahmen, „nach unten gezogen wird“, so daß die Phrase nicht auf a bleiben kann, sondern nach F zurückkehren muß (auf den b -Akzent werden wir später eingehen).

a klingt im ersten Modus heller, weil $F G a$ ja auf dem Grundton D liegt, also im Aufstreben begriffen ist, während $F G a$ im sechsten Modus Ausgangsterz ist, die (wie wir bei späteren Melodien des sechsten Modus noch deutlicher hören werden) in sich ruht, so daß a wieder nach F zurückstrebt.

Das dunklere und hellere a des sechsten und ersten Modus kündigt sich, wie gesagt, schon in der ersten Initialfigur an: Die des sechsten Modus windet sich von F über G nach a , die des ersten Modus braucht G nur als Durchgangston zwischen F und a . Wie, wenn ich G ganz weglasse? Dann wird a so leicht, daß die Bewegung über a nach c zielt; das ist im *fünften Modus* der Fall:

Beispiel 8

8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.

8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

8 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

Wir haben uns mit dem Rezitationston c ganz von $F G a$ befreit; $F G a$ hat sich in der Rahmenquint F/c „aufgelöst“. Der Schlußakzent der ersten Phrase liegt jetzt nicht mehr auf „Spiritui“, sondern erst auf „Sancto“, d. h. der Rezitationston c hat so viel Kraft (so viel Licht, könnte man sagen), daß er die Phrase bis zum letzten Wort durchdringt. Nimmt jetzt a eine ähnliche Stellung unter c ein wie F unter a in den beiden vorigen Psalmformeln? So scheint es, denn a eröffnet hier wie dort F die zweite und dritte Phrase und schließt auf „amen“; F kommt nur ganz am Anfang gleichsam als Sprungbrett vor.

Was die Figuren der Formel betrifft, so fällt es vielleicht schwer, neben dem initialen $F a c$ überhaupt eine Figur zu hören, abgesehen von $d h c a$ am Schluß. Aber diese in zwei Terzen aufgelöste Quartfigur kommt doch in einfacherer

Form schon im Verlaufe der Psalmformel vor, nämlich als *d c a*, wenn wir trotz der Zäsur bei „Sancto“ und „semper“ das folgende *a* von „sicut“ und „et“ zu *d c* hinzunehmen. Hier eine ganz flüchtige, die Einheit der Figur *d c a* nicht zerstörende Zäsur zu singen, wird ja dem Wesen der *c*-Rezitation gerecht: Wir sind so im Banne dieses strahlenden Rezitationstones, daß wir kaum zäsieren, sondern möglichst bald zu ihm zurückkehren möchten, so daß *d c a* über die Zäsur hinweg zusammenhängend bleibt.

Figur 21



d c a entspricht in der Oberquint der Figur *G F D* in den Schlußphrasen der Formeln des ersten und sechsten Modus. Während die Quintentsprechung *a c / F D* im selben Modus liegen kann, etwa im ersten oder sechsten, ist das bei *d c a / G F D* nicht mehr der Fall. Die quintentsprechenden Figuren liegen jetzt in verschiedenen Modi; dem *d c a* im fünften Modus, das sich von *F* und damit dem tieferen Bereich der Fünftönigkeit getrennt hat, kann *G F D* nicht mehr in derselben Psalmformel antworten, sondern nur in einer tieferliegenden wie der des ersten und sechsten Modus. (*d c a* und seine Variante *d h c a* werden im fünften Modus des fünften Kapitels eine besondere Rolle spielen.)

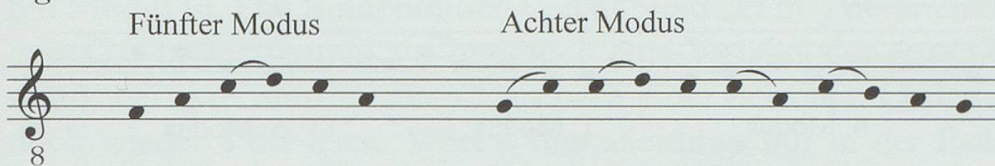
Mit der Psalmformel des fünften Modus haben wir uns von einer Singweise gelöst, die noch im Zusammenhang mit dem Raumsingen stand, denn im Raumsingen und allem, was ihm bisher folgte, gab es noch keinen oberen Bereich und damit noch keine Trennung zwischen oben und unten, sondern nur eine große Aura um *F*. Das hat sich mit dem Rezitationston *c* verändert; er ist so etwas wie eine zweite Sonne neben *F*, ein *F* des oberen Bereiches. Aber auf keinen Fall werden die Melodien um *c* einfach die Melodien um *F* in der Oberquint replizieren; was im tieferen Bereich melodisch gilt, kann nur teilweise im höheren Bereich gelten; wir dürfen die Intensität von *c* nicht mit der Ruhe von *F* verwechseln.

c ist wie im fünften auch im *achten Modus* Rezitationston:

Beispiel 9

Vergleichen wir „Spiritu Sancto“ in Beisp. 9 und Beisp. 8, so erweisen sie sich als austauschbar; die Stelle des achten Modus variiert die entsprechende Stelle des fünften Modus; ebenso steht es mit den Initialfiguren bei „sicut (erat)“ und „et in (saecula)“. Verschieden sind nur die Anfänge und Schlüsse. Singen wir nun Beisp. 8 und 9 hintereinander, so hören wir unter *c* als zwischen *F* und *G* *vermittelndem Konsonanzton* eine Melodie, die, von *F* ausgehend, einen Zwei-quintenschritt zu *G* macht (zur Vermittlungskonsonanz s. S. 29):

Figur 22



Der Psalmformel des achten Modus lassen wir die des *zweiten* folgen:

Beispiel 10

Bis auf „saeculorum amen“ entsprechen sich, wenn wir die Modi 8 und 2 vergleichen, ihre Formeln in der Quint; *c* und *F* stehen sich jetzt als Rezitationstöne eines höheren und tieferen Bereiches gegenüber, *c* als *F* des höheren und *F* als *c* des tieferen.

Die weitgehende Entsprechung der Psalmformeln des achten und zweiten Modus könnte leicht zur totalen Entsprechung werden, wenn wir die obere Formel auf *a* enden lassen und so der unteren Formel angleichen, oder die untere auf *C* und sie der oberen angleichen. Es ist also einzig die Ordnung der Grundtöne der Modi, wie sie Hucbald gibt, die eine totale gegenseitige Angleichung der Formeln verhindert.

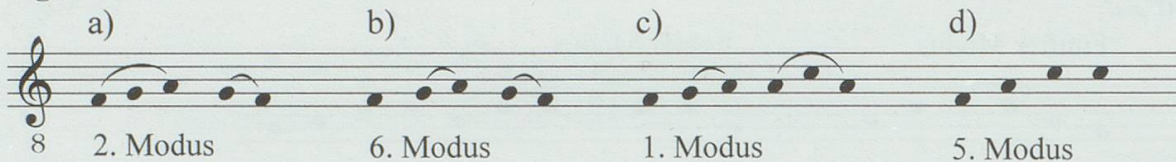
Dank seiner Verbindung mit dem achten Modus läßt sich der zweite Modus nicht mit dem ersten verbinden. Das ist vielleicht überraschend; wir hätten den zweiten Modus wohl gerne in die Gruppe der Beispiele 6 bis 8 eingefügt. Wie müßten wir seine Psalmformel gestalten, um das zu ermöglichen? In der ersten Phrase etwa so (die übrigen Phrasen könnten wir belassen):

Figur 23



Die Akzentfigur auf „Spiritui“ stünde am Anfang eines Prozesses, der vom zweiten zum sechsten und dann zum ersten und fünften Modus führen würde:

Figur 24



a) geht von schwerem *F* aus, b) verlagert das Tongewicht nach *G*, c) nach *a*; in d) sind *F* und *a* so leicht, daß *c* Rezitationston wird.

Wir werden sehen, daß es bei nicht rezitativen Gesängen möglich ist, den zweiten Modus auf diese Weise mit dem ersten zu verbinden; hier bei den Psalmformeln ist es offenbar falsch, Akzentfiguren so mit Initialfiguren in Beziehung zu setzen, wie wir das in Fig. 24 tun. Wie weit *F-G-a* überhaupt geschlossene Akzentfigur sein kann, wird uns im nächsten Kapitel beschäftigen.

Es bleibt dabei, daß in den Rezitationsformeln der zweite Modus *konsonant* (d. h. in Entsprechungskonsonanz) mit dem achten Modus verbunden ist, während der erste, sechste und fünfte Modus *melodisch* miteinander verbunden sind. Der fünfte Modus steht in der Mitte: Zu ihm führt eine melodische Verbindung, von ihm aus geht eine konsonante Verbindung, zuerst mit *c* als Ton einer Vermittlungskonsonanz zum achten und vom achten mit *c* als Ton einer Entsprechungskonsonanz zum zweiten Modus.

Noch fehlen die Psalmformeln des dritten, siebenten und vierten Modus. Zuerst der dritte Modus:

Beispiel 11



Wie im fünften und achten (und quintversetzt im zweiten) Modus wechselt der Rezitationston *c* mit Akzentton *d*; wie im fünften Modus entsteht durch den appoggiaturhaften *d*-Akzent eine Quartfigur *d c a* (hier mit *h*), jedoch nicht

wie im fünften Modus über die Phrase hinweg, da der *d*-Akzent nicht erst auf „Sancto“, sondern schon auf „Spiritu“ fällt.

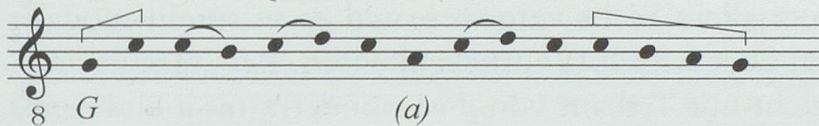
Die gesamte Formel verläuft ähnlich wie die des achten Modus (s. Beisp. 9), auch dort wechseln Quartfiguren (s. Anfang und Schluß der Formel) mit *c a*. Aber es kommt im achten Modus nicht zu einem *d*-Akzent und damit nicht zur Quart *d c (h) a*, wie das im dritten Modus der Fall ist. Der Wechsel der beiden Quartan auf *G* und *a* macht die Formel des dritten Modus zu einer „dynamischeren“ Melodie als es, bei aller Verwandtschaft, die Formel des achten Modus ist. Die Binneninitien („sicut“ und „et in“) nehmen das Wechselspiel von *G/a* in Terzfiguren auf (wodurch eine Variante der ersten Initialfigur entsteht), bei „saeculorum amen“ hat nach einer fallenden Quartfigur *c-c-h a-G* doch wieder *a* das letzte Wort – dies allerdings nur in der Psalmformel, denn ihr folgt ja der Introitus mit *E* als Schlußton.²⁷

Figur 25

3. Modus: 2 Quartrahmen: *G c / d a*



8. Modus: 1 Quartrahmen: *G c / c G*



Wie verschieden klingen beide Formeln, wenn man sie in ihrer Figurenfolge vergleicht, ohne sich vom gemeinsamen Rezitationston ablenken zu lassen!

Der *siebente Modus* ist der einzige Modus, dessen Rezitationston nicht in der Terzquint *F a c* liegt.

Beispiel 12

27 Der Wechsel von *G* und *a*, wobei *G* geradezu Subtonium von *a* wird, wird uns im zweiten Teil beschäftigen.

Obwohl *d* als Rezitationston sich uns durch seine Häufigkeit einprägt, ist doch nicht zu überhören, daß er aus *c* hervorgeht und am Schluß der Formel wieder von *c* abgelöst wird. So ist er trotz allem nur ein ausgedehnter *Wechselton* über *c*. Ein wirklich primäres *d* müßte mit *G* durch *h* verbunden sein, so wie im fünften Modus der Rezitationston *c* durch *a* mit *F* verbunden ist. *h* wird immerhin in den Binneninitien angedeutet, aber mit *d* zusammen umspielt es bei „sicut“ und „et in“ doch nur das folgende *c*, welches dem Rezitationston *d* vorangeht.

Trotz seines sekundären Charakters, aber dank seiner großen melodischen Ausdehnung legt sich *d* auf den Akzenten von „Spiritu“ und „nunc“ einen Trabanten *f* zu, quartentsprechend zu der analogen Akzentfigur *a-c* im ersten Modus. Wie ist aber der Ton *e* am Schluß der ersten und zweiten Phrase zu verstehen? Mit dem vorausgehenden *f* und dem nachfolgenden *h* der Binneninitien ergibt sich eine reiche Umspielung von *d*:

Figur 26



d-f und *d-h* sind getrennt durch *e*, welches mit *d-h* eine neue Quartfigur bildet, in deren Mitte *d* liegt, so wie das *c* des fünften Modus in der Quartfigur *d c a lag*. Aber trotz all dieser Umspielungen ist und bleibt *d* auf *c* bezogen; wir haben seinen Ursprung trotz allem nicht vergessen und es wäre ein modaler Bruch, nicht über *c*, sondern über *h* nach *G* zurückzukehren. Bei „saeculorum“ zeigt sich übrigens, daß *f* nicht nur Trabant von *d* ist, sondern mit *d* und *c* eine neue Quartfigur bildet.

C. Gegenklang und autonomer Terzgang

Noch bleibt uns die Psalmformel des vierten Modus. Bevor wir sie behandeln, blicken wir noch einmal auf die bisherigen Formeln und das sie verbindende Konsonanzgeflecht zurück:

Im ersten und sechsten Modus erweiterte sich der Terzgang *F G a* nur flüchtig zu einer Quintfigur *F G a c*; der Quintraumen *a/D* wurde etwas stärker artikuliert in der Folge *a G F D*, welche den fallenden Terzgang *a G F* um einen Trabanten von *F* erweiterte.

Eine starke Rahmenkonsonanz *F/c* war in der Initialfigur des fünften Modus zu hören; *c* behielt von jetzt an als neuer Rezitationston ein Übergewicht über *F*; als Quint über *F* im fünften und als Quart über *G* im achten Modus vermittelte *c* einen Zweiquintenschritt *F G*; im Rezitationston *F* des zweiten Modus fand es einen quintentsprechenden Verwandten. Nehmen wir den dritten und

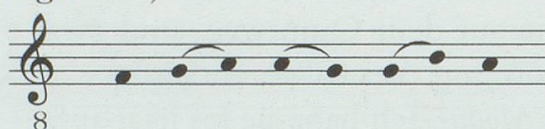
a bleibt zwar Rezitationston, aber das Gewicht hat sich von *F* nach *G* verschoben; *a* klingt von „nunc et semper“ und im Nachhinein von „sicut“ an anders als im ersten Teil (bis „Sancto“). Der Wechsel vom einen zum anderen *a* wird besonders deutlich, wenn wir Anfang der ersten und Schluß der zweiten Phrase kombinieren:

Figur 28 a)



Verbunden mit dem ersten Modus kann *G h* als „ausgeterzter“ Zweiquintenschritt zu *F G a* gehört werden, d. h. als *Rückung* des gantzönigen Terzganges *F G a*:

Figur 28 b)

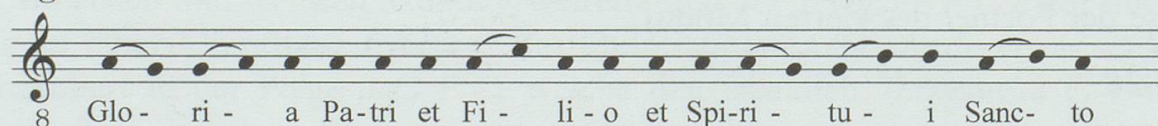


Die Rückung von *F G a* zu *G (a) h*, die wir beobachten, wenn wir die Psalmformeln des ersten und vierten Modus verbinden, ist nichts anderes als ein *Klangwechsel* eines Elementes einer Hauptreihe zu einem Element der Gegenreihe. Vergleiche dazu Fig. 2 auf S. 25: *G a h* als Kernfigur der Gegenreihe wird dort in mehreren Variationsschritten aus *F G a*, der Kernfigur der Hauptreihe, entwickelt. Hier in Fig. 28 treten nun beide Figuren als *Terzgänge* unmittelbar nebeneinander. (Wir verstehen unter „Terzgang“ hinfert immer den Terzgang von zwei Gantztönen.)

Als Ergänzungston der beiden Terzgänge fehlt nur noch der Ton *c* als Quint über *F G a* und Quart über *G a h*; er ist in Fig. 2 b) mit beiden Terzgängen zu hören (wenn wir das eingeklammerte *F* singen), in Fig. 2 c) verschwindet dann der Terzgang *F G a* und in Fig. 2 d) der Ton *c*.

Ein ergänzendes *c* ließe sich auch in die Formel des vierten Modus einfügen, etwa in einem *a-c*-Akzent auf „*Filio*“.

Figur 29



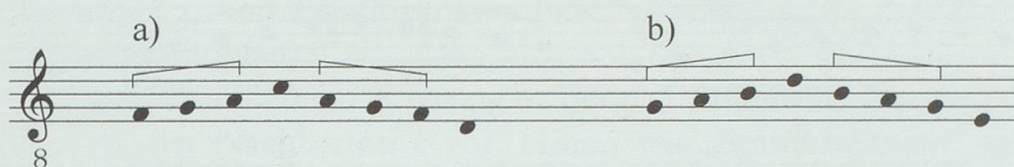
Damit läge die Formel (mit Hinzufügung des später folgenden *E*) in der Reihenvariante *D E G a c* (s. S. 26, sowie Fig. 2 c); eine Verbindung mit den übrigen Modi wäre durch *c* immer noch gewährleistet.

Wie aber, wenn wir die Psalmformel des vierten Modus so singen, wie sie überliefert ist, ohne *c* als Quart über *G*? Dann wird es, wenn wir sie nur hören,

ohne die Noten vor uns zu haben, ungewiß, ob wir sie mit *a-G* oder *G-F* beginnen.

Das heißt, wir schwanken, wenn wir vom diatonischen System ausgehen, zwischen den Terzgängen *F G a* und *G a h*. Lassen wir nun auch die Einordnung in das diatonische System fallen und machen den Terzgang zum in sich geschlossenen Gebilde, so wird er zum *autonomen Terzgang*, den ich gar nicht notieren kann, da ich ihn als notierten Terzgang ja in unser System einordne. Ich kann höchstens offen lassen, daß er auf *F* oder *G* stehen könnte und in einer doppelten Notierung ausdrücken, daß er weder auf *F* noch auf *G* steht, sondern sozusagen in sich ein eigenes System bildet. Füge ich ihm als „Trabanten“ oben und unten eine kleine Terz bei, so entsteht eine Fünftonreihe, die (doppelt notiert) so lautet:

Figur 30



(Die doppelte Notierung der fünftönigen Reihe ist hier also nur Notbehelf und nicht etwa als Reihe und Gegenreihe zu verstehen wie die leeren Notenköpfe von Fig. 2 a) und d). Eigentlich müßten alle Beispiele des autonomen Terzgangs und der ihn umgebenden Töne rein intervallisch angeführt werden; das ist aber nur in der mündlichen Kommunikation durchführbar, der Leser braucht Notenbilder.)

Seinen Nachbartönen gegenüber drückt sich die Autonomie des Terzgangs darin aus, daß die Ausfüllung der kleinen Terzen *a c / F D* von Fig. 30 a), bzw. *h d / G E* von Fig. 30 b) schwankt, d. h. die oberen und unteren Nachbartöne des Terzgangs können von Figur zu Figur wechseln. Stellen wir alle Möglichkeiten unterer und oberer Nachbartöne zusammen, so ergibt sich 1) Ganzton über und unter dem Terzgang, 2) Ganzton über ihm und Halbton unter ihm, 3) Halbton über ihm und Ganzton unter ihm, 4) Halbton über und unter ihm. Der Terzgang ruht unverändert in dieser wechselnden Umspielung.

Wir würden vermuten, ein autonomer Terzgang sei in sich so stark und geschlossen, daß es keine Rolle spielt, wie die über ihm liegenden Nachbartöne sich zu den Nachbartönen unter ihm verhalten. Das ist aber nicht der Fall: 2) und 3) erhalten auf Grund der Quint, welche die beiden oberen und unteren Nachbartöne verbindet, eine Vorrangstellung; 1) scheidet aus, weil die Diatonik verletzt wird, und 4) ist möglich, weil die beiden Nachbartöne, wenn sie zusammen auch keine Konsonanz bilden, doch wenigstens die Diatonik nicht verletzen, wenn wir das System von Hucbald mit seinem zusätzlichen *b* einbeziehen, auch nicht in mittlerer Tonlage.

Es ist also nicht so, daß die autonome Terzgangmelodik in ihrer Ausdehnung über den Terzgang hinaus keine Rücksicht auf Konsonanz und Diatonik nimmt, entscheidend bleibt nur, daß die Nachbartöne des Terzgangs wechseln können. Anders gesagt, sie müssen nicht einer übergeordneten Diatonik folgen (dann wäre ja der Terzgang als *F G a* oder *G a h* fixiert), sondern nur einer *lokalen* Diatonik, die mindestens so weit reicht, als sie einer Figur Zusammenhang verleiht; die nächste Figur kann schon einer anderen Diatonik folgen. Vom gesamt-diatonischen System her betrachtet ist dadurch in einer auf dem autonomen Terzgang fußenden Melodik ein kontinuierlicher Systemwechsel möglich.

In Fig. 31 sind alle Nachbartöne notiert, die um den autonomen Terzgang wechseln können:

Figur 31

The figure consists of four staves of music, labeled a) through d). Each staff shows a melodic line in a treble clef, starting with a '8' below the staff. The notes are connected by slurs, and there are various accents and slurs. In each example, a triad is indicated by a rounded bracket underneath, and a quint interval between the upper and lower neighbors is indicated by a square bracket underneath. Example a) shows a triad with a sharp on the upper neighbor and a natural on the lower neighbor. Example b) shows a triad with a flat on the upper neighbor and a natural on the lower neighbor. Example c) shows a triad with a flat on the upper neighbor and a flat on the lower neighbor. Example d) shows a triad with a flat on the upper neighbor and a sharp on the lower neighbor.

(Der Terzgang ist jeweils durch runde Klammern, die Quint zwischen oberem und unterem Nachbarton durch eckige Klammern gekennzeichnet.)

Von den erwähnten vier Möglichkeiten der Umspielung des Terzanges durch Nachbartöne scheidet 1) (Ganzton oben und unten) aus. 2) (Ganzton oben, Halbton unten) steht bei a); der Ganzton oben darf nicht akzentuiert sein, da sonst ein zu auffälliger Tritonus zum Basiston des Terzanges entsteht.; er wird deshalb zum Durchgangston, der vom nächsthöheren Ton (*c* über *F*, *d* über *G*) zum Terzgang führt. 3) (Halbton oben / Ganzton unten) gibt es in zwei Formen, die erste bei b) mit unbetontem Halbton, d.h. als Durchgang von *c*, bzw. *d* her, die zweite bei c) mit betontem Halbton. Als 4) (Halbton oben und unten) folgt d). Obwohl der obere Nachbarton des Terzanges betont ist, braucht er nicht, wie in c), eine Quint unter sich zu haben.

Wir fassen noch einmal zusammen, wie wir von Beisp. 13 zum autonomen Terzgang gelangten:

Im modalen Kontext gehört, bildete die Terz $G h$ von Beisp. 13 mit dem $F a$ früherer Psalmformeln, wie der des ersten Modus, einen Klangwechsel. So lange wir $G h$ noch auf $F a$ bezogen (wie in Fig. 28), klang immer noch ein c mit, das die beiden Terzgänge $F G a / G a h$ im modalen System integrierte. Aber dieses c kam ja in der Psalmformel des vierten Modus gar nicht mehr vor, wenn es auch noch „in der Luft lag“ (s. Fig. 29).

Vom Gegenklang zum autonomen Terzgang wurde $G a h$ erst, als wir es ganz aus dem diatonisch-modalen Kontext lösten und es sozusagen zum Kern eines neuen Systems machten.

In derselben Weise wie der Terzgang von Beisp. 13 ließe sich auch der von Beisp. 6 aus dem modalen Zusammenhang lösen. Der sechste und siebente Ton, der zu seiner Fünftönigkeit $D F G a c$ tritt, würde zwischen h und b wie zwischen E und Es schwanken, bzw. zwischen F/Fis und C/cis , wenn wir $E G a h d$ schreiben.

Ebenfalls auf einem Terzgang ist Beisp. 7 aufgebaut, aber anders als in Beisp. 6 kommt der Nachbarton b vor. Hören wir „*Spiritui Sancto*“ mit dem Akzent auf b , so glauben wir eher einen G -Modus mit Akzent auf c zu hören, andererseits klingt der Anfang im modalen Kontext wie $F G a$. Dieser Wechsel von $F G a$ zu um einen Ton tiefer transponiertem $G a h$ deutet auf einen autonomen Terzgang hin, über dem betonter oberer Halbton mit unbetontem oberem Ganzton wechselt (vgl. Fig. 31 a) und c) oder d)); der Ganzton ist nicht notiert, würde aber als Durchgangston h zwischen a und c auf „*saecula*“ entstehen.

Die beiden Hörweisen eines autonomen Terzanges mit seinen Erweiterungen und eines modalen Systems, dessen Teil der Terzgang bildet, lassen sich theoretisch, das heißt im fest umrissenen Bild, nicht vereinen, wohl aber in der Erfahrung eines gesungenen (und singend gedachten) Prozesses. Wie werden uns im folgenden Kapitel einen solchen Prozeß, der von der modalen Fünftönigkeit ausgeht, zurechtlegen und dann den umgekehrten Prozeß anhand überlieferter Melodien verfolgen.

Drittes Kapitel

Der Terzgang und seine Integration in den antiphonalen Modus

A. Der Aufbau des Terzanges und seiner Erweiterungen

Für uns, die wir alles, was wir hören, im fünf-siebtönigen System integrieren, ist es schwierig, wenn nicht überhaupt unmöglich, uns den ganztönigen Terzgang als autonomes Gebilde *hörend* und nicht nur im Nachdenken vorzustellen.

Aber anhand der Psalmformeln des ersten, sechsten und vor allem des vierten Modus konnten wir doch auch hörend etwas von einer Terzgangmelodik erfassen, die modal mehrdeutig ist, und wir versuchen jetzt, hier weiter zu gehen. Unsre erste Frage ist: Gibt es auch sonst im gregorianischen Repertoire Melodien, die ganz oder teilweise aus dem ganztönigen Terzgang konzipiert sind? Als Beispiel ein Introitus des sechsten Modus:

Beispiel 14

8 Iu - - sti e - pu-len-tur, ex-sul - - tent in con - spectu De - - i;
8 de-lec - ten - - tur in lae - - ti - ti - - a.

Abgesehen von einer kurzen Abweichung in die Unterterz *D* bei „delectentur“ verläuft die gesamte Melodie im Terzgang *F G a*. Es wäre aber, wenn wir die Melodie nicht in die Fünftönigkeit unsres Systems einbetten wollen, ebenso gut möglich, sie auf *G* zu notieren, und wenn wir ganz vom diatonischen Gesamtsystem absehen, können wir sie als Melodie eines autonomen Terzanges rein intervallisch verstehen.

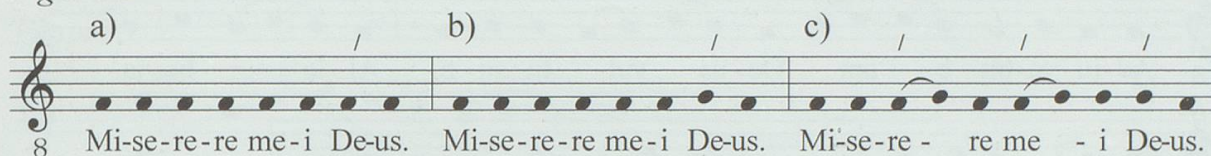
In ihrem ersten Teil (bis „Dei“) hat die Melodie rezitativischen Charakter; Rezitationston ist *F*; Abweichungen nach *G* und *a* kommen auf Akzentsilben vor. (Beachte, daß *F-G-a* in den Psalmformeln des Introitus nicht als Akzentfigur vorkam.) In dieser Unterscheidung von *F*, *G* und *a* als Töne einer von *F* ausgehenden Rezitation beginnt für unser Ohr ein Weg in das *Innere* des Terzanges, der es uns erlaubt, seine drei Töne als unterschiedliche Charaktere des in sich geschlossenen Terzanges zu verstehen.²⁸

28 Außerhalb des gregorianischen Repertoires sind Terzgangmelodien vor allem südlich der Alpen zu finden, zum Beispiel in den beneventanischen Melodien des „Exsultet“, welches zur Weihung der Osterkerze (*consecratio cerei*) gesungen wurde. Die Melodien sind z. T. ohne Schlüssel, im Uebrigen auf *F* und *G* notiert (s. Thomas F. Kelly: *Structure and Ornament in Chant: The Case of the Beneventan Exsultet*, in: Festschrift für David Hughes, 1995, S. 250 und 263–65).

Versuchen wir einmal, ausgehend von Beisp. 14, den ganztönigen Terzgang vom Rezitativ her aufzubauen. Als Text wählen wir „Miserere mei Deus“. Die einfachste Rezitation wäre, auf dem Basiston des Terzanges zu bleiben. (Wir schreiben sie auf *F*, ohne sie damit in unser System einordnen zu wollen.)

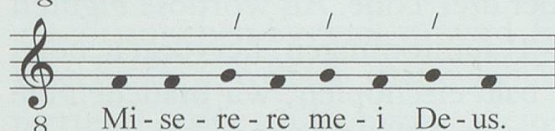
Bald spüren wir, daß die Worte in einer monotonen Rezitation allzu gefesselt sind. Wenn wir wenigstens eine Spur von lebendiger Rede erreichen wollen, müssen wir einen zweiten Ton hinzunehmen. So entsteht *G* über *F* als Akzentton:

Figur 32



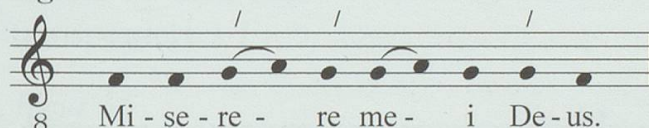
Am eindringlichsten „spricht“ Fig. 32 c) mit ihren drei Akzenten; 32b) würde mehrakzentig so klingen:

Figur 33



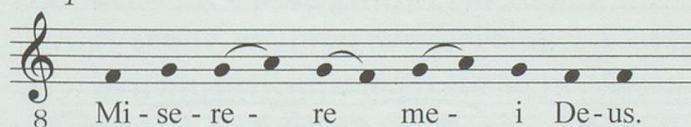
Emphatisiere ich nun den Akzentton *G* noch einmal, so wie ich in Fig. 32 c) *F* emphatisierte, so entsteht aus einer Synthese von Fig. 32 c) und Fig. 33 folgende dreitönige Rezitation:

Figur 34



Wollen wir das zweite *G*-*a* noch etwas hervorheben, so leiten wir es mit einem neuen *F* ein („miserere“):

Beispiel 15



Damit haben wir aus der zwei- bis dreitönigen Rezitation eine dreitönige Melodie entwickelt, die im Antiphonale Sarisburiense als Offiziumsantiphon überliefert ist (s. Anm. 34).

Mit dem Auftauchen von *a* ist unserm Ohr etwas Ungeahntes widerfahren: *G*-*a* ist nicht einfach ein um einen Ganzton versetztes *F*-*G*, sondern *a* schließt sich gleichzeitig mit *F* und *G* zu einer dreitönigen melodischen Einheit zusammen.

Vergleichen wir die Offiziumsantiphon von Beispiel 15 mit dem Introitus von Beispiel 14, so hören wir, daß Beispiel 14 im Zusammenschluß der drei Töne gegenüber Beisp. 15 noch einen Schritt weitergeht: Es bringt *F G a* als einheitliche, akzentuierte Figur („*exsultent*“); im ersten Teil der Melodie finden wir auch die beiden rezitativischen Akzente *F-G* und *G-a* von Fig. 32 c) und 34 wieder (*F-G* auf Akzent „*iusti*“, *G-a* auf Vorakzent „*epulentur*“).

Vier weitere kurze Terzgangmelodien aus dem Offizium:

Beispiel 16

8 Ad-iu-va-bit e - am De-us vul- tu su - o. Al - le - lu - ja.

8 Al - le - lu - ja. In sanc-tis e - jus lau- da - te De-um.

Der autonome Charakter des gantzönigen Terzgangs offenbart sich in diesen Beispielen in immer neuen Kombinationen der drei Töne. Als wortlose Figuren und Melodien in der Art eines aus dem Raumtönen hervorgehenden Gesanges würden sich diese Kombinationen bald erschöpfen; wir brauchen die Rede als ihre Gestalterin; erst sie bildet aus den drei Tönen melodische *Formen*, ausgehend von zwei- bis dreitönigen Rezitativen bis hin zu eigentlichen Melodien: Jeder neue Text bildet aus drei Tönen eine neue Melodie.

Und nun der nächste Schritt, der uns zu den *Erweiterungen* des Terzgangs führt. Als Beispiel wählen wir die Anfangsteile einer Communion des sechsten Modus.²⁹

Beispiel 17

8 Di - cit Do - mi - nus: Im - ple - te hy - dri - as a - qua

8 et fer - te ar - chi - tri - cli - - no.

8 Dum gu - stas - - set ar - chi - tri - - cli - - nus

8 a - quam vi - num fa - ctam, di - - cit spon - so.

²⁹ In ihrer Form ist die Communion mit dem Introitus verwandt, abgesehen davon, daß sie schon seit dem Mittelalter ohne Psalmverse gesungen wird (s. D. Hiley a. a. O. S. 116 ff.).

Die Melodie beginnt im Terzgang $F G a$ mit Quart b als leichtem Wechselton („Dominus“). Die zweite Phrase (ab „implete“) wird auf der Unterterz des Basistones gesungen; bei „et ferte architriclino“ erweitert sich die Melodie zur Oberquint von F . Wir könnten die ganze Melodie ebensogut im Terzgang $G a h$ notieren; die Schreibweise auf F ist im Rahmen des gregorianischen Systems insofern besser, als die Quart über dem Basiston sekundär, nämlich als Wechselton über a erscheint. Wie steht es aber mit der Schlußfigur auf „dicit sponso“? Würden wir sie, ohne die Noten vor uns zu haben, im Sinne des fünf-siebtönigen Systems nicht eher so hören:

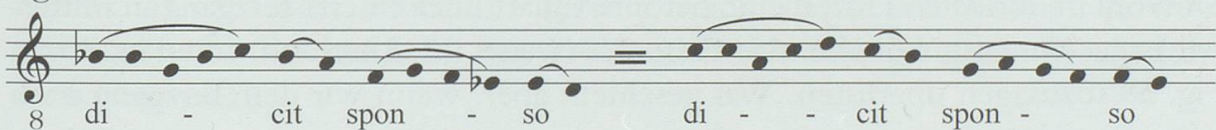
Figur 35



Das doppelte b über „dicit“ klingt wie ein primärer Ton, d. h. wie c über a . Damit kommt eine Ambivalenz in die Melodie: Im Terzgangsystem kann flüchtiger mit schwerem Quartton wechseln; notieren und hören wir aber im gregorianischen System, so wird F bei der Figur „dicit sponso“ durch das vorausgehende b , welches jetzt eigentlich ein transponiertes c ist, zu einem transponierten G . Wir müßten vor „dicit sponso“ schreiben: $b = c$, d. h. auf der Tonhöhe von b wird jetzt c gesungen. (Vgl. zu dieser Melodie Beisp. 7 und die Ausführungen auf S. 51 zu dieser Psalmformel.)

Die Terz $F D$ hat keinen Zwischenton. Bei den Stellen mit schwachem b müßte er vom System her E lauten; bei der Stelle mit starkem b („dicit“) müßte er sich, falls wir noch ein $F D$ anfügten, in Es verwandeln, d. h. in ein transponiertes F :

Figur 36



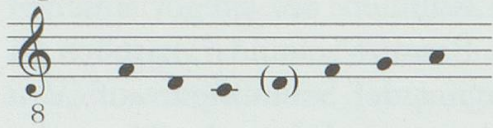
(vgl. dazu die Abstiege zu E in Kap. 7).

Aufs Neue erfahren wir bei dieser Communio, daß ein im fünf-siebtönigen System beheimatetes Ohr dem Wesen einer Melodik, die auf dem Terzgang basiert, nicht gerecht werden kann. Was für ein vom Terzgang ausgehendes Ohr ganz einfach geklungen haben mag, nämlich der Wechsel von schwacher und starker Quart über dem Basiston des Terzanges, das müssen wir mit unserem an die Erweiterung des Raumtones zum fünf-siebtönigen F -System gewöhntes Ohr als *Systemwechsel* hören.

Und doch können wir uns dem Terzgang-Hören etwas mehr annähern, wenn es uns gelingt, einen *Prozeß* zu finden, der uns, ohne daß wir transponieren müssen, ganz gelinde Stufe um Stufe von einer leichten zu einer schweren

Quart über demselben Basiston eines Terzganges führt. Als Vermittler eines solchen Prozesses rufen wir die *Variation* zu Hilfe; sie knüpft an einer uns schon bekannten Erweiterung des Raumtones an:

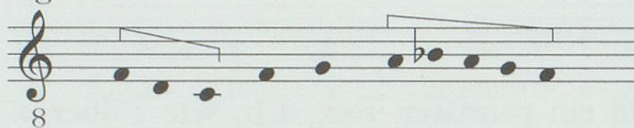
Figur 37



(vgl. Fig. 6 a) auf S. 30)

Fassen wir Fig. 37 als Figurenfolge auf, so hören wir *F D C* als Vorfigur und *F G a* als Hauptfigur; in einer ersten Variation umspielen wir *a* mit *b*:

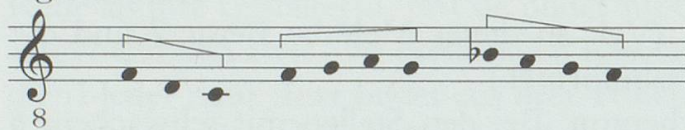
Figur 38



(zu Vorfigur-Hauptfigur und umspielendem *b* vgl. Beisp. 2).

Eine Variation derselben Tonfolge hebt *b* etwas mehr hervor; hätten wir einen Text, so würde *b* auf eine betonte Silbe fallen:

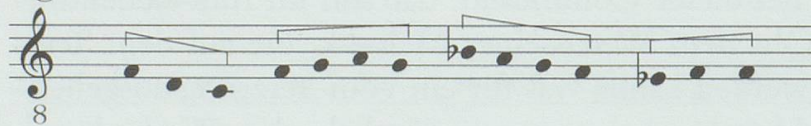
Figur 39



(vgl. „Spiritui Sancto“ in Beisp. 7)

Von Fig. 38 ausgehend konnten wir in einem kleinen Variationsschritt das Gewicht von *b* über dem Terzgang *F G a* anwachsen lassen, ohne daß wir dieses stärkere *b* gleich als um einen Ton tiefer transponiertes *c* hören mußten. Obwohl im modalen Hören eine betonte Quart über einem Terzgang in mittlerer Lage ein *c* ist, können wir diese Hörweise im Anschluß von Fig. 39 an Fig. 38 sozusagen überlisten. Was geschieht aber, wenn wir den Terzgang nach unten erweitern?

Figur 40



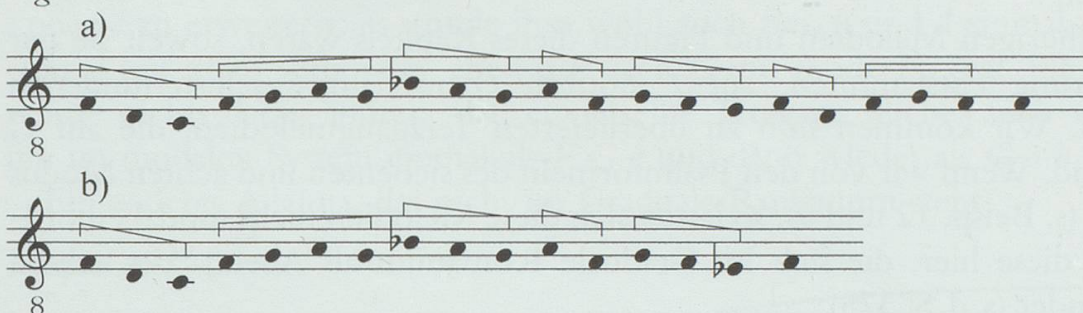
Der Ganzton unter *F* mag sich als Subtonium eingeschlichen haben, ohne daß wir uns etwas dabei dachten, aber seine Wirkung ist jedenfalls die, daß er seiner Oberquint *b* ein neues Gewicht gibt und den Terzgang *a G F* in einen um einen Ton tieferliegenden Terzgang *h a G* verwandelt; wir hören

Figur 40 a



Wir sind aber bereit, Ganzton und Halbton unter dem Terzgang wechseln zu lassen, wenn wir durch eine *sequenzartige* Figurenfolge so stark abgelenkt sind, daß wir ein übergeordnetes System nicht vermissen, also auch keinen Systemwechsel hören. Die sequenzierende Melodik verändert unsere Hörweise: Wir vergleichen Figur mit Figur in ihrer melodisch konsequenten Folge und „vergessen“ darüber, daß sie nicht im selben System liegen: Wir hören terzgangmelodisch und nicht mehr fünf-siebentönig.

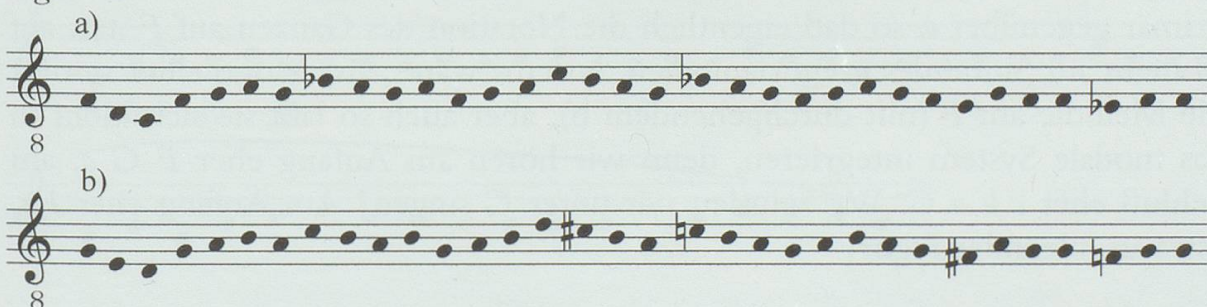
Figur 41



(vgl. dazu Fig. 31 c) und d) auf S. 50)

In einer weiteren Variation von Fig. 37 können wir schweres und leichtes *b* über dem Terzgang *F G a* (bzw. schweres und leichtes *c*, falls wir ihn als *G a h* schreiben) im Anschluß an Fig. 39/40 mit Wechsel von *E* und *Es* (bzw. *Fis* und *F*) im Anschluß an Fig. 41 kombinieren. Wechsel von leichtem und schwerem *b* (bzw. *c*) impliziert Wechsel von schwerem und leichtem *c* (bzw. *d*), nämlich dann, wenn leichtes *b* (bzw. *c*) zum Durchgangston eines schweren *c* (bzw. *d*) wird oder schweres *b* (bzw. *c*) durch einen Wechselton *c* (bzw. *d*) erweitert wird (vgl. auf S. 50 Fig. 31 b) und c) mit hinzugefügtem Wechselton: *b c b* bzw. *c d c*):

Figur 42



Beim Singen dieser letzten Variation von Fig. 37 erheben sich vielleicht Zweifel: Hören wir starke Quart- und Quinttöne über dem Basiston nicht doch wieder *modal*, d. h. als Dominanttöne, nämlich die Quart als *c* über *G* und die

Quint als *c* über *F*? Unser Terzganghören hätte sich dann in ein fünf-siebertöniges Hören (mit Systemwechsel, in dem *b* zu *c* und umgekehrt *c* zu *b* werden kann) verwandelt. Daß das nicht unbedingt so sein muß, wird uns Beisp. 18 zeigen.

B. Verwandlung der Terzgangmelodik im modalen System

In Fig. 37 bis 42 fand eine Verwandlung der Fünftönigkeit zum erweiterten Terzgang statt; jetzt gehen wir den umgekehrten Weg vom autonomen Terzgang zur modalen Fünftönigkeit. Bevor wir damit beginnen, sollen noch zwei Melodien folgen, die aus einer nicht-gregorianischen Überlieferung stammen (vgl. Anm. 28), und die im Wechsel von Oberquart und -quint an Fig. 42 anknüpfen.

Die bisherigen Melodien und Figuren dieses Kapitels waren, soweit sie der Überlieferung entstammten, auf *F* notiert, ebenso unsere selbsterfundenen Melodien. Wir kommen nun zu überlieferten Terzgangmelodien, die auf *G* notiert sind. Wenn wir von den Psalmformeln des siebenten und achten Modus ausgehen (s. Beisp. 12 und 9), so lassen sich diese Melodien nicht modal einordnen, wie diese hier, die sich im Graduale Romanum als Alleluja des achten Modus findet (s. d. S. 375):

Beispiel 18



h d und *c* wechseln hier frei, allerdings innerhalb eines Melismas, das uns die Gewichtsverteilung der Töne nicht erkennen läßt. Wir hören wahrscheinlich in dem auf „alleluja“ folgenden langen Melisma eher *a c h G* als *a c h G*, d. h. *a c* als Umspielungsterz der Terz *h G*. In der St. Galler Notation dieser Melodie ist *a c* tatsächlich leicht zu singen gegenüber schwererem *h*. Dieser Singweise folgend, würden wir gerne *h d* auf *c* beziehen, d. h. in einer Art Sequenz zum Vorigen: *h d c h a G*; die St. Galler Schreibweise hebt aber *d* hervor; es ist primär gegenüber *c*, so daß eigentlich die Notation des Ganzen auf *F* statt auf *G* mehr im Sinne des gregorianischen Systems wäre. Ms. Montpellier notiert die Melodie auf *F* (mit durchgehendem *b*), aber auch so läßt sie sich nicht in das modale System integrieren, denn wir hören am Anfang eher *F G a*, am Schluß eher *c h a G*. Was würden wir unter *G* singen? Am Anfang eher *Fis*, etwa in folgender Figur:

Figur 43



Am Schluß eher *F*, sofern wir *c* hervorheben:

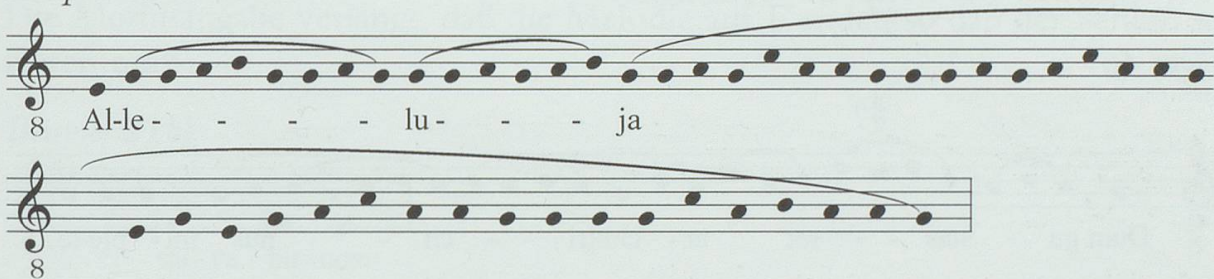
Figur 44



Aber es ist dieser Melodie überhaupt nicht angemessen, auf dem Entweder-Oder von primärem *c* oder *h d* zu beharren. Gehen wir vom Terzgang aus, ohne zu versuchen, ihn in das gregorianische System einzuordnen, so erscheinen seine Oberquint und Oberquart als eine Art von Schmuck. So wie ein Mensch sich verschieden schmückt, so der Terzgang einmal mit einer Quart, einmal mit einer Quint. Er bleibt derselbe Terzgang und empfängt seine Gesetze nicht von einem System, das ihn einordnet. Es steht ihm frei, sich nach *c* oder *d* zu erweitern; es stünde ihm wohl auch frei, *h* und *d* einmal mit *c* und einmal mit *cis* zu verbinden, ebenso *E* nach *G* mit *F* oder *Fis* (vgl. Fig. 42). Das würde nichts daran ändern, daß er derselbe Terzgang bliebe, auch wenn wir ihn im modalen System einmal als *F G a* und dann wieder als *G a h* hören.

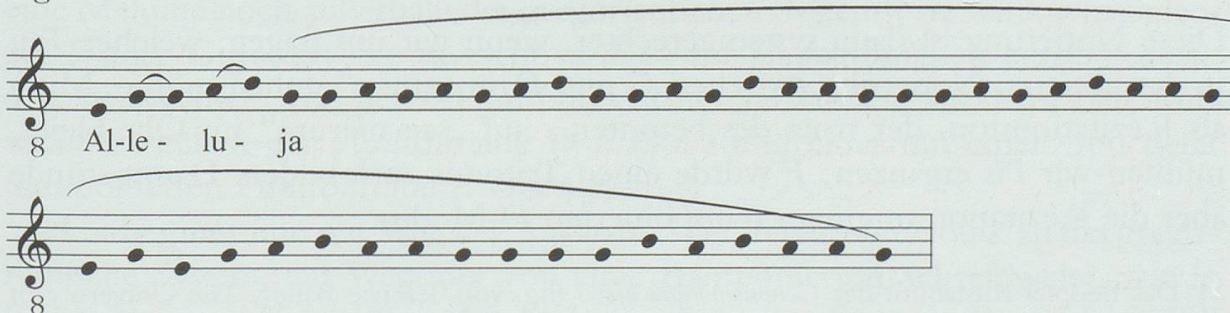
Ein anderes Alleluja, das nicht im Graduale Romanum steht:

Beispiel 19³⁰



Gregorianisch gehört springt hier *c* aus *G* und *G a* wie ein Dominantton im achten und dritten Modus. Vom Terzgang her klingt die Melodie aber ganz anders, nämlich *c* als *Variante* von *h*; die Melodie hört sich so an, daß für *c* auch *h* stehen könnte:

Figur 45



30 s. *Monumenta Monodica Medii Aevi* Bd. 7, Alleluja-Melodien I, hg. von K. Schlager (Bärenreiter 1968), S. 165. Die Melodie könnte auch einen Ton tiefer gesungen werden (mit *F b* statt *G c*); sie stünde dann im sechsten Modus und wäre verwandt mit anderen Melodien auf *F* mit starkem *b* wie Beisp. 7 und 17.

In dieser Fassung mit *h* hören wir zwischen *E* und *G* ein *Fis*. In der Fassung mit *c* (Beisp. 19) könnten wir uns ein *F* zwischen *E* und *G* vorstellen, damit wäre aber *c* in einer Weise wichtig genommen, die seinem Charakter in der Melodie nicht entspricht.

Wir fügen den melismatischen auf *G* überlieferten Terzgang-Melodien eine syllabische bei: Von ihr aus betreten wir eine neue Strecke unsres Weges, welche von den Terzgangmelodien zurück in das gregorianische System führt; wir beginnen also, wie im Titel dieses Abschnittes angekündigt, den Weg von der Terzgangmelodik zur modalen Fünftönigkeit.

Beispiel 20

8 Glo-ri-a et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a-men.

Es handelt sich hier um den Psalmvers einer Offiziumsantiphon des dritten Modus, allerdings aus einem früheren Repertoire, in welchem der dritte Modus auf *h* und noch nicht auf *c* rezitierte.³¹

Wenn wir die Phrasen von Beisp. 17 umstellen und einen Ton höher notieren, kommen wir Beisp. 20 recht nahe:

Figur 46

8 Dum gu - stas - - set ar - chi-tri - - cli - - nus im - ple-te...

Umgekehrt könnten wir Beisp. 20 von *F* aus notieren:

Figur 47

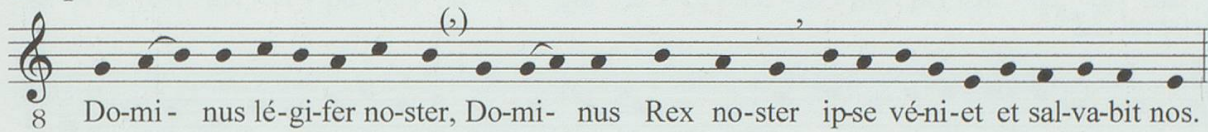
8 Glo-ri-a et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a men.

Diese Notierung ist dann systemgerechter, wenn wir uns fragen, welcher Ton in der höheren Notierung zwischen *G* und *E* im „amen“ stehen müßte. Mit *h* als Rezitationston, der trotz des betonten *c* auf „saeculorum“ im Ohr bleibt, müßten wir *Fis* ergänzen; *F* würde einen Tritonus zu *h* bilden. Damit stünde aber die Rezitation in einem transponierten *D*-Modus.

31 Das Beispiel entstammt der *Commemoratio brevis* (hg. von Terence Bailey, The University of Ottawa Press, Ottawa, Canada 1979), der frühesten uns erhaltenen Abhandlung über antiphonale Psalmformeln. Die *Commemoratio* stammt wahrscheinlich vom Anfang des 10. Jahrhunderts und greift auf mündliche Überlieferungen zurück, die in eine Zeit zurückführen, da sich die acht gregorianischen Modi noch nicht ausgebildet hatten (s. Einleitung von Bailey S. 1 und 16).

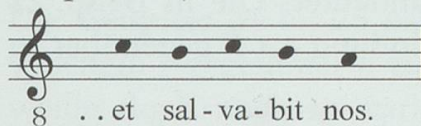
Daß die gregorianischen Sänger tatsächlich in Kauf nahmen, daß ein *Fis* entstand, zeigt folgende Offiziantsantiphon:

Beispiel 21



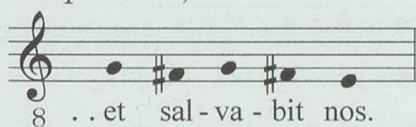
Über dem Terzgang steht zuerst starker (primärer) Quartton („legifer noster“), welcher den Terzton zum Durchgangston macht, dann (von „Dominus Rex“ an) starker Terzton bis zum Schluß. Das Antiphonale Monasticum notiert am Schluß zweimal *F* und nimmt den Tritonus *h/F* damit in Kauf. Daß hier aber *Fis* gesungen werden müßte, zeigt die Fassung des Reichenauer Tonars: Um (das im System nicht vorkommende) *Fis* einführen zu können, transponiert es die Antiphon um eine Quart nach oben, so daß der Schluß so lautet:

Beispiel 21 a)³²



Die Modusangabe verlangt, daß die Melodie auf *E* endet, so daß der Schluß so lauten muß:

Beispiel 21 b)



Ein dritter Modus, der wie ein transponierter erster Modus klingt, wird einem dritten Modus, der es zu einer tritonischen Spannung kommen läßt, vorgezogen.

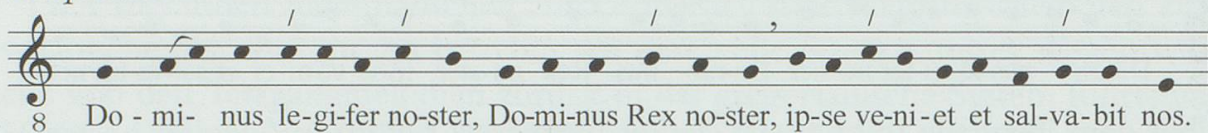
Solange Terz (mit oder ohne Quint) und Quart als primäre Töne innerhalb einer Melodie über dem Basiston des gantztönigen Terzganges wechseln, liegt eine Melodie noch außerhalb des gregorianischen Systems; sie wird je nachdem auf *F* oder *G* notiert. Sie ist nicht in die Fünf-Siebertönigkeit einzugliedern, d. h. sie wechselt, von der *F*-Fünftönigkeit her verstanden, auf denselben Tonstufen zwischen der Fünftonreihe *D F G a c* und einer um einen Ton tiefer transponierten Fünftonreihe *E G a h d*.

Hier beginnt nun ein Weg der Anpassung der Terzgangmelodik an das gregorianische System, ein Weg, der von einer transponierten Schreibweise, wie in Beisp. 21a, zur *Verwandlung* der Melodik übergeht. So zum Beispiel im Fall der Antiphon von Beispiel 21: Im Antiphonale von Lucca (12. Jh.) wird *c* als

32 s. Walter Lipphardt *Der karolingische Tonar von Metz* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 43, Münster-Westfalen 1965), S. 271 f. Über den Begriff „Tonar“ s. Anm. 8.

Dominantton so verstärkt, daß am Schluß die Folge *c a F* entstehen kann und die Melodie in einem wirklichen *E*-Modus, der sich von einem transponierten *D*-Modus unterscheidet, endet:

Beispiel 22³³



8 Do - mi - nus le-gi-fer no-ster, Do-mi-nus Rex no-ster, ip-se ve-ni-et et sal-va-bit nos.

h als Akzentton findet sich nur noch bei „Rex“ im Mittelteil. Der Terzgang *G a h* hat sich gegenüber der Fassung des vorigen Beispiels vom Initium zurückgezogen; ganz rein tritt er nur noch in der Mitte auf; im Schlußteil ordnet er sich *c* unter; dazu bahnt sich *a F* als neue Terz an, so daß wir unter *c* jetzt zwei große Terzen hören, *h G* und *a F*. Man hat bei der Fassung von Lucca den Eindruck, daß es nicht mehr so sehr um einen Terzgang mit Quarterweiterung geht, sondern umgekehrt um einen Dominantton *c*, unter dem ein Terzgang *G a h* liegt und sich ein zweiter Terzgang *F G a* andeutet. Die in Beisp. 21 noch hörbare Verbindung *h G E* tritt jetzt der Verbindung *c a F* gegenüber in den Schatten.

Zur weiteren Anschauung der Entwicklung eines dominanten *c* diese Offiziumsantiphon:

Beispiel 23



8 Hic est dis - ci - pu - lus il - le qui te - sti - mo - ni - um per - hi - bet de his:
8 et sci - mus qui - a ve - rum est te - sti - mo - ni - um e - ius

Im Antiphonale Monasticum ist die Melodie – was schon mit Beisp. 21 hätte geschehen müssen – eine Quart höher notiert, so daß *h* für *Fis* steht und *b* für *F*: *h G E* verlangt *Fis* als Zwischenton; erst die Verbindung von *a* mit *E* macht *F* am Schluß möglich. Der Wechsel von *Fis* zu *F* mag für unsre Ohren ziellos klingen. Wenn wir aber eine lokale Diatonik *h G Fis E* von einer gesamten Diatonik (*c*) *a G F E* zu trennen wissen, entsteht der Eindruck einer gegliederten Melodie: Die vier letzten Töne knüpfen wieder an den Anfang an, dazwischen regiert, modal verstanden, ein anderes System; der Terzgang *G a h* ist hier eine Transposition des Terzgangs *F G a*.

Im Antiphonale Lucca wird auch bei dieser Antiphon *c* als Dominantton aufgewertet:

33 Facsimileausgabe des Codex Lucca: Bd. 9 der *Paléographie Musicale* (Solesmes 1995) ; die Offiziumsantiphonen, deren Quelle in diesem Buche nicht genannt wird, entstammen dem Antiphonale Monasticum (Paris, Tournai und Rom, 1. Auflage 1934).

Beispiel 24

8 Hic est dis - ci - pu - lus il - le qui te - sti - mo - ni - um per - hi - bet de his:
8 et sci - mus qui - a ve - rum est te - sti - mo - - ni - um e - jus.

Die Fassung derselben Melodie im Antiphonale von Salisbury (erste Hälfte 13. Jh.) steht der Fassung des Antiphonale Monasticum näher, vermeidet aber *Fis*:

Beispiel 25³⁴

8 Hic est dis-ci-pu-lus et sci-mus qui-a ve-rum est te-sti-mo-ni-um e - jus.

Die Beispiele 21 bis 25 nähern sich einerseits dem gregorianischen System, in welchem *c* gegenüber *h* einen deutlichen Vorrang erhält, andererseits ist *h* zeitweilig doch noch so stark, daß (vom System her betrachtet) *G a h* immer wieder zu einem transponierten *F G a* wird. Man müßte in Beisp. 23 nur mit „verum est“ abschließen und ein auf *E* transponierter *D*-Schluß wäre wieder da.

Wir blicken in diesen Beispielen wie auf einer Brücke nach zwei Ufern: Am einen Ufer gibt es noch kein umfassendes diatonisches System, nur einen ganztönigen Terzgang, von dessen Basis aus primäre Terz und primäre Quart abwechseln können. Beim Gang zum andern Ufer beginnt sich die Natur der Melodien, noch während wir auf der Brücke sind, so zu verändern, daß der Quartton *c* gegenüber dem Terzton *h* ein Übergewicht erhält, d. h. zum tragenden Dominantton wird.

Einen Schritt näher zum neuen Ufer führen eine Gruppe von Offiziumsantiphonen, die im achten Modus stehen.

Beispiel 26

8 Con-tu-me-li-as et ter-ro - - res pas - sus sum ab e - is;
8 et Do-mi-nus me - cum est tam-qu-am bel-la - tor for-tis.

Hier dominiert *c* während der ganzen Melodie als Akzentton, *h G* ist, außer bei den Schlüssen, immer auf *c* bezogen und *d* ist nur noch Wechselton. Wir

34 s. *Antiphonale Sarisburiense*; Facsimileausgabe ed. Walter Howard Frere (London 1901–24)

erinnern uns, daß schon in Beisp. 22 die Verbindung *c h G a F* zu hören war; dort war aber die Vorherrschaft von *c* über *h* noch nicht unumstritten, auch war die Terz *a F* nur einmal ganz kurz zu hören. So verstärkt sich jetzt bei der Antiphon in *G* der Eindruck, der sich schon bei der Antiphon in *E* ankündigte: Nicht mehr ein Terzgang bildet den Ausgangspunkt, sondern ein Dominantton *c*, auf dessen Unterquart und Unterquint sich zwei Terzgänge oder Terzen bilden: *G a h c d c* wird zu *c d c h G a F*.

Ein ähnliches Beispiel:

Beispiel 27

8 De fruc-tu ven-tris tu-i po-nam su-per se-dem tu-am.

Die Melodie beginnt auf *G* und springt zu einem betonten *c*, von dem sich *h-G* und später *a G F* ablösen.

Ein drittes Beispiel:

Beispiel 28

8 Vi-den-ti-bus il-lis e-le-va-tus est, et nu-bes sus-ce-pit e-um in cae-lo al-le-lu-ja.

In der folgenden Melodie wird der Terzgang auf *G* erst am Schluß in steigender Bewegung gesungen, nachdem zuerst auf einen Quartgang *c-G* der Terzgang *a-F* gefolgt war:

Beispiel 29

8 In Is-ra-el mag-num no-men e-jus.

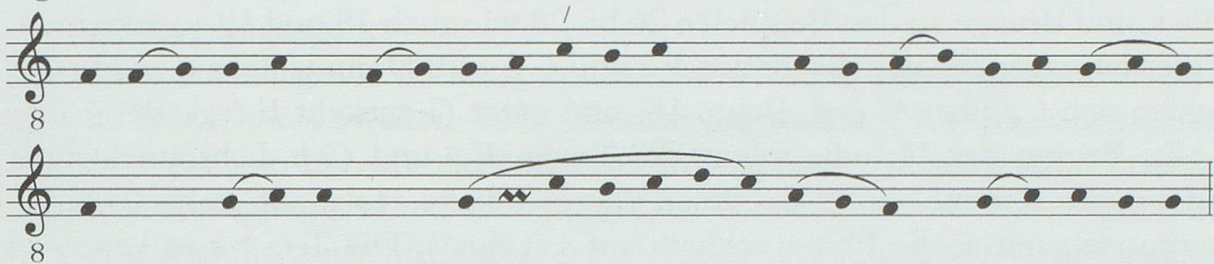
Wieder anders sind die beiden Terzen im folgenden Beispiel verteilt:

Beispiel 30

8 Po-tens es Do-mi-ne, e-ri-pe-re nos de ma-nu for-ti;
8 li-be-ra-re nos, De-us no-ster.

Am Anfang steigt *F G a* zu *c* auf, *G a h* folgt wie im vorigen Beispiel mit abschließendem *G* als Schlußfigur, hier des ersten Teils der Melodie; der zweite Teil variiert den ersten im Aufstieg bis *d*:

Figur 48



In der Variation ist der Terzgang *G a h* am Schluß verschwunden; der Schluß wird mit dem unteren Terzgang gebildet: *c a G F G a G* statt *c a G a h a G*.

Verglichen mit den früher zitierten Antiphonen in *E* ist in den Antiphonen in *G* die Terz *G h*, wie gesagt, immer durch *c* gebunden; *h* kommt nicht mehr als alternativer Dominantton zu *c* vor. Aber innerhalb der fünf Antiphonen ist *h* doch abgestuft: Während es in der Verbindung *c h G* in den Beispielen 26, 27 und 28 noch halb primären Charakter hat, tritt es in den beiden letzten Beispielen weiterhin zurück; in Beisp. 29 ist es eingebettet in den Quartgang *c h a G*, in Beisp. 30 Terzton zu *G* nur noch in einer Schlußfigur, sonst von rein ornamentalem Charakter.

Wir sind im Begriff, mit diesen beiden letzten Beispielen Neuland zu betreten. Aber zuvor noch eine Melodie, die uns auf eine Anhöhe führt, welche einen weiten Ausblick gewährt: zurück bis zu reinen Terzgang-Melodien, nach vorne in die gregorianische Modalität, die wir mit den Beispielen 29 und 30 im Begriff sind zu erreichen.

Beispiel 31

Die hier zitierte Fassung dieser Communio stammt aus dem Codex H. 159 von Montpellier.³⁵

Wie schon die Beispiele 21 (in der Reichenauer Fassung) und 23 ist diese Melodie in der Handschrift transponiert von *c* aus notiert und dem achten

35 Facsimileedition als Bd. 7 und 8 der *Paléographie Musicale* (Solesmes)

Modus zugewiesen; sie beginnt und schließt also auf G.³⁶ Schon auf den ersten Blick sind Bezüge zu den Beispielen 26 bis 28 wie auch 18 und 19 zu erkennen: Einerseits ergänzen sich die Terzen *F a* und *G h* zum Dominantton *c*, andererseits bilden sich *h d* über *G* (vgl. Beisp. 18) und unter *G* entsteht *E* (vgl. Beisp. 19).

Zu Beginn der Melodie folgen die Terzen *F a* und *G h* dicht aufeinander („*Circuibo et immolabo*“); das ihnen übergeordnete *c* folgt auf „*tabernaculum*“, verbunden mit *a*; die Phrase schließt auf *a* („*ejus*“). Die Terz *c a* ist bereits in den Beispielen 26–30 mehr oder weniger hervorgetreten, am stärksten in Beisp. 30 in der Pendelfigur *a c h c a*. Das Neue im vorliegenden Beispiel ist, daß *a c* als dritte Terz im Aufstieg nach *F a* und *G h* folgt. Damit reicht ein weitgespannter Bogen von „*circuibo*“ bis zum Schluß der Phrase; wir sollten den Redeteil, der in „*tabernaculum ejus*“ seine Krönung findet, nicht durch eine Zäsur nach „*circuibo*“ unterbrechen, obwohl dieses Wort auf eine in sich geschlossene Figur gesungen wird.

Bis zum Ende der ersten Phrase bei „*ejus*“ läßt sich die Communio den Antiphonen von Beispiel 26–30 anreihen; in der zweiten Phrase aber wird unser Ohr auf eine andere Fährte gelenkt: Von „*hostiam*“ an ist *d* neuer Dominantton, eingeleitet durch die Akzentfigur *h-c-d-e* auf „*hostiam*“; er wird verlassen über *h G* („*iubilationis*“). Verbinden wir die beiden Phrasen, so haben wir eine Terzgang-Melodie, die, wenn wir die Töne unter *G* weglassen, Beispiel 18 nahekommt, in vereinfachter Weise etwa so:

Figur 49

8 Cir-cu-i-bo et im-mo-la-bo in ta-ber-na-cu-lum e- - - jus

8 ho - - sti - am iu - bi - la - ti - o - - nis.

Nehmen wir nun die Töne unter *G* hinzu, so haben wir neben *D*, *E* und *F* auch *Fis*, d. h. wir überschreiten die Diatonik (oder, besser ausgedrückt, wir richten uns nicht nach einer umfassenden Diatonik): *F* bei „*circuibo*“ und „*dicam*“ ist Subtonium zu *G* und im ersten Falle auf ein nachfolgendes, im zweiten auf ein vorausgehendes *c* bezogen; *Fis* und *E* bei „*cantabo*“ sind auf vorausgehendes *h* bezogen. (Wäre es möglich, *cis* statt *c* auf „*iubilationis*“ zu singen? Dann würde *d h G* wie ein transponiertes *c a F* klingen.)

Das *Fis* von „*cantabo*“ schafft einen guten Anschluß, *F* anstatt *Fis* würde nach dem vorausgegangen *h* doch zu abrupt wirken, wenn es auch die Korrespondenz zu „*circuibo*“ verdeutlichen würde, doch dann müßte auf „*psalmum*“

36 Im Graduale Romanum steht die Communio auf *c* im 6. Modus, d. h. untransponiert auf *F* mit Subtonium *Es* auf „*circuibo*“; das *Es* auf „*dicam*“ kurz vor Schluß wird vermieden.

ebenfalls *F* gesungen werden; dieses zweite *Fis* erklingt ja nur in Angleichung an das vorausgegangene.

Fassen wir die ganze Melodie zusammen, so lautet der Dominantton ihres ersten Teils *c*, ihres zweiten Teils („hostiam iubilationis“) *d*, ihres Schlußteils wieder *c*. Da aber der Mittelteil nur aus zwei Wörtern besteht, kann man ihn auch als Kernphrase hören (d. h. „hostiam iubilationis“ als Kernbegriff der Rede) und so die ganze Stelle als Hervorhebung von *d* innerhalb eines Gesanges mit *c* als Dominantton.

Hören wir die Communio in dieser Weise, so nähern wir uns einem achten Modus, der uns weiter in das Gebiet eines neuen Ufers bringt, das wir mit Beisp. 29 und 30 schon betreten haben. Lassen wir einmal die kurze Mittelphrase weg:

Figur 50

8 Cir-cu- i- bo et im-mo-la-bo in ta-ber- na-cu- lum e - - jus
8 (et) can- ta- bo, et psal- mum di - - - cam Domi- no.

Im Weiteren lassen wir primäres *h* und die zu ihm gehörenden Töne *Fis* und *E* weg:

Figur 51

8 Cir-cum- i- bo et im-mo-la-bo in ta-ber- na-cu - lum e - - jus
8 (et) can- ta- bo et psal - mum di - - - cam Do-mi - no.

Wir erhalten eine Melodie des achten Modus, deren Haupttöne innerhalb der *F*-Fünftönigkeit liegen. Statt zweier wechselnder Terzen *F a* und *G h* unter *c* haben wir nur noch einen Gewichtswechsel von *F* und *G* unter *c*.

Ganz wird aber der Ton *h* in dem neuen achten Modus nicht verschwinden. Abgesehen von seiner sekundären Rolle als Durchgangs- und Wechselton wird er immer wieder als Terzton zu *G*, vor allem in Schlußformeln, aber auch innerhalb der Melodie in Situationen, die einzeln zu betrachten sind, erscheinen.

Je eindeutiger sich der Ton *c h(d)* gegenüber durchsetzte, desto näher kamen wir der *F*-Fünftönigkeit mit ihren Haupttönen *F* und *c*. Aber sind wir noch (oder wieder) bei der alten Fünftönigkeit, wie sie sich im ersten Kapitel aus dem Raumton entfaltet? Das wäre nur der Fall, wenn wir jetzt, am Schluß des

dritten Kapitels, die Ambivalenz des gantzönigen Terzganges wieder abgestreift hätten. Dann wäre dieses ganze Kapitel nur eine Episode; ein vorgregorianisches oder außergregorianisches Repertoire wäre in den Beispielen aus Codex Lucca (Beisp. 22 und 24) und den G-Antiphonen (Beisp. 26 bis 30) immer mehr vom gregorianischen System aufgesogen worden. In Wirklichkeit bleibt aber die Ambivalenz des gantzönigen Terzganges im gregorianischen Repertoire erhalten; sie gehört zur Harmonia Modorum.

Im Raumsingen hatte sich gezeigt, daß sich der erste Ton in die Fünftönigkeit entfalten muß, um am Leben zu bleiben (s. o. S. 27). Nun zeigt es sich, daß auch die Fünftönigkeit verblaßt, wenn nicht eine neue *Gegenkraft* sie am Leben erhält. Sie braucht diese Gegenkraft, damit sich der Prozeß, den wir in den vier folgenden Kapiteln verfolgen werden, entfalten kann. Ohne diese Entfaltung bliebe die Harmonia Modorum im Knospenzustand; erst eine Gegenkraft bringt ihre Knospe zur Blüte.

Am vollständigsten tritt diese Gegenkraft als *Gegenklang* in Erscheinung (vgl. S. 26). Das Wort Klang meint hier nicht Zusammenklang im Sinne der mehrstimmigen Musik, aber doch etwas, was sich innerhalb des Melodischen ihm annähert. Die Fünftonreihe *D F G a c* mit der Quint *F c* und *D* und *a* als Trabanttönen zu *F* und *c* bildet ja in ihrer Geschlossenheit etwas, das zwischen Melodie und Zusammenklang steht. Wir können die Fünftonreihe einen „bewegten Klang“ oder eine „klanggewordene Bewegung“ nennen, oder auch, da sie aus dem Raumton hervorgeht, *Hauptreihe* oder *Hauptklang*. Bilden wir ihr gegenüber auf *E* und *h*, dem sechsten und siebenten Ton des Quintweges, eine Gegenreihe *E G a h d* als Gegenklang, so können wir Klang gegen Klang, d. h. Reihe gegen Reihe stellen, aber auch Reihenteil gegen Reihenteil: *F a c / G h d*, *D F a / E G h*, *D F a / C E G*, *d h G / c a F*, *d h G / a F D*, *F a c / h G*, *F a / G h* u. s. w.. All diese Folgen von Hauptklängen und Gegenklängen vollziehen einen *Klangwechsel*. Bisher kennen wir schon die Kombinationen *E G h / c a* (*a c / h G E*) und *F a / G h*. Die Opposition zweier Reihenteile kann zur *Verwechslung* werden, wenn der Gegenklang transponierter Hauptklang mit *Fis* zwischen *G* und *E* wird (vgl. Fig. 2, bes. 2 d 1) auf S. 25 und 26).

h und *E* als zentrale Töne des Gegenklanges sind untereinander noch einmal abzustufen: *E* als Trabant von *G* ist weniger Gegenkraft als *h* in der Rolle der Oberterz von *G* und Tritonus zu *F*. Wo eine wirkliche Gegenkraft sich regt, haben wir es immer mit *h* zu tun, sei es mit oder ohne *E*. *h* ist der eigentliche „Gegenton“, aus dem sich ein mehr oder weniger vollständiger Gegenklang entwickeln kann.³⁷

37 Von kontrastierenden Terzen und Terzquinten spricht zum ersten Mal Jos. Smits van Waesbergh in *A Textbook of Melody* (American Institute of Musicology 1955), s. o. Vorwort S. 9.

Zweiter Teil

Die Entfaltung der Harmonia Modorum

Einleitung

Klangwechsel und Ambituserweiterung

Mit dem vierten Kapitel beginnt der Prozeß der Harmonia Modorum, der uns anhand von Introitusmelodien durch die acht Modi führen wird. Wie schon bei den Psalmformeln (s. Beisp. 6 bis 13) ist es auch hier die *F*-Fünftönigkeit, welche den Prozeß bestimmt; da es sich aber jetzt nicht mehr um einfache Rezitationsformeln, sondern um individuelle Melodien handelt, brauchen wir vier Kapitel, um alle Modi zu durchschreiten.

Was jede Melodie auch innerhalb des einzelnen Modus zu einem unverwechselbaren Individuum macht, ist vor allem die melodische *Variation*; Melodie variiert Melodie, aber auch innerhalb einer Melodie kann eine Phrase die andere und eine Figur die andere variieren.

Variationsfolgen von Figuren lernten wir bisher als Entfaltungen von Prozessen, die aus dem Raumton hervorgingen, kennen:

- 1) in Fig. 2 auf S. 25 als Prozeß von *F D*-Reihe zu *E G*-Reihe,
- 2) in Fig. 3 a) und b) auf S. 28 als Prozeß von einer fünftönigen Extension des Raumtones zu einer Figurenfolge mit Kernton *F*,
- 3) in Fig. 37 bis 42 auf S. 56f. als Prozeß, der von der *F*-Fünftönigkeit zum autonomen Terzgang mit seinen schwankenden Nachbartönen führte.

Diese drei Prozesse gingen alle von *F* und seiner Fünftönigkeit aus, während 4) Beisp. 18 bis 31 auf S. 58 ff. als besonders langer Prozeß vom autonomen Terzgang ausging und zu einer modal abgestuften Fünf-Siebentönigkeit führte.

Prozeß 1) bringt den *Klangwechsel* bereits in seiner vollen Ausbildung, Prozeß 2) die *Ambituserweiterung* wenigstens im Keimzustand, weil hier zum ersten Mal die Konsonanz *F c* ins Bewußtsein tritt.

Aber die Konsonanz, so wichtig sie wird, trifft nicht das Wesen der Ambituserweiterung; dieses liegt eher in einer rein *melodischen Variation*. Melodisches Variieren heißt nichts anderes, als auf eine melodische Figur mit einer anderen Figur zu reagieren, sie ganz spontan zu beantworten, ein elementares Spiel, das wir jeden Frühling in der Antwort der Singvögel von Baum zu Baum hören.

Vor allem eine Form der Figurenbeantwortung führt zur Ambituserweiterung, nämlich die *überhöhende Variation*, welche eine gerade gehörte Figur mit gesteigertem Ambitus wiederholt. Sie ist in ihrem Charakter ebenso elementar wie die Bildung des Raumtones als Antwort auf den Raum, aber doch von ganz anderer, geradezu entgegengesetzter Natur: Der Raumton entsteht aus der Versunkenheit des Hörens, sie aber aus der Freude des Singens.

An sich ist Variation als Antwort von Figur auf Figur noch frei vom Modus, aber doch wird sich im Verlaufe des Variierens einmal „Modales“ melden, denn was wird geschehen, wenn wir in einer Variationsfolge, die sich nur von Figur zu Figur entwickelt, ohne durch irgendetwas Übergeordnetes gebunden zu sein, fort – und fortschreiten? Wird nicht etwas vom Gesungenen in unsrer Erinnerung weiterleben? Nicht alle Einzelheiten, aber doch so etwas wie eine Quintessenz des Gesungenen, die sich unserm inneren Ohr während des Singens immer mehr einprägt, eine Art von *Grundbewegung*, die in wenigen Tönen das zusammenfaßt, was die Variationen von Figur zu Figur immer mehr leitet und ihnen in wachsendem Maße den Zusammenhalt einer eigentlichen Melodie verleiht. Diese Grundbewegung, die im fortschreitenden Variieren immer mehr Kontur gewinnt, ist nichts anderes als ein „Modus“ der sich im Variieren bildet und dem wir uns immer weniger entziehen, je länger wir variieren.

Wie das geschehen kann, können wir in Prozeß 4) beobachten: In Beisp. 18 beginnen wir, eine Figur spontan zu überhöhen: $G a h G \rightarrow G a c h G \rightarrow G h d c h a G$, das heißt zum autonomen Terzgang fügen sich die Konsonanzen Quart und Quint. Quelle des Modus im gregorianischen Sinne wird die Konsonanz aber erst, wenn sich c als primärer Ton über G und F durchgesetzt hat; dieser Prozeß beginnt mit Beisp. 22.

Wird der Modus, wenn er einmal seinen Einfluß geltend gemacht hat, das weitere Variieren bestimmen? Nie ganz, denn die unmittelbare modusfreie Variation bricht immer wieder durch, wird aber doch auch immer wieder nach dem Modus ausgerichtet, so zum Beispiel, wenn im F -Modus der gregorianische Sänger die Figur $d c a$ mit der melodisch spontanen Terzfolge $d h c a$ variiert und den modal prekären Tritonus zwischen h und F zwar nicht scheut, h aber doch über G mit F „versöhnt“ (vgl. Beisp. 58, eine Schlüsselmelodie der *Harmonia Modorum*, vgl. dazu S. 113 f.). Die Variation kann immer wieder in ihrer modalen Unbekümmertheit an die Grenze des modal Vertretbaren gehen, vielleicht auch in den Augen strenger Theoretiker darüber hinaus, aber jedenfalls bewahrt sie die *Harmonia Modorum* davor, die „Harmonie eines Uhrwerks“ zu werden. Bindet sich die Überhöhung an den Modus, so geht sie von der Quint F/c aus und zwar in ihren drei Formen der *Rahmen-, Vermittlungs- und Entsprechungskonsonanz* (vgl. S. 29). Bei der Vermittlungskonsonanz, bei der ja das Gewicht von F zu G unter dem Vermittlungston c wechselt, kann (wie in Fig. 2 auf S. 25) der Klangwechsel $F a (c) / G h (d)$ sich der Ambituserweiterung einfügen.

Bleiben wir bei der Fünftönigkeit, so geht der ersten Stufe der Ambituserweiterung eine *Vorstufe* voraus, auf welcher F noch in alter Raumtonmanier von vier anderen Tönen umspielt wird: $F D C D F G a G F$

Die *erste Stufe* umspielt F bis zum oberen c : $F D F G a c a G F$. Noch ist F der Ton, um den alles kreist, aber schon spiegelt er sich in c , seinem nächsten

Verwandten in der Entfaltung des Quintweges. Mit *c* zusammen bildet *F* eine Rahmenkonsonanz *F(G a) c*.; *D* wird Trabant von *F*.

Die Vermittlungskonsonanz *c* über *G* und *F* bildet keine höhere Stufe, sondern *Stufe 1 a* neben Stufe 1: *F G a G c a G F*

Auf der *zweiten Stufe* löst sich *c* als Entsprechungskonsonanz so stark von *F*, daß es zu einem „quinthöheren *F*“ wird, das einen Terzgang *c d e* bildet, der dem quinttieferen *F G a* entspricht: *F G a G F a c a c d e d c*.

Suchen wir nach der Ambituserweiterung in den Psalmformeln des Introitus (Beisp. 6–13), so nimmt der zweite Modus die Vorstufe in Anspruch (Beisp. 10). Die Rahmenkonsonanz *F/c* wird im ersten und sechsten Modus angedeutet (Beisp. 6 und 7) und stärker ausgebildet im Initium des fünften Modus (Beisp. 8). Die Vermittlungskonsonanz von Stufe 1 a mit *c* über *F* und *G* ist nur in einer Kombination der Modi 5 und 8 zu realisieren (Beisp. 8 und 9). Die Entsprechungskonsonanz der zweiten Stufe läßt sich zwar gewinnen, wenn wir die Modi 2 und 8 kombinieren (Beisp. 10 und 9), aber ohne Ambituserweiterung gegenüber der ersten Stufe; in ihrem Ambitus wird die zweite Stufe erst im fünften Kapitel zur Geltung kommen.

Klangwechsel und Ambituserweiterung sind zwar in den folgenden Melodien dauernd präsent, aber nicht einziges Thema der Melodiebetrachtung. Erst nach dem fünften Kapitel wird der Faden dieser Einleitung in einem *Epilog* wieder aufgenommen; in ihm wird, was hier nur angedeutet werden konnte, anhand der Kapitel 4 und 5 und vorausweisend auf Kapitel 6 und 7 systematisch zusammengefaßt. Wie sich Ambituserweiterung und Klangwechsel zu der sie übergreifenden Harmonia Modorum verhalten, können wir erst aus der Erfahrung der vier folgenden Kapitel verstehen, denn die Harmonia Modorum ist zu umfassend, als daß sie sich als ein Ganzes, dessen Teile Ambituserweiterung und Klangwechsel bilden, theoretisch darstellen ließe. Erst die Erfahrung der vier folgenden Kapitel wird es uns erlauben, wenigstens in einem Gleichnis zu spiegeln, was wir erfahren haben.

Das Beste, was wir tun können, um der Harmonia Modorum näher zu kommen, ist, uns den einzelnen Melodien zu widmen. Die Bemerkungen zu ihnen wollen vor allem dabei helfen, vom Melodieganzen her auszugehen, so wie wir ja die den Modi und Melodien zugrunde liegende *F*-Fünftönigkeit in ihrer Entfaltung aus dem Raumton als ein Ganzes erfahren. Es kommt darauf an, diese Entfaltung in Ambituserweiterung und Klangwechsel fortzusetzen, ja sie vielleicht jetzt, wo sie einen ganzen Melodienkosmos durchpulst, überhaupt erst richtig zu erleben.

Wir haben einen zuverlässigen Führer auf dem Wege durch die acht Modi: die *Rede*. Mit ihr ist nicht einfach der Text der Melodie gemeint, sondern die gesprochene Rede, die zur gesungenen Rede wird und Melodien formt, in den einfachen Rezitationen der Psalmformeln als *gliedernde* Rede, welche dem Gesang Anfang, Mitte und Ende verleiht, in den Introiten darüber hinaus als

erfüllte Rede, als Rede, die erfüllt ist von dem, was sie sagt und in ihrer Gestaltung der Melodie weit über bloß syntaktische Gliederung hinausgeht.

Mit eingeklammerten Zäsuren in den Beispielen ist angedeutet, daß Melodie und Rede einen gliedernden, aber keinen trennenden Unterbruch dulden.

Zäsuren sind nur sehr sparsam über die Melodien verstreut; der Leser soll sich eine eigene Meinung darüber bilden, wieweit er sie verändern oder ergänzen will. Hauptsache ist, daß er von der gesamten Melodie ausgeht und vom Ganzen her zäsiert, statt additiv „von unten her“ wie das Graduale Romanum mit seinem Übermaß an Zäsuren.

Viertes Kapitel

Harmonia Modorum I

Achter, zweiter und sechster Modus:

Klangwechsel $F a / G h$ – Die Regionen – Terzgang $F G a$

A. Achter Modus: Fünftönige Grundbewegung, $G h (d)$ als Gegenkraft

Wir knüpfen an den am Ende von Kap. 3 erreichten achten Modus an. In ihm ist h nicht mehr konstitutiver Ton; es taucht aber als primärer Ton auf, wenn die Rede eine besonders starke Akzentfigur verlangt.

Die Formel $c + h - G a - F$, die den Beispielen 26–30 zugrunde lag, hat sich jetzt in die mildere, tritonusbefreite Formel $c a + F/G$ verwandelt. Sie bildet die *modale Grundbewegung* der meisten gregorianischen Introiten des achten Modus. Dabei spielt der Ton a eine Doppelrolle: Als Terzton von $F G a$ ist er an F gebunden, andererseits ist er Begleitton von c . Mit G und F sowie einem D , das seinerseits Trabant von F ist, bildet sich die F -Fünftonreihe in einer neuen Form, etwa in dieser Reihenfolge:

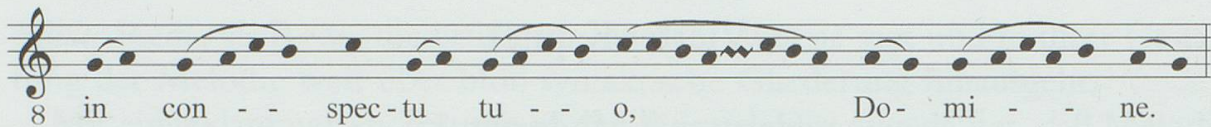
Figur 52



So lange h über G prominent war, selbst wenn es vor c zurücktrat, war immer noch etwas von einer G -Tonart zu hören, die wie eine verschobene F -Tonart klang. Erst jetzt, da h über G höchstens in Akzent- und Schlußfiguren auftaucht, haben wir einen G -Modus erreicht, der in die Fünftonreihe integriert ist. Die Rückungsterz $F a / G h$ hat sich zu einem Zwei quintenschritt $F G$ gemildert; die ersten drei Töne des von F ausgehenden *Quintweges* (s. Fig. 4 auf S. 29), nämlich $F c G$, werden im Sekundschritt $F G$ zusammengefaßt; c als zwischen F und G vermittelnder Ton bleibt als Dominantton präsent. Dazu als Beispiel ein Offertorium:

Beispiel 32

Do - mi - ne De - us sa - lu - - tis me - ae,
in di - - e cla - ma - vi, et noc - te co - ram te;
in - tret o - ra - - ti - o me - a



Während der ganzen Melodie taucht das Terzpendel $a-c-a$ immer wieder auf. Auch wenn diese ostinate Figur gerade nicht erklingt, bleibt sie im Ohr hängen; F und G wechseln unter dem Terzpendel als unterer und mittlerer Ton des Terzganges $F G a$. Denken wir an unser erstes Singen im Kirchenraum zurück: Dort war G zunächst Durchgangston von F zu a und Wechselton zu F oder a . Im ersten Figuresingen wechselten dann F und G unter c als gleichgewichtige Töne (s. S. 30), so auch jetzt im achten Modus mit G als abschließendem Ton. Wir können die vier Töne $c a G F$ in Beisp.32 mit einem viertönigen Glockenspiel vergleichen; zu einem hellen Glockenpaar $c a$ treten ab und zu zwei tiefere Glocken F und G . Das viertönige mündet in ein dreitöniges Glockenspiel $c a G$, wenn F in der letzten Phrase wegfällt; als Schlußglocke bleibt die modale Finalis G .

Gelegentlich erklingt h als Durchgangston zwischen a und c (z. B. bei „salutis“). Es entsteht fast unbemerkt und bringt doch eine latente tritonische Spannung zu F mit sich. Aber erst in der Verbindung von h mit G am Anfang der zweiten Phrase wird diese Spannung offenbar: Die Akzentfigur $G-h-d-c$ („in die“) unterbricht unser Glockenspiel, und wir hören, wenn wir die erste Phrase noch im Ohr haben, eine *Rückung* $c F/G-h-d$. Und obwohl die $G-h-d$ -Figur in c mündet und wir mit dem $a-c-a$ -Pendel über G und F fortfahren, ist etwas geschehen, das nicht mehr aus der Welt zu schaffen ist: Wir haben einen energischen Schritt von F zu G getan, der unvergessen bleibt, auch wenn wir wieder in das alte Kreisen von $c a + F/G$ zurückfallen. Der Sänger, der die Melodie erfand, hat uns mit dem $G-h-d$ von „in die“ aufgeschreckt und damit den *Kernsatz* der gesamten Rede („in die clamavi et nocte coram te“) eingeleitet. Die erfüllte Rede ist es, welche die Akzentfigur $G-h-d-c$ hervorruft.³⁸

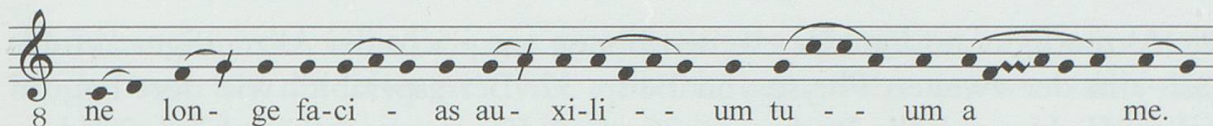
$c a + F/G$ als Grundbewegung des achten Modus kann den Verlauf ganzer Phrasen und auch ganzer Melodien bestimmen. In der Form $G c a F G$ kündigt sie sich schon in Initialphrasen an (hier von Introiten):

Beispiel 33



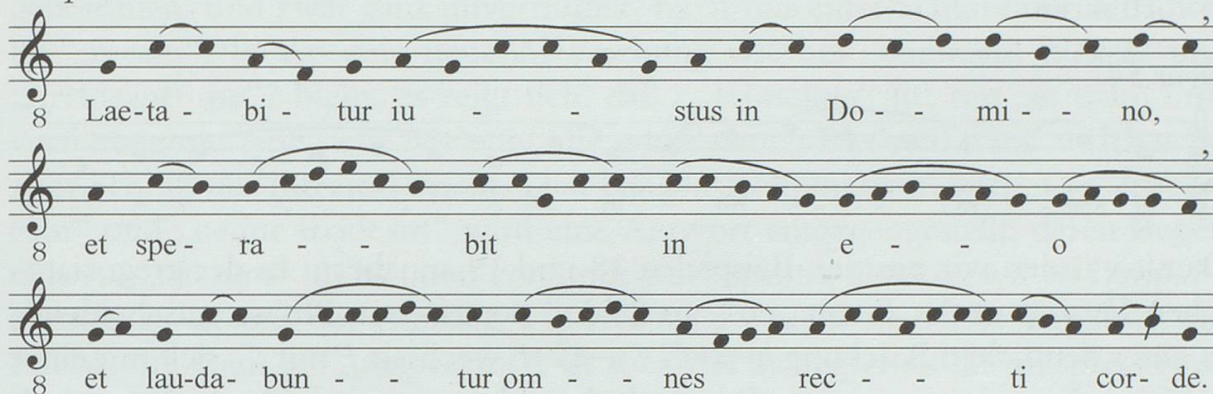
38 Zur „erfüllten Rede“ vgl. S. 71 f.

Ein Kernwort als Teil eines Kernsatzes bildet den Höhepunkt eines Redeteils. Je nach Modus werden Kernwörter verschieden artikuliert, im achten Modus gerne mit einem $G-h-(d)$ -Akzent.



Zum Wechsel von *F/G* unter *c* über eine ganze Melodie hinweg folgendes Beispiel:

Beispiel 34



Was ist hier aus dem *c a*-Pendel von Beisp. 32 geworden? *c* bleibt nicht lange im Verband *c a F G*, es verändert seine Rolle. Man könnte sagen, *c* erhält in diesem Introitus eine „Biographie“: Am Ende der ersten Phrase ist *c* Zielton geworden, und das Glockenspiel ist mit der Umspielung von *c* durch *d* und *h* verstummt; *c* emanzipiert sich vom viertönigen Glockenspiel.³⁹ In der zweiten Phrase („et sperabit in eo“) hat es sich ganz von *a* und *F* gelöst; nur noch *G* bleibt, und in der Akzentfigur von „sperabit“ tritt *h* als Oberterz von *G* hervor. Fassen wir, wenn wir das Ganze gehört haben, in der Erinnerung die drei im Futurum stehenden Verben „laetabitur“, „sperabit“ und „laudabuntur“ zusammen, so hören wir auf ihrem Akzent zuerst ein noch im Glockenspiel integriertes *c*, dann ein *c*, welches von einer Akzentfigur *h-e* umspielt wird, dann ein in der Figur *G-c* rezitativisch „entblößtes“ *c*. Mit der Figur auf „omnes“, welche als *c* umspielende Figur mit der Figur von „Domino“ korrespondiert, beginnt für *c* der Rückweg zum Glockenspiel der Initialphrase.

Das Ganze in verkürzter Form:

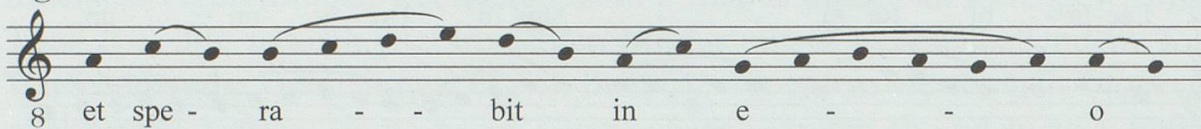
Figur 53



39 Wir werden in den beiden folgenden Kapiteln sehen, was diese Emanzipation von *c* bedeuten kann.

Die Akzentfigur auf *h* in der zweiten Phrase entspricht der Akzentfigur auf *G-h-d-c* in der zweiten Phrase von Beisp. 32. Bei „sperabit“ wie dort bei „in die“ verdichtet sich die Redeweise in einem Kernwort; sein starkes *h* fällt hier allerdings weniger aus heiterem Himmel als in Beisp. 32, denn die Terz *d h d* auf „Domino“ hat es schon vorausgenommen. Wollten wir dieses *h* weiter ausbauen, statt nach der Akzentfigur zu *c* zurückzukehren, so könnten wir etwa so fortfahren:

Figur 54



Damit würden wir uns den Beispielen 18 und 19 annähern. In der gregorianischen Version ist das *F* von „eo“ am Schluß der zweiten Phrase entscheidend: In einer deutlichen Rückung *h-a-G / a-G-F* wechselt *F* mit *G*, sich mit einer gewissen Energie von einem *G* lösend, das neben *c* noch *h* über sich hat (vgl. dazu Beisp. 26–30). Von *ca + F/G*, dem achten Modus in seiner entspanntesten Form, sind wir ausgegangen; die Spannung der Melodie nimmt auf dem starken *h* des Kernwortes „sperabit“ zu. Erst die leere Quart *Gc* bei „laudabuntur“ bringt eine Entspannung; bei „omnes recti corde“ sind wir zum *ca + F/G*, von dem wir ausgingen, zurückgekehrt.

Ein weiteres Beispiel einer „Biographie“ von *c*:

Beispiel 35

8 Ad te le - va - vi a - ni - mam me - am De - us me - - us
 8 in te con - fi - - do non e - ru - - bes - cam ne - que
 8 ir - ri - - de - ant me in - i - mi - - ci me - i; et - e - nim
 8 u - ni - ver - - si qui te ex - - spec - - tant, non con - fun - - den - tur.

Wie verhält sich diese Melodie zu den vorigen Beispielen? Gegenüber dem *c* von Beisp. 32 und Beisp. 34 hören wir hier ein *werdendes c*, bei „animam“ noch in einer kurzen Akzentfigur, dann bei „Deus meus“ schon zur Tonebene ausgeweitet; *c* ruht zwar auf dem Terzgang *F G a*, wird ihm gegenüber aber immer selbständiger. Auf „non erubescam“ hören wir zwar einen *G*-Schluß, doch wird „non“ von „neque“ wieder aufgenommen, so daß innerhalb eines nicht

abbrechenden *c* der *G*-Schluß wie eine bloße *Abweichung* von *c* erscheint; kein Sänger, welcher der „Genese“ von *c* bis hierher gefolgt ist, wird sich nach „erubescam“ ausruhen; er wird sich eher mit „neque“ gleichsam ins Wort fallen. So reicht von „non“ über „neque“ bis „irrideant me“ eine *c*-Ebene, zu der die auf „Deus meus“ gesungene nur ein Vorspiel war; der Ton *c* nimmt den Sänger mehr und mehr gefangen; erst bei „mei“ wird *c* endgültig zurückgenommen, und zwar ganz unvermittelt, nicht mit einer Schlußfigur auf *F* wie bei „meam“. Ist das eine neue Abweichung wie bei „(animam) meam“ und „(irrideant) me“? Nein; es zeigt sich, daß *c* „erloschen“ ist; mit „et enim universi“ beginnt eine neue Melodie, die einen neuen Redeteil trägt, welcher bis zum Schluß des Introitus reicht. Den bangen Konjunktiven von „non erubescam“ und „neque irrideant“ wird eine Antwort entgegengestellt, deren Bogen sich von „etenim“ bis zu „non confundentur“ spannt. Denken wir an Beisp. 31 zurück, so ist uns der Aufstieg *F a / G h / a c* nicht neu. Die Krönung der Phrase, die Figur auf „expectant“, ist aber viel bewegter als die entsprechende Figur auf „tabernaculum“ in Beisp. 31; sie läßt über *a c* eine weitere akzentuierte Terz *h d* entstehen.

Lassen wir einmal die zweite Terz der *F / G*-Rückung auf „universi“ fort und wiederholen die erste Terz:

Figur 55



Die sich folgenden Terzen auf *F-G-a* und *a-c* erscheinen jetzt in freier Folge aneinandergereiht, während sie vorher durch *G-h* als Mittelterz gleichsam zusammengebunden wurden. Mit *G-h* haben wir eine dichte melodische Bewegung, die nach einem den Tritonus neutralisierenden *c* strebt. Ohne *h* entsteht ein Zusammenhang anderer Art, statt enger melodischer Verkettung eine weiträumige fünftönige Verbindung. (Die Zäsur nach „universi“ im Graduale Romanum muß natürlich fortfallen.) In der Terzbewegung von *F* bis *d* kommt die am Ende des vorigen Kapitels (s. S. 68) erwähnte melodische Gegenkraft zum Zuge, allerdings nicht im totalen Vergessen der Fünftonordnung *D F G a c*: *c* als Quint über *F* schließt die Bewegung. Folgte der Terzrückung auf *F/G* eine weitere auf *G/a*, so entstünde ein *cis*, und wir würden bis *d* gehen. Wir würden damit zu einem neuen System wechseln, in welchem *G*, das in der Rückung *F a / G h* immer noch auf *F* bezogen ist, zu einem neuen um einen Ton höher transponierten *F* werden würde.

Figur 56



Demgegenüber bleibt *G* im achten Modus, auch wenn es vorübergehend mit *h* verbunden ist, doch immer auf *F* bezogen. —

Es folgt eine kurze Zusammenfassung der bisherigen Beispiele des achten Modus, die uns zeigt, in welcher Weise ein primäres *h* den fünftönigen *G*-Modus durchkreuzt und sich doch in seine Melodie einfügt:

Im Offertorium „Domine Deus“ (Beisp. 32) unterbricht die Terzquint *G h d* die Grundbewegung *c a + F/G*, ohne den Fortgang des Glockenspiels wesentlich zu stören. Der Introitus „Laetabitur“ (Beisp. 34) beginnt fünftönig und schließt fünftönig; *c* bleibt bestimmend für die ganze Melodie, aber es wandelt sich von einem auf *a F* bezogenen *c* zu einem *c* mit *h d*-Umspielung und kehrt dann nach einem auf *G* ruhenden zu einem auf *a F* bezogenen *c* zurück. Der Introitus „Ad te levavi“ (Beisp. 35) entfernt sich, nachdem *c* innerhalb der Fünftönigkeit immer stärker hervorgetreten ist, in seinem Schlußteil mit der Rückkung der Terzen *F a / G h* von einem fünftönigen *G*-Modus, wobei *G-h-a-h* wie *G-h-d-c* in Beisp. 32 Azentfigur ist. Erst die Schlußfigur („non confundentur“) knüpft wieder am ersten Teil an; sie korrespondiert mit der Figur von „erubescam“. Vergleiche dazu im vorigen Kapitel die Melodien aus dem Antiphonale von Lucca (Beisp. 22 und 24), in welchen *c* am Anfang und Schluß dominiert, während es im mittleren Teil der Melodie vor *h* zurücktritt.

Gingen wir auf dem Weg, den Beisp. 35 von „etenim“ an einschlägt, noch ein Stück weiter, so wäre die Grenze eines *G*-Modus, dessen Haupttöne in der fünftönigen Reihe liegen, schon wieder in der Richtung einer Terzgangmelodik, von der wir uns in Kapitel 3 lösten, überschritten. Im Meßproprium sind es vor allem die Communiones, die dort, wo die Introiten Halt machen, einen oder mehrere Schritte weitergehen. Als Beispiel folgt eine Communio, welche *G h* kaum mehr (oder gerade noch) in die fünftönige Grundbewegung *c a + F/G* einbindet:

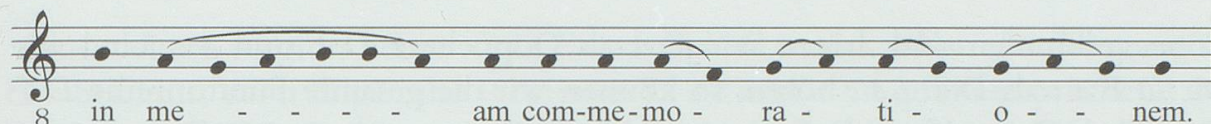
Beispiel 36

8 Hoc cor - - pus quod pro vo - bis tra - - de - tur;

8 hic ca - - lix no - - vi te - sta - men - ti est

8 in me - - o san - gui - ne di - - cit Do - mi - - nus;

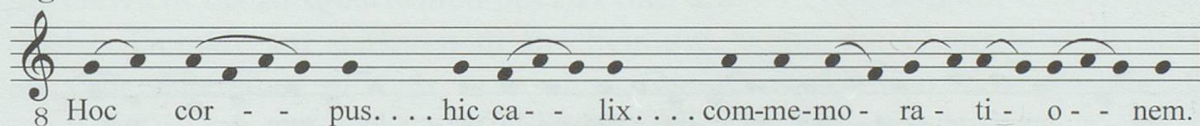
8 hoc fa - - ci - te quo - ti - es - cum - que su - mi - - tis



Nach der ersten Phrase mit ihrer Umspielung von G durch *a* F und einer Abweichung zu E vor dem G-Schluß beginnt die zweite Phrase noch einmal mit *F-a* („calix“). Die zweite große Terz G *h* dehnt sich dann über einen ganzen Melodieteil aus; die Ergänzung zur dritten Terz (wenn wir von Beispiel 35 ausgehen) erfolgt erst auf „dicit Dominus“, vorbereitet durch eine Abweichung zu F auf „sanguine“. Wir müssen lange auf diese dritte Terz mit dem Dominantton *c* warten: Alles, was der Herr sagt („hic calix novi testamenti est in meo sanguine“), ist von der Terz G *h* bestimmt: „novi testamenti“ klingt am intensivsten; erst auf dem *a* G F von „sanguine“ entspannen sich Melodie und Redeweise wieder. Hören wir von D F G *a* *c* als Haupttönen aus, so verstehen wir die lange Stelle auf G *a* *h* als ihnen „entgegengestellt“ und dann erst auf „dicit“ eine endgültige Entspannung. Aber läßt die Verbindung G E G *h* G in der ersten Phrase („pro vobis tradetur“) nicht doch Zweifel aufkommen, ob die *F*-Fünftönigkeit in dieser Communio überhaupt noch maßgebend ist? Wir müßten nur *a-F* und *F-a* von „corpus“ und „calix“ als Umspielungen des folgenden G auffassen, so hätten wir, da der Dominantton *c* fehlt, eine Melodie im Terzgang G *a* *h* mit Abweichung zu E.

Dennoch: Wir können von *F* als zweitem Basiston neben G ausgehen, auch wenn das vermittelnde *c* sehr lange auf sich warten läßt. Dann beginnen erste und zweite Phrase („hoc corpus“ und „hic calix“) mit einer Figur um *F*, und auf einer Figur mit *F* schließt die letzte Phrase („commemorationem“). So ausgeführt die (E) G *h* (*d*)-Passagen sind, so setzt sich erstens *c* doch als Dominantton durch und bleibt zweitens *F* am Anfang, in der Mitte und am Ende der Melodie mitbestimmend.

Figur 57



Angesichts dieser Schlüsselstellung von *F* besteht die Gefahr auch eines nur vorübergehenden Systemwechsels (mit *Fis* neben *F*) doch kaum; denkbar wäre *Fis*, wenn überhaupt, höchstens auf „vobis“ (vgl. Wechsel von *Fis* und *F* in Beisp. 23).

B. Zweiter Modus: Regionaler Aufbau, Wellenbewegung als Gegenkraft

Wie bei den Psalmformeln des dritten Kapitels (s. Beisp. 9 und 10) knüpfen wir auch bei den Introiten an den achten den zweiten Modus an.

Singen wir ihre beiden Psalmformeln hintereinander, so klingt *c* wie ein höheres *F* und *F* wie ein tieferes *c*. Die Terzreihe D F *a* *c*, in welcher beide

Töne verbunden sind, hören wir jetzt als Doppelterz $D F$ und $a c$. Und wie wir $D F a c$ als $D F / a c$ hören, so können wir die gesamte Fünffonreihe $D F G a c d$ als Doppelfigur $D F G / a c d$ hören. Steigen wir von $D F$ zu a und c , so liegt im Aufstieg zugleich so etwas wie Rückkehr: Im höheren Bereich finden wir Verwandtes, ja Identisches.

$D F$ und $a c$ begegneten sich auch schon innerhalb des achten Modus, wie uns ein Blick auf Beisp. 33 zeigt. Die Terzen liegen dort aber meistens nicht in quintverwandten Figuren, d. h. nicht in $C D F$ und $G a c$, sondern in $D F G$ und $G a c$. Die volle Quintverwandtschaft $C D F / G a c$ finden wir erst, wenn wir die Grenzen der einzelnen Modi überschreiten, wie hier vom achten zum zweiten Modus.

Die Quintentsprechung des zweiten und achten Modus relativiert sich allerdings wieder, wenn wir das melodische Umfeld beider Figuren einbeziehen: C liegt auf dem Subtonium des zweiten, G aber auf dem Grundton des achten Modus; F und c liegen als die Dominanttöne der beiden Modi im Quintabstand, ihre Grundtöne jedoch im Quartabstand. Gerade damit ist aber eine Verknüpfung beider Modi erst möglich, denn in ihr müssen sich ja Gleiches und Ungleiches die Waage halten; ein Modus auf a , in dem neben dem Dominantton auch der Grundton über dem tieferen Modus im Quintabstand läge, wäre eine Replik des D -Modus, kein neuer Modus.

Singen wir nun die Psalmformel des zweiten Modus noch einmal, aber ohne die Umspielung $E G$, so hören wir G und C als Wechseltöne abwechselnd über F und unter D :

Figur 58

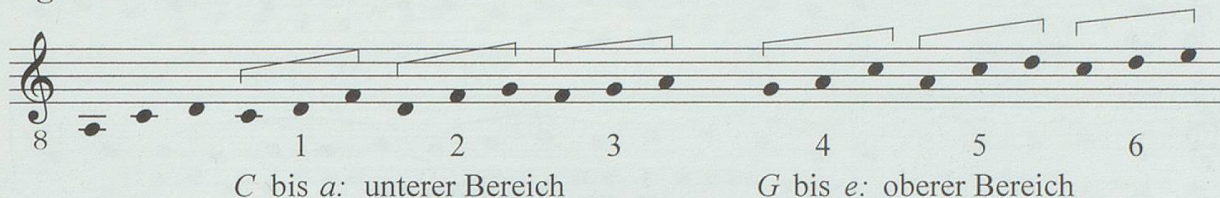
Am Anfang und Schluß treten beide Wechseltöne zu $D F$ auf, in der Mitte nur G . In einfachster Form besteht also der zweite Modus aus einem Kernintervall $D F$, das sich mit G oder C jeweils zu einer dreitönigen Figur verbindet:

Figur 59

$C D F$ und $D F G$ können ganze Phrasen oder Phrasenteile bestimmen. Wir bezeichnen sie fortan als *Regionen*.

Als weitere Region neben $C D F$ und $D F G$ ist uns schon der Terzgang $F G a$ bekannt; dann folgen die Regionen $G a c$ und $a c d$ quintentsprechend zu $C D F$ und $D F G$. Über $a c d$ läßt sich als oberste Region $c d f$ anfügen; häufiger ist aber $c d e$ als Quintreplik von $F G a$. Unter $C D F$ kann $A C D$ liegen, nicht als eigentliche Region, sondern als Vor- und Abweichfigur. Hier die ganze Regionenreihe mit ihrer Vorfigur:

Figur 60



Erste bis dritte Region schließen sich zu einem *unteren Bereich*, vierte bis sechste Region zu einem quintentsprechenden *oberen Bereich* zusammen. Beachte, daß die Regionalfolge zwar mit den Figuren übereinstimmt, die sich aus der Entfaltung des Raumtones ergeben (s. S. 23 ff.), aber im oberen Bereich nur noch teilweise der F -Fünftönigkeit entspricht. Es sind, wie wir später sehen werden, die *Modi*, die sich ja ihrerseits aus der F -Fünftönigkeit herleiten, welche die Regionenfolge bestimmen. Bisher haben wir im achten Modus vor allem die Regionen 3 und 4 angetroffen, in Initien auch Region 2, einmal sogar die erste Region (s. letztes Teilbeispiel von Beisp. 33), die fünfte und sechste nur sporadisch in Beisp. 34–36.

Das Wechselspiel der tieferen Regionen kennzeichnet die Melodik des zweiten Modus. Vor allem der Wechsel der ersten und zweiten Region (oft mit der Vorfigur $A C D$) darf als eigentliche *Grundbewegung* des zweiten Modus gelten. Zwischen der Terz $D F$ und den Regionen $C D F / D F G$ ist ein stetiger Wandel; einmal sind C und G nur flüchtige Wechseltöne, dann steigert sich ihr Gewicht bis zu Quarttönen über D und unter F . Die Region tritt als melodisches Gebilde am stärksten in Erscheinung, wenn die Quart ihrer Ecktöne ins Ohr fällt, aber sie regt sich schon, wenn zur kleinen Terz oberer oder unterer Quartton als bloßer Wechselton tritt. Daß eine halbtöne Quartfigur zur Region werden kann, beruht auf diesem sich in die Zeit ausdehnenden Fluktuieren zwischen Terz mit Wechselton und Quart. Die beiden ersten Regionen können auch jederzeit zu einem Quintgebilde $C D F G$ zusammentreten, sowie zweite und dritte Region zu einem Quintgebilde $D F G a$. Nichts macht den Charakter einer Melodik, deren Figuren sich wie Figuren im Wasser dauernd verwandeln und sich doch kaum verändern, so deutlich, wie die Regionen in ihrem unaufhörlichen Wechselspiel zwischen kleiner Terz und oberem / unterem Quartton.

Als Beispiel regionaler Melodik folgt ein Introitus des zweiten Modus:

Beispiel 37

Ec - - ce ad - ve - - nit do - mi - na - tor Do - - mi - - nus,
 et reg - num in ma - - - nu e - - - jus
 et po - tes - tas et im - pe - - - ri - - - - um.

Nach der Vorfigur *A C D* (mit Wechselton *E* auf „ecce“) folgt auf „advenit“ eine Terzfigur mit Wechselton *C*. Mit der offenen Quart von „dominator“ ist die erste Region, die auf „advenit“ schon vorbereitet wurde, perfekt. Ihre Lebensfähigkeit ist noch nicht absehbar; erst im Verlaufe der Melodie zeigt sich, daß sie bis zu „ejus“ anhält, bevor dann die letzte Phrase zur zweiten Region übergeht: *G* ist nicht mehr bloß Wechselton, wie früher bei „Dominus“.

Vergleichen wir den Anfang unsres Beispiels mit dem Anfang von Beisp. 35, so können wir noch einmal hören, wie sich zweiter und achter Modus zueinander verhalten:

Figur 61

Ec - - - ce ad - ve - - - nit Do - mi - na - tor
 Ad te le - va - vi a - - ni - mam

Die einleitenden Worte „ecce“ und „ad te“ verlaufen im Quartabstand von Vorfigur und zweiter Region, die ersten beiden Zielwörter „dominator“ und „animam“ im Quintabstand der Regionen 1 und 4 mit den Dominanttönen *F* und *c*.

Nach der Vorfigur *A C D* verlief die Melodie von Beisp. 37 ausschließlich in den Regionen 1 und 2, die dritte Region fehlte. Wir finden sie in folgendem Introitus:

Beispiel 38

Do - - mi - nus il - lu - mi - na - ti - - - o me - - - a

8 et sa - - lus me - - - - a, quem ti - - - - me - - bo?
 8 Do - - mi-nus de-fen - - sor vi - - tae me - - - - ae,
 8 a quo tre-pi-da - - - bo? qui tri - - bu- lant me
 8 in-i- mi-ci me- - - - i, in-fir- ma-ti sunt et ce- ci - - - de - - runt.

Wie die vorige Melodie beginnt auch diese mit der Vorfigur *A C D* mit Wechselton *E*. Am Schluß der ersten Phrase („timebo“) sind wir aber schon bis zur zweiten Region aufgestiegen: Nachdem *G* schon zweimal als Wechselton auftauchte, wird es bei „quem“ zum Regionalton, so wie im vorigen Beispiel *F* bei „dominator“ Regionalton wurde: *D–G* auf „quem“ setzt sich von *F–C* auf „mea“ deutlich ab, auch (oder gerade) wenn wir nicht wie das Graduale Romanum zäsieren, sondern „quem timebo?“ anschließen lassen. Am Anfang der zweiten Phrase („Dominus“) bildet die zweite Region, so wie vorher die erste *G* als Wechselton über *F*, jetzt ihrerseits *a* als Wechselton über *G*; der Wechselton *a* wird dann später seinerseits regionaler Ton, nämlich bei „trepidabo“. Dadurch, daß die Regionaltöne *G* (2. Region) und *a* (3. Region) jeweils schon als Wechseltöne vorausgenommen werden, entsteht eine besonders dicht geknüpfte Regionalfolge:

Figur 62

x -----> + x -----> +
 8 et sa - - lus... quem ... Do - - mi-nus ... a quo tre-pi-da - - - bo?

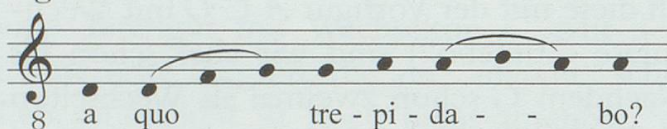
x = Wechselton + = Regionalton

Mit „trepidabo“ haben wir den höchsten Ton der Melodie erreicht (wenn wir von dem späteren Umspielungston *b* absehen). Der Sänger, welcher die Melodie erfand, muß beim ersten Blick auf den Text innerlich eine ansteigende Bewegung vorausgehört haben, die vom ersten „Dominus“ über das zweite, quartversetzte „Dominus“ bis zum Terzgang *F G a* bei „trepidabo“ gehen mußte. Das gewonnene *a* wird dann noch einmal umspielt („qui tribulant“), aber in der Umspielungsterz *b G* ist schon der Rückweg angetreten, denn *b G* verbindet sich gerne mit *F* und schafft so ein Gebilde, das wie eine Ganztonversetzung der vierten Region klingt (*c a G / b G F*). Bei „inimici mei“ haben

wir die erste Region wieder in der reinen Form von „illuminatione“ (1. Phrase) erreicht. Die Schlußphrase mündet in dieselbe Figur wie die erste Phrase („timebo“ – „ceciderunt“); zur Wiederkehr der Anfangsfigur am Schluß der Melodie vgl. Beisp. 1 und 34.

Lassen wir die gesamte Melodie noch einmal in unsrer Erinnerung vorbeiziehen: Wir hören ein alles durchklingendes *F*. Wir hören, wie die zweite Region zu *F* zurückkehrt, bei „quem timebo“ unmittelbar, bei „Dominus“ (Anf. 2. Phrase) über *a*. Auch in der dritten Region hat *F* seine Anziehungskraft nicht verloren: *a* bleibt zwar am Ende von „trepidabo?“ einen Augenblick stehen, aber es kann sich letzten Endes nicht von *F* lösen; es könnte kaum einen Schluß bilden, der den *D*-Schluß nachbildete und *a* zu einem quintversetzten *D* machte, etwa:

Figur 63



Damit wäre der zweite Modus gesprengt; solange jedoch *F* seine magnetische Kraft nicht verliert, kann das nicht geschehen. Die drei ersten Regionen bilden im zweiten Modus eine Art von Reigen um *F*, so wie wir im achten Modus einen Reigen der vier Töne *F G a c* hören konnten (s. Beisp. 32). Im Reigen des achten Modus, den wir mit einem Glockenspiel verglichen, ist *c* immer präsent, auch wenn es zeitweilig verschwindet. Anders *F* im zweiten Modus: Hier geht es vor allem um den Wechsel der Regionen; *F* „thront“ ja nicht wie *c* im achten Modus über *a*, *G* und *F*, sondern es liegt in der Mitte der Töne, die es als Raumton aus sich entlassen hat. In ihrem figurativen (regionalen) Wechselspiel suchen, verlieren und finden sie ihr Zentrum *F*, steigend in der ersten, steigend-fallend in der zweiten und fallend in der dritten Region:

Figur 64



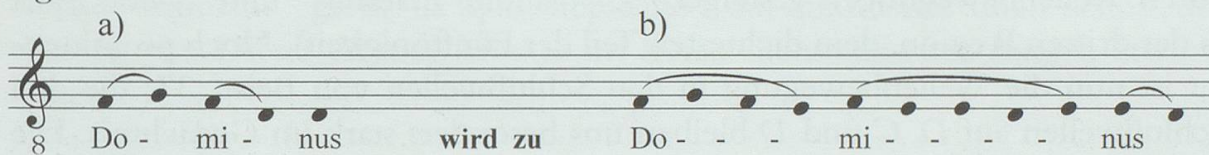
Wenn aber alle Bewegung nach *F* strebt, wie gelangen wir dann zu einem Schlußton *D*? Erinnern wir uns an die Schlußphrase der Psalmformel des ersten Modus (Beisp. 6): Sie schloß mit einem *D*, das keine Schlußwirkung hatte, sondern als Trabant von *F* in der Schwebeliege blieb. Bei einer Psalmformel ist ein solch offener Schluß möglich, weil ja immer ihr Introitus an sie anschließt. Jetzt, wo es gilt, einen Introitus auf *D* abzuschließen, müssen wir einen *Weg* von *F* zu *D* finden; es genügt nicht, *D* einfach aus *F* fallen zu lassen, so wie wir beim Sprechen eine unbetonte Silbe aus einer betonten fallen lassen; ein solches *D* hätte sich noch gar nicht von *F* gelöst und würde zurück nach einem

neuen *F* streben.⁴⁰ Als Schlußton muß *D* so verankert werden, daß die Anziehungskraft von *F* aufgehoben oder wenigstens geschwächt wird. Das gelingt erst mit der Einführung eines neuen melodischen Elementes: Wir brauchen melodische Figuren, welche dem Auf und Ab der Regionen, das ohne Ende ist, immer wieder ein Ende setzen.

Wie diese Figuren klingen, läßt sich besonders eindrücklich in Beisp. 37 hören, zu dem wir noch einmal zurückkehren. Seine erste Phrase schließt mit einer *wellenartigen Bewegung* von *F* über *G* und *E* zu *D* („Dominus“). Der eingeschobene Ton *E* verwandelt den Terzfall *F D* in einen Weg von *F* zu *D*: Zuerst umspielen *G* und *E* das allbeherrschende *F*; heben es also noch einmal hervor („Dominus“), dann wird *F* durch *E* mit *D* verwoben („Dominus“), schließlich wird *E* zum Appoggiaturton über *D* („Dominus“). Erst mit diesem dritten Schritt ist *D* wirklich verankert. Die Verdoppelung des Durchgangs-*E* auf „Dominus“ staut die Bewegung der Welle etwas, ohne die Stauung verlief sie flüssiger (*F-G-F-E F-E-D-E E-D*); damit hätte das Wort „Dominus“ weniger Gewicht.

Wie verwandeln sich Regionen in Schlußwellen? Sie verdichten ihre Fünftönigkeit zur Siebentönigkeit, im zweiten Modus vor allem die zweite Region:

Figur 65



(vgl. Beisp. 37)

In a) ist *D* Begleitton von *F*; es ist Teil der steigend-fallenden Regionalbewegung; die Fortsetzung könnte etwa so lauten:

Figur 66

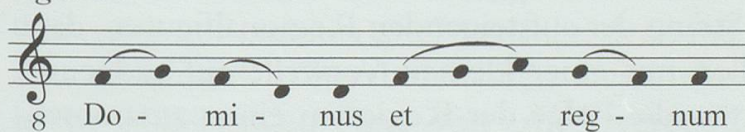
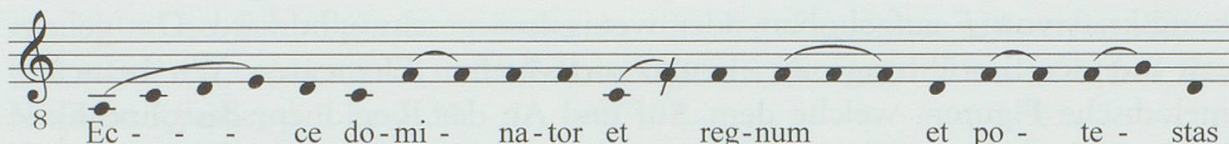


Fig. 65 b) unterbricht als Schlußwelle den regionalen Reigen; sie verlangt einen Neuanfang auf „et regnum“.

Wenn wir die ganze Melodie von Beisp. 37 gehört haben, bleibt im Gedächtnis ein Ineinander von regionaler und wellenartiger Melodik. Die gesamte Melodie besteht fast nur aus Wellen (vor allem Schlußwellen); die regionalen Figuren, die von der Vorfigur auf „ecce“ (mit Wechselton *E*) bis zur zweiten Region von „potestas“ ansteigen, leiten jeweils eine Wellenfigur ein; sie stehen auf den Wörtern „ecce – dominator – et regnum – et potestas“ und ergeben so einen zusammenhängenden Text:

40 vergleiche Anmerkung 26

Figur 67



In Wellenbewegungen wie denen von Beisp. 37 hören wir, wie sich die kreisende Zeit der steigend-fallenden Regionalfiguren in eine zielgerichtete Zeit verwandelt. Zwar liegt schon im Steigen/Fallen der Regionen eine gewisse Zeitrichtung, sie spitzt sich aber nicht so weit zu, daß wir ein bestimmtes Ziel erwarten. Jedes Steigen kann mit einer fallenden Bewegung beantwortet werden und jedem Fallen kann ein neues Steigen folgen: eine Bewegung, die von Figur zu Figur offen läßt, wohin sie geht. Diese melodische Bewegung lernten wir zum ersten Mal kennen, als sich die freie Umspielung des Raumtones in Figuren kristallisierte (s. o. S. 28); sie waren ja nichts anderes als Regionen. Schon in Beisp. 1 wurde die Zeitrichtung, die in einem Singen sich beantwortender Figuren gegenüber einem Singen um den Raumton entstand, durch die *Rede* weiterhin verschärft: Sie erst brachte die regionalen Figuren in eine zwingende Folge gegenüber dem freien Auf und Ab, das in ihnen als redefreien Gebilden noch lag. Darüber hinaus wurde die Zielrichtung der Figuren bereits durch Wellenbewegungen gesteigert, s. „plaudite manibus“ und „Deo“ (dort in der dritten Region, dem dichtesten Teil der Fünftönigkeit). Noch prominenter ist nun die Wellenbewegung in den Schlußwellen von Beisp. 37; die drei Schlußwellen auf *D*, *C* und *D* bleiben uns besonders stark im Gedächtnis. Die Schlußwelle auf *C* („ejus“) verbindet sich mit den beiden *D*-Wellen („Dominus – imperium“) zu einem Sekundschritt *D C* und *C D*, einem jetzt besonders kräftigen „Zeitschritt“, weil er zwischen Zieltönen einer Wellenbewegung und nicht mehr bloß zwischen regionalen Tönen geschieht.

So hören wir also in Beisp. 37 zwei Korrespondenzstränge, die ineinander verschlungen sind: Einmal den Strang der aufsteigenden Regionalfiguren, dann den Strang der drei Schlußwellen mit einer kleinen Vorwelle auf „advenit“. Auch diese Wellenfolge ergibt wie die Folge der Regionen einen zusammenhängenden Text: „Advenit Dominus, in manu ejus imperium“.

Und nun noch einmal zu Beisp. 38: In ihm wird (vor allem im ersten Teil) die Folge der Regionen nicht durch Wellenfiguren unterbrochen wie in Beisp. 37. Der Aufstieg von „Dominus“ bis zu „trepidabo“ ist rein regional; nur bei „timebo“ bildet sich eine kleine Welle. Sie entspricht dem ersten *D*-Schluß auf „Dominus“ im Beisp. 37; der *C*-Schluß, welcher dem dortigen „manu ejus“ entspricht, folgt erst auf „(inimici) mei“; der finale *D*-Schluß greift wie in Beisp. 37 den ersten *D*-Schluß auf. Die Korrespondenz der drei Schlußfiguren ist Beisp. 37 gegenüber insofern abgeschwächt, als der *C*-Schluß in Beisp. 38 nicht wellenartig, sondern regional verläuft. Das heißt, er ist eigentlich gar kein Schluß; wir hören ihn wahrscheinlich so, weil wir (von

Beisp. 37 oder anderen Melodien her) das Bedürfnis haben, den Zeitschritt *D C D* zu hören.

Wenn wir den regionalen Korrespondenzen von Beisp. 38 nachgehen, so erfahren wir, wie erst durch die Rede das freie Steigen und Fallen der Regionen zu einem zwingenden Ablauf wird, zu einem Ablauf allerdings, der nicht in der Art der Wellenbewegung auf ein Ziel zugeht, sondern auch in der Lenkung durch die Rede noch etwas von der Ungebundenheit des alten Figurenreigens behält. Würden wir den regionalen Aufstieg von *A* ohne Rede singen, so könnten wir nach jedem Aufstieg zu einer neuen Region die Bewegung wieder fallen lassen; mehr oder weniger zufällig würden wir einmal das obere *a* erreichen, ohne das je geplant zu haben. Anders, wenn der Aufstieg zur gesungenen Rede wird; zwar bleibt auch jetzt noch etwas von der ursprünglichen Freiheit der Regionalfolge erhalten, aber die Rede schafft neue Korrespondenzen: Der Sänger hört beim Lesen oder Vorausdenken des Textes von Anfang an, daß (erstens) mit dem tiefen „Dominus“ das zweite „Dominus“ in höherer Lage korrespondieren muß; das kann in der regionalen Folge von *A* aus nur eine Quart höher geschehen. Zweitens muß „a quo trepidabo“, Ziel und Höhepunkt des ersten Redeteils, in welchem die Oktav vom Ausgangs-*A* erreicht wird, mit „quem timebo“ (es steigernd) korrespondieren.

„qui tribulant“ greift „a quo trepidabo“ auf und leitet doch schon den Abstieg ein. Dieser Abstieg könnte im freien melismatischen Singen etwa so lauten:

Figur 68



Die Rede artikuliert den Abstieg, indem sie ein kleines Innehalten auf dem *D* von „me“ vor „inimici mei“ verlangt, denn mit „inimici mei“ wird ja das „qui“ von „tribulant“ näher bezeichnet. Das kurze Atemholen, ausgelöst von der leicht schlußartigen Figur von „me“, verdeutlicht etwa folgende Redeweise: „Die mich peinigen (qui tribulant me), ja sie, meine Feinde, sind geschwächt worden“. Warum aber die breite Figur auf „mei“? Weil die Rede das Prädikat „infirmati sunt“ nicht allzu eng an das Subjekt „inimici mei“ binden möchte, denn als Prädikat trägt ja „infirmati sunt“ den ganzen Redeteil von „qui tribulant“ an: „Die mich peinigen, ja sie, meine Feinde, sie alle sind geschwächt worden.“ Diese stufenweise singende eindringliche Rede hält den von *a* ausgehenden Abstieg zweimal auf, allerdings nicht so sehr, daß der syntaktische Zusammenhang gefährdet wäre. Das wäre erst der Fall, wenn auf „mei“ eine Schlußwelle wie auf dem *C*-Schluß von Beisp. 37 gesungen würde; die regionale Figur *F D C* hingegen läßt immer noch die Rückkehr zum *F* von „infirmati“ offen.

In den Beispielen 37 und 38 war *E* lediglich Durchgangs- und Wechselton; nur bei „*et ceciderunt*“ in Beisp. 38 wurde es etwas selbständiger. Dies noch mehr in der folgenden Melodie, in welcher es nicht nur eine Schlußwelle bildet, sondern wellenartig den gesamten melodischen Duktus durchdringt:

Beispiel 39

8 Ex or - - re in - - fan - ti - um, De - us,
 8 et lac-ten - ti - um per - fe - ci - - sti lau - - - dem
 8 prop - ter in - i - mi - - - cos tu - - - - os.

Auf „*ore*“ ist die Figur *C-E-D* Akzentfigur, so wie sie im Beisp. 38 in der Umkehrung *D-E-C* dem Worte „*et*“ Emphase verlieh. Im vorliegenden Beispiel ziehen sich Terzfiguren als stufenweise versetztes Motiv über die ganze Melodie: *C-E-D*, *D-F-E*, *E-G-F*, *F-a-G*.

Die Auflösung der Regionen in Terzfiguren gibt der Melodie eine gewisse Unruhe, die nur bei „*Deus, et lactentium*“ und „*propter inimicos*“ regionaler Melodik weicht. Die Terz *F a* gehört beidem an, der Terzfolge wie der Regionenfolge; die regionalen Stellen erhalten dank des Quartsprunges *G-D* und *D-G* eine besondere Prägnanz innerhalb des dichten Terzenflusses.⁴¹

C. Verknüpfung der Modi acht und zwei von der Rede her

Wir haben bisher den achten Modus und den zweiten Modus *konsonantisch*, d. h. als quintentsprechende Modi verknüpft. Eine *melodische* Verknüpfung wäre denkbar, wenn wir uns folgende Situation, in welcher sich der erfindende Sänger befinden könnte, vorstellen: Er singt einen Text im zweiten Modus; bereits ist er bis zur dritten Region aufgestiegen. Nun stößt er auf ein Wort, das er, der Rede folgend, hervorheben sollte. Es bleibt ihm nichts anderes als ein *Durchbruch* von der dritten zur vierten Region übrig, ein Durchbruch, den er gar nicht geplant hatte: Ohne es zu wollen, ist er in den achten Modus geraten.

Ob die Rede einen Durchbruch verlangt oder nicht, das soll an zwei verschiedenen Texten gezeigt werden. Wir (und der gregorianische Sänger) haben

41 Zu *C-E-D D-F-E F-G* am Anfang der Melodie vgl. die quintentsprechende Folge *F-a G-h G-a-c* bei „*etenim ...*“ in Beisp. 35: Im *D*-Modus umspielt *C-E* das folgende *D*, im *G*-Modus *F-a* das folgende *G*.

folgende Sätze vor uns: „Mihi autem nimis honorati sunt amici tui, Deus. Nimis confortatus est principatus eorum“. Lesen wir den Text, so stellt sich leicht eine Parallelität von „honorati sunt“ und „confortatus est“ ein. Im Sprechen werden beide Partizipien hervorgehoben; auf „sunt“ und „est“ wird sich die Stimme jeweils senken. Zu „honorati sunt“ führen sechs Silben, zu „confortatus est“ nur zwei Silben; das ergibt im ersten Fall einen initialen Aufstieg, im zweiten lediglich ein Ansingen des Dominanttones. Nun haben aber die Satzschlüsse („amici tui, Deus“ und „principatus eorum“) wohl doch zu viel Gewicht für eine bloß abfallende Redeweise: Wir heben bei „amici tui, Deus“ „tui“ deshalb noch einmal hervor und lassen „principatus eorum“ sogar zur Intensität von „confortatus“ zurückkehren.⁴²

Stellen wir uns nun vor, der Sänger des Textes habe sich die Aufgabe gestellt, in der ersten Region zu beginnen, vielleicht im Hinblick darauf, daß nicht weniger als acht Silben vor dem Hauptakzent des ersten Satzes stehen. Welcher Modus daraus folgt, das hat sich für ihn schon aus der eben geschilderten Disposition des Textes ergeben: Daß die dritte Region nicht überstiegen wird, ist damit entschieden, daß nach dem Kernwort „honorati“, welches in der dritten Region liegt, „confortatus est“ in der Rede sich *parallel* zu „honorati sunt“ verhält und nicht steigernd: Die Melodie bleibt im zweiten Modus.

Beispiel 40

8 Mi-hi au-tem ni - - mis ho - no-ra - ti sunt
 8 a - mi - - ci tu - i De - - - us; ni-mis con-for - ta-tus
 8 est prin- - - ci - pa - - tus e - o - - - rum.

Das über die Vordisposition des Sängers hinausgehende eigentliche „Leben“ der Rede liegt im Detail, etwa in der *Wortfigur* von „nimis“ (vgl. Anmerkung 47), im *G-a-Akzent* auf „honorati“ oder in der Variationsform der Figur von „confortatus est“, die ihrer Vorlage „honorati sunt“ gegenüber das höchste *a* nicht in der Akzentfigur bringt, sondern als Vorbereitung von „principatus“ (keine Zäsur nach „est“ wie im Graduale Romanum!) und so deutlicher macht, daß wir noch nicht am Ende sind, denn eigentlich ist erst mit der Akzentfigur auf „eorum“ ein *a* erreicht, das dem *a* von „honorati“ ganz entspricht. Der Schluß des Introitus durchbricht so in spontaner Weise die im Voraus dispo-

42 Es ist gut gregorianischer Brauch, Possessiv- und Personalpronomen so hervorzuheben, vgl. Beisp. 31 „in tabernaculum *ejus*“, Beisp. 32 „oratio *mea*“, Beisp. 37 „in manu *ejus*“, Beisp. 38 „qui tribulant *me* inimici *mei*“. Andere Beispiele werden folgen.

nierte Symmetrie. Ein etwas nüchternerer Sänger hätte wohl einen *D*-Schluß ohne den Aufschwung zu „*eorum*“ angefügt.

Und nun ein anderer Text, den wir wiederum von der ersten Region her singen. Schon die beiden ersten Sätze und der Anfang des dritten Satzes machen deutlich, daß sich von der Rede her die Melodie ganz anders aufbauen muß als im gerade betrachteten Beispiel. Der neue Text lautet: „*Domine ne longe facias auxilium tuum a me; ad defensionem meam aspice; libera me ...*“. „*auxilium*“ entspricht in der Rede dem „*honorati sunt*“ des vorigen Textes, aber die Rede muß sich im folgenden Satz noch steigern und kann nicht in Parallelität zum ersten Satz verharren. Ob ihr Höhepunkt bei „*aspice*“ oder „*libera*“ liegen wird, ist noch offen; jedenfalls bildet „*ne longe facias ... ad defensionem meam aspice, libera me*“ mit dem Konjunktiv und den beiden Imperativen eine Folge, deren Redeweise sich intensiviert, und damit ist in der gesungenen Form der Rede ein Durchbruch in den oberen Bereich unvermeidlich. Er muß frühestens bei „*aspice*“ erfolgen, wenn wir mit „*ne longe facias auxilium*“ schon die dritte Region erreicht haben. Da „*ad defensionem meam*“ „*aspice*“ schon vorbereitet, ist es angebracht, den Übergang zur vierten Region schon hier zu vollziehen; es fragt sich nur noch, ob „*aspice*“ in dieser Region bleibt und „*libera me*“ noch höher liegen wird, oder ob mit „*aspice*“ der Höhepunkt erreicht ist und „*libera me*“ schon den letzten Abschnitt einleitet. Der Sänger wählt diese zweite Möglichkeit und macht damit „*aspice*“ zum Kernwort der gesamten Melodie, bzw. „*ad defensionem meam aspice*“ zu ihrem Kernsatz; bei „*tuum a me*“ am Schluß des ersten Satzes nimmt er den Übergang zur vierten Region, der bei „*defensionem meam*“ erfolgt, schon in einer Akzentfigur voraus:

Beispiel 41

8 Do - - mi-ne ne lon- ge fa-ci - - as au- xi-li - - - um tu - - - um

8 a me; ad de- fen-si- o- nem me- am a- spi- ce,

8 li- be- ra me de o- - - re le-o - - - nis

8 et a cor-ni - - - bus u - - ni - cor - nu-o - - - rum

8 hu - mi - li - ta - - tem me - - - - - am.

Diese Melodie könnte wie die von Beisp. 40 bei einem an *F* gebundenen *G* und so im zweiten Modus bleiben, wenn es die Entwicklung der Rede zuließe; sie verlangt aber in ihrer Steigerung eine modale Abzweigung. (Damit soll nicht behauptet werden, daß in jedem Fall der Modus von der Rede und wie hier sogar erst in ihrem Verlauf entschieden wird. Eher läßt sich wohl behaupten, daß die melodische Gestaltung durch die Rede sich bis auf die Wahl des Modus erstrecken kann.)

Auf die Ausdehnung der Melodie bis *e* kommen wir im sechsten Kapitel zurück.

D. *G* und *F* im achten und zweiten Modus

Wir fassen achten und zweiten Modus noch einmal zusammen, indem wir die Rolle von *G* und sein Verhältnis zu *F* in den beiden letzten Beispielen, d. h. im zweiten und achten Modus, vergleichen.

Im zweiten Modus bleibt *G* an *F* gebunden und zwar als leichter oder schwerer Wechselton. Der appoggiaturartige schwere Wechselton (vgl. „confortatus“ in Beisp. 40) setzt sich zwar schon von *F* ab, und das Gewicht wechselt von einem zum andern Ton, aber ohne daß die melodische Bindung von *G* an *F* aufgehoben würde.

Als gleichgewichtig treten sich *F* und *G* erst gegenüber, wenn sie beide auf *c* als dritten Ton bezogen sind. Das ist dann der Fall, wenn die Melodie wie in Beisp. 41 von der dritten in die vierte Region wechselt. Der Schlußteil der Melodie beginnt mit „libera me“, wobei „libera“ eng an „aspice“ anschließt; die Zäsur zwischen den beiden Imperativen, wie sie im Graduale Romanum steht, sollte also wegfallen, höchstens einem leichten Atemholen Platz machen, das die *c*-Ebene nicht unterbricht. Von hier an bis zum Schluß wechseln *G* und *F* unter einem *c*, das zwischen ihnen über *a* hinweg vermittelt, indem *a* sich entweder zu *F* *G* als dritter Ton der dritten Region oder zu *c* als Mittelton der vierten Region gesellt (vgl. dazu Beisp. 32). Wenn wir den Wechsel von *F*/*G* in diesem Schlußteil verfolgen, hören wir, daß seine Funktion in der Melodie von ganz anderer Natur ist als der *F*/*G*-Wechsel im zweiten Modus. Während im zweiten Modus sich *F* und *G* konkret in einzelnen Figuren begegnen, bestimmen sie im achten Modus darüber hinaus den melodischen Gesamtverlauf, zum Beispiel als Schlußtöne einzelner Phrasenteile: Der erste Phrasenteil des gesamten Schlußteils von Beisp. 41 geht zu *G* („libera me“), der zweite zu *F* („leonis“). Dann beginnt die letzte Phrase mit *F* („et a cornibus“) und schließt mit *G* („meam“). *F* und *G* haben in ihrem Wechsel unter *c* eine *formale* Funktion; sie sind nicht so sehr direkt aufeinander bezogen, als daß sie die Melodie vielmehr abwechselnd beherrschen – bei ständig mehr oder weniger präsentem *c*. Und zwar nicht nur Phrasen und Phrasenteile beschließend, sondern auch innerhalb der Teile selber: In „libera me“ ist *G* zwar nur als Schlußton bestim-

mend, durch das eine Schluß-G steht aber der gesamte Phrasenteil in der vierten Region; bei „de ore leonis“ dominiert *F* während des ganzen Phrasenteils. Die folgende Phrase vollzieht in ihrem Innern einen *F/G*-Wechsel bei „cornuorum“; nachher taucht *F* nur noch einmal als Subtonium von *G* auf („humilitatem“), während *c a* wie bei „libera me“ sich nach *G* ergänzt, diesmal allerdings mit *h* als Mittelton in einer Wellenbewegung zwischen *c* und *a* und am Schluß als Terz zu *G*.

Im unteren Bereich bleibt *G* mit oder ohne *a* an *F* gebunden, in der vierten Region unter *c* als drittem Ton jedoch löst sich *G* von *F* so sehr ab, daß der Schritt von *F* zu *G* und *G* zu *F* zum *Zweiquintenschritt* wird, in der Melodie oft über andere Töne hinweg.⁴³

E. Der sechste Modus: seine Grundbewegung im Terzgang *F G a*

Wie können wir, nachdem wir den achten mit dem zweiten Modus in zweierlei Weise verknüpft haben, zuerst konsonantisch sich in der Quint entsprechend, dann melodisch in der aufsteigenden Regionalfolge, nun den *sechsten Modus* mit dem achten und zweiten verknüpfen? Mit dem achten Modus verbindet ihn *c* über *a*, mit dem zweiten Modus *F* als zentraler Ton des unteren Bereiches. Verwandt ist der sechste Modus dem achten Modus auch darin, daß der Terzgang *F G a* eine starke Einheit bildet, nur ist *F G a* im achten Modus auf *G* und *c* bezogen, während der Terzgang im sechsten Modus zentrale Figur ist, zu welcher *D* (als Trabant von *F*) und *c* (als Trabant von *a*) hinzutreten. Die Grundbewegung des sechsten Modus beschränkt sich auf die drei Töne des Terzganges *F G a*, wie wir sie schon in Beisp. 14 kennenlernten.

Zunächst ein Beispiel mit *c* über *a*:

Beispiel 42

8 Re - - qui - em ae - - ter - - - nam do - - na e - is

8 Do - mi - - - ne; et lux per - pe - tu - a

8 lu - ce - at e - - - is.

Die erste Phrase („requiem aeternam“) klingt wie eine geraffte Version der ersten Phrase von Beisp. 14 („iusti ... Dei“). Dazu kommt eine Erweiterung

⁴³ Wie grundlegend das Verhältnis *F/G* ist, wird sich im Verlaufe des Textes noch deutlicher zeigen, siehe auch Abschnitt F. dieses Kapitels.

(Abweichung) zu *c* in der zweiten und letzten Phrase („dona eis Domine“ und „luceat eis“). Neben *c* wird auch *b* hervorgehoben, wenn wir den Neumen von St.Gallen folgen. Daß neben der Quint auch die Quart über *F* in alter Terzgangmanier hervortritt, ist nicht erstaunlich bei einem Modus, dessen grundlegender Terzgang sich leicht einem wirklich autonomen Terzgang wie in Beisp. 17 annähern kann.

Eine weitere Stelle mit *c* aus dem Introitus „Sacerdotes Dei“:

Beispiel 43

8 Sa - cer - - do - - - tes De - - i, be - ne - di - - ci -
8 te Do-mi - - - num.

Man mag bei diesen beiden ersten Phrasen (eigentlich einer großen geteilten Phrase) im Zweifel sein, ob auch hier *F G a* wirklich primär ist und nicht in der Art des zweiten Modus aus der ersten Region hervorgeht (vgl. Beisp. 38, in welchem freilich ein langer Weg zu *F G a* führt; näher kommen dem Aufstieg des vorliegenden Beispiels Initia des ersten Modus, die uns im folgenden Kapitel begegnen werden). *F G a* als Folgeregion von *C D F* scheint mir aber hier doch mehr gelesen als gehört zu sein. In Wirklichkeit folgt in einer *Wortfigur*, die auf *D* als vorausgenommenem Trabanten von *F* beginnt, dieses *F* als rezitativische Tonebene mit *F-G*-Akzent auf „sacerdotes“ und „Dei“; der Anfang ist nichts anderes als eine feierliche, großartige Einführung von *F*, von welchem, wie im vorigen Beispiel, die Melodie nach *a* führt und sich dann bis zu *c* und *b* erweitert.⁴⁴

Sind die melodischen Bewegungen zu *c* von Beisp. 42 und 43 wirklich schon in den oberen Bereich vorgedrungen? Man hat eher den Eindruck einer bloßen *Abweichung* nach oben vom Terzgang aus; eine Hand wird über die dritte Region hinaus ausgestreckt, ohne daß der Terzgang *F G a* wirklich verlassen wird. Das trifft aber nicht mehr für folgende Stelle aus einem anderen Introitus des sechsten Modus zu:

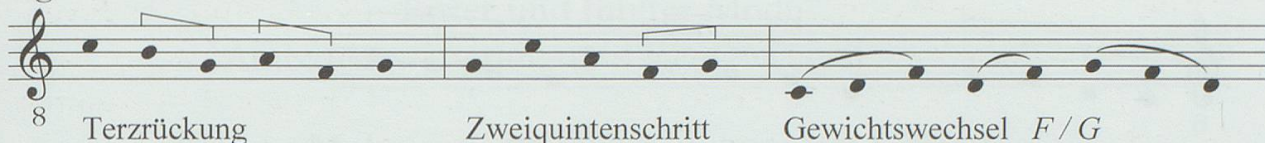
Beispiel 44 (aus Introitus „Esto mihi“)

8 ...et re - fu - gi - um me - um es tu; et prop - ter
8 no-men tu - - um dux mi - - hi e - - ris ...

44 zum Begriff „Wortfigur“ s. u. Anm. 47

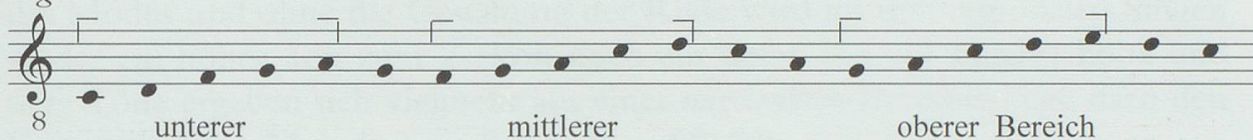
In all diesen Metamorphosen des Verhältnisses von *F* zu *G* bleibt der Raumton *F* bestimmend, wenn auch in graduell verschiedener Weise.

Figur 69



Sobald *F* im Zweiquintenschritt neben *G* zum Basiston wird, entsteht als Vermittler zwischen unterem und oberem Bereich ein *mittlerer Bereich* auf *F* (zu unterem und oberem Bereich s. o. Fig. 60 auf S. 81). Zusammen mit dem mittleren Bereich haben wir jetzt drei Bereiche. In regionaler Form lassen sie sich folgendermaßen verbinden:

Figur 70⁴⁵



An den drei Bereichen läßt sich die *Orientierung* der in ihnen liegenden Regionen ablesen:

Die Orientierung einer Region oder überhaupt einer melodischen Figur ergibt sich daraus, in welchem der drei Bereiche sie liegt. Die Regionen des unteren Bereiches sind *tieforientiert*, die des mittleren Bereiches *mittel-* und die des oberen Bereiches *hochorientiert*. Anhand von Fig. 70 können wir Regionen unterscheiden, deren Orientierung stabil ist und solche, bei denen sie wechselt. Stabil sind die erste und zweite Region als tieforientiert und die sechste als hochorientiert. Die dritte Region ist sowohl tief- wie mittelorientiert, die vierte und fünfte Region sind sowohl mittel- wie hochorientiert.

Der Orientierungswechsel von *F G a* ist in der modalen Verknüpfung besonders auffallend. Tieforientiert leuchtet der Terzgang als oberste Region des zweiten Modus hervor (s. Beisp. 38), mittelorientiert teilt er im achten Modus die Funktion einer Basisregion mit *G a c*, während er im sechsten Modus mittel- oder tieforientiert Kernregion ist.

Fassen wir die gesamten Regionen der Modi zwei, acht und sechs um die zentrale dritte Region noch einmal zusammen, so haben wir innerhalb der Oktav *C-c* vier Regionen:

Figur 71



45 zum Zusammenhang der drei Bereiche und ihrer Orientierung mit der Lehre von der Solmisation s. Anm. 52

Je zwei sich folgende Regionen lassen sich zu einer Quintfigur zusammenfassen:

Figur 72



Diese Quintfiguren ergeben sich zunächst als reine Konstruktion; über ihre Verwendung im ersten und fünften Modus mehr im folgenden Kapitel.

Fünftes Kapitel

Harmonia Modorum II

Erster und fünfter Modus:

Ambituserweiterung und Klangwechsel *a c / h d*

A. Erster Modus verbindet zweiten, sechsten und fünften Modus

Bevor wir nachprüfen, wo und wie die aus den Regionen gewonnenen Folgen *D F G a* und *F G a c* vorkommen, versuchen wir, uns ohne die Hilfe gregorianischer Melodien eine Vorstellung davon zu machen, was diese beiden Quintfiguren (bzw. Quintfolgen) von den Regionen unterscheidet.

Regionen haben in ihrem Steigen und Fallen kein Ziel. Ohne den Einfluß des Modus und ohne die Gestaltung der Rede wird im rein regionalen Singen weder ein hoher Ton zum Zielton noch ein tiefer Ton zur Finalis; hohe und tiefe Töne ergeben sich vielmehr aus einer *ungelenkten Bewegung* (vgl. dazu den Kommentar zur Melodie von Beisp. 38 auf S. 87).

Was geschieht nun aber, wenn ich mit *D F G a* als geschlossener Figur beginne und ihr *F G a c* in derselben Weise folgen lasse, wie ich eine höhere Region ihrer nächsttieferen folgen ließ? Ich erlebe, daß ich von *D* bis zu *c* leicht und mühelos aufsteigen kann; der Zielton *a* der ersten Figur führt zum Zielton *c* der zweiten Figur. Der Zusammenhang von *c* und *F* hat sich gelöst, denn als Zielton ist *c* so stark, daß ich *F* „vergesse“; *c* ist wie ein zweites *F* geworden und um *c* entsteht eine dritte Quintfigur *a c d e*; *c* ist der Magnet des oberen Bereiches wie *F* des unteren.

Bei der Verknüpfung der Modi führen die Quintfolgen *D F G a / F G a c / a c d e* vom *ersten zum fünften Modus*, aber schon im ersten Modus wird die zweite und dritte Quintfolge erreicht. Die erste fällt dann im fünften Modus weg; auch im ersten Modus erscheint sie gerne in ihrer verkürzten Form als Terzgang *F G a* (vgl. den Anfang von Beisp. 49, dessen Folge *F G a / a c* als Zusammenfassung von *D F G a / F G a c* aufgefaßt werden kann).

Damit ist die Ambituserweiterung vom unteren über den mittleren zum oberen Bereich (d. h. von Vorstufe über erste zur zweiten Stufe, s. S. 70) das Hauptthema dieses Kapitels; von Beisp. 58 an tritt der Klangwechsel in einer neuen Form hinzu.⁴⁶

Wir beginnen mit Introiten des ersten Modus, die noch ohne *c* auskommen oder *c* höchstens als Trabanten von *a* kennen:

46 Während die erste Quintfolge in den Introiten des ersten Modus nicht sehr stark ausgebildet ist, erscheint sie regelmäßig in den Soloversen der Gradualgesänge des ersten Modus. In dem Solovers „*Vias tuas*“ folgen sich alle drei Quintfolgen (s. Grd. Triplex S. 16).

Beispiel 46

8 De ven- - - tre ma-tris me- - - ae vo-ca - - vit me
 8 Do-mi - - nus no - - mi - ne me - o;
 8 et po - - su - - it os me - - - um ut gla-di - - - um
 8 a - - cu - - - tum; sub te - gu-men - to ma - nus su - - - ae
 8 pro - - te - - xit me, po - - su - - it me
 8 qua - si sa - git - tam e - - - lec - - - tam.

Im Initium ist *a* Zielton; seine Kernfigur liegt auf dem Terzgang *F G a* („matris meae“), eine Vorfigur auf *D F D C* („de ventre“, mit Zierton *E*) geht voraus.

Vereinfachen wir die Initialphrase, so kommen wir dem Anfang der Extension des Raumtones von Fig. 3 a) (s. S. 28) sehr nahe. Noch näher stehen ihr ähnliche Initien von Offiziumsantiphonen des ersten Modus:

Beispiel 47

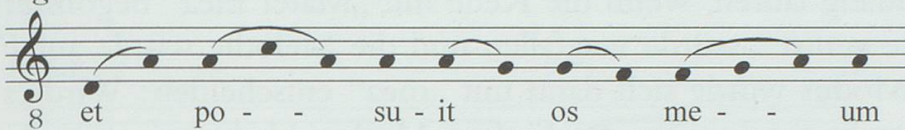
8 Ex - au - di - at Do-mi - nus Ca - ri - tas De - i dif - fu - sa est
 8 Cum i - ter ad ma - re coe-pis - set Haec est Vir-go sa - pi - ens
 8 quam Do - mi - nus vi - gi - lan - tem in - ve - nit.

Wie ist es nun aber zu verstehen, daß der Ton *a* in Beisp. 46, nachdem er zur Tonebene der ersten Phrase wurde, nicht Dominantton der dem Initium folgenden Melodie bleibt?

Versuchen wir, den Text zu lesen, wie ihn einmal der Sänger, der diese Melodie erfand, gelesen haben muß: Nachdem wir in der Initialphrase den ersten Modus angekündigt haben, warten wir wohl auf eine Gelegenheit, wie

in der Initialphrase bis zu *a*, wenn nicht weiter nach oben, aufzusteigen. Eine solche Gelegenheit würde sich etwa bei „et posuit eum“ bieten. Wir könnten hier die Initialformel zum Beispiel so steigern:

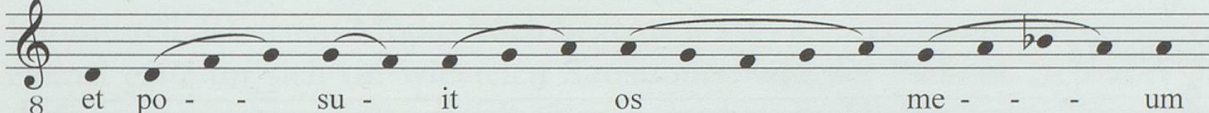
Figur 73



Damit hätten wir der ersten Initialformel auf „de ventre matris“ eine zweite Formel, welche in einigen andern Introiten des ersten Modus als Initialformel gesungen wird, korrespondierend hinzugefügt. (Vgl. im Graduale Romanum „Rorate“ „Da pacem“ „Inclina“ „Statuit“ und „Suscepimus“. In anderen Initien folgt nach dem Quintsprung nur *b* ohne folgendes *c*.)

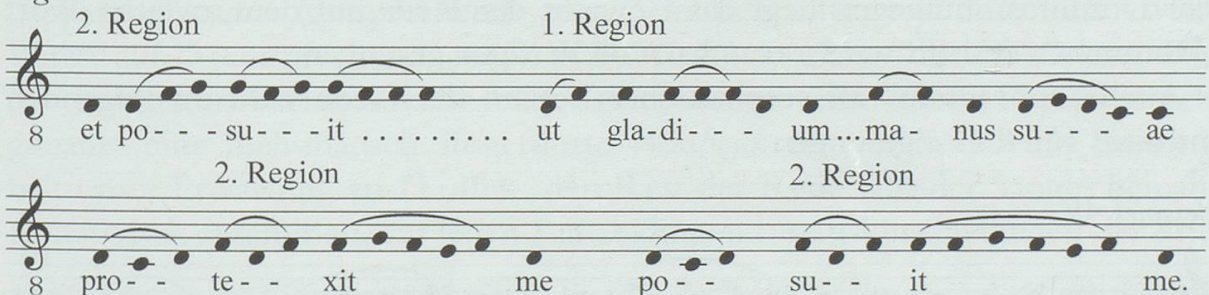
Wir könnten aber auch auf „et posuit“ das Initium „De ventre matris“ variieren:

Figur 74



Was hat nun den Sänger bewogen, nicht mehr bis zu *a* aufzusteigen? Offenbar vermied er bei „et posuit os meum“ eine Korrespondenz zur Initialphrase, um eine neue Korrespondenzenkette zu eröffnen. Sie reicht von „et posuit os meum“ über „protexit me“ zum folgenden „posuit me“. Dieses letzte „posuit“ korrespondiert mit dem vorangehenden „protexit“ wie in Beisp. 38 „qui tribulant“ mit „trepidabo“, dort variierend, hier in reiner Wiederholung. Der gesamte Abschnitt zwischen „et posuit os meum“ und „protexit me“ wird in der ersten Region gesungen, so daß der Hörer die drei Verben mit *G*, die (in unterschiedlicher Stärke) die zweite Region antönen, miteinander verbindet:

Figur 75



Bei „quasi sagittam“ werden dann beide Regionen miteinander verbunden, eingeleitet von einer Abweichung nach *A C*, welche dem Wort „sagittam“ ein besonderes Relief verleiht. Nach dem Anhören der gesamten Melodie bleibt „matris meae“ als Kern der Rede in unserm Gedächtnis; kein anderes Wort erhebt sich mehr zur dritten Region. Dem Verb „vocavit“, das mit einem

F-a-Akzent an „*matris*“ anknüpft, sind in Rede und Melodie alle folgenden Verben untergeordnet.

Die Entscheidung für den ersten Modus ist also mit der Hervorhebung von „*matris meae*“ in einem mit *D* beginnenden Initium gefallen.

Wie würde der Anfang lauten, wenn die Rede mit „*Mater mea*“ begönne? Die Vorfigur von „*de ventre*“ würde wegfallen und die Melodie würde auf *F G a* beginnen. Der Modus würde sich dann mit „*mea*“ entscheiden: Wird es höher gesungen, entsteht ein Initium des fünften Modus, bleibt es auf *a*, ein Initium des ersten Modus ohne Vorfigur:

Figur 76

Figure 76 shows two musical examples, a) and b), on a single staff. Both are in 8/8 time. Example a) has the lyrics "ma-ter me - - a" and shows a melodic line starting on a middle note, moving up stepwise to a higher note, then down. Example b) has the lyrics "ma-ter me - - - - a" and shows a similar melodic line, but with a longer interval between the first two notes, and a final note that is lower than in a).

Dazu drei Beispiele von Offiziumsantiphonen des ersten Modus; die ersten beiden überspringen die Vorfigur und beginnen direkt mit *F G a*:

Beispiel 48

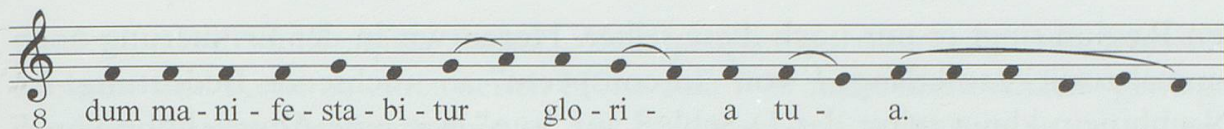
Example 48 consists of three staves of music in 8/8 time. The first staff has the lyrics "Do - mi - ne, bo - num est nos hic es - se." and shows a melodic line starting on a middle note, moving up stepwise to a higher note, then down. The second staff has the lyrics "Di - ci - te: pu - sil - la - ni - mes con - for - ta - - mi - ni." and shows a similar melodic line. The third staff is labeled "aber" and has the lyrics "Ex - au - di - at Do - mi - nus o - ra - ti - o - nes ve - stras." and shows a melodic line starting on a lower note, moving up stepwise to a higher note, then down.

Der Imperativ „*dicite*“ und der Vokativ „*Domine*“ rechtfertigen es, auf der Hauptfigur des Initiums zu beginnen und die Vorfigur wegzulassen. Bei „*exaudiat Dominus*“ hingegen liegt das Gewicht der Rede auf dem zweiten Wort „*Dominus*“, deshalb wird „*exaudiat*“ als Vorfigur gesungen.

Auch „*ego autem*“ als emphatischer Beginn der Rede wird im folgenden Introitus auf *F G a* gesungen:

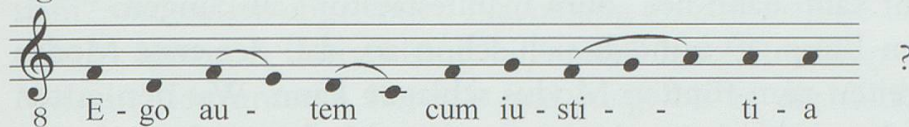
Beispiel 49

Example 49 consists of two staves of music in 8/8 time. The first staff has the lyrics "E - go au - tem cum iu - sti - - - ti - a ap - - - pa - re - - bo" and shows a melodic line starting on a middle note, moving up stepwise to a higher note, then down. The second staff has the lyrics "in con - spec - - - tu tu - o, sa - ti - a - - - bor," and shows a similar melodic line.



Schließt die Rede hier einen Anfang auf *D* aus? Könnten wir auch so beginnen:

Figur 77



Für eine solche Version spricht, daß „ego autem“ auf der Vorfigur gesungen mit „cum iustitia“ in einer Art konträrer Korrespondenz fallend-steigender Bewegung steht. Dann müßte aber der Sänger „ego autem cum iustitia“ schon als ein Ganzes vorauskonzipiert haben, so wie das bei „de ventre matris meae“ in Beisp. 46 der Fall ist, wo diese Einheit in der Rede vorgegeben wird. Das ist jedoch im gegenwärtigen Beispiel anders: Von der Rede her ist es spontaner, erst einmal „ego autem“ in erhöhter Lage zu beginnen, d.h. auf einem als Initiumsteil des ersten Modus hoch liegenden *F G a*. „Ego autem“ steht vorerst einmal ganz für sich (in wievielen Situationen sagt der Psalmist „ich aber“!), deshalb gibt es vor „cum iustitia“ ein ganz leichtes Innehalten (eine Zäsur wäre schon zu viel), denn erst, nachdem „ego autem“ gesungen ist, entscheidet die Fortsetzung der Rede, ob die Melodie steigen, fallen oder auf der erreichten Tonhöhe bleiben soll; „cum iustitia“ verlangt einen weiteren Anstieg. Weiter entscheidet die Rede, daß die Melodie von „iustitia“ an wieder auf *a* zurückfällt, denn keines der weiterhin hervorgehobenen Wörter wird zu einem neuen, die Höhe von „iustitia“ übersteigenden Kernwort; die Rede wird nicht durch neue Aufschwünge, sondern auf dem Wege der *Variation* am Leben erhalten; ohne die dritte Region zu verlassen, umspielt sie der Sänger bei „apparebo“, „conspectu“ und „satiabor“ in immer reicherer Weise.

Was die Gestaltung der Phrasen betrifft, so schließt die Initialphrase mit „apparebo“ auf *a* (entsprechend „meae“ in Beisp. 46), mit „tu“ die zweite Phrase auf *D* (entsprechend „meo“ in Beisp. 46). „satiabor“ als das stärkste Wort der erwähnten Variationskette bildet so etwas wie eine kleine Phrase in sich, genauer eine melismatisch ausgeführte *Wortfigur*, die auf *F* endet.⁴⁷ Dieses *F* hält unsre Erwartung zu *D* offen; den Rest der Rede faßt der Sänger beinahe rezitativisch zusammen, auf jeden Fall abklingend; statt Umspielungen der drit-

47 Wortfiguren sind Figuren, die melodisch so in sich geschlossen sind, daß sie sich aus dem Melodiestrom als melodische Gebilde herausheben. Ihre melodische Geschlossenheit kann so stark sein, daß der Akzent des Wortes, das ihnen zugrunde liegt, nicht berücksichtigt wird. So beachtet die Wortfigur des letzten „posuit me“ von Beisp. 46 den Wortakzent nicht, weil es die Akzentfigur von „protexit me“ getreulich variiert. Vergleiche auch initiales „omnes“ in Beisp. 1, initiales „circuibo“ und „dicam“ in Beisp. 31, „Dominum“ und finales „Deum“ in Beisp. 45.

ten Region singt er nur noch diese selber. Hören wir in der Erinnerung noch einmal zurück, so erlangt *F* von „in conspectu“ an wachsende Bedeutung. Im Nachhinein klingt selbst der *D*-Schluß auf „tuo“ wie eine Abweichung von *F* (keine Schlußwelle!); *a* nach „apparebo“ hören wir anders als vorher: Von „conspectu“ an ist es ein sich nach *F* neigendes, nicht mehr ein tragendes *a*, geworden. Das schon so lange dominierende *F* (es beherrscht diese Melodie wie die von Beisp. 46) kann dann bei „dum manifestabitur“ ausklingen.

In der Melodie von Beisp. 49 kündigt sich schon an, daß der erste Modus eine Brücke vom zweiten zum fünften Modus schlagen kann. Was den ersten mit dem fünften Modus verbindet und vom zweiten Modus entfernt, ist ein Wechsel der *Orientierung*: *a* entzieht sich dem Einflußbereich von *F*, wenn sich von ihm aus eine Oberterz *c* bildet und die Melodie nicht, wie im zweiten Modus, von *a* zu *F* umkehrt. Noch ist die Kraft von *F* ungebrochen; *a c* ist immer noch Abweichung von *F*, aber *c* auf „iustitia“ doch schon stärker gedehnt als das aus *a* hervorgehende *c* im sechsten Modus. Damit ist *c* schon mehr als bloßer Begleitton von *a*.

Einen weiteren Schritt auf dem Wege zu einer höheren Orientierung von *a* macht folgende Melodie:

Beispiel 50

8 Mi-se - re-ris om - ni-um Do - mi-ne, et ni - - - hil o-di- sti
 8 e-o- - - - rum quae fe - - - ci - - sti, dis-si-mu- lans pec- ca- ta
 8 ho - - - mi - - - num prop- ter pae - ni - - - ten-ti - - - am
 8 et par - - cens il - - - lis; qui-a tu es
 8 Do - - - mi-nus De - - - - us no - - - - ster.

Der erste Teil des Introitus (bis „fecisti“) verharrt im Bereiche *D/a* mit *F* als Verbindungston zwischen Grundton und Dominantton. Ein Beginn auf *F G a* statt auf der Vorfigur *D C F* ist dadurch motiviert, daß die Rede das erste Wort „misereris“ hervorhebt. Im Gegensatz zum vorigen Beispiel folgt aber kein unmittelbarer Aufschwung von Rede und Melodie; „Domine“, welches ja schon in der Anrede „misereris“ enthalten ist, fällt auf die Schattenseite der melodischen Bewegung. „et nihil odisti“ greift „misereris“ auf; „eorum“ ver-

bindet „odisti“ und „quae fecisti“. Bei „propter paenitentiam“ machen sich Melodie und Rede zu einer neuen Höhe auf; *F* ist nicht mehr nach *D* geneigt, sondern Basis von *a*; damit aber ist der Aufschwung zum Kernwort „paenitentiam“ erschlossen; ihm gegenüber ist alles Vorige Vorbereitung und alles Folgende Nachklang. Dem ersten Sänger dieses Introitus war die gesamte Rede und die aus ihr entspringende Melodie in ihrer Vorbereitung von „paenitentiam“ und einem abgestuften Nachklang bis zum Schluß hin wohl schon gegenwärtig, bevor er den Gesang begonnen hatte. Im Kernwort durchbricht die Melodie den unteren Bereich und steigt bis in die fünfte Region. *D F G a* („dissimulans“) bereitet *F G a c* („propter paenitentiam“) vor; die fünfte Region der Wortfigur von „paenitentiam“ löst sich in zwei Terzen auf; *d c a* wird zu *d-h-c-h a* (diese Terzen werden uns noch beschäftigen):

Figur 78



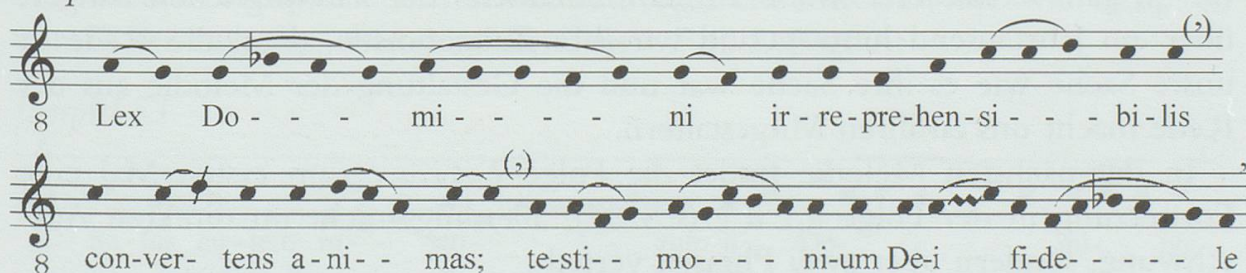
Ein hochorientiertes *a* hat sich hier von *F* abgekoppelt; es ist zum quinhöheren *D* geworden, wenn wir „paenitentiam“ etwa mit Wendungen des zweiten Modus vergleichen:

Figur 79 (s. Beisp. 37)

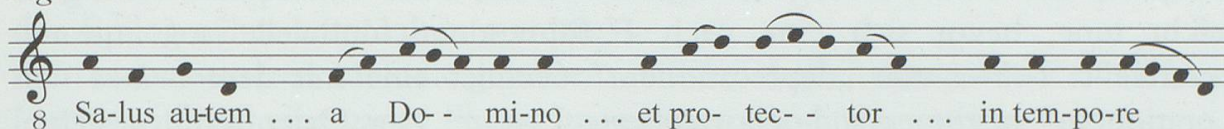


Die Rede verbindet in Beisp. 50 zweiten, sechsten und fünften Modus: Der zweite Modus, welcher in Beisp. 46 die Melodie beherrschte, hat sich auf einige in der zweiten und ersten Region liegende Passagen zurückgezogen; er geht immer wieder in den sechsten Modus und dieser bei „propter paenitentiam“ in den fünften Modus über. In der folgenden Melodie herrscht der fünfte Modus schon nach einer Anfangsfigur im sechsten Modus vor, allerdings anders als im vorigen Beispiel ohne *h* (das erst bei „testimonium Dei“ etwas mehr hervortritt), d. h. stärker an *F* gebunden, also mittel- statt hochorientiert. Durch die ganze Melodie hindurch ist *a* auf *F* bezogen, erst ganz am Schluß auf *D*:

Beispiel 51



Figur 84

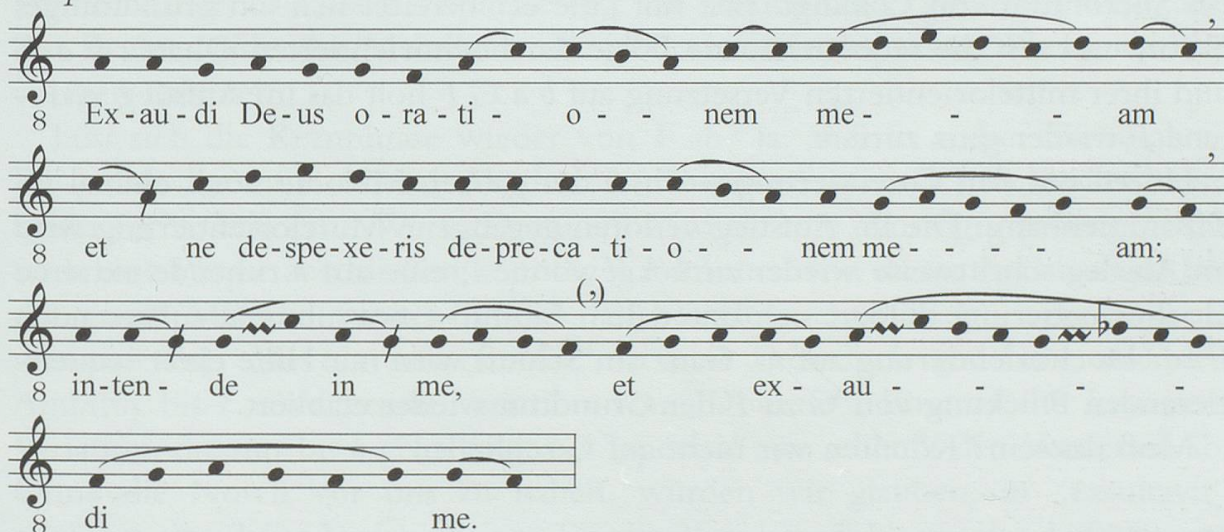


„in tempore“ ist nicht mehr tiefes Anhängsel, bzw. Abschluß auf einem bis dahin gar nicht erklingenden *D* wie in Beisp. 51 und 52, sondern Rückkehr zum Anfang: „in tempore tribulationis“ korrespondiert, abgesehen vom finalen *D*-Schluß, mit „salus autem iustorum“.

B. Fünfter Modus: Hochorientierung und Klangwechsel

Was erwarten wir vom *fünften Modus*? Sein Initium wird im Rahmen der zweiten Quintfolge *F G a c* verlaufen, in welcher die Kernphrase einiger Melodien des ersten Modus verlief (s. Beisp. 49, mit Umspielung von *c* durch *d h* Beisp. 50); die Kernphrase des fünften Modus dürfte wohl in der dritten Quintfolge *a c d e* verlaufen, wie das im ersten Modus schon in Beisp. 52 und 53 der Fall war.

Beispiel 54



Das Neue an dieser Melodie hören wir schon in ihrer ersten Phrase: Eine kurze Vorfingur im Terzgang *a G F* („exaudi Deus“) geht in die Figur von „orationem meam“, dem Kernwort der ganzen Melodie, über. Im initialen Aufschwung *F a c e* werden *F (G) a c* und *a c d e*, die zweite und dritte Quintfolge von S. 97, zusammengefaßt. Wir haben uns mit dem *c* von *F a c* ebenso schnell von *F* gelöst wie im Initium der Psalmformel des fünften Modus, s. Beisp. 8, nur daß wir jetzt ganz konsequent auf diesem *c* den Terzgang *c d e* singen: *c* ist auf „meam“ zu einem neuen Zentralton, d. h. zu einem quinthöheren *F* geworden.

Nach dem jähen Aufstieg ein breiter Abstieg; da *c* sich als Zielton der aufsteigenden Bewegung von dem mittellorientierten *F* abgelöst hat, ist er nicht so

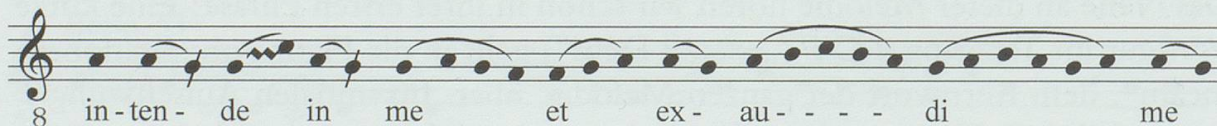
müheles, wie es der Aufstieg war. Wir halten auf *a*, der Unterquint von *e*, ganz leicht inne, bevor sich eine nach *F* führende Schlußwelle auf „meam“ anschließt: *c-h-a* von „deprecationem“ beendet eine mit dem *c-h-a* von „orationem“ beginnende hochorientierte Passage. Der Orientierungswechsel von *c* zu *F* wird durch *h*, den Indikator der Hochorientierung, erschwert; nur *G-a-G* in der Schlußwelle von „meam“ ermöglicht den Übergang von *h* zu *F*. (In einer späteren Singweise hätte man wahrscheinlich ein *b* zwischen *c* und *a* gesungen und so eine geschlossene mittelorientierte Quintbewegung *c b a / a G F* geschaffen.) Die Wellenfigur auf dem zweiten „meam“ sorgt in ihrer Korrespondenz zur Wellenfigur des ersten „meam“ dafür, daß sich *F* an ein *c*, das sich von ihm gelöst hat, doch wieder anschließen kann. Ein „Ruck“ von hoher zu mittlerer Orientierung bleibt aber dennoch, und wir sollten beim Singen *G F* an den Abstieg *e d c h a* nicht so nahtlos anfügen, als ob der Übergang von hoher zu mittlerer Orientierung ebenso glatt verlaufen könnte wie der umgekehrte von mittlerer zu hoher.

Ist mit dem zweiten „meam“ eine mittlere Orientierung wirklich erreicht? Eigentlich doch nicht ganz, denn bei „intende“ entsteht eine *G*-Ebene (sogar mit *h* in der Übergangsfigur von „intende“), so daß *F* am Schluß von „meam“ im Nachhinein (besonders, wenn wir nicht allzu stark nach ihm zäsieren) wie ein Subtonium von *G* klingt. Erst mit „me et“ bereitet sich ein grundtöniges *F* vor, und erst die sequenzierende Folge der hochorientierten Quart *c h a G* und ihrer mittelorientierten Versetzung auf *b a G F* holt das im Aufstieg verlorene *F* wieder ganz zurück.

Hören wir den Orientierungswechsel der ganzen Melodie noch einmal im Zusammenhang: Die im Aufstieg verloren gegangene Mittelorientierung wird im Abstieg schrittweise wieder zurückgewonnen; eine auf *a* ruhende extreme Hochorientierung mildert sich unter dem Einfluß eines subtonal auftretenden *F* zur Hochorientierung auf *G*. Ganz am Schluß wird mit Hilfe einer sequenzierenden Rückung von *G* zu *F* der Grundton wieder etabliert.

Muß das sein? Könnten wir nicht auf *G* schließen?:

Figur 85



Was dagegen spricht, ist, daß wir einmal von *F a c* ausgegangen sind; das Initium *F a c* verpflichtet. Und *F* zählt vielleicht auch noch in einem weiteren Sinne: Über lange Passagen hinweg nicht gesungen, bleibt es doch als eine Art von *Bordun* in unserm Geist lebendig, als ein nicht gesungener, nur hie und da leicht berührter Ton, an welchem alles Gesungene gemessen wird, ein nicht erklingender Raumton, der umso gegenwärtiger ist, als er verborgen bleibt.

(Dieser bloße Eindruck eines innerlich mitgehörten *F*-Borduns wird im folgenden Epilog näher besprochen werden.)

In einer weiteren Melodie geht dem initialen Aufschwung von *F* zu *c e* (von „exsultavit“ an) eine ganze Phrase im sechsten Modus voraus:

Beispiel 55

8 Do- mi- - - - ne, in tu- a mi-se- - - ri- cor- di- - - a
 8 spe- - - - - ra- - - - vi; ex-sul-ta- - vit cor me- - um
 8 in sa- - lu- ta- - ri tu - - o; can- ta-bo Do - mi - - - no,
 8 qui bo- - - - na tri- - - bu- it mi- - - - hi.

Daß das Initium bei „exsultavit cor meum“ so lange auf sich warten läßt, kommt daher, daß die Kernphrase erst auf „salutari tuo“ gesungen wird, also erst in der Mitte der Melodie und nicht schon in der ersten Phrase wie im vorigen Beispiel.

Löst sich die Kernphrase wieder von *F* ab? Ja, aber in anderer Weise als in Beisp. 54; der auf *F* ruhende Vorderteil („Domine – speravi“) rückt alles in ein neues Licht: Das erste Wort „Domine“ wird als eine Wortfigur gesungen, die auch eine Phrase abschließen könnte. Wir können von dieser Anfangsfigur her die ganze Melodie verstehen (d.h. auch: selber entwickeln, wenn wir sie memorieren): „in tua misericordia“ ist eine melodisch gedehnte und den Ambitus bis *c* erweiternde Variation von „Domine“. Eine zweite konzisere Variation, die nur bis *b* geht, folgt bei „speravi“; sie schließt den Vorderteil ab. Ohne die Noten vor uns zu haben, würden wir glauben, in „exsultavit“ zunächst eine dritte Variation von „Domine“ zu hören, bis uns der Aufschwung zu einem *c*, das nicht mehr Trabant von *a* ist, sondern sich von *F* löst und über sich eine neue Terz bildet, begreifen läßt, daß wir in den fünften Modus vorgestoßen sind.

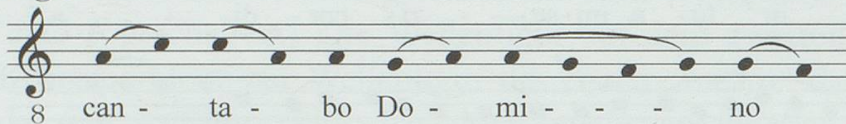
Vom vorigen Beispiel her erwarten wir jetzt vielleicht einen breiten Abstieg, in welchem die Hochorientierung langsam überwunden wird. Was geschieht nun aber? Die Kernphrase „in salutari tuo“ bleibt in der Quint *a/e*; nicht einmal *G*, der Basiston des oberen Bereiches, wird angesungen; er wäre in dieser auf *a* basierenden Kernphrase Subtonium:

Figur 86



Hätten wir nur den Text vor uns, so würden wir, immer vom schon Gesungenen ausgehend, etwa so fortfahren:

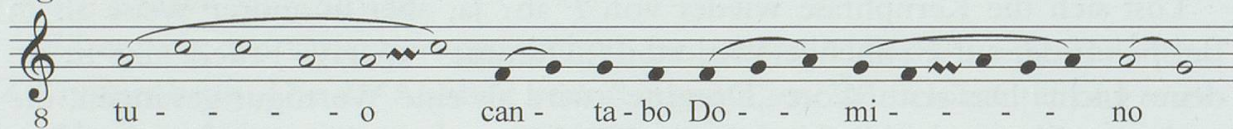
Figur 87



und hätten damit das in der Hochorientierung verlorengegangene *F* in einem Abstieg über *a* und *G* wiedergewonnen (vgl. „deprecationem mean“ in Beisp. 54). Ganz anders unsere Melodie: Sie beginnt „cantabo Domino“ auf *F* und zwar in einer Variation, die eng an das initiale „Domine“ anschließt. Wie ist dieser plötzliche Einsatz von *F* möglich? Dadurch, daß *F*, welches den ganzen Einleitungsteil regiert hat, auch nachher (trotz aller Hochorientierung) als Bordun präsent bleibt, so daß wir jederzeit zu ihm zurückkehren können.

Weshalb aber endet „Domino“ nicht auf *F*, sondern auf *G*? Trotz des plötzlichen *F* bei „cantabo“ haben wir unseren Abstieg von *e c* noch nicht vollendet; wir sind eigentlich immer noch im oberen Bereich:

Figur 88



Hinweg über *F G a* von „cantabo Domino“ verbindet sich *a-h-c* von „tuo“ mit *a-G* von „Domino“.

Die Melodie entschlüsselt sich uns am ehesten, wenn wir sie als ein Gespräch auffassen, an welchem drei Partner beteiligt sind. Der erste Partner trägt seine Rede bis zu „speravi“ in mittlerer Orientierung vor. Ihm antwortet ein zweiter Partner, welcher die Rede zu ihrer Kernphrase „in salutari tuo“ führt. Aber bevor er sie vollenden kann, fällt ihm bei „cantabo“ ein dritter Partner mit „cantabo Domino“, an „Domine“, dem ersten Wort des ersten Partners anknüpfend ins Wort, setzt dann aber bei „Domino, qui bona“ die Rede des zweiten Partners fort und bringt so in einer Synthese dessen, was seine Vorredner zu sagen hatten, das Gespräch zum Abschluß.

Im folgenden Introitus gibt es keine Passagen im sechsten Modus; *F* verliert *c* gegenüber deutlich an Substanz:

Beispiel 56

8 Mi-se-re-re mi-hi Do-mi-ne, quo-ni-am tri-bu-lor;
 8 li-be-ra me et e-ri-pe me de ma-ni-bus
 8 in-i-mi-co-rum me-o-rum et a per-se-quen-ti-bus me;
 8 Do-mi-ne, non con-fun-dar, quo-ni-am in-vo-ca-vi te.

„Miserere“ liegt als emphatisches Wort wie in einem Rezitativ auf dem Dominantton. Rein rezitativisch würde der Anfang so lauten:

Figur 89

8 Mi-se-re-re mi-hi Do-mi-ne

Der einzige Akzent dieser Rezitation liegt auf „Domine“; „miserere“ ist nicht akzentuiert. Es beginnt mit einem sehr kurzen Initium *a c*; die Abweichung zu *G* und *F* dient nicht der Ausgestaltung von „miserere“, sondern der Vorbereitung von „Domine“. Erst mit ihr bekommt „Domine“ einen Glanz, den es in der schlichten Rezitation nicht hätte; wir spüren aber beim Singen, daß auch jetzt noch wie im einfachen Rezitativ die Melodie zu „Domine“ hineilt und daß „miserere“, das schon auf *c* gesungen wird, nur durch die Abweichung zu *F* wirklich auf „Domine“ hinzielen kann.

Diese erste Phrase bleibt trotz der Abweichung zu *F* hochorientiert. Das auf das *G* von „tribulor“ folgende *F* ist, wenn wir nicht allzu sehr nach *G* zäsiieren, lediglich subtonal, und zwar Subtonium eines *G*, das selber Subtonium von *a* ist, denn im Grunde verlassen wir die *a*-Ebene nicht, sondern kehren bei „libera“ wieder zu ihr zurück. Nach dem Aufschwung zu „eripe“ und „inimicorum“ weicht die Melodie wieder zu *G* und *F* ab, um (wie bei „miserere“ am Anfang und bei „tribulor“) das folgende *c* zu neuem Glanz zu bringen („persequentibus me“). Sogar das letzte *F* von „Domine“ ist nur Subtonium eines schon subtonalen *G*; der Sprung zu *c* (zu einem emphatischen „non“) ist nicht als Sprung *F c*, sondern als Rückkehr von einem ganz leicht gesungenen *F* zu einem als Dominantton über alle Abweichungen hinweg omnipräsenten *c* zu bewerten und zu singen. Die Zäsur vor „Domine“ im Graduale Romanum ist syntaktisch zwar richtig, aber von Melodie und Rede her falsch: Der Satzbe-

ginn wird hier von einer erfüllten Rede übersungen. Will man den ganzen Introitus so singen, wie ihn die Rede und die ihr folgende Melodie gestaltet, so gibt es überhaupt keine trennenden Zäsuren: Alle Stellen, die zu *G* und *F* gehen, sind nur Abweichungen eines über sie hinweg anhaltenden dominanten *c*, welche die erste Abweichung bei „miserere“ in breiterer Weise variieren (mit einem *G* artikulierenden *h* und einem *F*, das in seiner Verbindung mit *c* wie ein flüchtiger Basiston klingt).

Hier schließt sich ein weiterer Introitus an, in welchem *F* nur noch ganz flüchtig erscheint, sozusagen in Erinnerung daran, daß es Bordunton ist.

Beispiel 57

8 Lo- que- - - bar de te-sti-mo-ni- - is tu- - - is in con- - spec - tu
8 re- - - - gum, et non con- - fun- de- - - bar; et me-di-ta- - - bar in
8 man- da- - tis tu- - - - is, quae di- le- - - xi ni- - - - mis.

Ein zentrales *c* mit Oberterz *e* und Unterterz *a* beherrscht die ganze Melodie. Wir hören von *c* aus, also extrem hochorientiert mit *G* und *F* als gelegentlichen Abweichungen von *c a*. Die sechste Region ist nicht mehr Trägerin einer Kernfigur, sondern der stärksten Akzente („tuis“, „regum“, „tuis“).

In einer extremen Hochorientierung haben wir hier das Ziel des steigenden Orientierungswechsels vom zweiten bis zum fünften Modus erreicht:

Figur 90

8 2. Modus 6. u. 1. Modus 5. Modus

Eine merkwürdige Melodie insofern, als die einzige reguläre Schlußfigur auf *c* (am Ende der ersten Phrase) gesungen wird. Eine schwächere Schlußbildung folgt auf „confundebat“; „tuis“ und „nimis“ schließen gar nicht, sondern erhalten einzig von der Rede her als fallende Figuren eine gewisse Schlußkraft.

Am besten können wir diesen Introitus vielleicht so verstehen: Er geht so stark von *c* aus, daß dieses zu einem quinhöherem *F* wird, mit einem *c d e*, das wie ein quinhöheres *F G a* klingt; *e* wird (wie sonst das quinttiefere *a*) sogar einmal Akzentton („conspectu“). Man fühlt sich an einen um eine Quint nach oben transponierten sechsten Modus erinnert. (Im untransponierten sechsten Modus würde *F* zwischen *a* und *D B* stehen, s. Beisp. 45). Erst am Schluß wird die Melodie in den Kreis der acht Modi zurückgeholt; an sich könnte sie auf *c*

enden. Ihre modale Ambivalenz verliert sie erst, wenn wir wie in den vorigen Beispielen an *F* als Bordunton festhalten. So lange wir nicht aus den Ohren verloren haben, daß die Melodie zum fünften Modus gehört, ist ihre Rede-weise äußerst angespannt; die ganze Melodie besteht sozusagen nur aus Kernphrasen, die durch Abweichungen zu *a*, *G* und *F* immer neu profiliert werden. Erst bei „mandatis tuis quae“ wechselt *c* seine Orientierung; erst beim Erklingen von *F* auf „quae“ hören wir die Verwandlung in ein nach *G* und *F* orientiertes *c*, welches den Weg zu einem *F*-Schluß freigibt. (Es empfiehlt sich, beim Singen von „tuis“ das letzte *a c* vor dem Orientierungswechsel etwas stehen zu lassen, wie es die St. Galler Notation andeutet, um dem Orientierungswechsel von *c* Zeit zu geben.)

Die folgende Melodie knüpft insofern an Beisp. 54 und 55 an, als sie wieder *F*-Schlüsse mit *b* hat. Vergleichen wir ihren Anfang mit dem von Beisp. 56, so ergibt sich, daß sein *c* dort hochorientiert war (mit einer Abweichung zu *F* vor der Akzentfigur auf „Domine“), hier aber mittellorientiert ist: „Ecce“ hat eine auf *F* bezogene Akzentfigur. Ein Sänger, welcher die Orientierung der Figuren mithört, wird beide Anfänge ganz verschieden intonieren.

Beispiel 58

8 Ecce De- - - us ad- iu- vat me, et Do - mi- nus sus- - cep- - tor est

8 a - ni-mae me- - - - ae; a-ver- te ma- - - la in-i - - mi- - cis

8 me- - - is, in ve- - ri-ta-te tu- - - a dis- per-de il-los,

8 pro-tec - - tor me- - - us Do-mi - - - - ne.

Von „animae meae“ ab verläuft die Melodie hochorientiert, d. h. in der fünften Region mit ihrer Basis *a*; *G* bei „inimicis“ ist nicht Teil einer Initialfigur *G a c*, sondern Subtonium, von dem die Melodie zu *a* zurückkehrt.

Nun aber das Neue an dieser Melodie: Die Folge *c-a h-d* bei „inimicis meis“ löst die fünfte Region in zwei Terzen auf, ist also eine *Variante der fünften Region*, wie wir sie schon im ersten Modus angetroffen haben, siehe Beisp. 50 „paenitentiam“ und Beisp. 52 „nuntiet ecclesia“. Anders aber als dort tritt in unsrer Melodie das zu *c a* gehörende *h d* mit dem *G* von „inimicis“ und dem folgenden *G* von „veritate tua“ in Verbindung. *h* und *G* gehören in dieser Melodie an sich nicht zusammen, denn *h* gehört (wie in den schon genannten Melodien des ersten Modus) zu *d*, während *G* als Subtonium von *a* der tiefste Ton des

hochorientierten Teils von „animae meae“ bis „in veritate tua“ ist. Erst aus der Verbindung von G bei „inimicis“ und *h-d* bei „meis“ entsteht *G h d*, das sich für unser Ohr zur Einheit einer Terzquint zusammenschließt, und diese Terzquint ruft wiederum eine *kontrastierende* Terzquint *c-a-F* bei „illos“ hervor: Die Quintrückung *G h d / c a F* hat eine ähnliche Funktion wie die Quartrückungen *c h a G / b a G F* in den Beispielen 54 und 55 (siehe dort „exaudi me“ und „qui bona tribuit mihi“): Sie führt aus der hohen wieder zur mittleren Orientierung zurück.

Wenn wir beim Singen von „animae“ an über alle Zäsuren hinweg *c a* und *a c* als ein melodisches Band aufrechterhalten, dann bleibt *G h d* als *Klangwechsel* in die *F*-Melodie eingebunden. Alle Töne bleiben dann auf *c* bezogen, *a* als Terztrabant, *h d* als Umspielung von *c a*, *G* und *F* als Unterquart und Unterquint. *G* ist unterster Ton des oberen Bereiches („tua“) und der Terzquint *G h d*. *F* wechselt vom modalen Grundton zum Subtonium von *G* („tua“) und leitet als Grundton von *c-a-F* („illos“) die Rückkehr zu seiner ursprünglichen Rolle des modalen Grundtones ein: „protector meus Domine“ korrespondiert mit „ecce Deus adiuvat me“.

Figur 91

- 1) 4) mittlere Orientierung 2) hohe Orientierung
3) Rückkehr zu mittlerer Orientierung

Blicken wir auf die bisherigen Melodien des fünften Modus zurück, so wird in ihrer Lösung von *F* die fünfte/sechste Region und mit ihr die Hochorientierung zum eigentlichen Thema. Aber es sind hier zwei Wege voneinander zu unterscheiden: Entweder tritt *F* vor der Steigerung der Melodik in die fünfte und sechste Region immer mehr zurück, oder es bleibt in Teilen der Melodie, die im sechsten Modus verlaufen, als Grundton erhalten. Zum ersten Weg gehören die Beispiele 54, 56 und 57, zum zweiten die Beispiele 55 und 58. Wir verfolgen den zweiten Weg noch weiter und kommen zum nächsten Beispiel:

Beispiel 59

8 om - nes qui di - li - gi - - tis e - - - - am;
 8 gau - de - te cum lae - ti - - ti - - a, qui in tri - sti - - - ti - - - a
 8 fu - - - i - - - stis; ut ex - sul - te - - tis, et
 8 sa - ti - e - - - mi - - - ni ab u - be - - ri - bus
 8 con - so - la - ti - o - - - nis ve - - - - - strae.

Mit dem sechsten Modus kommt die alte Terzgangmelodik wieder ins Spiel und mit ihr die Ungewißheit, ob wir von *F* oder *G* ausgehen. So hier schon von Anfang an, wenn wir die Noten nicht vor uns haben und uns ganz auf unser Ohr verlassen müssen:

Stellen wir uns vor, wir hören nur das erste „laetare“. Als Gregorianiker stellen wir uns *G-c-a-h a-G* vor, müssen dann aber diesen Eindruck korrigieren, sobald „Jerusalem“ erklingt, das wir im Sinne des Systems nur als *F G a c* hören können. Im Zusammenhang mit „Jerusalem“ werden wir jetzt die Figur von „laetare“ wohl als Variante folgender Figur auffassen:

Figur 92

8 Lae - ta - - - re Je - ru - sa - lem

Damit hören wir das *b* der überlieferten Fassung als Quarterweiterung eines Terzanges und das *c* von „Jerusalem“ als seine alternative Quinterweiterung; wir können beide Figuren also nur im Sinne der Terzgangmelodik auf einen Nenner bringen (vgl. Beisp. 18).

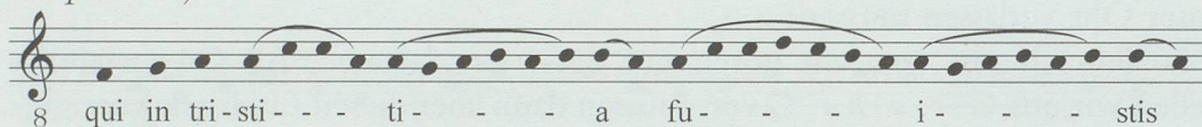
So einleuchtend es ist, die dem sechsten Modus ja nicht fremde Terzgangmelodik auf „laetare Jerusalem“ anzuwenden, so führt sie uns doch zu neuen Problemen: Das *c* auf „Jerusalem“ ist ja nicht das Erweiterungs-*c* eines Terzanges, sondern ein Zielton, welcher den Terzgang hinter sich läßt, also ein echtes *c* des fünften Modus, welches sich von *F* löst und als *F* des oberen Bereiches eine neue Terz über sich bildet. Aber nicht nur die Quint *c* über dem Terzgang *F G a* ist mehr als bloßer Erweiterungston, auch die Quart ändert ihre Rolle und wird zum Rezitationston bei „qui diligitis“. Modal verstanden, wird ein rezitierendes *b* zu einem transponierten *c*; wir können also einem Systemwech-

sel, den wir bei „laetare Jerusalem“ noch halb verhindern konnten, nicht ausweichen, denn eine Quart oder Quint, die zum Rezitationston bzw. Dominantton wird, kann, da die Rezitationstöne zum fünftönigen System und nicht zum Terzsystem gehören, nicht mehr Erweiterungston eines Terzganges sein.

Wenigstens in einer Theorie nicht, die in ihrer bildhaften Denkweise Zustände und Fakten schafft, aber keine Prozesse mit ihren Übergängen duldet. In der melodischen Komposition jedoch können Quart oder Quint über einem Terzgang an Stabilität so zunehmen, daß sie zu Rezitationstönen *werden*. Das modale System kann das Terzgangsystem variieren und umgekehrt (vgl. dazu die Prozesse von Fig. 37 (S. 56) bis Fig. 42 und von Beisp. 18 bis Beisp. 31).

Noch nicht von den früheren Teilen der Melodie her, sondern zuerst einmal in sich betrachten wir den Teil von „ut exsultetis“ an: Auch dieser Schlußteil wechselt Quart- mit Terzakzent, aber nun von G und nicht, wie der Anfangsteil, von F aus: Nach G c („exsultetis“) folgt h-d auf den Akzent von „satiemini“. Nachdem wir so häufig b gehört haben, erscheint der Wechsel zu h allerdings etwas abrupt; die Fassung von Montpellier sorgt hier für einen besseren Übergang als das Graduale Romanum:

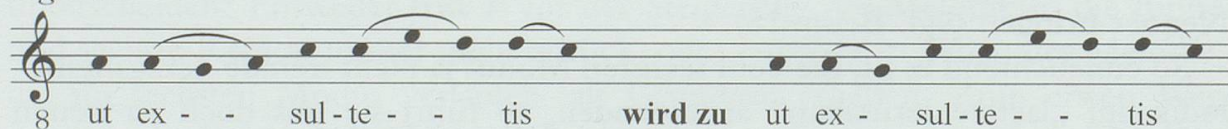
Beispiel 59 a)



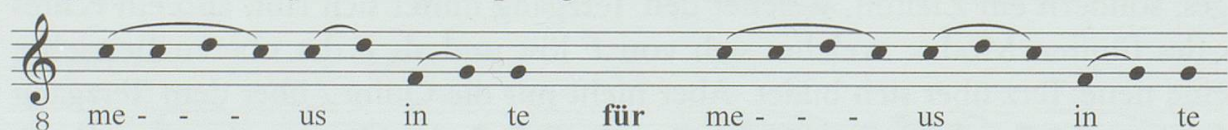
„satiemini“ variiert in Ambituserweiterung bis e „ut exsultetis“, welches mit dem früheren „conventum facite“ korrespondiert. (Hier folge ich der Fassung des Graduale Romanum mit h, während Montpellier b bringt und so zur letzten Phrase „ab uberibus ...“ überleitet, vgl. Appendix 1, S. 206.)

Mit Hilfe von Montpellier führt die ganze auf „fuistis“ folgende Phrase bis „satiemini“ das hochorientierte c (a) von „fuistis“ fort. Wie fügt sich aber G c auf „exsultetis“ und G h d (c) auf „satiemini“ in den F-Modus ein? Bei „ut exsultetis“ ist G lediglich subtonaler Wechselton von a, der statt zu a zurückzugehen, zu c abspringt:

Figur 93



Vergleiche in Beisp. 35 den abspringenden Wechselton d auf „Deus meus“:



G bei „satiemini“ entsteht in Angleichung an das G von „exsultetis“; wir könnten es durch a ersetzen:

8 - - - - - te De - - - o om - - - nis
8 ter - - - - - ra, ser - vi - - - te
8 Do - - - - - mi - - no in lae - - - - - ti - ti - - a;
8 in - tra - - - - te in con - - spec - tu e - - - - jus in ex - sul - ta -
8 ti - - o - - - ne, qui - - - - a Do - - mi - - -
8 nus ip - - - se est De - - - us.

Im ersten Teil der Melodie ist der Aufstieg *F a c e* in ein Melisma zusammengefaßt. Anders als in den Introiten befinden wir uns während des ganzen ersten Teils in einer merkwürdigen Schwebung zwischen Mittel- und Hochorientierung; *F a c* und *a c e* gehen wie schon im Melisma des ersten „terra“ auch im Melisma des zweiten „iubilate“ (welches das des ersten „iubilate“ variiert) ineinander über, wenn auch melodisch ausgedehnter.

Eine eigentliche Hochorientierung beginnt erst mit dem zweiten Teil (ab „servite“). Hier hören wir eine durchgehende Terz *a c* mit Basis auf *a* und mit Abweichungen zu *e*, *G* und *F*. Die fünfte Region erscheint in unvariiert und variiert Form (nachdem wir im ersten Teil immer *b* und nie *h* gesungen haben), und zwar immer wieder nach *e* erweitert, so daß wir uns nun ganz im Bereich *a e* zu Hause fühlen; *F* ist bei „intrate“ nur ein „ausgestreckter Fuß“ nach unten; der Basiston *a* wird erst bei „Dominus“ endgültig verlassen nach mehreren Abweichungen zu *G* (und einmal *F*) von „in exsultatione“ an.

Wie im vorigen Beispiel taucht kurz vor Schluß die Quint *G h d* auf, hier wie in Beisp. 58 fallend („quia“). Wie in den zwei vorigen Beispielen entsteht auch hier *d h* als Teil der Terzvariante der fünften Region und wie dort bildet *d h* mit dem hinzukommenden subtonalen *G* von „quia“ eine neue, in die *c(a)*-Ebene eingefügte Terzquint, die dann in dem melodisch dichten „ipse“, das von *F* nach *c* geht, ein klangliches Gegengewicht erhält. Vergleichen wir noch einmal die entsprechenden Quintterzrückungen der drei Beispiele:

Figur 95

Beisp. 58

8 ... meis, in veritate tua disperde illos

Beisp. 59

8 satiemini ab uberibus consolationis

Beisp. 60

8 quia Dominus ipse est Deus

G ist in Beisp. 60 von „Dominus“ an so stark (auch der Aufstieg von „ipse“ läßt die Interpretation von $F-G-a$ als subtonale Umspielung von G zu), daß wir schwanken, ob die Melodie auf G oder F endet. Nur wenn wir den ersten Teil nicht vergessen haben, erwarten wir ein finales F; vom zweiten mit „servite“ beginnenden Teil her würden wir vielleicht lieber auf G schließen (mit einem eindrucksvollen subtonalen F-Akzent auf „ipse“).

Im folgenden Offertorium wird die Tendenz der Beispiele 54, 56 und 57, die fünfte und sechste Region von F und G zu lösen, ins Extreme gesteigert:

Beispiel 61

8 Ex-spec- - - tans ex-spec-ta- - - vi Do-mi- - num, et re-spe- - -

8 xit me; et ex- - au- - di- - - vit de-pre-ca- - - ti-

8 o - - - nem me- - - - am, et im-mi- sit

8 in os me- - - - um can- ti- cum no- vum,

8 hym- num De- - - - o no- - - - stro.

a ist hier durchgehend Basiston, G subtonal (bei „os meum“ erklingt flüchtig $h G$ in der Folge $a c / h G / a$); F taucht erst am Schluß auf. Die fünfte Region erscheint durchwegs in ihrer ursprünglichen Form, d. h. ohne Terz $h d$, hie und

seinen Regionen 1–3 erfüllt ihre Vorstufe, der mittlere Bereich mit den Regionen 3 und 4 (und teilweise schon 5) die Stufen 1 und 1a; Stufe 1 faßt die Regionen 3 und 4 in die Tonfolge *F a c* zusammen, und Stufe 2 erfüllt den oberen Bereich mit seinen Regionen 4–6.

Wenn die ganze Reihe der Regionen in nur zwei Bereiche geteilt ist wie in Fig. 60 auf S. 81, dann sind *G* und *a* die einzigen Töne, die in beiden Bereichen zu Hause sind und somit ihre *Orientierung wechseln* können. Wenn sich aber wie in Fig. 70 ein mittlerer Bereich zwischen den unteren und oberen einschiebt, so wachsen die Möglichkeiten des Orientierungswechsels: *F*, der Ausgangston des mittleren Bereiches, ist dann tief- oder mittellorientiert, *G* und *a* sind tief-, mittel- oder hochorientiert, *c* und *d* mittel- oder hochorientiert.

Die Abstufung der Ambituserweiterung geht von der Konsonanz *F/c* aus, d. h. den beiden Haupttönen des aus den Psalmformeln des Introitus (s. Beisp. 6–13) gewonnenen modalen Systems. Auf der Vorstufe bewegen sich die Melodien des zweiten Modus, auf Stufe 1 vor allem die Melodien des sechsten, auf Stufe 1a vor allem die des achten Modus.

Vorstufe sowie Stufe 1 und 1a konnten bereits in der Einleitung zum zweiten Teil an den Psalmformeln von Kapitel 2 abgelesen werden, Stufe 2 aber nur als Stufe der Entsprechungskonsonanz *F/c*, nicht in ihrer Ambituserweiterung gegenüber Stufe 1 und 1a; die bis *e* gehende zweite Stufe trafen wir erst bei den Introiten des ersten und fünften Modus in Kapitel 5 an. Die Ausschöpfung des oberen Bereiches der Ambituserweiterung ist also neu, neu auch das Zusammenspiel von Ambituserweiterung und Klangwechsel (s. Beisp. 58 ff.), und schließlich die Abstufungen innerhalb der Stufen, welche die Ambituserweiterung erst zu einem Variations-Prozeß machen.

Wir verfolgen die Ambituserweiterung in ihren einzelnen Stadien von Stufe zu Stufe:

Erstes Stadium: Von Vorstufe zu Stufe 1.

Die Vorstufe ist noch einmal in sich abgestuft, wenn wir die Beispiele 37 und 38 vergleichen: In Beisp. 37 fehlt die dritte Region und selbst *G* profiliert sich erst gegen Schluß der Melodie als oberster Ton der zweiten Region; *F* beherrscht die Melodie von „dominator“ bis „potestas“ so stark, daß wir sie (abgesehen von den *D*- und *C*-Binnenschlüssen) als eine Art freier Rezitation auf *F* hören würden, wenn nicht am Anfang der Melodie eine Abstufung von *D* zu *F* und an ihrem Schluß von *F* zu *G* zu hören wäre. Diese Abstufung innerhalb der Vorstufe der Ambituserweiterung fällt so stark ins Ohr, daß vom Anfang bis zum Schluß eine melodische Entwicklung zu hören ist, wie sie das Rezitativ nicht kennt.

Einen ganz neuen Eindruck vermittelt Beisp. 38, dessen Ambitus bis zu *a*, dem höchsten Ton der Vorstufe, reicht. In diesem *a* entdecken wir, wenn wir mitkomponierend hören, schon eine gewisse Neigung, die Vorstufe zu überschreiten und sich mit *c* zu verbinden. Zwar leistet ein „modaler Wille“, näm-

lich der Wille des Sängers, im zweiten Modus zu bleiben, dieser Neigung Widerstand; würde sich aber dieser Widerstand des Modus gegenüber der melodischen Freiheit von *a* nur ein wenig lockern, so könnte auf „*trepidabo*“ leicht eine Akzentfigur *a-c* entstehen und die Figur des Wortes würde so lauten: *G F a-c-a a*; ferner könnte *a-b-G* bei „*tribulant*“ mit *a-c-a-G* variiert werden (vgl. „*eis*“ und „*luceat*“ in Beisp. 42; zum *a-c*-Akzent vgl. „*Spiritu*“ in Beisp. 6 und „*saecula*“ in Beisp. 7).

Mit einem aus *a* „hervorspringenden“ *c* verlassen wir die Vorstufe, ohne aber Stufe 1 schon ganz erreicht zu haben. Das geschieht erst, wenn *c* zum Zielton von *F* wird wie bei „*irreprehensibilis*“ in Beisp. 51 oder im Initium von Beisp. 8. Und wo wir *c* als Zielton erreicht haben, sind wir schon im Begriff, die erste Stufe zu überschreiten, denn so wie ein akzentuiertes *a* zur Figur *a-c* werden kann, so kann ein akzentuiertes *c* zur Figur *c-e-d* werden, wie zum Beispiel bei „*conventum facite*“ in Beisp. 59 und bei „*salutari*“ in Beisp. 55: Wir sind auf dem Wege zu Stufe 2.

Zweites Stadium: Von Vorstufe zu Stufe 1a.

Eine tieforientierte dritte Region wechselt zu mittlerer Orientierung durch ihre Verbindung mit der vierten Region; *c* vermittelt zwischen beiden Regionen als Quint über *F* und Quart über *G*. *F* wird vom Zentralton der Vorstufe zum Ausgangston von Stufe 1a; mit *G* verbindet es sich unter *c* zu einem Zweiquintenschritt (s. S. 29 zur Vermittlungskonsonanz).

Ebenso wie *c-e-d* aus *a-c* kann auch *G a c* aus *F G a* in einer Steigerung der Rede entstehen, und zwar als *Durchbruch* von der dritten zur vierten Region wie bei „*auxilium tuum*“ in Beisp. 41 oder bei „*laudate*“ in Beisp. 45. Im ersten Fall entsteht der Durchbruch schon am Ende des ersten Satzes und leitet einen *G*-Modus ein, im zweiten Fall erst gegen Schluß der Melodie, die nach *F* zurückkehrt.

Durchbrüche bereiten die Stufe 1a vor, ohne sie schon ganz zu erreichen; in Beisp. 41 wird der Durchbruch erst bei „*ad defensionem*“ in ein Initium umgewandelt; Beisp. 34 hingegen beginnt mit *G c*, dem *a F* erst nachfolgt, d. h. die dritte Region leitet *G c* nicht erst ein, wie beim Durchbruch, sondern ist Teil eines schon auf der Stufe 1a liegenden Initiums.

Drittes Stadium: Von Stufe 1 zu Stufe 2.

Am Schluß des ersten Stadiums der Ambituserweiterung hatten wir mit den *c-e-d*-Akzenten in Beisp. 55, 56 und 59 die zweite Stufe schon fast erreicht. Auffallend ist, daß schon in diesen Beispielen *a* *Basiston* der Quint *a/e* ist, und nicht erst in den folgenden Melodien, die den Akzent auf *c* zu Binnenschlüssen in Wellenform im Terzgang *c d e* ausbauen, wie Beisp. 54 („*orationem meam*“) und Beisp. 57 („*de testimoniis tuis*“): *a* und nicht *G* ist in diesen Melodien, sowohl in denen, die sich der zweiten Stufe nähern wie in denen, die sie einnehmen, der eigentliche Ausgangston des oberen Bereiches. *a* klingt hier wie ein quinthöheres *D* und *c d e* wie ein quinthöheres *F G a*; *G* ist Subtonium

von *a* wie *C* von *D*. Wir nennen diese von *a* ausgehende Hochorientierung *extreme Hochorientierung*.

Im fünften Modus gewinnt die Lösung der Terzquint *a c e* von *F* an Dramatik, besonders wenn die sechste Region unmittelbar auf die initiale Figur *F a c* folgt, wie in den Beispielen 54 und 57. Beachte, daß in diesen Melodien die Bewegung von *c* noch einmal zu *a* zurückfällt, bevor sie zu *c e* weitergeht. Erst im Offertorium „Iubilate“ (Beisp. 60) werden die vier Töne *F a c e* in *eine* Figur zusammengefaßt und damit in *eine* Figur der Wechsel von mittlerer zu hoher Orientierung.

Viertes Stadium: Von Stufe 1 und 1a zu Stufe 2a (Verbindung von Ambituserweiterung und Klangwechsel).

Stufe 2a entsteht durch einen *Klangwechsel*, der sich dadurch einstellt, daß die fünfte Region *d c a* durch die Figur *d h c a* variiert wird. Auch Stufe 1a stellt sich als Klangwechsel dar, wenn statt dem Zweiquintenschritt *F/G* (Beisp. 32–35) eine Terzrückung *F a / G h* mit *c* verbunden ist (s. Beisp. 26–30).

1) Von Stufe 1 zu Stufe 2a: Der Klangwechsel *a c / h d* erscheint zum ersten Mal in Beisp. 50, mit vorausgehendem *e* in Beisp. 52. Die spielerische Terzvariante der fünften Region liegt geradezu in der Luft; wir könnten bei „deprecationem“ in Beisp. 54 *c c c c c-h-a* mit *c c d h c-h-a* variieren oder in Beisp. 55 *d-c-c-a* bei „salutari“ mit *d-h-c-a*; umgekehrt könnten wir bei „nuntiet ecclesia“ in Beisp. 52 die Variation wieder zurückverwandeln und *c-d c-a c h a* statt *c-d d-h c h a* singen. In Beisp. 58 bekommt die Variation der fünften Region mehr Gewicht, da sie in *steigender* Folge verläuft („inimicis meis“) und zudem *h-d* auf „meis“ ausgesungen wird. Drittens wirkt ein subtonales *G* („in inimicis“) so stark nach, daß die Dreiheit *G h d*, die sich aus Subtonium *G* und der Terz *h d* zusammensetzt, im Ohr zum einheitlichen Gegenklang wird, der durch einen Hauptklang („illos“) beantwortet werden muß, damit ein Gleichgewicht zum *F*-Modus hergestellt ist (zu Beisp. 58 vgl. auch S. 113).

2) Von Stufe 1a zu Stufe 2a: Beisp. 34 verbindet den Zweiquintenschritt *F/G* mit *c* (Stufe 1a), fügt mit „iustus, in Domino“ *a c / d h* an und geht bei „sperabit“ bis *e* (Stufe 2a). In Beisp. 35 beginnt „etenim“ auf Stufe 1a. Der Zweiquintenschritt *F/G* (unter einem von der bisherigen Melodie her mitgehörten *c*) wird durch emphatische Akzentuierung von „etenim“ und „universi“ zu *F a / G h* gesteigert und einem vergangenen und zukünftigen *c* in ähnlicher Weise untergeordnet wie in den Beispielen 26–30. Hier kommt nun die Variation ins Spiel: So wie auf die Terz *F a* die Terz *G h* folgte, läßt sie auf die Terz *a c*, welche *F a / G h* durch *c* ergänzt, eine weitere Terz *h d* folgen („expectant“).

So viel zu den Stadien 1a / 2a; ihre Fortsetzung wird im nächsten Kapitel folgen, ebenso werden wir die Verbindung der Stufen 1a und 2 erst im siebenten Modus kennenlernen. —

Die Ambituserweiterung von der Vorstufe bis zur Stufe 2 ist nichts anderes als eine Entfaltung der aus dem Rauntone hervorgehenden *F*-Fünftönigkeit,

deren Knospenzustand sich in das reiche Leben der Harmonia Modorum verwandelt.

Der Klangwechsel mit seinem zentralen Ton *h* löst zwar die Hochorientierung von der mittleren und tiefen Orientierung, in einem andern Sinne ist es aber gerade *h*, welches als entferntester Verwandter und eigentlicher Gegenton von *F* die alte Fünftönigkeit in der neuen Verwandlung zum Bewußtsein bringt, sozusagen als Prüfstein dafür, daß in der Ambituserweiterung *F* und seine Fünftönigkeit noch lebendig sind. So ist Beisp. 58 zu verstehen: Statt die Melodie ganz nach *F* auszurichten (etwa mit *b* über *a*), setzt der Sänger den Grundton *F* der Zerreißprobe des Tritonus aus; er möchte offenbar nicht eine Melodie im fraglosen *F*-Klang schaffen, sondern eine Melodie, in welcher sich die ganze von *F* bis *h* reichende Harmonia Modorum spiegelt.

Das gilt auch für den achten Modus, dem der Ton *h* allerdings näher liegt als dem fünften. Hier besteht die Aufgabe einer „integralen“, die Harmonia Modorum in die Melodie hereinholende Komposition darin, *h* sich nicht so stark mit *G* verbinden zu lassen, daß darüber *F*, welches als Raumton auch dem *G*-Modus zugrunde liegt, in Vergessenheit geriete und *G* zu einem transponierten *F* würde. So bleibt *G h* in den Melodien des achten Modus lediglich Akzentträger, d. h. von starker melodischer Wirkung, aber ohne Einfluß auf die Grundbewegung des Modus.

Aber trotz der Integrationskraft des Gegenklanges besteht doch eine Lösung des hochorientierten Bereiches vom mittleren und tiefen; ohne sie gäbe es ja keine Ambituserweiterung, die mehr wäre als bloße melodische Überhöhung. Dabei ist der eigentliche *Indikator* der Hochorientierung gerade nicht das stärkere *h* des Gegenklanges, sondern *h* als Durchgangston; gerade er kann *a c* von *F* trennen. (Vgl. den Anfang von Beisp. 54, wo *c-h-a* bei „orationem“ den oberen Bereich vom mittleren abhebt.)

Wie äußert sich eine von *F* gelöste Hochorientierung in den Melodien?

Man könnte vermuten, daß sich *a* umso stärker von *F* löst, je mehr es als Basiston zu einer ausgebauten sechsten Region führt, also stärker in den Beispielen 54 und 57 mit ihren Schlußwellen auf *c* als in den Beispielen 55 und 56, die mit ihren Akzentfiguren auf *c* die Stufe 2 ja noch nicht voll erreicht haben. Das trifft aber nicht zu: Die Melodie von Beisp. 56 bleibt besonders lange bei *a* als Basiston, während Beisp. 54 nach zweimaligem Aussingen des Terzganges *c d e* (das zweite Mal durch viele Silben gedehnt) schon wieder zu *F* zurückkehrt. Ja, sogar in Melodien, deren Ambitus gar nicht bis *e* reicht, kann *a* zum zeitweiligen Basiston werden, wie in Beisp. 50 („propter paenitentiam“), Beisp. 51 („irreprehensibilis ... animas“) und Beisp. 58 („animae meae ..“). Es scheint, daß für eine Lösung des oberen Bereiches von *F* schon die fünfte Region genügt, ja vielleicht schon eine *Bewegung von F nach c*, in welcher *c* Zielton ist, um *F* wenigstens verblassen zu lassen, oder anders ausgedrückt, es scheint, daß sich schon die Rahmenquint *F/c* einer Entsprechungsquint annä-

hert, in welcher c zum quinthöheren F wird und F in den Schatten stellt. Es braucht also keine fünfte oder sechste Region, auch kein h zwischen a und c , um in der steigenden Bewegung a von F zu trennen, ein starkes c genügt.

Wenn c sich von F gelöst hat, kehrt sich das Verhältnis der beiden Töne um: Der Ton F , von dem her c entstand, wird jetzt zum Abweichungston von c . Beisp. 56 beginnt schon mit einem solchen primären c (vgl. dazu S. 111); ein von F aufsteigendes c folgt erst in dem Initium „libera me“. Und sogar diese Stelle können wir, wenn wir nach „tribulor“ nur wenig zäsieren, so daß G auf der letzten Silbe des Wortes zum Subtonium von a wird und F auf „libera“ zum Subtonium des Subtoniums, als Abweichung von c a hören.

Steigen wir von F aus, so löst sich also der obere Bereich nicht erst bei der fünften/sechsten Region von F , sondern schon vom Zielton c an; die Regionen 5 und 6, sowie h als Durchgangston bekräftigen lediglich den hochorientierten Charakter von c . In Beisp. 57 taucht F , nachdem es im Initium seinen Stab an c übergeben hat, nur noch als Abweichung auf, ab und zu leicht angesungen und ebenso leicht wieder verlassen. Sogar der Schluß der Melodie klingt wie eine Abweichung, die eher abbricht als abschließt.

Mit der sechsten Region wird lediglich offenbar, was sich schon im Sprung von F zum Zielton c angebahnt hat, nämlich die Lösung von F . Die zweite Stufe der Ambituserweiterung führt aus, was sich schon auf der ersten Stufe entfaltet, nämlich daß F/c Entsprechungskonsonanz geworden ist, das heißt c zu einem zweiten F , indem es über sich einen Terzgang bildet, der dem Terzgang über F in jeder Hinsicht gleicht. Es gibt keine größere Trennung als die Identität. Was sich ganz gleich ist, braucht sich nicht mehr.

Aber sind sich F und c ganz gleich? In einem Punkt weicht c von F ab: Es ist nicht Quelle einer neuen Fünftönigkeit; es bleibt immer Quint über F , auch wo F fehlt, d. h. es bleibt immer zweiter Ton des Quintweges. Wenn die Rahmenkonsonanz F/c schon in ihrem Entstehen zur Entsprechungskonsonanz wird, so kann sich umgekehrt die Entsprechungskonsonanz nie ganz von der auf F ruhenden Rahmenkonsonanz lösen: Hier liegt die Ursache des mitgehörten F -Borduns im fünften Modus (s. S. 108). Die Melodien von Kapitel 5 zeigen uns ja, daß dieser nicht gesungene Bordun jederzeit, ohne jede Vorbereitung, zum Erklingen kommen kann; er ist potentiell schon da und kann jederzeit aktuell werden.

Aber wenn dank dieser dauernden Präsenz von F eigentlich gar kein Weg von c nach F führt, weshalb sind die Abstiege von c oft so umständlich und gewunden neben den leichten Aufstiegen von F her (vgl. „et ne despexeris ... meam“ in Beisp. 54)? Weil sich hier h als Durchgangston bemerkbar macht; er führt zu einem hochorientierten a , das in einer Sekundbewegung erreicht wird wie D im D -Modus von F aus (vgl. S. 85 über die Wellenbewegung im D -Modus). Ohne h ist das anders; im Abstieg kann c a direkt zu einem F weiter geführt werden; ebenso leicht, wie es im Aufstieg von F erreicht wurde, kann

es im Abstieg wieder verlassen werden. Mit *h* war *a* Basiston der extremen Hochorientierung, ohne *h* ist es mittellorientierter Vermittlungston zwischen *c* und *F*. In diesem zweiten Fall kommt die Verbindung *c F* als *modale* Verbindung zum Ausdruck, im ersten Fall wird sie überlagert von einer *melodischen* Verbindung. Im Modalen streben die Töne nach einem Zusammenhang bis hin zum Reigen um den Raumton, im Melodischen bilden sich neue lokale Zusammenhänge, die den übergeordneten Modus aber nie ganz zurückdrängen. So ist die Ambituserweiterung mit ihrem Orientierungswechsel doch nichts anderes als eine gleichsam endlose Entfaltung der Konsonanz *F/c*, der Kernkonsonanz des modalen Systems.

Aber wie können wir diese Entfaltung wahrnehmen? Die Konsonanz als Klang einer Einheit von zwei verschiedenen Tönen erfährt unser Ohr unmittelbar, aber wie soll es eine Konsonanz erfassen, deren Wirksamkeit durch fünf Modi und fast dreißig Melodien hindurch in immer neuem Wechsel der Orientierungen wir doch eher in der *Betrachtung* nachweisen als in unsre *Erfahrung* überführen können?

Das ist tatsächlich nicht möglich, wenn wir beide Konsonanzen nebeneinanderstellen, ohne ein Glied gefunden zu haben, daß sie verbindet. Erst wenn wir im Prozeß der Harmonia Modorum die Konsonanz der Zweieinheit sich in eine Vieleinheit *entfalten* lassen, finden wir in der Fünftönenreihe *D F G a c* das gesuchte Verbindungsglied, denn diese Reihe, welche auf der einen Seite aus *F/c* als ihren Kerntönen zu entwickeln ist, bildet auf der andern Seite die fünf Töne, welche den Stufen der Ambituserweiterung zugrunde liegen. Wir haben jetzt zwei Fünftönenreihen, die eine von der Konsonanz *F/c* ausgehend, die andere ihr von der Ambituserweiterung her entgegenkommend; die erste sich im Singen aus dem Raumton entfaltend, die andere das Resultat einer über zwei Kapitel ausgedehnten Betrachtung; die erste die melodische Projektion der Konsonanz, ein „bewegter Klang“ (s.S. 68) dem ruhenden Klang *F/c* gegenüber; die zweite ein Schema, ein Destillat.

Wie läßt sich dieses Destillat (als Harmonie des Bildes) mit der aus der Konsonanz sich entfaltenden Fünftönigkeit (als Harmonie der Erfahrung) verbinden? Beiden ist gemeinsam, das sie es nicht nur mit den Tönen als solchen zu tun haben, sondern mit dem, was zwischen ihnen geschieht, mit einem „Gespräch“ oder einem „Reigen“ der Töne. Erinnern wir uns an das, was eigentlich geschah, als wir vom Raumton zum Reigen der *F*-Fünftönigkeit kamen. Woran konnte wohl ein außenstehender Hörer diesen Reigen wahrnehmen? Am *Klang*, hier ganz konkret gemeint: am Klang des Singens, an der vom Raume empfangenen *Tongebung* (s.S. 27).

Und wie würde er im Einzelnen beschreiben, was er hört? Er würde von einem Fluktuieren der *Tongebung* reden, von einem *Wechsel des Tongewichtes*. Würde er uns, die Sänger, darauf aufmerksam machen, so wäre unsre Antwort, daß hinter diesem Fluktuieren keine Absicht steckt, sondern daß es sich offen-

bar aus unsrer Tongebung ergibt, die wiederum vom Erlebnis des Raumes herührt.

Dieser Tongewichtswechsel, der sich beim Raumsingen aus einer lebendigen Tongebung ergab, ist es, der uns nun im vergrößerten Maßstab in der Ambituserweiterung wieder begegnet. Am einfachsten läßt er sich zeigen, wenn wir die Fünffonreihe als Terzgang $F G a$ mit D als Trabant zu F und c als Trabant zu a darstellen: Wir teilen zuerst den Terzgang in seine Tonpaare F/G und G/a . D bleibt Trabant unter F , d. h. von leichtem Gewicht; c auf der andern Seite wechselt sein Gewicht vom a -Trabanten zum Dominantton.

Auf der Vorstufe der Ambituserweiterung liegt das Hauptgewicht bei F . Dabei schwankt im zweiten Modus bei aller Vorherrschaft von F doch das Gewicht zwischen F und G insofern, als G leichter oder schwerer Wechselton zu F sein kann. Auf Stufe 1a wechseln F und G im achten Modus als gleichgewichtige Töne. c als Dominantton ist mit ihnen verbunden, löst sich also nicht so stark von ihnen wie c als Zielton über F im fünften Modus: Vergleiche etwa Beisp. 35 mit seinem zwar starken, aber doch nach G und F geneigten c mit den Melodien ab Beisp. 54, deren c sich seiner Unterquint entzieht und ein neues Eigengewicht erhält. Mit einem sich von F lösenden c geht das Tongewicht von G nach a über; wir haben Stufe 2 erreicht.

Das sind die hauptsächlichlichen Abstufungen des Tongewichtes von Modus zu Modus; ihnen folgen immer feinere Abstufungen von Melodie zu Melodie und von Figur zu Figur bis hin zu jenen Abstufungen der Tongebung beim ersten Singen im Raum, die sich der Betrachtung entziehen, aber um so mehr Erfahrung des Sängers sind.

Sechstes Kapitel

Harmonia Modorum III Achter und siebenter Modus

A. Hochorientierter achter Modus im Übergang zum siebenten Modus

Den Introiten des fünften Modus schließen sich einige hochorientierte Introiten des achten Modus an, die zum siebenten Modus überleiten. Die Introiten des achten Modus, die wir bisher betrachteten, waren weitgehend mittelorientiert; G war selten von F getrennt.

Wie muß ein hochorientierter achter Modus klingen? Wie der fünfte Modus des vorigen Kapitels muß er *a* als Basiston haben. Kann aber G, das doch jetzt Grundton ist, zugleich Subtonium des Basistones *a* sein? Nicht durchwegs, z. B. nicht im Initium. Aber es kann doch im Verlauf der Melodie zum Subtonium werden, bevor es als Schlußton wieder tragender Ton wird.

Um das zu zeigen, beginnen wir mit Beisp. 61, mit dem das vorige Kapitel abschloß. Es basiert durchwegs auf *a*, mit ein paar Abweichungen zu G. Die Melodie läßt sich leicht in eine hochorientierte G-Melodie verwandeln, wenn wir G statt *a* auf der ersten Silbe von „*expectans*“ und einen G-Schluß auf „*nostro*“ singen; der Anfang erklingt dann im siebenten Modus (vgl. etwa Beisp. 75), der Rest der Melodie in einem achten Modus, dessen Orientierung sich mit der des fünften Modus deckt; bei „*Deo nostro*“ brauchen wir nur die beiden letzten F's wegzulassen.

Vergleichen wir nun mit dieser nach G hin veränderten Melodie des fünften Modus hochorientierte Melodien des achten Modus, so hören wir, daß *a* weniger konsequent Basiston bleibt und F nicht selten vorkommt:

Beispiel 62

8 Spi-ri - - tus Do-mi - - - ni re-ple - - vit or-bem ter - - ra - rum,
8 al-le - - lu - - ja; et hoc quod con - - - ti - - - net om - - ni-a,
8 sci - en - ti - am ha - bet vo - - cis, al - le - - lu - - - ja
8 al - - le - lu - - - - ja al - le - - - lu - - - ja.

Abgesehen von den Allelujas und der Vorphrase „Spiritus Domini“ ist die Melodie hochorientiert, d. h. sie verläuft in den Regionen 4 und 5 mit zwei Abweichungen in die sechste Region.

Das dreifache Schlußalleluja gibt in seiner Mittellorientierung ein Gegengewicht gegen die Hochorientierung der Melodie des zweiten Teils (von „et hoc“ an), so wie das erste kurze Alleluja der kurzen hochorientierten Phrase von „replevit“ an ein Gegengewicht gab; damit ist mit Hilfe der Allelujas die für den achten Modus typische Ausgewogenheit von *F* und *G*, so wie wir sie von Kap. 4 her kennen, verwirklicht. Auch in den hochorientierten Teilen ist *a* nicht so eindeutiger Basiston wie im fünften Modus: „replevit ... alleluja“ ruht auf *G*, auf *a* eigentlich nur die zweite Kernphrase „scientiam habet vocis“, welche in Melodie und Text mit der ersten Kernphrase „replevit orbem terrarum“ korrespondiert. Beide Kernphrasen hintereinander gesungen ergeben eine Verschiebung innerhalb der Hochorientierung von *G* nach *a*, also eine jener Abstufungen innerhalb der Stufen der Ambituserweiterungen, wie sie auf S. 121 beschrieben wurden.

Vom fünften Modus herkommend hören wir „spiritus Domini“ als Vorphrase im sechsten Modus, der bei „replevit“ ein Initium im fünften Modus folgt. Knüpfen wir jedoch an den Beispielen des achten Modus von Kapitel 4 an, so hören wir „Spiritus ... alleluja“ als (sehr freie) Variation von „Domine ne longe ... libera me de ore“ in Beisp. 41, einer ja schon teilweise hochorientierten Melodie (vgl. auch „(ad defensionem) meam aspice, libera“ in Beisp. 41 mit „scientiam habet vocis“ im gegenwärtigen Beispiel).

Wenn wir die drei letzten Allelujas von Beisp. 62 als in sich geschlossene Melodie singen, so entdecken wir, daß sie die Quintessenz des ersten Teils noch einmal zu Gehör bringen: Im ersten Alleluja finden wir „Domini“ wieder, im zweiten „replevit orbem terrarum“, aber in teilweise mittlerer Orientierung variiert, und im letzten das Schlußalleluja des ersten Teils. Alle drei Allelujas zusammen ergeben eine Mustermelodie im mittellorientierten achten Modus.

Wir hören also, daß der hochorientierte achte Modus von Beisp. 62 sowohl am fünften Modus wie am achten Modus von Kapitel 4 anknüpft. Das Auswägen einer extremen, auf *a* basierenden Hochorientierung mit einer solchen, die auf *G* basiert und zur mittleren Orientierung neigt, bestimmt auch die folgenden Melodien bis hin zu denen des dritten Modus im nächsten Kapitel.

Der nächste hochorientierte Introitus des achten Modus lautet folgendermaßen:

Beispiel 63

8 Vic-tri- cem ma- num tu- - - am, Do- mi- - ne, lau-da- - ve-runt

Wir hören wie im vorigen Beispiel hohe Orientierung, die diesmal nur bis in die fünfte Region reicht, aber dafür nicht nur in den Kernphrasen, wie im vorigen Beispiel, vorkommt, sondern über die ganze Melodie hinweg. Ein *F a c*-Initium kommt nicht vor, also kein Anklang mehr an den fünften Modus, dafür ein *G h d*-Initium, das beim ersten Hören wie *F a c* klingt. Wie ist dieser seltsame Anfang zu verstehen?

Wenn wir „tuam“ als Zielwort hören, so erklingt „manum tuam“ als Terzvariante der fünften Region. Das doppelte *h* auf „victricem“ ist an das *h* von „manum“ angeglichen; ohne Angleichung würde der Anfang so lauten:

Figur 97

Führen wir die Terzvariante der fünften Region wieder auf ihre einfache Form zurück, so lautet der Anfang folgendermaßen:

Beispiel 63 a)

Tatsächlich begannen die Zisterzienser den Introitus so, sei es, daß ihnen die Initialphrase zu wenig nach einem achten Modus klang, sei es, daß sie auf eine andere Fassung zurückgriffen.⁴⁸

Die Melodie ist von Anfang an hochorientiert und fällt erst auf das erste Alleluja und das folgende „quia“ in den mittleren und unteren Bereich ab. Das von *a* zu *E* gehende Alleluja schließt nicht etwa die Phrase ab (wie im Graduale Romanum angegeben), sondern ist zweites Glied eines sequenzartigen Abstie-

48 s. Urbanus Bomm: *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Meßgesänge im 9. bis 13. Jahrhundert* (Einsiedeln 1929, Nachdruck Georg Olms, Hildesheim u. New York 1975, S. 51 f.)

ges, der bis zu *D* reicht („quia“) und zu *G a* („sapientia“) umkehrt; dabei entsteht eine Korrespondenz der Figuren von „pariter“ und „quia sapientia“, vereinfacht dargestellt so:

Figur 98

Sequenz
Korrespondenz

Rein melodisch ist es also nicht gerechtfertigt, nach dem Alleluja zu zäsieren; die Bewegung geht bis zu „sapientia“ und weiter. Aber paßt das zur Rede? Wenn wir nicht der Auffassung sind, vor und nach jedem Alleluja müsse man innehalten, sondern eine Redebewegung zulassen, die das Alleluja einbezieht, so zielt auch die Rede bis zu „sapientia“ und dann über „sapientia“ hinaus bis zu „aperuit os mutum“. Wir haben in Rede und Melodie *eine* große Bewegung von „laudaverunt“ bis „os mutum“. Ihre Haupttöne lauten *G c a*, wobei *a* bei „sapientia“ nach einer Abweichung zu *D* folgt und erst bei „mutum“ in *G* übergeht. Achten wir auf die *G c a*-Folge durch die ganze Melodie hindurch, so wird eine erste kurze Folge („victricem ... tuam“) vom ersten Kernsatz an („laudaverunt pariter“) breit variiert, mit einer Abweichung zu *D* und Rücklauf zum dritten Ton der Folge *G c a* („sapientia“). Mit dieser ersten Variation von *G c a* sind wir aber schon im Nebensatz, der auf den Kernsatz folgt; er beginnt bei „quia“ und schließt bei „mutum“ auf *G*. Dieses *G* könnte die Folge *G c a* beschließen, die Figur auf „mutum“ schließt mit ihrem Quartfall *c-G* aber nicht ab, sondern leitet zum zweiten Kernsatz „et linguas ... disertas“ über, der wiederum die Folge *G c a* variiert und sie diesmal in ein finales *G* münden läßt.

Figur 99

1) 1) erster Kernsatz und Alleluja
8 Victricem alleluja

2) 2) Überleitung zum Kernsatz
8 quia mutum

3) 3) zweiter Kernsatz und Alleluja
8 et linguas alleluja

Im dritten Beispiel des hochorientierten achten Modus ist erst der zweite Teil durchgehend hochorientiert:

Beispiel 64

8 In - vo - ca - - - bit me, et e - - - go ex - au - - di - am
 8 e - - - um; e - - ri - - pi - am e - - - um,
 8 et glo - ri - - - fi - ca - - - bo e - - - um; lon - gi - tu - di -
 8 ne di - e - - - rum ad - - im - ple - - - bo e - - - - um.

Der erste Teil (bis „eripiam eum“) klingt bei flüchtigem Hören nicht viel anders als jene uns schon von Kap. 4 her bekannten Introiten des achten Modus: *G* und *F* wechseln unter *c*, *a* ist abwechselnd mit *c* und *F* liiert. Aber dann fällt uns das häufige *h* auf: Zuerst Wechsel- und Durchgangston, erscheint es einmal (beim ersten „eum“) sogar in einer Terzvariante der vierten Region (*c*–*a*–*h*–*G*). Die Häufigkeit von *h* bewirkt, daß in unsrer Erinnerung, wenn wir den ersten Teil gehört haben, *G* neben seinem modalen Grundtoncharakter doch den Beigeschmack eines basishaften *G* mit starker Oberterz erhält. Und *F*? Ist es wirklich zweiter Basiston neben *G*, wie wir es von den früheren Melodien des achten Modus her gewohnt sind, und nicht eher *Subtonium*, allerdings ein *Subtonium*, das immer mit *a* zusammen erscheint, so daß wir *a* *F* als subtonale Umspielungsterz von *G* hören? Wie auch immer, mit einem nicht mehr ganz sekundären *h* und einem annähernd subtonalen *F* im Ohr, sind wir schon auf den zweiten Teil, der mit „et glorificabo“ beginnt, vorbereitet. In ihm verschiebt sich die Orientierung endgültig nach oben, zu einem *G*-Modus ohne *F*; in welchem *h* mehr und mehr in den Vordergrund tritt. In der letzten Phrase („adimplebo eum“) verschwindet *c* ganz und gar, als Verbindungston zu dem verschwundenen *c* bleibt nur noch *a* übrig. Ließen wir dieses *a* auch noch fort, so würden wir die Grenze gregorianischer Modalität überschreiten; aus *G* würde (in der Sprache des Systems) ein erhöhtes *F*, denn der Durchgangston zwischen *G* und *E* müßte *Fis* lauten. Verantwortlich dafür, daß wir hier an den Rand des Systems geraten, ist eine Hochorientierung, bei der nun auch *c*, der Stellvertreter von *F*, verschwindet; nur noch *a* (sozusagen als zweiter Stellvertreter) hält die Verbindung mit dem System aufrecht. Wir hören also den zweiten Teil dieses Introitus nicht als Paraphrase, sondern als *Entfaltung* des ersten Teils und zwar als Entfaltung in Richtung eines dem *F G a c* konträren *E G a h* (vgl. dazu Fig. 2 auf S. 25).

8 ex - - - sul-ta - - bit ve - - he - men- ter; de - si-de - - ri-um

8 a - ni - - mae e - - - jus tri- bu - i - - - - sti e - - i.

Die Melodie gehört noch zum achten Modus, und zwar in die Nähe von Beisp. 62; „in virtute ... iustus“ variiert den dortigen Anfang „spiritus Domini ... alleluja“. Der Unterschied liegt im Aufstieg zu *e*: Beisp. 62 steigt wie die Melodien des fünften Modus von *F*, Beisp. 65 wie die des siebenten Modus von *G* auf und verbindet Stufe 1a mit Stufe 2 (s. o. S. 123). Im Unterschied zum siebenten Modus bleibt aber die Melodie nicht auf *d* stehen (vgl. Beisp. 66, 67 u. s. w.).

Auch im weiteren Melodieverlauf hören wir eine starke Verwandtschaft mit Beisp. 62: „et super salutare tuum“ entspricht dem dortigen „et hoc quod continet“. Die folgende zweite Kernphrase beginnt in Beisp. 62 schon auf „omnia“ (dadurch entsteht *eine* Bewegung von „et hoc“ bis „vocis“), während die entsprechende zweite Kernphrase in Beisp. 65 bei „exsultabit“ beginnt, nach einem nicht abschließenden *G* auf „tuum“ (vgl. dazu „mutum“ in Beisp. 63). Sowohl in Beisp. 62 wie 65 folgt auf die zweite Kernphrase ein Abstieg bis *F*; in Beisp. 62 über *a* und Durchgangston *G* („vocis, alleluja“), in Beisp. 65 als Schluß einer Sequenz, *c-e-d c / c G / h-c-a-F*: „desiderium animae ejus“). In Beisp. 62 folgt dann beim zweiten Schlußalleluja ein mittelorientierter Schluß; in Beisp. 65 wird „tribuisti“ durch einen dem *F*-Abstieg klanglich und melodisch konträren Quintgang *G-h-c-d* stark hervorgehoben, bevor die Melodie ohne eigentliche Schlußformel auf „ei“ endet. *c-a-F* wird also durch die steigende Quint auf *G* ausgeglichen, vgl. den umgekehrten Ausgleich im *F*-Modus am Schluß der Beispiele 59–61 und schon an früherer Stelle der Melodie in Beisp. 58.

Verfolgen wir die Pronominalfiguren durch die ganze Melodie hindurch, so hören wir eine deutliche Steigerung bis hin zu dem „ejus“ auf *F*: „tua“ ruht auf *G*, ebenso „tuum“ auf einer bewegteren *G*-Figur; „ejus“, das zu *F* vorstößt, welches seit der ersten Figur der Melodie nicht mehr erklingen ist, klingt mit *h* am Anfang und *F* am Schluß am gespanntesten; „ei“ bringt den Ausgleich zu *G* (vgl. dazu Anm. 42).

Figur 101

8 ...tu - - - a ... iu - - stus ... tu - - - - um ... e - - - - jus ... e - - i.

Die Folge der Pronomina bildet einen Untergrund um *F* und *G*, während es in Beisp. 62 die erste Phrase und die Allelujas sind, die diesen Untergrund geben. Die Folge *G c a* bleibt in beiden Melodien auf die zweite Kernphrase beschränkt.

B. Siebenter Modus I: Dominantton d als ausgedehnter Wechselton von c

Das erste eigentliche Beispiel im siebenten Modus beginnt mit einem Initium, das wir ähnlich schon von Beisp. 12 her kennen:

Beispiel 66

8 Ex-spec-ta Do-mi-num, vi-ri-li-ter a-ge, et con-for-te-tur cor
 8 tu-um, et su-si-ne Do-mi-num.

Zur Akzentfigur *c-e-d* auf „Dominum“ vergleiche „laetabitur“ und „desiderium“ im vorigen Beispiel; vgl. auch „vocabitur“ in Beisp. 68 und im fünften Modus die Beispiele 55, 56 und 59. Im Unterschied zur vorigen bleibt die neue Melodie nach der Akzentfigur auf *d* stehen; erst der nächste Akzent auf *e* („viriliter“) führt wieder zum ursprünglichen *c* zurück (zu „viriliter“ vgl. „despexeris“ in Beisp. 54).

Wie können wir uns am einfachsten zurechtlegen, was wir hier hören? Auf Akzentfigur *c-e-d* („Dominum“) folgt dreimal *d*; wir hören *d* gleichsam als einen sich ausdehnenden Wechselton über *c*. Würden wir die Stelle noch einfacher singen, so hätten wir fünf solcher Wechseltöne, bevor die Melodie zu *c* zurückkehrt, nachdem der letzte Wechselton („age“) zur Appoggiatur von *c* geworden ist:

Figur 102

8 Ex-spec-ta Do-mi-num, vi-ri-li-ter a-ge

Gehen wir von dieser Grundform der Phrase aus, so hören wir deutlich, daß *d* nach *c* hin „aufgelöst“ wird. Es bleibt trotz seiner Ausdehnung sekundärer Ton, denn es hat sich in Beisp. 66 als unbetonter Wechselton eines akzentuierten *c* eingeführt, und wir erwarten eine frühere oder spätere Rückkehr zu *c*; *d* ist ein hängengebliebener Wechselton, ein „*d* auf Zeit“.

Was bewirkt nun der dritte Ton *e* („viriliter“)? Er belebt die Monotonie der Rezitation und zwar in weiterer Belebung einer einfacheren Belebung, welche die Appoggiatur von „age“ vorausnehmen würde:

Figur 103

Beide, *d* und *e*, sind auf *c* bezogen, *d* als (unbetonter und betonter) Wechselton, *e* als Terzton von *c* und als Überhöhung von *d*. Was wir im tieferen Bereich beim zweiten Modus kennenlernten, ein Wechselspiel der drei Töne des Terzanges *F G a*, das wiederholt sich hier eine Quint höher (vgl. auch auf S. 53 Fig. 33, 34 und Beisp. 15).

Obwohl *d* im siebenten Modus Dominantton ist, bleibt also die Anziehungskraft von *c* bestehen; die Grundbewegung des siebenten Modus lautet *G c d d ... c*. Im vorliegenden Beispiel hören wir sie zum ersten Mal in der ersten Phrase mit *e* als drittem Ton, in der zweiten Phrase in der zweimaligen Akzentfigur *a-d*, auf welche beidesmal *c* unmittelbar folgt. Das immer primäre *c* ermöglicht es, von der Abweichung zu *a-F* bei „*et confortetur*“ (welche in Gegenbewegung mit *c-e-d* bei „*Dominum*“ korrespondiert) mühelos in den oberen Bereich zurückzukehren, wie schon in den Melodien des fünften Modus (s. vor allem Beisp. 56 und 57).

Lassen uns die beiden Abweichungen zu *F* („*et confortetur*“ und „*et sustine*“) den achten Modus von Kapitel 4 noch im Hintergrund erkennen? Etwa als mittelorientierte Melodie mit *F* und *G* als Basistönen und *d e* als Erweiterungstönen von *c*?

Figur 104

Einer solchen Interpretation steht entgegen, daß *F* nur sehr flüchtig, nämlich subtonal zu *G* erscheint. Lassen wir die beiden *F*-Stellen weg, so hören wir eine hochorientierte Melodie, deren hervortretende Figuren in der fünften Region stehen, also auf *a* basieren; in ihrer Orientierung (*a*-Basis) wie ihrer Figuration (Akzent *c-e-d*) stehen die Beispiele 65 und 66 dem fünften Modus näher als dem achten von Kap. 4. Eher läßt sich Beisp. 66 an die hochorientierten Melodien des achten Modus anknüpfen: Die Folge *G c a* hören wir als *G c (e d) c a* von „*Exspecta*“ bis „*et confortetur*“; *a* wird dann mit *d-c* nach oben und *G-F* nach unten umspielt, bis es bei „*Dominum*“ in *G* übergeht.

Aber auffällender als die Folge *G c a* ist das Wechselspiel zwischen *c* und *d*. Es sind drei Figuren mit *d*, welche den Gang der Melodie bestimmen, *c d* auf „*Dominum*“, *d c* auf „*age*“ und *a d c* auf „*confortetur*“ und „*tuum*“. Die Quint-

essenz der Melodie (die sich uns beim Auswendiglernen wohl zuerst einprägt) lautet $G c d - d c - a d c +$ Schlußphrase $G c G$: Die Figur auf der Schlußsilbe des Imperativs „sustine“ schließt die dreifache Bewegung $d c$ („age“ bis „tuum“) mit einer Folge, in der d nur noch flüchtiger Wechselton ist; zugleich korrespondiert $G c G$ von „sustine Dominum“ mit $G c d$ des ersten Imperativs „exspecta Dominum“.

Ein weiteres Beispiel:

Beispiel 67

8 Vi-ri Ga - li - lae - - - i, quid ad - mi - ra - - - mi - - - ni a - spi - ci - en - tes
 8 in cae - - lum, al - le - - - lu - - ja? quem - ad - - mo - dum vi - di - stis e - um
 8 a - scen - den - tem in cae - - - lum, i - ta ve - - ni - et,
 8 al - le - lu - - - - ja al - le - - - lu - ja al - le - - - - - lu - - ja.

Das im Initium erreichte d löst sich bei „*admiramini*“ nach c auf und erscheint dann nicht mehr als Rezitationston, nur noch als betonter und unbetonter Wechselton von c ; F ist nur in den Allelujas zu hören. (Zum ersten Alleluja vgl. die Initialfigur von Beisp. 65 und die Schlußfigur von Beisp. 62.) Die Folge $G c a$ reicht vom Anfang bis zum ersten Alleluja, welches $a F$ zur subtonalen Umspielungsterz von G macht. Dieses Schluß- G eröffnet eine neue $G c a$ Folge; das G auf „*veniet*“ ist eher Subtonium als Schlußton; der eigentliche Wechsel von a zu G folgt erst in den Schlußallelujas.

Diese drei Schlußallelujas bilden in sich eine dreiteilige Melodie in hoher, tiefer und mittlerer Tonlage. Das erste Alleluja variiert „*viri Galilaei*“ mit Erweiterung des Ambitus bis f . Würden wir die Variation des Anfangs fortsetzen, so könnte das zweite Alleluja von d nach G gehen und das letzte würde wie das Alleluja nach „*caelum*“ abschließen:

Figur 105

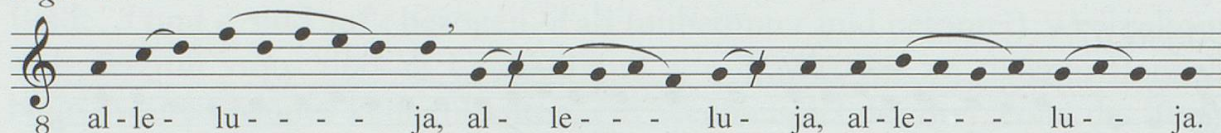
8 al - le - lu - - - - ja, al - le - lu - - - ja, al - le - - - lu - - ja.

Der Sänger wählt eine interessantere Dreierfolge: Auf ein sehr hohes folgt ein sehr tiefes Alleluja, welches ein drittes Alleluja einleitet, das in mittlerer Lage liegt. Das hohe Alleluja zielt nach d , das mittlere beginnt auf G ; Zielton des

letzten Allelujas ist *c*, welches das *d* des ersten Allelujas auflöst, aber eben nicht direkt, sondern über den Grundton *G* des zweiten Allelujas hinweg. (Wie so oft in gregorianischen Melodien erscheint das Neue nicht unvermittelt, sondern wird schon früher angetönt, so hier der Quintfall *d G* bei „aspicientes“.)

Die Funktion von *d* als Dominantton würden wir noch verstärken, wenn wir das letzte Alleluja so veränderten:

Figur 106



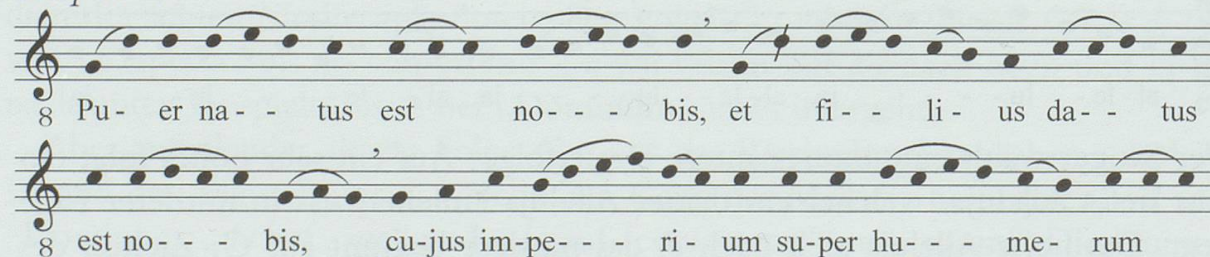
d und *G* sind jetzt durch *h* so verbunden wie *c* und *F* im fünften Modus durch *a*. Dieser *G*-Schluß ohne *c* würde aber das *d* des ersten der drei Allelujas stehen lassen, ohne es nach *c* hin aufzulösen; die Melodie würde enden, ohne daß der Dominantton *d* mit dem Gesamtsystem verbunden würde. Ein solch unaufgelöstes *d* finden wir nie in den Introiten des siebenten Modus; einmal muß der Schritt zu *c* erfolgen.

Vergleichen wir die Beispiele 66 und 67 miteinander, so hören wir, wie die Rede im Wechsel von *d* und *c* in beiden Melodien ganz verschieden abläuft. In Beisp. 66 hören wir, daß erst in der Schlußphrase sich *d* endgültig in *c* auflöst; „*exspecta Dominum*“ und „*sustine Dominum*“ korrespondieren miteinander in einer übergreifenden *d c*-Bewegung über die kleineren *d c*-Bewegungen von „*age*“ und „*confortetur*“ hinweg. In Beisp. 67 hingegen hören wir schon auf den Schluß des ersten Teils hin („*caelum*“) eine starke Beruhigung von *d* nach *c* hin, und zwar nach einem letzten *d*-Akzent („*aspicientes*“), der durch den Quintsprung auf der letzten Silbe eine besondere Emphase erhält. Der zweite Teil (ab „*quemadmodum*“) hat sich nach *c* entspannt (mit zwei *d c*-Akzenten bei „*eum*“ und „*ascendentem*“). Damit liegt das Hauptgewicht der gesamten Melodie auf „*viri Galilaei, quid admiramini*“; dies ist ihre Kernphrase, d. h. Schwerpunkt der Rede.

Der Vergleich von Beisp. 66 und 67 zeigt uns, wie verschieden die modale Grundbewegung *G c d d ... c* melodisch verlaufen kann.

Der Ton *F* kam in den bisherigen Beispielen des siebenten Modus nur in Einleitungs- und Schlußfiguren sowie in kurzen Abweichungen vor; in der folgenden Melodie fehlt er ganz:

Beispiel 68



8 e - - - jus; et vo-ca - - bi - tur no- men

8 e - - - jus mag- ni con- si- li - i An- - - ge - - - lus.

Unser Ohr, das in den beiden letzten Melodien den Wechsel von *d* und *c* als Artikulator der Rede aufnahm, wird wohl als erstes *d* auf „natus“ und seine Entspannung im *c* von „datus“ wahrnehmen. Im Ganzen eine von Anfang bis Schluß hochorientierte Melodie ohne jede Abweichung zu *F*; *d* wird im Initium direkt über *G* gesungen, nicht mehr vermittelt durch *c*. (Den initialen Quintsprung gibt es nur von *D* und *G*, nicht von *F* aus.)

Der zweite Teil (von „cujus imperium“ an) liegt auf *c* und der Terz *c a*, die nun alles trägt; sie klang im ersten Teil schon leise bei der Abweichung zu *a* bei „filius“ an. Die Akzentfigur von „imperium“ kann man als Teil der Variante der fünften Region hören:

Figur 107

Terzauflösung der 5. Region

5. Region

1) 2)

8 cu-jus im-pe - - - ri - um **statt** cu-jus im-pe - - - ri - um

Nach genauerer Kenntnis des siebenten Modus werden wir hier aber eher *d* mit seinen Trabanten *h* und *f* verbinden, d.h. *h-d-e-f* als einen melodisch ausgesungenen *d*-Akzent auffassen (vgl. spätere Beispiele des siebenten Modus):

Figur 108

8 cu-jus im-pe - - - ri - um **vereinfacht** cu-jus im-pe - ri - um

Die Folge *G c a* ist im ersten Teil nur versteckt hörbar (*a* auf „filius“ geht beim zweiten „nobis“ in *G* über), sehr deutlich aber im zweiten Teil, mit *G* bei „cujus“. Dieser ganze Teil, der bis zum Schluß der Melodie reicht, erinnert an den fünften Modus, dessen Hochorientierung eine *a*-Ebene entstehen ließ, zu der *G* als subtonaler Ton trat. Die Rückkehr zu *G* wird bis zu „Angelus“ hinausgeschoben, nachdem *G* in der Figur *G-c* von „consilii“, welche die Akzentfigur *c-e* von „magni“ sequenziert, schon leicht vorausgenommen wurde.

Figur 109

8 cujus..... et vocabitur.....; magni.....

Ein solches Hinhalten von *G* bis zur letzten Phrase ist möglich, da wir ja einen ersten Teil (von „puer“ bis zum zweiten „nobis“) gehört haben, welcher den siebenten Modus in einer besonders klaren Form seiner Grundbewegung *G d c G* aussingt. In der Auflösung von *d* zu *c* ist alles gesagt: „natus est nobis (*d*) – datus est nobis (*c*)“; der zweite Teil führt nur noch Namen und Herrschaft dessen, der geboren wurde, aus; seine Melodie wird von dem *c* beherrscht, das wir im zweiten „nobis“ erreicht haben.

C. Siebenter Modus II: *h* und *f* als Trabanten des Dominanttones *d*

Das in Beisp. 68 verschwundene *F* erscheint wieder im folgenden Beispiel, und zwar in einer sequenzartigen Abstufung, die an ähnliche Folgen in den Beispielen 62, 65 und 66 anknüpft.

Beispiel 69

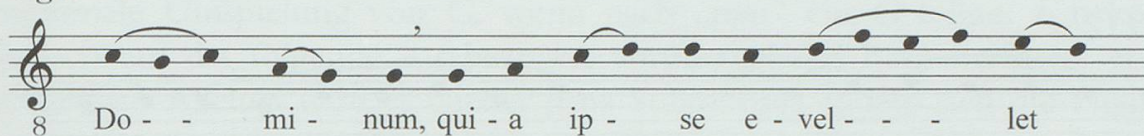
8 O-cu-li me-i sem-per ad Do-mi-num,
 8 qui-a ip-se e-vel-let de-la-que-o pe-des me-os;
 8 re-spi-ce in me, et mi-se-re-re-me-i,
 8 quo-ni-am u-ni-cus et pau-per sum e-go.

Nach dem Initium hören wir bis zu „Dominum“ eine dreifache Abstufung, die erste führt zu *a* (wir hören *G c a* bei „oculi semper“ in der Variation *G d c h a*), die zweite zu *G*, die dritte zu *F*; die Sequenz „desiderium animae ejus“ von Beisp. 65 erscheint hier breiter und prächtiger ausgeführt: *a* wird von *e* her über *d* erreicht, *G* von *c*, *F* von *c G* her über *a*. Hören wir „semper ad Dominum“ als Ganzes, so hat der Schritt zu *F* (als drittem Ton nach zwei Basistönen *a* und *G*) etwas Zwingendes, und zwar rein melodisch, redeerzeugt höchstens in dem Sinn, daß „Dominum“ konsequent ausgesungen wird und so nicht auf *G* stehen bleiben kann, sondern die Sequenz *e c a c a G* um ein drittes Glied *a G F* bereichern muß. Damit wird, modal gedacht, *F* sozusagen unbeabsichtigt eingeführt, es liegt nicht im Plan des angestimmten siebenten Modus. Aber gerade dieser seltsame *F*-Schluß wird im weiteren Verlauf der Melodie zu einem Baustein der Melodie: siehe „mei“ und „unicus“. Beachte auch, daß die Sequenz von „semper ad Dominum“ bei „meos ... me ... mei“

über Zwischenpassagen hinweg variiert wird. Das Sequenzieren von Figuren ist in sich nichts anderes als eine Form der *Variation*, d. h. eine im Steigen oder Fallen konsequente Beantwortungsfolge von Figuren.

Wie großartig der dreifache Abstieg bei „semper ad Dominum“ klingt, wird uns bewußt, wenn wir den *F*-Schluß durch einen modal orthodoxeren *G*-Schluß ersetzen:

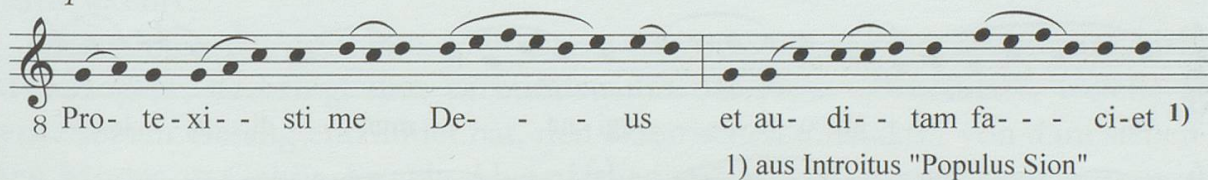
Figur 110



Wie flach klingt diese Stelle ohne *F*! Erinnern wir uns, daß es immer wieder *F* war, welches die „Sonorität“ des Raumtones hörbar machte, so bei „et confortetur“ in Beisp. 66 und „ejus“ in Beisp. 65. Wir denken auch an das *F* von „quia“ in Beisp. 63, das, obwohl nur Durchgangston zwischen *a* und *D*, als Sequenzton (wenn wir *a G E / F D* als Sequenz hören) auf das *a* von „alleluja“ antwortet und zugleich einen Kontrast zu dem anfänglichen *G h* bildet und so eine klanglich dunklere Tönung in die Melodie bringt (vgl. auch das gedehnte *F* am Anfang der Beisp. 91–93).

Wenn wir Schluß der ersten und Anfang der zweiten Phrase von Beisp. 69 wie in Fig. 110 singen, muß „quia ipse“ mit *G* beginnen. Wie der Abstieg zu *G* wäre auch der Aufstieg von *G* modalgerechter, vgl. dazu folgende Aufstiege aus Introiten des siebenten Modus:

Beispiel 70



F-f bei „quia ipse evellet“ ist demnach nicht primäre durch *c* geteilte Oktav, sondern durch den Anschluß des Anfangstones an den Schlußton von „Dominum“ entstanden.

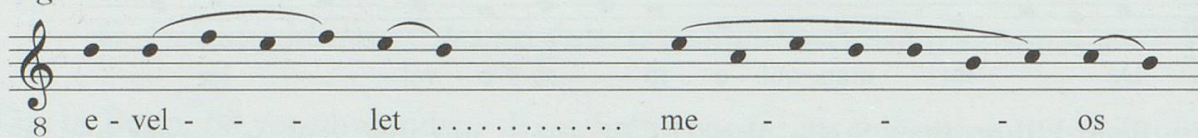
Zu „de laqueo pedes meos“, einer durch sechste Region überhöhter variierten fünfter Region, vergleiche das Melisma auf „glorificabo“ in Beisp. 64. Setzen wir die ausgedehntere Folge des jetzigen Beispiels ebenfalls zum Melisma komprimiert daneben, so stimmt alles überein bis auf die umgekehrte Folge der Terzen der variierten fünften Region:

Figur 111



Aber wie schon Fig. 108 gegenüber Fig. 107 läßt sich auch diese Stelle anders, d.h. mehr im Sinne des siebenten Modus hören: Wenn wir die zweite zu „evellet“ aufsteigende Phrase bis zu ihrem Ende („meos“) singen und (mit St. Gallen) die letzten Silben von „evellet“ und „meos“ breit artikulieren, so hören wir, daß *d* nicht nur mit seiner Oberterz *f*, sondern auch mit seiner Unterterz *h* verbunden ist. Allerdings nur indirekt (dazwischen liegen *c a c e*) aber doch hörbar, wenn wir Höhepunkt und Schluß der Phrase verbinden:

Figur 112



d zwischen *f* und *h* wird zu einem Ton, der sich nicht mehr regional einordnet; er bezieht sich nicht mehr auf *c*, sondern *c* wird umgekehrt Durchgang zu *h*, *h* und *f* werden zu Trabanten von *d*, mit ihm, aber nicht untereinander verbunden.

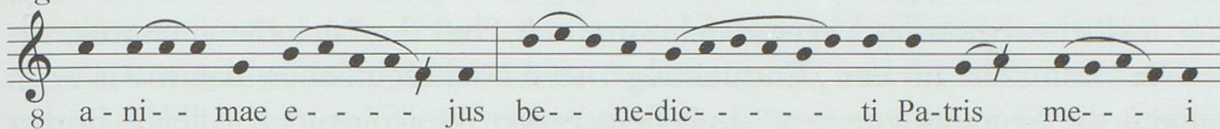
Zu *d f d h* ein weiteres Beispiel:

Beispiel 71

8 Ve - ni - - te be - - ne - dic - - - - ti Pa - tris me - - - i,
 8 per - ci - pi - te reg - - - num, al - le - - - lu - - ja, quod vo - bis pa - ra - tum
 8 est ab o - ri - - - gi - ne mun - - di, al - le - -
 8 lu - - ja al - le - lu - - - ja al - le - - - lu - - ja.

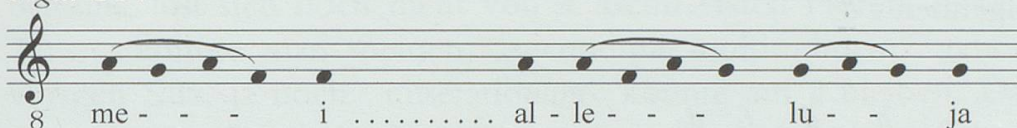
„venite“ führt von *c* zu *d* im ersten Schritt der Grundbewegung des siebenten Modus; der zweite zu *c* zurückführende Schritt folgt beim zweiten Imperativ „percipite“. Dazwischen umspielt der Sänger den Ton *d* auf „benedicti“ mit *e* und *h*; diesem Wort gehört seine erste Liebe. „Venite benedicti Patris mei“ klingt wie eine Variation von „oculi mei semper ad Dominum“ in Beisp. 69; *G c a* erscheint in Beisp. 71 als *G c d G a F*; reicht also bis „mei“, in Beisp. 69 nur bis „semper“ mit angehängtem *G* und *F*; vergleiche auch „desiderium animae ejus“ in Beisp. 65:

Figur 113



Untereinander sind die in Fig. 113 nebeneinander gestellten Abstiege darin verschieden, daß „animae ejus“ regional abgestuft ist ($c G a F$), während in „patris mei“ $a F$ an einen Quintfall $d G$ angehängt wird. Die Terz $a F$ wäre hier subtonale Umspielung von G , wenn nach „mei“ ein G folgte. F bekommt jedoch auf das folgende $a c$ bezogen vorübergehend Basischarakter; erst im folgenden Alleluja wird es wieder ganz Subtonium, indem sich die Figur $G-a-F$ von „mei“ in die Figur $F-a-G$ umkehrt.

Figur 114

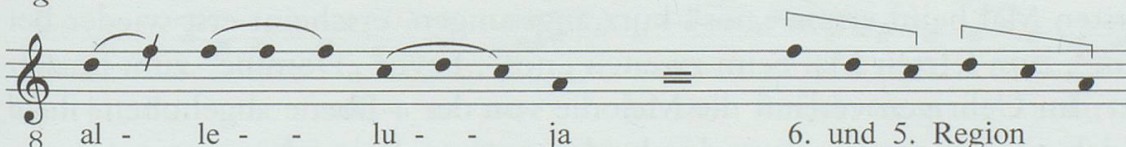


Der zweite Teil (ab „quod vobis“) ist ohne F . Er beginnt mit einem neuen Initium, ähnlich wie der erste, aber breiter. Alles ist jetzt breiter: d wird in seiner Rolle als Dominantton durch seine Oberterz f verstärkt. (Wir denken bei diesem f über d an c über a im ersten Modus.) Schon vor der Oberterz war die Unterterz h einmal erklingen („paratum est“); d wird durch diese Begleitertenzen sozusagen zum absoluten Dominantton, welcher noch mehr als in Beisp. 69 aus dem Zusammenhang der Regionen tritt; wir müssen warten, bis c sich wieder meldet und die Melodie in das allen Modi gemeinsame System zurückkehrt.

Kernphrase der gesamten Melodie ist „ab origine mundi“, die zweite Liebe des Sängers; sie bringt uns, verbunden mit der Figur „benedicti“, welche als erste seinen Gesang entzündet hat, den ekstatischen Charakter von d im siebenten Modus zu Gehör. So wie d bei „benedicti“ von h umspielt wurde, so wird es jetzt bei „ab origine mundi“ von f umspielt, nachdem die tiefere Umspielung bei „paratum est“ noch einmal aufgegriffen wurde.

Die Rückkehr zu c geschieht erst im Allelujateil: Das erste Schlußalleluja verwandelt d in einen Ton der sechsten Region $f d c$ (sie war in „ab origine mundi“ schon angedeutet) und schließt die fünfte Region an:

Figur 115

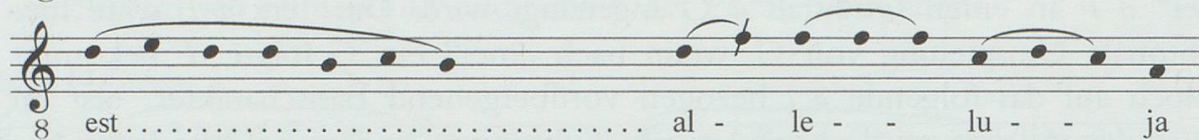


$d f d h$ ist im Grunde nichts anderes als ein zweiter Schritt der Hervorhebung von d nach dem ersten Schritt, d zum Dominantton zu machen. So lange d mit h und f erklingt, sondert es sich von der Melodie ab und klingt geradezu ent-

rückt. Aber der Weg zu *c* bleibt, wie Fig. 115 zeigt, noch offen: Wir müssen nur *h* in ein regionales *c* verwandeln, und der Fluß der Melodie geht weiter.

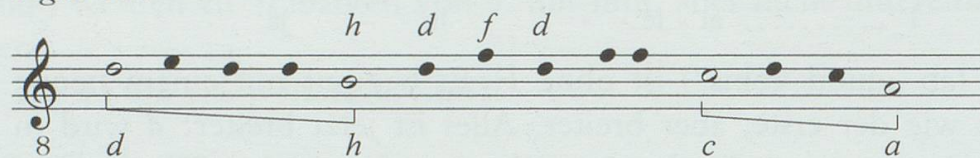
Die Heimkehr aus der „Entrückung“ wird noch deutlicher, wenn wir beim Singen die Sequenz von „est“ und dem ersten ihm folgenden *Alleluja* hörbar werden lassen:

Figur 116



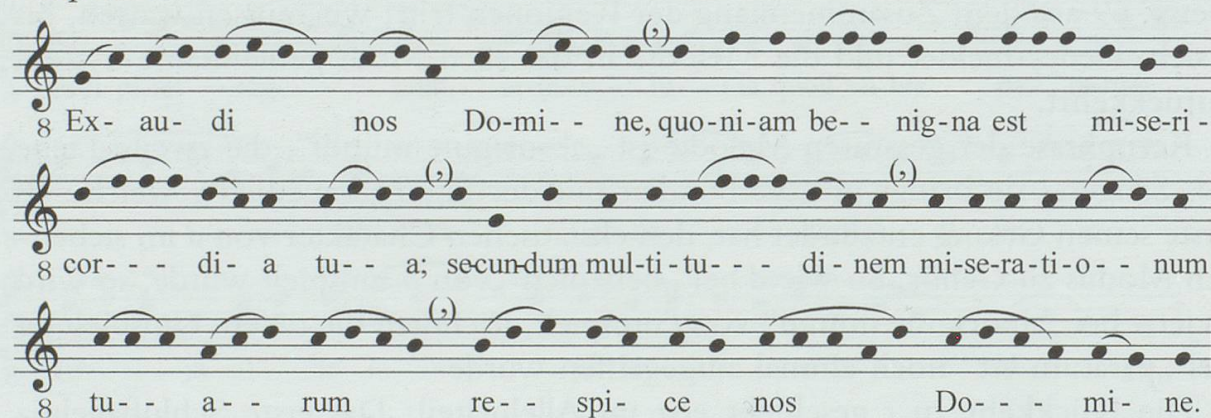
Die beiden Figuren wachsen dann über *d f d* hinweg zu einer Terzvariante der fünften Region zusammen; *h* gehört jetzt sowohl zum folgenden *d f* als auch zum später folgenden *c a*:

Figur 117



Im folgenden Beispiel erscheint die Verbindung *d f d h* noch unvermittelter als Ausdehnung des ersten Zieltons *d* am Ende des Initiums.

Beispiel 72



Im Aufstieg *G c d f* von „exaudi“ bis „benigna est“ liegt eine Abweichung zu *a* bei „nos“, so daß die Initialphrase von der vierten zur sechsten und dann noch einmal von der fünften zur sechsten Region aufsteigt. Das *a* von *G c a*, zum ersten Mal beim ersten „nos“ kurz angesungen, erscheint erst wieder bei „tuarum“, zum letzten Mal beim zweiten „nos“, bevor „Domine“ zum finalen *G* leitet: Im Uebrigen verläuft die Melodie von der *a*-Ebene abgehoben; ihr *d* dehnt sich noch mehr aus als in den beiden vorigen Beispielen.

Die Figur von „tua“ kehrt wieder zum *c-e-d* des ersten „Domine“ zurück, nachdem von „quoniam“ an die Melodie auf *d*, umgeben von seinen Trabanten *f* und *h*, gleichsam stehengeblieben war. Erst später in der Akzentfigur von

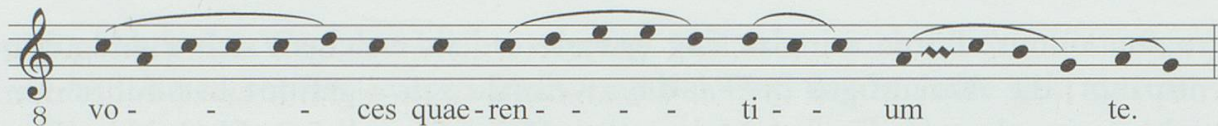
„miserationum“ hören wir das lang erwartete *c*, in welchem sich *d* endgültig entspannt; die Akzentfigur *c-e-d*, die zweimal nach *d* geführt hat, führt nun nach *c*, wie schon im fünften Modus (vgl. Beisp. 55 und 56). Und dieses hier erst wirklich etablierte *c* liegt schon auf dem Weg zum finalen *G*; so gehört, kennt dieser Introitus nur *einen* Aufstieg und *einen* Abstieg, der allerdings durch ein dominantes *d* (von *f* und *h* umspielt und bei „secundum“ ohne jede Vermittlung zu seinem Grundton ausweichend) lange aufgehalten wird. Von der Rede her heißt das, daß „quoniam benigna est misericordia tua“ zwar Kernsatz ist, also im Affekt gesteigert gegenüber „exaudi nos Domine“, zugleich aber den Initialsatz nur expliziert und demgemäß auf dem schon vom Initialsatz erreichten *d* stehenbleibt, den Fluß der Melodie also aufhält und auf „tua“ noch dort steht, wo schon „Domine“ stand. Auch der neue Satz, der mit „secundum“ beginnt, löst sich noch nicht von *d*. Beim ersten Hören, ohne Kenntnis des Textes, könnte man meinen, „secundum multitudinem“ gehöre noch zum vorigen Satz, ja noch „miserationum“ könnte auf *d* bleiben. Daß wir uns in einem neuen Satz befinden, ahnen wir vielleicht schon im Schritt von *d* zu *c*, ganz klar sind wir uns erst mit „respice“, dessen Akzentfigur durch die Akzentfigur von „tuarum“ vorbereitet wird. (Zur Figur auf „respice“ vgl. „imperium“ in Beisp. 68; auch in der *F*-losigkeit stimmen Beisp. 72 und 68 überein.)

Von der Satzgliederung her mag der *d*-Anschluß von „secundum multitudinem“ ein Fehler sein; versuchen wir aber einmal, den Text wirklich zu sprechen, nicht nur seine syntaktische Gliederung zu reproduzieren, so ist es ganz natürlich, bei „secundum“ noch auf der Intensitätsstufe von „misericordia tua“ zu bleiben und erst im Verlaufe des Satzes sich dem Abschluß zuzuwenden.

d f, das in Beisp. 72 unmittelbar auf das Ziel-*d* des Initiums folgte, liegt in der folgenden Melodie sogar im Initium selber:

Beispiel 73

8 Re - spi-ce, Do - - mi-ne, in te - - sta- men - - - tum tu - - um,
 8 et a - - - ni-mas pau - pe-rum tu-o - rum ne de - re - lin - - quas
 8 in fi - - - nem; ex-sur - - ge Do- mi - - ne, et iu - - di-ca
 8 cau - - - sam tu - - am, et ne ob - li - - vis - ca - - - ris



Auf „respice, Domine, in testamentum tuum“ wird eine vollständige Melodie des siebenten Modus in der Grundbewegung $G d c G$ gesungen; die Folge $d f d h$ ist in sie eingebettet. „et animas pauperum“ beantwortet den von c abweichenden Quartsprung von „tuum“ mit einem Rücklauf zu c . In ihrer Rolle im Melodieverlauf können wir die Phrase „et animas ..“ mit der Phrase „cujus imperium ..“ in Beisp. 68 vergleichen; hier wie dort dehnt sich das c , in welches sich das d der Grundbewegung bereits aufgelöst hat, weit aus, wobei die Akzente „derelinquas“ in Beisp. 73 und „humerum“ in Beisp. 68 wieder zur Spannung von d zurückkehren, aber nur, um das auflösende c unmittelbar folgen zu lassen. In beiden Melodien können wir c über seiner Basis a bis zum Schluß verfolgen, d. h. $c a$ geht erst auf „Angelus“ in Beisp. 68 und „quaerentium te“ im gegenwärtigen Beispiel in die Finalis G über. Wenn wir mithören, was um das ausgedehnte $c a$ noch geschieht, so sind es in Beisp. 68 nur Abweichungen auf Akzenttönen (besonders schön $c-e$ und $G-c$, welche „magni consilii“ hervorheben), im jetzigen Beispiel jedoch geht eine sehr hohe Kernphrase aus $c a$ hervor („exsurge Domine“), von der wir bei „causam“ wieder zu $c a$ zurückkehren; bis zum Schluß wird das auf a ruhende c nur noch durch Akzentfiguren, die bis e reichen, unterbrochen. Eine solche die Terz $c a$ bis zum Schluß verfolgende Hör- und Singweise gibt beiden Melodien ihren innern Zusammenhang: d entspannt sich zu c (a) und erst am Schluß $c a$ zu G . In der Entspannung von d zu c ist das, was die Modi verbindet, wirksam, d. h. wir kehren vom Dominantton d zu dem gesamtmodalen Hauptton c zurück; die Entspannung von $c a$ zu G hingegen führt zum siebenten Modus, den das Initium intonierte, zurück.

Können wir den Aufstieg „et animas“ bis zu „exsurge Domine“ von der Rede her verstehen? Ja, wenn wir „exsurge Domine“ nicht als Neuanfang auffassen, sondern als Ziel des Redeteils, der mit „et animas“ beginnt. Während in der Syntax mit „exsurge Domine“ ein neuer Satz beginnt, krönt in der Rede „exsurge“ den Satz, der mit „et animas“ begann. In Rede wie Melodie geht „exsurge“ aus dem Vorigen hervor, in der Melodie durch die Fortsetzung der Akzentfigur $G-a-c$ von „animas“ in der Akzentfigur $h-c-d-e$. (Eigentlich sollte auf „finem“ nicht einmal eine gliedernde Zäsur folgen; die Terzfolge $a c h-d$ bei „relinquas in finem“ bereitet den Quartgang $h-c-d-e$ schon vor.)

„Domine“ nach „exsurge“ korrespondiert in ambituserweiternder Variation mit dem „Domine“ des Anfangs. Sein d löst sich in das c von „iudica“ auf, ohne daß mit diesem c die Rolle von d schon ausgespielt wäre, denn bei „et ne obliviscaris“ hören wir noch eine (in Ambitus und Zeitlänge) reduzierte Variation von „exsurge Domine et iudica“.

Zum Aufstieg „et animas .. Domine“ vergleiche in Beisp. 71 „quod vobis .. mundi“. Beide Aufstiege sind nichts anderes als ausgedehnte Variationen der Initialphrase von Beisp. 66, 67, 71 und 72.

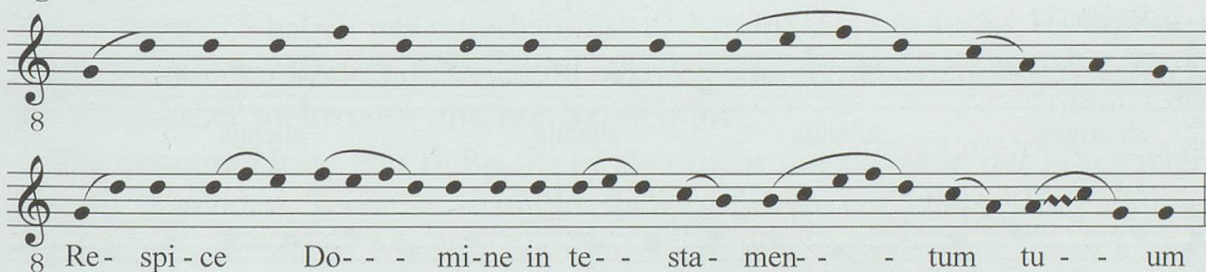
Wir fanden in Beisp. 73 die Folge *d f d h* in die Grundbewegung der ersten Phrase eingebettet. Wenn wir uns ein möglichst einfaches Bild von dieser Phrase machen, hören wir einen Abstieg von der sechsten zur vierten Region:

Figur 118



Weiten wir nun den Akzent auf „testamentum“ zu einer Akzentfigur aus, welche noch einmal in die sechste Region umkehrt, bevor die Melodie weiterhin abfällt, so ist es nur *ein* Schritt zur Melodie des Introitus, wenn wir zur sechsten Region *h* als Trabanten von *d* „beimischen“ und so dem Dominantton noch mehr Eigenständigkeit verleihen. Wir gewinnen *h*, indem wir die Melodie, statt in der sechsten Region zu bleiben, nach *h* absenken, so daß wir es in der Akzentfigur mit *d* und *d* wiederum mit *f* verbinden können. *h* zu verwenden, heißt ja immer, das regionale Bild zu übermalen, d. h. den fünftönigen Duktus einer Melodie in einen siebentönigen zu verwandeln:

Figur 119

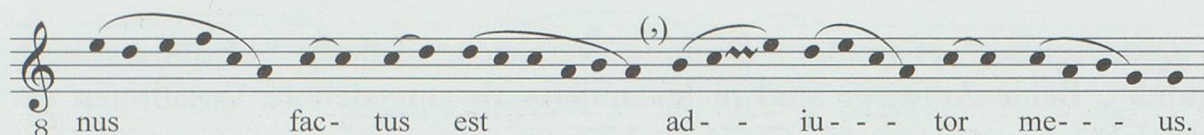


c-h setzt sich jetzt über die Akzentfigur hinweg in *c-a* fort („testamentum“); in der St. Galler Notation werden hier zwei gedehnte Cliven gesungen. Vgl. die entsprechende Folge *c h / c a* (in St. Gallen ebenfalls hervorgehoben) bei „finem“ und „causam tuam“.

Eine ganz ähnliche Verflechtung der beiden Hauptfunktionen des Dominanttones (als Wechselton von *c* und als Zentralton zwischen *f* und *h*) läßt sich in der folgenden Melodie hören:

Beispiel 74

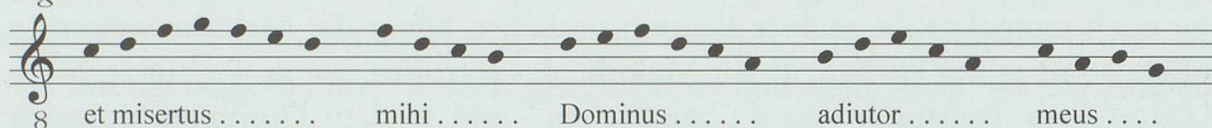




Vergleichen wir die Melodie mit dem Anfang von Beisp. 73: Wie dort sind *c-h* („*mihī*“) und *c-a* („*Dominus*“) in der St. Galler Neumierung hervorgehoben. Wie auch in früheren Beispielen schließt *h* (hier bei „*mihī*“) kaum ab, sondern führt zu *d*, dessen Trabant es ist, zurück. „*adiutor*“ nimmt die Akzentfigur des zweiten „*Dominus*“ als Vorakzentfigur auf und korrespondiert somit redegemäß mit dem zweiten „*Dominus*“ in einer verkürzenden Variation („*adiutor*“ ist Epitheton von „*Dominus*“).

Von dem Kernwort „*misertus*“ aus führt ein Abstieg bis zum Schluß des Introitus in einer großen vierstufigen Sequenz:

Figur 120



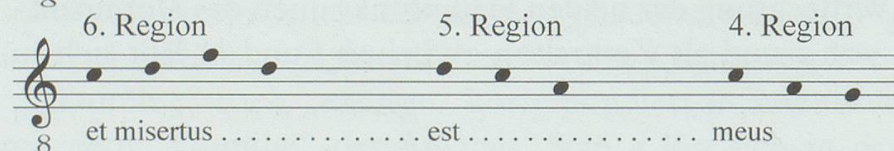
Vergleiche dazu ähnliche Sequenzen in früheren Beispielen:

Figur 120 a



Hinter den Sequenzstufen verbergen sich Regionen. Die Sequenz von Beisp. 74 läßt sich folgendermaßen auf eine regionale Folge reduzieren:

Figur 121



Zum Schluß dieses Kapitels eine Melodie, die den Prozeß der Steigerung zu *f* (*g*), den wir in den bisherigen Melodien verfolgten, bis zum Extrem fortführt: Außer dem Initium und der Schlußfigur kennt sie nichts anderes als eine Folge von wellenartigen Figuren innerhalb der Terz *fd*:

Beispiel 75

8 Pro - te - xi - - sti me De - - - - - us a con - ven - - - - - tu
 8 ma - li - - - gnan - ti - - - - - um, al - - le - lu - - - ja, a mul - ti -
 8 tu - - - di - - - - ne o - pe - ran - ti - - - - - um in - i - qui - -
 8 ta - - - - - tem, al - le - lu - - - - - ja al - le - - - - - lu - - - ja.

Von „Deus“ bis „operantium“ wird jedes Substantiv und Adjektiv litaneiartig auf dieselbe Figur gesungen, einmal zu *g* erweitert („multitudine“). Zwischen diesen Figuren weicht die Melodie meistens zu *c* ab (woraus die sechste Region *f d c* entsteht) und dreimal zu *h* (woraus die Terzfolge *h d f* entsteht). Eine wirkliche Auflösung von *d* zu *c* hören wir erst bei „iniquitatem“ und dem folgenden Alleluja; erst hier findet *d*, welches im Initium über *c* bei „Deus“ erreicht wurde, seine Entspannung; die Abweichungen zu *c* während der Melodie sind zu flüchtig, um auflösend zu wirken. Nach „iniquitatem“ wird *d h* zur Umspielungsterz von *c*.

Mit Beisp. 75 haben wir innerhalb des *G*-Modus wie mit Beisp. 61 innerhalb des *F*-Modus den Endpunkt einer auf *a* basierenden Hochorientierung erreicht, die sich immer mehr vom unteren Bereich löst.

Die extreme Höhe von Beisp. 75 ist aber nicht nur dieser in der Hochorientierung liegenden Tendenz zuzuschreiben, sondern vor allem jener anderen Tendenz des siebenten Modus, den Ton *d* mit seinen Trabanten *f* und *h* von *c* und damit von der Harmonia Modorum zu lösen.

Im Prozeß der Harmonia Modorum lassen sich Zusammenhänge von Beisp. 75 mit früheren Beispielen finden: Vergleichen wir es mit Beisp. 73, so variiert der Anfang „Protexisti me Deus“ den knapperen Anfang „Respice, Domine“. Nun bleibt aber die Melodie von Beisp. 75 in der Terz *df* hängen, mit Abweichungen zu *g*, *c* und *h*; sehr spät, nämlich nicht vor dem ersten Schlußalleluja, löst sich das seit der Initialphrase regierende *d* in *c* auf.

Würden wir, wenn wir nur Beisp. 75 vor uns hätten, ohne die anderen Introiten des siebenten Modus zu kennen, in ihm die modale Grundbewegung noch erkennen? Eine weitere Frage, die den gesamten siebenten Modus betrifft: Wie soll der Weg von einem Dominantton, der nicht mehr zu den Haupttönen der Modi gehört, zu den Melodien des dritten Modus weiterführen?

Auf den ersten Blick scheint das Gemeinsame der Modi 7 und 3 nur im Negativen zu liegen: Im siebenten Modus gehört der Dominantton nicht mehr in das Konsonanzgeflecht der modalen Haupttöne (s. Fig. 27 auf S. 47), im dritten Modus gehört der Grundton nicht einmal mehr zu den regionalen Tönen (s. Fig. 60 auf S. 81).

Doch sind es gerade diese beiden Töne, die uns zu einer positiven Verknüpfung der beiden Modi führen, allerdings nicht als Töne übergeordneter Konsonanz, sondern einer *melodischen* Bewegung, in der die Konsonanz wirksam ist: Melodisch tragende Töne können sich als Töne des Konsonanzgeflechtes erweisen, sie können aber auch als melodische Abweichungen in Beziehung zu ihm stehen. Ein solcher Ton ist im siebenten Modus sein Dominantton *d* als Wechselton von *c*. Können wir ebenfalls *E*, den Grundton des dritten Modus, zu einem Ton des Konsonanzgeflechtes in Beziehung setzen?

d läßt sich immerhin den Regionaltönen einordnen, *E* ist nicht einmal Regionalton. Aber es kann als unterster Ton einer sekundären Region oder „Zwischenregion“ *E G a* verstanden werden (vgl. dazu S. 175 und Fig. 144). Die Regionen *d c a* und *a G E* begegnen sich auf dem Tone *a*, welcher im siebenten Modus Basis einer Hochorientierung ist, die wir als Folge *G c a* im siebenten wie auch in einigen Melodien des achten Modus hören konnten. Auch im dritten Modus wird diese hochorientierte Folge noch zu hören sein, aber *a* ist jetzt zugleich oberster Ton einer zu *E* absteigenden Zwischenregion. *a* verbindet also als Ton des Konsonanzgeflechtes den Dominantton des siebenten mit dem Grundton des dritten Modus.

Siebentes Kapitel

Harmonia Modorum IV Dritter und vierter Modus

A. Dritter Modus I: Abstieg von *c* bis *E* als Grundbewegung

Unter den Modi des Introitus ist der dritte der vielfältigste. Der Reichtum seiner Abwandlungen ist darauf zurückzuführen, daß von einem nicht nur nach oben, sondern auch nach unten orientierten *a* aus durch alle Melodien hindurch der Zusammenhang mit *F* bestehen bleibt. Der neuen melodischen Präsenz von *F* ist es zu verdanken, daß sich der Ambitus nicht immer mehr, wie im fünften und siebenten Modus, in den oberen Bereich und sogar noch höher verlagert. Der dritte Modus geht nicht sehr oft über die fünfte Region hinaus; er hält in vielen Gesängen an *h* fest, während in anderen die Anziehungskraft von *F* so stark wird, daß *h* einer mittleren Orientierung mit *b* weicht. Damit verläuft der Prozeß, durch den wir den dritten Modus darstellen, nicht nach oben, wie in den Modi 5 und 7, sondern nach unten, d. h. in den mittleren und unteren Bereich.

Der Abstieg von *c* zu *E* kennzeichnet den dritten Modus, ist also seine *modale Grundbewegung*, die zusammen mit einem von *G* oder vom unteren Bereich aufsteigenden Initium bereits eine vollständige Melodie bildet.

Der Abstieg *c* ... *E* verläuft in zwei Formen:

Figur 122



a) gliedert den Abstieg in zwei Quartan, b) in vier Terzen. a) wechselt vom hohen in den tiefen Bereich, also von hoher zu tiefer Orientierung. Der Orientierungswechsel wird besonders deutlich, wenn wir hören (oder singend hervorheben), daß der erste Quartgang mit *c h* beginnt und der zweite mit dem quintentsprechenden *F E* endet. Bei b) ist es schwieriger, zu bestimmen, wo der Übergang von hoher zu tiefer Orientierung stattfindet; das hängt davon ab, wie wir die Terzsequenz hören. Als Variante von a) lautet sie *c a h G / a F G E*; es ist aber auch möglich, sie so zu artikulieren, daß eine Terz jeweils die ihr folgende umspielt:

Figur 123

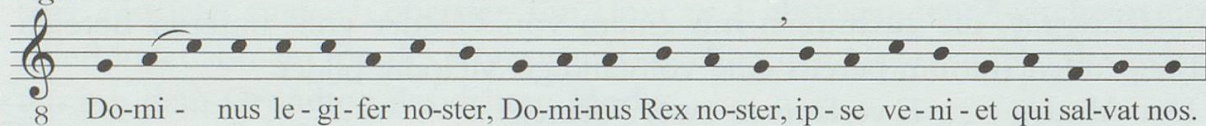


Wir hören hier einen Abstieg *c h a G E* (mit leeren Notenköpfen geschrieben), dessen Unterterzen *a G F* jeweils zu Subtonia von *h, a* und *G* werden (die Subtonia sind mit gefüllten Notenköpfen geschrieben). Haben wir mit dieser Artikulation des Abstieges die hohe Orientierung wirklich verlassen? Es geht vor allem um *F* als Subtonium und *E* als Trabant von *G*, die, wenn sie auch nicht im oberen Bereich liegen, doch so stark auf *G* als Ton des oberen Bereiches bezogen sind, daß wir zögern, von Orientierungswechsel zu reden.⁴⁹

Da *h* kein primärer Ton ist, kann *a* fehlen, so daß der Abstieg *c h G a F G E* mit *G* als Subtonium zu *a* und *F* zu *G* verläuft; wir kennen diesen Abstieg schon von den Beispielen 22 und 24 her; zu *G* als Subtonium von *a* s. auch Beisp. 11. Tritt nun ein weiteres subtonales *F* zu dem schon subtonalen *G* (nicht in der Psalmformel, wohl aber in den Introiten des dritten Modus), ändert das kaum etwas an der Orientierung; ihre Basis bleibt *a*.

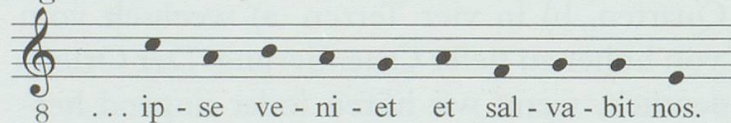
Aber nur solange *G* oder *E* nicht modale Zieltöne sind: Ziele ich nach finalem *G* oder *E*, so habe ich die Basis *a* verlassen. Hier ist wieder der „modale Wille“ (s. S. 121) im Spiel, der seine Finalis *G* oder *E* wählt; als Schlußton oder in einen Schlußton *E* leitend gibt *G* seine subtonale Rolle auf. Dabei können *E*-Schlüsse wie *G*-Schlüsse mit *E* als *Anhängsel* klingen, so in Beisp. 22: Würden wir dort statt „et salvabit“ „qui salvat“ singen, so könnte das letzte *E* wegfallen:

Figur 124



Der Leser ahnt vielleicht jetzt schon, welche Metamorphosen in dem Abstieg *c ... E* stecken. In Beisp. 22 verbindet sich der *c*-Akzent von „veniet“ mit dem folgenden *a F*. Eine kleine Umstellung würde bewirken, daß *h G E* (von dem ja Beisp. 22 wegstrebte) wieder in den Vordergrund tritt:

Figur 125



Riefe ein so starkes *h* nicht wieder ein *Fis* (auf „salvabit“) auf den Plan, wie wir es im dritten Kapitel bei Beisp. 21 erlebt haben? Wohl kaum, denn so lange

49 Es wäre zu schematisch, die Grenze einer Orientierung einfach nach der Lage der Töne in den drei Bereichen zu bestimmen, ohne den figürlichen Zusammenhang zu beachten. So wie *E* als Trabant oder *F* als Subtonium von *G* keinen Orientierungswechsel auslösen müssen, so auch umgekehrt nicht *c* über einem tieforientierten *a* (etwa in der Figur *D a c a*). Wie steht es mit *e* über *F a c*? Wir hörten auf S. 107 *F a c e* als Folge, welche von mittlerer zu hoher Orientierung wechselt; es wäre aber auch denkbar, *e* in gewissen Fällen als bloßen Erweiterungston einer mittleren Orientierung zu hören. Auch hier kommt es darauf an, wie wir im jeweiligen melodischen Zusammenhang die Töne gegeneinander abwägen – im Singen wie im Hören.

c den Abstieg eröffnet (und nicht *h* wie in Beisp. 21), verträgt er ein reiches Maß an Variation, ohne das der Ton *F* bedroht wäre.

Wir beginnen das Studium der Introiten des dritten Modus mit einigen Abstiegen, die wir als Varianten von Fig. 122 a) und b) zu verstehen versuchen:

Beispiel 76

Gruppe 1

a) (Introitus "Ego autem")

8 sanc - to - - - rum tu - o - - - - rum.

b) (Intr. "Omnia quae")

8 mi - se - ri - cor - - - di - - ae tu - - - ae.

c) (Intr. "Cognovi")

8 a man - da - - - tis tu - is non me re - pel - - - las.

d) (Intr. "Deus, dum egrederis")

8 al - le - - - lu - - - ja.

e) (Intr. "Dum clamarem")

8 et ma - - - net in ae - - - ter - - - num.

f) (Intr. "Repleatur")

8 al - le - - - lu - - - ja.

g) (Intr. "Si iniquitates")

8 De - - - us Is - ra - - - el.

Gruppe 2

a) (Intr. "Dum clamarem")

8 ab his qui ap - pro - pin - quant mi - - - hi.

b) (Intr. "Omnia quae fecisti")

8 in ve - - - ro iu - di - ci - o fe - - - ci - - - sti.

c) (Intr. "Loquetur")

8 qui con - ver-tun - - - tur ad ip - - - sum.

d) (Intr. "In Deo laudabo")

8 mi - - - hi ho - - - mo.

Gruppe 1 folgt dem Schema $c a h G a F G E$, Gruppe 2 dem Schema $c h a G a G F E$.

Varianten entstehen durch freiere Melodieführung, durch Abweichungen nach oben und unten und schließlich durch Auslassungen und Zusätze: In a) und b) von Gruppe 1 wird der ganze Terzablauf in freierer Melodik gesungen, in c) mit Abweichung zu E , in d) mit eingeschobener F - b -Figur; in e) ist $h G$, in f) und g) $a F$ ausgelassen.

In Gruppe 2 entsteht bei a), b) und c) die häufige Abstiegsformel $c G a F G E$; die zweite Quart wird in allen drei Beispielen mit $a G F$ eröffnet; dann folgt sie als $a G E$. d) können wir, je nachdem wie wir das erste G auffassen, als $c G a E$ oder als $c a G E$ hören. In der zweiten Hörweise nähert sich der Abstieg den Abstiegen f) und g) von Gruppe 1.

Vergleichen wir Gruppe 1 mit ihrem Schema, das sich auch als Schlußabstieg in Beisp. 22 findet: Wir hören deutlich, daß in Beisp. 22 das abschließende E wie ein Trabant von G klingt. In Gruppe 1 von Beisp. 76 ist das weniger der Fall, vor allem dort nicht, wo E auf $a-G$ oder $h-a-G$ als akzentuierter Ton folgt, s. Gruppe 1 b) bis e). Hier ist E nicht mehr Anhängsel von G , es könnte aber immer noch zu G oder a zurückkehren, wenn nicht F folgte. Wir hören nicht mehr eine Terzsequenz, die auf G oder E enden kann, sondern einen Abstieg, in dem sich die Hauptreihe $c a G F$ und ihre Variante $c a G E$ (s. o. S. 26) *verschränken*. E als Variantenton verbindet sich mit einem F der Hauptreihe, also einem nicht mehr subtonalen F , sondern einem F , das Basiston des mittleren Bereiches ist (und in späteren Beispielen des dritten Modus sogar zum tieforientierten Zentralton über D wird). Dieses in sich ruhende, nicht mehr G dienende F löst E aus seiner trabantenhaften Bindung an G und damit vom oberen Bereich; es teilt ihm etwas von seinem Gewicht mit, zugleich bleibt die Schwebung des Variantentones E gegenüber F , dem Abkömmling des Raumtones, hörbar. Natürlich können wir die Verschränkung von Hauptreihe und Reihenvariante auch in Beisp. 22 hören, wenn wir uns nicht allzu sehr von der Terzsequenz ablenken lassen.

B. Dritter Modus II: Melodische Ausdehnung zwischen Initium und finalem Abstieg

Von den Abstiegen $c \dots E$ kommen wir zu den Melodien selber. Sie beginnen mit einem Aufstieg zum Dominantton c ; was zwischen diesem initialen Aufstieg

und dem finalen Abstieg zu *E* geschieht, kann als „Aufschub“ dieses Abstieges verstanden werden: Der Schlußabstieg wird durch einen Melodieteil oder mehrere Melodieteile gleichsam hinausgezögert, und zwar durch Melodieteile, die hochorientiert sind mit *a* als Basiston, mit *G* als Subtonium und gelegentlich *F* als Subtonium von *G*; mit einem *G*, das nicht mehr Subtonium ist, sondern zum Basiston wird, ist das den Schluß aufhaltende *a* bereits verlassen, *G* gehört dann (mit oder ohne Oberterz *h*) bereits dem Abstieg zu *E* an: *a a a ... (h) G a F G E. h G* kann allerdings immer noch Umspielungsterz eines weiterhin basishaften *a* sein; vergleiche Beisp. 22:

Figur 126

1) Initium 2) "Aufschub" des Abstieges 3) Abstieg

8 Do-mi- nus le-gi-fer no-ster, Do-mi-nus Rex no-ster, ip-se ve-ni-et et sal-va-bit nos.

„Dominus legifer“ geht von *G* über *c* nach *a*, „noster, Dominus“ über *h* *G* wieder nach *a*, ebenso „Rex noster, ipse“; mit „veniet“ beginnt der Abstieg von *c* zu *E*. In einfachster Hörweise besteht die Melodie vor dem Abstieg bei „veniet“ aus der hochorientierten Folge *G c a*, die wir vom hochorientierten achten und vom siebenten Modus her kennen.

Wir beginnen mit Introitusmelodien, die wie die Offiziumsantiphon von Fig. 126 keine Binnenabstiege zu *E* kennen.

Beispiel 77

8 De-us dum e-gre-de-re- - ris co-ram po-pu- - lo tu- - - o,
 8 al- le- - - lu- - - ja, i-ter fa-ci-ens e-is, al-le- - lu- - - ja,
 8 ha- - - bi- tans in il- - - - lis, al-le- - lu- - - - ja
 8 al-le - - - - lu- - - - ja.

Die Vorphrase „Deus dum egredereris“ hört sich wie eine ausgeführte Variation des Anfanges von Beisp. 35 an; wir glauben, uns im achten Modus zu befinden, höchstens das *E* auf „dum“ läßt Zweifel aufkommen. (Vgl. jedoch den Anfang von Beisp. 32, das im *G*-Modus steht.)

Schon am Ende der zweiten Phrase, welche in das erste Alleluja ausläuft, haben wir *F* hinter uns gelassen; es wird erst wieder in der Schlußphrase erscheinen. Die erste *G c a*-Folge hören wir auf „coram populo tuo“; das erste

Alleluja nimmt sie wieder auf, dann wieder das zweite und das dritte, so daß der Schlußabstieg durch ein dreimaliges Alleluja aufgeschoben wird, bis mit dem letzten Alleluja der Abstieg zum finalen *E* beginnt.

Die ganze Melodie teilt sich durch die refrainartigen Allelujas, bildet aber eigentlich *eine* in sich gegliederte große Phrase, wie ja auch der Text nur aus einem Satz (genauer: Nebensatz) besteht.

Auch im nächsten Beispiel erklingt bis zum finalen Abstieg eine durchgehende *a*-Ebene:

Beispiel 78

8 Be-ne-di-ci-te Do-mi-num om-nes an-ge- - - li e - jus,
 8 po-ten-tes vir-tu-te, qui fa- - - ci-tis ver-bum e - jus,
 8 ad au-di - - en-dam vo - cem ser- mo- - - - - num e - - - jus.

Die Rezitation auf *c* in der ersten Phrase eilt zu Kernwort und Kernfigur „angeli *ejus*“ hin (keine Unterbrechung nach „Dominum“!). Nachdem wir in der vierten Region begonnen haben, bereitet sich die fünfte Region mit dem Sprung *a-d* („angeli“) auf „ejus“ vor; der Akzent, auf den die ganze Phrase hinzielt, liegt auf „ejus“; im Auslauf von „ejus“ entsteht die zweite Terz der fünften Region, welche die erste Terz auf „angeli“ ergänzt. Das *G* auf „potentes“ wird durch das vorausgehende *h* zwar basishaft, ohne aber seinen subtonalen Charakter im größeren melodischen Zusammenhang zu verlieren (vgl. dazu Beisp. 58 „inimicis ... tua“). Auf „potentes“ kehrt die Melodie zu *a* zurück; das nächste subtonale *G* bei „qui“ erhält ein eigenes Subtonium. Der dritte Ton der Folge *G c a*, welche mit dem Initium begonnen hat, folgt über einen großen melodischen Zusammenhang hinweg beim zweiten „ejus“.

„ad audiendam“ beginnt nach subtonalem *G* den Abstieg zum finalen *E* mit der Terzvariante der fünften Region (*d-c h c-c-c-c a*); „sermonum“ ist nur kurze, das Wort hervorhebende Abweichung vor dem finalen *G E*. Ihr *c* wird in der St. Galler Neumierung als Abweichungston von *G* nur leicht gesungen, während *a G* vor und nach diesem *c* breiter ausgesungen werden, so daß der Abstieg ohne die Abweichung so verläuft: *c-c-c-c* („audiendam“) *a-G G-F* („vocem“), *a-G-a-G* („sermonum“) und *G-E* („sermonum“).

Textlich und melodisch ähnlich wie Beisp. 78 beginnt die folgende Melodie:

Beispiel 79

8 Ti-me - - - te Do-mi - - - num om- - - nes sanc-ti e - jus,
 8 quo-ni - am ni-hil de-est ti-men- ti - bus e - - - - um;
 8 di - vi-tes e - gu - e - runt et e - su - ri - e - - - - runt;
 8 in-qui-ren - - - tes au-tem Do - - - mi-num
 8 non de - - - fi - - ci - - - ent om- - - ni bo - - - no.

Aber was ist anders? Im vorigen Beispiel lagen die „angeli“ schon von Anfang an im Sinn des Sängers, die ihnen melodisch entsprechenden „sancti“ hingegen fügen sich im jetzigen Beispiel einem in sich abgerundeten „Dominum“ erst an. Ziel ist zwar letzten Endes auch hier „(sancti) ejus“, aber doch erst als Abschluß eines dritten Gliedes, dem schon zwei melodische Glieder, ein längeres („timete Dominum“) und ein kürzeres („omnes“) vorangegangen sind. Diese Dreigliederung drückt etwa folgende Redeweise aus: „Fürchtet den Herrn, ihr alle, die ihr seine Heiligen seid“. (Die Zäsur nach „Dominum“ im Graduale Romanum sollte wegfallen, da ja die Melodie selbst schon gliedert.)

Das folgende „quoniam“ klingt zwar initial, aber sein G (welches basisartig an *h* anknüpft) ist doch (wie bei „potentes“ im vorigen Beispiel) nur ein Subtonium der *a*-Ebene der ersten Phrase; die von „quoniam“ bis „eum“ reichende zweite Phrase setzt die *a*-Ebene fort. Die Abweichung zu *E* bei „eum“ trennt aber nicht, sie gliedert lediglich; doch führt ihr Rücklauf nicht mehr zu *a*, sondern nur noch zu *G* zurück, d. h. die mit „Timete Dominum“ beginnende Folge *G c a* ist mit „timentibus“ abgeschlossen.

Mit diesem Übergang von *a* zu *G* nimmt die Melodie eine neue Wendung. Wenn es stimmt, was auf S. 155 gesagt wurde, nämlich daß ein *a* ablösendes *G* schon Teil des Abstieges zu *E* ist, dann müßten wir uns bei „divites eguerunt“ bereits auf einem Abstieg befinden, der offensichtlich mit *c* („nihil“) begonnen hat. Kann das stimmen? Wo ist das *F*, welches in der Terz *a F* das folgende *G* in einen Abstieg zu *E* integrieren könnte, wie das in Fig. 122b) auf S. 151 der Fall ist? Wir finden es bei „esurierunt“ (schon vorausgenommen durch das *F* auf „divites“). Dieses *F* ist tatsächlich daran schuld, daß wir von hoher zu mittlerer Orientierung übergegangen sind. Wie verwandelnd es wirkt, hören wir, wenn wir die Phrase ohne *F* singen:

Figur 127

a-*F* von „esurierunt“ bildet somit eine neue Terz auf dem Abstieg *c* ... *E*, der bereits auf „nihil“ begonnen hat: Nach den drei Terzen *c a / h G / a F* („nihil deest“ „timentibus“ „esurierunt“) folgt bei „esurierunt“ ein *G*-Schluß, der eigentlich ein nicht vollendeter *E*-Schluß ist (vgl. dazu Fig. 124 auf S. 152).

Aber ist die Auffassung eines so gedehnten Abstieges nicht etwas gekünstelt? Die Schwierigkeit liegt darin, daß wir den ersten Teil der Melodie erst verstehen, wenn wir den zweiten gehört haben. Der Vergleich der Abstiege des ersten Teils (der nur bis *G* geht) und des zweiten (der auf *E* schließt) wird beim Hören durch die starke Dehnung des ersten Abstieges erschwert. Trotzdem ist die Korrespondenz beider Abstiege nicht zu überhören, wenn wir den textlich kürzeren und deshalb melodisch konziseren zweiten Teil (ab „inquirentes“) kennen; in ihm faßt die Figur von „deficient“, in welcher sich das Gewicht von *a* nach *G* verlagert, zwei Figuren des ersten Teils, nämlich die von „timentibus *eum*“ und „esurierunt“ zusammen. Diesmal wird die Melodie mit einem *E*-Schluß vollendet, nachdem sie bei „omni“ (entsprechend „sermonum“ im vorigen Beispiel) noch einmal zu *c* abgewichen ist.

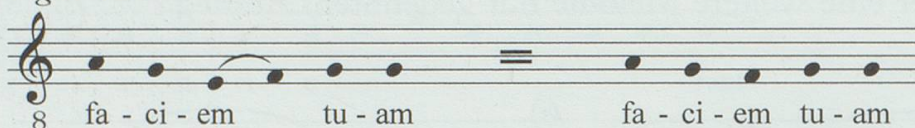
Von der Rede her ist der *G*-Schluß auf „esurierunt“ als unvollendeter *E*-Schluß verständlich, weil er ja auf einen Nachsatz hinweist, wogegen ein *E*-Schluß mit folgendem Initium *G c* die Erwartung eines neuen Satzes erwecken würde, der parallel zum ersten Satz stehen müßte, etwa mit einem neuen Imperativ beginnend, der mit „timete“ korrespondieren würde.

So ist die Gliederung des Introitus, wenn wir alles gehört haben, sehr einfach: Nach „sancti ejus“, der Kernfigur der Melodie, folgt ein ausgedehnter Abstieg von *c* zu *G* (mit einer Abweichung zu *E*). Der *G*-Schluß als unvollendeter *E*-Schluß ermöglicht einen engen Anschluß des zweiten Teils, der ja nur Nachsatz ist. Die Verbundenheit des zweiten mit dem ersten Teil zeigt sich auch darin, daß die Prädikate „esurierunt“ und „deficient“ in ihren Schlüssen korrespondieren:

Figur 128

die erste Terz des Abstieges *c a h G a F G E* bereits verlassen und singen schon in der Terz *h G*, die bis zu „*avertas*“ reicht. Aber wann hören wir die Terz *a F*? Die Figur von „*faciem*“ weicht für das Auge zwar zu *E* ab, für das Ohr jedoch ist sie nur eine verzierte Form des Terzanges *a G F*:

Figur 129



Müssen wir nach diesem verzierten *a G F* mit *G E* weiterfahren oder könnten wir auf *G* schließen, so zum Beispiel, wenn der Text mit „*tuam*“ schliesse? Ein *G*-Schluß wäre immer noch möglich:

Figur 129a



Mit einer kleinen Veränderung können wir sogar wie Beisp. 64 schließen:

Figur 129b



Unser Beispiel bringt auf „*a me*“ noch einmal *a-G-F* und erreicht *E* mit einem sequenzierenden *G-F-E* (zur Verdoppelung von *a-G-F* vgl. Beisp. 76, Gruppe 1).

Wenn wir *E* erreicht haben, haben wir einen mit dem zweiten „*vultum*“ beginnenden Abstieg hinter uns, dessen 21 Silben sich auf die Terzen *c a h G a F G E* verteilen.

Unter den bisherigen Melodien des dritten Modus verliefen Beisp. 77 und 78 noch in der Art der Offiziumsantiphonen von Kapitel 3 (s. Beisp. 22–25), nämlich im „Aufhalten“ des Schlußabstieges durch die Folge *G c a*. In den Beispielen 79 und 80 beginnt eine neue Entwicklung: Die modale Grundbewegung *c ... E* schließt die Melodie nicht mehr bloß ab, sondern greift tief in ihren Verlauf ein. Das wird noch mehr in den folgenden Melodien der Fall sein, in denen der Abstieg von *c* zu *E* als scheinbarer *Binnenschluß* vorkommt. Mit ihnen beginnt eine Entwicklung, die im dritten Modus alle Möglichkeiten der Orientierung vereint, Hochorientierung auf *a* und *G*, Mittelorientierung auf *G/F* und tiefe Orientierung mit *F* als Zentralton.

C. Dritter Modus III:

Schlußartige Binnenabstiege zu E und Annäherung an vierten Modus

Einen Abstieg zu E im Innern der Melodie hatten wir bisher nur in Beisp. 79 und zwar ohne F und damit ohne jede Schlußwirkung; deshalb konnte der Abstieg als bloße Abweichung innerhalb eines längeren Abstieges, der bis zu „esurierunt“ reichte, gehört werden. Anders steht es mit innermelodischen Abstiegen, die über F zu E gehen oder F nach E „nachsschlagend“ bringen und so wie Schlüsse klingen:

Beispiel 81

8 Con-fes-si-o et pul-chri-tu-do (2)

8 in con-spec-tu e-jus; sanc-ti-tas (2)

8 et mag-ni-fi-cen-ti-a (2)

8 in sanc-ti-fi-ca-ti-o-ne e-jus.

Mit Beisp. 80 im Gedächtnis hören wir in der ersten Phrase (bis „conspectu ejus“) wiederum Rezitation auf *c* mit einer Abweichung, die bis *E* geht. Die zweite Phrase schließt mit „sanctitas“ ebenso eng an die erste Phrase an wie die zweite Phrase des vorigen Beispiels mit dem zweiten „vultum tuum“. Nun entwickelt sich aber kein unmittelbarer Abstieg zu *E*, sondern erst nach einer Abweichung zu *G F G* sowie einer Abweichung zu *G* folgt auf die letzte Silbe von „magnificentia“ ein rascher Abstieg bis zu *E* mit nachschlagendem *F–E* (vgl. Beisp. 76 Gruppe 2). Könnte die Melodie hier schließen? Ohne Berücksichtigung des Textes ja; wenn wir jedoch „sanctitas et magnificentia“ textlich parallel zu „confessio et pulchritudo“ verstehen, fehlt uns noch das parallele Schlußstück zu „conspectu ejus“; erst mit „in sanctificatione ejus“ ist die Parallelität der beiden Psalmverse vollkommen. Bevor wir auf die seltsame Fortsetzung von „in sanctificatione ejus“ eingehen, zuerst zur gesamten Melodie.

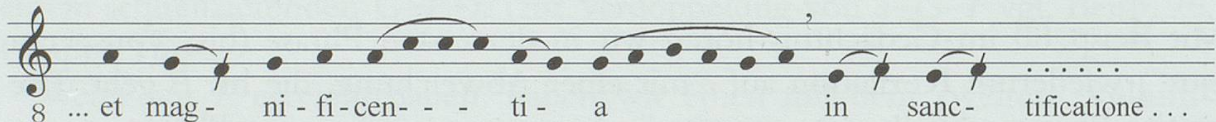
Sie ist bewegter als die vorige. In der ersten Phrase beginnt „in conspectu ejus“ wieder von *E* aus nach einer wellenartigen Figur um *a* als Zielton der ersten *G c a*-Bewegung, welche den Duktus der Melodie vom Rezitativen wegführt („pulchritudo“) und in dem *a* umspielenden *h G* das folgende *E* ankündigt. Der erste Satz (bis „ejus“) hat für den Sänger offenbar zu viel

Gewicht, um, wie etwa der erste Satz von Beisp. 78, rezitativisch auf *c* bleiben zu können.

Der zweite mit „sanctitas“ beginnende Satz sagt dasselbe wie der erste Satz mit etwas anderen Worten; er setzt also den ersten Satz nicht fort (wie der mit dem zweiten „vultum tuum“ beginnende Satz im vorigen Beispiel), sondern beginnt noch einmal neu. Müßte, um das auszudrücken, der erste Teil nicht mit „ejus“ auf *E* abschließen, damit der zweite mit „sanctitas“ neu beginnen kann? Warum bleibt „ejus“ auf *c*, so daß der Quartsprung von „sanctitas“ nicht initial wirkt, sondern die *c*-Ebene mit einem *G-c*, das lediglich Akzentfigur ist, fortsetzt? Der Sänger möchte offenbar die Parallelität der Textteile verschleiern, aber nicht aus Gleichgültigkeit dem Text gegenüber, sondern im Gegenteil in einer von der Rede erfüllten Singweise, welche „in conspectu ejus“ auf der Intensitätsstufe des Dominanttones fortsetzen möchte.

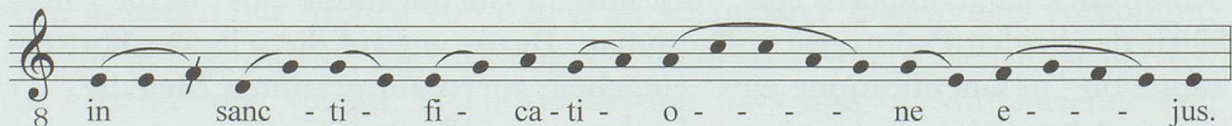
Was erwarten wir, wenn wir nur den Text vor uns haben, nach „sanctitas“? Wie nach dem zweiten „vultum tuum“ im vorangegangenen Beispiel einen langen Abstieg? Er würde die Parallelität der beiden Textteile gänzlich aufheben. Hält der Sänger diese Parallelität aufrecht? „sanctitas et magnificentia“ entspricht textlich dem anfänglichen „confessio et pulchritudo“. Die beiden Wörter werden diesmal aber nicht rezitativisch verbunden, sondern mit einer Abweichung zu *G F G*, also feierlicher als das erste Wortpaar. Folgten wir nun der Verbindung von „pulchritudo“ mit „in conspectu“ genau, so müßten Abweichung und Rücklauf nach „magnificentia“ etwa so lauten:

Figur 130



Stattdessen läßt der Sänger auf der Schlußsilbe von „magnificentia“ die Melodie bis zu *E* laufen und gibt dem *E* durch ein nachschlagendes *F* eine (wenn auch leichte) Schlußwirkung. Es scheint, als habe er sich im Wort „magnificentia“ so sehr verloren, daß ihm jeder textliche Zusammenhang abhanden gekommen ist. Er singt „magnificentia“ so aus, daß es zum Schlußwort wird; „in sanctificatione“ müßte jetzt eigentlich mit einem neuen Initium beginnen:

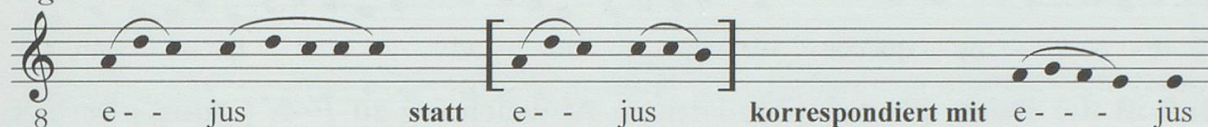
Figur 131



(Vergleiche unten das Initium von Beisp. 83). Damit wäre aber die Abtrennung der drei letzten Wörter vom vorigen Text besiegelt und die Parallelität zerstört. Dem Sänger gelingt es, das zu vermeiden. Es gelingt ihm, die in ihrer Spontantität wunderbare Eskapade von „magnificentia“ wieder gut zu machen und den

textlichen Zusammenhang zu retten, indem er nach „magnificentia“ die Phrase so weiterführt, daß er im letzten *E-F-E* von „magnificentia“ einfach hängen bleibt und so lange in einer zwischen *E* und *F* oszillierenden Rezitation fortfährt, bis er auf dem Akzent von „sanctificatione“ wieder zu *a c* zurückkehren kann, bevor er die Melodie abschließt, und zwar etwas schwerer als auf „magnificentia“ mit einer Figur auf „ejus“, welche mit dem „ejus“ am Schluß der ersten Phrase korrespondiert:

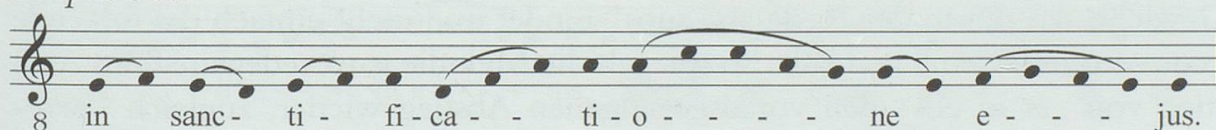
Figur 132



Was wir nach „magnificentia“ hören, ist also kein Initium, sondern ein *Rücklauf*, der über *F* und *a* zu *c* geht, wogegen ein Initium von *E* über *D* und *G* aufsteigen müßte. Dieser Rücklauf ist es, welcher die Schlußwirkung von „magnificentia“ wieder aufhebt und so trotz allem dem Satz „sanctitas et magnificentia in sanctificatione ejus“ melodische Einheit verleiht.

Die Einheit der gesamten Melodie nehmen wir wahr, wenn wir sie noch einmal an uns vorüberziehen lassen. Wir hören, daß in das Steigen und Fallen der Figuren immer mehr *F* eindringt, bis es gegen Schluß der Melodie dauernd präsent ist. Nachdem *F* in der Rezitation von „in sanctificatione“ schon fast wie eine Tonebene klingt, tauscht es im Rücklauf zu *a* seine bisherige Rolle eines Subtoniums von *G* mit der eines Basistones, auf dem *a* und *c* ruhen können, ein. Montpellier zieht daraus die Konsequenz, das neue mittelorientierte *F* durch Beigabe eines *D* zu einem tieforientierten *F* werden zu lassen. Wenn wir uns nach Montpellier richten, so treten zum ersten Mal in unserm Prozeß des dritten Modus *D F* und *a c* als quintentsprechende Intervalle miteinander in Verbindung:

Beispiel 81 a



Mit der Rückkehr zum *a-c*-Akzent auf „sanctificatione“ erinnern wir uns an den *a-c*-Akzent von „magnificentia“. Die Korrespondenz dieser beiden Akzente überwiegt so stark, daß, was zuerst wie die Verirrung in einen zu frühen Schlußklang (und in seiner spontanen Erfindung wohl auch war), den Gang der Melodie gar nicht unterbrochen hat.

Ein anderes Beispiel mit Abweichung zu *F-E*:

Beispiel 82

8 Lo-que- - - tur Do-mi- - nus pa- - - cem in ple- - - bem
 8 su- am, et su-per sanc- - - tos su- - - - os, et in
 8 e- - - - os qui con- ver-tun- - - tur ad ip- - - sum.

Hier ist die Frage, ob der schlußartigen Abweichung zu *F–E* („suos“) bei „et in eos“ bloß ein Rücklauf oder doch ein Initium folgt, welches die Abweichung zu einem Binnenschluß machen würde. Es müßte dazu, so scheint es, nur ein *D* dem *E* von „et“ angefügt werden (vgl. das Initium des nächsten Beispiels):

Figur 133

8 et in e - - - - os

Aber auch so bliebe doch eher der Eindruck eines Rücklaufes, d. h. eines Aufstieges, der das Vorige ergänzt und nicht einen neuen Anfang macht. Ein echtes Initium des dritten Modus müßte unmittelbar nach *c* zielen:

Figur 134

8 et in e - os qui con - vertuntur

Damit verlöre aber der Satzteil „et in eos“ sein besonderes Gewicht, ein Gewicht, das ihn in der Rede an „suos“ bindet und nicht einfach das folgende „convertuntur“ einleiten läßt. So spiegelt die Melodie ganz redgemäß im Aufstieg von „et in eos“ den vorausgegangenen Abstieg wieder, zugleich korrespondieren *F–E* und *h–a*:

Figur 135

8 ... su - - - - os et in e - - - - os ...

Bei „eos“ ist das *a* von „et super“ wieder erreicht. Die wie eine Schlußfigur klingende Umspielung von *a* durch *G h* beschließt die bisherige *a*-Ebene, die wir von „Dominus“ an im Ohr hatten und auf die wir die Abweichungen zu *G* und *E* bezogen; das *a* von „eos“ besiegelt also die *G c a*-Folge, welche mit

dem Initium begann und in sich kleinere *G c a*-Folgen barg. Bis zu diesem letzten *a* ist der Schlußabstieg aufgeschoben worden; er beginnt mit „*convertuntur*“.

Stellen wir uns die Entstehung der Melodie von der Rede her vor, so verstehen wir den etwas abrupten Abstieg bei „*suos*“ besser, als wenn wir bloß die Melodie berücksichtigen. Es wäre rein melodisch vielleicht naheliegender, „*suos*“ gar nicht von „*sanctos*“ abzuheben; dann bliebe die Melodie im Bereich der vierten und fünften Region:

Figur 136

8 .et su-per sanc- - - tos su- - - os, et in e- - - - os ..

Aber damit fehlte der Rede doch einiges: Das „*suam*“, welches nach „*plebem*“ in die fünfte Region steigt, würde nicht durch ein „*suos*“ beantwortet, welches sich fallend von „*sanctos*“ absetzt; die steigend-fallende Korrespondenz „*suam – suos – eos*“ fiel dahin (vgl. dazu Anm. 42).

Wir zeigten in Fig. 133, daß der Aufstieg von „*et in eos*“ auch mit *D* noch kein Initium im dritten Modus abgeben würde; er könnte aber wohl ein Initium des *vierten Modus* sein, so wie im nächsten Beispiel, welches in seinem letzten Teil eine Phrase des vierten Modus in sich einschließt:

Beispiel 83

8 Dum cla- - ma- rem ad Do- - mi-num, ex-au- di- - vit vo- cem
 8 me - - - - am, ab his qui ap-pro- pin-quant mi- - - hi, et hu-
 8 mi - - li-a - - - vit e - - - - os, quiest an- te sae- cu- - - - la, et
 8 ma- - - net in ae- - - - - ter- - - num; iac- - ta co- gi-ta-tumtu-um in
 8 Do-mi- - no et ip-se te e - - - - - nu-tri- - - et.

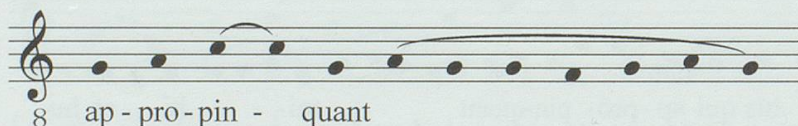
Die Melodie schließt ihren ersten und zweiten Teil mit zwei Abstiegen zu *E*. Der erste Abstieg („*appropinquant mihi*“) ist noch ausgeführter als die Binnenabstiege der beiden letzten Beispiele, aber doch wieder durch den Rücklauf bei „*et humiliavit*“ als bloße Abweichung in den melodischen Zusammenhang

eingefügt. Dann aber der zweite, noch breitere Abstieg „et manet in aeternum“: Hier begegnen wir zum ersten Mal einem echten *Binnenschluss*, denn die folgende Phrase („acta ... Domino“) ist kein Rücklauf mehr, sondern ein Initium des vierten Modus. (Natürlich ist dieses Initium zugleich auch ein den Abstieg von „aeternum“ spiegelnder Rücklauf, aber doch nicht nur angelehnt an den Abstieg, wie die eigentlichen Rückläufe, sondern eigener Neuanfang.)

Im Unterschied zu der sich einem Initium des vierten Modus nähernden Rücklaufphrase „et in eos“ im letzten Beispiel beginnt die „iacta“-Phrase im vierten Modus mit einem initialen Quartsprung *D–G*; zwischen Vorfigur auf „iacta“ und *D–G* bildet sich die Terz *F D*, wie auch schon im Initium „dum clamarem“. Die ganze (tieforientierte) Phrase verläuft in der Quint *D a*, geteilt in *D G a* und *D F a*.

Gehen wir zum Anfang der Melodie zurück: Nach der Initialphrase beginnt schon bei „exaudivit“ der erste Abstieg zu *E*, sofern wir nämlich „vocem“ entsprechend dem „vocem“ der Schlußphrase von Beisp. 78 schon als zweit-letzte Terz auf diesem Abstieg hören und nicht als Abweichung zu *F* mit Rücklauf zu *c*, sondern im Gegenteil „meam“ als Abweichung zu *c* (vgl. Anm. 42!), entsprechend „sermonum“ in Beisp. 78. Allerdings hält „meam“ auf *G* inne, der Abstieg zu *E* folgt erst bei „mihi“. Dieser Abstieg, dem die Schlußformel *c G a F G E* zugrundeliegt (vgl. Gruppe 2 von Beisp. 76), fällt auf die letzten fünf Silben der Phrase und hat als Formel einen so starken melodischen Zusammenhang, daß er keine Rücksicht auf die Akzente nimmt: *c* fällt auf eine unbetonte Silbe und das ganze Wort „appropinquant“ gerät im Akzent „gegen den Strich“. Wir würden vielleicht lieber so singen:

Figur 137



Aber dann hätten wir nur das zweisilbige „mihi“ für *a F G E* zur Verfügung. Ein bekannter Fall einer solchen Nichtübereinstimmung von melodischer Formel und Wortakzent ist in der Introituspsalmodie des ersten Modus (s. Beisp. 6) zu finden: Ohne Rücksicht auf den Akzent werden ihre fünf letzten Silben nach einer Formel gesungen, die melodisch zu konsequent ist, um modifiziert werden zu können:

Figur 138

8 tú - o al - tí's - si - - me (Intr. „De ventre“)
 in di - é - - bus an - tí' - - quis (Intr. „Exsurge“)
 an - nún - ti - at fir - ma - mén - - tum (Intr. „Rorate“)

Melodische Figuren, deren Zusammenhang zu stark ist, um vom Wortakzent modifiziert zu werden, sind Spezialfälle von Figuren, in denen melodische Konsequenz vor Akzenttreue Vorrang hat (vgl. dazu Anm. 47).

Daß der Rücklauf auf „humiliavit“ den Schlusscharakter von „appropinquant“ wieder relativiert, entspricht der Rede: Sie erlaubt keine trennende, sondern bloß gliedernde Zäsur und zielt auf „eos“, welches als fallende Figur in der fünften Region mit dem vorigen „meam“ als fallender Figur der vierten Region korrespondiert.

Mit „et humiliavit“ wird die Kernphrase der gesamten Melodie („qui est ante saecula et manet in aeternum“) eingeleitet.

Nach dem Abstieg zu *E* bei „aeternum“ könnten Melodie und Rede schließen. Der Imperativ „iacta“ eröffnet einen ganz neuen Redeteil und verlangt deshalb einen melodischen Neuanfang, d. h. ein Initium statt bloßen Rücklauf. Diese tieforientierte, im vierten Modus verlaufende „iacta“-Phrase endet aber mit *h-a* („Domino“) statt einem im vierten Modus zu erwartenden *b-a* (vgl. etwa Beisp. 88 „iucunditatem“). *h-a* ist so zu erklären, daß trotz der tiefen Orientierung der Phrase die früheren hochorientierten Stellen mit *a* nicht vergessen sind:

Figur 139

Wie ist das *F* von „et ipse“ zu verstehen? Fassen wir den Aufstieg von *a* bis *d* bei „te“ als Fortsetzung von *h-a* bei „Domino“ auf, dann klingt „et ipse“ wie ein eingefügter Nachklang des gerade gehörten *F-a* („in Domino“). In der Erinnerung an „etenim ... exspectant“ in Beisp. 35 fassen wir die Terzrückung *F-a* / *G-h* bei „in Domino“ mit der Terz *a-h-c* von „te“ zusammen. Eine vierte Terz *h d* folgt hier nicht, sondern nur *d* als Wechselton über *c*. Mit diesem *c-d-c*, welches mit *c-d-c* von „manet“ korrespondiert, wird der finale Abstieg eingeleitet.

Figur 140

Die tiefe Orientierung mit einem *D* unter *F* taucht zwar in Beisp. 83 nur flüchtig auf, aber so unauffällig sie noch ist, so macht sie doch einen neuen Schritt auf dem Wege der Harmonia Modorum: Eigentlich tieforientierte Figu-

ren mit $F D$ waren seit dem ersten Modus verstummt und werden nun in Beisp. 83 wenigstens leise erweckt; seit langem betreten wir wieder den Quintraum D / a mit seinen uns vom Raumtönsingen her vertrauten Figuren $F G a$ und $F D$.

Die nächste Melodie hat ebenfalls eine Rückung $F a / G h$.

Beispiel 84

8 In De- o lau-da- - - bo ver - - bum, in Do- - mi-no lau- da- - - bo

8 ser- mo- - - nem; in De- o spe-ra- - - - vi, non ti-me- - - -

8 bo quid fa- - - - ci- - - - at mi- - - - - - hi ho- - - - mo.

Trotz kurzem Atemholen auf h bei „verbum“ geht die erste Phrase bis zu „sermonem“ weiter. Die Melodie beginnt in der vierten Region, mit der Akzentfigur von „verbum“ schließt die fünfte Region an, welche sich bei „in Domino laudabo“ in ihre Terzen $h d / c a$ teilt, mit einer kurzen Abweichung zu G auf „laudabo“. „laudabo“ schließt auf dem dritten Ton der Folge $G c a$ und unterstreicht seine Bedeutung durch eine Abweichung zu F („sermonem“), welches eine Rückung mit dem vorausgehenden $G-h$ („laudabo“) und dem nachfolgenden $h-G$ („sermonem“) bildet. Als Abweichungston steht F nicht als Basiston neben G , das selber nicht Basiston, sondern Subtonium von a ist, und bei „sermonem“ mit h zusammen wieder zu a führt; die Terzrückung $F a / G h$ ist somit dem durchgehenden a gegenüber subtonal, ganz anders als im Schlußteil des vorigen Beispiels, wo $F a$ von D her kam und $G h$ einen Übergang zu a , dem Quintton über D , bildete. Die an Klang und Gegenklang reiche Melodie, welche den Klangwechsel $h d / c a$ mit dem Klangwechsel $F a / G h$ verbindet, bleibt dennoch innerhalb einer von a ausgehenden Hochorientierung.

Auch die Abweichung zu E („speravi“) ändert nichts an dieser Hochorientierung, „timebo“ bleibt auf Basiston a . Erst im sequenzhaften Abstieg von „faciat“ an wechselt a zu G , welches das finale E einleitet.

Die Rückung $F a / G h$ von „sermonem“ kommt auch im folgenden Beispiel vor, aber wieder in einem anderen melodischen Zusammenhang:

Beispiel 85

8 Li-be-ra-tor me - - - us de gen - - ti-bus i - - ra- cun- dis, ab

Die Rückung („a viro *iniquo*“) liegt hier in einer Gesamtmelodie, die schon in ihrer ersten Phrase nach einer Abweichung zu *E* nicht mehr bis zu *c*, sondern nur zu *a-c* zurückkehrt („*iracundis*“) und sich damit vom hochorientierten dritten Modus verabschiedet. Die zweite Phrase („ab insurgentibus ...“) beginnt im vierten Modus (vgl. unten Beisp. 88 „*gratias agentes Deo*“ und 89 Anfang), aber nicht tieforientiert, wie der Schlußteil von Beisp. 83, sondern mittelorientiert mit *E* als *G*-Anhängsel. Hören wir noch die Folge *G c a*? Es scheint, daß wir in der Orientierung einen deutlichen Schritt von Beisp. 84 her gemacht haben: *G c a* mündet in einem unmittelbar folgenden *G*, besonders deutlich bei „*exaltabis me*“; wir sind zu einem mittelorientierten *G* zurückgekehrt (vgl. die Melodien des achten Modus von Kap. 4), ausgelöst vom vierten Modus der zweiten Phrase.

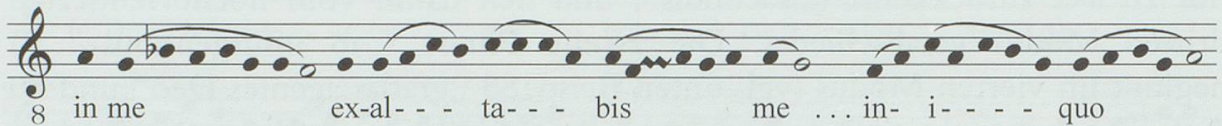
Von der mittleren Orientierung her hat das *F* von „*iniquo*“ einen ganz anderen Klang als das figurativ ähnliche *F* von „*sermonem*“ im vorigen Beispiel; *F-a* auf „*iniquo*“ klingt nach allem, was voranging, mittelorientiert, *h-G* auf „*iniquo*“ macht einen Ruck in die Hochorientierung, zugleich ist aber dieses *h-G* schon zweite Terz des Abstieges *c ... E*. Wo beginnt dieser Abstieg? Eigentlich schon bei „a viro“; dann ist *F-a* („*iniquo*“) als Abweichung nur Reminiszenz an die mittlere Orientierung von „*insurgentibus ... exaltabis me*“. Die dritte Abstiegsterz *a F* nach *h G* folgt bei „*eripies*“ (das *E* ist Zusatzton zu *F a* wie bei „*faciem*“ in Beisp. 80); vor der letzten Terz *G E* ruft das Wort „*Domino*“ den Sänger zu einer Abweichung nach *c* auf, oder genauer: es ist der letzte Anruf „*eripies me, Domine*“, der den Sänger vergessen läßt (und doch nicht vergessen läßt!), daß er im Begriffe steht, der Melodie ihren Abschluß zu geben:

Figur 141

Die unterstrichenen Töne folgen dem Schema *c a h G a F G E*. Je öfter wir den Introitus singen, desto deutlicher hören wir von „a viro“ an den Abstieg *c ... E* als „Leitfaden“ einer bewegten Melodie. Die Schlußphrase wird zur Varia-

tion der Eröffnungsphrase; dazwischen liegt ein Mittelteil, der aus einer Doppelphrase besteht und von einem mittellorientierten Anfang („ab insurgentibus in me“) mittels eines kurzen Durchbruches („exaltabis“) die wiederkehrende Hochorientierung vorbereitet: Der Weg vom mittellorientierten „in me“ führt über das auf *G* ruhende mittelhochorientierte „exaltabis me“ zum hochorientierten, klanglich dichtesten „iniquo“, ein Weg von Figuren, die auf den Tönen *F*, *G* und *a* enden:

Figur 142



Ein weiteres teilweise mittellorientiertes Beispiel:

Beispiel 86

Wenn wir diese Melodie durchsingen, ohne allzusehr auf Einzelheiten zu achten, wird uns ihre enge Verwandtschaft mit der vorigen Melodie auffallen. Die erste Phrase beider Melodien ist hochorientiert, ohne die vierte Region zu übersteigen; dann fahren beide Melodien in mittlerer Orientierung fort (die vorige bis „exaltabis me“, die jetzige bis „saeculi“), und zwar beide zuerst mit *b* über *F* und dann mit *c* über *F* und *G* in einen Gewichtswechsel *F/G* mündend und damit die Rückkehr zur Hochorientierung vorbereitend. Nach diesem *G* als Schlußton eines sich dem vierten Modus zuneigenden Mittelteils beginnt die Schlußphrase, im vorigen Beispiel mit „a viro“, jetzt mit „cornu ejus“. Erst von hier an gehen die beiden Melodien getrennte Wege: Während Beisp. 85 *F* nachklingen läßt und damit eine Rückung *F a / G h* auslöst, bleibt Beisp. 86 ganz im hochorientierten Bereich; es beginnt „cornu“ auf *c* ohne einführendes *G*, so daß der Hörer (der den Rest der Phrase noch nicht kennt) zuerst glaubt, es handle sich um ein weiteres von *F* und *G* her entstehendes *c* in der Art der vorangegangenen Phrase. Erst mit „ejus“ wird klar, daß wir mit „cornu“ schon hochorientiert begonnen haben.

Warum aber beginnt der Sänger „cornu“ nicht mit Sprung von *G* her? Obwohl mit „cornu“ ein neuer Satz beginnt, schließt die Rede eng an das

Vorige an; „cornu“ ist ihr eigentliches Zielwort, das sozusagen nachgeholt wird, nachdem der Satz schon abgeschlossen zu sein scheint; der Sänger fällt sich mit „cornu“ gleichsam selber ins Wort (vgl. dazu „neque“ in Beisp. 35). Wir erleben ja bei einer leidenschaftlichen Rede immer wieder, daß syntaktische Gliederungen übersprungen werden; „cornu“ auf *c* beginnend, statt auf *G-c* anhebend, kommt gewissermaßen zu früh für eine nüchterne Redeweise; das direkte *c* (an Stelle eines neu durch *G* eingeleiteten *c*) wirft uns wieder zu „saeculum“ zurück; „saeculi“ war trotz seiner schlußartigen Wellenfigur nur Abweichung zwischen *c* und *c*.

Und so wie er „cornu“ zu früh eintreten läßt, endet der Sänger zu früh auf „ejus“. Wie in das Wort „magnificentia“ in Beisp. 81 ist er so vertieft in „cornu ejus“, daß er die Melodie zu früh nach *E* gehen läßt. Wie dort muß er den Rest von Satz und Phrase so anknüpfen, daß kein Bruch entsteht, und wieder ist es der Ton *F*, der den Weg zu *c* öffnet, hier unvermischt mit *E*. Sobald wir *F* auf „exaltabitur“ hören, sind *c* und *a*, von denen wir herkamen, schon vorausgenommen; *c* folgt dann allerdings nur noch in einer kurzen Figur, von der aus die Melodie, den jähen Abstieg *c G E* von „ejus“ variierend, abschließt (vgl. „magnificentia“ und das letzte „ejus“ in Beisp. 81).

Beisp. 83 brachte uns innerhalb des dritten Modus einen tieforientierten, Beisp. 85 und 86 einen mittelorientierten vierten Modus. Der Ton *F* (unser alter Raumton) ist es, dessen Wandel zum tieforientierten Zentralton und mittelorientierten Basiston den vierten Modus ins Ohr rückte. Das folgende Beispiel verknüpft mittleren und unteren Bereich des vierten Modus:

Beispiel 87

8 Nunc sci-o ve- - - re, qui-a mi- - - sit Do- - mi- - nus

8 An- ge- - - lum su- - - um, et e-ri- - - pu-it me de

8 ma-nu He- - - ro- - - dis, et de om- ni ex-spec-ta-ti-

8 o - - ne ple- - - bis Ju- - dae- o - - - rum.

Die Melodie beginnt im unteren Bereich und steigt in den oberen Bereich, so daß die Quintentsprechung von *F-D* und *a-c* hörbar wird. Beachte, daß beim Aufstieg von tiefer zu hoher Orientierung *a* zum Basiston wird; wir hören hier wieder *G c a* („scio ... Dominus“), das erst mit der mittleren Orientierung

(ab „Angelum“) wie schon in den beiden vorangegangenen Beispielen seine Vorherrschaft verliert.

Wie entstand der merkwürdige Anfang auf $F-D$ in einem E -Modus? Es war das Wort „nunc“, welches sich in der Redeweise des Sängers herauslöste als ein Wort, das wie mit erhobenem Finger gesprochen wurde, bevor der eigentliche Fluß von Rede und Melodie begann. $F D$ ist keinem speziellen Modus verpflichtet; es ist, wenn wir es hören, ohne zu wissen was kommt, in seiner gedehnten, ruhigen Singweise noch ganz Raumton mit Unterterz. Auch mit dem sich anschließenden $G-F-E$ ist der dritte Modus noch nicht gegeben; die drei Töne könnten umspielend ein weiteres $F D$ folgen lassen. Erst der Aufstieg zu c läßt uns das Ganze als Initium des dritten Modus verstehen; jetzt erst hören wir das erste $F D$ in das Initium integriert.

„vere“ korrespondiert zwar mit dem quintverwandten „nunc“, setzt sich aber durch sein h vom Ausgangs- F ab; h sorgt als Indikator der Hochorientierung dafür, daß $a c$ nicht als Verlängerung von $F D$ erscheint; so hören wir die Kernphrase „quia misit Dominus“ im hellen Register des oberen Bereiches und nicht als Extension des Ausgangs- F . Bei „Dominus“, dessen $a-c-c$ -Akzent mit dem initialen „nunc“ korrespondiert, lösen wir uns bereits vom oberen Bereich, damit vom dritten Modus, und neigen uns dem vierten zu. Ist diese Korrespondenz „nunc-Dominus“, deren $a-c$ in seiner Neigung nach unten so anders klingt als das $a-c$ von „vere“, dafür verantwortlich, daß wir den dritten Modus im Verlauf der Melodie nie mehr zurückgewinnen?

So verläuft der Abstieg zu E bei „Angelum“ nicht von c , sondern von a aus in einer durch b verzierten dritten Region. Vergleiche dazu den Binnenabstieg „et manet in aeternum“ in Beisp. 83; auch dort geht $c a$ direkt in die dritte Region über, aber doch auf ganz andere Weise: Während es sich dort um $c-E$ -Abstieg mit ausgelassenem $h G$ handelt (s. Beisp. 76 Gruppe 1 e), ist hier dem „Angelum“ gar kein $c a$ vorangegangen; $a-c-c$ von „Dominus“ bereitet schon einen Abstieg des vierten Modus vor, der von a (mit oder ohne c als Begleitton) ausgeht. G bekommt innerhalb der dritten Region ein neues Gewicht mit b als Oberterz und E als Unterterz („suum“); wir fühlen uns bei dieser Figur an das quinthöhere d , umgeben von h und f , wie es in einigen Melodien des siebenten Modus vorkam, erinnert (s. vor allem Beisp. 72; zu $b G E$ siehe unten Beispiele des vierten Modus, vgl. auch in Beisp. 77 das letzte Alleluja, vgl. ferner im Graduale Romanum die Introiten „Eduxit Dominus“ im siebenten Modus und „Eduxit eos“ im vierten Modus, deren Melodien verwandt sind mit $d f d h$ in der höheren und $G b G E$ in der tieferen Melodie).

Der Schluß auf „suum“ entpuppt sich durch den folgenden Rücklauf als Abweichung. Der Rücklauf „et eripuit“ führt aber wieder nur bis a , d.h. wir bleiben im vierten Modus; die ganze Phrase bis „Herodis“ ist nichts anderes als eine ausgedehnte Variation von „angelum suum“, wobei $a F G E$ jetzt stärker hörbar wird, während b nur noch Wechselton ist.

„et de omni“ schließt wie vorher „et eripuit“ mit *F* an den *E*-Schluß an. Es könnte ein weiterer Rücklauf folgen; statt dessen entsteht eine Variation zum ersten Initium, allerdings ohne daß wir die *c*-Ebene ganz zurückgewinnen. Wir kehren nicht in den dritten Modus zurück, denn der Akzent des Zielwortes „expectatione“ liegt nicht auf *c*, sondern auf *a-c*. Auf „plebis“ entsteht eine Rahmenquint *G-a-G-D*; das schon bei „expectatione“ starke *G* leitet das finale *E* ein.

Was bezweckt diese detaillierte Erörterung für die Rede und die durch sie gestaltete Melodie? In unsrer Erinnerung bleibt „misit“ als höchstes Wort; „misit Dominus“ bleibt Kern der Rede mit Schwerpunkt von Rede und Melodie auf „misit“: „Er sandte, der Herr“. „et eripuit me de manu Herodis“ kann in Melodie und Rede nicht steigen, sondern muß sich nach *E* wenden; „de manu Herodis“ gibt zu keinem Höhenflug Anlaß. Es folgt ein neuer Nachsatz, eingeleitet von einem „et“: „de omni expectatione plebis Iudaeorum“ steht syntaktisch und sinngemäß parallel zu „de manu Herodis“; das hervorgehobene Wort „expectatio“ heißt hier so viel wie „angstvolle Erwartung“, „expectatio plebis Iudaeorum“ heißt also „Furcht vor dem Volk der Juden“. Der Sinn der Rede erlaubt es nicht, in den dritten Modus zurückzukehren, etwa mit einem Abstieg von *c* zu *E* auf „plebis Iudaeorum“ oder (noch ausgedehnter) von „expectatione“ an. Der Sänger variiert zwar mit dem Aufstieg „et de omni ...“ das Initium „nunc scio ...“, aber es kommt zu keiner eigentlichen *c*-Ebene wie bei „quia misit“; „plebis Iudaeorum“ sucht den unteren Bereich auf; *D* wird zum Subtonium des finalen *E*; „Iudaeorum“ korrespondiert mit „Herodis“.

Überblicken wir die Melodien des dritten Modus noch einmal, so teilen sie sich in *zwei Gruppen*: In Gruppe 1 verläuft die Melodie in der vierten und fünften Region und kann zu *F*, *E* und *D* abweichen. Gruppe 2 ist an schlußartigen Abweichungen zu *E* erkennbar, denen ein Rücklauf von *E* zu *c* folgt, meist geteilt in *E a* und *G c*; *h e* kommt (in beiden Gruppen) seltener vor.

Der Unterschied zwischen beiden Gruppen erscheint auf den ersten Blick gering, aber er wächst beim Singen und Hören, denn die Abweichungen zu *E* erhalten in der zweiten Gruppe ein soches Gewicht, daß in der Erinnerung die ganze Melodie einen stärkeren Zug nach dem unteren Bereich erhält. Die Rückläufe der zweiten Gruppe heben zwar den Eindruck von Binnenschlüssen bei den Abweichungen zu *E* wieder auf, aber der Eindruck einer mittel- tief-orientierten *F*-Sonorität wird nicht ganz ausgelöscht, während die Melodien der ersten Gruppe, selbst wenn sie bis zu *D* abweichen, den unteren Bereich flüchtiger berühren und leichter in den oberen Bereich zurückkehren. Maßgebend ist in den Melodien der ersten Gruppe die über alle Abweichungen hinweg ausgespannte Folge *G c a*, deren *a* erst beim letzten Abstieg zu *G* wechselt. Das gilt für sämtliche Introiten der ersten Gruppe; sie folgen alle wie Fig. 126 auf S. 155 dem Schema *G c a*, bevor im Schlußabstieg *a* von *G* abgelöst wird.

Zur ersten Gruppe gehören Beisp. 77, 78, 80 und 84, dessen Abweichung zu *E* bei „speravi“ sich allerdings leicht in einen schlußartigen Abstieg vom Typus der zweiten Gruppe verwandeln ließe. Ein besonderer Fall ist Beisp. 79: Insofern es keine schlußartige Abweichung zu *E* hat, gehört es der ersten Gruppe an, insofern aber der *G*-Schluß auf „esurierunt“ ein unvollendeter *E*-Schluß ist, könnte man an die zweite Gruppe denken. Am besten betrachten wir die Melodie als zwei gedehnte Abstiege, also sozusagen als *zwei* sich folgende Melodien der ersten Gruppe, deren erste auf *G* endet, während die zweite, welche die erste variiert, mit *E* abschließt.

Zu Gruppe 2 gehören die Beispiele 81 (mit sehr spätem schlußartigen Abstieg zu *E*), 82, 83, 85 (mit nur schwach schlußkräftigem Abstieg zu *E* bei „iracundis“), 86, 87 und das noch vor uns liegende Beisp. 93.

D. Vierter Modus und seine Synthese mit dem dritten Modus

Unser Weg hat uns in die Nähe des *vierten Modus* geführt. Als plagaler Modus ließe er sich eigentlich eher mit dem zweiten und sechsten Modus verknüpfen. Das wird in Appendix 1 geschehen (s. u. S. 221, Gruppe 2); hier, wo wir vom dritten Modus herkommen, geht es uns vor allem um Elemente, die dem authentischen und plagalen *E*-Modus gemeinsam sind.

Beispiel 88

8 Ac- ci- - pi-te iu- cundi- - ta- - tem glo- - - ri-ae ve- - - - - strae,
 8 al - le- - - lu- - - ja, gra- ti-as a-gen- tes De - - o, al-le -
 8 lu - - - ja, qui vos ad cae-le- - sti- a reg- na vo- - ca- - - - vit,
 8 al- le-lu- ja al-le-lu- - - - ja al- le - - - lu- - - - ja.

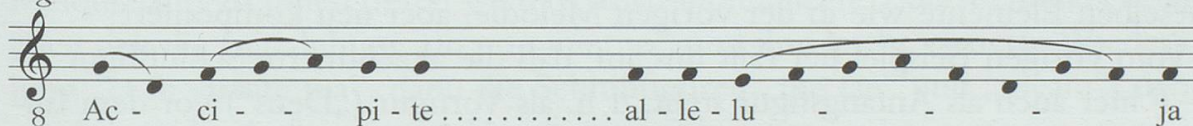
Das initiale *G–D* kennen wir schon von Beisp. 77 her. Die Initialphrasen beider Melodien sind miteinander verwandt, mit dem Unterschied, daß in der Melodie des vierten Modus das *b* über *a* und *G* nach *F* zurückweist und damit der Phrase eine gewisse Geschlossenheit gibt, während in Beisp. 77 *G* und *a* sich von *F* lösen und eine Fortsetzung zu *c* erwarten lassen. So ist der Aufstieg zu *c* dort vorgegeben, während im jetzigen Beispiel „gloriae“ die Anfangsphase nicht fortsetzt, sondern als ein kurzer Durchbruch zum dritten Modus er-

scheint; das mittelorientierte *G* unter *b* verwandelt sich nur vorübergehend in ein hochorientiertes *G* unter *h*.

Lassen wir „gloriae vestrae“ weg, so hören wir eine Melodie in der dritten Region mit einer *G*-Ebene und Akzentfiguren, die zu *a* gehen oder von *a* ausgehen, dazu Abweichungen zu *E*. Erst bei „vocavit“ wird die dritte von der zweiten Region abgelöst. Im Ohr bleiben also, nachdem wir die ganze Melodie gehört haben, eine dritte und zweite Region als ihre hauptsächlichsten Elemente. Die dritte Region mündet auf *F* („regna“) und leitet damit die zweite Region ein, die bis zum Ende der Melodie vorherrscht.

Den Übergang von der dritten zur zweiten Region hören wir als deutliche Beruhigung der Rede: „qui vos ad caelestia“ beginnt noch mit dem energischen Wechsel von *G* und *a*, mit dem die erste Phrase begonnen hatte, ein Wechsel, der ja Durchbruch oder Abweichung zu *c* schon in sich trägt. Erst auf dem *F* von „regna vocavit“ kehrt nun Ruhe und Weite ein, wie sie der Ton *F* ausströmt; nicht ganz unvermittelt, denn schon im ersten Alleluja und noch mehr bei „Deo“ war es schon zu einer vorübergehenden Entspannung durch *F* gekommen. Dort war es das *F* der dritten Region, hier ist es nun das noch entspanntere *F* der zweiten Region, verbunden mit seinem Trabanten *D*. Der letzte Melodieteil, der aus den drei Schlußallelujas besteht, verharrt in der zweiten Region; er könnte nach *D* auslaufen, wenn uns nicht die Akzentfigur *E*-*a* des zweitletzten Allelujas daran erinnerte, daß wir uns in einem *E*-Modus befinden; dieser Akzent variiert den modal neutraleren Akzent *F*-*G*-*a* auf „accipite“:

Figur 143



Der *E*-Akzent des zweitletzten Allelujas ist schon vorbereitet durch die Verbindung *E G a* bei „qui vos ad caeli“ und schon vorher bei „gratias agentes Deo“; in *E G a* ist *E* Trabant der vom Anfang an die Melodie bestimmenden *G*-Ebene. Es gibt aber noch eine andere Hörweise: *E G a* bildet eine Art Zwischenregion, welche den am Anfang der Melodie noch vorherrschenden Klang der *F*-Fünftönigkeit *D F G a (c)* in Richtung seiner Variante *D E G a (c)* verschiebt (s. dazu S. 26):

Figur 144



Welche Hörweise gilt? Das hängt davon ab, von woher wir auf den vierten Modus stoßen; vom zweiten Modus her werden wir eher eine Zwischenregion *E G a* hören, vom sechsten her eher *F G a* mit *E* unter *G*.

Fügen wir jetzt den Durchbruch zu *c* bei „gloriae“ wieder ein, so hören wir die Akzentfigur des zweitletzten Schlußallelujas in Korrespondenz mit der Akzentfigur von „gloriae“, welche bei „vestrae“ variiert wird. In unsrer Erinnerung bleibt eine Folge von Quartfiguren:

Figur 145

8 Accipite iucunditatem gloriae vestrae alleluja qui vos ad ...

8 vocavit, alleluja, alleluja, allelu - - ja.

Ein weiteres Beispiel im vierten Modus:

Beispiel 89

8 De - us, in no-mi-ne tu - - - o sal - - vum me fac et in

8 vir - tu-te tu - - - a iu - - - di-ca me, De - - us

8 ex - au - - - di o - ra-ti - - o - - - nem me - - - am.

Dieselben Elemente wie in der vorigen Melodie, aber neu komponiert!

Vom vorigen Beispiel her fällt uns auf, daß die akzentuierte Schlußfigur *E-G-F* hier auch als Anfangsfigur steht, d. h. als Vorfigur („Deus“) vor dem Initium „in nomine“ (vgl. „iacta“ in Beisp. 83).

„in nomine tuo“ entspricht „iucunditatem“ im vorigen Beispiel, führt aber nicht zu *G*, sondern zu *F*. Es gibt in dieser Melodie keine Entwicklung von *G* zu *F* wie in der vorigen, sondern *F* bestimmt sie von Anfang an; ihre Entwicklung liegt, wie wir sehen werden, anderswo.

Der Durchbruch zu *c* erfolgt in zwei Anläufen: „iudica me Deus“. Aber ist es nicht seltsam, wie durch den plötzlichen Aufschwung zu *c* der Imperativ „iudica“ sich von „in virtute tua“, zu dem es doch syntaktisch gehört, absondert? Wir würden die Stelle wohl als organischer empfinden, wenn wir umstellen:

Figur 146

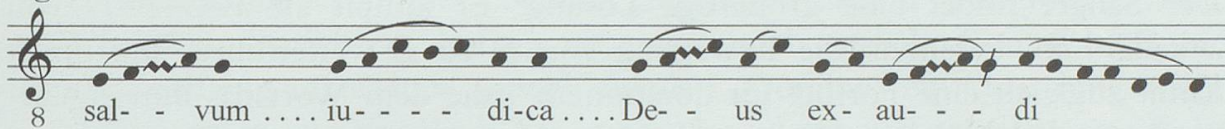
8 sal - - vum me fac, iu - - - di - ca me



Auf „iudica“ käme eine bloße Abweichung, und „Deus exaudi“ stünde korrespondierend mit „iudica“ als weitere Abweichung.

Die originale Fassung verstehen wir besser, wenn wir uns auch hier nicht zu sehr an die Syntax klammern. Es geht dem Sänger weniger um den syntaktischen Zusammenhang von „et in virtute tua iudica“ als um die rednerische Einheit von „iudica me Deus exaudi“, eine sofort einleuchtende Einheit, in der allerdings syntaktisch „Deus“ jetzt zum Vocativ sowohl von „iudica“ wie von „exaudi“ wird. Wenn wir „iudica“ und „Deus“ so eng aufeinander beziehen (keine Zäsur nach „me“!), sind wir bereits auf der Spur zum Charakter der ganzen Melodie. Ihr Ablauf liegt nicht im Regionalen wie bei der vorigen Melodie, sondern im Akzentischen: Mit der Akzentfigur auf „Dominus“ korrespondiert nicht nur die Akzentfigur auf „iudica“, sondern die tiefere Akzentfigur auf „exaudi“, welche schon auf „salvum“ gesungen wurde.

Figur 147



(Vergl. dazu, wie schon in Fig. 145 die vorige Melodie als eine Folge von Quartfiguren erschien.)

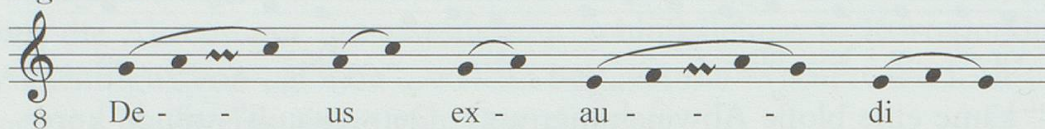
Aber nicht nur in den Korrespondenzen von Akzentfiguren baut sich die Melodie auf; zu ihnen treten weitere Korrespondenzen: Zuerst einmal entsprechen sich die Initialphrase „in nomine tuo“ und ihre leicht variierte Wiederholung „et in virtute tua“, dann die Schlußfiguren „me fac“ und „meam“, denen wiederum die Anfangsfigur „Deus“ entspricht.

Wie gliedert sich die Melodie mit all diesen Korrespondenzen? Sicher zäsierten wir vor dem zweiten Initium („et in virtute“), aber doch nicht zu sehr, denn die Abwandlung der Schlußfigur nach *F* hin („me fac“) leitet das folgende initiale *D* schon ein, wie ja auch der Satz nicht neu, sondern mit einem anknüpfenden „et“ beginnt.

Wie steht es ferner mit den Figuren auf „tuo“ und „tua“? Nach „tuo“ folgt eine Akzentfigur („salvum“), die zugleich Rücklauf zu *G* ist. Eine Zäsur ist deshalb nach „tuo“ nicht angebracht, denn *E* ist sowohl tiefster Ton der Abweichung als auch Anfang der Rückkehr (vgl. Beisp. 85 „meus de gentibus“); eine Zäsur nach „tua“, auch die schwächste, würde den Durchbruch zu „iudica“ lähmen.

Und zuletzt: Wie steht es mit „exaudi“? Stellen wir uns vor, der Text schlösse hier; dann müßte die Melodie etwa so schließen:

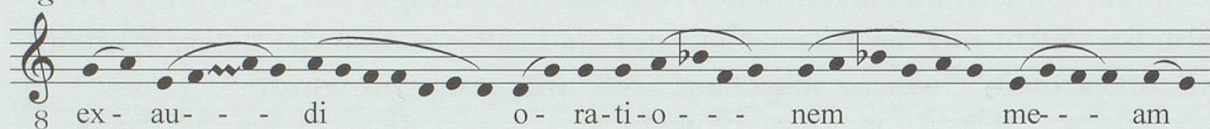
Figur 148



Wir könnten hier „orationem meam“ immer noch in der Art von „in sanctificatione“ von Beisp. 81 anfügen, das hieße jedoch Rückkehr zu *c* bei „orationem“. Wir müssen aber annehmen, daß der Sänger es ausschließt, mit diesem neuen Aufstieg zu *c* die Kernphrase „iudica me Deus exaudi“ zu schwächen.

Binden wir nun „orationem meam“ wieder enger in die Melodie ein, indem wir „exaudi“ in *D* münden lassen: Wie würden wir, angenommen wir hören die Melodie zum ersten Mal, nach „exaudi“ fortfahren? Ein neues Initium würde die beiden letzten Wörter zu sehr abtrennen:

Figur 149



Der Sänger findet eine großartige Lösung: Er knüpft an *a-G-F-D* von „exaudi“ an, indem er die Bewegung von *D* zu *C* weiterführt, und findet damit zugleich eine Formel für „orationem“, die dem Wort das ihm gebührende Gewicht gibt, nämlich ein Initium des ersten Modus (s. Beisp. 46 und 47), das zugleich einen Rücklauf zu *F a* bildet.

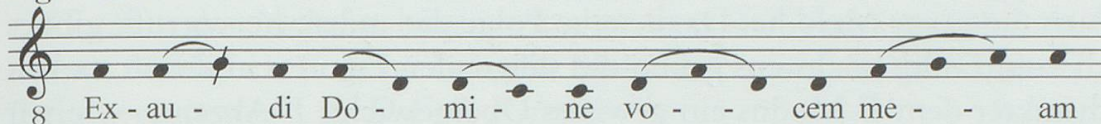
Im folgenden Beispiel nun ein weiterer Schritt zum ersten Modus hin: Das die Schlußphrase der vorigen Melodie einleitende Initium *D C F G a* eröffnet hier die Melodie, allerdings in variierten Form:

Beispiel 90

8 Ex-au- di Do- mi- ne vo- - cem me- - am, qua cla- ma- vi ad te;
 8 ad- iu- - - - tor me- us e - - - sto, ne de- - re- lin - quas me
 8 ne - - que de- spi- - - ci- as me, De- - - us sa - -
 8 lu - ta - - - - ris me - - - us.

F C eröffnet als erste Region die erste Phrase; wir brauchten bei „meam“ nur *F-G-a* statt *E-F-G* zu singen, so wären wir beim Standardinitium des ersten Modus angelangt (s. Beisp. 46 und 47):

Figur 150



Mit der Akzentfigur $E-F-G$ statt $F-G-a$ hat der Sänger die Phrase vom D - zum E -Modus umgebogen; wie im mittleren der drei Schlußallelujas von Beisp. 88 bringt $E-F-G$ eine neue Spannung in die auf $F D$ ruhende Phrase.

Wozu aber der initiale Abstieg von F nach C ? Wäre es nicht möglich gewesen, mit einer eindeutig E -modalen Figur zu beginnen, etwa so:

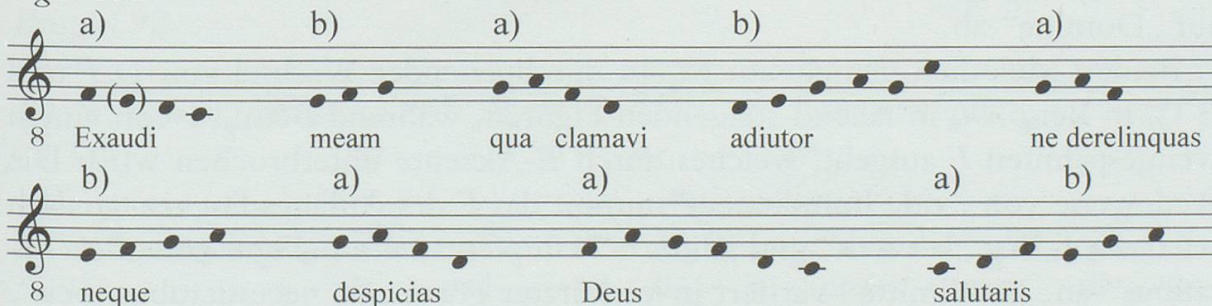
Figur 151



Hier würden „exaudi“ wie auch „Domine“ hervorgehoben (zwei Bewegungen); wenn wir aber die beiden Wörter „exaudi Domine“, die in der Rede eine Einheit bilden, in *einer* Bewegung zusammenfassen und zugleich die Gesamtbewegung der Phrase bei einem gespannten „meam“ kulminieren lassen wollen, so ergibt sich ein Anfang auf einem noch *ruhenden* Ton, d. h. F , und auf dem sich eng an „exaudi“ anschließenden „Domine“ ein Quartgang von F zu C . Mit der so von der Rede her entstandenen ersten Region ist eine Figur vorgegeben, auf welche die Melodie zweimal zurückkommt, zuerst bei „qua clamavi“ und dann bei „Deus“.

Wie lebendig die Melodie die Rede artikuliert, läßt sich zeigen, wenn wir ihre Betrachtung auf eine „Oekonomie des Wesentlichen“ beschränken, eine Oekonomie, die wir beim Auswendiglernen ohne Noten, nur durch Vor- und Nachsingen, schon am Ende des ersten Kapitels bei der Einstudierung des Introitus „Omnes gentes“ ausprobiert haben, nur gehen wir jetzt nicht von der Rezitation aus, sondern vom Wechsel einer fallenden Folge $G a F D$ und einer steigenden Folge $D E G a c$; in der fallenden Folge ist F in der steigenden G zentraler Ton. Beide Folgen treten ganz und geteilt in Erscheinung; die steigende als ganze bei der Kernphrase „adiutor meus esto“, sonst nur in der Folge $E F G$, $E F G a$ und $E G a$; die fallende teilt sich in $G a F (D)$ und $F a G F D C$:

Figur 152



Im Wechsel einer entspannten fallenden und einer gespannten steigenden Folge gliedert sich die ganze Melodie. Da die eine Folge die andere hervorruft, gibt es eigentlich kein Ende, höchstens geben die steigenden Figuren in ihrem starken Akzentcharakter dem *E*-Modus ein gewisses Übergewicht. *F*-Akzente, wie wir sie aus den *F-D*-Modi kennen, stehen nur auf „*exaudi Domine*“ und „*Deus*“, zwei Redeteilen der Ruhe. „*Deus*“ greift auf „*exaudi Domine*“ und auf „*qua clamavi*“ zurück; zugleich schließt „*Deus*“ als Vokativ von „*neque despicias*“ an dessen Abstieg *G a F D* an. Der Aufstieg von „*salutaris*“ *D F E G a* bildet eine Synthese beider Folgen.

Ebenso wie die Initialphrase von Beisp. 90 rückt die des folgenden Beispiels in die Nähe des *D*-Modus (vgl. etwa den Anfang des Introitus „*Gaudete*“ (1. Modus) im Graduale Romanum, der ebenfalls von *D* zu *a* aufsteigt, aber mit *C E* statt *E G*):

Beispiel 91

8 De ne-ces-si-ta-ti-bus me-is e-ri-pe me
 8 Do-mi-ne, vi-de hu-mi-li-ta-tem
 8 me-am et la-bo-rem me-um, et di-mit-te
 8 om-ni-a pec-ca-ta me-a.

Die Tonfolge von „*salutaris*“ im vorigen Beispiel finden wir bei „*de necessitatibus meis*“. Vergleichen wir die Redeweisen der Anfänge von Beisp. 90 und 91: Die Anfangsphrase von Beisp. 90 verlief dreiteilig: „*Exaudi Domine*“ fallend, „*vocem meam*“ steigend und „*qua clamavi ad te*“ wieder fallend. Die Phrase folgte damit einer Redeweise, die auch beim bloßen Sprechen bei „*Domine*“ die Stimme fallen ließe, sie bei „*meam*“ erhöbe und sie am Ende des Satzes sich wieder senken ließe. In Beisp. 91 ist ein ganz anderer Verlauf des Sprechens und Singens gegeben: Rede und Melodie laufen auf „*eripe*“ zu und schließen auf „*Domine*“ ab.

Beiden Melodien gemeinsam ist ein durchgehender Wechsel von *D F* und *E G*, in Beisp. 90 in fallend-steigenden Figuren, während Beisp. 91 von einem weitgespannten *F* ausgeht, welches durch *E*-Akzente unterbrochen wird: Die Redeweise von „*vide humilitatem*“ nimmt das *F* des Anfangs fast rezitativisch wieder auf. Erst „*laborem*“ und „*dimitte*“ knüpfen an der *E*-Figur von „*necessitatibus*“ an; „*et dimitte*“ variiert in verkürzter Form „*de necessitatibus meis*“,

„omnia“ fällt aber wie schon „meum“ auf den Trabanten von *F* zurück. Das *E*-Element der Melodie hören wir aber trotz der Vorherrschaft von *F* und *D* immer deutlicher, je besser wir die Melodie kennen, in der Folge *D F E G a* (bei „peccata mea“ als *D E G F a*):

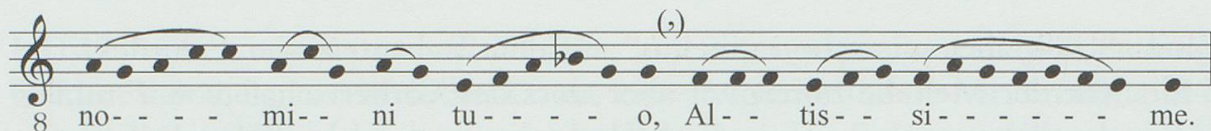
Figur 153

Wir fassen die Elemente des vierten Modus, denen wir in den Beispielen 88 bis 91 und zum Teil schon im dritten Modus begegneten, zusammen:

- 1) Initiales *D G* (*G D*), das über *F* oder direkt zu *a* führt (Beisp. 88 und 89, im dritten Modus im Schlußteil von Beisp. 83).
- 2) Ein Initium, welches *D G a* des ersten Initiums mit (*D*) *F D E G a* variiert: Beisp. 91, im dritten Modus in variiertem Form Initium von Beisp. 87.
- 3) *F D* war in allen bisherigen Melodien des vierten Modus gegen Schluß zu finden, am ausgedehntesten in Beisp. 88, in Beisp. 89 („exaudi“) als halb-schlußartige Abweichung von *a*, ebenso in Beisp. 90 („despicias me“), in zwei sich folgenden Abstiegen in Beisp. 91, im dritten Modus in Beisp. 87 („plebis“). Von Beisp. 89 an erschien *F D* auch am Anfang der Melodie (vgl. im dritten Modus Beisp. 87).
- 4) Nach diesen tieforientierten Elementen ein mittellorientiertes, nämlich die Phrase *G E G a b G F*, siehe Beisp. 88 („gratias agentes Deo“), Beisp. 89 („in virtute tua“ und schon vorher ohne einleitendes *G E* („nomine tuo“), im dritten Modus in Beisp. 85 („ab insurgentibus in me“) und in variiertem Form in Beisp. 86 („iustitia ejus“).
- 5) Das konziseste Element des vierten Modus, die Akzentfigur *E-F-a*, war als Vorakzent im dritten Modus bereits in Beisp. 83 zu finden („humiliavit“), häufiger war in ihm das leichtere *E-F-a* (s. Beisp. 81, 85 und 86).

Wie in Beisp. 91 ist auch in der folgenden Melodie *F D* für ihren Verlauf mitbestimmend. Sie beginnt wie Beisp. 91 mit dem Initium 2):

Beispiel 92



Das dem *F* folgende *D* beginnt in beiden Melodien einen Aufstieg zu *a* (*D F E G a*), wobei *E-G-a* in Beisp. 92 wie schon *E-F-G* in Beisp. 91 als Akzentfigur den unteren Bereich und damit den vierten Modus artikuliert. Anders verlief ein ähnlicher Anfang im dritten Modus, nämlich in Beisp. 87, wo der erste Akzent auf *G a* lag („scio“) und den oberen Bereich des dritten Modus eröffnete; die Melodie ging dort dann über „vere“ hinweg und zielte auf die Kernfigur von „misit“. Ähnlich wie Beisp. 87 beginnt der Introitus „Sancti tui Domine“, welcher ebenfalls im dritten Modus steht.

Figur 154

Alle drei Anfänge steigen bis *c*, aber der Unterschied zwischen viertem Modus in 1) und drittem Modus in 2) und 3) liegt darin, wie das *c* erreicht und wie es im melodischen Kontext gewichtet wird. In 3) fällt die Vermittlung zwischen *D* und *a* durch *E G* ganz weg, aber auch „scio“ in 2) ist wie „tui“ in 3) schon hochorientiert, denn beide Aufstiege zielen über *a* hinweg zu hochorientiertem *c*, während in 1) die Bewegung zu *G-a* geht und dann zu *a-c* abweicht, bevor sie wieder in den unteren Bereich zurückkehrt.

Die Melodie von Beisp. 92 klingt wie eine Folge von Wiederholungen, die doch immer wieder leicht abgewandelt sind: Nicht nur läßt das liegende, in Reperkussion gesungene *F* seinen Trabanten *D* zweimal wegfallen, auch die Akzentfigur *E-G-a* verwandelt sich, zuerst in *E-F-G-a*, dann in *E-F-a*. So wie *F* seine Unterterz, verliert *E* seine Oberterz; nur noch *E* und *F* wechseln als Quart und Terz unter einem allgegenwärtigen *a*.

Im Gleichen-Ungleichen übt die Melodie einen besonderen Zauber aus; es ist nicht leicht, sich von ihr zu lösen; man gerät geradezu in ein perpetuum mobile, wenn man auf „nomini“ wie auf der letzten Silbe von „adoret“ fortfährt: Dann folgen sich wie in Beisp. 90 steigender *E G*- und fallender *F D*-Klang. Erst der Text bringt Anfang und Ende, ohne aber den Zauber ganz zu brechen. (Er spricht ja von etwas, das kein Ende hat, der Anbetung der

Kreatur.) Zugleich gibt der Text der Melodie noch mehr Zusammenhang, weil er das Gefühl eines Abschlusses bei „Deus“ aufhebt; der Satz geht bis „tibi“ weiter. Jetzt erst wird deutlich, daß „psalmum dicat“ und nicht schon „et psallat“ initial, d. h. Anfang des zweiten Teiles ist.

Der unerwartete *E*-Akzent auf „tuo“ bewirkt eine Korrespondenz von „tuo Altissime“ mit „te Deus“ (1. Phrase). Aber doch nicht ganz: Obwohl sowohl „Deus“ wie auch „Altissime“ auf *E* enden, war „Deus“ ja kein Schlußwort; das wieder bei „Altissime“ auftauchende dreifache *F* weist über die gewiß vorhandene Korrespondenz von „Altissime“ und „Deus“ auf eine stärkere Korrespondenz hin: Nehmen wir alle Stellen mit langem *F* zusammen, so korrespondiert „Altissime“ mit „et psallat tibi“, insofern als beide Stellen (und nur sie) abschließen, die erste auf Halbschluß *D*, die zweite auf Ganzschluß *E*. Diese beiden Finalstellen verbinden das lange *F* direkt mit *E*, während die zwei Initia „omnis“ und „psalmum“ *D* auf *F* folgen lassen. Singen wir die Initialteile und dann die Schlußteile hintereinander, so entsteht gleichsam eine Quintessenz von Melodie und Text:

Figur 155

8 Om - nis ter - - ra psal - - mum di - - cat et
8 psal - - lat ti - - bi, Al - - tis - - si - - - me.

Die folgende Melodie, welche wieder im dritten Modus steht, beginnt ähnlich wie Beisp. 92:

Beispiel 93

8 Sa - - cer - - do - - - - tes tu - - i, Do - - mi - ne,
8 in - - du - ant iu - sti - - - ti - - - - - am, et sanc - ti
8 tu - - - - i ex - - sul - tent prop - ter Da - - - - vid ser - - - - vum
8 tu - - - - - um, non a - - ver - - - - - tas fa - - - -
8 ci - - - - - em Chri - - - - sti tu - - - - i.

David“ gehören: Die Heiligen sollen wegen David frohlocken, zugleich aber soll der Herr um Davids willen das Antlitz des Gesalbten nicht von uns wenden.

„propter David“ klingt also wie die Fortsetzung und Steigerung von „sancti tui exsultent“, so wie am Anfang „Domine“ von „sacerdotes tui“. Wie steht es aber mit der Orientierung der korrespondierenden Aufschwünge von „Domine“ und „propter David“? Bei „propter David“ ist klar, daß durch die Ausdehnung der *c*-Ebene vom einleitenden Wort „propter“ zum Akzentwort „David“ der dritte Modus und damit eindeutige Hochorientierung gegeben ist. „Domine“ hingegen ist nur Abweichung vom unteren Bereich, in den die Melodie auf „Domine“ zurückkehrt. Auch der schon intensivere Akzent von „induant“ bleibt als Durchbruch noch im vierten Modus (vgl. „Deus exaudi“ in Beisp. 89).

Könnten wir auch „David“ als Abweichung (oder Durchbruch) singen und wieder in den vierten Modus zurückkehren? Ja, wenn wir „propter“ noch im unteren Bereich ließen:

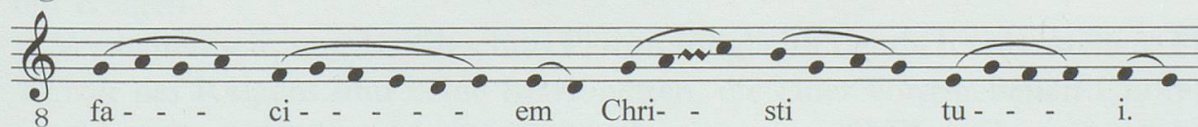
Figur 157



Mit dem kurzen Durchbruch bei „David“ bliebe dann die ganze Stelle und damit die ganze Melodie im vierten Modus; die Rede verlangt aber einen dritten Modus, weil „servus tuus“ zum Kernwort wird; die ganze Phrase „propter David servum tuum“ muß im „höheren Ton“ gesprochen und gesungen werden, deshalb ja der Aufbau von „et sancti tui“ her. Ja, es genügt auch nicht, auf der *c*-Ebene zu bleiben, etwa in der Art der ersten Phrase von Beisp. 78, denn der Knecht Gottes steht hier über dem König: Er ist es, den wir im Gedächtnis behalten sollen, wenn der Gesang verklungen ist. So kommt es auf „servum tuum“ zu jener Steigerung in die Quart *h c d e*, in welcher sich die Akzentfigur auf *E* eine Quint höher wiederholt.

Ist „faciem“ Abweichung oder Abstieg? Als echte Abweichung würde die Stelle uns einen Rücklauf zu *c* erwarten lassen, etwa mit einer *G-a-h-c*-Akzentfigur auf „Christi“:

Figur 158



In Wirklichkeit aber kehrt „faciem“ in den unteren Bereich zurück, in dem die Melodie begonnen hatte. Die schlußwellenartige Figur von „faciem“ (vgl. etwa den *D*-Schluß von Beisp. 51) kennen wir schon als Figur des vierten Modus, vgl. „omnia“ von Beisp. 91, deshalb erwarten wir auf „Christi“ einen

auf *E* beginnenden Akzent. Das Wort in seiner Einzigkeit ist aber viel eindrücklicher gestaltet, nämlich mit einer Figur, welche die ganze tieforientierte Quint *D a* umfaßt und sich an Gewicht und Farbe von einem bloßen *E-F-G-a*-Akzent unterscheidet.

Mit Beisp. 93, dieser Synthese des dritten und vierten Modus, sind wir wieder zu einer Tieforientierung zurückgekehrt, die wir mit dem ersten Modus verlassen hatten. Sie regte sich in unserm Prozeß in Schlußteilen des vierten und schon dritten Modus und breitete sich dann in früheren Teilen der Melodie von Beisp. 89 an aus (s. dazu Punkt 3 der Zusammenfassung auf S. 181). So wie Beispiel 53 von *D* bis zu *e*, dem höchsten Ton des oberen Bereiches aufstieg, so steigt der zweite Teil von Beisp. 93 von *e* bis zu *D* ab, bevor er auf *E* schließt.

Nach einer langen Wegstrecke der Harmonia Modorum, die mit dem fünften Modus und seiner Hochorientierung begann, ist der erste und zweite Modus wieder in unser Hörfeld getreten und mit ihnen *F* als manifester Raumton, der jetzt im selben Gesang zusammen mit seinem Quintton *c* erklingen kann, der ihn als zweite Sonne so lange (aber doch nur scheinbar!) verdrängt hat.

Conclusio

Der Reigen

Ambituserweiterung und Klangwechsel sind nichts anderes als *Entfaltung der Konsonanz*, genauer: der zwei ersten Schritte des Quintweges (s. Fig. 4 auf S. 29). In der Ambituserweiterung erleben wir die Verlagerung von *F* nach *c*, im Klangwechsel die Verlagerung von *F* nach *G*, welche den Weg zum Gegenklang freigibt (s. Fig. 2 auf S. 25).

Die Lösung von *F* in Ambituserweiterung und Klangwechsel sowie die Rückwende zu *F* ist nicht nur an große Prozesse gebunden, vielmehr kann jede Phrase, ja jede Figur einen Schritt in der einen oder anderen Richtung tun. Stellen wir uns einen Kreis vor, in dessen Zentrum der Raumton liegt: Von ihm und zu ihm verlaufen Prozesse der Entfernung und Rückkehr als Radialbewegungen. Jede kleinste melodische Bewegung kann die Teilbewegung einer großen Radialbewegung sein; sie kann aber auch auf einer Peripherie verlaufen, wenn sie sich weder vom Zentrum entfernt noch sich ihm annähert, so etwa Figuren und Phrasen, die innerhalb einer Region oder eines regionalen Bereiches verlaufen. Doch hier kommt es immer wieder zu Ablenkungen zur Radialbewegung hin, so wenn zum Beispiel das *G* der zweiten Region so stark wird, daß ein Durchbruch zur vierten Region bevorsteht. Im Durchbruch mit *h* über *G* und *c* als Zielton entfernt sich die Radialbewegung sowohl in der Ambituserweiterung wie im Klangwechsel vom zentralen *F*.

Das Gleichnis des Kreises wird noch lebendiger als Gleichnis eines *Reigens*, den Tänzer um einen Reigenführer tanzen, so wie ihn Plotin als Gleichnis der Harmonia Mundi schildert: „Wir umkreisen (das Eine), schauen aber nicht immer zu ihm hin. Sondern wie ein Reigen, obwohl um den Reigenführer sich bewegend, sich von seiner Schau abwendet, aber erst schön singt und wahrhaft bei ihm ist, wenn er sich wieder zu ihm umwendet, so sind auch wir immer um das Eine geschart – und wenn nicht, werden wir uns ganz auflösen und nicht mehr sein – aber (selbst in der Bewegung des Reigens) blicken wir nicht immer zu ihm hin: wenn wir aber zu ihm hinsehen, dann ist unsre Bestimmung und (innere) Ruhe erreicht, und ohne die richtigen Töne zu verfehlen, tanzen wir wahrhaftig um ihn, den Reigenführer, einen gotterfüllten Reigen“.⁵⁰

Versuchen wir, uns das Gleichnis Plotins möglichst deutlich vorzustellen: Die Tänzer des Reigens sind keine Marionetten, die einer vorgegebenen Choreographie folgen, sondern Menschen mit ihrem eigenen Willen. Zwar umkreisen sie den Reigenführer, aber er läßt ihnen die Freiheit eigener Bewegung. Die Abwendung von ihm wie die Umwendung zu ihm gehören zum Reigen; erst

50 s. Enneaden VI 9, 8

wenn die Tänzer sich ganz aus dem Reigen lösen, verlieren sie ihre Existenz.

Bis in die kleinste Figur des Reigenes wirkt Nähe und Ferne des Zentrums, aber nicht in passiver Weise, so wie wir uns näher oder ferner von einer Quelle von Licht und Wärme aufhalten, sondern in unsrer *eigenen* Bewegung von Nähe zu Ferne und umgekehrt. Gerade in größter Ferne kann die Nähe besonders wirksam sein, so wie größte Nähe uns dazu anspornen kann, ihre Erfahrung in die Ferne zu tragen. Denn wir sind nicht Zuschauer, sondern Tänzer: *Wir* schaffen den Reigen, zwar nicht unabhängig vom Reigenführer, aber doch in eigener Freiheit.

Im Reigengleichnis finden wir die Harmonia Modorum nicht in den Tönen als solchen, sondern in den Bewegungen, die aus dem Reigen, den die Töne miteinander vollführen, entstehen. Was wir im Bilde des Klangwechsels und der Ambituserweiterung vor uns haben, ist sozusagen nur die Aufstellung der Tänzer, bevor der Reigen begonnen hat. In der Aufstellung ist zwar ihre Rolle vorbestimmt, aber noch nicht, *wie* sie diese Rolle im Reigen selber als Tänzer unter Tänzern spielen werden.⁵¹ Das heißt, daß sich Abgrenzungen, die im Bilde gegeben sind, im Prozeß der Erfahrung verändern können. So bleiben die Orientierungsstufen der Ambituserweiterung im Bilde an die drei Bereiche gebunden (s. Fig. 70 auf S. 95), aber die konkrete Figur des Reigenes kann die Vorherrschaft der Bereiche auflösen. So können *F* und *E* als Abweichungstöne von *c a G* dem hochorientierten Bereich angehören oder *e* in der Figur *F a c e* dem mittleren Bereich. Damit ist aber das Bild der Orientierung mit seinen festen Grenzen nicht in Frage gestellt; es wirkt im Prozeß, ohne Gesetz des Prozesses zu sein. Schon das erste Melodiefragment auf S. 19 stellt die absolute Bedeutung der drei Orientierungsbereiche in Frage: Die Quintfolge *F a h c* bildet dort eine Einheit, obwohl in ihr ein Wechsel vom mittleren zum oberen Bereich stattfindet. Ja, die Einheit *F/c* ist hier sogar stärker, als sie in der Folge *F a b c* wäre, obwohl der Ton *h* von seiner Ausgangsstellung im Reigen her trennt und nicht verbindet.⁵²

In der Aufstellung der Töne zum Reigen erkennen wir eine zum Bilde geronnene Harmonie, die erst im Reigen zu einer Harmonie der Erfahrung wird. Sie verlangt ein Ohr, das im Bild des Systems den Reigen der Töne voraushört, so wie das Auge des Prinzen im Bildnis der Prinzessin die lebendige Prinzessin zu schauen vermochte.

51 Die Verteilung der Rollen und wie sie im Leben erfüllt werden, führt uns Calderon in seinem „Großen Welttheater“ besonders schön vor Augen.

52 In der für den Musikunterricht grundlegenden *Solmisation* wurde die Trennung der drei Bereiche und ihrer Orientierungen eingeübt, vgl. *Geschichte der Musiktheorie* Bd. 4, hg. von Th. Ertelt und F. Zamminer, Darmstadt 2000, S. 126 ff. und 197 ff., s. auch *Solmisation und Kirchentonsarten* von Ina Lohr (Basel 1943).

Appendix 1

Die Notenbeispiele

Beispiel 1

8 Om - - - nes gent - tes plau- di - te
8 ma-ni - bus iu - bi - la - te De - - - o
8 in vo-ce ex-sul - ta - ti - o - - - nis.

Beispiel 2

8 Do - mi - nus se-cus ma - - - re Ga-li - lae - - - ae
8 vi - dit du - os fra - tres.

Beispiel 3

8

Beispiel 4

8

Beispiel 5

8 Modus 1 2 3 4 5 6 7 8

Beispiel 6

8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

8 et in sae-cu-la sae-cu - lo-rum A - men.

Beispiel 7

8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
8 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

Beispiel 8

8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
8 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

Beispiel 9

8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
8 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

Beispiel 10

8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

8 et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-men.

Beispiel 11

8 Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sanc-to.
8 Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-per
8 et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-men.

Beispiel 12

8 Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sanc-to.
8 Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-per
8 et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-men.

Beispiel 13

8 Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sanc-to.
8 Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-per
8 et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-men.

Beispiel 14

8 Iu- - sti e - pu-len-tur, ex-sul - - tent in con - spectu De - - i;

8 de-lec - ten - - tur in lae - - ti - ti - - a.

Beispiel 15

8 Mi - se - re - re me - i De-us.

Beispiel 16

8 Ad-iu-va-bit e - am De-us vul- tu su - o. Al - le - lu - ja.
8 Al - le - lu - ja. In sanc-tis e - jus lau - da - te De-um.

Beispiel 17

8 Di - cit Do - mi - nus: Im - ple-te hy-dri - as a - qua
8 et fer - te ar - chi - tri - cli - - no.
8 Dum gu - stas - - set ar - chi-tri - - cli - - nus
8 a - quam vi - num fa - ctam, di - - cit spon - so.

Beispiel 18

8 Al-le - lu - ja

Beispiel 19

8 Al-le - - - lu - - - ja

Beispiel 20

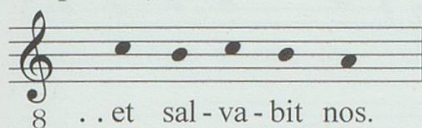
8 Glo-ri - a et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a-men.

Beisp. 21



8 Do-mi- nus lé-gi-fer no-ster, Do-mi- nus Rex no-ster ip-se vé-ni-et et sal-va-bit nos.

Beisp. 21 a)



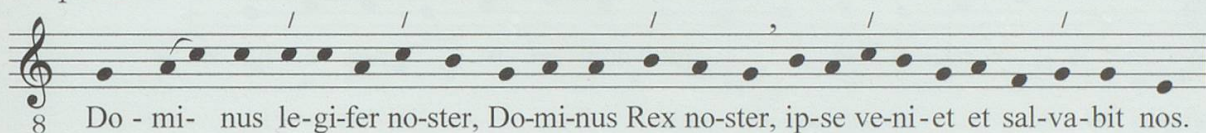
8 .. et sal-va-bit nos.

Beisp. 21 b)



8 .. et sal-va-bit nos.

Beispiel 22



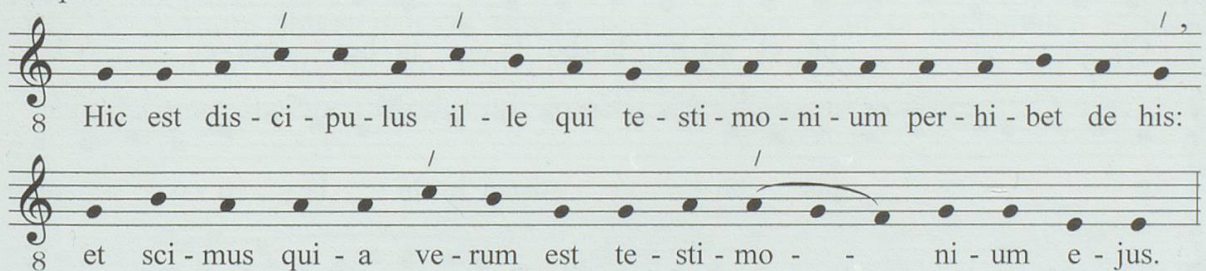
8 Do - mi- nus le-gi-fer no-ster, Do-mi-nus Rex no-ster, ip-se ve-ni-et et sal-va-bit nos.

Beispiel 23



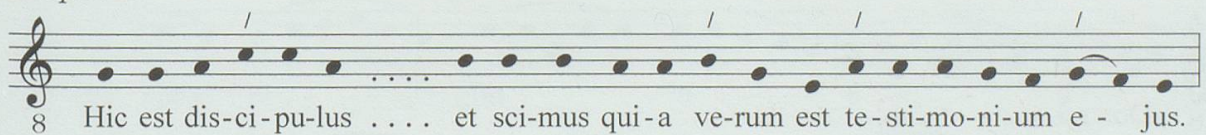
8 Hic est dis - ci - pu - lus il - le qui te - sti - mo - ni - um per - hi - bet de his:
8 et sci-mus qui - a ve-rum est te - sti - mo - ni - um e - ius

Beispiel 24



8 Hic est dis - ci - pu - lus il - le qui te - sti - mo - ni - um per - hi - bet de his:
8 et sci - mus qui - a ve - rum est te - sti - mo - - ni - um e - jus.

Beispiel 25

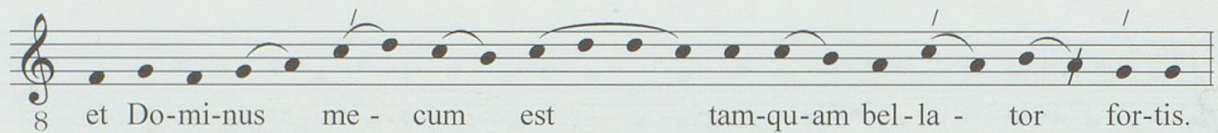


8 Hic est dis-ci-pu-lus et sci-mus qui-a ve-rum est te-sti-mo-ni-um e - jus.

Beispiel 26



8 Con-tu-me-li-as et ter-ro - - res pas - sus sum ab e - is;



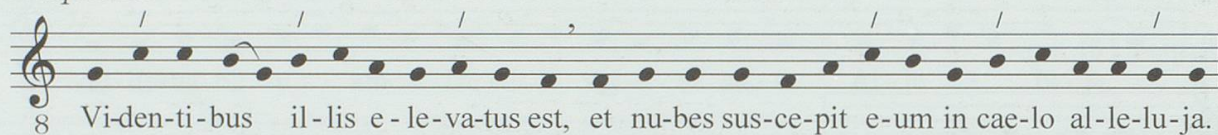
8 et Do-mi-nus me - cum est tam-qu-am bel-la - tor for-tis.

Beispiel 27



8 De fruc-tu ven - tris tu - i po-nam su - per se-dem tu-am.

Beispiel 28



8 Vi-den-ti-bus il-lis e - le-va-tus est, et nu-bes sus-ce-pit e-um in cae-lo al-le-lu-ja.

Beispiel 29



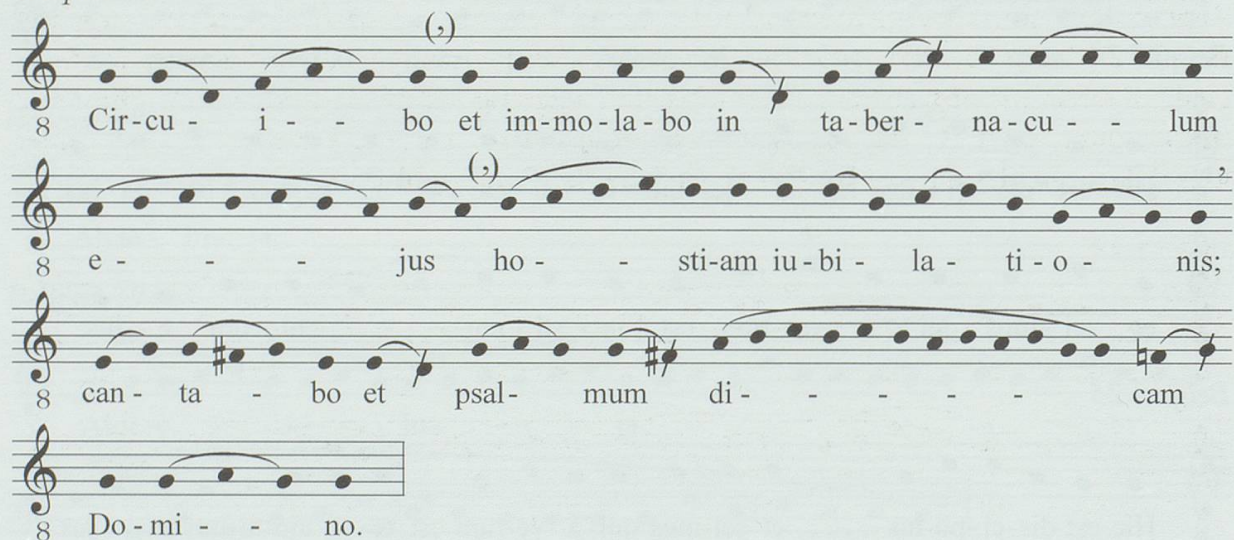
8 In Is - ra - el mag-num no - - men e - jus.

Beispiel 30



8 Po-tens es Do-mi - ne, e - ri - pe - re nos de ma - nu for-ti;
8 li - be - ra - re nos, De - us no - ster.

Beispiel 31



8 Cir-cu - i - - bo et im-mo-la-bo in ta-ber - na-cu - - lum
8 e - - - jus ho - - sti-am iu-bi - la - ti - o - nis;
8 can - ta - bo et psal - mum di - - - - - cam
8 Do - mi - - no.

Beispiel 32

8 Do - mi - ne De - us sa - lu - - tis me - ae,
8 in di - - e cla - ma - vi, et noc - te co - ram te;
8 in - tret o - ra - - ti - o me - a
8 in con - - spec - tu tu - - o, Do - mi - - ne.

Beispiel 33

8 Lae - ta - bi - tur iu - - stus Be - ne - dic - - ta sit
8 Ad te le - va - vi a - ni - mam me - am Do - mi - ne,
8 ne lon - ge fa - ci - as au - xi - li - - um tu - - um a me.

Bei den folgenden Introiten, die mit dem achten Modus beginnen und im letzten Kapitel mit dem dritten Modus schließen, sind Lesarten des Manuskriptes Montpellier H. 159 (s. Anm. 35), die stark von der in den Beispielen gegebenen Fassung des Graduale Romanum abweichen, in Buchstaben angefügt. Zudem finden sich Hinweise auf Introiten im GR, die im Text nicht besprochen werden, jeweils am Ende einer Beispielgruppe desselben Modus mit Angabe der Seitenzahl im GR.

Beispiel 34

8 Lae - ta - bi - tur iu - - stus in Do - - mi - - no,
8 et spe - ra - - bit in e - - o
8 et lau - da - bun - - tur om - - nes rec - - ti cor - de.

Beispiel 35

8 Ad te le-va-vi a-ni-mam me-am De-us me-us
 8 in te con-fi-do non e-ru-bes-cam ne-que
 8 ir-ri-de-ant me in-i-mi-ci me-i; et-e-nim
 8 u-ni-ver-si qui te ex-spec-tant, non con-fun-den-tur.

Weitere Introiten des 8. Modus im Graduale Romanum.

Benedicta sit: Adaption von Beisp. 64 (zur Neutextierung älterer Melodien für das Meßproprium von Trinitatis s. W. Apel: *Gregorian Chant*, Indiana University Press 1958, S. 69). **Dilexisti:** Zu $G-c-c-a-c-G-G-F$ („laetitiae“) vgl. Beisp. 69 (7. Modus), $c-G-G-F$ häufig als Schlußfigur in Gradualien und Offertorien verschiedener Modi, im 8. Modus in Tracten. **Dum medium silentium:** Zum Anfang vgl. Anfang von Beisp. 89 (ohne Vorfigur $E-G-F$). Beachte die Schärfung des Wechsels von mittlerer zu hoher Orientierung durch Wechsel von b zu h . **In excelso throno:** Beachte Abweichung zu D („unum“), vgl. Abweichung zu C im vorigen Introitus. **Introduxit vos Dominus:** Zum Initium vgl. Beisp. 35 (hier Vorfigur noch knapper, nur bis G gehend); c im Verlaufe der Melodie zunehmend (vgl. Beisp. 35); durch h bei „semper“ (auch in Ms. Montp.) Neubeginn bei steigendem $F-G-a$ („in ore“), Phrase „semper ... vestro“ dadurch dreigeteilt (mit b auf auf „semper“ und „vestro“ wäre sie durchgehend mittelorientiert; zu „ore vestro“ vgl. „etenim universi“ in Beisp. 35). **Iubilare Deo:** Beachte durchgehenden $a-h-c$ -Akzent (kein $G h$). Das dreifache Schlußalleluja hat die Form eines Initiums mit Vorphrase, vgl. Beisp. 41. **Lux fulgebit:** Zum Initium vgl. Beisp. 35 Anfang und „in te confido“. Zu „Princeps ... regni“ vgl. Beisp. 35 „etenim expectant“, dort mit h , hier mit b , d.h. alles in mittlerer Orientierung. **Miserere mihi ... ad te:** Zum Anfang vgl. Beisp. 34, ferner „Dilexisti“ und „Iubilare Deo“. Wie in Beisp. 34 steigt die Melodie zur 5. Region, dort in Kernwort „sperabit“ Steigerung bis e , hier in Kernwort „copiosus“ bis f ; zu $d h d f$ vgl. siebenten Modus ab Beisp. 72.

Beispiel 36

8 Hoc cor-pus quod pro vo-bis tra-de-tur;
 8 hic ca-lix no-vi-te-sta-men-ti est

8 in me - - o san - gui - ne di - - cit Do-mi - - nus;
 8 hoc fa - - ci - te quo-ti - es-cum-que su-mi - - tis
 8 in me - - - - am com-me-mo - ra - ti - o - - nem.

Beispiel 37

8 Ec - - ce ad - ve - - nit do-mi - na-tor Do - - mi - - nus,
 8 et reg-num in ma - - - nu e - - - jus
 8 et po - tes - tas et im-pe - - - ri - - - um.

Beispiel 38

8 Do - - mi-nus il - lu - mi - na - ti - - - o me - - - a
 8 et sa - - lus me - - - - a, quem ti - - - - me - - bo?
 8 Do - - mi-nus de-fen - - sor vi - - tae me - - - ae,
 8 a quo tre-pi-da - - - bo? qui tri - - bu - lant me
 8 in-i - mi-ci me - - - i, in-fir - ma-ti sunt et ce - ci - - - de - - runt.

„trepidabo“ D-a-G-a

Beispiel 39

The image shows a musical score for three staves of Gregorian chant. Each staff begins with a '8' indicating the starting note. The lyrics are: 'Ex ore infantium, Deus, et lactentium perfectissimi laudem propter inimicos tuos os.' The melody is written in a single line on a four-line staff with a treble clef. The notes are connected by horizontal lines, and there are various phrasing marks like slurs and accents. A small '(2)' is written at the end of the second staff.

„ore infantium, Deus“ $D-E-D F-E G-F-D$, „inimicos tuos“ $G-F-F-C C-F-C-F-E-F-D-E-E-D$

Weitere Introiten des zweiten Modus im Graduale Romanum.

Berücksichtigt sind folgende Punkte: 1) Abweichungen zu *A* innerhalb der Melodie, 2) Terzen mit *E* (vgl. Beisp. 39), 3) die Folge $D G (F) G a$ (vgl. Beisp. 38). **Cibavit eos:** 1) 2) (Schlußalleluja), 3). **Clamaverunt:** 2) $C-E-D \dots D-F-E$ vgl. Anf. Beisp. 39; 3). **Dominus dixit:** Folge der Regionen 2 und 1 (bis „tu“), 2 und 1 (bis „hodie“), am Schluß 1/2 (vgl. dazu umgekehrte Regionenfolge in Beisp. 37). **Dominus fortitudo:** Erste Phrase von Vorfigur bis 2. Region steigend (vgl. Beisp. 37, dort über ganze Melodie hinweg), dann 1) (Fallen und Steigen von Region 2 bis Vorfigur und umgekehrt) und 2) („tua“ als Akzentfigur im Gegenklang). **Exsurge Domine:** Besteht nur aus Vorfigur und 1. Region; 1); 2) (zu $C E \dots D F$ vgl. Anf. Beisp. 39). **Fac mecum:** Wie „Dominus dixit“ von 2. Region ausgehend; 2) $E-C D-F$. **Laetetur cor:** Von *A* bis *a* innerhalb einer Phrase (vgl. Beisp. 38: über mehrere Phrasen hinweg); 1) (nach 1. Phrase Fallen-Steigen von 3. Region bis Vorfigur und bis 3. Region, „faciem eius semper“ wiederholt „quaerentium Dominum“). **Me expectaverunt:** Rezitativischer Anfang in 2. Region, in 2. Phrase Rezitation zu *G* wechselnd; 3). Zu $E-F-G-a$ -Akzent („intellexi“) vgl. Beisp. 89 ff. (4. Modus); 2) („perderent“, „vidi“ und „latum mandatum ...“). **Multae tribulationes:** 1) am Anfang, 2) („eorum“). Abstieg zu *B* („conteretur“). **Redime me:** 3); 2) („via recta“). **Sacerdotes ejus:** Zum Anfang vgl. Beisp. 45 (6. Modus!) **Sitientes:** Abweichungen zu *B*; in Montpellier Abw. zu *A* statt *B*: $C-D-A C-F$ („aqua dicit“ und „bibite cum“), dort also 1). $D-F-a-G$ („non“) als emphatische Überhöhung der 2. Region. **Terribilis est:** 1) (zum Anfang vgl. Anfang von „Multae tribulationes“; zu beiden Anfängen vgl. terzhöheres, aber in der melodischen Gestalt ähnliches Initium des ersten Modus: s. Beisp. 46). 2): „domus“ (vgl. „tua“ in „Dominus fortitudo“); in Montp. „domus“ $C-D-E G-F-C$. **Veni et ostende:** Zum Anfang vgl. Beisp. 37, ähnlich wie dort auch Steigerung von Vorfigur bis zur 2. Region; 1): „Domine“. **Venite, adoremus:** Zu *B* im Initium vgl. „Sacerdotes eius“. 3) bei „adoremus Deum“ und „ante Dominum“, sonst durchgehend 2. Region mit Abweichungen zu *C*.

Beispiel 40

8 Mi-hi au-tem ni - - mis ho - no - ra - ti sunt
 8 a - mi - - ci tu - i De - - - us; ni-mis con-for - ta-tus
 8 est prin - - - ci - pa - - tus e - o - - - rum.

Beispiel 41

8 Do - - mi-ne ne lon- ge fa-ci - - as au- xi-li - - - um tu - - - um
 8 a me; ad de- fen-si- o- nem me- am a - spi- ce,
 8 li- be- ra me de o- - - re le-o - - - nis
 8 et a cor-ni - - - bus u - - ni - cor - nu - o - - rum
 8 hu - mi - li - ta - - tem me - - - - - am.

„ne longe facias“ *D-D G-a-a-G*, „unicornium, humilitatem“ *a-c h-c c-c-c a-F*

Beispiel 42

8 Re - - qui-em ae - - ter - - - nam do - - na e-is
 8 Do - mi - - - ne; et lux per - pe - tu - a
 8 lu - ce - at e - - - is.

5) erste Phrase, dann wieder mit *E G* bei „lex Dei ejus“; Variante von 4) „et lingua ejus lo-“. **Quasi modo geniti**: 1); 5) erstes Alleluja mit *G E F*, drittletztes Alleluja; Variante von 4): „rationabiles“. Abweichung zu *C* vor Schluß. **Respice in me**: *F*-Rezitation, dann Variante von 4) „et miserere mei Domine“. Zu „quoniam unicus“ vgl. „et implevit eum“ in „In medio Ecclesiae“; „et pauper sum ego“: Phrase des 5. Modus (vgl. Beisp.59); „vide ... meam“: Oktav *c/C* durch *G* und *F* geteilt (s.S. 94); beachte Abstieg zu „et laborem meum“: 4) nach Abweichung zu *C* von „mea“ an erweitert. (Zu 4) im Allgemeinen: Die Folge *E G b* verbindet den 6. mit dem 4. Modus; die Variante *F G b* gibt diese Verbindung auf.)

Beispiel 46

8 De ven- - - tre ma-tris me- - - ae vo-ca - - vit me
 8 Do-mi - - nus no - - mi-ne me - o;
 8 et po - - su - - it os me- - - um ut gla-di - - - um
 8 a - - cu - - - tum; sub te-gu-men - to ma - nus su - - - ae
 8 pro - - te - - xit me, po - - su - - it me
 8 qua - si sa - git - tam e - - - lec - - - tam.

Beispiel 47

8 Ex - au - di - at Do-mi - nus Ca - ri - tas De - i dif - fu - sa est
 8 Cum i - ter ad ma - re coe-pis - set Haec est Vir - go sa - pi - ens
 8 quam Do - mi - nus vi - gi - lan - tem in - ve - nit.

Beispiel 48

8 Do - mi - ne, bo - num est nos hic es - se.
 8 Di - ci - te: pu - sil - la - ni - mes con - for - ta - - mi - ni.
 8 **aber** Ex - au - di - at Do - mi - nus o - ra - ti - o - nes ve - stras.

Beispiel 49

8 E - go au - tem cum iu - sti - - - ti - a ap - - - pa - re - - bo
 8 in con - spec - - - tu tu - o, sa - ti - a - - - bor,
 8 dum ma - ni - fe - sta - bi - tur glo - ri - a tu - a.

„iustitia apparebo“: $G-h-a h-G$ (Trennung von $h-G$ und folgendem $F F-G-a!$),
 „manifestabitur“ $F-E$

Beispiel 50

8 Mi - se - - re - ris om - - ni - um Do - - mi - ne, et ni - - - hil o - di - sti
 8 e - o - - - rum quae fe - - - ci - - sti, dis - si - mu - lans pec - ca - ta
 8 ho - - - mi - - - num prop - ter pae - ni - - - ten - ti - - - am
 8 et par - - cens il - - - lis; qui - a tu es
 8 Do - - - mi - nus De - - - us no - - - ster.

„Domine“: $a-G-a$, „fecisti“: $F-G-E-F$, „quia tu“: $D-G-E-F-E-C-D-E-F-E-D-E$

Beispiel 51

„irreprehensibilis“: G, „fidele“: G

Beispiel 52

„eorum“: d-c-d-c-h-a-h

Beispiel 53

„autem“: G-F, „eorum“: c-d-c-b-a-b (!), „tempore“: a-G-a-G-F-E-D-F

Weitere Introiten des 1. Modus im Grad. Romanum.

Berücksichtigt sind folgende Punkte: 1) Initium *D C F G a*, 2) Initium *D a b a*, 3) Lage der Melodie (bzw. ihres Hauptteiles) in Rahmenquint *D/a* oder 4) *F/c*, 5) Folge *D F G a / F G a c* (s.S. 97), 6) „Zwischenregion“ *E G a*. Weitere Punkte werden einzeln vermerkt.

Da pacem: 2), 5) *F G a c* variiert: *F-G-a-b + a c*. *Dicit Dominus: Sermones*: 2), 3); *E-F-G-a*-Akzente (vgl. 3. und 4. Modus). *Dominus secus mare* (s. Beisp. 2): 1), 5); *E-F-G*-Akzent („me“), *D-G-F* als emphatische Figur („piscatores“). *Ego autem*

in Domino: Zum Anfang vgl. Beisp. 49; 4) bis auf letzte Phrase; beachte *G a-c* („exultabo“). *Etenim sederunt*: 1); 5) *F a G c*. *Exaudi*: 1), 3); beachte *Es* als Wechselton des ersten *D*. *Exclamaverunt*: 2), 3). *Exsurge*: 1) mit *E G a*; 5); 6) bei „adhaesit“. *E-G-a*-Akzent („libera“): vgl. Beisp. 92 und Quint höher Beisp. 72. *Factus est*: 2), 3); zu Kernphrase „et eduxit me in latitudinem“ vgl. Kernphrase „propter paenitentiam“ in Beisp. 50. *Gaudeamus*: 2), 4); zu emphatischem *D-G* („celebrantes“) vgl. „piscatores“ in „Dominus secus mare“. *Gaudete*: Zu Anfang 1) stark variiert: Terzenaufbau von *E C* aus; 3) mit emphatischem *c* („nihil“; zu „nihil solliciti sitis“ vgl. „non erubescam“ in Beisp. 35); Wortfigur „oratione“ als gegenklangliche Vorbereitung von *F* („petitione“), vgl. dazu „hic domus“ in „Terribilis est locus“ (6. Modus) und „tuae“ in „Dominus fortitudo“ (2. Modus). *Inclina*: 2); 5) mit variiertem *F G a c* (s. o. „Da pacem“). *Iustus es*: 2); *F G a c / a c d e* (vgl. Beisp. 52). *Iustus ut palma*: 1) in Ausdehnung der Regionenfolge 2, 1 und 3; übrige Melodie in 2. und 1. Region (vgl. Beisp. 46). *Laudate pueri*: 1) ausgedehnt und in Regionen 1, 2 und 3 aufgelöst (vgl. vorigen Introitus). *Meditatio*: *a*-Anfang wie Beisp. 54; 3); 6) zu *D F E G a* vgl. oben „Exclamaverunt“ und Beisp. 92 (4. Modus). *Memento nostri*: 1), 5). *Rorate caeli*: 2); zu „aperiatur terra“ vgl. „matrem filiorum“ in „Laudate pueri“. *Scio cui credidi*: *a*-Anfang wie Beisp. 52; 3). *Statuit*: 2), 5) (vgl. Beisp. 50). *Suscepimus*: 2), 4); *c-e-d*-Akzent (vgl. Beisp. 55).

Beispiel 54

8 Ex-au-di De-us o-ra-ti-o-nem me-am
 8 et ne de-spe-xe-ris de-pre-ca-ti-o-nem me-am;
 8 in-ten-de in me, et ex-au-
 8 di me.

Beispiel 55

8 Do-mi-ne, in tu-a mi-se-ri-cor-di-a
 8 spe-ra-vi; ex-sul-tavit cor me-um
 8 in sa-lu-ta-ri tu-o; can-ta-bo Do-mi-no,

8 qui bo- - - na tri- - - bu- it mi- - - hi.

„bona“: *h* statt *b*

Beispiel 56

8 Mi-se- re- - re mi-hi Do- - mi-ne, quo-ni- - - am tri- - - bu- - - lor;
8 li - be - - ra me et e-ri- - pe me de ma-ni- - bus
8 in-i- mi-co- - rum me- - o- - - - rum et a per-se-quen- ti-bus me;
8 Do-mi-ne, non con-fun- - dar, quo-ni- - - am in- vo- ca- - - - vi te.

„persequentibus“: *c-d-c-h-c*, „vocavi“: *a-c-h-G-a*

Beispiel 57

8 Lo- que- - - bar de te-sti-mo-ni- - is tu- - - is in con- - spec - tu
8 re- - - gum, et non con- fun- de- - - bar; et me-di-ta- - - bar in
8 man- da- - tis tu- - - - is, quae di- le- - - xi ni- - - - mis.

„mandatis“: *F-a*

Beispiel 58

8 Ecce De- - - us ad- iu- vat me, et Do - mi- nus sus- - cep- - tor est
8 a - ni-mae me- - - - ae; a-ver- te ma- - - la in-i- - mi- - cis
8 me- - - is, in ve- - ri-ta-te tu- - - a dis- per-de il-los,

8 pro-tec- - tor me- - - us Do-mi- - - - ne.

„susceptor“: *a-G-a a-G-a F-G-F*

Beispiel 59

8 Lae-ta - - - re Je-ru-sa-lem, et con- ven- - tum fa- - ci- te

8 om - nes qui di-li-gi - - tis e - - - - - am;

8 gau- de-te cum lae-ti - - ti - - a, qui in tri-sti - - - ti - - - a

8 fu - - - i - - - stis; ut ex - sul - te - - tis, et

8 sa-ti - e - - - - mi - - - ni ab u - be - - ri-bus

8 con-so - la - ti - o - - - - nis ve - - - - - strae.

Beispiel 59 a)

8 qui in tri-sti - - - ti - - - a fu - - - i - - - stis

„satiemini“: *c-d-c-b-a-b b-a*

Weiter Introiten des 5. Modus im Grad. Romanum.

Circumdederunt: Zum Anfang vgl. Anfang von Beisp. 55. Zur Verbindung *c h G* („dolores inferni“ „exaudivit“) vgl. Beisp. 26 ff. (8. Modus), zu *a-c-G-G-F* vgl. „Dilexisti“ (8. Modus). **Deus in loco sancto**: Zum Anfang vgl. Beisp. 58; „virtutem“: Terzvariante der 5. Region. Zu „ipse dabit“ bis Schluß vgl. Schlüsse ab „protector“ in Beisp. 58 und ab „consolationis“ in Beisp. 59: dort *eine* Bewegung in mittlerer, hier geteilte Bewegung in hoher und mittlerer Orientierung. **Domine refugium**: zu *h G* siehe „Circumdederunt“; ab „a saeculo“ mittlere Orientierung (6. Modus). **Verba mea**: Zu „meum“ vgl. „tuis“ in Beisp. 57.

Beispiel 60

8 Iu - bi - la - - - te De - - - o om - nis

8 ter - - - - - ra;

8 iu - bi - la - - - - -

8 - - - - - te De - - - o om - - - nis

8 ter - - - - - ra, ser - vi - - - te

8 Do - - - mi - - - no in lae - - - ti - ti - - a;

8 in - tra - - - te in con - spec - tu e - - - jus in ex - sul - ta -

8 ti - o - - - ne, qui - - - a Do - - mi - -

8 nus ip - - - se est De - - - us.

Beispiel 61

8 Ex - spec - - - tans ex - spec - ta - - - vi Do - mi - - num, et re - spe - -

8 xit me; et ex - - au - - di - - - vit de - pre - ca - - - ti -

8 o - - - nem me - - - - - am, et im - mi - sit

8 in os me - - - - - um can - ti - cum no - vum,

8 hym-num De- - - - o no- - - - stro.

Beispiel 62

8 Spi-ri- - tus Do-mi- - - ni re-ple- - vit or- bem ter- - ra- rum,
 8 al-le- - - lu- - - ja; et hoc quod con- - - ti- - - net om- - ni-a,
 8 sci-en- ti- am ha- bet vo- - cis, al- le- - lu- - - - ja
 8 al- - le- lu- - - - ja al- le- - - lu- - - ja.

„habet“: *h-d c*

Beispiel 63

8 Vic-tri- cem ma- num tu- - - am, Do- mi- - ne, lau-da- - ve-runt
 8 pa- - - ri- ter, al- le- lu- - - ja, qui- a sa- pi-en- - ti- a
 8 a-pe- ru- it os mu- - - - - tum, et lin- guas in- fan- ti-
 8 um fe- cit di- - ser- - - tas, al- le-lu- - - ja al- le- - - lu- - - ja.

„alleluja, quia sapientia“: *F ... F-D F G-F-a*

Beispiel 63 a)

5. Region

8 Vic- tri - - cem ma - num tu - - - am

Beispiel 64

8 In- vo-ca- - - bit me, et e- - - go ex-au- - di- am

8 e - - um; e - - ri - - pi - am e - - - um,
 8 et glo - ri - - - fi - ca - - - bo e - - - um; lon - gi - tu - di -
 8 ne di - e - - - rum ad - - im - ple - - - bo e - - - - um.

Beispiel 65

8 In vir - tu - te tu - - - a, Do - mi - - ne, lae - ta - - bi - - - tur
 8 iu - - stus, et su - - - - per sa - lu - ta - re tu - - - - um
 8 ex - - - sul - ta - - bit ve - - he - men - ter; de - si - de - - ri - um
 8 a - ni - - mae e - - - - jus tri - bu - i - - - - sti e - - i.

„laetabitur“: *d-c-c-h-a*, „tribuisti“: *d-h-c*

Beispiel 66

8 Ex - spec - ta Do - - mi - num, vi - ri - li - ter a - ge, et con - for - te - tur cor
 8 tu - - um, et su - - sti - ne Do - mi - - - - num.

„cor tuum“: *a-d-c-h h*, „sustine“: *a-h-c c*

Beispiel 67

8 Vi - ri Ga - - li - lae - - - i, quid ad - mi - ra - - - mi - - - ni a - spi - ci - en - tes
 8 in cae - - lum, al - le - - - lu - - ja? quem - ad - - mo - dum vi - di - stis e - - um

8 a-scen- den-tem in cae- - - lum, i - ta ve - - ni - et,
8 al-le- lu- - - ja al- le- - - lu- ja al-le- - - - - lu- - ja.

„quemadmodum“: G

Beispiel 68

8 Pu- er na- - tus est no- - - bis, et fi- - li- us da- - tus
8 est no- - - bis, cu-jus im-pe- - - ri- um su-per hu- - - me- rum
8 e - - - jus; et vo-ca - - bi- tur no- men
8 e - - - jus mag- ni con- si- li- i An- - - ge- - - lus.

„ejus, et vocabitur“ c-a-h-c-h-c-h-a ... c-h-a

Beispiel 69

8 O- cu-li me-i sem - - - per ad Do- - mi- num,
8 qui-a ip- se e-vel- - - let de la- - que-o pe-des me - - - os;
8 re-spi- - - ce in me, et mi- se-re- - reme - - - i,
8 quo-ni - - am u-ni- - cus et pau- - - - per sum e - - go.

„semper“: d-e-d-e-h (?) - c-d h-a, „ad Dominum“: c-h-d, „respice in me et misere“: c-d-h-c-h-a-G-a-G ... F-a-c, „pauper sum ego“: a-b-G-F a-c-a-h-c (Auf „pauper“ sollte, wie hier, b gesungen werden.)

Beispiel 70

8 Pro- te- xi- - sti me De- - - us et au- di- - tam fa- - - ci-et 1)

1) aus Introitus "Populus Sion"

Beispiel 71

8 Ve- ni - - te be - - ne-dic - - - - ti Pa-tris me - - - i,

8 per-ci-pi-te reg- - - num, al-le- - - lu- - ja, quod vo-bis pa- ra-tum

8 est ab o-ri - - - gi-ne mun- - di, al - le - -

8 lu - - ja al - le - lu - - - ja al - le - - - lu - - ja.

„Venite benedicti“: *a-c ... c-c-d-c-h-d*, „regnum, alleluja“: *c-d-c c-c-c a-G*, „alleluja, alleluja“: *a c-d f-d-e-f-e d, c-d d-c-d-c-d-h-G G-a-G G*

Beispiel 72

8 Ex- au- di nos Do-mi- - ne, quo-ni-am be- - nig-na est mi-se-ri -

8 cor- - - di- a tu- - a; secun-dum mul-ti-tu- - - di- nem mi-se-ra-ti-o - - - num

8 tu- - a - - rum re- - spi- ce nos Do- - - mi- ne.

nicht in Ms. Montpellier

Beispiel 73

8 Re- spi-ce, Do- - - mi-ne, in te- - sta- men- - - tum tu - - um,

8 et a - - - - ni-mas pau- pe-rum tu-o- rum ne de- re- lin- - quas

8 in fi - - - nem; ex-sur - - ge Do- mi- - ne, et iu- - di-ca
 8 cau- - - - sam tu - - am, et ne ob - li - - vis - ca - - - ris
 8 vo - - - - ces quae-ren - - - - ti - - um te.

„Respice“: G-c c, „ne obliviscaris“: c-c-d, „quaerentium“: d-h-c

Beispiel 74

8 Au-di- vit Do- - mi-nus et mi-ser- - - tus est mi- hi; Do - mi -
 8 nus fac- tus est ad- - iu- - - tor me- - - us.

Zweites „Dominus“: h-c-d

Beispiel 75

8 Pro- te-xi- - sti me De- - - - - us a con- ven- - - - - tu
 8 ma- li - - - gnan- ti - - - - - um, al- - le-lu - - - ja, a mul-ti -
 8 tu - - - di - - - - ne o-pe - ran-ti - - - - - um in - i - qui -
 8 ta - - - - - tem, al- le-lu - - - - - ja al- le - - - lu - - - ja.

„a multitude“: d-h, „alleluja, alleluja“: h-d d c-d-c-c-d-c c, c-d d-e ...

Weitere Introiten des 7. Modus im Grad. Romanum.

Adorate Deum: „angeli ejus“: Geraffte Form des Abstieges von g bis G in Beisp. 73 (von „Domine“ an), 74 und 75 (von „multitudine“ an). **Aqua sapientiae**: Zum Abstieg von „firmabitur“ an vgl. Abstiege g bis G in Beisp. 73, 74 und 75. **Deus in adiutorium**: Beachte b statt h unter d (so auch in Ms. Montpellier, „intende“ dort: d-c-e-d d-e-d d). Mit b klingt „Deus in adiutorium“ wie ein um eine Quart nach oben versetzter 8. Modus. **Eduxit Dominus**: Vgl. den im 4. Modus stehenden Introitus „Eduxit eos“, der melodisch verwandt ist, vgl. dazu Urbanus Bomm, S. 44 (s. Anm. 48). **Iudicant**:

Zum Abstieg von *g* bis *G* vgl. Beisp. 73 und 74. **Ne derelinquas me**: Zum Anfang vgl. Beisp. 75, zur Melodie von „ne discedas“ an mit *a*-Schluß vor *G*-Schluß vgl. Beisp. 68, 73 und 74. **Ne timeas**: Zu „exaudita ... tua“ vgl. in „Aqua sapientiae“: „potavit .. alleluja“. Akzentfigur *h-c-d-e* („pariet“): s. Beisp. 73 („exsurge“) und 74. Zu *c-e d-h* („uxor tua“ „matris suae“) vgl. „meos“ in Beisp. 69, das erste Alleluja von „Eduxit Dominus“ und „Domine Deus“ in „Ne derelinquas“. „et vocabis ... Ioannem“: geraffte Variation des Anfangs bis „tua“. Zum Abstieg 6. / 5. / 4. Region von „et Spiritu“ bis Schluß vgl. Beisp. 68 von „et vocabitur“ bis Schluß, „Adorate Deum“ von „laetata est“ bis Schluß und „Deus in adiutorium“ von „confundantur“ bis Schluß (mit Abweichung zu *f* vor 4. Region); vgl. auch Folge 5./4. Region in den Schlußallelujas von Beisp. 71 sowie in Beisp. 74 von „factus est“ an. **Populus Sion**: In Vorphrase „Populus ... gentes“ initiales *G-c-d* vorausgenommen; Initialphrase (ab „et auditam“, vgl. Beisp. 75 sowie „eos in aeternum“ in „Aqua sapientiae“, die Initialphrase von „Ne derelinquas“ und „et erit Domino“ in „Ne timeas“) bis „vocis suae“ ausgedehnt; folgt Initium bis *e-d* („in laetitia“), *h-c-d-e*-Akzent („cordis“, vgl. Beisp. 73 und 74) und Abschluß. **Probsti**: Siehe Beisp. 65: 1. Phrase (bis „nocte“) entspricht „in virtute ... iustus“, „igne me“ faßt „et super salutare tuum“ zusammen, „examinasti“ bis Schluß entspricht „exsultabit“ bis Schluß.

Beispiel 76

Gruppe 1

a) (Introitus "Ego autem")

8 sanc - to - - - rum tu - o - - - rum.

b) (Intr. "Omnia quae")

8 mi - se - ri - cor - - - di - - ae tu - - - ae.

c) (Intr. "Cognovi")

8 a man-da - - - tis tu - is non me re-pel - - - las.

d) (Intr. "Deus, dum egrederis")

8 al - le - - - lu - - - ja.

e) (Intr. "Dum clamarem")

8 et ma - - - net in ae - - - ter - - - num.

f) (Intr. "Repleatur")

8 al - le - - - lu - - - ja.

g) (Intr. "Si iniquitates")

8 De - - us Is - ra - - - el.

Gruppe 2

a) (Intr. "Dum clamarem")

8 ab his qui ap-pro - pin- quant mi - - - hi.

b) (Intr. "Omnia quae fecisti")

8 in ve - - - ro iu-di- ci-o fe - - - ci - - - sti.

c) (Intr. "Loquetur")

8 qui con - ver-tun - - - tur ad ip - - - sum.

d) (Intr. "In Deo laudabo")

8 mi - - - - hi ho - - - - mo.

Beispiel 77

8 De-us dum e-gre- de- re- - ris co-ram po-pu- - lo tu- - - o,
 8 al- le- - - lu- - - ja, i-ter fa-ci-ens e-is, al-le- - lu- - - - ja,
 8 ha- - - bi- tans in il- - - - lis, al-le- - lu- - - - ja
 8 al- le - - - - lu - - - - ja.

„iter faciens eius, alleluja“: a-c c h c ... c-a-c-h-a, „habitans in illis“: c-a ... c, „alleluja, alleluja“: c-a-c-h-a a, h h-G-a-F-G-a-h-G-a-G (Teilung in h G/ a F/ G a h G)

Beispiel 78

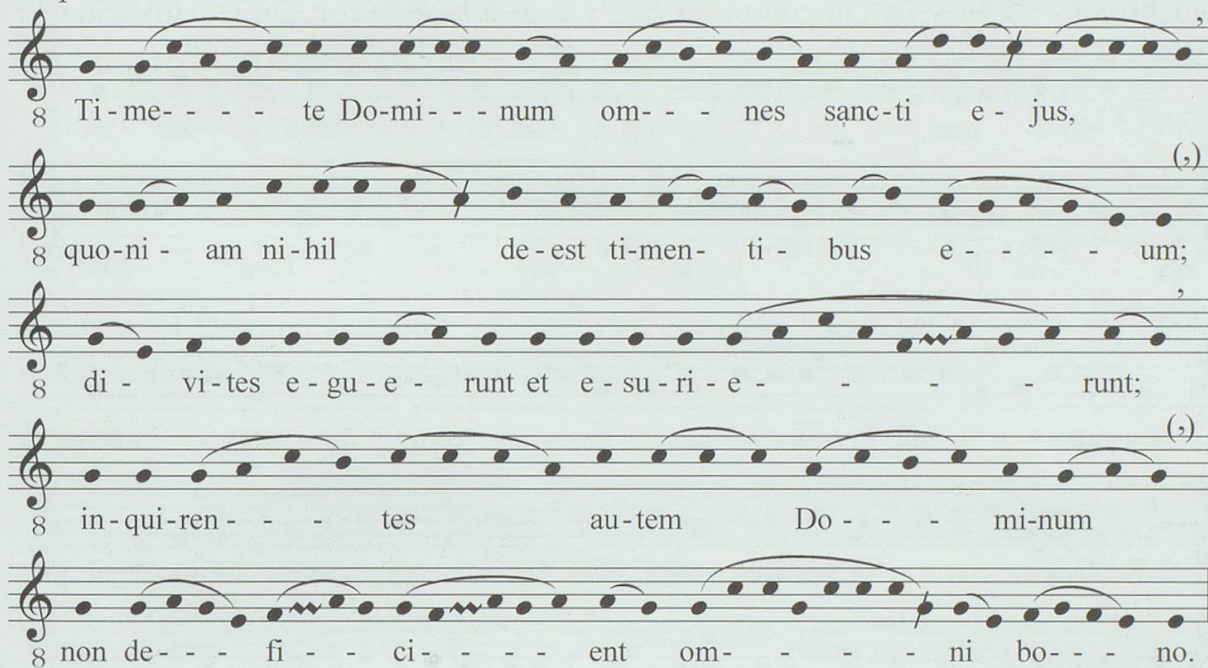
8 Be-ne-di- ci-te Do- mi-num om-nes an-ge- - - li e- jus,



8 po-ten-tes vir-tu-te, qui fa- - - ci-tis ver- bum e- jus,
8 ad au-di- - en-dam vo- cem ser- mo- - - - num e- - - jus.

„Benedicite Dominum“: G-c ... c, „qui facitis“: h h, „ad audiendam“: h-a, „sermonum ejus“: G-F

Beispiel 79



8 Ti-me- - - te Do-mi- - - num om- - - nes sanc-ti e- jus,
8 quo-ni - am ni-hil de-est ti-men- ti - bus e - - - - um;
8 di - vi-tes e - gu - e - runt et e - su - ri - e - - - - runt;
8 in-qui-ren- - - tes au-tem Do - - - mi-num
8 non de - - - fi - - - ci - - - ent om- - - - ni bo - - - no.

„divites“: F-E, „bono“: E-G-F-E

Beispiel 80



8 Ti- bi di-xit cor me- - um, quae- si - vi vul- - - - tum
8 tu - - um, vul- tum tu - - um Do-mi-ne re- qui- ram;
8 ne a - ver - tas fa - ci - em tu - am a me.

„vultum tuum“: G-c-c-a-c-h-c ... h-d-c-c-c, „requiram“: G-a G-a

Beispiel 81



8 Con- fes- si - o et pul-chri- - - tu - - - do

8 in con-spec- - - - tu e - - jus; sanc- ti - tas
 8 et mag- ni - fi - cen - - - ti - a
 8 in sanc- ti - fi - ca - - ti - o - - - - ne e - - - jus.

„pulchritudo“: *a-h-c-a*, „in conspectu ejus“: *a-d-h h-d-c-c-c*, „in sanctificatione“: s. Beisp. 81a

Beispiel 81a

8 in sanc- ti - fi - ca - - ti - o - - - - ne e - - - jus.

Beispiel 82

8 Lo-que- - - - tur Do-mi- - nus pa- - - cem in ple- - - bem
 8 su- am, et su- per sanc- - - tos su- - - - os, et in
 8 e- - - - os qui con- ver- tun- - - tur ad ip- - - sum.

„plebem suam“: *h-d d-h h-d-c-c-c*, „suos, et in eos“: *a-c-G-G-F-G G-F F G-a*, „qui convertuntur“: *a-b-c*

Beispiel 83

8 Dum cla- - ma- rem ad Do- - mi-num, ex-au- di- - vit vo- cem
 8 me - - - - am, ab his qui ap-pro- pin-quant mi- - - hi, et hu-
 8 mi - - li- a - - - vit e - - - os, qui est an- te sae- cu- - - la, et
 8 ma- - - net in ae- - - - - ter- - - num; iac- - ta co- gi- ta- tum tu- um in

8 Do-mi- - no et ip-se te e - - - - - nu-tri- - - et.

„ante saecula“: *h-h-c*, „et ipse te enutriet“: *G-F ... a-h-c-d-c-c-G-a-h-c-h-c h-G-a-h-a-G-G*

Beispiel 84

8 In De- o lau-da- - - bo ver- - bum, in Do- - mi-no lau- da- - - bo
8 ser- mo- - - nem; in De- o spe-ra- - - vi; non ti-me- - -
8 bo quid fa- - - ci- - - at mi- - - - - hi ho- - - mo.

„verbum, in Domino laudabo“: *c c-c ... G-c c-c-h-a*, „speravi“ *G-a-G-F*, „homo“: *F-G-F-E* (in Montp. „caro“ statt „homo“)

Beispiel 85

8 Li-be-ra-tor me - - - us de gen- - ti-bus i - - ra- cun- dis, ab
8 in-sur-gen- ti-bus in me ex-al- - - ta- - - bis me, a vi- - - ro
8 in- i - - - quo e- ri- pi- es me, Do- - - - mi- ne.

„Domine“: *c-c-c-G-c-c-a-G G-F*

Beispiel 86

8 Di-sper- - - sit, de- - - dit pau- pe- - - ri- - - - bus; iu-sti- - - - ti-a
8 e- - - - jus ma- - - - net in sae- - - cu-lum sae-cu- - - - li;
8 cor- - - nu e- jus ex-al-ta- - bitur in glo- - - ri- - - a.

„Dispersit, dedit pauperibus“: *G-a-a-G-c ... a-h-a*

Beispiel 87

8 Nunc sci-o ve- - - re, qui-a mi- - - sit Do- - mi- - nus
 8 An- ge- - - lum su- - - um, et e-ri- - - pu-it me de
 8 ma-nu He- - - - ro- - - dis, et de om- ni ex-spec-ta-ti-
 8 o - - ne ple- - - - bis Ju- - - dae- o - - - rum.

„vere, quia misit“: *c-h ... h-d-c-c*, „Angelum suum“: *a-h G-F-G-a a a-h-G-G-F-E-F F-E*, statt „de manu Herodis“ „de ore leonis“: *F-G-a-b-G-a*, „plebis“: *G-a-G-D-G-F-E-F E-D*

Beispiel 88

8 Ac- ci- - pi-te iu- cun-di- - ta- - tem glo- - - ri-ae ve- - - - - strae,
 8 al- le- - - lu- - - - ja, gra- ti-as a-gen- tes De- - - o, al- le-
 8 lu - - - ja, qui vos ad cae-le- - sti- a reg- na vo- - ca- - - - vit,
 8 al- le-lu- ja al-le-lu- - - - ja al- le - - - lu- - - - ja.

„vestrae“: *G-c-c-a-c-G-c*, „regna“: *E-G*, zweitletztes „alleluja“: *E-F-G-a-G-E-G-F*

Beispiel 89

8 De- - us, in no-mi-ne tu- - - - o sal- - vum me fac et in
 8 vir- tu-te tu- - - - a iu- - - - di-ca me, De- - us
 8 ex- au- - - di o- ra-ti- - o - - - nem me- - - am.

„in nomine tuo salvum me fac et in virtute tua“: *F-G ... a-G-a-h-G F-E ... F-a-G ... F-G-F E-E-F ... a-G a-h-G-G-F*

Beispiel 90

8 Ex-au- di Do- mi- ne vo- - cem me- - am, qua cla- ma- vi ad te;
 8 ad- iu- - - - tor me- us e - - - sto, ne de- - re- lin- quas me
 8 ne - - que de- spi- - - ci- as me, De- - - us sa - -
 8 lu - ta - - - - ris me - - - us.

In Ms. Montp. Quint höher notiert.

„despicias me Deus salutaris meus“: E-G-F-F ... G-F-E-F-E-D-C-D-C ... C-B D-F-E-G-a

Beispiel 91

8 De ne - - ces- - si- ta- - ti- bus me - - is e - ri- pe me
 8 Do - - - mi - - - ne, vi - - - de hu - mi - li - - ta - tem
 8 me - - - am et la- bo- - rem me - - - um, et di- mit- te
 8 om- ni - - a pec - ca - - ta me - - - a.

Beispiel 92

8 Om - - nis ter - - ra ad - o - - - ret te,
 8 De - - - - us, et psal- - lat ti - - bi; psal- - - mum di - - cat
 8 no - - - - mi - - ni tu - - - - o, Al - - tis - - si - - - - me.

„psallat“: E-G-a, „Altissime“: F-F-F-D

Beispiel 93

8 Sa - cer - do - - - tes tu - - i, Do - - mi - ne,
 8 in - - du - ant iu - sti - - - ti - - - - - am, et sanc - ti
 8 tu - - - - i ex - - sul - tent prop - ter Da - - - - vid ser - - - - vum
 8 tu - - - - - um, non a - - ver - - - - - tas fa - - - -
 8 ci - - - - - em Chri - - - - sti tu - - - - i.

„sancti tui“: $a-G-F-E-F$, „faciem Christi“: $G-a-G-a G-a-G-F-E-F F-E E-F-G-a$
 Weitere Introiten des 3. Modus aus dem Grad. Romanum (zu Gruppen 1 und 2 s. S. 173).

Caritas Dei (Gr. 2): Rücklauf E bis c nach schlußartiger Abweichung zu E (erstes Alleluja); zum schlußartigen Abstieg zu $F D$ („nobis“) vgl. Beisp. 93. **Cognovi** (Gr.2): Rücklauf $E a / G c$ nach „tua“. „humiliasti ... tuo“ entspricht „propter David servum tuum“ in Beisp. 93, dort aber Steigerung bis e , hier nur von mittlerer zu hoher Orientierung, eine besonders wirksame Steigerung, da sich die Melodie kaum verändert. Schlußartiger Abstieg zu $F D$ wie in Beisp. 93, danach initiales „a mandatis“. Zum Schlußabstieg $c \dots E$ vgl. Beisp. 76 Gruppe 1 g). **Dum sanctificatus fuero** (Gr. 2): Zum Initium vgl. Beisp. 83 (gedehntes F : vgl. Beisp. 87). Abweichungen zu F, E und D . Zur Folge $a c / G F D$ („inquinamentis vestris“) vgl. folgende Introiten: im 3. Modus „Omnia quae fecisti“ bei „nomini tuo“, im 1. Modus „Rorate“ bei „aperiatur terra“, im 4. Modus „Sicut oculi“ bei „in manibus do(minorum)“, variiert im 3. Modus in Beisp. 93 „Domine“ und „non avertas faciem“, in Beisp. 89 „Deus exaudi“, in „Vocem iucunditatis“ erstes Schlußalleluja u. a. m. **Ego autem** (Gr. 2): Rücklauf $E a / G c$ nach schlußartiger Abweichung zu E : „oliva ... Domini“. Wechsel von mittlerer zu hoher Orientierung: „misericordia ... tuum“ (vgl. in „Cognovi“: „humiliasti ... tuo“). Abstieg zu $F D$ nicht schlußartig, sondern rein regional. **Ego clamavi** (Gr. 2): Zum liegenden F im Initium vgl. Beisp. 87 und 93. Ungewöhnlich F - statt E -Schluß auf „Deus“ (keine starke Zäsur!). Der Abschnitt „inclina ... mea“ entspricht dem Abschnitt „speravi ... tuum“ im vorigen Introitus, nur daß hier die erste der beiden sich entsprechenden mittel- und mittel- bis hochorientierten Figuren („tuam“ „mea“) zwischen $E a$ („inclina“) und $G c$ („exaudi“) liegt, während dort beide Figuren („mei“ „tuum“) erst nach $G c$ („misericordia“) folgen. Zur initialartigen Phrase „custodi me Domine“ vgl. Initialphrasen von Beisp. 78 und 79 sowie „qui est ante saecula“ in Beisp. 83. „ut pupillam ... alarum“ knüpft an „et exaudi verba mea“ an. Zwischen $a F$ und $G E$ beim Schlußabstieg (vgl. Beisp. 76 Gruppe 1 e) Abweichung zu c („protege“). **In nomine**

Domini (Gr. 1): *a d c h*-Schluß der Initialphrase (vgl. vorigen Introitus) zweimal wiederholt, Steigerung von *G c* über *a d* zu *h e*, Abweichung zu *E* mit akzentuiertem *E-F-G-a*-Rücklauf (vgl. 4. Modus). Zu „ideo ... Christus“ vgl. „et in eos“ in Beisp. 82. **Intret oratio mea** (Gr. 1): *G c* über *a d* bis *e* gesteigert. „inclina“ variiert „tuo“. Mit *c-h-a / d-c-c-h* bei „inclina“ ist die *G c a*-Folge (die mit dem Initium begann) abgeschlossen, „aurem tuam“ setzt den Weg zu *E* mit *G h* (nach einer Abweichung zu *a c*) fort; nach einer Abweichung zu *E* über *a F* und zu *G c* wird bei „meam“ die zweitletzte Terz des Abstieges wieder aufgenommen; die letzte Terz *G E* folgt nach einer Abweichung zu *c*: ein Abstieg *c a h G a F G E* mit starken „Ausschlägen“ nach oben und unten (Rede!). Zu „tuam ... meam“ vgl. in Beisp. 81 „pulchritudo ... in conspectu“. **Miserere ... conculcavit** (Gr. 1): Initium wie in Beisp. 83, Erwartung des abschließenden *c* durch Wiederholung von *G-h-a* (nicht als akzentuierter, sondern hinweisender Figur) hingehalten. Abweichung zu *c* und *D* in *c ... E*-Schlußabstieg, der bei „conculcavit“ beginnt: *h-h-c* („conculcavit“) *a-h-G-a* („die“) *G-a-F-G* („tribulavit“) *G-F-E* („tribulavit“). Beachte 2-stufige Sequenz „me homo / tota die (Wiederholung) / bellans“. **Omnia quae fecisti** (Gr. 2): Zur Initialphrase vgl. Beisp. 79. Rücklauf *E-a* („quia“), *G c* („peccavimus tibi“). Zu „quia peccavimus tibi“ vgl. „et in veritate tua“ in „Cognovi Domine“. Zu regionaler Abweichung zu *D* vgl. „Ego autem“ und „Dum sanctificatus“. Von „et fac“ an Schlußabstieg *c a h G a F G E* mit Abweichung zu *E*, *D* und Rücklauf zu *c* (Wiederaufnahme von *c a h G a F G E* bei „misericordiae“). **Repleatur** (Gr. 1): Abweichungen zu *F* und *F E*. *G c a* reicht bis zum Anfang des ersten Schlußallelujas; zum Abstieg *c ... E* im zweiten Schlußalleluja vgl. Beisp. 76 Gruppe 1 f). **Sancti tui** (Gr. 1): Abweichungen zu *E*. Der Schlußabstieg beginnt bei „gloriam“, der Wechsel von *a* zu *G* erfolgt auf dem zweitletzten Alleluja (vgl. Fig. 129 auf S. 160). Auf letztem Alleluja Rücklauf zu *a* und Abweichung zu *F D* vor letzten *G E* (*D* bekommt subtonalen Charakter). **Si iniquitates** (Gr. 2): Schlußartiger Binnenabstieg zu *E* sehr spät: vgl. Beisp. 81, wie dort auch hier Rücklauf zu *c* und vorher Abweichung zu *F*. **Vocem iucunditatis** (Gr. 2): 1. Teil geschlossene Melodie der Gruppe 2 mit *E ... c*-Rücklauf nach schlußartigem Abstieg zu *E* und Abstieg zu *D* vor *E*-Schluß (Alleluja), der vor neuem Rücklauf („nuntiate“) seine Schlußkraft verliert. Abstieg zu *D* beim zweiten Schlußalleluja.

Auch im 4. Modus sind zwei Gruppen zu unterscheiden (einige Melodien bestehen aus beiden Gruppen):

Gr. 1 schließt an die 2. Gruppe des 3. Modus an: Auf *E a* folgt *G c*; wie schon in Beisp. 85 und 87 (beide im 3. Modus) folgt auf *E a* eine Rückbewegung, die bis *F E* oder *D* gehen kann.

Gruppe 2 verläuft im unteren Bereich mit oder ohne Durchbruch bzw. Abweichung zu *c*. Diese Gruppe steht dem 2. und 6. Modus nahe.

Zur ersten Gruppe gehören die Beispiele 88 bis 92. Die zweite Gruppe lernen wir in den folgenden Beispielen aus dem Gr. Romanum kennen.

Dicit Dominus Petro (Gr. 2): Zu *D G a* vgl. 2. Modus; Durchbrüche zu *c (d)* von *D G a* aus. Zur Folge *D F E G a* („clarificaturus“) vgl. Anfang von Beisp. 92 und im 1. Modus Anfang von „Exsurge, quare.“ **Eduxit eos**: In keine der beiden Gruppen einzugliedern, vgl. verwandte Melodie im 7. Modus: „Eduxit Dominus“ (*E G b* ent-

spricht *h d f* im 7. Modus). Schlußallelujas wie in Beisp. 88. **Exaudivit** (Gr. 1 und 2): Anfang bis zum ersten Alleluja gehört zu Gr. 2 (vgl. im 1. Modus „Redime me“), „et clamor ... conspectu“ zu Gr. 1. *D* vor *E*-Schluß. **In voluntate tua** (Gr. 2); *E*-*a*-Akzent Element der 1. Gruppe (zweimal mit Rückbewegung bis zu *C*). **Iudica Domine** (Gr. 2): Am Anfang *F*-Rezitation wie im vorigen Introitus. **Misericordia Domini** (Gr. 2): Rezitativischer Anfang wie in den beiden vorigen Introiten (vgl. auch im 2. Modus „Me exspectaverunt“). Schlußallelujas wie in „Exaudivit“. **Nos autem** (Gr. 2): Abweichung zu *c* über *D G a*. Zu *E/b* vgl. „Eduxit eos“. **Prope es tu** (Gr. 2): Zum Anfang vgl. im 2. Modus *D-F-E F-G* in Beisp. 39 und *D F E-G* in „Redime me“ (ähnlich auch „Sacerdotes eius“), im 6. Modus Anfang von „Cantate Domino“. **Protector noster** (Gr. 1 und 2): Anfang bis „Deus“ Gr. 2 mit Durchbruch zu *c* über *F G a*. „et respice ... Christi“ Gr. 1. *D* vor Schluß-*E* bei „tuis“. **Resurrexi** (Gr. 2): Zum Anfang vgl. „In voluntate“, „Iudica“ und „Misericordia Domini“, zu *D F / E G / F a* „Nos autem“. **Salus populi** (Gr. 1/2): Nach 1. Phrase im Bereich *D a* (Gr. 2) beginnt „dicit“ in Gr. 1. Der Durchbruch zu *c* („tribulatione“) erfolgt aber wie in Gr. 2 über *D G a*. Bei „exaudiam eos“ Gr. 1. *D* vor Schluß-*E*. Zu „in perpetuum“ vgl. „super millia“ in „Protector noster“. **Sicut oculi** (Gr. 1): *E*-*a* bei „oculi“, bei „Deum“ und „donec“ wiederholt, *G*-*c* erst bei „misereatur“. *D* vor *E*-Schluß als „Halbschluß“ wie in „Exaudivit“, „Protector noster“ und „Salus populi“; vgl. auch *D*-Schlüsse vor *E*-Schlüssen im 3. Modus.

Appendix 2

Die theoretischen Ausdrücke

mit Angabe der wichtigsten Seitenzahlen (Ausdrücke, die selber als Rubrik vorkommen, sind mit * versehen).

Abweichung: zu c von $F G a$ Beisp. 42 und 43 (s.S. 92f.) – zu $G c$ von $F (G) a$ Beisp. 78 (S. 156)

Ambituserweiterung: als überhöhende Variation S. 70 – modal gebundene Ambituserweiterung und ihre Stufen S. 70f. (vgl. auch S. 120–127)

Authentisch – plagal: S. 39

Bereiche: unterer und oberer Bereich S. 81, dazu mittlerer Bereich S. 95 – die 3 Bereiche als *Ambituserweiterung S. 120

Dominantton: S. 39

Durchbruch zur hohen *Orientierung S. 88

F-Fünftonreihe (F-Fünftönigkeit): aus den Haupttönen der Psalmformeln des Introitus entstehend S. 39 – als *Quintweg S. 15 – sich aus *Raumton entfaltend S. 23f. – F-Fünftönigkeit zwischen Melodie und Zusammenklang S. 68

Finalis: S. 39

Fünf-siebtöniges System (Fünf-Siebtönigkeit): Entstehen des 6. und 7. Tones aus der *F-Fünftönigkeit S. 25f.

Gegenreihe: s. *Hauptreihe und Gegenreihe

Gewichtswechsel F/G: führt zu Wechsel von *Hauptreihe zu *Gegenreihe S. 26 – als *Zweiquintenschritt S. 29

Gewichtswechsel im weiteren Sinne: s. *Tongewichtswechsel

Haupt- und Nebentöne: S. 14f.

Hauptreihe und Gegenreihe (Hauptklang/Gegenklang): S. 14f. (s. auch *Quintweg), S. 25f.

Klangwechsel von Tönen der *Hauptreihe zu Tönen der *Gegenreihe S. 26, 68 – Klangwechsel und *Ambituserweiterung S. 69ff., – s. auch *Gewichtswechsel F/G, *Rückung

Konsonanz: in der Melodie wahrgenommen S. 19 – ihre Proportionszahlen S. 15, 20 – Konsonanz als Harmonie der Erfahrung und des Bildes S. 20 – Rahmen-, Vermittlungs- und Entsprechungskonsonanz S. 29f., 40, 43 – Konsonanz und *Ambituserweiterung S. 69ff.

Konsonanzgeflecht: S. 37 – die Psalmformeln verbindend S. 38ff. (s. auch *F-Fünftonreihe)

Modus: S. 14 – Modi der Psalmformeln S. 38ff. – Bildung des gregorianischen Modus aus einem „Terzgangmodus“ (s. *Terzgang, autonomer) S. 70 – Modus und (modusfreie) Variation S. 69f. – Modi und *Regionen S. 83f.

Orientierung (tief, mittel und hoch): S. 95

Orientierungswechsel: bei *Regionen S. 95, 120f. – Orientierungswechsel des Tones a S. 107 – Orientierungswechsel abwärts schwieriger als aufwärts S. 108f. – Orientierungswechsel durchwegs an die drei *Bereiche gebunden? s. Anm. 49

Quintrückung: S. 114, s. auch *Rückung $F a / G h$

Quintweg: *F-Fünftönreihe als Quintweg abgestuft S. 15, 29

Raumton (F): seine Entstehung S. 23 f. – seine Entfaltung S. 27 ff. – seine Wirkung:
a) als „Magnet“ im 2. Modus S. 84, b) als „Bordun“ im 5. Modus S. 108, c) sein Auftauchen als Sequenzton im 7. Modus S. 140 f., d) seine Rolle im Abstieg *c* ... *E* (Verschränkung von Haupt- und Gegenreihe) S. 154, e) als Ton mittlerer und tiefer *Orientierung im unteren Bereich des 3. Modus S. 169, 173 f., 177 ff. – *c* löst sich von *F* und wird „zweites *F*“ S. 41 (5. Modus der Psalmformeln), S. 71 (auf 2. Stufe der *Ambituserweiterung), S. 75 (zeitweise Lösung *c*'s von *F* im 8. Modus), S. 107 (Introiten des 5. Modus, extrem in Beisp. 57 und 61); zusammenfassend zur Lösung *c*'s von *F* S. 124 f.

Regionen: S. 81

Reihenvariante D E G a c: S. 26

Rücklauf: S. 163

Rückung F a / G h: S. 48. – s. auch *Gewichtswechsel *F/G* und *Hauptreihe und Gegenreihe

Systemwechsel: S. 26 – Umspielung des autonomen *Terzgangs als Systemwechsel gehört S. 50, 55

Terzgang: S. 48

Terzgang, autonomer: mit seinen Erweiterungen S. 49 ff. – sein Aufbau von der Rezitation her S. 52 f. – als melodische Einheit S. 53 f. – seine Erweiterungen in überlieferten Melodien S. 54 ff. – Variationsprozeß von *F-Fünftönigkeit zu autonomer Terzgangmelodik S. 56 f., umgekehrter Prozeß von autonomer Terzgangmelodik zu *Fünf-Siebtönigkeit S. 61 ff. – im 6. *Modus S. 53, 114 f. (Beisp. 59)

Tongewichtswechsel: S. 127

Variation: S. 69 ff.

Wellenbewegung: S. 84 f., 88

Wortfigur: Anmerkung 47

Zweiquintenschritt: S. 30, 35 f.

Zwischenregion E G a: S. 175