

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

Vorwort: Gesamteinführung Harmonia Modorum

Autor: [s.n.]

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: 16.04.2026

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

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 ἕκαστων τὰ 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.