

| | |
|---------------------|--|
| 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 |
| Kapitel: | Erster Teil : auf dem Wege zur Harmonia Modorum |
| 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>

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 Schullehrer 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 Zweiklanges 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* Zweihheit, 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 Zweihheit 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*“ (81aff.). 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 weggeworfen 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 Träume-reien 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 zeitverandelnden Kraft des Auswendigsingens.

Ein spekulativer Theoretiker würde vielleicht von diesen Korrespondenzen zu einer All-Korrespondenz weiterschreiten, in welcher die Zeit gleichsam verschlucht 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 halbtonlose Fünftonreihe aus, die ihn als ihren Ausgangston umkreist, eine Fünftonreihe, 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-Siebentonigkeit 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 Fünftonreihe *D F G a c* einfügen. Die Fünftonreihe *D F G a c*, die wir von jetzt an *F-Fünftonreihe* nennen, bezeichnen wir mit *E* und *h* als sechstem und siebentem Ton von jetzt an als *fünf-siebentoniges* 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 Fünftonreihe 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

8

Es liegt auf der Hand, daß b1) so geschlossen und einheitlich wie a) klingt, wogegen in b2) 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)

8

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

8

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 hier 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. d1) 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 fünf-tönigen 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. 2a) bis 2d) 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 diente. 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 gesummten 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 raumgeborenen 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

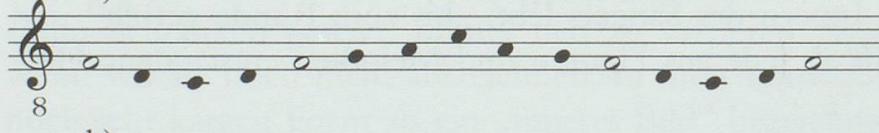
Raumes, das in den Raumton und schließlich in seine Entfaltung in vier weitere Töne mündet. Diese fünf Töne schließen sich als halbtonlose Fünftonreihe zu einem inneren Raum zusammen, welcher dem äußeren Raum antwortet und nicht einfach in ihm versinkt wie der alleinige Raumton.

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 Fünftonreihe 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

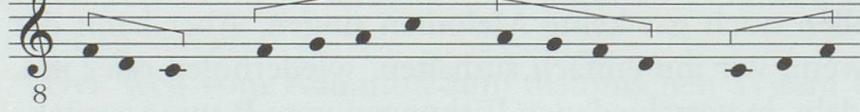
Wie sich dieselbe Tonfolge verwandeln kann, wenn sie sich von einer bloßen Extension des Raumtones in eine Figurenfolge verwandelt, zeigt folgendes Beispiel:

Figur 3

a)



b)



(Raumton in Fig. 3a) 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

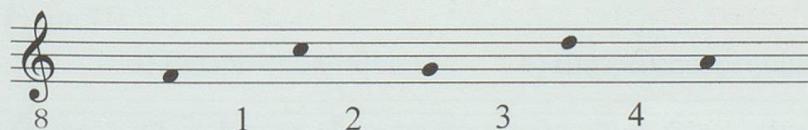


Wir hören, daß die leer geschriebenen Töne einen durch die ganze Melodie hindurchgehenden *Konsonanzrahmen* bilden. Wir haben ihn im *F* umspielenden Raumsingen wohl schon mitgehört, aber wir waren noch zu sehr auf *F* konzentriert, als daß *F* und *c/C* sich als konsonierende Töne gegenüberstehen konnten. 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*-Fünftönigkeit 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

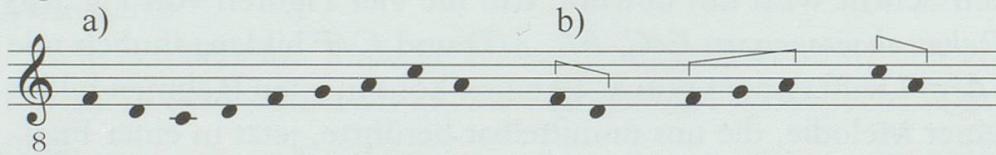


Fig. 6 b) entsteht aus Fig. 6 a) durch Weglassen des tiefen *C*. Damit tritt die Quintentsprechung der ersten und letzten Terz (*F D / c a*) stärker ins Ohr, noch stärker, wenn ich die Töne, die zwischen den beiden Terzen erklingen, weglassen:

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

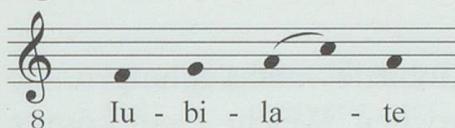
eine Quint höher liegt, wir wiederholen einfach die erste Figur in einem helleren Register.

In der *Ambitusserweiterung*, 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

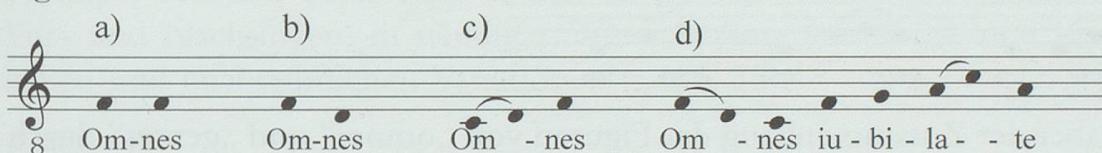
Wir beginnen mit dem Wort „iubilate“. Wie würden wir es vom Raumton aus singen? Etwa als steigende, rufartige Figur?

Figur 8



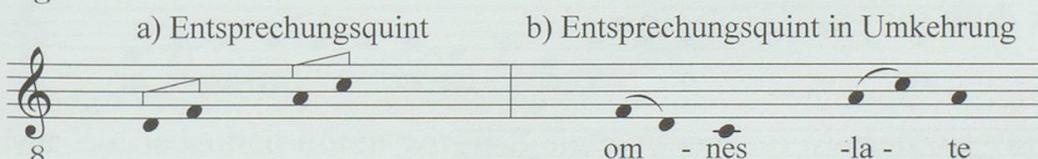
Setzen wir vor „iubilate“ ein „omnes“, so wird es wohl eine die Figur von „iubilate“ einleitende Figur erhalten, am ehesten *F F* oder *F D* oder eine eigentliche Initialfigur von *C* aufsteigend. Am überzeugendsten wäre es wohl, diese letzte Figur fallend vor das steigende „iubilate“ zu setzen:

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 Akzentfiguren *F-D* und *a-c* in Fig. 9 d) in der Quint, aber in Gegenbewegung:

Figur 10

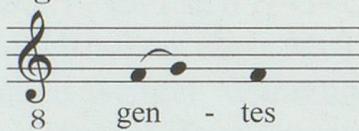


22 Mit der *Rede* führen wir ein Element der Melodiebildung ein, das im zweiten Teil (Kap. 4 bis 7) eine maßgebende Rolle spielen wird. Das Wort „Rede“ deutet gegenüber „Text“ oder „Sprache“ auf eine besondere Sprechweise hin, welche melodiebildend ist (s. dazu S. 71).

Nun erweitern wir die Rede; sie heißt jetzt: „Omnis gentes iubilate“; die Figur auf „gentes“ muß sich mit den Figuren vor „omnis iubilate“ zu einer geschlossenen Phrase vereinigen, d.h. sie muß an die Figur von „omnis“ 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.

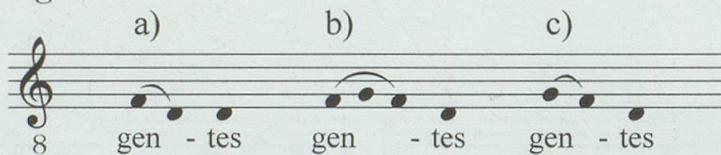
Von „omnis“ her könnten wir „gentes“ etwa so singen:

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 „omnis“) eine fallende Figur, die wir aber, um nicht ungewollt die Figur von „omnis“ zu wiederholen, nur bis *D* führen dürfen:

Figur 12



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

Wie sollen wir „omnis“ 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



„omnis“ 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).

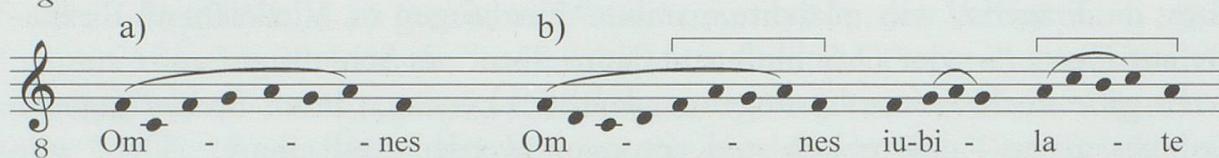
Beispiel 1



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* abstufen kann – wir genießen nach der Unzufriedenheit mit unsrer 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



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 exsultationis“, 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. 9.d) in den Hintergrund rückt. Aber er bleibt hörbar, besonders wenn wir die ganze Melodie in der Erinnerung zusammenfassen („omnes – iubilate – exsultationis“).

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 „Omnis gentes“, verzichten wir auf den figurativen Aufbau und beginnen gleich mit der überlieferten Melodie:

Beispiel 2



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 übergingen und bis *F* von „duos“ als Zielton weitersängen:

Figur 16

Musical notation for the Gregorian chant 'Dominus secus Galilaeae'. The notation is in soprano range, using a treble clef and a common time signature. The melody consists of a series of short and long notes, with a fermata over the note 'lae' in the second line. The lyrics are written below the notes.

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 könnten:

Figur 18

b) zweiter Zweiquintenschritt oder :

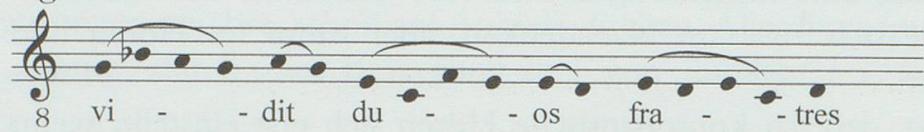
1) 2)

a) erster Zweiquintenschritt

1) = erster Vermittlungston c
 2) = zweiter Vermittlungston G

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 Vielheit, 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



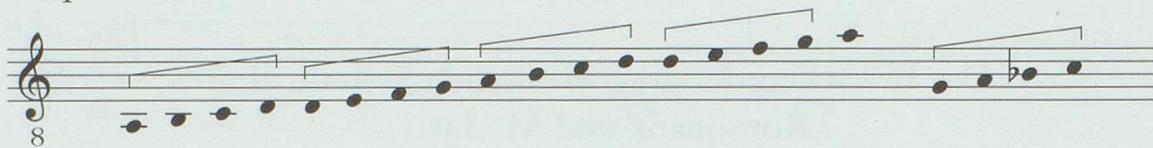
Hucbald von Saint-Amand (s. S. 20) übernahm das Doppeloktavsystem, ließ aber seine Tetrachorde vom untersten Ton aufsteigen:

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. Zaminer (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 Zusammenhangs geben.

B. Das modale System der Psalmformeln

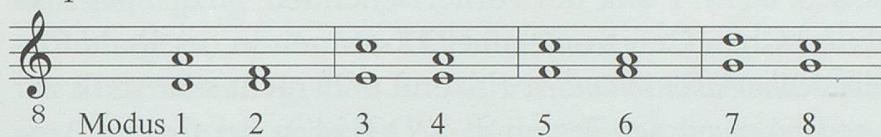
Wir behandeln hier die Modi, wie sie in den Psalmformeln des Introitus erscheinen. Damit überspringen wir eine Stufe unsres Harmonieweges, auf der es um die Zusammenfügung einer Melodiegruppe zu einem bestimmten Modus geht. Jeder Modus wird jetzt nämlich durch eine einzige Melodie, d. h. Psalmformel, 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 zusammengefügten *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 unsren 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 Fünftonreihe *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*.

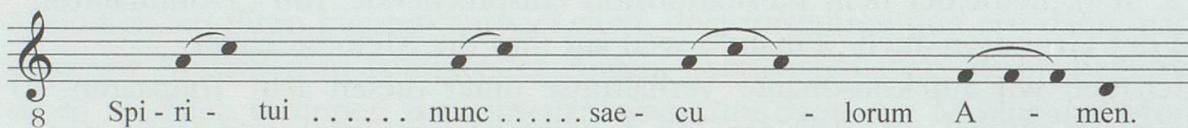
Beispiel 6

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* („*Spiritu*“, „*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 Mordorum* 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

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.

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 jeweili- gen 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

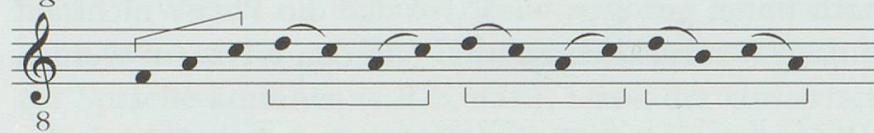
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
 8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 8 et in sae-cu - la sae-cu - lo-rum A-men.

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 zässieren, 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 „Spiritui 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 Zweiquintenschritt zu *G* macht (zur Vermittlungskonsonanz s. S. 29):

Figur 22

The image shows a musical staff with a treble clef. It contains two melodic patterns. The first pattern, labeled 'Fünfter Modus', consists of a dotted half note, a quarter note, a eighth note followed by a sixteenth note, a quarter note, and a dotted half note. The second pattern, labeled 'Achter Modus', consists of a dotted half note, a eighth note followed by a sixteenth note, a eighth note followed by a sixteenth note, a quarter note, a eighth note followed by a sixteenth note, a eighth note followed by a sixteenth note, and a dotted half note.

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

Beispiel 10

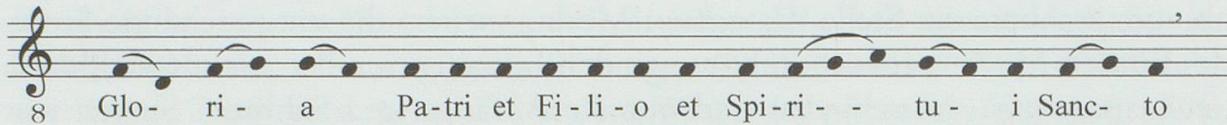
11
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
8 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
8 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

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) | b) | c) | d) |
| | | | |
| 8 2. Modus | 6. Modus | 1. Modus | 5. Modus |

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 rezitativischen 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

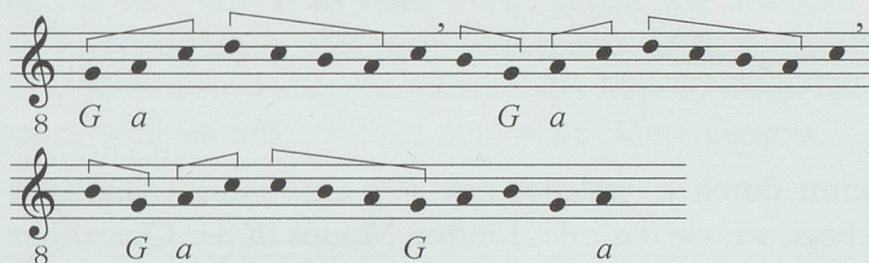
Wie im fünften und achten (und quintversetzt im zweiten) Modus wechselt der Rezitationston *c* mit Akzentton *d*; wie im fünften Modus entsteht durch den appoggiaturhaften *d*-Akzent eine Quartfigur *d c a* (hier mit *h*), jedoch nicht

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

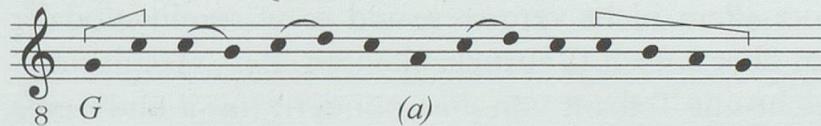
Die gesamte Formel verläuft ähnlich wie die des achten Modus (s. Beisp. 9), auch dort wechseln Quartfiguren (s. Anfang und Schluß der Formel) mit *c a*. Aber es kommt im achten Modus nicht zu einem *d*-Akzent und damit nicht zur Quart *d c (h) a*, wie das im dritten Modus der Fall ist. Der Wechsel der beiden Quarten 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.

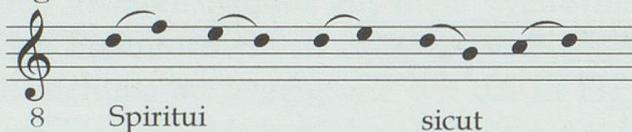
Beispiel 12

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 „*Spiritui*“ 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 Quintrahmen *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

siebenten Modus hinzu, so regierte der Rezitationston *c* in drei Modi (5, 8 und 3), war quintentsprechend zu dem Rezitationston des zweiten Modus und Bezugston zu dem *d* des siebenten Modus.

Figur 27

a) 1) Quintrahmen *F/c*

2) Zweiquintenschritt *F/G* 3) Quintentsprechung *G c / C F*

b) Terzgänge *F G a* im Quintrahmen *F/c* und *a/D*

In diesem Schema des Konsonanzgeflechtes der bisher betrachteten Formeln herrschen *c* und *F* als erste Töne, genau wie auf dem Quintweg, und zwar *c* als Rezitationston, *F* einmal als Rezitationston und dreimal als Intialton.

Und nun zur Rezitationsformel des *vierten Modus*. Ich habe sie bis jetzt aufgespart, weil sie unserm Weg eine neue Wendung gibt.

Beispiel 13

Obwohl hier wie im ersten und sechsten Modus auf *a* rezitiert wird, befinden wir uns in einer ganz neuen Situation: Es gibt kein *c* mehr; *a* ist als Rezitationston nicht Terzton zu *F*, sondern mittlerer Ton eines neuen Terzganges *G a h*.

Kombinieren wir einmal den Anfang der Formel des ersten mit der zweiten Phrase der Formel des vierten Modus:

Figur 28

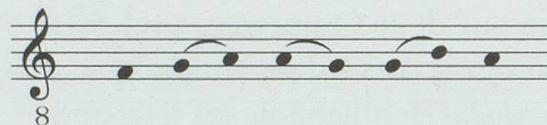
a bleibt zwar Rezitationston, aber das Gewicht hat sich von *F* nach *G* verschoben; *a* klingt von „*nunc et semper*“ und im Nachhinein von „*sicut*“ an anders als im ersten Teil (bis „*Sancto*“). Der Wechsel vom einen zum anderen *a* wird besonders deutlich, wenn wir Anfang der ersten und Schluß der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

Figur 28 b)

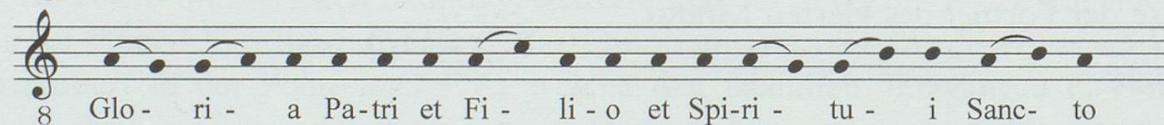


Die Rückung von *F G a* zu *G (a) h*, die wir beobachten, wenn wir die Psalmformeln des ersten und vierten Modus verbinden, ist nichts anderes als ein *Klangwechsel* eines Elementes einer Hauptreihe zu einem Element der Gegenreihe. Vergleiche dazu Fig. 2 auf S. 25: *G a h* als Kernfigur der Gegenreihe 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“ hinfällig immer den Terzgang von zwei Ganztönen.)

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. 2b) mit beiden Terzgängen zu hören (wenn wir das eingeklammerte *F* singen), in Fig. 2c) verschwindet dann der Terzgang *F G a* und in Fig. 2d) 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. 2c); 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. 2a) 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 Terzganges darin aus, daß die Ausfüllung der kleinen Terzen *a c* / *F D* von Fig. 30a), bzw. *h d* / *G E* von Fig. 30b) 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 gesamtdiatonischen 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

(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 Terzganges 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 Basiton des Terzganges 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 Terzganges 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 oberen 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 Terzganges 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 überliefelter Melodien verfolgen.

Drittes Kapitel

Der Terzgang und seine Integration in den antiphonalen Modus

A. Der Aufbau des Terzganges und seiner Erweiterungen

Für uns, die wir alles, was wir hören, im fünf-siebentonigen 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

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 autonomes Terzgangs 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 Terzganges, der es uns erlaubt, seine drei Töne als unterschiedliche Charaktere des in sich geschlossenen Terzganges 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 Basiton des Terzganges 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

8 Mi-se-re-re me-i De-us. Mi-se-re-re me-i De-us. Mi-se-re-re me-i De-us.

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

Figur 33

8 Mi-se-re-re me-i De-us.

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

8 Mi-se-re-re me-i De-us.

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

Beispiel 15

8 Mi-se-re-re me-i De-us.

Damit haben wir aus der zwei- bis dreitönigen Rezitation eine dreitönige Melodie entwickelt, die im Antiphonale Sarisburicense 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. 32c) 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 ganztönigen Terzgangs offenbart sich in diesen Beispielen in immer neuen Kombinationen der drei Töne. Als wortlose Figuren und Melodien in der Art eines aus dem Raumton singen 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 Communio 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 Communio 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-siebentonigen Systems nicht eher so hören:

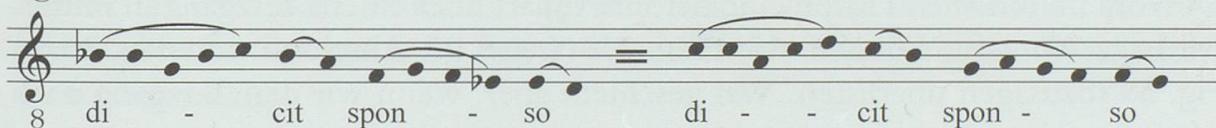
Figur 35



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



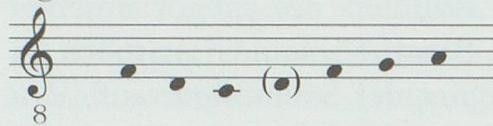
(vgl. dazu die Abstiege zu *E* in Kap. 7).

Aufs Neue erfahren wir bei dieser Communio, daß ein im fünf-siebentonigen 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 Terzganges, das müssen wir mit unserem an die Erweiterung des Raumtones zum fünf-siebentonigen *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 Basiton 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:

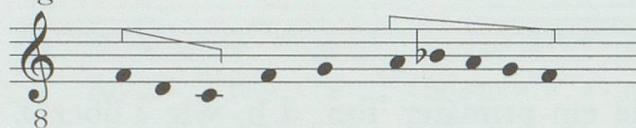
Figur 37



(vgl. Fig. 6a) 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*:

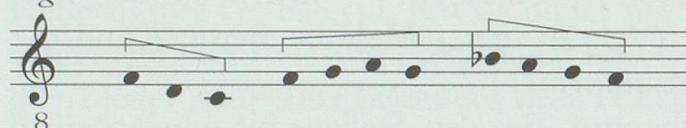
Figur 38



(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

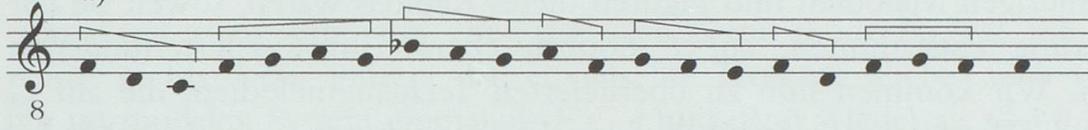
Figur 40 a



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-siebentonig.

Figur 41

a)



b)



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

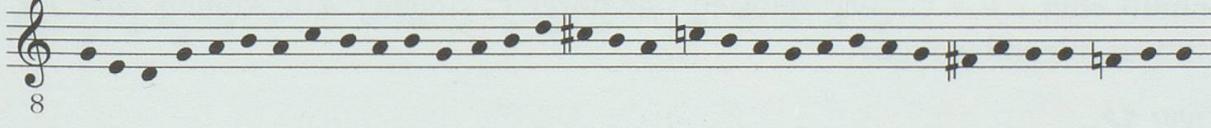
In einer weiteren Variation von Fig. 37 können wir schweres und leichtes *b* über dem Terzgang *F G a* (bzw. schweres und leichtes *c*, falls wir ihn als *G a h* schreiben) im Anschluß an Fig. 39/40 mit Wechsel von *E* und *Es* (bzw. *Fis* und *F*) im Anschluß an Fig. 41 kombinieren. Wechsel von leichtem 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

a)



b)



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 Terzgang hören hätte sich dann in ein fünf-siebentoniges 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 unsre 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



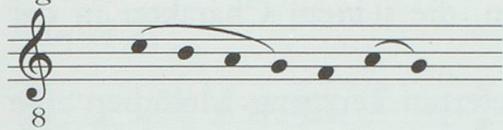
h d und *c* wechseln hier frei, allerdings innerhalb eines Melismas, das uns die Gewichtsverteilung der Töne nicht erkennen läßt. Wir hören wahrscheinlich in dem auf „alleluja“ folgenden langen Melisma eher *a c h G* als *a c h G*, d.h. *a c* als Umspielungsterz der Terz *h G*. In der St. Galler Notation 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:

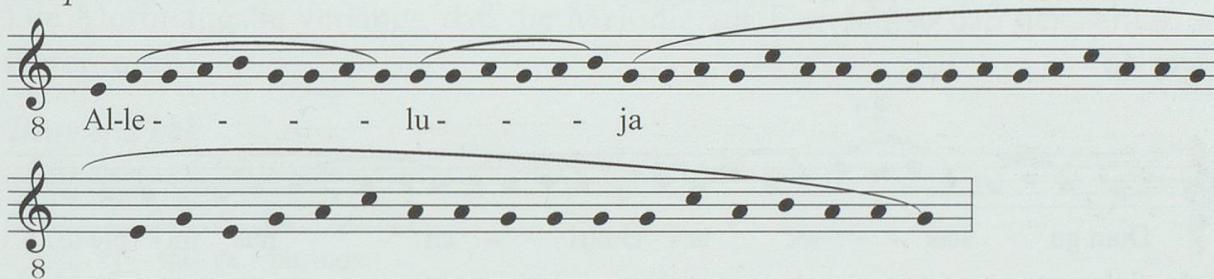
Figur 44



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.

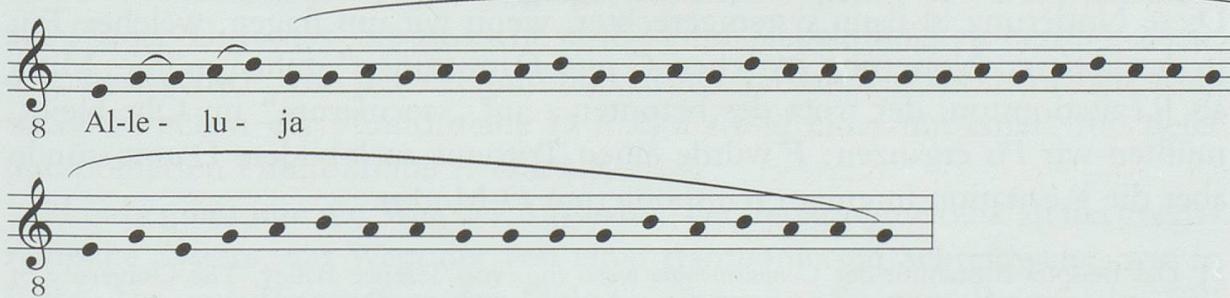
Ein anderes Alleluja, das nicht im Graduale Romanum steht:

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

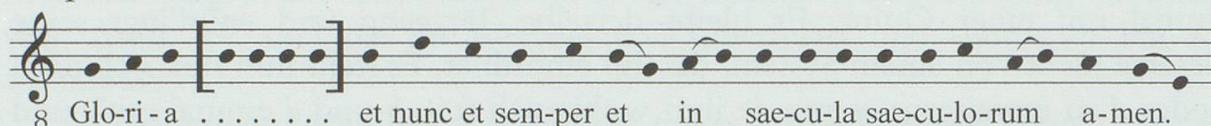


30 s. *Monumenta Monodica Medii Aevi* Bd. 7, Alleluja-Melodien I, hg. von K. Schlager (Bärenreiter 1968), S. 165. Die Melodie könnte auch einen Ton tiefer gesungen werden (mit *F b* statt *G c*); sie stünde dann im sechsten Modus und wäre verwandt mit anderen Melodien auf *F* mit starkem *b* wie Beisp.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

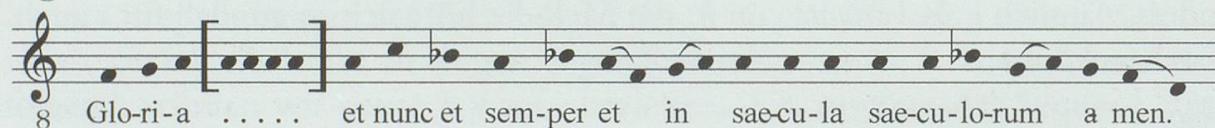
Figur 46



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 Offiziumsantiphon:

Beispiel 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.

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

8 .. et sal-va-bit nos.

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

Beispiel 21 b)

8 .. et sal-va-bit nos.

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

Dominantton so verstkt, 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 22*³³

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 missen – 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 knipfen 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 *Palographie 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 Sarisburicense*; 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.

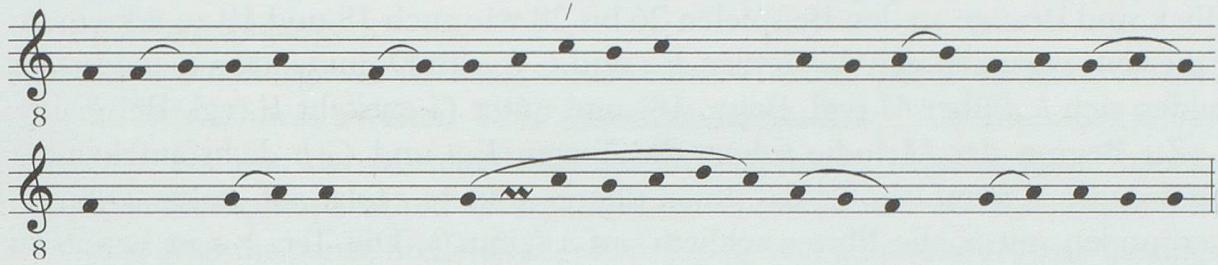
Wieder anders sind die beiden Terzen im folgenden Beispiel verteilt:

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

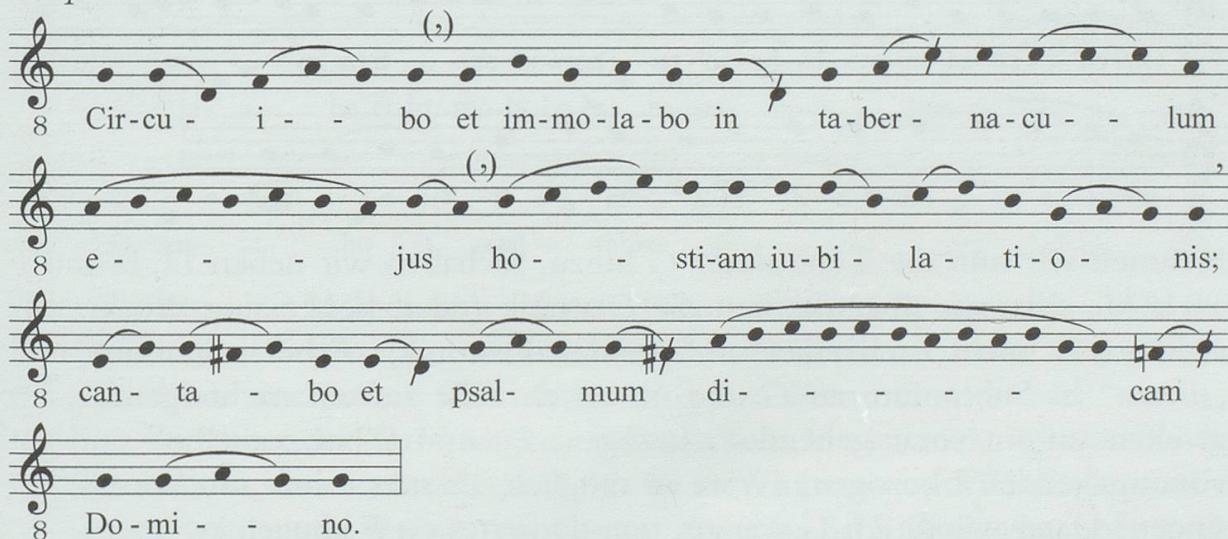


In der Variation ist der Terzgang $G \ a \ h$ am Schluß verschwunden; der Schluß wird mit dem unteren Terzgang gebildet: $c \ a \ G \ F \ G \ a \ G$ statt $c \ a \ G \ a \ h \ a \ G$.

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 achtten

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 entfaltete? Das wäre nur der Fall, wenn wir jetzt, am Schluß des

dritten Kapitels, die Ambivalenz des ganztönigen Terzganges wieder abgestreift hätten. Dann wäre dieses ganze Kapitel nur eine Episode; ein vorgregoriansches 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 ganztönigen 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 Waesberghe in *A Textbook of Melody* (American Institute of Musicology 1955), s. o. Vorwort S. 9.