

**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:** Zweiter Teil : die Entfaltung der 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:** 15.01.2026

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

## Zweiter Teil

# Die Entfaltung der Harmonia Modorum

### Einleitung

#### Klangwechsel und Ambituserweiterung

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

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

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

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

Diese drei Prozesse gingen alle von *F* und seiner Fünftönigkeit aus, während

- 4) Beisp. 18 bis 31 auf S. 58 ff. als besonders langer Prozeß vom autonomen Terzgang ausging und zu einer modal abgestuften Fünf-Siebentönigkeit führte.

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



## Viertes Kapitel

### Harmonia Modorum I

#### Achter, zweiter und sechster Modus:

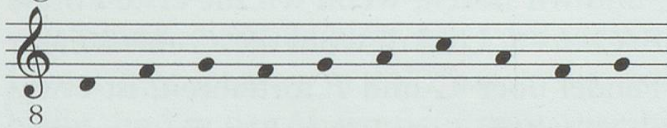
Klangwechsel  $F a / G h$  – Die Regionen – Terzgang  $F G a$

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

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

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

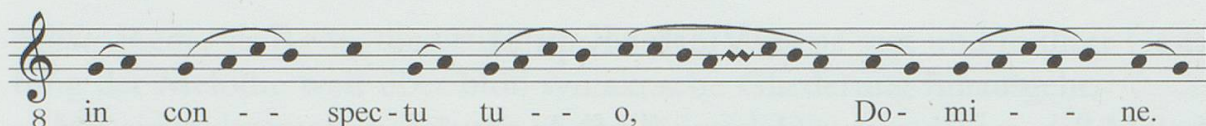
Figur 52



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

Beispiel 32



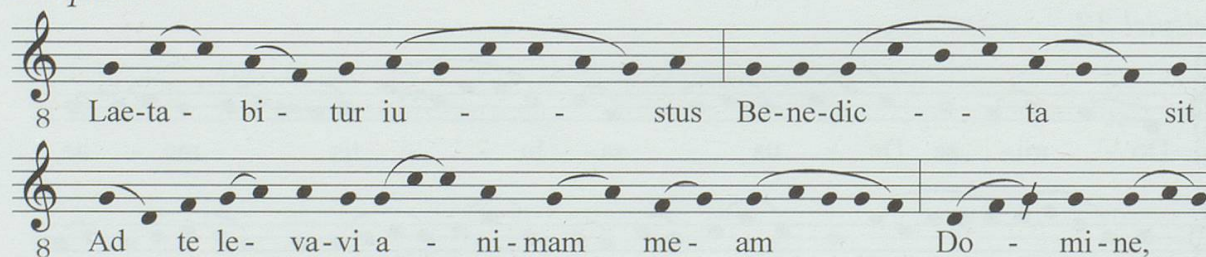


Während der ganzen Melodie taucht das Terzpendel  $a-c-a$  immer wieder auf. Auch wenn diese ostinate Figur gerade nicht erklingt, bleibt sie im Ohr hängen;  $F$  und  $G$  wechseln unter dem Terzpendel als unterer und mittlerer Ton des Terzganges  $F G a$ . Denken wir an unser erstes Singen im Kirchenraum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

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

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

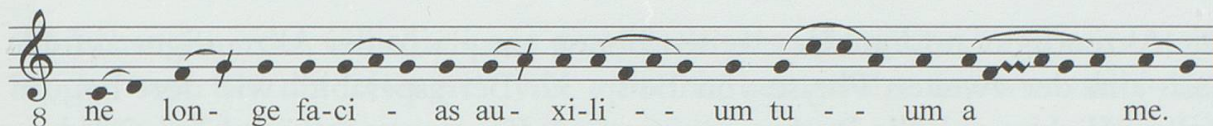
### Beispiel 33



38 Zur „erfüllten Rede“ vgl. S. 71 f.

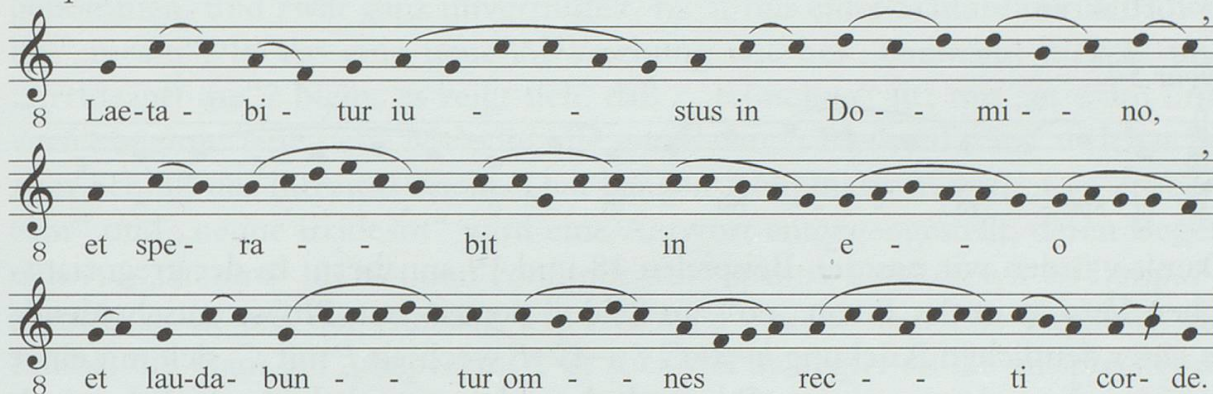
Ein Kernwort als Teil eines Kernsatzes bildet den Höhepunkt eines Redeteils. Je nach Modus werden Kernwörter verschieden artikuliert, im achten Modus gerne mit einem  $G-h-(d)$ -Akzent.





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

### Beispiel 34



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

Das Ganze in verkürzter Form:

### Figur 53

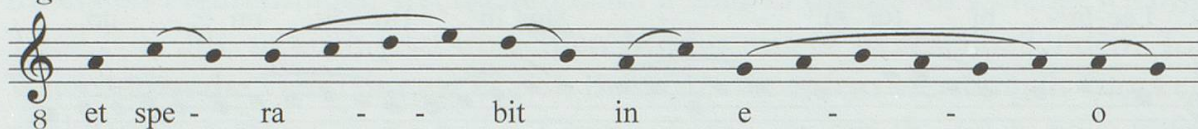


39 Wir werden in den beiden folgenden Kapiteln sehen, was diese Emanzipation von *c* bedeuten kann.



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

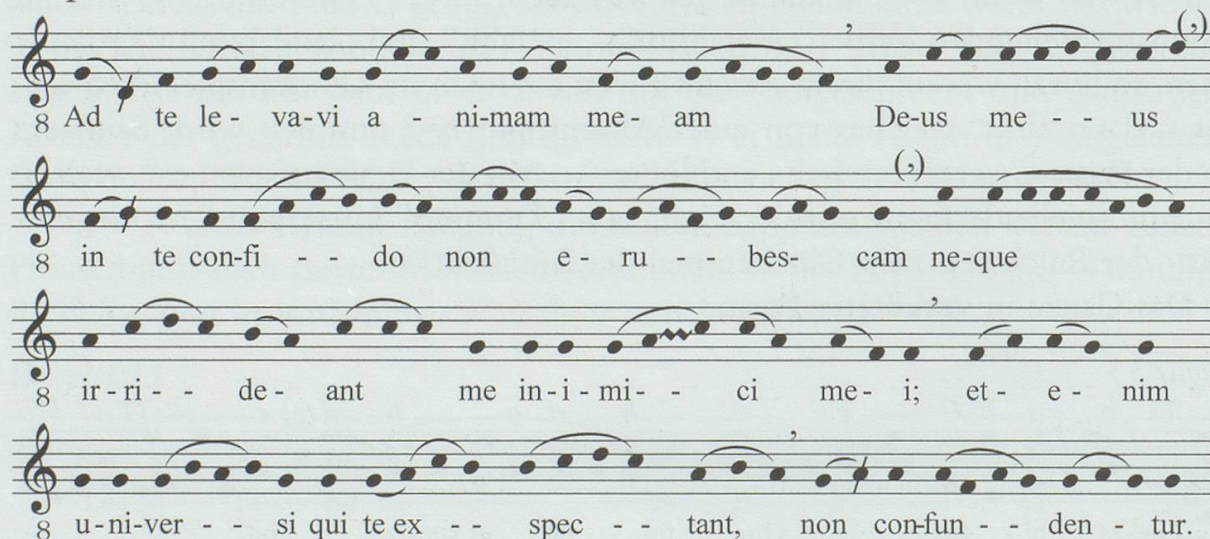
Figur 54



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

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

Beispiel 35



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



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

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

Figur 55



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

Figur 56





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

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

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

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

#### Beispiel 36

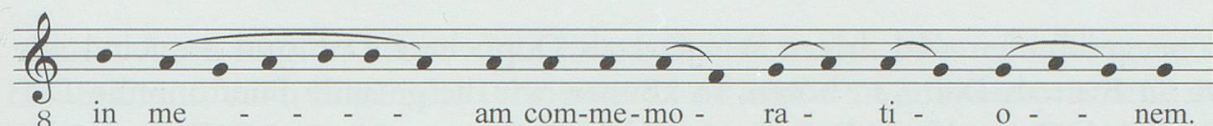
8 Hoc cor - - pus quod pro vo - bis tra - - de - tur;

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

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

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

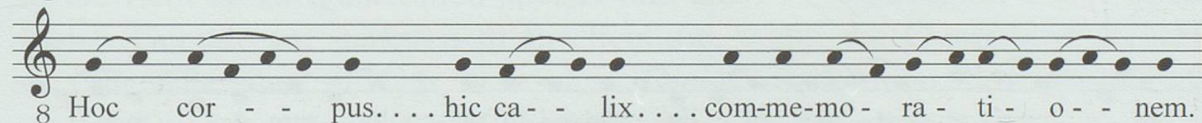




Nach der ersten Phrase mit ihrer Umspielung von *G* durch *a F* und einer Abweichung zu *E* vor dem *G*-Schluß beginnt die zweite Phrase noch einmal mit *F-a* („calix“). Die zweite große Terz *G h* dehnt sich dann über einen ganzen Melodieteil aus; die Ergänzung zur dritten Terz (wenn wir von Beispiel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

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

Figur 57



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

### B. Zweiter Modus: Regionaler Aufbau, Wellenbewegung als Gegenkraft

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

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



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

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

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

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

Figur 58



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

Figur 59



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



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

Figur 60



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

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



Als Beispiel regionaler Melodik folgt ein Introitus des zweiten Modus:

Beispiel 37

8 Ec - - ce ad - ve - - nit do - mi - na - tor Do - - mi - - nus,

8 et reg-num in ma - - - nu e - - - jus

8 et po - tes - tas et im - pe - - - ri - - - - um.

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

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

Figur 61

8 Ec - - - ce ad - ve - - - nit Do - mi - na - tor

8 Ad te le - va - vi a - - - ni - mam

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

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

Beispiel 38

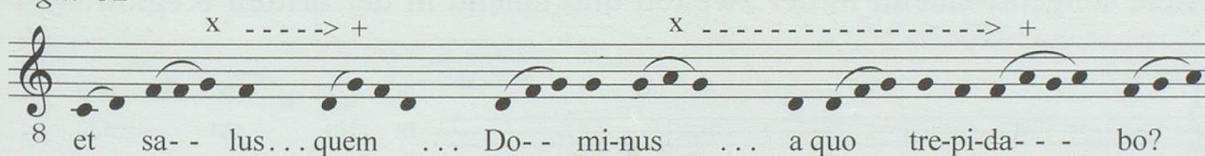
8 Do - - mi - nus il - lu - mi - na - ti - - - o me - - - a





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

Figur 62



x = Wechselton      + = Regionalton

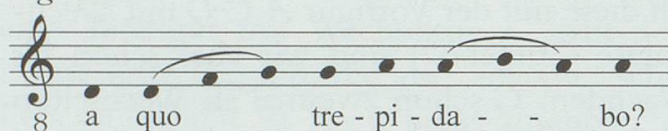
Mit „trepidabo“ haben wir den höchsten Ton der Melodie erreicht (wenn wir von dem späteren Umspielungston *b* absehen). Der Sänger, welcher die Melodie erfand, muß beim ersten Blick auf den Text innerlich eine ansteigende Bewegung vorausgehört haben, die vom ersten „Dominus“ über das zweite, quartversetzte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



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

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

Figur 63



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

Figur 64



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

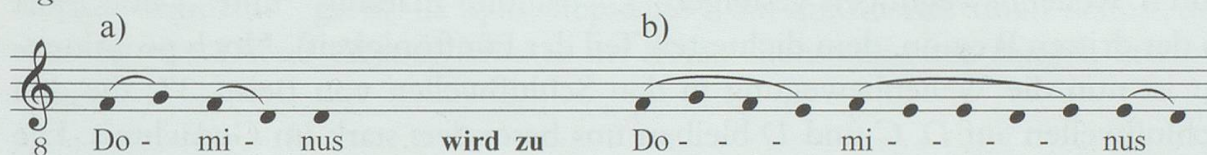


neuen *F* streben.<sup>40</sup> Als Schlußton muß *D* so verankert werden, daß die Anziehungskraft von *F* aufgehoben oder wenigstens geschwächt wird. Das gelingt erst mit der Einführung eines neuen melodischen Elementes: Wir brauchen melodische Figuren, welche dem Auf und Ab der Regionen, das ohne Ende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

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

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

Figur 65



(vgl. Beisp. 37)

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

Figur 66

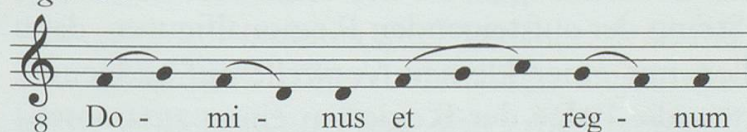


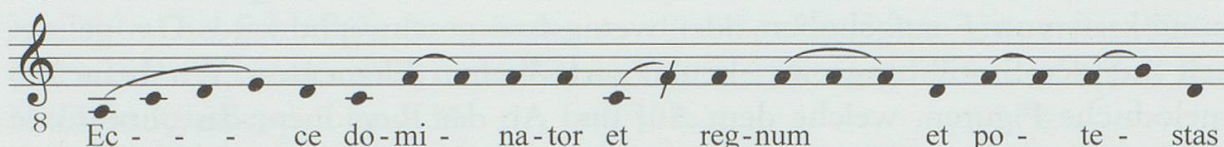
Fig. 65 b) unterbricht als Schlußwelle den regionalen Reigen; sie verlangt einen Neuanfang auf „et regnum“.

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

40 vergleiche Anmerkung 26



Figur 67



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

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

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



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

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

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

Figur 68



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



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

Beispiel 39



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

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

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

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

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

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



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

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

#### Beispiel 40

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

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

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



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

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

#### Beispiel 41

Do - mi - ne ne lon - ge fa - ci - as au - xi - li - um tu - um  
a me; ad de - fen - si - o - nem me - am a - spi - ce,  
li - be - ra me de o - re le - o - nis  
et a cor - ni - bus u - ni - cor - nu - o - rum  
hu - mi - li - ta - tem me - am.



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

#### Beispiel 42

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

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



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

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

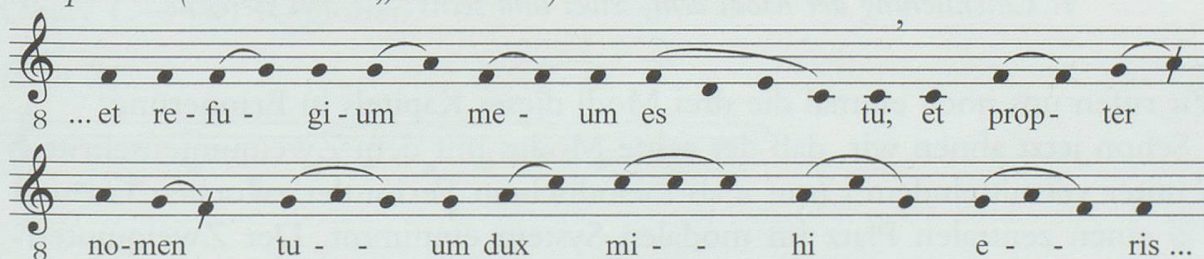
#### Beispiel 43



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

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

#### Beispiel 44 (aus Introitus „Esto mihi“)



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



Noch näher an den achten Modus rückt die Schlußphrase der Melodie, deren Anfang wir schon als Beisp. 43 zitierten. Hier der ganze Introitus:

(.)

8 Sa - cer - do - tes De - i, be - ne - di - ci - te

8 Do - mi - num; Sanc - ti et hu - mi - les cor - de.

8 lau - da - te De - um.

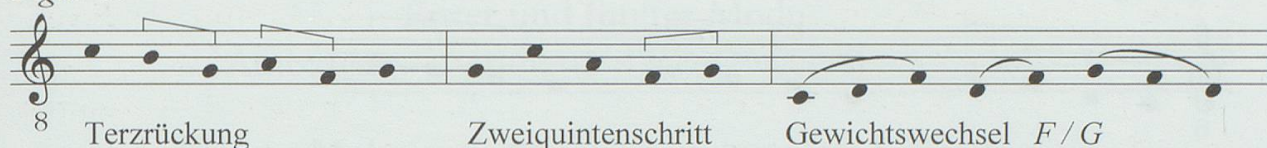
In Beisp. 44 und 45 tritt der Oktavrahmen  $C/c$  zutage; er ist durch Basis- und Mittelton des Terzganges  $F\ G\ a$  geteilt:  $C\ F\ c$  und  $C\ G\ c$ .

Schon jetzt ahnen wir, daß der achte Modus mit dem Zweiquintenschritt  $F$   $G$  unter vermittelndem  $c$  (mit  $a$  als melodischem Vermittler zwischen  $G$   $c$  und  $F$   $c$ ) einen zentralen Platz im modalen System einnimmt. Der Zweiquintenschritt des achten Modus steht sozusagen in der Mitte zwischen melodischer  $F/G$ -Abstufung auf der einen und  $F a / G h$ -Rückung auf der anderen Seite.



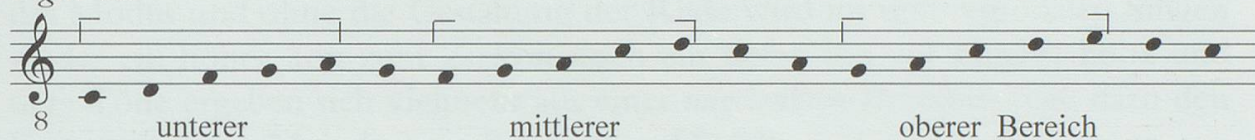
In all diesen Metamorphosen des Verhältnisses von *F* zu *G* bleibt der Raumton *F* bestimmend, wenn auch in graduell verschiedener Weise.

Figur 69



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

Figur 70<sup>45</sup>



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

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

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

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

Figur 71



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



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

Figur 72





## Fünftes Kapitel

### Harmonia Modorum II

#### Erster und fünfter Modus:

#### Ambituserweiterung und Klangwechsel *a c / h d*

##### *A. Erster Modus verbindet zweiten, sechsten und fünften Modus*

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

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

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

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

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

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

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



### Beispiel 46

8 De ven- - - tre ma-tris me - - - ae vo-ca - - vit me

8 Do-mi - - nus no - - mi - ne me - o;

8 et po - - su - - it os me - - - um ut gla-di - - - um

8 a - - cu - - - tum; sub te - gu-men - to ma - nus su - - - ae

8 pro - - te - - xit me, po - - su - - it me

8 qua - si sa - git - tam e - - - lec - - - tam.

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

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

### Beispiel 47

8 Ex - au - di - at Do-mi - nus Ca - ri - tas De - i dif - fu - sa est

8 Cum i - ter ad ma - re coe - pis - set Haec est Vir - go sa - pi - ens

8 quam Do - mi - nus vi - gi - lan - tem in - ve - nit.

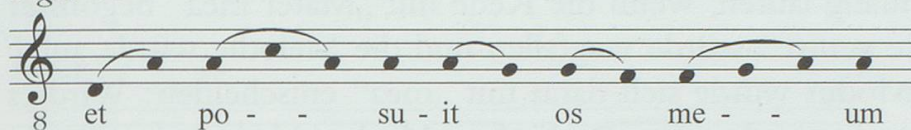
Wie ist es nun aber zu verstehen, daß der Ton *a* in Beisp. 46, nachdem er zur Tonebene der ersten Phrase wurde, nicht Dominantton der dem Initium folgenden Melodie bleibt?

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



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

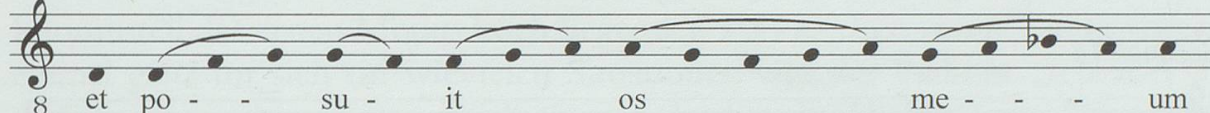
Figur 73



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

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

Figur 74



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

Figur 75



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

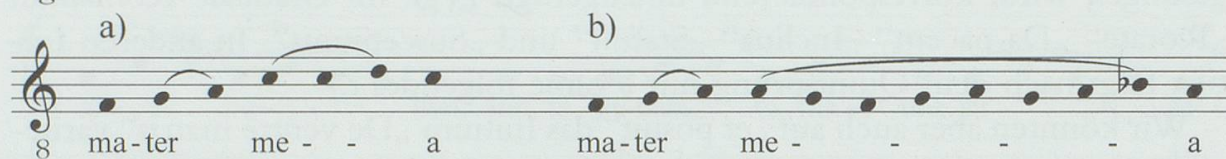


*F*-*a*-Akzent an „matris“ anknüpft, sind in Rede und Melodie alle folgenden Verben untergeordnet.

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

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

Figur 76



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

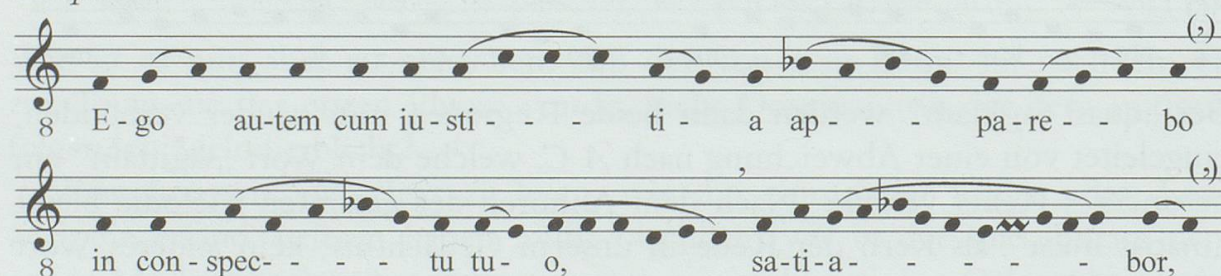
Beispiel 48



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

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

Beispiel 49

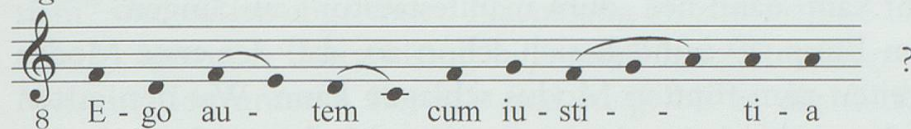






Schließt die Rede hier einen Anfang auf *D* aus? Könnten wir auch so beginnen:

Figur 77



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

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

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



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

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

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

#### Beispiel 50

8 Mi-se- - re-ris om- - ni-um Do- - mi-ne, et ni - - - hil o-di- sti

8 e-o- - - - rum quae fe- - - ci- - sti, dis-si-mu- lans pec- ca- ta

8 ho - - - mi- - - - num prop- ter pae - ni- - - ten-ti- - - am

8 et par- - cens il- - - - lis; qui-a tu es

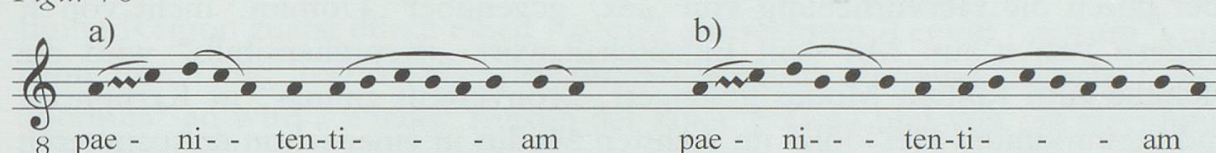
8 Do- - - - mi-nus De- - - - - us no- - - - ster.

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



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

Figur 78



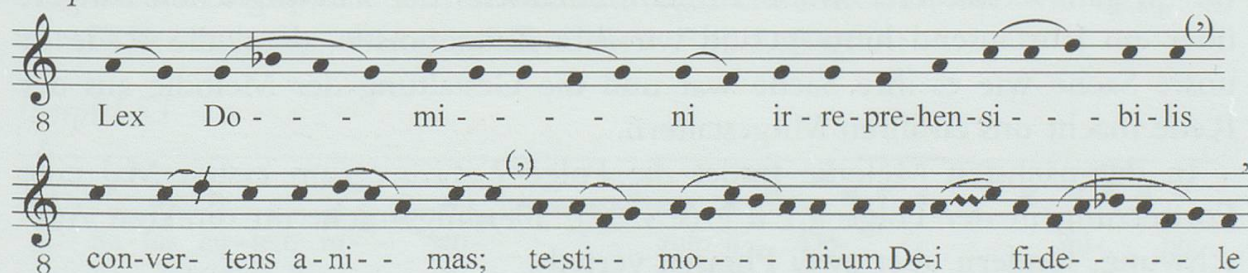
Ein hochorientiertes *a* hat sich hier von *F* abgekoppelt; es ist zum quinhöheren *D* geworden, wenn wir „paenitentiam“ etwa mit Wendungen des zweiten Modus vergleichen:

Figur 79 (s. Beisp. 37)

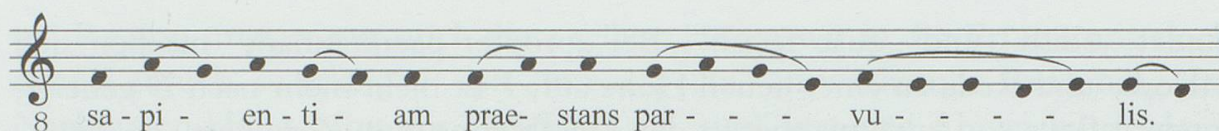


Die Rede verbindet in Beisp. 50 zweiten, sechsten und fünften Modus: Der zweite Modus, welcher in Beisp. 46 die Melodie beherrschte, hat sich auf einige in der zweiten und ersten Region liegende Passagen zurückgezogen; er geht immer wieder in den sechsten Modus und dieser bei „propter paenitentiam“ in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

Beispiel 51







Die dritte Region wechselt mit der fünften Region, ohne daß die vierte Region berührt würde (kurz nur bei „testimonium“). Auch wird *d* nur leicht berührt, ab „testimonium“ überhaupt nicht mehr. Wie wenig brauchte es aber, um *a* wenigstens vorübergehend von *F* zu trennen; es würde genügen, die durch „irreprehensibilis“ eingeleitete Kernphrase „convertens animas“ statt in der fünften Region in ihrer Terzvariante zu singen; *d h / c a* kann ja gegenüber *d c a* nicht nur Variation, sondern auch Orientierungssteigerung sein.

Mit „testimonium“ beginnt schon ein abgestufter Abstieg zu *D*. Man kann die gesamte Rede so verstehen, daß alles von den ersten beiden Wörtern „lex Domini“ ausgeht, welche als Wortfigur im Terzgang *F G a* gesungen werden, aber durch die Hervorhebung von „lex“ gegenüber „Domini“ nicht von *F* sondern von *a* aus. Mit dem Eigenschaftswort „irreprehensibilis“ wird die Melodie zum fünften Modus gesteigert; „convertens animas“ ist Kernphrase und „testimonium Dei“ folgt im sechsten Modus in einer schon entspannteren Redeweise. Verbinden wir „lex Domini“ unmittelbar mit „testimonium“, so hören wir eine sich ruhig entwickelnde Melodie um *F G a*, aus der jetzt „testimonium Dei“ als Kernphrase hervorragt, ohne aber den Terzgangcharakter der gesamten Melodie wesentlich zu unterbrechen. Demgegenüber ist „irreprehensibilis convertens animas“ ein *spontaner* Unterbruch, der von der Rede her so zu verstehen ist, daß der Sänger, nachdem er schon „lex Domini“ gesungen hat, vom Wort „irreprehensibilis“ gepackt wird; es geht ja nicht um irgendein Gesetz, sondern um ein *untadelhaftes* Gesetz, das die Seelen zur Umkehr bringt.

Daß der Sänger mit *D* statt *F* schließt (wer erwartet dieses *D*?) läßt die Kernphrase „irreprehensibilis convertens animas“ in der Erinnerung besonders exponiert, besonders strahlend erscheinen.

Der Leser steht den bisherigen Introiten des ersten Modus vielleicht etwas ratlos gegenüber. Im Gegensatz zu den Modi acht, zwei und sechs konnten wir keine eigentliche modale Grundbewegung in seinen Melodien erkennen, nicht einmal einen eigenen zentralen Bereich, statt dessen ein Schwanken zwischen zweitem, sechstem und fünften Modus. In den Händen der Rede scheint dieser Modus wie Wachs zu sein, bereit zu spontanem Orientierungswechsel, je nachdem was die Rede fordert. Aber hierin liegt gerade sein Gewinn: Er macht uns in ganz besonderer Weise zu „Mitredenden“ der karolingischen Sänger; über ein Jahrtausend hinweg sind wir ihre Zeitgenossen, denn die Rede ist unsre Sache wie es ihre Sache war und die Gestaltung der Melodie aus der Rede macht uns zu ihren Mitgestaltern.

In der nächsten Melodie findet die Folge *F G a c* zum ersten Mal eine Fortsetzung in der Folge *a c d e* (s.S. 97), allerdings nicht im direkten Aufschwung, sondern über zwei Phrasen verteilt.




### Beispiel 52

8 Sa-pi-en-ti - am sanc - to - - - rum nar - rent po-pu - - li,  
8 et lau - des e - o - - - - rum nun-ti - et eccle-si - - - a; no-mi-na au-tem  
8 e - o - - - - rum vi - - - vent in sae-cu - lum sae-cu - - - li.

Der Anfang *a G F* des vorigen Beispiels („lex Domini“) hat sich hier zu einer kurzen Rezitation auf *a* ausgeweitet; sie wird fortgesetzt, mit Abweichungen nach *F* und *c*. Die Kernphrase „et laudes eorum nuntiet ecclesia“ steigert die fünfte Region zuerst durch einen Aufstieg zur sechsten Region („eorum“) und dann durch die Terzvariante der fünften Region („nuntiet ecclesia“). Von „nomina“ an wird *a* wieder Terzton der Folge *F G a c* und von „in saeculum“ an Quintton der tiefsten Folge *a G F D*. Mit Beisp. 51 verbindet diese Melodie der jähe Abfall nach *D* kurz vor ihrem Ende. Auch jetzt erst, ganz am Schluß, entpuppt sich die Melodie als *D*-Melodie, und von *D* aus hören wir alles bisher Gesungene neu, so die Kernphrase heller und bedeutsamer. „et laudes eorum“ ist eine ambituserweiternde Variation von „paenitentiam“ in Beisp. 50, in welcher die zweite Stufe der Ambituserweiterung (s.S. 71) nun voll ausgesungen wird.


## Figur 80

Beisp. 50



8 prop-ter pae-ni--ten-ti--am

Beisp. 52



et lau-des e-o--rum

Wußte der Sänger, der die Melodien von Beisp. 51 und 52 schuf, von Anfang an, daß er mit *D* schließen würde statt mit *F*? Ja, wenn er die initialen Terzgänge von „lex Domini“ und „sapientiam“ als *exponierte* Terzgänge des ersten Modus auffaßte (und dementsprechend sang), genau gleich wie die Terzgänge von Beisp. 49 und 50, und nicht als in sich ruhende Terzgänge eines sechsten Modus (s. Beisp. 14–17, 42 und 45).

Als letztes Beispiel des ersten Modus nun ein Introitus, der wie Beisp. 46 von *D* her aufsteigt, aber mit fallendem *a* *F* *G* *D* beginnt:

### Beispiel 53

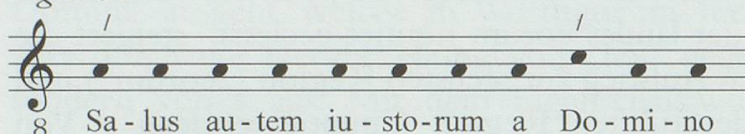
8 Sa-lus au-tem iu-sto-rum a Do-mi-no;





Wie haben wir es zu verstehen, daß das *a* *F* von „salus“ zu *D* weitergeführt wird und der Anfang nicht, wie in den Beispielen 49 bis 52, in seinen ersten Figuren in der dritten Region verharret? Bleiben wir einmal auf *a*, zu welchem ja die Melodie bei „a Domino“ wieder zurückkehrt, und singen die ganze erste Phrase als Rezitativ:

Figur 81



Mit einer Abweichung zu *F* hin würde sich das Rezitativ der Melodie von Beisp. 53 bereits annähern:

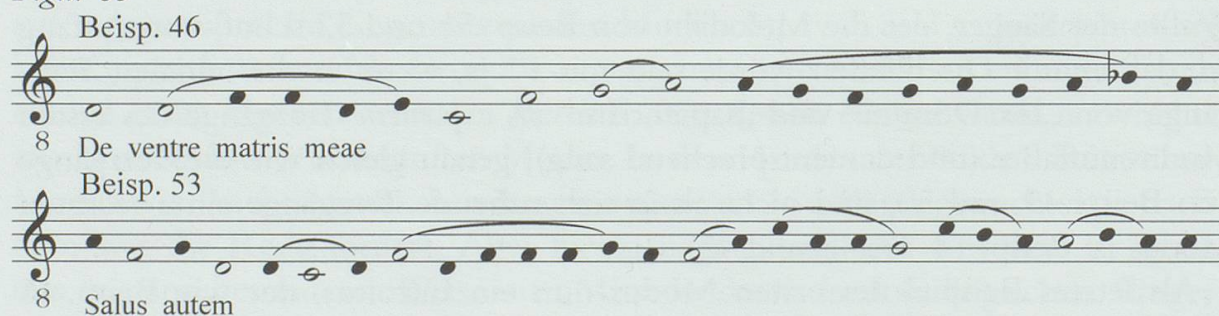
Figur 82



Die Introitusmelodie ist noch einmal abgestuft, und zwar so, daß auf die Akzente von „salus – autem – iustorum“ die drei Töne des Terzganges *a* *G* *F* fallen; die unbetonten Silben fallen auf *F* und *D*.

Wir können die erste Phrase aber auch anders hören, nämlich als ambituserweiternde Variante der Standardinitialphrase von Beisp. 46 und 47, etwa so:

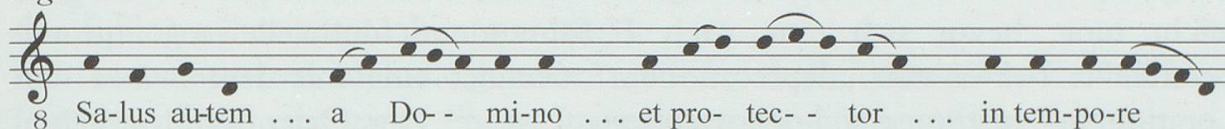
Figur 83



Besonders plastisch ist die melodische Korrespondenz der textlich parallelen Satzteile „salus autem – et protector eorum“; *a* steht, wenn wir die Satzteile hintereinander singen, zuerst tieforientiert über *D*, dann hochorientiert unter *d-e-d* und dazwischen von „a Domino“ an in mittlerer Orientierung:



Figur 84

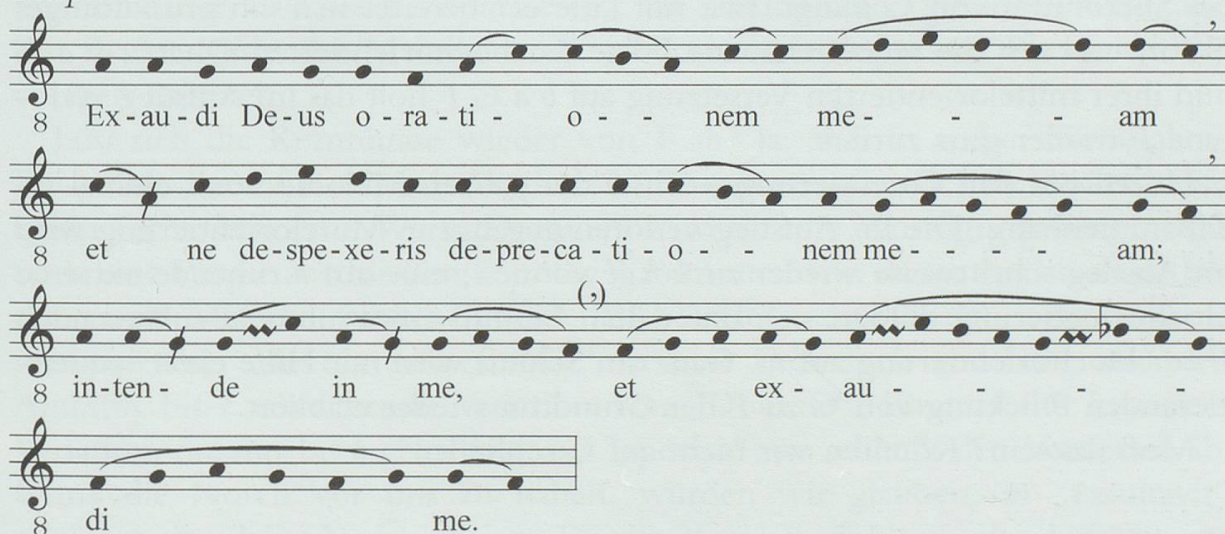


„in tempore“ ist nicht mehr tiefes Anhängsel, bzw. Abschluß auf einem bis dahin gar nicht erklingenden *D* wie in Beisp. 51 und 52, sondern Rückkehr zum Anfang: „in tempore tribulationis“ korrespondiert, abgesehen vom finalen *D*-Schluß, mit „salus autem iustorum“.

### B. Fünfter Modus: Hochorientierung und Klangwechsel

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

Beispiel 54



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

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



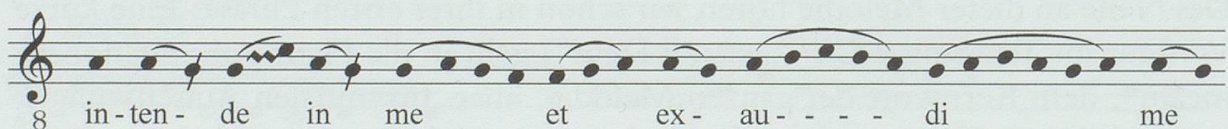
müheles, wie es der Aufstieg war. Wir halten auf *a*, der Unterquint von *e*, ganz leicht inne, bevor sich eine nach *F* führende Schlußwelle auf „meam“ anschließt: *c-h-a* von „deprecationem“ beendet eine mit dem *c-h-a* von „orationem“ beginnende hochorientierte Passage. Der Orientierungswechsel von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

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

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

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

Figur 85



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



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

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

Beispiel 55

8 Do - mi - - - ne, in tu - a mi - se - - - ri - cor - di - - - a

8 spe - - - - ra - - - vi; ex - sul - ta - - vit cor me - - um

8 in sa - - lu - ta - - ri tu - - o; can - ta - bo Do - mi - - - no,

8 qui bo - - - - na tri - - - bu - it mi - - - hi.

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

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

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

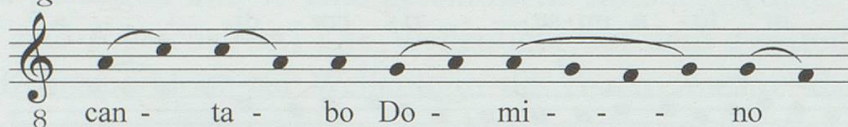


Figur 86



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

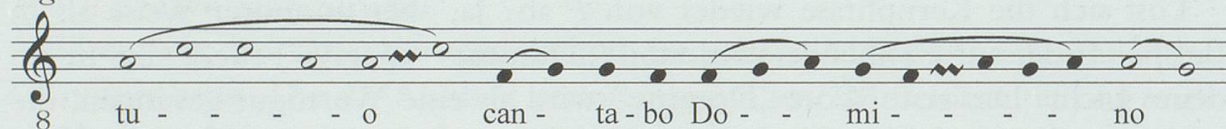
Figur 87



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

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

Figur 88



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

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

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



Beispiel 56

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

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

Figur 89

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

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

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



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

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

### Beispiel 57

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

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

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

### Figur 90

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

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

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



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

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

#### Beispiel 58

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

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

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

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

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

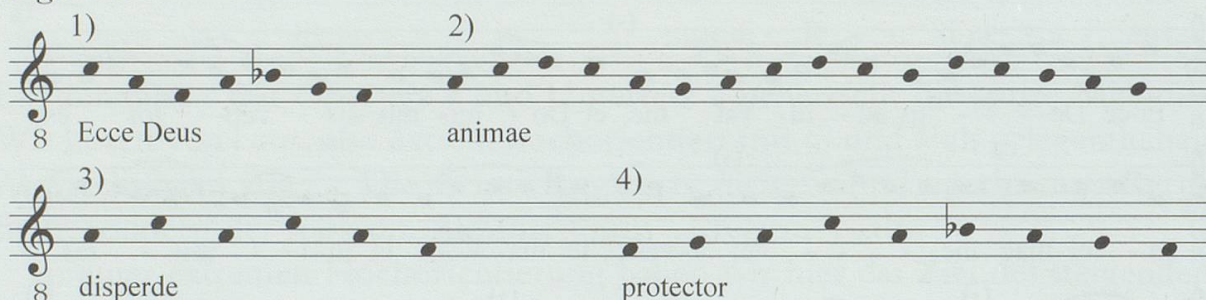
Nun aber das Neue an dieser Melodie: Die Folge *c-a h-d* bei „*inimicis meis*“ löst die fünfte Region in zwei Terzen auf, ist also eine *Variante der fünften Region*, wie wir sie schon im ersten Modus angetroffen haben, siehe Beisp. 50 „*paenitentiam*“ und Beisp. 52 „*nuntiet ecclesia*“. Anders aber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



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

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

Figur 91



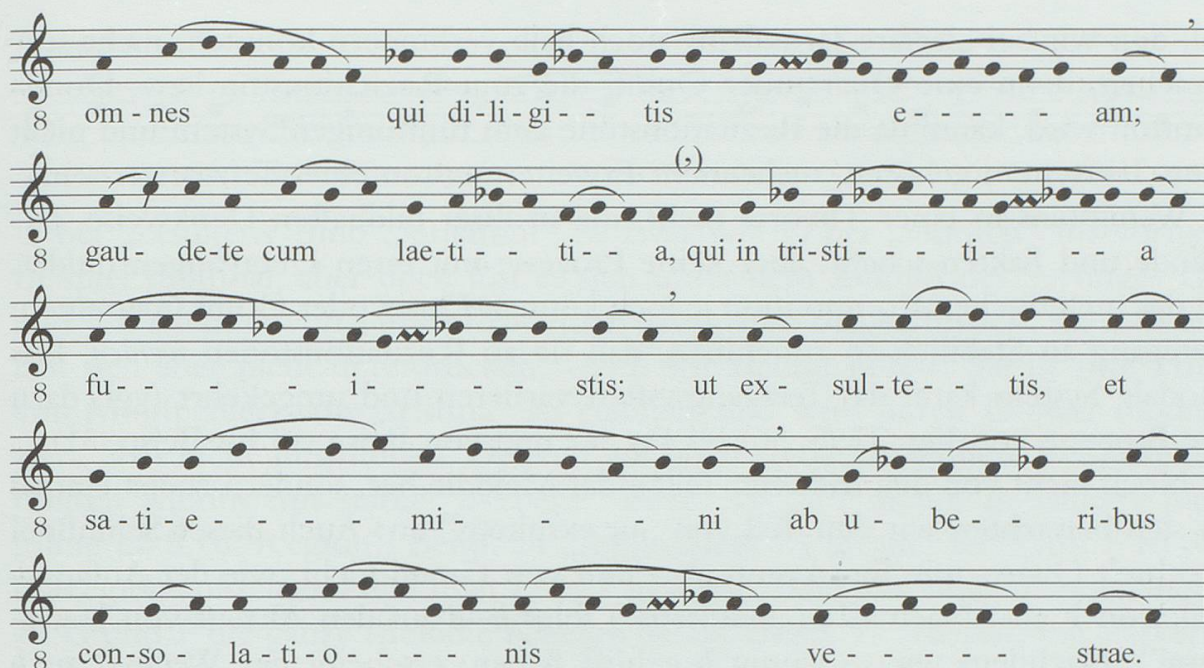
- 1) 4) mittlere Orientierung      2) hohe Orientierung  
3) Rückkehr zu mittlerer Orientierung

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

Beispiel 59



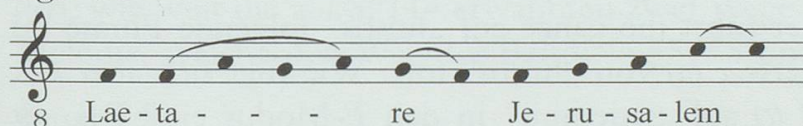




Mit dem sechsten Modus kommt die alte Terzgangmelodik wieder ins Spiel und mit ihr die Ungewißheit, ob wir von *F* oder *G* ausgehen. So hier schon von Anfang an, wenn wir die Noten nicht vor uns haben und uns ganz auf unser Ohr verlassen müssen:

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

Figur 92



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

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

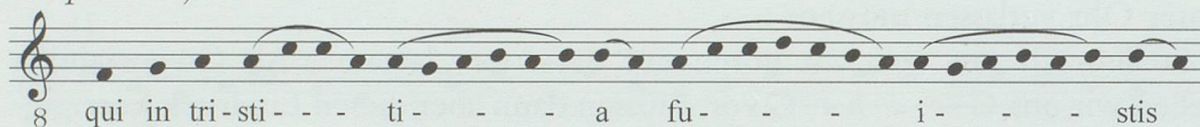


sel, den wir bei „laetare Jerusalem“ noch halb verhindern konnten, nicht ausweichen, denn eine Quart oder Quint, die zum Rezitationston bzw. Dominantton wird, kann, da die Rezitationstöne zum fünftönigen System und nicht zum Terzsystem gehören, nicht mehr Erweiterungston eines Terzganges sein.

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

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

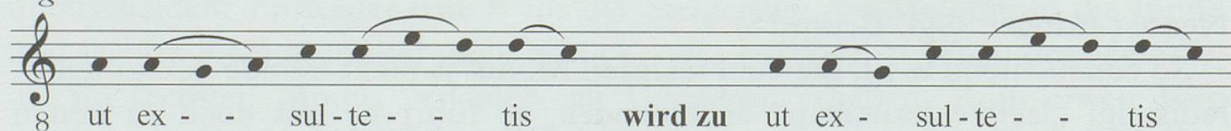
Beispiel 59a)



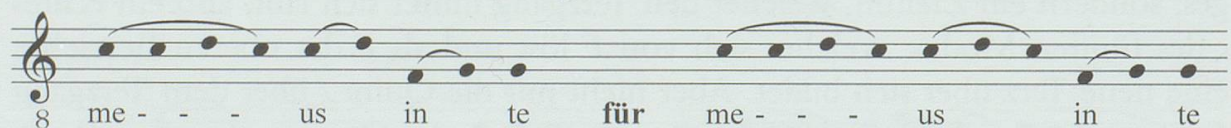
„satiemini“ variiert in Ambituserweiterung bis e „ut exsultetis“, welches mit dem früheren „conventum facite“ korrespondiert. (Hier folge ich der Fassung des Graduale Romanum mit h, während Montpellier b bringt und so zur letzten Phrase „ab uberibus ...“ überleitet, vgl. Appendix 1, S. 206.)

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

Figur 93



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



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



Figur 94



G bei „*exsultetis*“ und „*satiemini*“ ist zwar wie G bei „*inimicis*“ im vorigen Beispiel subtonal, aber doch löst es sich unter dem Einfluß des Sprunges G c und G h d stärker von a und erhält einen basischaften Beigeschmack; die a-Ebene läßt sich aber nicht unterdrücken, wenn wir richtig hören: Sie ist (mit Hilfe von Montpellier) von „*tristitia*“ an etabliert und wird durch G zwar modifiziert, aber nicht aufgehoben. Denken wir noch einmal an frühere Beispiele des fünften Modus mit starker a-Ebene: Beisp. 55 „*cor meum in salutari tuo*“ (ohne G, 5./6. Region), Beisp. 54 „(ora)tionem ... meam“ etc. (von F zu 5./6. Region aufsteigend und über G zu F gehend), Beisp. 56 (mit Abweichungen zu G und F die ganze Melodie beherrschend), Beisp. 57 (ebenso, mit stärkerer Verlagerung von a nach c). Und nun Beisp. 58 und 59: Mit den vier Melodien im Ohr fällt es uns nicht schwer, in Beisp. 58 G h d als Kombination eines subtonalen G mit h d als Gegenterz von c a zu hören. Schwieriger wird das in Beisp. 59: Wenn auch c (a) von „*tristitia*“ bis „*satiemini*“ die Melodie beherrscht, wird unser Ohr doch durch die initial klingende Figur von „*ut exsultetis*“ und ihre Variation bei „*satiemini*“ von c a als Basis wenigstens vorübergehend abgelenkt.

Wie in Beisp. 58 löst  $G h d$  eine Terzquintrückung  $F a c$  aus (von „ab uberibus“ an, am deutlichsten bei „consolationis“), die uns wieder zum  $F$ -Modus zurückführt.

Zum Schluß folgen noch zwei Offertorien des fünften Modus, die uns zeigen, wie weit die auf S. 114 erwähnten zwei Wege führen können. Zuerst eine Melodie, welche den Weg der Beispiele 55, 58 und 59 fortsetzt:

### Beispiel 60

[illegible]



8 - - - - - te De - - - o om - - - nis

8 ter - - - - - ra, ser - vi - - - te

8 Do - - - - - mi - - no in lae - - - - - ti - ti - - a;

8 in - tra - - - - te in con - - spec - tu e - - - - jus in ex - sul - ta -

8 ti - - o - - - ne, qui - - - - a Do - - mi - - -

8 nus ip - - - se est De - - - us.

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

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

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

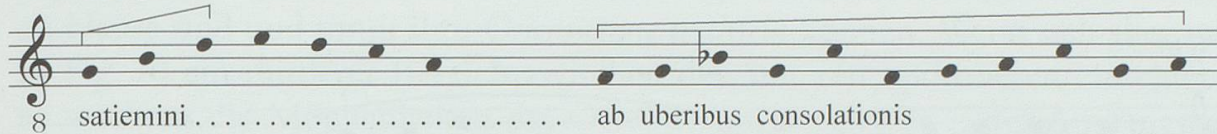


Figur 95

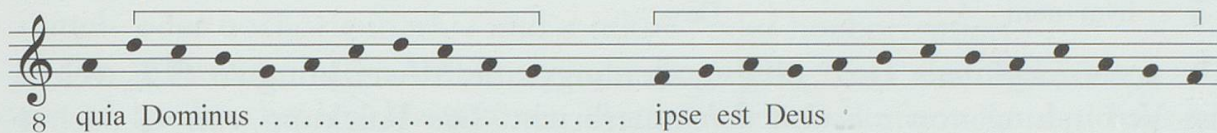
Beisp. 58



Beisp. 59



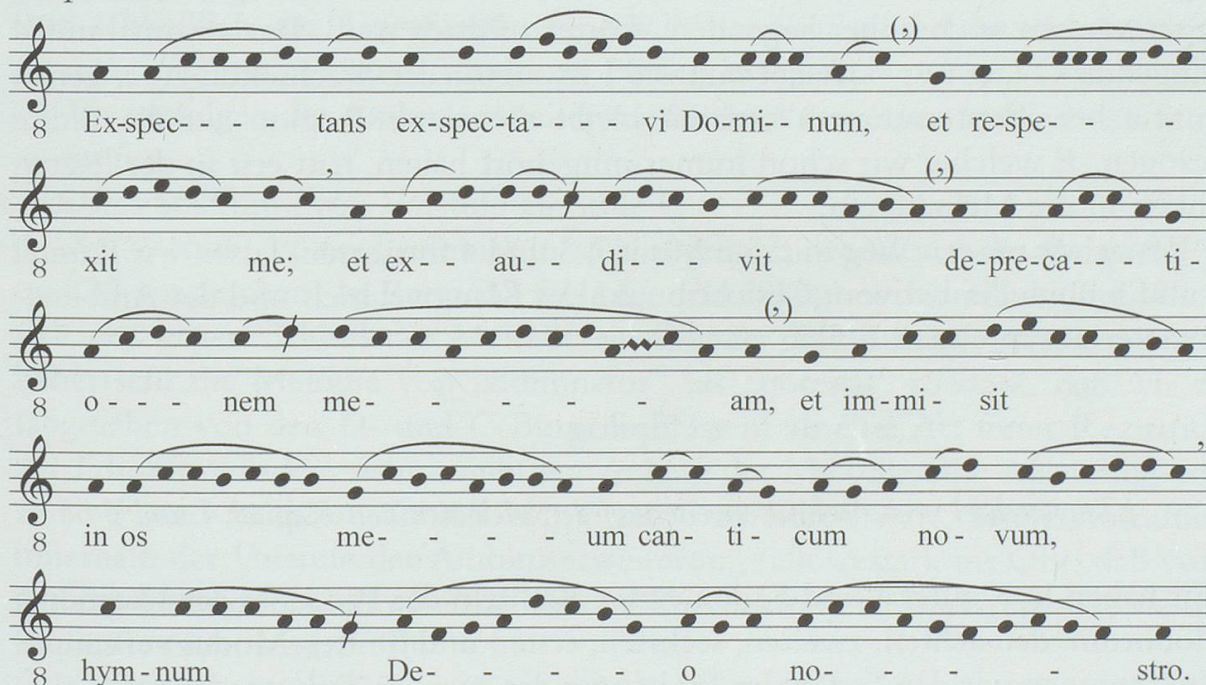
Beisp. 60



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

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

Beispiel 61

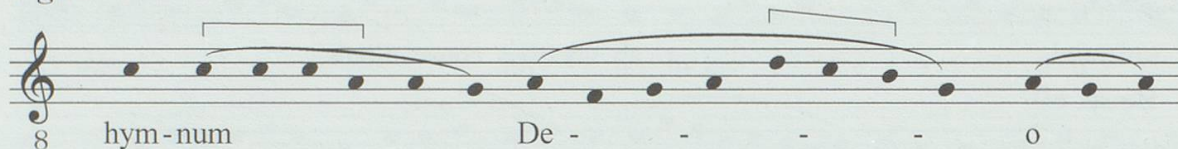


*a* ist hier durchgehend Basiston, *G* subtonal (bei „os meum“ erklingt flüchtig *h G* in der Folge *a c / h G / a*); *F* taucht erst am Schluß auf. Die fünfte Region erscheint durchwegs in ihrer ursprünglichen Form, d. h. ohne Terz *h d*, hie und



da bis *e* und einmal sogar bis *f* erweitert. Primäres *h* taucht erst ganz am Schluß in der Figur *d-c-h-G* bei „Deo“ auf. Wir kennen diese Figur schon von der zweitletzten Phrase des vorigen Beispiels her: Dort entsteht *d h* als Terz der fünften Region, deshalb bleibt *d h G* in die *c a*-Ebene eingebettet. Ist das hier auch so? Ja, wenn wir *c a* von „hymnum“ und *d h* von „Deo“ als Terzvariante der fünften Region zusammenfassen:

Figur 96





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

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

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

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

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

Erstes Stadium: Von Vorstufe zu Stufe 1.

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

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



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

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

Zweites Stadium: Von Vorstufe zu Stufe 1a.

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

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

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

Drittes Stadium: Von Stufe 1 zu Stufe 2.

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



## Sechstes Kapitel

### Harmonia Modorum III Achter und siebenter Modus

#### *A. Hochorientierter achter Modus im Übergang zum siebenten Modus*

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

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

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

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

#### *Beispiel 62*

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



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

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

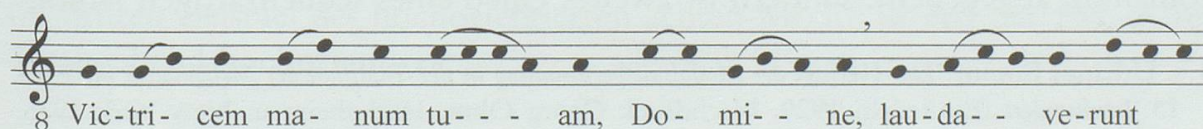
Vom fünften Modus herkommend hören wir „spiritus Domini“ als Vorphrase im sechsten Modus, der bei „replevit“ ein Initium im fünften Modus folgt. Knüpfen wir jedoch an den Beispielen des achten Modus von Kapitel 4 an, so hören wir „Spiritus ... alleluja“ als (sehr freie) Variation von „Domine ne longe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

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

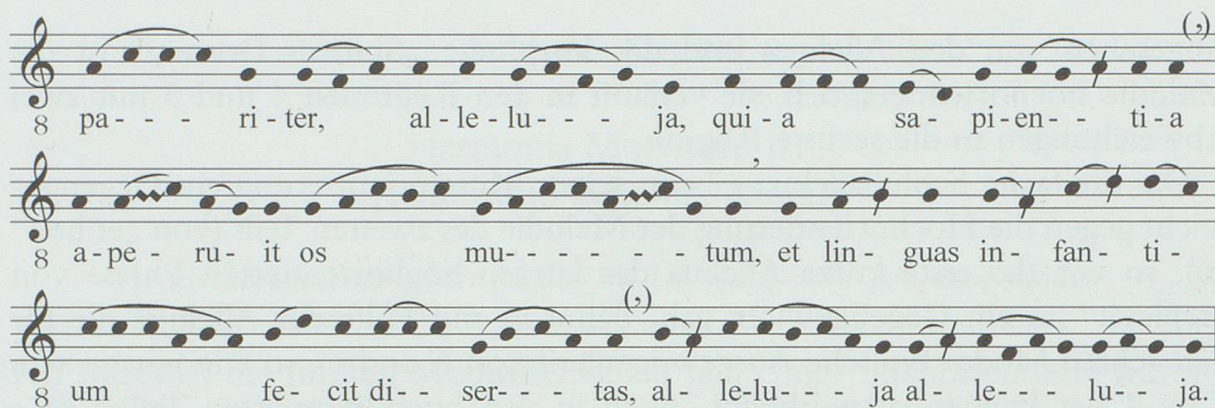
Wir hören also, daß der hochorientierte achte Modus von Beisp. 62 sowohl am fünften Modus wie am achten Modus von Kapitel 4 anknüpft. Das Auswägen einer extremen, auf *a* basierenden Hochorientierung mit einer solchen, die auf *G* basiert und zur mittleren Orientierung neigt, bestimmt auch die folgenden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

Der nächste hochorientierte Introitus des achten Modus lautet folgendermaßen:

### Beispiel 63







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

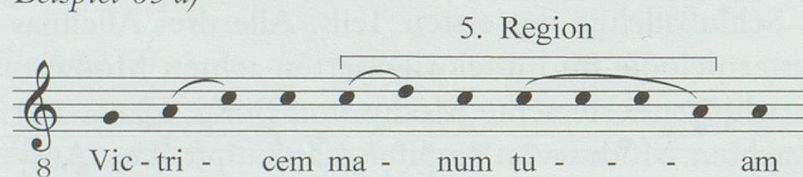
Wenn wir „tuam“ als Zielwort hören, so erklingt „manum tuam“ als Terzvariante der fünften Region. Das doppelte *h* auf „victricem“ ist an das *h* von „manum“ angeglichen; ohne Angleichung würde der Anfang so lauten:

Figur 97



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

Beispiel 63 a)



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

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

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



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

Figur 98



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

Figur 99

<p>1)</p> <p>8 Victricem . . . . . alleluja</p>	1) erster Kernsatz und Alleluja
<p>2)</p> <p>8 quia . . . . . mutum</p>	2) Überleitung zum Kernsatz
<p>3)</p> <p>8 et linguas . . . . . alleluja</p>	3) zweiter Kernsatz und Alleluja

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



# Beispiel 64

8 In - vo - ca - - - bit me, et e - - - go ex - au - - di - am

8 e - - - um; e - - - ri - - pi - am e - - - - um,

8 et glo - ri - - - fi - ca - - - - bo e - - - um; lon - gi - tu - di -

8 ne di - e - - - - rum ad - - im - ple - - - bo e - - - - um.

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



Figur 100

In rein regionaler Form kommen sich beide Anfänge noch näher:

Figur 100 a

Es folgt eine Melodie, die merkwürdigerweise im Graduale Romanum schon zum siebenten Modus gerechnet wird:

### Beispiel 65

8 In vir- tu-te tu- - - a, Do- mi- - ne, lae- ta- - bi- - - tur

8 iu- - stus, et su- - - - per sa- lu- ta- re tu- - - - um





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

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

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

Figur 101





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

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

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

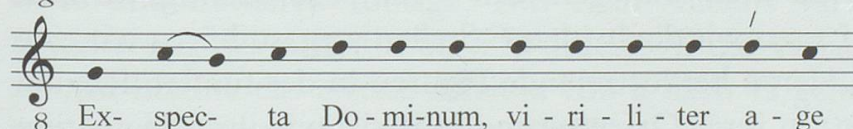
*Beispiel 66*



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

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

*Figur 102*

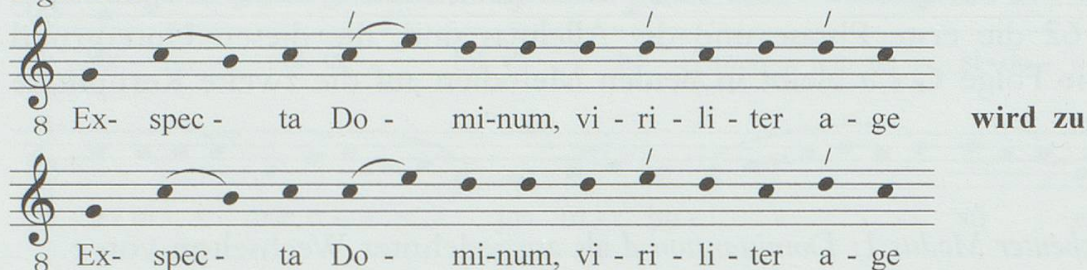


Gehen wir von dieser Grundform der Phrase aus, so hören wir deutlich, daß *d* nach *c* hin „aufgelöst“ wird. Es bleibt trotz seiner Ausdehnung sekundärer Ton, denn es hat sich in Beisp. 66 als unbetonter Wechselton eines akzentuierten *c* eingeführt, und wir erwarten eine frühere oder spätere Rückkehr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

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



Figur 103

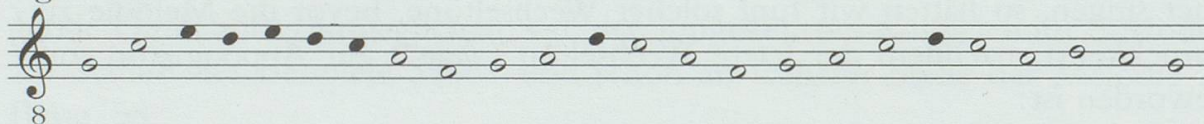


Beide, *d* und *e*, sind auf *c* bezogen, *d* als (unbetonter und betonter) Wechselton, *e* als Terzton von *c* und als Überhöhung von *d*. Was wir im tieferen Bereich beim zweiten Modus kennenlernten, ein Wechselspiel der drei Töne des Terzganges *F G a*, das wiederholt sich hier eine Quint höher (vgl.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

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

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

Figur 104



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

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



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

Ein weiteres Beispiel:

#### Beispiel 67

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

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

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

#### Figur 105

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

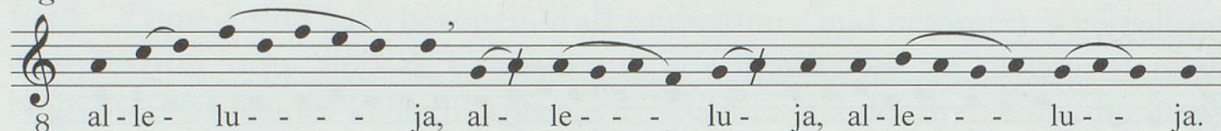
Der Sänger wählt eine interessantere Dreierfolge: Auf ein sehr hohes folgt ein sehr tiefes Alleluja, welches ein drittes Alleluja einleitet, das in mittlerer Lage liegt. Das hohe Alleluja zielt nach  $d$ , das mittlere beginnt auf  $G$ ; Zielton des



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

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

Figur 106



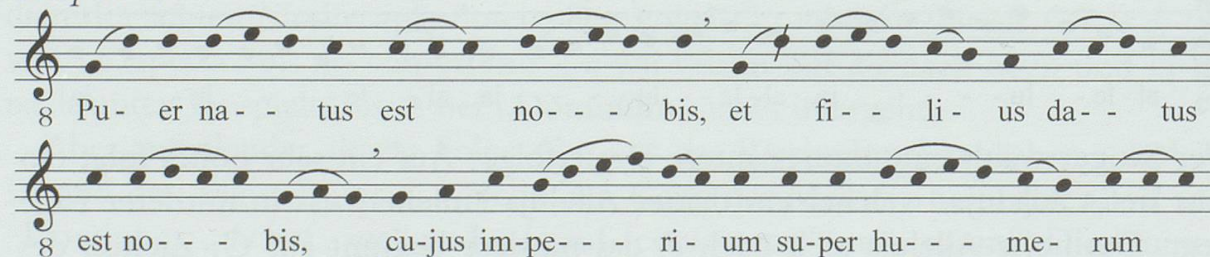
*d* und G sind jetzt durch *h* so verbunden wie *c* und *F* im fünften Modus durch *a*. Dieser G-Schluß ohne *c* würde aber das *d* des ersten der drei Allelujas stehen lassen, ohne es nach *c* hin aufzulösen; die Melodie würde enden, ohne daß der Dominantton *d* mit dem Gesamtsystem verbunden würde.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

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

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

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

Beispiel 68







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

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

Figur 107



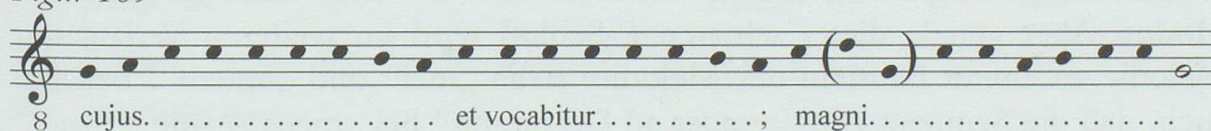
Nach genauerer Kenntnis des siebenten Modus werden wir hier aber eher *d* mit seinen Trabanten *h* und *f* verbinden, d.h. *h-d-e-f* als einen melodisch ausgesungenen *d*-Akzent auffassen (vgl. spätere Beispiele des siebenten Modus):

Figur 108



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

Figur 109





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

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

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

#### Beispiel 69

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

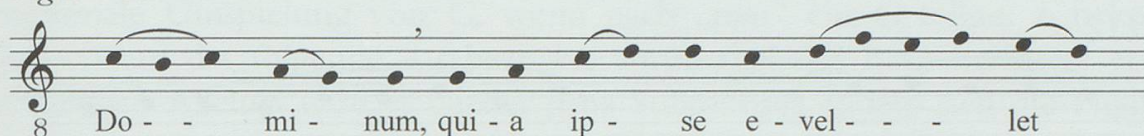
Nach dem Initium hören wir bis zu „Dominum“ eine dreifache Abstufung, die erste führt zu *a* (wir hören *G c a* bei „oculi semper“ in der Variation *G d c h a*), die zweite zu *G*, die dritte zu *F*; die Sequenz „desiderium animae ejus“ von Beisp. 65 erscheint hier breiter und prächtiger ausgeführt: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



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

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

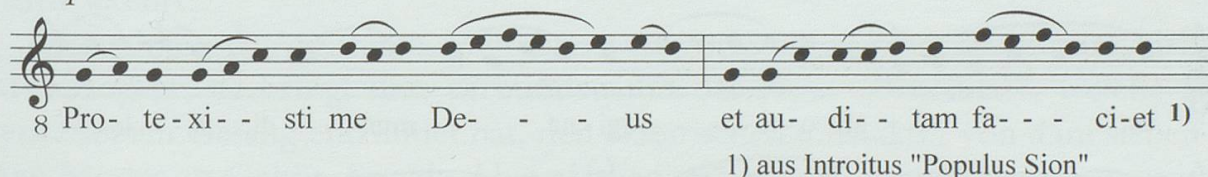
Figur 110



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

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

Beispiel 70



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

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

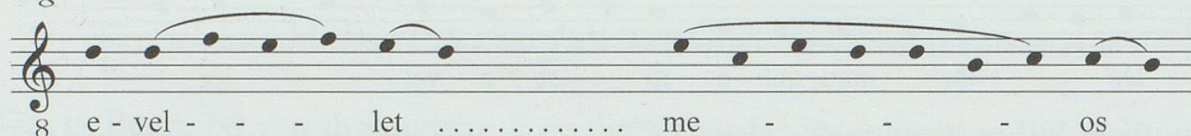
Figur 111





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

Figur 112



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

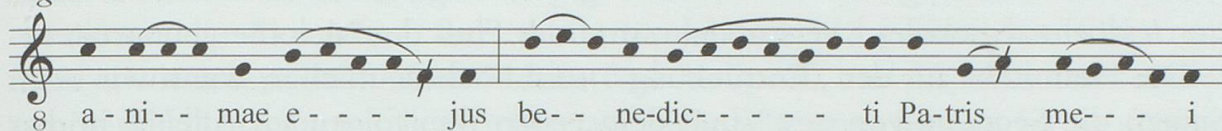
Zu *d f d h* ein weiteres Beispiel:

Beispiel 71

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

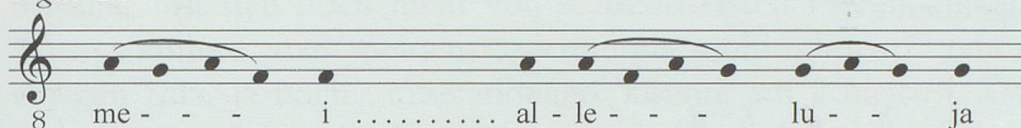


Figur 113



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

Figur 114

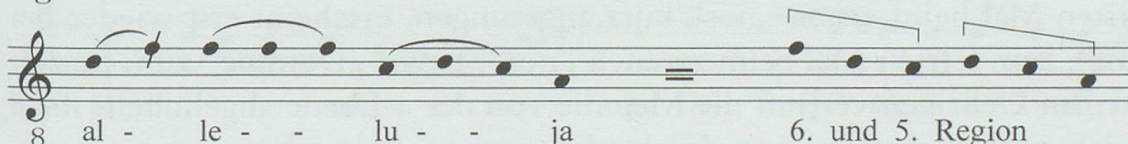


Der zweite Teil (ab „quod vobis“) ist ohne  $F$ . Er beginnt mit einem neuen Initium, ähnlich wie der erste, aber breiter. Alles ist jetzt breiter:  $d$  wird in seiner Rolle als Dominantton durch seine Oberterz  $f$  verstärkt. (Wir denken bei diesem  $f$  über  $d$  an  $c$  über  $a$  im ersten Modus.)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

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

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

Figur 115



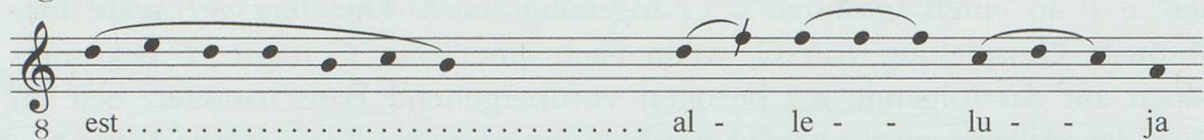
$d$   $f$   $d$   $h$  ist im Grunde nichts anderes als ein zweiter Schritt der Hervorhebung von  $d$  nach dem ersten Schritt,  $d$  zum Dominantton zu machen. So lange  $d$  mit  $h$  und  $f$  erklingt, sondert es sich von der Melodie ab und klingt geradezu ent-



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

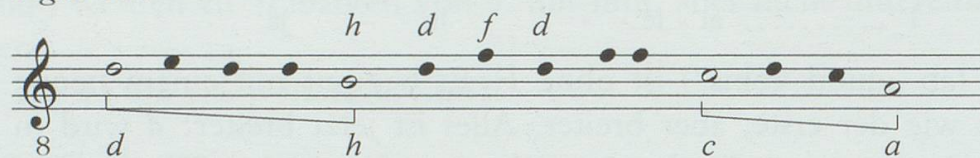
Die Heimkehr aus der „Entrückung“ wird noch deutlicher, wenn wir beim Singen die Sequenz von „est“ und dem ersten ihm folgenden *Alleluja* hörbar werden lassen:

Figur 116



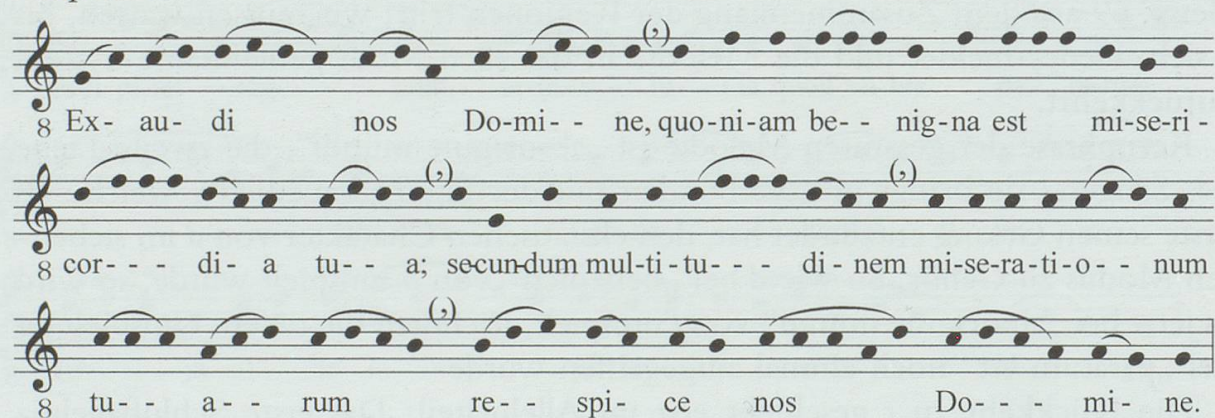
Die beiden Figuren wachsen dann über *d f d* hinweg zu einer Terzvariante der fünften Region zusammen; *h* gehört jetzt sowohl zum folgenden *d f* als auch zum später folgenden *c a*:

Figur 117



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

Beispiel 72



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

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



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

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

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

### Beispiel 73

8 Re - spi-ce, Do - - mi-ne, in te - - sta- men- - - tum tu - - um,

8 et a - - - ni-mas pau - pe-rum tu-o- rum ne de - re - lin - - quas

8 in fi - - - nem; ex-sur - - ge Do- mi - - ne, et iu - - di-ca

8 cau - - - sam tu - - am, et ne ob - li - - vis - ca - - - ris





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

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

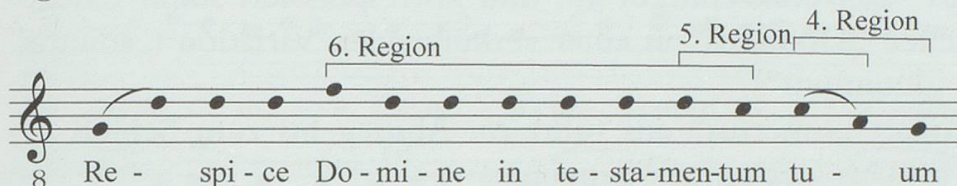
„Domine“ nach „exsurge“ korrespondiert in ambituserweiternder Variation mit dem „Domine“ des Anfangs. Sein  $d$  löst sich in das  $c$  von „iudica“ auf, ohne daß mit diesem  $c$  die Rolle von  $d$  schon ausgespielt wäre, denn bei „et ne obliviscaris“ hören wir noch eine (in Ambitus und Zeitlänge)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



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

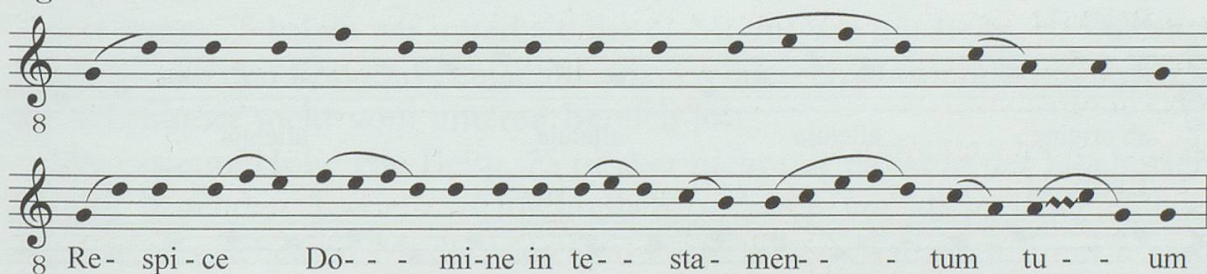
Wir fanden in Beisp. 73 die Folge *d f d h* in die Grundbewegung der ersten Phrase eingebettet. Wenn wir uns ein möglichst einfaches Bild von dieser Phrase machen, hören wir einen Abstieg von der sechsten zur vierten Region:

Figur 118



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

Figur 119



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

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

Beispiel 74



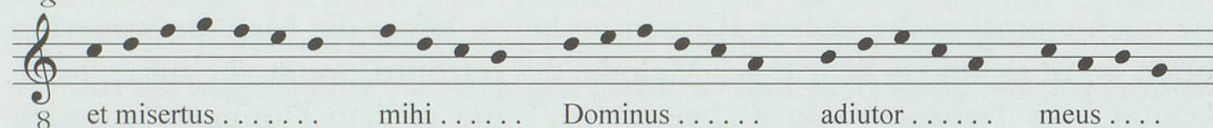




Vergleichen wir die Melodie mit dem Anfang von Beisp. 73: Wie dort sind *c-h* („*mihi*“) und *c-a* („*Dominus*“) in der St. Galler Neumierung hervorgehoben. Wie auch in früheren Beispielen schließt *h* (hier bei „*mihi*“) kaum ab, sondern führt zu *d*, dessen Trabant es ist, zurück. „*adiutor*“ nimmt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

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

Figur 120



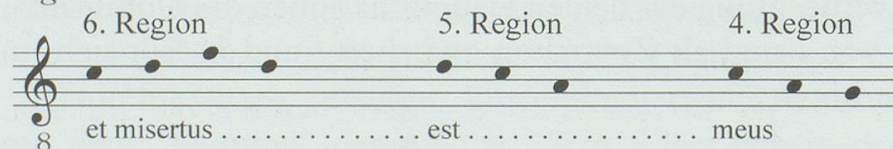
Vergleiche dazu ähnliche Sequenzen in früheren Beispielen:

Figur 120a



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

Figur 121



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



# Beispiel 75

8 Pro - te - xi - - sti me De - - - - - us a con - ven - - - - - tu

8 ma - li - - - gnan - ti - - - - - um, al - - le - lu - - - ja, a mul - ti -

8 tu - - - di - - - - - ne o - pe - ran - ti - - - - - um in - i - qui - -

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

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

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

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

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

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



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

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

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





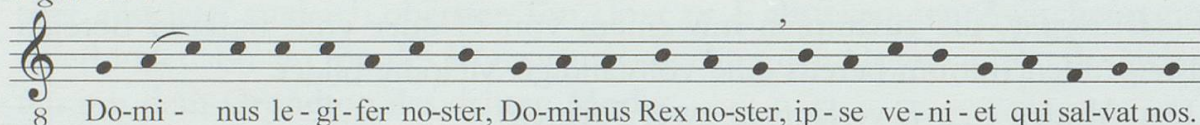


Wir hören hier einen Abstieg *c h a G E* (mit leeren Notenköpfen geschrieben), dessen Unterterzen *a G F* jeweils zu Subtonia von *h*, *a* und *G* werden (die Subtonia sind mit gefüllten Notenköpfen geschrieben). Haben wir mit dieser Artikulation des Abstieges die hohe Orientierung wirklich verlassen?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

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

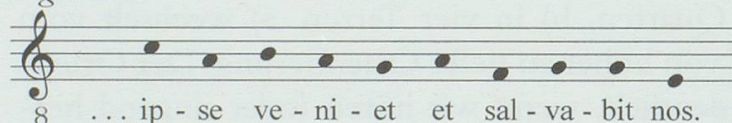
Aber nur solange *G* oder *E* nicht modale Zieltöne sind: Ziele ich nach finalem *G* oder *E*, so habe ich die Basis *a* verlassen. Hier ist wieder der „modale Wille“ (s. S. 121) im Spiel, der seine Finalis *G* oder *E* wählt; als Schlußton oder in einen Schlußton *E* leitend gibt *G* seine subtonale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

Figur 124



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

Figur 125



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

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



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

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

### Beispiel 76

#### Gruppe 1

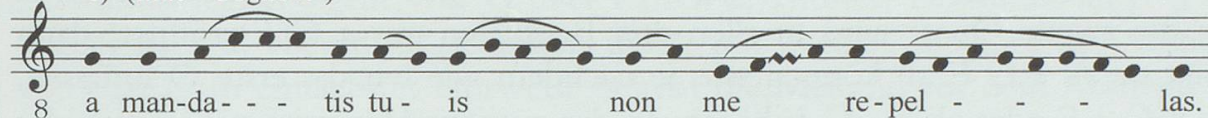
##### a) (Introitus "Ego autem")



##### b) (Intr. "Omnia quae")



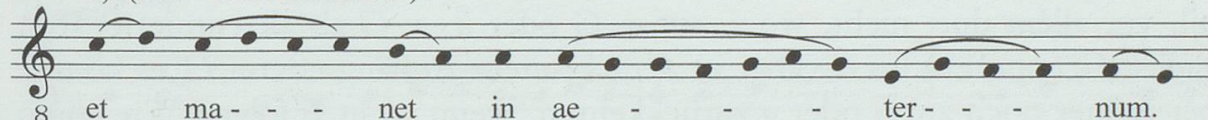
##### c) (Intr. "Cognovi")



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



##### e) (Intr. "Dum clamarem")



##### f) (Intr. "Repleatur")

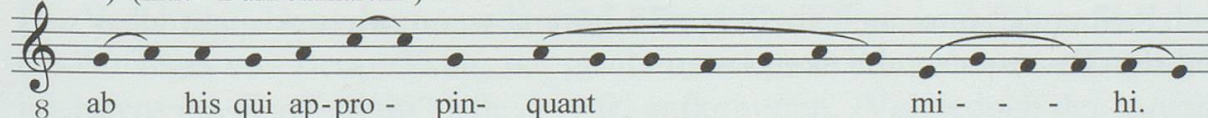


##### g) (Intr. "Si iniquitates")



#### Gruppe 2

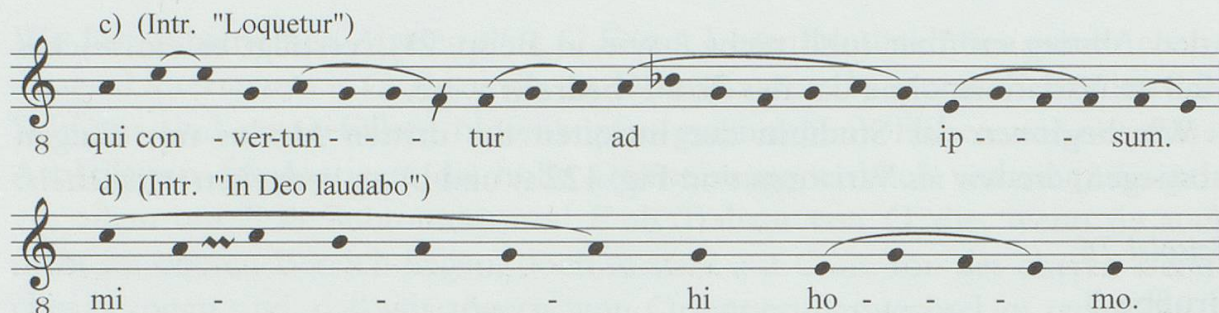
##### a) (Intr. "Dum clamarem")



##### b) (Intr. "Omnia quae fecisti")







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

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

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

Vergleichen wir Gruppe 1 mit ihrem Schema, das sich auch als Schlußabstieg in Beisp. 22 findet: Wir hören deutlich, daß in Beisp. 22 das abschließende *E* wie ein Trabant von *G* klingt. In Gruppe 1 von Beisp. 76 ist das weniger der Fall, vor allem dort nicht, wo *E* auf *a–G* oder *h–a–G* als akzentuierter Ton folgt, s. Gruppe 1 b) bis e). Hier ist *E* nicht mehr Anhängsel von *G*, es könnte aber immer noch zu *G* oder *a* zurückkehren, wenn nicht *F* folgte. Wir hören nicht mehr eine Terzsequenz, die auf *G* oder *E* enden kann, sondern einen Abstieg, in dem sich die Hauptreihe *c a G F* und ihre Variante *c a G E* (s. o. S. 26) *verschränken*. *E* als Variantenton verbindet sich mit einem *F* der Hauptreihe, also einem nicht mehr subtonalen *F*, sondern einem *F*, das Basiston des mittleren Bereiches ist (und in späteren Beispielen des dritten Modus sogar zum tieforientierten Zentralton über *D* wird). Dieses in sich ruhende, nicht mehr *G* dienende *F* löst *E* aus seiner trabantenhaften Bindung an *G* und damit vom oberen Bereich; es teilt ihm etwas von seinem Gewicht mit, zugleich bleibt die Schwebung des Variantentones *E* gegenüber *F*, dem Abkömmling des Raumtones, hörbar. Natürlich können wir die Verschränkung von Hauptreihe und Reihenvariante auch in Beisp. 22 hören, wenn wir uns nicht allzu sehr von der Terzsequenz ablenken lassen.

### *B. Dritter Modus II: Melodische Ausdehnung zwischen Initium und finalem Abstieg*

Von den Abstiegen *c ... E* kommen wir zu den Melodien selber. Sie beginnen mit einem Aufstieg zum Dominantton *c*; was zwischen diesem initialen Aufstieg



und dem finalen Abstieg zu *E* geschieht, kann als „Aufschub“ dieses Abstieges verstanden werden: Der Schlußabstieg wird durch einen Melodieteil oder mehrere Melodieteile gleichsam hinausgezögert, und zwar durch Melodieteile, die hochorientiert sind mit *a* als Basiston, mit *G* als Subtonium und gelegentlich *F* als Subtonium von *G*; mit einem *G*, das nicht mehr Subtonium ist, sondern zum Basiston wird, ist das den Schluß aufhaltende *a* bereits verlassen, *G* gehört dann (mit oder ohne Oberterz *h*) bereits dem Abstieg zu *E* an: *a a a ... (h) G a F G E. h G* kann allerdings immer noch Umspielungsterz eines weiterhin basishaften *a* sein; vergleiche Beisp. 22:

Figur 126

1) Initium      2) "Aufschub" des Abstieges      3) Abstieg

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

„Dominus legifer“ geht von *G* über *c* nach *a*, „noster, Dominus“ über *h* *G* wieder nach *a*, ebenso „Rex noster, ipse“; mit „veniet“ beginnt der Abstieg von *c* zu *E*. In einfachster Hörweise besteht die Melodie vor dem Abstieg bei „veniet“ aus der hochorientierten Folge *G c a*, die wir vom hochorientierten achten und vom siebenten Modus her kennen.

Wir beginnen mit Introitusmelodien, die wie die Offiziumsantiphon von Fig. 126 keine Binnenabstiege zu *E* kennen.

Beispiel 77

8 De-us dum e-gre-de-re-ris co-ram po-pu-lo tu-o,

8 al-le-lu-ja, i-ter fa-ci-ens e-is, al-le-lu-ja,

8 ha-bi-tans in il-lis, al-le-lu-ja

8 al-le-lu-ja.

Die Vorphrase „Deus dum egredereis“ hört sich wie eine ausgeführte Variation des Anfanges von Beisp. 35 an; wir glauben, uns im achten Modus zu befinden, höchstens das *E* auf „dum“ läßt Zweifel aufkommen. (Vgl. jedoch den Anfang von Beisp. 32, das im *G*-Modus steht.)

Schon am Ende der zweiten Phrase, welche in das erste Alleluja ausläuft, haben wir *F* hinter uns gelassen; es wird erst wieder in der Schlußphrase erscheinen. Die erste *G c a*-Folge hören wir auf „coram populo tuo“; das erste



Alleluja nimmt sie wieder auf, dann wieder das zweite und das dritte, so daß der Schlußabstieg durch ein dreimaliges Alleluja aufgeschoben wird, bis mit dem letzten Alleluja der Abstieg zum finalen *E* beginnt.

Die ganze Melodie teilt sich durch die refrainartigen Allelujas, bildet aber eigentlich *eine* in sich gegliederte große Phrase, wie ja auch der Text nur aus einem Satz (genauer: Nebensatz) besteht.

Auch im nächsten Beispiel erklingt bis zum finalen Abstieg eine durchgehende *a*-Ebene:

#### Beispiel 78

8 Be-ne-di-ci-te Do-mi-num om-nes an-ge-li e-jus,  
 8 po-ten-tes vir-tu-te, qui fa-ci-tis ver-bum e-jus,  
 8 ad au-di-en-dam vo-cem ser-mo-num e-jus.

Die Rezitation auf *c* in der ersten Phrase eilt zu Kernwort und Kernfigur „angeli *ejus*“ hin (keine Unterbrechung nach „Dominum“!). Nachdem wir in der vierten Region begonnen haben, bereitet sich die fünfte Region mit dem Sprung *a-d* („angeli“) auf „ejus“ vor; der Akzent, auf den die ganze Phrase hinzielt, liegt auf „ejus“; im Auslauf von „ejus“ entsteht die zweite Terz der fünften Region, welche die erste Terz auf „angeli“ ergänzt. Das *G* auf „potentes“ wird durch das vorausgehende *h* zwar basischaft, ohne aber seinen subtonalen Charakter im größeren melodischen Zusammenhang zu verlieren (vgl. dazu Beisp. 58 „inimicis ... tua“). Auf „potentes“ kehrt die Melodie zu *a* zurück; das nächste subtonale *G* bei „qui“ erhält ein eigenes Subtonium. Der dritte Ton der Folge *G c a*, welche mit dem Initium begonnen hat, folgt über einen großen melodischen Zusammenhang hinweg beim zweiten „ejus“.

„ad audiendam“ beginnt nach subtonalem *G* den Abstieg zum finalen *E* mit der Terzvariante der fünften Region (*d-c h c-c-c-c a*); „sermonum“ ist nur kurze, das Wort hervorhebende Abweichung vor dem finalen *G E*. Ihr *c* wird in der St. Galler Neumierung als Abweichungston von *G* nur leicht gesungen, während *a* *G* vor und nach diesem *c* breiter ausgesungen werden, so daß der Abstieg ohne die Abweichung so verläuft: *c-c-c-c* („audiendam“) *a-G G-F* („vocem“), *a-G-a-G* („sermonum“) und *G-E* („sermonum“).

Textlich und melodisch ähnlich wie Beisp. 78 beginnt die folgende Melodie:



# Beispiel 79

8 Ti-me - - - te Do-mi - - - num om- - - nes sanc-ti e - jus,

8 quo-ni - am ni-hil de-est ti-men- ti - bus e - - - - um;

8 di - vi-tes e - gu - e - runt et e - su - ri - e - - - - runt;

8 in-qui-ren - - - tes au-tem Do - - - mi-num

8 non de - - - fi - - ci - - - ent om- - - - ni bo - - - no.

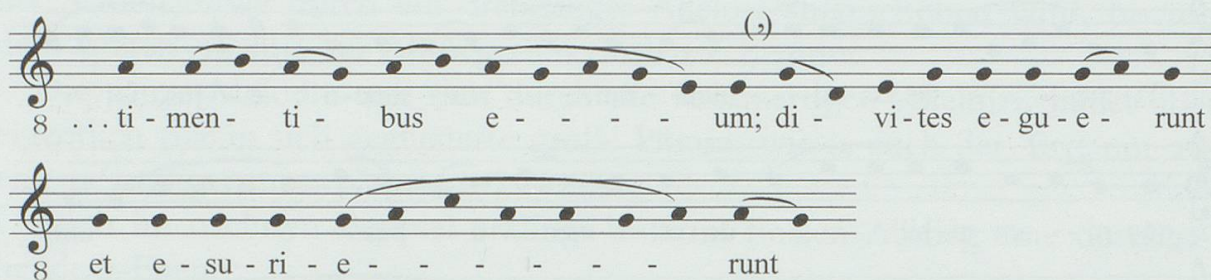
Aber was ist anders? Im vorigen Beispiel lagen die „angeli“ schon von Anfang an im Sinn des Sängers, die ihnen melodisch entsprechenden „sancti“ hingegen fügen sich im jetzigen Beispiel einem in sich abgerundeten „Dominum“ erst an. Ziel ist zwar letzten Endes auch hier „(sancti) ejus“, aber doch erst als Abschluß eines dritten Gliedes, dem schon zwei melodische Glieder, ein längeres („timete Dominum“) und ein kürzeres („omnes“) vorangegangen sind. Diese Dreigliederung drückt etwa folgende Redeweise aus: „Fürchtet den Herrn, ihr alle, die ihr seine Heiligen seid“. (Die Zäsur nach „Dominum“ im Graduale Romanum sollte wegfallen, da ja die Melodie selbst schon gliedert.)

Das folgende „quoniam“ klingt zwar initial, aber sein G (welches basisartig an *h* anknüpft) ist doch (wie bei „potentes“ im vorigen Beispiel) nur ein Subtonium der *a*-Ebene der ersten Phrase; die von „quoniam“ bis „eum“ reichende zweite Phrase setzt die *a*-Ebene fort. Die Abweichung zu *E* bei „eum“ trennt aber nicht, sie gliedert lediglich; doch führt ihr Rücklauf nicht mehr zu *a*, sondern nur noch zu *G* zurück, d. h. die mit „Timete Dominum“ beginnende Folge *G c a* ist mit „timentibus“ abgeschlossen.

Mit diesem Übergang von *a* zu *G* nimmt die Melodie eine neue Wendung. Wenn es stimmt, was auf S. 155 gesagt wurde, nämlich daß ein *a* ablösendes *G* schon Teil des Abstieges zu *E* ist, dann müßten wir uns bei „divites eguerunt“ bereits auf einem Abstieg befinden, der offensichtlich mit *c* („nihil“) begonnen hat. Kann das stimmen? Wo ist das *F*, welches in der Terz *a F* das folgende *G* in einen Abstieg zu *E* integrieren könnte, wie das in Fig. 122b) auf S. 151 der Fall ist? Wir finden es bei „esurierunt“ (schon vorausgenommen durch das *F* auf „divites“). Dieses *F* ist tatsächlich daran schuld, daß wir von hoher zu mittlerer Orientierung übergegangen sind. Wie verwandelnd es wirkt, hören wir, wenn wir die Phrase ohne *F* singen:



Figur 127



$a-F$  von „esurierunt“ bildet somit eine neue Terz auf dem Abstieg  $c \dots E$ , der bereits auf „nihil“ begonnen hat: Nach den drei Terzen  $c \ a / h \ G / a \ F$  („nihil deest“ „timentibus“ „esurierunt“) folgt bei „esurierunt“ ein  $G$ -Schluß, der eigentlich ein nicht vollendeter  $E$ -Schluß ist (vgl. dazu Fig. 124 auf S. 152).

Aber ist die Auffassung eines so gedehnten Abstieges nicht etwas gekünstelt? Die Schwierigkeit liegt darin, daß wir den ersten Teil der Melodie erst verstehen, wenn wir den zweiten gehört haben. Der Vergleich der Abstiege des ersten Teils (der nur bis *G* geht) und des zweiten (der auf *E* schließt) wird beim Hören durch die starke Dehnung des ersten Abstieges erschwert. Trotzdem ist die Korrespondenz beider Abstiege nicht zu überhören, wenn wir den textlich kürzeren und deshalb melodisch konziseren zweiten Teil (ab „inquirentes“) kennen; in ihm faßt die Figur von „deficient“, in welcher sich das Gewicht von *a* nach *G* verlagert, zwei Figuren des ersten Teils, nämlich die von „timen-  
tibus *eum*“ und „esurierunt“ zusammen. Diesmal wird die Melodie mit einem *E*-Schluß vollendet, nachdem sie bei „omni“ (entsprechend „sermonum“ im vorigen Beispiel) noch einmal zu *c* abgewichen ist.

Von der Rede her ist der G-Schluß auf „esurierunt“ als unvollendeter *E*-Schluß verständlich, weil er ja auf einen Nachsatz hinweist, wogegen ein *E*-Schluß mit folgendem Initium *G c* die Erwartung eines neuen Satzes erwecken würde, der parallel zum ersten Satz stehen müßte, etwa mit einem neuen Imperativ beginnend, der mit „timete“ korrespondieren würde.

So ist die Gliederung des Introitus, wenn wir alles gehört haben, sehr einfach: Nach „sancti ejus“, der Kernfigur der Melodie, folgt ein ausgedehnter Abstieg von *c* zu *G* (mit einer Abweichung zu *E*). Der *G*-Schluß als unvollendeter *E*-Schluß ermöglicht einen engen Anschluß des zweiten Teils, der ja nur Nachsatz ist. Die Verbundenheit des zweiten mit dem ersten Teil zeigt sich auch darin, daß die Prädikate „esurierunt“ und „deficient“ in ihren Schlüssen korrespondieren:

Figur 128

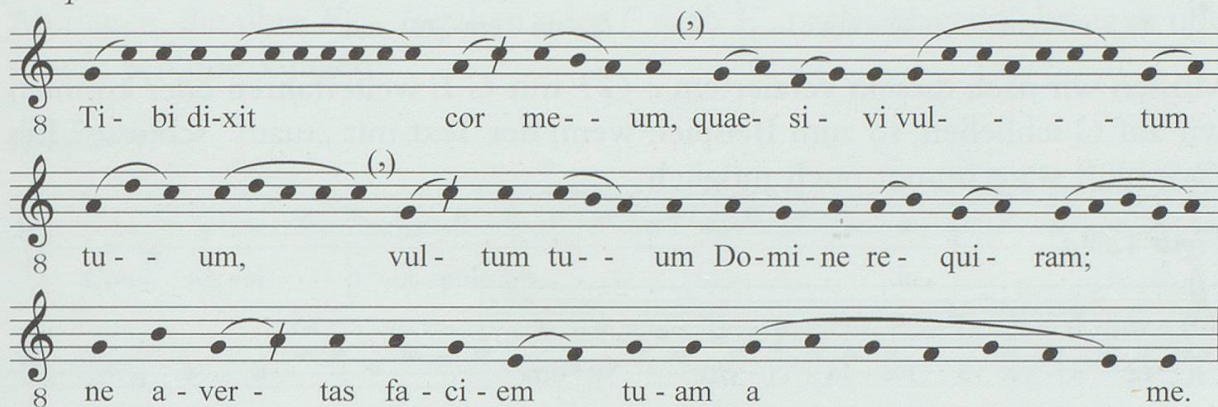






Wir haben uns in Beispiel 79 schon weit von der einfachen Offiziumsantiphon „Domine legifer“ und auch von den ersten Introitusbeispielen des dritten Modus entfernt; hier eine weitere Melodie mit gedehntem Abstieg *c* ... *E*.

#### Beispiel 80



Die erste *G c a*-Bewegung geht bis zu „meum“, gefolgt von einer Abweichung zu *F* mit Rücklauf zu „vultum tuum“. Diese ganze Eröffnungsphrase bis zum ersten „tuum“ entspricht der Eröffnungsphrase von Beisp. 79 (bis „ejus“), nur daß bei „meum, quaesivi“ eine große Abweichung von der *c*-Rezitation gesungen wird, welche das folgende „vultum“ hervorhebt.

*G c a* folgen sich zweimal, zuerst von „tibi“ zu „cor meum“ und dann noch einmal vom ersten „vultum“ bis zum zweiten „tuum“ mit eingestreutem *G-a*, *a-d* und *G-c*. „quaesivi vultum“ variiert „tibi dixit cor meum“ und bildet mit dem folgenden „tuum“ die Kernfigur der Melodie (vgl. „sancti ejus“ in Beisp. 79 und „angeli ejus“ in Beisp. 78), die im zweiten „vultum“ eine Art von Echo erhält.

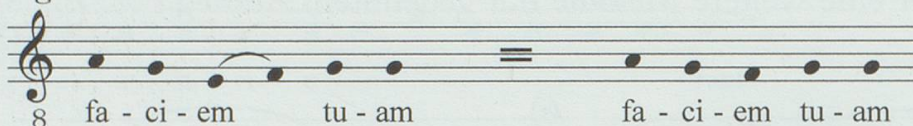
Das Graduale Romanum beginnt mit dem zweiten „vultum tuum“ eine neue Phrase. Das ist richtig, wenn wir den folgenden Ablauf der Melodie bis zum Schluß berücksichtigen. Singen wir aber spontan von Figur zu Figur, ohne das Kommende schon vorauszunehmen, so geht das erste „vultum tuum“ in das zweite fast nahtlos über, denn das ausgedehnte *c* wird durch das eine *G* auf dem zweiten „vultum“ eher bestärkt als unterbrochen. Erst im Verlauf des Folgenden wird uns klar, daß das angehängte zweite „vultum tuum“ einen Abstieg zu *E* eröffnet hat. Das zeigt sich jedoch erst allmählich, und wir sollten dem Geschehen nicht vorgreifen, indem wir die zweite Phrase, die mit dem zweiten „vultum“ begonnen hat, von der ersten Phrase abtrennen, anstatt zuerst einmal dem Eindruck des unmittelbaren Zusammenhanges nachzugeben.

Wann genau merken wir, daß wir uns schon im finalen Abstieg befinden? Das Graduale Romanum zäsiert nach „requiram“ und täuscht uns damit eine von *G h* umspielte *a*-Ebene vor. In Wirklichkeit aber haben wir bei „requiram“



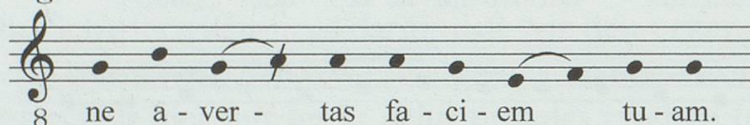
die erste Terz des Abstieges *c a h G a F G E* bereits verlassen und singen schon in der Terz *h G*, die bis zu „*avertas*“ reicht. Aber wann hören wir die Terz *a F*? Die Figur von „*faciem*“ weicht für das Auge zwar zu *E* ab, für das Ohr jedoch ist sie nur eine verzierte Form des Terzganges *a G F*:

Figur 129



Müssen wir nach diesem verzierten *a G F* mit *G E* weiterfahren oder könnten wir auf *G* schließen, so zum Beispiel, wenn der Text mit „*tuam*“ schlosse? Ein *G*-Schluß wäre immer noch möglich:

Figur 129a



Mit einer kleinen Veränderung können wir sogar wie Beisp. 64 schließen:

Figur 129b



Unser Beispiel bringt auf „*a me*“ noch einmal *a-G-F* und erreicht *E* mit einem sequenzierenden *G-F-E* (zur Verdoppelung von *a-G-F* vgl. Beisp. 76, Gruppe 1).

Wenn wir *E* erreicht haben, haben wir einen mit dem zweiten „*vultum*“ beginnenden Abstieg hinter uns, dessen 21 Silben sich auf die Terzen *c a h G a F G E* verteilen.

Unter den bisherigen Melodien des dritten Modus verliefen Beisp. 77 und 78 noch in der Art der Offiziumsantiphonen von Kapitel 3 (s. Beisp. 22–25), nämlich im „Aufhalten“ des Schlußabstieges durch die Folge *G c a*. In den Beispielen 79 und 80 beginnt eine neue Entwicklung: Die modale Grundbewegung *c ... E* schließt die Melodie nicht mehr bloß ab, sondern greift tief in ihren Verlauf ein. Das wird noch mehr in den folgenden Melodien der Fall sein, in denen der Abstieg von *c* zu *E* als scheinbarer *Binnenschluß* vorkommt. Mit ihnen beginnt eine Entwicklung, die im dritten Modus alle Möglichkeiten der Orientierung vereint, Hochorientierung auf *a* und *G*, Mittellorientierung auf *G/F* und tiefe Orientierung mit *F* als Zentralton.



### C. Dritter Modus III:

#### Schlußartige Binnenabstiege zu E und Annäherung an vierten Modus

Einen Abstieg zu *E* im Innern der Melodie hatten wir bisher nur in Beisp. 79 und zwar ohne *F* und damit ohne jede Schlußwirkung; deshalb konnte der Abstieg als bloße Abweichung innerhalb eines längeren Abstieges, der bis zu „esurierunt“ reichte, gehört werden. Anders steht es mit innermelodischen Abstiegen, die über *F* zu *E* gehen oder *F* nach *E* „nachsschlagend“ bringen und so wie Schlüsse klingen:

#### Beispiel 81

8 Con-fes-si-o et pul-chri-tu-do

8 in con-spec-tu e-jus; sanc-ti-tas

8 et mag-ni-fi-cen-ti-a

8 in sanc-ti-fi-ca-ti-o-ne e-jus.

Mit Beisp. 80 im Gedächtnis hören wir in der ersten Phrase (bis „conspectu ejus“) wiederum Rezitation auf *c* mit einer Abweichung, die bis *E* geht. Die zweite Phrase schließt mit „sanctitas“ ebenso eng an die erste Phrase an wie die zweite Phrase des vorigen Beispiels mit dem zweiten „vultum tuum“. Nun entwickelt sich aber kein unmittelbarer Abstieg zu *E*, sondern erst nach einer Abweichung zu *G F G* sowie einer Abweichung zu *G* folgt auf die letzte Silbe von „magnificentia“ ein rascher Abstieg bis zu *E* mit nachschlagendem *F–E* (vgl. Beisp. 76 Gruppe 2). Könnte die Melodie hier schließen? Ohne Berücksichtigung des Textes ja; wenn wir jedoch „sanctitas et magnificentia“ textlich parallel zu „confessio et pulchritudo“ verstehen, fehlt uns noch das parallele Schlußstück zu „conspectu ejus“; erst mit „in sanctificatione ejus“ ist die Parallelität der beiden Psalmverse vollkommen. Bevor wir auf die seltsame Fortsetzung von „in sanctificatione ejus“ eingehen, zuerst zur gesamten Melodie.

Sie ist bewegter als die vorige. In der ersten Phrase beginnt „in conspectu ejus“ wieder von *E* aus nach einer wellenartigen Figur um *a* als Zielton der ersten *G c a*-Bewegung, welche den Duktus der Melodie vom Rezitativen wegführt („pulchritudo“) und in dem *a* umspielenden *h G* das folgende *E* ankündigt. Der erste Satz (bis „ejus“) hat für den Sänger offenbar zu viel

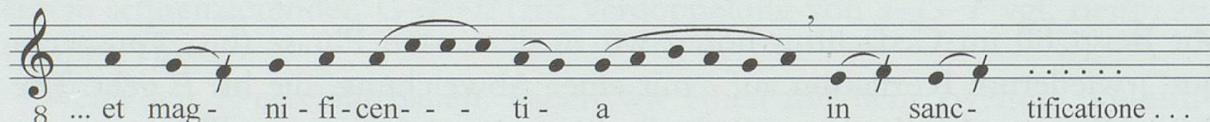


Gewicht, um, wie etwa der erste Satz von Beisp. 78, rezitativisch auf *c* bleiben zu können.

Der zweite mit „sanctitas“ beginnende Satz sagt dasselbe wie der erste Satz mit etwas anderen Worten; er setzt also den ersten Satz nicht fort (wie der mit dem zweiten „vultum tuum“ beginnende Satz im vorigen Beispiel), sondern beginnt noch einmal neu. Müßte, um das auszudrücken, der erste Teil nicht mit „ejus“ auf *E* abschließen, damit der zweite mit „sanctitas“ neu beginnen kann? Warum bleibt „ejus“ auf *c*, so daß der Quartsprung von „sanctitas“ nicht initial wirkt, sondern die *c*-Ebene mit einem *G-c*, das lediglich Akzentfigur ist, fortsetzt? Der Sänger möchte offenbar die Parallelität der Textteile verschleiern, aber nicht aus Gleichgültigkeit dem Text gegenüber, sondern im Gegenteil in einer von der Rede erfüllten Singweise, welche „in conspectu ejus“ auf der Intensitätsstufe des Dominanttones fortsetzen möchte.

Was erwarten wir, wenn wir nur den Text vor uns haben, nach „sanctitas“? Wie nach dem zweiten „vultum tuum“ im vorangegangenen Beispiel einen langen Abstieg? Er würde die Parallelität der beiden Textteile gänzlich aufheben. Hält der Sänger diese Parallelität aufrecht? „sanctitas et magnificentia“ entspricht textlich dem anfänglichen „confessio et pulchritudo“. Die beiden Wörter werden diesmal aber nicht rezitativisch verbunden, sondern mit einer Abweichung zu *G F G*, also feierlicher als das erste Wortpaar. Folgt nun der Verbindung von „pulchritudo“ mit „in conspectu“ genau, so müßten Abweichung und Rücklauf nach „magnificentia“ etwa so lauten:

Figur 130



Stattdessen läßt der Sänger auf der Schlußsilbe von „magnificentia“ die Melodie bis zu *E* laufen und gibt dem *E* durch ein nachschlagendes *F* eine (wenn auch leichte) Schlußwirkung. Es scheint, als habe er sich im Wort „magnificentia“ so sehr verloren, daß ihm jeder textliche Zusammenhang abhanden gekommen ist. Er singt „magnificentia“ so aus, daß es zum Schlußwort wird; „in sanctificatione“ müßte jetzt eigentlich mit einem neuen Initium beginnen:

Figur 131

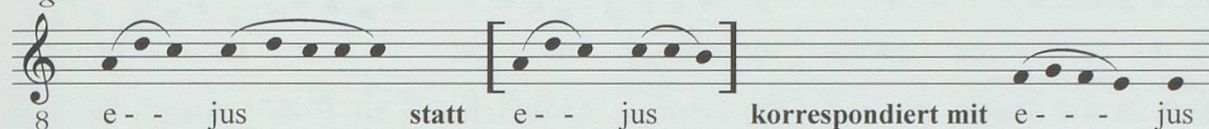


(Vergleiche unten das Initium von Beisp. 83). Damit wäre aber die Abtrennung der drei letzten Wörter vom vorigen Text besiegelt und die Parallelität zerstört. Dem Sänger gelingt es, das zu vermeiden. Es gelingt ihm, die in ihrer Spontaneität wunderbare Eskapade von „magnificentia“ wieder gut zu machen und den



textlichen Zusammenhang zu retten, indem er nach „magnificentia“ die Phrase so weiterführt, daß er im letzten *E-F-E* von „magnificentia“ einfach hängen bleibt und so lange in einer zwischen *E* und *F* oszillierenden Rezitation fortfährt, bis er auf dem Akzent von „sanctificatione“ wieder zu *a c* zurückkehren kann, bevor er die Melodie abschließt, und zwar etwas schwerer als auf „magnificentia“ mit einer Figur auf „ejus“, welche mit dem „ejus“ am Schluß der ersten Phrase korrespondiert:

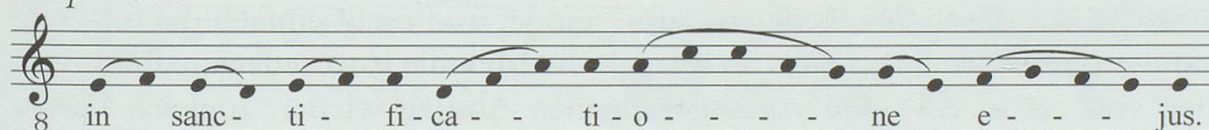
Figur 132



Was wir nach „magnificentia“ hören, ist also kein Initium, sondern ein *Rücklauf*, der über *F* und *a* zu *c* geht, wogegen ein Initium von *E* über *D* und *G* aufsteigen müßte. Dieser Rücklauf ist es, welcher die Schlußwirkung von „magnificentia“ wieder aufhebt und so trotz allem dem Satz „sanctitas et magnificentia in sanctificatione ejus“ melodische Einheit verleiht.

Die Einheit der gesamten Melodie nehmen wir wahr, wenn wir sie noch einmal an uns vorüberziehen lassen. Wir hören, daß in das Steigen und Fallen der Figuren immer mehr *F* eindringt, bis es gegen Schluß der Melodie dauernd präsent ist. Nachdem *F* in der Rezitation von „in sanctificatione“ schon fast wie eine Tonebene klingt, tauscht es im Rücklauf zu *a* seine bisherige Rolle eines Subtoniums von *G* mit der eines Basistones, auf dem *a* und *c* ruhen können, ein. Montpellier zieht daraus die Konsequenz, das neue mittellorientierte *F* durch Beigabe eines *D* zu einem tieforientierten *F* werden zu lassen. Wenn wir uns nach Montpellier richten, so treten zum ersten Mal in unserm Prozeß des dritten Modus *D F* und *a c* als quintentsprechende Intervalle miteinander in Verbindung:

Beispiel 81a



Mit der Rückkehr zum *a-c*-Akzent auf „sanctificatione“ erinnern wir uns an den *a-c*-Akzent von „magnificentia“. Die Korrespondenz dieser beiden Akzente überwiegt so stark, daß, was zuerst wie die Verirrung in einen zu frühen Schlußklang (und in seiner spontanen Erfindung wohl auch war), den Gang der Melodie gar nicht unterbrochen hat.

Ein anderes Beispiel mit Abweichung zu *F-E*:



### Beispiel 82

8 Lo-que- - - tur Do-mi- - nus pa- - - cem in ple- - - bem  
8 su- am, et su- per sanc- - - tos su- - - - os, et in  
8 e- - - - os qui con- ver- tun- - - tur ad ip- - - sum.

Hier ist die Frage, ob der schlußartigen Abweichung zu *F-E* („suos“) bei „et in eos“ bloß ein Rücklauf oder doch ein Initium folgt, welches die Abweichung zu einem Binnenschluß machen würde. Es müßte dazu, so scheint es, nur ein *D* dem *E* von „et“ angefügt werden (vgl. das Initium des nächsten Beispiels):

### Figur 133

8 et in e - - - - os

Aber auch so bliebe doch eher der Eindruck eines Rücklaufes, d. h. eines Aufstieges, der das Vorige ergänzt und nicht einen neuen Anfang macht. Ein echtes Initium des dritten Modus müßte unmittelbar nach *c* zielen:

### Figur 134

8 et in e - os qui con - vertuntur ...

Damit verlöre aber der Satzteil „et in eos“ sein besonderes Gewicht, ein Gewicht, das ihn in der Rede an „suos“ bindet und nicht einfach das folgende „convertuntur“ einleiten läßt. So spiegelt die Melodie ganz redgemäß im Aufstieg von „et in eos“ den vorausgegangenen Abstieg wieder, zugleich korrespondieren *F-E* und *h-a*:

### Figur 135

8 ... su - - - - os et in e - - - - os ...

Bei „eos“ ist das *a* von „et super“ wieder erreicht. Die wie eine Schlußfigur klingende Umspielung von *a* durch *G h* beschließt die bisherige *a*-Ebene, die wir von „Dominus“ an im Ohr hatten und auf die wir die Abweichungen zu *G* und *E* bezogen; das *a* von „eos“ besiegelt also die *G c a*-Folge, welche mit



dem Initium begann und in sich kleinere *G c a*-Folgen barg. Bis zu diesem letzten *a* ist der Schlußabstieg aufgeschoben worden; er beginnt mit „convertuntur“.

Stellen wir uns die Entstehung der Melodie von der Rede her vor, so verstehen wir den etwas abrupten Abstieg bei „suos“ besser, als wenn wir bloß die Melodie berücksichtigen. Es wäre rein melodisch vielleicht naheliegender, „suos“ gar nicht von „sanctos“ abzuheben; dann bliebe die Melodie im Bereich der vierten und fünften Region:

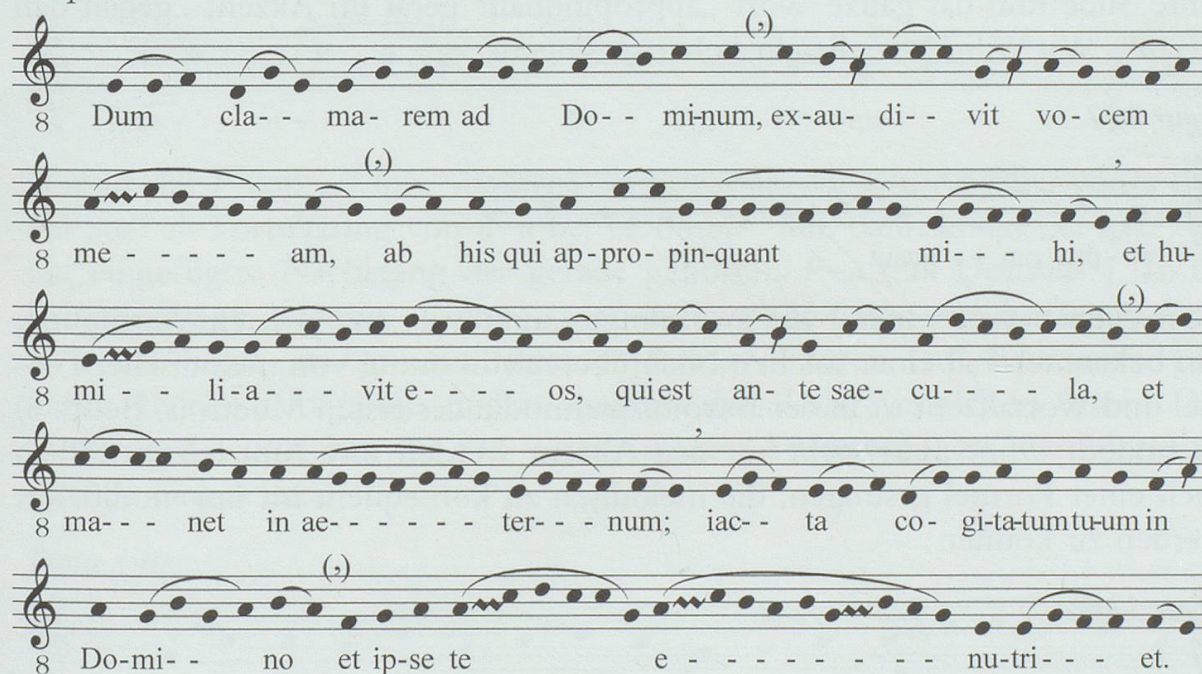
Figur 136



Aber damit fehlte der Rede doch einiges: Das „suam“, welches nach „plebem“ in die fünfte Region steigt, würde nicht durch ein „suos“ beantwortet, welches sich fallend von „sanctos“ absetzt; die steigend-fallende Korrespondenz „suam – suos – eos“ fiel dahin (vgl. dazu Anm. 42).

Wir zeigten in Fig. 133, daß der Aufstieg von „et in eos“ auch mit *D* noch kein Initium im dritten Modus abgeben würde; er könnte aber wohl ein Initium des vierten Modus sein, so wie im nächsten Beispiel, welches in seinem letzten Teil eine Phrase des vierten Modus in sich einschließt:

Beispiel 83



Die Melodie schließt ihren ersten und zweiten Teil mit zwei Abstiegen zu *E*. Der erste Abstieg („appropinquant mihi“) ist noch ausgeführter als die Binnenabstiege der beiden letzten Beispiele, aber doch wieder durch den Rücklauf bei „et humiliavit“ als bloße Abweichung in den melodischen Zusammenhang

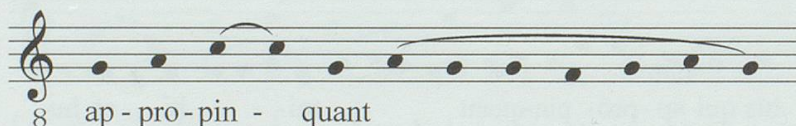


eingefügt. Dann aber der zweite, noch breitere Abstieg „et manet in aeternum“: Hier begegnen wir zum ersten Mal einem echten *Binnenschluss*, denn die folgende Phrase („acta ... Domino“) ist kein Rücklauf mehr, sondern ein Initium des vierten Modus. (Natürlich ist dieses Initium zugleich auch ein den Abstieg von „aeternum“ spiegelnder Rücklauf, aber doch nicht nur angelehnt an den Abstieg, wie die eigentlichen Rückläufe, sondern eigener Neuanfang.)

Im Unterschied zu der sich einem Initium des vierten Modus nähernden Rücklaufphrase „et in eos“ im letzten Beispiel beginnt die „iacta“-Phrase im vierten Modus mit einem initialen Quartsprung *D–G*; zwischen Vorfigur auf „iacta“ und *D–G* bildet sich die Terz *F D*, wie auch schon im Initium „dum clamarem“. Die ganze (tieforientierte) Phrase verläuft in der Quint *D a*, geteilt in *D G a* und *D F a*.

Gehen wir zum Anfang der Melodie zurück: Nach der Initialphrase beginnt schon bei „exaudivit“ der erste Abstieg zu *E*, sofern wir nämlich „vocem“ entsprechend dem „vocem“ der Schlußphrase von Beisp. 78 schon als zweit-letzte Terz auf diesem Abstieg hören und nicht als Abweichung zu *F* mit Rücklauf zu *c*, sondern im Gegenteil „meam“ als Abweichung zu *c* (vgl. Anm. 42!), entsprechend „sermonum“ in Beisp. 78. Allerdings hält „meam“ auf *G* inne, der Abstieg zu *E* folgt erst bei „mihi“. Dieser Abstieg, dem die Schlußformel *c G a F G E* zugrundeliegt (vgl. Gruppe 2 von Beisp. 76), fällt auf die letzten fünf Silben der Phrase und hat als Formel einen so starken melodischen Zusammenhang, daß er keine Rücksicht auf die Akzente nimmt: *c* fällt auf eine unbetonte Silbe und das ganze Wort „appropinquant“ gerät im Akzent „gegen den Strich“. Wir würden vielleicht lieber so singen:

Figur 137



Aber dann hätten wir nur das zweisilbige „mihi“ für *a F G E* zur Verfügung. Ein bekannter Fall einer solchen Nichtübereinstimmung von melodischer Formel und Wortakzent ist in der Introituspsalmodie des ersten Modus (s. Beisp. 6) zu finden: Ohne Rücksicht auf den Akzent werden ihre fünf letzten Silben nach einer Formel gesungen, die melodisch zu konsequent ist, um modifiziert werden zu können:

Figur 138

8 tú - o al - ti's - si - - me (Intr. „De ventre“)  
in di - é - - bus an - ti' - - quis (Intr. „Exsurge“)  
an - nún - ti - at fir - ma - mén - - tum (Intr. „Rorate“)



Melodische Figuren, deren Zusammenhang zu stark ist, um vom Wortakzent modifiziert zu werden, sind Spezialfälle von Figuren, in denen melodische Konsequenz vor Akzenttreue Vorrang hat (vgl. dazu Anm. 47).

Daß der Rücklauf auf „humiliavit“ den Schlusscharakter von „appropinquant“ wieder relativiert, entspricht der Rede: Sie erlaubt keine trennende, sondern bloß gliedernde Zäsur und zielt auf „eos“, welches als fallende Figur in der fünften Region mit dem vorigen „meam“ als fallender Figur der vierten Region korrespondiert.

Mit „et humiliavit“ wird die Kernphrase der gesamten Melodie („qui est ante saecula et manet in aeternum“) eingeleitet.

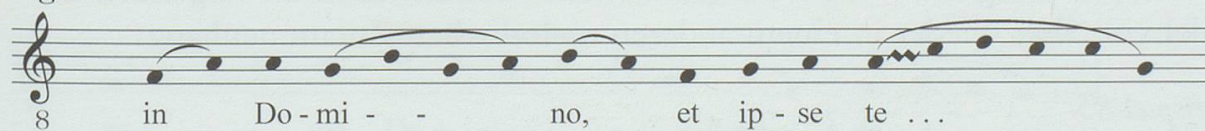
Nach dem Abstieg zu *E* bei „aeternum“ könnten Melodie und Rede schließen. Der Imperativ „iacta“ eröffnet einen ganz neuen Redeteil und verlangt deshalb einen melodischen Neuanfang, d. h. ein Initium statt bloßen Rücklauf. Diese tieforientierte, im vierten Modus verlaufende „iacta“-Phrase endet aber mit *h-a* („Domino“) statt einem im vierten Modus zu erwartenden *b-a* (vgl. etwa Beisp. 88 „iucunditatem“). *h-a* ist so zu erklären, daß trotz der tiefen Orientierung der Phrase die früheren hochorientierten Stellen mit *a* nicht vergessen sind:

Figur 139



Wie ist das *F* von „et ipse“ zu verstehen? Fassen wir den Aufstieg von *a* bis *d* bei „te“ als Fortsetzung von *h-a* bei „Domino“ auf, dann klingt „et ipse“ wie ein eingefügter Nachklang des gerade gehörten *F-a* („in Domino“). In der Erinnerung an „etenim ... exspectant“ in Beisp. 35 fassen wir die Terzrückung *F-a* / *G-h* bei „in Domino“ mit der Terz *a-h-c* von „te“ zusammen. Eine vierte Terz *h d* folgt hier nicht, sondern nur *d* als Wechselton über *c*. Mit diesem *c-d-c*, welches mit *c-d-c* von „manet“ korrespondiert, wird der finale Abstieg eingeleitet.

Figur 140



Die tiefe Orientierung mit einem *D* unter *F* taucht zwar in Beisp. 83 nur flüchtig auf, aber so unauffällig sie noch ist, so macht sie doch einen neuen Schritt auf dem Wege der Harmonia Modorum: Eigentlich tieforientierte Figu-



ren mit *F D* waren seit dem ersten Modus verstummt und werden nun in Beisp. 83 wenigstens leise erweckt; seit langem betreten wir wieder den Quintraum *D / a* mit seinen uns vom Raumtönsingen her vertrauten Figuren *F G a* und *F D*.

Die nächste Melodie hat ebenfalls eine Rückung *F a / G h*.

#### Beispiel 84

8 In De- o lau-da- - - bo ver- - - bum, in Do- - - mi-no lau- da- - - bo  
 8 ser- mo- - - nem; in De- o spe-ra- - - - vi, non ti-me- - - -  
 8 bo quid fa- - - - ci- - - - at mi- - - - - hi ho- - - - mo.

Trotz kurzem Atemholen auf *h* bei „verbum“ geht die erste Phrase bis zu „sermonem“ weiter. Die Melodie beginnt in der vierten Region, mit der Akzentfigur von „verbum“ schließt die fünfte Region an, welche sich bei „in Domino laudabo“ in ihre Terzen *h d / c a* teilt, mit einer kurzen Abweichung zu *G* auf „laudabo“. „laudabo“ schließt auf dem dritten Ton der Folge *G c a* und unterstreicht seine Bedeutung durch eine Abweichung zu *F* („sermonem“), welches eine Rückung mit dem vorausgehenden *G–h* („laudabo“) und dem nachfolgenden *h–G* („sermonem“) bildet. Als Abweichungston steht *F* nicht als Basiston neben *G*, das selber nicht Basiston, sondern Subtonium von *a* ist, und bei „sermonem“ mit *h* zusammen wieder zu *a* führt; die Terzrückung *F a / G h* ist somit dem durchgehenden *a* gegenüber subtonal, ganz anders als im Schlußteil des vorigen Beispiels, wo *F a* von *D* her kam und *G h* einen Übergang zu *a*, dem Quintton über *D*, bildete. Die an Klang und Gegenklang reiche Melodie, welche den Klangwechsel *h d / c a* mit dem Klangwechsel *F a / G h* verbindet, bleibt dennoch innerhalb einer von *a* ausgehenden Hochorientierung.

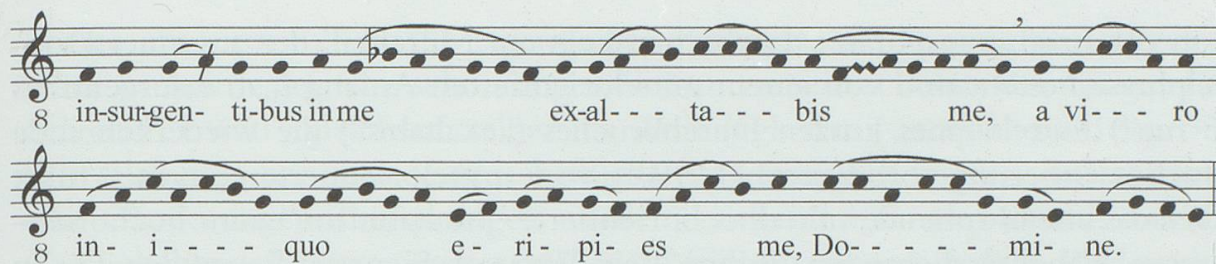
Auch die Abweichung zu *E* („speravi“) ändert nichts an dieser Hochorientierung, „timebo“ bleibt auf Basiston *a*. Erst im sequenzhaften Abstieg von „faciat“ an wechselt *a* zu *G*, welches das finale *E* einleitet.

Die Rückung *F a / G h* von „sermonem“ kommt auch im folgenden Beispiel vor, aber wieder in einem anderen melodischen Zusammenhang:

#### Beispiel 85

8 Li-be-ra-tor me - - - us de gen- ti-bus i - - ra- cun- dis, ab

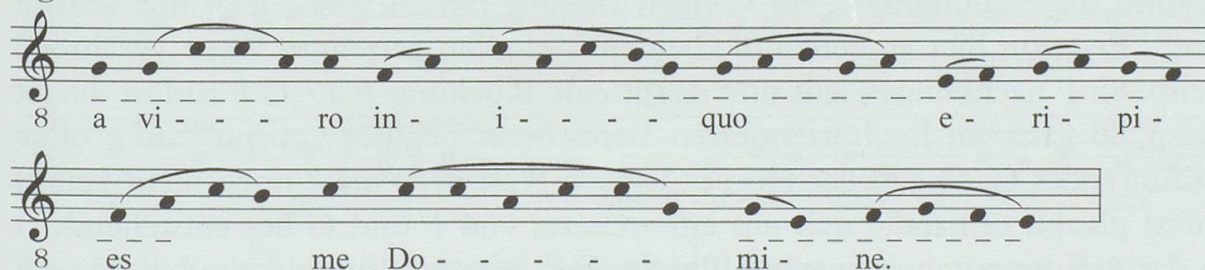




Die Rückung („a viro *iniquo*“) liegt hier in einer Gesamtmelodie, die schon in ihrer ersten Phrase nach einer Abweichung zu *E* nicht mehr bis zu *c*, sondern nur zu *a-c* zurückkehrt („*iracundis*“) und sich damit vom hochorientierten dritten Modus verabschiedet. Die zweite Phrase („ab insurgentibus ...“) beginnt im vierten Modus (vgl. unten Beisp. 88 „*gratias agentes Deo*“ und 89 Anfang), aber nicht tieforientiert, wie der Schlußteil von Beisp. 83, sondern mittellorientiert mit *E* als *G*-Anhängsel. Hören wir noch die Folge *G c a*? Es scheint, daß wir in der Orientierung einen deutlichen Schritt von Beisp. 84 her gemacht haben: *G c a* mündet in einem unmittelbar folgenden *G*, besonders deutlich bei „exaltabis me“; wir sind zu einem mittellorientierten *G* zurückgekehrt (vgl. die Melodien des achten Modus von Kap. 4), ausgelöst vom vierten Modus der zweiten Phrase.

Von der mittleren Orientierung her hat das *F* von „*iniquo*“ einen ganz anderen Klang als das figurativ ähnliche *F* von „sermonem“ im vorigen Beispiel; *F-a* auf „*iniquo*“ klingt nach allem, was voranging, mittellorientiert, *h-G* auf „*iniquo*“ macht einen Ruck in die Hochorientierung, zugleich ist aber dieses *h-G* schon zweite Terz des Abstieges *c ... E*. Wo beginnt dieser Abstieg? Eigentlich schon bei „a viro“; dann ist *F-a* („*iniquo*“) als Abweichung nur Reminiszenz an die mittlere Orientierung von „insurgentibus ... exaltabis me“. Die dritte Abstiegsterz *a F* nach *h G* folgt bei „eripies“ (das *E* ist Zusatzton zu *F a* wie bei „faciem“ in Beisp. 80); vor der letzten Terz *G E* ruft das Wort „Domino“ den Sänger zu einer Abweichung nach *c* auf, oder genauer: es ist der letzte Anruf „eripies me, Domine“, der den Sänger vergessen läßt (und doch nicht vergessen läßt!), daß er im Begriffe steht, der Melodie ihren Abschluß zu geben:

Figur 141

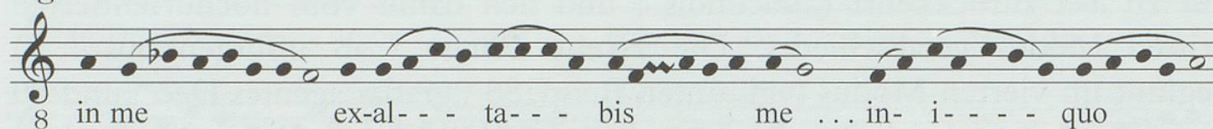


Die unterstrichenen Töne folgen dem Schema *c a h G a F G E*. Je öfter wir den Introitus singen, desto deutlicher hören wir von „a viro“ an den Abstieg *c ... E* als „Leitfaden“ einer bewegten Melodie. Die Schlußphrase wird zur Varia-



tion der Eröffnungsphrase; dazwischen liegt ein Mittelteil, der aus einer Doppelphrase besteht und von einem mittellorientierten Anfang („ab insurgentibus in me“) mittels eines kurzen Durchbruches („exaltabis“) die wiederkehrende Hochorientierung vorbereitet: Der Weg vom mittellorientierten „in me“ führt über das auf *G* ruhende mittelhochorientierte „exaltabis me“ zum hochorientierten, klanglich dichtesten „iniquo“, ein Weg von Figuren, die auf den Tönen *F*, *G* und *a* enden:

Figur 142



Ein weiteres teilweise mittellorientiertes Beispiel:

Beispiel 86



Wenn wir diese Melodie durchsingen, ohne allzusehr auf Einzelheiten zu achten, wird uns ihre enge Verwandtschaft mit der vorigen Melodie auffallen. Die erste Phrase beider Melodien ist hochorientiert, ohne die vierte Region zu übersteigen; dann fahren beide Melodien in mittlerer Orientierung fort (die vorige bis „exaltabis me“, die jetzige bis „saeculi“), und zwar beide zuerst mit *b* über *F* und dann mit *c* über *F* und *G* in einen Gewichtswechsel *F/G* mündend und damit die Rückkehr zur Hochorientierung vorbereitend. Nach diesem *G* als Schlußton eines sich dem vierten Modus zuneigenden Mittelteils beginnt die Schlußphrase, im vorigen Beispiel mit „a viro“, jetzt mit „cornu ejus“. Erst von hier an gehen die beiden Melodien getrennte Wege: Während Beisp. 85 *F* nachklingen läßt und damit eine Rückung *F a / G h* auslöst, bleibt Beisp. 86 ganz im hochorientierten Bereich; es beginnt „cornu“ auf *c* ohne einführendes *G*, so daß der Hörer (der den Rest der Phrase noch nicht kennt) zuerst glaubt, es handle sich um ein weiteres von *F* und *G* her entstehendes *c* in der Art der vorangegangenen Phrase. Erst mit „ejus“ wird klar, daß wir mit „cornu“ schon hochorientiert begonnen haben.

Warum aber beginnt der Sänger „cornu“ nicht mit Sprung von *G* her? Obwohl mit „cornu“ ein neuer Satz beginnt, schließt die Rede eng an das



Vorige an; „cornu“ ist ihr eigentliches Zielwort, das sozusagen nachgeholt wird, nachdem der Satz schon abgeschlossen zu sein scheint; der Sänger fällt sich mit „cornu“ gleichsam selber ins Wort (vgl. dazu „neque“ in Beisp. 35). Wir erleben ja bei einer leidenschaftlichen Rede immer wieder, daß syntaktische Gliederungen übersprungen werden; „cornu“ auf *c* beginnend, statt auf *G-c* anhebend, kommt gewissermaßen zu früh für eine nüchterne Redeweise; das direkte *c* (an Stelle eines neu durch *G* eingeleiteten *c*) wirft uns wieder zu „saeculum“ zurück; „saeculi“ war trotz seiner schlußartigen Wellenfigur nur Abweichung zwischen *c* und *c*.

Und so wie er „cornu“ zu früh eintreten läßt, endet der Sänger zu früh auf „ejus“. Wie in das Wort „magnificentia“ in Beisp. 81 ist er so vertieft in „cornu ejus“, daß er die Melodie zu früh nach *E* gehen läßt. Wie dort muß er den Rest von Satz und Phrase so anknüpfen, daß kein Bruch entsteht, und wieder ist es der Ton *F*, der den Weg zu *c* öffnet, hier unvermischt mit *E*. Sobald wir *F* auf „exaltabitur“ hören, sind *c* und *a*, von denen wir herkamen, schon vorausgenommen; *c* folgt dann allerdings nur noch in einer kurzen Figur, von der aus die Melodie, den jähen Abstieg *c G E* von „ejus“ variierend, abschließt (vgl. „magnificentia“ und das letzte „ejus“ in Beisp. 81).

Beisp. 83 brachte uns innerhalb des dritten Modus einen tieforientierten, Beisp. 85 und 86 einen mittellorientierten vierten Modus. Der Ton *F* (unser alter Raumton) ist es, dessen Wandel zum tieforientierten Zentralton und mittellorientierten Basiston den vierten Modus ins Ohr rückte. Das folgende Beispiel verknüpft mittleren und unteren Bereich des vierten Modus:

#### Beispiel 87

8 Nunc sci-o ve- - - re, qui-a mi- - - sit Do- - mi- - nus

8 An - ge- - - lum su - - - um, et e-ri- - - pu-it me de

8 ma-nu He- - - - ro- - - - dis, et de om- ni ex-spec-ta-ti -

8 o - - ne ple- - - - bis Ju - - dae- o - - - rum.

Die Melodie beginnt im unteren Bereich und steigt in den oberen Bereich, so daß die Quintentsprechung von *F-D* und *a-c* hörbar wird. Beachte, daß beim Aufstieg von tiefer zu hoher Orientierung *a* zum Basiston wird; wir hören hier wieder *G c a* („scio ... Dominus“), das erst mit der mittleren Orientierung



(ab „Angelum“) wie schon in den beiden vorangegangenen Beispielen seine Vorherrschaft verliert.

Wie entstand der merkwürdige Anfang auf *F–D* in einem *E*-Modus? Es war das Wort „nunc“, welches sich in der Redeweise des Sängers herauslöste als ein Wort, das wie mit erhobenem Finger gesprochen wurde, bevor der eigentliche Fluß von Rede und Melodie begann. *F D* ist keinem speziellen Modus verpflichtet; es ist, wenn wir es hören, ohne zu wissen was kommt, in seiner gedehnten, ruhigen Singweise noch ganz Raumton mit Unterterz. Auch mit dem sich anschließenden *G–F–E* ist der dritte Modus noch nicht gegeben; die drei Töne könnten umspielend ein weiteres *F D* folgen lassen. Erst der Aufstieg zu *c* läßt uns das Ganze als Initium des dritten Modus verstehen; jetzt erst hören wir das erste *F D* in das Initium integriert.

„vere“ korrespondiert zwar mit dem quintverwandten „nunc“, setzt sich aber durch sein *h* vom Ausgangs-*F* ab; *h* sorgt als Indikator der Hochorientierung dafür, daß *a c* nicht als Verlängerung von *F D* erscheint; so hören wir die Kernphrase „quia misit Dominus“ im hellen Register des oberen Bereiches und nicht als Extension des Ausgangs-*F*. Bei „Dominus“, dessen *a–c–c*-Akzent mit dem initialen „nunc“ korrespondiert, lösen wir uns bereits vom oberen Bereich, damit vom dritten Modus, und neigen uns dem vierten zu. Ist diese Korrespondenz „nunc-Dominus“, deren *a–c* in seiner Neigung nach unten so anders klingt als das *a–c* von „vere“, dafür verantwortlich, daß wir den dritten Modus im Verlauf der Melodie nie mehr zurückgewinnen?

So verläuft der Abstieg zu *E* bei „Angelum“ nicht von *c*, sondern von *a* aus in einer durch *b* verzierten dritten Region. Vergleiche dazu den Binnenabstieg „et manet in aeternum“ in Beisp. 83; auch dort geht *c a* direkt in die dritte Region über, aber doch auf ganz andere Weise: Während es sich dort um *c–E*-Abstieg mit ausgelassenem *h G* handelt (s. Beisp. 76 Gruppe 1 e), ist hier dem „Angelum“ gar kein *c a* vorangegangen; *a–c–c* von „Dominus“ bereitet schon einen Abstieg des vierten Modus vor, der von *a* (mit oder ohne *c* als Begleitton) ausgeht. *G* bekommt innerhalb der dritten Region ein neues Gewicht mit *b* als Oberterz und *E* als Unterterz („suum“); wir fühlen uns bei dieser Figur an das quinhöhere *d*, umgeben von *h* und *f*, wie es in einigen Melodien des siebenten Modus vorkam, erinnert (s. vor allem Beisp. 72; zu *b G E* siehe unten Beispiele des vierten Modus, vgl. auch in Beisp. 77 das letzte Alleluja, vgl. ferner im Graduale Romanum die Introiten „Eduxit Dominus“ im siebenten Modus und „Eduxit eos“ im vierten Modus, deren Melodien verwandt sind mit *d f d h* in der höheren und *G b G E* in der tieferen Melodie).

Der Schluß auf „suum“ entpuppt sich durch den folgenden Rücklauf als Abweichung. Der Rücklauf „et eripuit“ führt aber wieder nur bis *a*, d.h. wir bleiben im vierten Modus; die ganze Phrase bis „Herodis“ ist nichts anderes als eine ausgedehnte Variation von „angelum suum“, wobei *a F G E* jetzt stärker hörbar wird, während *b* nur noch Wechselton ist.



„et de omni“ schließt wie vorher „et eripuit“ mit *F* an den *E*-Schluß an. Es könnte ein weiterer Rücklauf folgen; statt dessen entsteht eine Variation zum ersten Initium, allerdings ohne daß wir die *c*-Ebene ganz zurückgewinnen. Wir kehren nicht in den dritten Modus zurück, denn der Akzent des Zielwortes „expectatione“ liegt nicht auf *c*, sondern auf *a-c*. Auf „plebis“ entsteht eine Rahmenquint *G-a-G-D*; das schon bei „expectatione“ starke *G* leitet das finale *E* ein.

Was bezweckt diese detaillierte Erörterung für die Rede und die durch sie gestaltete Melodie? In unsrer Erinnerung bleibt „misit“ als höchstes Wort; „misit Dominus“ bleibt Kern der Rede mit Schwerpunkt von Rede und Melodie auf „misit“: „Er sandte, der Herr“. „et eripuit me de manu Herodis“ kann in Melodie und Rede nicht steigen, sondern muß sich nach *E* wenden; „de manu Herodis“ gibt zu keinem Höhenflug Anlaß. Es folgt ein neuer Nachsatz, eingeleitet von einem „et“: „de omni expectatione plebis Iudaeorum“ steht syntaktisch und sinngemäß parallel zu „de manu Herodis“; das hervorgehobene Wort „expectatio“ heißt hier so viel wie „angstvolle Erwartung“, „expectatio plebis Iudaeorum“ heißt also „Furcht vor dem Volk der Juden“. Der Sinn der Rede erlaubt es nicht, in den dritten Modus zurückzukehren, etwa mit einem Abstieg von *c* zu *E* auf „plebis Iudaeorum“ oder (noch ausgedehnter) von „expectatione“ an. Der Sänger variiert zwar mit dem Aufstieg „et de omni ...“ das Initium „nunc scio ...“, aber es kommt zu keiner eigentlichen *c*-Ebene wie bei „quia misit“; „plebis Iudaeorum“ sucht den unteren Bereich auf; *D* wird zum Subtonium des finalen *E*; „Iudaeorum“ korrespondiert mit „Herodis“.

Überblicken wir die Melodien des dritten Modus noch einmal, so teilen sie sich in *zwei Gruppen*: In Gruppe 1 verläuft die Melodie in der vierten und fünften Region und kann zu *F*, *E* und *D* abweichen. Gruppe 2 ist an schlußartigen Abweichungen zu *E* erkennbar, denen ein Rücklauf von *E* zu *c* folgt, meist geteilt in *E a* und *G c*; *h e* kommt (in beiden Gruppen) seltener vor.

Der Unterschied zwischen beiden Gruppen erscheint auf den ersten Blick gering, aber er wächst beim Singen und Hören, denn die Abweichungen zu *E* erhalten in der zweiten Gruppe ein soches Gewicht, daß in der Erinnerung die ganze Melodie einen stärkeren Zug nach dem unteren Bereich erhält. Die Rückläufe der zweiten Gruppe heben zwar den Eindruck von Binnenschlüssen bei den Abweichungen zu *E* wieder auf, aber der Eindruck einer mittel- tief-orientierten *F*-Sonorität wird nicht ganz ausgelöscht, während die Melodien der ersten Gruppe, selbst wenn sie bis zu *D* abweichen, den unteren Bereich flüchtiger berühren und leichter in den oberen Bereich zurückkehren. Maßgebend ist in den Melodien der ersten Gruppe die über alle Abweichungen hinweg ausgespannte Folge *G c a*, deren *a* erst beim letzten Abstieg zu *G* wechselt. Das gilt für sämtliche Introiten der ersten Gruppe; sie folgen alle wie Fig. 126 auf S. 155 dem Schema *G c a*, bevor im Schlußabstieg *a* von *G* abgelöst wird.



Zur ersten Gruppe gehören Beisp. 77, 78, 80 und 84, dessen Abweichung zu *E* bei „*speravi*“ sich allerdings leicht in einen schlußartigen Abstieg vom Typus der zweiten Gruppe verwandeln ließe. Ein besonderer Fall ist Beisp. 79: Insofern es keine schlußartige Abweichung zu *E* hat, gehört es der ersten Gruppe an, insofern aber der *G*-Schluß auf „*esurierunt*“ ein unvollendeter *E*-Schluß ist, könnte man an die zweite Gruppe denken. Am besten betrachten wir die Melodie als zwei gedehnte Abstiege, also sozusagen als *zwei* sich folgende Melodien der ersten Gruppe, deren erste auf *G* endet, während die zweite, welche die erste variiert, mit *E* abschließt.

Zu Gruppe 2 gehören die Beispiele 81 (mit sehr spätem schlußartigen Abstieg zu *E*), 82, 83, 85 (mit nur schwach schlußkräftigem Abstieg zu *E* bei „*iracundis*“), 86, 87 und das noch vor uns liegende Beisp. 93.

#### *D. Vierter Modus und seine Synthese mit dem dritten Modus*

Unser Weg hat uns in die Nähe des *vierten Modus* geführt. Als plagaler Modus ließe er sich eigentlich eher mit dem zweiten und sechsten Modus verknüpfen. Das wird in Appendix 1 geschehen (s. u. S. 221, Gruppe 2); hier, wo wir vom dritten Modus herkommen, geht es uns vor allem um Elemente, die dem authentischen und plagalen *E*-Modus gemeinsam sind.

##### *Beispiel 88*

8 Ac- ci- - pi-te iu- cundi- - ta- - tem glo- - ri-ae ve- - - - strae,  
 8 al - le - - - lu - - - ja, gra- ti-as a-gen- tes De - - o, al-le -  
 8 lu - - - ja, qui vos ad cae-le- - sti- a reg- na vo- - ca- - - - vit,  
 8 al - le-lu - ja al-le-lu - - - ja al - le - - - lu - - - ja.

Das initiale *G–D* kennen wir schon von Beisp. 77 her. Die Initialphrasen beider Melodien sind miteinander verwandt, mit dem Unterschied, daß in der Melodie des vierten Modus das *b* über *a* und *G* nach *F* zurückweist und damit der Phrase eine gewisse Geschlossenheit gibt, während in Beisp. 77 *G* und *a* sich von *F* lösen und eine Fortsetzung zu *c* erwarten lassen. So ist der Aufstieg zu *c* dort vorgegeben, während im jetzigen Beispiel „*gloriae*“ die Anfangsphase nicht fortsetzt, sondern als ein kurzer Durchbruch zum dritten Modus er-

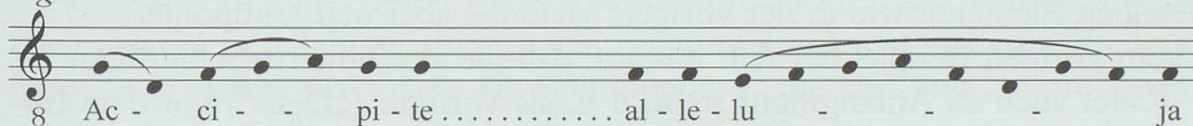


scheint; das mittellorientierte *G* unter *b* verwandelt sich nur vorübergehend in ein hochorientiertes *G* unter *h*.

Lassen wir „gloriae vestrae“ weg, so hören wir eine Melodie in der dritten Region mit einer *G*-Ebene und Akzentfiguren, die zu *a* gehen oder von *a* ausgehen, dazu Abweichungen zu *E*. Erst bei „vocavit“ wird die dritte von der zweiten Region abgelöst. Im Ohr bleiben also, nachdem wir die ganze Melodie gehört haben, eine dritte und zweite Region als ihre hauptsächlichsten Elemente. Die dritte Region mündet auf *F* („regna“) und leitet damit die zweite Region ein, die bis zum Ende der Melodie vorherrscht.

Den Übergang von der dritten zur zweiten Region hören wir als deutliche Beruhigung der Rede: „qui vos ad caelestia“ beginnt noch mit dem energischen Wechsel von *G* und *a*, mit dem die erste Phrase begonnen hatte, ein Wechsel, der ja Durchbruch oder Abweichung zu *c* schon in sich trägt. Erst auf dem *F* von „regna vocavit“ kehrt nun Ruhe und Weite ein, wie sie der Ton *F* ausströmt; nicht ganz unvermittelt, denn schon im ersten Alleluja und noch mehr bei „Deo“ war es schon zu einer vorübergehenden Entspannung durch *F* gekommen. Dort war es das *F* der dritten Region, hier ist es nun das noch entspanntere *F* der zweiten Region, verbunden mit seinem Trabanten *D*. Der letzte Melodieteil, der aus den drei Schlußallelujas besteht, verharrt in der zweiten Region; er könnte nach *D* auslaufen, wenn uns nicht die Akzentfigur *E*-*a* des zweitletzten Allelujas daran erinnerte, daß wir uns in einem *E*-Modus befinden; dieser Akzent variiert den modal neutraleren Akzent *F*-*G*-*a* auf „accipite“:

Figur 143



Der *E*-Akzent des zweitletzten Allelujas ist schon vorbereitet durch die Verbindung *E G a* bei „qui vos ad caeli“ und schon vorher bei „gratias agentes Deo“; in *E G a* ist *E* Trabant der vom Anfang an die Melodie bestimmenden *G*-Ebene. Es gibt aber noch eine andere Hörweise: *E G a* bildet eine Art Zwischenregion, welche den am Anfang der Melodie noch vorherrschenden Klang der *F*-Fünftönigkeit *D F G a (c)* in Richtung seiner Variante *D E G a (c)* verschiebt (s. dazu S. 26):

Figur 144



Welche Hörweise gilt? Das hängt davon ab, von woher wir auf den vierten Modus stoßen; vom zweiten Modus her werden wir eher eine Zwischenregion *E G a* hören, vom sechsten her eher *F G a* mit *E* unter *G*.



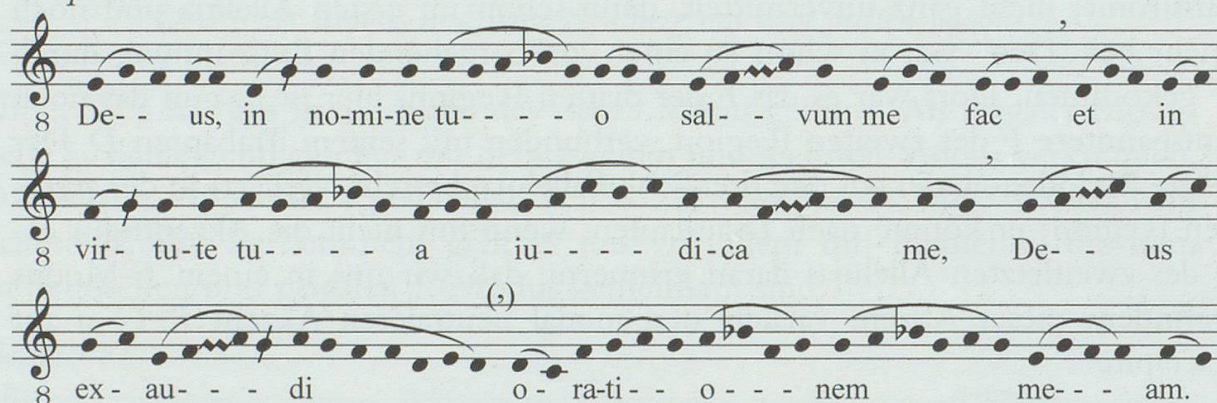
Fügen wir jetzt den Durchbruch zu *c* bei „gloriae“ wieder ein, so hören wir die Akzentfigur des zweitletzten Schlußallelujas in Korrespondenz mit der Akzentfigur von „gloriae“, welche bei „vestrae“ variiert wird. In unsrer Erinnerung bleibt eine Folge von Quartfiguren:

Figur 145



Ein weiteres Beispiel im vierten Modus:

Beispiel 89



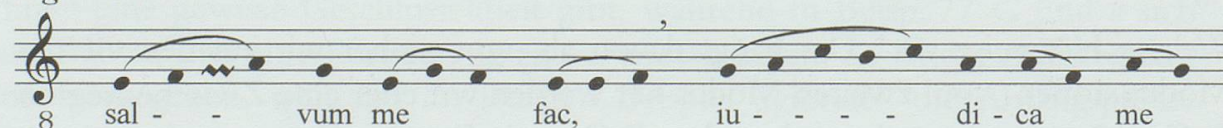
Dieselben Elemente wie in der vorigen Melodie, aber neu komponiert!

Vom vorigen Beispiel her fällt uns auf, daß die akzentuierte Schlußfigur *E-G-F* hier auch als Anfangsfigur steht, d. h. als Vorfigur („Deus“) vor dem Initium „in nomine“ (vgl. „iacta“ in Beisp. 83).

„in nomine tuo“ entspricht „iucunditatem“ im vorigen Beispiel, führt aber nicht zu *G*, sondern zu *F*. Es gibt in dieser Melodie keine Entwicklung von *G* zu *F* wie in der vorigen, sondern *F* bestimmt sie von Anfang an; ihre Entwicklung liegt, wie wir sehen werden, anderswo.

Der Durchbruch zu *c* erfolgt in zwei Anläufen: „iudica me Deus“. Aber ist es nicht seltsam, wie durch den plötzlichen Aufschwung zu *c* der Imperativ „iudica“ sich von „in virtute tua“, zu dem es doch syntaktisch gehört, absondert? Wir würden die Stelle wohl als organischer empfinden, wenn wir umstellten:

Figur 146



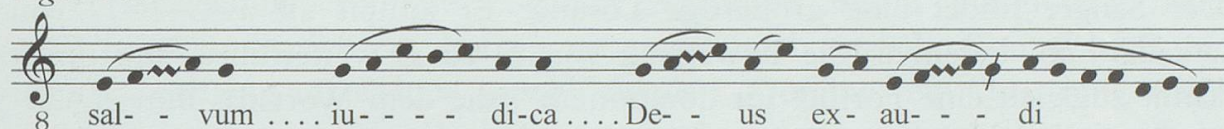




Auf „iudica“ käme eine bloße Abweichung, und „Deus exaudi“ stünde korrespondierend mit „iudica“ als weitere Abweichung.

Die originale Fassung verstehen wir besser, wenn wir uns auch hier nicht zu sehr an die Syntax klammern. Es geht dem Sänger weniger um den syntaktischen Zusammenhang von „et in virtute tua iudica“ als um die rednerische Einheit von „iudica me Deus exaudi“, eine sofort einleuchtende Einheit, in der allerdings syntaktisch „Deus“ jetzt zum Vocativ sowohl von „iudica“ wie von „exaudi“ wird. Wenn wir „iudica“ und „Deus“ so eng aufeinander beziehen (keine Zäsur nach „me“!), sind wir bereits auf der Spur zum Charakter der ganzen Melodie. Ihr Ablauf liegt nicht im Regionalen wie bei der vorigen Melodie, sondern im Akzentischen: Mit der Akzentfigur auf „Dominus“ korrespondiert nicht nur die Akzentfigur auf „iudica“, sondern die tiefere Akzentfigur auf „exaudi“, welche schon auf „salvum“ gesungen wurde.

Figur 147



(Vergl. dazu, wie schon in Fig. 145 die vorige Melodie als eine Folge von Quartfiguren erschien.)

Aber nicht nur in den Korrespondenzen von Akzentfiguren baut sich die Melodie auf; zu ihnen treten weitere Korrespondenzen: Zuerst einmal entsprechen sich die Initialphrase „in nomine tuo“ und ihre leicht variierte Wiederholung „et in virtute tua“, dann die Schlußfiguren „me fac“ und „meam“, denen wiederum die Anfangsfigur „Deus“ entspricht.

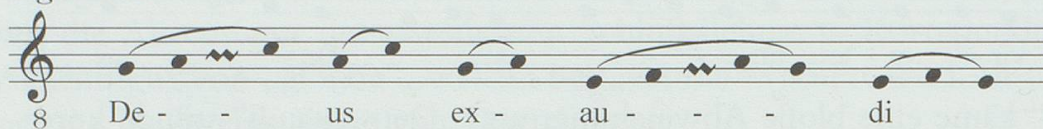
Wie gliedert sich die Melodie mit all diesen Korrespondenzen? Sicher zäsierten wir vor dem zweiten Initium („et in virtute“), aber doch nicht zu sehr, denn die Abwandlung der Schlußfigur nach *F* hin („me fac“) leitet das folgende initiale *D* schon ein, wie ja auch der Satz nicht neu, sondern mit einem anknüpfenden „et“ beginnt.

Wie steht es ferner mit den Figuren auf „tuo“ und „tua“? Nach „tuo“ folgt eine Akzentfigur („salvum“), die zugleich Rücklauf zu *G* ist. Eine Zäsur ist deshalb nach „tuo“ nicht angebracht, denn *E* ist sowohl tiefster Ton der Abweichung als auch Anfang der Rückkehr (vgl. Beisp. 85 „meus de gentibus“); eine Zäsur nach „tua“, auch die schwächste, würde den Durchbruch zu „iudica“ lähmen.

Und zuletzt: Wie steht es mit „exaudi“? Stellen wir uns vor, der Text schlosse hier; dann müßte die Melodie etwa so schließen:



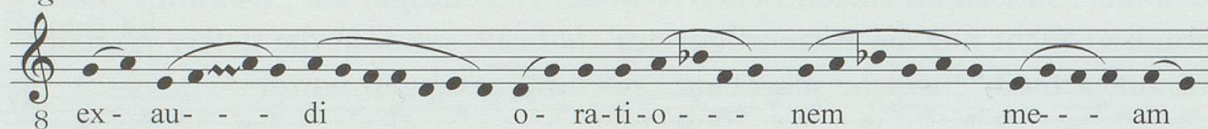
Figur 148



Wir könnten hier „orationem meam“ immer noch in der Art von „in sanctificatione“ von Beisp. 81 anfügen, das hieße jedoch Rückkehr zu *c* bei „orationem“. Wir müssen aber annehmen, daß der Sänger es ausschließt, mit diesem neuen Aufstieg zu *c* die Kernphrase „iudica me Deus exaudi“ zu schwächen.

Binden wir nun „orationem meam“ wieder enger in die Melodie ein, indem wir „exaudi“ in *D* münden lassen: Wie würden wir, angenommen wir hören die Melodie zum ersten Mal, nach „exaudi“ fortfahren? Ein neues Initium würde die beiden letzten Wörter zu sehr abtrennen:

Figur 149



Der Sänger findet eine großartige Lösung: Er knüpft an *a-G-F-D* von „exaudi“ an, indem er die Bewegung von *D* zu *C* weiterführt, und findet damit zugleich eine Formel für „orationem“, die dem Wort das ihm gebührende Gewicht gibt, nämlich ein Initium des ersten Modus (s. Beisp. 46 und 47), das zugleich einen Rücklauf zu *F a* bildet.

Im folgenden Beispiel nun ein weiterer Schritt zum ersten Modus hin: Das die Schlußphrase der vorigen Melodie einleitende Initium *D C F G a* eröffnet hier die Melodie, allerdings in variierten Form:

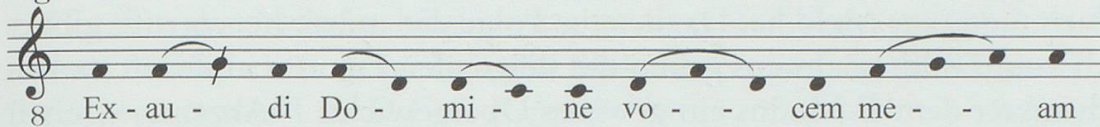
Beispiel 90



*F C* eröffnet als erste Region die erste Phrase; wir brauchten bei „meam“ nur *F-G-a* statt *E-F-G* zu singen, so wären wir beim Standardinitium des ersten Modus angelangt (s. Beisp. 46 und 47):



Figur 150



Mit der Akzentfigur  $E-F-G$  statt  $F-G-a$  hat der Sänger die Phrase vom  $D$ - zum  $E$ -Modus umgebogen; wie im mittleren der drei Schlußallelujas von Beisp. 88 bringt  $E-F-G$  eine neue Spannung in die auf  $F D$  ruhende Phrase.

Wozu aber der initiale Abstieg von  $F$  nach  $C$ ? Wäre es nicht möglich gewesen, mit einer eindeutig  $E$ -modalen Figur zu beginnen, etwa so:

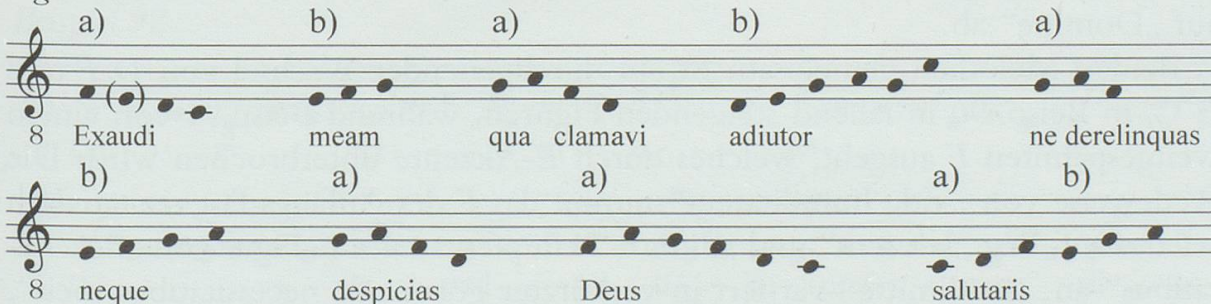
Figur 151



Hier würden „exaudi“ wie auch „Domine“ hervorgehoben (zwei Bewegungen); wenn wir aber die beiden Wörter „exaudi Domine“, die in der Rede eine Einheit bilden, in *einer* Bewegung zusammenfassen und zugleich die Gesamtbewegung der Phrase bei einem gespannten „meam“ kulminieren lassen wollen, so ergibt sich ein Anfang auf einem noch *ruhenden* Ton, d. h.  $F$ , und auf dem sich eng an „exaudi“ anschließenden „Domine“ ein Quartgang von  $F$  zu  $C$ . Mit der so von der Rede her entstandenen ersten Region ist eine Figur vorgegeben, auf welche die Melodie zweimal zurückkommt, zuerst bei „qua clamavi“ und dann bei „Deus“.

Wie lebendig die Melodie die Rede artikuliert, läßt sich zeigen, wenn wir ihre Betrachtung auf eine „Oekonomie des Wesentlichen“ beschränken, eine Oekonomie, die wir beim Auswendiglernen ohne Noten, nur durch Vor- und Nachsingen, schon am Ende des ersten Kapitels bei der Einstudierung des Introitus „Omnes gentes“ ausprobiert haben, nur gehen wir jetzt nicht von der Rezitation aus, sondern vom Wechsel einer fallenden Folge  $G a F D$  und einer steigenden Folge  $D E G a c$ ; in der fallenden Folge ist  $F$ , in der steigenden  $G$  zentraler Ton. Beide Folgen treten ganz und geteilt in Erscheinung; die steigende als ganze bei der Kernphrase „adiutor meus esto“, sonst nur in der Folge  $E F G$ ,  $E F G a$  und  $E G a$ ; die fallende teilt sich in  $G a F (D)$  und  $F a G F D C$ :

Figur 152





Im Wechsel einer entspannten fallenden und einer gespannten steigenden Folge gliedert sich die ganze Melodie. Da die eine Folge die andere hervorruft, gibt es eigentlich kein Ende, höchstens geben die steigenden Figuren in ihrem starken Akzentcharakter dem *E*-Modus ein gewisses Übergewicht. *F*-Akzente, wie wir sie aus den *F*-*D*-Modi kennen, stehen nur auf „exaudi Domine“ und „Deus“, zwei Redeteilen der Ruhe. „Deus“ greift auf „exaudi Domine“ und auf „qua clamavi“ zurück; zugleich schließt „Deus“ als Vokativ von „neque despicias“ an dessen Abstieg *G a F D* an. Der Aufstieg von „salutaris“ *D F E G a* bildet eine Synthese beider Folgen.

Ebenso wie die Initialphrase von Beisp. 90 rückt die des folgenden Beispiels in die Nähe des *D*-Modus (vgl. etwa den Anfang des Introitus „Gaudete“ (1. Modus) im Graduale Romanum, der ebenfalls von *D* zu *a* aufsteigt, aber mit *C E* statt *E G*):

### Beispiel 91

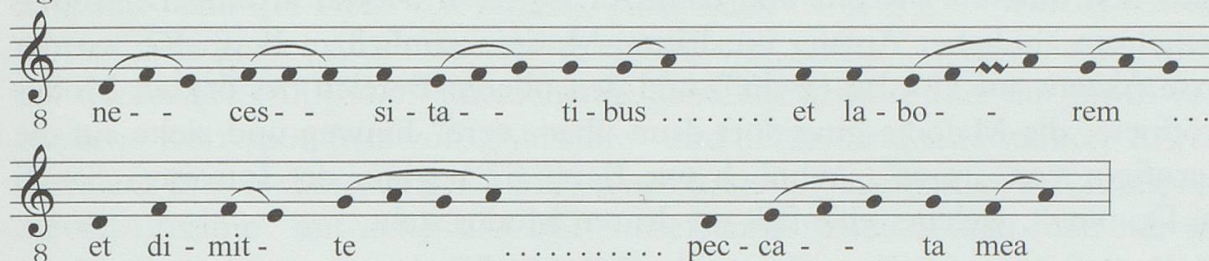
Die Tonfolge von „salutaris“ im vorigen Beispiel finden wir bei „de necessitatibus meis“. Vergleichen wir die Redeweisen der Anfänge von Beisp. 90 und 91: Die Anfangsphase von Beisp. 90 verlief dreiteilig: „Exaudi Domine“ fallend, „vocem meam“ steigend und „qua clamavi ad te“ wieder fallend. Die Phrase folgte damit einer Redeweise, die auch beim bloßen Sprechen bei „Domine“ die Stimme fallen ließe, sie bei „meam“ erhöhe und sie am Ende des Satzes sich wieder senken ließe. In Beisp. 91 ist ein ganz anderer Verlauf des Sprechens und Singens gegeben: Rede und Melodie laufen auf „eripe“ zu und schließen auf „Domine“ ab.

Beiden Melodien gemeinsam ist ein durchgehender Wechsel von *D F* und *E G*, in Beisp. 90 in fallend-steigenden Figuren, während Beisp. 91 von einem weitgespannten *F* ausgeht, welches durch *E*-Akzente unterbrochen wird: Die Redeweise von „vide humilitatem“ nimmt das *F* des Anfangs fast rezitativisch wieder auf. Erst „laborem“ und „dimitte“ knüpfen an der *E*-Figur von „necessitatibus“ an; „et dimitte“ variiert in verkürzter Form „de necessitatibus meis“,



„omnia“ fällt aber wie schon „meum“ auf den Trabanten von *F* zurück. Das *E*-Element der Melodie hören wir aber trotz der Vorherrschaft von *F* und *D* immer deutlicher, je besser wir die Melodie kennen, in der Folge *D F E G a* (bei „peccata mea“ als *D E G F a*):

Figur 153



Wir fassen die Elemente des vierten Modus, denen wir in den Beispielen 88 bis 91 und zum Teil schon im dritten Modus begegneten, zusammen:

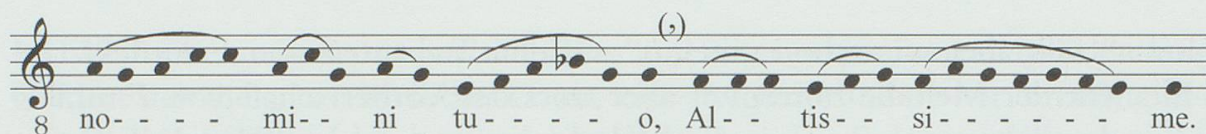
- 1) Initiales *D G* (*G D*), das über *F* oder direkt zu *a* führt (Beisp. 88 und 89, im dritten Modus im Schlußteil von Beisp. 83).
- 2) Ein Initium, welches *D G a* des ersten Initiums mit (*D*) *F D E G a* variiert: Beisp. 91, im dritten Modus in variiertem Initium von Beisp. 87.
- 3) *F D* war in allen bisherigen Melodien des vierten Modus gegen Schluß zu finden, am ausgedehntesten in Beisp. 88, in Beisp. 89 („exaudi“) als halb-schlußartige Abweichung von *a*, ebenso in Beisp. 90 („despicias me“), in zwei sich folgenden Abstiegen in Beisp. 91, im dritten Modus in Beisp. 87 („plebis“). Von Beisp. 89 an erschien *F D* auch am Anfang der Melodie (vgl. im dritten Modus Beisp. 87).
- 4) Nach diesen tieforientierten Elementen ein mittellorientiertes, nämlich die Phrase *G E G a b G F*, siehe Beisp. 88 („gratias agentes Deo“), Beisp. 89 („in virtute tua“ und schon vorher ohne einleitendes *G E* („nomine tuo“), im dritten Modus in Beisp. 85 („ab insurgentibus in me“) und in variiertem Form in Beisp. 86 („iustitia ejus“).
- 5) Das konziseste Element des vierten Modus, die Akzentfigur *E-F-G-a*, war als Vorakzent im dritten Modus bereits in Beisp. 83 zu finden („humiliavit“), häufiger war in ihm das leichtere *E-F-a* (s. Beisp. 81, 85 und 86).

Wie in Beisp. 91 ist auch in der folgenden Melodie *F D* für ihren Verlauf mitbestimmend. Sie beginnt wie Beisp. 91 mit dem Initium 2):

Beispiel 92







Das dem *F* folgende *D* beginnt in beiden Melodien einen Aufstieg zu *a* (*D F E G a*), wobei *E-G-a* in Beisp. 92 wie schon *E-F-G* in Beisp. 91 als Akzentfigur den unteren Bereich und damit den vierten Modus artikuliert. Anders verlief ein ähnlicher Anfang im dritten Modus, nämlich in Beisp. 87, wo der erste Akzent auf *G a* lag („scio“) und den oberen Bereich des dritten Modus eröffnete; die Melodie ging dort dann über „vere“ hinweg und zielte auf die Kernfigur von „misit“. Ähnlich wie Beisp. 87 beginnt der Introitus „Sancti tui Domine“, welcher ebenfalls im dritten Modus steht.

Figur 154



Alle drei Anfänge steigen bis *c*, aber der Unterschied zwischen viertem Modus in 1) und drittem Modus in 2) und 3) liegt darin, wie das *c* erreicht und wie es im melodischen Kontext gewichtet wird. In 3) fällt die Vermittlung zwischen *D* und *a* durch *E G* ganz weg, aber auch „scio“ in 2) ist wie „tui“ in 3) schon hochorientiert, denn beide Aufstiege zielen über *a* hinweg zu hochorientiertem *c*, während in 1) die Bewegung zu *G-a* geht und dann zu *a-c* abweicht, bevor sie wieder in den unteren Bereich zurückkehrt.

Die Melodie von Beisp. 92 klingt wie eine Folge von Wiederholungen, die doch immer wieder leicht abgewandelt sind: Nicht nur läßt das liegende, in Reperkussion gesungene *F* seinen Trabanten *D* zweimal wegfallen, auch die Akzentfigur *E-G-a* verwandelt sich, zuerst in *E-F-G-a*, dann in *E-F-a*. So wie *F* seine Unterterz, verliert *E* seine Oberterz; nur noch *E* und *F* wechseln als Quart und Terz unter einem allgegenwärtigen *a*.

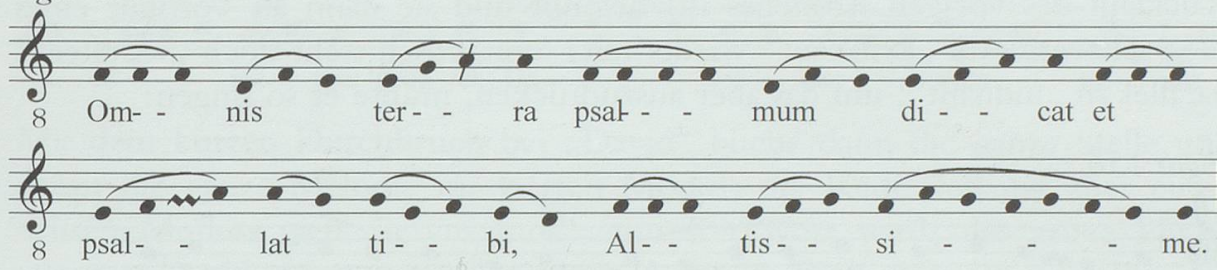
Im Gleichen-Ungleichen übt die Melodie einen besonderen Zauber aus; es ist nicht leicht, sich von ihr zu lösen; man gerät geradezu in ein *perpetuum mobile*, wenn man auf „nomini“ wie auf der letzten Silbe von „adoret“ fortfährt: Dann folgen sich wie in Beisp. 90 steigender *E G*- und fallender *F D*-Klang. Erst der Text bringt Anfang und Ende, ohne aber den Zauber ganz zu brechen. (Er spricht ja von etwas, das kein Ende hat, der Anbetung der



Kreatur.) Zugleich gibt der Text der Melodie noch mehr Zusammenhang, weil er das Gefühl eines Abschlusses bei „Deus“ aufhebt; der Satz geht bis „tibi“ weiter. Jetzt erst wird deutlich, daß „psalmum dicat“ und nicht schon „et psallat“ initial, d. h. Anfang des zweiten Teiles ist.

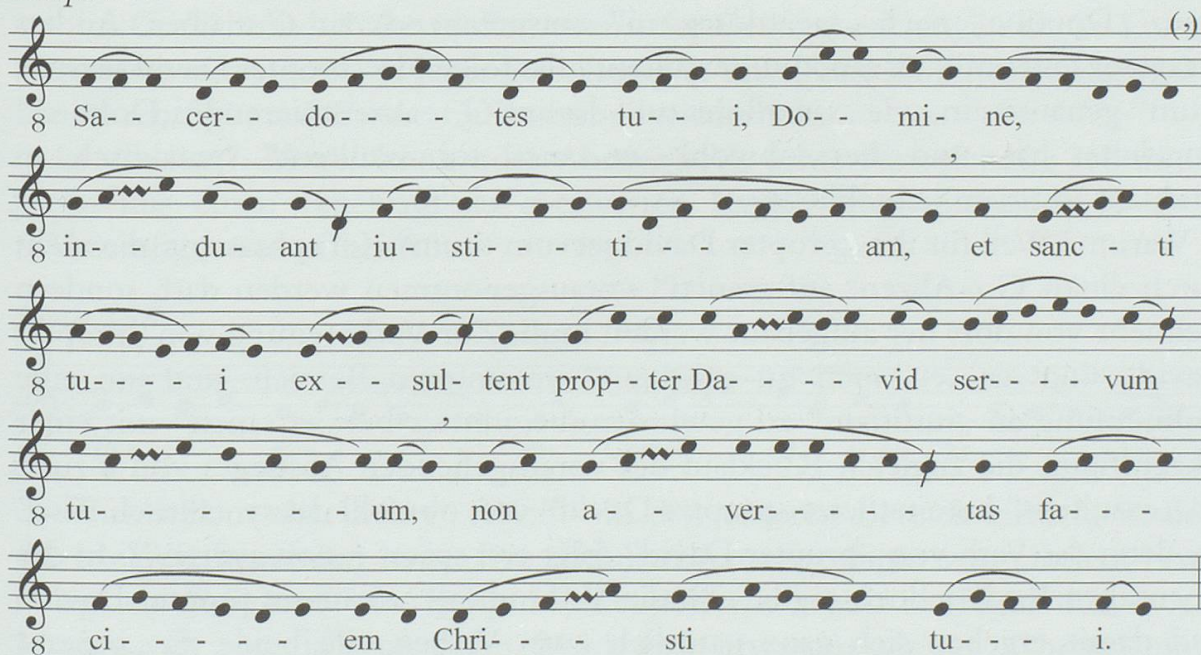
Der unerwartete *E*-Akzent auf „tuo“ bewirkt eine Korrespondenz von „tuo Altissime“ mit „te Deus“ (1. Phrase). Aber doch nicht ganz: Obwohl sowohl „Deus“ wie auch „Altissime“ auf *E* enden, war „Deus“ ja kein Schlußwort; das wieder bei „Altissime“ auftauchende dreifache *F* weist über die gewiß vorhandene Korrespondenz von „Altissime“ und „Deus“ auf eine stärkere Korrespondenz hin: Nehmen wir alle Stellen mit langem *F* zusammen, so korrespondiert „Altissime“ mit „et psallat tibi“, insofern als beide Stellen (und nur sie) abschließen, die erste auf Halbschluß *D*, die zweite auf Ganzschluß *E*. Diese beiden Finalstellen verbinden das lange *F* direkt mit *E*, während die zwei Initia „omnis“ und „psalmum“ *D* auf *F* folgen lassen. Singen wir die Initialteile und dann die Schlußteile hintereinander, so entsteht gleichsam eine Quintessenz von Melodie und Text:

Figur 155



Die folgende Melodie, welche wieder im dritten Modus steht, beginnt ähnlich wie Beisp. 92:

Beispiel 93



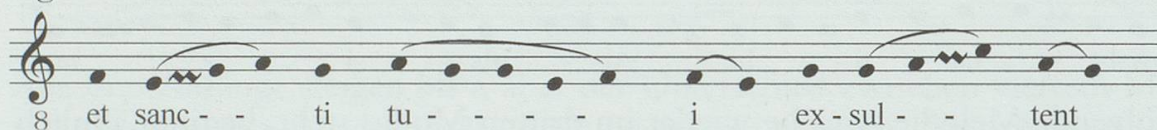


Der erste Akzent auf *E* liegt wie in Beisp. 92 auf der dritten Silbe; da aber im vorliegenden Beispiel nicht nur eine, sondern drei Silben folgen, ergibt sich von der Akzentsilbe „*sacerdotes*“ an ein Rückfall nach *D*, eine Wiederholung der einen neuen Akzent vorbereitenden Figur *D–F–E* und ein neuer *E*-Akzent auf „*tui*“, der etwas schwächer ausfällt als der erste Akzent. „*Domine*“ wird in kurzer Abweichung zu *c* hervorgehoben. Soweit variieren wir „*Omnis terra adoret*“ des vorigen Beispiels.

Nun stellen wir uns vor, daß wir nach „Domine“ nur den Text kennen und die Melodie in eigener Erfindung zu entwickeln haben. Werden wir „induant“, dem „te“ des vorigen Beispiels folgend, mit Akzent auf *E* singen? Nein, denn „induant“ ist Prädikat, somit Ziel der Rede, während „te“ im vorigen Introitus sich ergänzend an die bisherige Rede anschloß. „Induant“ ist deshalb am besten so zu akzentuieren, daß es die Akzente von „tui“ und „Domine“ steigert, d. h. auf *G*, aber als Quartgang in Verdichtung des vorangegangenen Quartsprunges von „Domine“; „iustitiam“ vollendet dann die Phrase mit einem *E*-Schluß.

Warum bleibt nun aber der Sänger in der nächsten Phrase (die bis „exsultent“ geht) im unteren Bereich, indem er mit einer *E*-Akzentfigur (die zugleich Rücklauf des vorigen Abstieges ist) beginnt und sie dann als Vorfigur eines *G-a*-Akzentes auf „exsultent“ wiederholt? Syntaktisch steht doch „exsultent“ parallel zu „induant“; um das aber auszudrücken, müßte er so singen:

Figur 156



Statt diese Parallelität von „induant“ und „exsultent“ zu berücksichtigen, läßt er „et sancti tui exsultent“ mit „Sacerdotes tui“ korrespondieren und geht dann (dem „Domine“ nach „sacerdotes tui“ entsprechend) zu G c über. Anders gesagt, er leitet mit „et sancti tui exsultent“ das folgende „propter David servum tuum“ genauso ein, wie „sacerdotes tui“ das auf G-c akzentuierende „Domine“ eingeleitet hat, und dies, obwohl „et sancti tui exsultent“ syntaktisch an „induant iustitiam“ anschließt.

Warum? Weil für ihn „propter David servum tuum“ Kernphrase ist, die nicht durch einen *G c*-Akzent auf „sancti“ vorausgenommen werden darf, sondern vielmehr von dort her aufgebaut werden muß. Zur Vorbereitung von „propter David“ singt er „et sancti tui exsultent“ im unteren Bereich, und um eine Anknüpfung an „iustitiam“ zu gewinnen, beginnt er bei „et sancti“ mit einer Akzentfigur, die zugleich Rücklauf des vorausgehenden Abstieges von *a* zu *E* ist. „exsultent“ bereitet jetzt „propter David“ vor, obwohl das syntaktisch falsch ist, denn das Verb von „propter David“ folgt erst später („non avertas“). In der lebendigen Rede jedoch ergibt sich die Verbindung „exsultent propter David“ und damit ergeben sich ganz natürlich zwei Verben, die beide zu „propter



„propter David“ klingt also wie die Fortsetzung und Steigerung von „sancti tui exsultent“, so wie am Anfang „Domine“ von „sacerdotes tui“. Wie steht es aber mit der Orientierung der korrespondierenden Aufschwünge von „Domine“ und „propter David“? Bei „propter David“ ist klar, daß durch die Ausdehnung der *c*-Ebene vom einleitenden Wort „propter“ zum Akzentwort „David“ der dritte Modus und damit eindeutige Hochorientierung gegeben ist. „Domine“ hingegen ist nur Abweichung vom unteren Bereich, in den die Melodie auf „Domine“ zurückkehrt. Auch der schon intensivere Akzent von „induant“ bleibt als Durchbruch noch im vierten Modus (vgl. „Deus exaudi“ in Beisp. 89).

Könnten wir auch „David“ als Abweichung (oder Durchbruch) singen und wieder in den vierten Modus zurückkehren? Ja, wenn wir „propter“ noch im unteren Bereich ließen:

ex - - sul - tent prop-ter Da - - - vid ser - - vum tu - um

Ist „faciem“ Abweichung oder Abstieg? Als echte Abweichung würde die Stelle uns einen Rücklauf zu *c* erwarten lassen, etwa mit einer *G-a-h-c*-Akzentfigur auf „Christi“:

8 fa - - - ci - - - - - em Chri- - sti tu - - - i.

185



auf *E* beginnenden Akzent. Das Wort in seiner Einzigkeit ist aber viel eindrücklicher gestaltet, nämlich mit einer Figur, welche die ganze tieforientierte Quint *D a* umfaßt und sich an Gewicht und Farbe von einem bloßen *E-F-G-a*-Akzent unterscheidet.

Mit Beisp. 93, dieser Synthese des dritten und vierten Modus, sind wir wieder zu einer Tieforientierung zurückgekehrt, die wir mit dem ersten Modus verlassen hatten. Sie regte sich in unserm Prozeß in Schlußteilen des vierten und schon dritten Modus und breitete sich dann in früheren Teilen der Melodie von Beisp. 89 an aus (s. dazu Punkt 3 der Zusammenfassung auf S. 181). So wie Beispiel 53 von *D* bis zu *e*, dem höchsten Ton des oberen Bereiches aufstieg, so steigt der zweite Teil von Beisp. 93 von *e* bis zu *D* ab, bevor er auf *E* schließt.

Nach einer langen Wegstrecke der Harmonia Modorum, die mit dem fünften Modus und seiner Hochorientierung begann, ist der erste und zweite Modus wieder in unser Hörfeld getreten und mit ihnen *F* als manifester Raumton, der jetzt im selben Gesang zusammen mit seinem Quintton *c* erklingen kann, der ihn als zweite Sonne so lange (aber doch nur scheinbar!) verdrängt hat.