

Lied und Choral

Autor(en): **Schmidt, Christopher**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **1 (1977)**

PDF erstellt am: **14.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868839>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

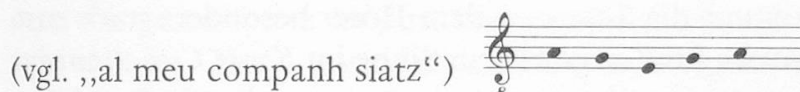
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LIED UND CHORAL

VON CHRISTOPHER SCHMIDT

Ohne Zweifel kannten die Liedersänger des Mittelalters den Choral vom täglichen Hören her, es fragt sich nur, wie weit die Melodien des Chorals und seine Tonarten (Modi) auch in ihren Liedern faßbar sind. Dies soll in den folgenden Zeilen anhand von dreien der fünf zur Diskussion stehenden Liedern geprüft werden.

In *Reis glorios* (siehe unten, S. 123) findet sich gleich zu Beginn des Liedes die Quint *D—a* mit nachfolgender Umspielung des *a* durch seine Nachbartöne. (Die Tonbezeichnungen erfolgen in der für diese Zeit üblichen, von der modernen abweichenden Weise. Dabei findet der Oktavwechsel zwischen *G* und *a* statt.) Solche Anfänge finden wir in typischen Choralmelodien des ersten Modus, etwa in Introiten. In *Reis glorios* tritt zu *G*, dem unteren Nachbartone von *a*, noch die Unterterz *E*, damit entsteht folgende Melodiewendung:



Zum Vergleich ziehe ich das bekannte *Kyrie Cunctipotens Genitor* heran, im besonderen den zweiten, auf das *Christe eleison* folgenden Kyrie-Abschnitt:



Der Abschnitt unter der Klammer 1 entspricht der ersten Liedzeile von *Reis glorios* („*Reis glorios ... clartatz*“), allerdings wird er durch die Textierung in tropierender Art gedehnt. Dem Abschnitt 2 entspricht das nach der Wiederholung der ersten Liedzeile anschließende „*al meu companh siatz fi-*“, doch bleibt das Lied nicht wie das Kyrie auf *a* stehen, sondern fügt eine nach *C* abfallende Wendung an, es geht also, nachdem es mit zwei grundlegenden Abschnitten des Kyrie begonnen hat, seinen eigenen Weg. Die folgenden Binnenschlüsse auf *C* und *E* („*ajuda*“, „*venguda*“) bereiten den endgültigen Schluß auf *D* vor, das Lied schließt also in dem durch den zu Anfang durch den Quintsprung *D—a* eingeleiteten ersten Modus. Das Kyrie hingegen bleibt in ungewohnter Weise an dem umspielten *a* hängen und schafft damit einen „offenen“ Schluß, ganz seinem litaneihaften Charakter entsprechend. — Was bedeutet nun die teilweise melodische Übereinstimmung von *Reis glorios* und *Kyrie Cunctipotens Genitor*? Deutet sie auf ein beiden Gesängen gemeinsames Melodiemodell hin, oder könnte es sich im engeren Sinne um ein Zitat handeln? Wäre es nicht denkbar, daß der provenzalische Sänger den König des Himmels („*Reis glorios*“) mit der Melodie von „*Kyrie eleison*“ anrief?

*

Auch im Kreuzfahrerlied *Chanterai por mon corage* (siehe oben, S. 39f.) lassen sich Beziehungen zum Choral feststellen, wenn auch nicht im Sinne eines speziellen Zitates. Doch in einem weiteren Sinne könnte man auch den Anfang dieses Liedes als Zitat bezeichnen, nicht eines Fragmentes aus einem bestimmten Gesang, aber doch einer Tonfolge, die einer bestimmten Gruppe von Gesängen eigen ist. Der Aufstieg $G-a-c$ zu Anfang des Liedes klingt nämlich wie ein Initium der antiphonalen Psalmodie im 3. (oder ähnlich im 8.) Modus. Es wäre denkbar, daß der Sänger sein Lied von der Kreuzfahrt mit dem Anstimmen dieses Initiums in den größeren, gütigeren Raum des alten Psalmengesangs stellen wollte. — Doch läßt uns der Anfang von *Chanterai* nicht nur solche textlich-geistigen Bezogenheiten ahnen, er führt uns auch zu einem konkret-musikalischen Zusammenhang zwischen Lied und Choral. Modal verstanden ruft ja ein psalmodisches Initium ganz bestimmte Erwartungen hervor, sowohl als eigentliches Initium, wie auch in seiner freien Verwendung als Anfang der zu einem bestimmten Psalm gehörenden Antiphon. Verglichen mit der antiphonalen Psalmodie des 3. und 8. Modus fällt in *Chanterai* auf, daß nicht wie dort c der tragende Ton bleibt, sondern daß die Melodie immer wieder nach a abfällt, dadurch kommt die Terz $c-a$ dem Hörer besonders stark zum Bewußtsein. Bereits in *Reis glorios* (und in gewissem Sinne im *Kyrie Cunctipotens Genitor*) fand sie sich, und zwar wie in *Chanterai* an hervorragenden Stellen, nämlich bei Zeilenschlüssen. Nun ist diese Terz dem 3./8. Modus durchaus nicht fremd, doch übernimmt sie bei sehr auffälliger Verwendung eine Rolle, die in der alten modalen Ordnung eigentlich nur der Terz $F-D$ zukommt, der berühmten „Pendelterz“ des 2. (hypodorischen) Modus. Man könnte sie also als „hochhypodorisch“, d. h. a-hypodorisch deuten und in diesem Zusammenhang könnte man auch den Anfang $G-a-c$ als ein in die Oberquinte versetztes hypodorisches Initium $C-D-F$ hören. Es ist wohl möglich, daß für den mittelalterlichen Sänger und Hörer in *Chanterai* ein auf a stehender zweiter Modus zu Anfang mitschwingt. Daß Intervalle und melodische Wendungen im Quintabstand in gleicher oder ähnlicher Weise verwendet werden können, drückt sich ja in der mittelalterlichen Hexachordlehre aus.

Über das rein Psalmodische hinaus weist der Anfang von *Chanterai* auf die Antiphon. Für den modalen Aufbau der Antiphon, oder besser gesagt, für die Entfaltung des Modus im Rahmen einer Antiphon spielen die Schlußtöne der einzelnen Abschnitte eine große Rolle. In ihrer Folge sind diese Schlußtöne aufeinander bezogen. Wir nennen diese Folge der Kürze halber den „modalen Ablauf“. Es besteht kein festes Schema für den modalen Ablauf eines bestimmten Modus; es wäre zu weitläufig, hier alle möglichen Varianten aufzuführen, aber man kann eindeutig sagen, welche Folgen von Binnenschlußtönen nicht in Frage kommen und auch welche Fortführung des modalen Ablaufs nach bestimmten Binnenschlußtönen gegeben ist. Im 3. und 8. Modus, den beiden Modi, welche hier vom Liedanfang her vorliegen, muß zum Beispiel auf den Binnenschlußton F ein Binnenschlußton G folgen, sei es als Schlußton der folgenden Abschnitte oder verzögert durch neutrale Schlüsse. F weist also auf G hin, läßt keinen Zweifel darüber, daß G kommen muß. D kann ebenfalls auf G hindeuten, aber es kann auch E folgen.

Dem antiphonalen Abschnitt entspricht im Lied die Liedzeile. Die Liedzeilenschlüsse können also wie die Schlußtöne antiphonaler Abschnitte einen modalen Ablauf bilden. Allerdings besteht hier ein wesentlicher Unterschied zwischen Lied und Antiphon: Die Antiphon kennt im allgemeinen keine Wiederholung von Abschnitten, während im Lied die Wiederholung ganzer Liedzeilen allgemein üblich ist. Dadurch wird der modale Ablauf im Lied besonders modifiziert, nicht aufgehoben, aber wohl verlangsamt oder verzögert.

Die fünf vorliegenden Fassungen von *Chanterai* fügen sich zu zwei Gruppen: 1) X, O, K, 2) M, T (die einzelnen Fassungen siehe oben, S. 39f.). X, O und K sind sich so ähnlich, daß wir uns auf eine der drei Fassungen, und zwar auf O beschränken können. Die Fassungen M und T haben zwar viel Gemeinsames, sind aber doch so verschieden voneinander, daß sie gesondert besprochen werden müssen.

Der modale Ablauf von O heißt $a-D-G$. D muß, wie gesagt, nicht unbedingt auf G hinweisen, es könnte auch E folgen; in O wird der Hörer bis zum Schluß im unklaren gelassen, ob er sich im 3. oder 8. Modus befindet.

Nicht so einfach in ihrem modalen Ablauf ist Fassung M. In ihr findet sich eine Art von gemischtem Modus, und zwar nicht im Sinne von Moduserweiterung, so wie sich im Choral etwa der 1. Modus aufsteigend zum 5. Modus erweitern kann, sondern im Sinne einer Gegenüberstellung. Es sind die Modi 3 und 8, die sich hier gegenüberstehen. Moduserweiterung ist trotz Verwandtschaft der beiden Modi dann nicht möglich, wenn der Binnenschluß E vor dem Schluß G steht, wie es hier der Fall ist, und zwar, weil E nicht in einem auf G zielenden modalen Ablauf stehen kann, wogegen G vor E als Binnenschluß vorkommt (vgl. etwa die Introiten „Ego clamavi“, „Liberator meus“, „Repleatur os meum“). Steht E vor G , wie es in Fassung M von *Chanterai* der Fall ist, so heißt das, daß wir von einem Modus zum andern wechseln. Es gibt seltene Fälle, wo sich diese Folge auch in der Antiphon findet, z. B. im Introitus „Victricem manum tuam“, auch hier ist der Eindruck eines Wechsels vom 3. Modus, der seine Bestätigung im Schlußton E findet, zu einem G-Modus sehr deutlich. Die Wende zum G-Modus vollzieht sich in M besonders dramatisch: Nachdem die 7. und 8. Zeile auf E geschlossen haben, nimmt die Zeile 9 den Anfang des Liedes wieder auf. Der Hörer erwartet eine Art Nachsatz in dem bereits erreichten 3. Modus. Doch Liedzeile 11 zerstört diese Erwartung durch einen F -Schluß. Jeder Hörer weiß, daß jetzt, in allerletzter Minute, ein G -Schluß folgen muß. Nur F kann den endgültigen Schluß auf G herbeizwingen und den E -Schluß in Zeile 8 vergessen lassen, mit einem D -Schluß in Zeile 11 wäre die Wahl zwischen 3. und 8. Modus offen, und der Hörer würde nach dem, was vorausging, einen Abschluß der ganzen Strophe im 3. Modus erwarten.

Besonders schwierig ist Fassung T. Ebenso wie in M sind hier 3. und 8. Modus vermischt, aber in viel komplizierterer Weise. Liedzeile 1–6 bleiben auch in dieser Fassung auf der Initialzeile stehen, so daß wir hier wie in M ein anschauliches Beispiel jenes liedeigenen Prinzips der Wiederholung ganzer Zeilen haben. Die Wiederholung wird in T noch dadurch erhöht, daß nicht wie in M zwischen a - und b -Schlüssen differenziert wird; ein b -Schluß kommt in T nur einmal, in Zeile 6, vor. In Liedzeile 7 erfolgt wie in M ein Abstieg nach E , aber dieser E -Schluß wird in Zeile 8

nicht wiederholt, sondern es folgt *F*. Das durch *F* angekündigte *G* findet sich aber erst am Schluß der Strophe. Die dazwischenliegenden Liedzeilen könnte man als einen „Einschub“ deuten; ob jedoch der Sänger dieser Fassung an solch eine raffinierte Variante eines althergebrachten modalen Ablaufs gedacht hat, ist schwer zu sagen.

Thomas Binkley hat zu den fünf vorliegenden Fassungen von *Chanterai* eine sechste gefügt. Sie schließt sich ziemlich eng an M an, allerdings mit einem einschneidenden Unterschied: Bei Binkley schließt bereits die 7. Zeile auf *F*, was bedeutet, daß Liedzeile 11 der Fassung M um vier Zeilen nach vorne gerückt wird. Wir wissen, daß mit *F* *G* angekündigt wird, statt dessen folgt aber *E*. Die Folge *F–E* ist jedoch in einem modalen Ablauf, wie er in der Antiphon gegeben ist und auch in den fünf Fassungen von *Chanterai* befolgt wird, ausgeschlossen. Durch diese Folge entsteht der Eindruck einer „Versetzung“, das heißt, daß eine Tonfolge auf einer anderen Tonhöhe nachgebildet wird. Versetzungen wirken besonders stark, wenn gleiche oder ähnliche Tonfolgen im Sekundabstand stehen und zwar deshalb, weil sich hier gleiche oder ähnliche Melodien in einem Intervallabstand folgen, dessen entsprechende Töne sehr verschiedene modale Funktionen haben. Im Abstand einer Quinte etwa (und auch weitgehend einer Quart) läßt der Modus hingegen, wie wir sahen, gleiche Melodiegestalt weitgehend zu. Absteigende Tonketten im Sekundabstand versetzt finden sich zwar häufig im Hochmittelalter, etwa im Organum, doch in einem modal so streng gebauten Lied wie *Chanterai* ist jedoch schon ein Hauch von Versetzung zu viel, denn gerade hier verträgt es der Hörer schlecht, wenn eine melodische Wendung eine kleine Sekunde tiefer nachgebildet wird, das heißt in einem Intervallabstand, bei dem vom Modus her melodische Gleichheit oder Ähnlichkeit nicht erwartet wird. Der anscheinend so einfache Liedzeilentausch in Binkleys Fassung zerstört also nicht nur den modalen Ablauf als solchen, er belastet den Hörer auch noch mit einer unwillkommenen Assoziation.

*

An letzter Stelle werfen wir noch einen Blick auf das Lied *Hie bevorn do wir kynder waren* (siehe oben, S. 17). Es steht in einem gemischten Modus, der sich aus dem ersten und zweiten Modus zusammensetzt. Die Elemente der beiden Modi, die Tonverbindung *A–C–D*, die im 2. Modus als Initium und allgemeines melodisches Element, und die Töne *a* und *b*, die im 1. Modus als Rezitationston mit seinem oberen Wechselton auftreten, sind allbekannt. Interessant ist die Verbindung dieser beiden Elemente in dem Liede. Sie treten sich unmittelbar gegenüber, ohne vermittelnde Zwischenstufen. Die Spannung, die das Lied dadurch erhält, wird nur demjenigen bewußt, der die ersten beiden Modi in ihrer ursprünglichen Gestalt kennt. Nur er kann die Schärfe wahrnehmen, die der Erfinder des Liedes dem Rezitationston *a* dadurch verleiht, daß er ihn nicht vom Dorischen her angeht, sondern ganz unvermittelt von der tiefsten Region des Hypodorischen her ergreift.

In der Bearbeitung des „Studio der frühen Musik“ ist zwar am Notentext nichts verändert worden, höchstens insofern, als das Lied um eine Quart nach oben trans-

poniert ist. Durch die Begleitung hingegen wird die Melodie in einen ganz neuen Zusammenhang gestellt. Über dem D der transponierten Fassung wird nämlich in der Begleitung eine Quint angeschlagen, das heißt, das D der Transposition, der tiefe Grenzton des 2. Modus, wird als Grundton eines untransponierten 1. Modus verstanden, während der eigentliche Grundton der transponierten Fassung G ist. Damit fügt die Begleitung zu der Quartquintordnung eine Quintquartordnung auf derselben Tonhöhe hinzu. Dem transponierten Hypodorisch wird ein untransponiertes

Dorisch an die Seite gestellt: $\begin{array}{c} d \\ G \\ D \end{array} \Bigg] \left(\text{transponiert von } \begin{array}{c} a \\ D \\ A \end{array} \Bigg] \right) \text{ tritt zu } \begin{array}{c} d \\ a \\ D \end{array} \Bigg] .$

Der eigentliche Grundton des gesungenen Liedes wird damit durch die Begleitung völlig entwertet, ferner verliert der Rezitationston d (transponiert von a) seinen Charakter durch den Entzug seiner Unterquint, er wird zum oberen Grenzton einer untransponierten dorischen Oktavgattung $D-d$. Die Oktav $D-d$ selber verliert ihre alte Spannung, ihre beiden Töne ergänzen sich, statt sich wie bei ihrer eigentlichen Quart-Quintteilung gegenüberzustehen. In einem Satz: aus einem transponierten Modus ist g-Moll geworden. Das Nebeneinander zwei verschiedener Strukturen auf derselben Tonhöhe mag von modernen Ohren als „reizvoll schwebend“ empfunden werden, dem Hörer jedoch, der sich an der melodischen Kraft der alten Lieder erlabt (Handschin über Glarean), fällt es nicht leicht, mit solchen Metamorphosen Schritt zu halten.

The first part of the paper is devoted to a discussion of the

main results of the paper. The second part is devoted to a

discussion of the main results of the paper. The third part is

devoted to a discussion of the main results of the paper.

The fourth part is devoted to a discussion of the main results

of the paper. The fifth part is devoted to a discussion of the

main results of the paper. The sixth part is devoted to a

discussion of the main results of the paper. The seventh part

is devoted to a discussion of the main results of the paper.

The eighth part is devoted to a discussion of the main results

of the paper. The ninth part is devoted to a discussion of the

main results of the paper. The tenth part is devoted to a

discussion of the main results of the paper. The eleventh part

is devoted to a discussion of the main results of the paper.

The twelfth part is devoted to a discussion of the main results

of the paper. The thirteenth part is devoted to a discussion of

the main results of the paper. The fourteenth part is devoted to

a discussion of the main results of the paper. The fifteenth part

is devoted to a discussion of the main results of the paper.

The sixteenth part is devoted to a discussion of the main results

of the paper. The seventeenth part is devoted to a discussion of

the main results of the paper. The eighteenth part is devoted to