

**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:** 7 (1983)

**Heft:** [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

**Artikel:** Spiel mit dem Modus : Betrachtungen zur Melodik des Vatikanischen Organumtraktates

**Autor:** Schmidt, Christopher

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869159>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.12.2024

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

## SPIEL MIT DEM MODUS

*Betrachtungen zur Melodik des Vatikanischen Organumtraktates*

Der sogenannte Vatikanische Organumtraktat wurde im Jahre 1959 von Frieder Zamminer herausgegeben<sup>1</sup>. Er ist besonders wertvoll durch seine 343 Beispiele von kürzeren oder längeren Verbindungen zweier gegebener Ecktöne. Diese Ecktöne bilden jeweils eine Konkordanz, das heißt eine Prim, Quint oder Oktav zu einem Cantuston, der seinerseits Bestandteil einer vorgegebenen Chormelodie ist.

Die Beispiele des Vatikantraktates lagen einem Kurs zugrunde, der im Sommersemester 1981 an der Schola Cantorum Basiliensis abgehalten wurde und in dem die Aufgabe gestellt war, über einem Cantus eine Organalstimme zu improvisieren. Der Traktat sollte also Wegweiser der Improvisation sein, so wie er das zu seiner Entstehungszeit im 12. Jahrhundert gewesen war.

Der folgende Aufsatz möchte den heutigen Sänger bei seiner Auseinandersetzung mit dem Vatikanischen Traktat begleiten. Dabei geht es nicht so sehr um eine umfassende Beschreibung der Beispiele, als um die Erkenntnis der bildenden Kräfte, die hinter ihnen stehen.

Die einzelnen Beispiele des Traktates setzen sich als Teilmelodien zu einer Gesamtmelodie zusammen. Da wir uns hier ganz auf diese Teilmelodien konzentrieren, nennen wir sie einfach *Melodien*. Die Frage nach dem Zugang zu ihnen ist gleichbedeutend mit der Frage nach ihrem *Modus*, genauer: nach dem modalen Verhalten der einzelnen Töne der Melodien. Hier beginnt unser Weg, wo er hinführt, sollen die folgenden Seiten zeigen.

Die Melodien des Vatikanischen Traktates erwecken nicht den Eindruck einer erschöpfenden Aufzeichnung von Möglichkeiten, zwei Ecktöne durch eine Melodie zu verbinden. Eher scheint hier eine Fülle von Musterbeispielen gegeben zu sein, in der Art, wie etwa ein Komponist seinem Schüler beispielhafte Lösungen einer gestellten Aufgabe gibt, ohne den Versuch zu machen, sie theoretisch zu verankern. Dieser Eindruck wird durch folgende Beobachtungen gestützt: Viele nebeneinanderstehende Melodien, seien es zwei oder mehrere, bilden eine Variationsfolge:



(Die Zahlen verweisen auf die Nummern der Melodien in der Sammlung.) Eine einfache Melodie (Nr. 9) wird zu ausgeführteren Melodien (Nr. 10 und 11) entwickelt. Solche Entwicklungen sind aber nicht durchwegs festzustellen, einerseits kommt es vor, daß eine einfache Melodie nicht entwickelt wird, andererseits fehlt zu einer

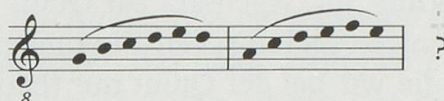
<sup>1</sup> *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, ed. Thrasybulos Georgiades, Tutzing 1959.

entwickelten Melodie oft eine einfache Vorlage. Auch lassen sich andere Entwicklungsmöglichkeiten im Rahmen des gegebenen Stils denken. Wer aus den Vatikanischen Melodien lernen will zu improvisieren, darf sich also nicht damit begnügen, die Melodien so, wie sie aufgezeichnet sind, auswendig zu lernen, um sie an geeigneter Stelle zu reproduzieren, er muß vielmehr zur Quelle ihrer Gestaltung vordringen. Er muß also Gesetze finden, die dieser Gestaltung zugrundeliegen. Am Anfang des Weges zu diesen Gesetzen stehen bestimmte Fragen, die wir an die Melodien selber stellen.

Beim Improvisieren von Melodien macht sich leicht eine gewisse Ratlosigkeit bemerkbar: wie sollen wir die Rollen der einzelnen Töne des diatonischen Systems voneinander abgrenzen? Sollen wir zum Beispiel auf *G* eine andere melodische Wendung aufbauen als auf *a*, oder ist es gleichgültig, ob wir eine Tonfolge wie zum Beispiel diese<sup>2</sup>:

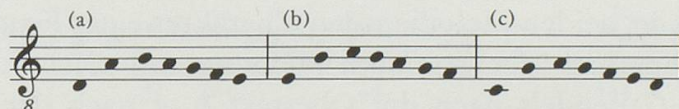


auf *G*, *a*, oder sonst einem Ton singen, also:



Wenn wir uns dazu entscheiden, eine melodische Wendung wie diese nicht sowohl *G* als auch *a* zuzuordnen, wenn wir also zwischen *G*-Wendungen und *a*-Wendungen differenzieren, haben wir, allgemein gesprochen, eine Entscheidung zugunsten *modaler* Differenzierung der Töne gefällt, denn der modale Charakter eines Tones läßt sich erst aus seinem melodischen Kontext abhören und noch nicht aus seiner Stellung im diatonischen System. Unsere Ausgangsfrage lautet also: Ist eine modale Charakterisierung der Töne der Vatikanischen Melodien erkennbar?

In den Melodien des Gregorianischen Chorals spielen Intervalle wie Quartan und Quinten als modale Artikulatoren eine entscheidende Rolle. In der dorischen und lydischen Tonart sind *D* und *F* mit ihren Oberquinten *a* und *c* die eigentlichen Kerntöne einer Melodie. Andere Quinten treten neben ihnen gar nicht oder nur sekundär in Erscheinung. Was geschähe nun, wenn man eine dorische Melodie bildete, in der neben Quint *D*—*a* andere Quinten gleichberechtigt aufträten? Etwa so:



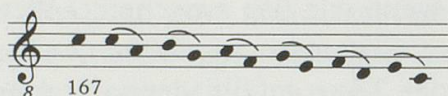
Die Quint über *D* in Beispiel (a) erscheint in den Beispielen (b) und (c) um je eine Sekund abwärts und aufwärts versetzt. Damit wird eine modale Abstufung der Töne der dorischen Tonart verunmöglicht, denn bei Quintverbindungen handelt es sich nicht um irgendwelche Tonkombinationen, die Quint verleiht vielmehr als erstrangige Konsonanz ihren Trägern einen Vorrang unter den übrigen Tönen. Ihr Vorrang

<sup>2</sup> Die Tonbezeichnungen erfolgen in der für diese Zeit üblichen, von der modernen abweichenden Weise. Dabei findet der Oktavwechsel zwischen *G* und *a* statt.

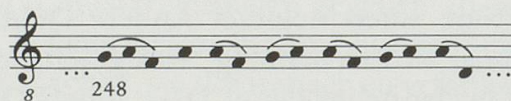
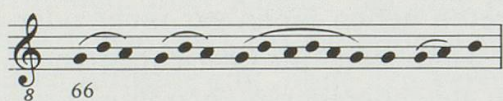
würde durch Bildung neuer Quinten auf anderen Tönen empfindlich gestört und damit die Klarheit der modalen Gesamtsituation, mehr als dies bei der Versetzung anderer Intervalle und melodischer Wendungen auf neue Tonstufen der Fall wäre.

Doch hat im weiteren Sinne jede melodische Wendung, bestehe sie nur aus einem Intervall oder einer längeren Tonfolge, ihre modale Aussagekraft, und zwar desto deutlicher, auf je weniger Tonstufen sie vorkommt. Bei solchen Wendungen herrschen feinere Tönungen des Modus vor, die sich oft kaum mehr in Worten umschreiben lassen. In diesen subtileren Bereichen des Modus tauchen dann zwei Fragen auf: (1) Ist die modale Funktion eines Tones immer eindeutig oder wechselt sie im Verlauf eines melodischen Zusammenhangs? (2) Gibt es gleichzeitige Überlagerungen verschiedener modaler Funktionen? Diese Fragen können erst später beantwortet werden.

Wir werden bei der Betrachtung der Vatikanischen Melodien nicht von übergeordneten Quinten oder Quarten ausgehen, sondern wir beginnen mit der Betrachtung der *Terz* und ihrer modalen Rolle. Terzverbindungen sind in unseren Melodien von grundlegender Bedeutung, im Gegensatz zur Quint und Quart fügt sich die Terz mühelos in die verschiedensten melodischen Zusammenhänge ein. Versetzung auf verschiedene Tonstufen, die wir bei der Quint nur theoretisch in Erwägung zogen, findet sich bei der Terz häufig. Stellen wie diese sind typisch für die Melodien des Vatikantraktates:



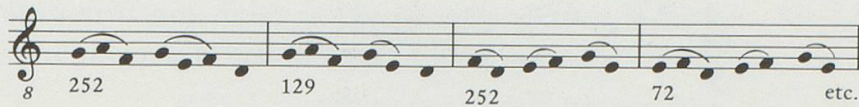
Eine fallende Terz folgt hier der andern um je eine Stufe tiefer versetzt. Ist mit dieser ubiquitären Verwendung der Terz ihre modale Relevanz aufgehoben? Nein, die Terz tritt in ganz verschiedenen Rollen auf, einerseits wie hier als „Verzierung“ einer in Sekunden absteigenden Tonfolge, andererseits aber auch als modal aussagekräftiges Intervall:



Die große Terz hat in beiden Melodien den Charakter eines Pendels, *G* und *a* sind als einzige Töne innerhalb der gesamten Melodien mit solch ausführlichen Terzpendeln versehen. *G* pendelt nach der Oberterz *b*, *a* nach der Unterterz *F*, das Hauptgewicht in diesen Melodien liegt also auf *G*, beziehungsweise auf *a*; *b* hat in anderen Melodien ein gewisses Eigengewicht, *F* jedoch ist, wenn man von klar abgrenzbaren Ausnahmen absieht, ein eher schwaches Glied im melodischen Gefüge. *G* und *a* werden im weiteren Verlauf unserer Betrachtung immer mehr als eigentliche Schlüsseltöne hervortreten.

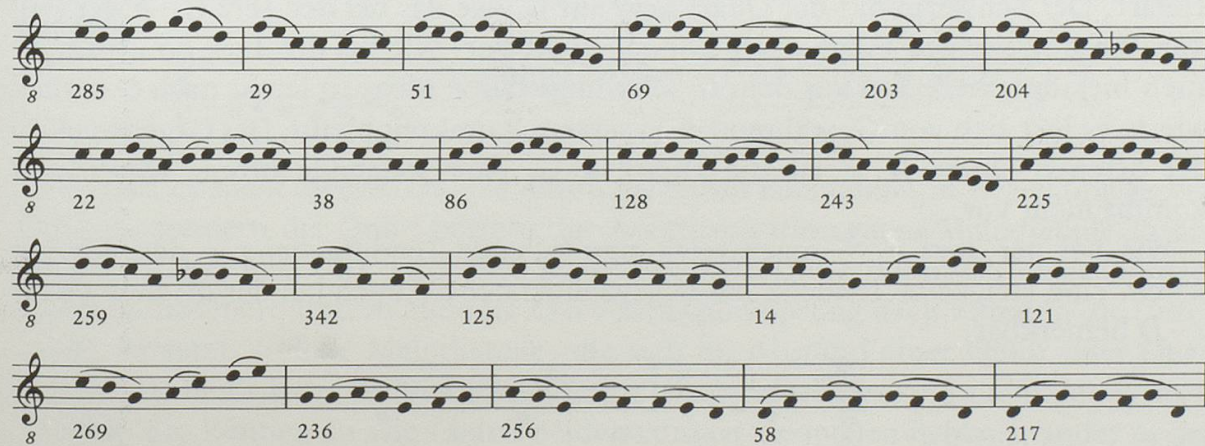
Eine große Anzahl von Terzen sind Quartan und Quinten untergeordnet, sie werden weiter unten zur Sprache kommen. Eine besondere Verwendung der Terz soll aber an dieser Stelle behandelt werden, obwohl auch hier die Terz nicht auto-

nom auftritt, sondern im Dienste eines anderen Intervalles steht. Es finden sich vielfach Paare von Terzen im Sekundabstand, wie folgende Beispiele zeigen:



Wir nennen solche Terzen *Gegenterzen*, sie artikulieren den Sekundabstand ihrer Träger, das heißt sie dienen eher der Sekund zwischen *G* und *a*, beziehungsweise zwischen *F* und *G*, als daß sie die Terzbeziehung zwischen *a* und *F*, *G* und *E*, *F* und *D* in den Vordergrund stellen. Im weiteren Sinne artikulieren sie die *Zweiseitigkeit des Gesamtmodus*. Die alten Kirchentonarten, vor allem die authentischen, lassen sich in zwei Gruppen einteilen: (1) eine dorisch-lydische Gruppe mit den Terzen *D-F-a-c* (oder den Quinten *D-a* und *F-c*), (2) eine phrygisch-mixolydische Gruppe, in welcher allerdings die der vorigen Terzreihe komplementäre Reihe *E-G-b-d* nur teilweise durchgeführt ist, indem hier nach *G* nämlich *a-c* und nur weniger deutlich *b-d* folgt, vor allem, wenn man die plagale vierte Tonart, das Hypomixolydische, hinzuzieht. Durch das Auftreten der Terz *a-c* in beiden Reihen erhält die dorisch-lydische Gruppe ein gewisses Übergewicht, oder anders gesagt: Die Terz *a-c* ist das Band, das beide Gruppen zusammenhält. Läßt man nun beide Gruppen sich gegenseitig durchdringen, das heißt, kombiniert man sie im selben melodischen Zusammenhang, so erhält man einen Gesamtmodus, in dem sich die beiden Gruppen oder ihre Teile abwechseln. Fügt man Melodien des Vatikanischen Traktates zu einem größeren melodischen Ganzen zusammen, so tritt in ihm ein solcher Gesamtmodus in Erscheinung, wobei allerdings im Unterschied zur älteren Melodik die phrygisch-mixolydische Seite von der dorisch-lydischen Seite deutlich getrennt ist, denn *b* und *d* sind auf dieser Seite prominent. Beim Auswägen und Verschmelzen der beiden Seiten des Gesamtmodus spielen die *Gegenterzen* eine bestimmende Rolle, denn durch sie werden zwei Töne im Sekundabstand als Vertreter der einen und anderen Seite des Gesamtmodus artikuliert.

Welche Erkenntnisse liefert uns die *Quart* bei der Suche nach dem modalen Profil der Töne? Die *Quart* kommt am häufigsten als *Rahmenintervall* einer großen Sekund und kleinen Terz vor und bildet mit ihnen eine dreitönige Figur, wie wir sie auch in älterer Melodik antreffen:



Fallende Quarten überwiegen, und zwar mit folgender Anordnung der Sekunden und Terzen:



Die Folge  $d-b-a$  kommt nur einmal vor (Nr. 125) und auch hier nur als Terz  $d-b$  mit  $a$  als Wechselton zum folgenden  $b$ . Die Anordnung von Terzen und Sekunden innerhalb der Quarten folgt einer ganz bestimmten modalen Linie, indem sie ganz bestimmte Schwerpunkte innerhalb des Gesamtmodus setzt. So deutet die Folge  $c-b-G$  auf  $G$  als Schwerpunkt.

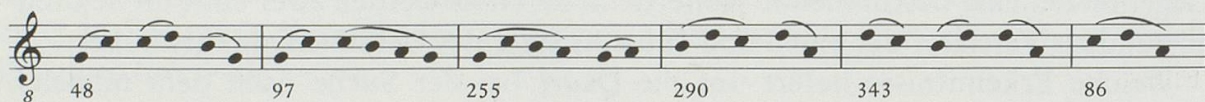
Von den Teilungen der Quart in Sekund und Terz her lassen sich auch Quarten verstehen, die ganz mit Sekunden ausgefüllt sind. Solche Folgen kann man als Variationen der Folgen von Terzen und Sekunden verstehen, die modale Linie wird hier zwar verschleiert, aber nicht aufgehoben, die Quarten mit Sekunden und Terzen bleiben als modal bestimmend im Bewußtsein des Sängers.

Um sich davon zu überzeugen, wie spezifisch und unumstößlich das modale Profil der Sekund-Terzfolgen ist, braucht man die Anordnung der Intervalle nur zu verändern, etwa so:



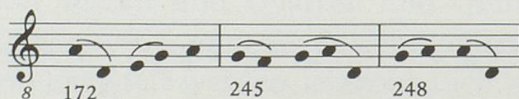
Man hört sofort, daß hier eine starke modale Abweichung auftritt, solche Folgen kommen denn auch bei freier, das heißt nicht an Versetzungen gebundener Melodik nicht vor.

Mit dem Studium der *offenen Quart* gelangen wir zu einem neuen modalen Aspekt:

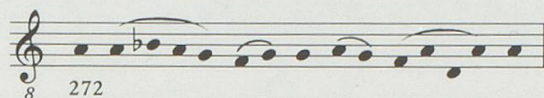


Der Quartsprung  $G-c$ , der vorwiegend an Melodieanfängen steht, erinnert an Initialwendungen des Gregorianischen Chorals in der phrygischen und hypomixolydischen Tonart. Der Schwerpunkt der Quart liegt auf  $G$ , wie das bei der Terz  $G-b$  der Fall war, die umgekehrte Folge  $c-G$  kommt nicht vor. Wie bei der Terz, so „springt“ auch hier der obere Ton aus dem  $G$ , allerdings fällt  $c$  nicht so leicht nach  $G$  zurück wie  $b$ , es löst sich von  $G$ , während  $b$  in seinem Bannkreis bleibt. Das Gegenstück zu der offenen Quart  $G-c$  ist die Quart  $d-a$ , eine steigende offene Quart  $a-d$  kommt nicht vor.

Wie bei der Terz  $a-F$  macht sich eine fallende Tendenz bei  $a$  – der, wie wir sehen, eine steigende Tendenz bei  $G$  gegenübersteht – auch bei der offenen *Quint*  $a-D$  bemerkbar:



Hier ist eine deutliche Abweichung von der Melodik des Gregorianischen Chorals zu erkennen: Die steigende Initialquint  $D-a$  der dorischen Tonart, wie sie so oft eine Antiphon eröffnet, fehlt in den Vatikanischen Melodien. Sie kommt nur einmal komplementär zur fallenden Quint  $a-D$  vor:



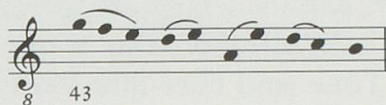
Man kann diese Melodie auch so verstehen, daß hier  $a$  von Anfang bis Schluß orgelpunktartig liegen bleibt, so daß die Sprünge kaum spürbar sind.

Der Sprung  $G-c$  und der Sprung  $a-D$  gehören zu den auffallendsten Merkmalen der Vatikanischen Melodik.  $G$  und  $a$  sind aber trotz ihrer unterschiedlichen Richtungstendenz und trotz ihrer Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Seiten des Gesamtmodus eng miteinander verknüpft. Gerade der fallenden Quint  $a-D$  ist, wie wir an den obigen Beispielen sehen, mit Vorliebe ein  $G$  „beigemischt“.

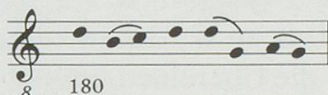
In seinem melodischen Habitus verwandt mit dem Sprung  $a-D$  ist der eine Quint höher liegende Sprung  $e-a$ :



Der Sprung  $a-e$  findet sich ebenso wie der quinttiefere Sprung  $D-a$  komplementär zu einer fallenden Quint:

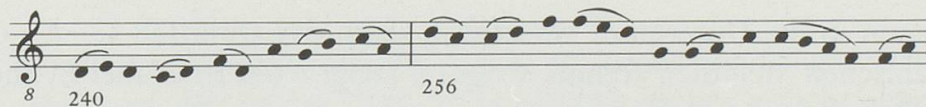


Die offene Quint  $d-G$  ist nur einmal anzutreffen:



Eigentlich handelt es sich hier um eine durch zwei Terzen ausgefüllte Quint  $d-b-G$  mit Vorausnahme der Terz  $b-d$ . Aus zwei Terzen zusammengesetzte Quinten sind sehr häufig, steigend als  $C-E-G$ ,  $D-F-a$ ,  $F-a-c$ ,  $G-b-d$ , fallend als  $d-b-G$  und  $e-c-a$ .

Eine besondere Form der offenen Quint finden wir in folgenden beiden Beispielen:



Hier sind es nicht zwei Töne, die durch die Quint zueinander in Beziehung gesetzt werden, sondern die Quint bezieht durch Transposition ganze Melodieteile aufeinander. In Melodie 240 wird eine melodische Wendung durch Quintsprung nach oben in die Oberquint, in Melodie 256 durch Quintsprung nach unten in die Unterquint versetzt. Solche Melodieteile, die sich im Abstand einer Quint oder Quart genau, das heißt Intervall für Intervall einander entsprechen, sind allenthalben anzutreffen. Sie können so wie in den beiden vorigen Beispielen nebeneinander in der-

selben Melodie stehen, man kann aber auch Melodieteile oder ganze Melodien an anderer Stelle quart- oder quintversetzt finden:

(a) quartversetzt:

(b) quintversetzt:

Wie schon erwähnt, werden auch fallende Quinten  $a-D$  in gleicher Weise eine Quint höher als fallende Quinten  $e-a$  verwendet.

Beim Anblick dieser sich im Quint- und Quartabstand entsprechenden Melodien und Melodieteile stellt sich dem Improvisator die Frage, in welchem Ausmaß diese Entsprechungen anwendbar sind. Kann man beim Improvisieren Quint- und Quartversetzungen auch dort singen, wo sie sich nicht aus dem Traktat belegen lassen? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Quint- und Quartversetzungen durchwegs zu bejahen, hieße, daß man Töne im Quint- oder Quartabstand in allen Situationen als modal identisch auffaßte. Das wäre aber bestimmt falsch, denn quint- und quartverwandte Töne sind über ihre Verwandtschaft hinaus jeweils in eigene modale Situationen verflochten, die ihre Verwandtschaft immer wieder aufheben. So hat zum Beispiel  $a$  gegenüber  $D$  ein teilweise abweichendes modales Schicksal dank seinem Verhältnis zu  $G$ , das in keiner Weise dem Verhältnis von  $D$  zu  $C$  entspricht. Aber wo hört die Übereinstimmung zwischen zwei quart-quintverwandten Tönen auf, wo beginnt ihre modale Diskrepanz? Man darf vermuten, daß die im Traktat vorkommenden Quint-Quartentsprechungen nicht erschöpfend sind, doch ist bei der Ausdehnung ihres Bereiches Vorsicht am Platze. Folgende Wendung zum Beispiel

ist wohl kaum in die Unterquint versetzbar, denn der Quintfall  $G-E-C$  ist eine den Vatikanischen Melodien fremde Folge,  $C$  steigt wohl zu  $G$  über  $E$ , aber  $G$  fällt nicht über  $E$  zu  $C$  (s. o. S. 163).

Vor ein Rätsel stellen uns folgende beiden sich im Quintabstand entsprechende Melodien:



Hier, wo die Quintabstände nicht durchwegs identisch sind – zwischen *b* und *f* liegt eine verminderte Quint – kann keine melodische, das heißt modale Identität bestehen. Sie wäre erst dann gegeben, wenn statt *b* *b* oder statt *f* *fis* stünde. Das erstere ist ausgeschlossen, denn *b* steht nie am Anfang einer Melodie, die Verwandlung von *f* in *fis* andererseits würde den diatonischen Rahmen sprengen. Die beiden Melodien liegen vielleicht schon auf dem Weg, der zu Fällen führt, bei denen Verwandtschaft der Melodiebewegung nicht mit modaler Identität zusammengehen. Über solche Fälle wird später zu sprechen sein.

Ein kleiner, aber bedeutsamer Unterschied zwischen den zuletzt zitierten Beispielen lenkt uns auf die Bedeutung des *Halbtonschrittes* bei Quart- und Quintverwandtschaft: Die Figur



in Melodie Nr. 55 ist in Melodie Nr. 227 so verändert:



Es scheint, daß die genaue Entsprechung



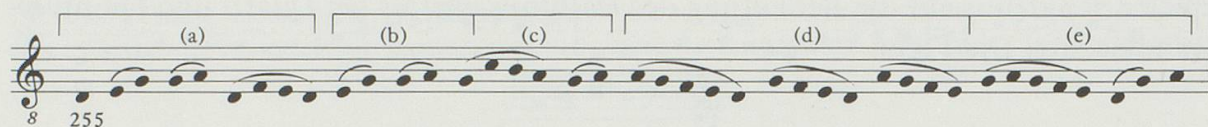
nämlich eine längere Wellenbewegung zweier Töne im Abstand einer großen Sekunde nicht zulässig ist, jedenfalls finden sich längere Wellenbewegungen nur zwischen Tönen im Halbtonabstand:



Man hat bei diesen Melodien den Eindruck, als könne der Sänger sich nicht entscheiden, welchem der beiden Töne er schließlich mehr Gewicht geben soll. Bei Ganztönen pflegt dieser wellenhafte Austausch kürzer zu sein, ihre Träger stehen sich von Anfang an als Vertreter der zwei Seiten des Gesamtmodus gegenüber, bei Tönen im Halbtonabstand hingegen kann eine längere Wellenbewegung stattfinden, denn hier ordnet sich letztlich ein Ton dem anderen unter. So tritt *E* nicht *F* gegenüber, sondern läßt ihn im Verlauf einer Wellenbewegung immer mehr hervortreten, in analoger Weise verhält sich *b* zu *c*. In diesen Halbtonmelodien zeigt sich, wie wir sehen, eine starke Übereinstimmung dank ihrer Quart- und Quintverwandtschaft.

Doch kann diese Verwandtschaft im weiteren melodischen Verlauf leicht aufgehoben werden. *a* (s. Beispiel 113) entspricht *E* (s. Beispiel 219) nur solange, als es *b* über sich hat, es kann schon im nächsten Augenblick eine neue modale Funktion haben (s. o. S. 164).

Wir sahen bereits, daß unter den Tönen im Ganztonabstand *G* und *a* eine besondere Bedeutung zukommt. Sie bilden sozusagen das Rückgrat der gesamten Melodik. Durch sie erhält die Melodik Dichte und Fülle, denn einerseits stehen sie sich als zentrale Vertreter der zwei Seiten des Gesamtmodus gegenüber, andererseits erscheinen sie immer wieder melodisch verschränkt. Das Wechselspiel zwischen *G* und *a* kann bestimmend für ganze Melodien sein:



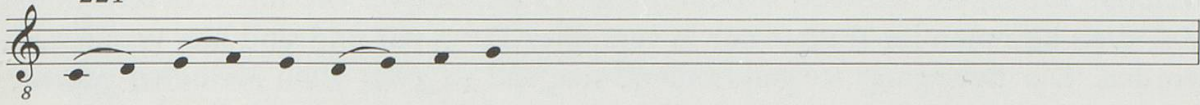
Die Melodieteile, welche hier mit Klammern und Buchstaben gekennzeichnet sind, können folgendermaßen beschrieben werden: (a) Beimischung von *G* zu *a* mit Unterstützung seiner Unterterz *E*, (b) Wiederholung des Anfangs mit Zielton *G*, (c) *G* erzeugt den Quartsprung nach *c* und führt zu *a*, (d) *G* und *a* erzeugen ihre Unterquarten, wobei die Unterquart unter *a* als Unterterz zu *G* wieder zu diesem zurückführt, (e) *a*—*D*—*a* mit Beimischung von *G*, also modal identisch mit (a). Von der Improvisation her könnte man die Melodie als Entfaltung der Töne *G* und *a* und ihres Wechselspiels charakterisieren. Eine Fülle solcher Entfaltungen wäre denkbar, hier beginnt die eigentliche Freiheit der Improvisation. Eine einfache Konstellation, wie die soeben beschriebene, verleiht der Melodie, der sie zugrundeliegt, eine Abstufung von erzeugenden zu erzeugten Tönen. Das Verständnis solcher Abstufungen liegt jeder echten Improvisation und jeder gegliederten Wiedergabe aufgezeichneter Melodien zugrunde. Die Eintönigkeit, die heute in der Wiedergabe von Gregorianischen und mittelalterlichen Gesängen verbreitet ist, läßt umgekehrt auf mangelndes Verständnis modaler Abstufungen schließen.

Bisher haben wir melodische Konstellationen betrachtet, in denen modale Grundtendenzen einzelner Töne zum Ausdruck kamen. Beim Improvisieren sind wir jetzt in der Lage, modale Charaktere melodisch darzustellen. Doch so klar wie in den bisherigen Beispielen tritt der Modus in den Melodien des Vatikanischen Traktates nicht immer in Erscheinung. Man kann seine Rolle in diesen Melodien mit der einer Lichtquelle vergleichen: je nachdem, auf welche Gegenstände sie trifft, werden verschiedene Farben erzeugt. Der Modus ist im melodischen Verlauf zwar immer gegenwärtig, ohne ihn kann nichts wahrgenommen werden, doch erscheint er in immer wechselnden Abtönungen. Diesen Abtönungen wollen wir uns zuwenden.

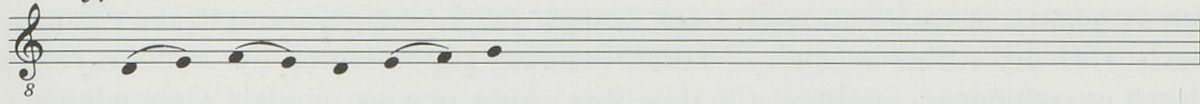
Es gibt im Vatikanischen Traktat eine Anzahl von kurzen Melodien, denen allen die Bewegung steigend-fallend-steigend gemeinsam ist:



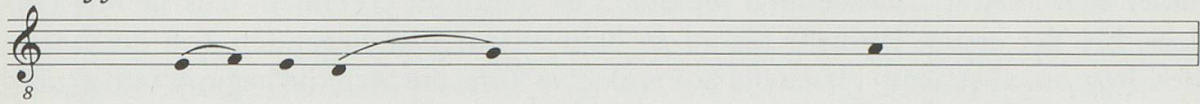
\*221



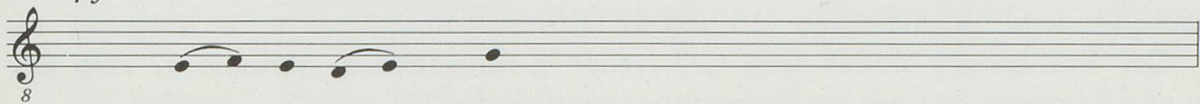
\*57



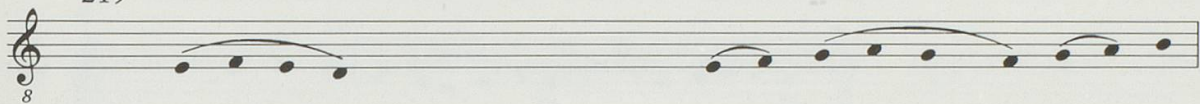
\*53



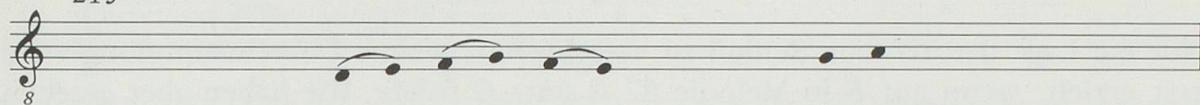
73



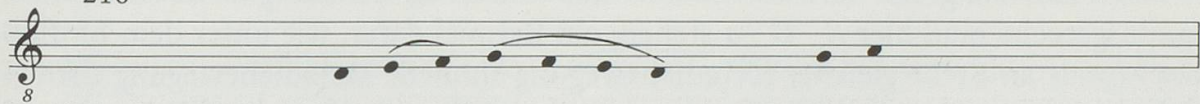
\*219



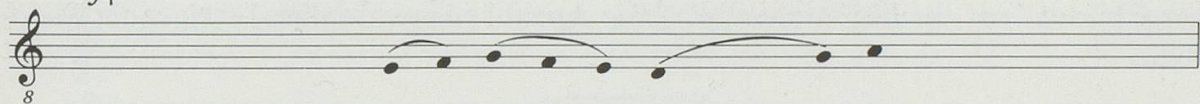
215



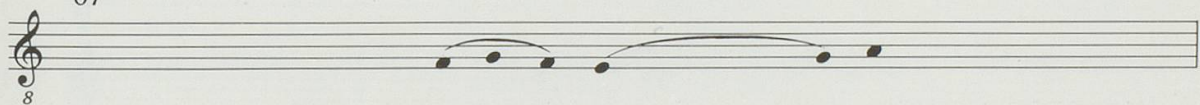
\*216



\*54



67



\*68



88



56



Die einzelnen Melodien sind hier einer melodischen Gesamtkurve zugeordnet, die von *C* bis *b* reicht und in ihrem Aufstieg zwischen steigender und fallender Bewegung wechselt. Je nach Lage ihrer Ecktöne und je nach Ambitus liegt die einzelne Melodie auf einem anderen Abschnitt der Gesamtkurve. Die mit \* bezeichneten Melodien kommen im Traktat nur in verzierter Form vor und sind hier vereinfacht worden. Die Bewegung steigend-fallend-steigend ist zwar allen Melodien gemeinsam, im einzelnen sind sie aber in ihren Intervallfolgen nicht identisch. So kann die Bewegung je nachdem mehr oder weniger nach oben oder unten ausschlagen, auch wird die vorherrschende Sekundbewegung gegen Schluß der Melodie meist durch verschiedene Sprünge unterbrochen. Eine gewisse modale Gebundenheit dieser sich aufwärts windenden Melodien ist daran zu erkennen, daß sie mit Vorliebe bei der ersten Umkehr bis zu *D*, dem modal grundlegenden Ton der untersten Region, absteigen, gleichviel auf welchem Tone die Melodie beginnt und gleichviel, ob der erste Aufstieg bis *F* oder *G* geht. Doch ist diese modale Konstellation nicht bindend: die Melodien 215 und 67 fallen nur bis *E*.

Der Einfluß des Modus zeigt sich ferner in Einzelheiten. Melodie 67 zum Beispiel bildet eine fast genaue Versetzung von Melodie 73:



Nur die Lage der Terz am Schluß ist verschieden, genaue Übereinstimmung wäre erst erzielt, wenn auf *E* in Melodie 67 *F* statt *G* folgte. Wir haben aber gesehen (s. o. S. 162), daß große Terz über kleiner Sekund als Quartfüllung nicht vorkommt, modusgerecht muß hier *E* – *G* – *a* stehen, ein Beispiel dafür, wie unter dem Einfluß des Modus an Stelle gleicher Melodiebewegung ähnliche Melodiebewegung tritt. – Neben einer unteren Melodiekurve von *C* bis *b* läßt sich eine obere Kurve von *G* bis *f* bilden, auf ihr liegen ebenfalls eine Anzahl steigend-fallend-steigender Melodien:

63

\*47

\*140

149

45

321

\*95

136

90

323

\*324

\*91

\*92

146

\*135

299

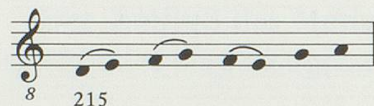
94

\*75

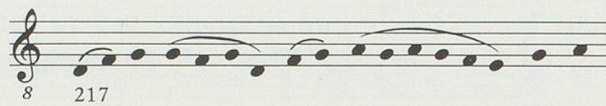
Viele der Melodien dieser oberen Kurve sind Quintversetzungen von Melodien der unteren Kurve. Doch ist die Quintidentität nicht durchgehend. Bei den auf *a* beginnenden Melodien finden sich einige, die bis zu *G*, andere, die nur bis *a* absteigen, während die mit *D* beginnenden entsprechenden Melodien der unteren Kurve nur bis *D* und nie bis *C* absteigen. Nichts könnte das modale Gleichgewicht des Tonpaares *a/G* einerseits, die ungleiche Gewichtsverteilung der Töne *D* und *C* andererseits deutlicher veranschaulichen.

Wir sahen bei den Melodien der beiden Kurven, daß der Ausschlag der Bewegung nach oben und unten größer oder geringer sein kann. Wir machen uns diese Beobachtung zunutze und erweitern den Ambitus steigend-fallend-steigender Melodien:

Ambitus eng:



Ambitus erweitert:

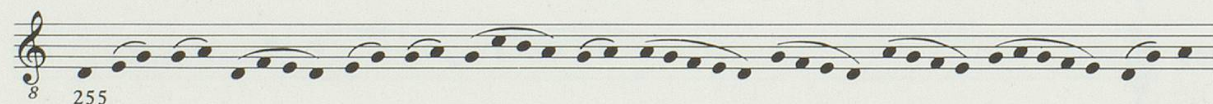


Fallende Quintketten von *a* und *e* aus sind bei solchen Melodien mit erweitertem Ambitus recht häufig. Hier noch zwei Beispiele mit Quintkette *a–D* bei verschiedener Lage der Ecktöne:



Melodie 58 beginnt mit einem zweistufigen Aufstieg *D, F, D, a*, dann folgt die Quintkette *a–D* und schließlich die Verbindung zum Schlußton. Melodie 110 hat nur einen kurzen Vorsatz *G–a* zur Quintkette *a–D*, der Sänger ist also in der Wahl der Quintkette *a–D* ziemlich frei, er kann sie von verschiedenen Ausgangstönen her, die zwischen *C* und *a* liegen, wählen. Auch der Schlußton liegt in solchen Fällen auf einem der Stufen des Hexachordes *C–a*.

Allerdings steht es dem Sänger frei, auch bei Anfangs- und Schlußtönen im Bereiche von *C* bis *a* höhere Spitzentöne vor fallenden Ketten zu wählen. Die Freude am Ausweiten des Ambitus drängt nach immer höheren Spitzentönen:



Auf eine in doppeltem Anlauf aufsteigende Wendung folgt hier eine fallende Kette mit Spitzenton *c*, der in typischer Weise aus *G* herausspringt (s. o. S. 162). Das Beispiel wurde in anderem Zusammenhang weiter oben besprochen. Der Abfall nach *D* ist in die Quart *c–G* und die Quint *a–D* geteilt. Doch ist bei langen Ketten eine

solche Teilung in modal relevante Intervalle nicht notwendig. Fallende Ketten wie folgende kommen vor:



(Quartversetzung der Kette  $c-D$ )

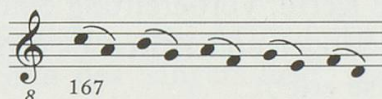
Ketten dieser Art stellen die diatonische Melodiebewegung als solche in den Vordergrund, der Modus „verbirgt“ sich. Einzig dem Spitzenton kommt im melodischen Kontext eine modale Bedeutung zu, der tiefste Ton seinerseits bereitet eine neue modale Situation vor.

Bei Variationen von Ketten fallender Sekunden können zwei Wege eingeschlagen werden: Entweder wird auch im Innern der Kette der Modus stärker artikuliert, oder die modale Indifferenz der Kette wird weiterhin unterstrichen. Im ersten Fall wird die Kette in modal relevante Intervalle unterteilt, so wie es zum Beispiel in der oben zitierten Melodie 255 der Fall ist, oder wie in Melodie 171, welche die Oktavkette  $d-D$  von Melodie 170 so zerlegt:

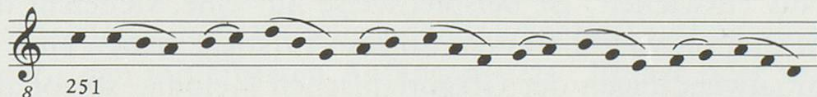


Der typischen Quart  $d-c-a$  (s.o. S. 161) folgt die in Terzen unterteilte Quint  $a-D$ . Die fallende Kette  $f-G$  (s.o. Beispiel 196) wird gerne in die Quart  $f-c$  und  $c-G$  unterteilt, dabei steht in der Unterteilung wieder  $b$  statt  $b$ , denn die Sekundfolge  $c-b-a-G$  bezieht sich ja auf die modale Konstellation  $c-b-G$  (s.o. S. 162).

Im zweiten Fall von Variationen fallender Sekundketten wird die modale Indifferenz belassen oder sogar verstärkt, indem auf jeder Stufe der Kette dieselbe Wendung wiederholt wird. Die Kette  $c-D$  wird zum Beispiel so variiert:



Von jedem Ton der fallenden Kette wird eine Terz nach unten gebildet, damit verlieren die einzelnen Töne ihre modale Individualität vollends. Es gibt im Vatikanischen Traktat eine Fülle von Variationen dieser Art. Hier ein besonders auffallendes Beispiel:

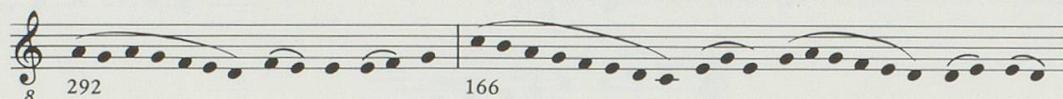


Die fallende Quint mit Terzfällung, eine auf  $d-b-G$  modal aussagekräftige Wendung (s.o. S. 163), wird hier auf Stufen reproduziert, auf denen sie sonst nicht vorkommt. Sie wird damit zu einer reinen Zierfigur, die eine fallende Sekundkette umschreibt.

Blicken wir von diesen komplizierten Gebilden auf die einfacheren Formen steigend-fallend-steigender Melodik zurück, so zeigt sich im Verhältnis zum Modus

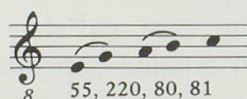
sowohl bei einfacheren Melodien wie bei ihren Ausweitungen und deren Variationen etwas Gemeinsames: Die melodische Bewegung setzt dem Modus einen gewissen Widerstand entgegen. Schon bei einfachen steigend-fallend-steigenden Melodien kommt der Modus nicht immer rein zum Ausdruck, bei Erweiterung des Ambitus entsteht eine deutliche Polarisierung des Modalen und Nichtmodalen, denn die fallenden Ketten und ihre versetzungsartigen Variationen lassen den Modus nur noch als Ordner des Melodieganzen wirken, nicht jedoch der Melodiebewegung im einzelnen. Doch kann, wie wir sehen, der Modus immer wieder in das melodische Detail eindringen, wie es bei den Variationen fallender Ketten durch Teilung in modal relevante Intervalle der Fall ist.

Steigend-fallend-steigende Melodien mit ausgeweitetem Ambitus werden vom Hörer oft deutlich als *dreiteilig* wahrgenommen. Sie werden vom Sänger in drei verschiedenen Handlungen gebaut: die erste Handlung bereitet den Spitzenton vor, als zweite Handlung folgt die fallende Kette, erst die dritte Handlung ist auf den Schlußton gerichtet. Der erste Teil kann fehlen; es gibt fallend-steigende Melodien, die mit dem Spitzenton einer fallenden Kette beginnen:

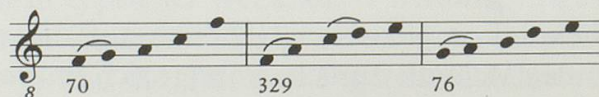


Mit der Feststellung, daß hier ein Teil fehlt, soll indessen nicht versucht werden, eine übergeordnete Dreiteiligkeit zu „beweisen“ – bei vielen Melodien wäre dies ohnehin unmöglich – es soll vielmehr auf das Problem der Form in den Vatikanischen Melodien hingewiesen werden. Es gibt in diesen Melodien deutliche formale Kontraste, die durch sich voneinander abhebende Teile geschaffen werden. Sie sind dort am klarsten zu fassen, wo fallende Ketten einerseits vorbereitet werden, andererseits von neuen Wendungen, die auf den Schlußton hin konzipiert sind, abgelöst werden. Vorbereitung eines Spitzentones, Aussingen dieses Tones in eine von ihm ausgehende fallende Kette, Vorbereitung eines neuen Zieltones, nämlich des Schlußtons, werden von Sänger und Hörer als verschiedene melodische Ereignisse gestaltet, beziehungsweise erlebt.

Die Vorbereitung der beiden Zielöne, nämlich des Spitzentones innerhalb der Melodie und des Schlußtones sind nicht immer in melodischen Gestalten, auch nicht als Variationen bestimmter Gestalten festlegbar. Hier herrscht größter Reichtum. Der erste Aufstieg, der sich aus der grundlegenden steigenden Anfangsbewegung heraus entwickelt, ist beispielsweise nur eine, vielleicht die einfachste Art, den ersten Zielton vorzubereiten. Solche Aufstiege haben eine gewisse Ähnlichkeit mit Initialwendungen der Gregorianischen Melodik, so vor allem der Aufstieg von *E*:



Aufstiege von *F* und *G* lauten so:

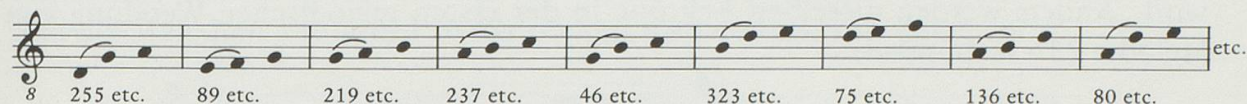




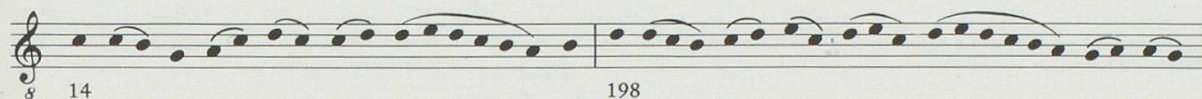
Auffallend an diesen Aufstiegen ist ihre rhythmische Übereinstimmung. Auch der Aufstieg von *D* nach *a* der oben zitierten einfachen Melodie folgt demselben Rhythmus:



Die Ausrichtung auf einen Zielton, der ohne Umschweife erreicht werden soll, könnte sich nicht deutlicher manifestieren, als durch übereinstimmende einfache rhythmische Gestalt der Aufstiege. Dieselbe rhythmische Straffung tritt auch vor dem zweiten Zielton der Melodie, dem Schlußton, auf:



Neben der direkten, initialhaften Vorbereitung des ersten Zieltones findet sich eine andere von entgegengesetztem Charakter:



In beiden Beispielen läßt sich der Sänger Zeit mit der Vorbereitung des Zieltones  $e^3$ . In Melodie 14 beginnt der Sänger mit einer ausgreifenden Umspielung von *c* mit den beiden typischen Quartan *c-b-G* und *a-c-d-c*, dann erst folgt der Aufstieg zu *e* mit „beigemischtem“ *d*. In Melodie 198 findet zuerst eine Art von Auseinandersetzung zwischen *d* und *e* statt, bis sich schließlich *e* als Spitzenton herausbildet.

Beide Arten der Vorbereitung des Spitzentones, die initialhafte wie die umspielende, haben ein deutlich modales Gepräge, erst nach dem Erreichen des Spitzentones tritt der Modus im abfallenden Teil der Melodie etwas zurück. Der Unterschied beider Melodieanfänge liegt darin, daß beim initialhaften Aufstieg der Zielton schon von Anfang an im Sinn des Sängers liegt, während bei den umspielenden Anfängen die modale Natur des Ausgangstones oder die modale Natur zweier sich gegenüberstehender Ausgangstones Thema der Melodik ist. So ist der Sänger in Melodie 198 so stark mit dem Auswägen von *d* und *e* beschäftigt, daß er den Zielton noch gar nicht im Blickfeld haben kann. Auch wenn er weiß, daß *e* als Zielton einmal kommen muß, so braucht er sich doch nicht um das Wann zu kümmern, das Wechselspiel zwischen *d* und *e* unterliegt damit keinerlei rhythmischem Zwang, ganz im Gegensatz zu den initialhaften Anfängen. Das „Früher oder später“ des Zieltones gibt den umspielenden Anfängen einen oft sehr freien Charakter.

Melodische Wendungen, die einen Ton umkreisen, seine modale Natur sozusagen abhören, sowie Wendungen, die zwei benachbarte Töne zueinander in Beziehung setzen, sind nicht nur bei Melodieanfängen, sondern auch sonst häufig im

<sup>3</sup> Nach der fallenden Kette folgt in diesen Beispielen kein eigentlicher Schlußteil mehr, der Schlußton schließt mehr oder weniger unmittelbar an die Kette an.

Vatikanischen Traktat zu finden. Sie kennen als primär modal orientierte Melodien keine vorgeprägte Melodiebewegung. Besonders bei Melodien oder Melodieteilen, deren Ecktöne im Sekundabstand liegen, kann man das beobachten. Dabei lassen sich zwei Verfahren unterscheiden:



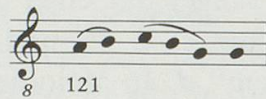
Die Ecktöne *G* und *F* werden in dieser Melodie so verbunden, daß zuerst *G* und *a* gegeneinander abgewogen werden, bevor *F* mit *a* und schließlich mit *G* verbunden wird. Anders werden dieselben Ecktöne in der ersten melodischen Wendung von Melodie 236 verbunden:



Hier wird die *G* benachbarte typische Verbindung *a-G-E* (s.o. S. 161) zu Hilfe genommen, um nach *F* überzuleiten. Dieses Verfahren wird auch in folgenden Beispielen angewendet:

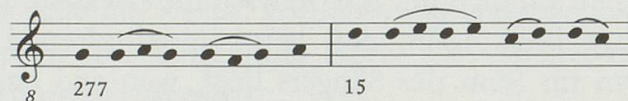


(Quartverbindung *g-f-d*)



(Quartverbindung *c-b-G*)

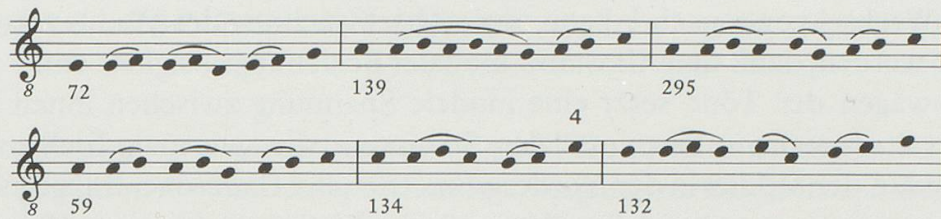
Folgende beide Melodien wenden das erste Verfahren an: zwei Töne im Sekundabstand werden gegeneinander abgewogen, die folgende Terz gibt dann den Ausschlag, welcher der beiden Töne gewichtiger wird:



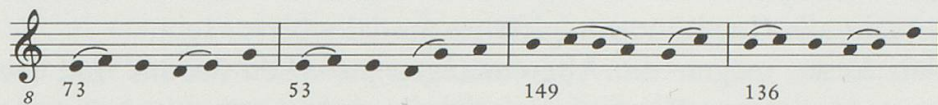
In Melodie 277 geht die Entwicklung von *G* über *F* nach *a*, so wie sie oben in Melodie 119 von *G* mit Hilfe von *a* nach *F* ging. In beiden Melodien wird *F*, ein modal leichter Ton, nur flüchtig berührt, sein Quintverwandter *c* in Melodie 15 jedoch, die an und für sich demselben Verfahren folgt, wird seiner modalen Stellung entsprechend schwerer artikuliert. Bei allen diesen kurzen Melodieteilen und Melodien läßt sich keine einheitliche Melodiebewegung erkennen, sondern hier ruft der Modus von Fall zu Fall verschiedene Bewegung hervor. Wo es darum geht, zwei Töne im Sekundabstand einander gegenüberzustellen, sind wir also, sofern es sich nicht um ambituserweiternde Variationen handelt, am weitesten von einer verbindlichen Melodiebewegung entfernt, wie sie der großen Gruppe steigend-fallend-steigender Melodien eigen ist.

Interessant sind in diesem Zusammenhang einfache Melodien, deren Ecktöne im Terzabstand liegen. Flüchtig betrachtet, sehen Melodien, deren Schlußton eine

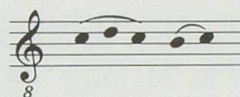
Terz über dem Anfangstone liegt, ähnlich aus wie die auf den Seiten 167 und 169 angeführten Melodien mit steigend-fallend-steigender Bewegung:



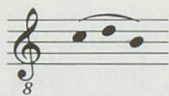
Wir setzen zum Vergleich die Melodien 73 und 53 der unteren Kurve auf S. 167 und die Melodien 149 und 136 der oberen Kurve auf S. 169 daneben:



All diese Melodien, den früher schon zitierten wie den neu angeführten, ist gemeinsam, daß dem ersten Ton die Obersekunde und dem zweiten Ton früher oder später seine Unterterz folgt. Im Unterschied zu den früher zitierten Melodien tritt bei den neu angeführten Melodien der Modus stärker hervor: In Melodie 72 wird *E* mit *F* und *D* umspielt, bevor es mit seiner Oberterz verbunden wird, in Melodie 139 wechselt *a* zu seiner Obersekunde *b*, *b* stellt sich über seine Unterterz *G* *a* und *c* gegenüber. Dieser Prozeß ist noch deutlicher in Melodie 295. In Melodie 134 wird *c* umspielt, bevor es mit seiner Oberterz *e* verbunden wird, ähnlich wie das bei Melodie 72 mit *E* der Fall war. Doch hat *c* ein anderes modales Gewicht als *E*, deshalb sind die beiden Melodien in ihrer genauen Intervallfolge nicht identisch. *c* hat Halbtonschritt *b* unter sich, daraus resultiert die Folge



die mehrfach anzutreffen ist, während die Folge



die der Folge *E–F–D* in Melodie 72 entspräche, nicht vorkommt. Die Melodien 73, 53, 149 und 136 hingegen sind nicht eigentlich modal konzipiert, sie folgen in erster Linie der steigend-fallend-steigenden Melodiebewegung. Einzig eine Melodie dieser Gruppe, nämlich Nr. 149 läßt sich ebenfalls modal deuten, obwohl die modale Konstellation noch klarer wäre, wenn man zuerst eine Wellenbewegung zwischen *b* und *c* ausführte, bevor *c* endgültig erreicht würde. In den übrigen Melodien der Gruppe kann sich der Modus nicht voll entfalten, der Schritt von *E* nach *D* in den Melodien 73 und 53 wie der Schritt von *b* nach *a* in Melodie 136 geschieht zu leicht und mühelos, als daß die Spannung, die modal in der großen Sekunde

<sup>4</sup> *c* vor *e*, ein Schreibfehler für *d*?

liegt, zur Auswirkung kommen könnte. Das Auswägen der beiden Töne im Sekundabstand wird von der melodischen Bewegung überspielt. Die intervallisch mit den Melodien 73 ff. fast identische Melodie 134 hingegen ist trotzdem modusgerecht, denn der Wechsel von *c* nach *b* kann ohne Abschwächung des Modus relativ direkt vollzogen werden, dank dem Umstand modaler Beziehungslosigkeit von *c* zu *b*. Das heißt, Abwägen der Töne setzt eine modale Spannung zwischen ihnen voraus, *c* steht aber zu *b* nicht in einer modalen Spannung, die sich melodisch ausdrücken müßte, sobald der Modus in den Vordergrund tritt. Bei Ganztönen hingegen besteht vom oberen wie vom unteren Ton her eine solche Spannung, sie muß bei modusgerechter Melodieführung gelöst werden. Es fragt sich allerdings, ob die Beziehung der Träger großer Sekunden immer so stark und immer beidseitig so ausgewogen ist, wie bei *G* und *a* oder *d* und *e*, dank ihrer unterschiedlichen melodischen Lage können ja nicht alle Ganztöne von gleicher modaler Natur sein.

Manchem Leser mögen die Abgrenzungen zwischen Modus und melodischer Bewegung in den letzten Beispielen zu subtil erscheinen, um noch wahrnehmbar zu sein. Es ist zuzugeben, daß in vielen Fällen eine Trennung beider Bereiche schwierig ist. Doch ist es vielleicht der optische Eindruck der Melodien, der uns hier täuscht. Wenn man versucht, sie sich gesungen vorzustellen, wird man möglicherweise anders urteilen. Eine Melodie wie diese



sieht wie die verzierte Fassung einer einfachen steigend-fallend-steigenden Melodie aus, die etwa so lautet:



Doch ist es nicht einfach Ausschmückung, sondern modale Gebundenheit, die ihren Verlauf bestimmt. *G* ordnet sich in Melodie 84 nicht einer flüssigen Bewegung unter, sondern entfaltet seinen modalen Charakter, es kommt sozusagen zum Bewußtsein seiner selbst.

Wir sind in der Melodik des Vatikanischen Traktates Zeugen eines seltsamen Spiels: Immer sind die Töne bereit, sich einer bestimmten Melodiebewegung wie der steigend-fallend-steigenden unterzuordnen, aber immer wieder lassen sie sich auch vom Modus gestalten. Nähe und Ferne modaler Gestaltung sind das Thema des Spiels. Ein Modus, der wie etwa in den alten Gradualgesängen die gesamte Melodie überstrahlt und jede einzelne Tonfolge gestaltet, ist hier einem Modus gewichen, der sich zurückziehen weiß. Aber bei aller Nachgiebigkeit verschwindet er nie ganz, damit wäre das Spiel zu Ende, denn wen reizt es, Schleier zu weben, wo es nichts mehr zu verschleiern und nichts mehr zu entschleiern gibt?