

Title: Modale Melodiebildungen im 15. Jahrhundert : Melodieformeln in Tinctoris' Beispielen zum Modus

Author(s): Astrid Opitz

Source: *Vokalpolyphonie zwischen Alter und Neuer Welt : Musikalische Austauschprozesse zwischen Europa und Lateinamerika im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. by Klaus Pietschmann in collaboration with Cristina Urchueguía; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 14), p. 17–41.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20142581>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Astrid Opitz

Modale Melodiebildung im 15. Jahrhundert – Melodieformeln in Tinctoris' Beispielen zum Modus¹

Modusspezifische Melodieformeln waren seit jeher Grundlage einstimmiger Melodien. Sie sind in der Gregorianik anzutreffen, und vielleicht war eine Beherrschung des großen zunächst mündlich, dann durch aufgeschriebene Gedächtnisstützen überlieferten gregorianischen Repertoires gerade erst durch solche Melodieformeln möglich. Schnell breiteten sie sich auch auf das weltliche einstimmige Repertoire aus. Noch im 15. und 16. Jahrhundert ist dieser Bezug sowohl in der geistlichen als auch der weltlichen Einstimmigkeit zu erkennen und strahlt von dort auch auf die Mehrstimmigkeit aus. Selbst bei einem Theoretiker wie Johannes Tinctoris sind sie unweigerlich in seinen Beispielen zum Modus zu spüren, obwohl er nicht explizit in seinem Text auf sie eingeht, sondern sich auf eine andere Traditionslinie von Modus beruft. Eine Neukomposition von Gregorianik, also ein Hinzufügen eines Gesanges zum eigentlichen gregorianischen Repertoire, bedeutete unweigerlich ein Aufgreifen dieser modalen Formeln. Ausgewählte Gesänge aus Dufays *Recollectio festorum* mögen dies belegen.

Grundlagen

Auf Rudolf Steglich geht, in Anlehnung an die verschiedenen Traditionen, die schon in der frühen Modustheorie zusammenkamen, die Unterscheidung zwischen einem kirchlich-abendländischen und einem pseudo-klassischen Moduskonzept zurück.² Allerdings sind die Traditionen nicht klar zu trennen, wie die

1 Vorliegender Aufsatz stützt sich auf Teile meiner Dissertation, siehe Astrid Opitz, *Modus in den Chansons von Binchois*, Sinzig 2016 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 18).

2 Rudolf Steglich, *Die Quaestiones in Musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070–1138)*, Leipzig 1911 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte 2, 10), S. 125–129; darauf aufbauend Wolfgang Niemöller, »Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 40 (1956), S. 23–32: S. 26f., und vor allem Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 26–35.

bis heute in der Musikwissenschaft beibehaltene Unterteilung den Anschein erweckt, sondern durchdringen sich vielmehr in unterschiedlichen Graden. Modus ist bis in die heutige Lehre hinein stark geprägt von der Vorstellung einer Oktavskala (beziehungsweise weiter unterteilt einer Kombination aus Quint- und Quartskala) mit einer spezifischen Anordnung von Ganz- und Halbtönen. Diese Traditionslinie geht vermeintlich auf die Darstellung der Oktavskalen der klassischen Antike, überliefert durch Boethius, zurück. Die andere, kirchlich-abendländische Traditionslinie reicht zurück nach Byzanz, wo schon der Oktoechos 8 Modi, unterteilt in 2 x 4 Tonarten mit gleicher Finalis, mit ihren melodischen Eigenheiten lehrte.

Harold Powers unterscheidet im Englischen zwischen »particularized scale« und »generalized tune«. »Particularized scale« kennzeichnet dabei ein Klassifizierungsverfahren, dessen sich die Theorie bedient, »generalized tune« dagegen ein Melodiemodell, auf das man sich in der lebendigen Praxis – in der Improvisation wie in der Komposition – beruft, das ständig in Variation, Veränderung und Abweichung erklingt.

Taking the term in the modern, twofold sense, mode can be defined as either a ›particularized scale‹ or a ›generalized tune‹, or both, depending on the particular musical and cultural context. If one thinks of scale and tune as representing the poles of a continuum of melodic predetermination, then most of the area between can be designated one way or another as being in the domain of mode. To attribute mode to a musical item implies some hierarchy of pitch relationships, or some restriction on pitch successions; it is more than merely a scale. At the same time, what can be called the mode of a musical item is never so restricted as what is implied by referring to its ›tune‹; a mode is always at least a melody type or melody model, never just a fixed melody.

This polarity of scale and tune is an instance of the familiar opposition of general to specific, which in music is often thought of as a contrasting of theory with practice. When modes (or their equivalents) are construed as primarily scalar, they tend to be used for classifying, for grouping musical entities into ideal categories. When the melodic aspects of modality are its predominant features, then modes are seen as guides and norms for composition or improvisation.

The opposition of mode as class and mode as musical function is reflected in contrasts of emphasis observed in other aspects of modality. Modal systems used for classification are closed and often symmetrical in some way as well; they are constructions used for ordering purposes, and

may well have origins and associations that have nothing essentially to do with any musical properties of the repertory to which they are actually applied. Musically functional modal systems, on the other hand, have to be open-ended and capable of making room for new musical modes, which may come into the system through borrowing, variation, proliferation, inspiration, and in many other ways. In this same vein, a modal system may be a rational construction, devised or revised by the learned; or it may be a traditional assemblage of musical entities used and retained by the working musician.³

Powers fasst die westliche Theorie des Modus als sehr nahe am Konzept der »particularized scale« stehend auf:

European modal theory emphasized the classificatory and scalar aspects of mode, though one can observe or infer important melodic and motivic features that may be called ›modal‹ in some phases of medieval and Renaissance theory and practice.⁴

Auf dem Kontinuum des Modusbegriffs hat die westliche Theorie diesen im Laufe ihrer Geschichte immer näher am Pol der »particularized scale« angesiedelt, während die Praxis wohl weiterhin aus einer »generalized tune« schöpfte. Zwar gab es Vorläufer wie die auf melodische Modelle groß angelegte Analyse der im Tonar von Regino von Prüm aufgelisteten Offiziantsantiphonen von François-Auguste Gevaert (1895),⁵ doch wurde der Modusbegriff in der Musikwissenschaft erst seit dem zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts durch die vermehrte und intensivere Beschäftigung mit außereuropäischer Musik überhaupt vom Skalentypus auf den Melodietypus ausgedehnt und rückwirkend in

3 Harold S. Powers und Frans Wiering, Art. »Mode (I–III)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 16, S. 775–823: S. 776f.

4 Ebda., S. 776; vgl. auch schon Harold S. Powers, Art. »Mode«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 12, S. 376–450: S. 377.

5 François-Auguste Gevaert, *La Mélodie antique dans le chant de l'église latine. Suite et complément de l'histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gent 1895. Gevaert stellte in den von Regino von Prüm aufgelisteten über 1000 Offiziantsantiphonen ein wesentlich flexibleres Modell der Praxis hinter dem geschlossenen Theoriesystem der Modi fest, das er mit Hilfe von 47 »thèmes«, mit wiederkehrenden Melodiemodellen, beschrieb, die er den acht Modi zuwies. Vgl. H. S. Powers und F. Wiering, Art. Mode (wie Anm. 3), S. 782: »Gevaert's two levels of classification – 47 melodic *thèmes* grouped into a much smaller number of fixed modes – embody a hierarchical contrast of free melody versus bound class, of flexible compositional (or improvisational) norms and models versus controlled aggregates of pitch relationships, which is characteristic of more than one musical culture of the past and present.«

diesem Sinne auch auf seine westliche Geschichte bezogen.⁶ So definiert Gustave Reese: »A MODE ... is composed of a number of MOTIVES (i. e. short music figures or groups of tones) within a certain scale«.⁷

Vor allem von frühen Modustheoretikern wurden für einen Modus typische melodische Formeln angeführt. Diese Formeln reichen zurück nach Byzanz, wo die *Echoi* vor allem ein Repertoire an melodischen Formeln darstellten.⁸ Ihnen nachempfunden waren kurze und charakteristische pseudo-byzantinische Formeln, die mit den Nonsense-Silben »Noeane« bzw. »Noeagis« versehen waren und wohl dazu dienten, einen Modus zu intonieren, um sich in ihn einzufinden. Sie finden schon bei Aurelianus Reomensis sowie in der *Musica enchiridiadis* Erwähnung.⁹ Neue, etwas längere Formeln wurden Mitte des 10. Jahrhunderts mit lateinischen, die Zählung der Modi verdeutlichenden Texten unterlegt und dem Schüler zum Auswendiglernen der wichtigsten melodischen Eigenheiten der Modi an die Hand gegeben. Sie ersetzen die Noeane/Noeagis-Formeln allmählich. Wohl am bekanntesten sind heute die Memorierformeln des Johannes Affligemensis um 1100 (»Primum quaerite«, »Secundum autem«, ...).¹⁰ Die häufig einzeln oder nicht über alle acht Modi hinweg angeführten lateinischen Merkantiphonen werden hier zusammen präsentiert. Sowohl die Noeane- als auch die Memorierformeln wurden durch sogenannte »neumae« erweitert, durch Schlussmelismen, die der Darstellung eines Modus etwas mehr Raum gaben. Sie finden sich auch bei Johannes Affligemensis den Merkantiphonen

6 Vgl. H. S. Powers und F. Wiering, Art. Mode (wie *Anm. 3*), S. 776.

7 Gustave Reese, *Music in the Middle Ages with an introduction on the music of ancient times*, New York 1940, S. 10; vgl. H. S. Powers und F. Wiering, ebda.

8 Miloš Velimirović, Art. »Échos«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 7, S. 862–864: S. 862: »An *ēchos* in fact consists primarily of a repertory of melodic formulae together with some melodic motifs and even melody-types.«

9 Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, hrsg. von Lawrence Gushee, American Institute of Musicology 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 21), S. 83f. (cap. 9) und vor allem S. 118–128 (cap. 19); *Musica et Scolica enchiridiadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von Hans Schmid, München 1981 (Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3), S. 20 (cap. 8).

10 Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus Scriptorum de Musica, 1), S. 86 und 87–89. Neben dem Set »Primum quaerite« waren weitere Merkformeln im Gebrauch, vgl. Roman Hankeln, Art. »Tonar«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 629–637: Sp. 629: An »Modi-Mustermelodien zu manchmal versifizierten Merktexen« sind heute »ca. 30 bekannt«.

angehängt. Neumae entstanden bereits Ende des 9. Jahrhunderts.¹¹ Mustermelodien, die Modus für Modus typische melodische Eigenheiten darstellen, wurden jedoch in der Ausdrücklichkeit, mit der sie noch von Johannes Affligemensis erwähnt werden, zusammen mit den Kriterien Dominantton, initium und distinctiones in der Theorie zugunsten der Hauptkriterien Finalis und Ambitus als kurze und bündige Faustregel zurückgedrängt. Sind die lateinischen Merkformeln im 11. Jahrhundert noch in beinahe jedem Modustraktat und Tonar enthalten, findet man sie schon im 12. Jahrhunderts nicht mehr zwingend. Die Tradition der Merkantiphonen samt neumae, die sich aus den Noeane/Noeagis-Formeln entwickelte, flaute allmählich ab. Terence Bailey schreibt so den westlichen Formeln eine relativ kurze Karriere zu:

... especially when improvements in notation had made the tonaries themselves unnecessary (the full tonaries, which are practical service books, were replaced in later centuries by the abbreviated teaching tonaries) the tonic formulas fell quickly into disuse. ... Beginning in the later eleventh century the versions of the formulas in the manuscripts diverge so sharply that, were the present edition to include sources of the twelfth century and later, it would be necessary, virtually, to make separate entries for each. The melodies were being forgotten.¹²

Noch im 15. Jahrhundert allerdings werden vereinzelt die Merkformeln »Primum quaerite« usw., zum Teil mit ihren neumae, in Modustraktaten beibehalten.¹³ Obwohl Abweichungen vorhanden sind, ähneln sie den frühen Formeln dennoch sehr und veranschaulichen weiterhin die wesentliche Melodiebildung eines Modus. Es darf dabei auch nicht vergessen werden, dass theoretische Schriften (wie auch Tonarien oder andere liturgische Bücher), die Merkformeln enthalten, über die Jahrhunderte tradiert, zum Teil kopiert und auch weiterhin rezipiert wurden. Barbara Haggh vermutet so etwa, dass Guillaume Dufay, der auch eine (nicht mehr erhaltene) *Musica* verfasste, theoretische Traktate wie zum Beispiel den *Micrologus* Guidos von Arezzo gelesen hatte und die darin enthaltenen Merkantiphonen (»Primum quaerite«) als Ausgangspunkt für die Neukomposition

11 Zu Noeane-/Noeagis-Formeln, neumae und Modellantiphonen siehe Terence Bailey, *The Intonation-Formulas of Western Chant*, Toronto 1974 (Pontifical Institute of Mediaeval Studies: Studies and Texts, 28).

12 Ebda., S. 40.

13 Die Suche nach »Primum quaerite« bzw. »Primum querite« im *Thesaurus Latinarum Musicarum* (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/index.html> <06.10.2015>) ergibt für Traktate des 15. Jahrhunderts – Einträge verschiedener Ausgaben eines Traktats abgezogen – zehn Treffer, bei denen die Merkformel(n), zum Teil mit neuema/e mit ihrer Melodie dargestellt ist/sind.

seiner Choräle für die *Recollectio festorum beatae Mariae virginis* nahm.¹⁴ Schon in der Ausbildung als Chorknabe dürfte Dufay mit Merkformeln bzw. zumindest generellen modusspezifischen Melodieformeln vertraut geworden sein, sei es im praktischen Unterricht, auf der Grundlage eines theoretischen ›Schulbuchs‹ oder allein durch das tägliche Singen des gregorianischen Choral.

Neumae, die vom 12. (bis ins 14. Jahrhundert hinein) als Tenores bzw. im 12./13. Jahrhundert mit Text unterlegt auch als obere Stimmen von Motetten dienten,¹⁵ waren als Schlussmelismen zum Benedictus, Magnificat und »Quicumque vult« sowie zu den letzten Antiphonen von Verspern, Lauden und Nocturnen des Nachtoffiziums in die Liturgie eingezogen¹⁶ und in dieser Funktion noch länger in Gebrauch. Noch im gedruckten Antiphonar in Cambrai,¹⁷ das Dufays *Recollectio* enthält, wurden im frühen 16. Jahrhundert neumae in ihrer Funktion als liturgische Schlussmelismen angeführt.¹⁸

Der Gebrauch von typischen und immer wieder ähnlichen Beispielen noch in Traktaten, die sich im Text zwar hauptsächlich auf die Kriterien Finalis, Ambitus und Species berufen, mag darüber hinaus veranschaulichen, dass der Zugang zum Modus mittels Melodieformeln in der Theorie nicht gänzlich verlorenging, auch wenn er nicht ausdrücklich erwähnt wird. Im Folgenden soll versucht werden, Johannes Tinctoris' Beispiele in seinem *Liber de natura et proprietate tonorum*¹⁹ nicht nur als Veranschaulichung seiner im Text geschilderten pseudoklassischen Theorie zu verstehen, sondern eine im Text nicht erwähnte, aber den Beispielen immanente kirchlich-abendländische Traditionslinie zu beleuchten.

14 Siehe Barbara Haggh, »Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist, and his Chant for Cambrai Cathedral«, in: *Cantus planus papers read at the 12th meeting of the IMS Study Group, Lillafüred, Ungarn, 23.–28. August 2004*, hrsg. von László Dobszay, Budapest 2006, S. 817–844: S. 818–827, vor allem S. 824: »Du Fay cannot have spent time in Italy among musicians without having read the writings of Guido, in particular the *Micrologus*. It was still recopied at that time in Italy.«

15 Vgl. T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie *Anm. 11*), S. 17; David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993, S. 333.

16 Siehe D. Hiley, *Western Plainchant*, ebda.

17 *Antiphonale secundum usum Cameracensis ecclesiae*, Paris: Simon Vostre [1508–1518], einziges erhaltenes Exemplar in Cambrai, Médiathèque Municipale, Impr. XVI C 4.

18 Vorangestellt sind dem Buch einfache und feierliche Psalm-, Magnificat- und Benedictus-Incipits sowie neumae der acht Toni, außerdem der tonus peregrinus (fol. [VII]r). Siehe Barbara Haggh u. a., *Two Cambrai Antiphoners: Cambrai, Médiathèque Municipale, 38 and Impr. XVI C 4. Printouts from Two Indices in Machine-Readable Form. A CANTUS Index*, Ottawa 1995 (Musicological Studies, 55.4), S. XXV–XXXI.

19 Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum*, in: ders., *Opera theoretica*, Bd. 1, hrsg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22), S. 65–104; englische Übersetzung: Johannes Tinctoris, *Concerning the Nature and Propriety of Tones*, hrsg. von Albert Seay, Colorado Springs, 2. Aufl. 1976.

Modus erscheint nicht nur als zusammengesetzt durch Quint- und Quartspecies, sondern präsentiert sich darüber hinaus auch in Form von Melodieformeln.

Tinctoris übernimmt im *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) die Mehrzahl seiner Konzepte und Begriffe aus dem *Lucidarium* des Marchettus von Padua (1317/1318).²⁰ So waren etwa die Einteilungen in Quint- und Quartspecies, die genaue Analyse und akribische Beschreibung des Ambitus und auch die Konzepte der *repercussio* und *commixtio* keineswegs neu.²¹ Neu war der explizite – und nicht nur in Randbemerkungen versteckte – Bezug eines Modustraktats zur Mehrstimmigkeit. Dennoch bleibt die Betrachtung auf die melodische Linie gerichtet. Modus wird als Lehre der Melodiebildung von der Einstimmigkeit, für die sie Gültigkeit hat – und weiterhin behält –, auf die Stimmen des mehrstimmigen Satzes unter Vorrang des Tenors übertragen.

Exemplarisch werden im Folgenden der 5. und der 1. Modus betrachtet. Da der 5. Modus sich auf einige wenige Formeln beruft, die ihn durch und durch beherrschen, wird er vor dem 1. Modus behandelt, der durch mehrere Formeln dargestellt werden kann. Abschließend sei jeweils ein kurzer wie exemplarischer vergleichender Blick auf die Melodiegestaltung in Dufay's *Recollectio*²² geworfen. (Tinctoris hatte sich wohl 1460 zu Studienzwecken bei Dufay in Cambrai aufgehalten.²³)

20 Marchettus von Padua, *Lucidarium in arte musicae planae*, siehe *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, hrsg. von Jan W. Herlinger, Chicago 1985.

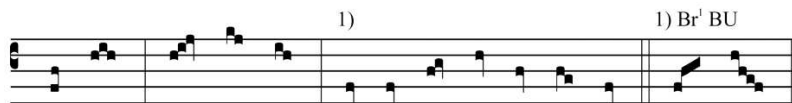
21 Eine – ausschließlich italienische – Tradition ausgehend von Marchettus hin zu Tinctoris weist Klaus Wolfgang Niemöller, »Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 40 (1956), S. 23–32, nach. Carlo Bosi, *Emergence of Modality in Late Medieval Song. The Cases of Du Fay and Binchois*, Würzburg 2013 (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, 8), S. 11–30, skizziert die pseudo-klassische Theorie von ihren Wurzeln bei Hucbald von St. Amand bis hin zu Tinctoris.

22 Wie Anm. 17, vgl. Barbara Haggh, »The First Printed Antiphoner of Cambrai Cathedral«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, Bd. 3: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Wolfenbütteler Forschungen, 83), S. 75–110; dies., »The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457–1987«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988), S. 361–373. Die *Recollectio* ist auf den Folios 162v–167r überliefert, enthält nach jedem Gesang Moduszuschreibungen in Form von römischen Ziffern sowie mit »e u o u a e« (»Seculorum amen«) einen abgekürzten Hinweis auf den zu verwendenden Psalmton. Siehe auch dies., »Mode in Late-Medieval Plainchant from Cambrai«, in: *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, hrsg. von Ursula Günther, Ludwig Finscher und Jeffrey Dean, Neuhausen-Stuttgart 1996 (Musicological studies and documents, 49), S. 129–147.

23 Alejandro E. Planchart, »The Early Career of Guillaume Du Fay«, in: *Journal of the American Musicological Society* 46 (1993), S. 341–368: S. 367f., Anm. 100.

Tintoris' Beispiele zum 5. Ton

Es ist auffällig, wie viele von Tintoris' Beispielen zum 5. Modus mit *F a c* oder *F a c d c* beginnen. In einigen anderen Beispielen wird dieser Beginn variiert zu *F a h c d c*, in wieder anderen zu *F a c d c h c*.²⁴ Die von Tintoris hier verwendete Melodieformel stammt aus der Tradition des gregorianischen Chorals und steht auch dort bevorzugt als Initium für den 5. Ton. Einige von Tintoris' Beispielen zum 5. Modus seien hier vergleichend nebeneinandergestellt.



Notenbeispiel 1: J. Tintoris, Liber de natura (wie Anm. 19), S. 73, Beispiel 12 (cap. 7, »Exemplum toni quinti«).



Notenbeispiel 2: ebda., S. 75, Beispiel 18 [c] (cap. 8, »Exemplum quinti toni«)



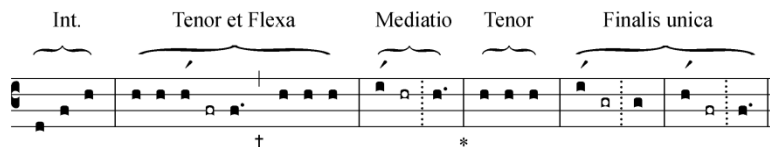
Notenbeispiel 3: ebda., S. 89, Beispiel 39 [a] (cap. 29, unter »Exempla quinti toni pro omnibus autenticis«)



Notenbeispiel 4: ebda., S. 98, Beispiel 63 [c] (cap. 44, »Exemplum quinti toni«)

²⁴ In der Bezeichnung der Tonhöhen lehne ich mich an das gültige Tonsystem der Guidonischen Hand an, das nach graves, acutae und superacutae unterscheidet: (*E'F*) *Γ A H C D E F G a* b/h *c d e f g a' b'/h' c' d' e' (f)*.). Tonbuchstaben in Zitaten werden so beibehalten, wie der entsprechende Autor sie definiert. Jaap van Benthem hatte im Anschluss an den Vortrag angeregt, die Beispiele von Tintoris auf Solmisationssilben zu singen, da Tintoris den Aufbau der Species auch über diese beschreibt. Dies ist sicherlich sinnvoll und von hohem Erkenntnisgewinn. Trotzdem wurde zur besseren Verständigung mit dem Leser an der Darstellung mittels Tonbuchstaben festgehalten. Die Tradition der modusspezifischen Formeln, die hier hervorgehoben wird, reicht in die vorguidonische Zeit zurück.

Schon der 5. Psalmton beruht nur auf den genannten Tönen. Aus dem aufsteigenden *F a c* wird im Vergleich zu den anderen Psalmstönen sehr schwungvoll der Rezitationston *c* erreicht. Dieser fällt in der Flexa kurz zu *a*, bevor er mit *d* umspielt wird und die Mediatio bildet. Die Terminatio umspielt *c* nicht nur mit dem Ton *d*, sondern auch mit *b*, bevor sie wie die Flexa auf *a* abfällt. Die Antiphon, die sich wieder anschließt, kann nun gut wieder auf *F* beginnen.



Notenbeispiel 5: 5. Psalmton (*Liber Usualis*,²⁵ S. 115)

Im Großen betrachtet stellt der 5. Psalmton also nichts anderes als die Melodieformel *F a c d c a* (*F*) dar, die in konzentrierterer Form in so vielen Anfängen in den gregorianischen Gesängen selbst und auch in den Beispielen zum 5. Modus bei Tinctoris erscheint. Auch *F a c*, ohne die Umspielung durch *d*, spielt innerhalb von Tinctoris' Beispielen zum 5. Modus eine große Rolle, zum einen im Verlauf der Beispiele bzw. als Gerüst von *F a c d c*, zum anderen – wie erwähnt – in einigen Beispielen auch als Initium.

Nach der Eröffnungsfloskel *F a c d c* schließt sich bei Tinctoris in der Regel eine Darstellung der Quarte über dem erreichten Rezitationston *c* an, die auch wieder zu diesem zurückführt. Die Form variiert dabei von einem schlichten Auf- und Abwärtsgang *c d e f e d c* über nur einen Aufwärtsgang von *c* aus mit anschließendem Sprung zurück ins *c* oder umgekehrt einen Sprung ins *f* und einen abwärtsgerichteten Quartgang zurück zu *c* hin zu daraus abgeleiteten, durch Umspielungen verzierten Varianten wie *c d c f e c d c*, *(c) f e c h c d e f (c)* oder *f g f e f d c h c*. Nach der Darstellung des oberen Tonraums wird von *c* aus, oft unter nochmaliger Betonung des *a*, zum Beispiel im Terzgang *a G F* (oft auch mit einer Umspielung von *a* durch *b*), in einer generellen Abwärtsbewegung mit kleineren Wellen zurück zu *F* geschritten.

Dass es sich um eine Umspielung des Terzgangs *F G a* durch *b*, und nicht etwa durch *h* handelt, wird von Tinctoris im Text beschrieben und durch gesonderte Beispiele veranschaulicht. Tinctoris geht in der Schilderung des 5. und 6. Tons nicht nur auf die dritte Quintspecies (*F G a h c*) ein, sondern erwähnt da-

²⁵ *Liber Usualis missae et officii*, Paris 1960. Bei den Psalmstönen wird hier und im Folgenden in der Regel jeweils die erste Zeile des *Liber Usualis*, ohne weitere Varianten und ggf. Differentiae, zitiert.

neben die vierte Quintspecies (*F G a b c*), die zuweilen in diesem Modus anstelle der dritten eingesetzt wird:

Praeterea uterque istorum duorum tonorum formari potest ex quarta specie diapente quod, nisi exigente necessitate, fieri minime debet. Necessitas autem quae eos ita formari cogit duplex est, videlicet aut ratione concordantiarum perfectarum quae cantui composito incidere possunt, aut ratione tritoni evitandi [...] Ut autem evitetur triton durities, necessario ex quarta specie diapente isti duo toni formantur. Neque tunc *b* mollis signum apponi est necessarium, immo si appositum videatur, asinum esse dicitur.²⁶

Weil der Ton *b* melodisch oft gegen *F* stehen würde, so macht Tinctoris deutlich, muss *b* gesungen werden. Es ist bezeichnend, dass Tinctoris, wohl angeregt durch die musikalische Praxis, *b* im 5. und 6. Modus innerhalb der pseudo-klassischen Theorie durch das Zugeständnis der Nutzung einer alternativen Quintspecies nicht nur zulässt, sondern explizit in seine Theorie einbezieht.²⁷ Er mahnt allerdings vor allzu großer, ohne aus Notwendigkeit begründeter Nutzung der vierten Quintspecies im 5. und 6. Modus.

Die von Tinctoris verwendeten Melodieformeln des 5. Modus lassen sich bereits in der frühesten Modustheorie erkennen. Die noeane-Formeln intonieren den 5. Modus auf *c* beginnend, schon hier mit einer häufigen Umspielung durch *d* (und auch *b*), worauf ein Abstieg zur Finalis über *c a F* oder *a G F* erfolgt. Zur Veranschaulichung seien hier die ersten beiden Varianten der von Bailey aufgelisteten noeane-Formeln des 5. Tons zitiert:

26 J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 73f. (cap. 8); englische Übersetzung A. Seay, *Concerning the nature* (wie *Anm. 19*) S. 10f.: »Further, either of these two tones can be formed from the fourth type of diapente, something that ought to be done as seldom as possible, unless there is an overriding necessity. The necessity which causes these to be formed in this manner is duple, that is, either by reason of perfect concords, which can happen in composed song, or the need to avoid the tritone ... In order to avoid the hardness of the tritone, however, by necessity these two tones are formed from the fourth type of diapente. Nor then is it necessary that the sign of soft *b* be added; rather, it is seen to have been added, it is said to be asinine.«

27 Schon Marchettus, durch dessen Moduslehre Tinctoris stark beeinflusst ist, plädiert ausführlich für eine vierte neben einer dritten Quintspecies im 5. und 6. Modus. Diese werde in der Aufwärts-, jene in der Abwärtsbewegung der Melodie verwendet. Vgl. Marchettus von Padua, *Lucidarium* (wie *Anm. 20*) S. 454–467 (11.4.138–159) und S. 473 (11.4.174–176).



Notenbeispiel 6: Noeane-Formeln für den 5. Ton, siehe T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#)), S. 54, Nr. 1 und 2²⁸)

Die spätere lateinische 5. Merkantiphon »*Quinque prudentes*« beginnt auf *a*, bringt dann aber auch die Formel *a F a c d c*.²⁹ Am Schluss steht der Terzgang *a G F*, der in einigen Beispielen auch schon am Anfang erscheint (*a G F a c d c*).³⁰ Im anschließenden neuma wird wiederum *F a c d c* aufgegriffen, häufig findet sich ein Quilisma oder der Ton *h* zwischen *a* und *c*. Ein Einpendeln auf *a* schließt sich an, abermals wird zu *c* zurückgekehrt, von dort erfolgt der schrittweise Abstieg zur Finalis (durchgängig mit *h*).



Quin-que pru-den-tes in-tra ve-runt ad nu-pti-as.

Notenbeispiel 7: Merkantiphon und neuma zum 5. Modus nach Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario* (wie [Anm. 10](#)), S. 86

Gevaert nennt für Offiziumsgesänge des 5. Tons nur drei »thèmes«.³¹ In allen ist der Dreiklang *F a c* präsent, und auch der Initialton, so betont Gevaert, steht auf einem dieser Töne.³² Thèmes 42 und 43 sind dazu noch sehr verwandt (*a F a c h c a G F* und *F a c h c d c a G F*) und unterscheiden sich nur durch den Beginn auf der Terz oder der Finalis. Thème 44 beginnt auf *c*, das über den Durchgangston *h* zu *a* führt, dem sich der Terzgang *a G F* hin zur Finalis anschließt (*c h a G a G F*).

28 T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#), S. 40) wertet Quellen bis ca. 1100 aus; zu den angegebenen Quellenabkürzungen siehe ebda., S. 91–95.

29 Vgl. auch F.-A. Gevaert, *La mélopée* (wie [Anm. 5](#)), S. 372: thème 42 (*a F a c h c a G F*). Zuweilen spielt darüber hinaus auch hier die Umspielung von *c* durch *d* in den aufgeführten Gesängen eine Rolle (vgl. ebda., S. 372f.).

30 Vgl. zu den Varianten der Merkantiphon des 5. Tons T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#)), S. 70f.

31 F.-A. Gevaert, *La mélopée* (wie [Anm. 5](#)), S. 372–375: thèmes 42–44.

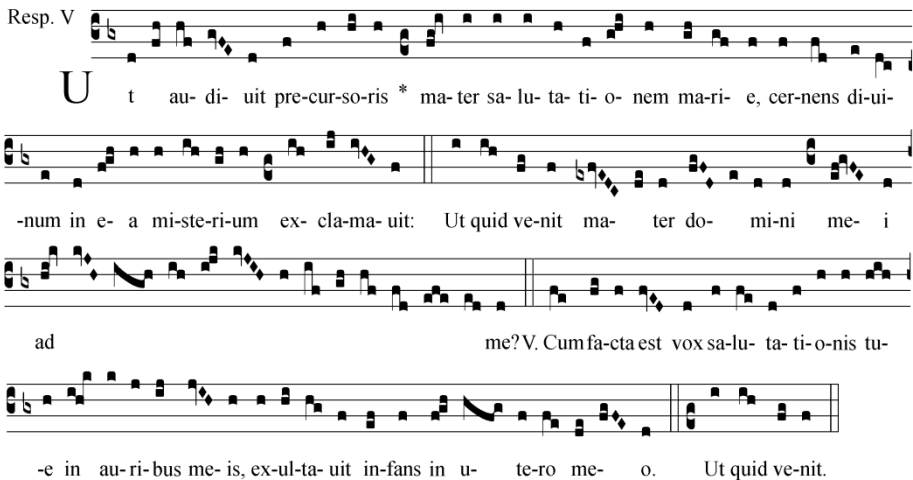
32 Ebda., S. 371.

Die Rückführung auf nur drei verwandte thèmes belegt, wie formelhaft sich der 5. Modus in der Praxis tatsächlich gestaltet.³³

Der Ambitus des 5. Modus ist in der noeane-Formel, der Merkantiphon und dem neuma sowie in der »eigentlichen«, alten Gregorianik auf *F a c* plus der typischen Umspielung durch *d* beschränkt. Es findet sich hier noch nicht die Darstellung der Quarte *f* über *c*, wie sie in den Beispielen von Tinctoris stets eingebunden ist. Die Weitung des Ambitus zur Oktave, die der frühen Modustheorie ebenso wie den eigentlichen gregorianischen Gesängen fremd ist, ist wohl auf die Entwicklung und den Einfluss der pseudo-klassischen Modustheorie zurückzuführen. Hinzukomponierte Gesänge für die Liturgie lassen einen starken Einfluss der pseudo-klassischen Vorstellung des Modus spüren, in dem Sinne, dass Quinte und Quarte sich zur Oktave ergänzen. Vorhanden sind wie bei Tinctoris aber dennoch sehr alte, sich auf Melodieformeln stützende Traditionen, die nicht übersehen werden dürfen.

Auch Dufay bedient sich so in der *Recollectio* dieser Formeln, während er gleichzeitig Quint- (*F c*) und Quartstruktur (*c f*) hervorhebt, die sich zur Oktave (*F f*) ergänzen. Sein Responsorium »Ut audivit precursoris« mag dafür als Beispiel stehen.

Resp. V



U t au-di-uit pre-cur-so-ris * ma-ter sa-lu-ta-ti-o-nem ma-ri-e, cer-nens di-ui-
-num in e-a mi-ste-ri-um ex-cla-ma-uit: Ut quid ve-nit ma-ter do-mi-ni me-i
ad me? V. Cum fa-cta est vox sa-lu-ta-tio-nis tu-
-e in au-ri-bus me-is, ex-ul-ta-uit in-fans in u-te-ro me-o. Ut quid ve-nit.

Notenbeispiel 8: G. Dufay »Ut audivit« aus der *Recollectio* (nach Ca XVI C 4, wie Anm. 17, fol. 164v–165r)

³³ Auf den gleichen Formeln basieren die von Christopher Schmidt, *Harmonia modorum. Eine gregorianische Melodielehre*, Winterthur 2004 (Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Sonderband), S. 107–120, untersuchten Introitusgesänge.

Ein *b* ist extern vorgezeichnet. Zusätzlich erscheint es nach einem Schlüsselwechsel auch noch einmal intern. Und wenn der Schlüssel am Ende der zweiten Zeile zu seiner Ausgangsposition zurückkehrt, ist ohne eine Kennzeichnung aufgrund des sonst entstehenden Tritonus klar, dass auch hier ein *b* zu singen ist. Es schwächt den 5. Modus keineswegs – eindeutig ist das Responsorium dem 5. Modus zugeschrieben. *F a c d c* spielt zusammen mit dem Terzgang *F G a* über den gesamten Verlauf des Gesanges eine entscheidende Rolle. Zu Beginn erscheint zunächst der Dreiklangsaufstieg *F a c*, über einen erneuten Anlauf erklingt schließlich die typische Wechsellinie *d* über *c*. Ähnlich wie *c* und *d* über *F* strahlen, erstrahlt im Folgenden nun *f* über *c*. Wird hier der obere Tonraum des 5. Tons dargestellt, eine dritte Quartspecies über einer vierten Quintspecies, um mit Tinctoris zu sprechen, so bleibt die übergeordnete Struktur doch *F a c d c*. Nicht alle Töne der Quarte sind gleichberechtigt (*c d e f*), sondern *c d c* erscheint als Kern, der durch *f* gewissermaßen überhöht wird.

Tinctoris' Beispiele zum 1. Ton

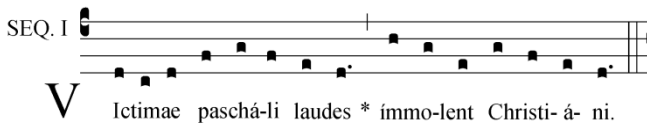
Die Beispiele, die Tinctoris zur Illustration des 1. Tons heranzieht, sind gekennzeichnet durch den Gebrauch von typischen Initien, wie sie in der Gregorianik allgegenwärtig sind. Zwei von Tinctoris' Beispielen beginnen so mit der Formel *D C D F G F E D*, die tongetreu den Anfang der bekannten, ebenfalls dem 1. Modus zugeschriebenen Ostersequenz *Victimae paschali laudes* wiedergibt:



Notenbergispiel 9: J. Tinctoris, Liber de natura (wie Anm. 19), S. 75, Beispiel 18 [a] (cap. 8, »Exemplum primi toni«)



Notenbergispiel 10: ebda., S. 83, Beispiel 32 [a] (cap. 20, »Primi toni pro omnibus autenticis«)



Notenbeispiel 11: Beginn der Ostersequenz »Victimae paschali laudes« (*Graduale Triplex*,³⁴ S. 198)

Zentral sind in dieser Anfangswendung die Töne D und F, die durch die (betonten oder unbetonten) Wechseltöne C (*D C D*) und G (*F G F*) umspielt werden. E (*E D: laudes*) wirkt zu Beginn der Ostersequenz, ähnlich wie zuvor schon *GF* ([pas]chali) – wie eine »Appogiatura«. In seiner Richtung zielt es auf *D* zurück. Der 2. Psalmtön umkreist in ganz ähnlicher Weise die kleine Terz *D F*. Dort ist *F* Rezitationston, und viele gregorianische Melodien des 2. Modus gehen nicht über *F* hinaus bzw. übertreffen diesen Ton nicht an Bedeutung. Hier allerdings wird über *F* auf die Quinte *a* gezielt, die im 1. Modus Rezitationston ist. So scheint nicht der Beginn *D C D F G F E D* allein typisch für den 1. Modus (er könnte auch einen 2. Modus darstellen), sondern vor allem im Zusammenhang mit seiner Fortführung. In Tinctoris' zitierten Beispielen sowie in der Ostersequenz wird nach der Anfangsformel die Quinte *a* über einen Sprung von *D* aus erreicht, die sich Schritt für Schritt wieder zurück zu *D* bewegt, lässt man einmal Tinctoris' Ausweichen nach oben beiseite (*a b c d*), das aufgrund der Kürze der Beispiel eher künstlich und gedrängt wirkt. Es handelt sich hier jedoch nicht um ein Zitat der Ostersequenz, sondern um einen Gebrauch der gängigen Melodieformel *D C D F G F E D*. So beginnen auch viele der von Regino von Prüm aufgelisteten Antiphonen in dieser Weise, und Gevaert führt denn auch genau diesen Anfang im Rahmen des 1. und 2. Modus als »thème 11« auf.³⁵ Auch schon die früheste Modustheorie war sich dieses Initiiums innerhalb dieser Modi bewusst. So ist der Anfang der aufgezeigten Beispiele bereits als typische Formel für den 2. Modus innerhalb der noeane/noeagis-Formeln erfasst:



Notenbeispiel 12: No(n)eais-Formel für den 2. Ton, siehe T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie Anm. 11), S. 49, Nr. 1

³⁴ *Graduale Triplex*, (Solesmes 1979), Reprint Solesmes 1998.

³⁵ F.-A. Gevaert, *La mélopée* (wie Anm. 5), S. 258.

Wohl gemerkt stehen die genannten Beispiele von Tinctoris sowie die Ostersequenz für den 1. und nicht für den 2. Ton. Dass erst der Sprung vom *D* zum *a* sowie die weitere Fortführung tatsächlich einen 1. Modus markieren, belegt das an die noeagis-Formel angehängte neuma, das im 2. Modus wie im entsprechenden 2. Psalmton nicht über *F* hinausreicht. Auch Gevaert beschreibt die Stellung dieser Formel zwischen 1. und 2. Modus.³⁶ Das Ende der Beispiele von Tinctoris sowie die unmittelbare Fortführung in »Victimae paschali laudes« erinnern stark an die noeane-Formel des 1. Modus:



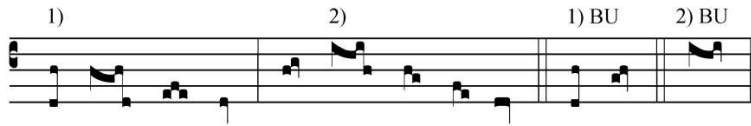
Notenbeispiel 13: Nonanoeane-Formel für den 1. Ton, siehe T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#)), S. 48

Der Anfang von »Victimae paschali laudes« lässt durch die Kombination beider Melodieformeln einen 1. Modus entstehen. In der Ostersequenz (wie auch in der Formel *Nonanoeane*) erhält darüber hinaus, wie in vielen Beispielen von Tinctoris auch, die Terz *FD* innerhalb der schrittweise absteigenden Quinte *aD* eine besondere Hervorhebung durch die Umspielung *aGEGFED* und den Fall des *F* auf eine betonte Silbe bzw. –in [Beispiel 32 \(a\)](#) – auf den Anfang einer Ligatur. Die dieser Anfangsfloskel zugrunde liegende und von einem größeren Blickpunkt beschriebene Grundbewegung, eine Bewegung von der Finalis *D* zum Dominantton *a* und ein sich anschließender schrittweiser Abfall zurück zur Finalis, zieht sich durch alle Beispiele zum 1. Modus von Tinctoris. Die Quarte *abcd* stellt dabei eine Erkundung des oberen Tonbereichs dar, die jedoch stets zu ihrem Ausgangspunkt *a* zurückkehrt.

Im ersten Beispiel für den 1. Modus, das gleichzeitig das erste Beispiel überhaupt im *Liber de natura et proprietate tonorum* darstellt, findet man den Anfang *D a G a*,³⁷ der zwar nicht als ein typisches Initium des 1. Modus in der Gregorianik bezeichnet werden kann, aber innerhalb einer gregorianischen Melodie des 1. Modus häufig vorkommt. Entscheidend ist der Quintsprung *D a*, *G* stellt eine untere Wechselnote zu *a* dar, genau wie zu Beginn der vorherigen Beispiele *C* zu *D*. Am Schluss steht wiederum der schrittweise Quintabstieg von *a* nach *D*.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebenso in J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie [Anm. 19](#)), S. 97, [Beispiel 61 \(cap. 42\)](#), einem langen Beispiel für einen tonus commixtus.



Notenbergispiel 14: J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 72, Beispiel 8 (cap. 3, »Exemplum primi toni«)

Nach dem Erreichen von *a* wird auch hier die Terz *DF* durch die Figur *DEFEDE* herausgehoben. Der sich anschließende erneute Aufschwung von *a* zu *d* wirkt besser eingebunden und weniger unvermittelt als in manch anderen, wie etwa auch den eben zitierten Beispielen von Tinctoris. Schon hier wird deutlich, welche tragende Rolle Figuren innerhalb einer modalen Melodie spielen. Der Quartaufstieg von der Dominante *a* zu *d* steht hier nicht für sich, sondern die Figur *abcdcd* (gegenüber *ahcd* in anderen Beispielen) steht in Korrespondenz zur Ausgangsfigur *D a G a*, steigert diese in einer höheren Lage. Der schnelle Aufstieg von der Finalis bis ins *d* wirkt hier somit begründet, wo er andernorts mehr Zeit benötigen würde. Tinctoris' Beispiele sind voll von solchen sich aufeinander beziehenden Figuren.

Ein weiteres typisches Initium des 1. Modus findet sich in Tinctoris' Beispielen 47 [a], in einem größeren Rahmen in 41 und 37 [b]. Am Schluss steht wiederum der schrittweise, hier variierte, aber im Gerüst deutlich zu hörende Quintfall von *a* nach *D*.



Notenbergispiel 15: ebda., S. 91, Beispiel 47 [a] (cap. 33, »Exemplum primi toni pro omnibus autenticis«)³⁸



Notenbergispiel 16: ebda., S. 90, Beispiel 41 (cap. 30, »Exemplum primi toni pro omnibus autenticis«)

³⁸ Die Position des F-Schlüssels, ganz offensichtlich eine Linie zu hoch gerutscht, wurde korrigiert.

Ambitus, der nur bis zu *c* reicht und die Septime gerade in der Wendung *D a c a* heraushebt. Dieser Umstand mag dadurch erklärt werden, dass Tinctoris mit einer zu starken einheitlichen Betonung der Septime, wie sie in der Praxis zu finden ist, in Konflikt zu seiner Specieslehre geraten würde, die gerade Quinte und Quarte als Melodiebausteine postuliert. Es ist jedoch erstaunlich, dass erstens ›trotz‹ Tinctoris' Specieslehre in einigen Beispielen Formeln wie *D a c a* durchscheinen und dass zweitens Beispiele, die einen beschränkten Ambitus veranschaulichen sollen, gerade bis zur Septime reichen. Anders formuliert: Es kann vermutet werden, dass Tinctoris die Formel *D a c a* des 1. Modus sehr wohl bewusst war und er darum bemüht war, sie über eine genaue Beschreibung des Ambitus in seine pseudo-klassische Theorie zu integrieren. Nicht selten folgen wie in Tinctoris' Beispielen nach der Formel *D a c a* weitere Umspielungen des *a* durch die näher gelegenen Töne *G* oder *b*. Die Formel wird dabei oft mit der zuvor dargestellten, *D a G a*, kombiniert. Das *a* wird dabei in der Figur *D a c a* auf eine hellere Seite gezogen als in *D a G a*, in der es nach unten orientiert ist. In der kombinierten Form erscheint die Umspielung *D a c a* prominent, *a G a* wirkt nur noch wie ein Ausklängen, wie ein Einpendeln auf *a*.⁴⁴

Auch Christopher Schmidt nennt in seiner *Harmonia modorum* die auf den Kern reduzierte Formel *D a c a* als typische Initialformel des 1. Modus.⁴⁵ Die von Schmidt aufgeführten Gesänge weisen allesamt zu Beginn zunächst die Formel *D a b a* bzw. *C D a b a* auf, bevor sie, von *a* ansetzend, in einem zweiten Anlauf durch einen Sprung *c* erreichen, um dann zu *a* zurückzuführen. Diese Formel ist in einigen Offiziumsantiphonen anzutreffen, sie häuft sich in Introitusgesängen des 1. Modus. »In anderen Introiten«, schreibt Schmidt, »folgt nach dem Quintsprung nur *b* ohne folgendes *c*«. ⁴⁶ Wie Gevaerts Auflistung zu entnehmen ist, folgen auch nicht wenige Offiziumsgesänge der Formel *D a b a* anstelle von *D a c a* ohne eine Kombination *D a b a a c a*.⁴⁷ Beide Formen sind offensichtlich gebräuchlich und typisch für den 1. Modus. Johannes Affligemensis stellt etwa *D a c a* an den Anfang der Memorierformel zum 1. Modus, ebenso ist »Primum quærite« jedoch auch mit einem *D a b a*- (sowie auch einem *D a b a*-)Beginn überliefert.⁴⁸

44 Vgl. F.-A. Gevaert, La mélopée (wie Anm. 5): thème 3 (*D a c a G a E F D*), S. 234–236.

45 Ch. Schmidt, Harmonia modorum (wie Anm. 33), S. 99.

46 Ebda., S. 99.

47 Vgl. F.-A. Gevaert, La mélopée (wie Anm. 5): thèmes 3–5, S. 234–239.

48 Die Auflistung von T. Bailey, The Intonation-Formulas (wie Anm. 11), S. 81, die Quellen bis einschließlich des 11. Jahrhunderts auswertet, enthält nur *D a b a*-Anfänge für »Primum quærite«. Der *Micrologus* Guidos von Arezzo, der noch sehr lange und am häufigsten kopierte Traktat des Mittelalters, weist über die Jahrhunderte und verschiedene Länder hinweg in den Abschriften sowohl *D a b a*, *D a b a* als auch *D a c a* auf, siehe *Guidonis Aretini Micrologus*, hrsg. von Joseph



Pri- mum que-ri- te re-gnum De- i.

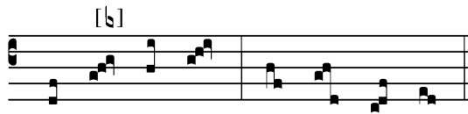
Notenbeispiel 18: Merkantiphon und neuma zum 1. Modus nach Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario* (wie [Anm. 10](#)), S. 86

Während *D a c a* (bzw. ausgefüllt *D a h c a*) am Anfang von einigen Beispielen von Tinctoris durchaus vorkommt, wird die Umspielung des durch einen Sprung von *D* aus erreichten *a* mit *b* anstelle von *c*, also *D a b a*, von Tinctoris in dieser reinen Form gemieden. Die für den 1. Modus so typische Umspielung des Quinttons *a* durch die Wechselnote *b*, der ein *a c a* folgen, die aber auch für sich stehen kann, klingt zwar in einigen Beispielen von Tinctoris an, jedoch ist *b* (anstelle von *h*), wie der Text auch beschreibt,⁴⁹ stets durch ein nahe liegendes *F*, durch die Vermeidung eines Tritonus legitimiert. *D a b a* in reiner Form, also ohne Bezug auf *F*, wird als Initium von Tinctoris nicht gebraucht, wohl deshalb, weil er als Anhänger einer pseudo-klassischen Moduslehre die Kombination der ersten Quintspecies *D E F G a* mit der ersten Quartspecies *a b c d* und damit den Ton *b* als konstitutiv für den 1. Modus ansieht. Es erfordert für Tinctoris eine Legitimation des *b* innerhalb des 1. Modus, einen zu vermeidenden melodischen Bezug auf *F*. Das so typische Initium *D a b a* hat diesen Bezug in der Gregorianik

Smits van Waesberghe, American Institute of Musicology 1955 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 4), S. 151 mit kritischem Apparat S. 152f. Die Frage, ob allein lokale Präferenzen die Vielfältigkeit zu erklären vermögen (vgl. in konkretem Bezug auf die Merkformel etwa *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III.3: Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969, S. 96: »D[CD]-aha für den ersten Kirchenton, in den deutschsprachigen Ländern D [CD]-aca, in den romanischen Ländern D[CD]aba«) hängt eng mit der allgemeinen und schwierigen Frage der Entstehung des gregorianischen Repertoires und seiner unterschiedlichen Traditionen zusammen. Andere Notationsformen als die bei Guido von Arezzo vorrangig benutzte Buchstabennotation, in der *D a b a* durch Gebrauch des #-quadratum tatsächlich fixiert ist, lassen darüber hinaus aufgrund der Doppelstufe *b/h* durchaus auch eine Veränderung von *D a b a* zu *D a h a* zu. Siehe Helmut Hucke und Harmut Möller, Art. »Gregorianischer Gesang«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1609–1621: Sp. 1617f., zur Veranschaulichung von fränkischer, germanischer, römischer und ambrosianischer Überlieferung in Bezug auf die Formel am Beispiel des Introitus-Beginns »Rorate caeli«. Bei Tinctoris und auch schon bei Marchettus von Padua (siehe unten, Notenbeispiel 20) ist deutlich das Bestreben zu erkennen, neben *D a c a* die Formel *D a b a* in die Moduslehre zu integrieren und sie eben nicht bei *D a h a* zu belassen.

⁴⁹ J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie [Anm. 19](#)), cap. 8.

nicht notwendigerweise.⁵⁰ In einem teils größeren Rahmen, stets legitimiert durch ein *F*, schimmert dieses Gerüst allerdings in Tinctoris' Beispielen 18 [a], 47 [a] (siehe oben Notenbeispiele 9 und 15) und vielleicht auch 37 [a] durch (siehe Notenbeispiel 19).



Notenbeispiel 19: J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 88, Beispiel 37 [a] (cap. 27, unter »Exempla primi toni pro omnibus autenticis«)

Es bleibt unklar, wie Tinctoris diese Beispiele modal sieht. Sie werden zwar zunächst als Beispiele des 1. Tons präsentiert bzw. so unterteilt, andererseits verweist Tinctoris in einem zweistimmigen Beispiel des 2. Modus, in dem sich die unten liegende Quarte *A H C D* zur Vermeidung einer vertikalen Quinte gegen *F* zu *A B C D* wandelt, auf eine *commixtio*, eine Vermischung des Modus mit einer ihm fremden Quartspecies, der des 4. Modus.⁵¹ Auf eine erst später so genannte »fa supra la«-Konvention, die ein *b* über *a* in der Wendung *D a b a* unabhängig von einem Tritonus möglich macht, beruft sich Tinctoris nicht.

Exkurs: Karol Berger stellt »fa supra la« aus den theoretischen Quellen heraus als eine Pseudo-Regel dar, die ursprünglich nur eine andere Formulierung des Tritonus-Verbots darstellte, sich jedoch in dem Maße verselbständigte, dass sie bald auch ohne den Bezug auf den Tritonus dargestellt und angewandt wurde.⁵² Doch die praktische Anwendung von *b* in der Formel *D a b a* geht der Theorie jahrhundertlang voraus. Dies mag den Grund haben, dass die Formel nicht mit einer pseudo-klassischen, skalenmäßigen Auffassung von Modus, an der festgehalten wurde, in Einklang zu bringen war. Es bedurfte einer zusätzlichen Regel, die die Skala vorübergehend außer Kraft setzen konnte. Über das Tritonusverbot, d. h. über einen Bezug zu *F*, das im Zusammenhang mit der Formel durchaus häufig – aber nicht notwendig – vorkommt, wurde versucht, die traditionsreiche Melodieformel zu legitimieren.

Machettus von Padua, in dessen Tradition Tinctoris' Moduslehre in starkem Maße steht, scheint eine spätere »fa supra la«-Regel im 1. und 2. Modus zu beschreiben. Ein *b* sei zu singen, wenn der 1. Modus seinen vollen Umfang ausschöpft (*[C] D d*) oder bis zu *c* reicht (*D c*) und zu diesem hinstrebt, ein *b* dagegen beim letzteren Ambitus, wenn ein Bezug auf *F* gegeben ist. Über die Vermeidung eines Tritonus hinaus – Marchettus

50 Nur zwei Beispiele seien hier aus dem Introitus-Repertoire herausgegriffen: siehe »Rorate caeli« (*Graduale Triplex*, wie *Anm. 34*, S. 403) und »Da pacem, Domine« (ebda., S. 336).

51 J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 81, Beispiel 31 (cap. 18).

52 Karol Berger, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987, S. 77–80.

führt dieses Verbot hier zumindest nicht explizit an – ist *b* zu singen, wenn der Ambitus nur bis zu diesem Ton reicht (also genau einen Ton über der ersten Quintspecies aufweist). Marchettus liefert folgendes Beispiel und nimmt damit die beliebte Melodieformel des 1. und 2. Modus, die an so zahlreichen Anfängen von Gesängen der Gregorianik steht, in seine Theorie auf:



Notenbergispiel 20: Marchettus, *Lucidarium* (wie *Anm. 20*), S. 398, Beispiel 65 (11.4.11); siehe zur Erläuterung ebda., S. 394–401 (11.4.2–16)

Ob *b* in diesem Beispiel letztendlich auch dadurch zu erklären ist, dass sonst die Tritonusspannung zu *F* zu groß wäre, bleibt offen. Doch erscheint *F* in diesem Beispiel stets als Wechselnote und in *currentes* zu *G*, so dass das Tritonusverbot allein vielleicht nicht unbedingt greift. Marchetto sieht dieses Beispiel nicht etwa als 1. Ton, vermischt mit einem 3., also eine erste Quintspecies (*D E F G a*) plus einen Ausschnitt einer zweiten Quartspecies (*a b [c d]*), sondern mit einem 6. vermischten Modus an. Der 2. Ton, so hebt Marchettus an späterer Stelle hervor, sei immer mit *b* zu singen. Marchettus lässt als regulären Ambitus des 2. Tons nur die Quarte unter sowie die Sexte über der Finalis zu und erwähnt hier eine sonst entstehende Tritonusspannung zu *F*.⁵³

Eine Umspielung des Quinttons *a* durch den Ton *b* ist sowohl im 1. als auch 2. Modus in der Gregorianik nicht auf das Initium beschränkt, sondern auch im weiteren Verlauf des Gesangs typisch. Dies läuft einer skalenmäßigen Auffassung der Modi entgegen. Als Umspielung der Quinte *a* über der Finalis *D* ist im 1. und 2. Modus gerade *b* – und nicht *b* – geläufig. Natürlich kommt auch *b* vor – und dies keineswegs selten –, doch in anderen Zusammenhängen, so etwa in der Aufwärtsbewegung von *a* zu *d* oder – wie dargestellt – zu *c*.

Ein weiteres von Tinctoris zitiertes Intitium, das sich bereits im letzten angeführten Beispiel andeutete, erreicht den Dominantton *a* nicht über einen Quintsprung von *D* aus, sondern ist über den Terzgang *F G a* vermittelt.⁵⁴



Notenbergispiel 21: J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 95, Beispiel 57 (cap. 38, »Exemplum primi toni pro omnibus autenticis«)

⁵³ Vgl. Marchettus, *Lucidarium* (wie *Anm. 20*), S. 436f. [11.4.94–96].

⁵⁴ Siehe zusätzlich oben Notenbergispiel 16.

in dem *D* durch *C* unterschritten wird und durch einen Quartsprung zum Terzgang *F G a* führt. In zwei von vier von Christopher Schmidt zitierten Anfängen von Offiziumsantiphonen mit diesem Initium spielt die Darstellung der Terz *DF* vor der Unterschreitung des *D* durch *C* ebenfalls eine ähnliche Rolle wie bei Tinctoris.⁵⁹ In Tinctoris' Beispiel 41 (siehe oben Notenbeispiel 16) scheinen darüber hinaus zwei Melodieformeln kombiniert zu sein, zum einen das eben genannte Initium *D C F G a*, zum anderen, in einem größeren, die gesamte Phrase umfassenden Rahmen gesehen, die Formel *D a b a* bzw. *D a c a*, bevor der Abstieg von der Quinte in die Finalis *D* erfolgt.

Die aufgezeigten Initien *D a c a*, *D a b a*, (*D [F D] C*) *F G a* sowie *D C D F G F E D* bestimmen sämtliche Introitusanfänge des 1. Modus des *Graduale Triplex*. Auch der weitere Melodieverlauf ist von diesen Formeln geprägt, die einen 1. Modus charakterisieren und von anderen Modi abheben. Eine Formel wird dabei auf unterschiedlichste Weise verziert und erweitert. Der Motor der Variation ist dabei die Rede, die es in Musik auszulegen gilt. Christopher Schmidt zeigt, wie nur aus drei zusammenhängenden Tönen, dem Terzgang *F G a*, angetrieben durch die Rede, immer wieder Neues entsteht.⁶⁰ Nicht zuletzt auch das Aufstellen und Beantworten von Figuren fördert immer wieder eine einzigartige Neuschöpfung, die dennoch stark an die Tradition gebunden ist. Es ist kein Zufall, dass Dufay in den Gesängen der ihm zugeschriebenen *Recollectio* gerade auf diese Initien und Melodieformeln des 1. Modus zurückgreift. Auch eine Neukomposition innerhalb des Offiziums – eine Erweiterung des gregorianischen Repertoires – hieß ein Schöpfen aus der Tradition heraus zu bewerkstelligen.

Ant. I

T E- nebre dif- fu- giunt* mundo color re- dit; mari -a con-ci- pi-tur

lu- ci-fer ex- ur-git. Ps. Lauda-te pu-e- ri. E u o u a e.

Notenbeispiel 23: G. Dufay, »Tenebre diffugiunt« aus der *Recollectio* (nach Ca XVI C 4, wie Anm. 17, fol. 162v)

⁵⁹ Ch. Schmidt, *Harmonia modorum* (wie Anm. 33), S. 98, Beispiel 47.

⁶⁰ Ebda., S. 52–54.

Der Anfang der Antiphon »Tenebre diffugiunt« kombiniert dabei zwei im I. Modus häufig verwendete Initien, zum einen *D a b a*, zum anderen aber auch *D C F G a*, in der nach einer Vorfigur der Terzgang *F G a* eine entscheidende Rolle im Erreichen des Dominanttons spielt. In dieser Hinsicht, der Kombination dieser beiden Melodieformeln, ist der Anfang von »Tenebre diffugiunt« mehr noch als mit der Merkantiphon »Primum quaerite« mit dem Beginn von Tinctoris' Beispiel 41 (siehe Notenbeispiel 16) zu vergleichen. Nach *D* erscheinen in »Tenebre diffugiunt« *E* und *a* als *distinctiones*. *a* wirkt dabei als natürliche Kadenz neben der Finalis, ist dieser Ton doch als Dominantton der nächst bedeutende. Es entsteht ein offener Schluss. Ebenso wirkt die *distinctio* auf *E* offen, durch ihren schrittweisen Abstand zur Finalis fordert sie diese noch mehr zurück. Barbara HaggH bezog sich im obigen Zitat⁶¹ auf die Textstelle »*maria concipitur*«, die sich zu den höchsten Tönen aufschwingt, in der jedoch die Septime *c* dem eigentlich höchsten Ton *d* an Bedeutung vorausgeht. Der Ton *a*, der zu Beginn durch *b* umspielt wurde, wird hier durch den »Trabanten« *c* noch heller gefärbt, der seinerseits von *b* und *d* umgeben ist. Die Terz *a c a* wird im weiteren Verlauf auf *D* bezogen; *c a* erscheint darüber hinaus als »Entsprechungskonsonanz«⁶² zu *F D*. Der Vers setzt direkt mit der Rezitation auf *a* an und ist ein Beispiel für eine *terminatio* auf *F*, der sich die mit *D* beginnende Antiphon anschließt.

Melodieformeln als Modusmerkmal

Über unzählige Generationen wurden modusspezifische Melodieformeln über die Gregorianik weitergegeben. In der frühen Modustheorie wurden sie auch explizit beschrieben und in Mustermelodien, die als Intonations- oder Merkhilfen dienen sollten, festgehalten. Im Laufe der Entwicklung der Modustheorie verlagerte sich das Konzept von Modus in den theoretischen Texten allerdings stark hin zu einer Darstellung durch *Species*. Melodieformeln werden – wie etwa in Tinctoris' *Liber de natura et proprietate tonorum* – zwar mit keinem Wort mehr erwähnt, doch ist es erstaunlich, wie ähnlich die selbstkomponierten Beispiele des Traktats den Jahrhunderte älteren Formeln der frühen Modustheorie doch sind. Dies wurde an Beispielen des 1. und 5. Tons beispielhaft aufgezeigt. Es sollte daher nicht nur die im Text beschriebene *Species*lehre, sondern auch die wie selbstverständlich angewendete modusspezifische Melodiegestaltung der Beispiele zur Kenntnis genommen und im Hinblick auf die Praxis – und zwar

61 Wie Anm. 43.

62 Zum Begriff der Entsprechungskonsonanz vgl. Ch. Schmidt, *Harmonia modorum* (wie Anm. 33), S. 30f.

nicht nur auf das liturgische und geistliche, sondern auch auf das weltliche Repertoire – geprüft werden. Zum Teil liefert eine Verfolgung dieses Traditionsstrangs von Modus neue Erklärungsmöglichkeiten im Hinblick auf die kompositorische Praxis, gerade auch, wenn sich die Konzepte von Modus als Skala und Modus als Melodieformel nicht entsprechen. Die modale Melodiegestaltung, »creatio ex unisono«, mittels spezifischer Formeln bedeutet dabei keineswegs einen Stillstand. Wie auch die wenigen Beispiele aus Dufays *Recollectio* zeigten, klingen dieselben Formeln immer wieder neu und werden auf wunderbare Weise immer wieder neu erfunden und erschaffen.