

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Gregorianische Psalmodie im Spannungsfeld zwischen musiktheoretischer Grundlage und praktischer Ausführung

Stefan Engels

Gregorian chant has a musicological as well as a practical component. This is also true for the singing of psalms in psalm tones chanted daily during the office of Roman liturgy.

The Benedictine monastery of Solesmes was re-founded in 1837 with the aim of reviving the medieval monastic ideal. For this purpose it was necessary to renew the chants of liturgy on the basis of a practical tradition. To this end, the monks of Solesmes developed a form of collective singing of the psalms, based on the one hand on the theoretical fundamentals of medieval tradition and on the other hand on performance of the psalms in the rhythm of speaking. The *Editio Vaticana* at the beginning of the 20th century was based on the work of the monks of Solesmes. In 1912 the *Antiphonale Romanum* was published, which contains all chants of the Hours of the Office except for Matins. These books, however, do not conform with the standards of a critical edition, but rather are practical song books, in each of which some of the many variants of medieval chant have been selected and made mandatory. Research into the subject of Gregorian chant within the Catholic church is therefore not practiced as an end in itself, but serves the practice of Gregorian chant and its performance during liturgy; it therefore views itself as neither historically informed nor historicizing. The results differ widely from the methodology of a music-historian.

For the text placement of the psalms a system of rules had to be developed for the collectively sung prayer. While the notes before the cadences are counted by syllables, in the cadences the word stress is considered. Since earlier editions of Gregorian chant books have not been unambiguous in their printed appearance, complicated explanation schemes had to be designed. Finally, in 1981 the new edition of the *Psalterium Monasticum* and, especially, the introduction of the first volume of the new *Antiphonale Monasticum* defined the allocation of syllables and stresses.

In the new *Antiphonale Monasticum* of 2005 the order of the models of psalm tones was amended by the introduction of new tones, which had not been part of the octoechos system. Dom Jean Claire and Alberto Turco have demonstrated that some antiphons of small ambitus, which could not be assigned to a certain church mode, had originated already before the implementation of the octoechos system. They had, however, never been fully introduced into the new system; therefore the monks of Solesmes developed new psalm tones, which were deduced from the existing material.

By designing the models, the rules of text placement and the derivation of new models of psalm tones, preoccupation with liturgical chant and its performance have brought forward new theoretical fundamentals of Gregorian chant.

Wer sich theoretisch und praktisch mit dem Gregorianischen Choral beschäftigt, tut dies entweder als Musikhistoriker auf der wissenschaftlichen Seite oder als Kirchenmusiker, der aus der Praxis kommt und damit stets veranlasst ist, musiktheoretische und liturgische Konzepte in klingende Ergebnisse umzusetzen. Dies gilt auch für die musiktheoretischen Grundlagen des Gregorianischen Chorals: Sie dienen der Umsetzung in die Praxis, stützen sich jedoch auf die Rezeption mittelalterlicher Musik-

theorie und Musikästhetik. Offensichtlich geht es bei »Gregorianischer Psalmodie« um einen Bereich aus der Kirchenmusik, der sowohl theoretisch begründet ist als auch praktisch ausgeführt wird. Psalmidische Gesänge kommen sowohl in der Messe wie auch im Stundengebet, den beiden Säulen der römisch-katholischen Liturgie, vor. Ich möchte mich im Folgenden auf die antiphonale Offiziumspsalmodie beschränken, also auf jene Psalmodie, die im gemeinsamen Stundengebet meist klösterlicher Gemeinschaften vollzogen wird. Ein kurzer Blick auf die Entwicklung der Choralrestauration im 19. Jahrhundert soll dabei zum Verständnis helfen.

Als im Jahre 1837 Dom Prosper Gueranger mit seinen Mönchen das durch die Wirren der Französischen Revolution aufgelöste Kloster Solesmes wieder besiedelte und sozusagen neu gründete, geschah dies mit der durch die Ideale der Romantik geförderten Idee, das mittelalterliche monastische Ideal wiederzubeleben. Zu diesem Zweck war es zuallererst notwendig, den liturgischen Gesang auf der Grundlage einer brauchbaren Tradition zu erneuern. Es galt, die authentischen Gesangsweisen des Gregorianischen Chorals, den man gemäß der mittelalterlichen Tradition auf die Autorität Papst Gregors I. zurückführte, zu rekonstruieren, indem man sich dem Studium der mittelalterlichen Quellen zuwandte, in welchen man die Überlieferung des angeblich von Gregor geschriebenen Antiphonars zu entdecken glaubte. Diese Gesänge sollten als festes Fundament der römischen Liturgie ein Symbol der Einheit der katholischen Kirche bilden. Zwar erwies sich die Annahme eines Urantiphonars Gregors, auf das alle Melodien zurückgeführt werden könnten, als Trugschluss¹, jedoch bildeten die Handschriftenforschungen der Solesmer Mönche eine unschätzbare Leistung auf dem Gebiet der Choralforschung und der Paläografie. So entstanden seit 1889 in der Reihe der »Paléographie Musicale« fotomechanische Wiedergaben von Handschriften, die das Studium der authentischen Chormelodien international ermöglichten. Die auf der Grundlage dieser Forschungsergebnisse entstandenen Choralausgaben mussten allerdings gegen andere Editionen erst durchgesetzt werden, vor allem gegen eine Choralausgabe, die im Jahre 1870 als offizielles Choralbuch für die römische Liturgie eingeführt worden war. Es handelt sich um ein von Franz Xaver Haberl überarbeitetes und neu herausgegebenes Graduale, der sogenannten Editio Medicaea, das im Jahre 1614 erschienen war. Diese Choralausgabe ist eine bearbeitete Reformversion, die man damals auf Palestrina zurückführte, was sich erst später als Irrtum erweisen sollte. Seit den 1950er Jahren hat sich auf Initiative eines weiteren Mönches von Solesmes, Dom Eugène Cardine, eine Forschungsrichtung entwickelt, die sich auf die Interpretation der adiastematischen Neumenzeichen in den frühesten erreichbaren Handschriften konzentriert, die Semiologie.²

Auf Initiative von Papst Pius X. (Papst 1903–1914) entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Editio Vaticana, also die vom Vatikan offiziell herausgegebenen Gesangbücher für die römische Liturgie. Nach dem 1905 veröffentlichten *Kyriale Romanum* erschien 1908 das *Graduale Romanum* mit den Gesängen zur Messe, dessen 100. Geburtstag es 2008 zu feiern galt. 1912 erschien dann das *Antiphonale Romanum*.

1 Heute wissen wir, dass die Verbindung des Papstes Gregor I. (um 540–604) mit dem Gregorianischen Choral, die im 19. Jahrhundert angenommen wurde, eine mittelalterliche Ursprungslegende ist. Vgl. dazu Dyer, *Gregor I.* und Buchinger, *Gregor der Große*.

2 Zum Stand der Semiologie siehe Engels, *Gregorianische Semiologie*.

Dieses enthält alle Gesänge für das Stundengebet, mit Ausnahme der Gesänge zur Matutin.

Diese Bücher sind jedoch keine wissenschaftlichen Editionen, sondern Gesangbücher für die Praxis, in denen jeweils eine der zahlreichen aus dem Mittelalter überlieferten Varianten der Gesänge ausgewählt und verbindlich gemacht wurde. Was deren Auswahl betrifft, vertraten zwei Mönche von Solesmes zwei völlig gegensätzliche Auffassungen. Während Dom André Mocquereau die möglichst authentischen Urfassungen einführen wollte, vertrat der Leiter der päpstlichen Kommission für die Herausgabe der Editio Vaticana Dom Joseph Pothier die Meinung, dass auch spätere Versionen, wenn sie eine Verbesserung etwa in der Melodieführung brächten, berücksichtigt werden sollten, und setzte sich damit durch.³

Mit der Herausgabe von Melodien war es allerdings noch nicht getan. Es musste auch nach einer geeigneten Ausführung der Gesänge gesucht werden. Sie sollte sich einerseits auf die mittelalterlichen Traditionen stützen können, andererseits aber für eine größere Gruppe von Feiernden gesangstauglich sein. Man entschied sich für die Ausführung im oratorischen, also auf den Text hin orientierten Stil.⁴

Es wird also deutlich, dass die Beschäftigung mit dem gregorianischen Choral in erster Linie nicht wissenschaftlich, sondern praktisch ausgerichtet war und ist. Die Choralforschungen innerhalb der katholischen Kirche sind nicht Selbstzweck, vielmehr dienen sie der praktischen Anwendung des Chorals, seiner Interpretation im Gottesdienst. Die Aufführungspraxis steht dabei im Heute und Jetzt; sie versteht sich nicht als historisch informiert oder historisierend. In diesem Sinn unterscheiden sich ihre Ergebnisse ganz wesentlich von der wissenschaftlichen Aufarbeitung einer (musik-) historischen Epoche durch Musikhistoriker.

Kehren wir zur Psalmodie zurück. Erzeugt die Anwendung mittelalterlicher Musiktheorie für die Ausführung des Gregorianischen Chorals eine neue Praxis des liturgischen Gesanges, die wiederum und vielleicht unbewusst eine neue musiktheoretische Grundlage hervorbringt? Die Gesänge der alttestamentlichen Psalmen und Cantica (Psalmen im Alten Testament außerhalb des eigentlichen Buchs der Psalmen) sind seit den Anfängen des Christentums konstitutiver Bestandteil der Gebetsgottesdienste der Gemeinde. Eine Regelung der musikalischen Ausführung ist daher von größter Bedeutung für die christliche Liturgie. Psalmverse sind zweigliedrig, d.h. jeder Vers besteht aus zwei sich entsprechenden Teilen. Aus dieser Struktur heraus waren im späten 8. und frühen 9. Jahrhundert auf der Grundlage des Oktoechos⁵ die

3 Zusammenfassungen der Entstehungsgeschichte des *Graduale Romanum* finden sich bei Göschl, *100 Jahre Graduale Romanum* und Prassl, *100 Jahre Graduale Romanum*.

4 Versuche von anderer Seite, den Choral mensuriert zu interpretieren, scheiterten.

5 Unter *Oktoechos* versteht man die Lehre von den acht Modi, die man früher etwas verkürzt auch als »Kirchentonarten« bezeichnet hat. Man versteht darunter diatonische Tonskalen auf dem Grundton (Finalis) d (Protus), e (Deuterus), f (Tritus) und g (Tetrardus). Auf jeder der vier Skalen werden zwei Arten von »Modi« aufgebaut, »authentische« (mit ungeraden Zahlen bezeichnet) und »plagale« (mit geraden Zahlen bezeichnet): 1. Modus: Protus authenticus, 2. Modus: Protus plagalis, 3. Modus: Deuterus authenticus, 4. Modus: Deuterus plagalis, 5. Modus: Tritus authenticus, 6. Modus: Tritus plagalis, 7. Modus: Tetrardus authenticus, 8. Modus: Tetrardus plagalis. Bei den authentischen Modi beträgt der Abstand zwischen der Finalis und dem Rezitationston in der Regel eine Quint, bei den plagalen eine Terz. Ausnahmen gibt es aufgrund der Problematik in der Behandlung von b-durum und b-molle häufig beim 3. Modus (c anstelle von h), beim 4. Modus (a anstelle von g) und beim 8. Modus (meist c anstelle von h). Die Benennung der

uns heute bekannten Psalmtöne entstanden, das sind Psalmodiemodelle, die man auch als eigene Gattung aus dem Bereich der Rezitationstöne auffassen kann. Die beiden Teile der einzelnen Verse werden auf einem Rezitationston, dem *Tenor* (Betonung auf der ersten Silbe), vorgetragen und sind durch eine Mittelkadenz voneinander abgegrenzt (Abb. 1). Diese wird im Text durch einen Stern, den *asteriscus* (»*«) markiert. Beim ersten Vers jedes Psalms gibt es eine Intonation (*initium*)⁶, am Ende eine Schlusskadenz (*terminatio*), die bei den einzelnen Modellen verschiedene Varianten haben kann (*differentiae*). Bei der antiphonalen Psalmodie singen zwei gegenüberstehende Chöre abwechselnd je einen Vers. Bei manchen längeren Versen wird der erste Halbvers nochmals durch eine Zwischenkadenz, die Flexa (»†«) gegliedert. Abbildung 1 zeigt das Modell des 1. Psalmtones, und als Beispiel für die Anwendung die entsprechende Textunterlegung mit einem Psalmvers (hier: Ps. 44,3). Die Wortakzente sind durch Akzentzeichen gekennzeichnet. Die nicht ausgefüllten Notenköpfe bezeichnen Töne, die je nach Silbenanzahl ausgelassen werden können.

Schlussston der Antiphon Initium Rezitation Mittelkadenz Rezitation Schlusskadenz

Dif - fu - sa est gra - ti - a in la - bi - is tu - is,*prop-ter - e - a be - ne - di - xit te De - us in ae - ter - num

Abbildung 1: Modell des 1. Psalmtones und Anwendung mit Textunterlegung (Ps. 44,3).

Im Gegensatz zu den anderen liturgischen Gesängen war es gerade die Psalmodie, deren Überlieferung und Ausführung durch alle Jahrhunderte hindurch niemals abgebrochen war. Doch die barocke Aufführungspraxis der Psalmodie, an die man hätte anknüpfen können, war für das tägliche Stundengebet nicht geeignet. In der Barockzeit trug man die Psalmen und Cantica, etwa das Magnificat zur Vesper, besonders an höheren Festen sehr langsam und feierlich vor, Ton für Ton, während die begleitende Orgel den Gesang ornamentierte und umspielte. Leo Söhner⁷ hat in seiner grundlegenden Untersuchung einige Beispiele für eine solche Ausführung vorgelegt. Auch bekannte Komponisten der Wiener Klassik wie Michael Haydn oder Wolfgang Amadeus Mozart geben uns in ihrem Schaffen auskomponierte Stilisierungen einer Psalmodie.⁸ Das große Verdienst der Mönche von Solesmes war daher die Einführung des Sprechrhythmus in den Vortrag der Psalmodie, der uns heute selbstverständlich erscheint. Doch das allein genügte noch nicht. Für die

Tonarten nach griechischen Volksstämmen (dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch) stammt aus der antiken Musiktheorie und wird im Gregorianischen Choral eher vermieden. Die Psalmtöne werden nach den Modi bezeichnet. Der 1. Psalmton (oder einfach 1. Ton) ist also der Psalmton im 1. Modus.

6 Die Intonation ist als Verbindung der Antiphon mit dem Rezitationston des Psalmes gedacht, daher wird sie (mit Ausnahme der Cantica aus dem Neuen Testament, nämlich *Benedictus*, *Magnificat* und *Nunc dimittis*) nur beim ersten Vers eines Psalms gesungen.

7 Söhner, *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals*.

8 Das bekannteste Beispiel ist wohl das im »Tonus Peregrinus« (siehe weiter unten) stehende »Te decet hymnus Deus in Sion« im Introitus von Mozarts *Requiem*.

Ausführung durch eine größere Mönchsgemeinschaft war es notwendig, die Verteilung der Textsilben auf die überlieferten Kadenzformeln genau festzulegen. Hatte man die entsprechende Anzahl der Silben einfach vom Ende beginnend rückwärts abzuzählen⁹ oder waren in den Kadenzen auch die Wortakzente zu berücksichtigen? Was konnte man darüber aus mittelalterlichen Quellen entnehmen? Die Mönche von Solesmes erkannten bald, dass eine Berufung auf musiktheoretische Werke des Mittelalters nicht das gewünschte Ergebnis brachte, da diese in Bezug auf die praktische Ausführung liturgischer Gesänge nur wenige Anhaltspunkte geben. Letztendlich waren sie genötigt, ein eigenes Regelwerk als Grundlage für das gemeinsam gesungene Gebet zu entwickeln. Dominicus Johner hat für den deutschen Sprachraum diese Regeln für das *Antiphonale Romanum* von 1912, einem Teil der Editio Vaticana, zusammengestellt und erläutert.¹⁰ Die genauen Regeln waren notwendig geworden, weil aus dem Druckbild der Editio Vaticana die Textunterlegung in den Kadenzen nicht hervorgeht. Nehmen wir als Beispiel die Töne 2 und 7. Das allen Tönen gemeinsame Grundmodell wird anhand eines Merkverses vorgestellt: »Tonus sic incipitur, sic flectitur, et sic mediatur: atque sic finitur«: »Der [jeweilige] Ton beginnt so, wird so abgebogen, und so in der Mitte geteilt; und so beendet.« Der 2. Psalmton (Abb. 2) hat nur zwei *differentiae*. Der Schlüsselwechsel bei der zweiten *differentia* will besagen, dass dieser Ton auch eine Quint nach oben transponiert werden kann, er kann also mit den Tonfolgen c-d-f oder g-a-c beginnen.¹¹

Secundus Tonus.

S E-CUNDUS Tonus sic incí-pi-tur, sic flécti-tur, † et sic me-
Finalis unica D vel A
di-á-tur: * atque sic fi-ní-tur. atque sic fi-ní-tur.

Abbildung 2: *Antiphonale Romanum* (1912), S. 8*.

Der 7. Ton hingegen hat fünf *differentiae*, die nach ihrem Schlussston bezeichnet werden (Abb. 3). Gibt es mehrere *differentiae* auf gleichem Schlussston, so werden sie nummeriert (z.B. im 7. Ton die *differentia* »c2«).

Mittel- und Schlusskadenzen haben bei diesen Tönen entweder eine (so der 2. Ton) oder zwei akzentuierte Noten bzw. Neumen (so der 7. Ton, der erste Akzent

⁹ Im Mittelalter war dies eine durchaus geläufige Praxis, man denke nur an die Gesänge der Troubadours.

¹⁰ Johner, *Neue Schule des Gregorianischen Choralgesanges*, S. 76ff.

¹¹ Liturgische Bücher verwenden die sogenannte Quadratnotation auf vier Linien. Es gibt den C-Schlüssel (das stilisierte C in der zweiten Zeile vor dem letzten *atque*) und den F-Schlüssel (zu Beginn der ersten Zeile), den Vorläufer unseres Bassschlüssels. Bei übereinander stehenden Notenzeichen wird die untere Note zuerst gesungen.

Septimus Tonus.

S

EPTI-MUS Tonus sic incí-pi-tur, sic flécti-tur, † et sic me-di-

a b c

á-tur: * atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

c 2. d

Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Abbildung 3: *Antiphonale Romanum* (1912), S. 19*.

liegt jeweils auf dem Wort *sic*) sowie eine Anzahl von Vorbereitungsnoten. Diese sind aus dem Druckbild von 1912 jedoch nicht zu erkennen und bedurften für die Benutzer einer komplizierten Erläuterung, wie das folgende Beispiel für den 7. Ton (*differentia a*) der Kadenz zeigt:

Hat die Kadenz zwei akzentuierte Noten oder Neumen, so wird die *drittelz*te Silbe der Vershälfte, wenn sie *betont* ist, mit der letzten akzentuierten Note (oder Neume) gesungen, sonst stets die *zweit*letzte Silbe. – Mit der anderen akzentuierten Note (oder Neume) wird die rückwärts gezählte *drittm*ächste Silbe gesungen, wenn diese Silbe betont ist, sonst stets die *zweitm*ächste Silbe.¹²

Erläutert wird dies anhand einer Tabelle (Abb. 4). Aus dieser, allerdings wohl kaum als »benutzerfreundlich« anzusehenden Erläuterung sehen wir, dass mit Ausnahme der rein Silben zählenden Vorbereitungstöne die Modelle in den Kadenz den Wortakzent berücksichtigen.

Auch das von den Mönchen von Solesmes 1934 herausgegebene *Antiphonale Monasticum* ist im Hinblick auf die Textunterlegung nicht eindeutig. Erst die Ausgabe des neuen *Psalterium Monasticum* von 1981 und vor allem die Einführung im ersten Band des neuen *Antiphonale Monasticum* (2005) legen im Schema der dort erneuerten Psalmodie die genaue Verteilung der Silben und die Akzente fest. Die Positionen, an denen bei mehrsilbigen Wörtern zusätzliche Silben eingefügt werden, sind durch nicht ausgefüllte Quadratnoten kenntlich gemacht (Abb. 5).

Die neue Ordnung der Psalmodiemodelle wurde durch die Einführung neuer Psalmtöne ergänzt, nämlich solcher, die nicht dem System des Oktoechos angehören. Psalmmodelle über die acht Psalmtöne hinaus gab es schon in den früheren Ausgaben. Das *Antiphonale Monasticum* von 1934 etwa kannte neben einem »Tonus Recentior« im 3. Modus mit Tenor c anstelle von h und einem transponierten

¹² Ebda., S. 77.

a) die dritt- letzten Sil- ben sind betont.	a)	et	<u>sæ</u> - cu - lum <u>úsque</u> in <u>é</u> - ri - gens	<u>sæ</u> - cu - li. <u>sæ</u> - cu - lum. <u>páu</u> - pe - rem.
b) die zweitletz- ten Silben sind betont.	b)	princi- be- mala	<u>pá</u> - li con- <u>ne</u> - di- <u>non</u> ti-	<u>fir</u> - ma me. <u>cé</u> - tur. <u>mé</u> - bit.
	und:	di-li- Isra- non pecca- Spi-	<u>gén</u> - ti- <u>el</u> in <u>com</u> - mo- <u>tó</u> - rum per- <u>ri</u> - tu - i	<u>bus</u> te. <u>Dó</u> - mi - no. <u>vé</u> - bi - tur. <u>i</u> - bit. <u>San</u> - cto.

Abbildung 4: Verteilung des Textes auf Kadenzen mit zwei akzentuierten Noten/Neumen (Johner, *Neue Schule des Gregorianischen Choralgesanges*, S. 78).

TONUS II

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

Atque sic fi- ní-tur.

Mediatio et terminatio unico accentu constant, terminatio vero cum una syllaba præparationis.

Abbildung 5: *Antiphonale Monasticum I* (2005), S. 511.

TONUS «PEREGRINUS»

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

Atque sic fi-ní- tur.

Mediatio unico accentu constat cum tribus syllabis præparationis; terminatio vero unico accentu cum una syllaba præparationis.

Abbildung 6: *Antiphonale Monasticum I* (2005), S. 517.

4. Modus »alteratus« die »Toni speciales«, nämlich den »Tonus Peregrinus«, den »Tonus Irregularis« und den »Tonus in Directum«.

Die Besonderheit des im Mittelalter beliebten »Tonus Peregrinus«¹³ besteht in zwei verschiedenen Rezitationstönen in den beiden Vershälften, nämlich a und g (Abb. 6). Der »Tonus in Directum« ist ein Psalm, der nicht von einer Antiphon umrahmt wird, und eine Reminiszenz an eine frühere Epoche, als Psalmen ohne Antiphon in einem Zug durchgesungen wurden.¹⁴ Er hatte aber in der Liturgie bereits im Jahr 1934, als das *Antiphonale Monasticum* erschien, keine größere Bedeutung mehr. Im ersten Band des neuen *Antiphonale Monasticum* (2005) sind neben den bisherigen acht Psalmtonen (ergänzt durch einen »Tonus II*« und einen »Tonus IV*«, beides Transpositionen und daher Abarten des 4. Tones), dem »Tonus Peregrinus« und der »Psalmodia sine Antiphona« auch drei neue Psalmmodelle mit der Bezeichnung C, D und E aufgeführt, wobei der »Tonus E« dem »Tonus Irregularis« von 1934 entspricht. Die Einführung dieser neuen Modelle bedarf einer genaueren Erklärung.

Psalmen sind im Stundengebet in der Regel mit Antiphonen verbunden. Jede Antiphon erklingt wie ein Kehrsvers vor und nach dem Psalm und muss daher in der Tonart mit diesem übereinstimmen.¹⁵ Daher muss für das Psalmmodieren der Psalmton im Modus der Antiphon gewählt werden. Nicht immer lässt sich jedoch eine Zuordnung eindeutig treffen, auch in mittelalterlichen Tonaren¹⁶ werden gelegentlich Antiphonen unterschiedlichen Tonarten zugewiesen. Besonders ist dies bei spätmittelalterlichen Kompositionen mit ihrem großen Tonumfang der Fall (man denke etwa an die Kompositionen der hl. Hildegard von Bingen), die entweder einem authentischen oder einem plagalen Modus zugeordnet werden können. Auf der anderen Seite gibt es aber Antiphonen aus dem ursprünglichen Repertoire des 9. Jahrhunderts, die aufgrund ihres kleinräumigen Tonumfangs oder ihrer pentatonischen Struktur keinem bestimmten Modus eindeutig zuzuweisen sind. Vor allem bei Antiphonen aus dem Ferialoffizium (Stundengebet an Wochentagen) ist dies der Fall. Sie sind deshalb von den Theoretikern und in den verschiedenen liturgischen Büchern von der Zeit des Mittelalters bis heute unterschiedlichen Modi zugeteilt worden. Diese Antiphonen lassen sich in Gruppen einteilen, die sich – nach ihrer Finalis, also ihrem Endton – auf die Strukturstufen C, D und E einschränken lassen. Abbildung 7 zeigt als Beispiel die Antiphonen »Alleluja, alleluja, alleluja« (Strukturstufe C), »Nos qui vivimus« (Strukturstufe D) und »Clamavi et exaudivit me« (Strukturstufe E).¹⁷

13 Der »Tonus Peregrinus« hat sich später vor allem im protestantischen Bereich erhalten, etwa zum feierlichen Gesang des Magnificats in der Vesper.

14 Das Gegenstück in der Messe wäre der Tractus.

15 Genau genommen wurde die Antiphon bis zur Liturgiereform nach dem 2. Vatikanischen Konzil meist nur am Schluss vollständig gesungen, vor dem Psalm stimmte man nur den Beginn als Intonation an. Nur bei hohen Festen, die aus diesem Grunde als Duplexfeste bezeichnet werden, erklingt auch zu Beginn die gesamte Antiphon.

16 Tonare sind Listen, in denen alle Antiphonen nach Tonarten und innerhalb der Tonarten alphabetisch geordnet sind.

17 Vgl. Turco, *Il canto gregoriano*, S. 20f.

Al-le-lu-ja, al - le-lu - ja, al - le - lu-ja. Nos qui vi-vi-mus, be-ne-di-ci-mus Do-mi-no. Cla-ma-vi et ex-au-di-vit me

Al-le-lu-ja, al - le-lu - ja, al - le - lu-ja. Nos qui vi-vi-mus, be-ne-di-ci-mus Do-mi-no. Cla-ma-vi et ex-au-di-vit me

Al-le-lu-ja, al - le-lu - ja, al - le - lu-ja. Nos qui vi-vi-mus, be-ne-di-ci-mus Do-mi-no. Cla-ma-vi et ex-au-di-vit me

Abbildung 7: Drei Beispiele für Ferialantiphone mit Strukturstufen C (links), D (Mitte), E (rechts).

In der Tat können diese Antiphonen, wie hier gut zu sehen ist, in unterschiedlichen Lagen des Tonsystems gesungen werden, ohne dass sich das Verhältnis von Ganz- und Halbtönen ändert, was eine eindeutige modale Zuordnung nicht mehr erlaubt. Wenn ich zum Beispiel die Antiphon »Alleluja, alleluja, alleluja« auf f beginne, steht sie im 6. Modus (Finalis f), beginne ich sie auf g, steht sie im 8. Modus (Finalis g). Da die Tonhöhe relativ und nicht absolut zu verstehen ist (also a nicht mit zum Beispiel 440 Hz definiert wird), kann ich vom bloßen Hinhören nicht erkennen, auf welchem Ton die Antiphon beginnt und daher auch nicht entscheiden, in welchem Modus sie stehen soll.

Das System des Oktoechos wurde aufgrund solcher Antiphonen in jüngerer Zeit einer kritischen Überprüfung unterworfen. Durch die Arbeiten von Dom Jean Claire¹⁸ und Alberto Turco¹⁹ wurde klar, dass dieses Tonsystem nicht als Ausgangspunkt, sondern als Endpunkt einer Entwicklung anzusehen ist. Dom Jean Claire erkannte, dass die Antiphonen des Ferialoffiziums einer Entstehungsschicht angehören, die noch vor Einführung des Oktoechosystems im Zuge der karolingischen Choralreform im 8. Jahrhundert anzusetzen ist. Sie stehen eng mit der damals üblichen responsorialen Psalmodie in Verbindung, bei welcher eine Gemeinschaft mit einem gemeinsam gesungenen Vers refrainartig auf einen Solisten antwortet. Um von der ganzen Gemeinschaft gesungen zu werden, mussten diese rufartigen Verse einfach aufgebaut sein und durften keinen zu großen Tonumfang haben. Es ist offensichtlich, dass diese alten Antiphonen bei der Übernahme des Oktoechos in das damals neue System eingefügt wurden; man könnte auch sagen, dass ihnen dieses System sozusagen »übergestülpt« wurde. Diese Antiphonen gehören in der Tat keinem Modus des Oktoechos an.

Wie aber sollte man nun beim neuen Stundengebet vorgehen? Sollte man diese Antiphonen einfach wie bisher mehr oder minder willkürlich einem Modus und somit einem Psalmton zuordnen? Um hier Abhilfe zu schaffen, wählten die Mönche von Solesmes einen anderen Weg. Sie entwickelten für diese Gesänge eigene neue Psalmöne, die sie aus vorhandenem Material ableiteten. So wurde etwa der Psalmton auf der Strukturstufe C aus der Antiphon »Tu es Deus, qui facis mirabilia« entwickelt (Abb. 8). Die Antiphon enthält nur drei unterschiedliche Tonhöhen (a, c, d), beim daraus abgeleiteten »Tonus C« tritt noch das h hinzu.

18 Claire, *Les répertoires liturgiques latins*.

19 Turco, *Il canto gregoriano*.

Ps 76, 15

U es De-us, * qui fa-cis mira-bi-li-a.

E u o u a e.

TONUS C

Sic inci-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *

Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Mediatio et terminatio c2 unico accentu constant cum duabus syllabis præparationis, terminatio c vero fit recta ac protracta voce.

Abbildung 8: *Psalterium Monasticum* (1981), S. 177 (oben) und *Antiphonale Monasticum I* (2005), S. 515 (unten).

Der »Tonus D« wurde aus dem Tonus IV abgeleitet; der »Tonus E« entspricht dem »Tonus Irregularis« im *Antiphonale Monasticum* von 1934 (Abb. 9).

Die von den Mönchen von Solesmes entwickelten Psalmtonmodelle beherrschen heute den gesamten katholischen Liturgiegesang, dies gilt auch etwa für die deutschsprachigen liturgischen Gesangbücher. Die Modelle wurden dabei für die darin verwendete deutsche Psalmodie vereinfacht und der deutschen Sprache angepasst (Abb. 10).²⁰

Der Gregorianische Choral zeichnet sich durch die enge Verbindung von Musik und Sprache aus. Wohl deshalb wird ihm in der katholischen Kirche als der ihr eigene Gesang Modellcharakter für die liturgische Musik schlechthin verliehen, er wird und wurde immer als »gesungenes Gebet« verstanden. Dies verweist ins Transzendente, in den spekulativen Bereich, ist also ein Gegenstand der Theologie und führt über die historische Betrachtungsweise hinaus. Die Chorforschung der Mönche von Solesmes sieht sich im Dienste der Liturgie und somit der Kirchenmusik. Die liturgischen Bücher spiegeln dabei die Entwicklung der letzten Jahrzehnte. Die historische Musikologie ist dafür nur insofern von Bedeutung, als sie den Ausführenden Hilfen zur Aufführungspraxis gibt; sie ist also hierbei lediglich eine Art »Hilfswissenschaft«. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Leistungen der praktischen Chorforschung für die Musikologie nicht brauchbar wären, genau das Gegenteil ist der Fall. Aber ihre Intentionen sind andere. Angestrebt wird nicht eine authentische Aufführungspraxis, sondern eine lebendige Choralpraxis in der Liturgie.

²⁰ *Deutsches Antiphonale* (©2002).

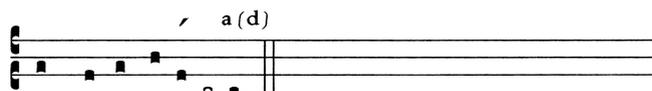
TONUS D



Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *



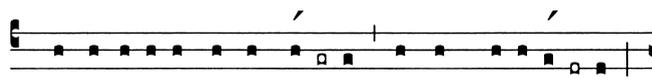
Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur.

Mediatio unico accentu constat cum duabus syllabis præparationis; terminationes vero unico accentu cum tribus syllabis præparationis, excepta terminatione c (vel f), in qua transitus fit directe a tenore ad accentum, absque syllaba præparationis.

TONUS E



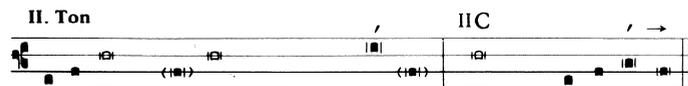
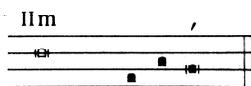
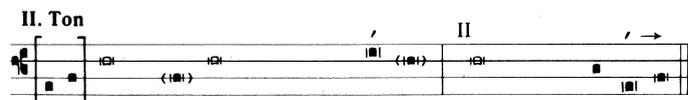
Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur; *



Atque sic fi-ní-tur.

Mediatio unico accentu constat, terminatio vero duplici.

Abbildung 9: *Antiphonale Monasticum I* (2005), S. 516.



Dieser Psalmton bleibt dem Benedictus und dem Magnificat vorbehalten.

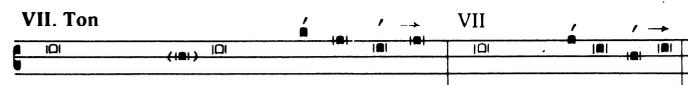


Abbildung 10: *Deutsches Antiphonale* (©2002), Beilageblatt.

Diese Praxis hat auf die Theoriebildung zurückgewirkt: Die Beschäftigung mit dem liturgischen Gesang und seine Ausführung im Gottesdienst hat im Gegenzug durch die Ausarbeitung von Modellen und Regeln für die Textunterlegung sowie durch die aus Forschungsergebnissen gestützte Ableitung neuer Psalmodiemodelle tatsächlich eine neue musiktheoretische Grundlage für die Ausführung des Psalmengesanges hervorgebracht.

Quellen

Graduale Romanum 1908

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis S.S. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum, Rom: Typis Vaticanis 1908.

Antiphonale Romanum 1912

Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis S.S. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum, Rom: Typis Polyglottis Vaticanis 1912.

Antiphonale Monasticum 1934

Antiphonale Monasticum pro diurnis horis iuxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confoederatum Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus Monachis restitutum, Paris: Desclée 1934.

Psalterium Monasticum 1981

Psalterium cum canticis Novi & Veteris testamenti iuxta regulam S.P.N. Benedicti & alia schemata Liturgiae Horarum Monasticae cum Cantu Gregoriano, hrsg. von den Mönchen von Solesmes, Paris: Desclée 1981.

Antiphonale Monasticum I, 2005

Liber Antiphonarius pro diurnis horis cura scriptorii palaeographici Solesmensis praeparatus, Bd. 1: *De tempore*, hrsg. von den Mönchen von Solesmes, Solesmes (S.A.S. La Froidfontaine) 2005.

Deutsches Antiphonale

Antiphonale zum Stundengebet, hrsg. von den Liturgischen Instituten Trier, Salzburg, Zürich, in Zusammenarbeit mit den Mönchen der Abtei Münsterschwarzach. Freiburg: Herder / Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag 2002.

Literatur

Buchinger, Harald G.: *Gregor der Große und die abendländische Liturgiegeschichte: Schlüssel- oder Identifikationsfigur?*, in: *Psallite sapienter. Festschrift zum 80. Geburtstag von Georg Béres*, hrsg. von István Verbényi, Budapest: Szent István Társulat az apostoli szentszék könyvkiadója 2008, S. 113–154.

[Claire, Jean:] *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoëchos*, Études Grégoriennes 15 (1975).

Dyer, Joseph: *Gregor I.*, in: MGG2, Personenteil, Bd. 7 (2002), Sp. 1562–1564.

Engels, Stefan: *Gregorianische Semiologie als musikwissenschaftliche Disziplin*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 89 (2005), S. 7–27.

Göschl, Johannes Berchmans: *100 Jahre Graduale Romanum*, in: *Beiträge zur Gregorianik* 44 (2005), S. 67–85.

Johner, Dominicus: *Neue Schule des Gregorianischen Choralgesanges*, Regensburg: Pustet 1929.

Prassl, Franz Karl: *100 Jahre Graduale Romanum 1908–2008*, in: *Singende Kirche* 55/4 (2008), S. 189–196.

Saulnier, Daniel: *Les modes Grégoriens*, Solesmes: Abbaye Saint-Pierre 1997.

Söhner, Leo: *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert*, Augsburg: Filser 1931.

Turco, Alberto: *Il canto gregoriano. Toni e modi*. Roma: Edizioni Torre d'orfeo 1996.

© 2010 Stefan Engels (engels@virgilschola.org)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Engels, Stefan (2010), »Gregorianische Psalmodie im Spannungsfeld zwischen musiktheoretischer Grundlage und praktischer Ausführung« [Gregorian Psalmody between Music-Theoretical Basis and Practical Execution], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 363–374. <https://doi.org/10.31751/p.82>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Gregorian chant; Gregorianischer Choral; modes; Modus; octoechos; Oktoechos; Psalmodie; psalmody; Solesmes; Tonus; tonus

eingereicht / submitted: 17/02/2009

angenommen / accepted: 27/05/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010