

Brieger, Jochen (2006): Alternative Kriterien der Modusbestimmung. ZGMTH 3/1, 15–26. <https://doi.org/10.31751/222>

© 2006 Jochen Brieger



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.

veröffentlicht / first published: 01/01/2006
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2008

Alternative Kriterien der Modusbestimmung

Jochen Brieger

In der Frage, wie man den Modus einer mehrstimmigen Komposition bestimmen kann, gehen die Meinungen der Musiktheoretiker im 15. und 16. Jahrhundert auseinander, weil die von ihnen beschriebenen Kriterien ursprünglich der Klassifikation einstimmiger Gesänge dienten. Es stellt sich daher die Frage, ob das modale System nur in der Theorie Geltung besaß oder auch für die kompositorische Praxis von Relevanz war. Am Beispiel von Motetten Giovanni Pierluigi da Palestrinas soll gezeigt werden, dass der Modus einer mehrstimmigen Komposition mit den üblichen Kriterien nicht immer zweifelsfrei zu bestimmen ist. Eine Alternative besteht darin, die Melodik einer Komposition stärker als Kriterium der Modusbestimmung in den Mittelpunkt zu rücken. Denn analog zu den Gesängen des gregorianischen Repertoires verlaufen die einzelnen Stimmen keineswegs immer in einem Gesamtmodus, sondern es lassen sich einzelne, aufeinander bezogene Felder mit unterschiedlicher modaler Färbung nachweisen. Weiterhin lässt sich zeigen, dass hier immer noch die Modelle des einstimmigen Gesanges nachwirken, wie sie sich exemplarisch in den Psalmformeln manifestieren, und dass die einzelnen Stimmen darüber hinaus durch kongruente Tonräume miteinander verbunden sind, die mit den verschiedenen Quart- und Quintspezies in Verbindung gebracht werden können.

Die Annahme, dass man den Modus einer mehrstimmigen Komposition des 15. oder 16. Jahrhunderts immer zweifelsfrei bestimmen könne, ist an eine grundlegende Voraussetzung gebunden: Die Existenz eines in sich geschlossenen modalen Systems, aus dem sich geeignete Analyse Kriterien ableiten lassen. Doch schon bei kritischer Prüfung der zeitgenössischen Quellen wird man schnell zu dem Ergebnis kommen, dass diese Voraussetzung nicht gegeben ist. Die musiktheoretischen Traktate liefern zwar – lässt man einmal die Frage nach der Zählung und Anzahl der Modi außer acht – eine ziemlich einheitliche Beschreibung verschiedener Charakteristika einstimmiger Gesänge des gregorianischen Repertoires. Aber deren Gültigkeit für die Mehrstimmigkeit wird allenfalls behauptet, und in der Frage, wie der Modus einer mehrstimmigen Komposition konkret zu bestimmen sei, äußern sich die Autoren nicht eindeutig.

Bernhard Meier hat in seinem Buch *Die Tonarten der klassischen Vokalphonie*¹ den Versuch unternommen, anhand der Quellen die drei zentralen Kriterien der Modusbestimmung Ambitus, Kadenzstufen und Tenorprinzip darzustellen und für die Analyse fruchtbar zu machen. Doch scheitert dieses System oftmals in der Praxis und führt keineswegs immer zu befriedigenden Ergebnissen, weil es eine modale Eindeutigkeit sucht, die nicht vorhanden ist. Ein theoretisch-analytischer Ansatz, der modale Eindeutigkeit

1 Meier 1974.

suggeriert, geht an der Praxis vorbei und wird dem einzelnen Werk nicht gerecht. Daraus erwächst zwangsläufig die Frage, ob das modale System nur eine theoretische Konstruktion darstellt oder ob es auch für den eigentlichen Kompositionsprozess von Bedeutung war. Harold Powers hat in diesem Zusammenhang die These vertreten, dass ein Modus als solcher gar nicht existiere, sondern lediglich durch einen oder mehrere ›tonal types‹ – in Anlehnung an den Begriff des Tonartentyps bei Siegfried Hermelink² – repräsentiert werde.³ Ein ›tonal type‹ ist für Powers jeweils durch die drei minimalen Faktoren Schlüsselung, Tonsystem und Grundton des Schlussklangs⁴ gekennzeichnet, über die sich ein Komponist vor dem Schreiben eines Werkes im klaren sein musste. Dabei kann ein Modus durch mehrere ›tonal types‹ repräsentiert werden oder ein ›tonal type‹ mehrere Modi repräsentieren.⁵ Diese Sichtweise hat den Vorteil, dass keine Systemzwänge den Blick einengen, und sie wird meiner Meinung nach der Realität eher gerecht als das System Bernhard Meiers. Allerdings sagt Powers' Konzept wenig über die modale Binnenstruktur einer Komposition aus.

Ausgehend von diesem Diskussionsstand möchte ich nun anhand einiger Beispiele aus Giovanni Pierluigi da Palestrinas erstem Buch der vierstimmigen Motetten⁶ Vorschläge machen, wie man durch die Betrachtung der Melodik der einzelnen Stimmen Aufschluss über die modale Struktur einer Komposition erhalten kann. Diese Vorgehensweise ist für die einstimmige Musik des Mittelalters nicht ungewöhnlich. Dort bezieht sich der Begriff ›Modus‹ unter anderem auch auf den melodischen Charakter einer Melodie⁷ und Beispiele wie die Memorierformeln des Johannes Affligemensis belegen das Bemühen, die Eigenheiten eines Modus in mustergültiger Weise darzustellen. Auch Bernhard Meier spricht von »Archetypen melodischer Verläufe«⁸, und in der Tat beruht ja das gesamte gregorianische Repertoire auf solchen formelhaften Wendungen. Während sich Meier aber mit der bloßen Beschreibung dieser Archetypen begnügt, möchte ich einen Schritt weitergehen und die typischen Wendungen, wie sie sich beispielsweise in den gregorianischen Rezitationsformeln manifestieren, als Referenzsystem für die Modusbestimmung mehrstimmiger Musik verwenden.

Der Modus der Motette *Veni sponsa Christi* lässt sich auch anhand der herkömmlichen Kriterien Ambitus, Kadenzstufen und Tenorprinzip leicht bestimmen. Der Ambitus der beiden Hauptstimmen Cantus (f^1 bis g^2) und Tenor (g bis a^1) deutet klar auf den siebten Modus, das Mixolydische, hin. Auch die Betrachtung der Kadenzen bestätigt diese Annahme, denn fünfmal erscheint g und jeweils zweimal erscheinen c , d und a als Kadenzstufen.

2 Hermelink 1960, 13 ff.

3 Powers 1992, 12.

4 Unter dem Begriff ›Grundton des Schlussklangs‹ versteht Powers den jeweils tiefsten Ton, der jedoch nicht zwingend mit der Finalis eines Modus übereinstimmen muss.

5 Powers 1981, 438 f.

6 *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternibus vocibus. Liber Primus*, Rom 1563.

7 Hiley 1997, Sp. 98.

8 Meier 1974, 28.

In Festo Virginum

The image shows a musical score for a four-part setting. The top staff is for Cantus (Soprano), followed by Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The lyrics are: "Ve - ni spon - sa Chri - - - - -". The score includes a second system starting at measure 6, with lyrics: "sti, ve - ni spon - sa Chri - - - - - sti,". The bottom staff of the second system has lyrics: "Ve - - - ni spon - sa Chri - - - - -".

Beispiel 1: G. P. da Palestrina, *Veni sponsa Christi*, Beginn

A single musical staff in treble clef showing the beginning of the antiphon. The lyrics are: "Ve - ni spon - sa Chri - sti ac - ci - pe co - ro - nam".

Beispiel 2: Antiphon *Veni sponsa Christi*, Beginn

Der Vergleich zwischen der Antiphon *Veni sponsa Christi* und dem Beginn der Motette zeigt, dass das Soggetto des Cantus ganz offensichtlich aus der Antiphon abgeleitet ist: Den ersten Teil hat Palestrina unverändert übernommen, den zweiten Teil etwas erweitert. Dies ist nun keine sensationelle Neuerung, sondern stellt ein durchaus übliches kompositorisches Verfahren dar. Bei diesem Vergleich kommt es auf etwas anderes an, denn der melodische Verlauf der Antiphon zeigt in vorbildlicher Weise die melodischen Merkmale des siebten Modus: Der Rezitationston *d* wird im ersten Teil durch *e* und *h* umspielt, die zweite Phrase führt über die Terzen *d-h* und *c-a* zur Finalis *g* hinab. Aus diesen Tönen ist aber nicht nur das erste Soggetto der Motette, sondern fast das gesamte melodische Gerüst der beiden Hauptstimmen Cantus und Tenor aufgebaut. Dies ermöglicht eine leichte modale Zuordnung der folgenden Beispiele.

In Festo Nativitatis Domini

Cantus
Di - - - es san - cti - fi - ca - tus, il - lu - xit no -

Altus
Di - - - es san - cti - fi - ca - tus, il -

Tenor

Bassus

6
- - - - - bis, di -
lu - xit no - - - - - bis, di - - -
Di - - - es san - cti - fi -
Di - - - es

11
es san - cti - fi - ca - - - - tus,
- - - - - es san - cti - fi - ca - - - - tus, il - lu - xit no - - - -
ca - tus, il - lu - xit no - - - -
san - cti - fi - ca - tus, il - lu - xit no - - - -

Beispiel 3: G.P. da Palestrina, *Dies sanctificatus*, Beginn

Die Motetten *Dies sanctificatus* und *Tu es pastor ovium* gehen nicht auf eine gregorianische Vorlage zurück, doch ähneln die Anfänge dieser beiden Motetten unverkennbar dem der Motette *Veni sponsa Christi*.¹ Gemeinsam ist ihnen die melodische Struktur innerhalb des Hexachordraumes *g-e* und der Rezitationston *d*, der durch *e* und *h* umspielt wird. Durch die vergleichende Betrachtung der melodischen Struktur nur einer

1 Schlötterer 2002, 50.

In Die Sancti Petri Apostoli

The musical score is presented in four systems, each with four staves corresponding to the vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- System 1:** Cantus: Tu es pa - stor o - - - - vi - um, o - - - - ; Altus: Tu es pa - stor o - - - - ; Tenor: ; Bassus: .
- System 2 (starting at measure 6):** Cantus: - - - vi - um, prin - ceps a - po - sto - lo - - - - ; Altus: - - - vi - um, prin - ceps a - po - sto - lo - - - - ; Tenor: ; Bassus: .
- System 3 (starting at measure 11):** Cantus: - - - - - rum, ; Altus: - - - - - rum, tu ; Tenor: Tu es pa - stor o - - - - vi - um, o - - - - ; Bassus: Tu es pa - stor o - - - - .

Beispiel 4: G.P. da Palestrina, *Tu es pastor ovium*, Beginn

Stimme lässt sich also sehr schnell der modale Rahmen eines Werkes bestimmen. Die vorgenommene Einordnung deckt sich mit Powers' These, nach der die Kombination aus hoher Schlüsselung, ›cantus durus‹ und Schlussklang C den siebten Modus repräsentiert und somit alle drei Motetten demselben ›tonal type‹ angehören.²

2 Powers 1981, 456 ff.

In Die Sanctae Mariae Magdalenae

Cantus
In di - e - bus il - - - - - lis, in -

Altus
In di - e - bus il -

Tenor

Bassus

6
di - e - bus il - - - - -
lis
In di - e - bus il - - - - -
In di - e -

Beispiel 5: G. P. da Palestrina, *In diebus illis*, Beginn

Der Vergleich melodischer Strukturen kann eine große Hilfe sein, wenn der Modus zunächst unklar erscheint. In den folgenden drei Beispielen gelangt man mit den herkömmlichen Kriterien nämlich durchaus zu konträren Ansichten. Doch überprüfen wir zunächst, zu welchem Ergebnis wir mit unserer neuen Methode kommen würden.

Der Beginn des Cantus hat in den drei Motetten *In diebus illis*, *Exaudi Domine* und *Congratulamini mihi* eine sehr ähnliche Struktur: Die melodische Bewegung vollzieht sich bogenförmig von e aufwärts zu c und wieder zurück zu e. Den beiden Quartsprüngen e-a und g-c aufwärts steht die abwärts gerichtete phrygische Skala von c nach e gegenüber. Diese melodischen Merkmale sind typisch für den dritten Modus, das Phrygische, dessen Rezitationston c ist.¹ Wenn wir jedoch nach den herkömmlichen Kriterien vorgehen, könnte man in den Motetten *In diebus illis* und *Exaudi Domine* aufgrund der Kadenz und vor allem des Ambitus von Cantus und Tenor zu der Vermutung kommen, dass die Finalis hier nicht e sondern a ist. Argumente, die diese These stützen würden, lassen sich durchaus vorbringen, so beispielsweise die Bedeutung von a als Kadenzstufe

¹ Schmidt 2004, 151.

In Festo Presentationis Beatae Mariae

Con - - - gra - tu -

la - mi - ni mi - - - - - hi, con

mi - ni mi - - - - - hi, mi - - - - - hi,

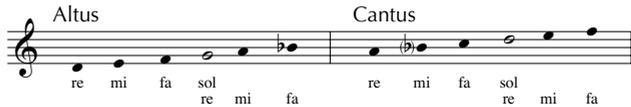
Con - - - gra - tu -

Beispiel 7: G. P. da Palestrina, *Congratulamini mihi*, Beginn

1. Wie bereits die drei Beispiele für den siebten Modus gezeigt haben, lassen sich die Motetten aufgrund der melodischen Ähnlichkeiten der drei Soggetti eindeutig zu einer Gruppe zusammenfassen. Die melodischen Charakteristika und der Hexachordraum des ersten Soggetto von e bis c weisen hier eindeutig auf den dritten Modus als Rahmen für die gesamte Motette hin.
2. Das Soggetto der Motette *Congratulamini mihi* beginnt im Altus mit *h*. Da über *h* keine reine Quinte möglich ist, muss Palestrina bei der Beantwortung von *h* aus den Verlauf des Soggetto verändern. Eine Beantwortung von *a* aus, wie in den Motetten *Exaudi Domine* und *In diebus illis*, scheint deshalb für den dritten Modus logischer zu sein, weil das Soggetto dabei nicht verändert werden muss.
3. Trotz meiner Argumente für den dritten Modus halte ich diese drei Motetten für gelungene Beispiele dafür, dass die modale Situation nicht immer eindeutig sein muss. Die Melodik schwankt zwischen den beiden Polen *a* und *e*, doch mit einem Schwerpunkt hin zu *e* als Finalis. Ergänzend sei erwähnt, dass *a* als Finalis eine hohe Schlüsselung erfordern würde.²

2 Powers 1981, 453.

Ambitus. Das Soggetto könnte auch in eine Reihe mit den drei vorangegangenen Beispielen gestellt und ein analoges Modell zum dritten Modus in Quarttransposition, dem a-Phrygischen, vermutet werden. Doch die nächste Phrase verwirrt durch ihren Quintfall von *d* nach *g*. Dieser Verlauf wird erst verständlich, wenn man die übrigen drei Stimmen und den weiteren Fortgang der Motette in die Betrachtung miteinbezieht und als Ergebnis den ersten Modus in Quarttransposition, das *g*-Dorische als modalen Rahmen erhält. Vergleicht man die Tonräume des ersten Soggettos aus Altus und Cantus miteinander, so ergibt sich – sieht man einmal von der generellen *b*-Vorzeichnung³ ab – jeweils derselbe hypodorische Tonraum: im Altus mit *g* als Finalis und im Cantus mit *d* als Finalis.



Beispiel 9: G. P. da Palestrina: *Tribus miraculis ornatum*, kongruente Tonräume in Cantus und Altus

Die beiden Tonräume entsprechen sich hier also nicht primär nach dem Muster von authentischem und plagalem Ambitus, sondern aufgrund ihrer Struktur aus der Quartspezies *re-sol* (jeweils von der Finalis aus nach unten) und der Quintspezies *re-la* (nach oben jeweils nur bis zum Rezitationston genutzt). Dieses Prinzip aus miteinander kongruenten Tonräumen scheint mir zentral für das Verständnis der Verknüpfung zwischen mehreren Stimmen zu sein. Dabei spielt weniger das Prinzip der sich gegenseitig ergänzenden authentischen und plagalen Ambitusbereiche eine Rolle als vielmehr die Zusammengehörigkeit und Kongruenz gleicher Quint- und Quartspezies, die ja gerade den Charakter eines Modus ausmachen.⁴ In diesem Zusammenhang ist auch die Beantwortung der Soggetti aus den vorangegangenen Beispielen zu sehen.

Ich möchte abschließend noch einmal kurz begründen, warum ich die vorgestellten Ansätze den üblichen Methoden der Modusbestimmung vorziehe:

1. Für eine Zeit, in der die Existenz einer Partitur eher eine Ausnahme als die Regel darstellte und jeder geschulte Sänger mit dem gregorianischen Repertoire und seinen typischen Wendungen vertraut war, erscheint mir die Modusbetrachtung anhand der Melodik eine angemessene Methode zu sein. Es entfällt die Diskrepanz, die entsteht, wenn man versucht, anhand einer Partitur ›den‹ Modus zu bestimmen. ›Den‹ Modus gibt es aus meiner Sicht nicht, sondern eine Komposition definiert sich über einzelne, modal unterschiedlich geprägte Abschnitte.

3 Obwohl der zweite Modus nicht mit einer generellen *b*-Vorzeichnung versehen ist, tritt doch innerhalb einer Komposition *b* sehr häufig als Akzidens in der Funktion von *fa* super *la* auf. Das *e* am Beginn der vierten Mensur im Altus könnte man sogar als *es* im Sinne der ›musica ficta‹ verstehen.

4 Schmidt-Beste 1997, Sp. 415 f.

2. Diese Sichtweise ergänzt sich in hervorragender Weise mit der eingangs vorgestellten These von Harold Powers. Die als Rahmenbedingungen gesetzten Faktoren Schlüsselung, Tonsystem und Schlussklang entsprechen mehr den historischen Gegebenheiten, weil sie eben nur den modalen Rahmen festlegen (ähnlich der Grundtonart eines dur-moll-tonalen Werkes), jedoch innerhalb des Verlaufs einer Komposition oder der einzelnen Stimmen Veränderungen zulassen.
3. Im Hinblick auf den Kompositionsprozess wird verständlich, wie dicht in der Musik der Renaissance ›Allgemeines‹ und ›Individualität‹ aufeinander bezogen sind. Ein Soggetto entspringt nicht ausschließlich der Phantasie des Komponisten, denn neben satztechnischen Zwängen beeinflussen die am modalen System orientierten Wendungen des gregorianischen Repertoires die melodische Struktur. Dieser Gedanke erscheint nicht zuletzt deswegen sehr plausibel, da die meisten Komponisten des 16. Jahrhunderts mit dem gregorianischen Repertoire aufs engste vertraut waren.⁵
4. Die Struktur einer Komposition wird durch die Analyse der Melodik besser nachvollziehbar, da nun erkennbar wird, wo sich der Modus verändert. Es wäre höchst problematisch anzunehmen, eine Motette Palestrinas stünde durchgängig in einem Modus. Musikalischer Kontrast entsteht nicht nur durch den Text und die dazugehörigen Soggetti, sondern auch durch unterschiedliche modale Regionen innerhalb einer Komposition.

Diese Thesen scheinen mir zentral für das Verständnis des Kompositionsprozesses in der Musik der klassischen Vokalpolyphonie zu sein. Mit der vorgestellten Methode der Modusbestimmung kann erklärt werden, woran sich der melodische Verlauf orientiert, und aufgezeigt werden, dass das einstimmige Repertoire des gregorianischen Gesanges auch im 16. Jahrhundert großen Einfluss auf die Komponisten hatte. Der Wechsel zwischen modal unterschiedlich geprägten Bereichen, die wesentlich den Charakter eines Werkes beeinflussen, tritt deutlicher hervor und wir erfahren mehr über die Struktur einer Komposition, als dies mit den bisherigen Methoden möglich war.

Literatur

- Hermelink, Siegfried (1960), *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 4), Tutzing: Schneider.
- Hiley, David (1997), Art. »Modus. I. Das frühe Mittelalter«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 397–413.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Powers, Harold (1981), »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, *Journal of the American Musicological Society* 34, 428–470.

5 Schlötterer 2002, 12.

- (1992), »Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, Winterthur: Amadeus, 9–52.
- Schlötterer, Reinhold (2002), *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg: Wißner.
- Schmidt, Christopher (2004), *Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre* (= *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Sonderband), Winterthur: Amadeus.
- Schmidt-Beste, Thomas (1997), Art. »Modus. III. Ab ca. 1470«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 417–431.