

Volkhardt Preuß

Der Aspekt des Phrygischen
bei Brahms und Schönberg

Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg

Hamburg, 1990/91

Arnold Schönberg

Klavierstück op. 11,1

Mäßige Viertel

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung	1
Idee	1
Erscheinungsformen, Bezüge, Metrik	4
Cadenzvarianten im ersten Abschnitt	15
Mittelteil	18
-Anhang-	

Arnold Schönberg

Klavierstück op. 11 Nr.1

Mäßige Viertel

Vorbermerkung

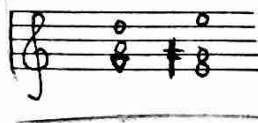
Diese Analyse versteht sich nicht als selbständiges Compendium, sondern als Ergänzung zur Arbeit über die "Kunst der Fuge". Ihr Anliegen ist es, aufzuzeigen, inwieweit einige Phänomene, die beim Bach'schen Kontrapunkt zu beobachten waren, in späteren Stilen, wie hier bei Schönberg, wieder eingestellt werden - freilich auf einer anderen, "abstrahierenden" Ebene. Im Wesentlichen geht es um die grundsätzlichen Beobachtungen, die im Kapitel "Der Aspekt des Phrygischen" zusammengefaßt sind, oder besser: um deren Essenz.

Dabei liegt es in der Natur der Sache, daß nicht alle Gedanken, die in der vorliegenden Arbeit vorgetragen werden, bis ins letzte Detail hergeleitet und ausformuliert werden, da sie auf dem bisher Gesagten aufbauen bzw. eine Konsequenz dessen sind.

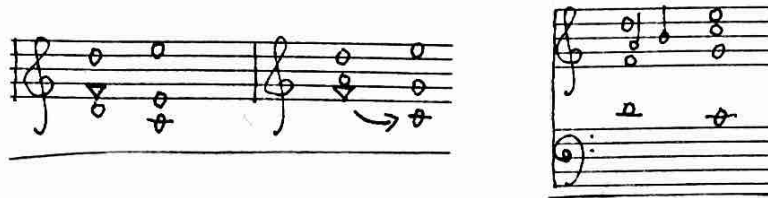
Angesichts dessen kann und soll folgende Analyse das vorliegende Opus Schönbergs nur aus bestimmten Blickwinkeln betrachten und kann daher nicht den Anspruch der Vollständigkeit erheben, weder mit Blick auf die Untersuchungsaspekte noch auf die Ergebnisse. So mußte auf eingehendere Betrachtungen insbesondere zur Metrik, Rhythmik und zu Techniken des Klaviersatzes und der Klangregie verzichtet werden.

Idee

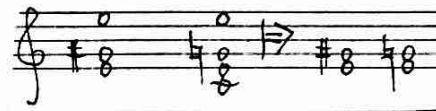
Die einfache phrygische Tenorizans cadenziert die Ultima über einen Halbtonschritt von oben ein. Die dreistimmige Darstellung dieser Clausel mit ganztöniger Discantclausel in der Oberstimme als contrapunctischer Primärreaktion und Tenorclausel-Mixtur in der Mittelstimme sieht so aus: (Beispiel 1)



Die häufig vorkommende Unterterzung der phrygischen Tenorclausel führt zu einer Cadenzvariante nach C, wobei die ganztönige Discantclausel nunmehr als aufwärtssteigende Tenorclausel zu sehen ist. Bei gleichbleibender Penultima führt die Unterstimme einen Quartsprung aus (Acquiescens, "phrygische Cadenzimperfektion"¹). (Beispiel 2)



Es treten zwei charakteristische Terzen hervor: e/gis und e/g. (Beispiel 3)



Diese entsprechen der geometrischen Teilung der Quinte: harmonische Teilung und arithmetische Progression (beide führen zu asymmetrischen Ergebnissen) werden gleichsam "zusammengefaßt". Die Mitte der Quinte besteht nun im trennenden, "diazeyktischen" Chroma g/gis; g verhält sich engaffinitiv zum unteren Quint-Eckton e, gis zum oberen Eckton h. (Beispiel 4)

Die Cantilene des Beginns bringt nun diese Erscheinung in eine melodische Form: (Beispiel 5)

¹ Terminologie nach: Hohlfeld, Christoph: "Kontrapunkt", Manuscript, Hamburg 1989



Ansatz aus h, Hinabsteigen zur Kleinterzaffinität gis, Chroma nach g und damit Eincadenzierung in den Finalton e halbtönig von oben, hat also stark den Charakter einer metrischen Cadenz. Die Melodiebildung ist, im Vergleich zu einer idealisierten periodischen "Atemkurve", partiell.

An dieser Stelle ist es m.E. wichtig, zu bemerken, daß Begriffe aus der Clausellehre vergangener Jahrhunderte (in diesem Fall "phrygische Tenorclausel" f/e) natürlich nicht bedenkenlos auf ein derartiges Werk zu übertragen sind. Doch sind, unabhängig aller Terminologie, bestimmte Erscheinungen über Zeit- und Personalstile hinweg immer wieder anzutreffen. Hierzu gehört der elementare Sachverhalt, daß ein Melodieton von seinen "Nachbarn", sprich: stufenweise von oben oder unten, erreicht werden kann (Tenor-/Discantclausel). Der Terminus "Clausel" (wie auch der Terminus "Phrygisch") ist nun ein auf bestimmte Epochen und contrapunctische Erscheinungen begrenzter Begriff (und an sich schon ständiger Wandlung unterworfen). Dessen Substanz jedoch, dessen "Abstraktion", kann auch zum Verständnis eines Werkes wie diesem hier von Nutzen sein. Als Diagnose jedenfalls ist eine derartige Form melodischer Cadenz aufgrund ihres elementaren Gehaltes nicht von der Hand zu weisen. Freilich ist die Erscheinungsform und kompositorische Verarbeitung eine andere wie die der normierten Clausel im Contrapunct des 16. Jds. - Entwicklung bedeutet Spirale und nicht Kreis - ,die elementare Substanz jedoch ist dieselbe.²

In diesem Fall verdeutlicht dieser Ansatz, daß die halbtönige melodische Cadenz und die geometrische Teilung der Quinte durch das Chroma beide der gleichen Ausgangsidee zugehören, soll heißen: Erscheinungsformen, Konsequenzen des gleichen "Themas" sind und dieselben historisch-genealogischen Wurzeln haben.

Schaut man sich angesichts dessen den Gesamtverlauf der ersten melodischen Phrase an, so wird man an einen historischen Vorwurf in Gestalt eines Melodiemodells erinnert, das sich über Jahrhunderte hinweg erhalten hat: so beispielsweise in der Sequenz "Dies irae", später von Christoph Bernhard als "Superjectio" bezeichnet, in der

² In diesen Zusammenhang ist auch der Halm'sche Begriff der "Substanzgemeinschaft" zu stellen.

französischen Verzierungslehre des Barock der "Aspiration" verwandt, letztlich: eine "heteroleptische" Verschränkung von Tenor- und Discantclausel³ und Grundlage der Sequenz, die Riepel im 18. Jd. als "Fonte" bezeichnet. (Beispiel 6)

Der Ton a in T₂ ist polyvalent. Einerseits kann er, gemeinsam mit f, als lineare Umspielung von g gesehen werden. Beispiel 7a hebt die Strebigkeit zu gis hervor; daneben wäre durch a eine Rückkadenz nach h möglich ("Ganztönige Discantclausel" a/h, Beispiel 7b), die hier jedoch nicht erfolgt (also eine Art "Dissecta" auf der Penultima), zur Cadenz nach e abgebogen (Beispiel 7c) und später eingelöst wird (T₄/5 ff., s.u.). So würden beide Quint-Ecktöne melodisch-cadenziell gefestigt, und dies durchaus im tradierten Sinne der diatonischen Struktur des phrygischen Modus. (Beispiel 7)

Erscheinungsformen, Bezüge, Metrik

Faßt man das a indessen als Großerzsteigerung zur Penultima f auf, so findet sich eine analoge Cadenzsituation am Ende des ersten Abschnitts T₃₃ nach fis. (Beispiel 8)

³ Nimmt man den Terzsprung noch hinzu, auch Altclausel



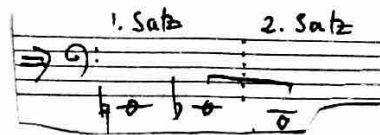
Der zweite Abschnitt T34 setzt auf e an. Sieht man in diesem Ton einen chiasmatischen Anschluß, gleichsam ein "Enjambement", so bedeutet dies, daß die Cadenz g/fis nach e komplettiert wird. Aus der Penultima g wird Antepenultima, aus der Ultima fis Penultima. Die Metrik der melodischen Cadenz verschiebt sich nach hinten, der Umbruch vom ersten zum zweiten Abschnitt wird cadenziell überbrückt.

Darüber hinaus liegt hier das alte Prinzip der Oktavteilung des 1. Tones mit Synaphe auf der Quinte und Proslambanomenos als Finalton zugrunde. Die phrygische Cadenz orientiert sich nun nach den Gegebenheiten des 1. Tones, wird allerdings auf der Penultima "eingefroren". Nicht selten erscheint in Chorälen der Proslambanomenos mit Ansatz der folgenden Zeile (siehe Bach-Analyse). Substantiell passiert hier Ähnliches. (Beispiel 9)



Der Übergang vom ersten zum zweiten Satz fügt nun dem Ton e wiederum eine Ausweitung der Cadenz an: "phrygisch" über es (letzter Ton des ersten Satzes) nach d (erster Ton des zweiten). Auch hier wird der Satzumbuch in gleicher Weise, ähnlich eines Enjambements, überbrückt. Die Idee des Phrygischen ist auch hier virulent. (Beispiel 10)

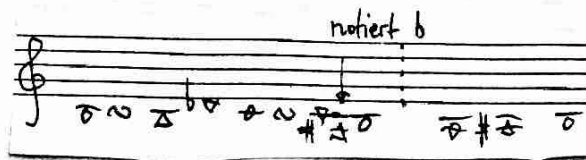




vorgegebenen Takt nicht hörbar werden - der Melos ist "schwebend". Umso klarer wird dem Hörer die eigentliche Taktmetrik, wenn der Komponist rhythmisch-metrische Korrekturen einsetzt⁵ - in der Fuga in fis von J.S Bach (WK I) (Beispiel 13a) durch die Suspiratio-Melodik des Contrasubjects, beim Debussy-Ausschnitt (Children's corner, The little sheperd) (Beispiel 13b) durch die einsetztende mehrstimmige Stelle mit Punktierungen (T5 ff.). (Beispiel 13)



Zurück zu Beispiel 11. Der Schwellenton a (T2, Oberstimme) löst als Cadenz-Penultima einen Reiz nach h aus. Dieser wird durch die Mittelstimme eingelöst. Dabei erweist sich h zunächst als Strebeton, der gemeinsam mit des (T3) die Ultima c in Gestalt eines Terz-Sekund-Zuges umspielt (siehe den Zusammenhang zu Bsp. 6). Diesen Vorgang könnte man substantiell, die Brücke zu historischen Vorwürfen schlagend, als heteroleptische Verschränkung von Discant- (h/c) und Tenorclausel (des/c) bezeichnen. Allerdings erweist sich c wiederum als "Tenorclausel" - Penultima zu h (Strebeton von oben), welches schließlich über ais (enharmonisch zu b) erreicht wird - exakt der gleiche Vorgang wie zuvor, nur daß eben erst die Discantclausel-, dann die Tenorclauselpenultima gebracht wurde, jetzt hingegen umgekehrt. Der strebetönigen Eincadenzierung über ais geht die ganztönige Penultimavariante a voraus. Die vermeindliche Ultima wird immer weiter nach "hinten" verlegt, verzögert; die Cadenz weitet sich metrisch. Diesem Phänomen sind wir schon einmal begegnet, und wir werden es noch häufiger vorfinden. (Beispiel 14)



⁵ Begriff von Chr. Hohlfeld

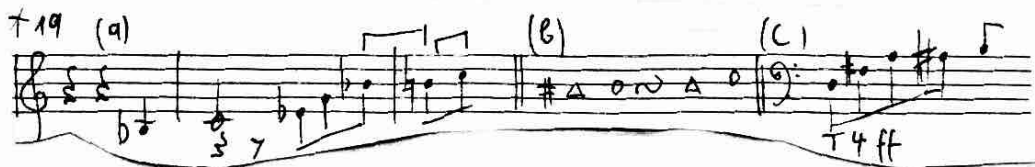
Der Baßton gis ist Konturton zu zur Cadenzwendung e/g in der Oberstimme. Die Grundidee dieses Stückes (e-g/gis-h) wird so reflektiert und - nach der melodischen Fassung (lineare Sukzessivität) in eine harmonische gebracht (vertikale Simultanität). (Beispiel 15)



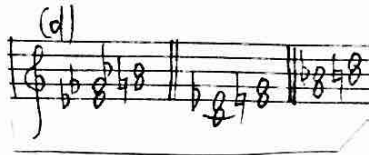
Die anvisierte des/c-Cadenz wird in T7 wieder aufgegriffen und erfährt ihren Reflex in Gestalt der "Gegenclausel" T19 (b/c). (Beispiel 16)



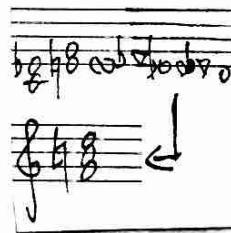
Die Ultima c (T20) ist gleichzeitig Ansatz der unmittelbar folgenden Entwicklung (T20/21). Bei Enharmonie b/aïs kann man zunächst eine (zu T3/4, Mittelstimme) rückschlüssige Cadenzsituation annehmen, jedoch: auch hier wird die vermeindliche Ultima h zur Penultima (Strebeton) nach c, die Cadenz also (diesmal nach oben) abermals geweitet (Beispiel 17b). Naheliegender ist die direkte Korrespondenz zu T4 ff. als reale Sequenz von d nach es (Beispiel 17c). Dieses findet sich komprimiert in der den ersten und zweiten Satz verklammernden Cadenz es/d wieder. Auch hier: das "pars pro toto"-Prinzip: Das in toto vorgefundene findet sich in nuce wieder, das Detail wird im Ganzen reflektiert.



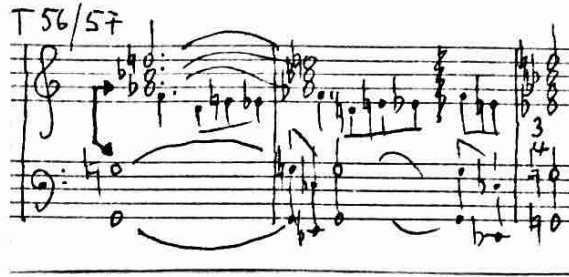
Zudem assoziiert die Stelle das Thema auf dreierlei mögliche Weise: Geometrische Teilung der Quintraumen es/b, c/g oder g/h. (Beispiel 17d). Alle drei Antizipationen werden später eingelöst. (Beispiel 17)



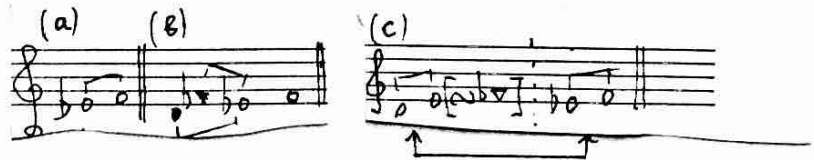
Die Quintteilungen c-es/e-g und g-b/h-d finden ihre Verarbeitung bereits durch das rythmische Agens in T28: Ansatz aus c/es/g, heteroleptisches Abspringen zur Obersekunde von es (f) (vgl. zu Beginn das "Problem" g/a T2), Erreichen des Chromas e als Oxythenese, über Bordunquarte h angesteuert. E ist jedoch nicht Finalton, sondern ganztönige Cadenzpenultima zu d (mit zwischengeschobener halbtöniger Tenorclausel-Alternative; genau genommen müsste man zunächst davon ausgehen, das die vermeindlich stabile Ultima e (enh. fes) Penultima zu es (enh. dis) wird, dieses wiederum Penultima der Cadenz es/d, siehe oben, siehe unten). Der so eingewobene Klang g/h/d nimmt strukturellen Bezug auf die Terz g/b T20 und reflektiert auf diese Weise die thematische Idee. (Beispiel 18)



Die geometrische Teilung der Quinte es/b wird im dritten Abschnitt T56/57 ff. eingelöst. (Beispiel 19)

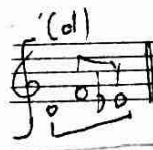


Interessant ist hier die melodisch profilierte Mittelstimme. Verschiedene Prozesse sind hier gleichermaßen wirksam. Der ("vorläufige") Zielton f wird über "ganztönige Discantclausel" es eincadenziert (Beispiel 20a); die Penultima wird ihrerseits heteroleptisch durch ihre beiden linearen Cadenz-Penultima erreicht, wobei "Discant"- wie "Tenor"-Clausel halbtönig sind (Beispiel 20b). Besonders augenfällig ist, daß die für das traditionelle Phrygisch so typische ganztönige Discantclausel hier sequenziert erscheint, wobei man den Ton e enharmonisch auch als fes begreifen kann (oberer Leitton zu es, Ultima wird ihrerseits Penultima, s.o.) (Beispiel 20c)



Dergleichen ganztönige Konstellationen, auch in Gestalt von "Cadenzüberspielungen", Cadenzweiterungen, werden im Stück mehrfach reflektiert (siehe z.B. T13/14 linke Hand, T34 ff. linke Hand).

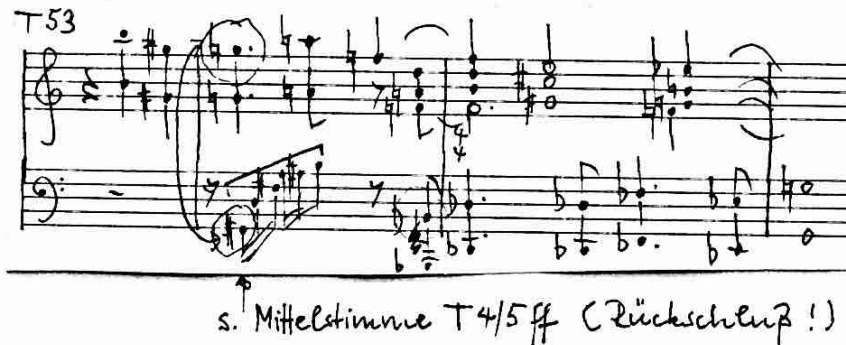
Das erreichte f wird nunmehr zur Tenorclausel-Penultima zu es; d ist von daher als unterer Leitton aufzufassen, f/d/es bilden den bereits mehrfach gehörten Terz-Sekund-Zug ("Clauselverschränkung") (Beispiel 20d)



Zwischen f und es wird nun die halbtönige Cadenz von oben (fes/es) eingeschoben (Beispiel 20e) und das Ganze mit dem vorhergegangenen verschränkt (Beispiel 20f). Interessant ist der Umstand, daß die für tradierte contrapunctische Stile so außerordentlich wichtige latente Mehrstimmigkeit einer an sich einstimmigen Linie ("Heterolepsis") auch hier von herausragender Bedeutung ist - freilich nicht plagiativ oder imitierend, sondern auf eine andere Ebene gehoben, "abstrahierend", von daher: aus der Tradition erwachsen und doch neuartig⁶. (Beispiel 20f)



Die Reprisensituation als Ganzes: (Beispiel 21)



Schaut man sich die Oberstimme an, auch im Vergleich zum Beginn, so stellt man eben jene Cadenzweiterung fest, wie sie z.B. in der Mittelstimme T54ff. (s. vorangegangenes Beispiel) und auch sonst mehrfach angetroffen wurde. Dabei wird die Weitung der Phrygischen Clausel f/e zu es/d (wie bereits erwähnt) beim Übergang vom ersten zum zweiten Satz reflektiert (e/es-d (Ansatz des 2.Satzes)).

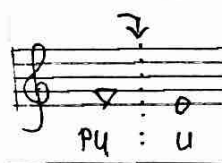
⁶ Siehe das Bild der "Spirale"

(Beispiel 22)



Das Phänomen der permanenten metrischen Weitung eines melodischen Cadenzvorgangs ist, im Verein mit chiasmatischen Anschlüssen, ein wesentliches Kriterium der weiland Wagner'schen "unendlichen Melodie".

Ab T55 wird die phrygische Penultima zu e (f) "eingefroren".⁷ Dieses geschieht durch den melodischen Mittelstimmenvorgang T56/57 einerseits (s.o.), durch die Einbettung in den Quintraumen des/as (enh. gis) und dessen geometrischer Teilung andererseits. (Beispiel 23)



Die Motivik der linken Hand erinnert durchaus an das Siegfried-Motiv von Wagner - eine bewußte Anspielung? (Beispiel 24)



T 31, Übergang vom ersten zum zweiten Abschnitt: hier läßt sich das Phänomen der metrischen Weitung von Cadenzen auf der

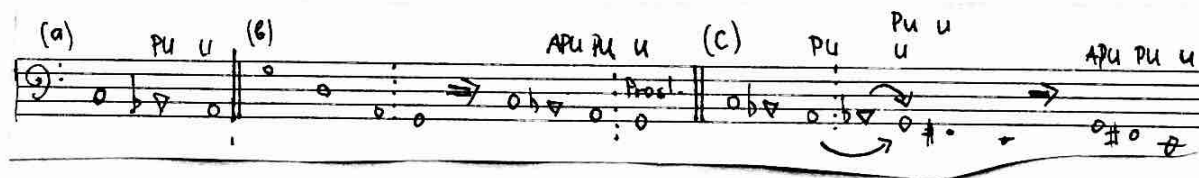
⁷ Siehe hierzu auch die "Kunst der Fuge"-Analyse

historischen Grundlage der Clausellehre nochmals verdeutlichen.
(Beispiel 25)

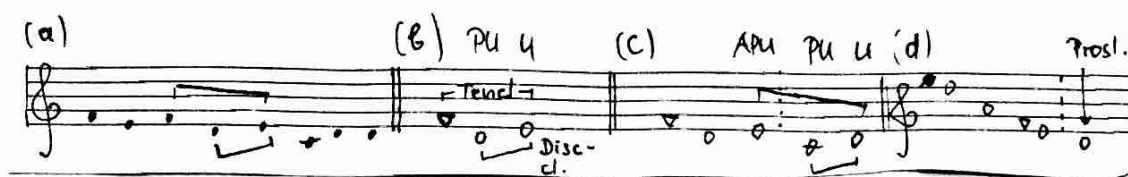


"Phrygische Tenorclausel" nach a (Beispiel 26a); orientiert man sich nach der Oktavteilung eines diatonischen Modus auf g mit Synaphe auf der Quinte und g als Proslambanomenos, so erscheint diese "phrygische Tenorizans" b/a gleichsam "auf der Penultima eingefroren" (Beispiel 26b). Der Proslambanomenos g wird nun in T33 eingelöst, angereichert durch die halbtönige Tenorizans as/g (Phrygisch) (ebd.). Dieser Vorgang wiederholt sich entsprechend auf fis und e bezogen (Beispiel 26c)

(Beispiel 26)



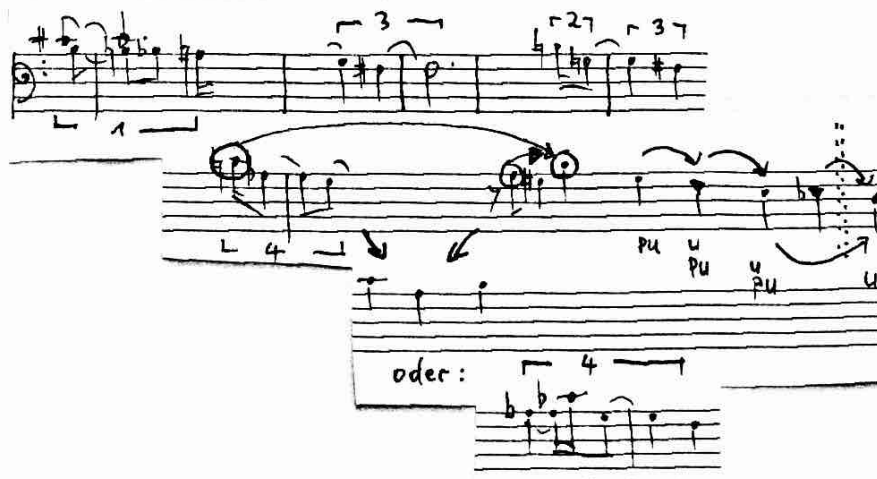
Ein Blick zurück zur Sequenz "Dies irae". Auch hier läßt sich ein derartiger Vorgang festmachen. Offenbar ist die metrische Cadenzweiterung ein Charakteristikum des Phrygischen, basierend auf der contrapunctischen Orientierung an der Oktavstruktur des 1. Tones (s. Bach-Analyse). Auch dieser Umstand wird von Schönberg ständig aufgegriffen und kompositorisch verarbeitet. (Beispiel 27)



Die melodische Faktur des Schlusses im Zusammenhang:
(Beispiel 28)

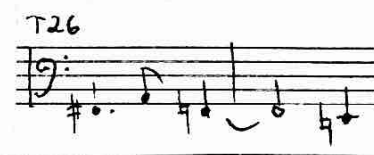


Das folgende Beispiel versucht, diese Schlußcadenz auf das melodische Material des ersten Abschnittes zurückzuführen. Die Motive 1-3 ist dem wörtlichen Zitat des Beginns, ansetztend auf der Transpositionsstufe cis (entsprechend T58₃) entnommen; Motiv 4 der formalen Analogsituation ("Rückschluß"), also der Finalcadenz des ersten Abschnittes (T33). (Beispiel 29)



Cadenzvarianten im ersten Abschnitt

Die Hauptcadenz T33 wird in T26 auf der großen Untersekunde antizipiert. (*Beispiel 30*)



In Takt 9 findet sich folgender varianter Ansatz, der mit Discantclauselmelodik a/b endet. (*Beispiel 31*)



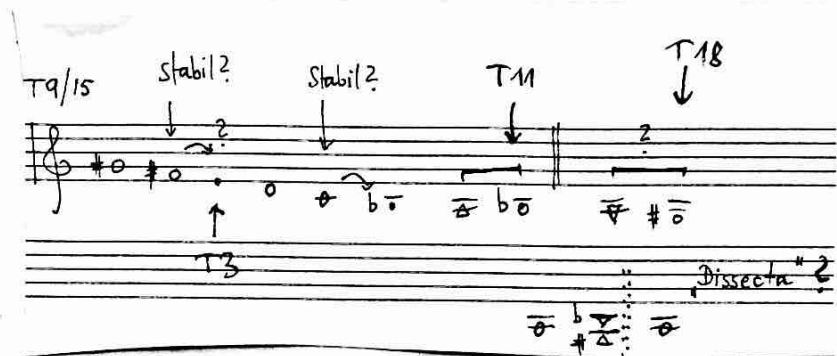
Takt 17 ist zyklische Rückschlußcadenz hierzu, rhythmisch leicht angereichert, mit phrygischer Tenorclausel-Melodik abschließend. (*Beispiel 32*)



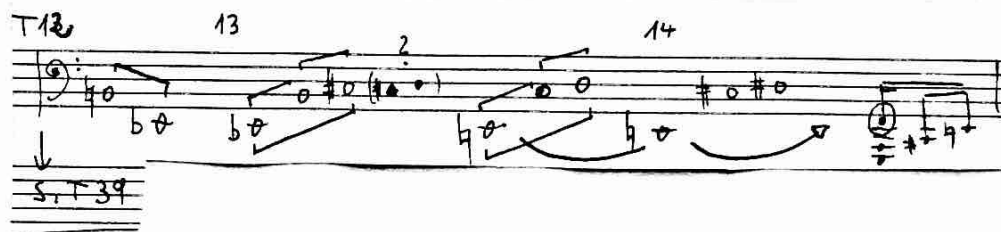
Takt 15 nimmt auf diesen Vorgang strukturellen Bezug, indem das trennende Chroma gis/g (Quintrahmen e/h) die Cadenz ansetzt, der Finalton e jedoch durch "Überspielung" nach d geschnitten wird. Mißt man den Tönen fis und d Penultimacharakter zu e bei, so kann man hier von einer der "Dissecta" verwandten Form sprechen. (Beispiel 33)



Eine Anmerkung zu den Vorfeldern T9/15/17: durch die immanente Ganztönigkeit kann jeder erreichte Ton als Finalton (und damit als stabil) gehört werden. Diese Struktur des Melos ist die metrisch indifferenteste, gibt aber auch auf sinnfällige Weise die Erscheinung der permanenten metrischen Weitung wieder - die Cadenzen werden "überspielt", vermeindliche Ultimae werden zu Penultimae. Die Analojsituation T3/11 stellt a als gemeinsame Penultima heraus. Ich neige dazu, a als stabil und damit final zu hören, die Töne b und gis als benachbarte, vom Phrygischen her motivierte, lineare Cadenzpenultimae. Das bedeutet: a/b und a/gis sind Dissectae. (Beispiel 35)



Ganztönigkeit als indifferentes, "neutrales", "suchendes", nicht zielgerichtetes, äquidistantes Mittel: aufgeriffen beispielsweise in T12 und später zu Beginn des zweiten Teils T35 ff. (linke Hand). (Beispiel 36)

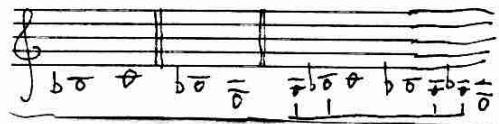


Siehe hierzu auch die Rückschlußsituationen T39 und T49/50.

Ein historischer Vorwurf: die Cadenzüberspielung bei Bach. Ein berühmtes Beispiel ist der Choral "Es ist genug" aus der Cantate Nr. 60. (Beispiel 37)

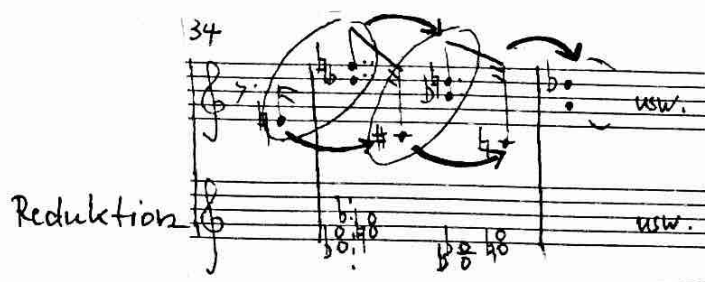


Noch einmal zurück zu T19/20 und T23/24. Nimmt man b/c und b/g als originäre Cadenzwendungen, so sind a/b und a/gis (enh. as) in dem Sinne dorthin führend, als sie sich in diesen Cadenzvorgang als Linearclauseln integrieren lassen. Die Bedeutsamkeit des Tones a im oben genannten Sinne wird - ähnlich einer Reminiszens - durch den Beigleitakkord in der linken Hand sinnfällig. Diese Stelle ist also - formal wie contrapunctisch- durchaus polyvalent. (Beispiel 38)

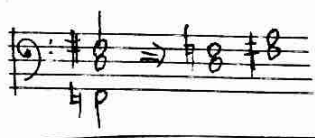


Mittelteil

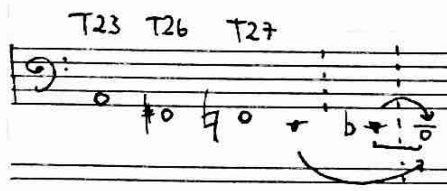
Der Mittelteil setzt mit einer thematischen Reminiszens an und ist daher rückschlüssig zu T1. Der Klaviersatz ist der eines Gewebes: zwei Ebenen rechts, beide das Thema zitierend, die Oberstimme in Terzmixturen. Linke Hand: zwei Ebenen mit Ganztonmelodik auf unterschiedlichen Transpositionsstufen, in Gegenbewegung. Die contrapunctische Faktur der rechten Hand (Konturstimme, Imitation, Terzmixtur) reflektiert, gleichsam in der "Vertikalen", ebenfalls die omnipräsente Thematik. (Beispiel 39)



Ebenso T41: (Beispiel 40)



Eine vertikale "Conclusio" eines im ersten Abschnitt sukzessiv-melodisch initiierten, präfigurierten Vorgangs. (Beispiel 41)



Die Tenorclausel-Penultima zu d, es, welche beim Übergang zum zweiten Satz von Wichtigkeit ist und den Schlußton des ersten Satzes bildet, wird formal als thematische Transpositionsstufe in T46 ff. integriert. (Beispiel 42)



- ANHANG -

Kategorien des Klangs



Septime als Konturintervall,
um den Melodietönen ein Höchst-
maß an Autonomie zu ver-
leihen (Spaltklang).



Teilung der harten Distanz einer
kl. Sept ohne Klangaufweichung:

Quart-Tritonus- } Komponenten
Quint-Tritonus- }

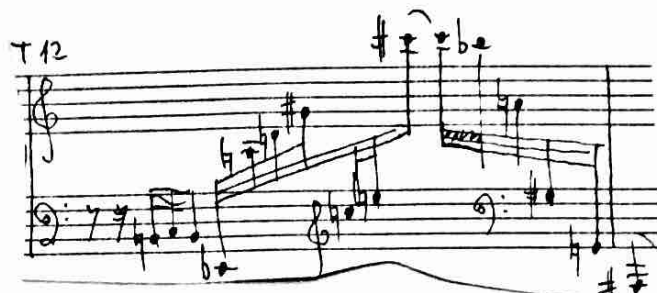
Im Umfeld von Terz-Sext-
Komponenten sehr hart klingend
(Rahmentöne: gr 7 / kl 9)

Schönberg, George Lieder op. 14, 1:

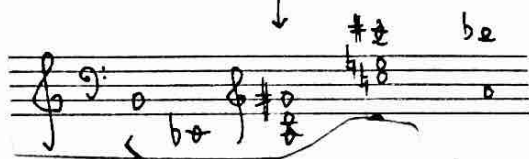


Historische Wurzel: „Einfrieren“ des „Chopin-Akkords“?

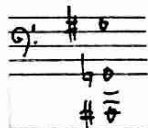




Quart-/
Trit.
"Vermittlung", Aufweichung
des 7-Rahmens durch
Binneninterv.



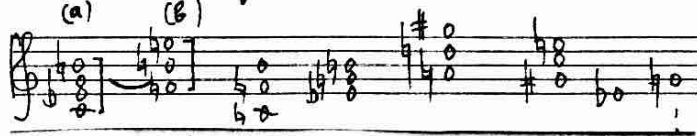
Verfremdeter
Quintfall (s.
Scriabin), Aus-
schnitt eines
ganztonskala
(Aquidistanz)



Septimenkomponenten:
Extreme Spaltklang-
wirkung

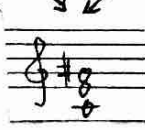
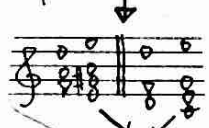


⇒ Seq.: "Quasi-Tonalität",
"Tonaler Filter",
verfremdete,
neutralisierte,
"affinale" Tonalität
(ohne Auflösungs-
bedürftigkeit)



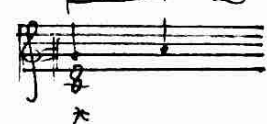
H dient bei Klang
(a) zur Intensivierung
(Verhärtung/Steigerung)
des Basisklanges
(c/e/g), bei (b) teilt derselbe
Ton die Rahmensept in
einer Weise, daß sie ihre
Intensität nicht verliert.
(Quart-/Trit.).

"Aquidistante"
Cubermäßige)



Verbindung zwischen
übermäßigem Akkord
und diatonischer Idee:
Zusammenfassung, "Cümulus"
der beiden phrygischen
Cadenz-Pennultima und
ihren charakteristischen Terzen
(c/gis - c/ge)

Einfrieren eines
Strebeklangs

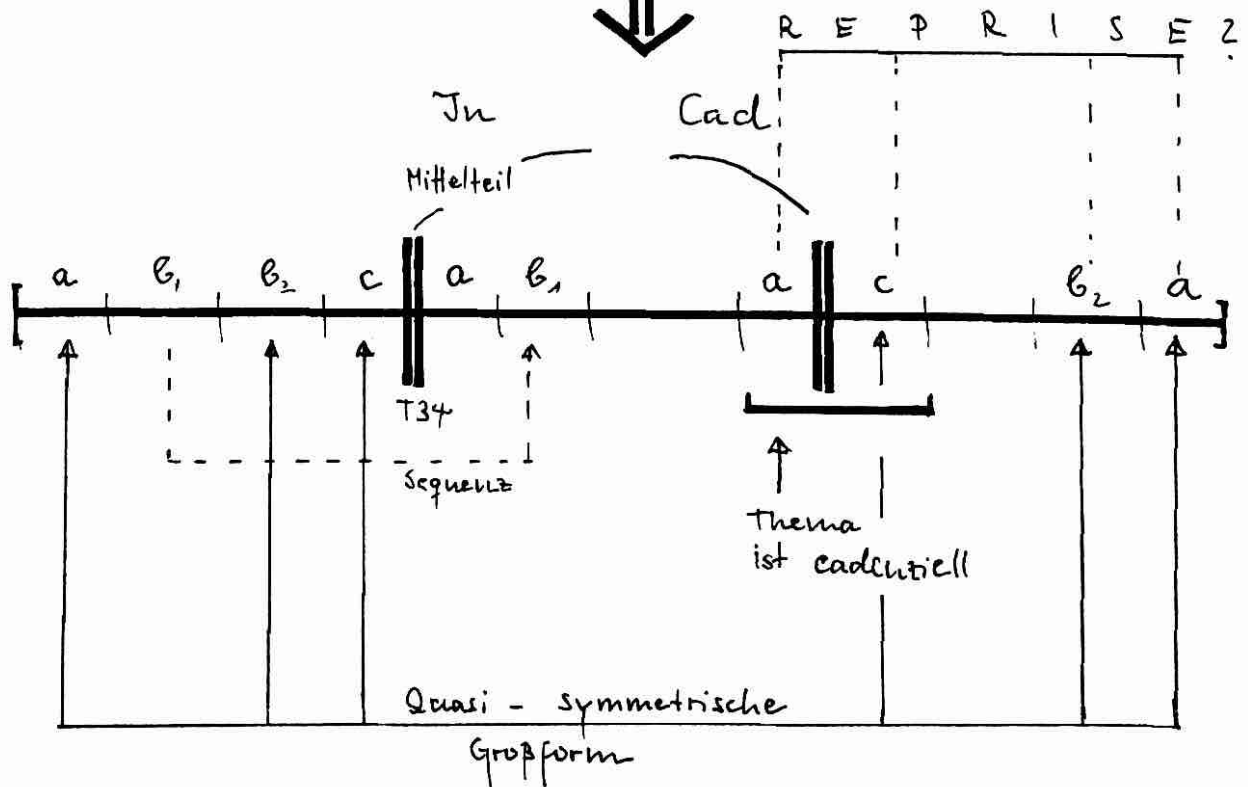


Korrespondente Stellen

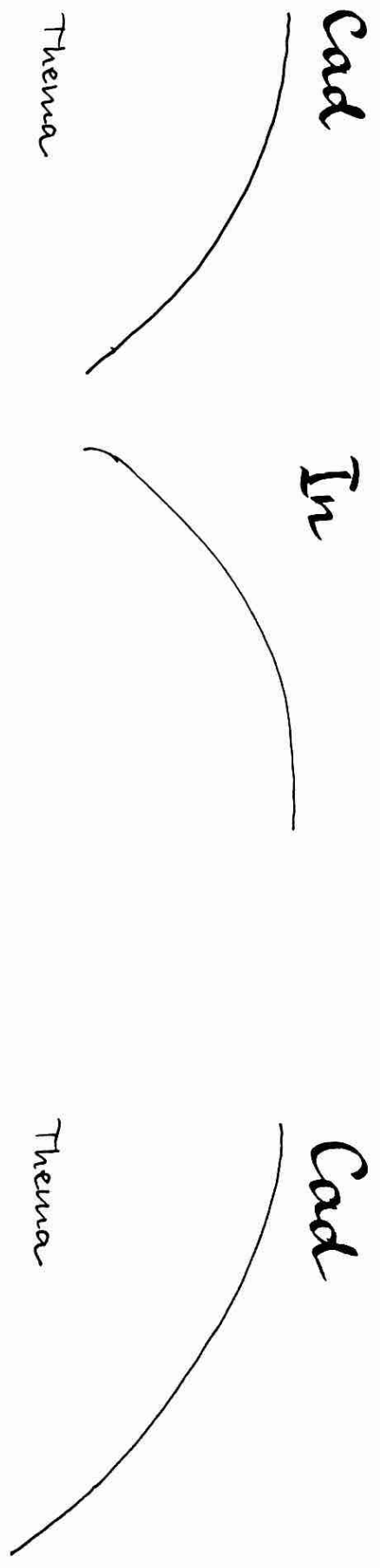
III

(Abschnittsübergreifende Rückschlüsse)

I. Abschnitt	II. Abschnitt	III. Abschnitt (Repr.)
(a) T 1-3	T 34 ff / T 46 ff	T 53 ff
(b ₁) T 12	T 39	
(b ₂) T 13/14		T 49/50
(c) T 29/30	T 48/49	



Metrik des Beginns



Takt 1-3

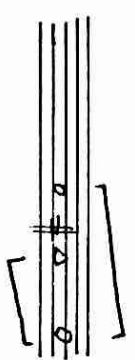
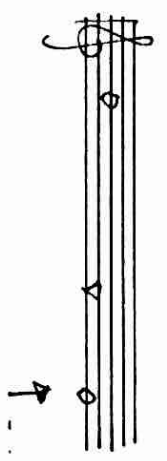
T 4-8

T 9-11

Entwicklung,
rhythm.-metr.
"Auflösung", "austelle
einer Sequenz"

Ausatz aus h
Cad nach e

Cad nach h



III (Phryg. Cad. - Alternative)

Modifiziert gegenüber T1-3;
zyklisch (T11/18/20)
mit Erweiterungen (T19/20, T23/24)

Anm.: Zyklische, "reine" Elemente sind häufig "Cadenz-Ersatz" ("Cadenz" hier im klassisch-harm. Sinn) und strukturieren den Satz. Vergleiche etwa: II Satz, T39/48-49 ("Einrahmen" des Mittels); T29/30 - 33/34 - 38 - 50/52.

Johannes Brahms

4. Sinfonie e-moll op. 98

Zweiter Satz, Andante Moderato

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung	1
Die contrapunctische Idee	3
Erster Abschnitt	9
Erläuterungen zu Tafel Ia/Ib	22
Tafel Ia	22
Tafel Ib	23
Mittelteil innerhalb der Rahmenperiode	25
Vorfeldsequenz	27
Appendixcadenz-Cantilene	30
Zweiter Abschnitt	33
Die zweite Stufe als tenorale Fluchtebene	33
Initiale-Vorfeld-Prozeß	36
Erläuterungen zu Tafel II	37
(Seitensatzcantilene)	
Reprisenvorfeld	42
Modifikation der Reprise gegenüber der Exposition	47
-Anhang-	

Vorbemerkung

Die thematisch-contrapunctische Idee - ein satztechnisches Phänomen, oder besser: die *Summe* satztechnischer Erscheinungen, welche einem Themenkreis zugehören, bestimmen die Disposition eines Werkes. Dieses geschieht nicht nur im Hinblick auf den musikalischen *Moment* und seine kompositorische Faktur, sondern auch und gerade in Bezug auf die strukturell-formale *Gesamtanlage*. Das eine bedingt dabei das andere: die "Zelle", der "Keim" ist ein Reflex dessen, was in größeren, übergeordneten Einheiten und Prozessen geschieht und umgekehrt. Das "*in nuce*" Enthaltene läßt sich "*in toto*" wiederfinden.

Dabei ergibt sich das Problem der Grenzziehung: wann ist ein contrapunctisches Phänomen "lediglich" kompositorisches "Repertoire", zugehörend einer musikalischen, überindividuellen "Sprachschicht", Bestandteil eines tradierten, satztechnischen Handwerkzeugs, und wann wächst ihm der Status einer thematischen "Idee" zu, die von formbildender Relevanz ist und auf deren Grundlage sich ein Stück entwickelt?

Der Versuch einer Antwort könnte zwei Stichworte beinhalten: *Auffälligkeit* und *Abstraktion*. Die *auffällige*, gleichsam "omnipräsente" Relevanz einer einmal gemachten Beobachtung weist dieser eine herausragende Bedeutung zu. Solches geht nicht selten einher mit einer *Abstraktion* gewisser Prozesse: die "Essenz", die "Grundsubstanz" wird in reduzierter Form herausgefiltert und kann so immerfort abgewandelt, neuen musikalischen Gegebenheiten angepaßt und Grundlage verschiedenster musikalischer Erscheinungen werden.

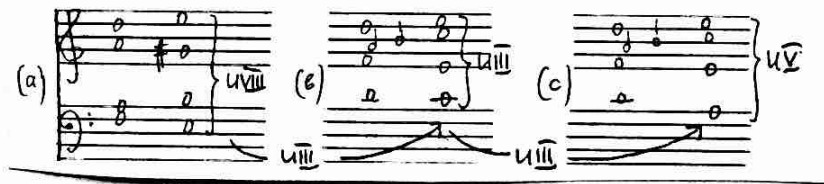
So ist es durchaus möglich, daß eine "abstrahierte" Grundidee (oder Grundprinzip) auch zeitübergreifend spürbar ist. Dieses sollte am Beispiel des Phrygischen gezeigt werden, anhand dreier verschiedener Werke unterschiedlicher Epochen: Bachs "Kunst der Fuge" (Contrapunctus 3 und 4), Schönbergs op. 11 und schließlich anhand der vorliegenden Analyse: Brahms, 4.Sinfonie, 2.Satz. Alle drei Arbeiten gehen von denselben Prämissen aus, stellen dieselben Axiome an den Beginn und kommen zu Schlußfolgerungen, die sich jeweils aus den einzelnen Werken ergeben. Mit anderen Worten: jene drei Werke sind kompositorische Erscheinungsformen, Verarbeitungen und Umsetzungen ein und derselben historisch tradierten Grundidee. Hierin liegt, wenn man so will, die "Behauptung", deren "Beweis", oder zumindest: "Beweisführung anhand von Indizien" mein Anliegen war.

So ist denn auch diese Analyse keine eigenständige Arbeit, sondern muß im Gesamtkontext, gemeinsam mit den beiden anderen, gesehen werden. Darüber hinaus ist der Bezug zur Grundsatzarbeit "Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht" natürlicherweise gegeben. An einigen Stellen wird auf dieses Compendium verwiesen werden. Wenngleich dessen Kenntnis nützlich sein mag, so ist sie doch zum Verständnis der folgenden Erörterungen keine *conditio sine qua non*. Die für den Themenkreis relevanten Grundsatzbesprechungen sind in der "Kunst der Fuge"-Analyse bereits erfolgt. Dennoch greifen Querverweise und eingefügte, rekapitulierende Erläuterungen häufig darauf zurück und sollen so ständiges Zurückblättern und Nachschlagen auf ein erträgliches Maß reduzieren.

Johannes Brahms
Sinfonie Nr.4 e-moll
Zweiter Satz
E-Dur
Andante Moderato

Die contrapunctische Idee

Die satztechnische und - damit verbunden - strukturelle Konzeption dieses Satzes fußt auf der contrapunctischen Behandlung des Phrygischen, soll heißen: den vielfältigen Möglichkeiten phrygischer Clauselvarianten.¹ Diese werden im Laufe des Stückes auf unterschiedliche Weise reflektiert und stellen so ein wesentliches formbildendes Element dar. (Beispiel 1)



Hier sind drei grundsätzliche Möglichkeiten aufgeführt, den für das Phrygische charakteristischen Ganztonschritt aufwärts (phrygische Discantclausel) contrapunctisch zu fassen:

¹ Vergleiche hierzu die Analysen zu: Bach, "Die Kunst der Fuge", Contrapunctus 3 und 4; Schönberg, op.11, Nr.1; sowie die Diplomarbeit: "Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht"

Beispiel 1a: im Kontext einer phrygischen Tenorizans als Discantclausel (ganztönig) mit halbtöniger Tenorclausel (Gegenclausel) als Primärreaktion in der Unterstimme.

Beispiel 1b: im Kontext einer Tenorizans nach C; hier wird der Ganztonschritt aufwärts als ascendente Tenorclausel (die in die Terz der Ultima steigt) gefaßt, die fallende Tenorclausel liegt in der Unterstimme; die zweite Principalis (Discantclausel h/c) liegt in der Mitte. Mit anderen Worten: die phrygische Tenorizans wird unterterziert.

Beispiel 1c: die phrygische Tenorizans zwischen Sopran und Tenor wird durch eine Acquiescens nach a "grundiert". Die originäre Oberstimmenführung (d/cis, "krebsgängige Discantclausel") wird "geopfert", um den Ganztonschritt d/e beibehalten zu können. Um auf der Ultima keinen terzlosen Klang zu erhalten, schreitet der Alt über die Capacitas sextae in die Ultimaterz. Dieses entspricht der Discantclausel in Beispiel 1b. Diese Clauselform ist namentlich für Lherétier typisch und bildet den historischen Vorwurf einer Acquiescensform in der Romantik, die gleichsam "anstelle einer Perfecta" tritt. Die Bezifferung 5/6 ist angesichts der "Lherétier-Clausel" gewissermaßen als "Simultandurchgang" oder auch als "fingerpedalisierter" Durchgang zu werten. (Beispiel 2)

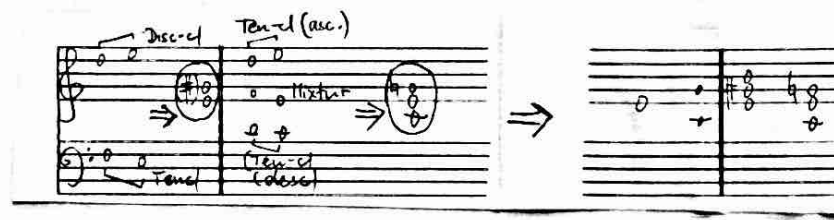


Bei Beispiel 2a mag die Bezeichnung "*Sixte ajoutée*" denn auch plausibler erscheinen als bei 2b^c, wo sie schlechterdings die contrapunctischen Gegebenheiten auf den Kopf stellt: hier ist die *Sexte Agens* und als solches *konsonant*, die *Quinte* als *Patiens* hingegen *dissonant*. Bemerkenswert ist, daß 2a das Supersemitonium modi in Dur bringt, eine in der Romantik recht häufige Cadenzform, die uns auch im vorliegenden Stück häufiger begegnen wird.

Die drei Beispiele unter 1 sollen keineswegs die Möglichkeiten phrygischer Clauselvarianten erschöpfend behandeln; so kann beispielsweise anstelle von 1b eine Clausula perfecta nach C treten

(Baß: g/c), usw.. Eine detaillierte Darstellung findet sich in der Analyse zur "Kunst der Fuge" und in der Diplomarbeit. Hier geht es vielmehr um die beispielhafte Darstellung des Prinzips: nimmt man die phrygische Tenorizans als originäre Form an (1a), so wird in 1b die Ultima unterterziert, in 1c unterquintiert. In jeder dieser Clauselvarianten sind die originären Primärclauseln (Tenor-/Discantclausel, d/e;f/e) vorhanden. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang die Kategorie der Basiskonsonanz: die Ultima e als Melodieton wird in einen mehrstimmigen contrapunctischen Kontext integriert und die Progression d/e somit als Clausel "definiert" (Discantclausel in 1a, Tenorclausel in 1b usw.); das heißt: die melodische Ultima e wird mit einer Basiskonsonanz "unterfangen". Diese kann Oktave (1a), Terz (1b) oder Quinte (1c) sein. Von Beispiel zu Beispiel wird der Satz jeweils "unterterziert".

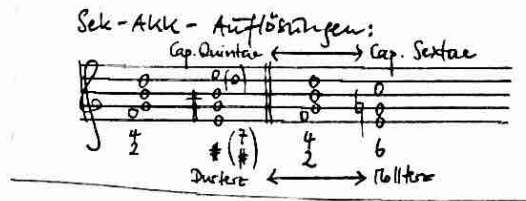
Auf diesen contrapunctischen Vorgang gründet das Stück seine satztechnische und strukturelle Konzeption. In reduzierter und komprimierter Weise zusammengefaßt heißt dies: (*Beispiel 3*)



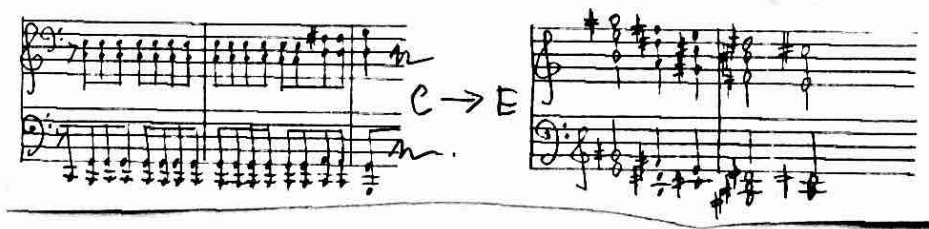
Der Ton e bildet so gewissermaßen eine Symmetrieachse, da er unterterziert wird (e/c; e/g). An Stelle der Mollterz g kann im Kontext einer phrygischen Tenorizans auch die Durterz gis treten, je nachdem, wie "zwangsläufig" die Unterquintierung nach a herbeigeführt werden soll (gis ist Discantclausel zu a). Dieses ist letztlich personal- und zeitstilabhängig: Palestrina bringt stets die Durterz und unterquintiert, behandelt also den Halbtonschritt abwärts wie ein Supersemitonium; der contrapunctische Clauselvorgang ist auf solche Weise (modal) quintzentriert. Josquin, Ludwig Senfl oder Johann Walter bevorzugen demgegenüber die Mollterz; die Clausel "stagniert" auf der Ultima e.

In jedem Fall liegt ein Antagonismus zwischen Unterterz (C) und Unteroktave (E) vor. bei E-Dur tritt das Chroma gis/g als melodisches Ereignis hinzu (vgl. Schönberg-Analyse).

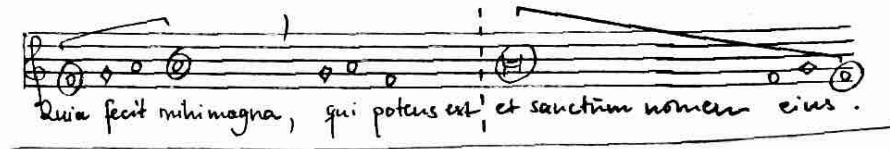
C-Dur und E-Dur entsprechen auch den Ultimaes zweier Sekundakkord-Auflösungsvarianten; im ersten Fall: Durterz mit Capacitas Quintae, im zweiten Fall: Mollterz mit Capacitas sextae. (Beispiel 4)



Das Spannungsverhältnis einer großen Terz spielt beispielsweise im Werk Beethovens eine zentrale Rolle, besonders in F-Dur- (F/A) und C-Dur-Stücken (C/E). Siehe als Beispiel den prozeßhaften Beginn der "Waldstein-Sonate" im Vergleich zur Seitensatzcantilene. (Beispiel 5)



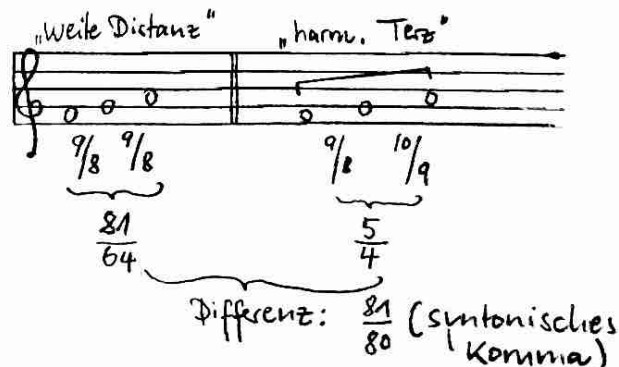
Das melodische Spannungsverhältnis einer Großerz² liegt dem sechsten Psalmton zugrunde: (Beispiel 6):



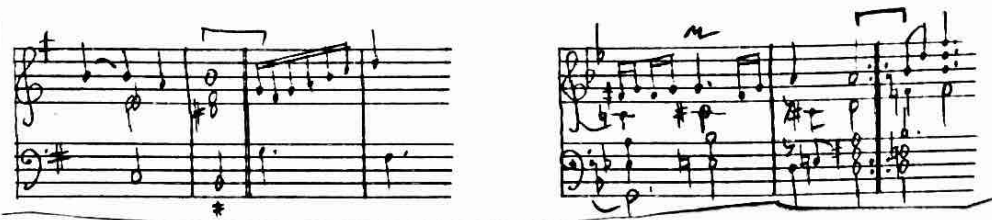
Die Aufeinanderfolge zweier phrygischer Cadenzvarianten (Clauselultimae) und die damit verbundene Unterterzung ist darüber hinaus die historische Wurzel dessen, was später "Mediantik" genannt werden wird. Man findet sie in Choralgesängen bei "Versumbrüchen": statt der zu erwartenden Unterquintierung des Satzes beim Ansatz des neuen Verses (und der damit einhergehenden clauselhaften Verschränkung beider Verse über das Atemzeichen hinweg) setzt die Folgezeile auf der großen Unterterz an. Schein, "Erhalt uns Herr, bei deinem Wort": (Beispiel 7)



2 "weite Distanz", zwei große Ganztöne $\frac{9}{8}$, keine harmonische Terz:



Desgleichen findet man häufiger beim Übergang vom langsamen Mittelsatz zu schnellen Schlußsatz im italienischen Concerto sowie in Suitensätzen. (Bach, 3. Brandenburgisches Konzert, Englische Suite g-moll): (*Beispiel 8*)



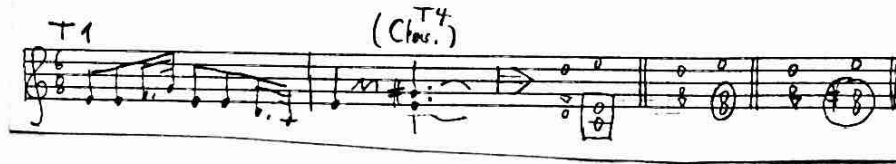
Beethoven, Sonate op.2, Nr.2, Kopfsatz, Übergang zur Durchführung: (*Beispiel 9*)

Mendelssohn, Lied ohne Worte op.19, Nr.1: (*Beispiel 10*)



Erster Abschnitt (Takt 1-36)

Die contrapunctische Idee bzw. deren "Extrakt" wird bereits in den ersten Takten des Stückes vorgestellt, gewissermaßen in Gestalt eines "Mottos". (Beispiel 11)



Der melodische Zentralton e wird von seinen beiden linearen Nachbarclauseln eincadenziert (phrygische Tenorclausel f/e, ganztönige Discantclausel d/e). Dabei liegt er im Zentrum der "trias harmonica", um e herum bilden sich (zunächst im harmonischen, das heißt: asymmetrischen Sinne) die Rahmentöne g und c. Die Unterterzierung nach c entspricht gleichzeitig einer phrygischen Clauselvariante. Die Normclausel (phrygische Tenorizans) nach E, mit Durterz gis (Discantclauselpenultima zur Acquiescensebene a), provoziert ein Spannungsverhältnis zwischen C-Dur und E-Dur (siehe vorangegangene Beispiele); dieses wird durch den Klarinetteneinsatz T4 und die darauf folgende E-Dur-Passage eingelöst. Der Ton e bildet nunmehr die Mitte ("Synaphe") zweier symmetrisch angelegter Großerzen (c/e und e/gis).

Ähnlich wie beim ersten Klavierstück op.11 von Schönberg, so ist auch hier durch die Gegenüberstellung zweier Clauselvarianten bzw. deren Ultimaes das Chroma g/gis als melodisch-contrapunctisches Ereignis virulent.

Interessant ist, daß bei der Aufeinanderfolge zweier varianter Ultimaes in den meisten Fällen zunächst die Primärclausel (Unteroktavierung) und dann die Variante (Unterterzierung, gleichsam "anstelle" der Unterquintierung) erscheint - vergleiche in diesem Zusammenhang nochmals obige Beispiele von Schein und Bach. Bei Brahms allerdings folgt E-Dur auf C-Dur (Unterterz-Ebene zu e),

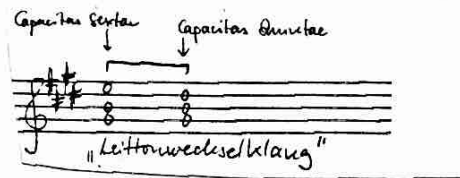
entsprechend also den historischen Vorwürfen Beethovens, fußend auf den Spannungsverhältnissen im sechsten Psalmton. (*Beispiel 12*)



Ab Takt 5 wird nun analog Takt 1-4 der Ton gis durch seine melodischen Principales eincadenziert und nach E unterterziert. Gegenüber T1-4 ist die Situation um eine Großterz gesteigert. So wie in T1-4 die primäre Clauselform (phrygische Tenorizans) auf der Ultima e/gis/h enden würde, welche T5 eingelöst wird, so endete in T5 ff. die phrygische Tenorizans auf gis. Diese Ebene wird in Takt 10 cadenziell eingelöst. (*Beispiel 13*)



Die beiden Ebenen gis und E entsprechen der Capacitas quintae bzw. sextae auf gis. Riemann nennt diese Konfiguration einen "Leittonwechselklang": der "Grundton" wird durch seinen "Leitton" "ausgetauscht". (Beispiel 14)



Die Cadenz nach gis in Takt 13 wird imperfiziert: der thematische Hauptsatz setzt phrasenverschränkt ein und unterterzt die Ultima gis der Flöten und der Klarinette. Der Theoretiker **Riepel**¹ nennt einen solchen Vorgang eine "**Takterstickung**": der Neuansatz wird "vorverlegt". Takt 13 ist rückschlüssig zu Takt 1ff. bzw. Takt 5ff. (Beispiel 15)



Ein entsprechender Vorgang findet sich T1ff. bzw. bei den korrespondenten Situationen T5ff. und T15ff.. Der thematische Beginn des Satzes setzt sich aus Modulen zusammen, die drei Zählzeiten umfassen; dabei sind jeweils zwei Module zu einer "übergeordneten" Einheit zusammengefaßt, welche einem Takt entspricht. Angesichts dessen liegt in Gestalt des Oboeneinsatzes ebenfalls eine Riepelsche

¹ Joseph Riepel, 1709-1782; siehe in diesem Zusammenhang: Budday, Wolfgang: "Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik anhand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch, dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750-1790)", Bärenreiter 1983

"Takterstickung", oder besser: "Phrasen- oder Modulerstickung" vor. Die unterterzierende Figur wird durch das Hinzutreten der Oboe "getilgt" und muß demzufolge in Takt 3 auf der Positio (vgl. Takt 1: Levatio) enden. Die akzentmetrischen Verhältnisse sind also verschoben; daher werden derartige Verschränkungstechniken häufig als Mittel zur rhythmisch-metrischen Korrektur angewendet.

Der Oboen- und Flöteneinsatz in Takt 2 entspricht von der Instrumentationstechnik bzw. Klangregie her einem hinzutretenden Mixturregister bzw. - um beim Vergleich mit der Orgel zu bleiben - einer "Klangkrone" (entsprechend etwa einem zusätzlich gezogenen 4-Fuß). (Beispiel 16)



Takt 8/9: die Cantilene der Klarinette wirkt in gleicher Weise phrasenverschränkend im Sinne einer Takterstickung. (Beispiel 17)



Der Gerüstsatz in Takt 5ff. besteht in der Umspielung des Zentraltones gis mit seinen beiden melodischen Nachbarclauseln a/gis und fis/gis; ebenso wird in T1ff. der Ton e mit seinen beiden

benachbarten Principales eincadenziert (Beispiel 15b). Diese einfache Clauselbildung wird nun ausgeziert (Beispiel 15a):

(Beispiel 15)



Diese Form melodischer Auszierung entspricht der "Superjectio" Christoph Bernhards:² "Superjectio welche sonst insgeheim Accentus genannt wird, wenn neben einer Con- oder Dissonantz im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird, doch meistens wenn die Noten natürlich eine Secunde fallen sollten." (Beispiel 16)

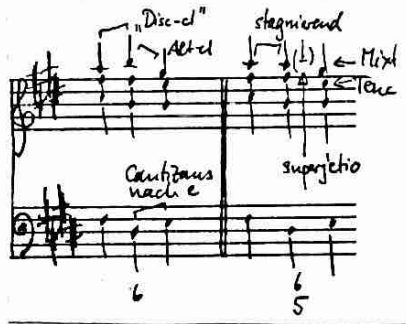


Die melodische Wendung a/gis - "eigentlich" eine phrygische Tenorclausel - wird in Takt 5 (durch die Unterterzung nach e) in den Kontext einer Cantizans nach e eingebettet. Auf diese Weise gewinnt sie den Charakter einer Tenorclausel-Mixtur (zur Principalis fis/e). Die Superjectio nach h "berührt" gleichsam die alternative Penultima einer Altclausel im Rahmen einer E-Cadenz (h/gis). Das Ganze klingt wie eine Transitus-Situation, die zu einer Superjectio umgeformt wurde.

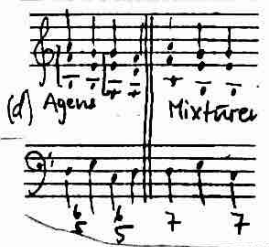
Anders ausgedrückt: betrachtet man die Cantizans dis/e als Ausschnitt einer Fonte-Sequenz, so bedeutet die Terzfall-Altclausel in der Oberstimme, daß zuvor linear-ascendente Melodik

² Tractatus compositionis augmentatus; herausgegeben von Joseph Müller-Blattau: "Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard", Leipzig 1926

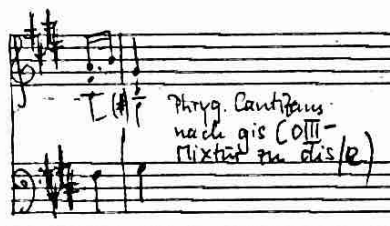
(Discantclauselmelodik) tatsächlich nach oben geführt wurde (Bezifferung: 6-); wird diese melodische Ascendenz imperfiziert (Discantclauselimperfection), soll heißen: stagniert sie, so entsteht die Bezifferung 5/6. Durch die Superjectio liegt sozusagen eine "Summe" beider Möglichkeiten vor. (Beispiel 17)



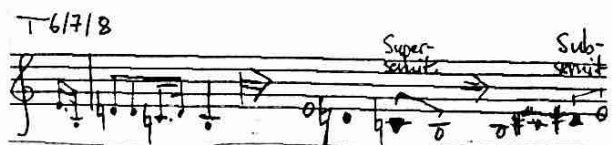
Das Agens innerhalb des Quintsextakkordes tritt in $T5_3$ verzögert ein (c/h statt h, 18a). Innerhalb der Fonte-Sequenz (18d) wie auch im cadenziellen Kontext (18b) kann auf diese Weise die Bezifferung 7 an die Stelle der Bezifferung 5/6 treten. Die Antepenultima einer Perfecta, welche die Penultima (Quinte) linear eincadenziert - in diesem Fall durch Cantizans - besitzt kein Agens-Patients-Verhältnis zwischen den Principales: das verzögert eintretende Agens (5/6) erscheint "eingefroren", der Ton h (Agens) wird erst auf der Penultima erreicht. Liegt bei dieser Konstellation die Tenorclausel in der Oberstimme, so muß der Tenor die Oberquint-transponierte Baßclausel bringen (Heterolepsis), um Quintenparallelen zu vermeiden. Geht man von der Bezifferung 7 statt 5/6 aus, so erscheint die Wendung in der Viola $T5_3$ wie ein Portament. Vergleiche hierzu: Bach, Schemelli-Choral "Mein Jesu, was für Seelenweh" (18c). (Beispiel 18)



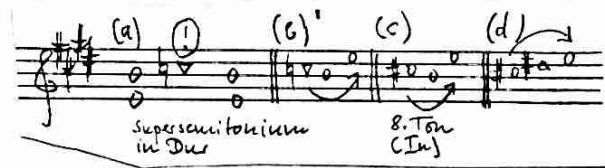
Die Alternativclausel an dieser Stelle bestünde in einer phrygischen Cantizans nach gis - gewissermaßen eine Oberterzmixtur zur Cantizans dis/e. Auch demgegenüber kann die gis-Cadenz T12 als Anspielung bzw. Einlösung verstanden werden. (Beispiel 19)



Durch die eben dargestellte Wendung in Takt 5₃ ist die meodische Cadenz nach h Takt 7 bereits vorgeformt. Dabei wird der Ton h ebenfalls phrygisch erreicht (c/h, a/h). Wie bereits in der Analyse zur "Kunst der Fuge" dargestellt, wird eine Melodie contrapunctisch analog des Phrygischen gefaßt, sobald sie (cadenziell) quintorientiert ist. Die phrygische Tenorizans (in unserem Fall c/h) wird dabei als Supersemitonium modi behandelt. Es liegt ein "phrygisches Tetrachord" zugrunde, das gleichsam unter dem Ton e "hängt": die melodische Bewegung geht abwärts, dementsprechend sind die Diaphonoi descendent (e/d/c/h). Die Rückcadenz zur Ausgangsebene e geschieht entsprechend mit ascendenten Fülltönen (h/cis/dis/e). Die tonartlichen Signen entsprechen den Tetrachord-Binnenstrebetönen (Super- und Subsemitonium, c/h, dis/e). (Beispiel 20)



Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß das *Supersemitonium* in *Dur* erscheint. Die Leittönigkeit zur Quinte ist hier *eindeutig* (phrygische Tenorizans). Der Ganztonschritt über der fünften Stufe kann - analog dem 8. Psalmton - ebenso affinitiv zur Quinte behandelt werden, kann jedoch auch zur Discantclausel in den oberen Tetrachordektton führen. Er ist melodisch uneindeutiger, indifferenter. (*Beispiel 21*)



Einige Beispiele für das Erscheinen des Supersemitoniums in *Dur*:
(*Beispiel 22*)

Beethoven, Sonate op.101, "Alla marcia"

Beethoven, "Appassionata", 2. Satz

Andante con moto

p e dolce (legato)

sfz

sfz

Andante con moto

Bruckner, Sinfonie IV, 1. Satz

Andante con moto

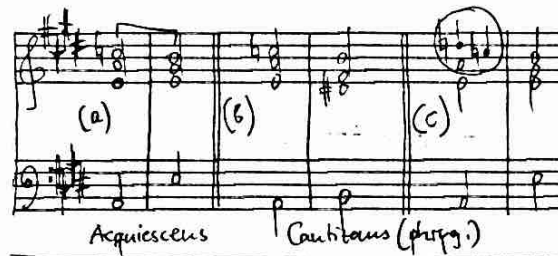
Bach,
Fuga As
(Wk II)

Mozart, Violinsonate B, 2. Satz

Andante con moto

Die melodische Wendung Takt 6/7/8 (Gerüst: e/d/c/h) ist also bereits in Takt 5/6 durch die Mittelstimmenführung präfiguriert (Viola T5: c/h, d/c). Mit anderen Worten: die Oberstimmenmelodik T6/7/8 ist gewissermaßen eine "Folge", eine Conclusio eines zuvor stattgefundenen cadenziellen Prozesses, zusammengefaßt in der "merkbaren" Form der Cantilene. Auch hier: das Element des Phrygischen ist in jedem Moment spürbar.

Die Wendung d/c T5/6 in der Viola wird in den Kontext einer Acquiescens nach E eingebettet. Die phrygische Tenorclausel c/h wird auf der Ultima sogleich unterquintiert (23a) statt zunächst die ganztönige Cantizans zu bringen (23b). Die Tenorclausel c/h wird nun mit einem Quasi-Transitus (betonter Durchgang) angereichert (23c). (Beispiel 23)

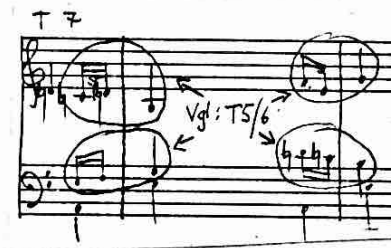


Die Wendung in der Oberstimme Takt 5/6 (fis/e/gis) wird gleichfalls in den Satzkontext einer Acquiescens nach E eingebettet (24a), allerdings nicht im Sinne einer phrygischen Discantclausel, sondern im Sinne eines Durchgangs über die Capacitas sextae in die Ultimaterz (siehe oben, "Lhérétier-Clausel") (24c), modifiziert analog einer "Subjectio". Gleichwohl bleibt der Discantclausel-Charakter erhalten, da die Violine II nicht die Discantclausel nach h bringt (die den Durchgang e/fis/gis zur "Terzkomplettierung" erst erforderlich macht), sondern vom a ins gis geht. Fis/gis und a/gis entspräche so

einer Tenor- Discantclausel-Beziehung. Auf diese Weise wird abermals die Sectio cis/gis antizipiert, die durch die ascendente Sequenz T9/10ff. eingelöst wird (24e/f). (Beispiel 24)



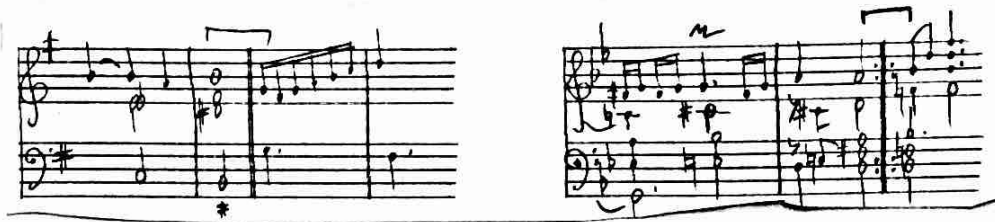
Vergleicht man die Acquiescens-Formen nach E Takt 7 mit denen Takt 5/6, so zeigt sich, daß jeweils Transitus-Formen in Super- bzw. Subjectio-Formen umgewandelt werden und umgekehrt. (Beispiel 25)



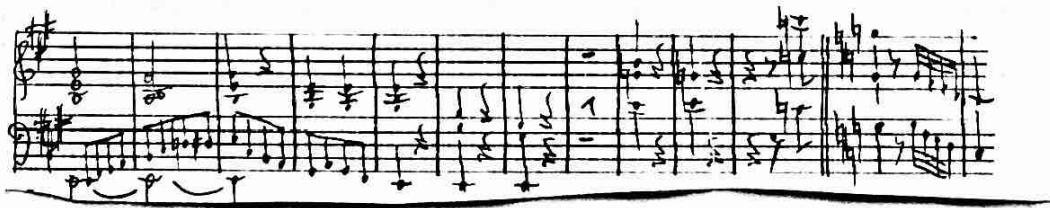
Wie bereits erwähnt, wird die phrygische Eincadenzierung der Ebene h in T5/6 in der Viola vorgeformt (phrygisches Tetrachord von e abwärts, Supersemitonium) und in Takt 7 durch die Violine I melodisch profiliert. Dabei bringt die Violine II die unausgezierte Form des descendanten Tetrachordes, wodurch eine Art heterophoner Faktur entsteht. Die melodische Eincadenzierung der h-Ebene geschieht im E-Kontext, die phrygischen Cadenzen sind, bezogen auf E, quintorientiert.³ Die h-Ebene wird also zunächst angedeutet und dann allmählich gefestigt. Diese Entwicklung der Takte 5-9 findet ihre zielgerichtete Einlösung in der thematischen Reminiszenz auf h Takt 15ff. Die Superjectio-Faktur in Takt 7 wird übernommen. Da die Takte

³ Vergleiche hierzu die Analyse zur "Kunst der Fuge", insbesondere im Vergleich zum Choral "Aus tiefer Noth"

Desgleichen findet man häufiger beim Übergang vom langsamen Mittelsatz zu schnellen Schlußsatz im italienischen Concerto sowie in Suitensätzen. (Bach, 3. Brandenburgisches Konzert, Englische Suite g-moll): (Beispiel 8)



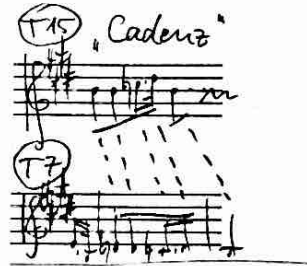
Beethoven, Sonate op.2, Nr.2, Kopfsatz, Übergang zur Durchführung: (Beispiel 9)



Mendelssohn, Lied ohne Worte op.19, Nr.1: (Beispiel 10)



7/8 eine metrische Einheit (Vordersatzinitiale) abcadenzieren, kann man folgerichtig sagen, daß das Thema per se stark cadenziellen Charakter besitzt; die Melodiebildung ist also metrisch partiell. (Beispiel 26)

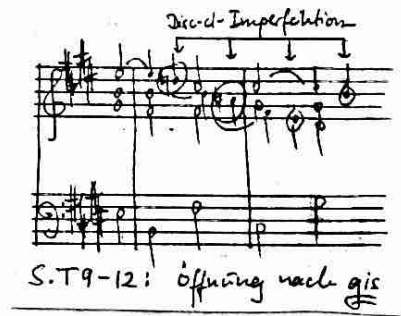


Der Sequenzansatz in Takt 9 basiert darauf, daß ascendente Discantclauselmelodik nicht nach oben eingelöst wird, sondern stagniert bzw. nach unten geführt wird⁴ (27a). Dieses ist ein charakteristisches Merkmal barocker und postbarocker Sequenzmodelle und letztlich eine Möglichkeit, die wesentlichen dissonanten Generalbaß-Bezifferungsformen auf melodischer Grundlage herzuleiten (siehe oben, das Beispiel des Quintsextakkordes). So trifft die Discantclauselimperfektion auf den Fauxbourdonsatz (27b) ebenso zu wie auf Quintfallstrukturen (27c, Beispiel von Bononcini, 17. Jh.). In diesem Fall geht die Discantclauselimperfektion und, damit verbunden, der Sequenzansatz einher mit einer Stabilisierung der melodischen Penultima der Tenorclausel, einem "Einfrieren" der "Affinalis". Der Proslambanomenos wird nicht eingelöst (27d, auch hier: vgl. Diplomarbeit und "Kunst der Fuge"-Analyse). (Beispiel 27)

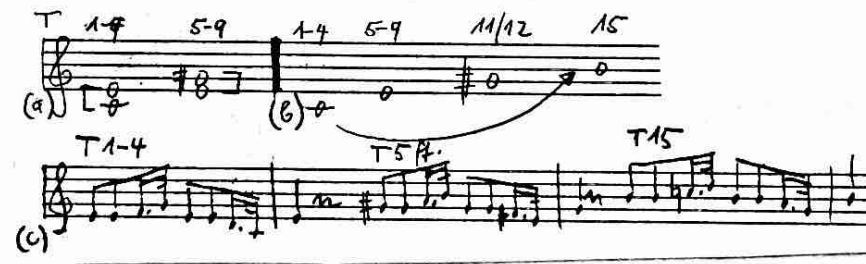


⁴ Siehe in diesem Zusammenhang entspr. Kapitel in der Diplomarbeit

Da auf diese Weise stets die Oberquinte stabilisiert wird, ist die Sequenz Takt 9-12 quintweise steigend, um schließlich auf gis abzucadenzieren. (Beispiel 28)



Vom gesamten Spannungverlauf her läßt sich also folgender Prozeß zusammenfassend feststellen: (Beispiel 29)



Erläuterungen zu Tafel Ia/Ib

Untersucht man den 1. Abschnitt des Satzes (T1-36) nach metrisch zusammengehörenden bzw. korrespondierenden Teilen, so ist eine quasi-periodische Struktur feststellbar, die folgende Anlage aufweist:

Rahmenperiode:

Vordersatz

Initiale: T5-8

Cadenz: T9-13

Nachsatz

Initiale: T22-25

Cadenz: T26-30

Mittelteil:

Ansatz aus h, thematische Reminiszenz
T15-21

T20/21: Vorfeldsequenz (descendent) zum Nachsatz
T22ff. (Reprisescharakter, formaler "Reim",
Rückschlußsituation gegenüber T5ff.)

T30-36:

Cadenzcantilene, Appendixcadenz über Orgelpunkt,
unbelastete "Formstrecke"¹

Tafel Ia

a) **Vordersatzinitiale:** zusammengesetzt aus acht metrischen Einheiten; die Nummerierung in der zweiten Zeile versucht, metrischen Unregelmäßigkeiten, vor allem sich wiederholenden Modulen, Rechnung zu tragen.

a') Hier soll versucht werden, eine Version ohne präsensverschränkende Einheiten zu rekonstruieren

¹ Terminologie nach Christoph Hohlfeld: Unterscheidung zwischen "Prozeß" (dynamische, hinführende, "teleologische" Partien, "Weg") und "Form" ("Ziel", in sich geschlossen, meistens in Gestalt regelmäßiger, unbelasteter Cantilenenbildung; als Beispiel siehe: Beethoven, Waldsteinsonate (s.o.); prozeßhafter Beginn (ascendente Sequenz) mit E als Fluchtebene; hier: Seitensatzcantilene (periodisch, in sich geschlossen, Zielstrecke, "Form"))

b) Vordersatzcadenz: neun metrische Einheiten mit gis als Zielebene; auch hier ist die Zählung bemüht, der Faktur des Satzes Rechnung zu tragen, so etwa der "Takterstickung" zu Beginn.

b') Rekonstruktion der "regelmäßigen" Version: die Phrasenverschränkung am Anfang erscheint nicht, die metrischen Einheiten 3 und 4 werden als Wiederholung der metrischen 1 und 2 aufgefaßt, allerdings nunmehr chromatisch belastet (ais statt a). Bemerkenswert ist, daß die Einheiten 1-4 in der Nachsatzcadenz eingelöst werden; offenbar stellt die Nachsatzcadenz die metrisch unbelastete, unmodifizierte, in gewissem Sinne also originäre Version ein. Beispiel b' hat gegenüber b nur 8 Einheiten, ist also symmetrisch zur Vordersatzinitiale; Beispiel b ist um eine Einheit geweitet.

c) Reduktion der Vordersatzinitiale auf der Grundlage melodischer Clauseln

d) Reduktion der ascendenten Stufensequenz, Stabilisierung der Tenorclausel-Penultima zu e als Sequenzansatz ("Einfrieren" der Affinalis)

e) Disposition der Spannungsebenen: Großterzsteigerung über C/E nach gis; Ansatz des Mittelteils auf h

Tafel Ib

a) Nachsatzinitiale: Modifikation der metrischen 3, gewissermaßen in Form einer "Conclusio" der metrischen 1 und 2; vor diesem Hintergrund könnte man die Melodik an dieser Stelle als "Heterolepsis" bezeichnen: es werden verschiedene melodische (Clausel-)ebenen miteinander verschränkt.

b) Nachsatzcadenz: wie auch bei der Vordersatzcadenz liegen neun metrische Einheiten vor; das fünfte Modul ist bivalent (metrische 2'/4) und gleichzeitig parenthetisch: auf diese Weise liegt der Finalton e auf der Positio.

b') Die "geglättete" Version eliminiert die Parenthese und gewinnt so abermals 8 Einheiten. Das Modul 2 ist, wie schon im Vordersatz, durch das ascendente Signum als belastet. Öffnet sich auf solche Weise die Vordersatzcadenz zur Spannungsebene gis, so steht der melodischen Ascendenz in der Nachsatzcadenz eine descendente Sequenz

gegenüber (Modul 2' bis 8); man kann mithin von einer melodischen "Bogensequenz", mindestens jedoch von einem der Atemkurve vergleichbaren Spannungsverlauf innerhalb der Nachsatzcadenz sprechen.

c) Ist der Vordersatz gekennzeichnet durch Phrasenverschränkung und, damit verbunden, metrischer Verkürzung und Verdichtung, so steht diesem Vorgang im Nachsatz eine ständige rhythmisch-metrische Weitung gegenüber, einerseits hervorgerufen durch parenthetische Einheiten, andererseits durch rhythmische Dehnung und augmentative Elemente. Dabei ist nicht eindeutig festzustellen, wie die Melodie akzentmetrisch einzuordnen ist: die Positio kann durchaus an unterschiedlichen Stellen loziert werden. Hier entspricht Brahms dem Ideal klassischer Melodiebildung, gewonnen insbesondere aus alten contrapunctischen Techniken (vgl. die melodische Faktur bei Palestrina oder etwa in stilo-antico-Fugen Bachs). Dabei steht die idealtypisch-cantabile akzentmetrische "Indifferenz" (der Melos "schwebt" gleichsam) in der Vordersatz- und Nachsatzcadenz der durchaus klar hervortretenden Gliederung der Taktschwerpunkte in den Initialteilen gegenüber, wenn auch hier durch Phrasenverschränkungen oft nicht klar zu unterscheiden ist, ob es sich um eine "eins" oder eine "drei" handelt. Doch immerhin: die drei Zählzeiten umfassenden Module sind klar spürbar.

d) Das ascendente Signum ais wäre zunächst (naheliegenderweise) als Subsemitonium (Discantclausel) zu h aufzufassen.

e) Darstellung als dreistimmige Normclausel in Form einer Tenorizans nach h.

f) Im vorliegenden Fall jedoch wird der signifikante Ton ais als Tenorclauselpenultima zu gis verstanden (Clauselvariante, s.o.), in diesem Beispiel dargestellt als in die Terz der Ultima ansteigende Tenorclausel; der Finalton h wird unterterziert statt unteroktaviert.

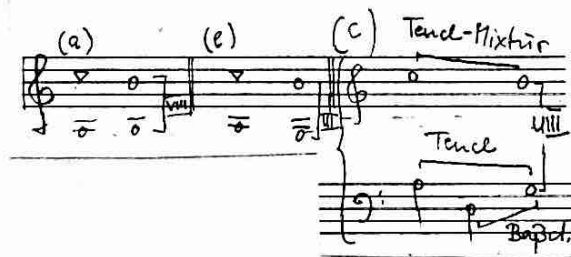
g) Darstellung im Kontext einer Perfecta nach gis mit linearer Eincadenzierung der Penultima (OV) durch ganztönige Cantizans: die Oberstimme bringt (wie auch in der Fonte-Sequenz) eine Verschachtelung dreier Clauseln: Tenor- und Discantclausel zu gis und, faßt man den Sprung ais/fisis nicht als "totes Intervall" auf, Altclausel.

h) Die Baßwendung T27 könnte als Discantclausel nach h aufgefaßt werden. Das Horn bringt allerdings die Capacitas sextae gis, eincadenziert durch leittöniges Signum fisis. Mithin ist auch hier die Baßmelodik ais/h als ascendente Tenorclausel aufzufassen, wenngleich

der Discantclauselcharakter weiterhin stark spürbar ist; das Horn kann angesichts dessen als hinzutretende Occulta aufgefaßt werden, welche die Clausel von h nach gis abbiegt.

Mittelteil innerhalb der Rahmenperiode (T15-21)

Die melodische Wendung c/h ist als phrygische Tenorclausel (30a) sowie als Mixturstimme zu einer Tenorclausel nach g deutbar; im ersten Fall wird die Ultima unteroktaviert, im zweiten Fall unterterziert. Die Einbettung in eine Acquiescens nach E (Unterquintierung) erfolgte bereits in den Takten 5-8. Die beiden im folgenden Beispiel angeführten Clauselvarianten sind Gegenstand des Mittelteils innerhalb der Rahmenperiode. (Beispiel 30)

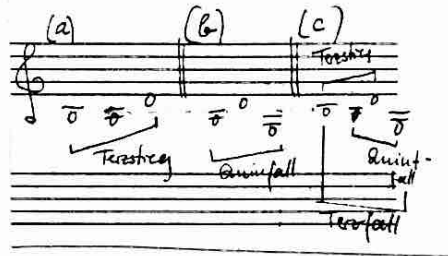


Zunächst wird also die Ultima h durch eine phrygische Cantizans nach h unteroktaviert und durch Perfecta (fis/h) bestätigt (T15/16). Die mögliche Unterquintierung nach e (c/h als Supersemitonium) erfolgt nicht - dieses war bereits Gegenstand der Vordersatzinitiale. So kann man die Oxytenese fis in der Flöte (Takt 16) wiederum als stabilisierte Tenorclauselpenultima zu e auffassen. Aus solche Weise wird der in Takt 9 initiierte Vorgang reflektiert und konstituiert.²

Beispiel 30c bringt die Eincadenzierung in die alternative Ultima G (große Unterterz) über einen kleinen Quintfall, der melodisch einer Heterolepsis entspricht: Tenor- und Baßclausel werden miteinander verschachtelt. Diese Clauselform erscheint in T17/18, allerdings in

² Im Grunde ist dieser Prozeß bereits im gesamten Vordersatz angelegt: die phrygische Tenorizans a/gis (T5ff) kann den Ton gis als "eingefrorene" Affinalis zu fis erscheinen lassen; die Stabilisierung von gis wird nun in T 12/13 durch die ganztönige Tenorclausel (ais/gis) manifest.

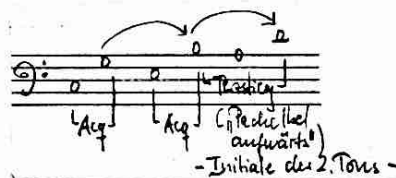
Gestalt einer Verschachtelung zweier Baßmuster: Terzstieg ("umgekehrter Pachelbelbaß") und Quintfall (descendente Stufensequenz). (Beispiel 31)



Vergleicht man die Takte 16 und 18 miteinander, so erscheinen dort, signifikant in der Flöte, die beiden alternativen Ultimaes: Capacitas Quintae mit Durterz und Capacitas sextae mit Mollterz. (Beispiel 32)

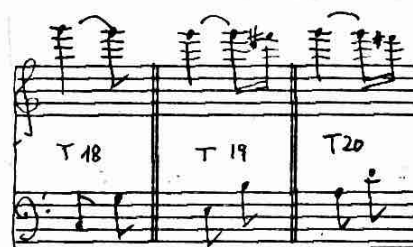


Die Baßprogression in T18ff. greift als Baustein zunächst die schon häufiger gehörte Acquiescens auf und sequenziert sie ascendent. Die Cadenz nach D erfolgt wiederum über Terzstieg. So kann man sagen, daß die Strecke T17-20 von der Baßprogression h/a/d gleichsam "engerahmt" wird. (Beispiel 33)



Ein wesentliches Charakteristikum der aus dem Phrygischen gewonnenen Clauselvarianten ist neben den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten einer melodischen Progression als Clausel innerhalb eines mehrstimmigen Kontextes das Unterfangen eines Melodietones mit verschiedenen Basiskonsonanzen. "Modern" ausgedrückt: ein Ton wird auf unterschiedliche Weise in einen Dreiklangskontext eingebettet.

So wird auch die Oxytenese g in den Takten 18-20 auf unterschiedliche Weise contrapunctisch gefaßt: *Acquienscens* c/g und h/c, *Perfecta* a/d. (*Beispiel 34*)



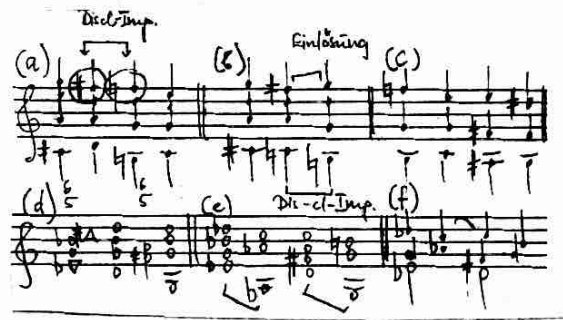
Zur Vorfeldsequenz Takt 20/21:

In der Fonte-Sequenz auf der Grundlage von Quintsextakkorden tritt in der Oberstimme die Discantclauselimperfection deutlich hervor: eine originär melodische Ascendenz wird als *Patiens* nach unten "gezwungen". Dieses kann durch Chromatik noch verstärkt werden (*descendentes Discantclausel-Chroma*) (35a). Entsprechendes gilt für die Unterstimme: es entsteht die Bezifferung 2/4/6 (35b).³ Wird nun die Dur-Terz *Patiens*, ohne chromatisch abwärts zu gehen, wobei die Unterstimme nicht leitereigen fortschreitet, sondern die halbtönige *Cantizans* bringt, so entsteht eine chromatische Stufensequenz (35c).

Das heißt: leitereigene Tetrachord-Binnenstrebetöne (wie in 35c der Ton h, an sich schon Leitton zu c) werden ihrerseits leittonig eincadenziert. Im Barock und in der Klassik werden diese "kritischen" Töne im Rahmen der Fonte-Sequenz entweder leitereigen überspielt

³ Siehe zu diesem Themenkomplex die entsprechenden Kapitel mit ausführlichen Erläuterungen in der Diplomarbeit

oder übersprungen (Ponte, Terzfall). Diese chromatische Stufensequenz, die zwei chromatisch benachbarte Ebenen real sequenzierend aufeinander folgen läßt, ist ebenso auf der Grundlage des übermäßigen Quintsextakkordes (doppelt-leittönige Tenorizans) herleitbar (35d), mit enharmonischer Verwechslung in der Oberstimme: aufwärts führende Leittönigkeit (Subsemitonium, Discantclausel) wird Strebeton in die Ultimaterz (Tenorclausel-Mixtur, Patiens) (35e). Hinter dem Ganzen verbirgt sich der vollchromatische Fauxbourdonsatz (35f).
(Beispiel 35)



Literaturbeispiele:
(Beispiel 36)

Chopin, Nocturne b-moll:



Chopin, Mazurka op.68, Nr.4

Andantino $\text{♩} = 126$ Opus 68 Nr. 4

49.

Chopin, Prélude e-moll

Largo

4.

Hier wird die oben angesprochene Einfärbung eines Liegetones besonders sinnfällig.

Diese beiden Fonte-Varianten werden nun in den Takten 20/21 "synthetisiert". Hier die Reduktion: (Beispiel 37)

Statt: "Lento - Chancel"

37

Acq

Der Übergang in die Rückschlußsituation zu Takt 5 (reprisesartiger Charakter), die sich als Nachsatzinitiale erweist, erfolgt wiederum in Gestalt einer Acquiescens (a/e), in der Variante auf der historischen Grundlage der "Lhérétier-Clausel" (Transitus über die Capacitas sextae in die Ultimaterz).

Appendixcadenz-Cantilene (T30-36)

Über dem Orgelpunkt e entwickelt sich eine harmonisch unbelastete Cantilene, die den Charakter eines Epiloges bzw. einer Appendixcadenz hat. Der melodische Zentralton e wird zwar nach unten durch das Tetrachord h abgestützt, die Weitung zum Doppeltetrachord (h-e-a) jedoch bleibt aus: die Weise stagniert auf der harmonischen Großterz. Solchermaßen wird der harmonisch-"flächige", "statische" Charakter dieser Partie hervorgehoben. Darüber hinaus weist die Melodik dieser Stelle auf den thematischen Beginn (Terzgruppierung um einen Zentralton), nur daß hier die Weitung zum unteren Tetrachord erfolgt, das stark cadenzielle Wirkung besitzt. Die Weitung zum oberen Tetrachordeckton wird in der thematischen Cantilene des zweiten Abschnittes eingelöst (Takt 41 ff., s.u.). (*Beispiel 38*)



Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß das *Supersemitonium* in *Dur* erscheint. Die Leittönigkeit zur Quinte ist hier *eindeutig* (phrygische Tenorizans). Der Ganztonschritt über der fünften Stufe kann - analog dem 8. Psalmton - ebenso affinitiv zur Quinte behandelt werden, kann jedoch auch zur Discantclausel in den oberen Tetrachordekteton führen. Er ist melodisch uneindeutiger, indifferenter. (Beispiel 21)



Einige Beispiele für das Erscheinen des Supersemitoniums in *Dur*: (Beispiel 22)

Beethoven, Sonate op.101, "Alla marcia"



In Takt 31/32 liegt wiederum eine Phrasenverschränkung vor. Auch hier: Remininszenz an den Beginn. (*Beispiel 39*)



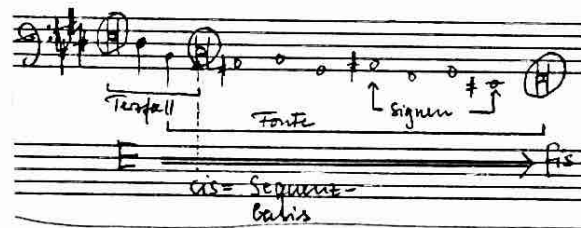
Die Melodie ist jedoch nicht in sich geschlossen. Aus dem statisch-cadenziellen E-Dur-Feld wird eine Sequenz entwickelt, die Vorfeldcharakter zum zweiten Abschnitt besitzt. Der melodische Duktus ist ascendent: (*Beispiel 40*)



Interessant ist die Instrumentation in den Holzbläsern: durch deren melodisch reduzierte Form entsteht der Eindruck eines "Orchesterpedals", gewissermaßen eine Art Heterophonie. (*Beispiel 41*)



Der melodischen Ascendenz der Oberstimmen steht contrapunctische Descendenz gegenüber. Die Basis der Vorfeldsequenz ist cis und wird von E aus über einen kleinen Terzfall erreicht (T33/34). Von cis aus setzt eine Fonte-Sequenz an, welche die Signen für fis/Fis (ais und eis) initiiert. (Beispiel 42)



Zweiter Abschnitt (Takt 36-63)

Die zweite Stufe als tenorale Fluchtebene

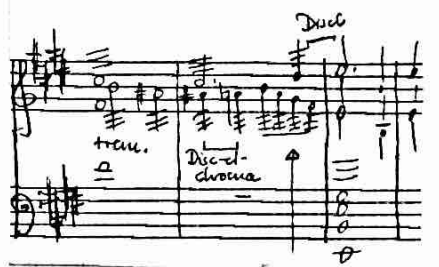
Der zweite Abschnitt setzt auf Fis an, eingebettet in die Sectio Fis/h. Es handelt sich also, wenn man so will, um eine "Quintsteigerung" der OV h. Schaut man jedoch zunächst nur auf die Fis-Cadenz in Takt 36₄ (Clausula Perfecta nach Fis), ungeachtet der folgenden Acquiescens-Anspielungen (fis-h-fis) Takt 36/37ff., so bleibt zunächst einmal nur festzustellen, daß es sich hier um eine Hauptcadenz auf der zweiten Stufe handelt.

Dieses ist insofern ungewöhnlich, als die zweite Stufe nicht zu den primären Fluchtebenen zählt. Die contrapunctischen Traktate der Deutschen (z.B. Walther, Printz) weisen die erste Stufe als "Primaria", die fünfte als "Secundaria" und die dritte als "Tertiaria" aus. Alle übrigen Binnencadenzen innerhalb eines Satzes zählen zu den "Peregrinae". Bei Palestrina ist die Lozierung der Tenorhauptcadenz abhängig vom Psalmton bzw. Hymnus und von der Chiavettierung. Jedoch spielt auch hier die zweite Stufe als Tenorcadenz keine Rolle. So benutzt Bach die zweite Stufe als Fluchtebene im Sinne einer Prolongationscadenz in längeren Sätzen (siehe z.B.: Sonate für Violine und Cembalo c-moll, 2. Satz: d als Fluchtebene).

In der Fuga in E aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Claviers, einer vergleichsweise kurze Fuge im alten Stil, erscheint die Tenorhauptcadenz, signifikant weil mehrfach angesteuert und ausgeschmückt, in der Mitte des Satzes auf fis. (Beispiel 43)



Bruckner, Sinfonie VII in E: Der erste Themendurchgang culminiert kurz vor dem Tuttieinsatz auf Fis, allerdings auch hier eingebunden in die Sectio Fis/H. Immerhin: Die Rückführung nach E geschieht recht unvermittelt über das descendente Discantclausel-Chroma ais-a und schließlich über Tenorizans fis/e, wobei die Oberstimme über die Capacitas sextae in die Discantclausel dis/e geht. (Beispiel 46)



Bach, "Kunst der Fuge", Contrapunctus 3, e-Cadenz Takt 43
(Beispiel 47)



Ebd., Contrapunctus 4 (*Beispiel 48*)



Initiale-Vorfeld-Prozeß (Takt 36-41)

Melodisch-strukturell steht hinter dieser Stelle ein Gerüst, welches rückschlüssig auf Takt 5ff. Bezug nimmt, um eine Quinte gehoben: "hängendes Tetrachord" unter h mit descendenten Symphoni (h/a/g/fis), "stehendes Tetrachord" über fis mit ascendenten Fülltönen (fis/gis/ais/h). Mit anderen Worten: der melodische Zentralton fis wird mit seinen Principales (g/fis, e/fis) eincadenziert, wobei die phrygische Tenorizans den Charakter eines Supersemitoniums hat, also mit h unterquintiert wird. Abermals ist der Satz (cadenziell) quintorientiert (fis-h). (*Beispiel 49*)



Auch in diesem Kontext des Stückes kommen die verschiedenen Clauselvarianten zur Anwendung und bestimmen die contrapunctische Faktur. In T36/37 wird der Schritt e/fis als phrygische Discantclausel gefaßt, in T37 als in die Ultimaterz steigende Tenorclausel (was einhergeht mit einem kleinen aufwärtssteigenden Pachelbelbaß-Ausschnitt, den wir auch bereits vorher gehört haben (T17/18, 19/20)),

in T18 wiederum als Discantclausel. Letztere Stelle erinnert durch die schnelle Bewegung des gesamten Orchesterapparates im Zuge rhythmischer Verkürzung und Verdichtung und contrapunctischer redictae sehr an Beethoven. (Beispiel 50)

Die Ebene Fis dient also als Basis, als Ausgangspunkt zur Eincadenzierung nach h. Dieses umso mehr, als fis quintorientiert in Bezug auf h - von der Clauselbildung her - gefaßt ist, bedingt durch die phrygischen Varianten. Die halbtönige Tenorizans g/fis bedarf mithin als Supersemitonium der Unterquintierung, der cadenziellen Festigung; eben dieses wird von der Cantilene T41ff. geleistet. Sie erhält daher den Charakter und die Funktion einer Cadenz, eines "Form"-Abschnittes, einer Zielstrecke. Demgegenüber sind die Takte 36-41 als Vorfeld zur Cantilene mit stark antithetischem Charakter, im metrischen Sinne als Initiale, im formal-strukturellen Sinne als prozeßhafte, hinführende, auflösungsbedürftige, zielgerichtete Strecke zu verstehen.

Erläuterungen zu Tafel II

Seitensatzcantilene T41-50/52

(Die Beispiele sind jeweils in Klammern angegeben)

Der Vordersatz (a) steckt zunächst ein Doppeltetrachord um den Zentralton h ab (h/e und h/fis); somit wird die symmetrische Terzdisposition des ersten Abschnittes (z.B. T5ff.), motiviert und hergeleitet aus den phrygischen Clauselvarianten, melodisch geweitet. Darüber hinaus stellt der Quartrahmen einen Reflex der mehrfach verwendeten und insonderheit dem Phrygischen zugehörenden Acquiens dar. Besonders in der Nachsatzcadenz und deren Appendixtakten (T49ff.) wird dieses Doppeltetrachord reflektiert (p,q).

Die Vordersatzcadenz fügt nun den Prolambanomenos fis über das Tetrachord h/e hinzu und komplettiert auf diese Weise die Oktave (a). Die Diazeuxis liegt dabei am oberen Rand; legt man einen "latenten" Oktavrahmen h/h' zugrunde, so müßte man von einer geometrischen Teilung dieses Ambitus sprechen (q).

Das in Takt 41 erscheinende Supersemitonium g (c) wird in T42 aufwärts ins gis geführt (Quartsextakkord über h, E-Dur) (d), das heißt: eine an sich descendente Strebigkeit (g/fis) wird aufwärts "gezwungen", also: *ascendent* imperfiziert. Hier liegt das melodische Komplementärereignis zum mehrfach beobachteten *descendenten* Discantclauselchroma vor. Da die "Leittongabel" in Gestalt der "Septima irregularis"² (Sub- und Supersemitonium ais und g) eigentlich nach H auflösungsbedürftig ist, mag der E-Dur-Quartsextakkord wie ein Gegenschritt (*Descendens imperfectior*) erscheinen; eine Anspielung auf eine Parenthese einer *Acquiescens*, wie man sie in älteren contrapunctischen Stilen häufiger findet.

Das Palestrina-Beispiel (d-1) mag dies verdeutlichen: an sich wird eine Clausula Perfecta nach a angesteuert (e/a). Die vorletzte Mensur ist parenthetisch, sie fügt die *Acquiescensebene* d ein. Zwischen e und d liegt eine *occulte* Baßform vor (Gegenschritt, *Descendens imperfectior*): die *Principalis* in Gestalt der Discantclausel löst sich korrekt auf, der Baß fällt statt einer Quinte eine Sekunde. Im Barock ist diese Wendung nicht mehr gebräuchlich; der Ganztonschritt abwärts wird durch einen Halbtonschritt ersetzt und führt nicht selten zum chromatischen Baß (siehe z.B.: Bach, WKII, Fuga B, Finalcadenz:)



² Christoph Bernhard, a.a.O.

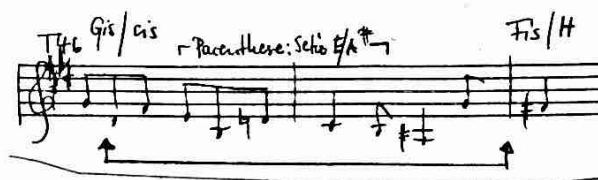
Hier wird deutlich: Clauselwendungen, die in der Renaissance durchaus üblich waren, verschwinden im Barock, werden jedoch in der Romantik wieder aufgegriffen und neu belebt. Gerade das Werk Brahms' bietet hierfür immer wieder zahlreiche Beispiele.

Eine andere Sichtweise: hinter der Wendung g/gis steht eigentlich der diatonische Halbton fisis/gis. In diesem Falle läge eine Tenorclausel vor, die in die Terz der Ultima steigt, sich allerdings zu einem Halbtonschritt verschärfend. Dieser Vorgang ist ein charakteristischer Topos romantischer Harmonik: die Leittönigkeit der Discantclausel "infiziert" den Gesamtsatz, die Tenorclausel - ursprünglich ja abwärts fallend, später ihre originäre Bewegungsrichtung aufgebend, sich in den Gesamtsatz "integrierend" und aufsteigend in die Terz - erhält nun vollends das Wesen einer Mixtur zur Discantclausel. Hier mag einer der Gründe liegen für die "Hochgespanntheit" der Harmonik im 19. Jh., nicht originär neu aber doch typisch für diese Zeit, bis hin zu Richard Strauss, der diese Techniken geradezu "karikiert". Beispiel d-2 stellt diesen Vorgang am Beispiel des übermäßigen Quintsextakkordes bzw. einer Cantizans mit Bezifferung 7 auf der Penultima dar: Auflösung nicht in einen Moll-, sondern in einen Durquartsextakkord. Beispiel d-3 wäre demgegenüber die "klassische" Führung nach Moll. Die Romantiker notieren in der Regel kein Chroma (g/gis), sondern gemäß der melodischen Strebigkeit (fisis/gis). Insofern mag die Notation an dieser Stelle als Ausnahme erscheinen. So notiert Brahms denn auch im ersten Takt des Nachsatzes (T45, Cello) fis/fisis/gis.

Daher finden wir an dieser Stelle ein Analogon zu T41/42. Das Supersemitonium g wird dabei (enharmonisch fisis) nicht als ascendent-leittönige Tenorclausel, sondern als Discantclausel gedeutet (f); auch hier: eine Clauselvariante. Dem Ton ais, der ursprünglich als Discantclausel-Penultima aufgefaßt werden mußte, fällt nun die Rolle der Tenorclausel-Penultima zu. Das Chroma ais/a (Fagott/ Viola, T45) knüpft einerseits an das descendente Discantclauselchroma T44 an (e), andererseits bedeutet dies - im Kontext der Tenorclausel - eine chromatische Verschärfung der ganztönigen Tenorclausel (ais/gis) zur halbtönigen (a/gis) (Beispiel g). Dieser Fall ist gegenüber der chromatischen Verschärfung der ganztönigen Discantclausel vergleichsweise selten; Beispiel h bringt eine Stelle aus dem Contrapunctus 4 der "Kunst der Fuge" von J.S. Bach.

Interessant ist die harmonische Wendung und Wandlung in den Takten 46 und 47 (i). Hier fließen verschiedene historische Vorwürfe und contrapunctische Vorgänge zusammen: zunächst werden drei

"Sectionen"³ auf relativ knappem Raum einander zur Seite gestellt: Sectio Gis/cis (T46₁-46₃), als Parenthese: Sectio E/A (T46₄-47₃) und schließlich: Sectio Fis/H (T47₄).



Beim Übergang von T46₃ zu 46₄ findet man zunächst wiederum descendente Discantclausel-Chromatik: der Leitton his wird abwärts ins h geführt (j). Da als Mixtur hierzu der Ton dis ins Chroma d geht, werden hier die beiden Alternativformen der Principales einander gegenübergestellt (k). Diese verhalten sich septverwandt zueinander; das Ganze hat also mit einem Septgegenklang zu tun (e), wie man ihn beispielsweise im "Deutschen Requiem" findet (hier ascendent; die Klangverwandlung geschieht an dieser Stelle textbezogen: "die da Leid tragen" werden "verwandelt" ("Selig sind...")) (Beispiel o). Die Ebenen Gis und E entsprechen darüber hinaus den Ultimaes der phrygischen Clauselalternativen (m) bzw. der Sekundakkordaflösungs-Varianten (n). Letztere dienen auch dazu, zurück zur Sectio Fis/H zu führen (T47).

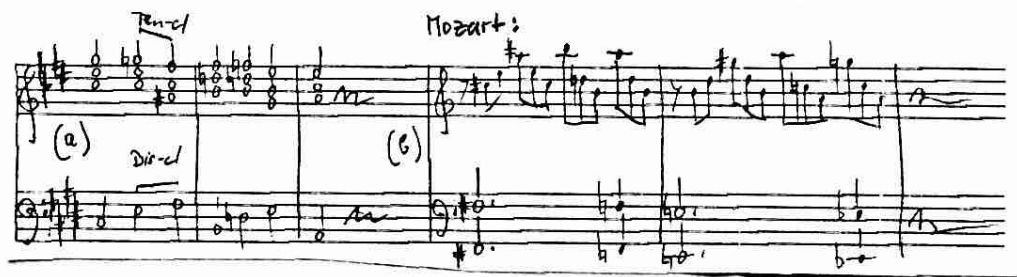


³ Der Begriff der "Sectio" stammt von Printz: "tonartlicher" Bereich einer bestimmten Ebene (vgl. auch Diplomarbeit)

Auf diese Weise ist durch die harmonisch-contrapunctisch belastete Stelle innerhalb der Nachsatzcadenz die Grundidee dieses Satzes komprimiert wiedergegeben und in die Cantilene integriert. Diese ist - wie häufig bei Bach und Beethoven - somit ein Reflex vorangegangener Prozesse: das strukturell-formal in toto Angelegte wird durch den musikalischen Moment in nuce wiedergegeben und umgekehrt: das "***pars pro toto***"-Prinzip als formbildendes Gestaltungsmittel.

Reprisenvorfeld

Aus der Appendixcadenz (T51/52) wird eine kleine Sequenz entwickelt, die einerseits, noch im cadenziellen Kontext, als Anreicherung bzw. Weitung der H-Cadenz zu verstehen ist, andererseits dem Vorfeld zur Reprise zugehört (T53-55); diese Stelle ist mithin im Sinne eines chiasmatischen Anschlusses zu verstehen und daher bivalent: sie entwickelt sich aus der Cadenz, indem sie sich eines "Cadenzbausteins" bedient und dieses sequenziell nutzt. Die Faktur der Sequenz erinnert an einen Quintfall (resp. descendente Stufensequenz, Fonte) mit Eintrübung der Quinte (halbtönige Tenorclausel) (Beispiel 51a). Bei Mozart, in der c-moll Fantasie KV 475, liegt die auf diese Weise vollchromatische Oberstimme im Baß. Es entstehen so zeitweilig Quartsextkonstellationen. (Beispiel 51)



Die Takte 53 und 54 betten diesen melodischen Vorgang in eine Fonte-Sequenz ein. Die Bezifferung 5/6 ist durch 7 substituiert. Das Tenor-Agens fehlt auf der Penultima eines jeden Sequenzbausteins und erscheint erst auf der Ultima, hier allerdings in Gestalt eines 4-3-Vorhaltes, da der Baß bereits Stufenweise aufwärtsgegangen ist. Während sich der Vorhalt auflöst, liegt der Baß bereits wieder auf der Penultima des nächsten Cantizans-Bausteins (im folgenden Beispiel als). Die "contrapunctischen Geschwindigkeitsverhältnisse" der einzelnen

Satzstimmen untereinander sind also inkohärent: während die Oberstimme mit der Patiens-Auflösung befaßt ist, ist die Unterstimme bereits wieder weiter vorangeschritten und bettet den Auflösungston in einen neuen Kontext ein. So gesehen könnte man - im Vergleich zum "originären" Satzgerüst (Beispiel 52b) - auch von einem "verspäteten" Eintritt des Mittelstimmen-Agens sprechen.

Überhaupt zeigt sich, daß dieselbe Agens-Patiens-Relation zwischen den Oberstimmen in 52b auf den ersten beiden Zeiten erscheint, in 52a hingegen auf Zählzeit zwei und drei (mit Eintrübung des gis nach g) bei gleichbleibendem Baß. Diese Form contrapunctischer Inkohärenz, unterschiedlicher contrapunctischer Geschwindigkeiten, ist auch und gerade für den "Bach-Stil" außerordentlich typisch. (Beispiel 52)

"Contrapunct, Inkohärenz"

↑ Sub/Supersum. simultan

Der Sequenz-Ansatz T52/53: his-cis/ais-h entspricht der von Riepel beschriebenen "klassischen" Fonte-Konstellation: Fonte zur ersten Stufe, etwa als Ansatz zum zweiten Teil eines Ländlers, Menuetts etc.. Diese Handhabung der Sequenz in Vierereinheiten hat also auch formbildend-strukturelle Funktion, gerade im Rahmen regelmäßiger Suitensatz- oder Ariosometrik.

Der harmonische Schnitt T53₄ zur zweiten Stufe mit anschließendem Quintfall (T54/55) ist eine aus der Klassik tradierte Wendung, welche einen cadenziellen Vorgang durch eine parenthetische

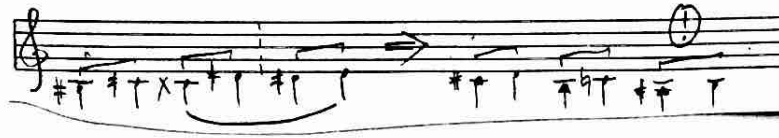
Sequenz anreichert. Dabei wird der harmonische "Sprung" aufwärts stufenweise descendent wieder eingeholt: man kann also von einer harmonischen "Cambiata" sprechen. Besonders bei Mozart findet man dergleichen häufig. (*Beispiel 53*)



In den Takten 55-57 schließt eine ascendente Sequenz an. Sie steht in einem komplementären Spannungsverhältnis zur eben besprochenen descendenten Sequenz; man kann gewissermaßen von einer "Bogensequenz mit umgekehrten Verhältnissen" sprechen. Diese Monte-Sequenz mit chromatischem Baß führt in die Sectio dis hinein (T56₃) und greift so auf bereits Gehörtes im ersten Abschnitt zurück (siehe z.B. die mehrfach erwähnte gis-Cadenz T12/13, gleicher tonartlicher Bereich).

Von dis aus wird - nach einer parenthetischen zweifach angesteuerten phrygischen Tenorizans T 56/57 - direkt die Cantizans dis/e angesteuert, wobei die Dominantebene zu E in den Takten 58 und 59 gedehnt ist, gleichsam "stagniert". Analog zur descendenten Sequenz T 20/21 wird also auch hier ein leitereigener Binnenstrebeton seinerseits real sequenziert, in diesem Falle im Zuge einer Monte-Sequenz: das als Ultima einer Cantizans erreichte dis (cisis/dis) wird

nun seinerseits Penultima der Cantizans dis/e. Dieser Form metrischer Weitung sind wir auch in der Analyse zu Schönbergs op. 11 häufiger begegnet. (Beispiel 54)



Auf die Takte 58/59 könnte nun nahtlos die Reprise folgen; an dieser Stelle ist also das unmittelbare Reprisenvorfeld anzusetzen. Vor diesem Hintergrund erscheinen die vorausgegangenen Sequenztakte (53-57) als "mittelbares" oder "sequenzielles" Vorfeld, dessen Funktion in der Findung der Basis besteht, von der die Reprise ansetzen kann. Diese Basis ist in T57 durch die phrygische Tenorizans nach h erreicht (Supersemitonium), welche die Unterquintierung nach E in Gestalt des Reprisesansatzes "provoziert".

Brahms fügt indessen "verschleiernde", "suchende" Takte ein (T59/60-63). Der Baß weist insgesamt einen ascendenten Duktus auf und assoziiert somit eine Sequenzform, die mit "Monte" zu tun hat. Zunächst jedoch scheint mir ein sehr häufig vorkommender Cadenzbaß zugrunde zu liegen, der in der Renaissance "Ruggiero-Clausel" genannt wurde¹ und der beispielsweise im "Goldberg-Baß" als Cadenzform wiederzufinden ist. (Beispiel 55)



¹ nach dem gleichnamigen tradierten Chaconne-Baß, in dem diese Clausel gehäuft vorkommt

Demgegenüber: die Reduktion des Baßganges T59/60-63/64: (*Beispiel 56*)



Dieser Baß wird nun, wie bereits angedeutet, harmonisch nochmals stark belastet. Dabei kommen wiederum jene aus dem Phrygischen gewonnenen contrapunctischen Mittel zur Anwendung, denen wir bis jetzt zuhauf begegnet sind (phrygische Tenorizans, auch doppelt leittönig (übermäßiger Quintsextakkord, auch mit enharmonischer Umdeutung), Clauselvarianten, etc.). Aus diesen Mitteln tonartlicher Verschleierung und Verzögerung lassen sich die Cadenzstaionen der Ruggiero-Clausel gleichsam "herausfiltern". Es wäre sehr umständlich, die Vorgänge in diesen Takten mit Worten beschreiben zu wollen; daher mag folgendes Schaubild als Erläuterung dienen, welches den contrapunctischen Verlauf dieser Passage reduziert wiederzugeben

bemüht ist. (Das in eckige Klammern Gestellte erscheint nicht im Notentext (eine Art harmonisch-contrapunctischer Ellipse).) (Beispiel 57)

Modifikation der Reprise gegenüber der Exposition

Der Ansatz des ersten Abschnittes ist vom Bläasersatz her gekennzeichnet durch ein durchlaufendes Sechzehntel-Agens in Gestalt einer "durchbrochenen Arbeit"². Dabei liegt die Cantilene in T68ff. nicht, wie in der Exposition, in der Klarinette, sondern in der Viola; Brahms ist offenbar bemüht, die dunkle Farbe beibzubehalten. Auch in Takt 76 ist (im Vergleich zu Takt 17) die warme, "baßlastige" Klarinette durch eine dunkles Streichinstrument (hier Cello) substituiert.

Die Takte 74ff. sind gegenüber der Exposition gekennzeichnet durch eine gesteigerte rhythmische Bewegung in Gestalt eines 32-tel-Agens. Diese Technik erinnert an die durchführungsartigen Partien im zweiten Satz von Schuberts "Unvollendeter".

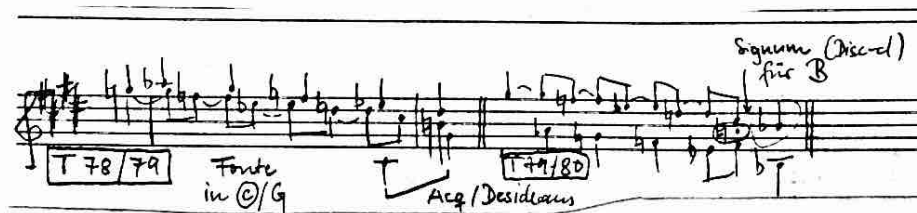
Auch die Bläserinstrumentation in T74 ist gegenüber T15 gesteigert, verdichtet durch eine hinzugefügte "Klangkrone" in den Oboen und in der Flöte.

Die Exposition lebt in hohem Maße von einer spürbaren melodisch-sequenziellen Ascendenz, einem Aufriß des Satzes durch ascendente

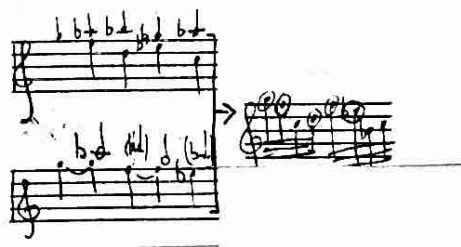
² Hermann Erpf, "Instrumentation"

Signen in den hochchromatischen Bereich. Dem steht im Schlußabschnitt dieses Satzes descendente Chromatik gegenüber. Auf solche Weise befindet sich Brahms durchaus in der Tradition Bachs und Beethovens (vergleiche etwa die analoge, stark komprimierte Anlage der zweistimmigen Inventionen Bachs).

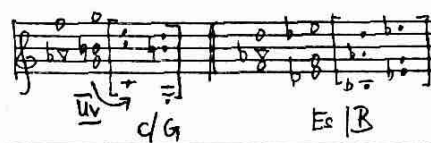
So führt die Fonte-Sequenz in T78/79 über tiefchromatische Signen in die Sectio G/c, wobei c-moll als Variante der phrygischen Clauselalternative zu E (C-Dur, siehe Beginn) zu verstehen ist. Die Takte 79/80 führen über Fonte zur Sectio B/Es(es). (Beispiel 58)



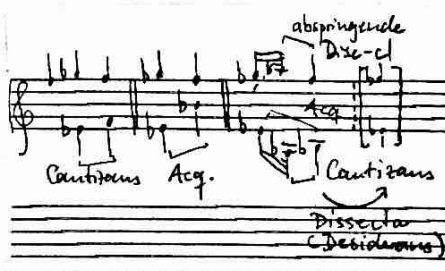
Zieht man die Ausgangsform der Fonte-Sequenz ohne Vorhaltselemente zum Vergleich heran, so erscheint die Oberstimme der Takte 78ff. wie eine Anspielung auf diese Form, (gleichzeitig wie eine "Superjectio"), die durch das 32-tel-Agens angereicherte Patiens-Stimme wie eine Heterolepsis, welche sowohl die auflösungsbedürftige Vorhaltsstimme (z.B. f/es), als auch die Discantclauselprogression (d/es) bringt. Es liegt eine Verschachtelung dieser beiden Ausprägungen des Fonte-Modells vor. (Beispiel 59)



Die beiden Sectionen G/c und B/Es verhalten sich zueinander wiederum im Sinne phrygischer Clauselvarianten. (Beispiel 60)



Zur Clauselform T80ff.: der Halbtonschritt abwärts kann sowohl mit einer Cantizans als auch einer Acquiescens contrapunctiert werden; letztere unterquintiert die Ultima. Brahms erreicht nun die Ultima der Acquiescens (b) wiederum durch Cantizans (as/b). Berücksichtigt man die Superjectio in der Oberstimme, so wird der Terzfall as/f als in die Quinte abspringende Discantclausel gefaßt. Gerade durch diese Satzkonstellation tritt der Dissecta- bzw. Desideranscharakter der Clausel deutlich hervor: eine cadenzielle Weiterführung nach es wäre denkbar, die Ultima ist "abgeschnitten", der Proslambanomenos erscheint nicht, die Penultima wird "eingefroren". (Beispiel 61)



Daß der melodische Terzfall innerhalb einer Cantus-firmus-Stimme sowohl als Altclausel, die in die Ultimaterz fällt, als auch als imperfizierte Discantclausel, die in die Ultimaquinte abspringt, also quasi heteroleptisch voranschreitet, behandelt werden kann, ist altes Gut. (Beispiel 62)

Bach:

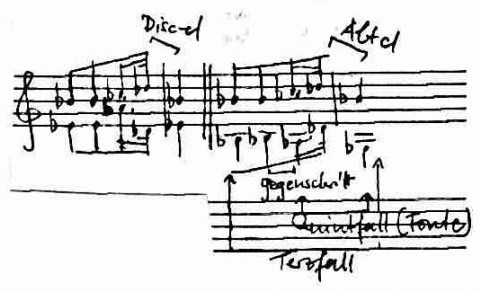
"Freu dich sehr, o meine Seele",
Cadenz des vorletzten Verses

Cantate Nr. 70 Alt-cl

Cantate 19 Disc-cl (abspr.)

Schein:

Auch Brahms bringt in den Takten 80/81 beide Möglichkeiten. Die "Deutung" des Terzfalls des/b als Altclausel bedeutet eine Unterterzung der Ultima. Hier werden Gegenschritt, Quintfall und Terzfall miteinander verschachtelt. (Beispiel 63)



Auch wenn man die Superjectio nach des vernachlässigt, so ergeben sich für den Halbtonschritt abwärts (ces/b) drei grundsätzlich verschiedene Clauselmöglichkeiten (Beispiel 63c): Cantizans, Acquiescens und Tenorizans nach ges. Letztere faßt die Progression ces/b als Tenorclausel-Mixtur. (Beispiel 63)

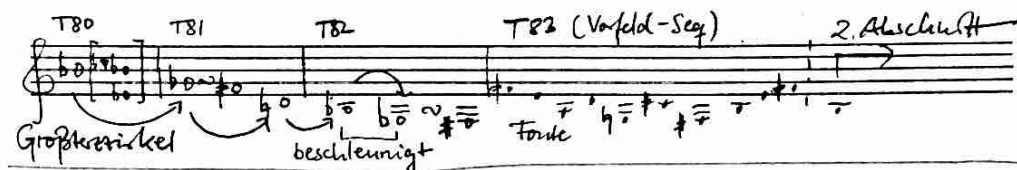


Zum Gesamtverlauf der Takte 80-83:

Die Unterquintierung von f durch die Streicher (Takt 80₄) ist altes Gut: häufig setzt im alten Stil eine neu hinzutretende Stimme auf der Unterquinte zur Ultima an; dieses kann entweder Mittel zur Cadenzimperfektion und Phrasenverschränkung sein, oder aber die

Ultima wird über die phrygische Tenorizans erreicht, sodaß die Unterquintierung mehr oder weniger zwangsläufig ist (Supersemitonium). Letzteres ist historischer Vorwurf für diese Stelle.

Die Unterterzierungstechnik, welche aus den phrygischen Cadenzvarianten gewonnen wird, ist nun Gegenstand der folgenden Sequenz. Diese fällt um einen Großerzzirkel abwärts, wobei sich die Sequenz in Takt 82 beschleunigt. Die unmittelbare Vorfeldsequenz zum zweiten Abschnitt erscheint in Gestalt der Fonte-Sequenz T83. Diese bringt die leitereigenen Signen der Sectio H/e. (Beispiel 64)



Der fallende Großerzzirkel, wie man ihn etwa bei Schubert oft antrifft, hat verschiedene Wurzeln³:

- Phrygische Clauselvarianten
- Damit verbunden: Einfärbung eines gemeinsamen Tones (Liegetones)
- Modifizierter Pachelbelbaß: Fall um eine Großerz von einer Dur-Ebene aus, entweder nach vorheriger Vermollung (wie oft bei Schubert) oder unmittelbar (Bruckner, Liszt)

³ Siehe auch die entsprechenden Erläuterungen in der Diplomarbeit

In diesem Zusammenhang einige Beispiele: (Beispiel 65)

Schubert, "Sehnsuchtswalzer":

2. Trauer- oder Sehnsuchts-Walzer

This musical score is for the second waltz, 'Trauer- oder Sehnsuchts-Walzer', in D minor. It consists of two systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *piu rinforzando* marking and a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with a first ending and a second ending. A bracket is placed below the first system of staves.

Schubert, Walzer Des-Dur:

14.

This musical score is for the fourteenth waltz, 'Walzer Des-Dur', in D major. It consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece concludes with a first ending and a second ending.

Bruckner, "Tota pulchra es, Maria"

Chor *dim. pp* Ma-ter cle-men-tis-si-ma. In-ter-ce-de pro
 Ma-ter cle-men-tis-si-ma. In-ter-ce-de pro
 Solo ma. Ma-ter cle-men-tis-si-ma. O-ra pro no-bis. In-ter-ce-de pro
 Ma-ter cle-men-tis-si-ma. In-ter-ce-de pro

48

Mozart, Sonate c-moll, KV 457, 2. Satz

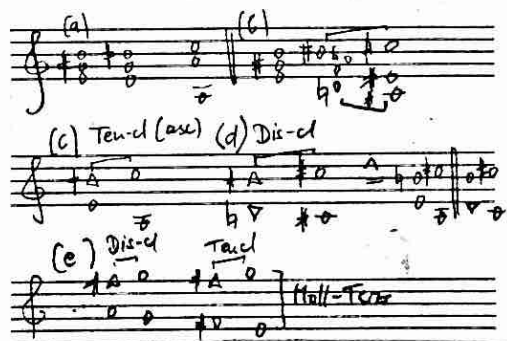
30 *p* *fp* *fp* *cresc.*
 32 *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Bruckner, Sinfonie VII, 1. Satz

(Allegro moderato)
 Violine 1
 Violine 2
 Viola
 Violoncello *lunga gestum*
 Kontrabaß
 (Allegro moderato) 10

In Takt 96/97 wird die E-Schlußvadenz verzögert und führt über ein nochmaliges Zitat des Vordersatzes in einen codaartigen Abschnitt. Der Vordersatz der Cantilene erscheint nun im Orchestertutti (T98-101) und bildet ein "gestisches Antitheton" zum cantablen Nachsatzeinstieg in den Streichern T102. Hier wird der Schritt h/his/cis nicht als Discantclausel (wie im ersten Abschnitt, T45/46, Beispiel 66b), sondern als ascendente, leittönig verschärfte Tenorclausel (Mixtur zur Discantclausel, Beispiel 66a/c) gefaßt. Brahms "nutzt" so die verschiedenen Clauselmöglichkeiten, die diese Stelle bietet, aus und wendet sie formal-strukturell schlüssig und nachvollziehbar an: gegenüber der Exposition wirkt der Unterquinteinstieg in der Reprise (A-Dur, T103) wie eine "diatonische Korrektur".

Die letztere Form der Clauselvariante und die Polyvalenz einer melodischen Clausel ist, bezogen auf den Ganztonschritt aufwärts, altes Gut (Beispiel 66d). Auf den Halbtonschritt aufwärts bezogen ist diese "Umdeutung" in älteren Stilen nur möglich, wenn die ascendente Tenorclausel auf der Mollterz landet (leitereigener Halbton, Beispiel 66e). (Beispiel 66)



Der Fortgang des Nachsatzes ist nun gegenüber des ersten Abschnittes modifiziert. (Beispiel 67)



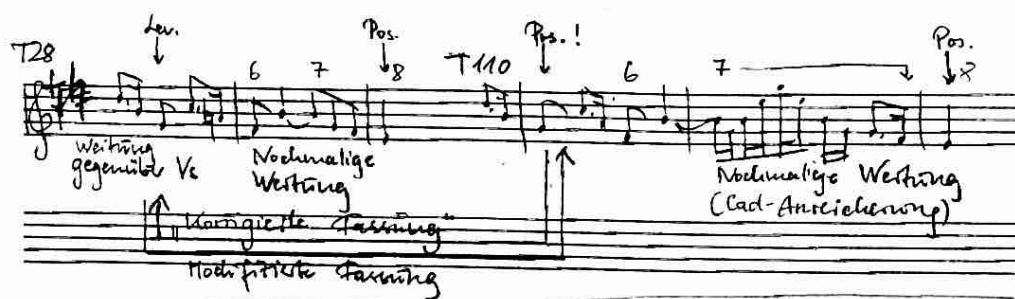
Diese Cantilene stellt eine Reminiscenz zum thematischen Hauptsatz dar, allerdings in "unbelasteter" Form, ohne melodische oder contrapunctische "Problemstellungen": ein charakteristischer Topos, kennzeichnend für eine Schlußcantilene. Die parenthetischen Takte 106-110 (Capacitas sextae auf h mit den Signen für C-Dur) sind eine Anspielung auf die Sectio C (über Cantizans h) und damit ein Rückbezug auf den E/C-Antagonismus des Beginns, auf das "Thema" des Satzes. (Beispiel 68)



(Vgl. auch: T18-20; T76/77)

Die Takte 110ff. sind rückschlüssig zur Nachsatzcadenz T28ff. Wurde bereits in der Exposition die Rhythmik und Metrik ständig geweitet, so erfährt hier die metrische 7 nochmals eine Weitung und gleichzeitig ausschmückende Anreicherung. Die oben angesprochene akzentmetrische Indifferenz der Cantilene spielt hier eine besondere Rolle: liegt in T28 der Ton gis auf relativ leichter Zeit, so erscheint er

im Schlußkontext des Satzes (T111) auf der Positio. Vor diesem Hintergrund erfüllt die Dehnung der metrischen 7 (T112) auch die Funktion einer rhythmisch-metrischen Korrektur: sie bewirkt, daß der Finalton e auf der Positio zu liegen kommt. Bei wörtlicher "Übernahme" von T29 würde der Satz auf der Levatio enden. Die Frage, welches die originäre und welches die modifizierte Fassung ist, und, damit verbunden, ob gegenüber der Exposition eine "korrigierte Version" vorliegt, kann m.E. nicht eindeutig geklärt werden. (Beispiel 69)



Der Schlußorgelpunkt des Satzes (T113-118) ist angereichert durch C-Einschübe. Diese lösen einerseits die Cantizans-Anspielung (h/c) der Takte 106-109 ein und stellen in einer Art "Conclusio" nochmals in extrahierter, komprimierter Form das "Thema" des Satzes vor. Schließlich assoziieren sie einen Rückschluß zum Beginn (T1-5) und damit eine zyklisch-symmetrische Anlage. (Beispiel 70)



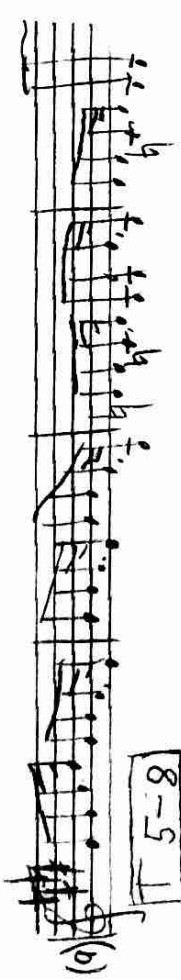
Takte 106-109 ein und stellen in einer Art "Conclusio" nochmals in extrahierter, komprimierter Form das "Thema" des Satzes vor. Schließlich assoziieren sie einen Rückschluß zum Beginn (T1-5) und damit eine zyklisch-symmetrische Anlage. (Beispiel 70)

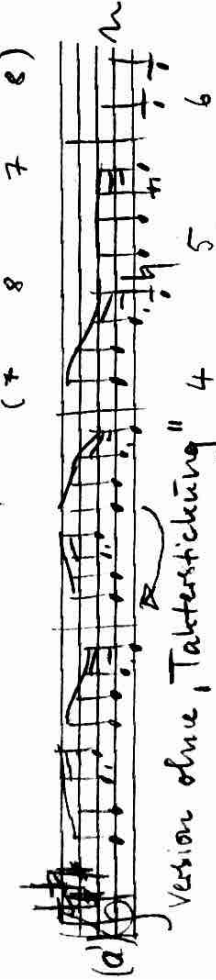
Zum Schluß sei nochmals auf die thematisch-motivische "Substanzgemeinschaft" (Halm) hingewiesen, die weite Strecken miteinander verbindet. Die Modifikationen erfolgen weitestgehend nach der formal-strukturellen Funktion einer Passage im übergeordneten Kontext (Prozeß-Form, Weg-Ziel, "feste"- "lockere" Partien (Ratz)). Gleichwohl bleibt die motivische Grundsubstanz, gleichsam das "Urgestein" erhalten. Doch ebenso wie das "Urgestein" behauen und in eine faßbare "Form" gebracht wird analog der "Funktion", die dieser Form zugewiesen ist (Aristoteles, Schopenhauer), so wird auch hier das motivische Material stets verändert und immerfort wechselnden formalen Gegebenheiten und Zwangsläufigkeiten angepaßt. Die verbindende Klammer ist dabei: die thematisch-contrapunctische Idee. (*Beispiel 71*)



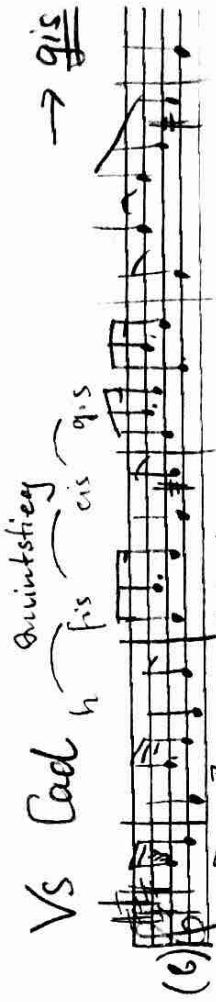
ANHANG

Vs In


(a) 
 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 2 4 5 6 5 6
 (4 8 7 e)

(d) 
 Version ohne "Tablaturstreckung" 4 5 6
 1 2 1 2

Vs Cad

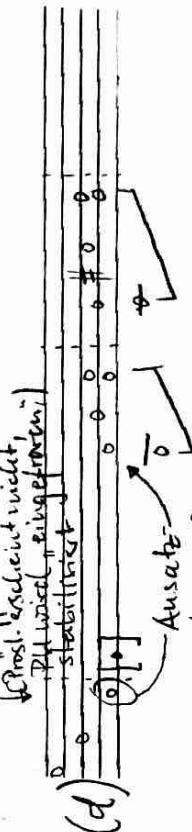
(c) 
 Quintstiege
 h f# c# g# a
 Takt-
erweiterung
T 9-12
1 2 3 4 5 6 7 8
 (9 Module)
 h

→ g#is

(e) 
 "Regelmäßige" Version
 1 2 3 4 5 6 7 8
 (1 2')
 (8 Module)

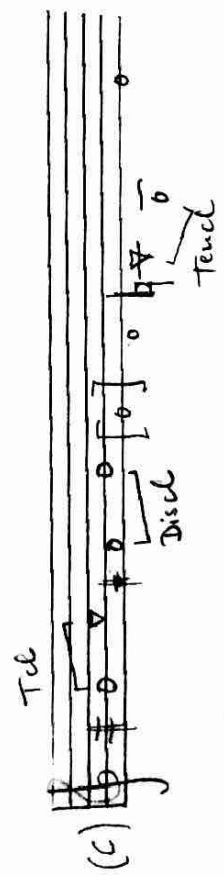
→ siehe Vs Cad

Stabilisierung
der Affinität
↓
Prost. erscheint nicht,
Pl. wird "eingeforen"

(d) 
 stabilisiert
 Ansatz
 Ebene für
ascendentes
Stufensequenz

(c) 
 g#is

(T15)

(c) 
 Td
 Discl
 Tend

T1-4 ("Motto"):

Ia

Ns In "Heterolepis"

(a)

Ns - Cad:

① Rhythmische Modifikation:

(c)

② Belastung durch Signum aïs (T 274) in

(d)

Ns Cad

(c)

Parentese: Rhythmisch, Korrekturen auf Position

parenthetisches Modul

vgl. unten: e auf Leatio

belastete Form von Modul 2

Cais statt a' Signum für gis-woll (Tend. d. a. - Perütina)

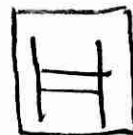
Durch Cap. Sextae und Leitendes Signum (fisis): asc. Tend. statt Cantabile nach h.

Handwritten musical analysis of a Bach fugue, featuring various musical notations and German annotations:

- Top Section:** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Above the staff, "Vs" and "In" are written, with brackets indicating specific sections. A bracket labeled "Cad" spans the end of the sequence.
- Section (a):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Subl" and "Super" are written, with arrows pointing to specific notes. A bracket labeled "Cad" spans the end of the sequence.
- Section (c):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Subl" and "Super" are written, with arrows pointing to specific notes. A bracket labeled "Cad" spans the end of the sequence.
- Section (d-1):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Pal, Magn. Sep. Tons, Vs 1, Fin Cad" is written. A bracket labeled "Cad" spans the end of the sequence.
- Section (d-2):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Pal, Magn. Sep. Tons, Vs 1, Fin Cad" is written. A bracket labeled "Cad" spans the end of the sequence.
- Section (d-3):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Pal, Magn. Sep. Tons, Vs 1, Fin Cad" is written. A bracket labeled "Cad" spans the end of the sequence.
- Section (e):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (f):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (g):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (h):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (i):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (j):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (k):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (l):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (m):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (n):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (o):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (p):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (q):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (r):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (s):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (t):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (u):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (v):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (w):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (x):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (y):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.
- Section (z):** A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes. Below the staff, "Disantclawel-chroma (desc.)" is written.

Handwritten musical analysis of a Bach piece, featuring various musical staves and annotations:

- Top Section:** Labeled "Ns" and "In Cad". It shows a musical staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Below the staff, there are notes about "Supers. Discord" and "Discord".
- Middle Section:** Labeled "Discord-Chroma". It shows a musical staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Below the staff, there are notes about "Discord-Chroma" and "Alternativclauseln".
- Bottom Section:** Labeled "Discord-Chroma (obscure)" and "Verschärfung der Tenordlaute zur Halbtonigkeit (Doppelt-Verrückung Tenordlaute)". It shows a musical staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Below the staff, there are notes about "Discord-Chroma (obscure)", "Verschärfung der Tenordlaute zur Halbtonigkeit", and "Doppelt-Verrückung Tenordlaute".
- Right Side:** Labeled "Deutsches Requiem: Die da Leid tragen". It shows a musical staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Below the staff, there are notes about "Deutsches Requiem: Die da Leid tragen" and "Septegenclauseln (obscure)".



Großform: zweiteilig (entspricht „zwei-
teiliger Adagioform“ von E. Ratz)

I. Teil
„Exposition“

1. Abschnitt T 1-36

2. Abschnitt:

└ • T 36-41 Überleitungs-(Vorfeld-)
ANTI- charakter, „Prozess“:
THETON „INITIALE“ [fis]

└ • T 41-63 Seitensatz - Cantilene
„Form“

„CADENZ“ [H]

II. Teil
„Reprise“

1. Abschnitt T 64-84

2. Abschnitt:

• T 85-88 [H]

→ • T 88-98/103 [E]

98-103:
„Chiasmus“

↳ T 98/103-118

Coda