

Volkhardt Preuß

Die Anwendung der Clausellehre
des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht

Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Hamburg

Februar 1991

DIE ANWENDUNG DER CLAUSELLEHRE
DES 17. JAHRHUNDERTS
IM THEORIEUNTERRICHT

DIPLOMARBEIT
IM FACH THEORIE
VORGELEGT VON
VOLKHARDT PREUß

ERSTGUTACHTER: PROF. DR. WERNER KRÜTZFELDT
ZWEITGUTACHTER: PROF. CHRISTOPH HOHLFELD

HAMBURG, DEN 19. FEBRUAR 1991

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung

I

I. ABSCHNITT: DIE CLAUSELN

1.	Quellen	1
2.	Grunderscheinungen der Clauselbildungen	6
2.1.	Elementarclauseln	6
2.2.	Die Kategorisierung nach Printz	12
2.2.1.	Dissecta acquiescens	13
2.2.2.	Dissecta desiderans	17
2.2.3.	Adscendens perfectior	17
2.2.4.	Adscendens imperfectior	18
2.2.5.	Die Saltivae	20
2.2.6.	"Descendens imperfectior" - Der Gegenschritt	20
2.3.	Capacitas Quintae und Capacitas Sextae	23

II. ABSCHNITT: SEQUENZEN

3.	Sequenzierung der Tenorizans - Der Fauxbourdonsatz	29
3.1.	Chromatischer Baß I	31
4.	Exkurs: Fingerpedal, ideelle Mehrstimmigkeit, Heterolepsis	36
5.	Stufensequenz, Quintfallsequenz, Terzfallsequenz - Der Fauxbourdonsatz und die Folgen - <i>Versuch einer Genealogie der Sequenzmodelle I</i> -	51
5.1.	Fonte	51
5.1.1.	Chromatischer Baß II	55
5.2.	Ergänzende Anmerkungen	66
5.2.1.	Der Quintsextakkord im alten Stil	66
5.2.2.	"Sixte ajoutée"?	67
5.2.3.	Septakkord statt Quintsextakkord	68
5.2.4.	Zum Problem der Umkehrung	69
5.3.	Quintfallvarianten	71
5.3.1.	Chromatischer Baß III	76
5.4.	Terzfallvarianten	78

6. Ascendente Sequenzen	88
6.1. Monte	88
6.2. Terzstieg	94
7. Logische Systeme, Polycasualität - <i>Versuch einer Genealogie der Sequenzmodelle II</i> -	99
8. Konsequenz der Heterolepsis: "Fächer"	106
8.1. Chromatischer Baß IV	111
8.1.1. Der "cadenzierende Quartsextakkord"	111
8.1.2. Der übermäßige Quintsextakkord	114
8.1.3. Exkurs: Romantische Harmonik I	114
9. Passacaglia und Chaconne	122
9.1. J.S.Bach: Chaconne d-moll BWV 1004	122
9.2. Chaconne- und Passacagliabässe - Zur Anwendung im Improvisationsunterricht	128

III. ABSCHNITT: CADENZEN

10. Die Cadenz als metrisches Phänomen - <i>Zur Unterscheidung der Begriffe "Clausel" und "Cadenz"</i> -	132
10.1. Die "Gravitation" von Cadenzen	143
11. Regelmäßige Periodik	147
11.1. Romantische Harmonik II	151
12. Cadenzvarianten und -anreicherungen	153
12.1. Der Septgegenklang	158
12.2. Sekundakkorde und ihre Auflösungsvarianten	161
12.3. Cadenzimperfektionen (Ultima-Schnitte)	169

IV. ABSCHNITT: ERGANZENDE UND WEITERFÜHRENDE ASPEKTE

13. Romantische Harmonik III	172
13.1. Leittönigkeit	172
13.2. Orgelpunktvarianten	173
13.3. Quinteintrübung	173
13.4. Chopinakkord	174
13.5. Äquidistante Terzzirkel	174
13.6. Chromatischer Quintfall	177
13.7. Die 6.Stufe	181
13.8. Zusammenfassung	182

14. Alter und Neuer Stil - <i>Zur Rhetorik und Theatralik in der Barockmusik</i>	183
15. Der Aspekt des Phrygischen	197
15.1. Tetrachordstruktur	197
15.2. Clauselvarianten	201
16. Anmerkungen und Vorschläge zur Konzeption des Satzlehreunterrichts	217
Schlußbemerkung	230
Literatur	233

Vorbemerkung

*"Die Ordnung hält alle Dinge
unter sich verknüpft,
und dies Gesetz bewirkt,
daß sie Gottähnlichkeit durchdringe!"*

Dante

Diese Arbeit ist weder eine Abhandlung noch ein Lehrwerk über die Clausellehre des 17. Jahrhunderts. Ihr Ziel besteht nicht darin, die Vielfalt historischer Sichtweisen aufzubereiten und zu systematisieren, noch liegt es in ihrer Absicht, eine didaktische Konzeption, das Gebiet der Clausellehre als Teildisziplin des Contrapunctunterrichts betreffend, zu erstellen.

Der Angelpunkt der Überlegungen und gleichzeitig die Grunderkenntnis, auf der die nachfolgende Arbeit fußt, läßt sich wie folgt formulieren:

Die historische Clausellehre (und die mit ihr verbundenen grundsätzlichen Sichtweisen) vermag sehr viel mehr an musikalisch-kompositorischen Vorgängen zu erfassen und zu erklären, als es dem relativ begrenzten, streng historischen Beobachtungszeitraum entspricht. Anders ausgedrückt: mit der Clausellehre hat man ein Instrumentarium an der Hand, das es einem gestattet, bestimmte musikalische Erscheinungen (meistens melodisch-contrapunctischer Art) zu verstehen, begrifflich zu fassen und sich für verschiedene Teilgebiete (Gehörbildung, Generalbaß, Improvisation) zu erschließen.

Versucht man, die Clausellehre nicht streng historisch-musikwissenschaftlich zu handhaben, sondern auch auf Musik anzuwenden, die eigentlich weit jenseits von ihr liegt (und beispielsweise mit Hilfe der Harmonielehre gemeinhin beschrieben wird), so wird man merken, daß diese Vorgehensweise zu überraschend guten und plausiblen Ergebnissen führt, die sich für den Theorieunterricht und seine Teildisziplinen als durchaus praktikabel erweisen. Mehr noch: eine große Anzahl musikalischer Phänomene

scheinen mir die tradierten Harmonielehren sehr viel umständlicher und uneinsichtiger zu fassen, als es die Clausellehre vermag.

Das soll jedoch nicht heißen, daß sich diese Arbeit als Dogma versteht. Es liegt nicht in ihrer Absicht, harmonische Betrachtungsweisen "vom Tisch zu fegen" und eine "Gegenwahrheit" aufzustellen. Vielmehr soll versucht werden, ein wesentliches Parameter vor den landläufigen Harmonielehren zu emanzipieren: das Ereignis der Melodie.

Gerade das Erfassen primär melodischer Vorgänge ist das wesentliche Merkmal der Clausellehre. Diese sind oft sehr elementar und eignen sich daher auf das Beste für die praktische Umsetzung am Instrument.

Dadurch, daß auf diese Weise melodisch-contrapunctisches Denken auch auf die Musik angewendet wird, die beispielsweise weit im 19. Jh. entstanden ist, spielt die Unterscheidung zwischen den Disziplinen "Harmonielehre" und "Contrapunct" bei weitem nicht mehr die Rolle, die ihr ansonsten zukommt. Zudem ist man entbunden von einer (meistens uneinsichtigen und eher einem Prokrustischen Bett ähnelnden) Kategorisierung, welche das 16. und 17. Jh. dem Gebiet "Contrapunct" zuweist, die Musik Bachs allerdings als Paradigma für funktionale Harmonik versteht (in der Nachfolge Riemanns).

Bei der Arbeit an diesem Themenkreis ergab sich sehr schnell, daß es nötig sein würde, verschiedene Sichtweisen, wie sie an unserer Hochschule entwickelt und praktiziert wurden, zu vereinen:

- Die Clausellehre des 17. Jds. und die musikalische Rhetorik (Schwerpunktgebiet von Prof.Dr. Werner Krützfeldt)

- Die Melodie- und Contrapunctlehre sowie die metrisch-formalen Sichtweisen und die mit ihnen verbundene Terminologie, entwickelt von Prof. Christoph Hohlfeld

- "Analyse durch Improvisation", musikalisch-modellhaftes, "überindividuelles" Vokabular und dessen praktische Anwendung am Instrument - profiliert und kultiviert vor allen Dingen im Fach Improvisation von Prof.Dr. Christian Möllers

Mein Bemühen war es, die wesentlichen Aspekte dieser Sichtweisen zu einem Gesamtbild zu vereinen. So kann z.B. die Clausellehre dafür sorgen, die "Flut" musikalischer "Vokalbeln" und Modelle zu strukturieren und übergeordnete Zusammenhänge herauszuarbeiten und zu veranschaulichen. Die Sensibilisierung für

metrische Vorgänge und formale Prinzipien vermag gleichzeitig den Blick zu schärfen für die "Grammatik" des musikalischen Vokabulars und für die Bezüge, den Beziehungsreichtum musikalischer Ereignisse untereinander.

So versteht sich diese Arbeit vorwiegend als Aufbereitung von Lehrstoff. Sie versucht, Wege aufzuzeigen, wie der Theoriestoff inhaltlich vor dem Hintergrund des oben Gesagten gefaßt werden kann. Es versteht sich dabei von selbst, daß Vieles nicht erschöpfend behandelt werden konnte und auch viele Fragen offenbleiben. Zudem erhält diese Arbeit durch diese Prämissen den Charakter einer "inhaltlichen Materialsammlung". Dennoch: die Dinge stehen alles andere als beziehungslos nebeneinander. Es tut sich ein derart dichtes Geflecht von Verknüpfungen und Kausalitäten auf, daß einige Phänomene mehrfach Erwähnung finden, ausgegangen von jeweils unterschiedlichen Untersuchungsvoraussetzungen.

Einige der vorgetragenen Gedanken wurden bereits in anderen Arbeiten vorformuliert, bzw. entstanden im Kontext dieser Arbeiten. Hierzu zählen (neben einigen kleineren Analysen) vor allen Dingen die Untersuchungen zu J.S. Bachs "Kunst der Fuge". Darüber hinaus sind zahlreiche Erfahrungen und Erkenntnisse eingeflossen, die während meiner Unterrichtstätigkeit entstanden sind.

1. Quellen

Seit den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts nimmt die Clausellehre und die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren einen immer breiter werdenden Raum auf dem Gebiet der Geschichte der Musiktheorie ein. Das zunehmende Interesse für diesen Themenkomplex ist wachgerufen worden vor allem durch die Veröffentlichungen von Arnold Schmitz, besonders durch seine Arbeit "Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs" (Mainz 1950). Schmitz wies zum ersten Mal darauf hin, daß der Cadenz im Contrapunct des 16./17. Jahrhunderts nicht nur vertikale (harmonische) sondern auch und gerade horizontal-melodische Vorgänge in den einzelnen Stimmen zugrunde liegen.

Eine weitere Sekundärquelle aus dieser Zeit ist die Dissertation "Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts" von *Richard Jacoby* (Dreis 1955, Manuskript). Hier werden die wichtigsten Primärquellen des 16./17. Jahrhunderts zusammengestellt und jeweils einzelne von ihnen vorgetragene Teilgebiete dieses Themenbereichs zu einem Gesamtbild zusammengefügt, das einen recht guten Überblick zu schaffen vermag.

Die maßgeblichsten Traktate sind die von *Crüger, Herbst, Calvisius Matthaei, Walther und Printz*. Dabei wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die deutschen Theoretiker in hohem Maße die italienischen Vorbilder rezipiert haben.¹ Der Weg führt von der Lehre Zarlinos über Calvisius zu den deutschen Autoren des 17. Jahrhunderts. Was dabei den Bereich der Lehre von den Clauseln und den Modi betrifft, so zeigt sich, daß die Deutschen sehr viel stärker von den Venezianern als von den Römern beeinflusst wurden. Gerade die Clauselvarianten im Cantionalatz machen diesen Umstand nachvollziehbar. Gleichwohl bleibt Palestrina die große Autorität, was den "Stylus gravis" angeht; Christoph Bernhard verweist auf ihn als gültigen, "paradigmatischen" Komponisten dieses Stils.

¹ Jacoby, Richard, a.a.O., S 11

Generell bleibt jedoch festzustellen, daß in den Quellen hauptsächlich Meister herangezogen werden, die in Oberitalien wirkten.

Hier eine Gesamtübersicht der Quellenlage:²

Gioseffo Zarlino:	<i>Le Istitutioni harmonice</i> , Venedig 1558, 4 Teile (Gesamtübersetzung und Kommentar von Christoph Hohlfeld)
Lucas Lossius:	<i>Erotemata musicae practicae</i> , Wittenberg 1563, 1574 herausgeg. von Christoph Praetorius
Adam Gumpelshaimer:	<i>Compendium Musicae Latinogermanicum</i> , Augsburg 1591, 1605
Sethus Calvisius:	<i>Melopoeia</i> , Erfurt 1592, Magdeburg 1630 herausgeg. von Heinrich Grimmus
Johannes Magirus:	<i>Libri duo artis musicae</i> , Frankfurt 1596, 2. vom Autor bearbeitete Auflage 1611
M. Joachim Burmeister:	<i>Hypomnematum musicae poeticae</i> , Rostock 1599
Chr. Thomas Walliser:	<i>Musicae figuralis praecepta brevia</i> , Straßburg 1611
Fr. Joannes Nucius:	<i>Musices Poeticae</i> , Neisse 1613
Heinrich Baryphonus:	<i>Plejades Musicae!</i> Halberstadt 1615, Magdeburg 1630, herausg. von Grimmus zusammen mit der <i>Melopoeia</i> des Calvisius
Daniel Friderici:	<i>Musica figuralis</i> , Rostock 1619
Johann Crüger:	<i>Synopsis musica</i> , Berlin 1624, 1630
Andreas Herbst:	<i>Musica Poetica</i> , 2 Tle., Nürnberg 1643
M. Johannes Lippius:	<i>Synopsis Musicae novae</i> , Straßburg 1612

² Jacoby, a.a.O., S.9f

Christoph Bernhard:	<i>Tractatus compositionis augmentatus; Neudruck von Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard Leipzig 1926</i>
Athanasius Kirchner:	<i>Musurgia Universalis, 2 Bde, Rom 1650</i>
Konrad Matthaei:	<i>De Modis Musicis, Braunschweig 1652</i>
Wolfgang Kaspar Printz:	<i>Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist. 3 Teile: Quedlinburg 1. Teil 1676, 2.T.1677, 3.T.1679; Gesamtauflage Dresden und Leipzig 1696</i>
Johann Christoph Stierlein:	<i>Trifolium musicale, Stuttgart 1691</i>
Johann Georg Ahle:	<i>Musikalisches Frühlingsgespräch. Mühlhausen 1695; dazu: Musikalischer Sommer 1697, - Herbst 1699 und Wintergespräch 1701. Gesamtauflage 1701</i>
Johann Gottfried Walther:	<i>Praecepta der musikalischen Composition. Weimar 1708</i>
Ders.:	<i>Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732, Neudruck Faks. Kassel und Basel 1953</i>

Für die Belange der vorliegenden Arbeit werden vor allen Dingen Printz und Christoph Bernhard herangezogen, letzterer mit Blick auf den "theatralischen Stil" und die damit verbundene Figurenlehre; Printz ist eine wichtige Quelle, was die Systematisierung der Clausellehre und die Genauigkeit und Detailfreudigkeit der Darstellung und Terminologie angeht.

Darüber hinaus wird die Terminologie von *Joseph Riepel* (1709-1782) von Bedeutung sein, die zwar mit Clausellehre im engeren Sinn nichts zu tun hat (vom streng historischen Standpunkt also im

Rahmen einer solchen Arbeit ein Anachronismus sein muß), sich aber dennoch als außerordentlich praktisch erweist.

Das Werk Riepels ist, was den Umfang angeht, unüberschaubar. Wolfgang Budday hat in seiner Arbeit "Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik" die wichtigsten theoretischen Ansätze Riepels zusammengetragen.³

Trotz vermeintlicher Unzulänglichkeiten in der Darstellung erfuhren die Arbeiten Riepels zu Lebzeiten hohe Wertschätzung. Leopold Mozart berichtet, er besitze "den Riepl", und W.A.Mozart stand sogar in brieflichem Kontakt zu ihm. Beethoven besaß einige seiner Schriften, die er vermutlich während des Unterrichts bei Neefe kennengelernt hatte. Wenngleich die Traktate Kochs⁴ sich durch eine klarere, verständlichere Darstellung auszeichnen, so ist doch nicht zu übersehen, daß ein Großteil davon auf Riepel zurückgeht. Letzterer ist also die originäre Quelle.

Es ist anzunehmen, daß die Theorie Riepels sich auf die kompositorische Praxis seiner Zeit unmittelbar auswirkte, eben aufgrund ihrer Praxisnähe. Von daher ist sie für uns, gerade mit Blick auf die Improvisationsstile des 18. Jds., von ungebrochener Aktualität und Relevanz.

Schließlich werden in der vorliegenden Arbeit einige italienische Quellen des 17. Jahrhunderts - freilich nur am Rande - im Gefolge der Erläuterungen zu verschiedenen Sequenzsituationen Erwähnung finden. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang Giovanni Maria Bononcini ("Musico Prattico") und Angelo Berardi ("Documenti armonici"). Eine äußerst informative Sekundärquelle ist hier der Aufsatz von Renate Groth: "Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert", erschienen in: Geschichte der Musiktheorie, Bd.7, herausgegeben von Frieder Zaminer, Darmstadt 1989.

³ 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

⁴ Heinrich Christoph Koch (1749-1816), eine der bedeutendsten Theoretiker seiner Zeit. Wichtigste Schriften u.a.: Anleitung zur Komposition, Handbuch bei dem Studium der Harmonie (1811); "...eines der besten Bücher, welche in Deutschland über diesen Gegenstand veröffentlicht worden sind." (Fétis)

Darüber hinaus fließen punktuell einige Begriffe aus der französischen⁵ und deutschen⁶ Ornamentik und Diminutionslehre mit hinein - dies allerdings nur sporadisch und nur in dem Maße, in dem sie für die Betrachtungen zur Melodie oder zur Erhellung contrapunctischer Vorgänge von Nutzen sind.

⁵ Jean Rousseau, "Traité de la viole", 1687

⁶ Bernhard, a.a.O. und: "Von der Singe-Kunst oder Manier"

I. ABSCHNITT:

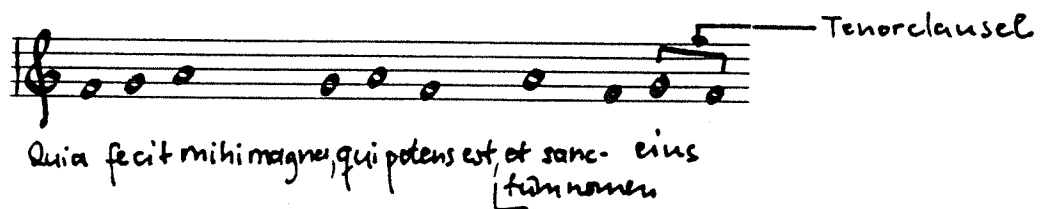
DIE CLAUSELN

2. Grunderscheinungen der Clauselbildungen

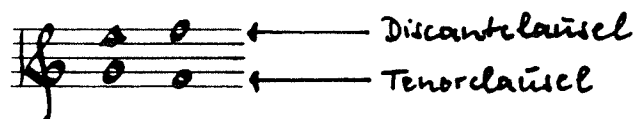
2.1 Elementarclauseln

Unter dem Begriff "Clausel" versteht man im weitesten Sinne eine Form des Schlusses, entweder im Rahmen eines einstimmig-melodischen Vorgangs ("Clausula") oder eines contrapunctischen Prozesses, will sagen: eines Gesamtvorgangs im mehrstimmigen Satz (Clausula Formalis, Cadentia).

Die älteste und daher elementarste Form melodischer Kadenzierung ist die Tenorklausel; sie fällt stufenweise abwärts in den Finalton. Als Beispiel sei hier der sechste Psalmton¹ angeführt; beachte die melodische Schlußform. (*Beispiel 1*)



Kontrapunktische Primärreaktion ist die Diskantklausel, die, ebenso stufenweise, von unten zur Ultima hinaufsteigt. Beide werden von Theoretikern des 17./18. Jhrds. auch "*Principales*" genannt (*Beispiel 2*)

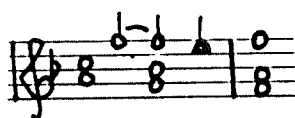


¹ Unter Psalmtonen versteht man elementare gregorianische Melodiemodelle, die auf besonders klare Weise den Sprechmelos der menschlichen Stimme nachzubilden suchen

Die Technik der Vorhaltsbildung ist elementares Gut; sie verleiht dem Ton, der vorenthalten wird, "dulcedo", "Süße". Ein eben noch konsonanter Ton wird zur Dissonanz auf relativ betonter Zeit und löst sich auf leichterem Taktteil in eine Konsonanz auf. Wichtig und hilfreich ist es, stets von *dissonanten Tönen*, niemals von *dissonanten Intervallen* auszugehen: den Ton, der einen anderen, eben noch konsonanten, zur Dissonanz werden läßt, nennt man "*Agens*", den "Handelnden", (im folgenden Beispiel a) und ist selbst nicht dissonant, auch wenn er Bestandteil eines solchen Rahmenintervalls ist. Dementsprechend heißt der nunmehr dissonante Ton (g), der reagieren muß, indem er in eine Konsonanz nach unten ausweicht, "*Patiens*",² der "Leidende" - eine für mehrstimmige Musik verschiedenster Stile außerordentlich grundlegende Erscheinung (*Beispiel 3*):



Nun fügen wir eine Füllstimme ("*explementalis*") hinzu, als Terzmixtur zur Unterstimme (*Beispiel 4*)



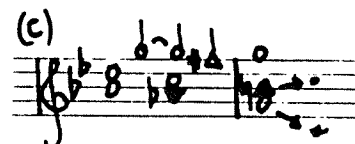
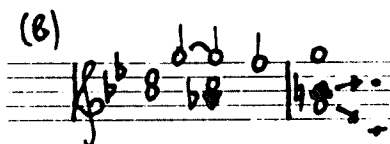
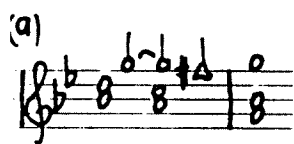
Somit erhält man eine Grundform der dreistimmigen Klausel, die sog. "*Tenorizans*",³ mit Tenorklausel in der Unterstimme. Im alten Stil lautet die Forderung, daß eine der beiden Hauptstimmen einen Ganztonschritt ausführt, während die andere einen Halbton voranschreitet; der Halbton kann also sowohl in der Ober- als auch in der Unterstimme ("phrygischer Halbschluß") liegen. Beide Formen

² Terminologie in Anlehnung an Artusi und Zarlino

³ Terminologie nach Johann Walther: *Praecepta der musicalischen Composition*

galten, was die Schlußfähigkeit angeht, als gleichwertig (imperfekt), während wir heute Beispiel 4a als die perfektere der Tenorizans-Varianten hören. Das mag daran liegen, daß zwar in der kompositorischen Praxis beide Formen grundsätzlich austauschbar waren,⁴ letztere gleichwohl die Unterquinte zwingend nach sich zog. Offenbar hörte die halbtönige Tenorizans als Leitton von oben in die Quinte, als "Supersemitonium Modi"; die Ultima dieser Clausel wurde also als Quinte eines Modus aufgefaßt. Der Finalton wird nunmehr durch Clausula Perfecta eingelöst.⁵

Beispiel 4c bringt die phrygische Tenorizans mit Leitton auch in der Oberstimme: von den Alten als "relatio non harmonica" verpönt, ist diese Variante seit Bach durchaus üblich, für den empfindsamen Stil der Bach-Söhne und später besonders für Mozart geradezu stiltypisch (Beispiel 5)



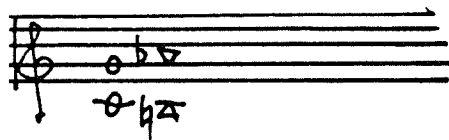
Daraus geht hervor: bestimmte Kirchentonarten werden gekennzeichnet durch zwei charakteristische Halbtöne, den Leitton

⁴ Ein häufig anzutreffendes Phänomen in den Fugen J.S. Bachs



⁵ Hierbei ist anzumerken, daß dieses Phänomen stilabhängig ist, aor allem die "Zwangsläufigkeit", mit der die Unterquintierung erfolgt. Palestrina beispielsweise bringt sie immer, - im vierten Ton als Appendixcadenz in Gestalt einer Acquiescens - die Spanier (Morales, Vittoria) gelegentlich, Josquin häufig in stark angereicherter Form, die Deutschen hingegen manchemteils überhaupt nicht (Haßler, Walter). Hier sind auch kompositorisch die phrygischen Tenorizans- und Cantizansvarianten "emanzipiert" - darin sind sie oberitalienischen (venezianischen) Clauselformen ähnlich.

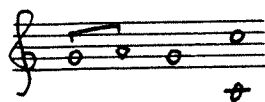
von unten in den Grundton ("*Subsemitonium modi*") und den von oben in die Quinte ("*Supersemitonium modi*").⁶ (Beispiel 6)



Diese beiden, für einen Modus (und später für eine (Moll-) Tonart) charakteristischen Leittöne werden "Signen"⁷ genannt - cadenzielle "Zeichen", die eine bestimmte tonartliche Ebene zu determinieren und zu manifestieren imstande sind. Die "Stütztöne", die die Oktavteilung eines Modus bestimmen, auch Rudimenttöne genannt, (Grundton und Quinte, gleichzeitig als Baßclausel Bestandteile der Clausula Perfecta totalis) werden auf diese Weise durch eine "Leittongabel"⁸ "eingerahmt", also: durch entgegengesetzte Linearclauseln (Tenorclausel zur Quinte, Discantclausel zum Grundton) melodisch eincadenziert.

Der italienische Theoretiker Giovanni Maria Bononcini fordert, daß ein Fugenthema jene Töne bringen sollte, die für eines Modus charakteristisch sind, "*perché abbrachiano tutte le corde principali dell'ottava, che forma il Tuono*".⁹ Gemeint sind hier die Rudimenttöne Grundton und Quinte, die sehr häufig gemeinsam mit ihren leittönigen Signen (Linearclauseln, Sub- und Supersemitonium Modi) die Initiale eines Soggettos bilden und so den tonartlichen Bereich klar, gleichsam "komprimiert" umreißen und charakterisieren.

⁶ Dieses gilt allerdings nur für diejenigen Kirchentonarten, die dem heutigen "Moll" entsprechen; bei denjenigen, die unser "Dur" präfigurieren, wird das Supersemitonium durch einen Ganztonschritt ersetzt.



⁷ Terminologie von Christoph Hohlfeld

⁸ Terminologie von Christian Möllers

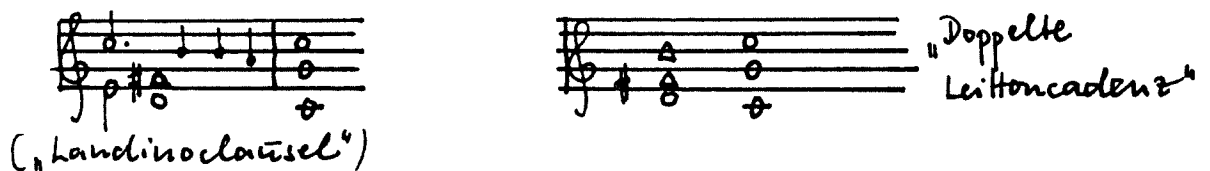
⁹ G.M. Bononcini, "*Musico prattico*", S. 83

(Beispiel 7)

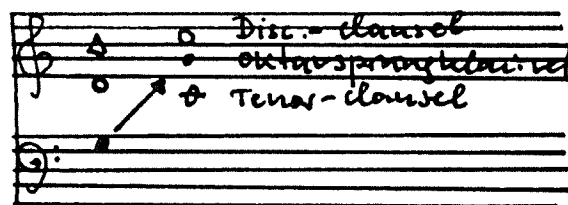


Ist ein Signum leitereigen, so wird es in den Quellen "Semitonium naturale" genannt; ist es leiterfremd (und muß so "künstlich" eingefügt werden), wird der Begriff "Semitonium artificiale" angeführt.¹⁰

Zurück zu Beispiel 3: im 14./15. Jhrd. war es zunächst üblich, die Füllstimme in Quartmixturen zur Oberstimme (Discantclausel) zu führen. (Beispiel 8)



Im 15. Jhrd. tritt eine dreistimmige Satzvariante hinzu, in der die Unterstimme einen Oktavsprung ausführt (Oktavsprungclausel). (Beispiel 9)

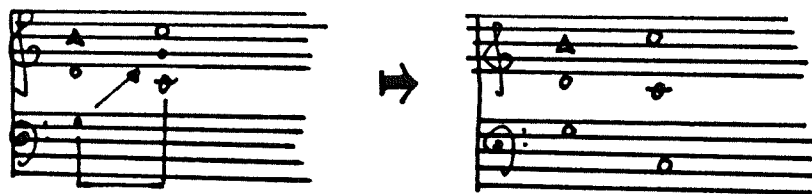


¹⁰ Jacoby, Richard, a.a.O., S.13f.

Hier wird deutlich, daß die Gerüststimme des Satzes zunächst der Tenor¹¹ war, als Cantus-firmus-tragende Stimme also auch die wichtigste melodische Clausel hatte. Die übrigen Satzstimmen wurden um den Tenor herum "gruppiert" und hatten die Aufgabe, den Cantus-firmus contrapunctisch auszuschnücken; sie wurden gleichsam "gegen den Tenor gesetzt" ("Contratenor") und bildeten mit ihm ein durch häufige Stimmkreuzungen gekennzeichnetes Satzgeflecht. Tragende Hauptstimme und tiefste Satzstimme waren zu dieser Zeit noch nicht identisch.

In diesem Zusammenhang steht auch die Oktavsprungclausel. Sie stützt die Paenultima durch deren Unterquinte ab und kreuzt darauf den Tenor, indem sie auf der Ultima zu dessen Oberquinte springt. Hier ist also der Tenor tiefste Satzstimme, dort der Contratenor.

Die jeweils tiefsten Töne des Satzes bilden - wenngleich sie von zwei unterschiedlichen Satzstimmen gebracht werden - eine "latent einstimmige" Linie, die sich im Laufe des 15./16. Jhrds. gewissermaßen "verselbständigt", sich als eigenständige Qualität aus dem Satzgeschehen herausschält, den sogenannten "Solus Tenor": (Beispiel 10)



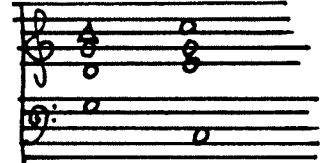
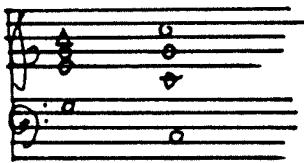
Je weiter man sich dem 16./17. Jhrd. nähert, umso mehr wird diese Stimme zum Fundament, damit auch zum Angelpunkt des contrapunctischen Denkens in der Generalbaßzeit. Sie heißt "Baßclausel" und wird von den Theoretikern des 16. Jhrds. sinnfälligerweise "Fundamentalis" genannt. Dennoch bleibt altes Denken virulent: so heißen die beiden ältesten Elementarclauseln (Tenor- und Discantclausel), wie bereits erwähnt, "Principales".

¹¹ "Tenor"(von (lat.) "tenere": "halten, tragen"), etwa im Sinne von: "den Satz haltend, tragend"

Die Begrifflichkeit weist den Stimmen im Satz also keine Gleichberechtigung, sondern unterschiedliche contrapunctische Qualitäten und Funktionen zu: "Hauptereignis und Primärreaktion" (Principalis), Füllstimme (Explementalis), Fundament (Fundamentalis).

Dieses ist nicht identisch mit unserer heutigen, von der Trias harmonica herrührenden akkordlichen Klassifizierung in Grundton, Terz und Quinte. Beispielsweise ist man durch diese Sichtweise gezwungen, die Penultima der Principalis d/c im Rahmen einer Tenorizans nach c als Quinte (nicht als Grundton) zu sehen, die Mixturstimme als Septime eines nicht vorhandenen Tones (g) (womit man natürlich - contrapunctisch - dann in Schwierigkeiten gerät, hängt sich die Mixtur an die Discantclausel, geht also nach oben. Ein erstes Indiz für die Schwächen des Umkehrungsdenkens.

Die Füllstimme ("Metabole") in Gestalt der Altclausel bleibt liegen oder fällt in die Terz der Ultima; diese kann auch von der ansteigenden Tenorclausel erreicht werden: (*Beispiel 11*)



2.1 Die Kategorisierung nach Printz

Erläuterungen zu Tafel I (Siehe Anhang, S.1)

Die Vorgehens- und Denkweise des Autors läßt sich augenfällig an der Struktur der Tabelle nachvollziehen:

Erstens: Die verschiedenen Clauselformen sind hierarchisch geordnet. Hauptgesichtspunkt dieser Hierarchie ist der Grad der *Schlußfähigkeit* einer betreffenden Clausel. Dementsprechend gibt es zwei Großkategorien, die der "*perfecten*" und die der "*imperfecten*" Clauseln. Diese Unterscheidung bezieht sich auf die *Schlußwürdigkeit*, d.h.: nur eine perfecte Clausel darf wirklich am Ende bzw. an einer wichtigen Stelle des Satzes stehen, da sie genügend Schlußkraft besitzt.

Zweitens: Schaut man etwas genauer, so entdeckt man altbekannte Formen, beispielsweise die "Perfecta totalis" mit Quintschritt abwärts im Baß oder die "Ordinata descendens" mit der Tenorclausel in der tiefsten Stimme. Letztere ist den *Imperfectae* zugeordnet. Eine ähnliche Klassifizierung nimmt Johann Walther (ebenfalls 17.Jhrd.) vor und kennzeichnet diese Form mit dem Begriff "*Tenorizans*", will sagen: ähnlich wie Printz geht auch er vom Quintschritt im Baß als perfecta aus und benennt mit seiner Terminologie jene melodische Clausel, die, abweichend von der perfecta, im Baß liegt: in diesem Fall also die Tenorclausel. Dieser Umstand verdeutlicht den Wandel des musikalischen Denkens vom 15. bis zum 17./18. Jhrd.; war zunächst die Tenorclausel die Gerüststimme im Satz und mithin natürlich die Tenorizans unbedingt perfekt¹², so wurde zusehens die - ursprünglich als Grundierungsstimme gedachte - Baßclausel Trägerin des Satzes. Somit erscheint die Baßclausel in der tiefsten Stimme als stärkster Cadenzschritt, Abweichungen von dieser Stimmenanordnung gelten jedoch nunmehr als imperfekt.

2.2.1 *Dissecta acquiescens*

Die "abgeschnittene, nicht ruhende", d.h. zwar perfect, aber nicht so ruhend wie die Totalis. "Dissecta" deshalb, weil man eine Totalis erwarten könnte, deren Ultima jedoch "abgeschnitten" wurde: (Beispiel 12)



Der Baß schreitet Quinte aufwärts bzw. Quarte abwärts. Bei Palestrina tritt diese Form als Appendixcadenz in Sätzen des vierten Tones auf, die (offenbar als zu schwach empfundene) Descendens mit Halbtonschritt in der Ten.-Clausel verstärkend: (Beispiel 13)

¹² Man betrachte nur einen dreistimmigen Satz Dufays: Tenorizans mit doppelter Leittoncadenz am Schluß ist hier geradezu die Norm.



Bereits oben wurde erwähnt, daß diese Variante der Tenorizans in den meisten Fällen die Unterquinte nach sich zieht.

Mit anderen Worten: es folgt bei Palestrina im 4. Ton zunächst eine "Scheinperfecta" in die Unterquinte, die sich jedoch als Antepenultima-Penultima-Schritt herausstellt und in eine Acquiescens als Appendixcadenz mündet (der von Printz geprägte Begriff der "Dissecta" wird hier sinnfällig): (Beispiel 14)

NB: Eines der wenigen
stellen bei Palestrina mit
Quintenparallelen (!)

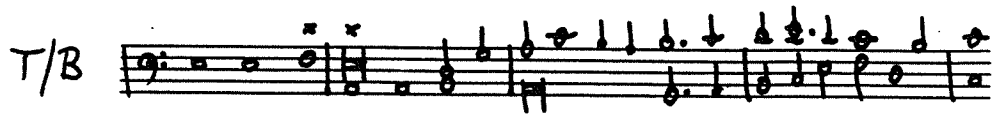
Pal,
Magnificat
Quart. Toni,
Vers 5,
Finalcadenz

Demgegenüber schreitet bei Palestrina im zweiten Ton die Antepenultima zur Penultima in phrygischer Weise fort, die Perfecta grundiert zur Ultima in die Unterquinte: so erscheinen die beiden modalen Signen in Unter- (Supersemitonium es) und Oberstimme (Subsemitonium fis): (Beispiel 15)

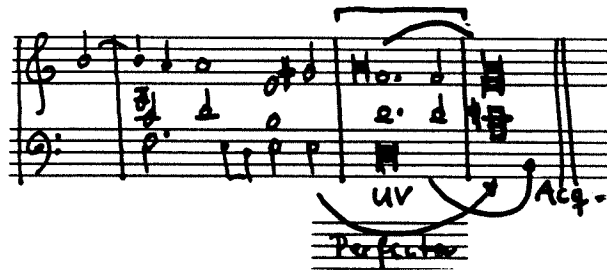


Noch einmal: der Hauptgrund dafür, daß die phrygische Variante der Descendens einen Unterquinteinstieg zur Folge hat, mag darin zu suchen sein, daß man sie - auf den Quintrahmen bezogen - als "Supersemitonium modi" empfinden kann.

Setzt eine Fuga sciota bzw. legata auf dem Quintrudimentton des 1./2. Tones resp. auf der Finalebene des 4. Tones an, so muß die darunterliegende Folgestimme daher mit der Unterquinte grundieren; siehe z.B. den Beginn des Kyrie aus der "Missa Pange lingua" von Josquin: (*Beispiel 16*)



Magnificat Septimi Toni, Vers 1: Die Finalcadenz auf A wird über die Clausula perfecta angesteuert, jedoch beim Einstieg in die Cadenzultima durch einen signifikanten Gegenschnitt (Descendens) in die Unterquinte der Finalebene geschnitten; diese wird mithin durch eine Acquiescens erreicht, deren Penultima (d) parenthetisch wirkt, gleichsam in die Perfecta Totalis "hineingeschoben". (*Beispiel 17*)



Bemerkenswert ist, daß die für das Phrygische (resp. für (quart) quinttenoral orientierte Melodik) so charakteristische Unterquintierung dem Einstieg über die Oberquinte (Perfecta) alternativ zur Seite gestellt bzw. vorgezogen wird, auch in Zusammenhängen, die eine derartige Clauselform nicht zwingend notwendig erscheinen lassen. Der Grund dafür mag darin liegen, daß die Acquiescens einerseits zu den perfecten, soll heißen: schlußwürdigen Clauseln zählt, andererseits den eigenartig schwebenden Charakter einer "Dissecta", einer "Abgeschnittenen", innehat.

Bach, Weihnachtsoratorium, "Gelobt seist du, Jesu Christ",
Schlußcadenz: Wenngleich es ohne weiteres möglich wäre, über die
Perfecta totalis nach A einzucadenzieren, wird der Satz über eine
descendente Quintsextakkord-Sequenz ("Fonte"¹³) zur vierten Stufe (D)
geführt, um die Penultima der Acquiescens zu erreichen: (Beispiel 18)

Statt: Perfecta

(Weihnachtsoratorium, „Gelobt seist du...“)

Sequenz (Vgl. S. 25) / Acquiescens

ky - rie - leis

"Fonte"

Dieser Choral ist am achten Ton orientiert, der einen Quarttenor besitzt. So wird die Ansatzebene, die der Finalebene entspricht, im Satz gern als harmonische Quinte aufgefaßt, bzw. durch die Basiskonsonanz der Quinte unterfangen. Auf diese Weise komplettiert sich der Oktavrahmen nach unten, was der harmonischen Teilung entspricht: (Beispiel 19)

12 : 8 : 6

Vergleiche in diesem Zusammenhang auch: Palestrina, Magnificat
Oktavi Toni, Vers 3, Fuga sciolta: (Beispiel 20)

¹³ Terminologie nach Joseph Riepel (1709-1782)

2.2.2 Dissecta desiderans

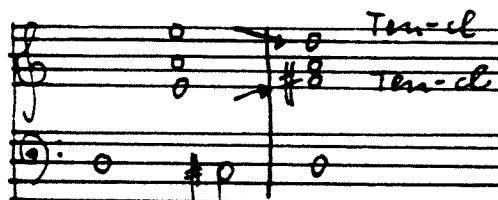
Contrapunctisch dieselbe Clauselform wie die Acquienscens, nur zur Fünften Stufe eines Modus; da diese den Fluchtpunkt darstellt, erwartet man umso mehr die Finalebene als Ultima: der "Dissecta"-Charakter tritt deutlicher hervor als bei der Acquienscens.

2.2.3 Adscendens perfectior

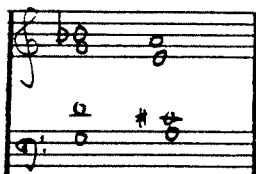
Hier liegt die Discantclausel im Baß, daher nennt sie Walter auch "Cantizans". Wie auch bei der Descendens kann die Baßclausel in eine der Oberstimmen liegen, dann allerdings um eine Quinte nach oben transponiert: (Beispiel 21)



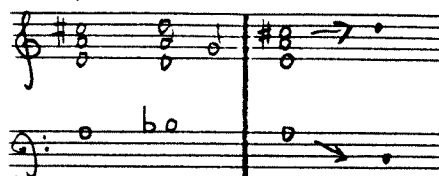
Printz indessen gibt nur die Form mit verdoppelter Tenorclausel an, die sich dann auf- und abwärtssteigend teilt. (Beispiel 22)



In Ergänzung zu Printz möchte ich - analog zu den Tenorizans-Varianten - die ganztönige Cantizans mit halbtöniger Tenorizans in einer der Oberstimmen hinzufügen. (Beispiel 23)



aufzufassen (Agens), der Alt als Discantclausel-Patiens, entweder ganztönig oder sich halbtönig verschärfend. Die anschließende Perfecta löst die erwartete Unterquintierung ein. (Beispiel 26)



Bach, Präludium es, WK I: (Beispiel 27)



Grundsätzlich ist der aus der traditionellen Harmonielehre geläufige Begriff des "Trugschlusses" nichts anderes als solch eine occulte Form, nur mit stufenweise ansteigendem Baß. Folgendes Exzerpt aus dem Trio op.118 von Brahms mag dieses Denken "instrumentationstechnisch" exemplifizieren und verdeutlichen: das Klavier führt den Ganzschluß mit allen Stimmen "korrekt" aus, das Cello imperfiziert: (Beispiel 28)



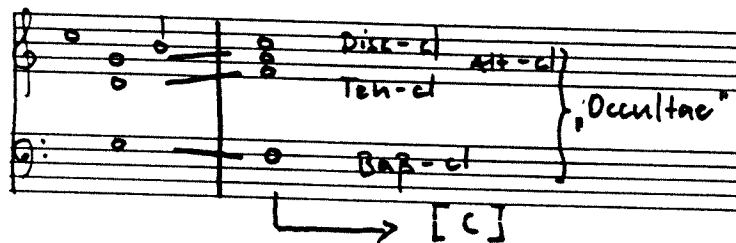
2.2.5 Die *Saltivae*

Hierunter faßt Printz jene imperfecten Formen zusammen, die mit der *Altclausel* zu tun haben: *Altclausel* im Baß (bei Walter sinnfällig: *Altizans*) einerseits und Fallen in die *Mollterz* andererseits. Letztere Variante unterscheidet sich von der *Perfecta totalis* nur insofern, als die *Ultima* hier ein Moll-, dort hingegen ein Durakkord ist. Allein dieser Umstand stempelt die *Saltiva perfectior* zur imperfecten *Clausel*.

2.2.6 "*Descendens imperfectior*" - der *Gegenschritt*

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß Printz eine im alten Stil überaus gebräuchliche *Descendens*form, das Analogon zur "*Adscendens imperfectior*", also gleichsam die "*Descendens imperfectior*", ursprünglich nicht in seinen Kanon aufgenommen hat.

Bei dieser Variante gibt es drei *Occultae*: der *Baß* fällt eine Secunde (statt einer Quinte), der *Alt* steigt eine Secunde, der *Tenor* steigt eine Terz; man nennt eine derartige Progression auch "*Gegenschritt*". (*Beispiel 29*)

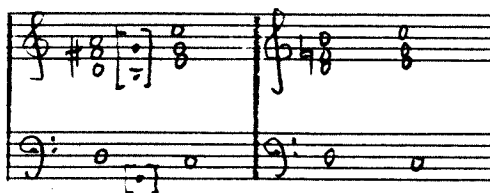


In *Beispiel 14* liegt im *Baßschritt* e/d ein solcher *Gegenschritt* vor.

Interessant ist, daß diese Progression ebenso als *Tenorizans* nach f gewertet werden kann; dann müßte man den *Baß* und *Alt* als sich teilende *Tenorclausel* begreifen. Schwierig wird die Einordnung der anderen Stimmen; läge statt der *Capacitas Quintae* (d) die *Capacitas Sextae* (e) vor, was durch einen Durchgang leicht zu bewerkstelligen ist, so erhält man eine Form, die an die doppelte *Leittoncadenz* des 15.Jhrds. erinnert. (*Beispiel 30*)

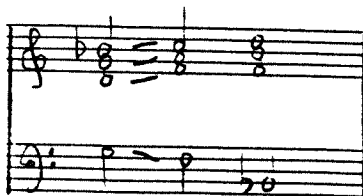


Sowohl die doppelte Leittoncadenz als auch die Gegenschrittimperfektion werden von Printz nicht berücksichtigt. Offenbar haben sich im Laufe der Zeit bestimmte Clauselformen durchgesetzt, andere waren nicht mehr gebräuchlich. So wird im 18. Jd. der leitereigene Gegenschritt beispielsweise von d nach c immer als Tenorizans nach c dargestellt, also mit h und nicht mit fis: (Beispiel 31)

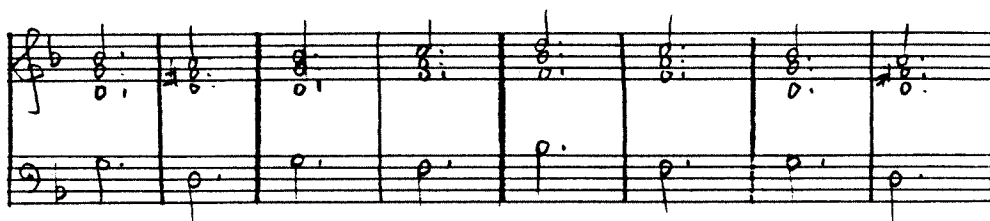


Das Wesen des "Trugschlusses", die Technik der Cadenzimperfektion, die Zarlino "fuggire la cadenza" genannt wird, beruht also darauf, daß der Baß, statt einen Quintschritt abwärts oder Quartschritt aufwärts auszuführen (Perfecta totalis) einen Sekundschritt nach oben oder unten ausführt, die Quinte also durch ihre linearen Nachbarn "umspielt". Das Umspielen der Quinte ist denn auch ein wesentlicher Faktor bei der Gestaltung und Auszierung von Cadenzen (namentlich im Barock) - doch darüber später mehr. Die Nachbartöne der Quinte sind nichts anderes als deren Discant- und Tenorclausel-Penultimae. Anders gesagt: die Quinte (also die Penultima der Perfecta) wird durch ihre "Nachbarn", Tenor- und/ oder Discantclausel melodisch eincadenziert, bevor sie in die Finalis quintweise fällt. Diese "melodischen Nachbartöne" sind dementsprechend auch die Trugschlußebenen.

Nun gibt es, wie schon angedeutet, im 18. Jd. den Gegenschritt als Imperfektionsmittel nicht mehr. Man begegnet ihm höchstens, als Ganztonschritt abwärts, im Kontext einer Terzstiegesequenz, allerdings ausgehend von einer Capacitas Quintae mit Mollterz. (*Beispiel 32*)



Siehe auch den Passacaglia-Baß, der "Follia" genannt wurde: (*Beispiel 32a*)



Als trugschlüssiges Mittel findet man eine dem Gegenschritt verwandte Form die allerdings nicht zum Ganzton unter der Quinte, sondern zum Halbton (Discantclauselpenultima) abwärts schreitet. Bach WKII, Fuga B, Schlußcadenz: (*Beispiel 33*)

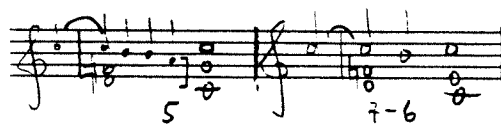


Der Baß des "Passamezzo antico" liegt auch der berühmten d-moll Chaconne von Bach zugrunde. Auch hier wird, gegenüber dem historischen Vorwurf, der Ganztonschritt abwärts gegen den Halbtontschritt ausgetauscht. (*Beispiel 34*)

2.3 *Capacitas Quintae und Capacitas sextae*

Der contrapunctische Satz denkt nicht in Akkordumkehrungen. Betrachtet man die einfache dreistimmige Tenorizans, so liegt hier nicht die erste Umkehrung eines Akkordes vor, sondern über den tiefsten Ton des Satzes erklingt Terz und Sexte ("Capacitas Sextae") statt Terz und Quinte ("Capacitas Quintae"). Die Suche nach der "Grundtondefinition" und - damit verbunden - nach dem Stufenbaß, ist in diesem Zusammenhang ohne Relevanz.

Dieses wird umso sinnfälliger, zieht man zum Vergleich die Tenorizans mit Discantclausel-Durchgang und die Landino-Clausel heran. Letztere hat die Capacitas Quintae mit Dur-Terz als Penultima (statt Capacitas Sextae mit Mollterz). (*Beispiel 35*)

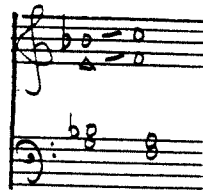


Besonders im Vergleich mit der halbtönigen Tenorizans (mit ganztöniger Discantclausel und auch mit späterer verschärfter Form (halbtöniger Discant- und halbtöniger Tenorclausel), die ja von der contrapunctischen Substanz her identisch ist - lediglich mit anderen Akzidentien - muß das Umkehrungsdanken besonders umständlich erscheinen. Auch hier: Capacitas Sextae auf es. Die Akkordlehre - und mit ihr die Funktionstheorie - ist gezwungen, bei den verschiedenen Tenorizans-Formen von unterschiedlichen

Akkordumkehrungen und unterschiedlicher funktionaler Deutung auszugehen. (*Beispiel 36*)



Liegt die Mixturstimme in der Oberstimme, so würden zwischen Sopran und Alt Quintenparallelen entstehen. Die Metabole ("Mittelstimme, Füllstimme") liegt in der Oberstimme und wird in Quintmixturen zur Discantclausel geführt. Die Vermeidung dieser Quinten ist stilabhängig. Noch bei Ockeghem findet man Fauxbourdonformen, die gewissermaßen die Oberstimmen vertauschen, auf solche Weise also quintparallel führen. Selbst im 16. Jd. stößt man gelegentlich - freilich nur im cadenziellen Kontext - auf derartige Parallelbildungen (Lheretier). (*Beispiel 34*)



Relikte davon sind noch bei Bach spürbar (Choralpartita "Sei gegrüßet, Jesu gütig"): (*Beispiel 35*)



Ähnlich bei Schubert, "Die schöne Müllerin", "Trockne Blumen": Phrygische Tenorizans mit halbtöniger Discantclausel, Mixturstimme zur Discantclausel in der Oberstimme. Der Ganztonschritt aufwärts (c/d) könnte auch als phrygische Discantclausel bzw. als in die Terz aufsteigende Tenorclausel gedeutet werden. Die Unterstimme würde im

ersten Fall den Melodieton mit der Basiskonsonanz der Oktave unterfangen, im zweiten Fall mit der Terz, im vorliegenden Fall mit der Quinte.¹⁴ (*Beispiel 35a*)

A musical score for a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in G minor (three flats) and features a melodic line with a trill on the word 'naß?'. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line. The lyrics are: 'Blümlein al - le, wo - von so naß? Ach, Trä - nen machen nicht'.

Palestrina hingegen meidet derartige Parallelbildungen, indem er auf der Ultima die Capacitas Sextae bringt und auf der Levatio zur Capacitas Quintae geht. Hier schiene es besonders sinnwidrig, würde man von einer "ersten Umkehrung eines Es-Dur Akkordes" (Es-Dur mit Terz im Baß) sprechen. In beiden Fällen liegt der Grundton im Baß: einmal mit Sexte, dann mit Quinte. (*Beispiel 36*)

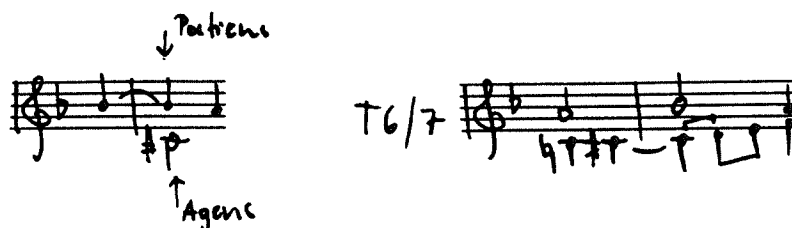
Two musical staves showing different voicings of an E major triad (E-G#-B). The left staff shows the triad in a standard position with the root E in the bass. The right staff shows the triad in a first inversion position with the third G# in the bass. The word 'statt' is written between the two staves.

Ein Analogbeispiel von Bach: "Kunst der Fuge, Contrapunctus 3, Exposition: (*Beispiel 37*)

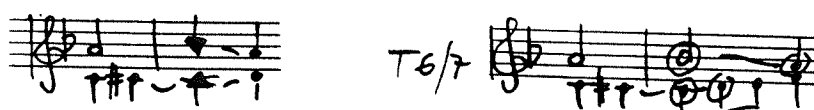
A musical score for a fugue, specifically the Exposition of Contrapunctus 3 from Bach's 'Kunst der Fuge'. The score is in G major (one sharp) and features a complex contrapuntal texture with multiple voices. The label 'A/T' is written to the left of the first staff.

¹⁴ Siehe in diesem Zusammenhang auch weiter unten: "phrygische Cadenzvarianten"

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die Auflösung eigentlich auf zwei verschiedene andere Weisen naheliegend wäre. Entweder zieht die Unterstimme cis als Agens die Oberstimme nach unten, oder die Auflösung der Leittongabel (Sub- und Supersemitonium Modi) erfolgt simultan. Hier hat es indessen den Anschein, als seien die Agens- Patiens-Verhältnisse verschoben: das b der Oberstimme, eigentlich Patiens, bleibt liegen, das cis der Unterstimme, eigentlich Agens, bewegt sich hinauf zum d; eine mit der satztechnischen Figur der "Mora"¹⁵ verwandte Erscheinung. (Beispiel 38)

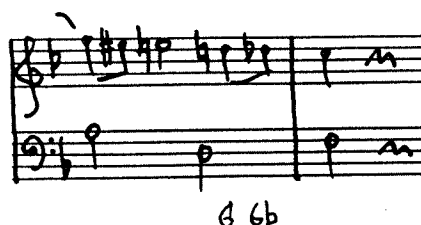


Der Umstand, daß die Simultanauflösung der Leittongabel nicht erfolgt, sondern die Oberstimme den melodischen Schritt (b/a) später ausführt als die Unterstimme, deutet auf ein m.E. wesentliches Charakteristikum des Bach-Satzes: die unterschiedliche "Zeitorientierung" der Stimmen. Eine Stimme reagiert auf ein contrapunctisches Umfeld zeitlich verzögert, sodaß die Reaktion ihrerseits in ein neues Umfeld eingebettet wird. (Beispiel 39)



¹⁵ Christoph Bernhard, Tractatus augmentatus, 28. Cap: "Mora ist eine umgekehrte Syncopatio, indem nemlich die auff die rückende Dissonantz folgende Consonantz nicht eine Secunde fället, sondern steigt. Exemplum Septimae per Moram resolutae.

In T15₄ desselben Contrapunctus wird der obere Rahmenton chromatisch von der großen (h) zur kleinen (b) Sexte geführt. (Beispiel 40)



Ein analoges Beispiel: Bach, Fantasie für Orgel in g-moll, T 15₁: (Beispiel 41)



Die d-Cadenz wird imperfiziert durch Hochchromatisierung der Capacitas sextae auf d (Supersemitonium b geht in die große Sexte h), das Ganze bei Auflösung des Quartvorhaltes in die Durterz fis. Diese müßte, bei legenbleibender Capacitas sextae b, als Discantclausel nach g geführt werden, was entweder einen Unterquinteinstieg über die Perfecta d/g bedeuten würde, oder eine Acquiescens d/g/d, wie wir sie im Schlußorgelpunkt des Cp 4 finden (hier wird der oxytenent-signifikante¹⁶ Ton b des Themas zur Capacitas Sextae über d; d/fis/b ist der Reizklang und Signum für Unterquinteinstieg - die Schlußcadenz wird so angereichert und verzögert (Orgelpunkt)). (Beispiel 42)

¹⁶ Der höchste Ton in einem melodischen Umfeld, in diesem Fall das Supersemitonium b; Terminologie von Christoph Hohlfeld



In jedem Fall liegt hier keine enharmonische Modulation vor (b wird zu ais), wie man sie etwa bei Reger zuhauf findet.

Im älteren Stilen wird gern die Capacitas Sextae gegen die Capacitas Quintae ausgetauscht, auch in Situationen, in denen es contrapunctisch nicht unbedingt zwingend ist (wie oben bei Palestrina beschrieben (zur Parallelen-Vermeidung)). Josquin, Bennet: (Beispiel 43)

Bennet: Weep, O mine eyes

13

6 - 5

II. ABSCHNITT:

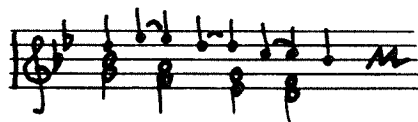
SEQUENZEN

3. Sequenzierung der Tenorizans - der Fauxbourdonsatz

Die elementare dreistimmige Clauselform der Tenorizans soll nun als Baustein einer Sequenz dienen. Das Element der Clausel folgt stufenweise abwärts hintereinander.

Das Modell, der "Baustein", aus dem eine Sequenz zusammengesetzt ist, soll im Folgenden "Sequenzmodul"¹ genannt werden. Die "Systematik" der Aufeinanderfolge, d.h. das Abstandsintervall zwischen den einzelnen Modulen, bestimmt die Gattung der Sequenz (sekundweise auf-/abwärts, terzweise auf-/abwärts, quartweise auf-/abwärts; ab hier liegen Komplementärintervalle vor. Über das Problem der Unterscheidung zwischen Stufensequenz und Quintfall/-stiegsequenz s. Kap.5). Bei der stufenweise Abwärtssequenzierung etwa eines Perfecta-Schrittes entstünde eine Quintfallsequenz.

In unserem Fall entsteht der sogenannte "*Fauxbourdonsatz*" (*Beispiel 1*):

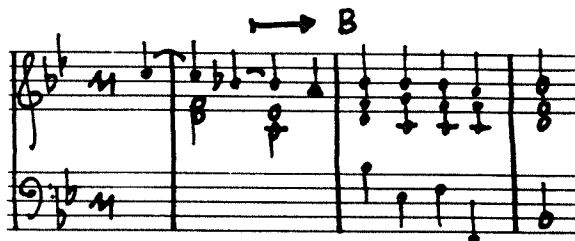


Aus der Sequenz kann durch den Einsatz kadenzieller Signen ausgestiegen werden. (*Beispiel 2*):

¹ Der Begriff Modul stammt von Christoph Hohlfeld und ist aus der Architektur entlehnt (Gliederungselement einer gotischen Fassade); Die Verwendung dieses Begriffs erscheint umso sinnvoller, als ein Modul - in der Architektur wie in der Musik - unterschiedlich groß und von unterschiedlicher Faktur sein kann und somit den gesamten contrapunctischen, und metrisch-cadenziellen Verlauf einer sequenziellen Passage bestimmt. Im Sinne einer metrischen Einheit ist denn auch dieser Begriff von Prof. Hohlfeld (nach meinem Verständnis) initiiert worden.



Da die Sequenz gleichsam aus "Clauselprogressionen" zusammengesetzt ist, kann jedes Sequenzglied cadenziell "definiert" werden. Auf diese Weise ist ein Ausstieg auch nach anderen Ebenen als die der Ausgangstonart möglich (Gelenksequenz). (*Beispiel 3:*)



Die Normfortschreitung der Discantclausel wird durch diese Sequenzform geändert: anstatt sich aufwärts in den melodischen Finalton zu bewegen, wird sie durch das immer wieder hinzutretende Tenorclausel-Agens - entgegen ihrer ursprünglichen Bewegungsrichtung - nach unten gezwungen. Man könnte also von einer "Discantclauselimperfection" sprechen. Dieses ist - wie wir noch sehen werden - eine Folge der Sequenz von Clauseln schlechthin (auch bei anderen Sequenzmodellen) und damit gleichzeitig ein wesentliches Charaktersitikum barocker Sequenzbildungen. Mit anderen Worten: Imperfektion einer Discantclausel bedeutet nicht selten Weitertragen des Satzes durch Sequenz, "Befreiung" aus dem Bannkreis des metrischen Abcadenzierens. Auflösung der Discantclausel nach oben hingegen bedeutet: Ausstieg aus der Sequenz, "Definition" eines Sequenzglieds als Cadenz.

Selbstverständlich kann auch die Tenorizans mit "korrekt" aufgelöster Discantclausel als Modul dienen. Es entsteht eine Sequenz ohne Vorhaltsbildung und damit ohne Dissonanzen. In der Oberstimme erscheint ein häufig anzutreffendes Melodiemodell, welches uns in späteren Zusammenhängen noch eingehender beschäftigen wird: ein "Terz-Sekund-Zug". (*Beispiel 4*)



Daraus ergibt sich als weitere - und später noch in verschiedenartigen Zusammenhängen wieder auftretende - Folge: durch die Sequenz und die mit ihr verbundenen Vorhaltsbildungen ergeben sich die wesentlichen dissonanten Generalbaß-Akkordtypen.

Beispiel 4 findet sich im Thema der Fuga in Fis, WK II, wieder: das Thema beginnt mit einer Cadenz, seine Melodiebildung ist metrisch partiell. Die metrisch-cadenzielle Funktion ist ein häufig anzutreffendes Charakteristikum Bach'scher Fugenthemen. (*Beispiel 5*)

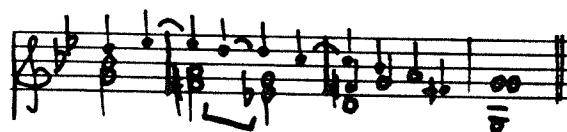


3.1 Chromatischer Baß I

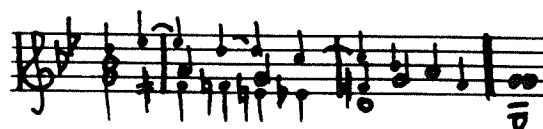
Bildet man vom Grundton einer Molltonart ein Tetrachord abwärts, so liegt i.d. Regel der Halbton beim unteren Tetrachordeckton (Supersemitonium, "phrygisches Tetrachord"). Fügt man den zum oberen Grenzton hinzu, (Subsemitonium), so entsteht ein "hiatus" ("Lücke") zwischen beiden Binnenstrebetönen. (*Beispiel 6:*)



Dieses "Zigeunertetrachord" auf den Fauxbourdonsatz übertragen ergibt: (*Beispiel 7*)



Füllt man die Lücke aus, so entsteht eine vollchromatische Unterstimme; es kommt vor, daß die "phrygische" und die chromatische Variante alternativ in einem Stück verwendet werden.² (*Beispiel 8*)



Chromatisierung der Mittelstimme: (*Beispiel 9*)



² Siehe z.B.: J.S.Bach: Chaconne aus der Partita d-moll für Violine solo, s.u.

Vergleiche hierzu: Bach, h-moll-Messe, Crucifixus:



Schließlich der Oberstimme; es entsteht gewissermaßen, wenn man es "modern" formuliert, eine Folge verminderter Akkorde. (Beispiel 10)



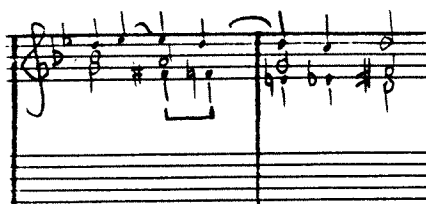
Am Anfang des "Dissonanzen-Quartetts" von Mozart wird die Capacitas sextae in Gestalt der kleinen Sext (Viola) und der großen Sext (Violine I) eingestellt. Dadurch wird der Melodieton g in der Viola durch seine halbtönige Tenorclausel, in der Violine I durch seine alternative ganztönige Tenorclausel eincadenziert (immer auch jeweils mit leittöniger Discantclausel). Neben der Unterstimme (h/b), der Termixtur hierzu (d/des) verläuft auch die Oberstimme chromatisch (Ansatz auf ges in der Viola, auch hier erscheint wiederum alternativ die große Sexte g in der Violine I). (Beispiel 11)

Adagio.

A musical score for the beginning of the "Dissonance Quartet" by Mozart. It shows the entry of the Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is marked "Adagio." and includes dynamic markings such as "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The texture is characterized by a series of dissonant chords and a chromatic movement in the upper voice.

Beispiel 8 und 9 sind häufig anzutreffende Satzgerüste über einen chromatischen Baß. Die chromatische Linie, von Christoph Bernhard als "Passus duriusculus" bezeichnet³, kann in bestimmten theatralischen und/ oder textlich gebundenen Passagen den Affekt des "Lamentos" besitzen. Dieser Themenkreis soll später noch ausführlicher beleuchtet werden.

Auch beim Modell des chromatischen Fauxbourdonsatzes tritt die Imperfection der Discantclausel deutlich hervor, diesmal in der Unterstimme. (*Beispiel 12*)



Im Zusammenhang mit Beispiel 8 mag klar werden: Sequenz und Chromatisierung kann die Lozierung der einzelnen melodischen Clauseln und damit die Qualität und Funktion einer einzelnen Stimme im Satz ändern. Liegt bei der Ausgangsform die Discantclausel oben, so liegt sie bei der Cadenz nach g (*Beispiel 8*) plötzlich dort, wo vorher die Mixturstimme plazierte war); die Metabole oder Explementalis ändert ihre Qualität im Satz, sie wird zur Principalis (Discantclausel). Entsprechend tritt in *Beispiel 12* das Discantclauselchroma fis/f in der Unterstimme hervor.

Dieses sei an einem weiteren Beispiel erläutert:

Beim Sequenzansatz liegt die Discantclausel in der Oberstimme, die Tenorclausel in der Unterstimme. Da wir uns im diatonischen Bereich befinden, kann im Laufe der Sequenz die Tenorclausel oder eine Tenorclausel-Mixtur oben liegen. Setzt man ein chromatisches Signum, so wird sich die Clauseldisposition innerhalb der Sequenzfortschreitung wiederum ändern: die Tenorclausel in der Oberstimme wird so beispielsweise zur Discantclausel. Als Tenorclausel wäre die Abwärtsführung als Patiens "natürlich" weil: dem Wesen der

³ Tractatus

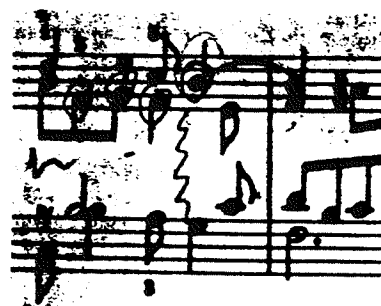
Clausel entsprechend. Als Discantclausel jedoch wäre es eine im Zuge der Sequenz durch das Unterstimmen-Agens gleichsam "erzwungene" Abwärtsbewegung. (Beispiel 13)



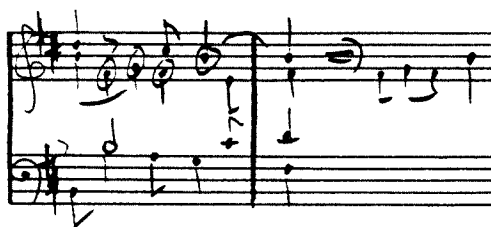
Weitere Literaturbeispiele zum chromatischen Baß (chromatischer Fauxbourdon) siehe Anhang S. 44 ff.

4. Exkurs: Fingerpedal, ideelle Mehrstimmigkeit, Heterolepsis

Scarlatti, Sonate h-moll, Vergleich des Anfangs (Themenkopf) mit der Reprisensituation T 59f. (siehe Anhang S.): (*Beispiel 1*)



Interessant ist, daß das Thema in der Reprise als realiter erscheinende Melodie (im Vergleich zur Exposition) gar nicht vorhanden ist. Dennoch nimmt man die Themeninitiale als solche wahr: sie ist gleichsam auf zwei Satzstimmen aufgespalten, verteilt (Sopran und Alt). Ansatzton (Quinte) und Supersemitonium modi (fis/g/fis) liegen im Alt, der Ton h wird im Sopran über cis eincadenziert. Man hört den Themenkopf fis/g/fis/h gewissermaßen aus dem Satzgefüge "herausgefiltert", obwohl keine Stimme diese Melodie wirklich vorträgt. (*Beispiel 2*)



Bleiben wir einen Moment in der Reprisensituation: Von T59 auf T60 liegt eine phrygische Tenorizans nach fis vor. Die contrapunctischen Gerüststimmen (Principales) liegen dabei zwischen Unterstimme und Alt. Die Oberstimme, an sich deutlicher hervortretend als die Mittelstimmen, hat hier lediglich eine Füllstimme, eine Metabole, in Gestalt einer Terzmixtur zur Tenorclausel. Wie noch zu beobachten sein wird, handelt es sich hier um ein recht häufig zu beobachtendes Phänomen, charakteristisch besonders für den Vor-Bach'schen Cantionalstil.

Walter, "Aus tiefer Noth": (Beispiel 3)

Terzmixtur für Tenor

The image shows a musical score for a Tenor part. It consists of two staves, treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. A large bracket on the right side of the score indicates the Terzmixtur for Tenor.

Josquin: (Beispiel 4)

Do-mi-ne Fi-li

The image shows a musical score for a Tenor part. It consists of two staves, treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics 'Do-mi-ne Fi-li' are written below the notes. A large bracket on the right side of the score indicates the Terzmixtur for Tenor.

Heinrich Schütz: (Beispiel 5)

(Aus den "Becker-Psaltern")

Der Fleisch hat nichts so ei-gen

Terzmixtur für Tenor

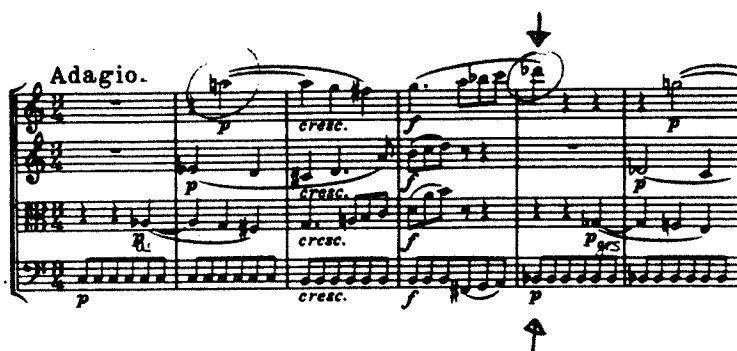
The image shows a musical score for a Tenor part. It consists of two staves, treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics 'Der Fleisch hat nichts so ei-gen' are written below the notes. A large bracket on the right side of the score indicates the Terzmixtur for Tenor.

Aber auch: Bach, "Sei gegrüßet, Jesu gütig" (s.o.) (Beispiel 6)

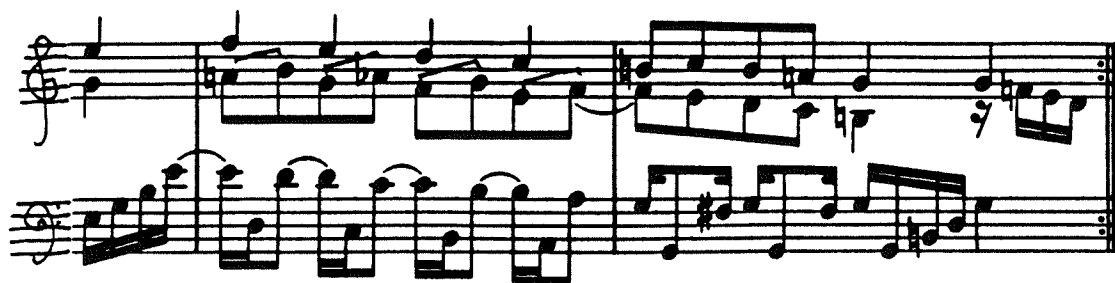
Quintmixtur für Discantclausel

The image shows a musical score for a Discantclausel. It consists of two staves, treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. A large bracket on the right side of the score indicates the Quintmixtur for Discantclausel.

Mozart, Dissonanzenquartett, Anfang: oxytenentes des als Fauxbourdon-Mixturstimme in der 1. Violine: (Beispiel 7)



In diesem Zusammenhang letztes Beispiel: Bach, Choralpartita "O Gott, du frommer Gott" 2. Vers: das melodische "Hauptereignis" liegt in der Mittelstimme - die Sequenzierung der Discantclausel. Vor diesem Hintergrund ist die Oberstimme als Altclausel-Ligatur zur Quinte aufzufassen, freilich auch als Agens zum Baß. (Beispiel 8)



Desgleichen: Bach, WKII, Fuga E, Schluß: (Beispiel 9)



Zurück zu Scarlatti: der kleine Fauxbourdonsatz mit phrygischer Tenorizans am Ende tritt in T59/60 deutlich hervor. (Beispiel 10)



Im Vergleich dazu scheint es, als spränge in T1 die Oberstimme zwischen zwei latenten Satzstimmen (Rahmenstimme und Mittelstimmenmixtur) hin und her, als sei sie gegenüber der Reprise also "ideell zweistimmig". (*Beispiel 11*)



Zusammenfassend: Nimmt man die Melodik des Themenkopfes (T1) als originär an, so ist diese in der Reprise (T59) auf zwei Satzstimmen verteilt. Klaviertechnisch bedeutet dies: die Melodie wird gewissermaßen "fingerpedalisiert"; ein Melodieton bleibt liegen und wird so zur eigenständigen Stimme.

Nimmt man hingegen die Faktur der Reprise (T59) als originär an, so erscheint die Oberstimmenmelodik der Analojsituation T1 als ideell zweistimmig. Ist die zweistimmige Linie fingerpedalisierte Einstimmigkeit oder ist die einstimmige Linie ideell zweistimmig? Was ist originär, was Folge und Modifikation? - die Frage nach Henne oder Ei ist letztlich abhängig von der Betrachtungsrichtung und der damit verbundenen Kausalität.

Bach WK II, Fuga in e, zwei und dreistimmiger Durchgang:
(Beispiel 12)

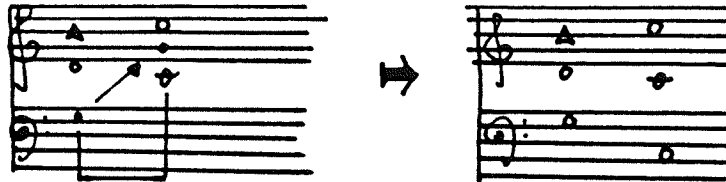


Einerseits ist zu erkennen, daß die contrapunctische Gegenstimme in der zweistimmigen Kombination später, wenn die Dreistimmigkeit erreicht ist, sozusagen auf zwei Stimmen "aufgespalten" wird. Unterschiedliche Betrachtungsweisen werden zu verschiedenen Ergebnissen und Beurteilungen kommen:

Auf der einen Seite kann man auch hier die beiden Gegenstimmen des dreistimmigen Durchgangs als "latent einstimmig" ansehen, als - bezogen auf die Gegebenheiten des Claviers - "fingerpedalisierte Einstimmigkeit", mit Blick auf die kurz zuvor gehörte einstimmige Linie. Andererseits kann man letztere als "latent mehrstimmig" kennzeichnen: die in der einstimmigen Linie zusammengefaßten und verschachtelten, "potentialiter" vorhandenen Satzstimmen werden, wenn im Laufe der Expositionsentwicklung mehrere Stimmen "zur Verfügung stehen", "realiter" herausgelöst, vorgestellt und, jede einzelne, als solche erkennbar.

So muß es m.E. bei der Betrachtung der zweistimmigen Situation einer Fugenexposition auch darum gehen, die latent vorhandene Dreistimmigkeit (resp. Vierstimmigkeit) gleichsam "mutmaßlich" zu vervollständigen, also gewissermaßen das - zu diesem Zeitpunkt noch "ideelle" - contrapunctische Umfeld zu ergänzen, um dann zu vergleichen, wie die folgenden drei- und vierstimmigen Kombinationen "realiter" mit dem zweistimmig initiierten Contrasubject umgehen, es in das Satzgeschehen integrieren, einbetten, gewissermaßen: "definieren" - um dann vielleicht zu erkennen, daß die dreistimmige Situation gar nicht das primäre contrapunctische Ereignis ist, sondern die zweistimmige, welche im kompletten Stimmendurchgang nur "übernommen" und aufgespalten wird.

Beide Phänomene, Fingerpedal und ideelle Mehrstimmigkeit, sind m.E. von außerordentlicher Bedeutung bei der Beurteilung contrapunctischer Vorgänge verschiedener Epochen. Wie bereits dargestellt wurde, ist dies keineswegs eine "Erfindung" des Barock, wenn man sich die Techniken der Clauselverschränkungen in älteren Stilen bis zurück zum "Solus Tenor" Dufays anschaut. (*Beispiel 13*)



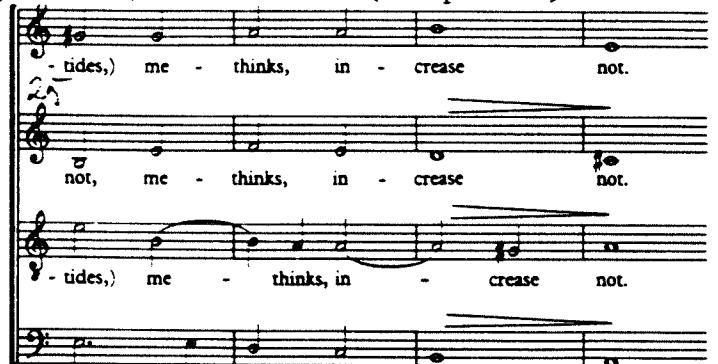
Der Quintfall der Baßclausel basiert angesichts seiner historischen Entwicklung ebenfalls auf ideeller Mehrstimmigkeit: die Penultima gehört zur Oktavsprung-Baßclausel, die Ultima zur kreuzenden Tenorclausel.

Das Gleiche gilt für die Oberquint-transponierte Baßclausel.

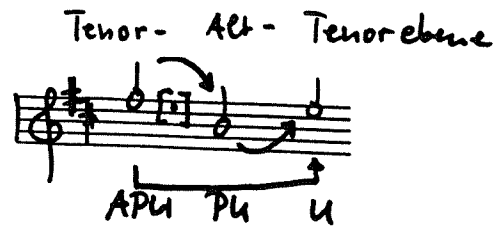
Die Oberquint-transponierte Baßclausel wird im Kontext einer Tenorizans oder Cantizans in eine der Oberstimmen gelegt. Gleichzeitig kann diese Stimme als latent zweistimmig angesehen werden: als Verschachtelung von Tenorclausel-Penultima und Altclausel-Ultima. Dieses tritt umso deutlicher hervor, wenn es sich um den Satzkontext einer "normalen" Perfecta handelt. Schütz, "Vater unser" (aus: "12 geistliche Gesänge", 1657), Finalcadenz: (*Beispiel 14*)



Bennet,
"Weep,
O mine
eyes"



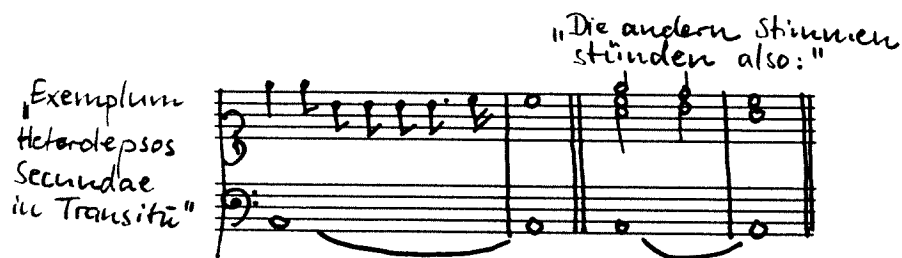
Löst man die Tenorclausel-Ultima ein, so erhält man einen kleinen Quintfall ("Fonte" zur ersten Stufe). (*Beispiel 15*)



Des öfteren begegnet man folgender Erweiterung: Antepenultima (UV) auf der Altclausel-Ebene, Penultima: Absprung auf die Tenorclausel-Ebene, Ultima: Absprung auf die Altebene. Dieses bedeutet einen melodischen Quintfall durch Clauselverschachtelung. Monteverdi, "Orfeo": (Beispiel 16)



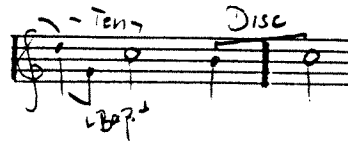
Substantiell entspricht die Verschachtelung von mehreren Stimmen in einer, die Clauselverschränkung also, der Heterolepsis im Sinne Christoph Bernhards : *"Heterolepsis ist eine Ergreifung einer anderen Stimme (siehe oben, (d.V.)) und ist...wenn ich nach einer Consonantz in eine Dissonantz springe oder gehe, so von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden."*, (Beispiel 17)



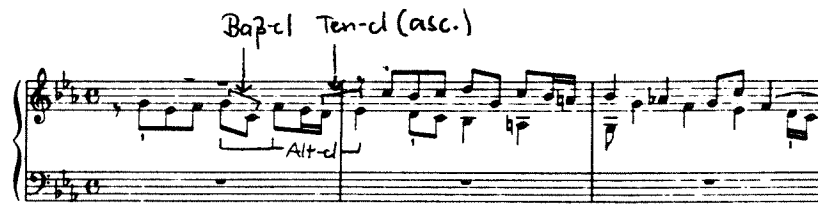
wobei das besondere Augenmerk auf "Ergreifung einer anderen Stimme" liegt: ideelle, latente Mehrstimmigkeit, Clauselverschränkung.

¹ Bernhard, Christoph, a.a.O., S.87

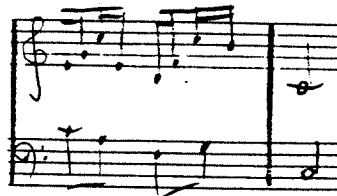
eine häufiges melodisches Clauselement wie das im folgenden Beispiel verschränkt drei Clauseln miteinander: (*Beispiel 18*)



Bach, Fuga c (WKII), Soggetto: (*Beispiel 19*)



Eine für das Barock typische Cadenzform wie diese ist ebenso in diesen Zusammenhang zu stellen. (*Beispiel 20*)



Wie an dem Beispiel von Christoph Bernhard zu sehen, bedeutet Heterolepsis in seinem Fall: melodischer Terzfall. Vergleiche hierzu: Bach, Matthäuspassion, Eingangschor zum zweiten Teil: (*Beispiel 21*)

Zweiter Teil.

ARIA. Coro I. II.

Flauto traverso I.
Oboe d'amore I.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Alto.
Organo e Continuo.

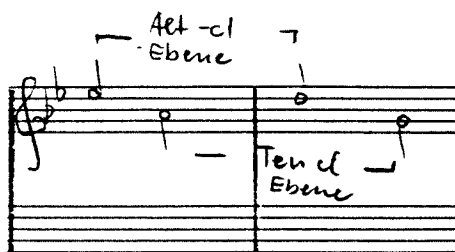
A musical score for a choir and instruments, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment. The score is for a choir and instruments, with parts for Flauto traverso I., Oboe d'amore I., Violino I., Violino II., Viola, Alto, and Organo e Continuo.

Offensichtlich lassen sich auf dieser Grundlage traditionelle Melodie- und Stimmführungsmuster der abendländischen Musik herleiten, wie: Terzfall (Quart-Sekund-Zug), Quintfall (Quint-Quart-Zug), etc.

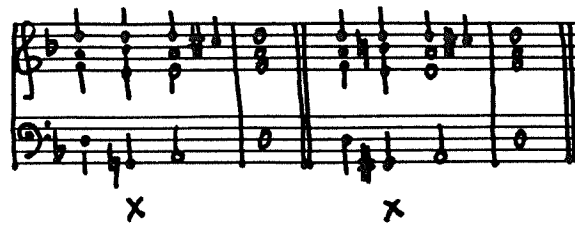
Bleiben wir noch einen Moment beim Letztgenannten. Die Mittelstimmenheterolepsis ist (beispielweise) bei Bach ein häufig anzutreffendes Phänomen. Ist bei einer Cantizans zur Quinte die Antepenultima mit 7 beziffert und liegt die Tenorclausel in der Oberstimme, ist die aus der tradierten Clausellehre stammende Oberquint-transponierte Baßclausel geradezu zwingend, zur Vermeidung von Parallelbildungen. Dieses gilt insbesondere für die ganztönige Cantizans zur Quinte. (*Beispiel 18*)



Auf d bezogen: Sprung von Tenorclausel-Ebene in Altclausel-Ebene; auf g bezogen: Sprung von Altclausel-Ebene in Tenorclausel-Ebene. "Einlösung" des Absprungs auf der Penultima bedeutet auch hier wiederum: Quintfall. (*Beispiel 22*)



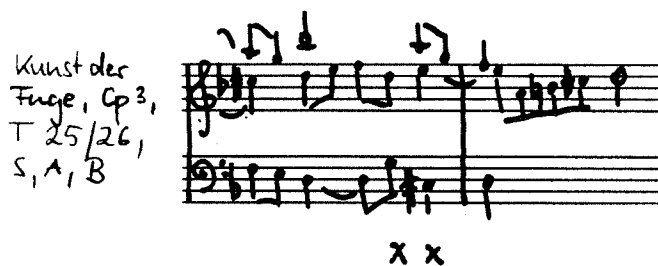
Die "Quinta deficiens" (Christoph Bernhard) ersetzt bei Bach häufig - im sequenziellen wie kadenziellen Kontext - die reine Quinte auf der Antepenultima. Die Penultima (Oberquinte) wird nicht durch ihre ganztönige, sondern halbtönige Discantclausel umspielt und eincadenziert. (*Beispiel 23*)



Melodisch kann eine derartige Fortschreitung in Verbindung gebracht werden mit der "Quaesito Notae": "...ist, wenn einer vorhergehenden Note etwas abgebrochen wird, daß solches für die folgende im nächsten untern Intervallo gesetzt wird, dadurch denn gleichsam die folgende Note gesucht wird." (Bernhard). Man könnte mithin von einem Riemannschen "toten Intervall" sprechen: die beiden Bestandteile des Intervalls gehören unterschiedlichen Kontexten an. Eine Stimme springt zwischen zwei Kadenzstimmen hin und her, d.h.: zitiert gleichsam "ideell zweistimmig" zwei melodische Clauseln, die Antepenultima der einen, die Penultima der anderen. Dies hat also auch etwas mit einer Heterolepsis zu tun. Bernhard: (Beispiel 24)



Bach: (Beispiel 25)



Dasselbe in der Oberstimme:



Auffällig ist ein solcher Vorgang wiederum bei Mittelstimmenheterolepsen. So, wenn in einem vielstimmigen Satz, beispielsweise in einer phrygischen Tenorizans, eine Stimme als

Füllstimme (Metabole) zwei Cadenzstimmen berührt (Bach, "Jesu meine Freude", *Beispiel 26*):

"Es ist nun nichts", T26/27

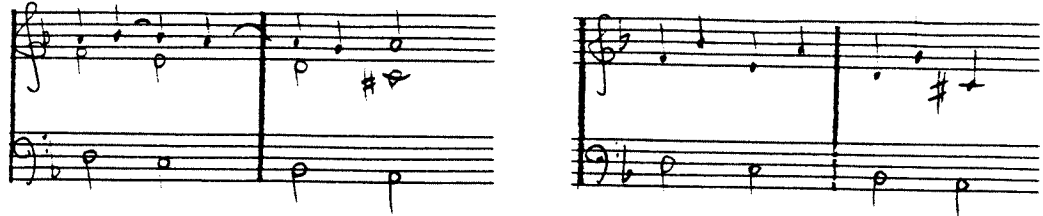
Auch hier entsteht wiederum ein kleiner Quintfall.

Abspringende Discantclauseln - entweder nach oben in die Terz oder nach unten in die Quinte - sind ebenso latent mehrstimmig verschränken zwei Clauselebenen miteinander. Dabei benutzt (z.B. Schein) letztgenannten Absprung (in die Quinte) dazu, in einer (und sei es nur vierstimmigen) phrygischen Tenorizans die Discantclauselpenultima zu verdoppeln. Eine Stimme löst sie "korrekt" einen Ganzton aufwärts auf, die verdoppelnde Stimme springt ab in die Quinte. (*Beispiel 27*)

So kann im Cantionalsatz ein Terzsprung abwärts im Cantus firmus sowohl als Altclausel wie auch (sehr häufig!) als abspringende Discantclausel contrapunctisch gefaßt werden. Im ersten Fall erhält die Ultima die "Basisconsonanz" der Terz, im zweiten die der Oktave. (*Beispiel 28*)

1=Altcl
2= Ab-
Springende
Disc-cl

Heterolepsis kann melodischen Quintfall bedeuten, wenn die Ausgangsebenen wieder eingelöst werden. Dieses sieht im Kontext eines chromatischen Fauxbourdon so aus: (*Beispiel 29*)



Hierzu einige Beispiele:

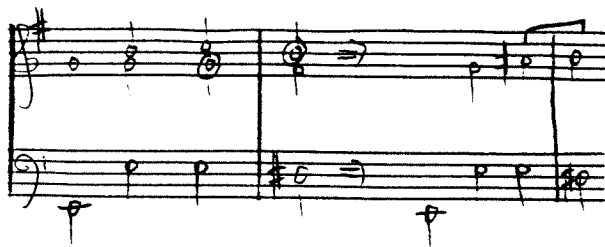
Bach, WKII, Präludium a: (*Beispiel 30*)



Bach, Goldberg-Variationen, Septimencanon: Heterolepsis und Aufspaltung auf zwei Stimmen als Canon-Technik. (*Beispiel 31*)



Bach, Crucifixus (h-moll-Messe); Heterolepsis zwischen Mittel- und Rahmenstimme (vgl. auch Anhang, S. 46) (*Beispiel 32*)



Desgleichen: Purcell, Dido und Aeneas, Schlußarie der Dido:
(Beispiel 33)



Mozart, Dissonanzen-Quartett: das oxytenente des in der Violine I entspricht der chromatischen Mittelstimme eines Fauxbourdonsatzes und wird von der Rahmenstimme aus erreicht. (Beispiel 34)

Quartett.

W. A. Mozart.
1756 - 1791.
Köchel-Verzeichnis KV 465.

I.

Adagio.

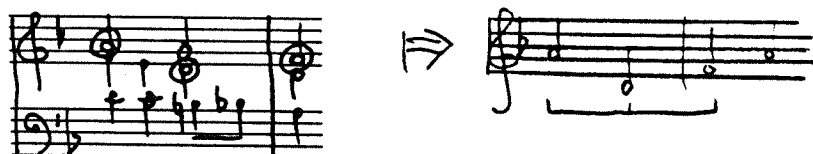
Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Bach, "Die Kunst der Fuge", Contrapunctus 3: Der Quintfall des Themas wird heteroleptisch im Kontext eines chromatischen Fauxbourdon gedeutet. Auch Quintsprünge in Chorälen werden bei Bearbeitungen gern in ähnlicher Weise behandelt. (Beispiele 35)



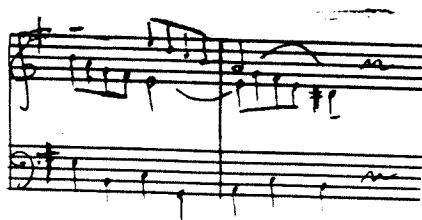
Bei der Triosatzimprovisation kann die "Fingerpedalisierung" einer einstimmigen Linie in der rechten Hand von Nutzen sein. Als Beispiel: eine abwärtssteigende Leiter, ansetzend auf der Quinte: (*Beispiel 36*)



"Verteilung" auf zwei Satzstimmen; jedes der erste Ton einer Vierergruppe wird festgehalten ("fingerpedalisiert"). (*Beispiel 37*)



Dazu ein Terzfall-Baß: (*Beispiel 38*)



In Triosätzen Corellis werden die Stimmen durch heteroleptische Wendungen gerne angereichert: (*Beispiel 39*)



Vergleiche hierzu: Bach, WKII, Fuga E, Schluß: (*Beispiel 40*)



Bach, WKI, Fuga fis, WKII (*Beispiel 41*)



5. Stufensequenz, Quintfallsequenz, Terzfallsequenz - der Fauxbourdonsatz und die Folgen

- Versuch einer Genealogie der Sequenzmodelle I -

5.1. Fonte

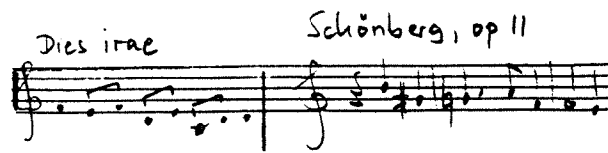
Schaut man sich den Fauxbourdonsatz an, so fordern die Terzparallelen zwischen den Mittelstimmen ihrerseits eine Vorhaltskette heraus. Dabei wird die Unterstimme zum Patiens. (Beispiel 1)



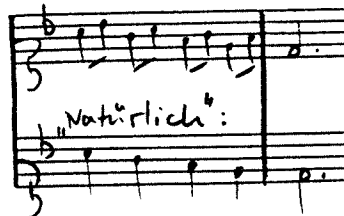
Die Bildung von Vorhalten bzw. Vorhaltsketten als Stimmführungsphänomen, tradiert aus älteren Vokalstil-Epochen, kann, von der Klavier- bzw. Generalbaßpraxis des 18. Jhrds her gedacht, als "Fingerpedal" interpretiert werden: der Finger bleibt gleichsam an der Taste kleben, der Ton klingt weiter und wird übergebunden. In diesem Fall wäre die einstimmige Linie, die zugrunde läge, ein Terz-Sekund-Zug. (Beispiel 2)



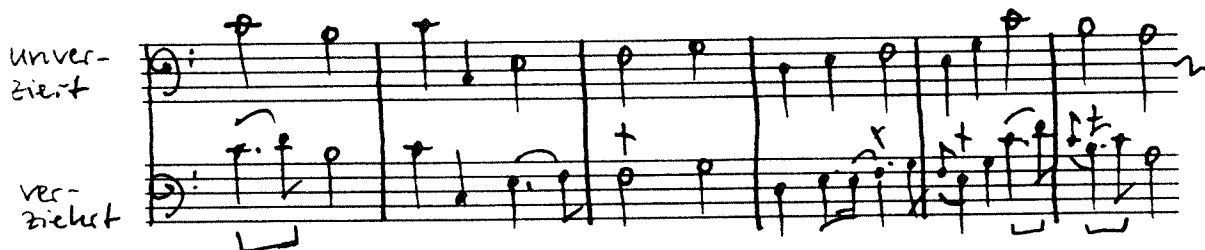
Ein Melodiemodell, das sich schon in gregorianischen Gesängen wiederfindet und sich in seiner Substanz bis Schönberg nahezu unverändert erhält. (Beispiele 3/4)



Dieses Modell faßt Christoph Bernhard in seinem "Tractatus" als Anreicherung einer einfachen descendenten Linie auf und versteht diesen Vorgang mit dem Begriff der "Superjectio": "Superjectio welche sonst insgeheim Accentus genannt wird, wenn neben einer Con- oder Dissonantz im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird, doch meistentheils wenn die Noten natürlich eine Secunde fallen sollten." (Beispiel 5)



Die französische Verzierungslehre¹ nennt diesen Vorgang "Aspiration". (Beispiel 6)



Zurück zu Beispiel 2. Das Problem, ob die einstimmige Linie latent mehrstimmig ist oder dem mehr- (zwei-)stimmigen Satz (Vorhaltskette) ein latent einstimmiges Melodiemuster zugrunde liegt, das "fingerpedalisiert" wurde, ist - zumal hinsichtlich der

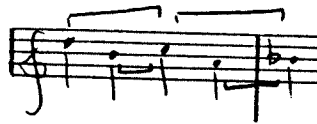
¹ Vgl. Jean Rousseau: "Traité de la Viole"

Spielpraxis am Klavier - ambivalent. Beides ist sicher gleichermaßen virulent.

Die Deutung des einstimmigen Melodiemodells auf der Grundlage der Clausellehre müßte als einfachste Sichtweise eine Sequenzierung von Discantclauseln annehmen. Es läge dann ein Zweiermodul zugrunde. (*Beispiel 7*)



Immerhin kann auch der einstimmige Terz-Sekund-Zug als Clauselverschränkung (Heterolepsis) aufgefaßt werden. Ein melodischer Zielton wird durch seine beiden benachbarten Linearclauseln (Tenor-Discantclausel) eincadenziert. (*Beispiel 8*)



Der nunmehr erreichte Ton wird wiederum zur Tenorclauselpenultima, also ein chiasmischer Ansatz zum folgenden Sequenzmodul. Die Metrik der Melodie wird so permanent "gestreckt", die erreichte vermeintliche Ultima zur Penultima (oder, je nachdem, ob man die Clauselverschränkung in der metrischen Begriffswahl reflektiert oder nicht, Antepenultima). Auf diese Weise läge ein Dreiermodul zugrunde.

Darüber hinaus kann man noch den Terzfall als Altclausel integrieren. Somit wären drei Clauselformen miteinander verschränkt und die Sequenz nicht mehr in "Einheiten" aufgegliedert: jeder Ton tritt mit jedem in Beziehung. (*Beispiel 9*)



Die Vielfalt der melodischen Auffassungsmöglichkeiten dieses Modells werden im contrapunctischen Satz, namentlich im Barock, ausgeschöpft und machen es zu einem beliebten und häufig wiederkehrenden Sequenzmuster.

Die latente Tenorclauselmelodik tritt in der zweistimmigen Vorhaltskette in der Oberstimme deutlich heraus. Die latenten Die Discantclauseln jedoch bleiben liegen. Auch hier: Discantclauselimperfection als Folge und Charakteristikum der Sequenz. Dissonanter Generalbaß-Akkordtypus: 2/4/6 (Sekundakkord); Sequenzmuster: 2,6,2,6, usw. (siehe Bsp.1).

Die Oberstimme verläuft in Beispiel 1 parallel zur Unterstimme; das Ergebnis ist klanglich nicht besonders befriedigend, da sie ihre prägnante Gestalt verliert und Mixturcharakter zum Patiens der Unterstimme bekommt; das Hauptgeschehen (Agens/ Patiens) findet zwischen den beiden Unterstimmen statt. Ersetzt man jeden zweiten Ton durch seine Unterterz, so reflektiert die Oberstimme eben jenen "Terz-Sekund-Zug". (Beispiel 10):



Vergleiche hierzu: Bach, G-Dur Toccata (Siehe Anhang S. 65). Die linke Hand bringt die Version analog Beispiel 1, die rechte fügt die Konturierung nach Beispiel 10 hinzu.

5.1.1 Chromatischer Baß II

Wendet man diese Sekund/ Sextakkord - Sequenz auf die chromatische Unterstimmenlinie an, so ergibt sich eine Variante des chromatischen Fauxbourdon.² (Beispiel 11)

Bach, „So gehst du, ach...“

Sign für g

ov-Baß-cl!

Hier treten Zweiermodule (Spannung/ Auflösung) deutlich hervor; die leittönige Energie der Discantclausel in der Oberstimme und die Eincadenzierung in den Baßton über Leitton ("Gleitton") von oben sind prägnant. Dabei kann der Baß als Altclauselvariante gesehen werden; die Sekundreibung wäre dann eine Art "Simultandurchgang" oder auch ein "eingefrorener" Durchgang. (Beispiel 12)

Trans.

2 6

Der contrapunctische Vorgang des "Transitus" (Bernhard) findet seine Entsprechung in der französischen Ornamentik in Gestalt der "Cheute". Bach, Goldbergvariationen, Aria: (Beispiel 13)

Unver- ziert

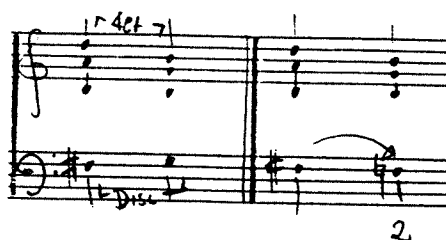
Ver- ziert

2 6

ARIA

² Vgl.: Bach, Schemelli-Choral Nr.23; "Crucifixus" aus der h-moll-Messe (Siehe Anhang, S.)

Naheliegender - und sinnfälliger - ist auch hier die Discantclauselimperfektion im Baß: ein eigentlich stufenweise aufwärts zu führender Schritt bleibt liegen. Das heißt: im (eigentlichen) Terz-Sekund-Zug in der Unterstimme unterbleiben alle linearen Aufwärtsbewegungen. Die "Zick-Zack"-Bewegung wird so zwangsläufig zur einer linearen Abwärtsbewegung. Verstärkt wird dieser Stimmführungsvorgang noch dadurch, daß die Discantclausel chromatisch abwärtsgeführt wird (descendentes Discantclausel-Chroma). Die diatonisch-lineare Abwärtsbewegung wird zur chromatischen. (Beispiel 14)



Diesem Phänomen wird bereits beim diatonischen Fauxbourdon in der Oberstimme und chromatischen Fauxbourdon in der Unterstimme begegnet. Beide Formen sind denn auch unmittelbar mit dem Fauxbourdonsatz verwandt, gehen aus ihm hervor, sind Ausprägungen und Modifikationen des Fauxbourdonsatzes. In diesem Fall der Sekund-/Sextakkord-Sequenz liegen die Agens-Patiens-Verhältnisse zwischen den Unterstimmen. Die Oberstimme vollzieht einen Terz-Sekund-Zug, das bedeutet: ein Melodieton wird durch seine beiden Nachbartöne (Tenor- und Discantclausel) eincadenziert.

Am Beginn des "Dissonanzenquartetts" von Mozart () hört man sehr deutlich den Fauxbourdon als Gerüstsatz, die Anreicherung durch Sekundakkorde und - damit verbunden - die melodischen Cadenzen (Tenor-Discantclausel-Verschachtelung). Interessant ist, daß der Satz die Capacitas Sextae in Form der kleinen Sexte (T1/2 Bratsche) und der großen Sexte (T2 Violine I) bringt - der Ton g wird durch ganz- und halbtönige Tenorclausel erreicht. Da ein Fauxbourdonsatz mit chromatischer Mittelstimme vorliegt (s. "Crucifixus" aus der h-moll-Messe) muß die Mixturstimme d (T4) mit dem chromatischen Baßschritt h/b entsprechend zum des fallen. Dieses des wird von der Violine I, ausgehend von der Rahmensexte g, quasi heteroleptisch erreicht und ist gleichzeitig Oxytenese des Satzes; die Mixturstimme liegt oben - auch ein im

traditionellen Contrapunct häufiges Phänomen
(Beispiel 14b)

Quartett.

W. A. Mozart.
1756-1791.
Köchel-Verzeichniss KV 465.

Adagio.

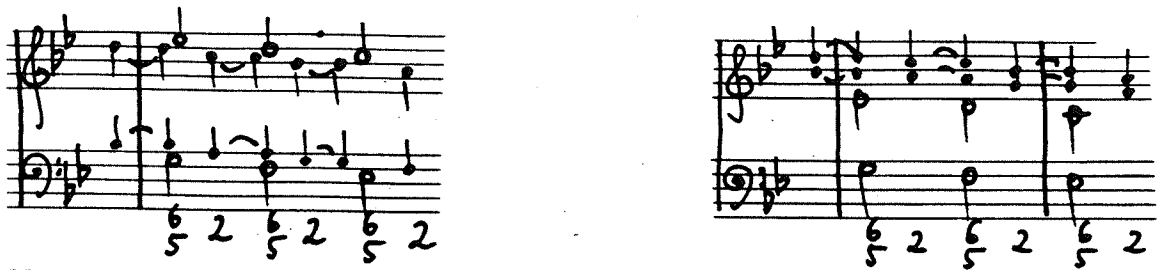
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Auf der Grundlage des bisher Gesagten lassen sich die wesentlichen Akkord-Typen in Verbindung mit Stimmführungs- und Sequenzmustern des 18. Jhrds. herleiten.

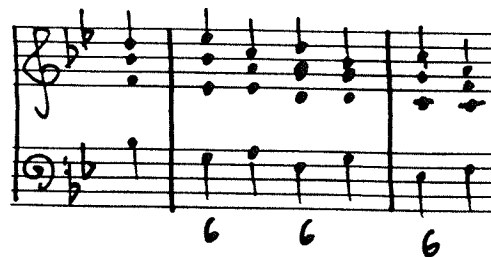
Ausgehend vom Fauxbourdonsatz kann man ein zweistimmiges Modell mit jeweils Terz-Sekund-Zickzack in den beiden Stimmen zugrunde legen - es ergibt sich ein kleiner Kanon in der Unterquinte (Beispiel 15):

Die Fingerpedalisierung in der Unterstimme wurde bereits betrachtet. Das Gleiche in der Oberstimme entspricht folgender Progression mit Quintsext-Akkorden. (Beispiel 16):

Fingerpedal in Ober- und Unterstimme (Quintsext- und Sekundakkorde) (Beispiel 17)



Ohne Fingerpedal (Capacitas Sextae und Quintae abwechselnd) (Beispiel 18)

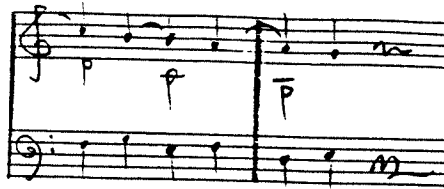


Tabellarisch zusammengefaßt (Beispiel 19)

Oberst. Unterst.	Ohne Fingerpedal	Mit Fingerpedal
	Ohne Finger- pedal	Mit Finger- pedal
Ohne Finger- pedal	 - 6 - 6 - 6	 6/5 - 6/5 - 6/5
Mit Finger- pedal	 2 6 2 6 2 6	 6/5 2 6/5 2 6/5 2

Diese Sichtweise erfolgt auf der Grundlage der Kategorie "Fingerpedal". Die auch aus Gründen der besseren Systematisierung gewählte Veranschaulichung ist natürlich für den Spieler am Klavier "in den Fingern" nicht mehr nachvollziehbar, "begreifbar", sobald ein normaler Generalbaßsatz dargestellt wird. Dabei wird gerne der "Terz-Sekund-Zug" in einen "Sext-Sept-zug" umgewandelt. Hier ist, deutlicher als beim Terz-Sekund-Zug, die "Zweischichtigkeit" der Melodie spürbar, die latente Zweistimmigkeit, welche durch Aushalten der Töne satztechnisch "realiter" profiliert wird. Es liegt eine 7-6

Vorhaltsbildung vor, ein Agens-Patiens-Verhältnis, das wiederum an den Faubourdonsatz erinnert. (*Beispiel 20*)



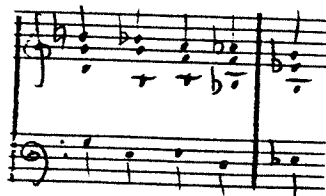
Bei der Sequenz mit Quintsextakkorden wird die Terzmixtur allerdings zum Patiens gebildet, beim Fauxbourdon hingegen zum Agens. (*Beispiel 21*)



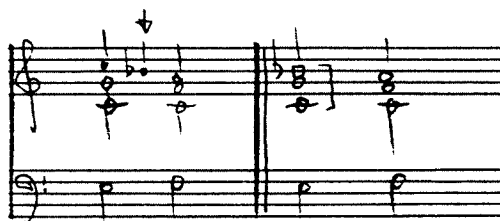
Auch diese Sequenz und die mit ihr verbundenen dissonanten Generalbaßformen ist (neben der oben genannten Herleitung) auch auf der Grundlage der Clausellehre zu verstehen. Wie eben noch in der Unterstimme (*Beispiel 14*), so werden nun beim Terz-Sekund-Zug in der Oberstimme lineare Aufwärtsbewegungen "storniert"; ein Ton, der eigentlich nach oben geführt werden müßte, bleibt liegen. Auch hier: Discantclauselimperfektion. Es entsteht eine lineare Abwärtsbewegung in der Oberstimme. (*Beispiel 22*)



Das Hängenbleiben und - entgegen ihrer ursprünglichen Bewegungsrichtung - Abwärtsführen der Discantclauselmelodik kann auch hier durch descendente Einchromatisierung verstärkt werden. (*Beispiel 23*)



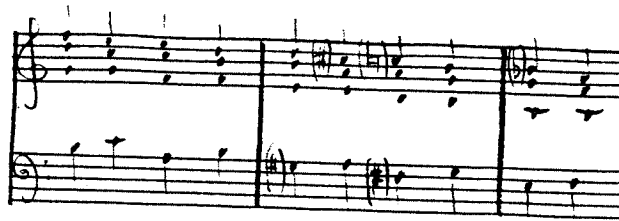
Auch diesen Umstand kann man, wie oben, als "eingefrorenen" Durchgang (im Rahmen einer Terzfall-Altclausel) werten. (*Beispiel 24*)



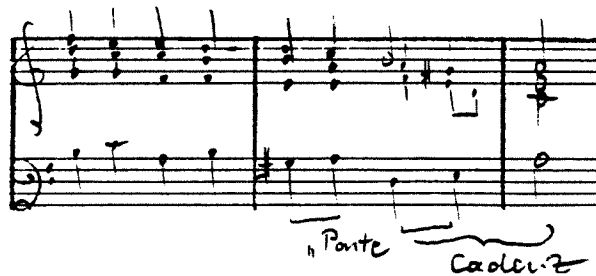
Der diatonische Satz wird auf diese Weise durch Chromatik angereichert. Der Terminus der "chromatischen Folie"³ scheint mir in diesem anschaulich zu sein: ein Stimmführungsvorgang oder Stimmführungsmuster wird mit einer "Folie" von Akzidentien "belegt" - das contrapunctische "Grundereignis" ist davon jedoch unbeeindruckt und bleibt substantiell dasselbe.

So auch der Baß: da wir im diatonischen Bereich sind, wechseln - die stufenweise Aufwärtsbewegungen (Discantclauseln) betreffend - Halb- und Ganztöne einander ab; eine Discantclausel kann halb- oder ganztönig ("phrygisch") aufwärtsschreiten. So ist es möglich, ganztönige Progressionen durch "Semitonia artificiali", durch "künstliche Leittöne", zu halbtönigen Discantclauseln zu verschärfen. (*Beispiel 25*)

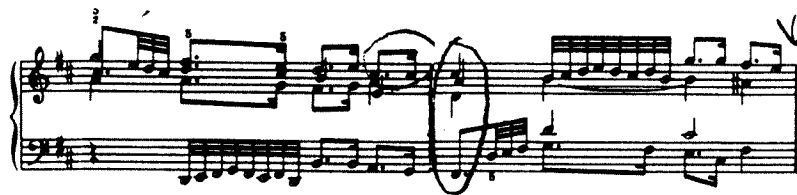
³ Entwickelt von Prof. Hohlfeld im Rahmen seiner Analyseseminare



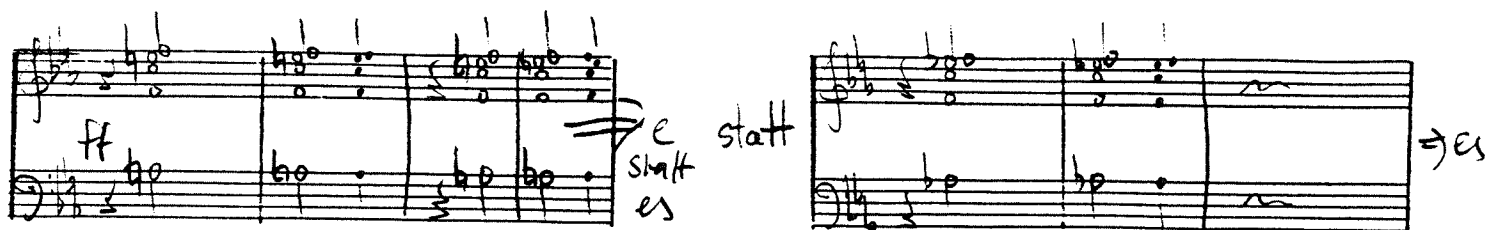
Derartig eingefügte Chromatik kann allein zur Bereicherung eines Satzes dienen, der geschlossen in einer Tonart (einer Ebene) bleibt, ein eingefügtes Vorzeichen kann jedoch auch als Signum zum Einstieg in eine andere Zieltonart genutzt werden; das betreffende Sequenzglied wird zum Ausstieg zur Zielcadenz genutzt, es wird cadenziell "definiert". Die Sequenz wird auf diese Weise zur Gelenksequenz. (Beispiel 26)



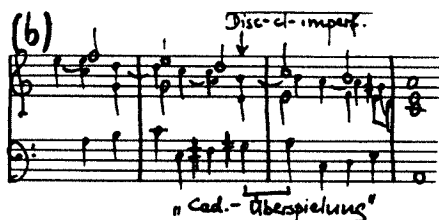
In der Literatur trifft man häufiger auf Stellen, die den Quintsextakkord und die damit verbundene liegenbleibende Discantclausel besonders exponieren. Bach, Fuga D, WK I: (Beispiel 27)



Beethoven, 3. Sinfonie, 1. Satz, Durchführung (Beispiel 28)



In einer Terzfallvariante, die die Cantizans-Eincadenzierung mit zwei Quintsextakkorden als Modul nutzt (siehe unten), nimmt das Ohr die Discantclauselimperfection und die damit verbundene Dissonanzbildung (Vorhalt) ebenfalls recht prägnant wahr. (Beispiel 29)



Die Cantizans über zwei Quintsextakkorde kann zum cadenziellen Ausstieg aus der Sequenz vor allem dann benutzt werden, wenn sich die Vorhaltsbildung zwischen den beiden Oberstimmen befindet (unsere "Ausgangsform", s.o.). Die Tenorclausel liegt in der Schlußcadenz oben. (Beispiel 30)

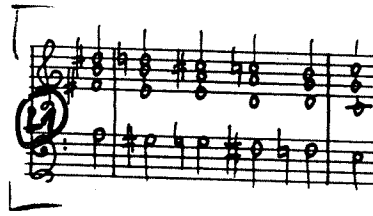


Stagniert in den beiden Rahmenstimmen die Discantclauselmelodik, so entsteht die Variante mit Sekund- und Quintsextakkorden. (Beispiel 31)

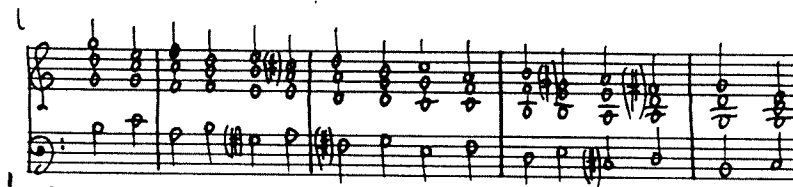


Die komplizierteste Generalbaßbezeichnung ist Chiffre für die einfachste Stimmführung: Terzmixturen zwischen den Oberstimmen und Sextmixturen zwischen den Unterstimmen wechseln einander ab.

Chromatisch belastet: (*Beispiel 32*)



Werden in den Rahmenstimmen alle Discantclauseln eingelöst, so entsteht die Bezeichnung 6-6-6 usw.. Der Terzfall entspricht der Altclausel:⁴ (*Beispiel 33*)

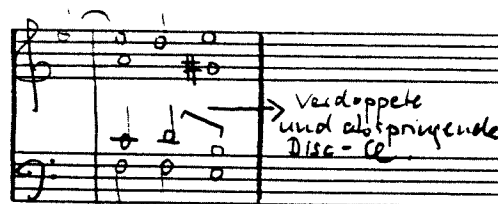


Noch einmal zurück zur Quintsextakkord-Variante: erscheint das Septimen-Agens im Tenor etwas "verspätet", gewissermaßen seinerseits vorenthalten, so entsteht "kurzfristig" die Bezeichnung 7: (*Beispiel 34*)

⁴ Siehe in diesem Zusammenhang auch oben: "eingefrorener" Altclausel-Durchgang



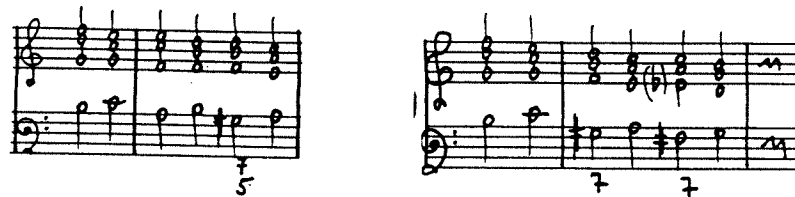
Vom Baßton aus gesehen: eine Rahmenseptime, die mit zwei Terzen angefüllt ist. Diese Form ("Terzschichtung") wird von der Akkordlehre als Ausgangspunkt für alle weiteren Umkehrungen angenommen. In unserem Zusammenhang jedoch ist sie eine Peripherform, gleichsam ein Akkord "dritter Generation", Folge durch Modifikation und nicht Ursache: Vorhaltsakkord zum "eigentlich gemeinten" Quintsextakkord. Letzterer ist gegenüber der Bezifferung 3/5/7 die Primärform. Im alten Satz ist denn auch die liegenbleibende Quinte bei einem Septimen-Patens nicht unproblematisch, da sie zum Auflösungston der Sexte ihrerseits wiederum dissonieren würde. So ist diese Form dort vergleichsweise selten. Palestrina beispielsweise hilft sich damit, daß er, z.B. ihm Kontext einer phrygischen Tenorizans, die Quinte in den Auflösungston der Capacitas Sextae aufwärts führt. (Beispiel 35)



Siehe im Vergleich zu Beispiel 34: Bach, "Mein Jesu, was für Seelenweh": (Beispiel 36)



"Verselbständigt" sich nun dieser kleine Vorhalt, so wird die Bezifferung $5/6$ vollständig durch 7 ersetzt. die "Auflösungsgeschwindigkeit" des Tenors ist langsamer als die der anderen Stimmen; letztere sind schon weiter fortgeschritten und betten den erwarteten Ton in eine neuen Kontext ein. Die contrapunctische Geschwindigkeit der einzelnen Satzstimmen ist untereinander inkohärent. Ein außerordentlich typisches Stilmerkmal für Bach wie für den Contrapunct des Barock schlechthin. (Beispiel 37)



Siehe zum Vergleich:

Bach-Schmelli:
"Jesus ist das schönste Licht"

Je - sus ist des Va - ters Freu - de,
Er ist mei - ne Lust und Wei - de.

6 8 6 6 6 6 5 7 1
2 4 2 5 3 1

Aussetzung: Staff:

Angeichts dieser Situation erscheint die Tenormelodik in Beispiel 34 weniger als ein Vorhalt denn als Portament. Tenor und Oberstimme laufen in Sextparallelen, der Agens- Patiens-Charakter geht verloren. Hier sind wir (auf Tenor und Discant bezogen) den Weg, den wir beim Fauxbourdonsatz beschritten sind, quasi "umgekehrt" wieder zurückgegangen. Dort: Sextparallelen --->7-6 (Agens/Patiens); hier: 7-6 ---> Sextparallelen.

Im Folgenden werden diese descendente Stufensequenzen und deren Varianten - angelehnt an die Terminologie des Theoretikers Joseph Riepel - "Fonte" (die "Quelle") genannt.

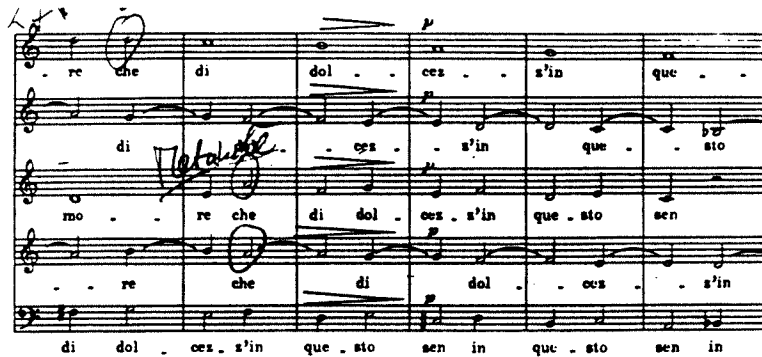
Aus der Fonte-Sequenz ergibt sich:

Steigt der Baß eine Sekunde aufwärts, so sind neben der Bezifferung - - folgende Varianten möglich: $6 -$; $5/6 -$; $7 -$.

Eine Fonte-Variante, die nur mit Capacitas Quintae arbeitet (Terz-Sekund-Zug in der Unterstimme) findet sich im 16/ 17 Jd. und hat sich im Barock nicht gehalten. Monteverdi, "L'Orfeo" 1. Akt: (Beispiel 38)



Vergleiche dazu: Monteverdi: "Si ch'io vorrei morire" (Beispiel 39)

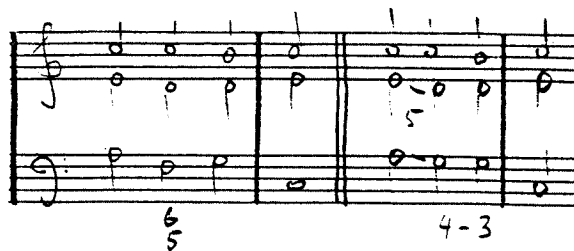


5.2 Ergänzende Anmerkungen

5.2.1 Der Quintsextakkord im alten Stil

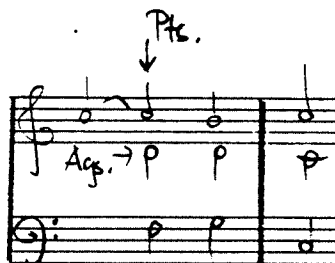
Der Quintsextakkord ist, etwa mit Blick auf den Palestrina-Stil, altes Gut. Er dient vornehmlich dazu, eine Tenor- Discantclausel-Vorhaltsbildung in den Oberstimmen zu "grundieren". Dabei stellt er gewissermaßen eine ausgezierte oder angereicherte Alternativform des Quartvorhaltes dar; die Quinte (Penultima einer Perfecta) wird durch ihre Discantclausel, also linear von unten, eincadenziert. Kommt die Unterstimme von der sechsten Stufe, so ist diese quasi "cambiate" Umspielung der Quinte unumgänglich zur Vermeidung von Quintenparallelen zum Discant. (Beispiel 40)

$\frac{6}{5}$ bedeutet also "eigentlich": $\frac{5}{4}$; $\frac{8}{7}$ wird "substituiert".



5.2.2 "Sixte ajoutée"?

Ein Vergleich zur Rameau'schen "Sixte ajoutée": dieser Begriff impliziert, daß die Sexte die "charakteristische Dissonanz" ist. Wie jedoch der Satz (etwa in Beispiel 40) zeigt, ist die Tenorclausel (also die Sexte des Akkords) Agens und als solcher konsonant. Die Discantclausel als Patiens ist der eigentlich dissonante Ton, im Zusammenhang der Quintsextbildung allerdings die Quinte. Der Begriff der "Sixte ajoutée" stellt also in diesem Fall die contrapunctischen Stimmführungs und Agens-Patiens-Verhältnisse auf den Kopf. (Beispiel 41)

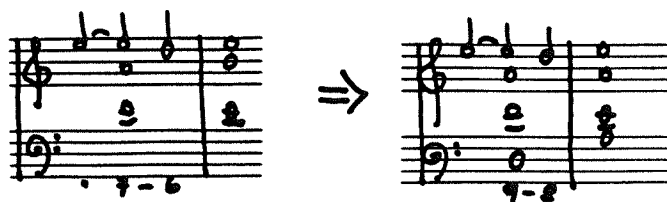


In folgender, in der Romantik häufigen Cadenzform mag der Begriff eher zutreffen: (Beispiel 42)

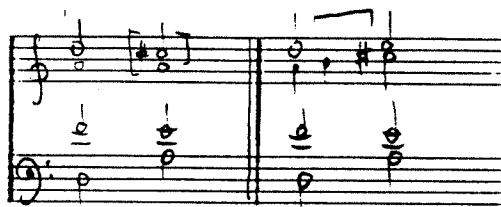


Ist er in diesem Zusammenhang nicht "falsch", so doch m.E. wenigstens undeutlich und verschwommen, nicht zuletzt deshalb, weil er diesen Vorgang mit dem aus Beispiel 40 begrifflich gleichsetzt.

Beispiel 42 hat als historischen Vorwurf folgende Variante der Acquienscens: (*Beispiel 43*)



Principales in den Oberstimmen (Phrygische Tenor- und Discantclausel), der Baß grundiert den Satz durch einen Acquienscensschritt nach a. Die Ultima e in der Oberstimme wird auf diese Weise sogleich mit der Quinte unterfangen. Da diese Oberstimme in einer "normalen" Acquienscens Ultimaterz cis gehen müßte (gleichsam als "umgekehrte Discantclausel"), bleibt der Schlußklang terzlos. Diese Terz kann nun durch die Mittelstimme erreicht werden, über einen Durchgang über die Capacitas Sextae: (*Beispiel 44*)



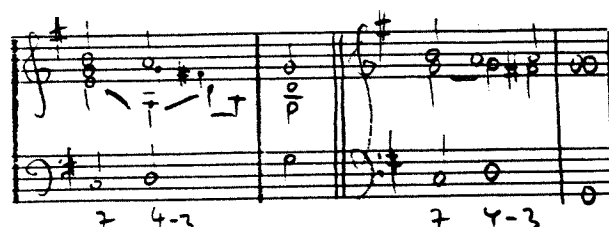
Diese Cadenzform ist sehr häufig anzutreffen im contemporären Umfeld Palestrinas (Lhéretier, Morales), weniger jedoch bei Palestrina selbst. Auch in Bach'schen Choralsätzen ist diese Wendung manchmal anzutreffen (darüber später ausführlicher).

Damit ist Beispiel 42 präfiguriert. Vor diesem Hintergrund allerdings scheint mir für diese Form der Sixte ajoutée der Begriff "Simultandurchgang" (s.o.) oder "fingerpedalisierter Durchgang" angebracht. Jedenfalls findet hier kein Agens-Patiens-Verhältnis statt.

5.2.3 Septakkord statt Quintsextakkord

Die Bezifferung 5/6 ist bei stufenweise ansteigendem Baß durch die Bezifferung 7 ersetzbar. Löst man diesen Vorgang aus der Fonte-Sequenz heraus und nutzt ihn als Cadenz-Baustein, so erhält man eine besonders für Bach charakteristische Clausel, mit Tenorclausel in der

Oberstimme ohne Agensbildung zur Discantclausel. Der Tenor muß, um Quintenparallelen zu vermeiden, heteroleptisch abspringen (oberquinttransponierte Baßclausel im Kontext einer Cantizans, s.o.); dasselbe natürlich auch mit ganztöniger Cantizans zur Quinte. Bei Schein findet man ähnliche Cadenzwendungen hauptsächlich in weltlichen Tanzsätzen, die mit Hemiolenbildungen schließen. (Beispiel 45)



5.2.4 Zum Problem der Umkehrung

Noch eine Bemerkung zum Begriff der "Umkehrung": im diatonischen Bereich wechseln naturgemäß Halb- und Ganztöne einander ab. Dementsprechend können in der Fonte-Sequenz mit Quintsextakkorden die melodischen Aufwärtsbewegungen jeweils Ganz- oder Halbtonschritte sein, je nachdem, in welchem diatonischen Kontext man sich gerade befindet. Wie bereits oben erwähnt, ist jede ganztönige Discantclausel durch einen künstlichen Leitton in eine halbtönige umwandel- und daher austauschbar. Ob der betreffende künstliche Leitton (Semitonium artificiale) Anreicherung ist oder Signum für den Einstieg in eine andere Zieltonart, muß der musikalische Kontext entscheiden. Der Stimmführungsvorgang ist jedoch derselbe.

Es erscheint mir daher sinnwidrig, zumindest jedoch umständlich, von unterschiedlichen "Umkehrungen" zu sprechen, je nachdem, ob der Baß einen Halbtonschritt oder einen Ganztonschritt nach oben vollzieht. In der Cadenz bedeutet dies, daß die ganztönige Discantclausel zur Quinte durch ihre halbtönige substituiert werden kann (entsprechend die halbtönige Tenorclausel durch ihre ganztönige). Letztere Form hat vielleicht nicht die Stringenz in die UV wie die erstere; die Möglichkeit die erreichte Oberquinte zu stabilisieren mag größer sein. Dennoch werden beide Antepenultimae von Bach alternativ eingesetzt und als Anreicherungsform von Cadenzen verstanden, sogar unmittelbar hintereinander folgend. Die

halbtönige Cantizans wird im Übrigen auch zur Eincadenzierung der Acquiescenspenultima (IV. Stufe) benutzt und nicht selten über Fonte von der V. Stufe aus erreicht.

Selten aber doch vorkommend ist die Cantizans mit halbtöniger Tenorizans in eine der Mittelstimmen (s.o., Bach, Matthäuspassion). Von der Clausellehre her ist diese Akzidentienlage leicht zu erfassen; die Umkehrungs- bzw. Funktionstheorie hingegen muß umständliche Erklärungen heranziehen. (*Beispiel 50*)

23

Fl.

Ob.

d.c.

T.S.

Ach, könnte mei-ne Lie-be dir, mein Heil, dein

Cat.

S.

A.

T.

B.

Cat.

dul - det!

-det!

-det!

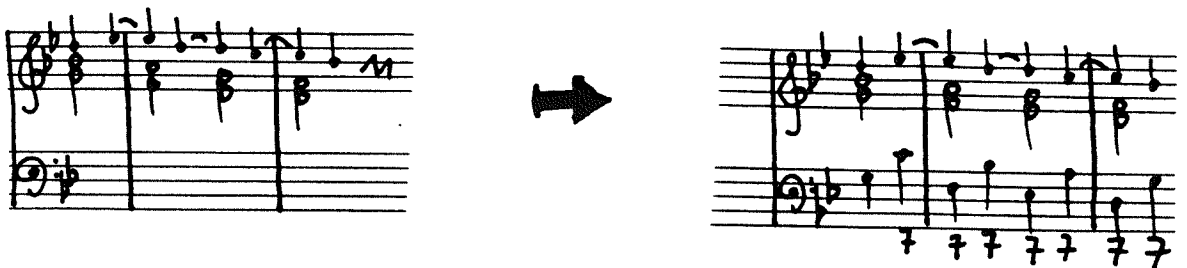
3

7 11

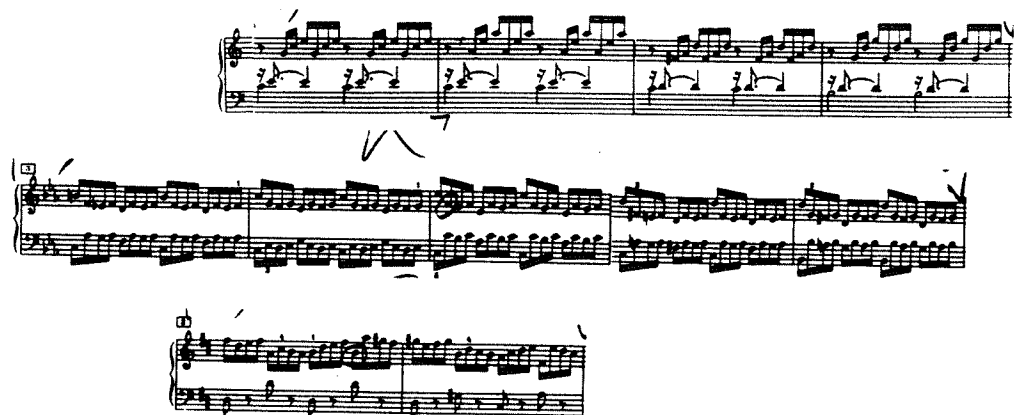
5 2

5.3 Quintfallvarianten

Im Anhang der Flötenschule von Quantz¹ wird die Quintfallsequenz auf denkbar einfache Weise hergeleitet: rechts Fauxbourdonsatz, links Sequenz der Baßclausel einer Perfecta (Quart-Quint-Zug). (*Beispiel 51*)



Sowohl beim Fauxbordonsatz als auch beim Quintfall muß, zum Einstieg in die Sequenz, die Capaciats Sextae eingestellt werden. Dieser Vorgang ist in der Literatur häufig zu beobachten und nachvollziehbar. Bach, WK I, Präludium C,c,D: (*Beispiel 51a*)

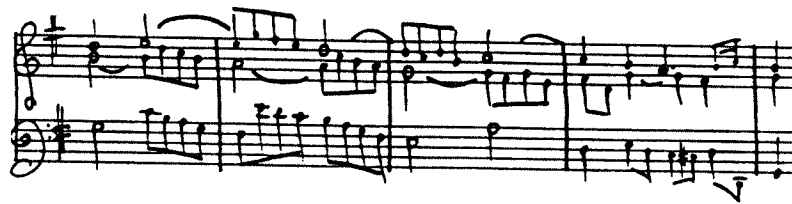


Im dreistimmigen Gerüstsatz (Triosatz) kann der Tenor (die im Fauxbourdonsatz originäre Principalis in Gestalt der Tenorclausel) weglassen werden, da er in diesem Zusammenhang den Charakter einer Füllstimme hat (Mixtur, Metabole). (*Beispiel 52*)

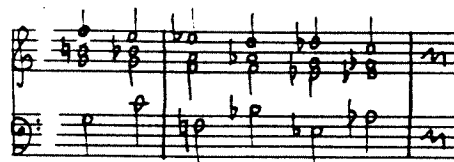
¹ Johann Joachim Quantz: "Versuch einer Anweisung, die Flüte traversière zu spielen"



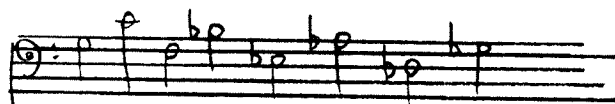
Dieses Satzgerüst ist als Ausgangspunkt etwa eines Triosatzes denkbar. (Beispiel 53)



Jede der beiden Oberstimmen entspricht wiederum einer liegenbleibenden Discantclausel: die erwarteten Aufwärtsbewegungen erfolgen nicht, die Stimmen bleiben liegen und bewegen sich linear nach unten. Dieser Vorgang kann durch eine descendentes Discantclauselchroma verstärkt werden; es entstehen "Tritonusparallelen" zwischen den beiden chromatisch abwärtsgeführten Oberstimmen. (Beispiel 54)



Dieser Quintfall ist real: jede Tonart wird durch einen Quintschritt gleichsam "determiniert". Wird dieser Schritt durch eine Signum verlagert, wird die Sequenz belastet und führt zu einer anderen Ebene. Das Modell im vorangegangenen Beispiel indessen fällt nur um reine Quinten im Ganztonabstand (hat also quasi eine "ganztönige Skala" in der linken Hand). (Beispiel 55)



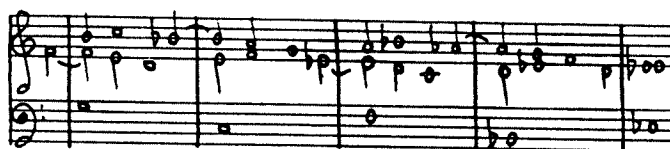
Bei Mozart wird dieser Quintfall häufig als Cadenzanreicherung nach einem Trugschluß genutzt. Occulta (ascendent zur VI. Stufe), Faubourdon abwärts bis T mit Terz im Baß - hier könnte sich eine Cadenzform anschließen, die in einem Passcagliabaß der Renaissance mit dem Namen "Ruggiero" immer wieder auftritt, daher selbst "Ruggiero" genannt wurde und (beispielsweise) auch Gegenstand des "Goldbergbasses" ist. (Beispiel 56)



An dieser "Schnittstelle" fügt Mozart häufig den chromatisierten Quintfall ein. Deutlich hörbar ist seine Herleitung und Substanzgemeinschaft zum Fauxbourdon: er klingt wie eine Fortführung des vorangegangenen Fauxbourdonsatzes. (Beispiel 57)



Die Imperfektion der Discantclausel als "Motor" der Quintfallsequenz wird bei Berardi² durch folgendes Modell exemplifiziert: (Beispiel 58)

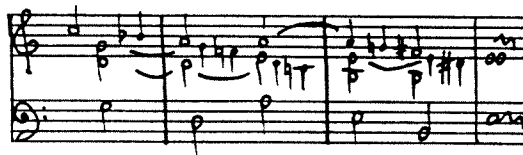


² Groth, Renate, a.a.O.

Derselbe Autor führt übrigens ein Beispiel an, das zeigt, daß auch die ascendente Stufensequenz (Quintstieg) eine Clausel als Baustein hat, wobei die Discantclausel nach unten geführt wird. (*Beispiel 59*)



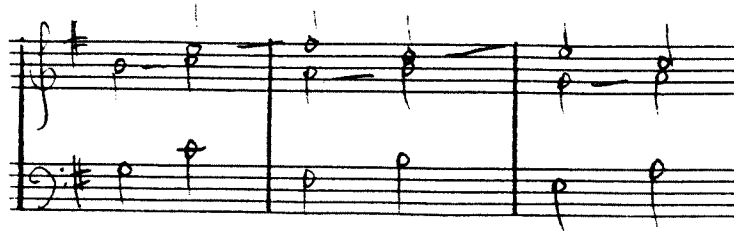
Vergleiche hierzu eine beispielsweise für Lasso typische Progression: (*Beispiel 60*)



Löst man die Discantclauseln in der linken Hand ein, so entsteht ein Terz-Sekund-Zug in der Oberstimme. Die Einlösung richtet sich danach, ob der Quintfall oder der Quartstieg als Modul, also als Einheit, definiert wird. Beides führt zu unterschiedlichen Ergebnissen. (*Beispiel 61*)



Die Synthese beider Fassungen führt zum zweistimmigen Fonte-Modell in der linken Hand, mit Perfecta- (Quint-)schritten in der linken Hand grundiert. Alle Discantclauseln sind aufgelöst, der Satz ist dissonanzfrei. (*Beispiel 62*)



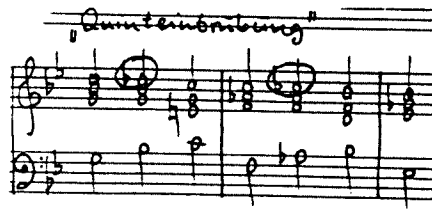
Vergleiche hierzu: Scarlatti, h-moll-Sonate (s.Anhang, S. 66)
(Beispiel 62)



Das zweistimmige kanonische Modell in der rechten Hand kann mit terzweise transponierten Quintbässen contrapunctiert werden. Angelpunkt der Vorgehensweise ist dabei, daß ein aufwärtssteigender Schritt sowohl als Discant- als auch als in die Terz steigende Tenorclausel gesehen werden kann. Im ersten Fall unteroktaviert der Baß, im zweiten Fall unterterziert er. Siehe dazu auch: Brahms, op. 116 Nr.2:(Beispiel 63)



In Moll wird der Quintfall bisweilen mit Quinteintrübungen versehen. Dabei entsteht auch hier - im Zuge einer quasi cadenziellen Umspielung der Quinte (Baßclausel-Penultima der Perfecta) - eine phrygische Tenorizans in der Oberstimme, ganztönige Cantizans im Baß. Auch dieser Quintfall ist real. (Beispiel 64)



Bach, Partita a, Fantasia (*Beispiel 65*)

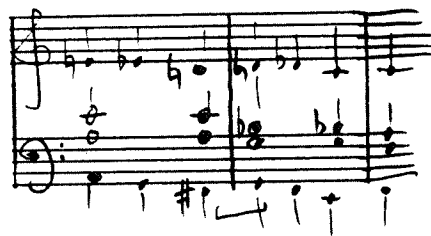


5.3.1 Chromatischer Baß III

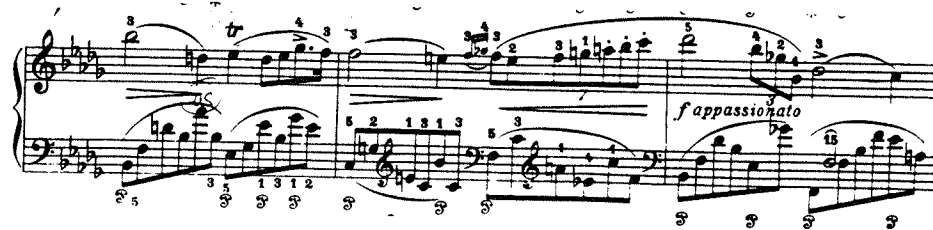
Legt man diese Oberstimme in den Baß, so erhält man eine erneute satztechnische Handhabungsmöglichkeit des chromatischen Basses. Mozart, Fantasie c-moll: (*Beispiel 66*)



Ähnliches geht natürlich auch bei stufenweise abwärtsgeführten Fonte-Sequenzen. (*Beispiel 67*)



Ein kleiner, um einen diatonischen Halbton fallender Quintfall findet sich in der Romantik, beispielsweise Chopin: Trugschluß (Occulta) zur VI. Stufe, Quintfall (oft: Quartsextakkord auf der VI. Stufe), Perfecta zur I. Stufe; eine Art vorübergehende Stabilisierung der Trugschlußebene (phrygische Tenorclauselpenultima zur V). Chopin, b-moll-Nocturne: (Beispiel 68)



5.4 Terzfallvarianten

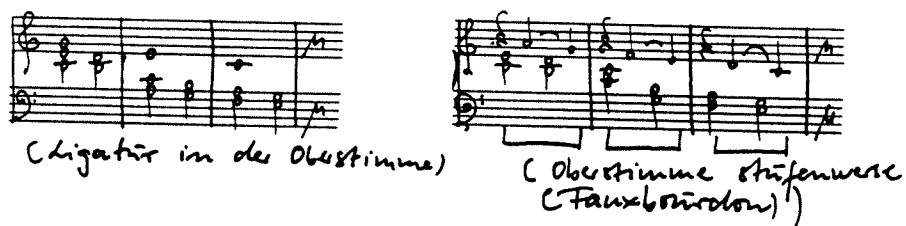
C.Ph.E. Bach, "Abschied vom Silbermannschen Clavier", Anfang:
(Beispiel 69)



Wie die vorangegangenen Ausführungen deutlich machen sollten, ist der Fauxbourdonsatz Ausgangspunkt aller descendenten Stufen- und Quintfallsequenzen. Die "Substanzgemeinschaft" dieser Sequenzen liegt darin begründet, daß sie alle sinnfällig und mit einer gewissen Logik aus dem Fauxbourdonsatz erwachsen.

Desgleichen gilt auch für Terzfallstrukturen. Wie der Beginn des Beispiels von C.Ph.E. Bach zeigt, tritt neben der fallenden Stufensequenz ebenso der Terzfall in Erscheinung, indem in Fauxbourdon-Sequenz Zweiereinheiten zu "übergeordneten Modulen" zusammengefaßt werden.

Dieses wird umso deutlicher, läßt man die Oberstimme nicht stufenweise absteigen, sondern terzweise fallen. Die originäre stufenweise Descendenz erhält so "a posteriori" den Charakter einer melodischen Linie mit Durchgängen. (Beispiel 70)



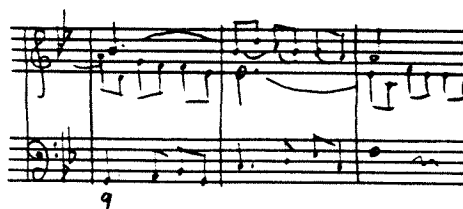
Legt man die Oberstimme in Gestalt eines Terzfalls in die Mittelstimme, so erhält man das Satzgerüst des 2. Satzes der 7. Sinfonie von Schubert (2. Abschnitt): (Beispiel 71)



Diese Sequenz mit einem diatonisch-leitereigenen Stufenbaß versehen, ergibt den sogenannten "Pachelbel-Baß": Acquiescens- und Ascendens-Fortschreitung wechseln einander ab (Quart-Sekund-Zug). Die Ascendens entspricht in diesem Zusammenhang nicht der Cantizans, sondern der Imperfection, also der occulten Baßform. Auffällig ist dabei, daß die Discantclausel nicht - wie bei der "korrekt" geführten Occulta - nach oben in die jeweilige Ultima geführt wird, sondern nach unten abgebogen wird. Ein sehr wichtiges Phänomen: ebenso wie bei den descendenten Stufen- und Quintfallsequenzen wird also auch beim Terzfall die Discantclausel imperfiziert, soll heißen: abwärts statt aufwärts geführt. Dieses wird umso deutlicher, reichert man die Terzenparallelen in der rechten Hand durch Vorhaltsbildungen an. (*Beispiel 72*)



Es entstehen Nonenvorhalte: diese sind ein prägendes Merkmal für den Terzfall, gewissermaßen sein satztechnisches "Signum". Bringt man einen Nonenvorhalt an, so kann das in eine Terzfall münden. Bei den Ausgansformen der descendenten Stufensequenzen ist die Bezifferung hingegen regelmäßig und basiert auf Sext-/Quintsext-/Sekundakkord-Bezifferungen, bzw. bei fallenden Quinten auf der Bezifferung 7. Beim Terzfall (und auch beim Terzstieg, s.u.) wechseln in der Ausgansform 9-8 und 4-3 einander ab. Das bedeutet jedoch nicht, daß nicht auch Stufen- oder Quintfall-Sequenzen durch Nonenvorhalte angereichert können. (*Beispiel 73a*)



Bach, "Musikalisches Opfer", Triosonate c, 2, Satz: (Beispiel 73b)



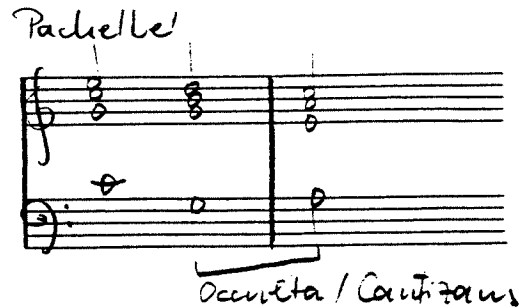
Bei occulten Cadenzformen, etwa bei Bach, gibt es angesichts dessen zwei grundsätzliche Varianten:

- a.) die richtige Führung der Principales und der Altclausel, Baßstimme als ascendente Occulta
- b.) "Ausschnitt" eines Pachelbel-Basses: die Discantclausel wird nach unten geführt.

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs angebracht:

Die Bezifferungsmöglichkeiten eines stufenweise ansteigenden Basses ergeben sich im Wesentlichen aus der Fonte-Sequenz. Von der Clausellehre her muß man verschiedene Stimmführungsqualitäten dabei unterscheiden: Cantizans halbtönig, Cantizans ganztönig, Occulta, Pachelbaß-Ausschnitt. Vergleicht man die ganztönige Cantizans mit dem Ausschnitt eines Pachelbasses (der Occulta verwandt), so muß^{man} die einzelnen Satzstimmen unterschiedlichen melodischen Clauseln zuordnen, obwohl das Stimmführungsmuster, sprich: das "Notenbild", gleich ist.

(Exkurs: Beispiel 1)



Bei der Pachelbaß-Fassung greift eine Clauselzuordnung analog der Occulta: Oberstimme: Tenorclausel, Alt: abwärts geführte Discantclausel, Tenor: Altclausel, Baß: occulta Baßclausel. Die Cantizans-Deutung muß von folgender Clausel-Disposition ausgehen: Oberstimme: Tenorclausel-Mixtur (Altclausel); Alt: Tenorclausel; Tenor: verdoppelte Discantclausel, die in die Quinte abspringt, Baß: Discantclausel. Die Umdeutung liegt darin begründet, daß der Bezugspunkt der Clausel und damit der Angelpunkt der Deutung (Ultima) in die Unterterz wechselt: von der Ausgangsebene C (und damit Occulta) zur neu erreichten Ebene a, auf die der Klang auf g direkt bezogen wird (und damit Cantizans). Der Bezugspunkt einer Clausel, deren "Richtung", wird von Printz auch "Sectio" genannt. Die Imperfection der Discantclausel bedeutet so logischerweise Tenorclausel zur Unterterz, deren verzögerte Auflösung den für den Terzfall so charakteristischen 9-8 Vorhalt.

"Modern" gesprochen: Trugschluß oder (bei halbtönig verschärfter Discantclausel im Baß) Zwischendominante. In der Tat spielen diese beiden Alternativen bei Terzfallvarianten eine Rolle (siehe unten).

Noch einmal zur ganztönigen Cantizans: die Oberstimme erscheint hier als Mixtur zur Tenorclausel - Capacitas Quintae auf dem Baßton. Die originäre Altclausel indessen fällt um eine Terz; deren Penultima bildet die Capacitas Sextae auf dem Baßton. Die Tenorclauselmixtur klingt demgegenüber wiederum wie ein "eingefrorener" Durchgang. Besonders deutlich wird dies, zieht man die halbtönige Cantizans zum Vergleich heran. (Exkurs: Beispiel 2)



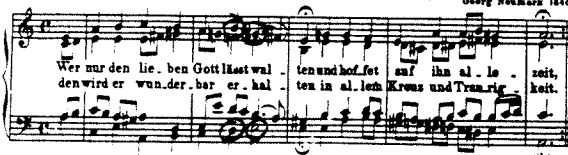
Nimmt man diesen Schritt als Eincadenzierung der Quinte im Baß (Baßclausel-Penultima einer Perfecta), so wird der Grundton in der Oberstimme durch seine beiden Nachbartöne umspielt. Diese treten in Gestalt einer Altclausel zueinander in Beziehung. Nimmt man als Capacitas Sextae die kleine Sexte, so entsteht eine "Tertia deficiens"¹ (verminderte Terz) zum Grundton. Dieser wird durch seine beiden halbtönigen "Nachbarn" eincadenziert ("Neapolitaner"). (Exkurs: Beispiel 3)



Bach "Wer nur den lieben Gott läßt walten", Cadenzvergleich: (Exkurs: Beispiel 4)

367. Wer nur den lieben Gott lässt walten. (B.A. 29 Nr. 180.)

Georg Henck 1640



371. Wer nur den lieben Gott lässt walten.

St. Mart. 170 Sieber an, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei. B. A. 34, 202/1

Georg Henck 1640



Die "Synthese" beider Formen ergibt eine kleine "Monte"-Variante mit chromatisch aufsteigendem Baß. (Exkurs: Beispiel 5)



¹ Christoph Bernhard, a.a.O.

Die halbtönige Umspielung eines Baßtons entsteht demgegenüber auf Tenorizans-/ Cantizans-Basis. Bei Clauseltausch zwischen den Rahmenstimmen wird häufig der Quartsextvorhalt "zwischengeschaltet".
(Exkurs: Beispiel 6)

Bach, Chaconne d-moll, T. 108/109

Tenorizans

Cantizans

L 4 3#

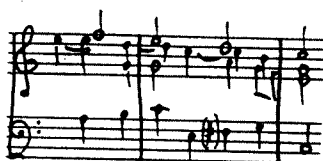
Doch zurück zum Terzfall:

Da in der rechten Hand eine abwärtssteigende Linie mit Terzmixtur liegt, kann (beispielsweise) eine gegebener Cantus-Firmus mit zwei unterschiedlichen, terzweise transponierten Pachelbelbässen versehen werden (eine ähnliche Erscheinung wurde bereits beim Quintfall beobachtet). (Beispiel 73)

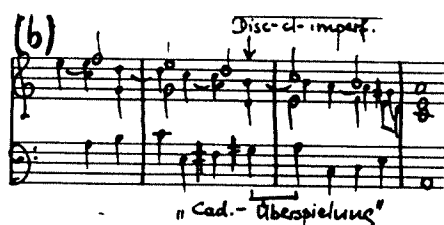
Bei Bach werden beide Formen bisweilen "synthetisiert": es entsteht eine "Fächerfigur" (Gegenbewegung). Der Ansatz erfolgt dabei in Form eines Terzganges, eine gerade für den vorbach'schen Cantionalatz außerordentlich typische Baßprogression (bei Bach eher seltener). Riemann nennt diese Konstellation einen "Leittonwechselklang": der "Grundton" wird durch seinen "Leitton" ausgewechselt. (Beispiel 74)



Die Cadenz am Ende dieses Beispiels entsteht aus der "Ruggiero"- Form (Bezifferung: 6 5/6) (Beispiel 75)



Wird diese Cadenz durch ascendente Signen überspielt, so cadenziert man in den Finalton über 6. Stufe und Cantizans. (Beispiel 76)



Im dreistimmigen Satz "kein Problem", muß man hingegen in der Vierstimmigkeit auf das *gis* wiederum einen Quintsextakkord stellen. Wie aus der Fonte-Sequenz ersichtlich, kann ein stufenweise steigender Baß mit 5/6 beziffert werden (wie oben: *fis/g*). ist der erreichte Ton nun seinerseits Leitton, so erhält dieser naheliegenderweise wiederum die Bezifferung 5/6, da sonst die leittönige Discantclausel verdoppelt werden würde.² So folgen zwei Quintsextakkorde aufeinander - eine außerordentlich häufige Cadenzform besonders bei Bach, die mit dem aufwärtssteigenden Fauxbourdonsatz ebenso zu tun hat wie mit der "Syncopatio

² Was bei der ganztönigen eher möglich ist, siehe oben, Exkurs

catachrestica" Christoph Bernhards und letztlich eine Konsequenz der "Monte"-Sequenzist. Doch darüber später ausführlicher. (*Beispiel 77*)

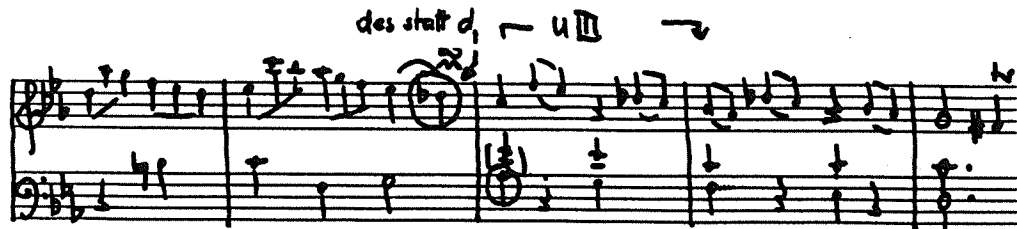


Vergleicht man Beispiel 75 und 76 miteinander, so stellt man eine Terzfallrelation fest. So wird diese Clauselform zur Anreicherung und als Modul für Terzfall-Sequenzen genutzt. Auch hier ist der 9-8 Vorhalt (abwärtsgeführte Discantclausel) charakteristisch. (*Beispiel 78*)



Bei dieser werden jeweils die Signen der neu erreichten Ebene in den Satz eingefügt, in der Unterstimme durch ascendente Chromatik, in der Oberstimme durch descendente. Die gekennzeichnete Stelle in der Oberstimme ist auf F bezogen Mixtur (Altclauselebene) zur Tenorclausel g/f, noch auf a bezogen allerdings halbtönig modifizierte Tenorclausel. Dieses entspricht im alten Satz einer phrygischen Cadenzvariante, welche die Ultima nicht unteroktaviert, sondern unterterziert.³ So kann die halbtönige Modifikation der Tenorclausel und damit die Imperfektion der Cadenz nicht nur Unterquintierung, sondern auch Unterterzierung bewirken (Bach, Kunst der Fuge; C.Ph.E. Bach, Cembalokonzert c-moll). (*Beispiel 79*)

³ Siehe in diesem Zusammenhang auch den Abschnitt. "Phrygische Cadenzvarianten"



Mozart, Fantasie c-moll, KV 457 (Beispiel 80)



Werden beide Formen aus Beispiel 79 synthetisiert, so erhält man auf der Ultima eine Unterzierung durch eine ascendente Occulta im Baß, Terzfall zur Unterquintierung, Acquiescens. Eine bei Bach des Öfteren anzutreffende Wendung, die schon etwa bei Josquin präfiguriert ist. Das Beispiel aus der "Missa Pange Lingua" bringt alle Basiskonsonanzen unter dem Finalton (Oktave, Terz, Quinte) und faßt so gewissermaßen die phrygischen Cadenzalternativen zusammen.⁴ Das bedeutet: Terzfall unter einem Liegeton. Dergleichen Unterzierungen werden in der Romantik gern als Mittel tonartlicher Verschleierung eingesetzt. Sie verleihen dem Satz schwebenden Charakter. (Beispiele 81)

HS



Bralms
op. 119, 1

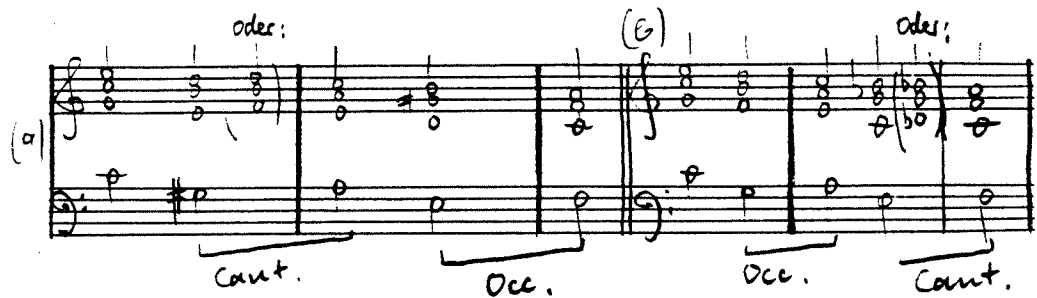


⁴ (siehe auch entsprechendes Kapitel)

Zusammenfassend:

- 1.) Antagonismus zwischen Occulta und Cantizans bei stufenweise steigendem Baß
- 2.) Bezifferungsvarianten, die sich aus der Fonte-Sequenz ergeben (5/6, 7, usw.)
- 3.) Descendente und ascendente Signen für die jeweils erreichte neue Ebene
- 4.) Halbtönige Tenorizansvarianten

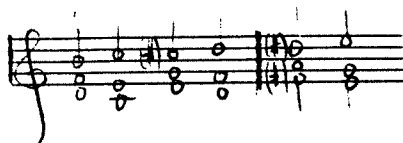
Vor diesem Hintergrund ergeben sich folgende Terzfallformen, die jeweils den eine oder anderen Aspekt hervorheben. (Beispiel 82)



6. Ascendente Sequenzen

6.1 Monte

Setzt man Clauselbausteine stufenweise aufwärts aneinander, so erhält man alle wichtigen Arten ascenderter Sequenzbildungen. Die Tenorizans beispielsweise auf diese Weise sequenziert ergibt in der Oberstimme durch die sich auflösenden Discantclauseln einen ascendenten ~~■~~-Sekund-Zug. (Beispiel 1)



Eine lineare Oberstimme wird hier so erreicht, daß die Capacitas Quintae zur Sextae geht; durch die Syncopation indessen entsteht der Eindruck eines nach oben "gezwungenen" Vorhaltes - ein der "Mora" nicht unähnlicher Vorgang. Diese Form des aufwärtssteigenden Fauxbourdonsatzes belegen einige Theoretiker des 17. Jds. mit dem Begriff der "Congeries", einer rhetorischen Satzfigur. Vergleiche dazu: Schütz, "Ich fahr dahin zu Jesu Christ"; Bach, "Kunst der Fuge", Fuga a 3 soggetti: (Beispiel 2)

148

T 3
(Bap
tacet)



Ähnlich wie bei den descendenten Sequenzen gibt es auch hier entsprechende "Folgeformen", die wir - analog - als "Monte" bezeichnen. Dabei wird die Zweiereinheit, die das Grundelement einer Fontesequenz bildet, einfach aufwärts "hintereinandergesetzt". Durch die sich auflösenden Discantclauseln entsteht ein chromatisch

aufwärtssteigender Baß mit Terz-Sekund-Zug in der Oberstimme.
(Beispiel 3)



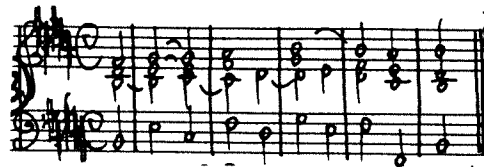
Umgekehrtes gilt, wenn das Element "2/4/6, 6" aufwärts sequenziert wird. (Beispiel 4)



Beim Quintstieg wird die Baßclausel der Acquiescens sequenziert.
(Beispiel 5)



Bei der Sequenz der Perfecta-Baßclausel ist jedes Sequenzelement in sich descendent. (*Beispiel 6*)



Ähnlich wie beim Terzfall, so nutzt eine Monte-Variante die "Ruggiero"-Clausel, in einer sehr typischen Variante: Ansatz aus der Unterquinte, Sekundakkord, 6 5/6, Baßclausel. Die Antepenultima (lineare Eincadenzierung der Quinte) ist durch die halbtönige Discantclausel verschärfbar. (Beispiel 7)

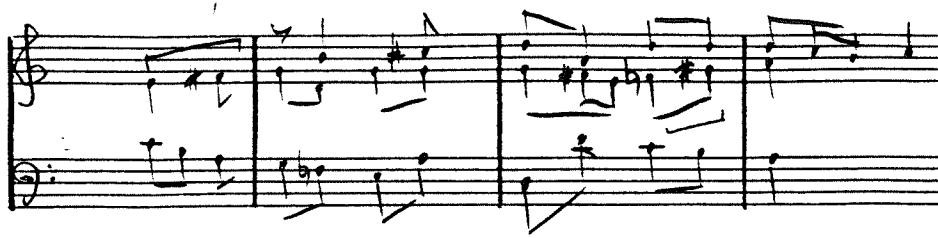


Friert man nun diese Cadenz auf der Penultima ein (also gewissermaßen eine "Dissecta") und wiederholt man den Vorgang von dort aus, so erhält man eine ascendente Sequenz. Die beiden Rahmenstimmen verhalten sich kanonisch zueinander. Dabei klingt die Führung des Sekundakkordes in der Oberstimme (Discantclausel) wie eine Cadenzüberspielung: die Ultima wird einen Halbton angehoben. In ähnlicher Weise kann die chromatische Verschärfung der Discantclausel zur Quinte gesehen werden; auch sie mag gegenüber dem vorangegangenen Baßton wie eine Überspielung wirken. Dieser müßte - seinerseits als Discantclausel-Penultima - beim ersten Modul in den Ton c steigen. (Beispiel 8)

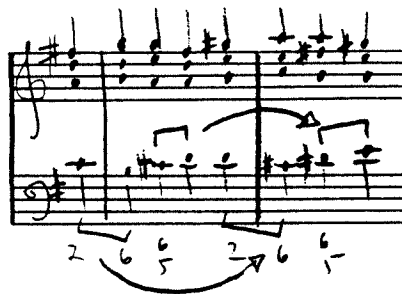


Endet eines dieser Sequenzmodule auf einem Mollakkord, so entsteht zur folgenden halbtönigen Discantclausel ein übermäßiger Schritt, ("Secunda abundans"¹), der lizenziert ist. Vergleiche: Bach, "Jesu meine Freude", "Gute Nacht": (Beispiel 9)

¹ Christoph Bernhard, a.a.O.



Der Vergleich zu Beispiel 3 und 4 zeigt, daß jede Sequenzeinheit wiederum aus zwei Zweiereinheiten besteht, die erste aus Beispiel 3 "entlehnt", die zweite aus Beispiel 4. Man kann also sagen, daß diese Sequenz eine Synthese der beiden oben gezeigten darstellt. Dabei ist notwendigerweise die übergeordnete Sequenzierung jedes einzelnen Zweiermoduls stufenweise ascendent. (*Beispiel 10*)



Der Stufenbaß ergibt eine Hintereinanderfolge der Cadenzform IV-V-I, also auch hier: eine zusammengesetzte Clauselform wird Baustein der Sequenz. Das Bewegungsmuster des Basses ist: Sekunde aufwärts, Quinte abwärts - ähnlich dem Pachelbaß, nur daß hier der Quartschritt abwärts (Acquiescens) durch den Quintschritt ersetzt ist. In diesem Zusammenhang noch ein Beispiel von Bach: Fantasie g-moll für Orgel, erste Sequenzpassage nach dem Orgelpunkt: (*Beispiel 11*)



C.Ph.E. Bach, Rondo D-Dur (aus der Sammlung für Kenner und Liebhaber): (*Beispiel 12*)



Monteverdi, "Si ch'io vorrei morire"; interessant ist die heteroleptische, zur Quinte abspringende Discantclausel - auf solche Weise wird im Cantionalsatz (im Bachschen wie im Vor-Bachschen) bisweilen ein melodischer Terzfall im Cantus contrapunctisch gefaßt (anstatt Altclausel, s.o.). (*Beispiel 13*)

Si ch'io vorrei morire

(Andante)

Canto	(1)	Si ch'io vorrei mo - ri - re ch'io vor - rei mo - ri - re
Alto	(2)	Si ch'io vorrei mo - ri - re ch'io vor - rei mo - ri - re
Quinto	(3)	Si ch'io vorrei mo - ri - re ch'io vor - rei mo - ri - re
Tenore	(4)	Si ch'io vorrei mo - ri - re ch'io vor - rei mo - ri - re
Basso	(5)	Si ch'io vorrei mo - ri - re ch'io vor - rei mo - ri - re

Bei der zweistimmigen Form der Tenorizans ist die descendente Sequenzierung naheliegend (Fauxbourdonsatz). Liegt die Tenorclausel in der Oberstimme und springt die Unterstimme heteroleptisch in die Discantclausel, so ist dieser gesamte Vorgang nur aufwärts sequenzierbar, da der Patiens auf der Positio vorbereitet werden muß. (*Beispiel 14*)



Die Hintereinanderfolge der Quartsprünge (zusammengefaßt in einer Stimme) ergibt die Stufenbaßprogression von Beispiel 10. Mit einem quintweise steigenden Baß versehen erhält man jenes Triosatz-

Modell, das beispielsweise dem Beginn des h-moll-Präludiums aus dem ersten Band des "Wohltemperierten Claviers" entspricht. (*Beispiel 15*)

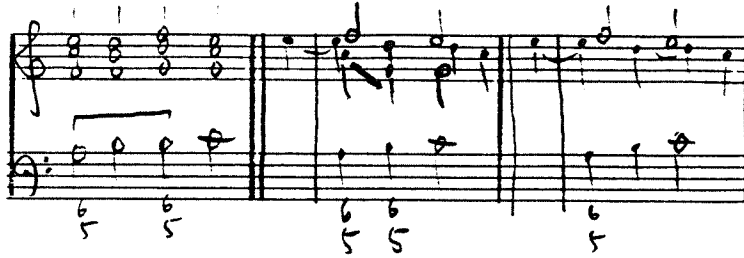
Bach, Kunst der Fuge, Cp.1, T48/49



Noch einmal zurück zur "Monte"-Sequenz auf der Grundlage von Quintsextakkorden. Die halbtönige Eincadenzierung eines Tones ist nur insoweit üblich, als der Ton nicht selbst Binnenstrebeston eines Tetrachordes ist. Leittöniges Erreichen eines Leittones würde die Tetrachordstruktur einer Tonart in Frage stellen bzw. Tetrachordwechsel (und damit relativ unvermittelten Tonartwechsel) bedeuten. Die kritischen Leittöne werden in der Regel bei der Sequenz ausgespart - es entsteht (von den erreichten Ebenen her) eine pentatonische Stufenfolge. Siehe auch: Mendelssohn, Lied ohne Worte, op.62 (G-Dur) (*Beispiel 16*)



Eine andere Lösung dieses Problems sieht vor, den kritischen Leitton leitereigen zu überspielen. Die beiden Quintsextakkorde folgen nun häufig im Rahmen einer Vorhaltsbildung unmittelbar aufeinander. Wir erhalten die schon mehrfach erwähnte Clausel in Gestalt der Cantizans, deren Penultima ihrerseits stufenweise von unten erreicht wird. Ihr Elementarsatz ist dreistimmig und entspricht einer Cadenzüberspielung. Die vierte Satzstimme (Tenor) muß heteroleptisch ergänzen. (*Beispiel 17*)



Christoph Bernhard führt eine solche Satzkonstellation als Figur mit dem Namen "Sycopatio catachrestica" an: "...wenn eine Sycopatio nicht, wie die Regel erfordert, durch eine folgende Consonantz...resolviert wird". (Beispiel 18)



Im zeitlichen Umfeld Heinrich Schützens noch Figur (und als solche rhetorisch-theatralisches Mittel und nur als solches lizenziert), hat diese Cadenzform beispielsweise bei Bach geradezu normhaften, standardisiert-modellhaften Charakter.

6.2 Terzstieg

Das eben erwähnte Madrigal von Monteverdi ("Si ch'io vorrei morire") enthält eine Fülle von Sequenzen. Neben dem erwähnten Quintstieg auch Fonte-,Terzfall und Terzstieg-Strukturen. (Beispiel 19)

Der Terzstieg setzt sich, analog zum bisher Gesagten, aus einem aufwärtssteigenden Quart-Sekund-Zug zusammen (Perfecta-Baßclausel aufwärts und Tenorizans/bzw. Gegenschritt; auch hier sind die melodischen Clauseln im oben genannten Sinne ambivalent). (Beispiel 20)



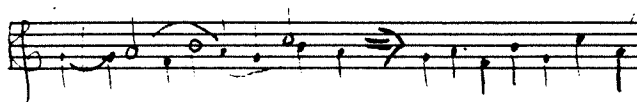
Interessant ist die äußerst dissonant wirkende Stelle "Ahi, cara e dolce lingua".² (Beispiel 21)

² Das Nebeneinander solcher Partien mit Satzfacturen, die durchaus dem Regelwerk des "alten Satzes" im Sinne Artusis entsprechen, ist paradigmatisch für die Ausprägung der "Seconda pratica" bei Monteverdi: Bewahrung und Erneuerung. Dabei ist der entscheidende Unterschied (qua Selbstverständnis) der, daß es die Figur (soll heißen: auffällige Abweichung vom Normsatz) im Sinne eines "Vitium artificiales" (eines kunstvoll angebrachten Fehlers", Begriff von Werner Krützfeldt, Seminar "Geschichte der Musiktheorie", Manuskript) in der Seconda pratica nicht gibt, da es den Normsatz nicht mehr gibt.

Im Dienste der Textausdeutung ("oratione", "via naturale alla imitatione" etc.) war - im Sinne der "radikalen" Florentiner Camerata, der neuen Bestrebungen zur Monodie und der Abkehr von tradierten contrapunctischen Techniken - gleichsam "alles erlaubt, was dem Text und dem Ausdruck desselben dienlich ist". Gleichwohl hat sich Monteverdi von der "Prima pratica" nie gelöst und die so die verschiedenen Stilebenen zu einem neuen Personalstil verschmolzen, immer im Dienste des Wortes und des Affekts. So sind dergleichen Partien, gerade im Gegensatz zu den tradierten Satzmustern, de facto recht eindeutig als rhetorische Figuren - und damit als auffälliges Vitium - erkennbar und klassifizierbar, wenn auch, im Zusammenhang mit der Seconda pratica und den mit ihr verbundenen Neuerungen - dieser Begriff (wie gesagt) mit Vorsicht zu verwenden ist. Die Erkennbarkeit auffälliger Vitia (was bedeutet: Monteverdis theatralischer Stil wirkt nie manieriert) veranlaßt Bernhard, ihn im Zuge seiner Kategorisierung contrapunctischer Stile und, damit verbunden, musikalischer Rhetorik, als Autorität des "Stylus theatralicus" oder auch "Stylus luxurians" zu nennen.



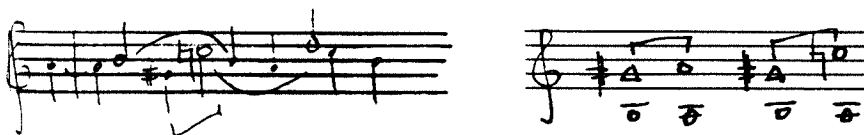
Dieses entspricht einer aufwärts gerichteten Vorhaltsbildung. Auf einen zweistimmigen Satz übertragen heißt das: die Stimmen müssen durch einen Quartsprung aufwärts gewissermaßen in die Ebene eines neu hinzutretenden Agens springen (Heterolepsis). Die Folgestimme (Patiens) wird nun durch Quartsprung seinerseits zum Agens, usw. Die Faktur ist kanonisch, Agens- und Patiensverteilung wechseln zwischen den Stimmen ab (ähnlich wie beim Quintstieg). Der ganze Vorgang entspricht einem ^{Quart - Terz} ~~Quart - Terz~~ Zug. (Beispiel 22)



Scrijabin, Prélude op. 11, Nr. 6: (Beispiel 23)



Der heteroleptische Absprung von einer Discantclauselpenultima aufwärts in die Terz wurde bereits in anderem Zusammenhang erwähnt. Geschieht dies in die Mollterz, so entsteht eine verminderte Quarte, die "Quarta deficiens" Christoph Barnhards. Bach, Goldbergvariationen, Quintkanon: (Beispiel 24)

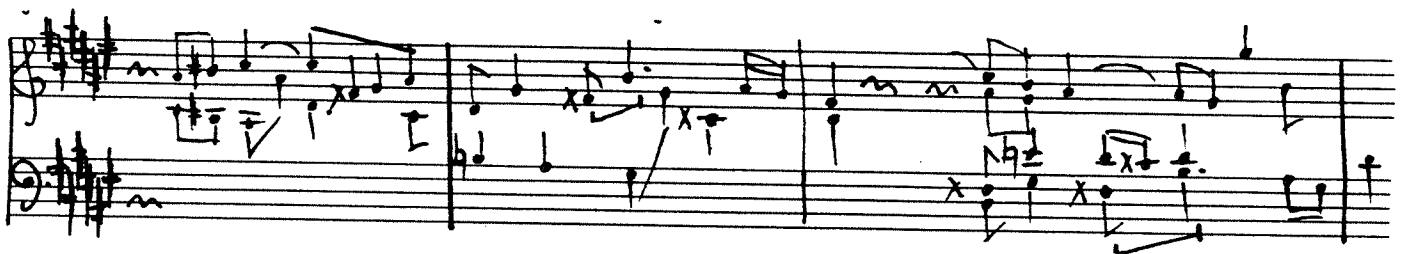




Fuga cis, WK I: (*Beispiel 25*)



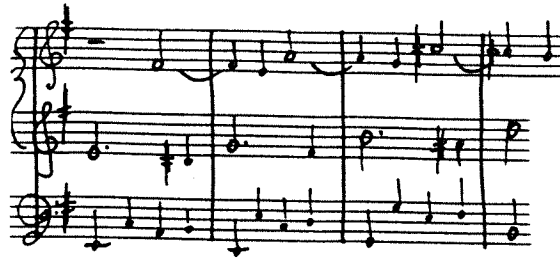
Fuga dis, WK II: (*Beispiel 26*)



Dieser Sprung wird auch "Chiasmus" oder "Kreuzmotiv" genannt.
Bach, Matthäuspasion, "Laß ihn kreuzigen": (*Beispiel 27*)



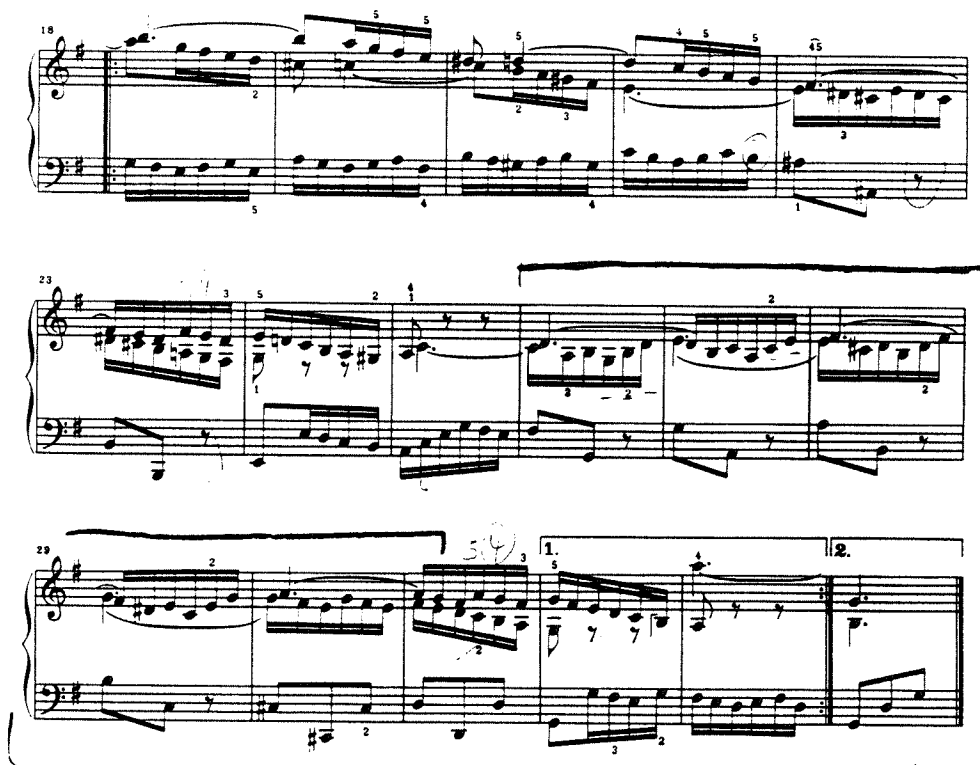
Mit einer Baßstimme versehen bedeutet dies: Terzstieg. Wiederum wird der Quintsextakkord als Mittel der Eincadenzierung genutzt (Cantizans zur Quinte (Baßclausel-Penultima)), wiederum ist der Nonenvorhalt als Signum für sequenzielle Terzprogression auffällig. (*Beispiel 28*)



Natürlich kann diese Oberstimmenkonstellation auch Monte provozieren. Das bedeutet: stufenweise aufwärts sequenzierte, sich auflösende Quintsextakkordkonfigurationen. (*Beispiel 29*)



Bach, Goldbergvariationen, Sekundkanon: (*Beispiel 30*)



7. Logische Systeme, Verschachtelung, Polycasualität

- Versuch einer Genealogie der Sequenzmodelle II -

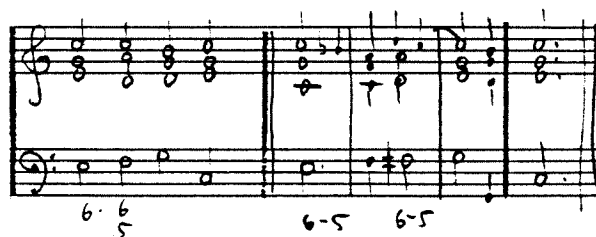
(Siehe zu diesem Abschnitt auch die Synopsis: Anhang S.14)

Riepel faßt den Begriff *Fonte* enger, als es in den vorangegangenen Ausführungen geschehen ist. Sahen sie den Begriff als descendente Stufensequenz schlechthin, so definiert ihn Riepel eher von der formalen Seite her: *Fonte* beispielsweise als Mittelteil eines Menuetts oder Ländlers. Auch der Ansatz des zweiten Teils des Goldbergbasses entspricht dem ursprünglichen Begriff. (*Beispiel 1*)



So faßt *Fonte* an sich nur zwei Einheiten zu einer kleinen Sequenz zusammen. Entscheidend ist dabei der Zielton: endet die Sequenz auf der V. Stufe so spricht Riepel von "*Fonte zur V*" usw..

Desgleichen gilt für *Monte*. So entspricht beispielsweise die "*Ruggiero*"-Clausel und deren chromatische Anreicherung: *Monte zur V*. (*Beispiel 2*)



Wie bereits erwähnt, war üblich die leitereigenen Tetrachord-Binnenstrebetöne nicht ihrerseits über *Monte* halbtönig anzuvisieren (Cantizans), sondern zu überspringen. Diesen Vorgang - Verbindung zweier nicht benachbarter Ebenen ohne Stufensequenz - wird sinnfälligerweise "*Ponte*" genannt. In dem eben genannten Fall handelt

es sich um die besondere Ponte-Variante der terzweisen Progression (Terzstieg).

Gleiches gilt natürlich für descendente Situationen. Dabei sind die Ponte- bzw. überhaupt die Sequenz-Möglichkeiten durch aus überschaubar:

- Sekunde abwärts: Stufensequenz (*Fonte*)
- Terz abwärts: Terzfall (*Pachelbel-Variante, Ponte*)
- Quarte abwärts: Ponte, identisch mit Quintstieg
- Quinte abwärts: Ponte, Quintfall identisch mit Quarstieg

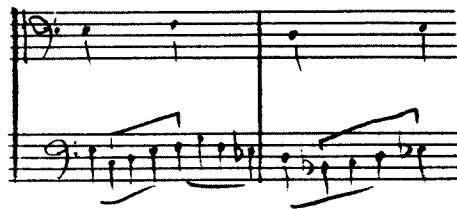
- Sekunde aufwärts: Stufensequenz (*Monte*)
- Terz aufwärts: Terzstieg (*Pachelbel-Variante, Ponte*)
- Quarte aufwärts: Ponte, identisch mit Quintfall
- Quinte aufwärts: Ponte, Quintstieg, identisch mit Quartfall

Sextprogressionen sind zu vernachlässigen, da sie erstens selten und zweitens durch die Terzfortschreitungen bereits abgedeckt sind (Komplementärintervalle).

Sowohl die inhaltliche Beschränkung der Begriffe *Fonte* und *Monte*, als auch die kategoriale Unterscheidung zwischen Terzprogressionen und weiter auseinanderliegenden Verbindungen (letztere: *Ponte*), die Riepel vornimmt, ist nicht genau deckungsgleich mit der Bedeutung und Anwendung dieser Begriffe in unserem Rahmen. Dieses scheint mir das Dilemma von Terminologie im Theorieunterricht schlechthin zu sein: einen Weg zu finden zwischen historischer Autentizität einerseits und praktikabler Handhabung (auch im Dienste der begrifflichen Übersichtlichkeit) im Unterricht andererseits. Zum letzten Punkt gehört m.E. allerdings, daß substantiell identische Vorgänge, auch solche mit gleichen historischen Wurzeln, mit einer möglichst identischen Terminologie gekennzeichnet und damit erklärt werden. Durch die Terminologie sollen so historisch-genealogische Zusammenhänge deutlich werden. Das hat muß jedoch zwangsläufig gegenüber den historischen Vorwürfen eine Generalisierung der Begriffe, eine Weitung des Bedeutungsinhalts, zur Folge haben. So steht *Fonte* nicht mehr nur für eine spezielle descendente Sequenzsituation von festgelegter Dauer und in einem festgelegten formalen Kontext, sondern für descendente Stufensequenzen schlechthin. Demtentsprechend können *Fonte*-Elemente herausgelöst und für Cadenzen genutzt werden. So gibt es auch keine klare

Unterscheidung mehr zwischen Ponte und Terzfall/-stieg. Letzteres ist lediglich ein Sonderfall von Ersterem. Meines Erachtens ist es legitim, genügend Nominalist zu sein, um sich von der historisch determinierten Prägung insoweit zu entfernen, als eine breitere Anwendung ermöglicht wird zugunsten einer Kenntlichmachung von substantiellen Zusammenhängen und insgesamt einer einfacheren und überschaubareren Herangehensweise – natürlich unter Berücksichtigung der inhaltlichen Essenz des Begriffes, die natürlich erhalten bleiben muß. Dieses Problemfeld wird in Bezug auf die der Clausellehre und der Figurenlehre entlehnten Terminologie noch ausführlicher gewürdigt werden.

So ist auch Stufensequenz und Quintfall kaum klar voneinander zu trennen. Auch beim Quintfall liegt die stufenweise Sequenzierung eines Moduls vor. Jede Stufensequenz auf der Grundlage von Quintsexakkorden kann durch Auszierung des Basses, heteroleptisch wirkend, den Quintfall integrieren. (*Beispiel 3*)



Desgleichen gilt für den Vergleich zwischen zwei Versionen mit chromatischer Oberstimme: einmal mit Stufenbaß, einmal mit Quintfall: (*Beispiel 4*)



Substantiell gehört auch Ponte in diesen Zusammenhang. Stark metrisch cadenziell wirkt der Beginn vom ersten Intermezzo (op.4) von Robert Schumann: (*Beispiel 5*)



Gleichwohl: Im Hinblick auf die improvisatorische Praxis am Klavier kann eine begriffliche Unterscheidung zwischen Fonte, Ponte (im Quintabstand) und Quintfall nützlich sein. Ausgehend von der "optischen Kontrolle" am Klavier wird bei "Fonte" und auch beim "Quintfall" (mit Perfecta-Baßfortschreitungen) ein Sequenz-Baustein stufenweise abwärts sequenziert (sprich: "wiederholt"). Bei Ponte hingegen wird ein Baustein (z.B.) quintweise abwärts wiederholt: ein anderes Spielgefühl und eine andere Optik. (*Beispiel 6*)



Angesichts dessen scheint es nützlich, gleichsam aus "klaviertechnischen Gründen", eine pragmatische Unterscheidung zwischen Stufensequenz und Quintfall (als Ponte-Variante) zu treffen. Deutlich wird: eine klar "abgezielte" und eindeutig definierte Terminologie entspricht m.E. nicht immer den praktischen Erfordernissen des Unterrichts und kann daher auch schaden. So ist bei musikalisch uneindeutigen und nicht klar verifizierbaren Situationen eine starre Begrifflichkeit eher hinderlich. Ich denke, das Problem der Dichotomie zwischen historisch korrekter Definition und flexibler Handhabung im praktischen Unterricht am Instrument ist so zu lösen, daß man die Schüler in begleitenden Theorieseminaren auf die historische Dimension eines jeden Begriffes hinweist und in der Tat um eine historisch korrekte Definition bemüht ist. Ist die Substanz der Bedeutung eines Begriffes erkannt, so wird die flexible, "abstrahierte" Anwendung im praktischen

Unterricht bewußt und auf sicherem Boden historischen Bewußtseins geschehen.

Verschachtelung von verschiedenen Modellen

Nun zur rechten Hälfte der Synopsis (Anhang S.):

Auch in der Fonte-Sequenz werden, fügt man künstliche Leittöne in die jeweiligen Discantclauseln ein, die leitereigenen Binnenstrebetöne nicht ihrerseits nochmals über Cantizans erreicht, sondern übersprungen. Diesen Vorgang als Modul aufgefaßt und seinerseits sequenziert bedeutet: Terzfall. Desgleichen ergibt sich eine Terzfallkette aus der Sequenz der Cantizansformel mit zwei Quintsextakkorden, wie sie aus Monte-Situationen deduzierbar ist.

(Beispiel 6) - (1) -

Handwritten musical notation for Beispiel 6. It consists of several staves with notes and rests. There are labels like "Terzfall" and "Terzfallkette". The notation is in a historical style, possibly from a manuscript.

Die Diatonisierung ergibt den sog. Pachelbelbaß; der Pachelbelbaß hat als Variante eine stufenweise Baßführung; legt man die Terzfall-Stimme in die oberste Satzstimme und füllte man die Sprünge stufenweise aus, so erhält man den Fauxbourdonsatz. Dieser ist einerseits descendente Stufensequenz, andererseits bündelt er Zweiereinheiten zu "übergeordneten Modulen", sodaß eine Modulverschachtelung auf der Grundlage zweier unterschiedlich großer Einheiten stattfindet. (Beispiel 7)

Handwritten musical notation for Beispiel 7. It consists of several staves with notes and rests. There are labels like "Diatonisch Pachelbel-Baß", "Ligatur in der Oberstimme", and "Oberrstimme stufenweise (Fauxbourdon)". The notation is in a historical style, possibly from a manuscript.

Hier schließt sich offenbar ein "logischer Kreis":

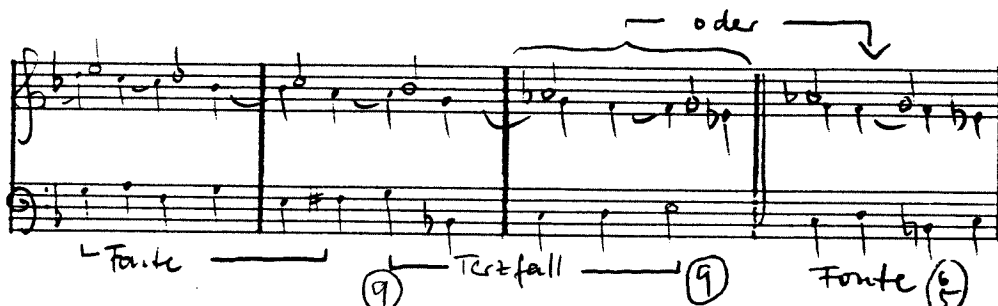
Vom Fauxbourdonsatz führt der Weg zur Fonte-Sequenz, von dort zum Terzfall und von dort wieder zurück zum Fauxbourdonsatz. Im Fauxbourdonsatz sind offenbar alle anderen Sequenzformen (Stufen-Quintfall-, Terzfall-Sequenzen usw.) potentialiter enthalten und vorgeformt, oder, anders gesagt: jene Sequenzen sind Folge, unterschiedliche Ausprägungen des Fauxbourdon, sie gehen aus ihm hervor und von ihnen führt der Weg zum Fauxbourdon zurück. Er ist gleichsam die "Urform" aller Sequenzen, der Ausgangspunkt der Genealogie. Auf diese Weise sind die Dinge in einem hohen Maße ineinander verschachtelt. Sie greifen stark ineinander und gehen ineinander über. Und: man stößt immer wieder auf die gleichen Phänomene.

So ergibt sich als weiteres Beispiel aus dem bisher Gesagten:

Der Fauxbourdonsatz zieht den Quintfall nach sich; durch Einlösung der Discantclausel-Melodik in den Oberstimmen entsteht ein Terz-Sekund-Zug; dieser ist ebenso charakteristisch für die Fonte-Sequenz; von dort schließt sich der Kreis zurück zum Fauxbourdonsatz. (Beispiel 8)



In Triosätzen hat diese *Verschachtelung der Modelle* zur Folge, daß (beispielsweise) Stufen- und Terzfallsequenzen ineinander übergehen können, ohne daß ein Bruch zu spüren ist. Nur der aufmerksame und geschulte Hörer wird imstande sein, die "Nahtstelle" zu lokalisieren. Dabei spielt (wie oben dargestellt) der Nonenvorhalt eine entscheidene Rolle: er determiniert den Übergang zur Terzfallsequenz. (Beispiel 9)



Der Umstand, daß beide Sequenzsituationen derart stark ineinander greifen und fließend ineinander übergehen, mag einerseits darin begründet liegen, daß die Vorhaltskette zwischen den beiden Oberstimmen ein starkes verbindendes Element darstellt, andererseits, daß der gemeinsame "Ursprung" beider Sequenzen durchaus virulent ist.

So kann man, beispielsweise in einer Choralbearbeitung, Terzfall oder Terzstiegsituationen durch den Fauxbourdonsatz substituieren. Bach, "Wer nur den lieben Gott läßt walten": (*Beispiel 10*)



An der gekennzeichneten Stelle tritt die Discantclauselimperfection besonders deutlich hervor.

Polycasualität

Binnenverschachtelungen innerhalb eines Systems bedeuten auch zwangsläufig, daß man immer wieder auf ähnliche Phänomene stößt, egal von welchem Betrachtungsgegenstand man ausgeht. Mit anderen Worten: eine Erscheinung ist nicht auf einen einzigen Grund oder auf eine Entwicklung zurückzuführen, sondern hat mehrere Ursachen, ist notwendige Folge mehrerer Ausgangsvoraussetzungen, die durchaus verschiedenen Ursprungs (sowohl phänomenologisch als auch historisch) sein können. Das Schaubild im Anhang (S. 16) soll einige solcher polycasualen Zusammenhänge, die sich aus dem bisher Gesagten und aus dem noch zu Sagenden ergeben, zusammenfassend veranschaulichen.

Wer nur den lieben Gott läßt walten

8. Konsequenz der Heterolepsis: Fächer

(Siehe auch Anhang, S. 12)

Die Sequenzierung eines Moduls, welches Clausel-Tausch bzw. Clauselverschachtelung zum Gegenstand hat, kann ein Satzmodell zur Folge haben, das auf Gegenbewegung beruht ("Fächer-Figur"¹). Das einfachste Beispiel in diesem Zusammenhang beruht auf Gegenbewegungs-Terzzug zwischen den beiden Rahmenstimmen. Contrapunctischer Angelpunkt dieses Vorgangs ist die Tenorclausel, die, von einem gemeinsamen Ton ansetzend, sich auf- und abwärts teilt, in die Terz und in den Grundton. "Vorgeschaltet" werden jeweils die beiden Terzmixturen dazu: in der unteren Rahmenstimme die Mixtur zur Tenorclausel (Strebeton in die Terz, Sekundakkord), in der oberen die Discantclausel ("Leittongabel"²). (*Beispiel 1*)



Bei der Sequenz dieses Modells wird in der Romantik - bei einem erreichten Durakkord - die Durterz ihrerseits halbtönig von unten erreicht, um eine stagnierende Oberstimme zu vermeiden. Die aufwärtssteigende Tenorclausel wird also halbtönig verschärft. Sie erhält so gewissermaßen "Mixturcharakter" zur Discantclausel. (*Beispiel 2*)



¹ Begriff von Christian Möllers
² Ebd.

In zweistimmiger, ausgezierter Fassung mit oberer Drehnote (Girandoletta) zum Supersemitonium. (Beispiel 3)



In entgegengesetzter Richtung befindet sich die in die Terz steigende Tenorclausel im Baß, die in den Grundton fallende in der Oberstimme. Über Monte (Cantizans, Quintsextakkord) wird in die Oberquarte eincadenziert. Ebenso wie in Beispiel 2 liegt hier also eine Quintfall-Variante vor. (Beispiel 4)



Ebenso wie bei Beispiel 2 wird die Durterz im Baß leittönig angesteuert, auch hier nicht im Sinne einer Cantizans, sondern einer hochalterierten aufwärtssteigenden Tenorclausel. Im Tenor geschieht desgleichen in Bezug auf die Quinte: es entsteht eine Klang mit doppelter Leittönigkeit - näheres hierzu in den Abschnitten "Romantische Harmonik". Schubert, Streichquintett C-Dur, 1. Satz: (Beispiel 5)

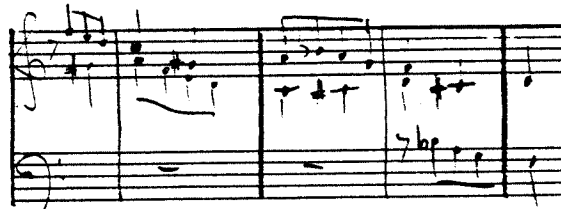
Allegro ma non troppo Franz Schubert, Op. 163
1797-1828

In ähnlicher Weise entsteht ein Fächer, wenn vom Quintrahmen ausgegangen wird. Ausgangspunkt der Sequenz ist die simultane Eincadenzierung über die Leittongabel (Sub- und Supersemitonium Modi) (Cantizans mit Bezifferung 7 statt 5/6, "Fonte-Ausschnitt", s.o.).

Der Cadenzvorgang wird nun von der Tenorclausel-Penultima wiederholt (Terzzug), die Oberstimme nach unten, die Unterstimme aufwärts in die Terz steigend. Die Oberquarte wird wiederum durch Monte (Cantizans) mit simultan erklingendem Supersemitonium in der Oberstimme erreicht. Beide Rahmen- Konturstimmen schreiten in Terzmixturen voran. (*Beispiel 6*)



Dieses Modell eignet sich zur Verarbeitung in einem Triosatz, besonders zur "improvisatorischen Suggestion" von Imitationsvorgängen, indem man es auf verschiedene Stimmen oder Stimmlagen verteilt und jeweils mit Gegenclausel versieht. (*Beispiel 6a*)



Ein bei Mozart (namentlich im Kontext oder Vorfeld einer Cadenz auftretender) Fächer arbeitet ebenfalls mit Oberquart-Sequenzen. Die descendente Discantclauselchromatik ist in der Oberstimme deutlich vernehmbar. (Mozart, "Das Veilchen", Fantasie d-moll): (*Beispiel 7*)



Eine heteroleptische Wendung im Baß benutzt als Mittel zur Eincadenzierung die beiden primären, sich aus der "Fonte"-Sequenz ergebenden Generalbaß-akkorde: 5/6 und 2/4/6. Die Cadenz wird zweimal angesteuert, einmal über Strebeton in die Terz und dann über Cantizans in den Grundton. Dabei werden diese beiden Clauselebenen im Baß miteinander verschachtelt. Die Oberstimme reagiert komplementär oder geht von der Discant- (statt in die Mixtur-) in die Tenorclauselebene (eine eher ungewöhnliche Clauselverschränkung, da sonst - umgekehrt - von der Tenor- in die Discantclauselebene gesprungen wird (Terz-Sekund-Zug)). Auch eine stufenweise aufwärtsführende Melodik ist in der Oberstimme möglich (Discantclausel und ascendente Tenorclausel). (Mozart, Sonate c-moll, KV 457): (*Beispiel 8*)



Die Sequenz kann sowohl Quart- als auch Quintweise abwärts führen. Auch entsprechende Terzprogressionen sind möglich (wobei der Terzstieg eher ein Charakteristikum der Romantik ist). (*Beispiel 9*)



Eine weitere Fächerfigur hat einen heteroleptischen melodischen Terzfall in der Oberstimme (sehr ähnlich dem Beispiel Christoph Bernhards, s.o.): statt stufenweise abwärts über die Tenorclausel in den Grundton zu gehen springt die Melodie über eine "Quarta deficiens" (s.o.) in die Discantclauselpenultima. Da dieser melodische

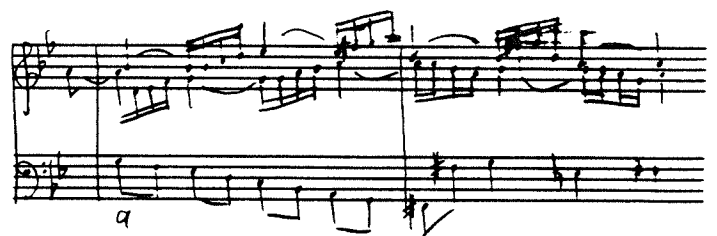
Terzfall in der Oberstimme liegt und eingebettet ist in einen harmonischen Quartstieg (Quintfall), so kann der nächste Sekundschrift aufwärts weder Cantizans noch Occulta, sondern nur aufwärtssteigende Tenorclausel sein. (*Beispiel 10*)



Oberstimme: Sprung von der Discantclausel- in Tenorclauselpenultima, von dort in die Altclauselebene. Die Unterstimme durchschreitet den Quintrahmen, verschränkt also die Ecktöne der Baßclausel mit Altclausel- und Tenorclausel-Progressionen. Diesen Fächer nutzt Bach in seiner D-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des "Wohltemperierten Claviers". (*Beispiel 11*)



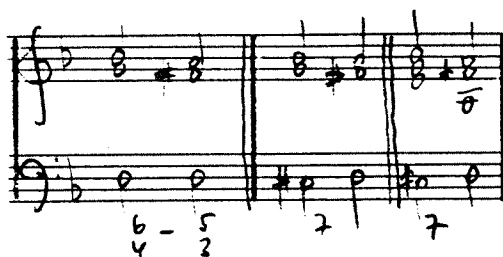
Ein Triosatz-Fächer aus der Grundlage eines Terzfalls: bei gleichbleibendem Baß sind hier die Oberstimmen terzweise transponierbar. Dieses Modell ist sehr geeignet bei einer cadenziellen 9-8 Situation (anstatt Terzfall), zur parenthetischen Cadenzausweitung (mit anschließender Fonte-Sequenz). (*Beispiel 12*)



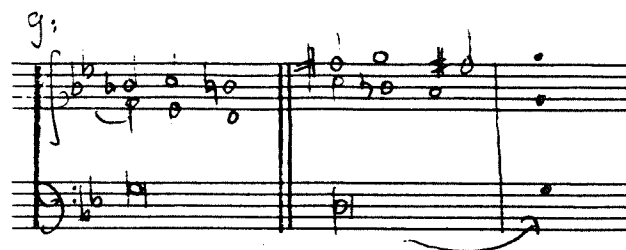
8.1 Chromatischer Baß IV

8.1.1 Der "cadenzierende Quartsextakkord"

In cadenziellen Situationen wird die Penultima einer Baßclausel (Perfecta) mit ihren melodischen Nachbarclauseln umspielt (Tenor- und Discantclausel. Nicht selten ist dabei die V. Stufe als "cadenzierender Quartsextakkord" beziffert. Dieser entspricht in den meisten Fällen einem Doppelvorhalt: der Quartvorhalt als Patiens wird mit einer Terzmixtur versehen, die der Tenorclauselform entspricht, welche in die Ultima-Terz cadenziert. In diesem Fall entsteht kein Sekund-Agens zur Discantclausel. Ein ähnlicher Sachverhalt war bereits in anderem Zusammenhang zu beobachten: die Penultima einer Clausel wird, anstatt mit 5/6, mit 7 beziffert; der Tenor bringt die oberquinttransponierte Baßclausel (Heterolepsis). (*Beispiel 13*)



Eine Quartsext-Konstellation kann auch bei der "selbsteinstellenden Quart" entstehen. Durch die Durterz mit Capacitas Sextae erhält man (in Moll) eine Quarta deficiens zwischen den Oberstimmen; diese ist Signum für einen Unterquinteinstieg und bedeutet gleichzeitig eine Perfecta und Dissecta über liegenbleibendem Baßton. Je nachdem, ob der Baßton Grundton oder Quinte ist, handelt es sich dabei um eine Acquiescens oder Desiderans. (*Beispiel 14*)



Sequenziell wie cadenziell ist dieser Vorgang auf vielfältige Art nutzbar. Letztlich ist eine breit angelegte Orgelpunktcadenz nichts anderes als eine starke Ausdehnung und Anreicherung dessen. (Beispiele 15)

Schemelli-Choral "So gehst du ach, mein Jesu, hin"



Beethoven (c-moll-Variationen)



Bononcini



Bach, Fuga Es, WkII



Fantasie g-moll



Präludium C (WK II)



Kunst der Fuge (Cp 4)



8.1.2 Der "übermäßige Quintsextakkord"

Umspielt man die Quinte mit der doppelt-leittönigen Tenorizans und ist dieser Rahmen der übermäßigen Sext ("Sexta superflua") mit zwei Terzen angefüllt (Bezifferung: 5/6#, daher der Begriff "Übermäßiger Quintsextakkord"), so muß die Auflösung in den Quartsextakkord erfolgen (doppelte Ligatur in den Mittelstimmen, Discantclauselvorhalt mit Mixtur). Nur die einfache Form der doppelt-leittönigen Tenorizans (mit Mixturstimme, Bezifferung 6#, "übermäßiger Sextakkord") schreitet direkt abwärts zur V. Stufe mit simultan erklingender Discantclausel-Penultima in der Mittelstimme. Die von manchen Harmonielehren postulierten "Mozart-Quinten" sind, jedenfalls was das Werk Mozarts angeht, reines Theoretikum. (Beispiel 16)



Im zweiten Satz der "Appassionata" Beethovens stößt man auf die erwähnten Quintenparallelen. (Beispiel 17)



Das Notenbild läßt diese Parallelbildung nicht auffällig werden, da Beethoven die Baßprogression als diatonischen Halbton notiert (phrygische Tenorizans), die Mittelstimmen indessen als chromatischen Mixturschritt (e/es, g/ges).

8.1.3 Exkurs: Romantische Harmonik I

In der Romantik löst sich dieser Klang auch in einen Dur-Quartsextakkord auf; die Terz erhält ihrerseits einen Leitton von unten; dieses entspricht der in die Terz steigenden, chromatisch

verschärften Tenorclausel. Auch dieser Vorgang ist bei Mozart (und überhaupt in der Früh- und Hochklassik) bereits vorgeformt durch das leittönige, seufzerartige Eincadenzieren von melodischen Stütztönen (Acciacaturen). (Beispiele 18)

(a) {

(Schubert, "Sehnsuchtswalzer", Mozart)

Mozart, Sankt, KV 457, 2. Satz

(c) *piu rinforzando* *sf*

Das Gleiche gilt sinngemäß auch für folgende Cantizans:
(Beispiel 19)

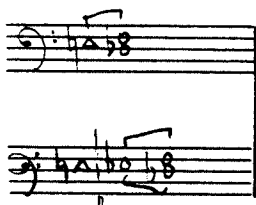
Der Ton es im Tenor ist originär ein leittönig abwärtsführendes Supersemitonium modi (halbtönige Tenorizans nach d). Im Zusammenhang einer c-Cadenz und - damit verbunden - einer Quartsextsituation auf g würde sich das es gewissermaßen "verspätet" auflösen, als Terzmixtur zum Discantclausel-Patiens c-h. Die Leittongabel fis (Baß) und es (Tenor) würde so nicht simultan geführt. Bei einer Auflösung zum Dur-Quartsextakkord allerdings müßte man das es ascendent in den Ton e führen, also enharmonisch verwechselt notieren (halbtönig verschärfte Tenorclausel, aufwärtssteigend in die Terz). Auf solche Weise entstehen Leittonmixturen zum Baß; diese doppelte Leittönigkeit ist ein wesentlicher Topos romantischer Harmonik. Auf ihn wird in späteren Zusammenhängen nochmals eingegangen werden.
(Beispiel 20)



Beziehen wir nun nochmals das Beispiel aus der Appassionata mit ein (s. Beispiel 17). Die Tenor wäre also eine Stimme mit leittöniger Aufwärtstendenz: eine halbtönig verschärfte Tenorclausel in die Terz der Ultima. Wie beispielsweise Mendelssohn, so notiert auch Beethoven gemäß der melodischen (und damit clauselmäßigen) Auflösungstendenz und nicht gemäß der originären Erscheinungsform des übermäßigen Quintsextakkordes, nämlich: als mollspezifische Erscheinung mit Doppelligatur. (Beispiel 21)

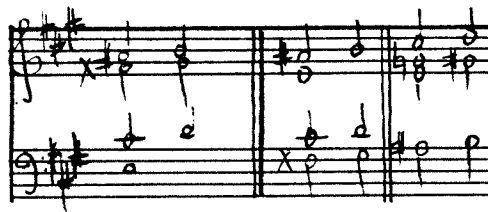


Bisher haben wir beobachtet, daß melodische Aufwärtstendenzen (Discantclauseln) im Kontext von Sequenzen abwärts "gezwungen" werden können, nicht selten verbunden mit descendenter Chromatisierung. Ein ähnlicher Vorgang liegt auch hier vor, nur daß die leittönig in die Terz steigende Tenorclausel chromatisch zu ihrer ganztönigen Penultima hinunter geführt wird. (Beispiel 22)



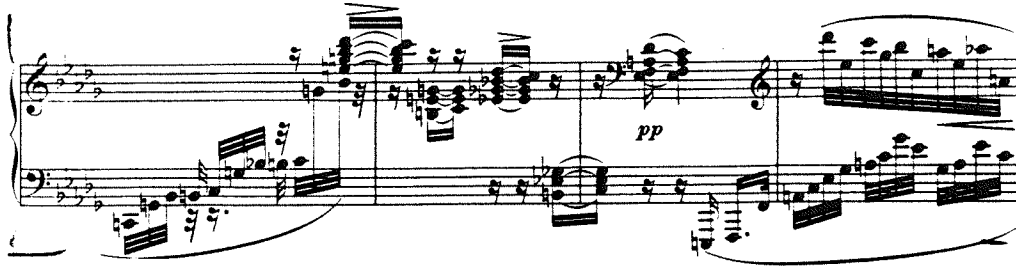
Im Rahmen dieser Cadenzsituation entsteht ein "Supersemitonium modi" in Dur.³

Interessant ist die Entwicklung der Tenorclausel: von einem eigenständigen, melodisch autonomen Primärereignis entwickelt sie sich im Laufe der Jahrhunderte zu einem zusehens in den vertikalen Gesamtkontext der mehrstimmigen Clausel integrierten Ton. Sie verläßt ihre ursprüngliche Bewegungsrichtung und steigt aufwärts in die Terz. Der auf diese Weise latent vorhandene Mixturcharakter zur Discantclausel und - damit verbunden - das klanglich-integrative Element - wird verstärkt durch die halbtönige Verschärfung. Diese erhält wiederum eine leittönige Terzmixtur zur Quint, usw.. Im Vergleich zu Mozart etwa könnte man von "eingefrorenen Accacciaturen" sprechen. Hier liegt m.E. die Wurzel hochgespannter, leittönig angereicherter romantischer Harmonik, wie man sie schließlich etwa bei Richard Strauss geradezu karikiert findet. (*Beispiele 23*)



Dabei können durchaus an sich auflösungsbedürftige Ereignisse ihrerseits leittönig erreicht werden. Es entsteht eine Akkordqualität "dritter Generation". Wir haben ein solches Phänomen bereits bei der Bezifferung 3/5/7 identifiziert (Vorhaltsakkord zum Quintsextakkord) - im Rahmen der Betrachtungen zu "Fonte" - identifiziert. Bei Brahms beispielsweise können unter diesen Umständen "Scheinconsonanzen" entstehen. (Brahms, op. 117, Nr.2) (*Beispiel 24*)

³ Siehe dazu auch weiter unten: "Cadenzen"



Ein Analogbeispiel bei C.Ph.E. Bach: die Eincadenzierung der Quinte über halbtönige Cantizans wird mit der Bezifferung 7 statt 5/6 substituiert. Super- und Subsemitonium treffen in den Rahmenstimmen aufeinander es entsteht eine "Leittongabel" oder auch ein "Circumklang" im Möllerschen Sinne. Melodische Elemente der Acquiescens und der Perfecta sind gleichsam cumulierte, erklingen simultan. Das Supersemitonium nun - und das ist das Entscheidende - wird seinerseits melodisch von oben erreicht: es entsteht eine Halbtonreibung (Simultanchroma) zum Baß. (Beispiel 25)



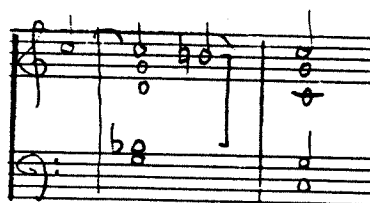
C.Ph.E. Bach: Cembalokonzert c-moll, 2. Satz: (Beispiel 26)



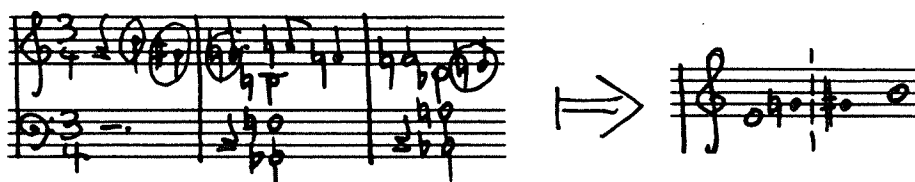
J.S.Bach, Fuga h (WK I), Schlußcadenz: (*Beispiel 27*)



Im 16. Jh. ist diese Form präfiguriert: Lhéretier verwendet eine Perfecta-Variante, die die Altclausel eine Terz hochtransponiert. Auch hier entsteht eine simultan erklingendes Chroma zur Discantclausel. Hat diese (m.E. sehr reizvolle) Clausel bei Lhéretier geradezu normativen Charakter, so hat vermochte sie sich doch in toto nicht durchzusetzen. Immerhin klingt sie in den eben gezeigten späteren Beispielen an. (*Beispiel 28*)

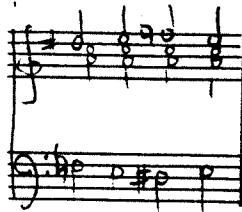


Das Ereignis gis gegen g entspricht der geometischen Teilung des Quintrahmens. gis ist affinitiv zum oberen, g zum unteren Eckton. Im 20. Jh. findet diese Konstellation als kompositorische Idee in Schönbergs erstem Klavierstück op. 11 Eingang. (*Beispiel 29*)



Zurück zur doppelt-leittönigen Umspielung der Quinte:

Häufiger wird die Cadenz verzögert, "gestaut", indem Tenor- und Discantclausel einander austauschen und sich immer auf dem gemeinsamen Cadenzton treffen. Die Doppelligatur bleibt erhalten. Auf diese Weise wird die Antepenultima der Gesamtcadenz (metrische 2) gedehnt. (*Beispiel 30*)



Will man nun aus dem "Bannkreis" der anvisierten Cadenz ausbrechen, so ist dieses Modell sequenzierbar: es entsteht abermals eine chromatischer Baß. Die Oberstimmen laufen alternierend in chromatischer Gegenbewegung. Dieses Satzmodell (Sequenzierung der doppelt-leittönigen Tenorizans mit Clauselverschränkung zur Cantizans) ist landläufig bekannt unter dem Namen "Hexentreppe". Die Sequenz fällt einen Kleinterzzirkel abwärts. (*Beispiel 31*)



Desgleichen aufwärts: (*Beispiel 32*)



Auch hier steigt die Sequenz regelmäßig um das Intervall der kleinen Terz.

Die klaviertechnische Reduktion auf einen dreistimmigen Satz bedeutet: eine "Tastengattung" (Transpositionsstufe) des verminderten Septakkordes in der rechten Hand, chromatische Aufwärtsbewegung in der linken.

C.Ph.E. Bach, Rondo III (a-moll) aus der zweiten Sammlung "für Kenner und Liebhaber": (*Beispiel 33*)



Schubert, "Winterreise", "Der Wegweiser": (*Beispiel 34*)

9. Passacaglia und Chaconne

9.1. J.S. Bach, Chaconne d-moll, BWV 1004

(Siehe für diesen Abschnitt die Synopsis (Anhang S.15) und das Literaturbeispiel (Anhang S.58ff))

Die Unterscheidung der beiden Begriffe Passacaglia und Chaconne fällt verschiedenen Quellen unterschiedlich aus. Von französischen und italienischen Theoretikern werden jeweils unterschiedliche Kriterien zur Begriffsbestimmung herangezogen, wie z.B. Tonart, Taktart, Modifikationsfähigkeit des Basses etc.. Gleichwohl sind die Übergänge fließend. So gibt es zahlreiche Beispiele französischer Clavecinmusik, die "Passacaille ou Chaconne" betitelt sind (F. Couperin).

Einige italienische Quellen weisen der Passacaglia einen immer gleichbleibenden, zur Starrheit neigenden Baß zu, während es in der Chaconne erlaubt sei, den Baß zu verändern. Diese Sichtweise findet sich bei einigen deutschen Theoretikern wieder (unter ihnen Mattheson: "...daß diese (Chaconne, d.V.) mit größerer Freiheit vom gesetzten Themate im Basse weichen darf, als jene...(Passacaglia, d.V.)").

Diese Form der Unterscheidung findet in zahlreichen Kompositionen ihre Entsprechung. Das gilt auch für die Passacaglia c-moll für Orgel (BWV 552) im Vergleich zur Chaconne d-moll für Violine solo (aus der Partita d.moll, BWV 1004) von J.S. Bach.

Die Modifikationsfähigkeit des Basses macht gerade die Chaconne für unsere Zwecke als Studienobjekt interessant. Gegenstand der folgenden Betrachtungen soll daher die erwähnte Chaconne d-moll sein.

Die Veränderungen des Basses geschehen nicht willkürlich, sondern sie sind logisch, folgerichtig und in ihrer Konsequenz nachvollziehbar. Die genealogischen Zusammenhänge der Sequenzmodelle untereinander werden von Bach in diesem Werk kompositorisch umgesetzt und auf diese Weise beispielhaft vorgestellt. So hat dieses Stück neben seines gigantischen emotionalen Gehaltes und seiner Vielfalt an Affekten auch und gerade strukturelle Qualitäten, die geradezu lehrhaften Charakter haben; "Das ist etwas, woraus sich lernen läßt" soll Mozart über Bach gesagt haben.

Die Ausgangsgestalt des Basses entspricht, wie bereits in anderem Zusammenhang erwähnt, dem *Passamezzo antico*; der Ganztonschritt abwärts (Gegenschritt, Pachelbelbaß-Ausschnitt) wird dabei zur halbtönigen Cantizans verschärft. Das unter dem Finalton d "hängende" Tetrachord ist auf diese Weise mit seinen beiden Binnenstrebetönen versehen. Diese entsprechen Sub- und Supersemitonium Modi, den beiden leittönigen Signen der Tonart. Gemeinsam mit dem Tetrachordecktonen d/a (Grundton und Quinte) sind auf diese Weise alle Töne zitiert "...che forma il Tuono"¹. Dieses Ausgangsmaterial entspricht durchaus der Faktur vieler Fugenthemen, nur daß dort das harmonische Element der Quinte stärker hervortritt, hier allerdings das melodische des Tetrachordes. Der untere Tetrachordeckton wird mit halbtöniger Tenorizans und ganztöniger Cantizans umspielt (Terz-Sekund-Zug) und führt so als Perfecta-Penultima zurück zur Ausganssebene. Das fünf Takte umfassende Soggetto wird nochmals wiederholt, die Cadenz (T8) gegenüber T4 intensiviert. Die metrische Situation ist daher zu diesem Zeitpunkt durchaus ambivalent: einerseits kann man die ersten fünf Takte als Soggetto auffassen, andererseits ist eine quasi periodische Struktur (Vordersatz T1-5, Nachsatz T5-9₁) vertretbar. Letzteres soll sich im Laufe der Variationen konsolidieren. (Beispiel 1)



Füllt man den Hiatus zwischen den beiden Strebetönen (Discantclausel zum Grundton und halbtönige Tenorclausel zur Quinte) chromatisch aus, so erhält man eine chromatischen Fauxbourdon bzw. dessen Fonte-Variante auf der Basis von Sekundakkorden: Ansatz auf der Capacitas Sextae, Terz-Sekund-Zug in der Oberstimme (eingelöste Discantclauselmelodik), Discantclauselimperfection in der Unterstimme. (T17 ff.) (Beispiel 2)

¹ Bononcini, s.o.



T 32 ff: hier springt die Violine zwischen den Rahmenstimmen dieses Satzes hin und her (Heterolepsis, ideelle Mehrstimmigkeit); die Discantclausel in der Oberstimme wird verlassen (T 32) verspätet eingelöst und chromatisch abwärts geführt (gis/g T33; fis/f T 34). (*Beispiel 3*)



Die diatonische Fassung wird T 208 ff. eingelöst. (*Beispiel 4*)



Aus der diatonischen Fassung erwächst ein Quintfall, der weite Strecken bestimmt (z.B T56 ff.) (*Beispiel 5*)



Nun zur ersten großen Bewegungssequenz-Passage T88ff.

T 104/105 ff: Ansatz zur Quintfallsequenz (Fauxbourdon), Discantclausel-Chroma e/es in der Oberstimme, jedoch: Einmünden zum Terzfall nach B (Signum es, halbtönige Tenorclausel zu B). Von B aus: Capacitas Sextae, phrygische Tenorizans nach a, Cadenz. (*Beispiel 6*)



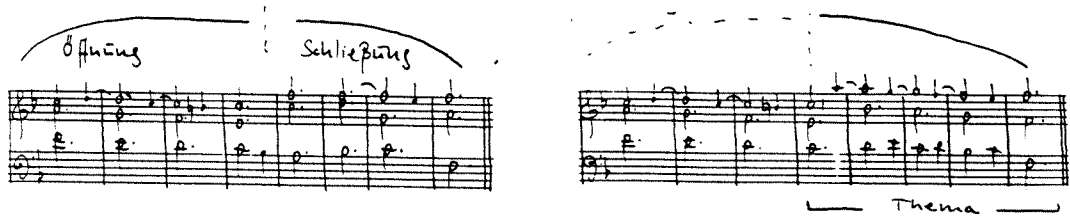
T 108 ff: Monte, chromatische Aufwärtsbewegung in der Oberstimme (f/fis/g/gis); gis ist Discantclausel zu a, die Ultima a wird jedoch durch die occulte Unterstimme e/f unterterziert (Schnitt der A-Cadenz) (T 109/110); T 110 ff. Monte (Chromatik diesmal in der Unterstimme) über f/fis/g/gis/a; Cantizans nach A (A-Cadenz) gegenüber T110 eingelöst, Cadenz nach d. (*Beispiel 7*)



T 112 ff: Fonte, ansetzend auf der Capacitas Sextae; descendentes Discantclauselchroma in der Oberstimme (cis/c T113/114; h/b T114/115), Discantclauselauflösungen in der Unterstimme; T115: Signum für d (cis statt c) in der Mittelstimme, Cadenz. (*Beispiel 8*)



Dieses umso mehr, wenn man zum Vergleich die vollständige metrische Anlage der ersten acht Takte des "Goldbergmodells" heranzieht. (Beispiel 11)



So entspricht das Thema dem Cadenzteil.

Der Vergleich mit dem Goldbergbaß ist noch aus einem anderen Grunde aufschlußreich: im weiteren Verlauf des Stückes wird die Metrik, vergleichbar dem Goldbergbaß, komplettiert: (Beispiel 12)



Ascendente und descendente Melodiebildung, signifikanter Cadenzansatz durch das oxytenente c; die Fonte-Sequenz wird durch den Fauxbourdonsatz ersetzt, der durch die thematische Fonte-Sequenz latent vorhanden ist. Der sich aus dem Fauxbourdonsatz ergebende Terzfall wird in mehreren Variationen eingelöst; auch hier ist die Periodik vollständig, die Initiale in Gestalt des Fauxbourdonsatzes ist durch den Pachelbaß ersetzt. (Beispiel 13)



9.2. Chaconne- und Passacagliabässe

- Anwendungsmöglichkeiten im Improvisationsunterricht -

Die Form der Chaconne und der Passacaglia eignet sich in hervorragender Weise für den Improvisationsunterricht am Klavier. Da die meisten in Frage kommenden Bässe nichts weiter sind als die Unterstimmen bestimmter Sequenzmodelle, so kann man verschiedene Erscheinungsformen und Modifikationen eben dieser betreffenden Modelle am Klavier ausprobieren und üben. Dabei können klaviertechnische Umsetzung (wie z.B. bewegte Spielfiguren, Topoi des Klaviersatzes in verschieden Stilen), delikate Melodiebildung im Rahmen ariosen Partien, aber auch contrapunctisch-imitatorische Handhabung der betreffenden Sequenz eine Rolle spielen. Auch ständige Abwandlung des Basses im Zuge chromatischer oder satztechnischer Modifikationen und sogar das Wechseln des Modells (und damit auch des Basses, s.o. (Bach-Chaconne)) sind nicht nur erlaubt, sondern auch erwünscht. Dadurch, daß immer wieder gleiche oder ähnliche Cadenzsituationen erscheinen, ist man gezwungen, melodische Cadenzformen und Baßgänge gezielt zu üben und anzuwenden ("Passagieren"). Das Ganze spielt sich nicht ab im Rahmen einer trockenen Vorübung, sondern wird zugleich eingebunden in einen wichtigen Variationentypus - man ist also von Anfang an in die Lage versetzt, musikalische Form zu schaffen und Spannungsbögen zu erzeugen.

Hier die wichtigsten Bässe, basierend auf historisch-radierten Formen und/oder Sequenzmodellen.

Passamezzo antico (Beispiel 14)



Passamezzo moderno (*Beispiel 15*)



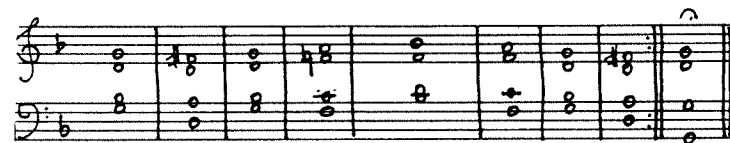
Romanesca (*Beispiel 16*)



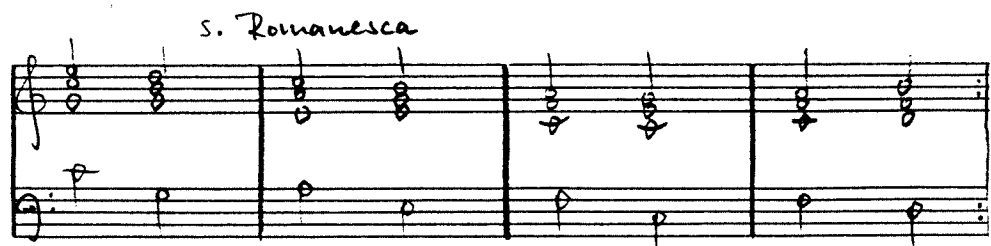
Ruggiero (*Beispiel 17*)



La Follia (Terzfall/ Terzstieg) (*Beispiel 18*)



Pachelbelbaß (Terzfall) (*Beispiel 19*)



Fauxbourdon, chromatischer Fauxbourdon (auch: Fonte)
(Beispiel 20)

Amor
A 4 voci: Canto, doi Tenori e Basso

LAMENTO DELLA NINFA

Canto
Tenore primo
Tenore secondo
Basso

(Lento, in due)

Fonte, Quintfall (Beispiel 21)

III. ABSCHNITT:

CADENZEN

10. Die Cadenz als metrisches Phänomen

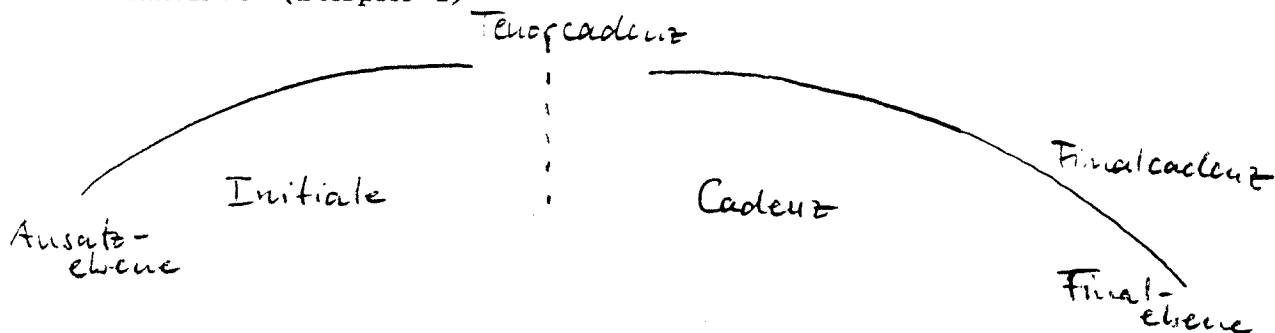
- Zur Unterscheidung der Begriffe "Clausel" und "Cadenz" -

Über Cadenzformen und stilabhängige Varianten ist im Laufe dieser Arbeit bereits einiges angerissen worden. Es würde in dem Zusammenhang dieser Arbeit zu weit führen, das Problem der Cadenz in unterschiedlichen Stilen ausführlich zu behandeln. Allein die Erörterung dieses Themenkreises anhand von Bach-Chorälen nähme, mit den damit verbundenen Betrachtungen am Detail, den Raum einer gesonderten Arbeit ein. Hier sollen lediglich einige Aspekte aufgezeigt werden.

In den Primärquellen (z.B. Printz) ist der Begriff Clausel nicht selten durch den Begriff "Cadentia" ersetzt. Beide Termini sind also grundsätzlich austauschbar. Manchmal trifft man auf Abgrenzungsbemühungendergestalt, daß mit "Clausel" vornehmlich die rein melodische Schlußfindung gemeint ist, mit Cadentia hingegen der vielstimmige contrapunctische Prozeß.

Es ist mir wichtig, in diesem Zusammenhang die Verwendung des Begriffes "Cadenz" im Sinne Prof. Christoph Hohlfelds einzuflechten.

Cadenz meint auch hier: Schluß. Allerdings: nicht primär im contrapunctischen Sinne (natürlich spielt das auch eine herausragende Rolle), sondern, per definitionem, als metrische Erscheinung. Angelpunkt der Überlegungen ist der elementare Vorgang der Atemkurve: (Beispiel 1)



Dieses entspricht im wesentlichen der Sprechmelodie mit ihren Spannungs- und Stimmlagenverhältnissen und- damit verbunden - musikalischen Elementarvorgängen, wie sie etwa in den Psalmtönen zu beobachten sind: Öffnung und Schließung, Spannung und Entspannung.

Der Begriff Cadenz meint also hier: der "ausatmende" Teil eines metrischen Spannungsvorgangs. Dieser Begriff ist unabhängig von Harmonik und deren Konditionen; er ist auch (und gerade) in rein melodischen, oder besser: harmonisch ungebundener Musik anwendbar.

Schönberg, op. 11, Anfang: (Beispiel 2)



Dieses Stück beginnt offenkundig mit einer Cadenz. Der Satz "atmet aus", er setzt von einer Tenorebene an und senkt sich hinunter zum Finalton, der halbtönig von oben erreicht wird.

Der metrische Vorgang also beginnt mit einem schlußartigen Element. Die Atemkurve wird nicht - idealtypisch - vollständig vorgestellt, sondern es wird "mitten hineingegriffen": ein Initialvorgang fehlt. Hohlfeld verwendet in diesem Zusammenhang den Terminus: "partielle Melodiebildung". In zahlreichen Analysen hat er diese Erscheinung nachgewiesen und als Ausgangspunkt großformaler Untersuchungen genommen (Beethoven, Bach, bis hin zur Contrapunctlehre im Palestrina-Stil).

Einige weitere Beispiele: Bach, "Jesu meine Freude", Beginn des ersten Choral: (Beispiel 3)

Choral

Supraano I, II

Alto

Tenore

Basso

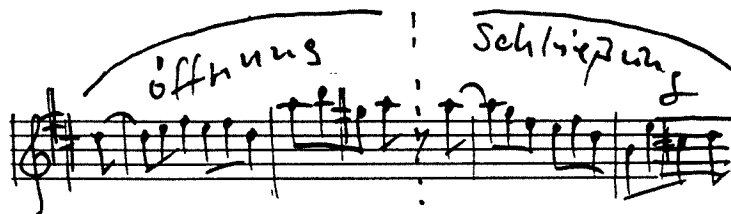
Der Choral beginnt mit einer metrischen Cadenz, er "atmet aus". Dieses wird umso klarer, als die letzte Choralzeile mit der ersten identisch ist; sie wird also gewissermaßen um ihre fehlende Initiale "komplettiert", oder, mit anderen Worten: gemäß ihrer metrischen Charakteristik und Funktion im Satz positioniert. Diese symmetrische

Anlage des Chorals bestimmt letztlich die großformale Disposition der gesamten Motette.

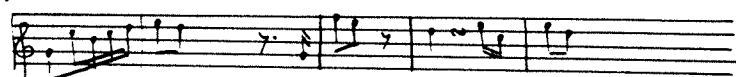
Beethoven, Sonate op. 28, letzter Satz: (Beispiel 4)



Auch hier ist die Melodiebildung stark cadenziell orientiert. Die "fehlende" Initiale (an deren Stelle das einleitende Baßgerüst erscheint) könnte man etwa so ergänzen: (Beispiel 5)



Die Banalität der so gewonnenen Melodik mag veranschaulichen, wie sehr der Reiz und die Delikatesse einer Melodie von ihrer metrischen Unvollständigkeit oder Unregelmäßigkeit abhängig sein kann. Mozart, "Entführung aus dem Serail", 1. Arie (Belmonte) und ihre metrische "Einebnung": (Beispiel 6)



Hier soll ich dich dann sehen, Konstanze! Dich mein Glück!



Ein Beispiel auch für die theatralische, affektbezogene Wirkung metrischer Unregelmäßigkeit. Der Protagonist vermutet seine verschollende Geliebte hinter den Mauern und wird daher nicht regelmäßig, "abgezirkelt", "idealtypisch" sprechen, sondern -auch metrisch - "stottern", die Homogenität seine Rede durch Exclamatio-

ähnliche Wendungen und seufzerartige Wendungen "stören":
Natürlichkeit der Darstellung im Sinne Rousseaus und Wielands.

Die metrischen Bezüge spielen auch in Bachschen Fugen eine wichtige Rolle. Erster und zweiter Themeneinsatz gehören nicht selten paarweise zusammen, im Sinne von Initiale und Cadenz.
(Beispiel 7)

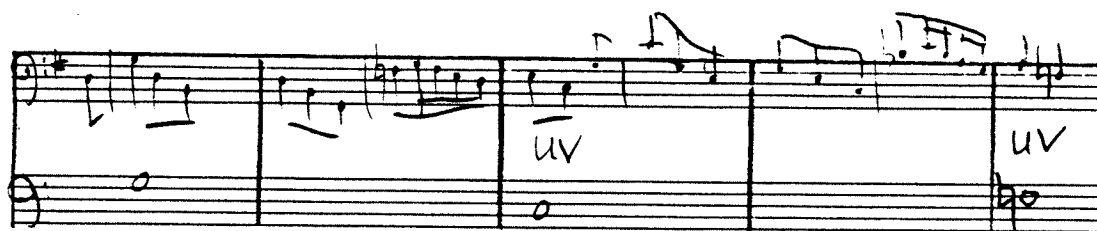
Der Themenkopf kann bisweilen cadenziellen Charakter haben. In der Fis-Dur-Fuge (WK II) setzt das Thema mit einer metrischen Cadenz an. Die Komplettierung erfolgt im Laufe der Fuge durch Intitalsequenzen. Anders ausgedrückt: das Thema ist cadenzieller Abschluß ("Themencadenz") einer sequenziellen Initiale; Soggetto und Zwischenfeld-Sequenzen gehören auf diese Weise metrisch zusammen.
(Beispiel 8)

Durch Veränderung der thematischen Intervallldisposition kann sich auch die metrische Einordnung eines Themas verändern. Bach, Goldbergvariationen, "Fughetta": (Beispiel 9)

Das Soggetto der Fughetta muß ständig dem vorgegebenen "Basso" der Aria angepaßt werden, erhält durch seine Modifikationsfähigkeit also ein "Transvisum" durch ständig wechselnde metrisch-contrapunctische Situationen. (*Beispiel 10*)



Bach, Matthäuspension, "Sind Blitze, sind Donner...": das Soggetto des Fugatos entspricht gewissermaßen einer ausgezierten Clausula Perfecta (oder einem kleinen Quintfall resp. Quartstieg); es cadenziert in die Unterquinte der Ansatzebene. Dadurch, daß das Thema real imitiert wird, entsteht eine groß angelegte Quintfallsequenz. (*Beispiel 11*)



Jeder Themendurchgang stellt auf diese Weise ein Sequenzmodul dar.

Ab T81 wird der Cadenzansatz des Themas um eine Sekunde gehoben und mündet auf diese Weise in die Oberquinte; dahinter verbirgt sich also das Baßgerüst einer Acquiescens (bzw. Desiderans). Statt einer Rückcadenz zur Ausgangsebene (UV) wird die erreichte Oberquinte durch den folgenden Themeneinsatz stabilisiert, der nun seinerseits (real beantwortend) eine Quinte höher eincadenziert. Durch den varianten Cadenzansatz innerhalb des Themas (eine Sekunde angehoben) entsteht auf diese Weise statt der vorausgegangenen Quintfall- eine Quintstieg-Progression. Auch hier bildet jeder Themendurchgang jeweils ein Sequenzelement. (*Beispiel 12*)

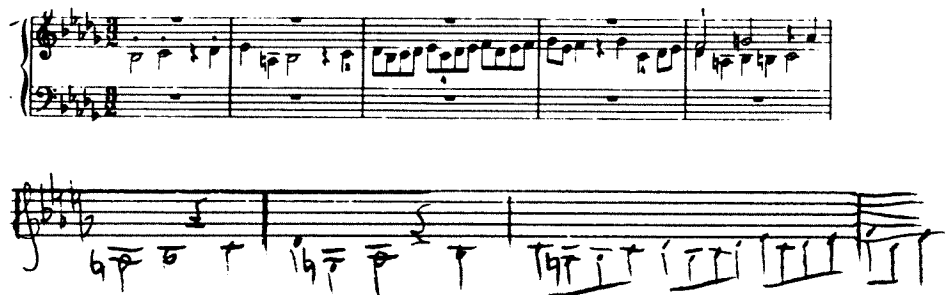
Bach, Wohltemperiertes Clavier II, Fuga in c: in T7 erscheint daß Thema, allerdings mit veränderter Intervallkonstellation; es hat nunmehr Ascquiescens- bzw. Desiderans-Charakter (c-G). Die metrisch-periodische Konsequenz: auf den in T8 erfolgenden Themeneinsatz bezogen wirkt diese Stelle wie eine Nachsatz-Initiale oder, mit anderen Worten, wie eine "gedehnte Penultima"; T8 entsprechend wie eine Nachsatz-Cadenz. (Beispiel 14)



Fuga C, WK I: (Beispiel 15)



Fuga b, WK II: (Beispiel 16)



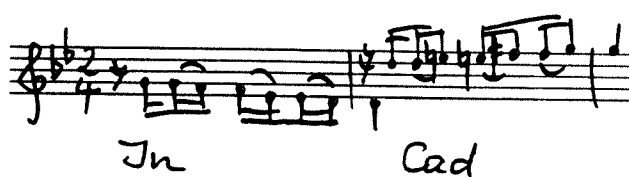
Generell kann man sagen, daß die Melodiebildung in Fugenthemen Bachs, namentlich in den Clavierfugen, fast immer metrisch partiell ist, soll heißen: (Nachsatz-) cadenziell. Einerseits ist sie häufig contrapunctisch "rudimentär" (etwa im Sinne einer Füllstimme (Metabole)) und bedarf somit der Komplettierung durch die hinzutretenden Prinzipal- und Fundamentalstimmen als primäre Reaktionen (siehe hierzu als besonders "krasses" Beispiel die Fuga in g, WK II) (Beispiel 17)



Andererseits bedarf es einer metrischen Vervollständigung durch Korrektur- bzw. Ergänzungstakte (die nicht selten parenthetisch sind), einen nachgestellten Comes, einen vorangestellten Dux oder durch eine "Initiaalsequenz", die durch den Themeneinsatz cadenziell zum Abschluß gebracht wird.

In jedem Fall hat man bei Bachschen Themen häufig den Eindruck der "Ergänzungsbedürftigkeit", und eben diese Ergänzung ist es, die von der Fuge in toto eingelöst wird und ihre formale Disposition mitbestimmen kann.

Ebenso, wie zwei Themeneinsätze metrisch (etwa im Sinne von Initiale und Cadenz) zusammengehören können, stehen häufig auch rectus- und inversus-Formen in einem ähnlichen Bezug zueinander. Dieser Erscheinung begegnet man entweder in Fugen, die einer "Hypallage"² entsprechen, oder in canonischen Formen "in muto contrario". Goldbergvariationen, Quintcanon: Hier verhalten sich rectus und inversus wie Initiale und Cadenz. (Beispiel 18)



Dieses Beispiel zeigt zudem:

Die "Consideratio qualitatis", die Einordnung eines Modus in eine tetrachordische Struktur, und die "Inquisitio modi", die Frage nach der modalen Klassifizierung, wirken sich unmittelbar auf metrische Gegebenheiten aus. Hat ein Thema Quart-Quint-orientierte Melodik, so

² Nach Burmeister (*Musica poetica*, 1606) liegt eine Hypallage vor, wenn die Fuga in umgekehrter Intervallanordnung eingeführt wird, also eine Gegenfuge entsteht (...*"quando Fuga converso intervallorum ordine introducitur"*)

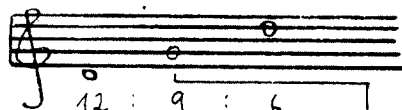
sind die modusbestimmenden "corde del tuono" zwangsläufig themenimmanent, thematische Substanz. Bei der Einsatzfolge muß die synaphische Oktavstruktur (harmonische Teilung, arithmetische Progression)³ gewahrt bleiben. Das bedeutet: "tonale" Beantwortung. Diese nennt Bononcini⁴ "fuga regolare e perfetta" (im Gegensatz zur "fuga propria" bzw. "reale"!)"perche addrachiano tutte le chorde principali dell'ottava, che forma il Tuono". Bei Bononcini werden authentische Formen durch steigende, plagale durch fallende Tonfolgen gekennzeichnet: (Beispiel 19)



Dagegen Berardi (Beispiel 20)



³ Aritmetische Progression:



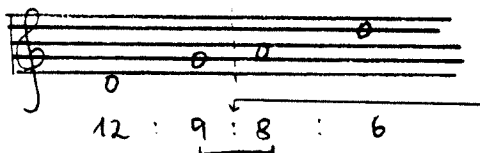
12 : 9 : 6
4 : 3 : 2
Quarte Quinte

Harmonische Teilung:



12 : 8 : 6
3 : 2
Quinte
4 : 3 = Quarte

Geometrische Teilung



9 : 8 = großer Ganzton
Diatexis
(Trennen des Ganzton)

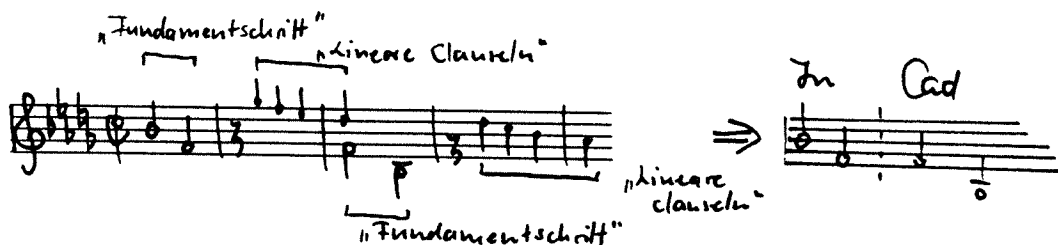
⁴ a.a.O.

Auffällig ist, daß das gleiche Beispiel hier dem ersten, dort dem zweiten Ton zugeordnet wird. Die Sichtweisen beider Autoren sind demnach unterschiedlich: bei Berardi ist allein die Quartsprung-Initiale des Dux hinreichendes Indiz für den 2. Ton. Bononcini rückt offenbar die Frage des Ambitus ins Zentrum der Beurteilung; auf diese Weise vermag allein ein Einsatzpaar, das sich gegenseitig zur Oktave ergänzt, die für eine modale Bestimmung notwendigen Parameter zu liefern (Ambitus und Binnenstruktur).

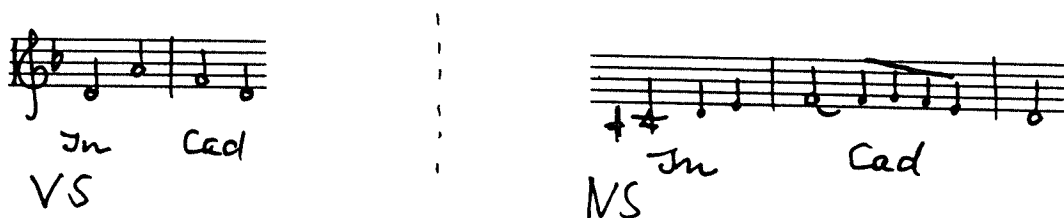
Beide Autoren weisen schließlich an mehreren Stellen darauf hin, daß die melodischen Intervallkonstellationen innerhalb eines Fugenthemas nicht nur flexibel gehalten werden dürfen, sondern auch sollen.

Vor diesem Hintergrund ist denn Beispiel 15 zu sehen, im Verein mit den metrischen Gegebenheiten (Öffnung und Schließung) und der Clauseldisposition: phrygische Tenorclausel es/d am unteren Tetrachordeckton, Discantclausel fis/g oberen. Doch wichtiger noch: die Rahmentöne entsprechen Baßclauselmelodik und implizieren daher umso mehr Initiale und Cadenz: Dissecta und Perfecta, I-V-I.

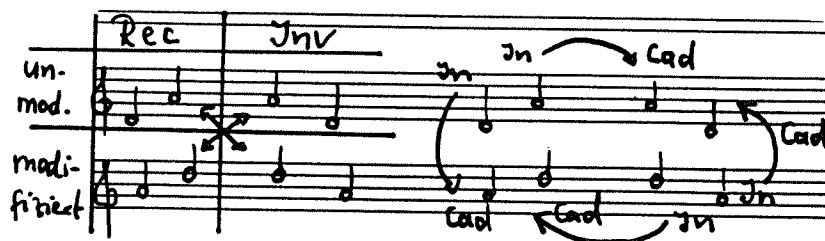
Hat die thematische Initiale also Baßclauselmelodik, so kann sie gleichzeitig starke cadenzielle Wirkung und Funktion haben. Bach, Fuga b (WK I): (Beispiel 21)



Kunst der Fuge: (Beispiel 22)



Rectus
u. Inversus:
Metrische
Bezüge der
Themenköpfe



Generalbaß-Konfigurationen. Jedoch: alles auf der Grundlage melodischer Linearität.

Ein Baustein dieser Sequenz wird nun seiner "ureigensten" Bestimmung zugeführt, nämlich der Schlußfindung: er wird zum Ausstieg aus der Sequenz benutzt und damit zur *Cadenz*; er wird cadenziell definiert. (Beispiel 25)

Two musical examples, (a) and (b), illustrating cadential structures. Example (a) is labeled "Tersfall" and "halbtonige Tenorclausel Variante". Example (b) is labeled "(b)" and "Disc.-cl.-imperf." with a note "„Cad.-Überspielung“".

Der Anfang des Chorals "Verleih uns Frieden" ^{kann} sein contrapunctisch eine Baßclausel; die Chormelodie wird als Discantclausel gefaßt. Gleichwohl liegt hier noch keine Cadenz vor. Diese erscheint erst, natürlicherweise, am Versende. Erst dort hat die Perfecta cadenzielle Wirkung. (Beispiel 26)

Musical example 26 showing a cadence structure with labels "Perf." and "Cad.".

Beispiel 24 stellt also einen solchen Clauselbeginn, der nicht Cadenz ist, in einen Zusammenhang innerhalb der Choralvariation, der ihn zur Cadenz macht.

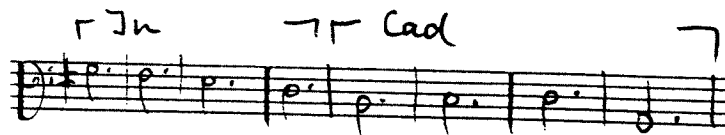
10.1 Die "Gravitation" von Cadenzen

Im Zusammenhang mit Organisation von Cadenzen hat sich eine allegorischer Vergleich, besonders im Improvisationsunterricht, als besonders hilfreich erwiesen: das Phänomen der "Gravitation". Befindet man in einem Kontext, der nicht Cadenz ist (ewta in einer Sequenz), so wird man ab einem gewissen Punkt eine bestimmte Fluchtebene ansteuern. Hier beginnt das eigentliche cadenzielle

Vorfeld. Die Sequenz wird von der Cadenz gleichsam "angezogen"; der metrische Vorgang wird teleologisch - zielgerichtet steuert der Satz auf die Cadenz zu. Gemeint ist⁵ eine Prozeßstrecke, die in die "Forminsel", in das gliedernde Moment der Cadenz einmündet.

Dabei trifft das Bild der Gravitation noch ein zweites Kriterium: das der Beschleunigung. Die "Zwangsläufigkeit", mit der eine Ebene cadenziell gefestigt sein will, nimmt umso mehr zu, je weiter man sich dieser Ebene nähert. Dieses geht meistens mit einer Beschleunigung des Sequenzprozesses einher. Rein satztechnisch liegt dieser Vorgang darin begründet, daß - beispielsweise bei Monte - die leitereigenen Binnenstrebetöne übersprungen werden; die Sequenz beschleunigt sich zum oberen Rahmenton der Oktave.

Folgendes Beispiel soll diesen Gedankengang veranschaulichen: der erste cadenzielle Viertakter des Goldbergbasses entspricht der "Ruggiero"-Clausel. (Beispiel 27)



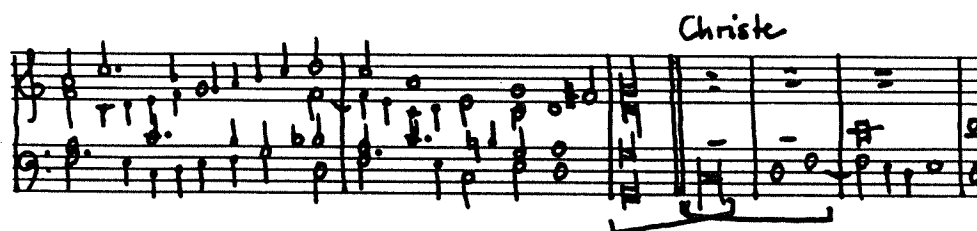
Der Ansatz dieser Clausel provoziert eine "Monte"-Sequenz, er wird also Sequenz-Baustein. An dieser Stelle "befreit" sich der Satz - mehr oder weniger überraschend - aus dem "Gravitationsfeld" der Cadenz und erweitert damit parenthetisch die regelmäßige Viertaktigkeit des Goldberg-Basses.

Am Ende beschleunigt sich die Sequenz jedoch und gerät damit in den "Sog" der eben noch geschnittenen (bzw. sequenziell ausgeflohenen) Cadenz. (Beispiel 28)

Handwritten musical notation on a single staff. It shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, there are handwritten markings: 'In' with a bracket over the first three notes, and 'Cad' with a bracket over the last three notes. Below the staff, there are handwritten markings: '6-5' under the first three notes, '6-5' under the last three notes, and '6-5' under the final note. To the right of the staff, there is a handwritten note: 'Überspringen der 7. Stufe (Seq-Beschleunigung)' with an arrow pointing to the final note. Below the staff, there is a handwritten note: 'statt:' followed by a musical notation showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with '6-5' under the first three notes, '6-5' under the last three notes, and '6-5' under the final note.

⁵ analog der Terminologie von Christoph Hohlfeld

Oft wird der Satz kurz vor der Finalcadenz durch ein ascendentes Signum - gleichsam "im letzten Moment" - um eine Quinte gehoben, mit anderen Worten: das Clauselvorfeld steuert (im folgenden Beispiel) die Finalebene C an, die jedoch von der Penultima zur Ultima nach G geschnitten wird. Der Ansatz des darauffolgenden Motettenabschnittes erfolgt wiederum durch Unterquintgrundierung - die erwartete Ebene wird eingelöst. Auf diese Weise erscheint die Finalcadenz des vorangegangenen Satzes a posteriori (metrisch) als Penultima, der Cadenzvorgang wird gewissermaßen erst durch den Ansatzton des neuen Abschnittes abgeschlossen. Dieser Ton kann daher - auf die Gesamtmetrik bezogen - bivalent, will sagen: chiasmisch aufgefaßt werden: Abschluß eines vorangegangenen Prozesses, Initiierung eines neuen. (Josquin, ebd., Übergang vom Kyrie zum Christe:) (Beispiel 29)



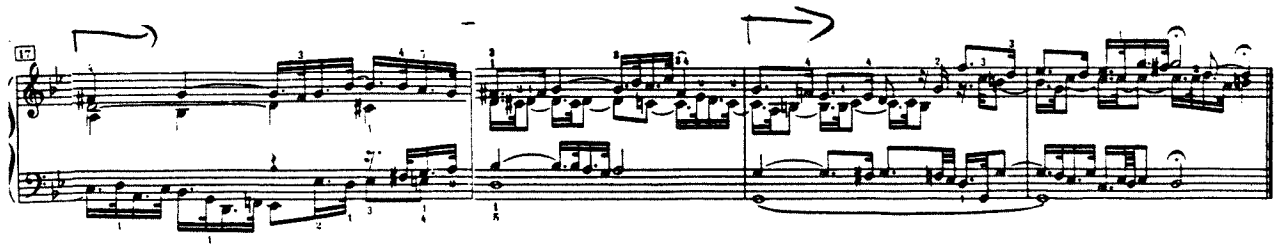
Der Neigung zur Beschleunigung von Sequenzen steht die Neigung zum Retardieren von Cadenzen gegenüber. Wenn es der musikalische Kontext erlaubt,⁶ so werden Cadenzen gern mehrfach angesteuert, angereichert, trugschlüssig geweitet, usw.

Chopin, b-moll-Nocturne: (Beispiel 30)



⁶ Dieses ist umso mehr der Fall, je fantasiehafter der Gestus ist, d.h. je mehr formaler "Raum" der Cadenz zur Verfügung steht.

Bach: (Beispiel 31)



Mozart: (Beispiel 32)



Vom Wesen her gehören auch Orgelpunkte in diesen Zusammenhang (siehe auch Beispiel 27). Bach, Matthäus-Passion (siehe Anhang, S.70, 69)

Da die Bausteine von Sequenzen und die von Cadenzen substantiell (satztechnisch) identisch sind, so kann eine bestimmte Clausel-Progression innerhalb einer Sequenz als Einstieg in die Cadenz dienen, aber auch umgekehrt: ein cadenzielles Mittel (meistens die Antepenultima) wird Sequenzansatz, also: sequentiell genutzt, "definiert". (Beispiel 33)



Auf diese Weise "befreit" man sich aus dem "Gravitationsfeld" der Cadenz. Das beschleunigende, (um bei dem Vergleich zu bleiben:) "zentrifugale" Moment ist dabei der cadenzielle Clauselbaustein. Dieser versteht sich gleichzeitig "chiastisch": als Bestandteil eines Schlusses ist er gleichzeitig Ansatz zu etwas Neuem.

11. Regelmäßige Periodik

Das Erarbeiten regelmäßiger Periodik kann auf der Grundlage cadenzieller Viertakter (oder allgemeiner: viergliedriger Cadenzen¹) erfolgen. Dieses betrifft - namentlich im Improvisationsunterricht - besonders den Suitensatz, den cantablen Stil (Arioso), Schubert-Ländler, Mazurka, usw.

Dabei eignet sich - als Ausgangspunkt beispielweise für den Suitensatz - das Baßgerüst der "Goldberg-Variationen" von J.S. Bach besonders gut. Hier werden viertaktige Sequenzabschnitte (Fauxbourdon, Quintfall, Fonte) jeweils mit der viertaktigen "Ruggiero"-Formel abcadenziert. (Beispiel 31)



Dieses Modell ist natürlich auf vielfältige Weise modifizierbar. Der Ersatz der Fonte-Passage durch "Monte" nach dem Doppelstrich mag als ein Beispiel dienen. (Beispiel 32)

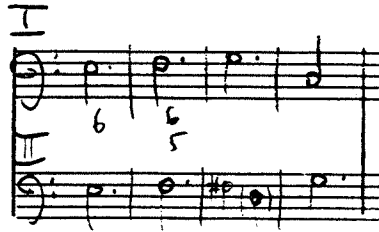


Varianten des Goldbergbasses in Moll und ein Beispiel einer Dur-Variante sind im Anhang aufgeführt (S. 220). Diese verstehen sich nicht nur als Improvisationsgerüste; jedes Beispiel greift gleichzeitig ein Generalbaßproblem heraus und stellt es als Übung vor.

¹ Die rhythmisch-metrischen Einheiten einer Cadenz müssen nicht immer identisch sein mit den akzentmetrischen Takten.

Ein weiterer Weg zur regelmäßigen Periodik ist das Einsetzen von cadenziellen Viertaktgruppen.²

Grundsätzlich sind zwei unterschiedliche Situationen festzustellen: Schließung zur I und Öffnung zur V. Letzterer Vorgang muß gegenüber ersterem die Antepenultima strecken; dabei gibt es vielfältige Möglichkeiten (Monte, Quintfall, etc.) (Beispiel 33)



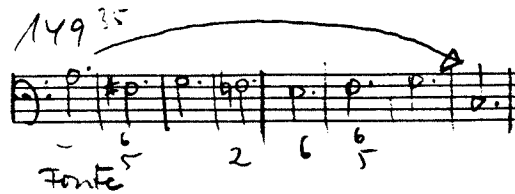
Auf diese Weise kann ein Cadenzplan beispielsweise eines Arioso mit Viertaktgruppen organisiert werden. Oft bleiben die thematischen Initialen identisch, die Cadenz wechselt zu einem zweistimmigen Klaviersatz, der den dynamischen und gestisch-affekthaltigen Gegensatz sucht. Dieses entspricht jenem Ideal in der bildenen Kunst, das die Italiener "*chiaro oscuro*"³ nennen: ein schroffer Forte-Piano-Gegensatz und kein Forte im Sinne von "*più espressivo*", wie man es etwa bei Mozart häufig findet. (Beispiel 34)



² Nichts anderes geschieht auch im Goldberg-Modell. Hier soll demgegenüber allerdings kein Passacaglia-ähnlicher Baß in toto vorgegeben werden: Anregung zum flexiblen Handhaben der viertaktigen Cadenzmodelle.

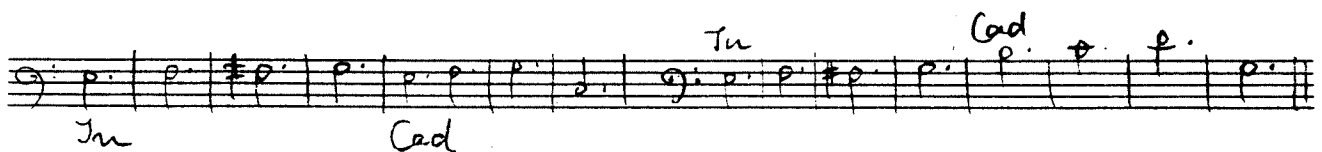
³ Etwa die hell-dunkel-Gegensätze in Bildern Caravaggios oder Ter Brugghens.

Von Moll aus über Fonte zur plagalen Dominante: (Beispiel 35)

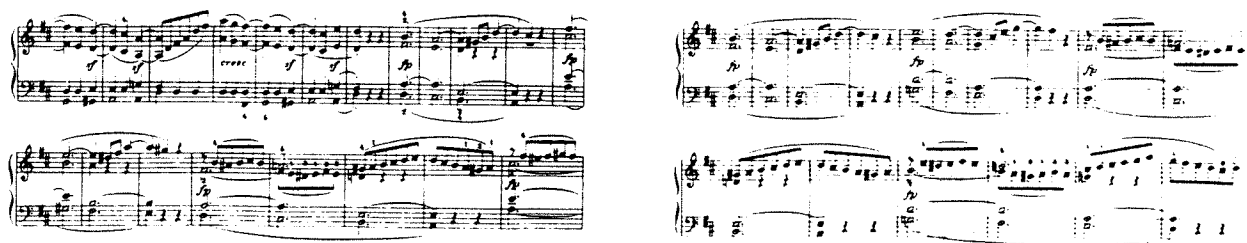


Die Einfachheit dieser Vorgehensweise (und damit die Eignung zum Einstieg in improvisatorisches Arbeiten) besteht darin, daß der Viertakter in der Zieltonart in den meisten Fällen übergangslos hintan gestzt werden kann. Gelenksequenzen bestehen in der Regel aus überschaubaren Sequenzmodellen. Dabei ist es nicht unbedingt nötig, im Moment des Spielens eine erreichte Ebene "tonikal" zu klassifizieren. Dem Viertakter II aus Beispiel 33 kann eine Cadenz zur Unterquinte folgen (Perfecta) - hierbei reicht allerdings nicht der (von Anfängern gern angehängte) Quintschritt abwärts, sprich: die Clausel. Die Schließung zur I. Stufe muß einer metrisch-formalen Einheit genügen (also mindestens: Viertakter I), mit anderen Worten: einer Cadenz entsprechen.

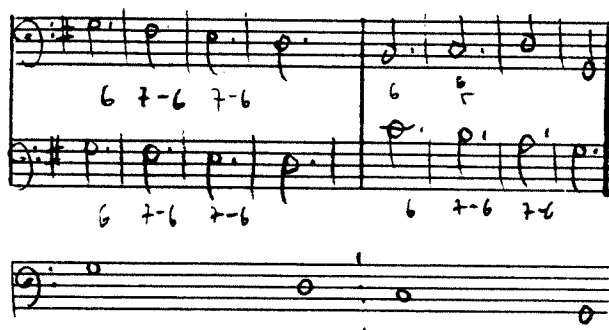
Viertakter II kann indessen ebenso auf der erreichten Ebene stagnieren; die Oberquinte wird dann cadenziell bestätigt. Beide Vorgänge finden Z.B. in Sonatensätzen, beim Übergang vom Haupt- zum Seitensatz, ihre Anwendung (letzterer in der Exposition, ersterer in der Reprise) und bilden so ein übergeordnetes Verhältnis von Öffnung und Schließung (Vordersatz und Nachsatz). (Beispiel 36)



Beethoven, op.28, 1.Satz; Vergleich des Fauxbourdonsatzes in der Exposition mit dem in der Reprise: (Beispiel 37)



Hier liegt es nahe, den Vergleich zum Goldbergbaß heranzuziehen. Es scheint, als sei die "Ruggiero"-Clausel beim Beispiel Beethovens durch den Fauxbourdonsatz "ersetzt", oder, mit anderen Worten: der Goldbergbaß ist auf Fauxbourdonstrukturen zurückführbar - die geometrische Teilung der Oktave tritt deutlich hervor. (Beispiel 38)

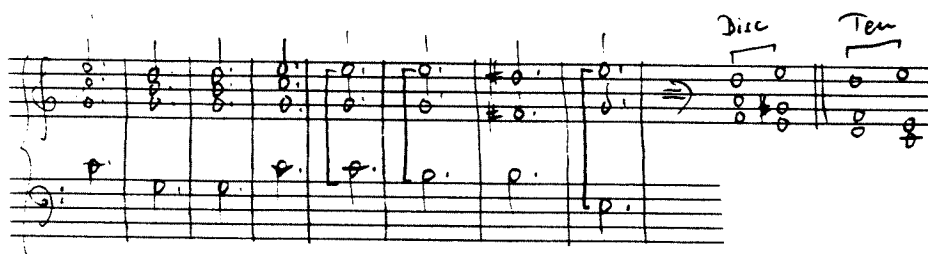


Darüber hinaus lassen sich im Goldbergbaß Quintfallstrukturen feststellen. Diese "verbinden" gleichsam Initiale und Cadenz miteinander, sie haben die Funktion eines Chiasmus oder (um einen Begriff aus der Literatur zu bemühen) eines "Enjambements". (Beispiel 39)





Oft wird in Dur auf diese Weise zur großen Oberterz geöffnet. Vermittelt Beethoven den Übergang noch durch die Capacitas Sextae und, damit verbunden, durch die phrygische Tenorizans, so schließt sich in der Romantik häufig ein cadenzieller Viertakter übergangslos an: ein Liegeton (im folgenden Beispiel e) wird auf unterschiedliche Weisen eingefärbt - als Terz eines Durakkordes und als Grundton eines Mollakkordes. Hier greift wiederum altes contrapunctisches Denken: das Unterfangen mit Basiskonsonanzen (in diesem Fall: Terz und Oktave), phrygische Cadenzvarianten. (Beispiel 44)



Dieser Themenkreis wird später, im Zusammenhang mit romantischer Harmonik, noch ausführlicher erläutert werden.

Typisch für die Romantik ist auch hier die Neigung zur partiellen Metrik. Dieses gilt in besonderer Weise für Mazurken Chopins, aber auch in dem einen oder anderen Walzer Schuberts findet sich dergleichen. Der Satz greift mitten hinein in einen cadenziellen oder sequenziellen Prozeß. Dabei sind ascendente Sequenzen (bei Chopin besonders Terzstiege) typisch. (Beispiele 45)

I

Komponiert 1830

Opus 6 Nr. 1



12. Cadenzvarianten und -anreicherungen

Ein Auszug der *wesentlichsten Cadenzvarianten im Barock* findet sich im Anhang auf Seite 2. Wesentliches Kriterium dabei ist einerseits, daß eine Tenor-Discantclausel-Vorhaltsbildung zwischen den Oberstimmen mit unterschiedlichen Baßgängen grundiert wird, andererseits, daß dabei die Baßclausel-Penultima einer Perfecta oder Acquiescens mit ihren melodischen Nachbarclauseln "umspielt" wird.

Die Flexibilität und Modifikationsfähigkeit eines Cadenzelementes nimmt in dem Maße zu, in dem man sich von der Ultima entfernt.

Die Ultima selbst ist Zielpunkt der Clausel und kann ihrerseits nur wenig angereichert werden. Naheliegende Mittel sind beispielweise Vorhaltsbildungen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der Schluß der Matthäus-Passion von Bach: verzögert aufgelöste Discantclausel.

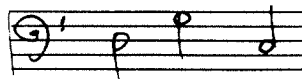
(Beispiel 41)



Über die verschiedenen Techniken, eine Ultima "auszufliehen" ("Trugschluß", "Occulta") wird weiter unten gesprochen werden.

Das flexibelste Element der Cadenz ist somit die Antepenultima, das contrapunctische Moment der Eincadenzierung der Quinte.

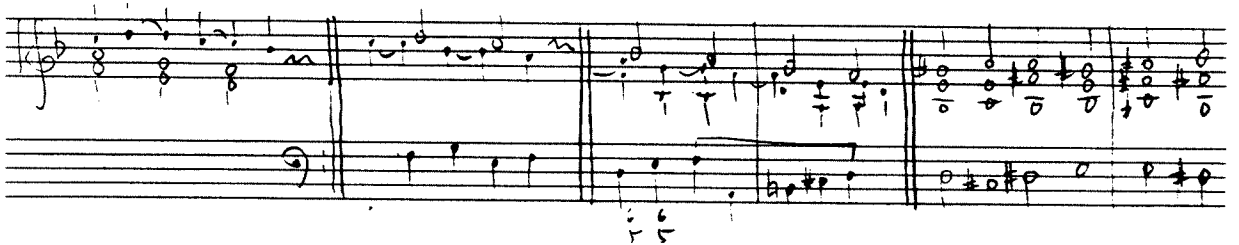
Geschieht dies wiederum durch eine Baßclausel, so entsteht innerhalb der Cadenz ein kleiner Quintfall. (Beispiel 42)



Die Eincadenzierung der Quinte entspricht der funktionsharmonischen Situation der Subdominante. Vergleiche hierzu die Zusammenstellung "Erscheinungsformen der Subdominante", Anhang S.17)

Entscheidend dabei ist, daß die "Bausteine", die wir durch die Sequenzierung der Elementarclauseln und deren damit verbundener Modifikation (z.B. Discantclauselimperfektion) erhalten haben, die dissonanten Generalbaßakkorde und ihre unterschiedlichen Akzidenz-Formen, nun ihrerseits wiederum in der Cadenz verwendet werden (5/6, 2, 7, etc.). Diese so erhaltenen Cadenzformen werden nun wiederum sequenziert, so daß wir angereicherte Sequenzvarianten erhalten. Beispiel:

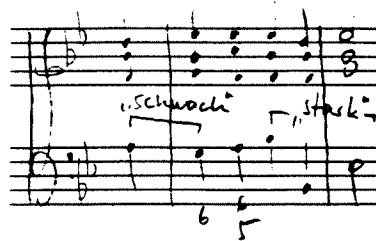
Fauxb. --> Fonte --> Quintsextakk. --> Cantizans über zwei Quintsextakk. (Ruggiero-Variante, Cadenzüberspielung, siehe auch: Monte) --> Terzfallvariante/ Montevariante (Beispiel 43)



Die Cantizans über zwei Quintsextakkorde ist durch einen aufwärtssteigenden Fauxbourdon ersetzbar. Bach, "O Gott, du frommer Gott: (Beispiel 44)



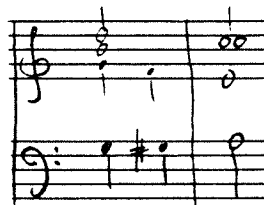
Häufig wird, wie beim Baustein der Monte-Variante in Beispiel 43 zu sehen, die Cadenz zunächst "schwach" (hier über Sekundakkord) und dann "stark" (Quintschritt) angesteuert. (Beispiel 45)



Ein stufenweise ansteigender Baß kann grundsätzlich die Bezifferungen -, -; 6, -; 5/6, -; 7, - aufweisen. In diesem Zusammenhang kann eine halbtönige oder gantznige Cantizans oder eine Occulta vorliegen. Wird eine Occulta in Dur oder eine gantznige Cantizans durch die halbtönige Cantizans verschärft, (folgen also zwei Penultimavarianten hintereinander), so entsteht eine Monte-Konfiguration. (Beispiel 46)



Bei einem 8-7 Durchgang, einem 7-6-Portament oder einer Vorhaltsbildung kann sich der Baß leittönig verschärfen. Hier wiederum ein Beispiel vor für die unterschiedliche contrapunctische Geschwindigkeit der einzelnen Stimmen bei Bach (s.o.). Noch bevor die betreffende Oberstimme den Transitus oder die Syncopatio beendet hat, bettet sie der Baß in ein anderes Umfeld. Jene Oberstimme ist contrapunctisch langsamer. Oder: die Contrapunctik verläuft inkohärent. (Beispiel 47)

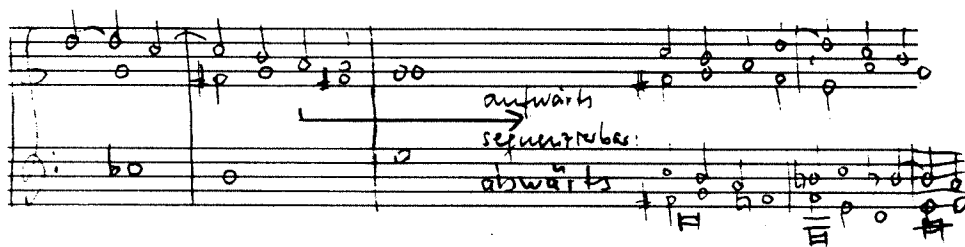


Bach, "Wer nur den lieben Gott läßt walten", Schlußcadenz des ^{ersten} ~~zweiten~~ Verses: (Beispiel 47a)

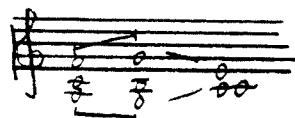
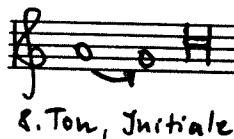


Über die verschiedenen Erscheinungsformen der Capacitas sextae auf der Antepenultima und, in diesem Zusammenhang, über den Neapolitaner wurde bereits gesprochen.

Bisweilen wird bei einer phrygischen Descendens zur Quinte die Discantclausel imperfiziert; dadurch entsteht ein Septimen-Patiens zur Baßclausel-Penultima. Es folgt die Perfecta mit selbsteinstellender Quart (Discantclausel). (Beispiel 48)



In Dur kann die V. Stufe über Tenorizans oder Cantizans mit ganz- oder halbtöniger Discantclausel eincadenziert werden. Erscheint die ganztönige Discantclausel, gemeinsam mit der ganztönigen Tenorclausel, so besitzt diese Variante einen ähnlichen, zwangsläufigen "Zug" in die Unterquinte wie die halbtönige Tenorizans. (Beispiel 49)



Bach.
Fuga C
(WK I)
Fuga C
(WK II)



Das Supersemitonium modi in Dur ist ein romantischer Topos (s. z.B. Bruckner, IV. Sinfonie; Brahms IV. Sinfonie, 2. Satz, aber auch: Mozart, Sonate B für Violine und Klavier, 2. Satz): (*Beispiel 50*)



Auch das Beispiel aus der "Appassionata" Beethovens gehört in diesen Zusammenhang.¹

Bei einem (recht seltenen) chromatischen Baß in Dur muß zwangsläufig das Supersemitonium am unteren Tetrachordrand eingestellt werden. Bach, Fuga As, WKII (*Beispiel 51*)



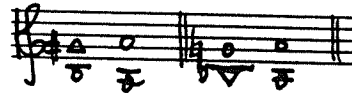
Beethoven, Sonate op. 101, 2. Satz (*Beispiel 52*)



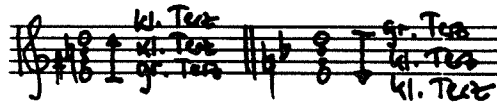
¹ Vergleiche die Erörterungen zum "übermäßigen Quintsextakkord"

12.1. Zum Septgegenklang

Noch einmal zurück zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen, den beiden Tenorizans-Varianten: (*Beispiel 53*)



Beide Formen sind, im harmonisch-dualistischen Sinne, septverwandt: der fixe Septrahmen wird auf zwei Arten mit Terzen angefüllt, ein Vorgang, der dualistisch deutbar ist; man spricht vom "Septgegenklangverhältnis". (*Beispiel 54*)



Diese Erscheinung ist bei Bach außerordentlich häufig anzutreffen. Im cadenziellen Zusammenhang stellt sie eine geradezu stiltypische chromatische Alternative bzw. Anreicherung dar: (*Beispiel 55*)



Dieses entspricht dem Riepelschen "Monte".

Doch nicht nur bei der Betrachtung cadenzieller, sondern auch und gerade struktureller bzw. formaler Vorgänge spielt der Septgegenklang eine herausragende Rolle. Grundsätzlich bedeutet ein ascender Septgegenklangschnitt einen Sprung über drei Quinten

aufwärts, der häufig, gewissermaßen im Sinne einer "harmonischen Cambiata", stufenweise (besser: quintweise) nach unten wieder eingeholt wird. (Beispiel 56)

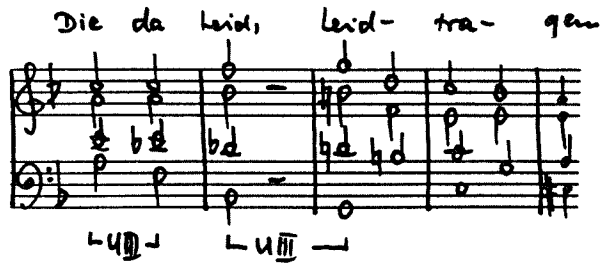
d H E A d d H E a
 [Schritt] 3 Quinten aufwärts, Stufenweise Einholung, OV-Öffnung

Bach, Kunst der Fuge, Contrapunctus 4: (Beispiel 57)

Ein Vergleich zum zweiten Satz des Beethoven'schen Violinkonzertes liegt nahe: (Beispiel 58)

Cap. sextae Fis H E A D G
 x = phyg. Tenoritus

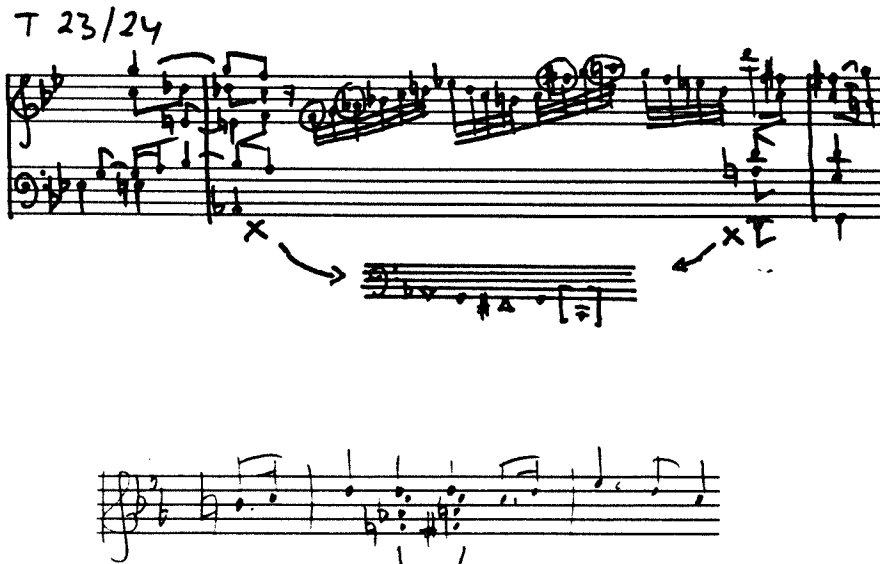
Im 19. und 20 Jhd. gewinnt das Septgegenklangverhältnis zusehens die Bedeutung einer "Klangverwandlung"; das erste der beiden folgenden Beispiele stammt aus dem "Deutschen Requiem" von Brahms: hier besteht ein semantischer, "textexegetischer" Bezug zur Verwandlung derjenigen, "die da Leid tragen", "...denn sie sollen getröstet werden". Das zweite Beispiel ist dem Zyklus "Für Kinder" von Bartók entnommen ("Chorlied"). (Beispiel 59)



In der "messagiera"-Szene aus dem "Orfeo" ; der Schlüsselszene der Oper, nutzt Monteverdi diese Satzkonstellation zur extremen chromatischen Belastung und damit zur unmißverständlichen musikalischen Darstellung der Textaussage und des Affekts, ganz im Sinne der "rappresentazione" und der "seconda pratica". (Beispiel 60)



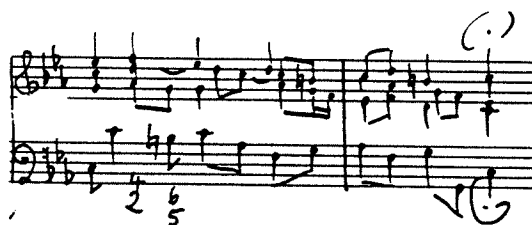
Aus vielen möglichen Beispielen seien zwei weitere ausgewählt, willkürlich zwar, doch gleichwohl stellvertretend für die mannigfaltigen kompositorischen Verwendungsmöglichkeiten dieses Mittels, über die Zeitstile hinweg. (Bach, Fantasie g-moll für Orgel; Schubert, Impromptus c-moll:) (Beispiel 61)



Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß das Septverhältnis, je nach Zeit, Komponist und formalem Kontext, folgende Bedeutungen haben kann: *clauselimmanente Fortschreitung, cadenziell-harmonischer Vorgang, strukturelle, formbildende Funktion, Klangverwandlung*. Natürlich greifen, besonders bei Bach, diese Komponenten zum Teil ineinander.

12.2. Sekundakkorde und ihre Auflösungsvarianten

Angesichts dessen sind zwei *grundsätzliche Sekundakkordtypen* zu unterscheiden: der belastete und der unbelastete (siehe "Sequenzen IIIb, Anhang S.12). Ersterer bringt die Signen der Ausgangstonart; der cadenzielle Prozeß ist geschlossen zur I. (*Beispiel 62*)



Die belastete Form bringt die Signen zur Oberquinte, öffnet den Satz also dorthin. (*Beispiel 63*)



In beiden Fällen liegt gleichsam ein kleiner "Fonte-Ausschnitt" vor: 2,5/6 bzw. 2,6

Siehe in diesem Zusammenhang: Bach-Schemelli "Selig, wer an Christum denkt": beide Formen werden alternativ gegeneinander gestellt. Typisch für Bach: zunächst die unbelastete Form, dann die sich öffnende. (*Beispiel 64*)

Se - lig, wer an Je - sum denkt, der für uns am Kreuz ge - stor - ben,
der das Le - ben uns ge - schenkt, der uns sei - ne Gnad er - wor - ben

Figured bass notation below the staff: 6 6 7 6 1 6 6 7 7 9 3 6 5

Diese beiden Akzidens-Varianten des Sekundakkordes entsprechen einem Septgegenklang-Verhältnis, oder: die Oberquinte wird einmal durch die halbtönige Tenorizans, einmal durch die ganztönige eincadenziert (jeweils mit komplementärer Gegenclausel). (*Beispiel 65*)

Septgegenkl.

Des Öfteren kombiniert Bach beide Formen miteinander: "Scheinöffnung" in die Oberquinte durch ascendente Signen, dennoch: harmonisch stagnierend auf der I (fis/a als Cadenzanreicherung (Umspielung der Quinte) und nicht als signifikante Oberquintöffnung). Andererseits: unbelasteter Sekundakkord, gleichwohl erscheint in der linken Hand nicht die Discantclausel h, sondern b; es erscheint ein kleiner Fonte-Ausschnitt (2,5/6). (*Beispiel 65*)_a

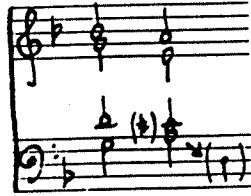
Figured bass notation for the left example: 2 6 6 5 4

Figured bass notation for the right example: 2 6 2 6 4 5 5 4

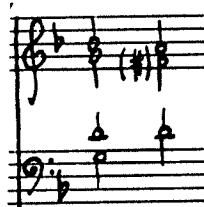
Bis jetzt begegneten uns zwei grundsätzliche Stimmführungs- bzw. Bezifferungsformen des Sekundakkordes: 2,6 und 2,5/6. Der Sekundakkord erweist sich jedoch als äußerst flexible cadenzielle Schaltstelle.

Betrachten wir zu diesem Zweck noch einmal die grundsätzlichen Möglichkeiten, die halbtönige Tenorizans contrapunctisch zu fassen.

Discantclausel (ganztönig) als primäre Reaktion im Baß, eventuell mit anschließender Unterquintierung (Acquiescens oder Perfecta, stil- und modusabhängig). (*Beispiel 66*)

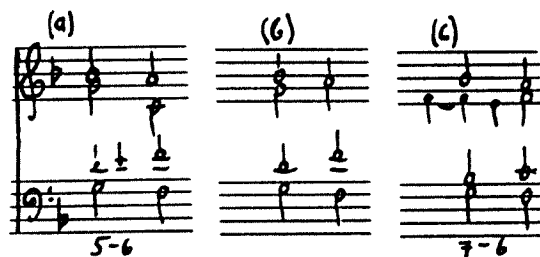


Auch im Kontext einer Acquiescens (sofortige Unterquintierung der Ultima). (*Beispiel 67*)



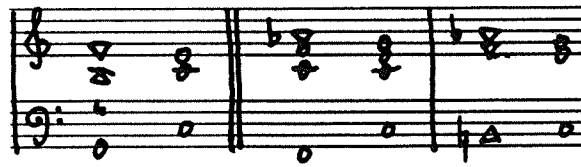
In beiden Fällen wird der Halbtonschritt abwärts als Supersemitonium modi gefaßt.

Durch Unterterzierung hingegen erhält er den Charakter einer Mixturstimme zur Tenorclausel. (*Beispiel 68*)

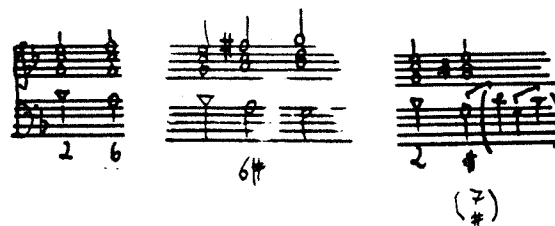


Dies phrygischen Cadenzvarianten spielen nun bei der Betrachtung des Sekundakkordes eine Rolle.

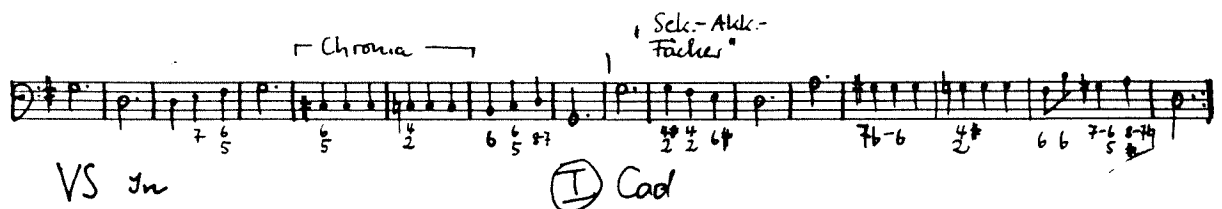
Bei primär harmonischer Betrachtungsweise kann der Halbtonschritt abwärts als Leitton ("Gleitton") von oben in die Terz einerseits, als Leitton von oben in die Quinte ("Supersemitonium modi") andererseits verstanden werden. (*Beispiel 69*)



Liegt das Agens/ Patiens-Verhältnis zwischen den beiden Unterstimmen (Sekundakkord), so sind angesichts des bisher Gesagten grundsätzlich zwei Auflösungsmöglichkeiten denkbar: (Beispiel 70)



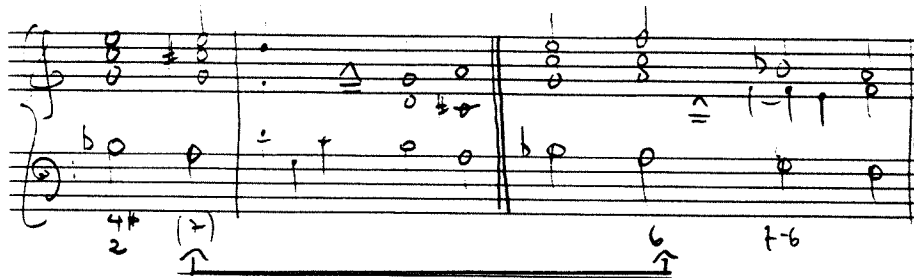
Im ersten Fall erhält man eine Capacitas Sextae mit kleiner Terz, im zweiten eine Capacitas Quintae mit großer Terz. Die Capacitas Sextae kann sowohl groß als auch klein sein; bei großer Sexte erhält man durch das ascendente Signum (Discantclausel) eine Art Cadenzüberspielung (via Tenorizans), oft als Fächerfigur: (Beispiel 71)



Bach, "In dulci jubilo", Vs.3: (Beispiel 71a)



Die Variante mit Capacitas Quintae deutet den Halbtonschritt abwärts als phrygische Tenorizans. Die beiden Ultimae F ("modern gesprochen: mit Terzbaß) und A entsprechen den beiden Möglichkeiten einer phrygischen Cadenzultima (s.o.). Letztere initiiert häufig einen kleinen Quintfall ("Fonte") zur ersten Stufe. (*Beispiel 72*)



Auf diese Weise ist - beispielsweise in Moll-Chorälen - eine Zeilenschluß-Cadenz durchaus auf der siebten Stufe denbar.

Eine Hauptcadenz auf der siebten Stufe ist ungewöhnlich und von den Psalmtönen her nicht ableitbar. Immerhin begegnet man ihr bisweilen in Bachschen Choralsätzen. In der Bearbeitung von "Nicht so traurig, nicht so sehr" (1./2. Ton auf c) findet sich am Ende der vorletzten Zeile ("nimm fürlieb mit deinem Gott") eine B-Cadenz, die, wenn auch über Clausula Perfecta F/B erreicht, doch der Sectio der plagalen Dominante Es zugehört, die eine Zeile zuvor am Doppelstrich erreicht wurde. Die Ebene B stellt also eine Oberquintierung, eine Steigerungs- oder Öffnungsebene zu Es dar. Die Rückcadenz nach c erfolgt über den Sekundakkord über as, der nicht nach Es (Sextakkord), sondern (als Supersemitonium) in die Capacitas quintae mit Signum h (Discantclausel nach c) aufgelöst wird. (*Beispiel 73*)



Am Schluß eines chromatischen Basses (halbtönige Tenorizans in den unteren Tetrachord-Eckton) wird in der Regel über phrygische Descendens und Discantclausel-Signum zur Baßclausel-Penultima eincadenziert. Der Satz bleibt geschlossen in der Ausgangstonart. Bach, Schemelli Nr.23) (*Beispiel 74*)

So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu - lei - den,
für mich, der ich ein Sün - der bin, der dich be - trübt in Freu - den.

6 6 6 6 6 7 8 8 6 6 6 6 87

6 4 5 4 3 2 1

Signum für g!

Perf. v. a. g

Führt man jedoch den Fauxbourdonsatz ohne Discantclauselsignum weiter nach unten, so wird der untere Tetrachordckton überspielt. Dieses entspricht der Sekundakkord-Auflösungsvariante (Strebeton in die Terz). Mozart, Dissonanzen-Quartett, Anfang: (*Beispiel 75*)

Es-Cad wird durch Weiterführen der Seq (7-6, Fauxbourdon) aus-geflohen; die Disc-cl nach unten getrieben

Erlösung des C-Cad

Die Synthese beider Formen, Capacitas Sextae mit großer Terz, ist bei Bach (auch und besonders in der "Kunst der Fuge") als Schlußsignum besonders häufig anzutreffen und bedeutet entweder Abcadenzierung über die Perfecta in die Unterquinte, oder (als ausgeschmücktere Form) liegender Schlußorgelpunkt mit Unterquintestieg ("Scheinperfecta", s.o.) und anschließender Acquiescens. (Bach, Kunst der Fuge, Cp 4, Schluß: (s.o.)) (*Beispiel 76*)

x

f

Bach, Matthäus-Passion, Altarie "Können Tränen meiner Wangen":
Hier sind die verschiedenen Möglichkeiten, den Sekundakkord zu führen, geradezu beispielhaft vorgestellt. (Beispiel 77)

Seven musical examples showing different ways to lead a secondary chord (Sekundakkord) in Bach's Matthäus-Passion. The examples are labeled T86, T17, T46/47, T64, T32, T7, T13, and T9. Each example shows a short musical phrase with a secondary chord and its resolution, with handwritten numbers indicating fingerings or specific notes.

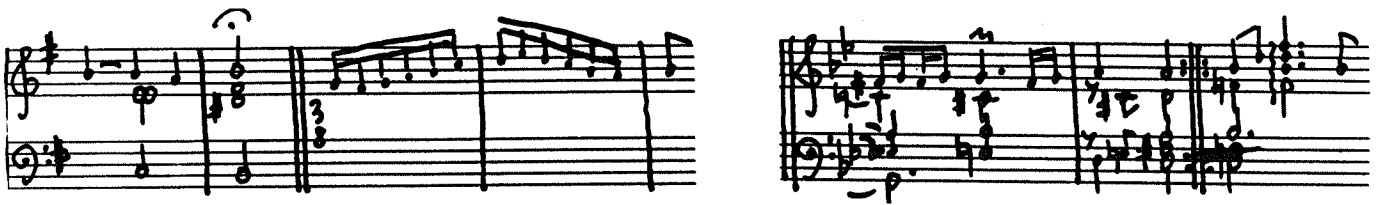
Interessant ist, daß T47/48 eine Septgegenklangrelation (Schnitt drei Quinten aufwärts) entsteht, die wiederum "harmonisch cambiat" über Quintfall "stufenweise" eingeholt wird. (Beispiel 78)

A musical score for the aria "Können Tränen meiner Wangen" from Bach's Matthäus-Passion. The score is for Violin I (Vi), Alto (A), and Bass (B). The lyrics are: "gen. o, so nehmt mein Herz hin - ein, so nehmt mein Herz, mein Herz hin - ein, o, so nehmt mein Herz, o." The score shows a Septgegenklang relation (Schnitt drei Quinten aufwärts) and harmonic changes (A, D) indicated by handwritten notes.

In diesen Zusammenhang muß folgender Passus aus dem Madrigal "Sfogava con le stelle" (4. Madrigalbuch) von Monteverdi gestellt werden. Die beiden alternativen phrygischen Cadenzultimae folgen unmittelbar hintereinander. (Beispiel 79)

A musical score for the madrigal "Sfogava con le stelle" by Monteverdi. The score shows two alternative phrygian cadences (Cadenzultimae) following each other. The lyrics are: "pie-to-sa si la foreste..."

Im italienischen Concerto-Stil endet der langsame Mittelsatz (wenn er in Moll steht) typischerweise mit einer phrygischen Tenorizans. Der Beginn des Schlußsatzes setzt nun auf der Unterterz an (phrygische Cadenzvariante), eine Erscheinung, die später von der Harmonielehre "Mediantik" genannt werden wird. In Suitensätzen wird diese Technik gern übernommen, beim Übergang vom ersten zum zweiten Teil nach dem Wiederholungszeichen, namentlich bei Sarabanden in Moll. (J.S. Bach, drittes Brandenburgisches Konzert, Übergang vom 2. zum 3. Satz; Englische Suite g-moll, Sarabande:) (Beispiel 80)



Beethoven, Sonate op.2 Nr.2, 1. Satz, Übergang in die Durchführung: (Beispiel 81)



Mendelssohn, Lied ohne Worte op.19, Nr.1: (Beispiel 82)



Bruckner: Sinfonie VII, 1. Satz: (Beispiel 83)

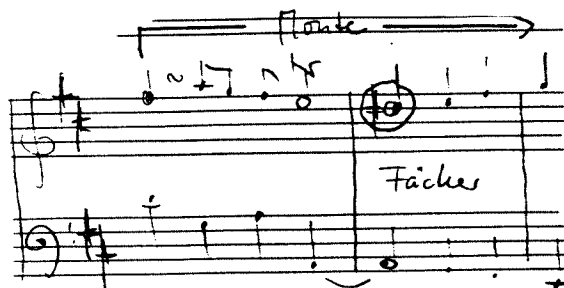
Brahms, Sinfonie IV, 2. Satz: (Beispiel 84)

12.3. Cadenzimperfectionen (Ultima-Schnitte)

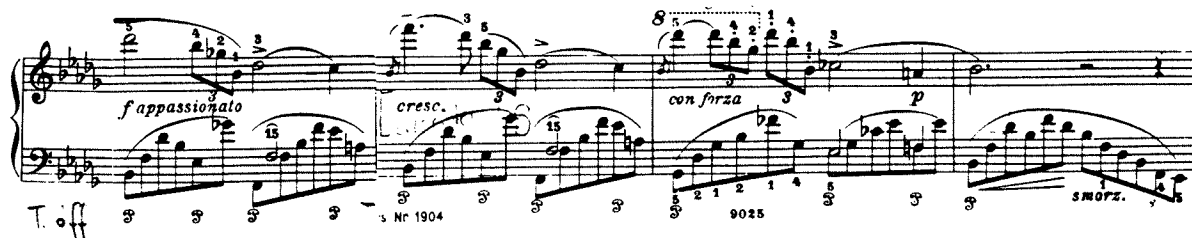
C.Ph.E. Bach, Cembalokonzert c-moll, Wq 43/4. Wie auch bei J.S. Bachschen Fugenthemen, besonders in Stilo-antico-Fugen, häufig anzutreffen, wird hier die ganztönige Tenorclausel durch ihre halbtönige Variante ersetzt. Was bei J.S. Bach in der überwiegenden Anzahl der Fälle zum Unterquinteinstieg führt, wird hier in zu einem Fall in die große Unterterz genutzt (phrygische Cadenzvariante). Dieses dient als Ansatz einer Sequenz; der Satz befreit sich aus dem Sog der Cadenz. Ein Cadenzbaustein wird Sequenzansatz (Chiasmus).

Hier ist der "Pachelbelbaß"-Ausschnitt sinnfällig, wäre indessen auch über die ganztönige Tenorclausel in der Oberstimme zu erreichen. Beide Versionen werden - besonders in der Romantik gleichermaßen und alternativ angewendet. (Beispiel 85)

In Dur trifft man manchmal auf die Hochalteration der Tenorclausel-Ultima: (Beispiel 86)



Häufig springt die Oberstimme aus einer Principalis in die Quinte, um so den melodischen Prozeß weiterzutreiben und die Cadenz nochmals zu verzögern. Die Quinte ist, von den ascendenten wie descendenten Fortschreibungsmöglichkeiten her, der flexibelste Melodieton, da sie in der Mitte des Oktavrahmens liegt und so tetrachordisch nach oben als auch über die Grundierungsquinte nach unten in den Grundton eincadenziert werden kann. Chopin, b-moll-Nocturne: (Beispiel 87)



Beethoven, op.28, 1.Satz: (Beispiel 89)



Occultae im Baß: Sekundschritt aufwärts oder abwärts (bei Bach hier nur Halbtonschritt). Letzteres mündet häufig in einen chromatischen Baß. (*Beispiele 90*)



Die sekundweise aufsteigende Occulta geht von der Baßclausel-Penultima aus. Liegt eine Cantizans vor, so wird der gleiche Effekt erreicht, indem die Ultima die Capacitas sextae erhält: ein kleiner Ausschnitt eines ansteigenden Fauxbourdonsatzes. Bach, "Musikalisches Opfer", Triosonate, 3. Satz (in der Aussetzung von Kirnberger²): (*Beispiel 91*)



² Johann Philipp Kirnberger, Grundsätze des Generalbasses, Berlin 1781, S.14f.

IV. ABSCHNITT:

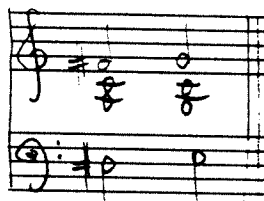
ERGÄNZENDE UND WEITERFÜHRENDE ASPEKTE

13. Romantische Harmonik III

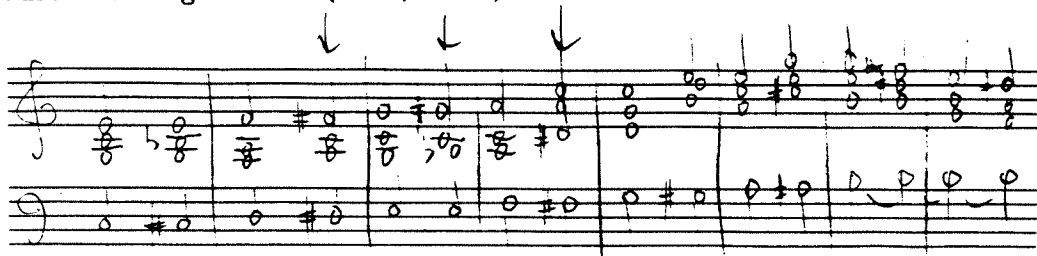
13.1 Leittönigkeit

Wie bereits erwähnt, werden in der Romantik die harmonischen Spannungsverhältnisse dadurch erhöht, daß sich die melodische Leittönigkeit gleichsam "potenziert". Vor diesem Hintergrund muß auch das Dictum Ernst Kurths gewertet werden, das die "Leittonenergie" als treibendes Moment harmonischer Vorgänge begreift.

Von der Clausellehre her betrachtet heißt das: die sich in den Gesamtkontext der Clausel integrierende Tenorclausel koppelt sich als Mixtur an die Discantclausel, steigt also aufwärts in die Terz. Bei Mozart beispielsweise wird nun die Terz durch halbtönige Appoggiaturen melodisch eincadenziert: es entstehen "empfindsame Seufzer". Die Romantik "friert" nun diesen (primär melodischen Vorgang) ein und läßt auf diese Weise das vertikale Moment stärker hervortreten. In jedem Fall: die in die Terz steigende Tenorclausel wird nun zu einer reinen halbtönigen Mixturstimme zur Discantclausel. Die aufwärtssteigende Leittönigkeit der (halbtönigen) Discantclausel "infiziert" den Restsatz: die "ehemalige" Primärclausel (Tenorclausel) verliert ihre originäre Qualität. Nicht selten tritt wiederum eine Mixturstimme zur ascendenten halbtönigen Tenorclausel hinzu; sie erreicht die Quinte der Ultima halbtönig von unten. Durch diese Anreicherungen entsteht, wendet man sie auf tradierte Generalbaßbezeichnungen an, gleichsam eine "Akkordgattung vierter Generation". (*Beispiel 1*)

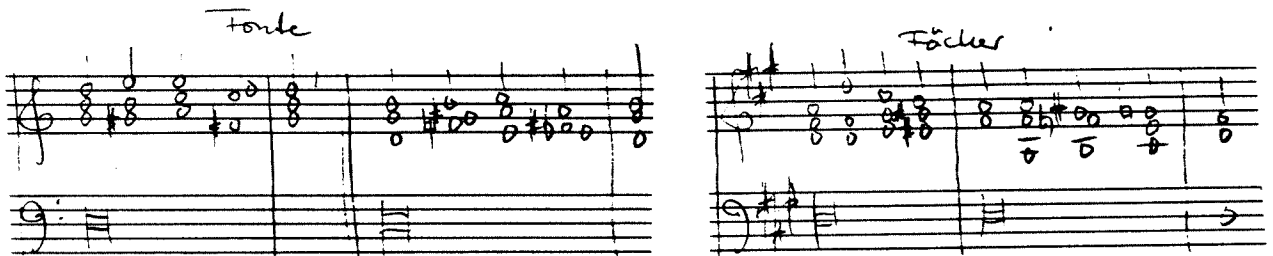


Dieses Phänomen wird beispielsweise in romantischen "Monte-Varianten" genutzt. (Beispiel 2)



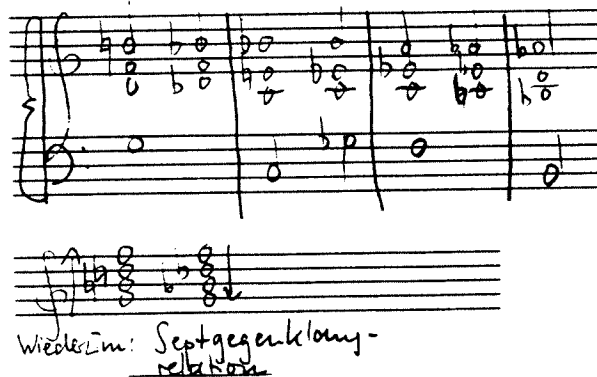
13.2. Orgelpunktvarianten

Während der tradierte Orgelpunkt eine ausgezierte Acquiescens (auf der I) bzw. Desiderans (auf der V) über liegendem Baßton ist, so bevorzugt die Romantik Sequenzmodelle über Orgelpunkt. Allerdings: auch das ist bereits beispielsweise bei Bach oder Mozart vorgeformt. (Beispiel 3)



13.3. Quinteintrübung

Der Quintfall mit Quinteintrübungen ("künstliches Supersemitonium zur folgenden Ebene) begegnete uns bei Mozart nur mit Mollterz (Durterz würde mit der Eintrübung "kollidieren"). In der Romantik findet sich bisweilen ein Modell, daß von der Durterz zur Mollterz geht, also gewissermaßen eine reale Mixtur zur Quinteintrübung darstellt. (Beispiel 4)



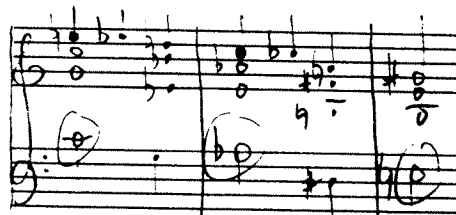
13.4 Chopinakkord

Der "Chopinakkord": Sprung von der Terz in den Grundton unter Meidung der Tenorclausel-Penultima. Bei Mozart entsteht dieser Klang durch Eincadenzierung in die Tenorclausel aus der Terz, die Tenorclausel-Penultima wird jedoch in jedem Fall (gewissermaßen als Durchgang) berührt. Bei Chopin wird nun dieser Ansatz auf der Terz akkordlich "eingefroren". Hin und wieder erscheint der Chopin-Akkord auch als Folge einer "Superjectio" im Sinne Christoph Bernhards. (Beispiel 5)

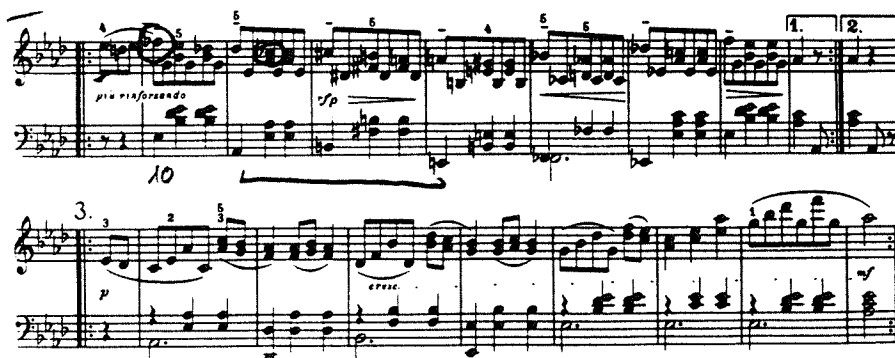


13.5 Äquidistante Terzzirkel

Bei einem leitereigenen Terzfall wechseln große und kleine Terzen einander ab: ausgehend von einer Dur-Ebene fällt der Satz um eine kleine Terz, von einer Moll-Ebene um eine große. Wird nun eine erreichte Dur-Ebene nach Moll eingetrübt, so fällt der Satz beständig um große Terzen (Großterzzirkel abwärts). (Beispiel 6)



Schubert, Sehnsuchtswalzer: (Beispiel 7)



Bei Bruckner fällt der Satz häufig um eine Großerz, ohne daß vorher die Ausgangsebene nach Moll vermittelt wurde. Die Ultima der occulthen Baßclausel ist auf die Mollvariante der Ausgangsebene bezogen. Fällt der Satz auf diese Weise um zwei Großerzen, und wird nicht mit einer Ascendens, sondern mit einem Quartschritt abwärts abgeschlossen, so schließt sich der Kreis zur Ausgangsebene nicht - man kommt einen halben Ton tiefer heraus. Bruckner löst die erwartete Ebene, die durch einen diatonisch-leitereigenen Pachelbelbaß erreichte Ausgangsebene, durch den folgenden Ansatz auf D wieder ein (Motette "Tota pulchra es, Maria"). (Beispiel 8)

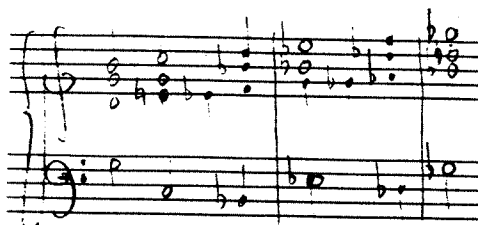
Ma-ter cle-men-tis-si-ma. In-ter-ce-de pro
 Ma-ter cle-men-tis-si-ma. Solo In-ter-ce-de pro
 ma. Ma-ter cle-men-tis-si-ma. O-ra pro no-bis. In-ter-ce-de pro

Tritt bei einem Terzfall dieser Art nicht die Acquiescens, sondern die Ascendens als Sequenzmodul in den Vordergrund, so schließt sich der Kreis zur Ausgangsebene, allerdings unter Zuhilfenahme von enharmonischer Verwechslung und - damit verbunden - unter Vernachlässigung von Kommafehlern. (Beispiel 9)

Sehr beliebt ist in der Romantik die Terzstiege-Sequenz (Chopin, Mazurken). Hier drei Ausprägungen aus drei verschiedenen Epochen: Monteverdi, ~~Chopin~~ Chopin: (Beispiel 10)

La bella boc - ca del mio a ma - to co -
 re La bella boc - ca del mio a ma - to
 La bella boc - ca del mio a ma - to
 La bella boc - ca del mio a ma - to

Auch die Terzstieg-Sequenz kann entsprechend als äquidistanter Kleinterzzirkel aufwärts geführt werden. (Beispiel 11)



Ein Fall um eine Großterz bedeutet gleichzeitig: zwei phrygische Cadenzvarianten folgen unmittelbar hintereinander; der Ganztonschritt aufwärts wird einmal als Discantclausel, einmal als ascendente Tenorclausel gedeutet. Das bedeutet gleichzeitig: ein Ton wird mit verschiedenen Basiskonsonanzen versehen. Dieses wird in der Romantik dadurch reflektiert, daß ein liegenbleibender Ton (der unteroktaviert ist, also Grundton eines Akkordes) einfach durch seine Großterz - im alten contrapunctischen Sinne - "unterfangen"¹ wird.² Schubert, ~~Walden~~ (Beispiel 12)



¹ Begriff von Christoph Hohlfeld

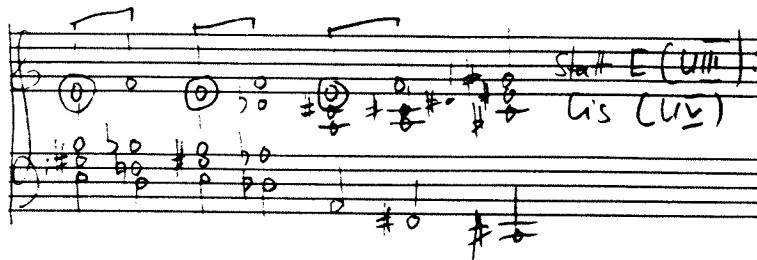
² An dieser Stelle sei noch einmal auf die oben beschriebene "Polycasualität" der Phänomene hingewiesen

13.6. Chromatischer Quintfall

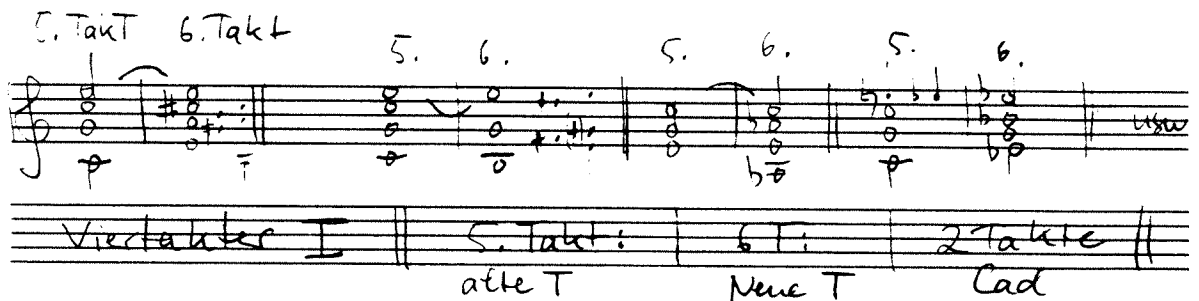
Ein Ton in der Oberstimme wird mit *verschiedenen Basiskonsonanzen* unterfangen: Liszt greift diese Technik in seinem Klavierstück "Il Penseroso" auf. (Beispiel 13)



Dvorak, 9. Sinfonie, 2. Satz: (Beispiel 14)



Auf diese Weise kann sich die viertaktige Anlage eines Schubert-Tanzes durchaus vielfältig gestalten. (Beispiel 15)



Vor dem historischen Hintergrund der phrygischen Clauselvarianten und, damit verbunden, der Fassung eines Melodietones durch unterschiedliche Basisintervalle, entstehen tonartliche "Zwischenfelder", die parenthetischen Charakter haben und den Satz gleichzeitig mit kontrastierenden Farben anreichern. Vergleiche in diesem Zusammenhang noch einmal Beispiel 7 (Schubert). Bei Hindemith wird diese Technik reflektiert, vor dem Hintergrund der Theorie des

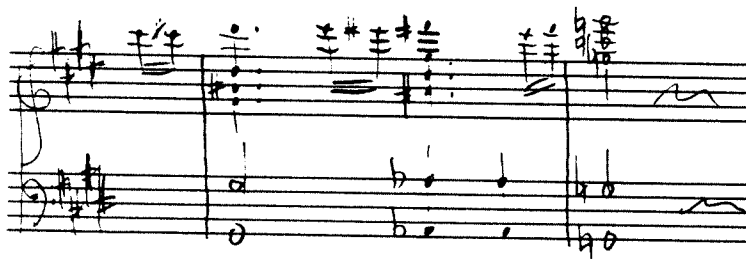
"Stufengangs". (Hindemith, "Tunc fideles" aus "Apparebit repentina dies":) (Beispiel 16)



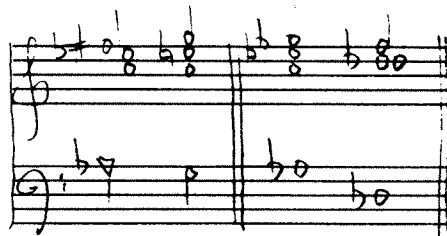
Noch einmal: Schubert, Sehnsuchtswalzer: der Weg von der großen Unterterzebene zurück zur Ausgangstonart führt über die tradierte Clauselform der doppelt-leittönigen Tenorizans. Da die Zielebene jedoch ein Durakkord ist, so erscheint in der Mittelstimme die halbtönig aufwärtsschreitende Tenorclausel in die Terz. (Beispiel 17)



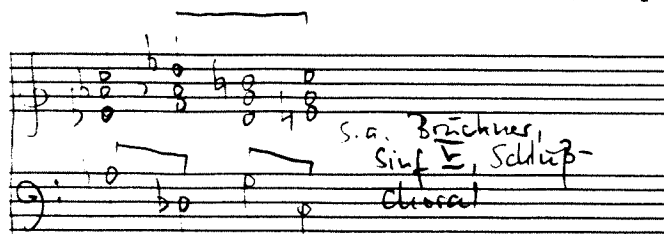
Bruckner, Sinfonie VII, 2. Satz, Buchstabe W: (Beispiel 18)



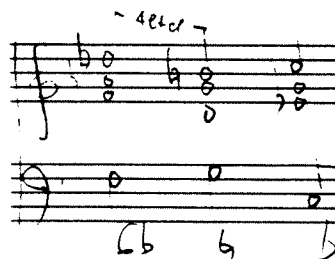
Der "übermäßige Quintsextakkord" ist enharmonisch verwechselbar. dieses bedeutet: die halbtönige Discantclausel wird zur Tenorclausel-Mixtur; die halbtönige Tenorizans wird zur Perfecta. (Beispiel 19)



Schießt man den Satz zur erwarteten Ausgangsebene, so entsteht ein chromatischer Quintfall (s.o.). (Beispiel 20)

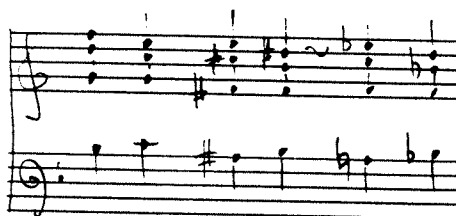


Dieser wird gern als Cadenzanreicherung nach einer Occulta benutzt und ist durchaus mit dem Neapolitaner verwandt, wenngleich diesem andere Stimmführungsvorgänge zugrunde liegen (Capacitas Sextae auf der Antepenultima). (Beispiel 21)

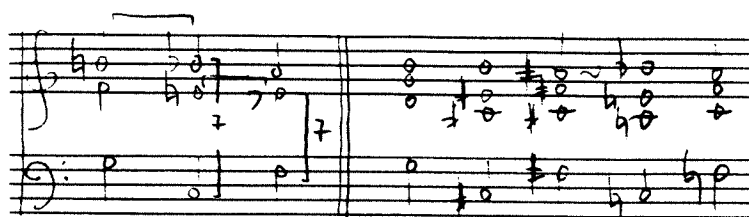


Auch der chromatische Quintfall ist auf verschiedene Weisen herleitbar (bzw. die Konsequenz unterschiedlicher Ausgangsvoraussetzungen).

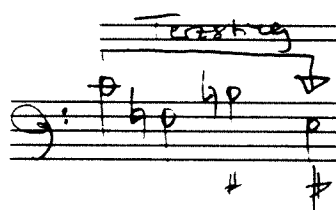
Einerseits: bei den Ausgangsformen descendenter Stufensequenzen werden leitereigene Binnenstrebetöne (Discantclausel-Penultima) ihrerseits nicht leittönig eincadenziert. Im 19. Jd. (namentlich Chopin, Mazurken) geschieht dies durchaus. Es entsteht besagte chromatische Stufensequenz. Diese ist, ähnlich wie der reale Quintfall, der ganztönig abwärtsschreitet (Mozart), äquidistant. (Beispiel 22)



Dieses entspricht, andererseits, wiederum der Einfärbung eines Liegetones, dem Einbetten dieses Tones in einen anderen Kontext. In diesem Falle wird eine Terz zur Septime: eine Discantclausel wird zur Tenorclausel-Mixtur. Also auch hier: die Discantclausel wird im Kontext der Sequenz imperfiziert und nach unten "gezwungen". Dieses geschieht nicht, wie etwa bei Mozart, durch ein Chroma, sondern durch eine Ligatur, die allerdings nicht leitereigen gefaßt wird, sondern den Satz in den Kontext der Mozart-Sequenz "hineinzwängt" also: anhebt. (Beispiel 23)



Diese Form gestattet einen chromatischen Quintfall, der insgesamt terzweise steigt: eine Verschachtelung zweier Sequenzmodelle. (Beispiel 24)



Der chromatische Quintfall entspricht gleichzeitig auch dem chromatischen Fauxbourdon - die genealogische "Vernetzung" des Systems greift auch hier. Chopin, e-moll-Prélude; f-moll-Mazurka op. 68 Nr.4 (Beispiel 25)



Fassen wir noch einmal zusammen: die Discantclausel-Penultima kann im Zuge einer descendenten Stufensequenz

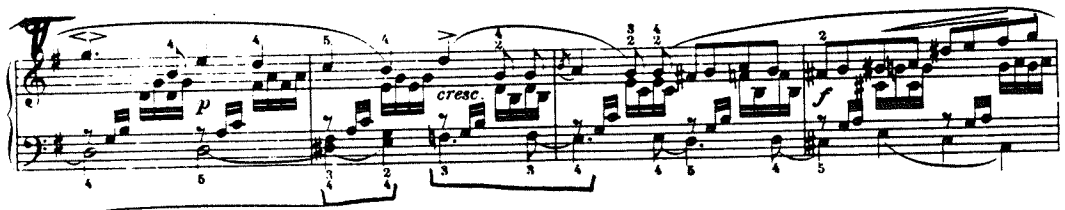
- liegenbleiben und als Patiens abwärts "gezwungen" werden
- chromatisch abwärts geführt werden (gewissermaßen als Septime eines "D7")
- liegenbleiben und Septime eines "D7" werden

Beethoven zeigt in seiner Sonate op.2₂ (1. Satz) noch eine weitere Möglichkeit: die Discantclausel wird chromatisch abwärts geführt und mit der *Quinte* unterfangen; somit wird die jeweilige Zielebene (Dur) mit ihrem Supersemitonium versehen (siehe oben).³ (Beispiel 26)



13.7. Die 6. Stufe

Noch ein typischer Zug der Romantik, besonders bei Mendelssohn: die exponierte Stellung der 6. Stufe in Dur (Occulta-Ebene), die durch ihre beiden melodisch-linearen Nachbarn "umspielt" wird, vergleichbar der Umspielung der 5. Stufe in tradierten Clauselformen. (Beispiel 27)



³ Auch in Ergänzung zu dem oben Gesagten: Dur mit Supersemitonium wird auch als "harmonisches Dur" bezeichnet

13.8 Zusammenfassung

Zusammenfassend bleibt festzustellen: es gibt keine *originär neue* romantische Harmonik. In allen Beispielen wird an tradierte Clauselformen angeknüpft, so daß substantiell nichts Neues im Sinne von grundsätzlich Andersartigem geschieht. Alles ist vom sicheren Boden der Clausellehre her zu deuten und genealogisch herzuleiten.

Die Anreicherungen tradierter melodischer Vorgänge geschehen auf vielfältige Weisen. Zwei Stichworte sind in diesem Zusammenhang wichtig: Leittönigkeit und leittönige Mixtur (ascendente Tenorclausel), harmonisches "Einfrieren" melodischer Prozesse. So scheint es mir nicht abwegig, diesen Entwicklungszug bis in das 20. Jh. hinein weiter zu verfolgen. Ist beispielsweise der Chopin-Akkord hervorgegangen aus der Tenorclausel-Eincadenzierung von der Terz aus, so entspricht das "Einfrieren" dieses Akkordes (d.h. der Cadenz-Penultima) wiederum einem Klang, der in der zweiten Wiener Schule eine wichtige Rolle spielt. An dieser Stelle würde ich den Begriff der "Harmonielehre" im Sinne einer Akkord- und Klanglehre ansetzen: an dem Punkt, an dem festzustellen ist, daß sich originär melodische Vorgänge auf ihre vertikalen Zusammenklangskomponenten reduziert werden, dabei sich der Betrachtungsgegenstand und das "Gesichtsfeld" immer mehr eingrenzt, verengt, und der musikalisch relevante Zusammenhang vom übergeordneten melodischen Kontext sich auf den punktuellen Moment des Klangs reduziert, also: "einfriert"; dieser Klang wird gewissermaßen als "Ton" behandelt: als punktueller Klangwert, als gleichsam "künstliches Obertonspektrum". Diese Sichtweise steht durchaus im Gegensatz zu der Diether dela Mottes⁴: dort, wo er das "Ende der Harmonielehre" postuliert (Liszt, Mahler, 20, Jd.), würde ich deren Anfang setzen. Dort nämlich, wo die Clausellehre (die ja melodisch motiviert ist) mit ihren Konsequenzen nicht mehr greift bzw. ihre Konsequenzen derart auf das simultane (Klang-) Moment reduziert und damit abstrahiert sind, daß andere Methoden und Betrachtungsprioritäten herangezogen werden müssen. Eben: Klanglehre, Harmonielehre.

⁴ Harmonielehre

14. Alter und neuer Stil

- Zur Rhetorik und Theatralik in der Barockmusik -

Heinrich Schütz, aus der Vorrede zur "Geistlichen Chormusik" von 1648:

"...Weil es aber gleichwohl an dem, auch bey allen in guten Schulen erzogenen Musicis auser zweifel ist, daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen, und dieselben gebührlich handeln oder tractiren könne, er habe sich dann vorhero ... genugsam geübet, und ... die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita wohl eingeholet ... Worvon die gelehrten Theorici weitleufftig schreiben und in Schola Practica die Studiosi Contrapuncti mit lebendiger Stimme unterrichtet werden; Ohne welche bey erfahrenen Componisten ja keine einzige Composition ... nicht bestehen, oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden kann." Und weiter: die "fürtrefflichen und unvergleichlichen Opera werden denenjenigen, die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; In einem und dem andern Stylo als ein helles Licht fürleuchten und auff den rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können."

In dem oben zitierten Passus aus der Vorrede zur "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz ist von "einem und andern Stylo" die Rede. Es ist m.E. von Interesse, dieses Dictum, das hundert Jahre vor der "Kunst der Fuge" entstanden ist und letztlich nichts anderes beinhaltet als die Unterscheidung von "altem" und "neuem" Stil, mit dem Antagonismus von "stilo antico" und "stilo moderno" zu vergleichen, den man in der Musik der Bach-Zeit vorfindet.

Schütz meint einerseits den "über den Bassum continuum concertirende(n) Stylus compositionis", andererseits die "reine" Lehre der Alten, den strengen Contrapunct, den zu studieren er als unverzichtbar erkennt. Hundert Jahre später beinhaltet "stilo antico", in Sonderheit bei Bach, ebenso den Rückgriff auf altes Gut - grundsätzlich ähnlich der Sichtweise, wie sie bei Schütz deutlich

wird, gleichwohl vermehrt um den Weg, den die Kompositionspraxis in der Zwischenzeit zurückgelegt hat; was das im Einzelnen bedeutet, wird weiter unten besprochen werden. So ist denn auch der Begriff "stilo moderno" zur Bach-Zeit anders gefaßt: vor dem Hintergrund der Entwicklung höfischer Instrumentalmusik, der verschiedenen Opernstile und der kirchlichen Praxis meint der neue "gusto" beispielsweise den italienischen und französischen Stil, typische Verzierungs- und Diminutionsfloskeln¹, die "Affektenlehre", schließlich: den "empfindsamen" Gestus, der sich bei den Bach-Söhnen, den Mannheimern usw. manifestiert.

Angelpunkt folgender Überlegungen sei der "*Tractatus compositionis augmentatus*" des Schütz-Schülers Christoph Bernhard². Müller-Blattau weist darauf hin, daß es berechtigt sei, davon auszugehen, daß sich die Lehre Heinrich Schützens in diesem Compendium widerspiegele. Hierbei kommt uns zugute, daß Bernhard offenbar bemüht war, eine größtmögliche Systematisierung der Darstellung zu erreichen.³ Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Bernhard den Kontrapunkt in unterschiedliche Stile kategorisiert:

Der "*Contrapunctus aequalis*" dient lediglich dazu, anhand von einfachen und sinnfälligen Übungsbeispielen das Wesen der Intervalle und ihrer Fortschreibungsmöglichkeiten zu erfassen. Im "*Contrapunctus inaequalis*" werden indessen grundlegende Stilbetrachtungen und -unterscheidungen virulent.

Ausgangspunkt ist eine detaillierte musikalische Figurenlehre. Die Anwendung, soll heißen: Lizenzierung einer bestimmten Figur hängt von dem Stil ab, in dem man sich befindet. Der "*Stylus gravis*" oder "*Stylus antiquus*", der (in der Regel) für die "Capella Ecclesiasticus" bestimmt ist, meint den alten Satz des 16. Jhrds.; Palestrina wird als Paradigma hervorgehoben, aber auch Morales, Willaert, Josquin oder Gombert finden Erwähnung. Ein

¹ von der Instrumentalmusik inspirierte spieltechnische Figuren, die "für die Faust" geschrieben sind (Matteson)

² Joseph Müller-Blattau: "Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard", Bärenreiter, zweite Auflage 1963

³ Hiermit steht er im Verein mit den großen Theoretikern seiner Zeit; siehe z.B. die geradezu manieriert-akribisch anmutende Begriffssystematisierung und, damit verbunden, die Neigung zum hierarchischen Kategorisieren etwa bei Wolfgang Caspar Printz; dieses mag seine Gründe in der italienischen Renaissance und deren Rezeption der Antike haben (Zarlino, Galilei, Artusi, Fogliano, u.a.).

Hauptcharakteristikum dieses Stils sei, daß *"nicht so sehr der Text als die Harmonie in acht genommen"* werde. Reinheit und "Klassizität" des Satzes stehen also vor Ausdeutung des Wortes, Textverständlichkeit vor Textbezug.

Demgegenüber steht der *"Stylus luxurians"* oder *"Stylus modernus"*, der gekennzeichnet ist durch *"mehr gute Aria, so sich zum Text am besten reimet"*. Unter *"Stylus luxurians communis"* sind Vokalstücke und Sonaten zusammengefaßt, die sowohl in der Kirche als auch kammermusikalisch aufgeführt werden. Der *"Stylus luxurians Comicus"*, auch *"theatralis, recitativus"* oder *"oratorius"* genannt, sei *"...erfunden eine Rede in Musik fürzustellen"*. Als typische Vertreter werden Monteverdi, Cavalli, Carissimi und Schütz genannt.

Bernhard rezipiert auf diese Weise die Vorgänge im Italien der ersten Hälfte des 17. Jhrds.; hier versuchte namentlich die "Florentiner Camerata", deren herausragende Figur Vincenzo Galilei war, antike Formen monodisch-rezitativischen Gesangs als neuen, theatralischen Stil durchzusetzen: der Text beherrscht die Musik, Wort und Affekt sind primär und bestimmen die musikalische Diktion und kompositorische Vorgehensweise. Contrapunctische Techniken alten Stils treten hinter den semantischen, emotionalen Ausdrucksgehalt zurück. Hierfür wurde, wie bereits weiter oben schon einmal angedeutet, der Begriff der "Seconda Pratica" (im Gegensatz zur "Prima Pratica") landläufig.⁴ Am deutlichsten wird das In- und Miteinander beider Stile im Schaffen Monteverdis; im Zusammenhang mit der Komposition von "Arianna" hat er seine Absichten und Ideale expressis verbis im Sinne der Seconda pratica dargelegt. Gleichwohl ist immer altes und neues Gut gleichermaßen spürbar, oftmals vereint auf engstem Raum (siehe z.B. "Sfogava con le stelle" (IV. Madrigalbuch)).

Der Traktat Bernhards macht deutlich: im "Stylus luxurians" werden die Dissonanzen freier behandelt, Agens/Patiens-Verhältnisse lockern sich, Intervalle und Sprünge, die im "Stylus gravis" undenkbar wären, sind hier lizenziert und in musikalisch-rhetorischen Figuren kanonisiert. Jene kontrapunktischen "Fehler" werden nunmehr bewußt, kunstvoll angebracht, um den theatralischen Ausdruck, den Affekt, zu steigern und den Bezug zum Text, die musikalische Ausdeutung des Wortes, zu intensivieren. Zu den

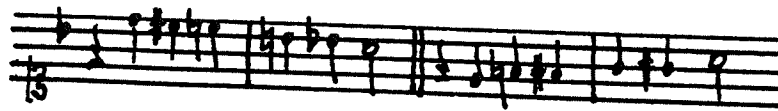
⁴ Stärkster Antipode der Seconda Pratica war Artusi, der gegen die neuen Strömungen heftigst polemisierte und erst sehr spät seine Meinung revidierte.

satztechnisch-rhetorischen Figuren treten u.a. solche, die von der "Singe-Kunst oder Manier" herrühren und mithin eine Beschleunigung der musikalischen Gesamtbewegung aufgrund reicherer Auszierungen und Diminutionen zur Folge haben; alles im Dienste der "Üppigkeit", eben: "luxurians"⁵.

An dieser Stelle kann nicht auf das Wesen der musikalischen Rhetorik und ihrer Darstellungsweise bei Christoph Bernhard im Einzelnen eingegangen werden. Vielmehr seien im Weiteren einige seiner Erörterungen, die er zum modernen Stil anstellt, beispielhaft herausgeriffen und zusammengestellt.

Sämtliche der folgenden Beispiele sind bei Bernhard nur im "Stylo moderno" zugelassen, zum großen Teil sogar nur im theatralischen Stil; selbst hier meldet er hin und wieder Bedenken an wegen der "Unnatürlichkeit" derartiger Progressionen.

Der Passus duriusculus "..., einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt oder fället." (Beispiel 1)



Bach, Fuga *d*, WKII: (Beispiel 2)



⁵ Siehe auch: Müller-Blattau, a.a.O., S.18ff.

Im sequenziellen Kontext: Bach, Kunst der Fuge, Contrapunctus 1
(Beispiel 3a und b)



In diesen Fällen läge nach Bernhard die Figur der "Subsumtion" vor: " ..., wenn ich einer natürlichen Note, deren folgende eine Secunde steigt, etwas dergestalt nehme, daß ich solches im nächsten Intervallo unten anhänge." (Beispiel 4)



Beispiel 3b bringt zudem eine zusätzliche Anreicherung durch eine (so von Bernhard genannte) "Variatio" (auch: "Passagio" oder "Coloratura"): (Beispiel 5)

Ch. Bernh.,
25. Cap. (a)

Cp 3,
T 33 ff
(A/T/B) ⇒

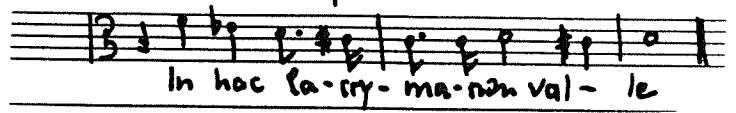
Reduzierte Basslinie
analog Bsp. 13/4

Im Zusammenhang mit der Besprechung chromatischer Sätze sind die Fortschreitungen der "Secunda abundans" und der "Tertia deficiens" erwähnt: "... wenn der Gang der Secunde allzugroß oder zur Tertia zu klein,...ist." (Beispiel 6)

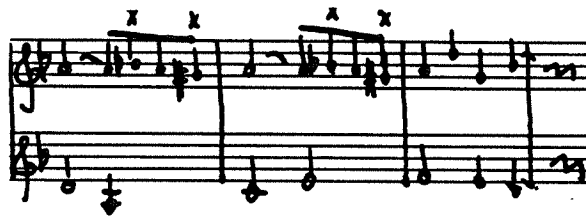
(6a) *Secunda abundans*



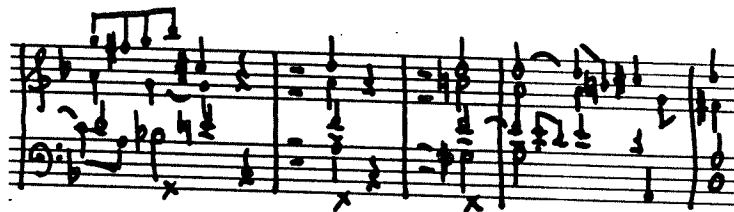
(6b) *Tertia deficiens*



Progressionen wie im Beispiel 6b waren bei Theoretikern wie Zarlino als "relatio non harmonica" verpönt: einer der beiden Schritte mußte, so die Forderung, ein Ganzton sein. Bei Bach liegt der circulatio im Contrasubject des Contrapunctus 4 ein derartiges Intervallverhältnis zugrunde: (*Beispiel 7*)



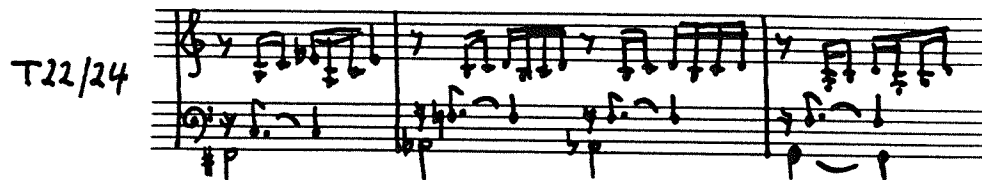
Ferner: Cadenzeinstiege wie der zum Schlußorgelpunkt im Contrapunctus 1 sind geradezu eine Standardform bei Bach; Umspielung der Perfecta-Penultima durch die Tertia deficiens (*Beispiel 8*)



Bach, "Aus tiefer Noth", Schlußcadenz: Umspielung der Acquiescens-Penultima durch die Tertia deficiens. (*Beispiel 9*)



Auch mit hiatusähnlicher Umspielung des Quintrudimenttones⁶ einer Tonart (siehe z.B. Wohltemperiertes Clavier I, Präludium C):
(Beispiel 10)



Desgleichen ist die chromatische Verschärfung der phrygischen Tenorizans (Beispiel 11)

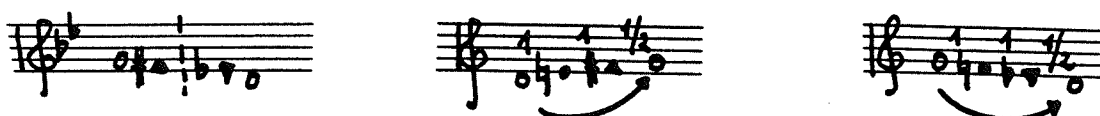


sowie die weitaus seltener vorkommende Verschärfung der ganztönigen Tenorizans in diesen Zusammenhang zu stellen.
(Beispiel 12)



⁶ Die "enge" Umspielung des Oktavtones findet man in Gestalt der "neapolitanischen Sexte", die ebenso zum ersten Male im theatralischen Stil, in diesem Fall der neapolitanischen Oper, verwendet wurde (Carissimi, "Jephte")

Zurück zu Beispiel 6a: die übermäßige ^{Schärfe} ~~Terz~~ entsteht, wenn die Ecktöne eines Tetrachordes mit ihren beiden Binnenstrebetönen versehen werden; ist dieses "Zigeunertetrachord" später, beispielsweise bei C.Ph.E. Bach, durchaus üblich, namentlich im Fauxbourdon-Kontext, so wird der in der Mitte liegende Hiatus von J.S.Bach weithin gemieden. So der Halbton nicht in der Mitte des Tetrachords zu liegen kommt, wird er abwärts vorzugsweise unten ("phrygisch"), aufwärts am oberen Rand platziert. (Beispiel 13)



Eine Stelle, die dem Beispiel Christoph Bernhards nahekommt, findet sich in der Gelenksequenz des Contrapunctus 3 aus der Kunst der Fuge, T19/39 ff; allerdings wird auch hier der offene Hiatus vermieden durch das Chroma b/h, es/e, usw. (Beispiel 14)



Nochmals ein Vergleich zur Chaconne d-moll für Violine solo, BWV 1004: auch hier meidet Bach das "offene Aufeinanderprallen" der beiden Tertachord-Binnenstrebetöne durch korrekte Auflösung der Cantizans cis-d (siehe oben) (Beispiel 15):



Zu den Sprüngen, die nur im theatralischen Stil erlaubt sind, zählt Bernhard ebenfalls den "Saltus Septimae irregularis", die verminderte Septime (Beispiel 16):

Chr. Bernh.,
30. Cap.

Und dein Herz falsch — falsch ge- we- sen ist.

Die Aufeinanderfolge von Super- und Subsemitonium Modi, den beiden Leittonsignen einer Tonart, im tetrachordischen Zusammenhang nicht unproblematisch (s.o.), ist, auf den Quintraumen bezogen, ein geradezu stilbestimmender Topos bei Bachschen Fugenthemen (siehe oben) (Beispiel 17):

Musika-
lisches
Opfer

Fuge g,
Wk I

In silmltaner Form:

Sub- und Supersemi-
tonium

Fugac
für Streich-
orch., Th
rechus
Th inv

Bach, "Durch Adams Fall ist ganz verderbt"; hier wird die textliche Ausdeutung besonders deutlich: die Häufung dieses Septimensprunghes im Baß steht im klar erkennbaren Bezug zur "Verderbnis". (Beispiel 18)



Die Tertia deficiens zählt bei Bernhard zu den "Consonantiis impropriis", den "uneigentlichen Konsonanzen". Analog gehört auch die "Quinta superflua" in diese Kategorie - bei Bach ein beliebtes Intervall, zumal als Quasi - Transitus.

(Kunst der Fuge, Contrapunctus 1, Beispiel 19)

(a)

Cp 1,
T 61
(siehe
auch:
p 5, T 7)

(b)

Cp 1,
T 42/44

Two musical examples, (a) and (b), showing specific intervals and their context in a fugue. Example (a) is labeled 'Cp 1, T 61 (siehe auch: p 5, T 7)' and shows a specific interval in a fugue. Example (b) is labeled 'Cp 1, T 42/44' and shows a similar interval in a different context. Both examples are marked with 'x' below them.

Hiermit verwandt ist folgende Erscheinung: die Ultima der Schlußclausel mit Dur-Terz, allerdings mit Capacitas Sextae statt Quintae; so entsteht zwischen den Mittelstimmen eine (so von Bernhard genannte) "Quarta deficiens". Ähnlich dem Beispiel 19 wird dieser relativ dissonant wirkende Akkord bei Bach gern als Imperfektionsmittel der Schlußclausel benutzt, will sagen: als Signum zum Einstieg in die Clausula Acquiescens über Schlußorgelpunkt: (Beispiel 20)

Cp 4,
T 132 ff

A musical example (c) showing a specific interval and its context in a fugue. It is labeled 'Cp 4, T 132 ff' and shows a complex polyphonic texture with various intervals and accidentals.

Über die "Syncopatio catachrestica" wurde bereits weiter oben gesprochen: sie sei der Vollständigkeit halber nochmals angeführt: "...wenn eine Syncopatio nicht, wie die Regel erfordert, durch eine folgende Consonantz...resolvieret wird." (Beispiel 21)



Derartige Satzkonstellationen sind bei Bach nunmehr die Regel, gleich in welchem stilistischen oder formalen Kontext. Folgende Einkadenzierung über zwei Quintsextakkorde hat bei Bach, wie bereits mehrfach gesehen, gleichsam modellhaften Charakter (Beispiel 22)



Vgl. hierzu z.B. folgenden Passus aus dem Contrapunctus 3: (Beispiel 23)



Zusammenfassend läßt sich folgendes feststellen:

Sowohl um die Mitte des 17. Jhrds. als auch des 18. Jhrds. kann man von einer Heterogenität verschiedener Stile sprechen. Gemeinsam ist beiden Epochen, daß man dabei grundsätzlich alten und neuen Stil voneinander unterscheidet. Dabei gerät diese den "gelehrten

Theorici" oftmals klarer und konsequenter, als man sie in der Musik letztlich vorfindet. Betrachtet man etwa den Contrapunctus 7, so stellt man fest, daß dieser einerseits an die Tradition des Proportionskanons anknüpft, andererseits den Gestus der vorangegangenen Fuge "in Stile francese" übernimmt.

Die Fuge in fis (Wohltemperiertes Clavier I), an sich eine Stilo antico-Fuge, hat als Contrasubject emphatische Seufzerfiguren neueren Stils, die ihrerseits aus der kanonisierten musikalisch-rhetorischen Figur der "Suspiratio" hervorgegangen sind. (Ersteres: ein "Affekt", letzteres: ein normiertes, klar definiertes "Vitium artificale".) Altes und neues Gut treffen aufeinander, sich gegenseitig bedingend und ergänzend. Verschiedene Stilebenen fließen zusammen und verschmelzen zu einem (neuen) Ganzen; tradiertes wird übernommen, in einen neuen Kontext gestellt und auf diese Weise modifiziert.

Aus dem Bezug zu Christoph Bernhard sollte deutlich werden: unter "Stilo antico" versteht er mit Sicherheit Ähnliches wie hundert Jahre später J.S.Bach: contrapunctische Kompositionstechniken der Alten. Indessen: das, was Bernhard nur im theatralischen Stil zuläßt, was bei ihm im Stylus gravis undenkbar wäre, ist bei Bach bereits derart internalisiert und amalgamiert, ist bei ihm derart charakteristisch für seinen Stil in toto, daß es auch in jenen Werken zu finden ist, die man dem Stilo antico zuordnen muß. In diesem Zusammenhang muß auch sein Alterswerk gestellt werden, zu dem beispielsweise die "Kunst der Fuge" gehört: sie ist sehr viel konservativer als noch das "Wohltemperierte Clavier", der Lehrcharakter wird noch sinnfälliger; Bach geht im Alter mehr und mehr auf Distanz zum neuen Geschmack. Konzessionen, die vergleichbar wären zur Triosonate im "Musikalischen Opfer", gibt in der "Kunst der Fuge" nicht. Normclausel-Fortschreitungen werden oft - in gewissem Sinne - "akademischer" gehandhabt als noch in früheren Werken (siehe z.B. das häufige Auftreten der OV-transponierten Baßclausel bei Tenorizans- oder Cantizanswendungen). Doch finden gleichwohl die von Bernhard beschriebenen Phänomene, die hier als außergewöhnlich, modern, daher als "Vitium", soll heißen: "Figur" dargestellt werden, also theatralisches Mittel sind, bei Bach nunmehr ungehindert auch in solche Werke Eingang, die älterem contrapunctischem Denken verhaftet sind und gehören so zum *musikalischen Vokabular schlechthin*, ohne daß sie einer gesonderten Rechtfertigung bedürften.

Christoph Bernhard definiert und kategorisiert musikalisch-rhetorische Figuren und lizenziert sie im "theatralischen Stil" oder "Stylus luxurians" als satztechnische "Vitia". Die *Auffälligkeit* der musikalisch-rhetorischen Figur, der klar erkennbare Unterschied zu einem "strengen" Normsatz, ist bei Bach nicht mehr gegeben, da sich der Normsatz an sich geändert hat - zum Teil geformt und beeinflusst durch eben jene Mittel, die Bernhard noch als Figuren faßt. Aus diesem Umstand ergibt sich das Problem, "theatralische" und rhetorische Mittel zu erkennen und sie nicht in einem Kontext zu vermuten, in dem sie gar nicht als solche gemeint sind.

Hier eine "saubere" begriffliche Trennung zu schaffen, scheint mir faßt unmöglich. Fest steht: Nicht jeder chromatische Baß ist per se und zwangsläufig auch ein "Lamento"-Baß; nicht jeder Sprung einer verminderten Septime hat automatisch auch den rhetorischen Gehalt, den noch Christoph Bernhard beschreibt.

Das heißt jedoch nicht, daß diese - ehemaligen - "Figuren" vollständig ihres semantischen, außermusikalischen Gehalts beraubt sind. Im "Crucifixus" oder in "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" liegt selbstverständlich ein Lamento vor in Gestalt des chromatischen Basses, ähnlich etwa wie in "Dido and Aeneas" von Purcell. Nur: heißt das, daß *notwendigerweise* das a-moll Praeludium oder die d-moll-Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Claviers den gleichen außermusikalischen Themenkreis assoziieren? Der Sprung der verminderten Quart ist in der Chorfolge aus der Matthäuspassion "Laßt ihn kreuzigen" mit Sicherheit eine Wendung, die das Kreuz symbolisiert. Muß daher zwangsläufig in der Fuga cis (WKI), im Quintcanon der Goldbergvariationen oder in der Fuga dis (WKII) auch auf die Kreuzigung angespielt werden, obwohl es sich nicht um wortgebundene Musik handelt, sondern es letztlich um contrapunctische Studienwerke geht? Die Textgebundenheit der verminderten Septsprünge in "durch Adams Fall ist ganz verderbt" liegt auf der Hand; dennoch hat nicht jedes Aufeinandertreffen von Super- und Subsemitonium modi (etwa in Fugenthemen) notwendigerweise den gleichen außermusikalischen Gehalt.

Da der Stil und - damit verbunden - der "Normsatz" Bachs, sein musikalisches Vokabular und seine musikalische Sprache, auch jene Elemente enthält, die einmal (im Sinne von Rhetorik und Theatralik) "Vitia" waren, sollte man den Begriff der Figur bei Bach behutsam anwenden. Bei "Durch Adams Fall" ist es die *Häufigkeit* des

Auftretens der verminderten Septime, die sie zu einem figurähnlichen kompositorischen Mittel macht.

Hilfreich mag in diesem Zusammenhang der Begriff des "Affekts" sein: wenn auch - etwa im a-moll-Praeludium (WKII) - nicht unmittelbar von einem "Lamento-Baß" gesprochen werden kann, so bleibt doch der *Affekt* des Lamentos erhalten.

Das letzte Beispiel in diesem Kapitel soll zeigen, daß sich ein Lamento-Baß, ein "phrygisches Tetrachord" abwärts (Fauxbourdonsatz), vollständig von seinem außermusikalischen und auch von seinem Affektgehalt befreien kann und nur noch als musikalische Vokabel per se eingesetzt wird. Monteverdi, "Amor" (Lamento della Ninfa):

(Beispiel 24)

LAMENTO DELLA NINFA

Canto
Tenore primo
Tenore secondo
Basso

(Lento, in due)

Die gleiche Melodik erscheint im ersten Rezitativ des "Orfeo" über den Worten "An diesem gücklichen und freudenreichen Tag" ("*In questo lieto e fortunato giorno*"): (Beispiel 25)

PASTORE

In questo lie. to e for. tu. na. to giorno ch'ha posto fi. ne a gl'amo. ro. si af.

. fan. ni del no. stro se. mi de. o can. tiam Pa. sto. ri in

L. Perf. v. a. d. a

15. Der Aspekt des Phrygischen

15.1. Tetrachordstruktur

Im Laufe der bisherigen Betrachtungen war häufiger schon von phrygischen Cadenzbildungen und -varianten die Rede. Dieser Themenkreis soll nun etwas genauer beleuchtet werden.

Zunächst einige Bemerkungen zur antiken Tetrachordtheorie, die im Hochmittelalter in Deutschland (Hermannus Contractus, Adam von Fulda) und in der italienischen Renaissance neben der Hexachordlehre, die auf Guido zurückgeht, mehr und mehr an Bedeutung gewinnt.¹

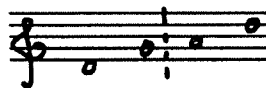
Integrierten sich im oberen Fall die beiden Quintecktöne im Sinne der harmonischen Oktavteilung zu einem Ganzen, so ist - auf der Grundlage tetrachordischen Melodieverständnisses - entweder der obere oder der untere als Proslambanomenos aufzufassen (*Beispiel 1*)

12 : 8 : 6
(harm. Teilung)

9 : 8 | 4 : 3 | 4 : 3
x = Diazeuxis

12 : 9 : 8 : 6
(geometr. Teilung)

Bleiben wir zunächst im 1./2. Ton: Teilt man den Oktavrahmen geometrisch, so erhält man folgende Symphonoi²: (*Beispiel 2*)

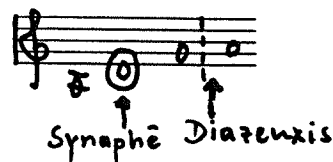


Die Diazeuxis liegt in der Mitte. Geht man nun von zwei Finaltetrachorden aus, so bedeutet das, daß eines "unter der Finalis hängt" (was dem antiken "Diezeugmenon" entspräche), das andere "auf

¹ (Siehe den Streit um die Syntonik zwischen Zarlino und Vincenzo Galilei, u.a.)

² feststehende Tetrachordecköne

der Finalis steht ("Meson"). Sinnfälliger wird dieser Umstand, wenn man vom Normambitus des zweiten Tones ausgeht³ (*Beispiel 3*)



Das "stehende" Tetrachord bliebe nun "Meson", das "hängende" würde nunmehr "Hypaton" genannt werden müssen. Die Struktur ist (im Ggs. zu Beispiel 67) synaphisch (Synaphe=d ÄFinaltonÜ), die Diazeuxis bleibt am Ort, liegt jetzt jedoch am oberen Rand des Ambitus.

Dieser Rahmen aus gleichsam "fixen" Tönen wird nun mit beweglichen ausgefüllt ("Diaphonoi"), ein Denken, das auch noch bei Christoph Bernhard durchleuchtet. Anders als in der Antike richten sich die chromatischen Akzidentien dieser Töne nach der Bewegungsrichtung des Melos, will sagen: nach der Einordnung der Tetrachordeckttöne.

Im oben dargestellten Sinne müßte beim "hängenden" Tetrachord der Halbton am unteren Rand, beim "stehenden" in der Mitte zu liegen kommen, um hier die ganztönige Tenorclausel und die charakteristische Mollterz zu erhalten: (*Beispiel 4*)



Geht man von einem "stehenden" Tetrachord auf a aus (Bewegungsrichtung nach oben), so liegt der Halbton am oberen Rand: die ganztönige Tenorclausel wird durch die primäre Reaktion der halbtönigen Discantclausel kontrapunktiert, der Hiatus in der Tetrachordmitte vermieden; im Baß geschieht diese "Überbrückung" häufig durch zwei aufeinanderfolgende Quintsextakkorde; eine schon mehrfach angesprochene Clauselform. (*Beispiel 5*)

³ Siehe: Ch. Bernhard (Ausgabe von Müller-Battau), loc.cit., S.92ff

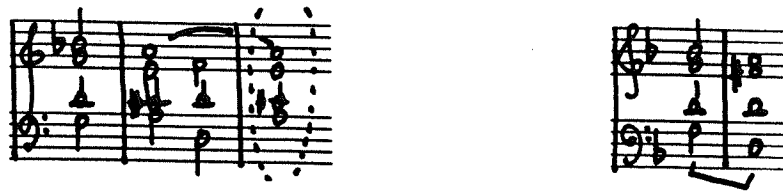


Vergleiche hierzu den Anfang des Canone alla Quinta aus den "Goldbergvariationen" BWV 988 (Spiegelkanon im OV-Modus): (*Beispiel 6*)



Der Ansatz in Gestalt der descendenten rectus-Version besteht aus einem "hängenden" Tetrachord unter der Finalis g, entsprechend liegt der Halbton am unteren Rand (phrygische Tenorizans es /d). Die auf diese Weise zwangsläufig gewordene Cadenz in die Unterquinte (bzw. im vorliegenden Fall Oberquarte) erscheint mit dem Einsatz der Folgestimme al inverso. In stark reduzierter Form kann man also von einer Öffnung zur tenoralen Oberquinte (g/d) in der Initiale und einer Schließung zur finalen Ausgangsebene in der Cadenz sprechen (d/g). In diesen tetrachordischen Rahmen sind die Fülltöne entsprechend unterschiedlich (im oben beschriebenen Sinne) eingefügt: f/es in der Initiale, e/fis in der Cadenz; die Beantwortung erfolgt also nicht, wie es sonst die Regel ist, tonal-leitereigen, sondern real: Halb-/Ganztonkonstellationen werden wortgetreu aus der rectus- in die inversus-Fassung übernommen, die charakteristischen Akzidentien sind gesetzt (es/fis, super- und subsemitonium modi).

Hieraus folgt, daß die phrygische Tenorizans auf den unteren Tetrachordeckton des "Meson" bezogen ist und daher zum Finalton, d.h. zum oberen Tetrachordeckton "rückkadenziert" wird: entweder als Tenorizans mit anschließendem Quintschritt, oder als Acquiescens, die den Ton a sogleich auf der Ultima unterquintiert und nicht zunächst unteroktaviert: (*Beispiel 7*)

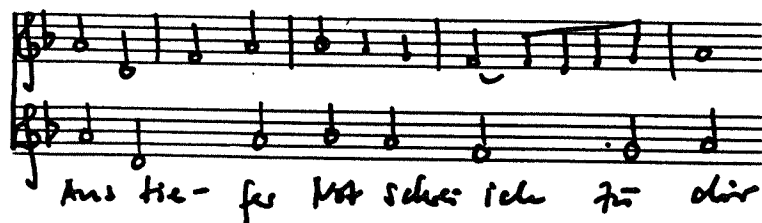


Dieses waren nun Beispiele, die dem 1./2. Ton entlehnt wurden, da deutlich gemacht werden sollte, daß eine Weise im 1./2. Ton durchaus gemäß phrygischer Clauselbildungen behandelt werden kann, soweit sie auf die Quinte des Modus cadenziell ausgerichtet ist. Diese besitzt als Charakteristikum das Supersemitonium Modi, also: eine phrygische Tenorizans als lineare Clausel-Penultima.

Die Inversus-Fassung des Themas aus der "Kunst der Fuge" von J.S. Bach ist im OV-Modus gespiegelt; daher ist es als Vergleich für unsere Zwecke besonders geeignet. (*Beispiel 8*)



Interessant ist die geradezu frappierende Ähnlichkeit zum phrygischen Choral "Aus tiefer Not schrei ich zu dir": Ansatz der Initiale durch den für das Phrygische (wie oben gesehen) typischen Unterquintschritt, melodische Stabilisierung des oberen Quintecktons durch das Supersemitonium modi, Eincadenzierung durch die phrygische ganztönige Discantclausel: (*Beispiel 9*)



Schaut man sich nun die tetrachordische Binnenstruktur des Phrygischen an, die man durch geometrische Teilung erhält, so entdeckt man (im Ggs. zu obigem Beispiel des 1./2. Tones) zwei Tetrachorde mit identischen Symphonoi: (*Beispiel 10*)



Vgl.: Norm-
ambitus des
2. Tones
(descendente
Diaphonoi)

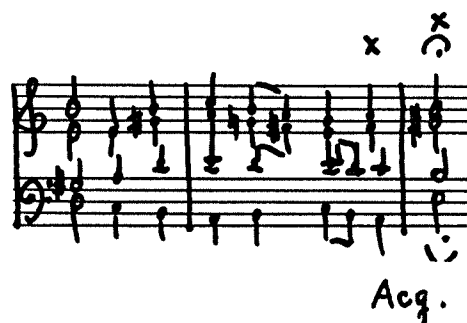


Die ganztönige Discantclausel reagiert auf die halbtönige Tenorizans; beide Fortschreitungen sind leitereigen, ein Akzidens braucht nicht angebracht zu werden. Die Eincadenzierung über dis/e und (entsprechend) fis/e war nicht nur nicht gebräuchlich, sondern angesichts der Möglichkeiten der mitteltönigen Stimmung auch undenkbar; so war denn "fis" nur als als "Semitonium artificale" (Printz) zu g erlaubt.

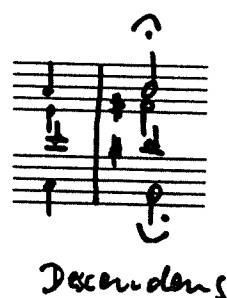
15.2 Clauselvarianten

Gegenstand folgender Erörterungen soll eine vergleichende Betrachtung zweier Bearbeitungen des Chorals "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" sein. Die ältere Fassung stammt aus der Sammlung "Eyn Enchiridion oder Handbüchlein", Erfurt 1524⁴, die jüngere von J.S. Bach aus der Kantate Nr. 38 "Aus tiefer Noth...".

Am Ende des ersten Verses wählt Bach statt der naheliegenden Tenorizans als Primärreaktion (f/e im Baß) den Grundierungsschritt der Acquiescens: (Beispiel 11)

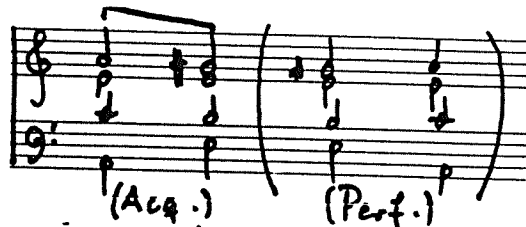


statt



⁴ Bearbeitung womöglich von Johann Walter (d.V.)

Die Normfortschreitung dieser Clausel sieht gewissermaßen eine "Cancrizans"-Form der Discantclausel vor (a/gis), da der Quintstieg stimmführungsmäßig analog dem Quintfall behandelt werden muß: (Beispiel 12)



Demgegenüber ist das a im vorliegenden Fall jedoch Cantus-firmus-gebunden und muß - als phrygische Disacantclausel - zum h steigen. Bach führt nun, um auf der Ultima keinen terzlosen Klang zu erhalten, das e im Alt über die Capacitas sextae fis zur Terz der Ultima gis. Dieses Phänomen wurde bereits weiter oben erwähnt, soll hier jedoch in diesem Zusammenhang noch einmal kurz dargestellt werden:

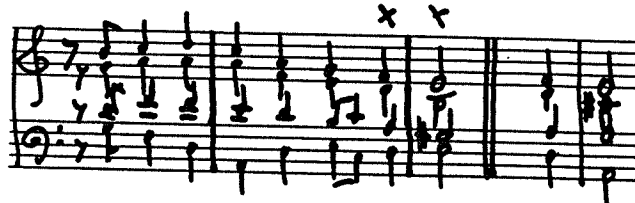
Bei Josquin und später bei Lheretier ist eine Form der Acquiescens als Primärreaktion zur phrygischen Discantclausel häufig anzutreffen, die den Ultimaklang terzlos beläßt: (Beispiel 13)



An diesem Fall läßt sich der kontrapunktische Prozeß besonders gut nachvollziehen: die originäre Form ist die phrygische Tenorizans, die von den drei Oberstimmen bestritten wird. Die Paenultima der Tenorclausel f wird unterterzt (Terz als Basiskonsonanz), die gesamte Cadenz von der Acquiescensmelodik im Baß gleichsam "getragen", die

Ultima unterquintiert.⁵ Der 7-6-Vorhalt wird nunmehr zum 9-8 Vorhalt.

Schluß des zweiten Verses: Tenorclausel f/e in der Oberstimme. Die Fassung aus dem Jahre 1524 bringt alternativ beide möglichen Cadenzformen, einmal mit Discantclausel im Baß (adscendens⁶), beim zweiten Durchgang mit Acquiescens. (*Beispiel 14*)



Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß der adscendens-Formel kein Unterquintschritt nach a folgt (wie sinngemäß bei Palestrina die Regel); dieses ist in der deutschen Vokalphonie ein überaus häufig anzutreffendes Phänomen. Die Bachsche Version bringt bei beiden Wiederholungen die Adscendensform, ebenfalls ohne Appendixcadenz (s. Beispiel 82), auch in Bachschen Chorälen keine seltene Erscheinung (Vgl. z.B. die Cadenz am Doppelstrich und am Schluß im Choral "Mitten wir im Leben sind").

Noch einmal zurück zum Schluß des ersten Verses, diesmal in der Bearbeitung von 1524: (*Beispiel 15*)



Die Paenultima ist identisch mit der der Bach-Fassung: Capacitas sextae auf a, hier allerdings nicht im Contrapunctus simplex als Terzmixtur zur Oberstimme erreicht (vgl. Beispiel 79), sondern als

⁵ Die Terzlosigkeit des Schlußzusammenklangs ist ein prägnantes Stilmerkmal bei Josquin: in den meisten Fällen wird die Terz bewußt gemieden bzw. während die Ultima liegt nachträglich in den Finalton geführt; ein Indiz dafür, daß sich die Terz als schlußfähige Konsonanz bei Josquin noch nicht voll durchgesetzt hat.

⁶ Printz, a.a.O.

Transitus die Capacitas quintae e mit dem Zielton g verbindend. Substanziell geschieht hier Ähnliches wie in Beispiel 81: die contrapunctische Primärreaktion der phrygischen Tenorizans liegt in den drei Oberstimmen, der Baß unterfängt den Satz. Im vorliegenden Fall geschieht das in der Weise, daß die erwartete (und von Bach ja auch gebrachte) Acquiescens nach e durch die Baßprogression vereitelt und nach G abgebogen wird.

Folgendes leicht modifiziertes Beispiel mag verdeutlichen, daß alle drei übrigen Stimmen im Sinne der dreistimmigen Tenorizans voranschreiten, also den elementaren Gerüstsatz darstellen: (Beispiel 16)

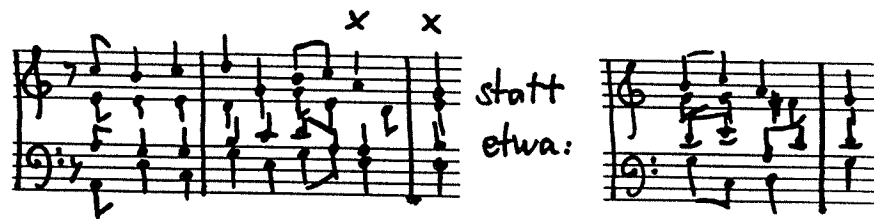
Der Baß ist die Imperfektionsstimme, zeichnet also für das "fuggire la cadenza" "verantwortlich; dieses entspricht im weitesten Sinne der "Occulta" von Printz. Dabei schreitet der Baß in Terzmixturen zur Tenorclausel voran, er unterterzt die Principalstimme.

Bei Bach findet sich eine nahezu identische Cadenzsituation bei "Denn so du willst...": (Beispiel 17)

Vom Text her besteht kaum ein Unterschied zum vorangegangenen Beispiel. Indessen: was dort Discantclausel war (a/h) und in der Fassung von 1524 nach G imperfiziert wurde, muß hier als ascendente Tenorclausel verstanden werden, ist also im vorliegenden Satzkontext entbehrlich. Dort liegt eine phrygische Cadenzvariante vor, hier eine "einfache" Tenorizans nach G. Es läßt sich daher in Bezug auf Beispiel 83 feststellen: dadurch, daß die Baßstimme als occulta

Grundierungs- bzw. Mixturstimme hinzutritt, wird der Discantclausel a/h ein anderer Stellenwert zugewiesen: sie wird nunmehr zur ascendenten Tenorclausel, der Baß entsprechend - vom selben Ton ansetzend - descendente Tenorclausel.

Interessant der Schluß des Verses "Sünd und Unrecht ist getan", nicht nur im Vergleich zwischen den beiden Bearbeitungen, sondern auch zur ersten Choralzeile: der Cantionalsatz bringt dort - wie oben gesehen - statt der erwarteten Tenorizans nach h bzw. Acquiescens nach e eine Cadenz nach G. Hier geschieht nun ähnliches, mit umgekehrten Vorzeichen: (*Beispiel 18*)



An die Stelle der erwarteten G-Cadenz wird phrygisch nach e eincadenziert, wobei die Mollterz (ebenso wie die leere Quinte, s.o.) auf der Ultima ein wesentliches Charakteristikum des späten 15./frühen 16. Jhrds. ist.⁷ Dieser Abschnitt scheint den Kontext einer G-Clausel (oder, wie Printz es nennt, einer "sectio tertiariae" nach G) insofern besonders herauszufordern, als es naheliegt, die Cantus-firmus-immanente Fortschreitung a/g als Tenorclausel aufzufassen. In dem vorliegenden Clauselkontext jedoch wird sie als Füllstimme (Metabole) in einer phrygischen Tenorizans nach e gefaßt: die Principales sind f/e (Baß) und d/e (Tenor); a/g ist Terzmixtur zu f/e und würde in einer dreistimmigen Normcadenz in der Satzmitte (Altus) liegen; die Ultima wird unterterziert. (*Beispiel 19*)

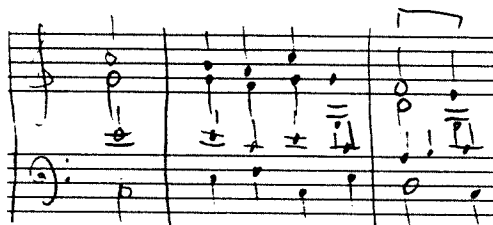


⁷ Vgl. wiederum Josquin

Die Mixturstimme ist hier also Trägerin des Cantus firmus. Dies ist umso interessanter als sie nicht in die Dur-Terz geht, welche als Discantclausel zur Unterquinte die Unterquint-Tendenz der phrygischen Tenorizans herausheben würde bzw. eine Notwendigkeit ist, um diese Unterquintierung überhaupt erst zu ermöglichen. Hier zeigt sich: die "Zwangsläufigkeit", mit der die halbtönige Tenorizans als Supersemitonium gehört wird, ist in vielen Stilen zu relativieren: hier ist z.B. die Ultima stabil, signifikant durch die Mollterz. Dieses gilt im Prinzip für das gesamte 15. und frühe 16. Jd. (Josquin, Senfl, Isaac, u.a.).

Später findet man eine solche Wendung nicht mehr, schon gar nicht als Oberstimme. Eine Fortschreitung wie hier wird dann - naheliegenderweise - als Principalis aufgefaßt, soll heißen: als Tenorclausel (Unteroktavierung der Ultima).

Weitaus häufiger ist später diese Erscheinung im Rahmen einer ganztönig fallenden Tenorizans anzutreffen; Schütz, "Der Mensch hat nichts so eigen", aus den "Becker-Psaltern" (1628): (*Beispiel 20*)



Die gleiche Situation: Auch hier wird der Halbtonschritt abwärts im Cantus nicht als Principalis gedeutet (phrygische Tenorclausel, Unteroktavierung), sondern als Mixturstimme zur Tenorclausel d/c (Unterterzierung).

Bach, "Du großer Schmerzensmann": (*Beispiel 21*)



Die in Beispiel 86 angeführte Stelle ist also außerordentlich delikate, zumal im Vergleich zum Ende des ersten Verses die Ultimae vertauscht scheinen: dort erwartet man e/E, es kommt jedoch G, hier ist G naheliegend, es kommt jedoch eine phrygische Descendens nach e, eine Clauselform, die sonst im gesamten Satz nicht angewendet wird und daher umso prägnanter hervortritt.

Bach wählt in seiner Bearbeitung die contrapunctisch "naheliegenderen" cadenziellen Fluchtebenen: am Schluß der ersten Choralzeile E, am Schluß der vorletzten die Prolongationscadenz in Gestalt der plagalen Dominante G.

Noch einmal zurück zu Beispiel 83: Die dort beschriebene Cadenzvariante oder besser: Imperfektionsvariante ist in verschiedensten Ausprägungen bei verschiedenen Komponisten immer wieder anzutreffen. Dabei ist - wie auch im vorliegenden Fall - nicht immer eindeutig zu klären, ob es sich wirklich um eine prägnant hervortretende phrygische Cadenzimperfektion handelt oder aber um eine normativ-gebräuchliche Clauselvariante im Rahmen des 4. Tones. Letztlich wird der Satzkontext, nicht zuletzt auch die metrisch-formale Situation zu entscheiden haben. Immerhin: in allen drei Fällen wird die Ultima durch eine Basiskonsonanz unterfangen: Quinte (Acquiescens), Oktave (Tenorizans), Terz (phrygische Cadenzimperfektion). Alle Möglichkeiten, den cantusgebundenen Ton in die Trias harmonica einzubetten, sind auf diese Weise ausgeschöpft.

In diesem Zusammenhang noch einige Beispiele:

Palestrina, Magnificat Quinti Toni, Vers 3: Sectio primariae nach a/A, die neu hinzutretende Unterstimme unterterzt den Satz nach f; das Ausfließen der A-Cadenz ("fuggire la cadenza") ist augenfällig, occulte Imperfektionsstimme ist der Baß. (Beispiel 22)

generatio - - - - - nes,

Om-nis generatio nes...

Palestrina, Magnificat Sexti Toni, Vers 3 (vgl. auch: Beispiel 15/16): die phrygische Descendens liegt in den drei Oberstimmen, der Baß tritt hinzu und setzt auf der letzten Minima der Mensur mit der

Unterterzmixtur zur Tenorclausel an; im Vergleich zu Beispiel 22 ist die Unterstimme um ihre Einsatzpaenultima erweitert. (*Beispiel 23*)



Magnificat Oktavi Toni, Vers 3: hier haben die beiden obersten Satzstimmen die Principales der phrygischen Descendens. Der Tenor ist mit der Unterterzmixtur sogleich im contrapunctischen Geschehen involviert, so daß der Imperfektionscharakter der phrygischen e-Cadenz in den Hintergrund tritt zugunsten einer Tenorizans nach C. Es handelt sich also m.E. nicht um eine nach C imperfizierte e-Sectio, sondern um eine a priori geplante C-Sectio. Dieses umso mehr, als der hinzutretende Baß die Ultima nach C wiederum unterterzt und nach a imperfiziert: (*Beispiel 24*)

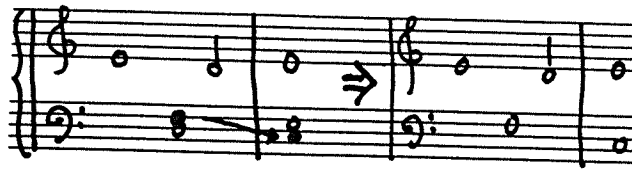


Im selben Magnificat wird der oben beschriebene Vorgang zwei Mensuren später in den beiden Unterstimmen reflektiert. (*Beispiel 25*)



Da nunmehr nur die beiden tiefsten Satzstimmen beteiligt sind, also keine Mixtur - oder Grundierungsstimme mehr hinzutreten kann, zitiert der Baß die Penultima der phrygischen Tenorizans (F) und die Ultima in Gestalt der Imperfektionsebene (C). Auf diese Weise kann

seine Melodik als ideel zweistimmig aufgefaßt werden.⁸ Der Quartsprung abwärts F/C hat Acquiescenscharakter. (*Beispiel 26*)



Diese Wendung findet sich häufig in deutschen Choralsätzen; exemplarisch sei hier der Choral im 3./4. Ton "Christus, der uns selig macht" von Haßler (1607) angeführt. (*Beispiel 27*)



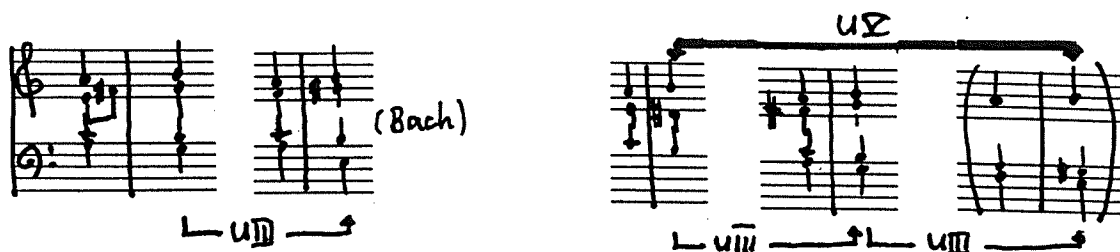
Interessant ist die Korrespondenz zu Beispiel : Auch hier wäre eine Satzkonstellation denkbar, die die Oberstimme als Mixtur zur Tenorclausel auffaßt; auf diese Weise würde phrygisch nach e/E eincadenziert: (*Beispiel 28*)



Der Quartsprung abwärts unterterzt also die phrygische Cadenzultima. Der Schluß des ersten Verses aus der Choralbearbeitung

⁸ Diese Denkweise entspricht auch dem bereits angesprochenen "Solus tenor" Dufays: durch die den Tenor kreuzende Oktavsprungclausel entsteht eine "ideelle" tiefste Satzstimme, deren Paenultima im Contratenor bassus und deren Ultima im Tenor liegt. Hier liegt die historische Wurzel der jüngeren Quart-/Quintsprungclausel im Baß.

von 1524 steht zur Bachschen Fassung in einem ähnlichen Verhältnis: die *Acquiescens* nach E, die bei Bach zu finden ist, kann als Unterterzung der ganztönigen Tenorizans nach G aufgefaßt werden, wie man sie in der Cantionalbearbeitung vorfindet: (*Beispiel 29*)



Rein contrapunctisch die gleiche Erscheinung, stellt sich die Frage nach der (historischen) Genealogie des Prozesses, die Frage, was ist originär, elementar, und was ist Modifikation?

Grundsätzlich ist in diesem Zusammenhang festzustellen, daß unbedingt der phrygischen Tenorizans, im Verein mit der *Acquiescens* als Variante bzw. Appendixcadenz, die Eigenschaft des Ursprünglichen zuzuweisen ist, mit anderen Worten: Unteroktavierung und Unterquintierung sind die primären Reaktionen, die Unterterzierung stellt als sekundäre Form in erster Linie eine Imperfektionsebene dar.

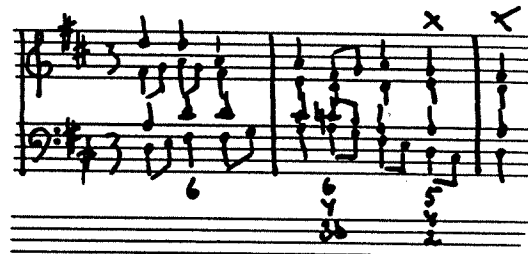
Jedoch, wie an den Palestrinabeispielen ersichtlich werden sollte: letztere Cadenzvarianten können auch, wie bereits oben angedeutet, den Charakter einer eigenständigen Qualität besitzen.

Dementsprechend mag denn auch die Klassifikation der melodischen Cantus-Firmus-Clauseln in den Beispielen 88a/b nicht eindeutig ausfallen: einerseits kann man sie als Füll-, bzw. Mixturstimmen auffassen, andererseits als phrygische Tenor-(88a) bzw. Discantclausel (88b), wobei in letzterem Beispiel die vermindert-reine Quintmixtur zwischen den beiden Oberstimmen auffällt: ein Relikt aus dem 14./15. Jhrd., wo es üblich war, die Metabole in Quart-/Quintmixturen zu führen (siehe z.B. doppelte Leittoncadenz). Noch bei Ockeghem findet man Fauxbourdonformen, die gleichsam die Oberstimmen vertauschen, auf solche Weise also quintenparallel führen. Selbst im 16. Jhrd. (namentlich Lheretier) stößt man gelegentlich - freilich nur im cadenziellen Kontext - auf derartige Parallelenbildungen.

Als ergänzendes Beispiel sei der Choral "Liebster Gott, wann werd ich sterben" aus dem Schemelli-Gesangbuch von Bach angeführt: (*Beispiel 30*)



In Bachschen Chorälen findet man die Unterterzung der phrygischen Cadenzultima am häufigsten mit halbtöniger Tenorclausel in der Oberstimme (analog 88a). Weihnachtsoratorium, "Vom Himmel hoch, da komm ich her", Cadenz des zweiten Verses, in verschiedenen Fassungen: Choral Nr.9 (*Beispiel 31*)



Im Choral Nr.17 mit *Acquiescens*: (*Beispiel 32*)



In der Bearbeitung Nr. 23 ebenfalls mit *Acquiescens*, allerdings eine Kleinterz tiefer, so daß die Ultima nicht, wie oben, unterterzt, sondern unterquintiert wird (siehe Bemerkung zum Beispiel 100): (*Beispiel 33*)

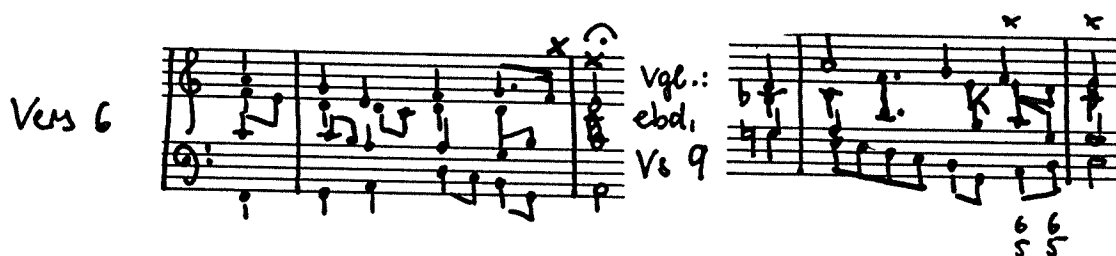


Über dem Acquiescensschritt wird zusätzlich die Discantclausel der Perfecta (dis/e) gebracht, eine Art Cumulus zweier Normclauseln. Besonders über einem Schlußorgelpunkt kommt bei Bach diese Formel öfters zur Anwendung: (Beispiel 34)



Reduktion:
(über d-Orgelp.)

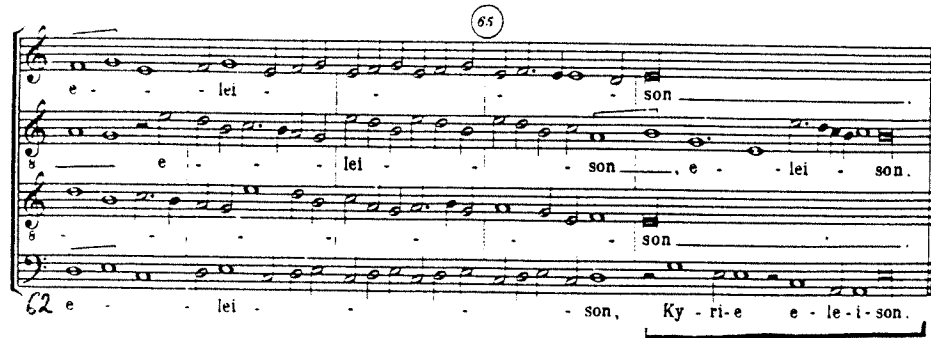
"Mitten wir im Leben sind": die anvisierte C-Cadenz wird durch eine Ascendens im Baß nach a imperfiziert; ein ähnlicher Prozeß wie in Beispiel 94 bei Palestrina beschrieben, nur wird hier die Imperfektion nicht durch eine neu hinzutretende Stimme, sondern durch eine Occulta (Baß) bewirkt. (Beispiel 35)



Josquin, "Missa Pange Lingua", Schluß des ersten "Agnus Dei": Zunächst wird die Unterterzebene C über eine recht massive Perfecta angesteuert (freilich mit Capacitas sextae auf der Paeultima); erst gleichsam "im letzten Moment" hebt sich der Satz zur Finalebene e: (Beispiel 36)



Ebd., Finalcadenz des zweiten Kyrie: hier wird die Perfecta G/C durch die Terz (e) aufgefüllt, von C aus senkt sich der Satz weiter terzweise nach a, um dann über die Acquiescens die bereits gestreifte Finalebene e zu erreichen. Diese Schlußcadenz wirkt wie eine "Conclusio", eine Essenz des bisher Gesagten und scheint alle Möglichkeiten der phrygischen Eincadenzierung auf engstem Raume ausschöpfen zu wollen; dieses geht mit ständiger Unterterzung einher. (Beispiel 37)



Die Technik des Unterterzens ist in der Romantik, namentlich bei Schumann⁹ und Brahms, ein häufig anzutreffendes Mittel, um die Tonalität uneindeutig und schwebend zu gestalten. Brahms, erstes Intermezzo aus op. 119: (Beispiel 38)



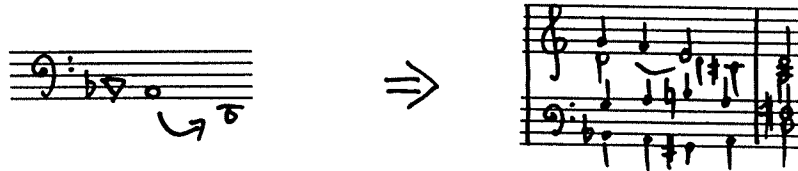
Zurück zur Bach'schen Bearbeitung des Chorals "Aus tiefer Noth...": Betrachtet man die Schlußcadenz, so stellt man fest, daß beide - "septverwandten" - Formen hintereinander folgen: (Beispiel 39)



⁹ Siehe z.B.: "Zwielicht" aus dem Liederkreis op.39

Der zwischen ihnen "vermittelnde" Quartsextakkord kann in analogen Situationen auch fehlen, sodaß ein Hiatus in Gestalt einer "Tertia deficiens" entsteht, eine enge Umspielung eines Rudimenttones.¹⁰

Interessant ist nun an diesem Beispiel, daß es nahelegt, das b im Baß als Supersemitonium modi zu d aufzufassen. Dementsprechend wäre eine Perfecta nach d zu erwarten. (*Beispiel 40*)



Statt dessen erscheint - Cantus-firmus-gebunden - die Acquiescens nach E. Die Stelle klingt auf diese Weise in zweierlei Hinsicht uneindeutig, schwebend: zum einen durch die Acquiescens, die "nicht ruhende", zum anderen durch das Anvisieren der d-Ebene in Gestalt des charakteristischen Signums b.¹¹

Wie ist dieser Vorgang zu verstehen?

Schaut man sich noch einmal eine mögliche tetrachordische Binnengliederung des 1./2. Tones auf d an, so sieht man, daß im 1. Ton bei einer synaphischen Struktur die Diazeuxis am unteren Rand liegt; der Finalton ist also Proslambanomenos. Dieses entspricht der geometrischen Teilung des plagalen Ambitus. (*Beispiel 41*)



¹⁰ Vgl. Beispiel 10 (Bach, WKI, 1. Praeludium in C)

¹¹ Diese Form der phrygischen Tenorizans (hier: b/a) zieht ja, wie gesehen, in der Regel einen Unterquinteinstieg nach sich; so könnte man auch eine Acquiescens nach a (d/a) erwarten. Beides entspräche natürlich nicht dem Vorwurf des Cantus-firmus und dessen Modalität.

also chiasmatisch. Anders ausgedrückt: die Clausel ist am Zeilenende noch nicht abgeschlossen, sie verklammert also das Zeilenende und den Ansatz des neuen Verses. Dieses entspricht dem "Enjambement" in der Literatur: ein Satz ist am Versende noch nicht beendet und ragt in den nächsten Vers hinein, verklammert also auf diese Weise zwei Verse miteinander; der Reim liegt mitten im Satz:

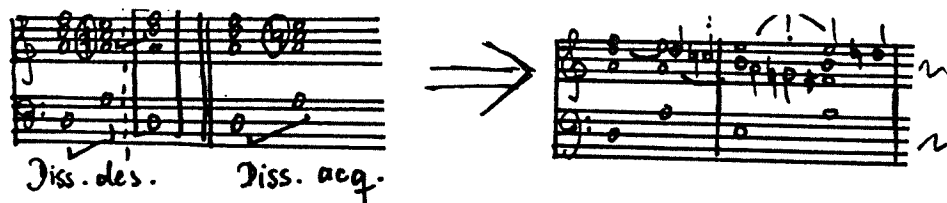
*Der Mond ist aufgegangen,
Die gold'nen Sternlein prangen
Am Himmel, hell und klar.*

Ich habe mich daher entschlossen, diesen Begriff sinngemäß auf musikalische Phänomene gleicher Art zu übertragen.

J.S. Bach, "Kunst der Fuge", Contrapunctus 5: Durch die Stabilisierung der "Affinalis" (Tenorclausel-Penultima) wird die Dissecta desiderans (auf d bezogen) zur Dissecta acquiescens (auf a bezogen). Auch dies bedeutet: Oberquintstabilisierung durch Discantclausel-Imperfektion (c statt cis). (*Beispiel 44*)



Durchaus verwandt damit ist ein (schon einmal erwähntes) Sequenzmodell, wie es manchmal bei Lasso und dessen zeitlichem Umfeld zu finden ist. (*Beispiel 45*)



16. Anmerkungen und Vorschläge zur Konzeption des Satzlehreunterrichts

Bevor die Clausellehre im Einzelnen im Unterricht besprochen wird, ist es m.E. sinnvoll, grundlegende Stimmführungsphänomene anhand der Principales mit ihren Mixturen zu erörtern (Tenorizans). Dabei sollte beizeiten deutlich werden: die Töne sind nicht einfach Inkredienzen eines Akkords, sondern: jedem Ton fällt eine bestimmte Rolle im contrapunctischen Gesamtsatz zu.

Das Phänomen der Sequenz scheint mir für den Anfang des Unterrichts am ehesten anhand des Fauxbourdonsatzes erschließbar, nicht zuletzt wegen seiner grundlegenden satztechnischen Bedeutung.

Nun kann die Erörterung der wesentlichsten Clauselformen und deren Entstehung folgen (Kategorisierung nach Printz). Grundlegende Stimmführungsereignisse, wie die Heterolepsis, werden dabei sorgfältig behandelt.

Zum Einstieg in den Choralsatz ist es nötig, so meine ich, die richtigen Voraussetzungen zu schaffen und die Prämissen in sinnvoller Weise zu formulieren. Das heißt zuallererst: es gibt keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Cantional- und Bachsatz. Und, damit verbunden, entfällt die Begriffsabgrenzung zwischen Harmonielehre und Contrapunct, da ja der "Cantionalstil" gemeinhin eher als contrapunctisches Phänomen behandelt wird, der Bach-Satz indessen als Inbegriff (funktionaler) Harmonielehre. Ich finde dieses Schisma nicht nur unpraktikabel und zudem vor den Schülern kaum zu rechtfertigen, ich meine, es ist darüber hinaus sogar schädlich, da es von vornherein, schon mit der Formulierung satztechnischer Disziplinen, ein zumindest fragwürdiges musikalisches-historisches Denken vermittelt und die Dinge unnötig verkompliziert. Mir wäre es am liebsten, der Begriff "Harmonielehre" bliebe (zunächst wenigstens) außen vor.

Gleichwohl gibt es natürlich etwas "Bach-Spezifisches". Die Unterschiede zwischen einem Choralsatz von Haßler und einer Bearbeitung von Bach gilt es, herauszuarbeiten, auch und gerade vom Höreindruck her. Dabei spielen die Aspekte eine Rolle, die im Zusammenhang mit "altem und neuem Stil" (theatralischer Stil, Rhetorik, Affekt, satztechnische Figuren usw.) im Laufe dieser Arbeit angerissen wurden: die Sensibilisierung für den "theatralischen"

Gehalt bestimmter contrapunctischer Phänomene. In diesem Zusammenhang sollten auch die Begriffe "Vitium artificale", "Figur", "Affekt" u.ä. fallen.

Wichtig scheint mir, den Bach-Satz als Personalstil, als Ausprägung, als eine Erscheinungsform der langen Tradition von Choralbearbeitungen zu sehen. Mithin: als eine *Stilprägung* des Cantionalsatzes - nicht als etwas grundsätzlich und qualitativ anderes. Dabei können die Unterschiede zwischen Erythräus und Haßler ebenso groß sein wie die zwischen Haßler und Bach.

Der Göttinger Musikgelehrte Johann Nikolaus Forkel beschreibt in seiner 1802 erschienenen Biographie "Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" eingehend die Unterrichtsmethoden Johann Sebastian Bachs. Diese Arbeit fußt auf Mitteilungen von Carl-Philipp-Emanuel und bildete seit jeher eine der wichtigsten Quellen der Bach-Forschung, stets mit dem Anspruch der Autentizität und ungeachtet des Umstands, daß immerhin fünfzig Jahre zwischen Bachs Tod und der Durcklegung dieser Schrift liegen und das Zeugnis seines Sohnes durchaus nicht frei von subjektiven oder irrtümlichen Einschätzungen zu sein braucht.

Forkel schreibt:¹ *"Den Anfang des Kompositionsunterrichtes machte Bach nicht mit trockenen, zu nichts führenden Kontrapunkten, wie es zu seiner Zeit von anderen Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meinung nicht für den Komponisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß und drang dabei sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an Choräle. Bei diesen Übungen setzte er selbst anfänglich die Bässe und ließ von den Schülern nur den Alt und den Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen. Überall sah er nicht nur auf die höchste Reinlichkeit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fließenden Gesang der einzelnen Stimmen."*

¹ zitiert nach: Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1979

Die Arbeitspapiere im Anhang S. 32/33 versuchen, diese Vorgehensweise nachzuvollziehen. Dabei erscheint mir stets der Vergleich zur Originalfassung sinnvoll und notwendig. Vergleicht man auf diese Weise die Aussetzung eines Chorals von verschiedenen Komponisten, so werden am ehesten satztechnische Korrespondenzen und variante Clauselbildungen analoger Cantus-Firmus-Partien deutlich.

Als Einstiegschoral scheint mir "Erhalt uns Herr, bey deinem Wort" geeignet; nicht nur wegen seiner überschaubaren und knappen Form, sondern weil hier die aus dem Phrygischen abgeleiteten Clauselvarianten exemplarisch zur Anwendung gelangen. Entscheidend ist dabei die Redicta im zweiten Vers (c/d). Diese kann (unter anderem) als ganzönige Discantclausel oder auch als ascendente Tenorclausel (in die Ultimaterz) gefaßt werden. Ersteres bedeutet Unteroktavierung, letzteres Unterterzierung. (*Beispiel 1*)

Ein Betlied zu der heiligen Dreifaltigkeit

Er - halt uns Herr bey dei - nem Wort / und steur des Bapfts und Tür - den Mord /

The image shows a musical score for a chorale. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, homophonic style. The lyrics are written below the staves. The title 'Ein Betlied zu der heiligen Dreifaltigkeit' is centered above the staves. The lyrics are 'Er - halt uns Herr bey dei - nem Wort / und steur des Bapfts und Tür - den Mord /'. There are brackets under the lyrics 'Bapfts' and 'Mord'.

Neben dem Begriff der Basiskonsonanz spielt hier der Terminus "Sectio" eine Rolle. Die cadenziellen Ebenen innerhalb eines Satzes werden von Johann Walther² wie folgt klassifiziert:

I. Stufe: *Primaria*

III. Stufe: *Tertiaria*

V. Stufe: *Secundaria*

Andere: Peregrinae

Unter Sectio versteht man sinngemäß das Clauselvorfeld in Bezug auf die "Ebene", die am Ende eines Verses steht, initiiert und cadenziell bestätigt wird. Die Wahl einer anderen Clauselvariante kann somit einen Wechsel der Sectio zur Folge haben: c/d als Discantclausel: Sectio secundariae (bzw. primariae, wenn man die

² Praecepta

Unterquintierung der phrygischen Tenorizans mit in die Betrachtung hineinnimmt); c/d als ascendente Tenorclausel: Sectio tertiariae.

An diesem Choral läßt sich zudem das Phänomen des Enjambements bzw. des Chiasmus exemplarisch verdeutlichen.

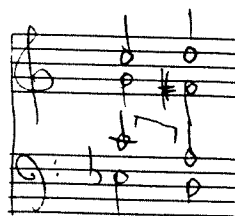
1.) Die phrygische Tenorizans am Ende des ^{zweiten} ~~ersten~~ Verses verlangt nach Unterquintierung; der Halbtonschritt abwärts wird als Supersemitonium gehört (es/d), der Ton ist Penultima einer Perfecta. Der Ansatz der Folgezeile komplettiert auf diese Weise gleichzeitig die Cadenz; sie verklammert zwei Verse miteinander und ragt gleichsam über das Atemzeichen hinaus (siehe die Fassung von Bach).
(Beispiel 2)

1. Er - halt'uns, Herr, bei deinem Wort und steure deiner Feinde Mord, die
2. Be - weis' dein Macht, Herr Je - su Christ, der du Herr al - ler Her - ren bist: be.

2.) Die beiden oben beschriebenen alternativen Clauselultimae (d und B) folgen unmittelbar aufeinander. Das Denken in Basiskonsonanzen wird durch diesen Großerzfall sinnfällig. An dieser Stelle kann eine Brücke geschlagen werden zum barocken Konzert- und Suitensatz (Übergang vom langsamen zum schnellen Schlußsatz, Übergänge am Doppelstrich, usw.) und zu späteren Formen der Terzverwandtschaft in der Romantik (Mediantik). So werden übergerodnete Entwicklungen und Zusammenhänge verdeutlicht (phrygische Clauselvarianten und Unterterzierung mit verschiedenen Basiskonsonanzen als Wurzel der "Mediantik"). Vgl. die Fassung von Schein: (Beispiel 3)

Tür - ken Mord, die Je - sum Chri - stum, dei - nen Sohn,
Tür - ken Mord, die Je - sum Chri - stum, dei - nen Sohn,
Tür - ken Mord, die Je - sum Chri - stum, dei - nen Sohn,
Tür - ken Mord, die Je - sum Chri - stum, dei - nen Sohn,

Auch stiltypische Wendungen wie die verdoppelte und in die Quinte abspringende phrygische Discantclausel (s. Schein) können aufgespürt werden. (*Beispiel 3*)



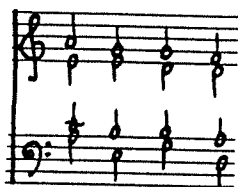
Die Zusammenstellung der Choräle (s. Anhang, S. 244) soll ein Weitergehen in diese Richtung erleitern. Dabei sind Choräle wie "Nun bitten wir den Heiligen Geist" (vgl. die Fassung von Praetorius) in ähnlicher Weise geeignet zum Erkunden von varianten Clauselbildungen (siehe die Redictae: "behüte", "unserm Ende", heimfahrrn"). Stets sollte m.E. die Betrachtung und der Vergleich mit Bearbeitungen Bachs mit einbezogen werden.

Im Anhang dieser Arbeit sind die wesentlichen phrygischen Cadenzvarianten exemplarisch zusammengefaßt (S. 22). Angelpunkt der verschiedenen Clauselformen ist das Unterfangen der Ultima durch eine Basiskonsonanz: Oktave, Grundton, Terz. Anders ausgedrückt: die Ultima kann jeweils Oktave, Terz oder Quinte der "Trias harmonica" sein. Dieses hat zur Folge, daß bei vielen Clauselformen alternativ auch deren Unterterzmixturen möglich sind. Vergleiche in diesem Zusammenhang (s. Anhang): Nr.10/Nr.4; Nr.19/20 (Acquiescens); Nr.3/5/8 (Tenorizans); Nr.6/7c (Perfecta); Nr.8/9; Nr.11/16 (Descendens/Ascendens, Unterquintierung). In jedem Fall werden der Oberstimme bei varianter Clauselbildung (also bei unterschiedlichen contrapunctischen Fassungen) jeweils unterschiedliche melodische Clauseln, mithin: "Funktionen" im Gesamtkontext, zugewiesen (z.B.: Ganzton aufwärts: Nr.3 Discantclausel, Nr.5 aufwärtssteigende Tenorclausel in die Terz, Nr.8 Mixturstimme zur Discantclausel, usw.; Nr. 7 ist ein Beispiel für das Austauschen von Capacitas Quintae und Sextae: 7a gibt es noch im Barock und später, 7b (in der Barockzeit) nicht mehr).

Seite 23 im Anhang bringt einige Beispiele größerer satztechnischer Einheiten. Dabei führt der Weg vom Terzgang zum Pachelbelbaß und von dort weiter zu den wichtigsten Sequenzmodellen.

Hierbei soll deutlich werden: die Sequenzformen setzen sich aus Clauselprogressionen, aus Clausel-Bausteinen und deren charakteristischen Baßschritten zusammen.

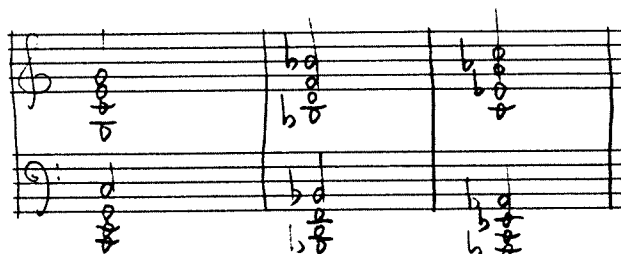
Interessant ist dabei, daß es bestimmte Sequenzerscheinungen im Barock nicht mehr gibt. Dazu gehört beispielsweise die "Quartfallsequenz". (*Beispiel 4*)



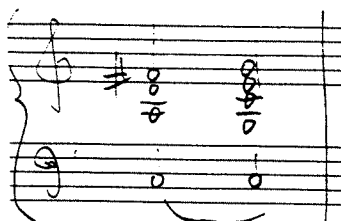
Man kann sagen, daß die Wendungen, die im Barock verschwinden, in der Romantik wieder aufgegriffen werden. Die romantische Harmonik hat also teilweise stark archaisierende Züge. Vergleiche in diesem Zusammenhang: Brahms, op.117: (*Beispiel 5*)



Auch die Gegenschrittclausel ("Descendens imperfectior") im Verein mit der doppelten Leittoncadenz findet sich substantziell im 19. Jd. wieder, nicht jedoch in der Barockzeit. Liszt, Dante-Sonate (hier natürlich auch im Kontext der poetischen Idee angebracht: Versinnbildlichung des Mittelalters): (*Beispiel 5*)



Häufig wird die doppelte Leittoncadenz bei Sibelius reflektiert.
(Beispiel 6)



Zusammenfassend bleibt also als großflächige Entwicklung festzustellen: die barocke Contrapunctik ist gekennzeichnet durch Reduktion und Anreicherung: tradierte Clausel- und Sequenzmuster werden kanonisiert, nur eine Auswahl bleibt als musikalisches Vokabular erhalten. Dieses wird jedoch durch contrapunctische Mittel, die zum großen Teil dem "theatralischen Stil" entspringen und daher lange den Charakter eines "Vitiums" hatten, angereichert und auch (in gewissem Maße) "übersättigt".³ Die Romantik greift angesichts dessen präbarocke Wendungen wieder auf.

Bach-Stil

Der Übergang zum Bach-Stil kann dadurch von Beginn an erleichtert und plausibel gemacht werden, daß im Laufe der Arbeit stets frühere Cantionalsatz-Formen mit Fassungen Bachs verglichen werden, und auch verschiedene Bearbeitungen eines Chorals von Bach einer vergleichenden Analyse unterzogen werden (siehe die Choral-Synopsen im Anhang, S. 240).

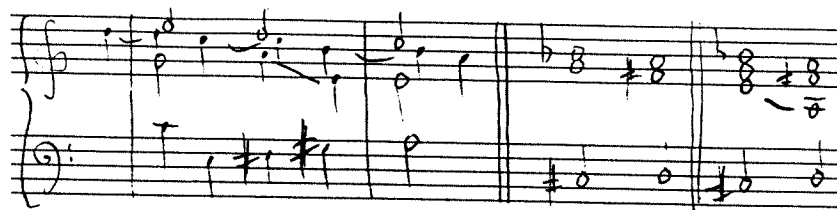
Zuvor erscheint es mir sinnvoll, die wichtigsten Generalbaß-Bezifferungen des Barock anhand grundlegender Sequenzsituationen zuerörtern.

Dabei ist es plausibel, zunächst (ähnlich wie beim Fauxbourdonsatz) von einer elementaren Dreistimmigkeit auszugehen, besonders bei denjenigen Sequenzprozessen, denen Vorhalsbildungen zwischen den Oberstimmen zugrunde liegt. (Siehe auch: Sequenzen IV, Anhang S.) (Beispiel 7)

³ Vgl. nur etwa die mannigfaltigen und zum Teil durch Dissonanzbildungen, Chromatik und ausgezierter Bewegung "eutrophierten" Erscheinungsformen einer Perfecta bei Bach.



Am Beispiel des Terzfalls (Sequenz der "Ruggiero"-Clausel) zeigt sich, daß eine eingefügte vierte Stimme springen muß. Desgleichen gilt bei Clauselformen, deren Antepenultima in folgender Weise mit 7 beziffert ist: (*Beispiel 8*)

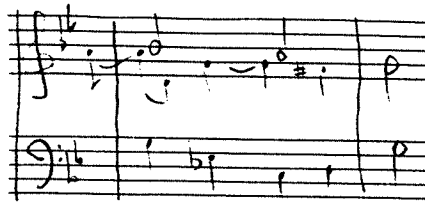


In diesem Zusammenhang bietet sich das Studium von Triosonaten Corellis an. Hier können Anwendungsmöglichkeiten und Erscheinungsformen von Sequenzen geübt werden, vor allen Dingen im Hinblick auf melodische Auszierungsmöglichkeiten, typische Baßmelodik (Achtelgänge), Groppo und Passaggio-Figuren.

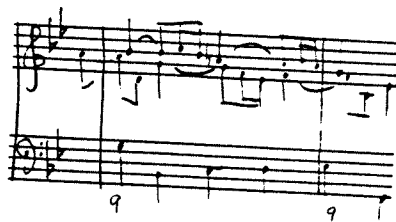
Dabei ist es nicht nur wichtig, zu wissen, daß es eine bestimmte Sequenzform gibt, sondern auch, welcher musikalische Kontext es ermöglicht, dieselbe anzuwenden.

Zu diesem Zweck ist es hilfreich, bestimmte "Schaltstellen" innerhalb eines Satzes genauer zu untersuchen und die Fortführungsmöglichkeiten zu beleuchten. Diese Vorgehensweise sei am Beispiel des Nonenvorhaltes genauer erläutert.

Der 9-8-Vorhalt stellt eine gewisse Reizsituation dar. In der Regel besteht er in einer sich verzögert auflösenden Tenorclausel; die Tenorclausel-Mixtur ist Agens, die Tenorclausel selbst Patiens. Die Härte der Dissonanz verleiht dem Patiens in hohem Maße "dulcedo" - die Spannungsverhältnisse treten deutlich hervor. So kann der Nonenvorhalt signifikanter Einstieg in eine "Entspannung gewährende" Cadenz sein. (*Beispiel 9*)



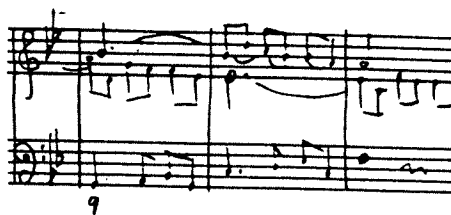
Der Ansatz zur Cadenz ist nun seinerseits sequenzierbar - durch den Nonenvorhalt liegt zunächst eine Terzfallsequenz nahe. (Beispiel 10)



Desgleichen: Terzstieg mit sich kreuzenden Oberstimmen: (Beispiel 11)



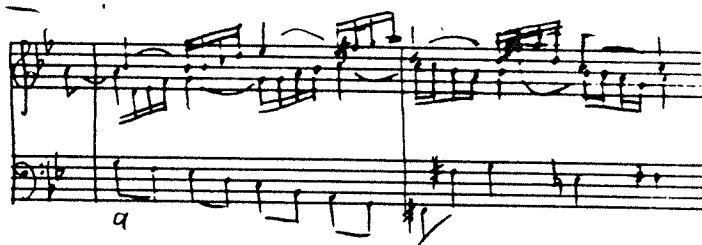
Quintfall: (Beispiel 12)



Während der Nonenvorhalt als Patiens in der Auflösung begriffen ist, geht die Unterstimme stufenweise abwärts und unterterzt so den Satz. Mittel- und Unterstimme können nun in Terzmixturen voranschreiten. Eine sich verzögert auflösende Discantclausel hat in diesem Zusammenhang denselben "Effekt" wie ein Nonenvorhalt. (Beispiel 13)



Folgende Fächerfigur, deren Basis ein leitereigender Terzfall ist, setzt mit einer 9-8-Vorhaltsbildung an. Diese Sequenz eignet sich weniger zu einem eigenständigen sequenziellen Abschnitt, sondern eher zu einer Cadenz-Anreicherung - einer in die Cadenz "hineingeschobenen" Sequenz, welche die Spannung noch einmal kurzfristig aufzubauen vermag, um dann endgültig in der Cadenz zu münden. (Beispiel 14)



Auf diese Weise hat man zunächst ein grundlegendes "Repertoire" an der Hand, sich dem Bachschen Cantionalstil begrifflich-analytisch und schließlich auch im Zuge der Aussetzungspraxis zu nähern. Die wesentlichsten Säulen sind dabei:

- die traditionelle Clausellehre, elementare Stimmführungsvorgänge, Erscheinungsformen im vorbachschen Cantionalssatz, Clauselbildungen und ("theatralische") Anreicherungsformen und -varianten bei Bach
- Sequenzmuster, Melodiemodelle, Baßfortschreitungen, Auszierungsformen etc.; dissonante Generalbaßbezeichnungen durch Clauselmodifikation und -imperfection
- Generalbaßbezeichnungen, Akkordtypen und ihre chromatischen Anreicherungs- und Belastungsformen (Signen)

Vor dem Hintergrund der Clausel im engeren Sinne stellt sich die Frage: wie kann ein Cantus-Firmus-Abschnitt in der Oberstimme in den Gesamtkontext einer Clausel eingebettet werden? Welche Rolle (melodische Clausel) fällt ihm im Satz zu? Wie wird die Oberstimme contrapunctisch "definiert"? Daraus ergeben sich verschiedene Clauselvarianten (s.o., auch: Anhang, S. 22). Die Sequenz bettet einen größeren Choral-Ausschnitt in ihren Zusammenhang ein: ihm wird so eine melodische Funktion, eine melodische Ebene innerhalb der Sequenz zugewiesen.

Dieses sei anhand von einigen Beispielen verdeutlicht:

Bach, "Vom Himmel hoch" (Fonte mit Quintsextakkorden, sich auflösende melodische Ascendenz in der Unterstimme): (Beispiel 15)

Example 15: Musical score for "Vom Himmel hoch" by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. It shows four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics "dich nun-mehr ein-ge-stel-let hast." The bass line features a prominent ascending melodic line.

Bach, "Schaut hin, dort liegt im finstern Stall" (Fonte mit Sekundakkorden und Quintsextakkorden, stagnierende melodische Ascendenz in der Ober- und Unterstimme): (Beispiel 16)

Example 16: Musical score for "Schaut hin, dort liegt im finstern Stall" by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. It shows four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics "ü-ber-all. Da Spei-se vormals suchte ein Rind, da ru-het jetzt der Jung-frau'n Kind." The score is in G major and 3/4 time.

"O Gott, du frommer Gott" (Fonte mit Sekundakkorden, stagnierende Ascendenz in der Unterstimme (Patiens), Discantclausel-Melodik in der Mittelstimme, Oberstimme Agens): (Beispiel 17)

Example 17: Musical score for "O Gott, du frommer Gott" by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. It shows two staves (Soprano and Bass) with the lyrics "O Gott, du frommer Gott." The score is in G major and 3/4 time.

Adagio *mf* Wer nur den lieben Gott läßt walten

"Wer nur den lieben Gott läßt walten" (Fauxbourdonsatz, Discantclausel-Imperfektion): (Beispiel 18)

Ebd.: Terzfall und Terzstieg: (Beispiel 19)

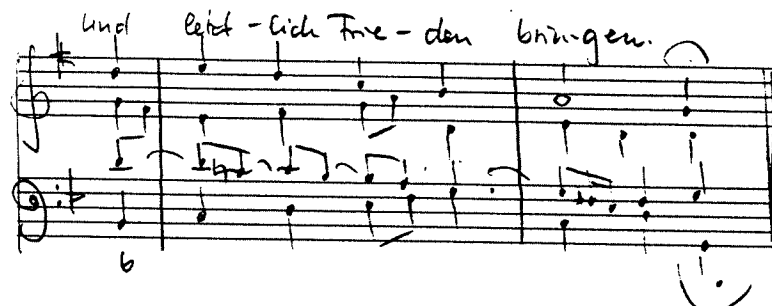
Ebd.: Chromatischer Baß (descendent und ascendent): (Beispiel 20)

Georg Neumark 1810

"Was Gott tut, das ist wohlgetan": der Quintschritt abwärts im Choral wird als oberquinttransponierte Baßclausel gefaßt; somit setzt der dritte Vers mit einer descendenten Stufensequenz an (jeweils Cantizans im Baß): (Beispiel 21)



Ein im Zusammenhang mit dem Terzfall bereits erwähntes Beispiel:
"Brich an, du schönes Morgenlicht", Schlußzeile mit ähnlicher Faktur wie die von dem Choral "Vom Himmel hoch". Hier wird sie allerdings nicht in den Kontext einer Stufensequenz eingebettet, sondern durch Terzfälle gefaßt: zwei Terzfall-Sequenzen sind möglich; die "Synthese" beider ergibt eine Fächerfigur, die mit einem ascendenten Terzgang beginnt. (Beispiel 22)



Schlußbemerkung

Zunächst eine abschließende Anmerkung zur Terminologie:

Wie schon mehrfach einschränkend angemerkt, so sind Begriffe wie "Clausel" oder "Heterolepsis" historisch konditioniert; es dürfte daher nicht so ohne weiteres zulässig sein, sie auch in anachronistischen Zusammenhängen anzuwenden. (Heterolepsis ist beispielsweise eine klar definierte musikalisch rhetorische Figur, die natürlich nur in ihrem zeitlichen Umfeld als solche wirkt.) Ich habe mich dennoch entschlossen, die historischen Begriffe auch weit über ihren diachronistischen Geltungsbereich hinaus anzuwenden, um substanzielle Gemeinsamkeiten korrespondenter Vorgänge und Entwicklungszüge zu verdeutlichen. Im Unterricht versuche ich, dieses Dilemma zu lösen, indem ich die Schüler immer wieder auf die musikhistorischen Zusammenhänge und, damit verbunden, terminologischen "Unsauberkeiten" hinweise. Hier steht für mich begriffliche Praktikabilität, namentlich im Improvisationsunterricht, an erster Stelle: gleichsam eine Art "pragmatischer Nominalismus".

Clausellehre und Sequenzmodelle - Gegen die Funktionstheorie?

Die Clausellehre und die Lehre von den Sequenzen rückt das melodische Element in das Zentrum des Interesses. Die erstgenannte Betrachtungsweise beschreibt melodische und contrapunctische Elementarvorgänge und leitet die notwendigen Folgen daraus ab. Die Sequenz fügt die aus der Clausellehre gewonnenen Bausteine zu größeren Einheiten zusammen und führt gleichzeitig zur Modifikation des einzelnen Sequenz-Bausteins. Für die metrische Gliederung eines Satzes und, damit verbunden, für die begriffliche Fassung der Passagen, die "ausatmen", sind die metrischen Termini "Initiale" und "Cadenz" relevant. Diese verstehen sich als musikalische Elementarvorgänge auf der Grundlage der Atemkurve und sind von daher auch ohne jegliche harmonische Komponenten, im rein melodischen Kontext also, anwendbar.

Grundsätzlich bleibt festzustellen, daß sich die Clausellehre und, auf ihr fußend, die Erschließung der Sequenzen, also: die Betrachtung der melodischen Faktur von Sequenz und Cadenz in einem spürbaren Widerspruch zur Lehre von den Akkordumkehrungen und zum

Quintverwandtschaftspostulat befinden. Wird beispielsweise die Penultima einer Baßclausel nach c (G) linear eincadenziert, so ist dies per se ein elementarer und durchaus leicht zu verstehender Vorgang. Diese Eincadenzierung kann nun über ganztönige Discantclausel f/g (mit Gegenclausel as/g, as ist gleichzeitig Supersemitonium) oder über die halbtönige Variante fis/g erfolgen. Schon die Begriffe Sub- und Supersemitonium implizieren einen rein melodischen Vorgang; letzteres ist bereits in der Guidonischen "unica notula"-Regel präfiguriert.

Geht man nun von einer grundsätzlichen und originären Quintverwandtschaft aus, so muß man alle linearen Vorgänge darauf hin beziehen. Und genau an dieser Stelle liegt das Problem und gleichzeitig die Divergenz der Theoreme. Der melodische Vorgang f/g wird "quintweise aufgeschlüsselt": f ist Unterquinte zu c. Eine einfache halbtönige Anreicherung der Discantclausel bedeutet dann, daß man sich in einem grundsätzlich anderen Kontext befindet, nämlich auf der doppelten Oberquinte von c. Wenn man so will: eine "pythagoräische" Sichtweise. Damit nun die Reduktion aller Linearität auf ihre "eigentliche Quintverwandtschaft" funktionieren kann, müssen notwendigerweise, aufbauend auf diesem Axiom, zwei grundsätzliche Folgerungen gezogen werden:

- *die der Umkehrung:* f ist Grundton der Unterquinte, fis kann dann nur Terz der doppelten Oberquinte sein.

die der Tonika: Unterquinte, Oberquinte, wozu? Die Quintverwandtschaft kann nur zentrumsorientiert sein, und dieses Zentrum muß a priori, und sei es (in Grenzfällen) noch so willkürlich, festgelegt werden. Verändert man das Postulat des Zentrums, so bricht - und das ist das eigentlich "geniale" an Riemanns System - dieses nicht zusammen, sondern paßt sich an, da es nicht auf Erklärung *a posteriori*, sondern auf begriffliche Definition *a priori* angelegt ist. Ob der Terminus "Funktionstheorie" angesichts dessen überhaupt gerechtfertigt ist, ist zumindest fraglich.

Wenn man also die Akkordlehre und mit ihr die Funktionstheorie zur Disposition stellen möchte, so liegt deren Problem und deren Grenzen nicht im komplexen Vorgang; das System ist so angelegt, daß gerade kompliziertere harmonische Ereignisse relativ gut mit "Namen" zu belegen sind. Nicht umsonst fußt beispielsweise die Musik Regers (der Schüler Riemanns war) auf funktionalem Denken.

Nein: das Problem stellt sich gerade am contrapunctischen Elementarvorgang. Hier muß man sich die Frage stellen, ob das begriffliche Instrumentarium dazu geeignet ist, die jeweiligen musikalischen Vorgänge nicht nur angemessen zu kennzeichnen, sondern auch zu erklären.

Letztlich ist die Verifikation verschiedener Ansätze ein mehr erkenntnistheoretisches denn ein rein musikalisches Problem. Entscheidend ist, ob sich eine Methode, mit Blick auf die Ergebnisse, als praktikabel erweist. Zumindest auf den Improvisationsunterricht bezogen glaube ich, daß hier die Clausel- und Sequenzlehre gegenüber der Funktionstheorie spürbare Vorzüge hat.

Es sollte daher mein Anliegen sein, mit dieser Arbeit einen weiteren Schritt in eine Richtung zu tun, die der tradierten Harmonielehre Alternativen zur Seite zustellen vermag, indem ich mich bemüht habe, Gedanken, die schon andere vorgedacht haben, zusammenzustellen und einander zuzuordnen.

Literatur

- Bernhard, Christoph:** Tractatus compositionis . augmentatus; Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien, erschienen in: Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Bärenreiter, zweite Auflage 1963
- Budday, Wolfgang** Grundlagen musikalischer Form der Wiener Klassik anhand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch, dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750-1790), Bärenreiter 1983
- Burmeister, Joachim:** Hypomnematum musicae poeticae, Rostock 1599; Musica poetica, Lüneburg 1606
- Groth, Renate:** Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert, erschienen in: Geschichte der Musiktheorie, Bd.7, herausgegeben von Frieder Zaminer, Darmstadt 1989
- Hohlfeld, Christoph:** Theorie der Melodie, Hamburg 1989/1990
Kontrapunkt, Fassung von 1988

- Jacoby, Richard: Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts, Phil.Diss., Mainz 1955
- Krützfeldt, Werner Zur Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren, Manuskript, Hamburg 1990
- Möllers, Christian: Analyse durch Improvisation, erschienen in: Üben und Musizieren", Heft 2, April 1989
- Rousseau, Jean Traité de la viole, 1687
- Schweitzer, Albert Johann Sebastian Bach, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1979
- Walther, Johann Gottfried: Praecepta der musikalischen Composition, Weimar 1708