

Volkhardt Preuß

Generalbaß und Improvisation

copyright
Volkhardt Preuß
Reichardtstr. 1
22761 Hamburg
volkhardt.preuss@gmail.com

Inhaltsverzeichnis

Fauxbourdon/Quintfall I	1
Diatonischer und chromatischer Fauxbourdon, Stimmführungsfolie und chromatische Folie, Modul, Capacitas Quintae und Sextae, Discantclauselimperfektion, Signen	
Fauxbourdon/Quintfall II	10
Heterolepsis, Fingerpedal, Quintfall, Sekundfall, Chorallage, Konturstimmenlage	
Fauxbourdon/Quintfall III	18
Discantclauselimperfektion, Clauselumdeutung, Basiskonsonanzen, integrierende Fortschreitung, Ligaturzunahme	
Fauxbourdon/Quintfall IV	23
Triosatzfaktoren, äquidistante Fortschreitung, Sekundschnitt, harmonische Cambiata, modulare Artikulation, Phantasia simplex	
Fauxbourdon/Quintfall V	31
Modulare Artikulation im Quintfall, vierstimmige Darstellung des Fauxbourdon/Quintfall, Terz-Quint-Eintrübung, Simultandurchgang	
Fauxbourdon/Quintfall als Triosatz	40
Passagio, passagierende Figuren, Tirata; Selbstähnlichkeit, Melodieintegration und Schleifenbildung; Passacaglia und Chaconne	
Fauxbourdon-Arioso	52
Acciaccatur und Quintgriff-Heterolepsis; Quaesitio notae; Sekundakkord, Fonte	
Fonte I	64
Riepel; zweistimmiger Gerüstsatz; Clausel- und Ornamentationsfaktor; Superjectio und Subsumptio; fingerpedalisierte Fassungen; verschiedene Baßgrundierungen	
Fonte II	73
Bezifferungskategorien: Primär-, Sekundär-, Tertiärbezifferungen; Ligaturzunahme; kontrapunktische Inkohärenz	
Fonte III	83
Chromatische Folien, Voraussetzungen: pentatonische Stufenfolge und leitereigene Überspielung, Äquidistanzen	
Fonte III	91
Chromatische Folien: Zusammenfassung der wichtigsten Situationen	
Cadenzen I	102
Melodische Elementarmuster, Ruggiero, zirkulierende Cadenz, Tertiärbezifferungen für die Tenorizans	

Bezifferungskategorien	122
Tabellarische Übersicht der Diagonalstruktur	
Ruggiero - Sequenzen I	123
Ruggiero-Terzfall, Ruggiero-Terzstieg, Sekundakkord-Auflösungsvariante 2-6#, vollchromatischer Sekundakkord 2b	
Ruggiero - Sequenzen II	133
Quintstieg, „Cadenz-Sequenz“, Ruggiero-Monte	
Fächer I: Hexentreppe	141
Zirkulierende Cadenz, äquidistanter Kleinterzfächer, phrygische Sekundakkord-Auflösungsvariante, übermäßiger Quintsextakkord und Tristanakkord, Tristanakkord-Fächer	

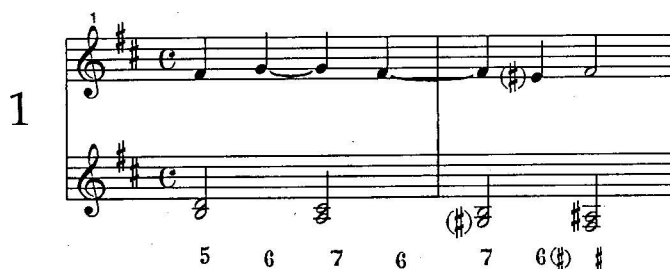
1

Fauxbourdon/Quintfall I

Diatonischer und chromatischer Fauxbourdon, Stimmführungsfolie und chromatische Folie, Modul, Capacitas Quintae/Sextae, Discantclauselimperfection, Signen

Im einfachen Fauxbourdonsatz werden alle denkbaren konsonanten Intervalle parallel geführt, also: Terz und Sexte. Die Terzparallele nehmen wir zunächst in die linke Hand, die Sexte als Einzelstimme in die rechte. Wir erreichen die Sexte über die Quinte und synkopieren sogleich in Gestalt einer Vorhaltsbildung 7-6. Das kontrapunktische Grundphänomen der Agens-/Patiens-Bildung wird so geradezu "körperlich" nachvollziehbar: die linke Hand vollzieht einen Schritt nach unten und macht so die rechte zur Dissonanz, welche nach unten nachzufolgen gezwungen wird. Die Oberstimme wird gleichsam "magnetisch" nach unten gezogen. Anders: die linke setzt sich in Bewegung, die rechte folgt nach. Links ist Agens, rechts Patiens.

Die Akzidentien in Klammern entsprechen den Varianten der *Principales*, also: ganztönige und halbtönige Tenorclausel, kombiniert mit ganz- und halbtöniger Discantclausel. Mit anderen Worten: phrygische, ganztönige und doppelt-leittönige Tenorizans.¹



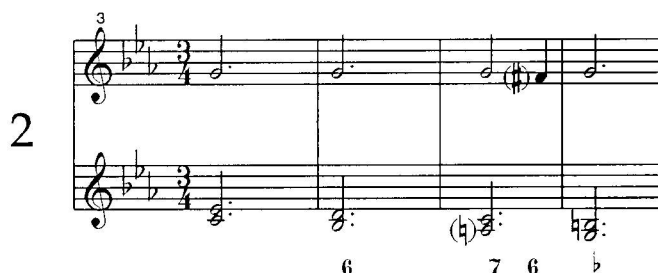
Der Fauxbourdonsatz ist elementar zu nennen nicht nur im Sinne einfacher Ausführbarkeit, sondern auch in dem Sinne, daß aus ihm alle anderen Modelle genealogisch ableitbar sind. Komplexere Sequenzformen gehen, wie noch zu zeigen sein wird, letztlich auf den Fauxbourdonsatz zurück, in welchem sie bereits im Keim angelegt sind. Er steht gleichsam über allen Modellen, gewissermaßen als "Urfom" kontrapunktischer Vorgänge. Dieses nicht nur im phänomenologischen, sondern auch im historischen Sinne. So benutzt Heinrich Schütz den Begriff "falsobordone" synonym mit Generalbaß und darüber hinaus mit Kontrapunkt, mit mehrstimmiger Textur schlechthin. Solchermaßen paradigmatische Verwendung dieses Begriffes zeigt sich beispielsweise in der Vorrede zur Auferstehungshistorie von 1623: "Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wol vertreten will, zu erinnern, daß so lange der falsobordon in einen thon weret, er auff der Orgel, oder Instrument, mit der Hand immer zierliche und appropiierte Leuffe oder passiggi darunter mache, welche diesem Werk, wie auch allen anderen falsobordonen die rechte art geben, sonst erreichen sie ihren gebührlichen effect nicht." Später heißt es weiter: "Es mag etwa eine Viola (i.e. da Gamba, d.V.) unter den Hauffen passepiren, wie im falsobordon gebreuchlich ist, und einen guten effect gibt."

1. Der Anhang "...izans" kennzeichnet die Clausel in der tiefsten Satzstimme, entsprechend: "Cantizans" (Discantclausel im Baß), Altizans ("Altclausel im Baß"). Die Perfecta mit Baßclausel im Baß ist als Ausgangssituation begrifflich nicht näher klassifiziert. Terminologie nach: J.G. Walther, "Musicalisches Lexicon", Leipzig 1732; Klassifizierung der Elementarclauseln nach: Wolfgang Caspar Printz, "Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist", Dresden und Leipzig 1696. Siehe auch: Volkhardt Preuß, "Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jhs. im Theorieunterricht", Hamburg Hamburg 1991, S. 6 - 23.

Welche Möglichkeiten gibt es, den Fauxbourdonsatz einzustellen? In Beispiel 1 schreitet die Oberstimme aufwärts von der Quinte in die Sexte. Wichtig: bei dem so entstehenden Sextakkord handelt es sich *nicht* um eine Umkehrung, im Sinne von "G-Dur mit Terzbaß". Nein: Der Ton h in der Unterstimme bleibt weiterhin Grundton, nur mit Sexte statt Quinte. Der Satz steht ja unzweifelhaft in h-moll und nicht in G-Dur! So einleuchtend diese Feststellung in diesem Zusammenhang auch ist, so schwer mag manchem der Abschied fallen von einer der Grundfesten tradierter Harmonielehre: dem der *Umkehrung*. Ein Sextakkord hat nicht die Terz im Baß, sondern weiterhin den Grundton. Es gibt zwei Möglichkeiten, einen konsonanten Klang über einem tiefsten Ton zu "bauen": Terz mit Quinte und Terz mit Sexte.

Aus der Begrifflichkeit des 17./18. Jhs. können wir ablesen, daß das Denken der Zeit tatsächlich so funktionierte und nicht ausging von akkordlichen Umkehrungen: Terz mit Quinte nannte man die "**Capacitas Quintae**", den "Quintgehalt" - dementsprechend Terz und Sexte die "**Capacitas Sextae**", den "Sextgehalt. Diesem Themenkreis wird später ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

Folgendes Beispiel zeigt eine zweite Möglichkeit, den Fauxbourdon zu eröffnen: Die Unterstimmenterz vollzieht einen Sekundschritt nach unten, dadurch wird die Bezifferung 6 eingestellt. Die Oberstimme verharrt "stagnierend" auf dem Ton g und wird erst beim zweiten Baßschritt abwärts zum Patiens. Auch in Beispiel 2 ist die Tenorizans von T3 auf 4 mit allen Vorzeichenkombinationen möglich: leitereigen (phrygische Tenorizans mit ganztöniger Discantclausel) oder versehen mit den Aktidentien in Klammern (Tenorclausel ganztönig, Discantclausel halbtönig). Es sollte wenigstens eine der Principales leittönig sein. Auch die doppelt-leittönige Tenorizans ist möglich. Eine doppelt-gantzönige Variante (hier: a/g links und f/g rechts) war nicht üblich.



In Beispiel 3 kommen wir nun zu dem Klaviersatz, der für die Generalbaßpraxis relevant ist. In diesem Fall heißt das: Mixturstimme in die rechte Hand, Baß eine Oktave tiefer. In gleicher Weise Beispiel 4, nur mit vertauschtem Oberstimmenpaar. Die terzparallele Mixtur zum Baß liegt nunmehr als oberste Linie über dem Satz:



Die Oberstimme von Beispiel 4 mag an einen Choral erinnern - gleichmäßig voranschreitende Halbe als Fauxbourdon-Mixturstimme mit Dezimenparallelen zum Baß und und Patiens-Konturstimme in der Mittellage. In der Tat findet man diese Technik häufig in Choralbearbeitungen und Choralpartiten J.S. Bachs, etwa in langsamen Triosätzen mit ornamentiertem Oberstimmen-Arioso. In Beispiel 4 spreche ich daher von **“Chorallage”**, in Beispiel 3 von **“Konturstimmenlage”**.

Im nächsten Beispiel gelangen wir in den Fauxbourdon, indem wir eine Tenorizans durch Unterstimmen-Agens einstellen:

5

a b c

284

d e

292

f g

300

Verweilen wir einen kurzen Augenblick bei der Betrachtung der melodischen Vorgänge, welche in diesem einfachen Satzmodell angelegt sind. Natürlich können wir die schlichte Feststellung machen, es handle sich um nichts anderes wie eine Parallelverschiebung von Sextakkorden, deren Oberstimme durch Vorhaltsbildung 7-6 angereichert ist. Dieses ist ebenso treffend wie für das weitere grundlegende Verständnis relativ unergiebig. Tiefergehende Erkenntnis der satztechnischen Substanz ermöglicht uns folgende Prämisse:

Der Fauxbourdonsatz hat, wie in Beispiel 5 deutlich wird, als **Baustein eine Tenorizans** mit der Bezifferung 7-6. Diese Tenorizans wird stufenweise abwärts sequenziert. Die Tenorizans ist das **Modul** dieser Sequenz.

Modul ist ein ursprünglich architekturhistorischer Begriff und bezeichnet ein Gliederungselement an der Fassade hochgotischer Katedralen. Dieses kann eine Ädikula sein, ebenso eine Fiale, ein Wimperg etc. oder eine Kombination aus verschiedenen Einzelelementen. Ein Modul wird ständig in verschiedenen Größen wie-

derholt und verleiht so der Architektur rhythmisch-dynamische, nach oben strebende Kraft, aber auch formale Geschlossenheit.

Christoph Hohlfeld hat diesen Begriff erstmals auf musikalische Erscheinungen übertragen: bei ihm beschreibt er rhythmisch-metrische Gliederungselemente im Cantus-Firmus-Satz Palestrinas.

Die Bezifferung 7-6 entspricht der *Discantclausel*, wenn die Unterstimme eine Tenorclausel ist. 7-6 ist deren charakteristisches Synkopenornament. Die Discantclausel bewegt sich in Gegenrichtung zur Tenorclausel nach oben in die Oktave. Sie bewegt sich gegenüber der Tenorclausel *fächerförmig*. Diese Elementarbewegung der Rahmenstimmen, der *Principales*, finden wir in Modell a. Angesichts dessen, und das ist wichtig, wird die Discantclausel in Modell b durch den sequenziellen Zusammenhang nach unten gezwungen, ganz entgegen ihrer ursprünglichen Bewegungsrichtung: sie müßte im zweiten Takt auf dritter Zeit zum Ton c aufsteigen. Dadurch, daß sie auf dem h liegen bleibt, erscheint sie in der Sequenz *unvollkommen*; sie wird *imperfiziert*.² Dadurch entsteht - melodisch - ein angereichertes, dissonantes Bezifferungsrepertoire - in diesem Fall 7-6. Dieser Vorgang heißt **Discantclauselimperfektion**: eine melodische Aufwärtsbewegung wird abwärts gezwungen und so zum dissonanten Patiens. Wie wir später noch sehen werden, entsteht auf solche Weise der überwiegende Teil unseres Bezifferungskanons.

Einzig im Moment des Schlusses, der Cadenz, wird die Discantclausel ihrer ursprünglichen Bestimmung zugeführt: sie bewegt sich von der PU zur U stufenweise aufwärts in die Oktave der Tenorclausel-Ultima. In dem dieses geschieht, ist die Sequenz cadenziell beendet.

Bleiben wir einem Moment bei der Cadenz, um zwei weitere wichtige Begriffe zu lernen:

Die Principales bewegen sich fächerförmig, in der Cadenz wird die Discantclausel nicht mehr imperfiziert, sondern geht in stufenweiser Gegenbewegung zur Tenorclausel nach oben. Das ist die Bewegungsweise der Stimmen, unabhängig von Vorzeichen, die erscheinen. So bewegen sich die Stimmen im Fünf-Linien-System. Diese Bewegungsform nennen wir die **Stimmführungsfolie** oder auch die **diatonische Folie**. Nun wissen wir, daß die erreichte Ebene durch chromatische Leittöne in wenigstens einer der Principales eincadenziert wird. In Modell c etwa heißt das: entweder erscheint der Halbtonschritt in der Discantclausel (gis/a, ganztönige Tenorizans), oder in der Tenorclausel (b/a, phrygische Tenorizans), oder in beiden Stimmen (gis/a und b/a, doppelt-leittönige Tenorizans). Diese Akzidentien heißen gegenüber der Stimmführungsfolie **chromatische Folie**.

Wegen der Wichtigkeit der eben beschriebenen Phänomene und deren grundlegender Bedeutung für alles weitere nun noch einmal Beispiel 5 im Zusammenhang: Ausgangspunkt ist die ganztönige Tenorizans nach c (Modell a). In Modell b wird durch die Sequenz die Discantclausel-PU h imperfiziert, d.h. nach unten gezwungen: die C-Cadenz wird überspielt, der Satz mündet phrygisch nach H. Diese H-Tenorizans wird in Modell c ihrerseits überspielt, die Discantclausel a/h imperfiziert, der Satz sackt nach A. Desgleichen im Modell d: Imperfektion der Discantclausel g/a, Cadenz nach G.

Zur chromatischen Folie: natürlich sind wiederum alle Tenorizans-Varianten denkbar, wie durch die Signen in Klammern angedeutet. In der Sequenz können so ganztönige und phrygische Tenorizans aufeinanderfolgen. Das hat chromatische Linien in den entsprechenden Rahmenstimmen zur Folge (siehe Modelle e,f,g). Diese Chromatik bedeutet nichts anderes, als daß die Discantclausel nunmehr nicht nur durch Überbindung imperfiziert wird, sondern daß deren erzwungene Abwärtstendenz durch descendente Signen noch unterstrichen wird. **Chromatik ist in der Bewe-**

2. lat.: "imperfectus": unvollkommen, unvollständig

gungsrichtung verstärkte Ligatur: In Modell e in der Oberstimme, in f in der Unterstimme, in g in beiden Stimmen. Aus taktmetrischen Gründen wird hier auf die Synkopation 7-6 verzichtet; in gewisser Weise tritt die Chromatik an deren Stelle.

Erarbeiten wir diese Form chromatischer Folie systematisch, von Stimme zu Stimme fortschreitend: zunächst chromatisieren wir die Unterstimme des Fauxbourdon in Moll:

6 a

b c

Im diatonischen Fauxbourdon erschiene in der Unterstimme nur d in T1_{3,4} und c in T2_{1,2}. Das heißt: wenn wir das am Instrument üben, bewegen wir uns *technisch* fort (auf der Klaviatur), nämlich von dis nach d etwa. *Kontrapunktisch* spielen wir allerdings *denselben* Ton (Stimmführungsfolie!), nur mit unterschiedlichen Einfärbungen (chromatische Folie!). Ein chromatischer Ton ist kontrapunktisch derselbe wie sein diatonischer Verwandter. Gerade Tastenmusiker, für die nicht selten dis gleich es ist, eben weil beide Töne auf derselben schwarzen Taste liegen, tun gut daran, sich diesen Umstand beim Üben immer wieder klar zu machen, soll heißen: hinter der chromatischen Folie stets die Stimmführungsfolie "hervorzuheören", hörend herauszufiltern. In unserem Fall heißt das: Fauxbourdon mit diatonischer und chromatischer Unterstimme *hintereinander* üben, auch um festzustellen, daß die Bewegung der rechten Hand in beiden Fällen gleich ist.

Beispiel 6a-c mit diatonischem Baß

So erfährt man beim Üben quasi "am eigenen Leibe", warum eine chromatische Linie im 17. Jh. nicht nur als rhetorische Figur, sondern auch als Ornament galt: die rechte Hand bleibt unverändert, die linke wird ornamentiert.

Lassen wir bei allem Üben unsere Finger nicht allein. Unser Verstand, noch mehr: unsere Ohren sollen diese vertrauten, oft unzählig oft gehörten Fortschreitungen neu entdecken. Hören wir beim Üben immer wieder neu in den Satz hinein, so, als sei es das erste Mal. Auf diese Weise werden wir immer wieder neue Erkenntnisse gewinnen, wenn die bisher aufgestellten Prämissen klar sind.

Melodisches Denken bedeutet: die Einzelstimmen verschmelzen nicht einfach zu vertikalen Simultanereignissen, zu Akkorden. Der Satzzusammenhang weist der jeweiligen Stimme eine bestimmte kontrapunktische Funktion im mehrstimmigen Gefüge zu.³ Der Vergleich von Beispiel 5 zu Beispiel 6 legt nun folgende Beobachtung nahe:

In Beispiel 5 ist der Baustein, das Modul der Sequenz, die Tenorizans: Tenorclausel in der Unterstimme, Discantclausel in der Oberstimme, Tenorclauselmixtur im Alt. Die Discantclausel wird durch die Sequenz imperfiziert. Demgegenüber liegt in Beispiel 6 liegt die Discantclauselimperfektion in der Unterstimme,

(6a)

Discantcl.-Imperfektion
im Baß

denn der Ton dis im Baß müßte als Cantizans nach e zurückführen, in gleicher Weise cis in T2₁ nach d:

7

Terzfall-Altclausel

Cantizans-Sequenz mit "richtig" geführten
Discantclauseln

Beim chromatischen Fauxbourdon in dieser Erscheinungsform macht es Sinn, von einer Cantizanssequenz auszugehen, bei der die Discantclausel im Baß imperfiziert wird: die Aufwärtsbewegung stagniert, die Chromatik verstärkt die künstlich erzwungene Descendenz. (Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur). Als Bewegungsmuster erscheint ein versetzter Terz- Sekundzug - eine Fortschreitung, die wir später "Fonte" nennen werden.

3. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang beispielsweise an die Stimmenkategorien, welche die Clausellehre zur Verfügung stellt: lineare Primärstimme (Principales (Tenor-/Discantclausel), Mixturstimme, Füllstimme (Explementalis (Altclausel)), Grundierungsstimme (Fundamentalis (Baßclausel))).

Folgende Erkenntnis ist wichtig: die Stimmen können in einem kontrapunktischen Fortschreitungsmodell ihre Funktion wechseln. Würde in Bsp. 6 das g im Alt liegen bleiben, so hieße der Ton im Baß nicht dis, sondern es, und man hätte es tatsächlich mit einer phrygischen Tenorizans nach d zu tun:

8

Discantcl. phrygische Tenorizans

Altcl., vom Supersemitonium ansetzend Cantizans

Unter diesem Gesichtspunkt zurück zu Beispiel 3:

(3)

Rückschluß

Nachdem wir die Ebene A über phrygische Tenorizans erreicht haben, cadenzieren wir zurück nach d (und können das Modell als "Schleife" von vorn durchlaufen lassen). Hier wechselt die Mittelstimme ihre Funktion: als vorherige Tenorclausel-Mixtur wird sie zur nunmehr zur Discantclausel nach d - sie hat das entsprechende Signum cis!. Noch einmal: die Mittelstimme wechselt von einer Füllstimme zu einer Konturstimme.

Fauxbourdon mit chromatischer Mittel- und Unterstimme:

9

a

5 6 7 6 7 6 #

b

5 6 7 6 7 6 #

c

5 6 7 6 7 6 #

↑ = keine Chromatisierung

Mittel- und Unterstimme: fis/a und f/as sind Tenor- und Discantclausel-Varianten um g herum. (Die Mittelstimme wird zur Tenorclausel-, die Unterstimme zur Discantclauselebene.)

10

Die Chromatisierung der Mittelstimme stagniert im cadenziellen Takt 2. Warum? Nun: würde der Ton g eine Einchromatisierung nach ges erfahren, so hätten wir zur Ultima der Cadenz einen *enharmonischen Schritt* in der Mittelstimme (ges/fis). Probieren wir es aus: selbst auf dem Klavier, wo wir nur eine Taste für ges/fis zur Verfügung haben, ist diese Enharmose deutlich zu hören. Trotz der gleichschwebenden Temperatur macht der Kontext den Ton fis zu einem ascendenten (Discantclausel nach g), den Ton ges zu einem descendenten (siehe auch Bsp. 8!):

11

Auch ist es möglich, den Alt als Vorausnahme, als Antizipation der Ultima aufzufassen:

12

Wenn die chromatische Folie der Mittelstimme in T2 g-ges heißt, die Enharmose zur Ultima jedoch vermieden werden soll, so führt die Sequenz über die Unterquarte hinweg weiter abwärts:

13

In den meisten Beispielen bewegte sich bis jetzt der Fauxbourdon bis zum unteren Tetrachord unter dem Grundton. Das Rahmentetrachord wurde - vorzugsweise in Moll - mit diatonischer oder chromatischer Unterstimme ausgefüllt. Beide Möglichkeiten enden in der Regel mit einer phrygischen Tenorizans zur Unterquarte. Diese Formel entspricht der rhetorischen Figur des "Passus duriusculus" (auch aufwärts), dem Affekt des "Lamento" (auch in diatonischer Form) und, als einer der seit der Renaissance weitgehend kanonisierten Ostinato-Bässe, der "Ciaccona-Formel".

Nun chromatisieren wir alle drei Rahmenstimmen des Satzes. Auch hier ist es wichtig, unsere Ohren nicht in einem Meer chromatischer Ziellosigkeit ertrinken zu lassen (das dürfen sie später bei Chopin umso bereitwilliger - wie auch bei den "Cromatisti" des frühen 17. Jh.), sondern sensibel in die der Sequenz innewohnenden Clauselvorgänge hineinzuhören.

14

23

7 6# 6 7 6# 6 7 6# 6 4

Die Sequenz wird ähnlich initiiert wie Beispiel 4₁, das heißt: wir würden zunächst eine ganztönige Tenorizans nach a erwarten. Nun werden beide Rahmenstimmen in die Clauselvarianten eingetrübt, wir erwarten eine phrygische Tenorizans nach a. Angesichts dessen muß das des in der Mittelstimme zunächst als antizipatorisches cis aufgefaßt werden. Dieser Vorgang wiederholt sich ab Zählzeit 3: Discantclauselimperfektion in der Oberstimme (und in der Mittelstimme - cis/c?), ganztönige und phrygische Tenorizans nach g. Takt2: Ganztönige und phrygische Tenorizans nach f. Mit anderen Worten: es hilft, aus diesem "chromatischen Dschungel" eine übergeordnete Sequenz hervorzublenden: eine phrygische Tenorizans wird ganztönig abwärts sequenziert:

15

320

6 - 6 - 6 - 6 - 6 - 6 -

2

Fauxbourdon/Quintfall II

Heterolepsis, Fingerpedal, Quintfall, Sekundfall, Chorallage, Konturstimmenlage

Erarbeiten wir den einfachen Fauxbourdonsatz auf eine Weise, welche zusätzliche Aspekte des Zusammenwirkens mehrerer Stimmen hervorzuheben geeignet ist.

Zunächst spielen wir beidhändig eine terzparallele, stufenweise abwärtssteigende Linie.



Zu dieser "Kernlinie" fügen wir nun in der rechten Hand die dritte Synkopenstimme hinzu, welche als 7-6-Vorhaltsbildung die Patiensstimme zum Baß darstellt:



Die möglicherweise etwas merkwürdige Frage lautet an dieser Stelle: Wieviele Stimmen spielen wir eigentlich?

Man stelle sich eine Gehörbildungssituation vor: weiter stelle man sich vor, man habe es mit einem Klavier zu tun, dessen Ton sofort nach dem Anschlag wieder verklingt: würde unser angenommener Gehörbildungsschüler zwei Satzstimmen in der rechten Hand notieren? Die Frage läßt sich durchaus nicht sicher mit "ja" beantworten. Mit einiger Wahrscheinlichkeit könnte auch so etwas auf seinem Blatt stehen:



Wie sollen wir uns als Gehörbildungslehrer verhalten? Beharren wir auf unserer dreistimmigen Vorgabe, so müssen wir doch konstatieren, daß durch den geringen Nachklang unseres schlechten Instrumentes nicht zu hören war, daß die einzelnen Töne *liegenbleiben*. Auf die Weise wurde eine *einstimmige* Melodie in der rechten Hand notiert, deren Töne zwischen den *beiden* Stimmen hin- und herspringen, welche wir auf unserem Blatt stehen sehen. Anders gesagt: die von unserem Schüler notierte Linie in der rechten Hand ist **ideel zweistimmig**.

Zäumen wir das Pferd von der anderen Seite auf: es ist leicht möglich, aus der einstimmigen rechten Hand eine zweistimmige zu machen. Wir beschaffen uns ein Instrument mit tragendem Ton und spielen unsere rechte Hand mit einem extremen Legato, so extrem, daß ein Ton in den anderen hineindringt. Mit anderen Worten: wir **fingerpedalisieren** die einstimmige rechtshändige Melodie. Trotz der einstimmigen Linie auf unserem Blatt *erklingt* ein zweistimmiger Satz. Auf den Gesamtsatz bezogen heißt das:

Obwohl wir nur *zweistimmig* spielen, können wir durch Fingerpedal in der rechten Hand einen *dreistimmigen* Satz erzeugen. Obwohl der Satz *dreistimmig* ist, liegt der rechten Hand eine latente *Einstimmigkeit*, dem Gesamtsatz eine latente *Zweistimmigkeit* zu Grunde.

Dieses ist neben den Klassifizierungen der Clausellehre¹ eine entscheidende Stimmführungs-kategorie in der Kunst des Kontrapunktes. Christoph Bernhard, der Meisterschüler Heinrich Schützens, stellt dieses Phänomen in seinem "*Tractatus compositionis augmentatus*" ausführlich dar.²

Im Zuge einer detaillierten Darstellung musikalisch-rhetorischer Figuren bezeichnet er die oben beschriebene ideelle Zweistimmigkeit (oder auch Mehrstimmigkeit) einer real einstimmigen Linie als "**Heterolepsis**" (griech., wörtlich: "das andere nehmen", von ετεροξ: "der andere" und ληψιξ: "nehmen"). Eine Stimme springt in eine andere Stimme hinein und "nimmt" deren Ton, welcher von der zweiten eigentlich "viel bequemer" mit einem benachbarten Schritt hätte erreicht werden können.

4

Heterolepsis

Fingerpedal

1. Konturstimmen in Gegenbewegung (Principales), Füll- oder Mixturstimmen (Explementalis), Grundierungsstimmen (Fundamentalis)

2. Christoph Bernhard (1628-1692): *Tractatus compositionis augmentatus*; hrsg. v. Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, 2. Ausg. Kassel 1963

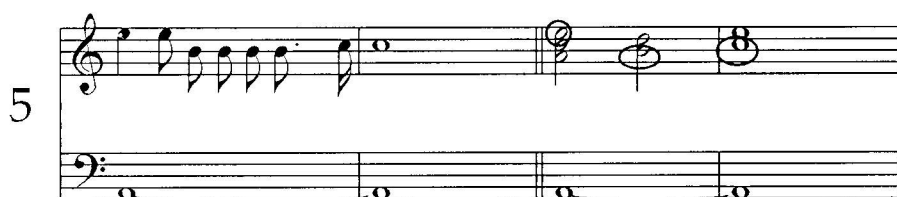
Wir haben es also mit einem Antagonismus zu tun, mit einem Ineinanderwirken zweier Prinzipien, von denen nicht klar ist, was Henne ist und was Ei, was Ursache und was Folge: dem Antagonismus zwischen **Heterolepsis** und **Fingerpedal**. Noch einmal: es gibt zwei Wege der Betrachtung: entweder gehen wir von der einstimmigen Linie aus - dann erzeugen wir Mehrstimmigkeit durch Fingerpedal; oder wir gehen von der mehrstimmigen Faktur aus - dann ist die einstimmige Linie eine Heterolepsis.

Im 41. Capitel des "Tractatus" von Christoph Bernhard heißt es:

Heterolepsis ist eine Ergreifung einer anderen Stimme und ist zweyerley. Erstlich, wenn ich nach einer Consonantz in eine Dissonanz springe oder gehe, so von einer andern Stimme in transitu könnte gemacht werden.

Exemplum Heterolepsos in transitu

Die andern Stimmen stünden also:



Zum andern, wenn bey einer syncopirten unternStimme, die obere in einer Quarta begriffen nicht eine Sekunde steigt, sondern eine Tertia fälltet.



Entscheidendes Kriterium der Heterolepsis ist die "Ergreifung einer anderen Stimme", die Übernahme eines Tones oder einer Lage, welche einer anderen Stimme zugehört. In diesem Punkt sind sich sämtliche Quellen einig.³ Das Dissonanzkriterium, der Sprung in eine Dissonanz also, kann zu einer Heterolepsis hinzutreten, muß es jedoch nicht zwangsläufig. So bezieht Mattheson den der Heterolepsis verwandten Begriff der "Parenthesis" als Figur einzig auf den Text: wenn dort eine Parenthese vorkommt, also ein Einschub oder ein Nebensatz, so könne "der Gesang so weit herunter treten, als etwa aus der Mitte des Soprans in die Mitte des Alts, wenigstens eine Quart oder Quint, als wenns eine andere Stimme wäre." Bei Mauritius Vogt⁴ und Meinrad Spieß⁵ ist die verwandte Figur der "Metabasis" gekennzeichnet durch ein "Überschreiten" des Stimmfeldes, nicht durch den Gebrauch einer Dissonanz.

Auch die Beispiele Christoph Bernhards stellen nicht den Sprung in eine Dissonanz in den Vor-

3. Siehe z.B.: Johann Walter, Praecepta der musicalischen Composition, Weimar 1708: "Heterolepsis ist, wenn eine Stimme aus einer andern bisweilen einen Clavem hinweg nimmet..."

4. Conclave thesauri magnae artis musicae, Prag 1719

5. Tractatus musicus compositorio-practicus, Augsburg 1745

dergrund. Beispiel 5 ist ein Orgelpunktbeispiel: der Baß schreitet melodisch nicht fort, sondern wird gleichsam in eine "Zwangsstarre" versetzt. Selbst wenn der Baß fortschreiten würde, so wäre die Oberstimme kontrapunktisches Agens und daher konsonant. Ein Sprung in eine Konsonanz aber ist kein Problem, daher kein Vitium und daher keine Figur. (Der Baß wäre als Patiens Dissonanz, Bezifferung: 2 - 6):

Beispiel 6 stellt die heteroleptische Führung der Discantclausel ais-h in T2 im Vordergrund. Die Penultima ais wird nicht in die Ultima h aufwärts geführt, sondern "nimmt" den Ton fis, welcher der Altclausel-Ebene zugehört. Es liegt eine Verschränkung von Discant- und Altclausel vor.⁶ Die Discantclausel, ob in der einstimmigen Linie heteroleptisch geführt (1. Zeile) oder im mehrstimmigen Satz "korrekt" nach oben aufgelöst (2. Zeile), ist am Dissonanzgeschehen (Sekundakkord T2₁) völlig unbeteiligt. Auch hier liegt der konsonante Agens im Alt (fis, Sekunde zum e im Baß), der dissonante Patiens im Baß.

Das eigentlich Interessante an historisch-contemporären Begriffen liegt nicht auf der Ebene einer detailverliebten Quelldiskussion. Diese setzt eine weitaus holistischere Sichtweise voraus:

Die Sprache, derer sich die Musikunterweisung im 17. und 18. Jh. bedient ist deshalb für uns heute von nach wie vor ungebrochener Relevanz, weil sie musikalische Phänomene plastisch und lebendig abzubilden in der Lage sind. Sie kennzeichnen und erklären liebevoll, was musikalisch passiert. Dieses geht über eine bloße Namensgebung hinaus. Ihr Wesen ist weitgehend emblematisch, wie die barocke Sprache *sui generis*. Das bedeutet, daß sich hinter einem Begriff weit mehr verbirgt, als es die bloße Erläuterung in der jeweiligen Quelle zuläßt. Wir haben es daher nicht mit einer pädagogischen Unterweisung im modernen Sinne zu tun, aus der wir ungeteilt und unzweifelhaft entnehmen können, was gemeint ist. Vielmehr ist der Begriff Tor zu grundsätzlichen Denkweisen, die nicht explizit formuliert werden, im Zusammenhang mit der überlieferten Musik jedoch extrapoliert werden können. So weist der Begriff über sich hinaus auf eine Ebene des Grundsätzlichen, Paradigmatischen. In diesem Fall heißt das: "Heterolepsis" wird zunächst nur beschrieben als musikalisch-rhetorische Figur, damit als "Vitium artificiale", als "mit Kunst angebrachter Fehler". Als Figur wohnt ihr die Eigenschaft inne, von einem als richtig erkannten "Normsatz" signifikant abzuweichen. Doch wie wir gesehen haben, beschreibt sie gleichzeitig ein musikalisches Phänomen, das ganz offensichtlich dem Normsatz selbst innewohnt (sogar dem elementaren Normsatz, wie dem einfachen unornamentierten Fauxbourdon). Zwischen Figur und Normsatz gibt es offenbar einen wechselseitigen, "atmenden" Bezug, eine "Selbstähnlichkeit", um einen modernen Begriff zu verwenden. Figurenlehre ist darüber hinaus gleichzeitig Ornamentationslehre; so gibt es einen ähnlich engen Zusammenhang zwischen "res facta" (Gerüstsatz) und "res facienda" (Ornamentation).

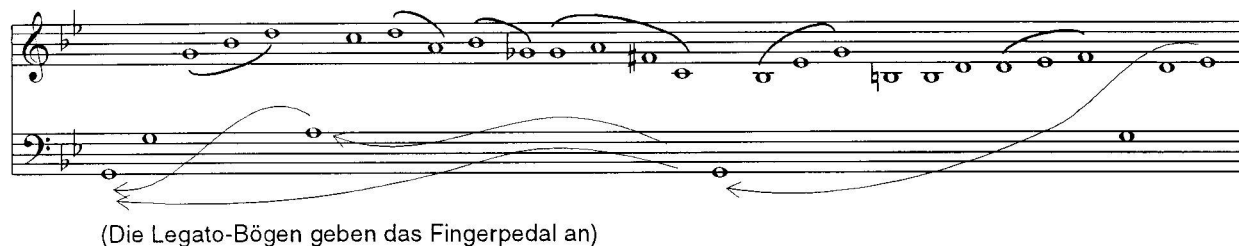
6. Die heteroleptisch geführte Discantclausel ist eines von zahlreichen Beispielen von Clauselverschränkungen. Die in die Quinte abspringende Discantclausel *si-so* findet man z.B. häufig in Chorälen - entweder in der Mittelstimme, oder als kontrapunktische Fassung der Oberstimme, wenn der Choral-Cantus-firmus einen Terzsprung abwärts hat. (alternativ zur Altclausel *so-mi*). Siehe auch: V.P.: Die Anwendung der Clausellehre...S. 36ff.

So wird auch das Fingerpedal, in unserem Zusammenhang als elementare Gerüstsatzkategorie diagnostiziert, bei Santa Maria⁷ zunächst als Ornament beschrieben:



Der rhythmisch frei notierte "Style brisé" in der Cembalomusik setzt Fingerpedal als Mittel ein, das besonders geeignet ist, auf diesem Instrument Klang zu erzeugen - gleichzeitig aber auch aus einem notierten einstimmigen einen vielstimmigen Satz zu gewinnen:

9 Louis Couperin, Prélude aus der Suite g



Angesichts dessen verwende ich Begriffe, die historisch konditioniert sind, über deren naturgemäß eingeschränkten geschichtlichen Geltungsbereich hinaus. Einen Begriff dergestalt zu weiten heißt, Bezüge herzustellen, Hintergründe aufzuzeigen, substantielle Gemeinsamkeiten zu verdeutlichen, Korrespondenzen und Entwicklungsstränge abzubilden, mit anderen Worten: eine Clausel, eine Heterolepsis etc. als solche zu benennen, wenn de facto eine solche vorliegt, auch wenn man es mit Musik jenseits des eigentlichen historischen Umfeldes jener Begriffe zu tun hat. Der "Anachronismus" des Begriffs schafft historische wie phänomenologische Bezüge. Ich nenne diese Erkenntnistheoretische Methode "pragmatischen Nominalismus".⁸

Der Antagonismus von Heterolepsis und Fingerpedal ist für den Improvisierenden wie für den Generalbaßspieler ein glücklicher und ungemein praktischer zugleich. Man spielt einen zweistimmigen Satz, eine Melodie links (welche beim Continuospiel ja vorgegeben ist) und eine dazugehörige rechts. Diese wird fingerpedalisiert und erzeugt so einen dreistimmigen Gesamtsatz. **Der elementare Generalbaßsatz ist dreistimmig!** Dieses geht unzweifelhaft aus den historischen Generalbaßquellen hervor (siehe z.B. Muffat⁹). Die Anreicherung bis hin zur Vollgriffigkeit (wie etwa bei Heinichen¹⁰) ist eine technische und instrumentenspezifische Angelegenheit, eingesetzt, um zu registrieren, sprachhaft Betonungsverhältnisse zu erzeugen und zu unterstützen oder Affekte hervorzurufen. Der durchgehende vierstimmige Satz ist eine absolute Randerscheinung und spielt für die Generalbaßpraxis und erst recht für die Improvisation so gut wie keine Rolle¹¹.

7. Fray Tomas de Santa Maria, "Arte de tañer Fantasia", 1565

8. siehe: V.P., Die Anwendung der Clausellehre..., S. 230

9. Generalbaßschule von 1699

10. Johann David Heinichen, Der Generalbaß in der Komposition, Dresden 1728

Probieren wir das Wechselspiel von fingerpedalisierter Einstimmigkeit und ideeller Mehrstimmigkeit bei diatonischen und chromatischen Fauxbourdonsätzen aus:

10

“Quartausflug”
nach oben

“Quintausflug”
nach unten

a

Terzparallele Kernlinie

b

c

d

13

Diese Sichtweise legt eine recht einfache Spiel- und Satztechnik frei: Wir spielen eine terzparallele Kernlinie und machen in der rechten Hand von jeder dieser Stütznoten entweder einen “Quar-

11. Die Generalbaßschule J.S. Bachs oder die “Kunst des reinen Satzes” sind Ausnahmeerscheinungen im Kanon der Generalbaßquellen des 18. Jhs.. Die Vorgehensweise Bachs und die Rezeption seines Schülers zeugen mehr von pädagogischer Strenge als von der realen Praxis dieser Zeit. Die Schulen Muffats, eine herausragende Quelle von bestechender musikalischer Potenz und pädagogischer Intelligenz, oder Heinrichs (mit Blick auf den italienischen Generalbaßstil) liefern diesbezüglich die ungleich wertvolleren Hinweise: ausgehend von der Dreistimmigkeit bei Muffat gelangt man zur ornamentalen, melodischen Profilierung des Satzes. Die vollgriffige Vielstimmigkeit Heinrichs hat die Funktion der Registerverstärkung, der Unterstützung des Affekts, der sprachhaften Diktion und der Varietas. Auch andere kontemporäre Quellen bestätigen diese Vorgehensweise, im Verein mit modellhafter, dreistimmiger Strukturierung des musikalischen Vokabulars (Niedt, Vallade, Adlung). So läßt sich eher an den überlieferten Werken Bachs ablesen, in welcher Tradition er stand: bedenkt man die vollgriffige, vielstimmig-italienische Faktur der Choralbearbeitungen manualiter (“Sei begrüßet, Jesu gütig”, “O Gott du frommer Gott”) oder das ausnotierte Continuo im 3. Satz der h-moll-Flötensonate. Selbst in Werken mit vier obligaten Stimmen (Kunst der Fuge) sind weite Strecken dreistimmig und stehen so in der Tradition weitaus bedeutsameren barocken Triosatzkultur.

tausflug" nach oben oder einen "Quintausflug" nach unten. Der so entstehende Quart-/Quintzug wird fingerpedalisiert. Wird die Terzparallele zum Baß mit einer Quarte "überworfen", so nennen wir die Oberstimmenkonstellation **Konturstimmenlage**, da die Konturstimme oben liegt (die Synkopierung mit Discantclauselimperfektion); wird die Terzparallele mit einer descendenten Quinte versehen (was dem Komplementärintervall entspricht), so nennen wir die Oberstimmenkonstellation **Chorallage**: die Mixturstimme liegt oben und hat choralhaften Charakter.¹²

Das kann auch abwechselnd geschehen:

11

a

b

6 7 6 6 7 6 6 7 6 6 7 6 6 7 6#

Die mit einem Pfeil gekennzeichneten Stellen suggerieren eine frei hinzutretende Oberstimme, die sich als Mixtur über den Baß und den 7-6 - Patiens in der Mittelstimme schiebt - ganz so, als baute sich ein Chorsatz allmählich von unten nach oben auf. Durch den Wechsel von Konturstimmenlage und Chorallage, durch den geschickten Gebrauch eines fingerpedalisierten Melodiemusters in der rechten Hand erzeugen wir ein Stimmengeflecht, das an einen mottetische Chorsatz erinnert.

Nun spricht nichts dagegen, den Quart-/Quintzug der rechten Hand in der linken mitzumachen, d.h.: der gesamten rechten durch die linke austerzend zu folgen. (Folgendes Beispiel, Modell a). Mit Fingerpedal entsteht der **Fauxbourdon/Quintfall** mit der Bezifferung 7 7 (Modell b):.

12

(a)

(b)

7 7 7 7 7

Dasselbe mit umgekehrter Stimmdisposition in der rechten Hand: von der terzparallelen Kernlinie zum Baß geht die Heterolepsis nicht eine Quarte aufwärts, sondern eine Quinte abwärts: Faux-

12. Siehe Kap.1, S.3

bourdon-Quintfall in Chorallage.



Von der Clausellehre her betrachtet setzt sich diese Sequenz aus dem Modul der Clausula Perfecta Totalis zusammen: der Baß schreitet eine Quarte nach oben (oder Quinte nach unten) und führt einen Fundamentalis-Schritt aus. Dieses Modul wird sekundweise abwärts sequenziert. Da Sequenzen gekennzeichnet sind durch ihre Bewegungsrichtung (aufwärts oder abwärts) und durch den intervallischen Abstand ihrer Module - nicht jedoch durch die Charakteristik ihrer Module selbst -, so müßten wir diese Sequenz konsequenterweise "Sekundfall" nennen. Insofern ist der Begriff "Quintfall" eine Konzession an den landläufigen Sprachgebrauch. Der Begriff "Fauxbourdon/Quintfall" macht deutlich, daß der Quintfall aus dem Fauxbourdon organisch hervorgeht, in Gestalt einer Modifikation, einer Ornamentation; so wie auch der chromatische Baß eines chromatischen Fauxbourdon sowohl Figur ("Passus duriusculus"), als auch Affekt ("Lamento-Baß"), als auch reine Varietas ist (Ornament).¹³

Bis zu diesem Punkt haben wir zwei Wege kennengelernt, uns einem Satzmodell methodisch zu nähern:

Der erste Weg, in Kapitel 1 beschrieben, schließt vom Kleinen zum Großen, von der melodischen Zelle zur übergeordneten modellhaften Struktur. Ein Clauselbaustein, dort die Tenorizans, wird als Sequenzmodul definiert. Dieses wird stufenweise abwärts sequenziert, als Fauxbordon-satz: hieraus entstehen übergeordnete melodische Muster, deren Analyse Aufschluß gibt über die Veränderung des melodischen Moduls innerhalb des sequenziellen Kontextes (Discantclauselimperfection).

Der zweite Weg - dieses Kapitels - schließt vom Großen zum Kleinen, geht vom übergeordneten melodischen Muster aus und schließt auf das Modul zurück. Auf der Grundlage des Antagonismus von Heterolepsis und Fingerpedal wurde die Sequenz erarbeitet (Fauxbourdon → Fauxbourdon/Quintfall), um schließlich die Perfecta als Modul herauszulösen. Gerade bei letzterer Methode stellt uns die musikalisch-rhetorische Figurenlehre und die Ornamentationslehre des 17./18. Jhs. große Hilfen zur Verfügung. Gleichzeitig erschließen wir uns das Denken der Zeit. Wenn wir etwas fortgeschrittener sind, wird uns dieser Aspekt noch beschäftigen.

13. Siehe: V.P., "Die Anwendung der Clausellehre...", S.183 ff.: "Alter und Neuer Stil - Zur Rhetorik und Theatralik in der Barockmusik"

3

Fauxbourdon/Quintfall III

Discantclauselimperfektion, Clauselumdeutung, Basiskonsonanzen, integrierende Fortschreitung, Ligaturzunahme

Wiederholen wir noch einmal das letzte Übungsmodell:

Modell 2 fügt gegenüber 1 ein Sequenzglied mehr an. In Modell 1 löst sich die Discantclausel in der Mittelstimme des zweiten Taktes in die Ultima auf (der Ton a geht zu b), in Modell 2 wird sie an entsprechender Stelle imperfiziert (T2₃): der Satz sinkt eine Sekunde tiefer nach es. Nunmehr liegt die Discantclausel (d/es) in der Oberstimme.

In Modell 1 liegt die Discantclausel der Cadenz in der Mittelstimme, in Modell 2 hingegen in der Oberstimme des Satzes. Sie wandert also, pendelnd zwischen den beiden Oberstimmen des Satzes

Die These der ersten Übeschleife lautete, dissonante Bezifferung entstehe durch Discantclauselimperfektion: eine Stimme, welche sich stufenweise nach oben bewegen müßte, wird durch die Sequenz in die Ligatur gezwungen und so zum dissonanten Patiens. In Beispiel 1 würde das bedeuten, daß die Discantclausel und damit auch deren Imperfektion durch die beiden oberen Satzstimmen wandert, mal im Sopran, mal im Alt liegt. Lösen wir alle imperfizierten Discantclauseln auf, so erhalten wir naturgemäß einen dissonanzfreien Satz.

2

a

7 7 7 7 7 7 7

— = aufgelöste Discantclausel ↑ = Discantclauselimperfection
A = Altclausel

b

A A A A A

A A A A A

Da alle Discantclauseln eingelöst sind, erhalten wir eine stufenweise fallende Discantclauselsequenz in den beiden Oberstimmen. Anders gesagt: Sopran und Alt haben als Melodiemuster einen Terz-Sekund-Zug. Dabei entspricht die fallende Terz der Altclausel.

Nun wissen wir, daß einstimmige melodische Clauseln im mehrstimmigen Zusammenhang unterschiedlich gefaßt werden können. Ein Sekundschritt aufwärts kann - als primäre Lösung - Discantclausel ein, die auf der Ultima in die Oktave zum Baß mündet (Bsp. 3a). Gleiches Intervall kann im mehrstimmigen Kontext auch Discantclausel-Mixtur sein - oder, synonym: Tenorclausel, die in die Terz steigt - dann ist die Ultima die Terz über dem Baßton (Bsp. 3b).

3

a

D A T

B UVIII

b

T (asc., D-Mixtur) D A

B UIII

Das Intervall, mit dem der Baß die Oberstimme des Satzes trägt, heißt **Basiskonsonanz**¹. In Bsp. 3a landet der Sopran mit seiner Ultima auf der Basiskonsonanz der Oktave, in Bsp. 3b hat dieselbe Ultima die Basiskonsonanz der Terz.

1. Begriff von Christoph Hohlfeld, siehe: Hohlfeld, Schule musikalischen Denkens, Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina, Noetzel-Verlag, Wilhelmshaven 1994

Beispiel 4: Dementsprechend gibt es auch für einen einstimmigen Terzschrift abwärts im mehrstimmigen Kontext zwei grundsätzliche Lösungen. Die naheliegende ist, dieses Intervall als Altclausel kontrapunktisch zu fassen, mündend in die Basiskonsonanz der Terz zum Baß (Bsp. 4a). Die zweite Möglichkeit besteht darin, jenes Intervall nicht als eine Primärclausel zu fassen, sondern als eine Verschränkung von Primärclauseln (Bsp. 4b). Die Penultima h gehört der Discantclausellebene zu, Die Ultima g der Altclausellebene. Wir haben es also mit einer Heterolepsis zu tun, mit einer Verschränkung zwischen Dicant- und Altclausel. (Oder, einfacher gesagt: mit einer Discantclausel, welche in die Quinte abspringt (si-so statt si-do, Discantclauselheterolepsis)².

4

Staff a: Treble clef, notes A, D; Bass clef, notes B, UIII. Staff b: Treble clef, notes D (Het.), A, T; Bass clef, notes B, UV.

Indem wir uns auf Beispiel 2b zurückbeziehen, können wir diese aus der Clausellehre gewonnene Erkenntnis auf die Sequenz anwenden. Die Stimmführungsfolie der rechten Hand, der Terz-Sekund-Zug zwischen den beiden Oberstimmen, kann mit zwei verschiedenen terztransponierten Quintfallbässen unterfangen³ werden.

5

Staff 1: Treble clef, notes A, D, T asc., D-Het., T asc., D-Het. Staff 2: Bass clef, notes D, A, T asc., D-Het., T asc., D-Het. Labels: UVIII, UIII, UIII, UV.

Haben wir einen Terz-Sekund-Zug in der rechten Hand, so können wir in der linken einen Fauxbourdon/Quintfall-Baß dazu spielen, der entweder von der Oktave zur Oberstimme oder von der Terz zur Oberstimme ansetzt. Der Baß setzt von unterschiedlichen **Basiskonsonanzen** an. Im ersten Fall haben wir Discant- und Altclauseln in den Oberstimmen, im zweiten ascendente Tenor- und abspringende Discantclauseln.

Natürlich ist es möglich, beide Bässe miteinander zu vermengen. Mal spielt der Baß den Quintfall ausgehend von der Unteroktave zur Oberstimme, mal von der Unterterz (Beispiel 6, nächste Seite):

2. Siehe zu diesem Themenkreis auch: V.P., Die Clausellehre, S. 41 ff. (Clauselverschränkungen); S. 46 (Discantclauselheterolepsis, abspringende Discantclausel)

3. Begriff nach Hohlfeld, a.a.O.

Interessant ist, daß wir es nun nicht mehr mit einer reinen Stufensequenz zu tun haben. Es ist ein übergeordnetes Sequenzmodul im Baß entstanden, das zwei Oberstimmenmodule zusammenfaßt. Dieses übergeordnete Baßmodul ist einen Takt lang und wird dann auf der Unterterz wiederholt. Es entsteht eine **Terzfall**-Sequenz - die Baßmodule folgen im Terzabstand abwärts aufeinander. Dieser Terzfall blendet sich über die Stufensequenz des Oberstimmenpaares, er bündelt die Oberstimmenmodule in Paare. Das Modul dieses Terzfalls besteht wiederum aus zwei Perfctae, also Quintfallelementen, die im Unterquartabstand aufeinanderfolgen. Die beiden Oberstimmen indes sequenzieren nach wie vor regelmäßig: stufenweise abwärts. Es sind also vier Elemente in dieser Sequenz zusammengefaßt, integriert: Quintfallmodul, Quartfall, beides zusammen als Terzfall sequenziert, Oberstimmen als Sekundfall abwärts. Ich spreche von einer **integrierenden Fortschreitung**.

Beginnen wir noch einmal mit unserem Quintfall aus Beispiel 1, lösen nach und nach alle Discantclauseln auf und kehren, ebenso allmählich, wieder zur Ligaturversion mit der Bezifferung 7-7 zurück.

Der Baß weist eine integrierende Fortschreitung auf: Ansatz mit einfachem Fauxbourdon T1,2 (Halbe a - Quintfall wäre Viertel a, Viertel d -), in der zweiten Takthälfte Fauxbourdon/Quintfall, dann wieder einfacher Fauxbourdon. Jeder Takt ist so ein übergeordnetes Modul, welches eine Terz tiefer sequenziert wird (vgl. Takt 2 mit Takt 1).

Also: Terzfall-Sequenz mit integriertem Quintfall oder umgekehrt - Fauxbourdon, Fauxbordon/Quintfall und Fauxbourdon/Terzfall in einem. Stufensequenz und Terzfall sind offenbar nichts an-

deres als verschiedene Erscheinungsformen oder Ableitungen des Fauxbourdonsatzes.

Die ersten beiden und die letzten drei Takte sind spieltechnisch, grifflich einfacher zu realisieren als die Takte 3 und 4. Dieses steht im umgekehrten Verhältnis zur Kompliziertheit der Bezifferung. Da die Discantclauseln in den Takten 3 und 4 aufgelöst werden, gibt es hier keine Bezifferungsanreicherung. Die Zunahme an Ligaturen am Beginn und am Schluß erzeugt die im Vergleich zu den mittleren Takten komplexere Bezifferung und gleichzeitig ein elementares, organisches, terzparalleles Muster zwischen der rechten und linken Hand. Daraus ist zu folgern:

Je komplizierter die Bezifferung, desto einfacher ist das, was wir zu spielen haben.

Das steht durchaus im Widerspruch zum Axiom des Akkordes: hier wird jede Abweichung von 3/5 als zunehmend komplex verstanden. Versteht man den Satz primär als melodische Fläche, so stellt man fest, daß eine zunehmende Anreicherung der Bezifferungen einher geht mit einer Vereinfachung, d.h. Imperfizierung melodischer Schritte.

Die Ziffern entstehen dadurch, daß Töne, die eigentlich bewegt werden müßten, liegenbleiben. Ich nenne das **Ligaturzunahme**. Herrscht die Bezifferung 3/5 vor, wie in frühbarocken Sätzen, so erhöht das die Bewegungsanforderungen der Stimmen der rechten Hand.

Discantclauselimperfektion, Ligaturzunahme, Heteropesis, Fingerpedal, Melodiemuster: je komplizierter die Bezifferung, desto einfacher ist das, was wir zu spielen haben.

4

Fauxbourdon/Quintfall IV

Triosatzfakturen, äquidistante Fortschreitung, Sekundschnitt, harmonische Cambiata, modulare Artikulation, Phantasia simplex

Wir kehren abermals zurück zum Fauxbourdon/Quintfall mit der Bezifferung 7 - 7:

1

Jede der beiden Oberstimmen kann als Discantclauselimperfection aufgefaßt werden.

Beispiel 2: Bereits im einfachen Fauxbourdon stellten wir fest, daß eine Discantclausel, welche in die Ligatur gezwungen wird, auch einchromatisiert werden kann. Die chromatische Folie konturiert die Discantclauselimperfection, indem jede nunmehr leittönige Discantclausel durch ein descendentes Chroma abwärts gezwungen wird.¹ Es entstehen Tritonusparallen zwischen den Oberstimmen.

2

[] = Discantclausel-Imperfektion
 [] ↑ = Discantclausel-Auflösung, Cadenzeinstieg
 ○ = Sekundschnitte

1. Siehe den von mir früher verwendeten Begriff "descendentes Discantclausel-Chroma", in: V.P., "Die Anwendung der Clausellehre..."

Dieser Fauxbourdon/Quintfall ist in den Oberstimmen vollchromatisch, wenn man die Ton-zu-Ton-Fortschreitung beachtet; das Modul im Baß, die Perfecta, führt ganztönig abwärts (d/g - c/f): ein weiteres Beispiel für eine integrierende Fortschreitung. Beispiel 2 bricht diese ganztönig fallende Sequenz nach zwei Modulen ab. Deutlicher wird die ganztönige Fortschreitung, wenn die Sequenz weiter fällt.:

3

↑ Enharmonose

Die erreichten Ebenen stehen im ganztönigen Abstand zueinander: Perfecta von f, es, des usw. oder, je nach Artikulation, von b, as, ges/fis, usw. Die Sequenz schreitet in gleichen Abständen fort, wir nennen sie daher eine **“äquidistante Sequenz”** oder, allgemeiner, eine **“äquidistante Fortschreitung”**. Unser Notensystem beruht auf ungleichen Abständen, so daß aus lesetechnischen Gründen eine Enharmonose in Takt 2 nötig ist (ges/fis im Baß).²

Solche Fortschreitungen, wiewohl ein Charakteristikum der Romantik, reichen weit zurück ins 18. und 17. Jahrhundert. Folgende Auszierung ist für die 2. Hälfte des 18. Jhs. typisch:

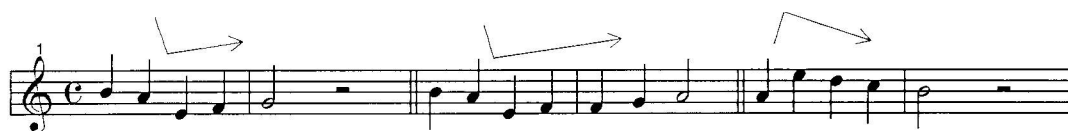
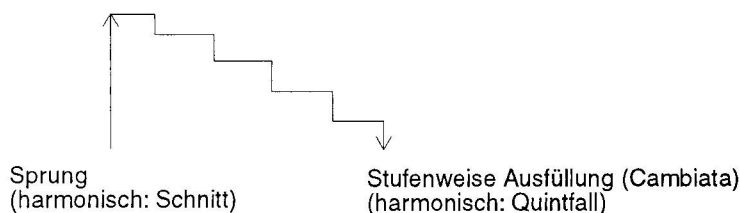
4

○ = Sekundschnitt

Deutlich zu hören ist hier: wir haben es nicht mit einer eigenständigen Sequenzfläche zu tun; sie ist integriert in die Es-Dur Cadenz. Der Schnitt von Es nach F T2₁ wird über Quintfall stufenweise wieder eingeholt, bis Es (T3₁) und sogar “über das Ziel hinaus”, nach As (T3₃). Wir wollen allerdings in die Ebene cadenzieren, von der wir gestartet sind, nach Es-Dur. Zu diesem Zweck schreitet der Baß wiederum eine Sekunde aufwärts, von As nach B (Takt 3 auf 4), und erreicht Es-Dur schließlich über Perfecta.

2. Mit enharmonischer Notation äquidistanter Fortschreitungen gehen die Komponisten unterschiedlich um. Schubert bevorzugt sie, Bruckner versucht sie weitestgehend zu vermeiden und nimmt so ein komplizierteres Notenbild in Kauf, um der korrekten Abbildung der relativen Intervallschritte willen. (Siehe z.B. 8. Sinf., 2. Satz, Seitensatz in Ces(!)-Dur (T 66 ff.).

Noch einmal: der Quintfall ist "eingerahmt" von zwei Sekundschritten aufwärts im Baß: es/f (Takt 1 auf 2) und as/b (Takt 3 auf 4). Wir nennen so etwas einen **Sekundschnitt**³: "ruckartig" steigt der Satz von Es nach F; dieser Sprung, dieser Schnitt wird nun allmählich, stufenweise abwärts von der Quintfallsequenz wieder eingeholt, "abgebaut". Dieses Phänomen kennen wir von der Melodiebildung im Kontrapunkt des 16. Jhs.: ein melodischer Sprung wird stufenweise in Gegenrichtung wieder ausgefüllt. Klassische Ausgewogenheit ist das Ziel. In der Kontrapunktlehre wird diese Erscheinung durch den Begriff "Cambiata" abgedeckt (von ital. "cambiare": wechseln): ich springe in eine Richtung (in unserem Fall aufwärts), wechsele die Bewegungsrichtung und fülle den Sprung abwärts stufenweise wieder aus:



Es liegt daher nahe, auch den oben beschriebenen harmonisch-sequentiellen Vorgang mit dem Begriff der „Cambiata“ zu belegen. Wir sprechen sinngemäß von **„harmonischer Cambiata“**.

In Beispiel 2 dieses Kapitels liegt dieselbe Fortschreitung vor, in entcolorierter Form.

(2)

40

7^b 7^b 7^b 4 2 6 6 5 4 3

○ = Sekundschnitte

Im Gegensatz zu Beispiel 4 liegt der cadenzielle Sekundschnitt von F nach G-Dur (T₂₄-T₃₁) nicht im Baß, sondern in der rechten Hand. Diese rückt mit allen Stimmen geschlossen eine Sekunde nach oben. Der Baß bleibt liegen und vollzieht den Schritt von f nach g nicht nach. Wir haben es hier mit einer Discantclauselimperfection im Baß zu tun, der so zum dissonanten Patiens wird; der Ton g im Alt ist Agens. Bezifferung: 2/4/6 - **Sekundakkord**.

3. Begriff von George-Nicolas Wolff, hier in einen anderen Zusammenhang gestellt. Wolff meint den Antagonismus von Sekund- und Quart-Quintfortschreitung als ein Fortschreitungsprinzip in der Musik der Renaissance und des Frühbarock.

Zusammenfassend ist folgendes Festzustellen:

- Erstens: Die Sequenz erfüllt verschiedene Aufgaben in Bezug auf den formalen Ablauf eines musikalischen Zusammenhangs. In dem oben besprochenen Fall heißt das: die Sequenz ist nicht eigenständig. Sie ist in einen Cadenzvorgang "eingeschoben". Wir sprechen daher von "**eingescho-bener**" oder auch "**parenthetischer**" Sequenz, im Gegensatz zu einer "**eigenständiger**" oder "**autonomen**" Sequenz.

- Zweitens: die Sequenz kann die Gestalt einer harmonischen Cambiata annehmen, vermittelnd zwischen zwei Rahmen-Sekundschnitten.

- Drittens: die Sequenz "schießt über das Ziel hinaus", sie gelangt bis in die Unterquinte der Zielebene; die Cadenz wird über Sekundschnitt erreicht.

- Viertens: Punkt eins bis drei sind keine reinen harmonischen, kontrapunktischen Betrachtungen, sondern gleichzeitig formale Kategorien grundlegender Art. Modellhaftes, melodisches Denken und formales bedingen einander gegenseitig. Es gibt neben den psychologisierenden und rein strukturellen Aspekten der Form den elementaren Gesichtspunkt der Sprachhaftigkeit, der Syntax. Ein Teilaspekt formalen Denkens liegt in der grammatikalischen Funktion des modellhaften Vokabulars.⁴

Wir schreiten nun voran, indem wir noch einmal zum letzten Beispiel in Kapitel 3 zurückkehren (Bsp. 7, S.21). Besonderes Augenmerk soll auf der Schlußcadenz liegen.

Die Discantclausel liegt in der Mittelstimme, die Tenorclausel in der Oberstimme. Die Tenorclauselornamentik ist "**linear**" (sie schreitet stufenweise voran). Die Discantclauselornamentik pendelt zwischen gis und a hin- und her, sie beschreibt eine einfache Zick-Zack-Linie. Dergleichen nennen wir eine "**oszillierende**" Bewegung. Die Ornamentationsmuster der Principales in der rechten Hand bestehen in linearen und oszillierenden Bewegungsformen im Rahmen der Schlußclauselbildung.⁵ Die oszillierende Discantclausel-Ornamentik nennt man auch "**selbstein-stellende Quart**": der Ton a ist über dem liegenbleibenden Baß die Quarte - allerdings nicht im Sin-

4. Dieser Gedanke ist in den Schriften des Theoretikers Heinrich Christoph Koch (1749-1816) insofern vertreten, als dieser stets einen direkten Bezug zu sprachlich-grammatikalischen Strukturen herstellt. So vergleicht er z.B. den einzelnen Ton mit dem Buchstaben, das "Motiv" mit dem Wort und die "Phrase" mit dem Satz. (H.Chr. Koch, Anleitung zur Komposition (1811))

5. Siehe: Kapitel "Cadenzen I", S. 103 ff.

ne einer auf unbetonter Zeit vorbereiteten Patiens-Quarte, die von einem Agens in die Terz abwärts gezwungen wird. Sie ist von der Stimme "selbst eingestellt", über gis eincadenziert, über liegenbleibendem Baß. Im Grunde ist der Baß für die entstehende Quartdissonanz verantwortlich, da er sich nicht bewegt. Würde er einen Perfecta-Schritt ausführen, so wäre der Satz dissonanzfrei.



Der Vergleich von Bsp. 6 zur Cadenz von Bsp. 5 macht deutlich, daß die rechte Hand in beiden Fällen die gleiche ist, die linke jedoch mit unterschiedlichen Bässen grundiert.⁶

Es scheint, als habe die verminderte Quinte gis/d im vorletzten Takt auf eins das Bedürfnis, sich "zusammenzuziehen". Dieses grundlegende Mißverständnis durchzieht die gesamte dualistische Harmonietheorie des 19. und 20. Jhs.. Keineswegs jedoch können wir - angesichts des bisher gelernten - von einer "Auflösungsbedürftigkeit des Tritonus" und damit von einer "Dominantenspannung" reden. Vielmehr ist folgendes der Fall: der Ton d in der Oberstimme ist Discantclauselimperfection im Kontext des vorangegangenen Fauxbourdon, der in Konturstimmenlage steht. Die Oberstimme wird daher als Patiens vom Baß (Septimen-Agens) nach unten gezwungen (d-cis). Nun Wechsel der Clauselanordnung: die Discantclausel gis-a liegt nunmehr in der Mittelstimme⁷ und löst sich, erstmalig in der Cadenz, nach oben auf, gemäß ihrer ursprünglichen Bestimmung als Clausel. Sie könnte jedoch auch liegenbleiben und als Tenorclausel-Mixtur in einer cis-moll-Cadenz ihr sequentielles Dasein beenden:

○ = Discantclauselimperfection
↓ = Discantclausel cadenziell aufgelöst

6. Siehe: Cadenzen I, S. 106

7. Siehe auch: Kap. 3, S.18 ff.

Es besteht keineswegs ein a priori zu stellendes generelles Auflösungsbedürfnis eines Trintonus. Vielmehr haben wir es - trotz seiner Einfachheit - mit einem delikaten Ineinanderwirken melodischer Elementarstimmen zu tun. Daß das *gis* zum *a* geht, ist mehr ein formaler denn ein abstrakt satztechnischer Imperativ: schließlich muß die Sequenz irgendwann einmal zur Ruhe kommen.

Nun nehmen wir diesen cadenziellen Baustein und schicken ihn durch den Quintfall:

a

7 6 4-3
3 4

8

b

7 6 4-3 7 6 4-3
3 4 3 4

= übergordnetes Modul der Oberstimmenmelodik
↓
= Discantclauselimperfection

Die Einsen der jeweiligen Takte entsprechen den Beispielen 2 und 3 dieses Kapitels. Allerdings ist die Erwartung nach cadenzieller Entspannung, bei der die Discantclausel sich auflöst, stärker. Das hängt damit zusammen, daß das Modul dieser Sequenz ein mehrgliedriges Cadenzgeschehen ist und nicht nur ein zweigliedriger Clauselbaustein. Christian Möllers nannte diese mehrgliedrige Clausel auch "**Alte Cadenz**". Die selbsteinstellende Quart läßt die Discantclausel-Imperfektion umso deutlicher als "Enttäuschung" des Hörers hervortreten, als daß ihr durch die oszillierende Bewegung bereits eine "richtige" Auflösung der Discantclausel vorangegangen ist. Dieses ist eine formale Belastung, gewissermaßen ein formaler "Vorhalt": dem Hörer wird ein Ereignis vorenthalten, dessen Erwartung geweckt worden ist. Die Sequenz befreit die Musik⁸ aus der Gravitation der Cadenz und verzögert den cadenziellen Ausstieg. Dieses bedarf der Lösung, und gerade wenn ein erwartetes, antizipiertes Ereignis verzögert eintritt, so wird es beim Hörer in gesteigertem Maße das Gefühl der Lösung, der Klärung⁹ hervorrufen.

Dieses umso mehr, als es selbst nach der ersten Discantclauselimperfection noch möglich wäre, die erwartete C-Cadenz einzulösen, indem der Satz mit einer angehängten *Acquiescens*¹⁰ auspen-

8. Siehe: V.P., Die Anwendung der Clausellehre..., S. 143 ff.

9. Begriff von Christoph Hohlfeld aus seinen Hamburger Analyseseminaren

10. Plagalschluß IV-I, lat.: "die zur Ruhe kommende, sich beruhigende"

delt. Der Ton b ist Signum für den Einstieg in die Unterquinte, welche sich als Penultima einer *Acquiescens* aus gibt.

Zurück zu Beispiel 8: Dadurch, daß die Clauseln (und deren Imperfektionen) versetzt in Ober- und Mittelstimme erscheinen, entstehen zweitaktige, übergeordnete Module. Nehmen wir die Oberstimme: die Takte 1 und 2 bilden eine Einheit, welche in den nächsten beiden Takten eine Sekunde tiefer wiederholt wird. Ebensolches geschieht im Alt, nur einen Takt versetzt und eine Quinte tiefer. Vor diesem Hintergrund kann man den Baß verschieden hören: entweder nimmt man die fallende Quinte als Zweitaktmodul wahr (beispielsweise g-c, mit dem Sopran), oder aber die steigende Quarte (etwa c-f, mit dem Alt). Dieses ist letztlich eine Frage der artikulatorischen Auffassung.¹¹ Ich spreche in diesem Zusammenhang von **“modularer Artikulation”**.

Fallende Quinte oder steigende Quarte sind dabei nicht die einzigen Möglichkeiten. Wir können auch jeden Takt als Modul wahrnehmen - dann hat der Name Quintfall tatsächlich seine logische Berechtigung. (In den ersten beiden Fällen wäre der Begriff “Sekundfall” logischer, siehe Seite 17.) Es handelt sich um eine integrierende Fortschreitung.

Wir stellten fest, daß die beiden Oberstimmen dasselbe spielen, der Alt gegenüber dem Sopran einen Takt “versetzt” und eine Quinte tiefer. Das heißt: beide Stimmen stehen im kanonischen Verhältnis zueinander! Der Alt spielt gegenüber dem Sopran einen “Canone in subdiapente” einen Kanon in der Unterquinte. Nun ist, wie wir sahen, Beispiel 7 nichts anderes als Beispiel 2, und Beispiel 2 nichts anderes als Beispiel 1, nur mit chromatischer Folie. Beispiel 1 ist seinerseits aus dem einfachen Fauxbourdon hervorgegangen. Gehen wir den Weg einmal umgekehrt: einfacher Fauxbourdon, Fauxbourdon/Quintfall (Bsp. 1), dasselbe mit chromatischer Folie (Bsp. 2), dasselbe mit selbsteinstellender Quart mit der “Alten Cadenz” als Modul (Bsp. 7).

Was haben wir eben getan? Haben wir nicht ein Elementarmodell immer weiter modifiziert, sprich: ornamentiert? Und ist es nicht so, daß durch diese Ornamentation sich der Kanon zwischen den Oberstimmen immer mehr herausgeschält hat, immer deutlicher geworden ist? Dieser Quintkanon zwischen den Oberstimmen ist im Satz als dessen Ursubstanz vorhanden, durch das Quintfall-Melodiemuster, die Quintfall-Heterolepsis und deren Fingerpedal. Beides aber bindet die beiden Oberstimmen derart ab, daß es schwer ist, dieses kanonische Verhältnis unmittelbar wahrzunehmen. Das Ohr neigt dazu, die (latent oder offene) einstimmige Oberstimmenstruktur (Quart-Quint-Zick-zack bzw. stufenweise fallende Linie mit Quart“ausflügen” nach oben) eher wahrzunehmen als das kanonische Verhältnis zwischen den beiden Stimmen. Durch die Ornamentation wird das Ohr auf den Kanon hingewiesen. Sie hat das Ziel, kontrapunktische Gegebenheiten, die Gerüstsatz-immanent sind, zu verdeutlichen, hörbar zu machen.

11. u.U. auch davon abhängig, mit welchem Modul man beginnt.

Kanon und Fuge im Barock sind eine Ornamentationstechniken vor dem Hintergrund modellhaften Denkens.

Imitation, Kanon, Fuge und Sequenz hängen untrennbar miteinander zusammen.

Auf diese Weise funktionieren, wie noch gezeigt werden wird, beispielsweise die großen Lehrwerke Bachs, das Wohltemperierte Clavier, die Kunst der Fuge und die Goldbergvariationen. In letzterem Zyklus zeigt Bach uns paradigmatisch, wie man durch hohe Ornamentationskunst aus einem vorgegebenen Modell kanonische Stimmen in allen Intervallabständen herausmeißeln kann.

Mauritius Vogt¹² nennt das einfache, unornamentierte Modell, aus dem durch Ornamentation die Fuge gewonnen wird, **Phantasia simplex**, den "einfachen Einfall". Er gibt für dieses kontrapunktische Ornamentationsverfahren folgendes Beispiel:

Modell ("Phantasia simplex")



10



Ornamantation ("Elaboratio")

Von Michelangelo ist die Aussage überliefert, daß die Skulptur bereits im Stein schlummere, daß es die Aufgabe des Bildhauers sei, sie zu befreien. Ebensozliches gilt für das Modell und dessen kontrapunktische Potenz. Letztere wird durch Ornamentation und Modifikation, durch Verschränkung und Abwandlung vom Komponisten aus dem Gefängnis der res facta befreit: er "meißelt" die imitatorisch-melodische Kraft eines Modells heraus. Dieses ist im Geiste der Renaissance und des Barock vordringlich kein Ergebnis von Inspiration, sondern von Arbeit am Modell: "**Elaboratio**", kongruent laufend damit, daß Musik vordringlich als Handwerk verstanden und so vermittelt wurde.

Unser einfacher Fauxbourdon hieße im 18. Jh. "**Phantasia simplex**", die "einfache Fantasie". Unsere Modifikation hieße "**Elaboratio**", die kontrapunktische Ornamentationsarbeit an der phantasia simplex.

So ist in elementaren Übungsmodellen hochkomplexe Kompositionskunst vollständig angelegt und mit ihr wesentliche Aspekte des musikalischen Denkens einer der fruchbarsten Epochen überhaupt.

Achte mir den kleinsten Moment", sagt Goethe zu Eckermann, "denn er ist Repräsentant einer ganzen Ewigkeit".

12. Mauritius Vogt, Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae (Prag 1719), VI. Kapitel ("De Phantasia et Inventionibus")

5

Fauxbourdon/Quintfall V

Modulare Artikulation im Quintfall, Vierstimmige Darstellung des Fauxbourdon/Quintfall, Terz-Quint-Eintrübung, Simultandurchgang

1

Discantclausel Discantclausel Discantclausel

Tenorcl.-Mixture Tenorcl.-Mixture Tenorcl.-Mixture

Tenorcl. Baßcl. terzparallele Kernlinie

Der Elementarsatz ist dreistimmig: rechts zur Zweistimmigkeit fingerpedalisierte Einstimmigkeit, links die Generalbaßlinie. Aus dem einfachen Fauxbourdon geht der Fauxbourdon/Quintfall hervor, indem der Baß den fingerpedalisierten Quart-Quintzug vollständig austerzt.¹³ Ausgehend von einer terzparallelen Kernlinie spielt die rechte in Bsp. 1a einen Quartüberwurf, der fingerpedalisiert wird.¹⁴ Diesen Vorgang vollzieht die linke Hand in Bsp. 1c nach, ohne Fingerpedal. Dabei bleibt die terzparallele Kernlinie zwischen Alt und Baß auf den Zählzeiten 1 und 3 erhalten. Ebenso wie eine nichtfingerpedalisierte Einstimmigkeit in der rechten Hand eine Heterolepsis zwischen Mixture- und Rahmenstimme darstellte, so ist auch der einstimmige Baß als Heterolepsis aufzufassen. Dieses wird in Beispiel 1b deutlich: Der Quintfall im Baß neigt gerade in der Cadenz dazu, sich in eine Dreiereinheit zu bündeln. Die Tenorclausel e-d bleibt erhalten, der Ton a ist eingefügt und entspricht der Baßclausel. Wir haben es also mit einer Tenor-Baßclausel-Heterolepsis zu tun, mit einer Clauselverschränkung.¹⁵ Diese Sichtweise, im Jazz als II-V-I-Kadenz bezeichnet, steht alternativ zur Sichtweise, wie sie am Schluß des 2. Kapitels formuliert wurde: Quintfall als Perfecta-Sequenz.

2

a b c d

13. S. Kap.2, S. 16, Bsp.12

14. S. Kap. 2, S. 10

15. S. Kap. 2, S. 13

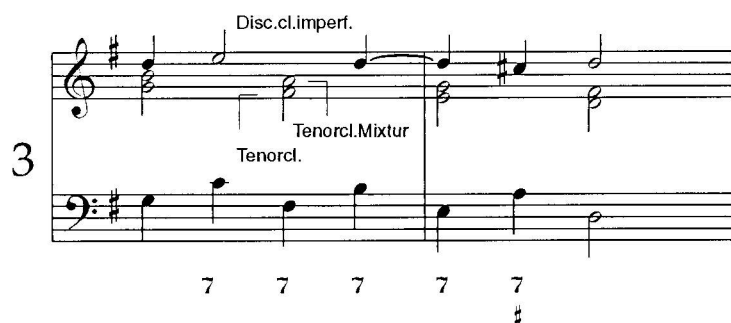
- 2a: Perfecta-Sequenz: steigende Quarte als Modul, daher mit artikuliertem Komma zwischen Zählzeit 2/3 und 4/1; die Cadenz-Ultima ist isoliert.
- 2b: Perfecta-Sequenz: fallende Quinte als Modul, artikuliertes Komma zwischen 1/2 und 3/4; der erste Ton ist isoliert.
- 2c: Zusammenfassung von a und b: keine Kommata.
- 2d: Tenorizans-Sequenz (Fauxbourdon) mit terzparalleler Kernlinie zwischen Alt und Baß; Baß mit Quartüberwürfen (Baßclauselheterolepsis, Clauselverschränkungen); Quartüberwürfe in der Oberstimme fingerpedalisiert; artikulatorisch verwandt mit Bsp. a

Die Gruppierung eines melodischen Fortschreitungsmusters in unterschiedliche Module nennen wir **„modulare Artikulation“**. Dieses hat sowohl zu tun mit dem landläufigen Artikulationsbegriff der sinnvollen Skandierung und Phrasierung, hier allerdings mit kontrapunktischen Konsequenzen. Die modulare Artikulation einer Sequenz kann zu verschiedenen integrierenden Fortschreitungen führen bzw. diese hervorblenden. Unterschiedliche Gruppierung führt zu unterschiedlichen Modulen und damit zu einem unterschiedlichen Profil der Sequenz. Dieses zeigen die unterschiedlichen Oberstimmen. Wenn wir die Discantclausel als Modul annehmen, so unterstreicht die rechte Hand in Bsp. 1a und 1b die jeweilige modulare Artikulation im Baß. Bsp. 1c faßt a und b zusammen - dementsprechend erscheinen beide Stimmen in der rechten Hand und bilden einen zweistimmig-gegenläufigen Terz-Sekund-Zug, mit Discantclausel mal im Sopran, mal im Alt (Siehe 3. Kap., Seite 19). Sieht man den Terz-Sekund-Zug von vornherein als Discant-Altclausel-Verschränkung, so wird man sogleich von Modell c ausgehen, wie wir es ja auch im 3. Kapitel getan haben. Modell d bringt die typische Fauxbourdon-Textur in den Oberstimmen und imperfiziert so die Discantclauseln in Ober- und Mittelstimme.

Zurück zu Beispiel 1:



Der dreistimmige Satz in dieser Erscheinungsform ist vollkommen. Jede hinzutretende Stimme hat die Funktion der Klangverstärkung, der Veränderung der Registerfarbe.



Die vierte Stimme läuft als Unterterzmixtur zum Alt und entspricht den Akzenttönen des Basses auf den Zählzeiten eins und drei. Sie entspricht der Tenorclausebene.

Lassen wir nun die Analyse der Clausemelodik hinter uns und vereinfachen wir die Betrachtung für die Griffpraxis am Instrument und für das Verständnis der melodisch-kontrapunktischen Fläche: In der rechten Hand liegt ein dreistimmiger Fauxbourdonsatz, der links mit einem Quintfall grundiert wird. Als kurze Merkformel für das vierstimmige Spiel eines Fauxbourdon/Quintfall: **rechts Fauxbourdon, links Quintfall**.

Demgegenüber lehrt die funktionale Harmonielehre: *“Bei einer Folge von Nebenseptakkorden fehlt bei jedem zweiten Akkord die Quinte.”* Diese Sichtweise geht vom Axiom des Akkordes aus, genauer: vom Axiom der Terzschichtung. Damit ist sie gezwungen, eine Aufeinanderfolge der Bezifferung 7 als Aufeinanderfolge von Septakkorden zu sehen, deren Bestandteil drei übereinander geschichtete Terzen sind. Angesichts dessen ist eine solche Regel zwangsläufig und keineswegs falsch. Versucht man als Spieler, leitereigene terzgeschichtete Septakkorde im Quintabstand hintereinanderzureihen, so muß man jeden zweiten unvollständig, ohne die Quinte spielen. Ob dieser Weg praktikabel ist, ist zu bezweifeln. Naherliegender ist es, dieses Modell als absolut vollständig zu begreifen, ohne daß irgend etwas “weggelassen” wird (im Gegenteil: etwas hinzugefügt wird, nämlich dem dreistimmigen Elementarsatz die vierte Mixturstimme). Betrachten wir es melodisch, so erkennen wir nur vollständige und naheliegende Elementarstrukturen: *rechts Fauxbourdon, links Quintfall*. Die rechte Hand hat ein einfaches Griffmuster: Die innere Hand (die Terz zwischen ersten und zweiten Finger) schreitet als Agens stufenweise abwärts, die äußere Hand (Oberstimme im fünften Finger) folgt nach. Die Rahmenstimmen der rechten Hand beschreiben heteroleptisch ein 7-6-Zick-Zack.

Wenn man den Akkord als Axiom zuläßt, und Melos nur als Ergebnis von Akkordverbindungen betrachtet, so sind der einfache Fauxbourdon und der Fauxbourdon/Quintfall etwas grundverschiedenes. Der Fauxbourdon wäre dann eine Stufenfolge von Sextakkorden und als solches ein vollständiges Modell. Der Quintfall wäre dagegen eine quintweise fallende Folge von Septakkorden, bei denen jeder zweite unvollständig, ohne Quinte, ist. Die genealogische Verwandtschaft beider Modelle jedoch ist offenkundig und unmittelbar begreifbar. Eine Trennung in unterschiedliche Akkordbestandteile unpraktikabel und unhistorisch. So faßt Johann Joachim Quantz beide Modelle unter einem Beispiel zusammen:

Johann Joachim Quantz: “Versuch über die wahre Art, die Flüte traversière zu spielen” (1752)
Willkürliche Veränderungen verschiedener Modelle, Figur 15



Die Tatsache, daß die Modelle zusammengehören, ja eigentlich dasselbe Modell sind, wird von Quantz nicht verbal erläutert, geht jedoch unmißverständlich aus dem Beispiel hervor. Fauxbourdon und Fauxbourdon/Quintfall sind unter einer nummerierten Figur zusammengefaßt, noch nicht einmal durch “a” und “b” getrennt. Das bedeutet aber, daß das Denken jener Zeit, wie es

Quantz (und mit ihm viele andere Quellen) überliefert, nicht "akkordisch" sein kann: denn ein Sextakkord in Stufenfolge ist etwas anderes als ein Septakkord in Quintfolge. Das Denken war, und das zeigt schon so ein "kleines" Beispiel, melodisch: modellhaft flächig.

Es ist ein Charakteristikum barocker Sprache, nicht pädagogisch, propädeutisch oder in modernem Sinne wissenschaftlich-positivistisch zu sein, so daß das Gesagte immer auch das Gemeinte unmißverständlich abzubilden trachtet. Vielmehr ist es nötig, das Gemeinte zu erschließen und hinter dem eigentlich Gesagten zu ergänzen, vermutend, ja wissend. Die Quellen fordern das heraus und konnten das ihren zeitgenössischen Lesern auch abverlangen. Die barocke Sprache ist **emblematisch**, zeichenhaft, voller beredter Lücken und Redundanzen. So ist auf kürzerem Raum in einfacherer Weise mehr darstellbar, in reicherer und - auf einer anderen Ebene - präziserer Form. Auch die Musik, die der Musiker zum erklingen bringt, geht ja weit über das hinaus, was notiert in den Noten steht. Das Ideal der einfachen Notation läßt ein genaues Festhalten des viel komplexer Gemeinten überhaupt nicht zu. Und ebenso, wie der Komponist sich auf einen Interpreten verlassen konnte, der den Notentext in angemessener Weise zu interpretieren weiß, nämlich lediglich als "res facta", als Anlaß zu Ornamentation und Improvisation, zum kultivierten und von umfassender Bildung und Kenntnis geleiteten Abweichen vom scheinbar präzis fixierten ("res facienda"), in ebensolcher Weise muß auch der heutige Leser wissen, daß die barocke Sprache in hohem Maße interpretationsbedürftig, ja interpretationsfreudig ist. Sie beschreibt nicht eine Welt, sondern ist nur Schlüssel zu derselben. Achtet man das nicht, so liest man die Quellen durch eine moderne Brille, die Mißverständnisse erzeugen muß. Wie Goethe Faust zu seinem Famulus sagen läßt: "Was ihr den Geist der Zeiten heißt, ist nichts als der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln."

Belegen wir diesen Satz nun mit einer chromatischen Folie, die wie folgt aussieht:

[] = Quintfallmodul
 [] = Sekundfall (Stufensequenz)

Die Komplexität dieses Modells läßt sich zurückführen auf den augenscheinlichen Elementarsatz des Fauxbourdon/Quintfall, auf dessen Stimmführungsfolie in vierstimmiger Darstellung wie in Bsp. 1: rechts Fauxbourdon, links Quintfall. Die chromatische Folie entspricht dem Prinzip der Umspielung, der Tenor- Discantclauselvarianten um einen Ton herum; dieses ist das wichtigste Paradigma chromatischer Folienbildung schlechthin und wurde von uns bis zu diesem Punkte schon mehrfach beobachtet. Takt 2, 1. und 2. Zählzeit: hier haben - wie so oft - nichts anderes als die Clauselvarianten um c herum: h/d und b/des. Die Discantclausel b wird auf Zählzeit 3 imperfiziert. Da wir hier keine Tenorclausel nach f haben, die wir einchromatisieren könnten, springt der Baß heteroleptisch in die Tenorclausel Ebene und nimmt die phrygische Tenorizans ges/f. Löst man die Heteroleptis im Baß in zwei Stimmen auf, so erhält man eine chromatische Linie als latente Oberstimme (g-ges-f-fes es, siehe Einkreisungen). Nun zur rechten Hand:

Takt 1, 1 und 2 Takt 1, 3 und 4

3

Es entstehen versetzte "Tritonus-Parallelen" zwischen Ober- und Mittelstimme: die Verwandtschaft zu den Beispielen 2 und 3 des 4. Kapitels (Seite 23/24) ist augenfällig, nur daß dort die Rhythmik eine andere ist (dort sind die "Tritonus-Parallelen" gleichzeitig, die Oberstimmen bewegen sich simultan).

Noch etwas anderes fällt am 2. Beispiel dieses Kapitels auf: Schaut man sich die Melodik der Baßstimme an, so stellt man fest, daß sich das Modul nach einem Takt wiederholt. (Die Clauselstruktur dieses Moduls ist in Bsp. 3 wiedergegeben). Die Sequenz besteht einerseits aus einem halbtaktigen Quintfallmodul und einem ganztaktigen Sekundfallmodul. Wie wir schon vorher gesehen haben: das Ineinander von Quintfall und Stufensequenz.

Das Ganze merkbar zusammengefaßt: im Fauxbourdon-Quintfall in der wenigstens vierstimmigen Darstellung ist die Terz und die Quinte eintrübbar. Wir sprechen von **Terz-Quint-Eintrübung**.

Einige Beispiele hierzu:

Nur Quinteintrübung bei Mollterz - zwei Zählzeiten bilden ein Modul:

4

65

Ornamentiert, mit Oberstimmenheterolepsis:



Die Beispiele 4 und 5 findet man im Barock (typisch etwa für Bach), Beispiel 2 ist eher in der Romantik anzusiedeln.

Quinteintrübung setzt voraus, daß die Terz des Akkordes eine Mollterz ist. Hat der Akkord eine Durterz, so wird diese zusammen mit der Quinte eingetrübt. Dieses entspricht Beispiel 2. Das nächste Beispiel bringt diese Terz-Quint-Eintrübung, doch durchaus noch in barocker Faktur. Bitte immer in den Satz hineinhören und die chromatische Folie nicht als "Materialschlacht", sondern als delikate Melodiebildung in Form der linearen Clauselvarianten wahrnehmen. Terz-Quint-Eintrübung bedeutet dabei: halbtönige Discant- und ganztönige Tenorclausel werden zur ganztönigen Discant- und halbtönigen Tenorclausel. Auf den Zielton, die Ultima, zuordnend hören! (z.B. Takt 1: fis/a und f/as auf den Zeiten 3 und 4 im Alt und Tenor als Principales um g herum).



Zum folgenden Beispiel:

7

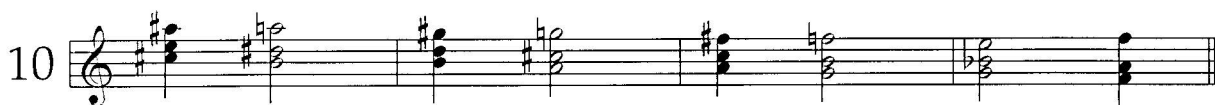
Der Baß schreitet auf zweiter Zeit nicht um eine Quinte nach unten (wie es das Modul der Clausula Perfecta hier erforderte), sondern verharret auf der Quinte (in Takt 1: Halbe fis statt fis/h in Vierteln, siehe eingezeichnete Stichnote). Somit wird die phrygische Tenorizans f/e über einen direkten chromatischen Schritt fis/f/e erreicht und nicht, wie in Beispiel 2, über eine Heterolepsis im Baß. Der "Preis" ist die nicht aufgelöste 6/4 Konstellation auf jeweils zweiter Taktzeit. Dieses wird insofern vom Ohr legitimiert, als wir eindeutige modellhafte melodische Strukturen hören, die das "Problem" 6/4 melodisch-vermittelnd überspielen. Was man wahrnimmt ist: rechts Fauxbourdon, links chromatischer Baß. Interessant ist, daß beim Fauxbourdonsatz in der rechten sich die jeweiligen Discantclauseln in der Oberstimme zunächst auflösen (T1: ais/h; T2: gis/a; usw.). Es entsteht ein Terz-Sekund-Zug, bei dem Discant- und Altclauseln miteinander verschränkt sind. (Je nach modularer Artikulation tritt die eine oder die andere Elementarclausel als Modul hervor). Der Ton auf dritter Zeit klingt wie ein Durchgang innerhalb des Terz-Sekund-Zuges in der Oberstimme, wie ein Altclausel-Ornament (Takt 1 auf 2: h-a-gis).

8

Schauen wir nur auf die rechte Hand: Würden wir den Fauxbourdonsatz so spielen, wie wir ihn im 1. Kapitel kennengelernt haben, so müßten wir die Discantclauseln in der Oberstimme imperfizieren. Aus dem Terz-Sekund-Zug wird eine einfache descendente Linie.

9

Bemerkenswert ist der rhythmisch-taktmetrische Effekt, der durch die Diatonisierung und die Discantclauselimperfektion in der Oberstimme hervorgerufen wird. Chromatische Folie und Taktmetrik können sich offenbar einander bedingen: die rein diatonische Stimmführungsfolie läßt den Unterstimmenagens "allein", und damit stärker hervortreten als im folgenden Beispiel 10. Während dort die Betonung auf der Zählzeit 2 eher dem Charakter eines Sarabandenrhythmus ähnelt, also eines daktylischen Versmaßes, muß Beispiel 9 (in Unkenntnis des notierten Taktes) zwangsläufig jambisch, also auftaktig gehört werden. Es entsteht in diesem Beispiel neben dem notierten Schwerpunkt ein realer Schwerpunkt, der nicht mit dem notierten zusammenfällt. Der diatonische Agens provoziert unmißverständlich eine schwere Taktzeit. Eine chromatische Folie ist offenbar in der Lage, die Schwerpunkte zu relativieren.



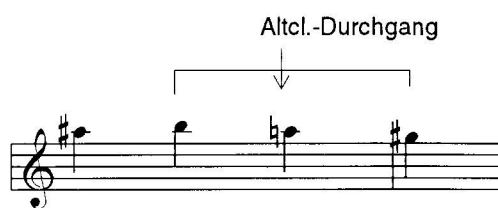
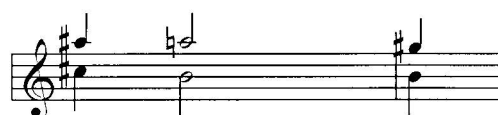
Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur: die Discantclauselimperfektionen werden in der Ober- und Mittelstimme konturiert. Es entsteht derselbe Oberstimmensatz wie in Beispiel 2 (Quintfall mit chromatischen Oberstimmen). Dort tritt der Baß als Grundierungsstimme hinzu.

Gehen wir zurück zu Beispiel 7, um nochmals festzustellen, daß der Ton a in T₁₃ (entsprechend g in T₂₃ und f in T₃₃) eine Durchgangsnote ist, durchschreitend die Terz h-gis der Altclausel, wie in Beispiel 8 dargestellt. Nennen wir den Ton h Ausgangston, den Ton a Durchgangston und den Ton gis Zielton. In der Discantclausel-imperfizierten Fassung des 10. Beispiels wird der Durchgangston schon auf zweiter Zeit genommen. Dieses geschieht **gleichzeitig** dem Ausgangston im Tenor. Ich spreche daher von "gleichzeitigem Durchgang", von "**Simultandurchgang**". Ein Durchgang ist ja normalerweise ein Phänomen der Hintereinanderfolge, ein melodisch-sukzessives Phänomen, während Vorhaltsbildungen ein gleichzeitiges, simultanes Phänomen sind. Das Wort "Simultandurchgang" ist daher ein "Oxymoron", ein bewußt angebrachter Widerspruch.

Der Vergleich von den Beispielen 7 und 10 hat gezeigt, daß Simultandurchgang und Discantclauselimperfektion dieselben Erscheinungen sind, im Sinne zweier Seiten einer Medaille. Jedes Fingerpedal ist gleichzeitig Discantclauselimperfektion; jede Discantclauselimperfektion ist gleichzeitig Simultandurchgang und umgekehrt. Diese drei miteinander verknüpften Aspekte werden uns von Nutzen sein, wenn wir unseren Fingern beibringen, sich melodisch fortzubewegen, und unseren Ohren, melodisch zu hören.

11

Altclausel mit Durchgang

Dasselbe mit Fingerpedal -
h/a ist SimultandurchgangStimmentausch: Simultandurchgang
zum TenorDiscantclauselimperfection
in der Oberstimme
entspricht Simultandurchgang

6

Fauxbourdon/Quintfall als Triosatz

Passagio, passagierende Figuren, Tirata; Selbstähnlichkeit, Melodieintergation und Schleifenbildung; Passacaglia und Chaconne

Der dreistimmige Satz ist der elementare. Diese Erkenntnis hat uns bis jetzt geleitet. Nun geht es darum, die dreistimmigen Elementarsätze, die wir bis jetzt gelernt haben, einem bestimmten Ornamentationstypus zu unterziehen.

Ausgangspunkt ist eine abwärts führende terzparallele Linie, die auf beide Hände in Dezimenparallelen verteilt ist.



Irgendwann wird die Klaviatur "zu Ende" sein. Um dem aus dem Wege zu gehen und um die Monotonie regelmäßiger Abwärtsbewegung zu vermeiden, sind Oktavkorrekturen zwingend notwendig. Diese bestehen darin, daß eine Septime aufwärts anstelle der Sekunde abwärts tritt - in folgendem Beispiel regelmäßig im Abstand einer Halben, erst in der rechten, dann in der linken Hand.



Greifen wir die im 4. Kapitel formulierten Grundsätze wieder auf¹, die sich mit dem Ineinander von Ornamentation und Imitation befassen, mit der kontrapunktischen Funktion des "Varietas" - Prinzips, des Prinzips der "Abwechslung". **Kontrapunktische Imitation ist eine Ornamentati-**

1. s. Seite 30

onstechnik. Kanon und Sequenz hängen untrennbar miteinander zusammen. Rechte und linke Hand des vorangegangenen Beispiels treten in einen imitatorischen Bezug zueinander: sie bilden einen Kanon in der Terz. Dieser ist zwar in der *Phantasia simplex* des 1. Beispiels bereits angelegt, jedoch wegen der amorphen monotonen und daher abgebundenen Melodik nicht primär wahrnehmbar. Das Ohr nimmt die terzparallele Descendenz eher wahr als den daraus sich ergebenden Kanon. Diesen meißelt die Ornamentation, wie sie Beispiel 2 zeigt, heraus, indem beide Hände die Oktavversetzung zu unterschiedlichen Zeitpunkten machen, also sukzessiv, nicht (wie es auch möglich wäre) simultan. Oktavversetzungen sind, wie Mathias Siedel² gezeigt hat, eine wichtige Kategorie im Kanon der Ornamentationstechniken, der „Agréments“ oder „Abellimenti“ des 17. und 18. Jhs.. Durch die abwechselnde Oktavversetzung in der rechten und linken Hand gewinnt man den Eindruck, als imitiere der Baß die Oberstimme und umgekehrt. Darüber hinaus werden die Linien in beiden Händen durch den Septsprung aufwärts ideel zweistimmig, also: zur Heterolepsis. Die beiden Stimmen in der rechten Hand treten als reale Satzstimmen hervor, wenn wir fingerpedalisieren.



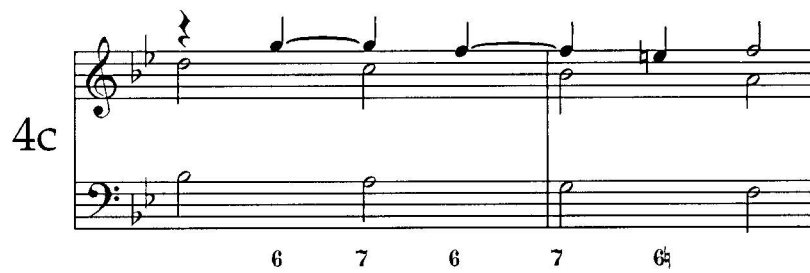
Wir erhalten den „altbekannten“ Fauxbourdon/Quintfall in dreistimmig-ornamentierter Fassung mit der Bezifferung 7 - 7. Der Kanon liegt nunmehr zwischen den beiden Oberstimmen: es ist ein Kanon in der Unterquinte bzw. Oberquart. Beispiel 2, nicht fingerpedalisiert, zeigte einen Terzkanon zwischen Oberstimme und Baß, Beispiel 3, dasselbe fingerpedalisiert, einen Quintkanon zwischen den beiden Oberstimmen. Beides verwundert nicht: rufen wir uns in Erinnerung, daß dieses Satzmodell auf einem zwischen rechter und linker Hand ausgeterzten Quart-/Quint-Zickzack beruht, von dem die rechte Hand fingerpedalisiert ist. Die fallende Quinte ist hier lediglich mit Achteln ausgefüllt. Die terzgestützte Kernlinie bleibt erhalten.

Es lohnt sich, diesen Weg noch einmal zusammenzufassen, als einfaches Beispiel des barocken „Eleboratio“-Gedankens:

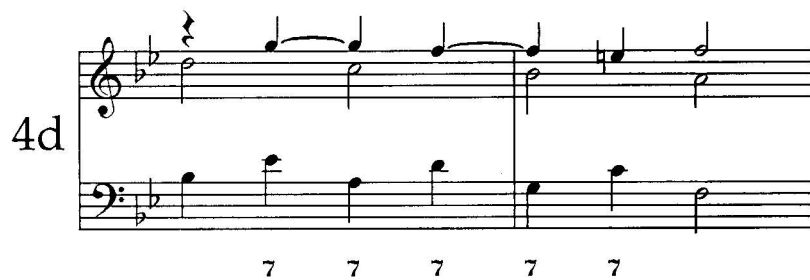
Beispiel 4a: terzgestützte, terzparallele Kernlinie; hier ist der Terzkanon zwischen Oberstimme und Baß bereits vorhanden und kann durch Ornamentation herausgemeißelt werden:

Beispiel 4b: Jeder Stützton der rechten Hand wird mit einem „Quartausflug“ nach oben versehen. Es entsteht ein Quart-Quint-Zug. Faßt man die rechte Hand heteroleptisch auf, so sind zwei stufenweise fallende Linien miteinander verschränkt. Diese stehen im Oberquart- bzw. Unterquintverhältnis zueinander. Mit anderen Worten: sie bilden zueinander ein kanonisches Verhältnis in der Oberquarte bzw. Unterquinte. Die Stimmen etablieren sich durch Fingerpedal, das gleichzeitig auch den kanonischen Zusammenhang verdeutlicht³ (Beispiel 4c).

2. Mathias Siedel, Aufsätze, Arbeitspapiere und Vorlesungsmaterialien zur Ornamentik: Tabelle „Agréments“, willkürliche Veränderungen; Manuskript



Beispiel 4d vollzieht den "Quartausflug" austerzend nach und damit das gesamte heteroleptische Oberstimmenmuster:



In *Beispiel 4e* wird die ascendente Quarte lediglich durch die descendente Quinte ersetzt. 4d zeigte das Modell in Konturstimmenlage, das folgende Beispiel in Chorallage. Der Unterquintkanon ist nun deutlicher.



Beispiel 4f schließlich füllt die fallenden Quinten durch Läufe aus, sogenannte "Tiraten". Wir erhalten dasselbe Modell wie in Beispiel 3, lediglich in doppelter Geschwindigkeit. Der Ansatz im Alt und im Sopran faßt die beiden Satzstimmen aus Bsp. 4e heteroleptisch zusammen - das Fingerpedal ist in diesem Monemnt gelöst. Der Unterquintkanon dort ist wiederum zum Oberquartkanon hier geworden. Die imitatorisch-kanonische Struktur des Satzes tritt durch die Ornamentation deutlich hervor.



Einen Gerüstsatz in schnellere Notenwerte aufzulösen wird in verschiedenen historischen Quellen "**passagio**" genannt (von *ital.* "passegiare": spazierengehen). Christoph Bernhard faßt solche Figuren unter einer eigenen übergeordneten Kategorie zusammen, die er "**Cantar passagiata**" nennt. Die Finger "gehen auf der Tastatur spazieren". Geschieht dieses in mehreren Stimmen gleichzeitig, so daß schnellere Notenwerte simultan übereinanderliegen, so bewegt sich der Satz in Terz-/Sextparallelen. Wir nennen daher kontrapunktische Texturen, in denen die Stimmen in Terzen und/oder Sexten parallel geführt werden, "**passagierende Figuren**". Typisch und als wirkliches "Passagio" spürbar werden diese Figuren, wenn sie sich in Achteln oder Sechzehnteln bewegen. Dieses ist aber auch eine Elementarkategorie der Mehrstimmigkeit, wie wir sie am einfachen Fauxbourdon beobachtet haben, und daher zunächst unabhängig von der rhythmischen Bewegung. So wäre der Gerüstsatz (Bsp. 4a) ebenso passagierend wie dessen Ornamentation (Bsp. 4f). Diesen scheinbar nebensächlichen Gedanken lohnt es zu vertiefen, da er zu einem grundlegenden Prinzip des Wesens und der Entwicklung unserer historisch tradierten Melodieformen führt:

Stufenweise voranschreitende Bewegungen sind ein Melodiemuster, das in contemporären Quellen als Ornament wie auch als musikalisch-rhetorische Figur kategorisiert ist. Neben den Begriffen "Katabasis" oder "Gradatio ascendens bzw. descendens" ist der Begriff "**Tirata**"⁴ der in diesem Zusammenhang wichtige. Würden wir den Begriff "Tirata", ein Begriff aus der Ornamentationslehre, tatsächlich nur als Ornament gelten lassen, so würden wir ihn auf die Sechzehntel-Figuren in Beispiel 4f und auf die Achtel in den Beispielen 1 bis 3 anwenden, nicht jedoch auf die stufenweise fallenden Halben in Beispiel 4a. Die Begründung hierfür liegt darin, daß rein ornamentales Denken Gerüstsatz und Verzierung unterscheiden muß. Der Gerüstsatz wird "**res facta**" genannt, die Verzierung "**res facienda**" - die vom Komponisten "gemachte Sache" (wörtl.) als Vorlage zur Ornamentation, welche dem Interpreten als "zu machende Sache" vorbehalten bleibt.

So einfach und klar ist diese Trennung jedoch nicht. Allein der Umstand, daß Ornamente zu allen Zeiten immer auch notiert wurden, um so der Unwägbarkeit spontan improvisatorischen Auszierens entrissen zu werden, konterkariert eine solche Betrachtungsweise. Vielmehr ist es nötig, beide Aspekte des Satzes, *res facta* und *res facienda*, als einander wechselseitig bedingend zu verstehen.

Auf der Seite 13 (Kapitel 2) wurde darauf hingewiesen, daß die Heterolepsis, wiewohl rhetorische Figur, gleichzeitig als elementare Kategorie des Normsatzes zu verstehen ist. Diesen Gedanken aufgreifend können wir feststellen, daß wir es mit einer Tirata zu tun haben, ganz gleich, ob sie in langsamen Notenwerten voranschreitet (und damit dem Gerüstsatz zugehört), oder in schnellen (und so als Ornament jenes Gerüstsatzes zu verstehen ist). Beispiel 4f ist eine Sechzehnteltirata, zweifellos, doch auch Beispiel 4a ist eine Tirata, gleichsam "in Zeitlupe".

Res facta und res facienda sind "selbstähnlich".

Diese Sichtweise ist den Quellen indirekt zu entnehmen. Printz⁵ nennt Tirata, wenn "etliche ordentlich auff- oder ablaufende Figuren ordentlich in nechst-folgenden Clavibus an einander gehangen werden." In welchen Notenwerten ist hier nicht gesagt. Damit spielt offenkundig das Kriterium der Geschwindigkeit keine entscheidende Rolle - wenngleich nur Beispiele in "geschindten Leufflin"⁶ gegeben werden und damit an Bsp. 4f erinnern.



Die Beispiele, die J.G. Walther⁷ in seinem "Musikalisches Lexikon" anführt, entsprechen unserem Gerüstsatz in Bsp. 4a:

Sowohl der unornamentierte Kern des Satzes, dessen nacktes Gerüst, welches erst noch der ornamentalen melodischen Profilierung bedarf, wie die Profilierung selbst folgen den gleichen Prinzipien, mehr noch: haben die gleiche Erscheinungsform. Damit kommen wir geradewegs zum Kern

4. "Worterguß, Redeschwall, Geschwätz"; von ital. "tirare" (ziehen)

5. Wolfgang Caspar Printz, Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist, Dresden 1696

6. Mattheson

7. Johann Gottlieb Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732

6



Tirata di semiminime

Tirata di legature

der Sache:

Heterolepsis, Tirata und Oktavkorrektur sind Kategorien, die uns die Verzierungslehre und mit ihr die musikalisch-rhetorische Figurenlehre des 17./18. Jhs. zur Verfügung stellt. Selbst "Fingerpedal" gehört hierzu, wenn nicht als Figur, so doch als Ornament, als relativ altes noch dazu.⁸ Wir haben es offenbar nicht nur mit einem Repertoire an Techniken zu tun, welches dazu geeignet ist, den rhetorischen Gehalt einer Komposition zu beleben oder deren ornamentale Varietas, sondern auch deren elementare Satzstruktur ausmacht.

Das bedeutet, daß es vom 14. bis zum 18. Jh. eine allmähliche, subtile "Schleifenbildung" gegeben haben muß. Kategorien ornamentaler Melodik - und damit redundanter, "überflüssiger" und improvisatorisch-unwägbarer Natur - haben allmählich das elementare Satzgerüst bestimmt, welches wiederum der Ornamentation harrt. Die daraus resultierenden Melodieformen werden wiederum in die res facta integriert und so ihrerseits Gegenstand der Ornamentation, welche wiederum in die res facta integriert wird usw. usw.. Diesen Vorgang nenne ich "Melodieintegration" - ein Ornament wird in die melodische, "unverzichtbare Ursubstanz" integriert.

Ornamentationslehre als historische Melodielehre wird versuchen müssen, diese Schleifenbildung nachzuvollziehen. Sie wird historisch nach hinten fortschreitend Schicht um Schicht abtragen, um so die Entwicklungsstränge freizulegen. Diese Vorgehensweise ist nicht unähnlich der eines Archäologen und wird uns noch weitgehend zu beschäftigen haben, auch und gerade in komplexeren Zusammenhängen. Im elementaren Satzgerüst tauchen diese Figuren langsam auf, in großen, unverzierten Notenwerten. Verziere ich diesen Gerüstsatz, so tauchen dieselben Figuren wieder auf, nur in schnelleren Notenwerten. Ich versuche mir das vorzustellen wie die Fassade einer gotischen Katedrale: auch sie setzt sich aus Figuren zusammen, die sich immer ähneln, nur unterschiedlich groß und unterschiedlich dicht sich immerfort übereinanderlagern. In der Mathematik nennt man das "Selbstähnlichkeit".

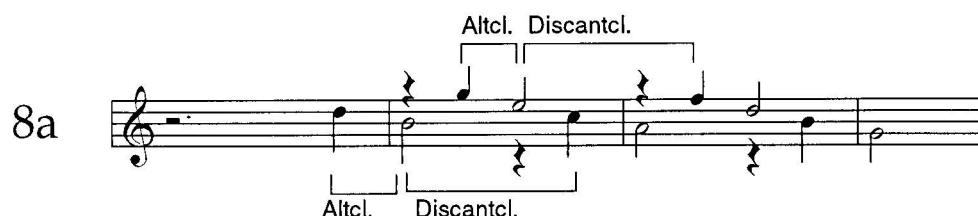
Wir knüpfen an Beispiel 3 an und modifizieren den Triosatz



8. Zuallererst erwähnt in "Arte tañer fantasia" von Fra Tomás de Santa Maria, frühes 16. Jh.

Die Bewegung in der rechten Hand, jeweils auf dritter und vierter Zeit, erschließt sich durch die Clausellehre. Die Bezifferung 7 entsteht durch Discantclauselimperfektion: Das c in T1₃ müßte eigentlich zum d, bleibt jedoch liegen, und wird zur Septime zum Baß. Interessant ist nun, daß die dieser Schritt c/d gewissermaßen "nachgereicht" wird, auf vierter Zeit. Dennoch wird man das nicht so hören. Der Gerüstsatz 7 - 7, also mit Discantclauselimperfektionen, ist so stark, daß man den "Ausflug" zum d mehr als Ornament des Schrittes c-h im Alt (siehe Einkreisungen) wahrnimmt. Henne und Ei haben sich verkehrt: ausgehend von der Clausellehre ist die Bezifferung 7 Imperfektion der Discantclausel. Ausgehend von dem so entstehenden Quintfallmodell 7 - 7 ist die nachträgliche Auflösung der Discantclausel lediglich Ornament. Hierbei spielt natürlich auch die rhythmische Diktion eine Rolle.

Gleichwohl haben wir es mit einer heteroleptischen Verschränkung von drei melodischen Elementarclauseln zu tun (T1_{3,4} Alt): Discantclausel (c-d), Baßclausel (a-d) und Altclausel (d-h).⁹ Davon ausgehend bilden die Oberstimmen einen Terz-Sekund-Zug als Gerüstsatz. Dieser verschränkt Discant- und Altclausel miteinander.¹⁰



Altclausel mit Durchgängen:



Mit heteroleptisch eingefügter Baßclausel:



In das Oberstimmenpaar der "Alten Cadenz" mit selbsteinstellender Quart (Bsp. 9a) ist die verschränkte Baßclausel typisch (Bsp. 9b, vgl. Kap. 4, S. 28):

Eine nah verwandte Form ist folgende:

9. Siehe auch: V.P., "Die Anwendung...", S.41 ff.; Kap. 3, Seite 20

10. Siehe Seite 19

stern, geht aber organisch aus ihren Vorgängermodellen hervor. Dieses wird beim Üben deutlich, besonders, wenn man die Beispiel 7 und 10 direkt hintereinander spielt. Die vorbereitete None schwebt auf eine Weise in den Satz hinein, daß man denken mag, eine neue Stimme trete hinzu - besonders dann, wenn dies in der Oberstimme, über dem Restsatz geschieht. Ein weiteres Beispiel, wie man am Instrument das hinzutreten von Chorstimmen suggerieren kann. In diesen Zusammenhang lohnt es sich, rückblickend das 11. Beispiel aus dem 2. Kapitel (Seite 16) hinzuzunehmen.

Ein weiteres Triosatz-Modell mit integrierten Nonenvorhalten:

11

6-5 9 6-5 9 6-5 9 6-5 9 6-5 9 6-5 9 8-7

Zum Schluß dieses Kapitels einige Fauxbourdon/Quintfallauszierungen "alla passagio" im Sechzehntelfluß - natürlich nur als Anregung gemeint, weitere Auszierungsformen zu erkunden:

11

6 7 6 7 6 6# #

12

7 7 7 7 7 7 #

- 11: Oberstimmenauszierung des chromatischen Fauxbourdon: das heteroleptische Quart-Quint-Zickzack der rechten Hand wird durch tiratenförmige Sechzehntel ausgefüllt.
- 12: Quintfall: ähnlich wie 15, nur in der linken Hand

13



14



15



- 13: gewissermaßen eine "Summe" aus 15 und 16: die Auszierung der steigenden Quarte wechselt zwischen rechter und linker Hand ab. Es entsteht eine Imitation zwischen beiden Händen, ein Unterquartkanon.
- 14: imitatorisch zwischen Oberstimme und Unterstimmenpaar
- 15: dasselbe Modell wie 18, nur mit Fauxbourdon/Quintfall in der linken Hand.

Und so weiter, und so weiter...

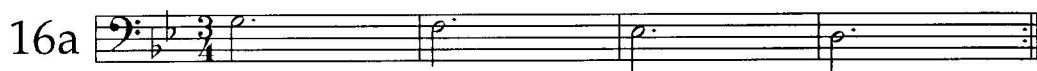
"Und so weiter.." - übersetzt in eine musikalische Improvisationsgattung heißt das: Passacaglia oder Chaconne.¹¹ Wir durchlaufen den Fauxbourdonsatz von der ersten bis zur fünften Stufe (vorzugsweise in Moll); der Baß spielt ein hängendes diatonisches Tetrachord unter dem Grundton.¹²

Dasselbe als Fauxbordon/Quintfall:

Im 17. Jh. existierten ostinate Baßformen, die einem erstaunlichen Normierungsprozeß unterlagen: es gab - geradezu europaweit - nur wenige "Standartmodelle", die von unterschiedlichen Komponisten unterschiedlicher Zeiten und Herkunft immer wieder zum Gegenstand umfangrei-

11. Vgl. Preuß, "Die Anwendung der der Clausellehre des 17. Jhs. im Theorieunterricht", S. 122 ff., bes. S. 128 ff.

12. siehe z.B.: 1. Kapitel, die ersten Beispiele



cher Variationszyklen gemacht wurden. Dabei sind die ausnotierten Kompositionen, die uns heute überliefert sind, nur die Spitze eines Eisberges einer weit verbreiteten Improvisationskultur, die die Haupttätigkeit eines jeden Musikers ausmachte. Diese Bässe nun wurden mit Namen versehen und unter diesen Namen tradiert. Der in diesem Zusammenhang zitierte Baß, der den Fauxbourdonsatz abwärts über ein hängendes Tetrachord unter dem Grundton zum Gegenstand hat, heißt "Ciaccogna"-Formel. Diese gibt es in diatonischer wie chromatischer Form, in mannigfaltigen Variationen. Hier zwei chromatische Beispiele: entweder viertaktig,



oder achttaktig mit Kadenz.



Wie bereits im 1. Kapitel erwähnt (s.S. 9), gibt es zwei weitere, landläufig bekannte Namen für diesen Baß: "Lamento-Baß" und "Passus duriusculus". Letzteres ist eine musikalisch-rhetorische Figur und heißt übersetzt der "harte Gang" (lat.). "Hart" kann sich nicht auf den Dissonanzgrad des Satzes beziehen, wie wir aus den bis jetzt angestellten Betrachtungen zum Fauxbourdon wissen. Es geht vielmehr darum, daß durch die chromatische Folie die leitereigenen diatonischen Töne, die "Cordi" (ital. Saiten), angereichert werden. Chromatik ist in historischen Stimmungen als Belastung des Satzes besonders spürbar. Gerade in mitteltöniger Stimmung wird der Satz klanglich deutlich härter. Die Abstände zwischen den chromatischen und diatonischen Halbtönen sind dabei nicht äquidistant. So ist "duriusculus" nicht damit gleichzusetzen, daß der Satz

„dissonant“ wird, wohl aber „discordant“, vom „problemlosen“ diatonischen „Normalfall“ abweichend.

Während „*Passus duriusculus*“ sich demnach nur auf den chromatischen Gang bezieht (auch aufwärts!)¹³, bezieht „*Lamento*“ auch die diatonische Variante mit ein, wie sie in Bsp. 16a dargestellt ist. „*Lamento*“ (*ital.* Klage) ist ein Begriff aus der Affektenlehre. Diese trifft sich zwar in bestimmten Punkten mit der musikalischen Rhetorik, ist jedoch durchaus nicht mit ihr gleichzusetzen. Die mit ihr verbundene Vorstellung, daß „*Körpersäfte*“ die Grundaffekte bestimmen, ist von der Kategorisierung her weitaus indifferenter als die rationale, deterministisch-präzise, dafür starrere Figurenlehre.

Wir haben nun alle Möglichkeiten, Variationszyklen über diesem ostinaten Baß improvisatorisch zu entwickeln. Wir werden schlicht beginnen und versuchen, Steigerungswellen zu erzeugen. Dieses wird natürlich Triosätze, bewegte Passagio-Figuren und schlichte Arioso-Partien einschließen. Versuchen wir, den Klaviersatz des 18. Jhs. zunächst nach Gehör zu imitieren. Mit „*ostinatem Baß*“ ist übrigens nicht gemeint, daß wir am einfachen diatonischen Fauxbourdon klebenbleiben sollen, im Gegenteil: durchschreiten wir den Weg, welchen wir bis jetzt ühend zurückgelegt haben, im Zuge unserer sich allmählich entfaltenden Passacaglia: vom diatonischen zum chromatischen Fauxbourdon, von dort zum Quintfall, Triosätze, passagierende Partien (gerne rechts und links abwechselnd, fast wie eine Etüde), imitatorisch-kontrapunktische Ornamentation, chromatische Folien (Terz-Quint-Eintrübungen, vollchromatischer Fauxbourdon, auch mit unterschiedlichen Zielcadenzen). Später werden wir noch genauer auf die Gattung der Passacaglia und Chaconne zu sprechen kommen.

13. Siehe Bernhard, a.a.O., Cap. 29

7

Fauxbourdon - Arioso

Acciaccatur und Quintgriff-Heterolepsis; Quaesitio notae; Sekundakkord, Fonte

Der kontrapunktische Triosatz ist eine wichtige Kategorie im Hochbarock, im italienischen wie französischen Stil. Dieses nicht nur als elementare Kategorie der Mehrstimmigkeit (rechts zu Zweistimmigkeit fingerpedalisierte Einstimmigkeit, links der Baß), sondern auch als immer wieder anzutreffende Gattung: man denke an die Triosonaten Arcangelo Corellis, an die Orgel-Triosonaten J.S. Bachs oder an die Sonaten für Soloinstrument und obligates Cembalo, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Das vorangegangene Kapitel war ein erster Einstieg in diese Kunstform, die, wie wir gesehen haben, zunächst die Kunst der Ornamentation eines dreistimmigen Gerüstsatzes ist.

Wir werden den Triosatz immer als besonders wichtige Erscheinung behandeln, egal ob als eigenständige Gattung oder eingebettet in einen größeren formalen Ablauf wie den der Chaconne. Im Zuge der allmählichen Erweiterung unseres Vokabulars werden wir immer wieder auf diese Techniken zurückkommen.

Zunächst jedoch wollen wir eine weitere Klaviersatztechnik studieren, eine Ausdrucksform, die vor allem um die Mitte des 18. Jhs. an Bedeutung gewinnt: ein Paradigma des neuen "gusto", am Umbruch von der absolutistischen Kunst zum Zeitalter des Subjektivismus, der Empfindsamkeit; anwendbar also auf J.S. Bach, doch mehr noch auf seine Söhne, mit Blick auf Haydn und Mozart.

Gemeint ist das empfindsame "Arioso". Die zahlreichen Clavierfantasien Carl Philipp Emanuel Bachs bieten sich dabei als Vorlage und Studienobjekt an. In den toccatenhaften oder rezitativischen "senza tempo"-Abschnitten, die häufig ohne Taktstriche notiert sind, bildet das Arioso eine metrische "Insel" mit einer relativ klaren kleinformaten Anlage. Darüber hinaus hält es auch die Fantasie im Ganzen formal zusammen: es bildet, rondoartig wiederkehrend, ein rückschlüssiges¹⁴ Element: einen Moment, der immer wiederkehrt und an den man sich als Hörer erinnert, doch immer wieder vermehrt um die Erfahrung des zurückgelegten Weges, der gerade in der freien Fantasie ein undurchschaubarer, bizarrer, bisweilen "chaotischer" sein kann.

Wir kehren zurück zu den ersten Beispielen des 1. Kapitels. Der Klaviersatz, den wir dort vorfinden, ist Ausgangspunkt unserer Ornamentation.



14. Begriff aus der Formenlehre von Christoph Hohlfeld, entwickelt in seinen Hamburger Analyseseminaren

Terzparallele in der linken Hand als Agens, 7-6-Patiens in die rechten Hand.

In der rechten Hand liegt nunmehr nur noch eine Stimme und nicht, wie im Generalbaßsatz, zwei Stimmen, durch Fingerpedal erzeugt. Diese eine Stimme, die obere Konturstimme des Fauxbourdon, ist nun frei, um ausschweifend zu ornamentieren. Die linke Hand gibt den Puls des Taktes.



Dieses Beispiel stellt zwei Formen der Oberstimmenornamentation vor:

1. Acciaccaturen der Rahmensexte

In T1 - T2₂ wird die Rahmensexte mit ihren Nachbartönen von oben und unten umspielt. Diese heißen „Acciaccaturen“¹⁵ und entsprechen im Gerüstsatz den beiden Primärclauseln, Discant- und Tenorclausel. So wie diese jeweils halb- und ganztönig sein können, so können auch die Acciaccaturen mit einer künstlich eingefügten chromatischen Folie leittönig verschärft werden. Meistens geschieht dieses nur mit dem unteren Nebenton. Die Umspielung von oben bleibt leiterei- gen.

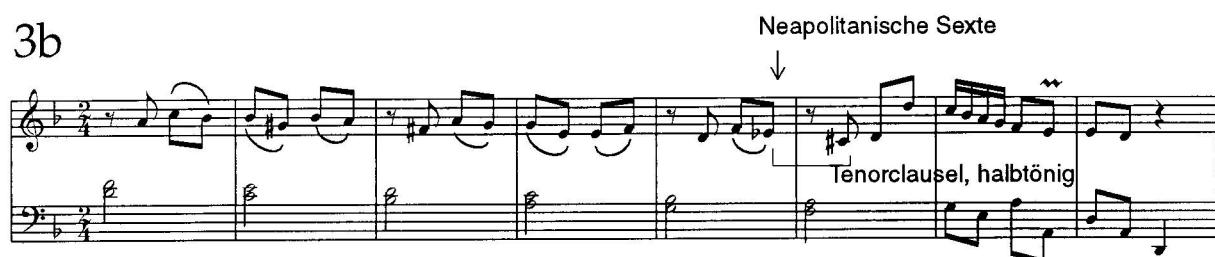
15. *acciaccare* (ital.) „zermalmen, zerquetschen“. Eine ausführliche Besprechung dieser Technik liefert Heinichen in seiner Generalbaßschule (Johann David Heinichen: „Der Generalbaß in der Composition“, Dresden 1728, S. 535 ff.). Die „gewaltsame Zusammenstellung unterschiedener neben einander liegender Clavium“ wird durch diesen Begriff abgebildet, dergestalt, daß „3-4 neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio fast zugleich [niedergeschlagen werden], jedoch die falschen, oder nicht zum Akkord gehörigen Claves alleine wieder fahren [gelassen werden], wie in vorhergehenden § von der Mordente gesagt worden.“ (ebd., S. 535.) Angelpunkt ist bei Heinichen die Unterscheidung von Acciacatur und Mordente, indem er sich auf Gasparini bezieht: „Eine Mordente nennet er, wo man nur ein Semitonium drunter anschläget...“ (ebd., S. 534), mit dem spieltechnischen Unterschied zur Acciacatur, „daß man den ganzen Accord nebst der Mordente mit einem gelinden Arpeggio gleichsam nach der Reihe niederlegen, das dissonierende Semitonium aber allein wieder fahren lassen soll...“. „Eine Acciacatur hingegen nennet er, wenn man ...statt des Semitonii einen ganzen Ton drunter... niederschläget...“. Unsere Terminologie folgt (demgegenüber vereinfachend) der Begrifflichkeit von Christian Möllers, der umspielende Nebennoten generell Acciaccaturen nannte.

3a



Dasselbe in Moll:

3b



Belegt man die Rahmensexte selbst mit einer tiefchromatischen Folie (Takt 5₂ es), so entsteht der "Neapolitanische Sextakkord". Im Zusammenhang der Schlußkadenz von Bsp. 3b wird so die Tenorclausel nach d von einer ganztönigen (e-d) zu einer halbtönigen (es-d).

Sowohl in Dur wie auch in Moll wird die Sexte über die Quinte erreicht:



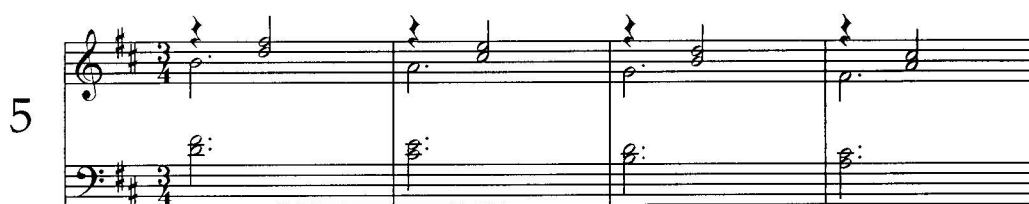
Wie im 1. Kapitel erläutert, sind Capacitas Quintae und Capacitas Sextae die beiden konsonanten Akkordformen, die über einem Baßton möglich sind. Die Quinte "ais" in Beispiel 5a und die Quinte "a" in 5b sind gleichermaßen konsonant, trotz der Hochchromatisierung (a zu ais) und der damit verbundenen übermäßigen Quinte zum Baß. Geht man hingegen von Acciaccaturen aus, so erkennt man die andere Seite der Medaille: Acciaccaturen sind dissonante Nebennoten. Das bedeutet, daß bei einer Rahmensexte sowohl die Septime dissonant ist (dieses ist als Septimenpatiens bereits im Gerüstsatz des Fauxbourdon enthalten), als auch die Quinte. So ist die Quinte a in Beispiel 4b ebenso dissonant als die Quinte ais in Beispiel 4a. Während in Dur die Hochchromatisierung der reinen Quinte zur übermäßigen (hier a zu ais) diese dissonante Wirkung unterstützt und unmittelbar erfahrbar macht, ist in Moll wegen der kleinen Sexte (Supersemitonium) eine Hochchromatisierung der Quinte nicht möglich. Sie bleibt also rein. Trotzdem ist sie - analog zur Dur-Acciaccatur - dissonant. Der Konflikt besteht in Moll darin, daß trotz (oder gleichzeitig zu) der akustischen Kon-

sonanz der reinen Quinte eine kontrapunktische (oder ornamentale) Dissonanz besteht - immer voraussetzend, daß man von der Capacitas Sextae als Gerüstsatz ausgeht. Es ist gewissermaßen ein "Zufall", daß der zugrundeliegende Modus und damit die vertikale, akkordlich-konsonante Konstellation die melodische, ornamentale Dissonanz nicht unmittelbar hörbar macht.

Es besteht ein Konflikt zwischen "akustischer Konsonanz" und "kontrapunktischer Dissonanz". Dieses entspricht dem Konflikt zwischen akkordlicher Konsonanz und melodischer Dissonanz. Die **akustisch-akkordliche Konsonanz, die die melodisch-sequenzielle Dissonanz zu konterkarieren scheint, nennen wir "koinzidente Konsonanz".**¹⁶

2. Heterolepsis: Quintgriff rechts

Zurück zu Beispiel 2. Im zweiten Takt auf dritter und vierter Zeit fließt eine weitere melodische Ornamentationsform ein: eine Heterolepsis nach oben. Die rechte Hand ergreift die Mixturstimme der linken: in T₂ springt sie von der Rahmensexte a in die Mixturstimme e. Für die Spiel- und Greif-Praxis ist das leicht getan: Wir legen den Daumen auf die Sexte und greifen einen Grundakkord darüber, den die Sexte angibt (in T₂ also a/c/e). Das sequenziell immer so weiter, leitereigen abwärts:



Diese Töne können wir nun skalenförmig ausfüllen, wie in T_{2,3} in Beispiel 2. Dieses Ornament, eine descendente Tirata, entspricht leitereigenen Acciaccaturen von oben. An den Korrespondenzstellen T₃, T₄, T₅ werden entsprechend chromatische Acciaccaturen von unten angesprungen. Dieses erzeugt in einer descendenten Linie ein melodisches "Zick-Zack-Muster", das, gemessen an der stufenweisen Fortschreitung der Sechzehntel-Tirata in Takt 2, wie eine Heterolepsis wirkt.

Diese Form der Ornamentation ist darüber hinaus verwandt mit der "Quaesitio notae" Christoph Bernhards:¹⁷ "Quaesitio 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."

16. "Koinzidenz" (lat.): Zufall, zufälliges Zusammentreffen

17. "Quaerere" (lat.) suchen; Bernhard, "Tractatus compositionis augmentatus", Cap. 33

a (ornamentierter Satz)

6

Quaesitio

b

Stehet natürlich also:

Heterolepsis

Der "natürliche", d.h. unornamentierte Satz ist nur unornamentiert mit Blick auf die "Quaesitio": Die Linie der rechten Hand (Bsp. 6b) ist selbst heteroleptisch, also ornamentiert. Deutlich wird, daß es verschiedene Ornamentationsschichten im Satz gibt: die Quaesitio, die die Heterolepsis umspielt, ist gleichsam die "Ornamentation der Ornamentation." Auf diese Weise ist es offenkundig, daß die Struktur einer Melodie zu erkunden ist, indem man verschiedene Ornamentationsschichten freilegt. Je tiefer wir graben, umso näher geraten wir an das, was "res facta" genannt werden kann. So ist im Beispiel Bernhards die Heterolepsis ihrerseits Anlaß zur Ornamentation, im Lichte der Quaesitio also res facta. Andererseits wird die Heterolepsis selbst von Bernhard an anderer Stelle als Figur, somit als Ornament beschrieben. Ich habe bereits im anderen Zusammenhang darauf hingewiesen, daß es eine Art Schleifenbildung zwischen res facta und res facienda gibt, im Sinne einer Selbstähnlichkeit: mit dem Ornament wird gleichzeitig auch das Wesen des Gerüstsatzes beschrieben. In gleicher Weise können wir sagen, daß die Heterolepsis der melodischen "Ursubstanz", die Gegenstand der redundanten Verzierung sein soll, näher ist als die Quaesitio. Die Heterolepsis ist integriert in das Gerüst der Melodie und bestimmt dieses weitgehend. Ich spreche daher von "**Melodieintegration**". Natürlich sind Zusammenhänge denkbar, in denen die Quaesitio ihrerseits melodieintegrativ behandelt wird. Sicher ist die Einführung von ornamentalen Nebennoten in unseren Beispielen und im Bernhardschen Beispiel melodieintegrativer als die flüchtige, fast simultan in das Arpeggio eingebundene Acciaccatur im Sinne Heinrichens. Vom Wesen her sind beide melodischen Phänomene, Acciaccatur und Quaesitio, identisch, mehr noch: als Umspieltechnik identisch sogar mit elementarsten Gerüstsatzstimmen wie Tenor- und Discantclausel.

Ein weiteres Beispiel:

7



Bei Auszierungen dieser Art ist es wichtig, zunächst die Gerüsttöne, den "Akkord in Grundstellung" in der rechten Hand vorzufühlen. Der Griff wird stumm loziert, "in die Hand genommen". Zu Beginn kann jeder Takt zweimal gespielt werden: zunächst der akkordliche Griff (wie in Bsp. 6 gezeigt), dann die Nebennoten, die Umspielungen zu den einzelnen Tönen. Als nächster Schritt wird der Akkord in der rechten Hand lediglich stumm vorgeföhlt, "fixiert", um dann die Nebennoten hinföhrend zu den vorgeföhnten Zieltönen zu spielen.

8



In diesem Zusammenhang noch ein weiteres Beispiel:

An den gekennzeichneten Stellen wird die Terzparallele in der linken Hand ihrerseits zu einer Vorhaltsbildung genutzt: der Tenor ist Agens, der Baß - der bis jetzt die Rolle des Agens innerhalb des Fauxbourdon einnahm - wird zum Patiens. In Verbindung mit der Acciaccatur in der Oberstimme, der Umspielung von unten, entsteht die Bezifferung 2/4, die historisch älteste Bezifferung des Sekundakkordes. Diese Bezifferung geht von der Dreistimmigkeit aus und differenziert noch nicht, welcher Ton hinzutreten soll: 2/4/6, die weitaus bedeutsamste Bezifferung als Agens zum Baß und synonym mit dem Begriff "Sekundakkord", oder 2/4/5 bzw. 2/4/7. Die Bezifferung 2/4/6 wird uns im folgenden Kapitel eingehender beschäftigen, als Folge von Discantclauselimperfectionen innerhalb der "Fonte"-Sequenz. (s.u.). Die anderen beiden Bezifferungsformen werden als von mir sogenannte "Quasi-Transitus"-Bezifferungen später ausführlich erläutert werden.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß der Baß dadurch, daß er vom Agens zur Oberstimme (Tenorclausel) zum Patiens der Mittelstimme wird, seine Rolle als Clausel innerhalb des Zusammenwirkens der Stimmen ändert.

Der Baß wird zur Altclausel, der Gesamtsatz dadurch zu Altizans. Die Dissonanzbildung zwi-

9

10

schen Mittel- und Unterstimme ist, zusätzlich zur Agens-Patiens-Konstellation, ein Simultandurchgang, ein fingerpedalisierter Durchgang innerhalb der Altclausel.

Beispiel 9: noch einmal ein Blick auf die Umspielungen in der Oberstimme: T3, fis-g von der ersten zur zweiten Zeit, Takt 4 eis-fis, Takt 5 dis-e, Takt 6 cis-d. Diese Acciaccature (oder Quaesitii im Sinne Bernhards), sind, wenngleich Ornamente, gleichzeitig Discantclauseln innerhalb der Altizans! Die Selbstständigkeit von res facta und res facienda, zwischen Gerüstsatz (Discantclausel) und Ornament (Acciaccatur, Quaesitio) wird hier mehr als deutlich und liegt letztlich in der einfachen Tatsache begründet, daß es sich, hier wie dort, um elementare Umspiel-Phänomene handelt. Man kehrt, selbst bei hochentwickelten und manierten Verzierungen, immer wieder zu den Grundphänomenen zurück, welche historisch wie phänomenologisch am Anfang der Evolutionskette stehen und durch die melodischen Grundprinzipien abgebildet werden, wie sie die Clausellehre und mit ihr die Principales "in nuce" repräsentieren.

Schauen wir uns den sequenziellen Zusammenhang an:

11

Die Oberstimme weist eine Discantclausel-Sequenz auf, wobei die Discantclausel stufenweise abwärts sequenziert wird. Die Unterstimme ist dementsprechend eine Altizans-Sequenz. Lösen wir deren Fingerpedal und damit den Simultandurchgang in einen "normalen" Altclauseldurchgang auf, so wird deutlich, daß es sich um einen versetzten Terz-Sekund-Zug zwischen den Rahmenstimmen handelt.

12



Dieses ist uns als Oberstimmenpaar bereits innerhalb eines Fauxbourdon/Quintfall begegnet, bei dem die Discantclauseln Sopran und Alt aufgelöst und aus ihrer Imperfektion befreit wurden (Siehe 3. Kapitel, S. 19ff.) Als Rahmenstimmen-Konstellation können wir nun von einer Cantizans-Sequenz sprechen, oder, je nach modularer Artikulation, von einer Altizans-Sequenz (wie zuvor), oder von einer Verschränkung in Form einer Cantizans-Altizans-Sequenz. Ausgehend von einer Cantizans-Sequenz können wir beobachten, daß das Fingerpedal der Unterstimme **Discantclauselimperfektion** bedeutet. Die Discantclauseln der Unterstimme werden nicht mehr nach oben geführt, sondern bleiben liegen. Die imperfizierten Discantclauseln können durch eine chromatische Folie unterstützt werden (Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur!). In Beispiel 11 entspricht dies den Akzidentien in Klammern. Wir erhalten so einen chromatischen Baß mit der Bezifferung 2 - 6: eine weitere Art, den "Lamentobaß" kontrapunktisch zu fassen und eng verwandt mit dem uns schon bekannten chromatischen Fauxbourdon mit der Bezifferung 7 -6. Eine Gegenüberstellung:

13





Die historische Herleitung des Sekundakkordes ist:

- Discantclauselimperfection im Baß (im Rahmen einer Cantizans)
- Simultandurchgang im Rahmen einer Altizans

Der Terz-Sekund-Zug zwischen den Rahmenstimmen entspricht dem Gerüst der Sequenz, die wir "Fonte" nennen.

Die Fonte-Sequenz ist organisch aus dem Fauxbourdon ableitbar. Der Fauxbourdon erweist sich als sequenzielle Urform, aus der die Quintfall- wie die Fonte-Sequenz gleichermaßen organisch erwachsen.

14



Die Fonte-Sequenz und die sich aus ihr ergebenden Folgen wird Gegenstand der folgenden Kapitel sein.

Zunächst jedoch wollen wir noch einige Schritte auf dem Weg des Fauxbourdon/Quintfall-Triosatzes voranschreiten.

Folgendes Beispiel ist etwas länger und integriert zwei Fauxbourdonauszierungen in Moll und einen Quintfall-Triosatz:

16

In Takt 1 liegt der Daumen auf der Mixturterz zum Baß und greift die Oktave aufwärts, die vom Zeigefinger in Quarte und Quinte geteilt wird. In Takt 2 liegt der Daumen auf der Rahmensexte zum Baß und greift die Oktave aufwärts, die vom Zeigefinger in Quinte und Quarte geteilt wird. (Die Mixturterz liegt hier in der Mittelstimme.) Und so weiter, immer abwechselnd. Eine Heterolepsis, übbar in Griffmustern:

15



Auch hier: erst vorfühlen, dann Acciaccaturen spielen. Die Rahmenoktave mit Quart- oder Quintfüllung als Stütztöne muß zunächst einmal in den Fingern sein, nur dann kann diese weitausschweifende und reichlich abgefahrene Ornamentation gelingen.

Takt 9f: Umspielung der Rahmensexte, Takt 10 "hängender" Grundakkord mit mit Oktavgriff unter der Rahmensexte. Das immer abwechselnd: Acciaccatur und Akkord

Takt 16: Quintfall resp. Quartstieg mit Nonenvorhalten (siehe 6. Kapitel). Noch einmal sei daran erinnert, daß die Einstellung der None ein "künstliches", fast heteroleptisches Element innerhalb des Fauxbourdon/Quintfall ist. Um diese Vorbereitung des Nonenpatiens zu "begreifen", mag das haptische Bewußtsein dem Ohr zu Hilfe eilen; entscheidend ist der Sext- bzw. (bei vertauschten Stimmen) Terzgriff, in unserem Beispiel jeweils auf dritter Zeit eines jeden Taktes: T17 Sexte, T18 Terz, T19 Sexte, T20 wieder Sexte! As/f in Takt 20 liegt eine Quarte höher als es/c in Takt 19. Die Sequenz folgt hier der Baßfortschreitung auch lagenmäßig, ohne den Stimmentausch zur Terz. Wie schon häufiger zuvor, so haben wir auch an dieser Stelle die Möglichkeit, einen chorisch-stimmigen Eindruck zu erzielen. Es scheint, als trete mit dem Ton f in Takt 20 eine neue Stimme hinzu, die sich wie eine "Klangkrone" schwebend über den Satz schiebt. Hier wird sozusagen ein imitatorisch hinzutretender Chorsopran suggeriert.

Soll der Baß seine Stütztöne, die er im Zuge eines Quintfalls zu erreichen hat, stufenweise ausfüllen, so entsteht, wenn er eine Quinte abwärts mit Vierteln durchschreitet, ein gerader Takt, wenn er hingegen eine Quarte aufwärts durchmißt, ein ungerader.

17



Umgekehrte Konstellationen: Quinte abwärts im ungeraden, Quarte aufwärts im geraden Takt lassen keine linearen Ornamentationen zu. Als "Korrektur" sind Seufzerfiguren und zirkulierende Muster nicht nur tauglich, sondern auch ausgesprochen schön.

18



Das jedoch nur als Randnotiz. In der Praxis wird uns unser Ohr sicher geleiten.

8

Fonte I

Riepel; Zweistimmiger Gerüstsatz; Clausel- und Ornamentationsfaktur; Superjectio und Subsumtio; Fingerpedalisierte Fassungen; Verschiedene Baßgrundierungen

1. Vorbemerkung

Der Begriff "**Fonte**" stammt von dem Musiktheoretiker **Joseph Riepel** (1709 - 1782). Dieses aus dem Italienischen stammende Wort bedeutet "Quelle". Riepels Terminologie ist um Plastizität und einfache Merkbarkeit bemüht: so wie die Quelle unten zu finden ist, so bezeichnet "**Fonte**" eine Sequenz, innerhalb derer ein Modul stufenweise abwärts sequenziert wird. Demgemäß nennt Riepel eine stufenweise aufwärts fortschreitende Sequenz "**Monte**" (ital. "Berg"). Folgen Module in größeren Abständen als einer Sekunde aufeinander, so werden Ebenen miteinander verbunden, die weiter voneinander entfernt liegen, wie durch eine "Brücke" miteinander verbunden: in konsequenter Weise benutzt er dafür das italienische Wort für Brücke, "**Ponte**".

Nun ist keine melodische Fortschreitung denkbar, die nicht durch diese drei Riepelschen Kategorien Fonte, Monte und Ponte beschreibbar bzw. abgedeckt wären. Die musikalische Welt scheint auf ein terminologisches Minimum reduziert. Dieses mag befremden, kongenial erscheinen oder einfach nur erheitern.

Um einem methodischen Dilemma aus dem Weg zu gehen, ist es nötig, sich über zwei grundsätzliche Gefahren Rechenschaft abzulegen. Einerseits ist es nicht sinnvoll, die Vielfalt des musikalischen Vokabulars in drei Schubladen zu pressen: so vermag es der Begriff nicht, Eigenheiten, Charakteristika und Unterschiede differenziert abzubilden. Andererseits birgt eine zu starke begriffliche Differenzierung die Gefahr, sich in einer unüberschaubaren Vielfalt von Einzelvokabeln zu verlieren, ohne den Gesamttraum angemessen strukturieren zu können. Es geht also darum, die Einzelvokabel differenziert zu beschreiben und sie gleichzeitig einer übergeordneten Kategorie sinnvoll zuordnen zu können. Hierbei folgen wir dem Grundansatz von Christian Möllers - er war es auch, der als erster die Begriffe Riepels in den Theorieunterricht integrierte, indem er die Veröffentlichung von Wolfgang Budday zu diesem Thema als Ausgangspunkt nahm.¹

Die engste definitorische Abgrenzung liefert Riepel selbst. "**Fonte**" bedeutet bei ihm zunächst der viertaktige sequenzielle Abschnitt nach dem Doppelstrich innerhalb eines Tanzsatzes. Diesen finden wir in einem Schubert-Ländler ebenso wieder wie im "**Basso**" der "**Goldbergvariationen**" J.S. Bachs.²

1. 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

2. Der Goldbergbaß wird in einem späteren Kapitel genauer betrachtet werden

1 Schubert, Walzer As aus op. 9a, Takt 8 (nach Doppelstrich)



2 Bach, Aria der Goldbergvariationen BWV 988, T17 ff.



Wir bezeichnen den harmonischen Verlauf dieses kleinen viertaktigen Abschnittes nach dem letzten Sequenztakt. In Beispiel 1 endet die Fonte-Passage auf der ersten Stufe, daher sagen wir: "Fonte zur I". Im Goldbergbaß endet die Fonte-Sequenz auf der fünften Stufe der Zielfcadenz (e-moll), daher sagen wir: "Fonte zur V".

"Fonte" ist bei Riepel also zunächst ein Formabschnitt innerhalb des Suiten- oder Tanzsatzes. Möglich ist hier eine kleine, zweigliedrige Sequenz in Gestalt eines Quintfalls (wie bei Schubert) oder eines Terz- Sekund- Zuges im Baß (Bach). Wir beschränken uns auf letzteres und stellen mit unserer Terminologie fest: das Modul des Fonte-Abschnittes ist eine **Cantizans**, die stufenweise descendent sequenziert wird. Dieses ist, im Sinne des pragmatischen Nominalismus, generalisierbar, unabhängig vom formalen Kontext:

- Fonte ist eine descendente Stufensequenz, die eine Cantizans als Modul hat.
- Der Fauxbourdon ist eine Stufensequenz, die eine Tenorizans als Modul hat.
- Der Fauxbourdon/Quintfall ist eine Stufensequenz, der eine Baßclausel als Modul hat.

Wie die vergangenen Kapitel gezeigt haben, besteht eine enge Verwandtschaft zwischen diesen drei sequenziellen Situationen. Der Fauxbourdon ist die "Ursubstanz", aus der die anderen Sequenzen genealogisch hervorgehen: der Fauxbourdon/Quintfall dadurch, daß der Baß die Quintfall-Heterolepsis der Oberstimme(n) vollständig austerzt, die Fonte-Sequenz dadurch, daß der Baß vom Agens durch die Mittelstimme zum Patiens wird und so die Bezifferung 2/4 die Bezifferung 7 ersetzt.

- Fauxbourdon/Quintfall und Fonte sind genealogisch aus dem Fauxbourdonsatz herleitbar. Sie sind Ausprägungen des Fauxbourdonsatzes. Aufgrund der Selbstähnlichkeit zwischen

Res facta und Res facienda sind die Modifikationen mit den satztechnischen Kategorien, welche die Clausellehre zur Verfügung stellt, ebenso beschreibbar wie mit ornamentalen Kategorien (und mit ihnen Kategorien der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre).

Im historischen Kontext sind die Schriften Riepels von hoher Authentizität. Sie liefern wertvolle Hinweise zum Musikverständnis und zur Kompositionspraxis der Wiener Klassik. Riepel war offenbar einer der angesehensten und geschätztesten Theoretiker seiner Zeit. Leopold Mozart berichtet, er besitze "den Riepl", W.A. Mozart stand in ständigem Briefwechsel zu ihm. Inwieweit Riepel ratgebend oder gar "korrigierend" in das Werk Mozarts eingegriffen hat, kann nur gemutmaßt werden. Auch Beethoven besaß einige seiner Schriften, die er vermutlich während seines Unterrichtes bei Neefe Ende des Jahrhunderts kennengelernt hatte.

Die Schriften Riepels sind gewissermaßen "im Volkston" verfaßt. Dieses hat sie lange Zeit - bis heute - unseriös erscheinen lassen, zumal die kontemporären Traktate Heinrich Christoph Kochs sich durch eine sehr klare, objektive Diktion auszeichnen. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis Buddays von Bedeutung, daß ein Großteil der Dinge, die Koch vorträgt, auf Riepel zurückgeht.

In vielerlei Hinsicht ist also Riepel die originäre Quelle dieser Zeit, was die Unterweisung in der Komposition angeht. Die populäre, fast mundartliche Sprache, derer Riepel sich bedient, muß vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund gesehen werden: die großen sozial- und kulturgeschichtlichen Umwälzungen, die durch die europäische Aufklärung, die Schriften Voltaires und Rousseaus oder die französische Revolution herbeigeführt wurden, fanden natürlich auch und gerade in der Kunst ihren Niederschlag. Das gilt für die Opern Mozarts ebenso wie für Schriften dieser Zeit. Daß diese Zeit eine "neue" ist, zudem eine im Sinne des Idealismus herbeigesehnte, machen die Vorlesungen Schillers zur Geschichte³ unmißverständlich deutlich. Dabei standen der Freiheitsgedanke und die Emanzipation des Bürgertums im Vordergrund. Balet und Gerhard⁴ haben eindrucksvoll dargestellt, wie diese "Verbürgerlichung" sich in den Künsten ausdrückt. Die Verbürgerlichung auf musikpädagogischem Gebiet heißt: weg von der "musica reservata", von Schriften, die vormals nur wenigen zugänglich und verständlich gewesen waren, nicht umsonst meistens in Latein verfaßt. Die Abkehr vom Elitgedanken geht einher mit der Notwendigkeit, Schriften zu publizieren, die "breitenwirksam" sind und somit geeignet, einer weitaus größeren Anzahl von Menschen den Zugang zur musikalischen Kunst zu ermöglichen. (Dieses bezieht sich freilich nur auf das gebildete, nach Emanzipation drängende Bürgertum und stellt nicht eine proletarische "Kulturrevolution" im prämarxistischen Sinne dar.) Wer das Vorwort zur Violinschule Leopold Mozarts⁵ liest, wird solches deutlich vernehmen können, freilich mehr oder weniger zwischen den Zeilen formuliert. Das Bemühen Riepels, auch von nicht akademisch vorgebildeten verstanden zu werden, ist ein Reflex der Verbürgerlichungsströmungen in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. und steht darüber hinaus im Einklang mit den Natürlichkeits- und Schlichtheitsidealen, wie sie Rousseau formulierte, wie sie aus dem "Werther" Goethes ebenso hervorleuchten wie aus dem Werk Christoph Martin Wielands und der mit ihm untrennbar verbundenen großen Shakespeare - Renaissance in Deutschland.

3. Friedrich Schiller: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? - Eine akademische Antrittsrede

4. Balet, Leo und Gerhard, E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Ullstein Verlag, Frankfurt a.M. 1981

5. Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756, erweitert 1769/70, 1787, 1791

2. Melodische Elementarvorgänge innerhalb der Fonte-Sequenz

3

Kanon in der UV

Betrachten wir zunächst nur die Oberstimme. Wir können sagen: die Discantclausel ist unser Modul und wird stufenweise abwärts sequenziert (e/f, d/e, c/d usw.). Diese Discantclausel-Elemente werden überbrückt durch Altclauseln (f/d, e/c usw.). Wir können also mit derselben Berechtigung sagen, daß wir es mit einer Altclauselsequenz zu tun haben, je nach modularer Artikulation.

Die Verschränkung von Discant- und Altclausel geschieht im Baß analog, allerdings versetzt zur Oberstimme. Hat diese eine Discantclausel, so erscheint im Baß eine Altclausel; hat der Baß eine Altclausel, so erscheint in der Oberstimme eine Discantclausel. Je nach modularer Artikulation liegt eine Cantizans und/oder Altizans-Sequenz vor.

Beide Stimmen verlaufen kanonisch - das wird deutlicher, wenn man sich die erste Note im Baß wegdenkt. Die rechte Hand beginnt mit der Discantclausel e/f, die linke imitiert mit a/h: es handelt sich um einen Unterquintkanon. Diesen Umstand werden wir später noch zu nutzen wissen, wenn es darum geht, Ornamentationen für dieses Modell zu finden. Auch hier wird uns die Ornamentation dazu dienen, diese imitatorisch-kanonische Potenz, die dem Gerüstsatz innewohnt, melodisch zu profilieren.

Soweit also die Beschreibung vor dem Hintergrund der Clausellehre. Die Verzierungslehre Christoph Bernhards liefert uns gleichfalls nutzbringende melodische Instrumentarien. Wir gehen ebenso vor wie beim Fauxbourdonsatz. Zunächst haben wir eine terzparallele Kernlinie, deren Töne in Beispiel 3 jeweils auf ungerader Zählzeit liegen. Diese Stütztöne sind Ausgangspunkte melodischer Überwürfe, diesmal nicht eine Quarte aufwärts wie beim Fauxbourdon/Quintfall, sondern eine Sekunde. In der Oberstimme geht diese Sekunde aufwärts von der Stütznote aus, in der Unterstimme zur Stütznote hin.

4

Superjunctio

Subsumptio praepositiva

Der Terz-Sekund-Zug entspricht in der Ornamentationslehre Bernhards der "**Superjectio**"⁶ (synonym mit "Accentus") oder der "**Subsumtio**"⁷ (synonym mit "Cercar della nota"⁸).

Bernhard, Tractatus: "*Superjectio* welche sonst insgesamt *Accentus* genennet wird, ist, wenn neben einer Con- oder Dissonanz im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird, doch meistentheils wenn die Noten natürlich eine Secunde fallen sollten."⁹

5



Welches Exempel also natürlich stünde:



Bernhard, Tractatus: "*Subsumtio*, von den Italiänern *Cercar della nota* genennet, ist, wenn ich einer Note im nächsten Intervallo etwas unterwärts hinzusetze. Und ist zweyerley: Denn man entweder dem Anfange oder dem Ende der Note unten etwas anhenget."¹⁰

Subsumtio praepositiva

6



○ = Stütznote

Subsumtio postpositiva



6. lat.: "Überwurf"

7. lat.: "Unterführung"

8. ital. "die Note suchen"

9. a.a.O., Cap. 22

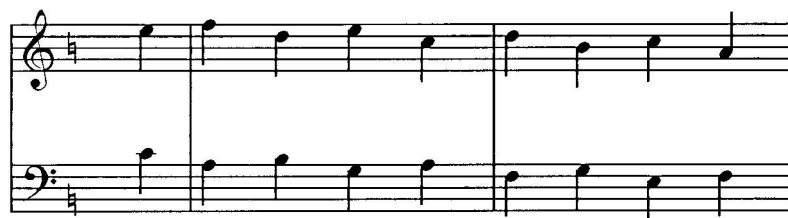
10. a.a.O., Cap. 15

So kompliziert die Diktion auch auf den ersten Blick erscheinen mag, die Methodik Bernhards ist denkbar einfach. Es ist möglich, einer Stütznote einen Nebenton "anzuhängen": entweder darüber (Superjectio) oder darunter (Subsumtio). Bei der Subsumtio werden wiederum zwei Fälle unterschieden: Es ist möglich, nach der Stütznote den unteren Nebenton zu spielen (postpositiva) oder vor der Stütznote (praepositiva). Wie aus dem vorigen Beispiel hervorgeht, entstehen melodische Zick-Zack-Muster oder Seufzerfiguren. Ersteres entspricht nicht nur dem Gerüstsatz unserer Fonte-Sequenz, sondern auch Kategorien der französischen "wesentlichen Manieren" (etwa der "Aspiration" Jean Rousseaus, siehe Kapitel "Cadenzen I"). Seufzerfiguren sind gleichfalls als emphatische Figuren beschrieben ("Suspitatio"¹¹). "Subsumtio postpositiva" und "Suspiratio" sind von der musikalischen Erscheinung her gleichbedeutend. Allerdings sind sie bei Bernhard unterschiedlich kategorisiert. Die "Subsumtio" ist eine rhetorische Figur und gleichzeitig ein kontrapunktisch-ornamentales Satzphänomen: Bernhard faßt ergleichen unter der Rubrik "Cantar sodo" zusammen. "Suspiratio" ist die Funktion, die eine solche Satzfigur als Affekt erfüllen kann. Solches entspricht der Kategorie "Cantar d'affetti". (Die dritte Kategorie innerhalb der Ornamentations- und Figurenlere Bernhards, dem "Cantar passagiata", wurde bereits in einem früheren Zusammenhang erwähnt.¹²)

Die Beispiele Christoph Bernhards beschreiben sinnfällig die melodische Elementarfaktur der Gerüststimmen der Riepelschen "Fonte"-Sequenz. Geht man davon aus, daß die Oberstimme eine Superjectio hat, (ausgehend von der Stützterz), so hat die Unterstimme eine Subsumtio praepositiva. Dieses entspricht einem **gegenläufigen Terz-Sext-Zug** in zwischen beiden Stimmen.

Den Terz-Sekund-Zug werden wir später ozillierendes Melodiemuster nennen (siehe Kapitel "Cadenzen I"). Die Unterstimme hat nun drei Möglichkeiten, mit Terzen und Sexten zu kontrapunktieren, mit anderen Worten: es gibt für den Baß drei Möglichkeiten, die Oberstimme zu **gru-**
ndieren oder zu **unterfangen**.¹³ Einmal, wie bereits gesehen, Terz und Sext abwechselnd, gegenläufig zur Oberstimme.

7



Terzparallelen: ausgehend von der Stützterz vollzieht die Unterstimme die Superjectio der Oberstimme nach. Die Clausellehre würde das Modul der Unterstimme als Discantclausel bezeichnen, das der Oberstimme als Discantclausel-Mixtur bzw. als Tenorclausel, die in die Terz steigt (ascendente Tenorclausel).

11. lat.: "Seufzer"

12. 6. Kapitel, S. 43

13. Begriffe von Christoph Hohlfeld, siehe auch: Hohlfeld, Schule musikalischen Denkens, Noetzel, Wilhelmshaven 1994



Schließlich sind Sextparallelen denkbar:



Wir erinnern uns: im Fauxbourdonsatz haben wir den dreistimmigen Satz dadurch erhalten, daß wir die Oberstimme, dort den Quart-Quint-Zug, fingerpedalisiert. Die rechtshändig einstimmige Fassung stellte sich danach als Heterolepsis heraus. Das Fingerpedal bewirkte, daß die Discantclauseln imperfiziert wurden.

Dieselbe Technik wenden wir nun auf unseren kleinen Gerüstsatz an. Zunächst fingerpedalisieren wir die rechte Hand des Ausgangsmodells (Terz-/Sext-Modell):



Fingerpedal und Heterolepsis - derselbe Antagonismus, wie wir ihn bereits beim Fauxbourdon kennengelernt haben. Auch hier sind im fingerpedalisierten dreistimmigen Satz die Discantclauseln in der Mittelstimme imperfiziert. Wir erhalten so eine neue Bezifferung: 5/6. Ein Ton, der stufenweise nach oben schreiten müßte, bleibt liegen, die Bezifferung verkompliziert sich; von: 6 - 6 - zu: 5/6 - 5/6 . - Je komplizierter die Bezifferung, desto einfacher ist das, was wir zu spielen haben.

Transposition des Oberstimmen-Agens um eine Oktave nach unten.

11

a

b

Dasselbe Satzmodell, nur mit vertauschten Stimmen. Die rechte Hand spielt ein fingerpedaliertes 7-6-Zick-Zack. Eine durchaus vertraute Faktur - entspricht das doch den Rahmenstimmen des Fauxbourdonsatzes. Deutlicher als beim Terz-Sekund-Zug (Beispiel 9/10) wird hier der heteroleptische Charakter der rechten Hand in Beispiel 11a. Die Discantclauselimperfektion liegt nunmehr in der Oberstimme und "erzeugt" so die dissonante Bezifferung 5/6. Die beiden Stimmen der rechten Hand stehen im Zuge einer Vorhaltskette im Verhältnis von Agens und Patiens zueinander.

Beispiel 8, die vollständig terzparallele Faktur, mit Fingerpedal in der rechten Hand: wir erhalten die Bezifferung 9 - :

12

a

b

c

Das sextparallele Modell von Beispiel 9 erzeugt durch Fingerpedal die Bezifferung 6, 5/6:

13

a

b

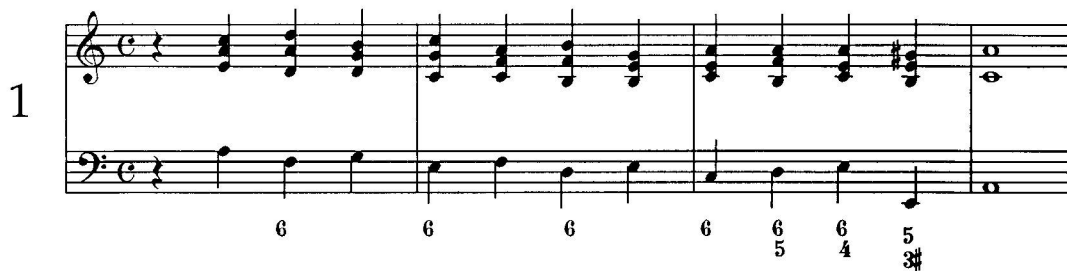
c

Ein späteres Kapitel wird auf diese Triosatzvarianten der Fonte-Sequenz ausführlich eingehen. Zum jetzigen Zeitpunkt ist es wichtiger, sich die vierstimmige Darstellung des Ausgangsmodells anzusehen.

9

Fonte II

Bezifferungskategorien: Primär-, Sekundär-, Tertiärbezifferungen; Ligaturzunahme; kontrapunktische Inkohärenz



Die Clauselanordnung:

Vom 1. zum 2. Akkord:

Oberstimme: Discantclausel

Baß: Terzfall-Altclausel

Alt: Ligatur-Altclausel

Tenor: Tenorclausel

Vom 2. zum 3. Akkord:

Oberstimme: Terzfall-Altclausel

Baß: Discantclausel

Alt: Tenorclausel

Tenor: Ligatur-Altclausel

Natürlich denken wir beim Spielen nicht in Clauselfortschreitungen. Die Clauseln liefern uns ja nur die historisch gewachsene Begrifflichkeit für das, was unsere Hände tun, sie bilden begrifflich ab, wie wir melodisch voranschreiten. Sie lenken ab vom Zusammenklangsmoment und konturieren die horizontale Progression, die Verbindung der Zusammenkänge. Daher: bewußt üben! Hören, fühlen, verstehen! Nicht die Finger allein lassen! Schauen: wie schreiten die Stimmen voran? Gegenbewegung, Parallelbewegung und Ligaturen bewußt diagnostizieren! In welchen Einheiten empfinde ich die Sequenz, wie ist deren modulare Artikulation?

Nun modifizieren wir diese Stimmführungsfolie durch Discantclauselimperfektionen. Zunächst in der Oberstimme: wir erhalten, wie schon in der Triosatzfaktur des vorigen Kapitels, die Bezifferung 5/6.

2

Man beachte den Unterschied zum Fauxbourdon bzw. Fauxbourdon/Quintfall: dort verläuft die Mixturstimme als Oberterzmixtur zum Agens, hier als Unterterzmixtur zum Patiens:

3

Nun stellen wir fest, daß die Discantclauselsequenz nicht nur in der rechten, sondern auch in der linken Hand, also im Baß, liegt (um eine Viertel versetzt, als Unterquintkanon zur Oberstimme). Lassen wir hier die melodischen Aufwärtsbewegungen stagnieren, so erhalten wir...

4

...die Bezifferung 2/4/6 oder kurz 2/4, den Sekundakkord (siehe Kapitel 7, Schluß).

Durch die liegenbleibende Discantclausel im Baß wird dieser zum Patiens. Der dazugehörige Agens liegt im Alt (z.B. g in T1₄, f in T2₂ usw.). Baß und Alt bilden eine Vorhaltskette.

Nun imperfizieren wir die Discantclauseln in Ober- und Unterstimme.

5

6/5 6/4/2 6/5 6/4/2 6/5 6/4/2 6 6/5 6/4 5/3#

Wir erhalten die Bezifferung 5/6 - 2/4/6. Je komplizierter die Bezifferung, desto mehr Stimmen bleiben liegen, desto einfacher ist das, was wir zu spielen haben. Hier bewegen wir keine der Discantclauseln in den Rahmenstimmen nach oben - die Bezifferung ist, gemessen an der Ausgangssituation 6 - kompliziert geworden. Doch ist diese Schwierigkeit der sich türmenden Zahlen eine trügerische, besagt sie doch als melodisches Stenogramm nur, daß immer mehr Stimmen liegenbleiben und sich somit der Dissonanzgrad des Satzes erhöht. Weiß ich als Spieler die Ziffern richtig zu deuten, so fürchte ich mich nicht vor komplexer Bezifferung, weiß allerdings die vermeintliche Einfachheit des Generalbaßsatzes bei Monteverdi als trügerisch zu entlarven.

2/4/6 - 5/6: alle Discantclauseln beiben liegen. Oberstimme und Baß sind abwechselnd Patiens, Alt und Tenor abwechselnd Agens. Diese kontrapunktische Verdichtung des Satzes hat zur Folge, daß ein Agens nicht mehr zwangsläufig auf betonter Zeit liegen muß, ja: liegen kann, ein Patiens desgleichen nicht mehr auf unbetonter. Beides folgt unmittelbar aufeinander, Agens folgt auf Agens, Dissonanz auf Dissonanz. Diesem Phänomen sind wir schon beim Fauxbourdon/Quintfall begegnet. Wird beim einfachen Fauxbourdon der Patiens 7 "korrekt" nach 6 geführt, so folgt beim Quintfall 7 auf 7. Was für uns - vom Melodiemuster her - einfach zu realisieren ist, hat tiefgreifende Folgen auf das kontrapunktische Zusammenwirken der Stimmen. Christoph Bernhard nennt das "syncopatio catachrestica"¹: auf eine Agens-Dissonanz folgt unmittelbar die nächste. Der Patiens löst sich auf (im letzten Beispiel etwa die Oberstimme c-h in Takt 1), und befindet sich erneut in einem dissonanten Kontext (in Takt 1₄ verursacht durch die Discantclausel-Imperfektion im Baß). Daher sind die Bezifferungen in Beispiel 1 und 2 (6 - und 5/6 -) historisch älter als 2 - 6 oder gar 2 - 5/6.² Nicht zuletzt deshalb, weil beim Sekundakkord die Quarte keine klassische Patiens-Quarte im Sinne von 4-3 ist, sondern Discantclausel-Penultima.

In Beispiel 5 hat sich nur noch der Tenor mit seinen Tenorclauseln fortbewegt (e/d, d/c usw.). Die Discantclauseln in Ober- und Unterstimme sind liegengeblieben, die Altclausel im Alt ist von Natur aus Ligatur.

Rufen wir uns für den folgenden Schritt noch einmal den Begriff der "Ligaturzunahme" ins Gedächtnis: dadurch, daß Clauseln, gleichgültig welche, sich nicht fortbewegen, sondern liegenbleiben, erhöhen sich die Überbindungen im Satz. Die Ligaturen und der Dissonanzgehalt nehmen zu, die Bezifferung verkompliziert sich. Die Melodik entwickelt sich von Zick-Zack-Mustern zu glatter Linearität.

1. griech.: "Mißbrauch"

2. Die ältesten Fonte-Varianten haben nur die Bezifferung 5/3, bei leitereigen-diatonischem Terz-Sekund-Zug im Baß; siehe Kapitel Renaissanceharmonik

Vor dem Hintergrund der Ligaturzunahme liegt es nun nahe, den letzten Schritt zu tun und den Tenor auch noch liegen zu lassen.

6

a

b

Hier tritt die Bezifferung 5/7 an die Stelle von 5/6.

Dasselbe mit Discantclauselimperfection im Baß:

7

a

b

Damit komme ich zum Kern der Sache:

Offenbar haben wir drei verschiedene Möglichkeiten, einen Terz-Sekund-Zug im Baß zu bezeichnen:

8

Primär

a

Sekundär

b

Tertiär

c

5/6 kann an die Stelle von 6 treten; 5/7 kann an die Stelle von 5/6 (und damit auch an die Stelle von 6) treten. 5/6 und 5/7 sind gewissermaßen aus 6 abgeleitete Bezifferungen, abgeleitet oder "gewonnen" durch Ligaturzunahme. Das ist nicht nur wichtig für die Fonte-Sequenz im engeren Sinne. Wir haben dadurch Möglichkeiten gewonnen, auch den Baustein der Sequenz, die Cantizans, auf dreierlei Weise zu beziffern und diese Bezifferungskategorien in allen Situationen einzusetzen, in denen die Cantizans vorkommt, mit anderen Worten: in denen der Baß stufenweise aufwärts geht.

Zusammenfassend: Die Cantizans mit der Bezifferung 6 - machten wir zum Modul einer stufenweise fallenden Sequenz (Fonte). Durch diese Sequenz haben wir die Möglichkeit, die melodische Fortschreitung, welche uns das Modul liefert, zu modifizieren. Die Mittel hierzu sind Discantclauselimperfection und Ligaturzunahme. Somit erhalten wir ein angereichertes, komplexes Bezifferungsrepertoire. Dieses können wir nun seinerseits als neu gewonnenen Einzelbaustein nutzen.

Diesem Umstand versuche ich, terminologisch auf folgende Weise Rechnung zu tun:

Auf der Grundlage des bisher Festgestellten haben wir drei Möglichkeiten, einen Sekundschrift auf-

wärts im Baß, der als Cantizans erscheint, zu beziffern.

- Primär mit 6 -
- Sekundär mit 5/6 -
- Tertiär mit 5/7 - (statt 5/6)

Wir sprechen von Primär-, Sekundär-, und Tertiärbezifferungen.

Die Primärbezifferungen sind die Ausgangsformen, welche die tradierte Clausellehre zur Verfügung stellt. Die Sekundär- und Tertiärbezifferungen werden durch Ligaturzunahme gewonnen. Eine Bezifferungskategorie kann dabei an die Stelle der anderen treten. Wir können gewissermaßen 6 durch 5/6, 5/6 durch 5/7 "ersetzen" - und umgekehrt, je nachdem, welchen Dissonanzgrad der Satz haben soll oder wie beflissen ich meine Elementarclauseln auflöse. Ich spreche daher auch von "Ersatzbezifferungen" oder "Substitutbezifferungen". Deutlich wird dies durch den Sprachgebrauch: "5/6 statt 6"; "5/7 statt 5/6".

Terminologisch ist es wichtig, die "5" bei "5/7" nicht zu vergessen oder sogar zu betonen! Die "normale" Tenorizans-Bezifferung 7-6 erscheint ohne Quinte, lediglich mit Mixturterz zum Tenorclausel-Agens (Beispiel 9a).

9

Three musical examples (a, b, c) illustrating voice leading and figured bass notation. Example a shows a primary cadence with figured bass 6 7-6. Example b shows a secondary cadence with figured bass 7 5 and 6. Example c shows a tertiary cadence with figured bass 7 5 and 4 3.

Im Rahmen eines Fauxbourdon mit *vollständiger Ligaturzunahme* ist es möglich, in die Tenorizans die Quinte "hineinzuzwingen" (Beispiel 9b, c).

Die Auflösungsstrategien sind stilgebunden. Bei Palestrina werden wir meistens das vorfinden, was Beispiel 9b zeigt: die Quinte löst sich auch in die Sexte auf (Capacitas Quintae zu Sextae). Die Sexte wird durch das Septimenpatiens und die Quinte simultan umspielt.

Bach hingegen läßt in der Regel die Mittelstimme einen betonten Durchgang zur Mixturterz machen (Beispiel 9c):

Der Durchgang (lat. "Transitus") findet normalerweise auf unbetonter Zeit statt. Ein relativ betonter Durchgang (hier gemessen an der Achtelfortschreitung) heißt "Quasi Transitus". Die Terzparallelen zwischen den beiden Oberstimmen ist *scheinbar* und als solche kaum wahrzunehmen, da die Stimmen unterschiedliche Funktionen im Satz erfüllen und sich unterschiedlich in der musikalischen Zeit bewegen. Die Oberstimme löst sich als Septimenpatiens in die Sexte auf. Die Mittelstimme erreicht ihren Zielton, die Mixturebene, nicht rechtzeitig und vollführt, "quasi"-terzparallel, den Quasi-Transitus. Die beiden Stimmen sind kontrapunktisch unterschiedlich schnell, die Mittelstimme ist langsamer als die Oberstimme. Ich nenne dieses Grundphänomen der

Mehrstimmigkeit "kontrapunktische Inkohärenz". Darüber wird weiter unten in diesem Kapitel nochmals gesprochen werden.

7-6 als Elementarbezifferung einer Tenorizans und Modul des Fauxbourdonsatzes hat keine Quinte. Der Patiens kann sich ungestört auflösen und muß keine Dissonanz in seiner Nähe befürchten. "5/7" ist tertiäre Cantizans-Bezifferung und steht als solche quasi "in der dritten Reihe": sie ist Vorhaltsbezifferung zu einer dissonanten Situation, 5/7 zu 5/6: gewissermaßen "Dissonanz zur Dissonanz", "Vorhalt zum Vorhalt".

10

Cantizans, tertiär beziffert

7 5 6 5

Die Bezifferung 5/7 statt 5/6 hat die melodische Qualität eines Altclausel-Ornaments: die Altclausel Ebene ("so") wird über die 6. Stufe ("la-so") einkadenziert, gewissermaßen im Sine einer Superfectio. Die Altclausel wird so zum vollständig *linearen*, d.h. *stufenweise* fortschreitenden melodischen Ereignis, wenn noch der typische Durchgang "so-fa-mi" hinzutritt. Bezifferung im dreistimmigen Satz: 7-6-5.

11

7 - 6 - 5

Die Bezifferung "5/7 statt "5/6", wie sie uns in Beispiel 10 begegnet ist, stellt gegenüber Beispiel 11 die **akkordlich-simultane Erscheinungsform eines melodisch-sukzessiven Ereignisses** dar. Später, wenn es um die Entwicklung der Harmonik im 19. Jahrhundert gehen wird, werde ich dieses Grundphänomen "**Simultanmelodik**" nennen.

Im 6. Kapitel war von Triosatzornamentationen des Fauxbourdon-Quintfall die Rede. Beispiel 3 auf Seite 41 bringt ein passagierendes Modell, das aufgrund seines linearen Charakters die im vorigen Beispiel beschriebene Altclauselornamentation einschließt:

12

Altklausel

Baßklausel

Noch eine Anmerkung zu Beispiel 4 dieses Kapitels:

[illegible]

In Beispiel 13a wird der Vorhaltscharakter "5/7 statt 5/6" besonders deutlich, da 5/6 ja noch "pünktlich" erreicht wird. Demgegenüber erscheint dieselbe Situation in Beispiel 13b "erstarrt", der Vorhalt 7 "eingefroren".

Doch schauen wir genauer hin: In beiden Fällen geht der Tenor in Takt 1₄ vom e zum d. In 12b erreicht er das d indessen nicht mehr "pünktlich"; die anderen Stimmen sind schon vorangeschritten und betten diesen Ton einen neuen Zusammenhang. Anders gesagt: der Tenor ist kontrapunktisch langsamer als die anderen drei Satzstimmen. Ich spreche von "kontrapunktischer Inkohärenz"³ (siehe oben). Das Melos im Tenor in Beispiel 13a erscheint umgekehrt wie eine Ornamentation von 13b, wie eine "Antizipation" ("anticipatio notae"⁴ im Sinne Bernhards⁵), obwohl es eigentlich die "pünktliche" Auflösung des Vorhaltes bedeutet. Wir haben schon ähnliches bei einer

3. "Inkohärenz" ist ursprünglich ein physikalischer Begriff und meint Wellen, die phasenverschoben verlaufen, daher nicht gebündelt sind. Sie sind "unterschiedlich schnell".

4. *lat.*: "Vorwegname"

5. a.a.O., Cap. 23

Triosatz-Ornamentation des Fauxbourdon/Quintfall beobachten können. Hier wirkte die Auflösung der Discantclausel wie ein Ornament der Discantclauselimperfektion.⁶

Man beachte den Unterschied zur traditionellen Akkord- und Funktionslehre: hier wird die Terzschichtung, was der Bezifferung "5/7" entspricht, als Ausgangssituation begriffen - alle anderen Bezifferungen werden als "Ableitungen" im Sinne von "Umkehrungen" verstanden. Da die Terzschichtung und mit ihr der Septakkord axiomatisch sind, werden alle anderen Bezifferungen lediglich als unterschiedliche "Verteilungen" der terzgeschichteten Töne verstanden. Dazu ist der Prozeß der Umkehrung notwendig.

6. siehe 6. Kapitel, S. 46

Melodische Imperfektionsvorgänge in der "Fonte"-Sequenz

Bezifferungskategorien der Cantizans und Sekundakkordauflösungs-Varianten

<div>Ober- stimme</div> <div>Unter- stimme</div>		Discantclausel löst sich auf 6 - (Primärbezifferung)	Discantclausel-Imperfektion 6 5 - (Sekundärbezifferung)	Discantclausel-Imperfektion + Tenorclausel-Imperfektion 7 5 - (Tertiärbezifferung)
<div>Cantizans-Bezifferungen</div> <div>Discantclausel löst sich auf</div> <div>(Primärbezifferung)</div>	<div>Sekundakkord-Auflösungsvarianten</div> <div>Discantclausel-Imperfektion</div> <div>6 4 2 (Sekundärbezifferung)</div>			

Tabelle 1

10

Fonte III

Chromatische Folien, Voraussetzungen: pentatonische Stufenfolge und leitereigene Überspielung, Äquidistanzen

Im vorangegangenen Kapitel wurden die diatonischen (oder Stimmführungs-) Folien der Fonte-Sequenz erarbeitet, dargestellt an einer einfachen leitereigenen Fortschreitung in Moll. Im diatonischen Bereich haben wir es mit nicht-äquidistanten Intervallverhältnissen zu tun. Das bedeutet für die Discantclauseln, die ein Modul dieser Sequenz bilden, daß sie mal halb- und mal ganztönig sind, je nach Stufe innerhalb der Skala.

Wird der Satz mit einer chromatischen Folie belegt, so liegt es nahe, die leitereigen-halbtönigen Discantclauseln zu ganztönigen zu verschärfen. Normalerweise bleibt die Ultima erhalten (das melodische "Ziel" des Moduls) und die Penultima wird verschärft (der "Weg"). Dabei kommt jenen Stufen, welche selbst leitereigen halbtönig sind, besondere Bedeutung zu. Cadenziert man die Leitöne einer Skala selbst leittönig ein, so erhält man eine reale, äquidistante Sequenz. In realen Sequenzen wird die Ultima des Discantclauselmoduls selbst chromatisiert; die Verfremdung des "Ziels" führt zur einer "teleologischen" Indifferenz und zum Verlust der tonartlichen Orientierung einer sequenziellen Fläche. Dieses ist im 18. und 19. Jh. keineswegs die Regel, sondern wird gezielt eingesetzt, eben zu jener Verschleierung der tonartlichen Einbindung einer musikalischen Situation. Formal bedeutet das, daß eine Prozeßstrecke aufhört, auf eine Zielfcadenz ausgerichtet zu sein. Dieser wird es, je länger die Äquidistanz dauert, an einem stabilen Vorfeld mangeln. Der Cadenz wird ihr "Gravitationsmoment" verlorengelassen: sie wird nicht mehr in der Lage sein, den sequenziellen Prozeß in einen cadenziellen Sog zu ziehen, sondern vielmehr als Überraschungsmoment die Äquidistanz tonartlich und metrisch klären.

Äquidistanzen sind darüber hinaus stiltypisch für bestimmte Komponisten: so sind derartige leittönige Fortschreitungen im Halbtonabstand, gleich ob innerhalb einer Fonte-Sequenz oder eines anderen Kontextes, beispielsweise für Chopin besonders typisch.

Erarbeiten wir nun diesen Themenkreis im einzelnen.

In **Dur** liegen die Halbtonschritte zwischen der 3. und 4. sowie der 7. und 8. Stufe. 3/4 und 7/8 bilden also halbtönige Discantclauseln, die der diatonischen Skala natürlich innewohnen. Die dritte und 7. Stufe sind demnach Discantclauselpenultima. Verschärft man die leitereigen-ganztönigen Discantclauseln zu halbtönigen, so gibt es, was diese Stufen angeht, zwei Strategien: entweder bleiben sie als leitereigenes Modul erhalten...

Fonte, sekundär, mit 5/6 [] = leitereigenes Modul

1

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

...oder sie werden ausgelassen. Es entsteht, ausgehend vom intervallischen Abstand der Module, eine pentatonische Stufenfolge (I, VI, V, IV, II, I):

2

I VI V IV II I

[] = Terzfall

So wird an zwei Stellen das Discantclauselmodul nicht stufenweise, sondern terzweise abwärts sequenziert - die Sequenz bildet eine integrierende Fortschreitung von Fonte und Terzfall/Pachelbel (siehe Kapitel "Ruggiero-Sequenzen I").

Die 7. und die 3. Stufe in **Dur** sind, was ihre "Sensibilität" im sequenziellen Kontext angeht, durchaus nicht gleich "empfindlich". In C-Dur öffnet die chromatische Folie ais-h zwangsläufiger das Tor zur tonartlich indifferenten Äquidistanz als dis-e.

3

VII III

In Moll sind die leitereigenen Halbtöne die Discantclausel zur 3. Stufe und der Schritt von der 5. zur 6. Stufe. Letztere entspricht dem Supersemitonium modi und wird im cadenziellen Zusammenhang durch Occulta erreicht (Beispiel 4a). Ähnlich wie in Dur sind auch hier die Leittöne nicht gleichwertig. In c-moll sind as und fis die äquidistanten Umspielungen (Tenor- Discantclausel) der Quinte g. Daher treffen sie in vielfältigen cadenziellen Situationen aufeinander. Ein entsprechender Fonte-Abschnitt in diesem Skalenbereich erscheint demnach "cadenziell abgebunden"¹ (Beispiel 4b). Ein Fonte-Einstieg über Occulta ist keine Seltenheit und kann, wie in Beispiel 4c, über die Perfecta-Ebene hinaus bis zur Acquiescens-Ebene (Oberquarte) führen. Darüber hinaus ist as der leitereigene Terzfall von c und daher integraler Bestandteil eines Terzfall/Pachelbel in Moll.² (Beispiel 4d, hier dargestellt an einem Modell, das wir später "Ruggiero-Terzfall" nennen werden).

4

a

Occulta Cantizans (sekundär)

b

Cantizans Cantizans

Fonte zur V

c

Occulta Cantizans

Fonte zur IV IV (Acquiescens)

d

Ruggiero Ruggiero

Terzfall Sekundschritt

4/2 6

1. Siehe Kapitel "Cadenzen"

2. Siehe Kapitel "Terzfall/Pachelbel"

Demgegenüber ist es selten, daß in Moll eine Fonte-Sequenz mit chromatischer Folie von der 2. zur 1. Stufe geht. Hier ist das Überspringen der 2. Stufe (neben dem leitereigenen Überspielen) häufig. Das dadurch entstehende Terzfall-Segment ist geradezu molltypisch.

5

6/5 6/5 6/5 Terzfall 6/5 6-5 6/4 5/3

Desgleichen gilt für die **Monte-Sequenz**, bei der das Modul der Cantizans stufenweise ansteigend sequenziert wird. Hier entsteht durch Auslassung der 2. Stufe ein kleines Terzstiegs-Segment. (Bsp. 7) Ebenso wie bei der Fonte-Sequenz ist dieser "Sprung", den Riepel auch "Ponte" nennt, in Dur entsprechend zwischen der 6. und 8. Stufe zu finden (Bsp. 6).

Monte, sekundär mit 5/6, Dur

6 a

6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5

Monte in Dur, mit Auslassung der III und VII, integrierende Fortschreitung mit Terzstiegssegmenten (auch: "P")

b

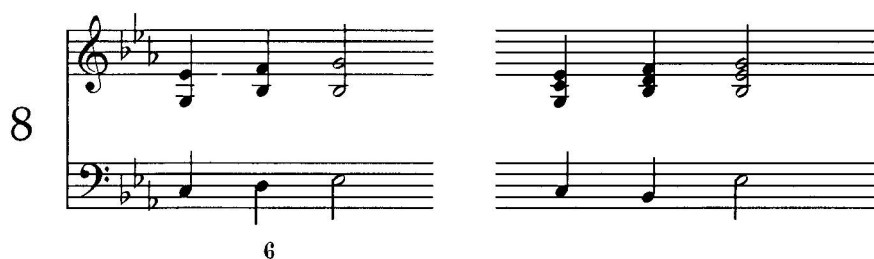
6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5

Monte in Moll, mit Auslassung der II (Terzstiegs-Segment zwischen i und III)

7

6/5 6/5 6/5 6/5 4-3 6/5

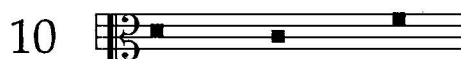
Als Terzstieg bildet die dritte Stufe generell die primäre Fluchtebene in Moll.³



Terzstieg von der 1. zur 3. Stufe, Terzfall von der 3. zur 1. Stufe - ein Pachelbel-Modul aufwärts, eines abwärts: dieses formt den Ostinato-Baß, der als "La Follia" im 17. und 18. Jh. bekannt war.



Christoph Hohlfeld hat darauf hingewiesen, daß der Antagonismus von 1. und 3. Stufe als "plagale Dominante" seine genealogischen Wurzeln in der Struktur des zweiten Psalmtones hat.



Zusammenfassend halten wir fest, bevor wir uns mit den chromatischen Folien im einzelnen auseinandersetzen:

3. Begriff von Christoph Hohlfeld

Die 7. Stufe in Dur beharrt auf ihrem Wesen als leittönige Discantclausel-Penultima. Die 2. Stufe in Moll beharrt auf Ihrem Wesen als ganztönige Tenorclausel-Penultima. Beide sträuben sich, ihrerseits leittönig eincadenziert und somit als Ultima stabilisiert zu werden. Es besteht die Möglichkeit, leitereigen zu überspielen oder diese Stufen auszulassen (Ponte). Beim Auslassen dieser Stufen entstehen in der Fonte-Sequenz Terzfall-, in der Monte-Sequenz Terzstiegssegmente als integrierende Fortschreitungen. In Dur liegen diese zwischen VI und VIII, in Moll zwischen I und III. Leittöniges Eincadenzieren beider Stufen kann zu vollständigen, real sequenzierenden Äquidistanzen führen.

Die leittönige Eincadenzierung der 7. Stufe in Dur führt zu einer äquidistant-vollchromatischen Fonte-Sequenz:

11



Die leittönige Eincadenzierung der 2. Stufe in Moll führt zu einer äquidistant-ganztönigen Fonte-Sequenz.

12

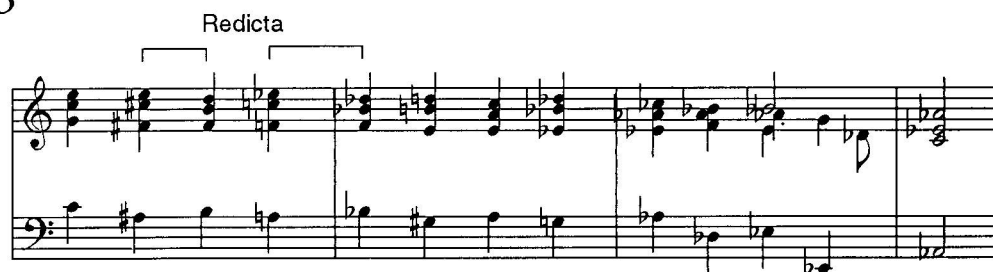


Ein Vergleich zu den ersten Beispielen dieses Kapitels macht deutlich, worin sich die chromatischen Folien wesentlich unterscheiden: Ein Wesen der Äquidistanz ist, daß die hier Ultima des Moduls chromatisiert wird, während dort die Penultima, der "Weg" leittönig verschärft, die Ultima (das "Ziel") indessen erhalten bleibt.

Beispiel 11 hat eine sekundär bezifferte Cantizans als Modul, welches sich nach Dur auflöst. Dadurch wird eine regelmäßige Patiens-Kette in der Oberstimme gewährleistet, die trotz der harmonischen Indifferenz als melodisch vertrautes Element vermittelnd erhalten bleibt (Seufzer-Figuren). Diese Vorhaltskette indessen ist nur scheinbar: ausgelöst durch die jeweilige Enharmonose von Modul zu Modul (T1: dis/es, T3: cis/des). Das doppelte Oberstimmen-d T2 von eins auf zwei ist gleichsam ein "Notationszufall", ausgelöst von der jeweiligen enharmonisch-äquidistanten Situation und deren unvollkommene Notationsmöglichkeit in einem a priori nicht äquidistanten Notationssystem.

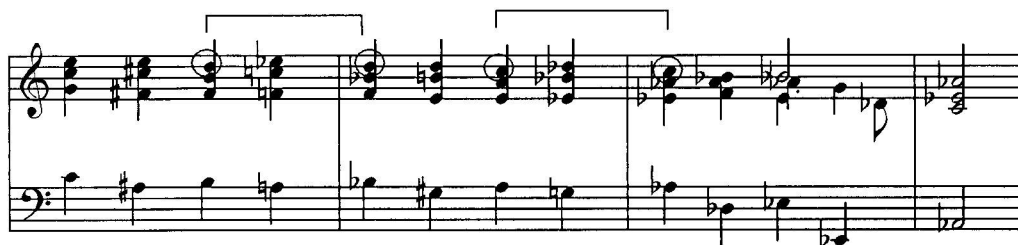
Vertauscht man jeden Zielakkord mit seiner Mollvariante, so entsteht eine "redicta"⁴ in der Oberstimme, die bei der Wiederholung mit einer tiefchromatischen Folie versehen wird.

13



Wechselt man Dur und Moll von Modul zu Modul als Zielakkord ab, so entsteht eine interessante "Doppelbeleuchtung", oder unterschiedliche Grundierung, z.B. des Tones d (Oberstimme) in T1₃ und T2₁:

14



Einmal Terz eines Durakkordes wird der gleiche Ton Terz eines Mollakkordes - der Quintrah-

4. Begriff aus der Kontrapunktlehre, von (lat.) "redicere" (noch einmal sagen): eine sich wiederholende melodische Wendung

men um die zentrierte Terz verschiebt sich. Am Beispiel d: **h** - d - **fis** wird zu **b** - d - **f**. Dieses Phänomen bezeichneten Vertreter des harmonischen Dualismus eingangs dieses Jahrhunderts als "Terzgleiche"; Moritz Hauptmann sprach im 19. Jh. von der Terz als "centre harmonique". Die Erschiebung des Quintrahmens mit der Terz als ebensolches Zentrum hat im Spätwerk Beethovens eine zentrale strukturelle Funktion (siehe z.B. die h-moll Passagen in der B-Dur Hammerklaviersonate op. 106).

Ebenso können wir in Beispiel 12 das Modul so variieren, daß die Ultima der Cantizans jeweils die Dur-Terz in der Oberstimme hat. Bei realer Sequenzierung erhalten wir eine vollchromatische Oberstimme. Die Discantclauselimperfektion wird durch das Chroma konturiert: Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur.

15



Wollen wir verhindern, daß die Sequenz äquidistant-ganztönig abwärts führt, so werden wir an geeigneter Stelle diatonische Korrekturen anbringen müssen. Diese Stellen entsprechen den oben genannten "sensiblen" Punkten eines Modus, dort, wo die diatonischen Halbtöne liegen. Hier wird eine leitereigene Überspielung aus der Äquidistanz führen.

11

Fonte III

Chromatische Folien: Zusammenfassung der wichtigsten Situationen

Diatonische Folie für Fonte, primär beziffert:

1

Mit chromatischer Folie in der Unterstimme; Fonte bis zur Acquiescens-Ebene (Oberquarte):

2

Mit chromatischer Folie in der Oberstimme:

3

Neapolitaner
↓
Äquidistantes Segment (halbtönig)

Mit chromatischer Folie in beiden Rahmenstimmen:

4

a

b

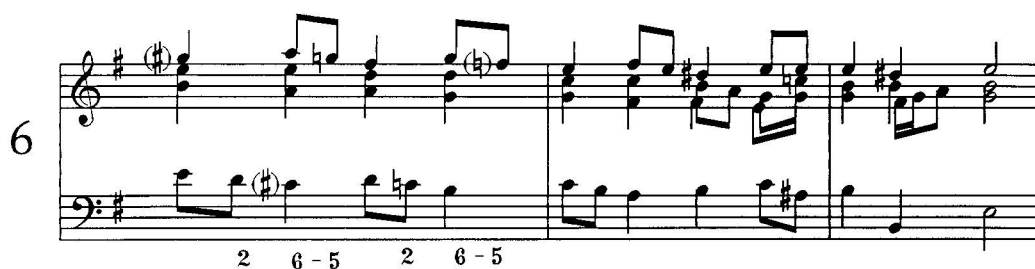
Interessant ist in Takt 2, daß die chromatische Folie Einfluß auf die modulare Artikulation haben kann. Beispiel 4a hebt durch das dis auf drei im Baß die Cantizans als Modul hervor, da durch die verminderte Terz f/dis diese beiden Töne in keinen unmittelbaren melodischen Bezug - als Altclausel - treten, wenngleich sie eine solche sind. Umgekehrt artikuliert Beispiel 4b die Altizans, da durch die neapolitanische Sexte die Töne b/gis als verminderte Terz ihren Altclauselcharakter abschwächen. Der Vergleich beider Fassungen macht allerdings deutlich daß b/gis (Bsp. 4b) und h/gis (Bsp. 4a) Altclauseln sind, nur mit unterschiedlicher chromatischer Folie. Die neapolitanische und damit enge Umspielung des Tones a durch seine Nachbartöne b/gis ist nichts weiter als eine Altclausel.

5

Altcl.

Disc.cl.

Fonte, weiterhin primär beziffert, mit Altclausel-Durchgängen in den Rahmenstimmen; deren kanonisch-imitatorisches Verhältnis zueinander wird durch diese Ornamentation herausgemeißelt und verdeutlicht.



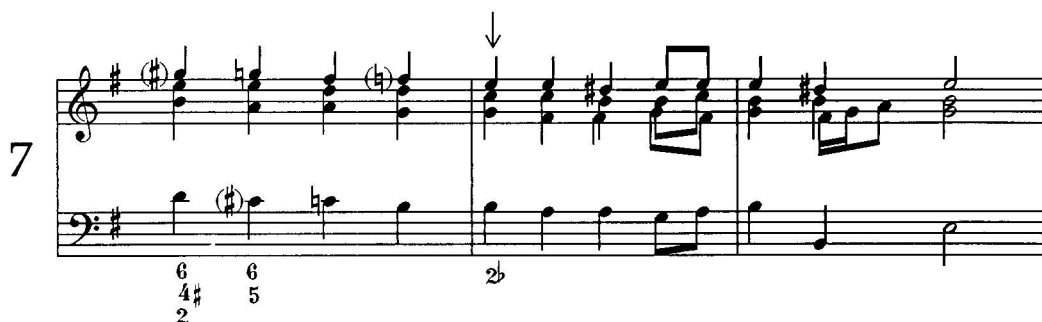
Wir erinnern uns: die Bezifferung 2/4/6 und 5/6 entstehen innerhalb der Fonte-Sequenz dadurch, daß die Discantclauseln in den Rahmenstimmen imperfiziert werden. Dieses ist synonym mit einer stetigen Ligaturzunahme und, im dreistimmigen Satz, mit Fingerpedalisierung. Diese wird hier sozusagen auf mehrere Ebenen verteilt. Beispiel 5 macht deutlich, daß wir in diesem Zusammenhang gleichfalls den schon einmal erwähnten Begriff des „**Simultandurchgangs**“ ins Spiel bringen müssen (vgl. 4. Kapitel, Seite 37).

Der Durchgang als melodisch **sukzessives** Phänomen erscheint in Sekundärbezifferungen **simultan**.

Innerhalb eines primär bezifferten Kontextes ist es möglich, durch (Transitus-) Ornamentation ein melodisches Ereignis zu erzeugen, welches, simultan erklingend, eine sekundäre Bezifferung ergibt. So kulminiert 6 - 5 als Altclauseldurchgang zum Quintsextakkord, also 5/6 gleichzeitig. Umgekehrt ist es denkbar, die Sekundärbezifferung 5/6 in ein melodisch sukzessives 6 - 5 aufzulösen. Gleiches gilt, auf den Baß bezogen, für den Sekundakkord. Durch den Simultandurchgang stagniert die vorangegangene Discantclausel, sie wird imperfiziert.

Simultandurchgang, Discantclauselimperfektion und Ligaturzunahme und Fingerpedal sind Synonyme. Sie beschreiben auf unterschiedliche Weise melodische Modifikationsvorgänge innerhalb der Sequenz und bilden gemeinsam die Genese angereicherter Bezifferungen sekundärer und tertiärer Art ab.

Beispiel 6 mit Simultandurchgängen und Discantclauselimperfektionen in den Rahmenstimmen - die Chromatik verstärkt die Ligaturzunahme:



In Takt 2₁ liegt der Sekundakkord als Agens einen Halbton über dem Baß als Patiens. Die Bezifferung lautet „2b“. Dieser Akkord ist in Moll leitereigen zwischen der 5. Stufe (Patiens, Baßton) und

der 6. Stufe (Agens). Das Sekundakkord-Agens ist das Supersemitonium modi. Über diese Form des Sekundakkordes wird später noch ausführlicher zu reden sein (s. Kapitel Ruggiero-Sequenzen I, S. 132 ff.). Wird er mit einer künstlichen chromatischen Folie in den Satz eingeführt, so nenne ich ihn **„vollchromatischen Sekundakkord“**. In Beispiel 7 ist er das **„diatonische Signal“** zum cadenzialen Ausstieg nach e aus der vollchromatischen Äquidistanz des ersten Taktes.

Lösen wir die Bezifferung des 7. Beispiels in ihre einzelnen Elemente auf.

Fonte mit Quintsextakkorden und diatonischer bzw. teilchromatischer Oberstimme:

8

Dasselbe, mit vollchromatischer Oberstimme:

9

a

b

Zur Chromatisierung in Takt 2_{3,4}: Die Discantclausel zur Ultima g lautet fis/g - insofern wird diese in T2₃ imperfiziert (Beispiel 9a). Das erwartete fis erscheint nicht, das descendente Chroma f führt die Fonte-Sequenz weiter abwärts zur Acquiescens-Ebene c. Dieser Umstand wird in Beispiel 9b zur Vollchromatisierung der Cadenz genutzt.

Die tertiär bezifferte Stimmführungsfolie 5/7 statt 5/6...

10

7 6 / 5 5 7 6 / 5 5 7 6 / 5 5 6 7 6 / 5 5 4 3

...mit chromatischer Folie:

11

7^b 6 / 5 5 7^b 6 / 5 5

Mittelstimme e/es, d/des usw.: Vor dem Hintergrund der Clausellehre ist es hier die Tenorclausel, die von der ganztönigen zur halbtönigen (phrygischen) wird. Im Baß liegt entsprechend die Altizans (z.B. T1 a/fis). Bezogen auf die unmittelbar folgende Cantizans fis/g ist der Ton es das Supersemitonium. Dieser ist zuvor künstlich chromatisch eingeführt worden.

Wir können also feststellen, daß die Tertiärbezifferung 5/7 gegenüber den Sekundär- und Primärvarianten dadurch gekennzeichnet ist, daß das Supersemitonium die Quinte der Ultima ersetzt. Solmisiert heißt das: "la" ersetzt "so". Dabei ist "la" nur in Moll ein Halbtonschritt, der in chromatisierter Solmisation auch "lu" genannt wird. In Dur haben wir es mit einem Ganzton über der Quinte zu tun. Hier müßten wir konsequenterweise von einem "Supertonium" sprechen, das lateinische "semi-" für "Halb" unterschlagend. Dieser Begriff wäre nicht historisch tradiert, daher eine - sicherlich einleuchtende - Neuschöpfung vor historischem Hintergrund.

12

a primär b sekundär c tertiär

Tenorcl.

6 6 5 7 5

Altizans

phrygische Tenorclausel
nach d; auf Ultima g bezogen:
Supersemitonium

Der Tenor ist in Beispiel 12 c gegenüber der Altizans kontrapunktisch inkohärent (siehe 9. Kapitel, S. 80). Ebenso, wie das Chroma e/es - auf die Ultima g bezogen - Supersemitonium ist, so ist es auf die Antepenultima a-moll bezogen Quinteintrübung (vgl. 5. Kapitel, S. 35 ff.).

Hierzu das nächste Beispiel.

13

Gemessen an Beispiel 11 dürfte der eingetrübte Ton b im Tenor erst auf zweiter Zeit erklingen. Beispiel 11 ist gegenüber 13 die "verspätet" aufgelöste Tenorclausel und daher inkohärent. Andererseits ist 13 eine "verfrühte" Chromatisierung, nimmt man Beispiel 11 und damit verbunden die Bezifferung 5/7 als Konstituens. Deutlich wahrzunehmen ist die Quinteintrübung zu e-moll (h/b), die inkohärent über dem Sekundakkord-Durchgang (Altclauselornament) im Baß erklingt.

Greifen wir die Idee der Terz-/Quinteintrübung auf, wie sie im 5. Kapitel dargestellt ist, so liegt folgendes ergänzendes Beispiel nahe:

14

Dur- zu Mollterz in der Oberstimme verstärkt die Imperfektion der Discantclausel. Umgekehrt: Moll- zur Durterz verschärft die Discantclausel zur Leittönigkeit. Geschieht dies in den Rahmenstimmen, so ist dies wiederum ein Ornament, welches den kanonisch-imitatorischen Bezug dieser beiden Stimmen melodisch profiliert. Folgende Sequenz ist äquidistant-ganztönig.

15

Vergleiche hierzu auch das 6. Beispiel dieses Kapitels.

Interessant ist, daß das 19. Jahrhundert, insbesondere Beethoven, Mendelssohn und Brahms, weniger Chopin und Schumann, dazu neigt, Wendungen wie as/a ($T2$, Baß) nicht als Discantclausel-

Chroma zu notieren, also als chromatische Folie von einer ganztönigen zu einer halbtönigen Discantclausel-Penultima, sondern diatonisiert, als Leitton zur Discantclausel-Penultima, als "Leitton zum Leitton" (diesen Vorgang werden wir später "Discantclausel-Infektion" nennen). Als Beispiel diene einstweilen folgende Fächerfigur:

16

The musical score for Example 16 consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, mostly triads, with various accidentals (flats and sharps). The bass staff contains a single melodic line with several notes. Three of these notes in the bass staff are circled: a sharp F (F#), a sharp G (G#), and a sharp A (A#). These circled notes correspond to the notes in the 'Notes' column of the table below.

Notes	Interval
F#	Major 2nd
G#	Major 2nd
A#	Major 2nd

Wir verändern nun in der rechten Hand die Lage und setzen die Tenorclausel nach oben.

17

primär

a

6 - 5 6 - 5 6 - 5 6 - 5 6 - 5

sekundär

tertiär

b

6 5 6 5 7 5 6 5 7 5 6 5

sekundär mit Oberquinttransp. Baßclausel (Tenorclauselheterolepsis)

c

6 5 6 5 6 5 6 5

Beispiel 17c ist für den Barock am meisten stiltypische Erscheinungsform. Sie bringt in der Oberstimme die **oberquinttransponierte Baßclausel**, die Printz in seiner Clauseltabelle als Oberstimmen-Normclausel innerhalb einer Cantizans aufführt. Diese Wendung ist klanglich befriedigender als die Tenorclauseln in 17a und b, welche auf den Ultimae des Moduls vom Baß oktavgründet werden. Der Vergleich zu den Beispielen 17 a und b zeigt ferner, daß die oberquinttransponierte Baßclausel ideel zweistimmig, also als Heterolepsis, aufzufassen ist. Auf das erste Modul bezogen

heißt das: die Penultima d (Oberstimme) gehört der Tenorclausel zu, die Ultima g der Altclauselbene. Man beachte den Unterschied zum Fauxbourdon/Quintfall: dort wird der Quintfall der Oberstimmen-Heterolepsis vom Baß vollständig ausgeterzt; hier grundiert der Baß auf der Ultima mit der Unterterz, auf der Penultima mit der Unterquinte.

Im Choralsatz ist es unerlässlich, sich der Tatsache bewußt zu werden, daß ein Choral-immanenter Quintfall in der Oberstimme nicht als Baßclausel, sondern als deren Oberquintttransposition kontrapunktisch gefaßt wird. Ein schönes Beispiel, noch dazu als Fonte Sequenz, ist der dritte Vers des Chorals "Was Gott tut, das ist wohlgethan":

Bach, Trauungschoral

20

Fonte mit Sekundärbezeichnungen und Chromatik in den Rahmenstimmen; Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur. Ligaturzunahme bedeutet Discantclauselimperfection und Simultandurchgang.

21 Discantclauselimperfection in der Oberstimme

a

sekundär tertiär

Discantclauselimperfection im Baß

b

sekundär

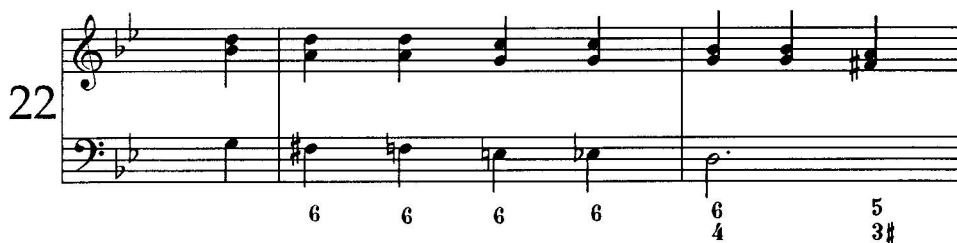
Discantclauselimperfection in beiden Rahmenstimmen

c

In dem Choral "So gehst du nun, mein Jesu hin" (Bach-Schemelli) lehrt uns Bach, wie man aus einer Fonte-Sequenz mit der Bezifferung 2/4/6 - 6 auf dem unteren Tetrachordeckton¹ halbschlüssig cadenziert.

Man bedenke, daß der Begriff "halbschlüssig" in diesem Zusammenhang historisch nicht korrekt ist. Der untere Tetrachordeckton wird über phrygische Tenorizans erreicht, die landläufig "phrygischer Halbschluß" genannt wird. Genealogisch ist die phrygische Tenorizans ebenso schlußfähig wie die ganztönige - dieses ist an der venezianischen Clausel deutlich ablesbar (eine Clauselform, die ja bei Josquin etwa die Regel ist, allerdings auch noch in frühen und mittleren Bach-Chorälen regelmäßig zu finden ist). Der Grund, warum wir geneigt sind, die phrygische Variante als albschluß zu klassifizieren, mag darin liegen, daß sie vom 16. Jh. an zusehens mit einer Acquienscens unterquintiert wird und sie so die melodische Funktion eines Supersemitoniums zugewiesen bekommt. Dabei ist nicht zu vergessen, daß nicht nur die Unterquinte, sondern auch die Unterterz als phrygische Cadenzvariante eine ebenso häufige Basiskonsonanz ist und letztlich Glareanus veranlaßt hat, aus dem Phrygischen das Ionische als eigenständige Skala abzuleiten, basierend auf der Guidonischen Lehre des "Virtù", des "tugendreichen Kerns" in Gestalt des diatonischen Halbtons mi-fa, welcher unter- und oberterziert wird und zum Hexachordum naturale führt. Printz klassifiziert die phrygische Tenorizans nur deshalb als "Clausula imperfecta descendens imperfectior", weil sie eine Tenorizans ist, abweichend von der Perfecta V-I oder der Acquienscens IV-I. Dieses gilt allerdings ebenso für die ganztönige Variante, die heute landläufig als ganzschlüssig empfunden wird. Wie fragwürdig die moderne, auf tonikalem Denken beruhende Klassifikation ist, mag derjenige bestätigen, der sich in spanischem Flamenco oder anderer ethnischer Musik auskennt, gleich ob es sich um einen türkischen Hicas taksim, um indische Melakarta-Skalen oder traditionelle japanische Musik handelt: die ("phrygische") Cadenz auf der Unterquarte als schlußfähiges Phänomen ist hier eine absolute Selbstverständlichkeit.

Im unbezifferten Zustand könnte man einen einfachen Fauxbourdonsatz ohne Oberstimmensynkotation vermuten:



Wie wir gesehen haben, ist die Fonte-Sequenz organisch aus dem Fauxbourdon ableitbar, indem die Mixturterz zum Agens zur Baßstimme wird und die Oberstimme auf den so entstehenden fingerpedalisierten Terz-Sekund-Zug mit eben einem solchen gegenläufig reagiert (siehe Kapitel 7, S. 57 ff.). So wird auch in diesem Fall der chromatische Baß mit der Fonte-Bezifferung 2/4/6 - 6 versehen.

1. Wir erinnern uns: Die Ciaccona-Formel, synonym wenn auch nicht gleichbedeutend mit "Lamento-Baß" und "Passus duriusculus", durchschreitet in der Regel das hängende Tetrachord und cadenziert auf dem unteren Tetrachordeckton.

Bac, Schemelli-Choral Nr. 23

23

So gehst du nun, mein Je - su hin

6 6 6 6 6 7 #

4 4 4 4 4 5

2 2#

Signum für Ausstieg nach g-moll

Die Bezifferung 2# in T₂₄ stellt ein künstlich eingeführtes Signum dar innerhalb des Sekundakkordes dar, welches ermöglicht in g-moll auf der Unterquarte mit der Bezifferung 6/4 zu cadenzieren. Geeignete Signen sind Sub- und Supersemitonium modi. Die Bezifferung 2# vereint beide Signen: Supersemitonium im Baß, Subsemitonium hier im Alt. Dieses ist eine wesentliche Eigenschaft von Tertiärbezifferungen sui generis (s. Seite 95 dieses Kapitels). Die Rolle der Tertiärbezifferung 2# wird uns später noch im einzelnen beschäftigen und uns zum Tristanakkord führen (15. Kapitel, S. 146 ff.).

Ein Vergleich Beispiel 22 macht deutlich, daß der Schlußtakt von Beispiel 23 aus dem Doppelvorhalt 6/4 - 5/3 abgeleitet ist. Der Baß macht eine Subsumtio zur Cantizans cis/d. Durch die Doppelligatur in den Oberstimmen entsteht die Tertiärbezifferung 5/7 statt 5/6. Weniger wegen der Vermeidung der Quintenparallelen zwischen Tenor und Sopran, als wegen der stiltypischen Clauselführung und Mittelstimmenbelebung springt der Tenor eine Quinte abwärts. Dieser kleine Quintfall entspricht der oben beschriebenen oberquinttransponierten Baßclausel und ist, wie dort ausgeführt, heteroleptisch zwischen Tenor- und Altclauselebene (in diesem Fall nach d).

Mit sekundären Sekundakkordauflösungen nach 5/6 ist es möglich, den Quintsextakkord durch ein leittöniges Signum zu belasten.

24

6 6 6 6 6 7 #

4 4 4 4 4 5

2 2#

zirkulierende Cadenz

Sekundschnitt

lineare Cadenz

Die Bewegung des Basses bestimmt die Bezifferung - die Bezifferung sagt dem Baß, wie er sich bewegt. Bis jetzt war es so, daß die Bezifferung 5/6 eine sekundäre Cantizansbezifferung war. Durch das leittönige Signum h T2₁, welches Discantclausel ist, wird die Baßbewegung verändert: d wird Tenorclausel-Penultima, der Baß schreitet statt einer Sekunde aufwärts (Cantizans) eine Sekunde abwärts (Tenorizans). Offenbar ist es möglich, daß der Baß durch die Bezifferung 5/6, genauer: 5b/6#, zur Tenorizans werden kann. Bezogen auf die Tenorizans kann allerdings 5b/6# keine Sekundärbezifferung sein: wie wir Beispiel 24 entnehmen können, wird hier die Ultimaquinte (in diesem Fall g) durch deren Supersemitonium ersetzt. Sub- und Supersemitonium in Moll treffen simultan aufeinander. Die Oberstimmen-Atclausel T2₁₋₃ wird durch die 6. Stufe linear angereichert und ornamentiert (g-es wird zu as-g-es).² All das kennzeichnet eine Tertiärbezifferung, so daß wir bis zum jetzigen Zeitpunkt sagen können:

- Auf die **Tenorizans** bezogen ist 5/6 (mit chromatischer Folie 5b/6#) eine **Tertiärbezifferung**.
- Auf die **Cantizans** bezogen ist 5/6 eine **Sekundärbezifferung**.

Darüber hinaus können wir in Takt 2₁₋₂ beobachten, daß der Ton c umspielt wird: d-c-h im Baß, h-c-d im Tenor. Es handelt sich um eine gegenläufige, **fächerförmige** Umkreisung: eine **zirkulierende** Figur. Innerhalb der Cadenz bildet der Baß zwei verschiedene Melodiemuster: ein **zirkulierendes** im vorletzten Takt (Umkreisung des c) und ein stufenweises, ein **lineares**, im letzten: der Ton d, die Oberquinte von g, wird über zwei Sekundschnitte aufwärts erreicht. Der cadenzielle Vorgang dieses Beispiel läßt sich zusammenfassend so beschreiben:

- Zirkulierende Cadenz um die Oberquarte (tertiär beziffert mit 5b/6# als Einstieg)
- Sekundschnitt 2/4#
- Lineare Cadenz zur Oberquinte

Im folgenden Kapitel werden wir diese Cadenzformen genauer untersuchen.

2. siehe Kapitel 9, Seite 79 ff.

12

Cadenzen I

Melodische Elementarmuster, Ruggiero, zirkulierende Cadenz, Tertärbezeichnungen für die Tenorizans

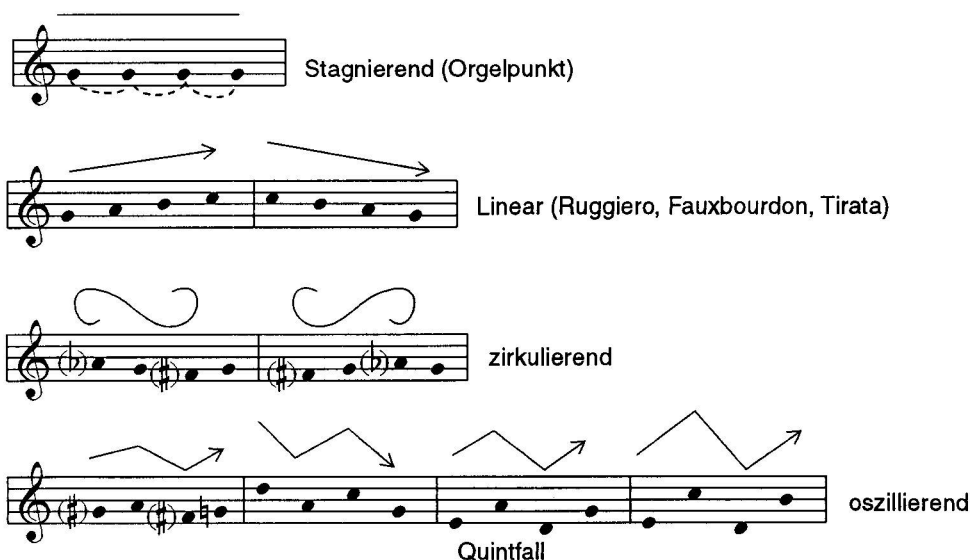
Aus der unerschöpflichen Vielfalt tradierter Cadenzen lassen sich vier Grundkategorien herausfiltern:

**Stagnierende
Lineare (Ruggiero)
Oszillierende
Zirkulierende**

Cadenzen.

Die Namensgebung greift auf elementare melodische Muster zurück. Diese finden wir in der Ornamentationskunst seit etwa dem frühen 16. Jahrhundert genauso vor wie in der Gregorianik, bei Bach oder Beethoven oder in der Musik anderer ethnischer Kulturen. Diese Muster sind Paradigmen des über uns gekommenen Vokabulars, als "Urgestein" grundlegend für dessen Struktur.

1



Stagnierende Muster verharren auf einem Ton. Dieses führt als Ornament zu reperkussiven, pulsierenden Elementen, etwa dem Reperkussionstriller und seinen abgeleiteten Formen.



Monteverdi, Marienvesper, Duo Seraphim:



Dieses entspricht der Multiplicatio Christoph Bernhards. "Tractatus":



Ausgehend von der Selbstähnlichkeit von *res facta* und *res facienda* erhalten wir als Gerüstsatz orgelpunktartige Strukturen unterschiedlicher Dauer mit Liegton im Baß.

Lineare Strukturen finden wir in Modellen wie dem Fauxbourdonsatz oder der gleich zu besprechenden "Ruggiero"-Clausel. Das Melodiemuster entspricht der Figur der "Tirata", der "Anabasis" oder auch der "Congeries". Letztere ist mit dem Fauxbourdonsatz aufwärts identisch.

Der Begriff "**Zirkulierend**" ist, hergeleitet aus der Ornamentationslehre. Er bezieht sich auf die Figur des "Circolo mezzo" oder der "circulatio" und bildet eine umkreisende Bewegung um einen Zentralton ab. Dieser wird durch seine beiden Nachbartöne umspielt. Printz:



Dieser Umspielung entsprechen im Gerüstsatz die beiden Principales, Tenor- und Discantclausel. Die hieraus resultierende Cadenzform, die "zirkulierende Cadenz", wurde am Schluß des letzten Kapitels angesprochen.

Unter "**oszillierenden**" Mustern verstehen wir Zick-Zack-Bewegungen jeder Art: Terz-Sekund-Zug (wobei auch hier eine Tenor-Discantclausel-Umspielung vorliegt) - dieses entspricht beispielsweise der Fonte-Sequenz, Quart-Quint-Zug (was dem Baßmuster und dem fingerpedalisierten Oberstimmenmuster eines Fauxbourdon bzw. eines Fauxbourdon/Quintfall entspricht), Quart-Terz-Zug (ein typisches Modell der Renaissance, siehe Kapitel "Renaissance-Harmonik" und "Rug-

giero-Sequenzen I, S. 131), Sext-Sept-Zug (Rahmenstimmen eines Fauxbourdon).

Wie bereits früher erläutert entspricht der Terz-Sekund-Zug in der Ornamentationslehre dem "Accentus" oder der "Superjectio", dem "Überwurf": jeder Ton einer einfachen, stufenweise fortschreitenden Skala nimmt seine obere Nebennote. Bernhard, Tractatus:

6



Unornamentierter Gerüstsatz



Bei Jean Rousseau, im "Traité de la viole", heißt dieses Ornament "Aspiration":

7

unverziert



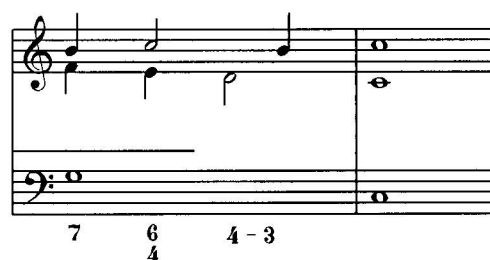
verziert

Diese vier Muster sind, als Ornament wie Gerüstsatz, melodische Grundsituationen. Sie werden als ornamentale Vor- und Zwischenfelder in eine Clausula Perfecta integriert. Der Name der Cadenzen bezieht sich auf die Bewegung des Basses.

- Stagnierend:

Selbsteinstellende Quart (s.S. 27)

8



- Linear:

9

7 6 6/5 4-3

- Oszillierend:

10

Fonte mit Occulta-Einstieg

7 - 6/5 4-3

- Oszillierend mit Discantclauselimperfektion im Baß:

11

7 - 6/5 6/4/2

In allen Beispielen ist die rechte Hand gleich: oszillierende, zwischen si und do pendelnde Discantclausel, Tenorclausel mit linear absteigendem Vorfeld (fa-mi-re-do). Dieser kleine kontrapunktische "Dialog" zwischen den Principales wird mit unterschiedlichen Baßmodellen unterfangen.¹

Ruggiero

Der Ruggiero-Baß, ist neben der "Follia", der "Romanesca" und den "Passamezzi antico und moderno" einer der berühmten Ostinato-Bässe der Renaissance.

1. Begriff von Chr. Hohlfeld

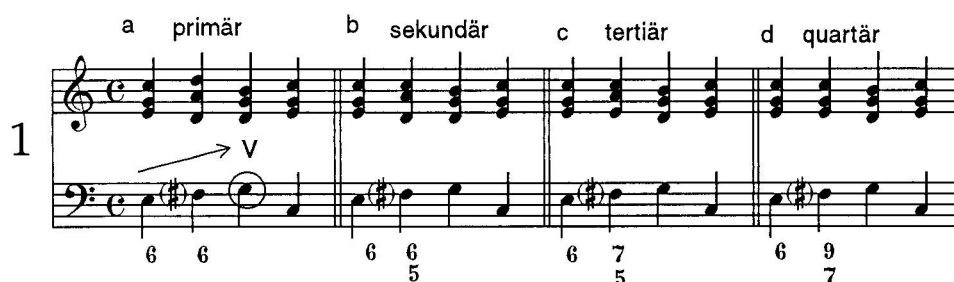


Anfang der 90er Jahre habe ich mich entschlossen, die Cadenzform, derer sich dieser Baß bedient, "Ruggiero" zu nennen. Das geschah zunächst aus pragmatischen Gründen: es war mir notwendig, für diese wichtige Formel einen kurzen, griffigen und doch historisierenden Namen zu finden. Die allgemeine Klassifizierung als "lineare Cadenz" trat später hinzu.

Der Antagonismus zweier leerer Situationen wird in der barocken Ausprägung dieser Basses deutlicher als in der älteren, etwa von Frescobaldi verwendeten Variante. Sie entspricht den ersten acht Takten des Goldbergmodells und exemplifiziert gleichzeitig den Antagonismus von Initiale und Cadenz, von Öffnung und Schließung.



Die Ruggiero - Clausel ist eine lineare Cadenz. Ihr Wesen besteht darin, daß die wichtigsten Töne eines Modus, einer Skala oder einer tonartlichen Ebene stufenweise aufwärts erreicht werden. Diese Töne werden durch Methoden der Oktavteilung, wie sie etwa Zarlino beschreibt², ebenso abgebildet wie durch die "starken"³ Baßschritte der Clausulae perfectae (Perfecta totalis V-I, Acquiescens IV-I). Der Elementarschritt ist die Cantizans, welche ihrerseits ein lineares Vorfeld erhält.



Beispiel 1 zeigt die einfache Ruggiero-Clausel in Oktavlage. Die 5. Stufe erhält ein lineares Vorfeld - wir sprechen daher kurz von "Ruggiero zur V". Dabei bestimmt die Bewegung des Basses die Bezifferung. Gehen wir von der Clausellehre aus, so gibt es - vor dem Erfahrungshorizont der

2. Harmonische Teilung $12 : 8 : 6$, entsprechend Quinte + Quarte; arithmetische Progression $12 : 9 : 6$, entsprechend Quarte + Quinte; geometrische Teilung $12 : 9 : 8 : 6$, entsprechend zwei Tetrachorde mit einem diazeuktischen großen Ganzton $9 : 8$ dazwischen. Diese Gerüstöne eines Modus wurden im griechischen System *teleion "Symphonoi"* genannt und entsprechen den "Rudimenttönen" in der Melodielehre Hohlfelds. Die Erwähnung der Oktavteilung geht auf dessen Gesamtübersetzung der "institutioni harmoniche" von Zarlino zurück (Hamburg, Typuscript)

3. Begriff von Christian Möllers

Fonte-Sequenz - drei Möglichkeiten, eine Cantizans auf der Penultima zu beziffern: primär: 6 -; sekundär 5/6 -, tertiär 5/7 ("statt 5/6"). Mit anderen Worten: immer dann, wenn sich der Baß eine Sekunde aufwärtsbewegt (gleich ob große oder kleine, also unabhängig von der chromatischen Folie), so kann er eine dieser drei Bezifferungen erhalten. Bei mehreren, aufeinander folgenden Sekundschritten gilt dieses sinngemäß für jede Note, die schrittweise nach oben führt. Erst die höchste Note, die "unica notula superia" Guido von Arezzos, erhält keine der Cantizans-Bezifferungen, sondern, in unserem Fall, eine Perfecta-Bezifferung (4-3, 8-7). Spuren dieser Sichtweise finden wir in der "regola dell'ottava" des 18. Jhs., so z.B. bei Gasparini (1708) oder Corrette (1753).

An dieser Stelle ist ein kleiner Exkurs über die Bezifferung 6 6 bei stufenweise steigendem Baß nötig:

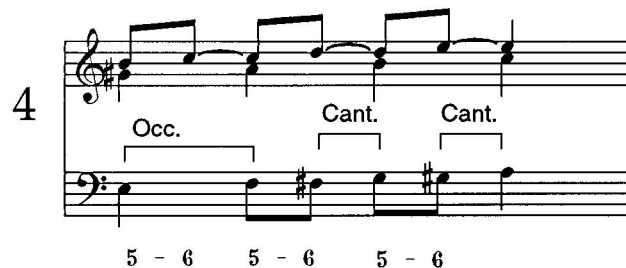
The image contains four musical examples labeled a, b, c, and d, each showing a two-staff system (treble and bass clef).
 Example a: Labeled '3' on the left. The bass staff has two notes, both with the number '6' below them. The label 'Tenorizans' is centered below the staves.
 Example b: The bass staff has two notes, both with the number '6' below them. The label 'Cantizans+Occulta' is centered below the staves.
 Example c: Labeled 'Occulta' above the treble staff. The bass staff has two notes, both with the number '6' below them.
 Example d: The bass staff has three notes, each with a '5-6' fingering below it. An arrow points from the first '5-6' to the second. The label 'Cadenzüberspielung (Ruggiero zur I)' is centered below the staves.

Die ascendente Aufeinanderfolge von Sextakkorden ist ein aufwärts steigender Fauxbourdon-satz. Der Einzelbaustein dieser Sequenz kann auf verschiedene Weisen vor dem Hintergrund der Clausellehre begriffen werden. Ein Sekundschritt aufwärts im Baß mit der Bezifferung 6 - kann Cantizans oder Occulta sein, je nach Signenlage. Bei der Bezifferung 6 6 muß man zusätzlich zu diesen beiden noch die Tenorizans mit einbeziehen.

In Beispiel 3a handelt es sich zunächst um eine Tenorizans, die in die Terz steigt (re-mi) statt in den Grundton zu fallen (re-do). Die ascendente Tenorclausel ist gleichzeitig Discantclausel-Mixtur: sie gibt ihre ursprüngliche fächerförmige Gegenbewegung zur Discantclausel auf und folgt dieser in Sextparallelen (Beispiel 3a). Beispiel 3b ändert die chromatische Folie. Dabei entsprechen gis/h und g/b den Principales um a herum. Nunmehr liegt eine Cantizans vor, wobei auch die anderen Stimmen ihre Bedeutung im Satz ändern: die Mittelstimme, in Bsp. a Mixtur, wird nun zur ascendenten Tenorclausel. Die Oberstimme wechselt von der Discantclauselebene auf f bezogen (Bsp. 3a) zur Altclauselebene (auf a bezogen). Der Ton e müßte dabei allerdings liegenbleiben. Die Aufwärtsführung nach f kann als Occulta verstanden werden, ist sie doch mit der "normalen" Baßclausel occulta e/f identisch. Durch diese occulte Altclausel haben wir es mit einer "Cantizans + Occulta zu tun." Eine einfachere Sichtweise besteht darin, die Clauseldeutung von 3a zu belassen. Die Tenorclausel gibt ihre ursprüngliche Bewegungsrichtung auf und steigt, gleich einer Mixtur zur Discantclausel, in die Terz. Geschieht das als reale Mixtur wie in Bsp. 3b, mit leittöniger Verschärfung, so nenne ich diesen Vorgang "Discantclausel-Infektion".

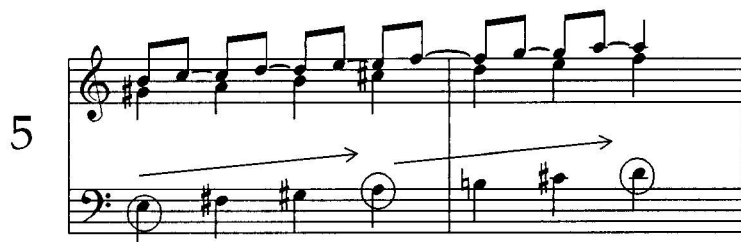
Beispiel 3c zeigt eine Baßclausel-Occulta, als Penultima bezogen auf die Umtima c und occult ins Supersemitonium as weitergeführt. Die Discantclausel liegt in der Mitte. Die Oerstimme kann hier als Tenorclausel in die Terz gehen - die Quintenparallele, die normalerweise entstehen würde, wird durch die Synkopation 5 - 6 umgangen.

Beispiel 3d: Das obere Tetracord in Moll wird bei steigender Bewegung mit Fülltönen versehen, die ascendente Signen haben (z.B. e-fis-gis-a). Vor dem Hintergrund der Clausellehre wird die jeweilige Ultima der Cantizans überspielt - wir sprechen von einer **Cadenzüberspielung**. Lösen wir die überspielten Ebenen ein, so erhalten wir einen chromatischen Baß aufwärts. Dieser ist eine Cantizans-Sequenz mit Occulta-Einstieg (typisch für den Choralstil Bachs).

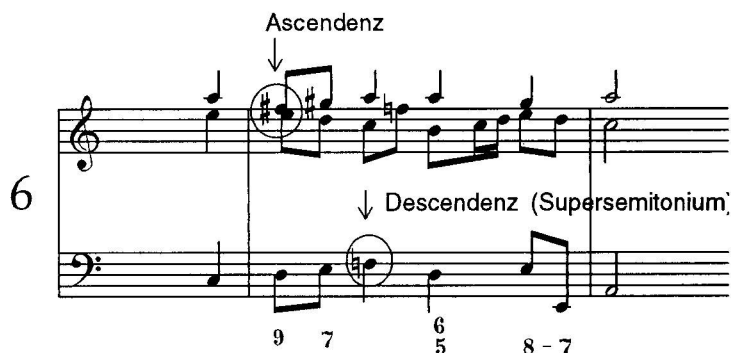


Der Schritt e/fis in Bsp. 3d klingt wie eine ganztönige Occulta in Moll; das Supersemitonium f wird überspielt. In der Ruggiero-Formel zur 1. Stufe in Moll ist diese Ascendenz conditio sine qua non. Darüber hinaus ist ein Satz, der mit ascendenten Signen "geflutet" ist, typisch für die französische Cembalomusik des 17./18. Jhs.. Ich spreche daher auch von "französischer Ruggiero-Clausel". Auch in den französischen Suiten J.S. Bachs oder auch in seiner französischen Ouverture aus der Clavierübung häufen sich derartige Ascendenzen auffällig.

Dazu auch folgende Beispiele:



Dieser Fauxbourdon aufwärts birgt als integrierende Fortschreitung einen Quartstieg (resp. Quintfall) in sich. Die Stütztöne (oder Zielebenen) werden durch Ruggiero erreicht, ohne daß sie metrisch-cadenziell profiliert werden. Es handelt - als integrierende Fortschreitung - um eine sequenzielle Weitung von Beispiel 3d. Dieses übergeordnete Modul besteht wiederum aus einer Sequenz, dem Fauxbourdon. Die Stütztöne haben synaphische Funktion: sie sind Ziel und Ausgangspunkt der Bewegung und "verknöten"⁴ zwei Module miteinander. Zum nächsten Beispiel:



4. "synaphe" (griech): der Knoten

Diese Ruggiero-Variante ist typisch für den Stil J.Ph. Rameaus. Von der ersten zur zweiten Zeit verlaufen alle Satzstimmen linear, die Rahmenstimmen in Dezimenparallelen, die Mittelstimme gegenläufig und kontrapunktisch inkohärent: als Altclausel setzt sie, gemessen am Baß, "zu früh" an, als Nonenvorhalt löst sie sich "zu spät" auf. Ascendenz (Oberstimme) und Descendenz (Occulta nach f im Baß) sind in dieser französischen Ruggiero-Clausel auf engem Raum vereint.

Führen wir in Beispiel 3a und b diese 5-6 Synkopation ein, so erhalten wir folgende Textur:

7

a b

5 - 6 5 - 6 5 - 6 5 - 6

Die Clauselanalyse in Betracht ziehend hat diese Synkopation, ein Patiens mit koinzidenter Konsonanz, verschiedene Funktionen. In Bsp. a wird die Discantclausel e/f zunächst imperfiziert und dann verspätet aufgelöst. In Bsp. b bleibt zunächst die Altclausel "korrekt" liegt und geht dann in die Occulta f. Dieser Ton klingt wie eine Antizipation des nächsten Akkordes. Das antizipatorische Moment in der Oberstimme wird in Bsp. b besonders deutlich.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß die Clausellehre ein Mittel ist, die melodischen Vorgänge inneralb der Sequenz zu verstehen, um nicht in mechanistischen Melodiemustern zu erstarren. Gleichwohl ist sie, um ein Bild des Philosophen Wittgenstein zu gebrauchen, "Leiter", die man abwerfen sollte, sobald man hinauf geklettert ist. Für das Verständnis größerer Flächen genügt es auch für den ascendenten Fauxbourdon festzustellen, daß eine diatonische Folie (5 - 6) mit verschiedenen chromatischen Folien belegt werden kann. Der Begriff "Discantclausel-Infektion" weist in diese Richtung. Was allerdings melodisch im Einzelnen geschieht, vermag die Clausellehre angemessen zu kennzeichnen und zu erklären. Sie verhilft der Sensibilität für die melodische Elementarfortschreitung auf der Ebene des Mikrokosmos, des Moduls nämlich, zu ihrem begrifflichen Recht.

Zurück zu Beispiel 1 und den Ruggiero-Varianten. Ausgehend von Beispiel 1a haben wir es mit einem kleinen Fauxbourdonsatz zu tun, der auf einem cadenziellen Rudimentton innehält. Die Bezifferung ist, unsynkopiert, 6 6 6... . Wir können diesen Fauxbourdonsatz erweitern und erhalten so den gesamten Ausschnitt des unteren Skalen-Pentachords im Baß. Der Einstieg ist eine ascendente Tenorclausel.

8

6 6 6

Ten.cl. (asc.) (Disc.cl.-Mix.)

Zurück zu Beispiel 1, nun in Moll:

1

a primär b sekundär c tertiär d quartär

6 6 6 6/5 6 7/5 6 9/7

Die Ruggiero-Clausel zur V hat vier Bezifferungskategorien, die durch Ligaturzunahme erzeugt werden. Beispiel 1b: Ligaturzunahme in der Oberstimme (Discantclausel-Imperfektion); der oszillierende Charakter der Oberstimme von Beispiel 1 weicht einer Patiensbildung.

Beispiel 1c: Tenorclausel-Imperfektion, tertiäre Bezifferung 5/7 statt 5/6

Beispiel 1d: alle Stimmen bleiben liegen (vollständige Ligatur); wir erhalten die Quartärbezifferung 7/9 statt 5/7.

In Beispiel 1b ist die Oberstimme Patiens, der Tenor Agens. Das bedeutet, daß die Oberstimme dissonant ist, also die Quinte des Akkords. Die Sichtweise Rameaus einer zum terzgeschichteten Akkord (3/5) hinzugefügten "Sixte ajoutée" entspricht nicht den tatsächlichen kontrapunktisch-melodischen Verhältnissen, auch dann nicht, wenn durch Simultandurchgang die Auflösung des Patiens gewissermaßen "eingefroren" ist, um schließlich verspätet durch die Auflösung 6/4 - 5/3 doch noch zu erfolgen:

9

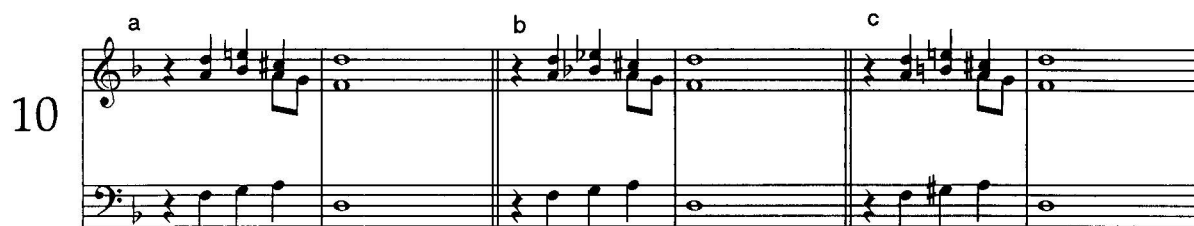
6 6 6/4 4-3# 6 6/5

↑ Simultandurchgang

Die Vorzeichen in Klammern deuten unterschiedliche chromatische Folien an. Grundsätzlich geht es auch hier um die Principales um Quinte, um den Ton g, herum: Tenor- und Discantclausel, jeweils halb- und ganztönig. Die Akzidentien sind frei kombinierbar.

Hier einige Varianten der Ruggiero-Clausel zur V:

Primär beziffert, 10b mit Neapolitaner:



Primär beziffert, mit 6# zur Antepenultima (fis/g im Baß ist ascendente Tenorclausel)

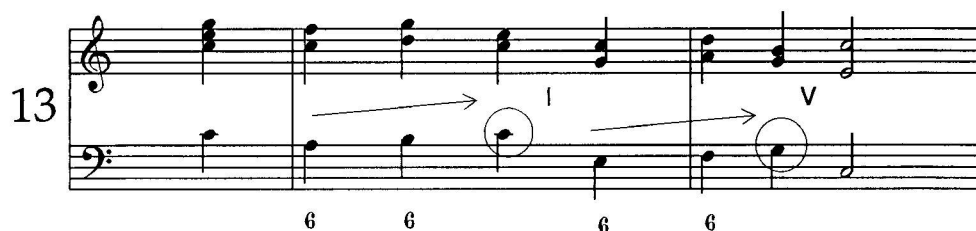


Eine für den Choralsatz J.S. Bachs wichtige und typische Ausprägung mit Tenorclausel in der Oberstimme; die oberquinttransponierte Baßclausel im Tenor wird hier als heteroleptische Austerzung passagierend zur Baßbewegung genutzt:



Nun versehen wir Ruggiero zu V mit einem Vorfeld in Gestalt von Ruggiero zur I. Die erste und die fünfte Stufe, die beiden Perfecta-Ebenen, werden stufenweise erreicht.

Primär beziffert, mit bewegter Oberstimme:



Sekundär beziffert:

14

6 6/5 6 6/5 8-7

Fügen wir zusätzlich einen Nonenvorhalt auf der I ein (Tenorclausel-Ornament), so erhalten wir eine Vorhaltskette zwischen Satz Sopran und -alt. Dieses sind die Konturstimmen des Modells. In vierstimmiger Darstellung muß der Tenor, sich durch Sprünge anpassend, heteroleptisch ausgleichen.

15

6/5 6/5 9 6 6/5 8-7

Reduziert auf den dreistimmigen Gerüstsatz:

15a

9 6

Die Auflösung des Nonenvorhaltes ist kontrapunktisch inkohärent: der Baß wartet die Auflösung in die 8 nicht ab und macht den Resolvierungston zur Sexte. Daher die von der Patiensaflö- sung her betrachtete "unlogische" Chiffrierung 9 - 6. Hin und wieder gibt es die Konvention, trotz des veränderten Baßtones "9 - 8" zu notieren (beispielsweise bei Händel).

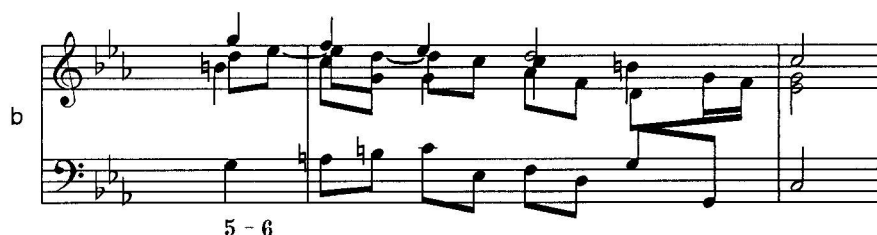
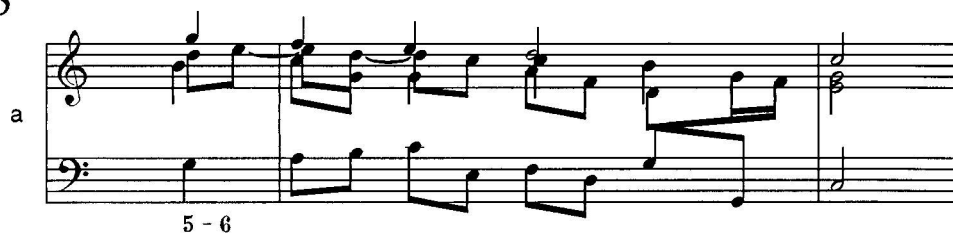
Dieses cadenzielle System kann beispielsweise im Bach'schen Choralsatz immer dann eingesetzt werden, wenn der Oberstimmen-Cantus-firmus von der 4. zur 1. Stufe des Modus schrittweise fällt. Die Schlußcadenz (Tenorclausel) ist dabei metrisch gedehnt.

16

6/5 6/5 9 6 6/5 8-7

Als Alternative zum Einstieg über die Quintlage bietet sich die *Capacitas Sextae* über der 5. Stufe an (Bsp. 18a). Dieses ergibt in Moll einen reizvollen, übermäßigen Signalakkord (Bsp. 18b).

18



Diese Formel ist bereits bei Christoph Bernhard im *Tractatus* erwähnt. Er führt sie als rhetorische Satzfigur im Kontext des "Cantar sodo" an, nicht, um sie als Cadenzformel vorzustellen, sondern als Beispiel für die Aufeinanderfolge zweier Dissonanzen. Dieses entsteht, wenn sich ein Patiens in eine wiederum dissonante Situation auflöst. Bernhard: "...wenn eine *Syncopatio* nicht, wie die Regel erfordert, durch eine folgende *Consonantz*...resolviert wird."⁵

19



Bereits in einem anderen Zusammenhang habe ich darauf hingewiesen, daß der Begriff des "Neuen" in der Zeit Bernhards und der des "stilo moderno" bei Bach einem nicht zu übersehenden Bedeutungswandel unterworfen ist.⁶ Das wird am Beispiel dieser Figur besonders deutlich. Bernhard beschreibt sie tatsächlich als Figur und damit als "Vitium artificale", als ein "mit Kunst angebrachter Fehler".⁷ Das impliziert eine Abweichung von einem als "richtig" empfundenen Normsatz. So gesehen ist die musikalisch-rhetorische Figurenlehre eine Kultivierung des "Häßlichen" als bewußte Abweichung vom "Schönen, Richtigen". Daß dieses ein elementare Eigenschaft des Kunstverständnisses in der Renaissance und Postrenaissance ist, zeigen die kunstphilosophischen Einlassungen zu diesem Thema, wie sie etwa bei Leon Battista Alberti (1404-72) in seinen *Tractaten* zur bildenen Kunst des Quattrocento ebenso herauszulesen sind wie aus den Aufsätzen Schillers zur Ästhetik (z.B. in "Anmut und Schönheit"). Nun ist die *syncopatio catachrestica* bei Bernhard kategorial eingeordnet in den "Stylus luxurians", den "leuchtenden", auch "stylus theatralicus" genannten Stil. Dieser steht, als gewissermaßen weltlicher Stil, dem "Stylus gravis", dem "schweren", geistlichen Stil gegenüber.

5. *Tractatus augmentatus*, Cap. 28

6. Preuß, "Die Anwendung...", S. 183 ff., "Alter und neuer Stil - Zur Rhetorik und Theatralik in der Barockmusik" (auch als separater Aufsatz); zur *syncopatio catachrestica* siehe S. 193

7. Begriff von Werner Krützfeldt

Auf erster Zeit ist in der Oberstimme auch "fis" denkbar. Ges unterstreicht, daß es sich um eine tertiäre Cantizans nach b handelt (ges ist Supersemitonium zu b). Diese wird leittönig überspielt (s.o.). Fis ist Discantclausel zu g, der Ton a im Baß wäre dann Tenorclausel-Penultima. Die Bezifferung $5b/6\#$ ist eine tertiäre Tenorizans-Bezifferung. Das Chroma fis/f in der Oberstimme von 1. zu 2. Zeit ist Discantclauselimperfection.

22

Zirkulierende Cadenzen

23

Die Bewegung des Basses bestimmt die Bezifferung. 6 ist primäre Tenorizans-, 5/6 sekundäre Cantizans-Bezifferung. Das stagnierende Moment in Gestalt des doppelten Baß Tones g-g wird zur Vorhaltsbildung 6/4 zu 5/3 genutzt. Die Kombination dieser Ziffern ist deshalb melodisch so organisch, weil in der rechten Hand ein Fächer entsteht: Sopran und Tenor, die "Außenhand", wandern aufeinander zu. Die Mittelstimme bleibt Sützligatur.

Spielend prägt sich das am besten ein, indem man eine Pendelbewegung ausführt, auch mit verschiedenen Signen.

24

28

Während die rechte Hand den Vorhalt 6/4 nach 5/3 auflöst, geht der Baß in den Sekundakkord-Transitus. Dieses ist der Einstieg in die Ruggiero-Clausel.

Schließlich ein Beispiel für eine integrierende Fortschreitung, die drei Kategorien verschränkt: Einstieg über Ruggiero, dann zirkulierende Cadenz über Sekundakkord-Transitus, dann Fonte zur Acquiescens-Ebene.

29

Bisher ging es um zirkulierende Cadenzen um die 5. Stufe. Bei einer Acquiescens wird die vierte Stufe umkriest - in Chorälen im 3./4. Ton mit phrygischer Tenorizans als Schlußcadenz ist diese Wendung häufig anzutreffen in Choralbearbeitungen Bachs.

Bach, "Aus tiefer Noth", Schlußcadenz

30

Der Ton b ist eigentlich Supersemitonium in d-moll - zu erwarten wäre, daß die 5. Stufe als Perfecta-Penultima umspielt wird und der Satz entsprechend in d-moll schließt.

31

Anegsichts des letzten Beispiels stagniert bei der Umkreisung der 4. Stufe (Beispiel 30) die Ober-

stimme auf der vorletzten Stufe, der zweiten Skalenstufe "re", die auch "affinalis" genannt wurde. Die zu erwartende Ultima d erscheint nicht. Printz erwähnt (in einem anderen Zusammenhang) den Begriff "dissecta", die "Abgeschnittene", oder auch "desiderans", die "sich weiter wünschende". In Beispiel 30 wird der Satz auf der Affinalis künstlich gebremst durch die Acquiescens nach e. Die phrygische Tenorizans f/e erhält so ein "Visum" durch das Vorfeld d-moll und wird in der Skala als Schritt mi-re interpretiert.⁹ Hierzu noch ein weiteres Beispiel:

Bach, "Wenn ich einmal soll scheiden" (Matthäus-Passion), Schlußcadenz

Einstieg über Cantizans nach c: die Ultima der phrygischen Tenorizans e wird unterterziert. Im mehrstimmigen Zusammenwirken der Stimmen (Clausula formalis) verändert die melodische Einzelstimme (Clausula) ihre Funktion. Sie ist nun nicht mehr Principalis (Tenorclausel), sondern Mixtur (Tenorclausel-Mixtur zur Satz-Tenorclausel d/c). Wird hier die Ultima unterterziert, so wird sie im Schlußtakt - bewirkt durch die Acquiescens - unterquintiert (a) und unteroktaviert (e). Der Gesamtzusammenhang dieser zirkulierenden Cadenz um die vierte Stufe ist gleichzeitig eine Katalog der möglichen Basiskonsonanzen des Phrygischen und daher eine Zusammenfassung der phrygischen Cadenzvarianten.

Zirkulierende Fakturen bieten uns die Möglichkeit, unseren Bezifferungskanon zu vervollständigen. Aus der Fonte-Sequenz haben wir die Primär- Sekundär- und Tertiärbezifferungen für die Cantizans, oder allgemeiner, sekundweise Aufwärtsbewegung im Baß, hergeleitet. Durch den umspielenden Charakter dieser Cadenzform werden Cantizans und Tenorizans einander gegenübergestellt, so daß es uns möglich ist, jene Bezifferungen für die Tenorizans herauszufiltern, die der Cantizans entsprechen.

Die Sekundärbezifferung für die Cantizans ist 5/6. Übertragen auf die Tenorizans entsteht die Sekundärbezifferung 3/4. Dieses ist, wie bei den anderen Bezifferungen auch, unabhängig von der chromatische Folie.

9. siehe: Preuß, "Die Anwendung...", Kapitel "Der Aspekt des Phrygischen", S. 214 ff.

Die Tertiärbezeichnung für die Cantizans ist 5/7 statt 5/6. Übertragen auf die Tenorizans entsteht die Sekundärbezeichnung 5/6 bzw. mit chromatischer Folie 5b/6#.

34

6 6 7 6 6# 6 7 6
5 4 5 4 5b 4 5 4

Innerhalb des Systems der Zirkulation entstehen die korrespondenten Tenorizans-Kategorien durch vollständige Ligatur. Nur die gegenläufig zum Baß umkreisende Mittelstimme bewegt sich. Die Phänomene Ligaturzunahme und Simultandurchgang erzeugen in Fauxbourdon- bzw. Tenorizanszusammenhängen die angereicherten Tenorizansbezeichnungen, in folgender Weise:

35

6 6# 6 4 3

Beispiel 35: Simultandurchgang in der Mittelstimme (Fingerpedal) erzeugt die Sekundärbezeichnung 3/4,

36

6 7 4-3 #
4 5

(entspr. 2/4/6)

Beispiel 36 (siehe auch Kapitel 9, S. 78): Mittelstimme ist Quasi-Transitus zur Mixturterz; Bezeichnung 4-3 sukzessiv.

37

2 7 4 6 #
5 3

Beispiel 37: dasselbe mit Fingerpedal (Simultandurchgang) in der daraus resultierenden vierstimmigen Darstellung (3/4 simultan).

38

2 7/5 6/5 4/3 6 #

Beispiel 38 macht deutlich, daß die Bezifferung 5/7 auf der Positio des zweiten Taktes für eine Tenorizans als Quartärbezifferung zu klassifizieren ist. 5/7 (quartär) ist Vorhalt zu 5/6 (tertär); 5/6 ist Vorhalt zu 3/4 (sekundär).

39

3 - 4
5 - 6

Beispiel 39: Capacitas Quinte zu Sextae (statt 7-6) in der Mittelstimme (Bezifferung: 5-6 sukzessiv); heteroleptischer Durchgang in der Oberstimme von der Ebene der Mixturterz zur Ebene der Rahmensexte T₂₁ (Bezifferung: 3-4 sekzessiv). Folgendes Beispiel 40 fingerpedalisiert die Oberstimme und erzeugt durch Simultandurchgang die Bezifferung 3/4. Der Simultandurchgang ist hier ascendent, im Gegensatz zu den Beispielen davor:

40

4/3

Beispiel 41: Fingerpedalisierung erzeugt in der Mittelstimme die Tertiärbezifferung 5/6:

41

6/5

Noch einmal zurück zu den Beispielen 36-38. Auch bei der Tenorizans steht 5/7 in der Kategorisierungshierarchie unter 5/6. Letztere ist nicht Sekundärbezifferung wie bei der Cantizans, sondern Tertiärbezifferung. Ab diesem Punkt ist die Kategorisierung mit der der Cantizans identisch. Der "Verzögerungsmoment" bei der Tenorizans besteht in der Bezifferung 3/4, welche gegenüber der Cantizans "parenthetisch" erscheint. Im Anhang an dieses Kapitel sind die Bezifferungen, die bis jetzt erarbeitet worden sind, kategorial-tabellarisch zusammengefaßt. Auffällig ist, daß die Tabelle durch die Bezifferung 3/4 eine Diagonalstruktur aufweist. In der Spalte "Sekundakkord" sind die Erscheinungsformen, nicht die Auflösungsvarianten in ihrer diatonischen Folie dargestellt (siehe hierzu Kap. 9). Da wir als ein Merkmal der tertiären Bezifferungen diagnostiziert haben, daß die Quinte der Ultima durch deren Supersemitonium in Moll ("Supertonium" in Dur) ersetzt wird, so stellt sich für den Sekundakkord (als Sekundärbezifferung ab origine) die Tertiärbezifferung 3/4 heraus. Diese steht wiederum eine Stufe "unter" der Sekundärbezifferung in der Spalte Tenorizans, so daß hier die Bezifferung 2/4/6 ein parenthetisch-retardierendes Moment gegenüber der Tenorizans darstellt.

Ligaturzunahme, Discantclausel-Imperfektion,
Simultanfurchung, Fingerpedal

Kategorie	Baß- bewegung	Sekunde aufwärts (Cantizans)	Sekunde abwärts (Tenorizans)	Sekundakkord (Altizans - Derivat)
Primär- bezifferung		6	6	- 6
Sekundär- bezifferung		6 5	4 3	6 4 2
Tertiär- bezifferung		6 5 7	6 5	4 3
Quartär- bezifferung			7 5	6 5
				7 5

13

Ruggiero - Sequenzen I

Ruggiero Terzfall, Ruggiero Terzstieg, Sekundakkord-Auflösungsvariante 2 - 6#, vollchromatischer Sekundakkord 2b

Jede Cadenz hat sequenzielles Potential, jede Sequenz hat cadenzielles Potential.

Jede Ruggiero-Clausel besteht aus einem kleinen Fauxbourdon aufwärts, der auf eine Cadenzstufe ausgerichtet ist. Jede zirkulierende Cadenz ist nichts weiter als eine kleine, meistens aus zwei Modulen bestehende Sequenz (z.B. Fonte oder Quintfall). Ein Fauxbourdon, der ein Rahmentetrachord abwärts durchschreitet, kann cadenzielle Funktion haben: bei Corelli beispielsweise die Funktion einer halbschlüssigen Appendixcadenz¹ mit der grammatikalischen Funktion² eines überleitenden "Doppelpunktes".

Corelli, Sonate I aus op.5, Adagio (Schluß)

4 3# 6 6 # D-Dur (phrygische Cadenzvariante)

Wir definieren nun die im letzten Kapitel beschriebenen Cadenzformeln als sequenzielle Module, die, wie gesagt, ihrerseits schon sequenzielle Textur haben - auf "kleinerer" Ebene. Die sich daraus ergebenden Fortschreitungen sind integrierend.

Unser Ausgangspunkt soll die Ruggiero-Clausel sein, die zunächst zur 1. und dann zur 5. Stufe führt.

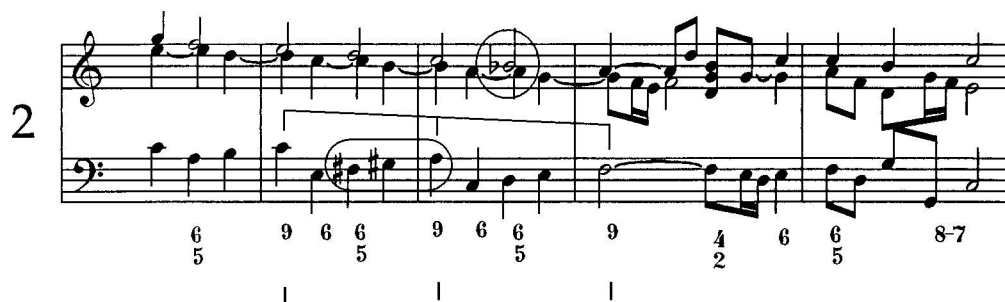
1 6 5 9 6 6 5

1. "Anhangscadenz", Begriff von Christoph Hohlfeld

2. Werner Krützfeldt spricht in seiner Kategorisierung rhetorischer Figuren auch von "grammatikalischen Figuren" oder "Inzisionen", Figuren mit Satzzeichenfunktion.

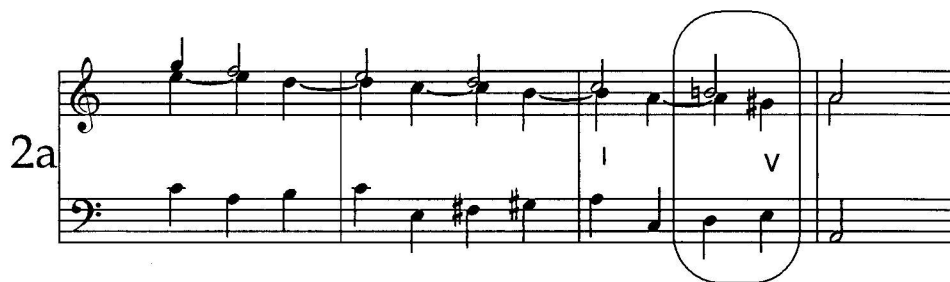
Ruggiero zur I ist gekennzeichnet durch die beiden Quintsextakkorde in ascendenter Folge. Dieses ist nicht zwangsläufig, auch andere Bezifferungskombinationen sind denkbar und möglich. Jedoch nur diese sekundäre Kombination erzeugt die kontinuierliche Vorhaltskette zwischen den Oberstimmen, welche ja nichts weiter ist als ein Terz-Sekund-Zug, der fingerpedalisiert wurde.

Daher ist die dreistimmige Darstellung besonders organisch: zur Zweistimmigkeit fingerpedalisierte Einstimmigkeit rechts, Baß links. Die Sequenz von Beispiel 1...



...bringt statt der Ruggiero-Formel zur V (dort nach g) immer wieder Ruggiero zur I, zunächst nach a, dann nach F. Die Cantizans nach g wird über gis nach a überspielt. Die erreichten Ebenen stehen im Abstand einer fallenden Terz zueinander: wir sprechen daher von **Ruggiero-Terzfall**.

Der diatonische Terzfall ist asymmetrisch und fällt von einer Mollebene eine große Terz, von einer Durebene eine kleine Terz. Die Signen für die jeweilige Unterterzebene liegen mal im Baß, mal in der Oberstimme. Die Baßsignen sind ascendent und entsprechen dem oberen Tetrachord einer steigenden Moll-Skala (fis/gis T2). Die Oberstimmen-Signen sind descendent (siehe T3₃, b). Die Ebene F hat einen Halbton zwischen a und b; hierdurch entsteht der charakteristische Quintsextakkord T3₃. Mit ganztönigem Agens h würde Ruggiero zur V (nach e) naheliegen und damit eine Cadenz nach a-moll. Ein Weiterschreiten nach F wäre dann Occulta.³



3. Einen Terzfall mit Occultae anzureichern ist ein Charakteristikum der Romantik, stiltypisch vor allem für Schubert. Siehe Kapitel "Romantische Harmonik I"

Beispiel 1 in vierstimmiger Darstellung. Die Konturstimmen bilden die beiden Oberstimmen, der Tenor ist heteroleptisch.

3

6/5 6/5 9 6 6/5

Als Ruggiero-Terzfall, vierstimmig:

4

6/5 6/5 9 6 6/5 6/5 9 6 6/5 6/5 9 8 4/2 6 6/5

Beispiel 5: Ruggiero-Terzfall, tertiär beziffert mit durchgehend chromatischer Oberstimme bis in die Cadenz hinein. In T₄₃ erscheint der cadenzielle Sekundschnitt in anderer Form als bisher. Während in der barocken Ausprägung der Sekundakkord das Signal für den Einstieg in die Cadenz ist, so ist für die Romantik der Quartsextakkord außerordentlich stiltypisch - mit Dur zur Moll-Terz besonders für Schubert.⁴

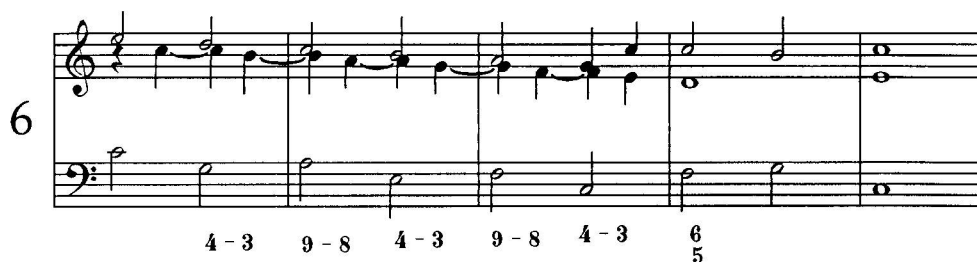
5

6# 7/5b 9 6 6# 7/5b 9 6 7/5 7/5 4 b 4 b 4-3

auch: 7/5 (ges) auch: 7/5 (eses)

Zurück zur Triosatzfaktur des 2. Beispiels. Wir fassen die Baßlinie als Ornamentation auf und dekolorieren:

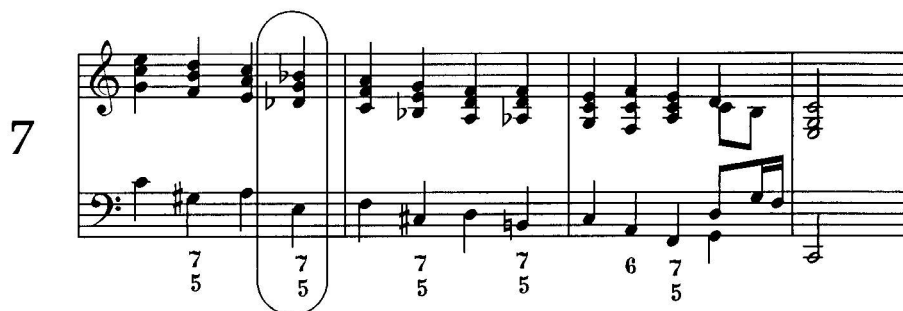
4. In der Spätromantik "verselbständigt" sich der Quartsextakkord, indem er als "Klangmonent" oder "simultanmelodisches Moment" eingefroren wird (Richard Strauß). Die Eintrübung der Dur- zur Mollterz erscheint bei Gustav Mahler, herausgelöst aus dem melodischen Kontext, als "Dur-Moll-Siegel" (Floros). (siehe Kap. Romantische Harmonik I)



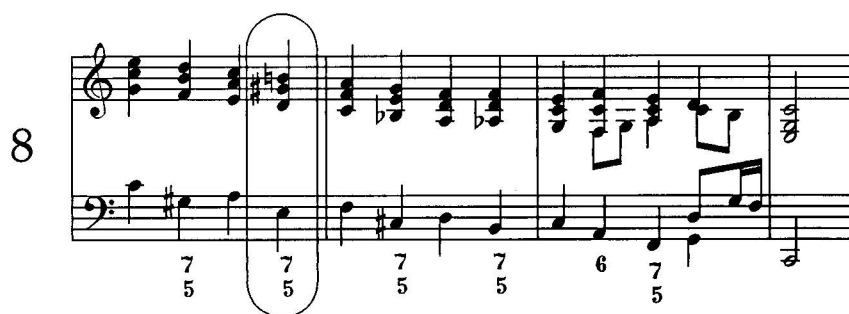
Vorhaltskette in der rechten Hand, Quart-Terz-Zug in der linken. Das Modul ist die fallende Quarte, die Acquiescens. Diese wird im Abstand fallender Terzen sequenziert.

Diese Sequenz ist unter dem Namen **“Pachelbelbaß”** bekannt - der historisch tradierte Name für das als Ostinato-Baß gebrauchte Modell ist **“Romanesca”**.

Verändern wir die modulare Artikulation, so konstituiert sich die steigende Sekunde als Cantizans-Modul, hier tertiär beziffert. (Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Terzfall-Abschnitte in der Fonte-Sequenz bei pentatonischer Auslassung leitereigener Strebetöne, Kapitel 10.)



Durch die tertiären Bezifferungen bewegen sich die Stimmen der rechten Hand vollständig parallel. Nun muß ein Sekundschritt aufwärts im Baß nicht zwangsläufig Cantizans sein, er kann auch als Occulta erscheinen. Bei tertiärer Bezifferung 5/7 statt 5/6 ändert sich nur die chromatische Folie. An der markierten Stelle entsprechen die Oberstimmen g/b (Bsp. 7) und gis/h (Bsp. 8) den Principales um a. In Bsp. 8 wird so die jeweilige Unterterzebene trugschlüssig erreicht.



Die Beispiele 7 und 8 sind in der Romantik angesiedelt, Bsp. 8 ist besonders häufig bei Schubert zu finden. Die Romanesca in Beispiel 6 ohne chromatische Folie ist ein natives Renaissance- und Frühbarock-Modell, hier in vierstimmiger Darstellung:

9

Discantcl-Imperf.

4 - 3 9 - 8 4 - 3 9 - 8 4 - 3

Fassen wir den Schritt g/a im Baß als Occulta innerhalb einer Sectio c auf, so ist der Alt Discantclausel (h/c). Durch die Übersbindung zu Takt 2 wird die Discantclausel imperfiziert.

Auflösung der Vorhaltskette: die beiden Oberstimmen gehen Terzparallel abwärts.

10

Discantcl-Imperf.

Diesen Umstand ausnutzend können wir eine gleichbleibende Oberstimme mit zwei Pachelbel-Bässen grundieren: der eine setzt auf der Unterterz an (die weitaus häufigere Variante), der andere auf der Unteroktave. Die Kombination aus beiden ergibt eine Pachelbel-Variante, bei der sich die Rahmenstimmen gegenläufig aufeinander zubewegen: der **Pachelbel-Fächer**. Dieses Modell ist außerordentlich häufig in den Choralensätzen Bachs zu finden, auch segmentiert.

Ersetzen wir jeden zweiten Akkord durch seinen Sextakkord, so laufen die beiden Rahmenstimmen dezimenparallel. Die Mittelstimme fällt in Terzen und bindet je einen Takt zu einem Modul.

12

Discantcl-Imperf.

6 6 6

Das Modul - 6 entspricht dem Einstieg in den Fauxbourdonsatz, ohne daß die Oberstimme die Capacitas Sextae nimmt.

13

Discantcl-Imperf.

6

11

a

b

“Pachelbel-Fächer”: U III + UV II mit Vorhaltskette aus a (Bsp. 9)

“a+b”

b a a b Ruggiero zur I, V

5-6 4-3 9-8 7-6 6/5 6/5 9-8 6/5

Die terzparallelen Rahmenstimmen in Bsp. 12 kennen wir vom Fauxbourdonsatz in Chorallage, mit Mixturstimme oben. Wir ändern dementsprechend den Alt. Dieser fällt nicht mehr terzweise von Takt zu Takt, sondern schreitet als 7-6-Patiens synkopiert abwärts.

14

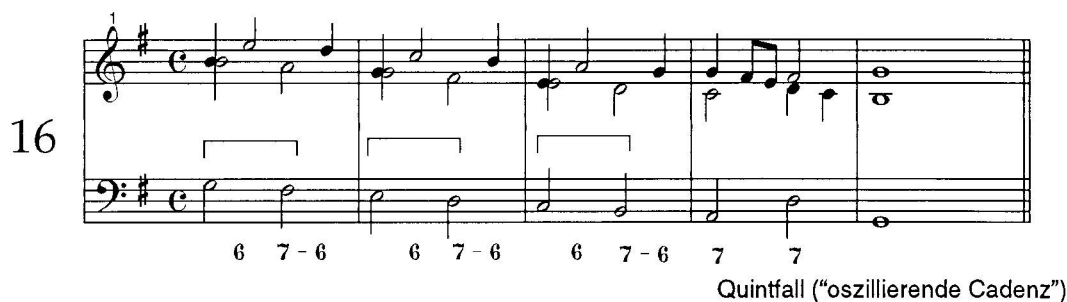
6 7-6 7-6 7-6 7-6 7-6

Die Pachelbel-Variante Beispiel 12 hatte einen ganzen Takt als Modul. Verglichen mit dem Fauxbourdon Beispiel 13 faßt der Pachelbel/Terzfall zwei Tenorizans-Module (7-6) des Fauxbourdon zu einem übergeordneten Modul zusammen. In Beispiel 11 macht das der Alt durch seinen Terzfall von Modul zu Modul offensichtlich. Wenngleich wir den Alt zu einem Fauxbourdon-Patiens verändert haben, so wird doch der Fauxbourdon nicht zu einer reinen Stufensequenz mit einer Halben als Modul. Er neigt nach wie vor dazu, zwei Halbe zusammenzufassen. Folgendes Beispiel 14 verdeutlicht das artikulatorisch, indem jede zweite Überbindung durch eine Pause ersetzt wird.

Hier wird das Wesen des Fauxbourdon als übergeordnete Sequenz besonders deutlich. Wie wir gesehen haben, erwachsen aus ihm Quintfall und Fonte-Strukturen, und auch der Terzfall/Pachelbel ist in ihm angelegt. Sein Wesen besteht darin, jeweils zwei Module der Stufensequenz zu einem



übergeordneten Terzfallmodul zusammenzufassen. Diese Form der modularen Artikulation macht ihn von Natur aus zu einer integrierenden Fortschreitung. Ähnlich wie in Beispiel 14 kann man das durch die melodische Faktur der Patiensstimme unterstützend herausarbeiten.



Wir sprechen daher auch vom **Fauxbourdon/Terzfall**.

Beispiel 16 mit vollständigem 7-6 - Patiens.

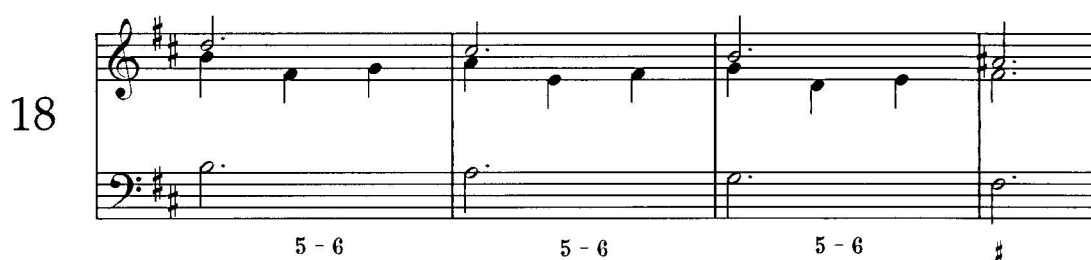


Von der Ruggiero-Clausel und dem Ruggiero-Terzfall sind wir nunmehr den Weg zum Fauxbourdon zurückgegangen.

Ausgehend vom Fauxbourdon wollen wir nun ein weiteres Terzfallmodell erarbeiten, das Ruggiero gemeinsam mit zwei Sekundakkordvarianten als wesentliches Moment in sich birgt.

Im 16. und 17. Jhd. waren Fauxbourdonstrukturen mit 5-6 statt 7-6 weitaus häufiger als zur Bach-Zeit. Daß hängt einerseits damit zusammen, daß präbarocke Harmonik grundsätzlich zur Grundtönigkeit neigt und mithin die Bezifferung 3/5 das Konstituens dieser Musik ist.

Wie weiterhin etwa bei Frescobaldi oder Sweelinck zu beobachten ist, gibt es modellhafte Situationen, die im Hochbarock aus dem Kanon des Vokabulars mehr oder weniger verschwinden, später jedoch, im 19. Jh., zu Zeiten des Historismus, aus ihrem apokryphen Zustand wieder verwendet werden, als bewußt archaisierende harmonische Wendungen im neuen Gewand. Dazu gehört die



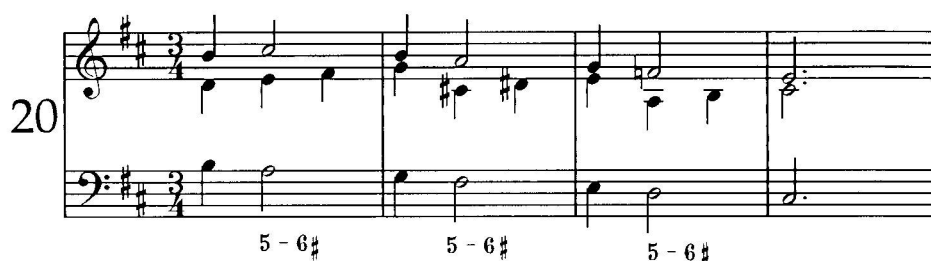
Quartfall-Sequenz, die eine fallende Quarte stufenweise abwärts sequenziert (und nicht, wie bei der Romanesca, terzweise).



Die Mittelstimme des Fauxbourdon mit 5-6 (Beispiel 18) füllt die steigende Terz mit Ruggiero zur I auf und ändert die modulare Artikulation der Sequenz. Dieses ist die modernere Variante, wie man sie manchmal noch bei Bach findet.

Die 7-6 Darstellung des Fauxbourdon in seiner hochbarocken Form birgt, wie wir feststellten, einen Fauxbourdon/Terzfall als integrierende Fortschreitung in sich. Beispiel 18 hat diesen Wesenszug verloren. 5-6 besitzt einzig den Charakter einer Stufensequenz, wohl deshalb, weil jede Discantclausel in der Mittelstimme aufgelöst wird. Dadurch, daß Discantclauselimperfectionen fehlen, emanzipiert sich jede Tenorizans als alleiniges Modul, das sich gegen übergeordnete Integration wehrt.

Ein Fauxbourdon/Terzfall mit 5-6 könnte so aussehen (Chorallage):



Verhält sich der Baß kontrapunktisch inkohärent, so entsteht eine deutlich jüngere Variante, angereichert mit Sekundakkorden. Die rechte Hand und die terzweise fallenden Ruggiero-Module in der Mittelstimme bleiben erhalten.

Die Ruggiero-Formel im Alt wird erzeugt durch eine **Auflösungsvariante des Sekundakkordes: 2 - 6#**. Die Bezifferung 6# ist eine chromatische Folie, die auf den **Fonteausschnitt 2 - 6** gelegt wird. 6# ist hier Tenorizansbezifferung; der Baß schreitet entsprechend eine Sekunde abwärts in die Ultima. Wir sprechen von der **Tenorizans- oder Ruggiero-Auflösungsvariante**. Ist der Agens über dem Baß ganztönig, so fällt der Satz von Dur nach Moll um eine kleine Terz. Dieses entspricht in

21

4/2_b 6# 4/2 6# 4/2 6#

Bsp. 21 der Mittelstimme des 2. Taktes.

22

"Ruggiero-Fächer"

6/4_# 2 6# Tenorizans

Ist der Agens halbtönig zum Baß, so haben wir es es mit dem **vollchromatischen Sekundakkord 2b** zu tun. Die kleine Sekunde zum Baßton ist in Dur leitereigen zwischen der 3. und 4. Stufe (mi-fa). Der Agens ist hier mi, der Patiens fa. Der Baß fällt entsprechend dem vorigen Beispiel um eine große Terz nach Dur. Der Sekundakkord löst sich abermals in seine Tenorizans- Variante 6# auf. Dieses entspricht der Mittelstimme des ersten Taktes in Bsp. 21.

23

2_b 6#

Verbinden wir beide Fassungen miteinander, so erhalten wir einen nicht äquidistanten, also diatonischen Terzfall, wie in Beispiel 21 gezeigt. Das folgende Beispiel zeigt dasselbe in vierstimmiger Darstellung. Der Sekundakkord "schiebt" sich als Agens über den Baß. Alle Stimmen der rechten Hand wandern stufenweise nach oben, die gesamte rechte Hand verschiebt sich. Der Zeigefinger determiniert die Sekunde, ob groß oder klein zum Baß. Diese Taste entspricht dem Grundton des Durakkords, in Terzlage.

Wir stellen den Ruggiero Terzfall aus Beispiel 4 der Tenorizans-Auflösungsvariante aus Beispiel

24

4# 2 6# 2b 6# 4# 2 6# 6 5 9 6 6 5

21/24 gegenüber.

25

a

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

b

2b 6# 4# 2 6# 2b 6#

Ruggiero liegt bei 25a im Baß, bei 25b im Alt. Dem Quintsextakkord mit kleiner Sekunde (Bsp. a, T3₃) entspricht der vollchromatische Sekundakkord 2b (Bsp. b, letzter Takt). Nun verbinden wir beiden Versionen zu einer integrierenden Fortschreitung, fügen noch die Ruggiero-Form in Konturstimmenlage ein (Oberstimme, Beispiel 24) und erhalten ein durchimitiertes Modell, bei dem Ruggiero "durch die Stimmen wandert". Um auf die Imitation (Terzkanon!) hinzuweisen, wird Ruggiero leicht ornamentiert und so aus dem Gerüstsatz herausgemeißelt.

26

2b 6# 4-3 6 6 5 6 5 4-3 2b 6# 4-3

Imitation und damit auch Kanon und Fuge sind Kategorien der Ornamentation und der Inte-

gration.

14

Ruggiero-Sequenzen II

Quintstieg, "Cadenz-Sequenz", Ruggiero - Monte

Wir gehen den umgekehrten Weg, indem wir aus einem elementaren, dekolorierten Modell der Renaissance und des Frühbarock eine hochbarocke Textur herleiten, die wiederum Ruggiero als Modul aufweist.

Bis jetzt haben wir zwei Möglichkeiten angesprochen, ein Acquiescens-Modul (fallende Quart bzw. steigende Quint) zu sequenzieren: einmal als Terzfall innerhalb eines Pachelbel- oder Romanesca-Basses, und einmal als Sekundfall, eingebettet als Ruggiero Sequenz innerhalb eines "Renaissance-Fauxbourdonsatzes" 5-6.

Hier nun die Sequenz dieses Moduls stufenweise aufwärts, als "Quintstieg".

1

4 - 3#

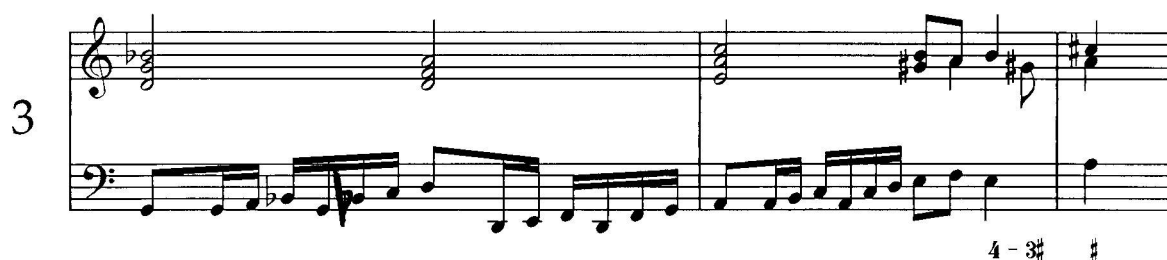
Der Terminus "Quintstieg" ist übernommen aus dem allgemeinen Sprachgebrauch und dennoch ähnlich problematisch wie "Quintfall". Ich habe bereits in jenem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß hier die Beschaffenheit des Moduls als die Sequenz kennzeichnender Begriff benutzt wird und nicht der Intervallabstand, in dem das Modul sequenziert wird. Hier liegt eine Inkonsistenz vor, die so lange kein Problem ist, so lange man sich ihrer bewußt ist. Logischerweise müßte die hier besprochene Fortschreitung "Sekundstieg" heißen, oder, analog zur Sprachgebung Riepels, "Monte".

Mit Baßornamentationen: Der Quintrahmen wird mit Achtertiraten ausgefüllt...

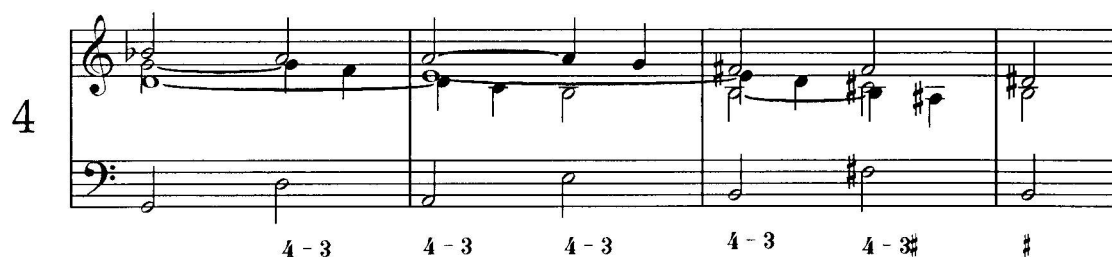
2

4 - 3#

oder mit einer Ornamentation versehen, die typisch ist speziell für das 16. Jh.:



Bis jetzt wurde die Sequenz so artikuliert, daß jeweils ein Takt als Modul definiert war. Die Ornamentationen unterstützten diese modulare Artikulation. Indessen haben wir eine steigende Quinte auch von Takt zu Takt und damit von Modul zu Modul. Das "artikulatorische Komma" können wir durch ein "Enjambement" überbrücken, indem wir eine 4-3 Vorhaltsbildung durch die Stimmen laufen lassen. Die Ausgangslage bleibt erhalten und wird nicht, wie in Bsp. 1, taktweise geändert, um das zweigliedrige Modul zu verdeutlichen. Die Übergänge von Halber zu Halber sind gleichberechtigt.



Durch diese einfache Veränderung haben wir eine integrierende Fortschreitung geschaffen: einerseits ist für das letzte Beispiel der Name "Quintstieg" angemessener als für Bsp. 1, da hier jeder Übergang von Halber zu Halber das gleiche artikulatorische Gewicht erhält. Somit könnte man diese Variante als steigende Quinten empfinden, wobei das Modul eine halbe Note mit Quartvorhalt wäre. Andererseits ist der Sekundstieg, die "Monte"-Textur und damit die taktweise Modularität nach wie vor inhärent, wenn auch nicht so konsistent wie in Beispiel 1. Die Stimmen der rechten Hand schließlich bilden Module von drei Halben: nach drei Halben sind die Stimmen rückschlüssig zu ihrer Ausgangssituation, eine kleine Terz tiefer. Jede dieser Stimmen hat ein subjektives Terzfallempfinden. Auch der Baß kann so artikulieren, das die Stütztöne des Terzfalls über den Quintstieg geblendet werden (eine Technik, die Chopin später häufig benutzt). Eine derartige modulare Artikulation löst einen polymetrischen 3:2-Konflikt zum notierten Takt und damit zur Stufensequenz aus. Analog der Einzelstimmtextur liegt es nahe, ein notiertes Dreiermetrum zu wählen:



Wir haben also eine integrierende Fortschreitung von drei Situationen: Quintstieg (Modul eine Halbe), Sekundstieg (Modul zwei Halbe), Kleinterzfall (Modul drei Halbe). Die Sequenz ist äquidistant und funktioniert auch nur so.

Mit ornamentiertem Patiens:



Durch die Ornamentation wird das kanonische Verhältnis zwischen den Oberstimmen noch deutlicher: Ober- und Unterstimme sind in Bezug zur Mittelstimme Canones in der Ober- und Unterquarte, im Abstand einer Halben. Die beiden Oberstimmen sind Sekundkanons im Abstand von zwei Halben. Tenor und Sopran sind Quintkanons im Abstand einer Halben.

Imitation und damit auch Kanon und Fuge sind Kategorien der Ornamentation und der Integration.

Der 4 - 3 - Vorhalt ist Discantclauselimperfection. Takt 1 von Beispiel 6 etwa müßte so cadenzieren:



Es liegt nahe, einen Vergleich anzustellen mit jenem Quintfall, dessen Modul in einer stagierenden Cadenz besteht (die von Christian Möllers "Alte Cadenz" genannt wurde¹);



Mit Discantclausel-Imperfection in der Oberstimme und nur einem weiteren Modul wird eine Acquiescens angehängt (Appendixcadenz). Trotzdem dieses bereits eine kleine Sequenz ist, bleibt der cadenzielle Charakter unbedingt erhalten. Jede Sequenz hat cadenzielles Potential, wie auch jede Cadenz sequenzielles hat.

1. siehe 4. Kapitel, S. 28

9

7 4-3 7 6/4 7 6/4 5/3

Nun die vollständig-sequenzielle Quintfall-Fassung:

10

7 6/4 4-3 7 6/4 4-3

Patiens

Disccl-Imp.

Der Unterschied zum Quintstieg ist für die Discantclauselimperfection, daß dort die imperfierte Discantclausel der neue Agens wird. Beim Quintfall wird sie zum Patiens.

10a

Disc.cl-Imp.

Agens

Quintstieg und -fall als integrierende Fortschreitung:

11

Quintfall Quintstieg Quintfall

Beispiel 12 bringt das Quintstiegsmodell als Triosatz:



In der dreistimmigen Fassung müssen die Oberstimmen heteroleptisch den jeweils neuen Patiens vorbereiten, da die dritte Oberstimme nicht bereits liegt (etwa der Tenor in Bsp. 4). Die modulare Artikulation der Oberstimmen beträgt nunmehr zwei Halbe und nicht drei, wie in der Vierstimmigkeit. Beide Oberstimmen laufen im Quintkanon.

Wir fassen die beiden Oberstimmen als fingerpedalisierte Einstimmigkeit auf und lösen das Fingerpedal.



Das Modul entspricht der geometrischen Teilung der Oktave: zwei Tetrachorde mit einem trennenden Ganzton² in der Mitte. Dieses wird jeweils taktweise wiederholt, versetzt um eine Sekunde aufwärts.

Wir legen diese Linie in den Baß und beziffern analog der Baßbewegung.

Die modulare Artikulation ist verändert. Der Satz beginnt mit einer (Ruggiero-) Cadenz in d. Diese Ebene ist nun Sockel für einen Sekundschnitt (d/e) der als Perfecta nach a führt. A-moll ist nun wiederum Sockel für einen Sekundschnitt, usw.. Die erreichte cadenzielle Ultima ist gleichzeitig Ansatz einer neuen Cadenz. Die Cadenzen steigen quartweise und sind chiasmisch miteinander verschränkt. Die cadenziellen Module bestehen aus drei Vierteln. Die Oberstimmen haben Ponte-Faktur, da stets die Discantclauseln oben liegen und sie springen müssen. Hierbei wechseln sich Quarte abwärts und Quinten aufwärts regelmäßig ab. Die rechte Hand erzeugt dadurch zwei melodische Ebenen, sie verläuft heteroleptisch. Jede dieser Ebenen ist ein Sekundstieg (Monte); Heteroleptische Oberstimme: cis/d, dis/e, eis/fis; Heteroleptische Mittelstimme: gis/a, ais/h. Auch dieses Modell ist eine integrierende Fortschreitung mit einer emphatischen Oberstimmentextur (vgl. Bach, Mat-

2. im griechischen Systema teleion die "Diazeuxis"

heterolept. Oberstimme heterolept. Mittelstimme

14

thäuspation, "Blute nur"). Möllers benutzte dafür den Namen "Cadenz-Sequenz".

Der Letzte Schritt:

15

Takt 14: Discantclauselimperfection im Baß, Bezifferung 2/4/6. Der Sekundschnitt erscheint als Sekundakkord durch Ligaturzunahme im Baß. Die Perfecta e/a in $T_{2,3}$ ersetzen wir durch eine sekundär bezifferte Cantizans gis/a. Die beiden Fonte-Elemente 2/4/6 - 6 und 5/6 - sind zu einem Ruggiero-Kontext zusammengefügt, denn der Sekundschnitt ist häufig eine Signal für die Cadenz, für die Ruggiero-Clausel. Der harmonische Impuls, die ruckartige Bewegung des Sekundakkordes pendelt durch die Ruggiero-Formel aus. Letztere hat so qua natura retardierenden Charakter. Es ist, als ob man einen Stein in Wasser würfe, der eine plötzliche Turbulenz auslöst (Sekundakkord), welche sich in konzentrischen Wellen allmählich beruhigt (Ruggiero). Zwei Bewegungszustände innerhalb eines Cadenz-Systems.

16

So ist T_3 in Bsp. 15 Discantclausel-Imperfektion. Das Modul dieser Sequenz ist die Ruggiero-Clausel mit Sekundschnitt. Dieses Modul wird stufenweise aufwärts sequenziert. Wir sprechen daher von "Ruggiero-Monte". Die beiden Rahmenstimmen bilden einen Quintkanon, der durch Or-

namentation melodisch profiliert werden kann:

17

Ruggiero-Monte

Fonte

Quinteintrübung

Wir reduzieren dieses Modell auf seinen diatonischen Gerüstsatz der Rahmenstimmen und erhalten so eine genealogisch ältere, schlichtere Variante.

18

Mit Durchgängen versehen wird die Ruggiero-Faktur plastisch. Die Durchgänge entsprechen oben den Bezifferungen 2/4/6 und 5/6. In der Renaissance werden sie passagierend ausgeterzt, was der Bezifferung 6 - entspricht. Der Quintsprung im Alt ist die oberquinttransponierte Baßclausel.

Wird der Rahmen dieses Ruggiero-Moduls im Baß auf den Quint-Eckton erweitert, so erhalten wir eine steigende Acquiescens-Sequenz...

... und sind damit an den Ausgangspunkt unserer kleinen Reise zurückgekehrt (Beispiel 21, entspricht Beispiel 1). Hier wird die Oberstimme nicht mit der Unteroktave, wie in Bsp. 20, sondern der Unterterz grundiert. Dieser Baß ist also transponierbar bei gleichbleibender Oberstimme, ein Phänomen, das wir auch schon beim Quintfall beobachten konnten. Die Oberstimme muß im zweiten Takt auf dritter Zeit den Ton h nehmen, da sonst eine verminderte Quinte zum Baß (b/e) oder inner-

19

Oberquinttransp. Baßcl.

6 6 6 6 6 4 - 3

20

UViii

halb des Basses, bei Ausgleich nach es, (a/es) entstehen würde.

So erscheint in der Oberstimme das Melodiemuster "B-a-c-h" geradezu zwangsläufig.

21

Uiii

15

Fächer I: Hexentreppe

Zirkulierende Cadenz, Äquidistanter Kleinterzfächer, Phrygische Sekundakkord-Auflösungsvariante, Übermäßiger Quintsextakkord und Tristanakkord, Tristanakkord-Fächer

Wir beginnen mit einer tertiär bezifferten zirkulierenden Cadenz um die erste Stufe.

1

6[#] 5^b 6 4 7 5

Nun erhält diese Cadenz ein Vorfeld, welches alle anderen Rudimenttöne, die Quinte und die Terz, in gleicher Weise umspielt.

2

zirkulierende Cad.

oszill. Cad. (Fonte zur IV)

6 4 2[#] 5 3 6 4[#] 5[#] 4 3 6[#] 5^b 4 6 4 7 5 4-3 6 6 4 6 5 6 5

Beispiel 2 ist eine **Fächerfigur**: Die Oberstimmen laufen in Gegenbewegung zum Baß; diese ist auf Sopran, Alt und Tenor verteilt - eine fingerpedalisierte, antagonistisierende Stimme. Löst man die Überbindungen, so wird der Gerüstsatz besonders anschaulich:

3

Schauen wir uns Beispiel 2 genauer an. Es stellt gewissermaßen eine "Enzyklopädie" der Tertiärbezifferungen dar, eine "regola dell'ottava" für Umspielungen, in nuce. Hier die Bezifferungen und die Akkorde, die umspielt werden, zur Vereinfachung in tabellarischer Darstellung.

Takt	Tertiärbezifferung	Umspielakkord
1 ₃	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2^\sharp \end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix} 7 \\ \text{auf } e \end{smallmatrix}$	
1 ₄		$\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
2 ₁	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4^\sharp \\ 3 \end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4^\sharp \\ 2 \end{smallmatrix}$	
2 ₂		$\begin{smallmatrix} 5^\sharp \\ 4 \end{smallmatrix}$ "Pseudo-Quartsextakk."
2 ₃	$\begin{smallmatrix} 6^\sharp \\ 5^\flat \end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$	
2 ₄		$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$
3 ₁	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$	

Baßvorhalt zur
Perfecta-Penultima

Sekundakkord
(Altizans-Derivat)

Tenorizans

Cantizans

Grundsätzlich stehen drei Akkordtypen in der Mitte der Umspielung: 3/5, im ersten Takt, 6/4 im dritten Takt (das entspricht der Ausgangssituation des 1. Beispiels) und eine "Pseudo 6/4" Situation im zweiten Takt. Wäre dies ein "richtiger" Quartsextakkord, so müßte man gis im Alt enharmonisch nach as verwechseln. Dann allerdings haben wir die Möglichkeit, äquidistant zu umspielen, d.h.: die Tenorclausel nach c halbtönig zu verschärfen (des/c), so daß c eng-symmetrisch umspielt wird (des-c-h). Dieses würde f-moll emanzipieren und die Sectio a-moll durch Äquidistanz aufweichen. Ebenso können wir die Tenorizans nach a (h/a) zu einer phrygischen (b/a) machen. Gemessen an den Quartsextakkorden f-moll und d-moll liegt ein Kleinterzfall als integrierende Fortschreitung vor. Hier das resultierende Modell, in c-moll:

4

entspr. Sekundakkord
(enharmonisch)

↑ entspr. #/7 (enarm.)

Notation ist
enharmonisch vereinfacht

Takt 1: Symmetrische Umspielung von g durch halbtönige Tenorizans und Cantizans (zirkulierende Cadenz, tertiär beziffert); Takt 2: Desgleichen auf e bezogen; Takt 3: Desgleichen auf cis bezogen usw.. Beispiel 2 ist die historische diatonische "Vorform", wie man sie bei J.S. Bach häufig findet. Beispiel 4 wird auch "**Hexentreppe**" genannt und ist seit Carl-Philipp- Emanuel Bach ein Topos, für das 19. Jh. zumal.

Über das Modul der zirkulierenden Cadenz hinweg, von Takt zu Takt, macht die Stimme, die gerade fächerförmig zum Baß umspielt hat, einen zusätzlichen chromatischen Schritt und schafft so erst die Möglichkeit für die andere Stimme, den zirkulierenden Staffelstab zu übernehmen. Nimmt man diesen zusätzlichen Ton als innehaltenden Zielton der Bewegung, so ist die Taktmotrik der einzelnen Stimmen auftaktig. Dieses steht in Konflikt zur Abtaktigkeit des zirkulierenden Moduls.

Wie nun aber ist dieser zusätzliche chromatische Schritt zu verstehen. Man kann es natürlich dabei bewenden lassen, daß die modulare Artikulation die Takte voneinander trenne, so daß die nähere Untersuchung der Taktverbindung nicht relevant sei, gewissermaßen ein "totes Intervall" im Sinne Riemanns.

Doch wollen wir die Zirkulationen, auch angesichts der Auftaktbewegung jeder einzelnen Stimmen, durch ein Enjambement verbinden, so lohnt sich eine nähere Betrachtung. Diese bringt vertraute Ergebnisse. Beispiel 4, Takt 1₃: Die Bezifferung 3b/5/7, zunächst Tertiärbezifferung der Cantizans fis/g, ist durch das 3b enharmonisch "Klanggleich" mit einem Sekundakkord. Bei der Weiterführung handelt sich um eine **tertiäre Sekundakkord-Auflösungsvariante**.

5



6
4
2

7
5

Der Sekundakkord wird mit dreifacher Ligatur geführt: er geht nach 5/7 (statt 5/6, statt 6).

Erinnern wir uns an die Herleitung aus der Fonte-Sequenz:¹

6

7 5 6 4 2 7 5 6 4 2 7 5 6 4 2

Wir können nun diese Fortschreitung mit einer chromatischen Folie belegen, wodurch die Bezifferung 5/7 als Penultima einer Perfecta erscheint. In Beispiel 7a wird der Sekundakkord so eingestellt, daß die gesamte rechte Hand sich nach oben "verschiebt" - der Baß ist Patiens. In Beispiel 7b

1. s. 9. Kapitel und Tabelle 1, S. 82

bleibt die rechte Hand liegen und die linke schreitet eine Sekunde abwärts - hier ist der Baß Durchgang. 7a bewirkt einen Sekundstieg (Monte), 7b einen Terzstieg (Pachelbel aufwärts).

7

a

b

Da die Penultima der phrygischen Tenorizans entspricht, ohne deren Bezifferung aufzuweisen, sprechen wir von der **phrygischen Sekundakkordauflösungsvariante**.

Wir sequenzieren zur Verdeutlichung Beispiel 7a...

8

... und erhalten eine Monte-Faktur, die als Modul die Perfecta, also die steigende Quarte, hat. (Im vorangegangenen Kapitel nahmen wir die Acquiescens, die steigende Quinte, als Modul.) Der Sekundakkord-Transitus verbindet die einzelnen Module. Als Auflösungsvariante ist er - auch in der historischen Genealogie - aus diesem Modell als separater Baustein herausgelöst.

Der historische Vorwurf und damit das elementare Melodiemuster ergibt sich, indem man den Sekundakkord-Transitus wegläßt und mit einer gegenläufigen Altclausel in der Oberstimme kontrapunktiert. Es entsteht eine Verschränkung von Alt- und Baßclausel in beiden Stimmen:

9

Altcl. Baßcl.

Baßcl. Altcl.

Jetzt werden die Altclauseln mit Durchgängen versehen; wir erhalten ein dreistimmiges Renais-sancemodell:

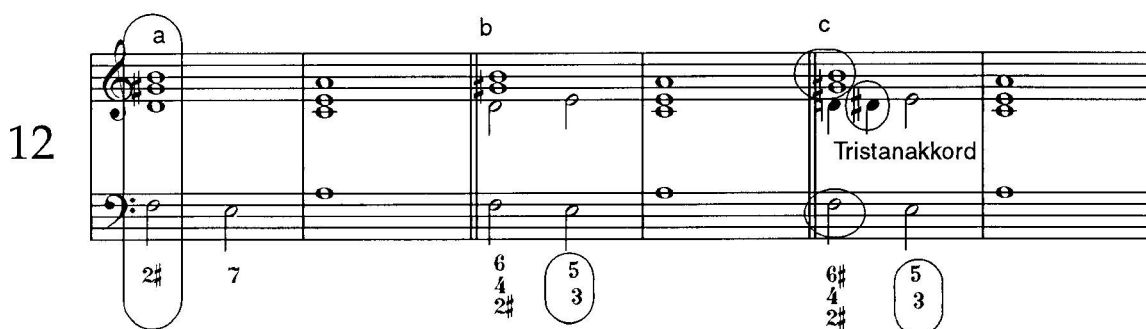


Die phrygische Auflösungsvariante ist nun in die Hexentreppe eingebunden. Sie stellt den zusätzlichen chromatischen Schritt dar, der ein zirkulierendes Modul mit dem anderen verbindet. Die weitere Fortführung nutzt aus, daß die Perfecta-Bezifferung $\#/7$ und die Bezifferung $5b/6\#$ über einer phrygischen Tenorizans "klanggleich" sind. Dieses setzt eine ("stillschweigende") Enharmonose von 7 nach 6 voraus, im folgenden Beispiel g nach fis:



Progressionen wie die Hexentreppe sind haptisch relativ leicht zu bewältigen, wie Beispiel 4 zeigt. Jeweils zwei Stimmen bleiben liegen, eine bewegt sich chromatisch gegenläufig zum Baß und übergibt nach dem 4. Schritt an die nächste Stimme. Die melodische Detailanalyse kommt komplizierter daher, und ist so zusammenzufassen: Zirkulierende Cadenz, phrygische Sekundakkord-Auflösungsvariante, Enharmonose $\#/7$ nach $5b/6\#$.

Zurück zu Beispiel 2/3 und der dazugehörigen Tabelle. Wir haben die Umspielung $4/6$ und "Pseudo-Quartsext" zu einer realen, äquidistanten Sequenz genutzt, der Hexentreppe. Deren Wesen ist es, mit relativ einfachen melodischen Fortschreitungen einen relativ komplexen, indifferenten harmonischen Raum abzugreifen. Befassen wir uns nun mit der Umspielung der Bezifferung $5/3$ im ersten Takt.



Die Bezifferung 2# (12a) ist eine tertiäre Bezifferung zur Perfecta-Penultima #/7. Der Baß ersetzt die Quinte der Ultima mit ihrem Supersemitonium. Diese Vorhaltsbildung entspricht, wie wir anhand der Fonte-Sequenz und der tertiären Cantizans-Bezifferung 5/7 sehen konnten, einer verzögert geführten Tenorclausel. Führen wir diese nach unten (f/e), so können wir die Discantclausel entsprechend nach oben führen (d/e, Bsp. 12b). Das liegenbleibende d im Tenor des Beispiels 12a ist demgegenüber Discantclauselimperfection. Diese Eincadenzierung von phrygischer Tenorizans und Discantclausel ist in 12b leitereigen und daher asymmetrisch. Beispiel 12c verschärft die Discantclausel, so daß der Ton e eng-symmetrisch umspielt wird. Der so entstehende Akkord ist der **Tristan-Akkord**.

Der Tristan-Akkord folgt den gleichen Prinzipien wie der übermäßige Quintsextakkord.

Diesen Umstand kann man sich leicht vergegenwärtigen. Wir greifen einen sog. verminderten Septakkord, der in Moll der chromatischen Folie einer Tertiärbezifferung entspricht. Nun haben wir zwei Möglichkeiten, den Baß als Tenorizans eine Sekunde nach unten zu führen: wir können eine große Sekunde fallen und führen die Discantclausel in einer der Oberstimmen fächerförmig in die Oktave zum Baß (Beispiel 13a). Hier ist die Tenorclausel ganztönig. Diese können wir halbtönig verschärfen und erhalten den **übermäßigen Quintsextakkord** (Beispiel 13b).

13

Übermäßiger Quintsextakkord

Noch einmal Beispiel 12. Hier verhält sich alles umgekehrt, dualistisch. Von der gleichen Ausgangssituation (verminderter Septakkord) fällt der Baß eine kleine Sekunde, die Discantclausel steigt eine große Sekunde, fächerförmig in die Oktave zum Baß. Nun wird die Discantclausel verschärft und wir erhalten den **Tristan-Akkord**.

Der Tristan-Akkord verhält sich dualistisch zum übermäßigen Quintsextakkord. Beide sind zwei Seiten einer Medaille. Ihre melodischen Bewegungsprinzipien sind identisch. Auch hier führen elementare melodische Fortschiebungen (Tenor-Discantclausel-Antagonismus) zu unterschiedlichen harmonischen Räumen. Von den Bezifferungskategorien her, und damit vor dem Hintergrund historischer Genese, ist der übermäßige Quintsextakkord eine tertiäre Tenorizansbezifferung, der Tristanakkord eine tertiäre Bezifferung zur Perfecta-Penultima.

Nun sequenzieren wir nach denselben Prinzipien wie die Hexentreppe. Hier steht die Bezifferung 3/5 in der Mitte der Umspielung, dort die Bezifferung 6/4:

14 "Klassische" Hexentreppe (mit übermäßigem Quintsexakkord)

Two systems of musical notation for a piece titled "Klassische" Hexentreppe. The first system consists of a treble and bass staff in 3/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble staff is composed of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. Below the first system, the chord symbols 6# and 6 are written above the 5b and 4 symbols respectively. The second system continues the piece with similar notation, ending with a double bar line.

14a Hexentreppe mit Tristanakkord

Two systems of musical notation for a piece titled Hexentreppe mit Tristanakkord. The notation is similar to the previous example, with treble and bass staves in 3/4 time and a key signature of three flats. The melody in the treble staff includes a chromatic step, which is highlighted by the chord symbols 6# and 5 written above the 4 and 3 symbols respectively. The second system continues the piece, ending with a double bar line.

Zum Schluß übernehmen wir die Idee des "zusätzlichen chromatischen Schritts" (Beispiel 15).

15



Nun liegt die Penultima von Tenor- und Discantclausel nicht mehr nur zwischen Baß (Tenorclausel) und einer der Oberstimmen (Discantclausel), sondern zwischen Oberstimme und Baß, Oberstimme und Tenor, Oberstimme und Alt. Die Oberstimme ist jetzt durchgehend am Fächer beteiligt und übernimmt nunmehr die Rolle des Basses in Beispiel 14. Die chromatisch steigende Linie liegt jetzt allein in der Oberstimme, so wie bis jetzt die chromatisch fallende Linie des Fächers allein im Baß lag. Beispiel 15 sieht aus wie ein Spiegel, ein "all'inverso", von Beispiel 14.

Der Tristan-Akkord ist das Spiegelbild des übermäßigen Quintsextakkords. Beide gewinnen ihre melodische Einfachheit durch die diatonische Folie und den damit verbundenen melodischen Elementarvorgängen, wie sie seit Jahrhunderten tradiert sind. Die beiden linearen Konturstimmen Tenor- und Discantclausel erreichen die Oktave der Ultima stufenweise, in Gegenbewegung und asymmetrisch. Der ganztönige Schritt wird verschärft. Diese alte Technik chromatischer Folie geschieht im Kontext einer zirkulierenden Cadenz und den damit verbundenen Tertiärbezeichnungen. Durch Ligaturzunahme ist die melodische Bewegung im Satz auf ein "stufenweises Minimum" beschränkt. Die Fächerbewegung, welche das Verhältnis der beiden Principales zueinander bestimmt, gerät sequenziell zu einer vollchromatischen Gegenläufigkeit. Dieses geht einher mit einer Weitung des harmonischen Raumes, dessen Komplexität und Indifferenz im Widerspruch zu jenen melodischen Elementarvorgängen zu stehen scheint. Die chromatische Folie verselbständigt sich zu einem äquidistant-symmetrischen System, welches unser auf ungleichen Abständen basierendes Notationssystem nur unzureichend wiederzugeben vermag, mit enharmonischen Lizenzen. Gleichwohl wirkt der Tristanakkord im flächigigen, sequenziellen Zusammenhang melodisch vermittelt, tatsächlich wie eine Variante des übermäßigen Quintsextakkordes, und keineswegs indifferent, zwielichtig. Um das zu erreichen, kommt die musikalische Zeit ins Spiel, der rhythmische Fluß und das Tempo. Nimmt man die Statik in Betracht, mit der der Tristankkord im Tristan-Vorspiel eingeführt wird, so mag man denn auch von einer "Erstarrung" des Melos reden. Je langsamer das Tempo, je länger das Ohr verweilt, umso eher friert die Melodie ein und verliert ihren Kontext. Das allerdings gilt nicht nur für den Tristanakkord, sondern für jede musikalische Situation. Löst man einen Akkord aus seinem melodischen Umfeld heraus, so fängt er ab einem bestimmten Zeitpunkt an, sein melodisches Ziel zu verlieren. Er ist ein Teil der Melodie, auf den Punkt zusammengeschrumpft, gleich wie bei Kandinsky der Speer des heiligen Gregor auf die Diagonale und schließlich auf den Punkt reduziert, freilich auch entsemantisiert wird. Die lange Tradition partieller Melodiebildung, die Idealperiode unvollständig zu lassen, vor allem von Bach und Beethoven kultiviert und durch Schumann ein Konstituens des romantischen Melodiegedankens geworden, kulminiert in einer "Entteleologisierung" des Melos im simultanmelodischen Moment des Akkordes.

Die Emanzipierung des äquidistant-symmetrischen Raumes vor dem historischen Hintergrund bloßer chromatischer Folien über einem diatonischen Bewegungsgrund ist nicht neu (man denke an die "Cromatisti" des ausgehenden 16. Jhs., die Neukonstituierung des chromatischen Tetrachords durch Vicentino und die Folgen des syntonischen Streites). Auch die Erstarrung von Melodie in der Statik gab es immer wieder (erinnern wir uns an die *Ars Antiqua* oder an die *Cantus-Firmus*-Behandlung etwa in Messen Obrechts). Doch ist hier, mit Blick auf das zwanzigste Jahrhundert, dieses Erstarren ein punktuelles, aus seinem Umfeld gelöstes und gleichzeitig verdichtetes: Die letztliche Konsequenz intergrierender Fortschreitungen heißt, unendlich viel auf unendlich engem Raum zu vereinen. Dadurch "explodiert" die Melodie in den Klang hinein. Die melodische Energie eines Tones wird immer mehr "potentialiter", je statischer der Fluß und je stärker die chromatische Verdichtung. Kommen beide Aspekte zusammen, so sind die melodischen Fortschreibungsmöglichkeiten unendlich und also in der Simultanität, im simultanmelodischen Moment des Akkordes gleichermaßen ausgelöscht. Dies ist der Weg zum "Prometheus" von Skrjabin. An diesem Punkte beginnt die Kategorie des Klangs, vor dem Melos ihr Recht einzufordern.