

# Anmerkungen zur Acquiescens

Prof. Volkhardt Preuß, Hamburg

Die modernen Begriffe der Harmonielehre unterscheiden drei Erscheinungsformen von Kadenzten: Ganzschluß, Halbschluß und Plagalschluß. Der Ganzschluß ist die Wendung D-T. Der Halbschluß ist die Wendung T-D oder DD-D. Der Plagalschluß ist die Wendung S-T.

Die Klausellehre des 17. Jhs. tut im Grunde nichts anderes, nur sehr viel differenzierter. Zunächst stellen wir fest, daß grundsätzlich unterschieden wird zwischen perfekten und imperfekten Klauseln. Die perfekten sind schlußfähig, die imperfekten sind es nicht. Diese einfache Kategorisierung entspricht der modernen Unterscheidung von Ganz- und Halbschluß, wenngleich wir die historische Begrifflichkeit mit „vollkommenem Schluß“ (*Clausula perfecta totalis*, V-I) und „nicht vollkommenem Schluß“ (*Clausula imperfecta*, hierunter fallen die *Cantizans*, *Tenorizans*, *Altizans*, und die *Trugschlüsse*) übersetzen müssen.

Im Grunde gibt es nur zwei perfekte Klauseln. Bei der *Perfecta totalis* wird die *Ultima* über eine *fallende Quint* erreicht. Und bei der Klausel, die Gegenstand dieses Aufsatzes ist, über eine *steigende Quint*. Diese nennt Wolfgang Caspar Printz<sup>1</sup>, jener etwas verrückte aber kongeniale Theoretiker ausgangs des 17. Jahrhunderts, als Bach gerade 14 war, „*Clausula Acquiescens*“, was ich mit „die Klausel, die sich beruhigt“ übersetze. Es steckt das Wortthema „Ruhe“ darin, wie man es etwa beim „Requiem“ findet („*Requiem aeternam*“, die ewige Ruhe). Friedrich Karl Kraft, wohl einer der namhaftesten deutschen Altphilologen des 19. Jahrhunderts, befaßt sich in seinem „*Deutsch-lateinischen Lexikon*“ ausführlich mit den Bedeutungsnuancen des Verbs „*acquiescere*“.<sup>2</sup> Hier lernen wir, daß dieses Verb die stärkste Möglichkeit aller klassisch-lateinischen Synonyme ist, den Vorgang des „sich beruhigens“ auszudrücken. Es bedeutet „Ruhe finden“ in dem Sinne, daß Kriegszustände, Widerstände gegen andere und gegen Widrigkeiten, aufgegeben werden zugunsten eines umfassenden Zustand des Friedens. Cicero verwendet das Verb als Steigerung von „*se consolari*“ (sich trösten), synonym mit „*tranquillo sis anima*“ (ruhig sei die Seele) oder „*dolorem abicere*“ (den Schmerz wegwerfen). Daß Printz dieses starke Verbum für diese Klausel heranzieht, ist bemerkenswert und sagt einiges aus über die Bedeutung, die er ihr beimißt. Wir werden so-

---

<sup>1</sup> Wolfgang Caspar Printz von Waldthurn: *Phrynii Mitilenaeeus, oder Satyrischer Componist*, Nieth und Zimmermann, Dresden und Leipzig 1696

<sup>2</sup> Friedrich Karl Kraft (1786-1866), *Deutsch-lateinisches Lexikon, aus den römischen Classikern zusammengetragen und nach den besten neueren Hülfsmitteln bearbeitet*, 2 Bände, Merseburg, Leipzig, 1820-1821.

gleich in die Printz'sche Quelle hineinschauen, doch zuvor möchte ich ein Referenzbeispiel aus der Musik heranziehen, das die Semantik und den Affektgehalt besonders deutlich macht.

In der Motette „Jesu meine Freude“ von J.S. Bach wird die klassische Bedeutung des Verbs „acquiescere“ musikalisch-rhetorisch ausformuliert. Dort heißt es:

*Trotz dem alten Drachen  
Trotz des Todesrachen  
Trotz der Höll' dazu  
Tobe Welt und springe  
Ich steh' hier und singe  
in gar sich'rer Ruh.*

Bach vertont das „Tobe“ mit einem solistischen Sechzehntel-Groppo in den Bässen, eine bildlichkeitsnachahmende rhetorische Figur.<sup>3</sup> Und nun wird es nicht weiter verwundern, wenn er auch die „sich're Ruh“ mit einer ausgedehnten Clausula Acquiessens kontrapunktisch faßt. Zusätzlich zur Bildlichkeit handelt es sich hier auch um eine sogenannte satztechnische Figur, denn die Acquiessens ist eine Satztechnik.

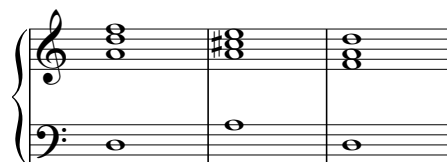
The image shows a musical score for the end of the first section of J.S. Bach's Motette "Jesu meine Freude". The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "in gar sich - - rer Ruh." The piano accompaniment has lyrics: "in gar sich - rer Ruh, in gar sich - rer Ruh." The score shows a complex contrapuntal texture with multiple voices and instruments. A box highlights the final measures of the first section, showing the "Clausula Acquiessens".

*Beispiel 1: Bach, Motette "Jesu meine Freude", "Trotz dem alten Drachen",  
Ende des ersten Abschnitts*

Es gibt also zwei perfekte, d.h. schlußfähige Klauseln: die *Clausula perfecta totalis* und die *Clausula acquiescens*.

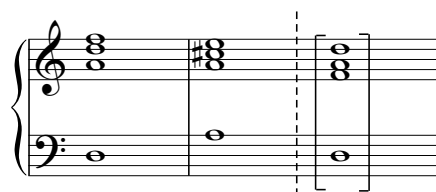
<sup>3</sup> Der Fachbegriff ist „Hypotoposis“ oder „hypotypische Figur“.

Hier die Darstellung einer einfachen Clausula perfecta totalis in d-moll. Die Oberstimme fällt von der 3. über die 2. zur 1. Stufe der Skala.



Beispiel 2

Nun schneide ich die Ultima weg, das heißt: ich halte auf der Penultima inne.



Beispiel 3

Wir können das auf zweierlei Weise verstehen. Entweder ist der Satz halbschlüssig, also offen. A-Dur wäre dann die Dominante oder 5. Stufe von d-moll. Der eigentliche Schlußakkord, also d-moll, läge dann in der Stille nach dem real erklingenden Akkord A-Dur. Er lebt gewissermaßen im imaginären Raum unserer Fantasie. Unser inneres Ohr, unsere Vorstellung *induziert* den weggeschnittenen Akkord. Die Klausel hängt in der Luft und wünscht sich ihre Vollendung. Printz nennt sie „*Clausula dissecta desiderans*“. „Dissecta“ bedeutet „die abgeschnittene“, „desiderans“ die „sich weiter wünschende“.

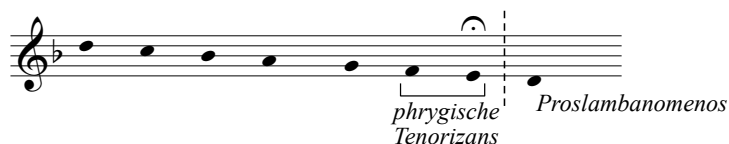
Oder aber wir nehmen die steigende Quinte d-a tatsächlich als *Acquiescens* wahr. Der Baß kadenziiert das a über die steigende Quinte d-a ein. A-Dur wäre dann die 1. Stufe.

Diese beiden Möglichkeiten bestehen nicht alternativ im Sinne eines „entweder-oder“, sondern existieren gleichzeitig. Sie sind zwei Aspekte eines kontrapunktischen Phänomens, der steigenden Quint im Baß. Modern gesprochen heißt das: d ist gleichzeitig Subdominante und Tonika, A ist gleichzeitig Tonika und Dominante. **Die Klausel ist gleichzeitig geschlossen und offen.**

Ich vereine daher die drei Begriffe: *Acquiescens*, *Dissecta* und *Desiderans*, die zur Ruhe kommende, die abgeschnittene und die sich weiter wünschende, zu einem *Oymoron*, zu einem Begriffspaar des inneren Widerspruchs:

**Clausula acquiescens dissecta desiderans.**

Melodisch bedeutet das, daß die Melodie auf der 2. Stufe stagniert oder innehält. Ich wähle das Beispiel in Moll, weil der Schritt von der 3. zur 2. Stufe abwärts ein Halbtonschritt ist. Sehen wir das Ganze auf d-moll bezogen, also halbschlüssig, können wir es dabei getrost belassen. Doch der Schritt f-e ist gleichzeitig eine phrygische Tenorklausel. Dann wäre, modal gesehen, e die Ultima, also die 1. Stufe. Der Ton e ist also gleichzeitig 2. und 1. Stufe!



Beispiel 4

Daher ist die Acquiescens ein überaus geeignetes Mittel, die phrygische Tenorizans zu kontrapunktieren.

Schauen wir auf den phrygischen Choral „Christus, der uns selig macht“. In dem folgenden Beispiel werden die vier Zeilenkadenzen mit der Acquiescens gefaßt. Deutet unser Ohr die Oberstimme als 2. Stufe, so schwebt der Ton, der die Zeile um eine Sekunde nach unten ergänzen würde, im Imaginären (siehe die Andeutung über dem Notensystem).



Beispiel 5

Die klassische hellenistische Musiktheorie trägt dem Rechnung, indem sie diesen hinzugefügten Ton „Proslambanomenos“<sup>4</sup> nennt.

<sup>4</sup> προσλαμβανομενος, griech. „der hinzugefügte Ton“, nach Ptolemaios, 3. Jh. v. Chr.

Zusammengefaßt: Die Clausula acquiescens dissecta desiderans ist eine perfekte, also schlußfähige Klausel, die gleichzeitig geschlossen und offen ist. Blenden wir ihren „dissecta“-Charakter hervor (den Charakter also des Abgeschnittenseins), dann stagniert die Klausel auf dem 2. Ton eines Modus. In Moll entspricht das einer phrygischen Wendung. Das Phrygische und die Acquiescens hängen eng miteinander zusammen. Die Ultima, die unser inneres Ohr ergänzt, heißt „Proslambanomenos“, der „hinzugefügte“ Ton. Insofern ist dorisch auf d eine Ergänzung von phrygisch auf e.

An dieser Stelle scheint es mir geeignet, einen kurzen Blick in den „Phrynis“ des Wolfgang Caspar Printz zu werfen. Das VIII. Kapitel des ersten Teils trägt die Überschrift „*Von denen Sectionibus und Clausulis Formalibus*“.<sup>5</sup> „Sectio“ definiert Printz als „*ein Theil der Melodey / so sich endet mit einer Clausula Formali.*“ Dazu muß man wissen, daß er zwischen den einstimmigen Klauseln und deren kontrapunktisches Ineinanderwirken im mehrstimmigen Satz unterscheidet. Die mehrstimmige Klausel, die vom Baß her bestimmt wird, nennt er Clausula formalis.

*§2. Clausula formalis aber ist der letzte Theil der Section, in welchen die Melodey oder Zusammenstimmung sich zur Ruhe neiget / so wohl den Text zu unterscheiden / als die Melodey in gewisse proportionirte Theile abzutheilen.*

Hier taucht zum ersten Mal die Funktion einer Klausel, nämlich „sich zur Ruhe zu neigen“, auf. Er unterscheidet nun des Weiteren zwischen perfekten und imperfekten, also vollkommenen und unvollkommenen Klauseln.

*§4. Perfecta ist / welche die Melodey oder Zusammenstimmung zur Ruhe führet / also daß darmit ein vollkommenes Ende einer vollkommenen Melodey oder Harmonie kan gemacht werden.*

*§5. Diese ist entweder Totalis oder Dissecta.*

Das ist ein interessanter Punkt, und schon hier zeigt sich der dialektische Widerspruch, den Printz geradezu nonchalante installiert. Denn eine Dissecta, also eine abgeschnittene Klausel kann ja, so möchte man meinen, nicht gleichzeitig perfekt sein und den Satz „zur Ruhe führen“. Ich empfinde die Selbstverständlichkeit, mit der Printz das macht, als außerordentlich

---

<sup>5</sup> Printz, a.a.O., Seite 26 ff.

wohltuend. Hier sehe ich in einer alten Quelle fast schon selbstverständlich vorausgesetzt, was ich tagein tagaus lehre: nämlich daß in der Kunst gegensätzliche Dinge sich nicht ausschließen, also nicht eine Entscheidung „entweder-oder“ herausfordern, sondern *gleichzeitig* existieren. Indem das eine zum Ereignis wird, verschwindet das andere nicht, sondern steht gleichzeitig im Raum, als sein alter Ego, als sein Zwilling.

Printz erklärt sehr klar, worin sich Perfecta Totalis und Dissecta unterscheiden:

*§6. Totalis ist / welche in der Grund=Stimme eine niedersteigende Quint oder aufsteigende Quart hat.*

*§7. Dissecta ist / welche im Fundament eine aufsteigende Quint oder absteigende Quart hat / also daß gleichsam die absteigende Quint oder aufsteigende Quart davon abgeschnitten zu seyn scheint.*

Erst jetzt fällt das Wort „Acquiescens“, indem er die Dissecta in zwei Möglichkeiten ausdifferenziert:

*§8. Clausula Formalis Perfecta **Dissecta** ist entweder **Desiderans** oder **Acquiescens**.*

Also doch entweder-oder; worin aber besteht der Unterschied?

*§9. Desiderans ist / welche ihren abgeschnittenen Klang verlangt / oder vielmehr macht / daß er verlangt werde / entweder vermittelt kleineren Noten / oder kürzerer Synkopation über der letzten Fundamental-Note.*

*§10. Acquiescens ist / welche / obschon das abgeschnittene Intervallum nicht da ist / doch denen Ohren mit einer längern Verweilung in[...]der letzten Fundamental-Note / eine Vergnügung verursacht / daß sie das abgeschnittene Intervallum nicht verlangen.*

Im Grunde haben die beiden Varianten der Dissecta, nämlich die Desiderans und die Acquiescens, dieselbe Grundeigenschaft: sie sind *perfekte* Klauseln und die Ultima der fallenden Quint ist *abgeschnitten* und wird vom Ohr verlangt. Die Frage ist nur, mit welcher Intensität das geschieht. Bei der Desiderans bleibt das Verlangen bestehen, bei der Acquiescens ist es zwar auch da, verflüchtigt sich aber durch die Dehnung des letzten Akkordes, durch die

„Verweilung“, auf ihm, wie Printz es nennt. Aus der Penultima wird nun eine Ultima, der Satz reißt nicht plötzlich ab, sondern fermatiert auf der Oberquint. Das Beispiel aus „Jesu meine Freude“ (Seite 2, Beispiel1) können wir als paradigmatisch annehmen für die vielen Ritardandi und Ritenuti, die mit der Acquiescens aufführungspraktisch Hand in Hand gehen. Und nicht nur das: wir werden uns auch mit dem Phänomen des Orgelpunkts auseinandersetzen müssen - denn was ist ein Schlußorgelpunkt anderes als eine „Verweilung“?

Die Entscheidung, ob das Ohr die steigende Quinte im Baß als desiderans oder acquiescens wahrnimmt, hängt nach Printz also von der Kürze bzw. Länge der Klausel ab. Johann Walther bringt in seinem „Musicalischen Lexicon“<sup>6</sup> die etwas ausufernde Sprache von Printz in eine knapp zusammenfassende Form.

*Clausula dissecta heißt: wenn die Grund=Stimme entweder um eine Quart herunter= oder um eine Quint hinaufsteiget, und eine Note gleichsam von der Cadenz abgeschnitten zu seyn scheint. Diese letzte Gattung zehlet Printz im 1. Theil des Satyr=Componisten, p.27, unter die Clausulas perfectas. Conradus Matthei aber in seinem Unterricht von den Modis Musicis, p.8, unter die Imperfectas. Clausula dissecta acquiescens ist, deren Noten, wegen Größe des Valoris verursachen, daß das Gehör, die abgeschnittene Note zu hören, eben nicht verlangt. Clausula dissecta desiderans aber ist: wenn das Gehör, wegen Kürze der Noten, die abgeschnittene noch verlangt.*

Das Gefühl, daß eine Klausel abgeschnitten ist, setzt voraus, daß unser Ohr die gewünschte Ultima - wie Printz es ausdrückt - *verlangt*. Das heißt, daß es ein empfundenes Spannungsverhältnis gibt zwischen unserer Vorstellung und dem sinnlichen Erleben des tatsächlich Er klingenden.

*§29. Dieser Sonus oder Klang [gemeint ist die Ultima, die eine Klausel vollkommen macht, d.V.] wird entweder ausdrücklich gesetzt / oder versteht sich. Ist jenes / so heisset er Sedes Expressa (ein ausdrücklicher Sitz); Ist dieses / so heisset er Sedes Subintellecta (ein verdeckter Sitz).*

Sedes Expressa definiert Printz also in dem Sinne, daß alles, was unser Ohr erwartet, auch erklingt. Sedes Subintellecta sind die musikalischen Momente, die unser Ohr - oder unsere

---

<sup>6</sup> Johann Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, Neudruck Faksimile Kassel und Basel 1953

durch Erfahrung genährte Fantasie - induziert. Diesen beiden Kategorien ordnet er die Klauseln zu. Die Dissecta aber gehört zu *beiden*, das ist das Interessante. Die beiden Ausformungen der Dissecta aber, die Desiderans und die Acquiescens, ordnet Printz unterschiedlich ein: erstere der „Sedes subintellecta“, letztere der „Sedes expressa“.

§30. *Sedem Expressam haben 1. Clausulae perfectae Totalis, 2. Dissectae Acquiescens [...] Denn in diesen wird der Sitz leicht erkannt / weil er der letzte Klang in der Grund=Stimme ist / als der da erfordert wird / die Clausulam Formalem ganz und völlig zu machen.*

§31. *Sedem Subintellecta haben 1. Dissectae Perfectae Desiderantes: Denn der desiderierte Sonus ist Sedes Subintellecta; Weil er die Clausulam vollkommen machen würde / wenn er hinzu gethan würde. [...] 3. Ordinatae Adscendens Imperfectiones: Denn der letzte Sonus der desiderirten absteigenden Quint oder aufsteigenden Quart, an deren statt die aufsteigende Sekunde gesetzt ist / ist Sedes Subintellecta; Weil er die Clausulam Formalem vollkommen machte / wenn er an statt des letzten Soni der besagten Secundae gesetzt würde.*

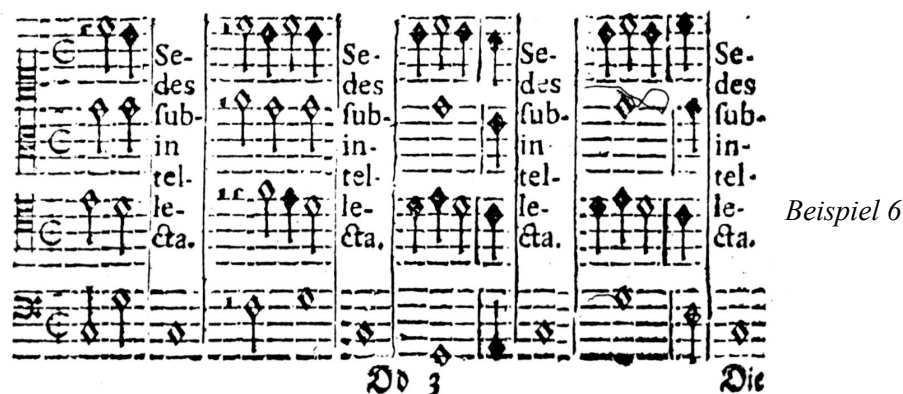
Die steigende Sekunde ist *anstatt* der fallenden Quinte im Baß gesetzt: diese Klausel nennt Printz „*Ordinata adscendens imperfectior*“ die (lat.) „ordentlich steigende und imperfektere Klausel“ (übers. d.V.).<sup>7</sup> Heute nennen wir sie einen „Trugschluß“. Die fallende Quinte wird *versteckt*. Daher sprach man in der Zeit auch davon, daß der Baß eine „*Occulta*“ sei (von lat. „*occultare*“, verbergen). Sedes Subintellectam haben also jene Klauseln, deren Ultimae entweder weggeschnitten sind, oder deren Ultimae durch einen anderen Baßschritt ersetzt werden und so verborgen sind. In beiden Fällen verlangt das Ohr eigentlich eine steigende Quart oder fallende Quint zur Ultima. Hier die Zusammenstellung von Printz:<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> „*imperfectior*“ ist der lateinische Komparativ zu *imperfectus*, also tatsächlich mit „unvollkommener“ zu übersetzen. Unvollkommener im Vergleich wozu? - das ist die Frage. Die Antwort ist bei Printz leicht zu finden: die zweite Möglichkeit, einen sekundweise steigenden Baß zu harmonisieren, ist die Cantizans, bei der die Diskantklausel im Baß liegt. Wenn wir uns den Leitton im Baß vorstellen, so ist das keine „anstatt“-Wendung, sondern ihre Auflösung ist zu erwarten. Daher nennt Printz diese Wendung auch „*Ordinata adscendens perfectior*“, die „perfektere“ dieser beiden steigenden Stufenklauseln im Baß. Beide zählen übrigens generell zu den imperfekten Klauseln, nur eben mit dieser Abstufung.

<sup>8</sup> Printz, Phrynis, S.29





Für uns von Bedeutung ist hier das erste und dritte Beispiel. Das alleinstehende c im Baß ist der zu erwartende Ton. Printz unterstellt also, daß wir in beiden Fällen eine Perfecta in unserem inneren Ohr, in unserer Fantasie ergänzen. Er promoviert gewissermaßen das Ohr von einem reinen Wahrnehmungsorgan, das ausschließlich perzeptive Kompetenz hat, zu einem Organ der aktiven Vorstellung, das zur Induktion und nachschaffenden Vorstellungskraft fähig ist.

Warum erwähne die steigende Sekunde, die trugschlüssige Occulta, in einem Aufsatz über die Acquiescens? Um das zu verstehen, schauen wir uns folgende Sequenz an, die im 17. Jahrhundert unter dem Namen „La Romanesca“ ein berühmter Ostinatobaß war und heute unter ihrem Namen „Pachelbelbaß“ verbreitet ist:



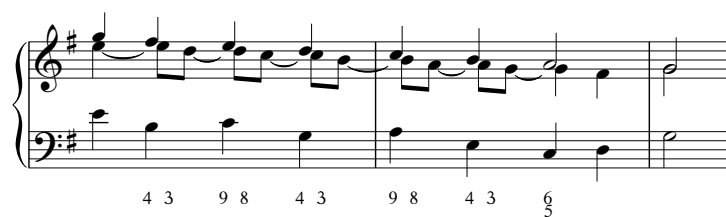
*Beispiel 7*

*Einfacher Pachelbelbaß von der Unterterz im Baß, ohne Vorhalte*

Diese Sequenz hat auf den ersten Blick folgende Eigenschaften: der Baß hat einen Quart-Sekund-Zug, d.h. Quarte abwärts und Sekunde aufwärts. Sopran und Alt fallen skalenförmig in Terzparallelen. Der Alt fällt halbtaktig um Terzen. Soweit die Reportage.

Eine Sequenz, welcher Art auch immer, hat einen Baustein, der in einem bestimmten Intervallverhältnis steigend oder fallend wiederholt wird. Dieses Element ist hier die fallende Quart, also die Acquiescens, die terzweise abwärts sequenziert wird. Wir können also von einem „Acquiescens-Terzfall“ sprechen. Das harmonische Tempo dieser Sequenz ist halbtaktig, also Halbe, was bedeutet, daß zwischen der zwei und der drei ein Atemzeichen liegt. Der

Baustein der Sequenz erzeugt also deren Artikulation. Die steigende Sekunde von der zwei zur drei ist eine Folge der terzweise fallenden Acquiescens-Sequenzierung, nicht das originäre Element der Sequenzierung. Das heißt aber nicht, das die steigende Sekunde keine kontrapunktische relevante Verbindung ergäbe und es nicht wert sei, genauer betrachtet zu werden. Und tatsächlich ist diese Betrachtung ergiebig. Schauen wir uns den Übergang von Takt 1 zu Takt 2 an. Vom c aus betrachtet (Takt 1 auf drei im Baß) ist der Folgeschritt g-a nämlich ein Trugschluß, eine Occulta, eine „Adscendens imperfectior“ im Sinne von Printz. Hier wirken also zwei der Möglichkeiten, die Printz mit „Sedes subintellecta“ anspricht, in der Sequenz zusammen, die *Dissecta desiderans* und die *Occulta*. Der Trugschluß von Takt 1,4 zu Takt 2,1 wird durch Vorhaltsbildungen noch unterstützt:



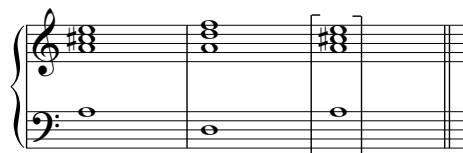
Beispiel 8: Pachelbelbaß mit Vorhaltsbildungen

Von Takt 1,4 auf Takt 2,1 möchte der Ton h im Alt, als Diskantklausel-Penultima und Leitton, nach c. Dieser Schritt bleibt der Stimme verwehrt - sie bleibt liegen und wird von der Tenorklausel d-c im Sopran nach unten gedrückt als Vorhalts-Patiens - und damit ihrerseits zur Tenorklausel h-a. Ein Vorgang außerordentlicher Delikatesse, keineswegs nur ein „Parallelismus“, der mit Vorhalten angereichert ist! Die Diskantklausel h-c wird imperfiziert, ihre Ligatur ist *erzwungen*; das ist der Unterschied etwa zu einer liegenbleibenden Altklausel. Deren Ligatur ist natürlich, da sie keine latente Bewegung verhindert. Ich unterscheide daher **Ligaturen mit Bewegungsklatenz und solche ohne Bewegungsklatenz**.

Was wir diesen Ausschnitten aus dem „Phrynis“ entnehmen können ist, daß Printz eine ungewöhnliche Sensibilität des Hineinhörens in den kontrapunktischen Satz hat. Er lotet aus, welche Kriterien das Perfekte und das Imperfekte einer Klausel hat und schafft so einen Ordnungskanon, dessen Kategorien nicht definiert, sondern begründet sind. Auch wenn er die Desiderans und die Acquiescens in verschiedene Kategorien, nämlich der Sedes Expressa und Sedes Subintellecta, einordnet, so haben doch beide Beides. Denn beide vereinen das Vollkommene und Unvollkommene in sich. Das zeigt sich daran, daß Printz sie *beide* mit der Antinomie Perfecta *und* Dissecta versieht. Gehen wir noch einmal zum Zitat von Johann Walther zurück. Dort ist zu lesen, daß Matthei die Clausula Dissecta zu den imperfekten Klauseln zählt, im Gegensatz zu Printz. Diese unterschiedlichen zeitgenössischen Einschätzungen sind

ein historischer Beleg, wie sehr diese Klausel zwischen Geschlossenheit und Offenheit hin und her pendelt.

Ich möchte nun der Frage nachgehen, ob das Phänomen des Abschneidens der Ultima auch auf eine „normale“ Clausula perfecta anwendbar ist. Das würde bedeuten, daß ein Ganzschluß D-T auch halbschlüssiges Potenzial birgt, da wir eine Acquiescens erwarten. Die Ultima dieser Acquiescens ist wäre dann „dissecta“, also abgeschnitten:



Beispiel 9

Hierzu einige Referenzstellen. Die erste stammt von Johannes Ockeghem und ist die Schlußkadenz des 26-stimmigen Kanons „Deo gratia“. Die zu erwartende Acquiescens g-d ist abgeschnitten, der Satz endet mit einer Perfecta V-I. Sinngemäß könnten wir von einer „Clausula perfecta dissecta desiderans“ sprechen.



Beispiel 10: Ockeghem, Deo gratia (Canon XXXVI vocum), Schluß,  
mit vier ausgewählten Stimmen aus 26

Frescobaldi, Toccata Quinta, Schlußkadenz:



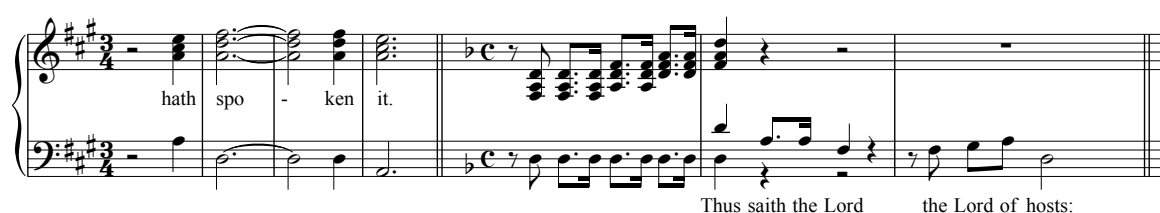
Beispiel 11

Der Satz pendelt über dem Orgelpunkt zwischen g-Moll/G-Dur und D-Dur hin und her. Ein vertrauter Schlußorgelpunkt, der D als Ultima festlegt und über *Acquiescens* g-d einkandenziert. Der Satz kommt tatsächlich durch das Pendel zur Ruhe. Doch der letzte Takt friert die Penultima der *Acquiescens* ein. D erweist sich als 5. Stufe, die Toccata endet auf G. Ohne Frage ist diese *Perfecta* gleichzeitig abgeschnitten und sich weiter wünschend, *dissecta desiderans*, da wir eine *Acquiescens* erwarten.



Beispiel 12: Frescobaldi, *Toccata Quinta*, Schlußorgelpunkt, Reduktion

Ob eine Klausel eindeutig auf der Ultima endet oder den eigentlichen Schlußakkord in die fermatierte Stille danach (und damit in unsere Fantasie) verlegt, hängt wesentlich davon ab, welche Erwartung wir hegen. Warum also nehmen wir den Schluß des Ockeghem- und des Frescobaldi-Beispiels als *dissecta* war? Weil unsere Erwartung genährt wird durch unsere Erfahrung. Und die sagt uns, daß die *Acquiescens* als Schlußklausel ein vertrauter Topos ist, eine Bestätigung ganz im Sinne der rhetorischen Figur der *Confirmatio*. Bei Händel beispielsweise ist der „Messias“ von plagalen Anhangskadenzen regelrecht „überflutet“. Hier nur ein Beispiel:

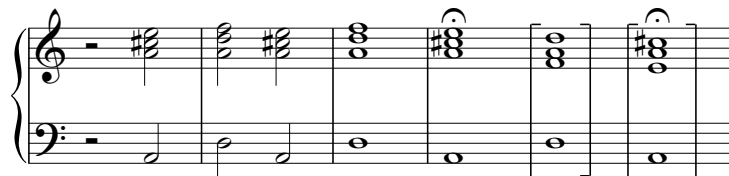


Beispiel 13:

Händel „Der Messias“, Übergang von „And the glory of the Lord“ zum Baßrezitativ

Aber auch hier sehen wir, daß das A-Dur in Takt 4 nicht eindeutig stabil ist, sondern D-Dur im Raum hängt. D erscheint in Takt 5, aber als Moll, nicht als Dur. Dieses bildlichkeitsnachahmende Mittel unterstreicht die zornige Rede des alttestamentarischen Rachegottes, der die Erde zum beben bringen wird.

Wie lässt sich dieses Phänomen des gleichzeitig Geschlossenen und Offenen möglichst einfach zusammenfassen? Ich denke, beide Klauseln, sowohl die *Acquiescens* als auch die *Perfecta*, schieben gewissermaßen immer wieder den eigentlichen Schlußakkord vor sich her. Wenn dieser dann kommt ist das zwar ein Schlußpunkt, doch zur gleichen Zeit auch ein Doppelpunkt, da die nächste *Ultima* schon in der Warteschleife hängt. Mit anderen Worten: Bei einem Quartpendel (oder Quintpendel) auf- und abwärts ist nicht klar, welcher der beiden Akkorde Schlußakkord ist, d.h. auf welchem der beiden Akkorde der Satz *fermatiert*.



*Beispiel 14*

Im folgenden Beispiel von William Byrd sehen wir einen Ausschnitt aus der Fantasia in G,...



*Beispiel 15*

*Byrd, Fantasia G, Fizzwilliam I, Mensur 10 ff.*

...deren Soggetto eine steigende, fallende und wieder steigende Quint ist (Takt 1-3, Baß). G ist die 1. Stufe, D die 5. Stufe, schließlich fällt der Baß in Takt 4 wieder eine Quinte zurück nach G - also doch *Perfecta*. Dann, ab der zweiten Takthälfte T 4 setzt das Thema auf C an (noch einmal im Baß) und steigt nach G, um hier „zur Ruhe zu kommen“ - also *Acquiescens*.

Ein Blick auf den Basso der Goldbergvariationen J.S. Bachs ist interessant. Der Baß öffnet in der zweiten Phrase (Takt 9-16) von G nach D. Also *Acquiescens* G- D mit einem stattd.

chen Dissecta-Anteil. Diese 8 Takte greift der Baß in der Reprise (Takt 25-32) wieder auf. Aber die Aria muß auf G enden, also wird der harmonische Verlauf eine Quinte abwärts transponiert. Die Eckpunkte der letzten acht Takte sind demnach C und G. Hier also Acquiescens C-G. Im Prinzip ist das der gleiche Verlauf wie bei Byrd, nur gedehnt:

Example 16 shows four staves of bass clef music in 3/4 time. The notation includes fingerings (6, 7, 6, 6, 4, 3) and accidentals (sharps, naturals). Brackets indicate intervals: G-D and C-G. A line connects the first staff to the fourth staff.

Beispiel 16: der Basso der Goldbergvariationen

Solches finden wir auch im Präludium Cis-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier I. Hier der Gerüstsatz,...

Example 17 shows two staves of bass clef music in 3/4 time. The notation includes fingerings (6, 6, 5, 6, 5, 4#, 6, 4#, 6, 6, 5, 6, 5, 4#, 6, 4#) and accidentals (sharps, naturals). Brackets indicate intervals: Fonte and Rugg. (Ruggeri).

Beispiel 17

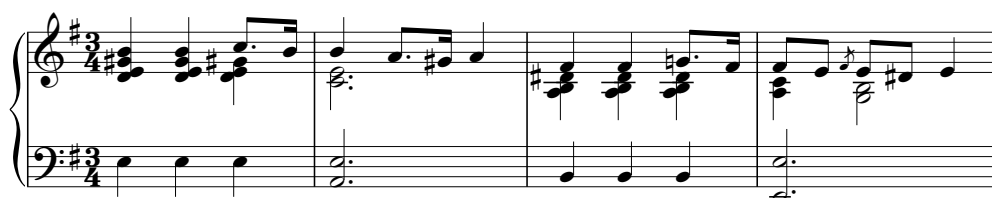
...der zu Beginn von Cis nach gis öffnet (Desiderans), die Reprise schließt dann aus der Unterquinte Fis nach Cis (Acquiescens). Der Quintstieg Cis-Gis weitet sich über dis nach ais sogar bis nach eis in Takt 5 auf 3, wird also insgesamt viermal sequenziert. Die vierte Quinte

entspricht oktavtransponiert der großen Oberterz. Wie findet der Satz nach dieser steigenden Sequenz zurück? Eine fallende Stufensequenz liegt nahe, die von eis über dis nach Cis zurückführt. Und tatsächlich verschränkt Bach in den Takten 5 bis 8 zwei Fonte-Varianten miteinander: 5/6 - und 2/4/6 - 6. Auch Ruggiero hat seine Hand im Spiel: Die ersten drei Viertel in Takt 5 und 7 haben die Ruggiero-Klausel, einmal zum eis und einmal nach dis. Ich meine, Ruggiero ist aber nicht das konstitutive Element dieser integrierenden Fortschreitung, sondern deren Ergebnis, genauer gesagt das Ergebnis der Verschachtelung der beiden Fonte-Sequenzen. Ich versuche das durch die eingezeichneten Artikulationsbögen zu verdeutlichen: Die Fonte-Segmente haben Zweiereinheiten, Ruggiero hat Dreiereinheiten. Ein Blick auf Takt 6/7. Das H in Takt 7 auf 1 gehört zum vorangehenden Cis (2/4/6 - 6), das Cisis auf der Zwei zum folgenden Dis (5/6 -). Ruggiero (h-cisis-dis) entsteht aus diesen beiden Segmenten. Insgesamt ist leicht zu erkennen, daß diese Sequenz um zwei große Sekunden fällt, - eis Takt 5,3 - dis Takt 6,1 - cis Takt 8,1 , um dann in Fis-Dur die Basis für die Reprise zu erreichen. Auch die Einsen der Takte 5-9 fallen als Sextakkorde große Sekunden: Takt 5 auf 1 ais-moll als Sextakkord, Takt 7 auf 1gis-moll als Sextakkord, Takt 9 auf 1 Fis-Dur als Sextakkord. Mit dem Fis-Dur in Takt 9 ist die Reprise erreicht, die Unterquinte steigt eine Quinte zu Cis-Dur. Sie ist Penultima der Acquiesscens Fis-Cis.

Aus den Beispielen 15-17 können wir Folgendes ableiten:

Die Unterquinte ist das Signal für den Eintritt in die Reprise. Die Unterquinte als Acquiesscens-Penultima zur Ausgangsebene gewinnt so formalen, strukturellen Charakter. Sie hat signalhaften Charakter für den Eintritt in die Phase des Stückes, in der es sich dem Ende zuneigt.

Das folgende Beispiel von Chopin ist gleichzeitig geschlossen und offen...



Beispiel 18: Chopin, Mazurka e-moll op. 41,1

...und ist deshalb interessant, weil der Baß auf den ersten Blick ein „normaler“ Kadenzbaß I-IV-V-I zu sein scheint. Doch allein der Beginn mit einem Spannungsakkord (Dominantseptakkord) konterkariert die scheinbare Einfachheit des Basses. Im Grunde hören wir hier den doppelten Boden der Acquiesscens E-a-E. Gleichzeitig aber sind zwei Perfectae mit Sekund-

schnitt voneinander getrennt: E-a | H-e. Welche der Ebenen ist die Ultima? Doch egal welche Antwort wir finden, die andere Ebene wird unsere Fantasie, sozusagen dialektisch, nicht vergessen. Daran ändert auch der H-Dur-Septakkord im dritten Takt nichts. Die Perfecta H-e tritt in den Kontext der Acquiescens a-e ein. Das Ohr ist nun in gewisser Weise in einem Dilemma: welches dieser beiden Kadenzformen ist stärker? Der Dominantseptakkord H läßt e-moll relativ als 1. Stufe erscheinen. Die Acquiescens ist gleichzeitig dissecta und macht eine Rückkadenz nach a möglich.

Ist das eine berühmte Ausnahmesituation bei Chopin oder das Wesen der Kadenz im Allgemeinen? Hören wir als ergänzendes Beispiel in die Ruggiero-Klausel hinein, an sich eine Kadenzform von geradezu banaler Eindeutigkeit. Hier entwickelt sie sich aus einem Sekundschnitt über der 4. Stufe (1. Takt, letzte Achtel):



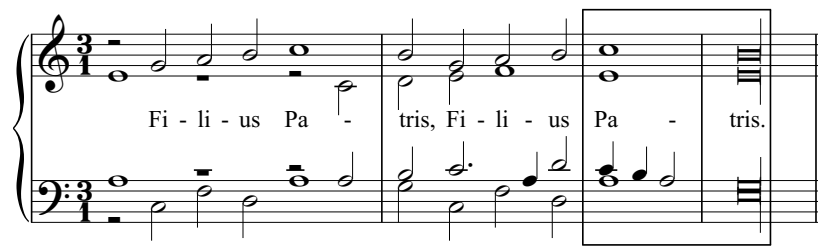
Beispiel 19

Auch wenn das eine klare Kadenz in g-moll ist: der Sekundschnitt nach D kann die starke Bindung von c-moll an g-moll nicht vereiteln, hier genauso wenig wie beim Beispiel der Chopin-Mazurka. Verantwortlich ist dafür auch die Dur-Terz auf der Ultima. Sie provoziert, nach c-moll zurückzugehen, oder macht es mindestens möglich. (Das könnte z.B. durch eine angehängte Acquiescens G-c-G geschehen.) Ich sehe darin einen der Gründe, warum im 17. und 18. Jhd. nur die *Durterz* als wirklich schlußfähig galt, wie es Printz in seiner Klauselkategorisierung ja auch beschreibt. Nur die *Durterz* erlaubt es der Kadenz, eine Acquiescens folgen zu lassen.<sup>9</sup> Im letzten Beispiel (Nr. 19) ist h Leitton zu c und ermöglicht die Acquiescens G-c-G. Bei Chopin (Beispiel 18) wäre entsprechend gis Leitton zu a. Aber Chopin meidet das gis. Das bedeutet, wir haben eine Acquiescens, die auf der *Mollterz* endet. Diese kontrapunktische Wendung gibt es im späten 15. Jhd. sehr häufig, bei Bach ist sie jedoch bis auf wenige Ausnahmen verschwunden. Nehmen wir das Chopin-Beispiel als stellvertretend für das 19. Jahrhundert allgemein, indem diese alte Wendung wieder zum Leben erweckt wird.

<sup>9</sup> Der zweite Grund liegt in der Stimmung der Tasteninstrumente. Alle Stimmungen jener Zeit gehen zurück auf die mitteltönige Stimmung, die die reine große Terz installiert um den Preis einer zu kleinen Quint und einer zu kleinen kleinen Terz. Das heißt, daß Mollakkord doppelt schwebt, während der Durakkord die zu kleine Quinte durch die reine Durterz auffängt.

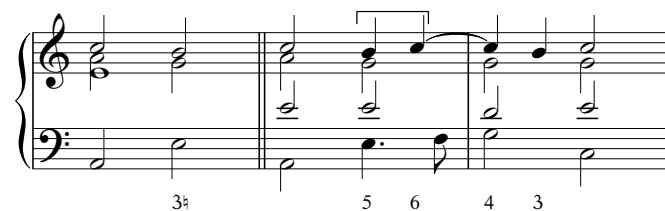


Zu tun hat das mit der generellen Sehnsucht der Romantik nach dem Alten, einer kulturhistorischen Strömung, die als Historismus und (speziell in der Musik) als Caecilianismus angesprochen wird.<sup>10</sup> Hierzu ein Beispiel von Josquin, aus dem Gloria der „Missa Pange lingua“:



Beispiel 20: Josquin, *Missa Pange lingua*, Gloria, Mensur 42-44

Diese faszinierend schwebende, geradezu vibrierende Schlußwendung heißt „**Venezianische Klausel**“. Man erkennt sie an der Mollterz auf der Ultima. Sie spielt abermals das Spiel der *Acquiescens* von Stabilität und Instabilität auf virtuose Weise, doch anderes als wir es bisher kennengelernt haben. Der vermeintliche Schlußakkord e-moll nämlich nicht e-moll, sondern eigentlich ein C-Dur-Akkord, dessen Leitton *eingefroren* ist. Hugo Riemann nannte dieses Phänomen „Leittonwechselklang“, in dem Sinne, daß der Grundton (also C) durch dessen Leitton (also h) ausgewechselt wird<sup>11</sup>:



Beispiel 21

Wir erleben ein ganz eigenartiges Phänomen. Vom akustischen Aspekt her ist die Ultima konsonant und daher stabil, e-moll mit Terz und Quinte. Vom kontrapunktischen Aspekt her ist die *Quinte strebig*, sie möchte aufwärts nach C, doch ist ihr das verwehrt. Der Akkord ist also dynamisch und „desiderans“, ohne wirklich dissonant zu sein. Verantwortlich dafür ist die strebige Quint h, die diese Eigenschaft durch die Mollterz erhält. Erhöht sich diese zur

<sup>10</sup> siehe auch: Volkhardt Preuß, *Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel*, Weidler Buchverlag Berlin, 2002, Seite 12 ff.

<sup>11</sup> „Eine dritte Gattung schlußartiger Wirkungen entsteht, wenn anstatt der erwarteten Tonika eine scheinkonsonante stellvertretende Form derselben eintritt [...] die durch Einstellung des Leittons zur Prim statt der Prim entsteht.“ (Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Hesse-Verlag, Berlin 1918, S. 80)

Durterz, befreit sie sozusagen die Quint von der Last der Strebigkeit und nimmt diese auf ihre Schultern:



Beispiel 22

Die venezianische Klausel hat eine *Sedem Subintellecta* im Sinne von Printz, nur daß unser Ohr keine fallende Stimme im Baß verlangt, sonder eine sekundweise nach oben geführte Quint auf der Ultima, und damit einen harmonischen Terzfall (C-Dur statt e-moll). Die beiden Ebenen, die wir also „im Stillen“ ergänzen, sind a und C. A-moll dann, wenn die Ultima die Durterz gis als Leitton hat, und C-Dur dann, wenn die Ultima die Mollterz g hat, die die Quinte h zum Leitton macht. Das entspricht den Modi äolisch auf a und ionisch auf C, die zum ersten Mal von Glarean in seinem „Dodekachordon“ erwähnt werden.<sup>12</sup>

Nun zurück zu Chopin (Beispiel 18). Dadurch, daß er die Mollterz zuläßt, schafft er ein (historisierendes) Plateau für eine Sequenz, die, mit dem Baustein der Acquiescens, quintweise steigt. Hier der harmonische Planungsatz seiner Mazurka:



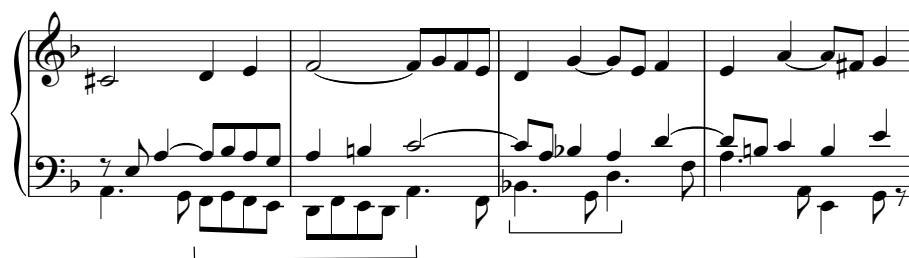
Beispiel 23

Wir erkennen, wie schon bei Bach im Cis-Dur-Präludium, ein System steigender Quinten: a-e-h-fis. Der Motor dieses Systems ist die Mollterz im vierten Takt (e-moll statt E-Dur). Denn die Dur-Terz gis würde es direkt anbieten, nach a zurückzuführen, als Diskantklausel. Der Ton g imperfiziert diese Diskantklausel und initiiert die um Quinten steigende Sequenz.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Glarean (1488-1563), Dodekachordon, Basel 1547

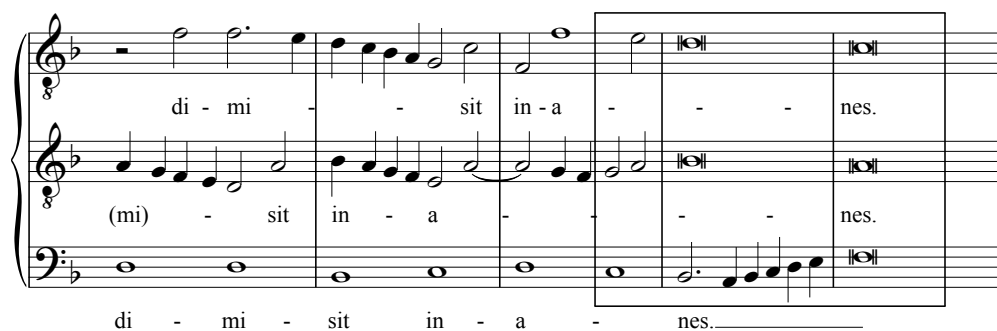
<sup>13</sup> siehe auch: Volkhardt Preuß, Generalbaß und Improvisation, Seite 133ff.

Bei Bach finden wir ebensolches im Contrapunctus I der Kunst der Fuge, Takt 25-28...



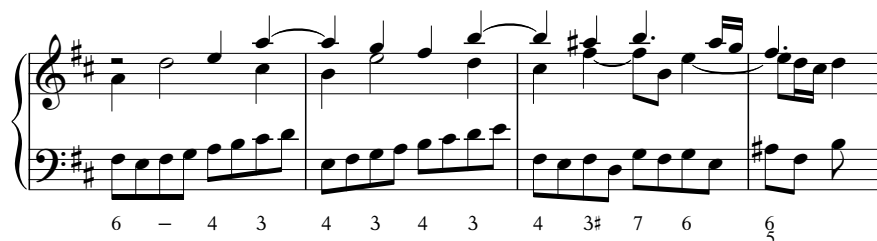
*Beispiel 24: Bach, Kunst der Fuge, Cp 5, Takte 17-21*

In Takt 2 auf 3 hat der Tenor die venezianische Mollterz c über der Ultima der Acquiescens d-a. Desgleichen im Folgetakt: Acquiescens g-d mit f im Sopran. Übrigens ein schönes Beispiel für ein in sich geschlossenes kadenzielles System zweier Acquiescens-Wendungen: statt I-IV-V-I hören wir die schöne Abfolge I-V-IV-I (hier bezogen auf d-moll). Auch sie ist eine archaisierende Wendung, wie dieses Beispiel von Palestrina zeigt:



*Beispiel 25: Palestrina, Magnificat Sexti Toni, Esurientes, Finalkadenz*

Das Präludium h-moll aus dem Wohltemperierten Clavier I hat ein System steigender Quinten zum Thema.



*Beispiel 26*

Der berühmte Beginn der ersten Sinfonie Beethovens hat denselben harmonischen Verlauf wie bei Chopin...

Flöten/Oboen

Violinen  
pizz.

Kontrabässe/Celli

↑  
Occulta (a statt C)

Beispiel 27: Beethoven 1. Sinfonie op. 21, 1. Satz, Anfang

...wie auch folgende Sequenz aus der Arie „Blute nur“ aus Bachs Matthäus-Passion:

3# 6 3# 6 3# 6 3# 6 - 6 6 6 4# 6 6 4 3

Beispiel 28: Bach, Matthäuspassion, "Blute nur", Takt 3 5 ff. et al

Das System steigender Quinten ist die direkte sequenzielle Folge der Acquiescens. Eine standardisierte Kadenzform seit je ist die Kombination von Acquiescens und Perfecta, also IV-I-V-I, die auch als „plagal-authentisches Pendel“ landläufig ist:

4 3

Beispiel 29

Wir sehen hier den Quintstieg bereits kadenziell vorgeformt: Unterquinte c, 1. Stufe g, Oberquinte d. Mit anderen Worten, die erste Stufe wird von deren „Nachbarquinten“ eingeraht.

Dergleichen finden wir im Kantionalsatz des 17. und 18. Jahrhunderts an jeder Ecke. Hier der Choral „So gehst du ach mein Jesu hin“, einfach mit grundständigen Akkorden ausgesetzt.

Beispiel 30

Die Akkorde c-g-D bilden eine „doppelte“ Acquiescens, da D die 5. Stufe ist, daher ist die Klausel ganz klar auch dissecta desiderans. Die Rückkadenz nach g wird durch den Ansatz der Folgezeile bewältigt („den Tod...“) und sogleich sequenziert, als Terzstieg oder Pachelbelbaß aufwärts. Vergleichen wir nun diese Fassung mit der Bachs aus der Schemelli-Sammlung, dem 23. Choral:

Beispiel 31

G-moll erscheint hier als kadenzieller Quartsext-Akkord, der sich nach D-Dur auflöst. Der Baß fügt auf Zählzeit 2 eine Cantizans ein, mit 5/7 beziffert. Im Grunde ist das nichts als eine leichte Baßornamentation, ein kleiner „Bogen“ nach unten, eine Wechselnote. Für unser Verständnis der Acquiescens hat das aber weitreichende Folgen:

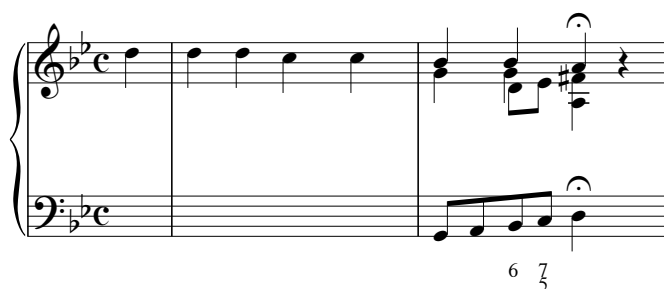
**Die Cantizans mit der Bezifferung 5/7 ist eine Ornamentationsform der Acquiescens.** Cantizans mit 5/7 und Acquiescens sind zwei Erscheinungsformen ein und derselben kadenziellen Grundsubstanz.

Das kann man sich leicht vergegenwärtigen, indem man die steigende Quinte der Acquiesscens mit Achteln ausfüllt:



Beispiel 32

Der Zählwert des kontrapunktischen Geschehens ist nach wie vor Halbe, die Achtel im Baß sind bloße Verzierung. Gehen wir mit dem Mikroskop auf die Schnittstelle des Harmoniewechsels (letzte Achtel der Baßbewegung, c-d) und werten diese auf, indem wir sie ausharmonisieren; der kontrapunktische Zählwert ist nun Achtel



Beispiel 33

Der Tenor bleibt nicht einfach auf der Quinte von g-moll liegen, sondern geht in Terzparallelen mit dem Baß (d-e über b-c) und muß nun eine Quinte fallen nach a, da der direkte Weg nach d Quintparallelen zur Oberstimme erzeugen würde (e-d im Tenor zu b-a im Sopran). Die Klausel e-a im Tenor ist eine Baßklausel nach d, allerdings eine Quinte herauftransponiert (a-d wird zu e-a). Wir sprechen von einer *oberquintransponierten Baßklausel*.

Kehren wir zurück zur Aussetzung Bachs. Die in die Acquiesscens hereingebrachte Cantizans cis-d können wir auch in den Tenor übertragen. Dann bleibt die Acquiesscens mit Grundton im Baß (also wie in der kantionalen Vorlage g-D) erhalten, wird aber leittönig verschärft.



Beispiel 34

Behalten wir diese Wendung im Ohr, denn wir werden ihr wiederbegegnen, wenn wir uns dem Orgelpunkt zuwenden. Zu diesem Zeitpunkt mag es reichen, wenn wir konstatieren, daß wir es hier mit einem Cumulus von zwei Klauseln zu tun haben, die beide perfekt sind: der Acquiescens g-D und der Perfecta A-D. Im Prinzip also wie bei der Chopin-Mazurka, nur daß sich dort der Baß tatsächlich eine Sekunde nach oben bewegt: hier aber bleibt der Baß auf dem Ton g liegen.

Noch zwei Beispiele dazu. Bach:

der ward für uns in der Nacht als ein Dieb ge - fan - gen

6 5 6 6 5 3# 7 5 6 5 3 4 7 5 3#

Beispiel 35: J.S. Bach, „Christus, der uns selig macht“, 3. und 4. Vers

Buxtehude, aus „Membra Jesum nostri“:

6 9 7 5 4 3#

Beispiel 36: Buxtehude, *Membra Jesum nostri*, *Ad manus*, Takt 20-23

Hieraus folgt zwangsläufig, daß nicht nur die Cantizans und die Acquiescens zwei Seiten einer Medaille sind, sondern auch die Perfecta und die Acquiescens. Ich stelle mir das so vor: Alle drei Klauseln liegen nicht nebeneinander in einem Regal, als entweder-oder-Alternativen. Sie liegen auf einem Drehteller und sind nur vorläufig klar voneinander zu trennen, als theoretische Prämissen. Die musikalische Realität aber dreht diesen Teller immer schneller und schneller, so daß alle drei Klauseln ab einer bestimmten Geschwindigkeit gleichzeitig zu existieren scheinen und sogar gleich zu sein scheinen. Und so verhält es sich mit allen modellhaften Situationen, aus denen unsere tradierte Musik besteht. Sie besteht aus diesem Vokabular, dessen modellhafte Bestandteile nicht nebeneinander existieren, sondern gleichzeitig in dem Sinne, daß sie ineinander übergehen. Die Aspekte, die sie repräsentieren, in diesem

Fall die authentische und plagale Kadenz, werden von unserem Ohr und unserer Vorstellung dergestalt in den Vordergrund geblendet, daß wir entweder dem einen oder anderen Aspekt besondere Aufmerksamkeit schenken. Doch welcher es ist, kann und wird sich von Mal zu Mal ändern. Einerseits ist die Klausel gleichzeitig perfekt und imperfekt. Dann ist sie auch gleichzeitig *Acquiescens* (IV-I) und *Perfecta* (V-I). Das, was wir als „Tonalität“ bezeichnen, ist nicht nur durch *einen* Focus definiert, nämlich *einer* Tonika, sondern durch mehrere. *Die Tonalität ist multifokal*. Indem wir so auf die Kadenz reagieren, stehen wir in der Tradition des Wolfgang Caspar Printz.

Nicht nur die Cantizans, sondern auch die Tenorizans kann sich zwischen die beiden Akkorde der *Acquiescens* schieben:

*Beispiel 37a-c*

Beispiel b bringt leitereigen in d-moll die phrygische Tenorizans nach A, Beispiel c die ganztönige. Beides ist eine *Ornamentation* der *Acquiescens*. Das ist ein wichtiger Gesichtspunkt, wenn wir entscheiden wollen, ob die Klausel perfekt oder imperfekt ist. Heute neigen wir dazu, die phrygische Tenorizans in Beispiel b als „phrygischen Halbschluß“ zu bezeichnen, während wir demgegenüber die ganztönige Tenorizans in Beispiel c ganztönig empfinden. Nehmen wir nicht die Tenorizans, sondern die Rahmentöne, also die *Acquiescens*, als Konstituens, dann können wir sagen: die Klausel ist perfekt und gleichzeitig *dissecta*. Weder ändert daran die eingefügte Tenorizans etwas noch deren chromatische Folie. Die Tenorizans bei Printz ist übrigens stets eine imperfekte Klausel, unabhängig davon, ob sie phrygisch ist oder nicht.



Eine berühmte Stelle für die eingefügte Tenorizans ist das Incarnatus aus der „Missa pange lingua“ von Josquin:

Beispiel 38:  
*Josquin, Missa pange lingua, incarnatus*

Diese Stelle ist außerordentlich berührend. In einem reich ornamentierten Umfeld, das bis hierhin in bewegten Halben und Vierteln die Kategorien des Tanzes und der kanonischen Imitation pflegte, erscheint nun plötzlich dieser schlichte Note gegen Note - Satz. Die musikalisch-rhetorische Figurenlehre nennt ihn ein „Noëma“, von (griech.) νόημα, „das Gedachte“. Es ist definiert als homophone Partie in einem polyphonen Umfeld. Die aristotelische Poetik beschreibt eine solche Passage so, daß das Gedachte und Gemeinte nicht real ausgedrückt, sondern weggelassen wird, um hinter dem tatsächlichen Text („Noesis“ genannt) umso stärker hervorzuleuchten. Das entspricht der Printz'schen Idee des „sedes subintellecta“, die daher als aristotelische Rezeption angesprochen werden kann. - Die Stelle „ex Maria Virgine“ steigt nun zum höchsten Ton des Satzes behutsam auf. Wir erleben den Kern der rhetorischen Aussage, den „corpus narrationis“, der die Mutter Maria in das Zentrum des „Mangnum Mysterium“, des großen Geheimnisses der Inkarnation, stellt.

Wie funktioniert die Harmonik an dieser Stelle? Nun, auf dem Wort „Virgine“ (7. Mensur) sehen wir eine Acquiescens d-a, in die die Tenorizans h-a eingefügt ist. Naheliegend und zu erwarten wäre, daß der Ton d im Baß liegenbleibt und als Tenorizans nach c fällt:

Unser Ohr nimmt das a-moll als Occulta wahr, als Trugschluß. Es steht anstelle des C-Dur. Wäre die Tenorizans auf dritter der zweiten Halben nicht eingefügt, würde der Baß direkt nach a fallen. Das d hat die Bezifferung 5-6. Wir erhielten so eine Acquiescens, deren Penultima mit 5-6 ausgeziffert ist. Darauf werde ich später genau eingehen. Jetzt soll es reichen festzustellen, daß die Acquiescens eine trugschlüssige Wirkung haben kann. Ich spreche von einer „Acquiescens-Occulta“.

Wir verlassen nun Josquin und kehren zurück zu Beispiel 37. Dessen Möglichkeiten sind noch nicht erschöpft. Wir ornamentieren den Baß. Zunächst füllen wir die fallende Quarte der Acquiescens vollständig mit einer kleinen Skala aus. Es entsteht ein kleiner Fauxbourdonsatz, ...



Beispiel 37d-f

...in diatonischer (Beispiel d) oder chromatischer Form (Beispiel e). Beispiel f macht deutlich, welche Kraft die Acquiescens hat, die den Rahmen bildet. Ja, die Beispiele d und e sind dem Beispiel f gegenüber nicht verschieden, sondern haben eine gemeinsame Substanz: die Acquiescens. Sie sind deren *Ornamentation*.

Gehen wir noch einen Schritt weiter:



Beispiel 39

Die Beispiele a und b fügen die Cantizans ein, wie wir es schon kennengelernt haben. Beispiel a ist die einfachere Variante, da der Tenor auf f liegenbleibt; der Baß und der Alt umspielen den Zielton a, mehr nicht. Der Tenor in Beispiel b antizipiert den Ton e des A-Dur-Schlußakkords und erzeugt so die Bezifferung 5/6. Das ganze passiert auf der zweiten Halben des Taktes, die dadurch relativ *betont* wirkt, wie eine Eins. Denn die Bezifferungen 5/7

und 5/6 sind Dissonanzen, genauer gesagt Vorhaltsbezeichnungen, die eigentlich auf betonter Zeit liegen müßten. Hier aber liegen sie auftaktig und leiten zur Ultima der Acquiescens über, die dadurch wiederum relativ unbetont wirkt. Der Generalbaß schafft also gegenüber dem real notierten Takt seine eigenen Betonungsverhältnisse.

Beispiel c vereint im einfachen Triosatz die Umspielung der Ultima a durch Tenorizans und Cantizans. Der Septimen-Patiens a im Alt auf der drei müßte sich nach gis auflösen. Diesen Ton nimmt sich auf der Vier jedoch der Baß. Dem Alt bleibt nichts anderes übrig, als nach h auszuweichen. Das ist auf den ersten Blick regelwidrig, da es wie ein nach oben aufgelöster Vorhalt aussieht. Aber es ist eine Heterolepsis: Der Baß nimmt den Ton gis des Alt, der Alt den Ton h des Basses. Beide Stimmen tauschen.

Beispiel d füllt die Lücke zwischen h und gis mit dem Durchgang a. Baß und Tenor umkreisen den Ton a gegenläufig und treffen sich auf drei auf dem Quartsextakkord - eine umkreisende, zirkulierende Kadenz. Sehr häufig nun wird dieses kadenzielle Modell zu einem zweifachen Quintstieg sequenziert.

The musical score for Example 40 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The sequence is divided into four measures. Above the first measure is the Roman numeral 'IV', above the second 'I', above the third 'V', and above the fourth 'I'. The figured bass line in the bottom staff contains the following figures: 6# 6 7 6, 9 6# 6 7 6, 3# 6 6 6 6 5, and 3#. The notation includes various accidentals and note values typical of Baroque figured bass.

Beispiel 40

Im unteren System habe ich den latenten Grundbaß notiert. Diesem sind wir bereits in Beispiel 28 (Bach, Matthäuspasion) begegnet. Doch jede Sequenz hat auch ein kadenzielles Gesicht und umgekehrt. Die Hauptstufen dieser Kadenz habe ich durch römische Ziffern angedeutet. Und in der Tat begegnet uns hier abermals das authentisch-plagale Pendel. Die Zirkulation, also die Umkreisung der 5. Stufe und die Kadenz IV-I-V-I hängen untrennbar miteinander zusammen. Die lineare Umkreisungsfigur im Baß ist eine Ornamentation der kantionalen Stufenfolge.

Es lohnt sich, diesen Gedanken zu systematisieren und weiterzuentwickeln:

Hier noch einmal die Folge *Acquiescens-Perfecta* in G-Dur:



Beispiel 41

Indem ich die 4. Stufe als Sextakkord fasse und die 1. Stufe als Quartsextakkord, halte ich der Tenorizans (im folgenden Beispiel e-d) die Tür auf:



Beispiel 41

Diese Variante nenne ich *zirkulierende Kadenz*. Zirkulierend deshalb, weil Baß und Tenor gegenläufig die 5. Stufe *umkreisen*.

Es ist nun ohne Weiteres möglich, diese Form der Zirkulation mit der *Acquiescens* zu verheiraten. Ich lasse dabei die Möglichkeit zu, daß es nicht zwangsläufig ist, die 5. Stufe zu umkreisen, sondern das kann auch mit der 4. Stufe geschehen. Dann sieht das so aus:



Beispiel 42

Hier wird d umspielt als 4. Stufe von A. Der Quintstieg, der in dieser Zirkulation verborgen ist, erschließt sich, wenn man die Grundtöne der Akkorde auflistet: c (Sextakkord), g (Quartsextakkord), d, A. Hier sieht und hört man vor Allem, wie problematisch und letztlich musikfern die Akkordumkerung und mit ihr der Akkord selbst ist. Denn was man hört ist die *Umkreisung* des Tones d und die Gegenbewegung zwischen Sopran und Tenor mit Liegetonachse im Alt. Schließlich erwartet man, denke ich, eine quintfällige *Perfecta* D-g am Schluß.

An deren Stelle tritt der Quartfall d-A. Damit wird der Schlußakkord um eine Sekunde gehoben; er endet also auf A statt auf g. Dieses A nun ist stabil-instabil, dissecta desiderans und doch acquiescens. D-moll hängt unausgesprochen im Raum, denn der Baß könnte dorthin zurückkehren. Aber auch g-moll ist latent möglich, denn wäre, wie zunächst zu erwarten, D die 5. Stufe, wäre sie nach g gefallen.

Dazu noch zwei Beispiele: Bach, Matthäuspassion, Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“, Schlußkadenz:

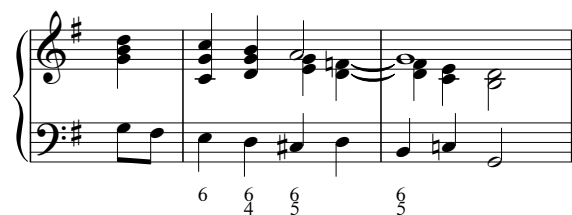
Beispiel 43

Bach, Choral „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“, Schlußkadenz:

Beispiel 44

Beide Choräle stehen im phrygischen Modus. Wie ich bereits eingangs dieses Textes gezeigt habe, ist die Acquiescens eine naheliegende und organische kadenzuelle Reaktion auf das Phrygische, da der Dissecta-Charakter der Klausel durch die phrygische Tenorklausel f-e gespiegelt wird. Sie ist insofern abgeschnitten, als sie - scheinbar - auf dem vorletzten Ton „einfriert“. Der Proslambanomenos, in diesem Fall der hinzuzufügende Ton d, erscheint nicht.

Noch ein anderer Kirchenton provoziert die Acquiescens, das Mixolydische. In G mixolydisch ist der Leitton fis durch f ersetzt. Kontrapunktisch heißt das, daß die Diskantklausel *imperfiziert* wird. Das kann dann so aussehen:



Beispiel 45

Hier wird nicht die 4. Stufe umkreist, wie in den Beispielen zuvor, sondern tatsächlich die 5. Stufe von g, also der Ton d. Aber der Alt imperfiziert die Diskantklausel. Dadurch nutzt der Baß die Möglichkeit, ein Cantizans-Sequenzglied anzufügen, das eine Sekunde fällt (cis-d | h-c). Das entspricht einer kleinen Fonte-Sequenz, die in die Kadenz eingebunden ist, indem sie sie weitet. C nun ist 4. Stufe von G-Dur und deren Acquiescens-Antepenultima. Auch hierzu ein Beispiel, nun aus Bachs „Weihnachtsoratorium“, 1. Teil, Choralbearbeitung „Gelobt seist du, Herr Jesu Christ“, Schlußkadenz:

und dank ihm dess' in E - wig - keit — Ky - ri - e - leis.

Figured bass notation below the staff: 3 4# 6 7/2 6 3# 6/4# 6 6/4# 6# 5 7h 7/2 6 6/5 3h 6/5 6/4 5/3

Beispiel 46:

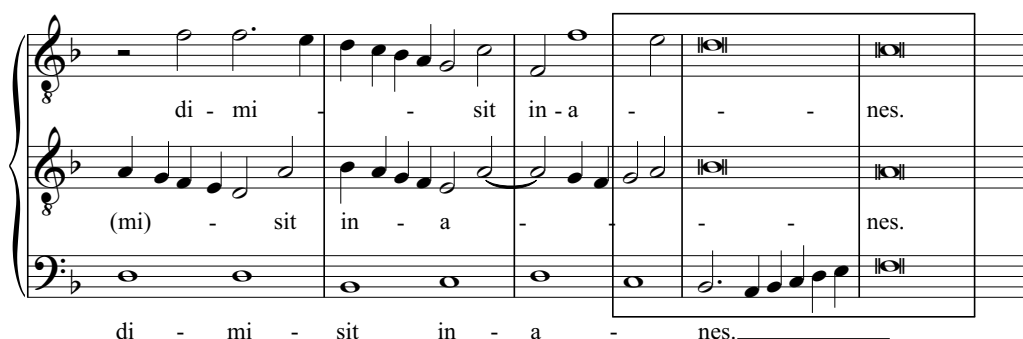
*Bach, Weihnachtsoratorium Teil 1, Gelobt seist du, Herr Jesu Christ, Schluß*

Die Acquiescens D-A schiebt sich in die zu erwartende Perfecta E-A hinein. Ein schöner Moment ist die Diskantklauselimperfektion g statt gis im vorletzten Takt. Die Klausel weitet sich, sie beansprucht mehr Raum, als es die einfache Perfecta E-A täte, wie im folgenden Beispiel:



Beispiel 47

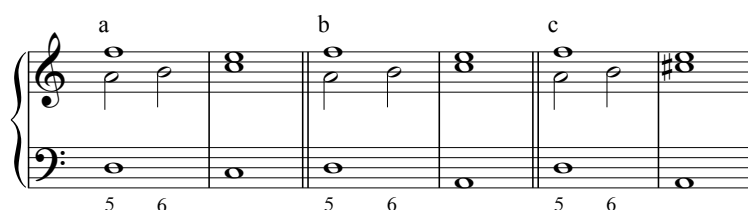
Beispiel 46 zeigt, daß bei Bach die eingeschobene oder erweiternde Acquiessens durch eine kleine Fonte-Sequenz vermittelt wird, die von der 5. zur 4. Stufe fällt. In der Sprache der Funktionsharmonik heißt das, daß die 5. und 4. Stufe jeweils durch Zwischendominanten mit Terz im Baß erreicht werden. Die Klausellehre spricht von einer Cantizans zur 5. und 4. Stufe. Im 16. Jahrhundert wird die Acquiessens ohne diese sequenzielle Vermittlung eingeschoben. Man erhält die kadenzielle Verbindung V-IV-I. Hier ein Beispiel von Palestrina:



Beispiel 48:

*Palestrina, Magnificat Sexti Toni, Esurientes, Finalkadenz*

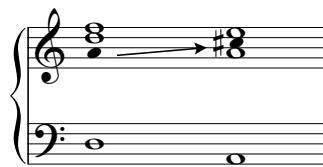
Nun möchte ich mich den **Bezifferungsvarianten der Acquiessens** widmen. Folgendes Beispiel ziehe ich zur Veranschaulichung heran:



Beispiel 49

In Beispiel a sehen wir eine einfache Tenorizans mit der Bezifferung 5-6 auf der Penultima. Der Alt hat eine stufenweise voranschreitende Kadenzform, die ich *Ruggiero* nenne. Er erreicht den Zielton auf der Ultima (in diesem Fall c) mit zwei Sekundschritten (a-h-c). Beispiel b: Nun unterterziert der Baß die Ultima (a statt c). Die Oberstimmen sind davon völlig unberührt. Der Alt erreicht den Ton c als Mollterz von a-moll und erzeugt damit eine Venezianische Klausel und die damit verbundene strebige Quinte in der Oberstimme (e). F-Dur wäre dann „dissecta“, abgeschnitten, das e eingefroren. In Beispiel c tritt an die Stelle der Mollterz c die Durterz cis; nun ist d-moll dissecta.

Das folgende Beispiel zeigt, daß die kadenzielle Melodie im Alt eigentlich eine latent zweistimmige Linie ist, also zwischen zwei einfachen Satzstimmen pendelt:

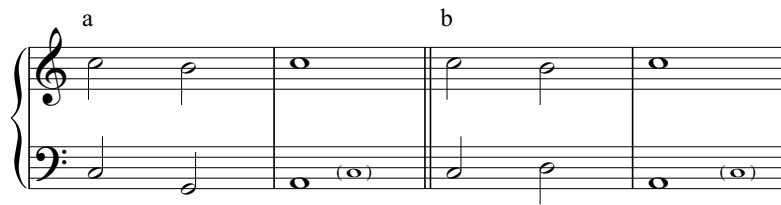


Beispiel 50

Dieses Phänomen der latenten oder ideellen Zwei- oder Mehrstimmigkeit, das ich nach Christoph Bernhard **Heterolepsis**<sup>14</sup> nenne, ist vor allem dann offenkundig, wenn eine Stimme zwischen zwei Satzstimmen pendelt, die weit auseinanderliegen. Das ist hier nicht der Fall. Das a gehört zum Tenor und das cis zum Alt; Bernhard schreibt, daß die Stimmen so „natürlich stünden“. Das Idiom „natürlich“ meint hier „einfach“ im Sinne einer ganz direkten stufenweisen Verbindung der Akkorde d und A. Viel Raum für eine springende Heterolepsis ist da nicht. Der Alt vom vorletzten Beispiel braucht nur einen Sekunddurchgang (a-h-cis), um die Töne von beiden Stimmen zu „nehmen“. Es lohnt, den Blick auf die unterschiedlichen Gewichtungen der Töne zu fokussieren, im Sinne von Ursache und Wirkung, von Henne und Ei. Ein Blick zurück zu Beispiel 49. Ursprünglich war dort der Ton h ja Diskantklausel-Penultima nach c, der vom Baß unterterziert statt unteroktaviert wurde (a statt c). Die Acquiescens ist also Folge, die Tenorizans d-c Ursache. So gesehen ist diese Fortführung der Tenorizans eine *Occulta*, ein *Trugschluß* - siehe folgendes Beispiel. Wir erwarten eine Tenorizans nach c, doch *statt* des c fällt der Baß nach a. Daß a-moll an die Stelle von C-Dur tritt ist ein wesentliches Merkmal des Trugschlusses. Ist die Penultima eine Perfecta, also die 5 Stufe, steigt der Baß eine Sekunde statt eine Quinte zu fallen (folgendes Beispiel a). Ist die Penultima eine Tenorizans, fällt der Baß eine Quarte statt eine Sekunde zu fallen (Beispiel b):

<sup>14</sup> griech. „das andere nehmen“, von „ετερος“, das andere, und „ληψις“, nehmen; siehe auch: Volkhardt Preuß, *Generalbaß und Improvisation*, S. 11ff.





Beispiel 51

(Vergleiche das Incarnatus aus der „Missa pange lingua“ von Josquin, Beispiel 38, Seite 25)

Ist aber, die *Acquiescens* der Ausgangspunkt und nicht die Folge eines Trugschlusses, dann ist die ursprüngliche Diskantklausel h-c ein Durchgang innerhalb einer Heterolepsis (siehe nochmals Seite 31, Beispiel 49).

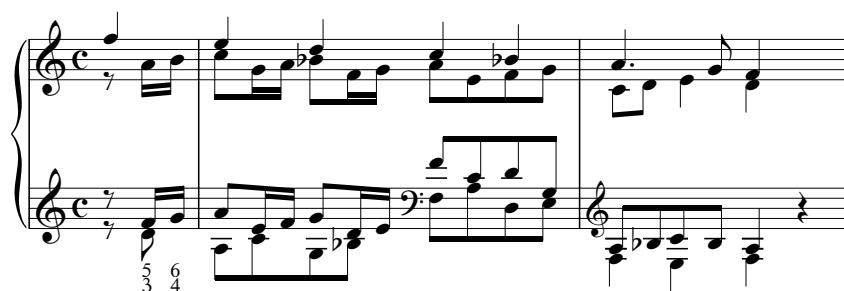
Interessant ist, daß hier zwei weitere Klauseln in das Geschehen der Heterolepsis eingreifen: Tenorizans und Occulta. Gemeinsam mit der Cantizans 5/7 (siehe oben) haben also drei weitere Klauseln bei der *Acquiescens* ihre Finger im Spiel.

Wie gesagt, die Bezifferung 5-6 erzeugt eine Ruggiero-Klausel. Sie ist sequenzierbar und damit auch imitierbar:



Beispiel 52

Sweelinck:

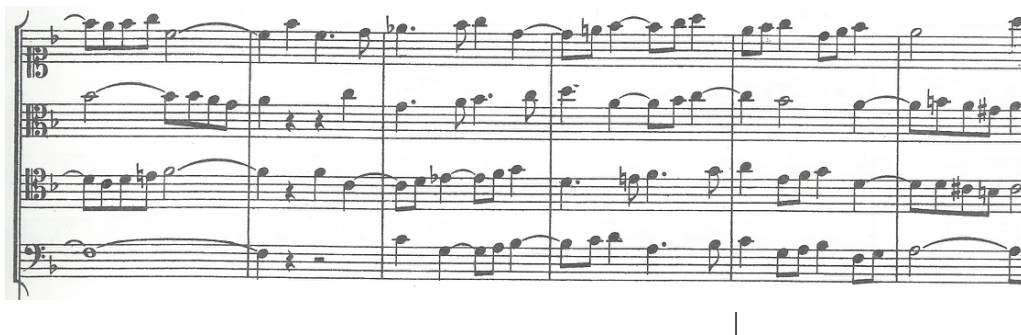


Beispiel 53: Sweelinck, *Mein junges Leben hat ein End*, 6. Variatie, Takt 4 ff.

Die *Acquiescens* wird hier sequenziert, und zwar *sekundweise* abwärts. Der Übergang zwischen den fallenden Quartan besteht in einer steigenden Terz. Nehmen wir die fallende Quart als Konstituens dieser Sequenz, ist die steigende Terz eine Art „Nebenprodukt“, da sie als Sequenzbaustein nicht intendiert war und außerdem durch ein sequenzielles Atemzeichen getrennt ist. Aber wir können diese Sequenz auch anders verstehen, indem wir die steigende Terz als Baustein annehmen. Mit einem Durchgang verstehen hieße das, daß *Ruggiero* der Baustein dieser Sequenz ist. Und tatsächlich glaube ich, daß das der Fall ist, auch wenn sie aus der *Acquiescens* ab origine herleitbar ist.

Diese Sequenz ist archaisierend, wie es auch die *Venezianische Klausel* ist. Das Beispiel 53 von Sweelinck ist nicht umsonst gewählt. Es steht stellvertretend für die Häufigkeit dieser Sequenz in der Vor-Bachzeit. Im Hochbarock allerdings ist sie so gut wie verschwunden, um dann im Zuge des romantischen Historismus wiederbelebt zu werden, als ein altklingendes Modell, das von fernen, längst vergangenen und verlorenen Zeiten redet.<sup>15</sup>

Hier eines der wenigen Beispiele von Bach, aus dem *Contrapunctus 5* der *Kunst der Fuge*:



*Beispiel 54:*  
*Bach, Kunst der Fuge, Contrapunctus 5, Takt 53-57*

Folgende Stelle aus den „*Lamentationes Jeremiae*“ von Thomas Tallis bringt die Auszifferung 5-6 massiv in der Oberstimme. Wäre die *Ultima* venezianisch, also *fis-moll*, stiege die Oberstimme über 5-6 nach *a*. Dann wäre auch eine Tenorizans nach A-Dur denkbar (mit h-A) im Baß.

<sup>15</sup> für mehr Details siehe: Volkhardt Preuß, *Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel*, S. 12-15



Beispiel 55:

Thomas Tallis, *De lamentatione Prophetiae Jeremiae, Icipit Ghimel*

Im Contrapunctus 5 der Kunst der Fuge finden wir die Auszifferung 5-6 in der Oberstimme. Diese ist gleichzeitig das Fugenthema mit Durchgängen. Jeder der steigenden Durchgänge ist mit 5-6, der einzige fallende mit 6-5 ausgeziffert. Man könnte das eine „Studie“ oder eine „Kultur der Sext“ nennen. Bach sequenziert die Acquiescens unter dem Fugenthema, und zwar als Terzstieg (d-a, f-c und im dritten Takt E-a als Cantizans):



Beispiel 56: Bach, *Kunst der Fuge, Cp 5, Takte 17-21*

Im zweiten Takt des folgenden Beispiels aus dem Contrapunctus 1 liegt 5-6 im Tenor (Acquiescens d-a). Der dritte Takt nimmt die sequenzielle Ausformung des Contrapunctus 5, wie im vorangegangenen Beispiel zu sehen, durch ein Sequenzglied vorweg; einmal steigt der Satz von F nach a über Acquiescens d-a (Takt 1/2) und dann, im dritten Takt, von B nach d über Acquiescens g-d. (Anschließend steigt der Satz quintweise: d (Takt 3), a, e (Takt 4).



Beispiel 57: Bach, *Kunst der Fuge, Cp 1, Takte 25-28*

Aus diesen beiden Beispielen erkennt man, daß der Baß eine Art Dreiklangsmelodik gewinnt, wenn die *Acquiescens* terzweise steigend sequenziert wird. Im letzten Beispiel meine ich den Ton f in Takt 1 auf 3, dann das d in Takt 2 auf 1 und das a in Takt 2 auf 3 - also in summa f-d-a. Im vorletzten Beispiel (Nr. 56) des *Contrapunctus 5* entsprechend: f-d-a (Takt 1/2), a-f-c (Takt 2/3). Im Kyrie der „*Missa Papae Marcelli*“ von Palestrina wird die Schluß-*Acquiescens* zweimal von dieser Wendung vorbereitet:

Ky - rie e - lei - son Ky - rie e - lei - son.

*Acquiescens*

Beispiel 58  
Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie 1, Schluß

Josquin:

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris.

Beispiel 59: Josquin, *Misa Pange lingua*, Gloria, Mensur 42-44

Diese Art, die *Acquiescens* auf der Penultima auszufizieren und als Terzstieg zu sequenzieren, klingt nach 16. Jahrhundert, und tatsächlich ist dieses Modell in jener Zeit hauptsächlich beheimatet. Mit anderen Worten, es klingt alt und ist es auch. Im Historismus der Romantik erlebt es seine Renaissance, besonders bei Brahms, der sich für altes kontrapunktisches Erbe besonders interessierte. Insofern ist die *Acquiescens* mit der Bezifferung 5-6 im Allgemeinen und deren Terzstieg-Sequenz im Besonderen beispielhaft für die *archaisierende Harmonik* bei Brahms. Hier ein Beispiel aus den „Vier ernsten Gesängen“:

Example 60 is a musical score for a vocal piece by Brahms. It features a vocal line with the lyrics "auf - wärts fah - re auf - wärts fah - re auf - wärts fah - re," and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The score is in 4/4 time and A major. The lyrics are written in German. The piano part includes figured bass notation: 6/5, 6/5, 3#, 6/5, 3#, 6/5, 6, 3#.

Beispiel 60  
 Brahms, „Denn es gehet den Menschen wie dem Vieh“  
 aus den „Vier ernsten Gesängen“

Der Aufriß des Satzes, damit meine ich den A-Dur Akkord in Takt 2 auf erster Zeit, rückt dieses Beispiel recht nahe an die Welt von Thomas Tallis heran. Hier noch einmal zum Vergleich die schon einmal erwähnten Passage aus seinen Lamentationes:

Example 61 is a musical score for a vocal piece by Thomas Tallis. It features a vocal line with the lyrics "tae pro - phe tae" and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The score is in 4/4 time and A major. The lyrics are written in Latin. The piano part includes figured bass notation: 5/3, 4, 6#.

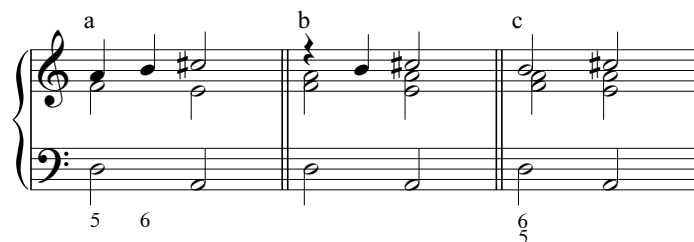
Beispiel 61  
 Thomas Tallis, *De lamentatione Prophetiae Jeremiae*, *Icipit Ghimel*

Die folgende harmonische Reduktion macht deutlich, daß Brahms den diatonischen Grund Bachs und Palestrinas mit einer chromatischen Folie belegt, die den Satz äquidistant um große Terzen aufwärts führt. A-Dur statt a-moll ist dabei der Motor. Der musikalisch-rhetorische Textbezug („aufwärts fahre“) ist offensichtlich und wird durch A-dur und cis-moll verstärkt.

Example 62 is a musical score comparing Brahms and Bach. It features two staves, with the left staff labeled "Brahms" and the right staff labeled "Bach". The Brahms staff shows a sequence of chords in A major, with figured bass notation: 6/5, 6/5, 6/5, 3#, 3#. The Bach staff shows a sequence of chords in A major, with figured bass notation: 5 6, 5 6, 5 6#.

Beispiel 62

Wir sehen im nächsten Beispiel, daß die Bezifferung 5-6 nicht nacheinander erscheint, sondern *gleichzeitig*. Sie wirkt übereinandergeschoben und zur Gleichzeitigkeit verdichtet.



Beispiel 63

Beispiel a ist ein normaler Durchgang. Beispiel b fingerpedalisiert diesen Durchgang und erzeugt so zwei Stimmen aus einer. Die Sexte schiebt sich über die Quinte, ohne die Kraft zu haben, diese als Patiens herunterzudrücken. Beispiel c verdichtet das Ganze zum Akkord. Ich spreche in diesem Zusammenhang von einem „Simultandurchgang“. (Eigentlich ist dieser Begriff ein Oymoron, ein innerer Widerspruch; denn ein *Durchgang* ist ein Phänomen der Aufeinanderfolge, also *sukzessiv*, und ein *Vorhalt* ein Phänomen der Gleichzeitigkeit, also *simultan*.)

Brahms liebt offenbar diese Wendung. Seine Musik ist voll davon. Die folgende Oberstimme...



Beispiel 64

...ist, wie zu sehen, leicht mit einem Ganzschluß V-I zu harmonisieren, einer Perfecta also. Fassen wir diese Oberstimme in eine pendelnde Acquiescens ein, mit Quintsextakkorden auf der Penultima, so wird man sofort Brahms assoziieren, denke ich:



Beispiel 65

Dieses Beispiel ist eine Art Improvisationsübung, die nach Brahms klingt, aber keinem konkreten Werk von Brahms entnommen ist. Wir nehmen nun, zusätzlich zu obigen Stelle aus den „Vier ernsten Gesängen“, noch ein weiteres Beispiel aus dem Schaffen Brahms‘ zur Hand, das die Acquiescens zum Thema hat, den 2. Satz aus der 4. Sinfonie:



*Beispiel 66*  
*Brahms, 4. Sinfonie, 2. Satz, Takte 5 ff.*

Eine zweifach plagale Klausel bestimmt das kontrapunktische Geschehen: Acquiescens a-E, dann E-h in Takt 3 und wieder a-E. Wie schon ich schon am Beispiel der Chopinmazurka und des Contrapunctus 1 gezeigt habe, steigt auch hier der Satz um zwei Quinten, a (T1,6) -E (T 2,1) - h (T3,1). Würde er ohne Umweg, ganz direkt wieder nach E rückschließen hätten wir ein autentisch-plagales Pendel: a-E-H-E. Aber so ist es nicht: das h-moll statt h-Dur im 3. und 4. Takt vereitelt eine direkte Rückkadenz nach E-Dur, die Diskantklausel-Penultima dis wid zu d imperfiziert. Die Rückkadenz nach E geschieht plagal über a-E. Die Schnittstelle in Takt 4 von der ersten zur zweiten Zählzeit ist der Gegenschritt h-a. Ich greife noch einmal das Palestrina-Beispiel Nr. 44 von Seite 26 auf; auch hier war die Schlußkadenz eine Acquiescens statt Perfecta:

di - mi - sit in - a - nes.

(mi) - sit in - a - nes.

di - mi - sit in - a - nes.

*Beispiel 67:*  
*Palestrina, Magnificat Sexti Toni, Esurientes, Finalkadenz*

Brahms installiert also vier archaisierende Idiome. Erstens die Acquiescens mit der Bezifferung 5/6 auf der Penultima, zweitens die venezianische Klausel in Form der Mollterz auf der Ultima (Takt 3 auf 1) und drittens die in die Perfecta eingeschobene Acquiescens a-E und den damit verbundenen Gegenschritt h-a.

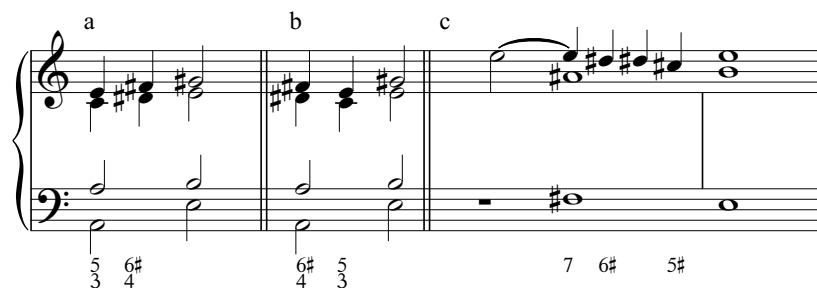
Um die vierte Wendung „aus uralten Zeiten“ zu entdecken, gehen wir zurück zur Heterolepsis 5-6 (im folgenden Beispiel a):



*Beispiel 68*

Beispiel b verfolgt das gleiche Prinzip wie Beispiel a. Hier geht die Oberstimme von c nach e, aber über den Durchgang 3-4; also auch hier eine Heterolepsis, denn das c müßte nach h fallen und das e liegenbleiben. Diese ist ebenso wie die Heterolepsis 5-6 janusköpfig. Beispiel c macht das deutlich. Die beiden Oberstimmen sind die gleichen wie bei Beispiel b, nur der Baß ist anders. Er kontrapunktiert die Oberstimmen mit einer phrygischen Tenorizans nach e in Gegenbewegung zum Sopran. Die Oberstimme c-d-e ist also kein heteroleptischer Durchgang, sondern eine phrygische Diskantklausel d-e, erweitert um die Sekunde c-d - also Ruggiero nach e. Entweder können wir sagen, daß die phrygische Diskantklausel bzw. Ruggiero-Klausel c-d-e im Baß zwei verschiedene Penultimaen im Baß erhält bei gleichen Oberstimmen, nämlich f-e oder a-e. Oder die Oberstimme ist einmal heteroleptischer Durchgang und einmal Diskantklausel, also Prinzipalstimme.

Ich verbinde nun beide Durchgänge zu einem Doppeldurchgang:



*Beispiel 69*

In Beispiel b geschieht nun etwas Merkwürdiges. Dieser Doppeldurchgang mit der Bezifferung 6/4 schiebt sich nach vorn auf betonte Zeit. Genau das geschieht bei Brahms im 2.



Satz der 4. Sinfonie, etwa im ersten Takt, auf Zählzeit 6. Was ist daran archaisierend? Beispiel c liefert die Antwort. Wir sehen hier die sogenannte „Landino-Klausel“ in der Oberstimme, eine Ornamentationsform der Diskantklausel, wie sie im 15. Jahrhundert verbreitet war, etwa bei Dufay: hier nicht cis-dis-e, sondern dis-cis-e. Auch hier ist der Durchgang vorangestellt, oder anders ausgedrückt: die Diskantklausel-Penultima dis erhält einen Unterwurf nach cis, eine *Subsumtio*, wie sie bei Christoph Bernhard heißt.<sup>16</sup> Daß Brahms auf diese alte Wendung des Quattrocento zurückgreift, ist offenkundig. Die Landino-Klausel und die Subsumtio sind zwei geschichtliche Assoziationsfelder der Ausformung der Acquiescens aus dem langsamen Satz der 4. Sinfonie. In Beispiel b müßte eigentlich der Ton h auf der eins im Baß stehen. Dann erhielten wir einen H-Dur-Akkord (mit Subsumtio) und damit eine Perfecta nach E. Brahms schiebt also an dieser Stelle nicht die Acquiescens zwischen die beiden Perfecta-Akkorde (V-IV-I, wie ich vorher zu beschreiben versuchte), sondern nimmt direkt auf die Acquiescens a-E. Der Baß rutscht sozusagen eine Sekunde zu tief und ist so für den Sekundakkord auf der Eins verantwortlich. Das folgende Korrespondenzbeispiel stammt aus J.S. Bachs Motette „Jesu meine Freude“:

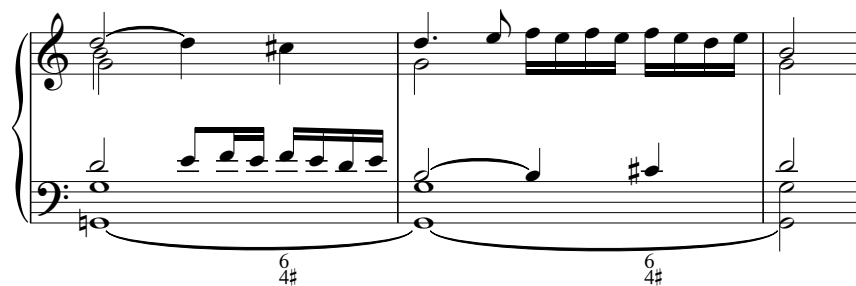
Beispiel 70: Bach, Jesu meine Freude, „Denn das Gesetz“,  
Schlußorgelpunkt und Finalkadenz

Auch hier rutscht der Orgelpunkt eine Sekunde zu tief, eigentlich wäre in Takt 3 der Ton fis in der Unterstimme zu erwarten. Es entsteht die Bezifferung 2/4/6.

Zurück zu Beispiel 69: dort lohnt sich noch ein Blick auf die Mittelstimme in Beispiel c. Sie bringt keine Tenorklausel-Mixtur a-gis, sondern hängt sich als Mixturstimme an die Diskantklausel dis-e, und zwar nicht *tonal* (also a-h), sondern in realen Quartmixturen *ais-h*. Bei Dufay ist diese Mixtur nativ mit der Landino-Klausel verbunden. Sie implementiert ein lydisches Element, wenn wir von der Finalis E ausgehen (ais-h). Diese Klausel heißt *doppelte*

<sup>16</sup> „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.“ (Tractatus augmentatus compositionis, Cap. 15)

*Leittonkadenz*. Brahms integriert dieses enorm historisierende Klausel-Modell in die *Acquiescens*. Auch bei Frescobaldi finden wir solches, am Anfang der *Toccata Quinta*:



*Beispiel 71: Frescobaldi, Toccata Quinta, Anfang*

Das *cis* in der Oberstimme ist dieser lydische Leitton in die Quinte. Hätte die Oberstimme *c*, so bekämen wir einen Quartsextakkord C-Dur auf jeweils 4. Zählzeit, hätten also eine *Acquiescens* G-C-G über dem Orgelpunkt G. Der naheliegende Leitton *fis-g* kommt nicht. Statt seiner umspielt der Tenor im ersten Takt und der Sopran im zweiten die Sexte *e* mit *f* und *d*. Die Töne *f* und *d* aber sind eine fallende Diskantklausel in die Quinte, bezogen auf G. Die Penultima *fis* (-g) ist nach *f* tiefchromatisiert und macht so deutlich, daß sie sich nicht leittonig nach oben geführt sehen möchte. Hätte eine andere Stimme das *fis*, so wäre der chromatische Konflikt *fis-f* mehr als deutlich hörbar. Diese latente Moll-Dur-Wendung spiegelt sich im Schluß der *Toccata*, wie weiter oben bereits erwähnt<sup>17</sup>. Hier hören wir *g-moll* und *G-Dur* als chromatische Alternativen in ihrer Funktion als *Acquiescens*-Penultima. Auch *cis-d* erscheint dort wieder (Übergang von Takt 1 zu Takt 2), diesmal als Leitton zum Orgelpunkt selbst und nicht, wie zu Beginn des Werkes, zu dessen Quinte.

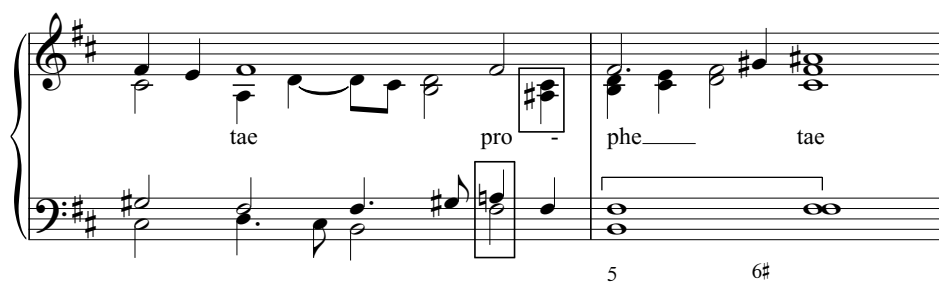


*Beispiel 72: ebenda, Schlußorgelpunkt*

<sup>17</sup> siehe Seite 11/12, Beispiele 11 und 12

Nimm man nur diese Kriterien in Acht, nämlich die lydische Quart und das Moll-Dur, all das entfaltet im kontrapunktischen Zusammenhang der Acquiescens, dann klingt das wie eine zusammenfassende Stilbeschreibung der Musik Bela Bartóks. Daher nimmt es nicht wunder, daß er sich sehr für das Werk von Frescobaldi im Allgemeinen und dieses Stück im Besonderen interessiert hat, mit seiner originellen, verrückten und doch absolut kontrollierten Chromatik. Wir wissen das vor deshalb, weil er eine Klavierbearbeitung davon angefertigt hat.

Dennoch wäre es verfehlt, solche chromatischen Wagnisse als Ausblick in die Moderne zu deuten. Im 16. Jahrhundert waren sie so sehr in Mode gekommen, daß Thomas Tallis beklagte, man bekomme sie bis zum Überdruß immer wieder zu hören. Sie waren nach seinem Bekunden kein Symptom von Modernität, sondern ein ausgetretener Pfad. Was Tallis meint ist das harte Aufeinanderprallen der Dur- und Mollterz über der Penultima der Clausula Perfecta:



Beispiel 73:  
Thomas Tallis, *De lamentatione Prophetarum Jeremiae, Incipit Ghimel, Finalklausel*

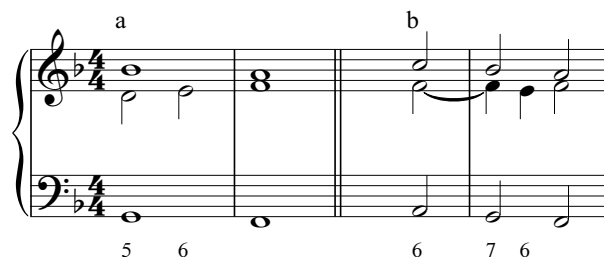
Hier ist im vorletzten Takt als Leiton nach h. Diese Diskantklauselpenultima wird verdoppelt, allerdings mit ihrer chromatischen Variante a, die in die Quinte fis fällt; eine heteroleptisch geführte abspringende Diskantklausel.

Ich möchte nun noch auf zwei Aspekte zu sprechen kommen: auf die Bezifferung 7-6 und den Orgelpunkt.

Die Sexte wird durch die Septime und die Quinte umrahmt. Diese einfache Erkenntnis bildet nicht nur die Reihenfolge der Töne in einer Skala ab, sie beschreibt auch jenes kontrapunktische Phänomen, das Carl-Philipp-Emanuel Bach im zweiten Teil seiner Klavierschule „Retardatio“ nennt, (lat.) „Verspätung“.<sup>18</sup> Er meint damit, daß die Sexte nicht pünktlich erreicht wird, das heißt auf dem Schlag, sondern verzögert, das heißt auf unbetonter Zeit. Mir gefällt der Begriff „Verspätung“ deshalb, weil er die ansonsten dezidierte Unterscheidung

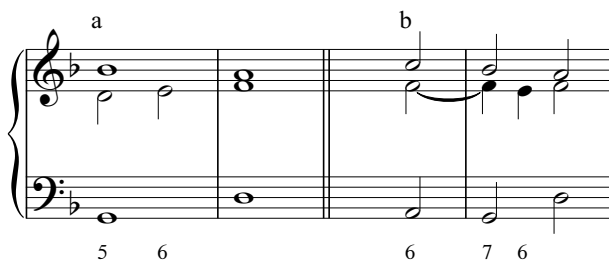
<sup>18</sup> C.Ph.E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 2. Teil, 15. Kapitel, Berlin 1763

zwischen Vorhalt - also 7-6 - und Portament oder Durchgang - also 5-6 - nicht braucht. Betrachten wir nun beide „Verzögerungsvarianten“ anhand einer einfachen Tenorizans:



Beispiel 74

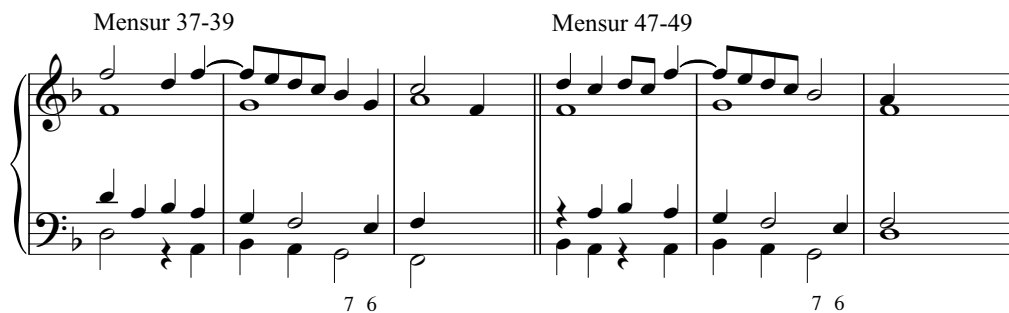
Die Oberstimme hat eine einfache Mixtur zur Tenorklausel im Baß und endet daher auf dessen Oberterz. Im folgenden Beispiel unterquintiert der Baß die Ultima a im Sopran, statt sie zu unterterzieren.



Beispiel 75

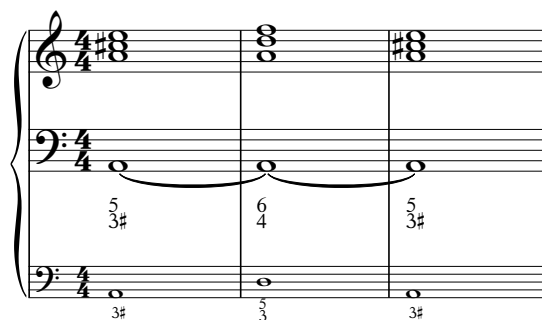
Der Baß hat nun die *Acquiescens* g-d. Die Penultima 5-6, wie ich sie bis jetzt dargestellt habe, hat nun die Bezifferung 7-6 als Alternative. Wobei ich eines festhalten würde trotz der grundsätzlichen Parität von 5-6 und 7-6: 5-6 wirkt wie ein Durchgang, in diesem Fall zwischen d und f das e. 7-6 ist ein tatsächlicher *Patiens*, ein Diskantklausel-Ornament, das als Gegenstimme zur Tenorizans g-f ganz natürlich ist. Die Unterterz d kann das Ohr als nahezu trugschlüssige Wendung wahrnehmen - denn nichts anderes geschieht beim Trugschluß ja, als das die Ultima unterterziert statt unteroktaviert wird. Weiter oben habe ich darüber bereits kurz berichtet, daher wiederhole ich mich an dieser Stelle: die *Acquiescens* hat trugschlüssige Anteile, indem der Baß eine zu erwartene Tenorizans vereitelt und statt dessen eine Quinte steigt. Es ist nicht übertrieben, von „*Acquiescens-Occulta*“ oder „plagalem Trugschluß“ zu sprechen.

In der Motette „In Nomine“ von Thomas Tallis erscheint die Bezifferung 7-6 in diesen beiden Varianten, im Abstand von nur zehn Mensuren. So hat das Ohr die Möglichkeit, sich zu erinnern und einen Bezug herzustellen gleich und doch verschieden.



*Beispiel 76*

Nun, würde ich gern den Blick lenken auf folgende Bezifferungsvariante:



*Beispiel 77*

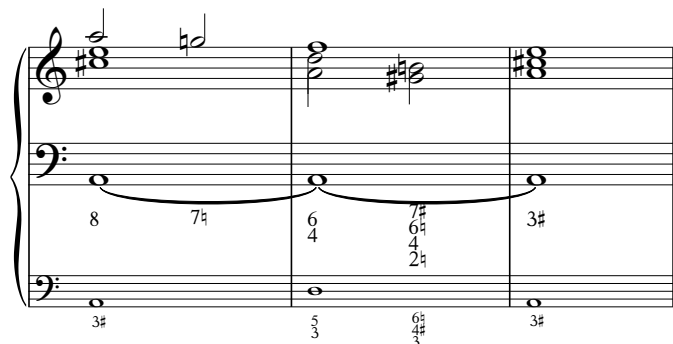
Der Ton a im Baß bleibt liegen, die Oberstimmen bringen die *Acquiescens* A-d-A. Im zweiten Takt erscheint d-moll folgerichtig als Quartsext-Akkord, da der Baß in „Zwanghaft“ genommen ist, d.h. er darf sich nicht bewegen. Wie die grundständige Baßbewegung aussehen müsste wird im unterer System gezeigt. Diese ist aber latent und wird nicht zum Ereignis. Die Bezifferungen, die entstünden, wenn der Baß sich bewegte, sind angegeben. Es lohnt sich ein Vergleich zum liegenbleibenden Baß.

Beim Quartsext-Akkord im zweiten Takt ist die Quarte Dissonanz. Sie legitimiert sich hier weder als Vorhalt (denn dann wäre sie übergebunden) noch als Durchgang (denn dann müßte sie zwei Töne im Terzabstand miteinander verbinden). Die betreffende Stimme, in diesem Fall der Alt, stellt die Quarte über liegendem Baß durch eine Bogenbewegung selbst ein. Man spricht von einer „**selbsteinstellenden Quart**“.

Wenn man so will, sehen wir uns im vorangehenden Beispiel einem kurzen **Orgelpunkt** gegenüber. Und das soll jetzt mein Thema sein: wie erweiterte Orgelpunktvarianten aus der *Acquiescens* erwachsen. Denn sie ist die harmonische Urzelle des Orgelpunkts.

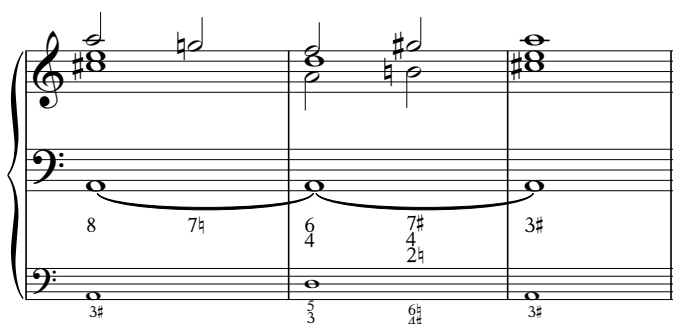
Zunächst versehen wir die Terzfall-Altlausel, im folgenden Beispiel a-f im Sopran, mit einem Durchgang. So erhalten wir die Bezifferung 7b. Dann reichern wir die Verbindung von

der Penultima zur Ultima durch den Doppeldurchgang 5-6 und 3-4 an (wie in Beispiel 34 ).  
 Nota bene: diese Bezifferungen beziehen sich aber auf die latente Baßbewegung d-A, die durch das kleinere, untere Baßsystem angezeigt ist. Da der Baß aber, wie gesagt, auf dem Orgelpunktton liegenbleibt, wird daraus die Bezifferung 2/4/7# über dem Baßton a.



Beispiel 78

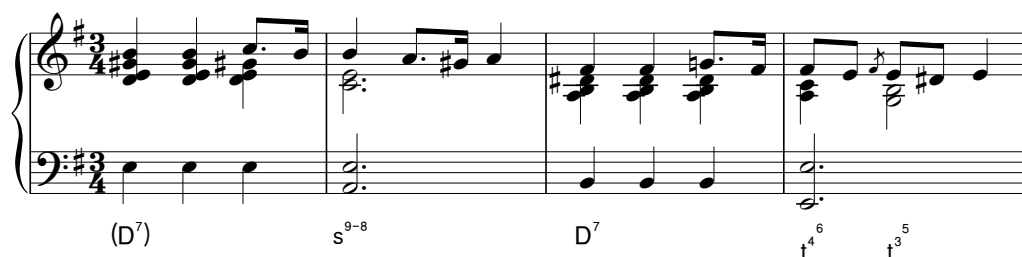
Es ist mir wichtig, auf den Kern der Orgelpunkt-Bezifferungen hinzuweisen, der sich als naheliegende Durchgangsornamentation aus der Acquiescens ergibt. Dieser Kern ist die Aufeinanderfolge und das Spannungsverhältnis der beiden Septimen 7b und 7#. 7b ist ein Durchgang abwärts, 7# ein Durchgang aufwärts. Ich gebe zu, daß der Doppeldurchgang 5-6 und 3-4, im letzten Beispiel im Alt und Tenor, als Durchgang nicht besonders gut zu erkennen ist. Vielmehr sieht es so aus, als sei das gis eine Diskantklausel-Wechselnote unter a, also a-gis-a. Das stimmt, das ist der andere Teil dieses Janusgesichtes. Bleiben wir aber hartnäckig bei der Durchgangsthese, dann müßten wir die Stimmführung a-gis-a, so organisch sie uns auch erscheint, als Heterolepsis ansehen. Im Bernhard'schen Sinne „natürlich“ stünden die Stimmen also:



Beispiel 79

...auch wenn hier - in Moll - dieser so überaus typische übermäßige Schritt f-gis im Sopran erscheint.

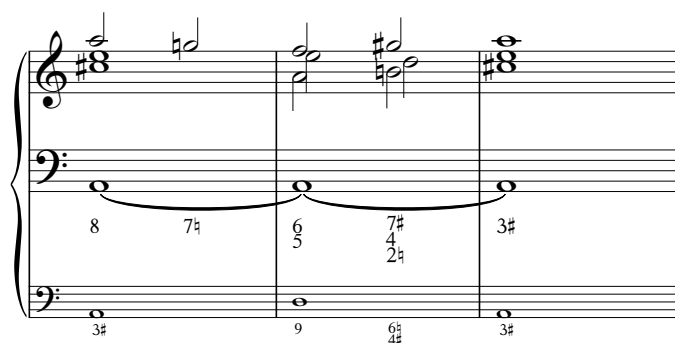
Man könnte auch sagen, daß sich in die plagale Wendung eine Perfecta hineinschiebt, ganz wie bei der oben erwähnten e-moll-Mazurka Chopins (Beispiel 18). Funktionsharmonisch wird der plagale Orgelpunkt T-s-T durch die Dominante ergänzt, also T-s-D-t, wobei, das ist das kombinatorisch zwangsläufige Kuriosum der funktionalen Harmonik, der erste Akkord durch die Durterz und die kleine Septime als Zwischendominante zur Subdominante definiert wird.



Beispiel 80: Chopin, Mazurka op 41,1, funktionsharmonische Deutung

Unabhängig davon, wie wir uns zur Funktionsharmonik stellen - die Anfangstakte dieser Mazurka sind doch eigentlich ein Orgelpunkt, nur daß der Baß sozusagen die kleingeschriebene untere Reihe unserer Orgelpunktbeispiele nimmt, sich also bewegt. Würde der Baß auf e liegenbleiben, wäre der Ton d im Tenor des ersten Taktes 7b und das dis im Alt des dritten Taktes 7#.

In dem folgenden Beispiel wird nun die 4. Stufe (d) durch einen Nonenvorhalt angereichert. Da der Baß aber auf a festhängt, erscheint die Bezifferung 5/6 statt 9:



Beispiel 81

Dieser Quintsextakkord ist immer wieder eine Falle im Generalbaßspiel. Denn man assoziiert mit der Bezifferung 5/6 zuvorderst, daß der Baß nach oben gezogen wird, als Cantizans. Da er aber liegenbleibt, ist die Quint ein Vorhaltspatients zur Quart (5/6 statt 4/6) - und ein latenter Nonenvorhalt zur IV. Stufe, in diesem Fall d-moll.

Allerdings hat dieser Quintsextakkord keine Terz, sondern der es wird der Baßton verdoppelt. Fügen wir die Terz mit ein, so erhalten wir einen Doppelvorhalt: 3/5/6 zu 2/4/6:

The image shows three musical examples labeled a, b, and c. Each example consists of a treble staff and a bass staff. Example a shows a Quintsextakkord (3/5/6) resolving to a Sekundakkord (2/4/6). Example b shows a Sekundakkord (6/4/2) resolving to a Quintsextakkord (6/4/2). Example c shows a Quintsextakkord (6/4/2) resolving to a Sekundakkord (6/4/2). The score includes treble and bass staves with notes and figured bass notation.

Beispiel 82

Beispiel a: Der Quintsextakkord zeigt sich hier als ein Doppelvorhalt zum Sekundakkord. Die Quinte ist Patiens zur Quarte, die Terz ist Patiens zur Sekunde. Die Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse haben sich umgedreht: was natürliche Konsonanz ist, wird zur Dissonanz und umgekehrt. Doch vergessen wir nicht, daß wir es mit einem Orgelpunkt zu tun haben, mit einem „gefesselten“ Baß. Ist es nicht denkbar, daß der Baß sich als Cantizans sekundweise nach oben bewegen würde, wie es der Quintsextakkord normalerweise provoziert? Das untere System zeigt diese latente Bewegung. Gemessen daran entsteht der Sekundakkord dadurch, daß die Diskantklausel a-h im Baß imperfiziert wird. Beispiel b hingegen faßt die Sekunde h im Tenor als nicht stabil auf, sondern als betonten Durchgang nach a auf Achtelebene. Solches finden wir vor Allem bei Bach recht häufig: die Dissonanzauflösung innerhalb eines Vorhaltes ist selbst Dissonanz, da der Auflösungsston nur Episode ist, ein betonter Durchgang mit halbiertem Zählwert (in unserem Beispiel Viertel statt Halbe).<sup>19</sup> Beispiel c zeigt, daß das a im Tenor immer noch nicht das eigentliche Ziel der melodischen Bewegung ist, sondern wiederum betonter Durchgang zum gis, wieder mit nochmals halbiertem Zählwert, jetzt auf Achtel. Die Bezifferung 7# wäre also der eigentliche Zielton - naheliegend bei einem Orgelpunkt, doch nicht nur das: Alle drei Bezifferungen, die hier wie eine Memorierformel auf eigenem Raum zusammengefaßt sind, sind wichtige und wesentliche Orgelpunktchiffren: 2/4/6, 4/6, 2/4/7# und der Kumulus 2/4/6/7#.

Hier ein Literaturbeispiel, abermals aus der Kantate „Membra Jesu nostri“ von Buxtehude:

<sup>19</sup> Vgl. hierzu: Bach, Weihnachtsoratorium Teil 1, Choral „Wie soll ich dich empfangen“, 1. Verskandenz



Quid sunt pla - - gae ist - ae

Quid sunt pla - gae is - tae

6<sup>b</sup> 5 7<sup>#</sup>

Beispiel 83:  
Buxtehude, *Membra Jesu nostri, Ad manus*, Takt 14-17

Nun eine letzte Erweiterung. Hier zunächst das Notenbeispiel:

8 7<sup>h</sup> 6/5 7<sup>#</sup> 4 2<sup>h</sup> 3<sup>#</sup> 6<sup>#</sup> 4<sup>#</sup> 2 8 7<sup>h</sup> 6/5 7<sup>#</sup> 4 2<sup>h</sup> 3<sup>#</sup>

3<sup>#</sup> 9 3<sup>#</sup> 3<sup>#</sup> 9 6<sup>h</sup> 4<sup>#</sup> 3<sup>#</sup>

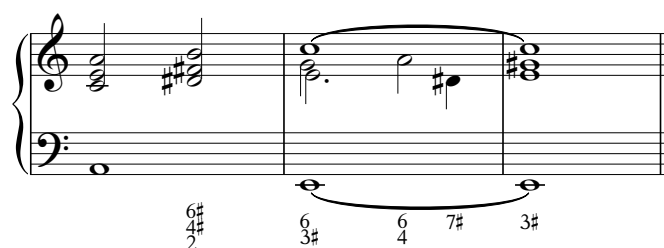
Beispiel 84

Wir sehen, als Gerüstsatz, zwei Acquiescens-Wendungen: A-d-A in Takt 1-3 und E-a-E in Takt 4-6. Gehen wir von a-moll als erster Stufe aus, dann öffnet der Satz zur fünften Stufe E. Das treibende Element ist dabei der chromatisch belastete Sekundakkord über a im dritten Takt, zweite Halbe (H-Dur), der nach E öffnet. Doch ist dieser Sekundakkord nichts weiter als abermals eine „dominantische“ Fassung des Doppeldurchgangs 5-6 und 3-4, wie wir ihn schon im zweiten Takt von d nach A kennengelernt haben. Der Unterschied ist die hinzugefügte Sekunde h. Eigentlich müsste dieser Akkord auf schwerer Zeit stehen, denn diese Sekunde ist Vorhalts-Agens und drückt den Baß nach unten.

Zusammenfassend sehen wir also, daß im Orgelpunkt-Kontext der Sekundakkord

- auf unbetonter Zeit stehen kann,
- und den Baß *nicht* zum Patiens macht, ihn also nicht dazu zwingt, eine Sekunde nach unten auszuweichen. Der Baß springt eine Quart abwärts, er ist stabil als Acquiescens-Penultima.

Hier ist diese hinzugefügte Sekunde h über a nicht zu rechtfertigen, da das h latent die Töne a und cis (oder a und c) verbinden müßte. In dem vorgegangenen Beispiel ist das h jedoch Ligatur von Takt 3 auf 4, also Altklasuel. Als Durchgang nach c sähe das so aus...



Beispiel 85

...und tatsächlich, so haben wir einen dreifachen Durchgang auf der Penultima der Acquiescens gewonnen! 5-6, 3-4 und 1-2. Im Folgetakt kriegt das e im Baß die Bezifferung 6 mit Durterz, welche nach oben in die Quart gezogen wird, als Diskantklausel nach a. Wiederum also sehen wir eine *selbsteinstellende Quart*.<sup>20</sup>

Es gibt aber auch noch einen sequenziellen Aspekt bei der Sache. Bedenken wir, daß allein in diesem Satz schon ein Widerspruch liegt. Denn ein Orgelpunkt ist eine *bewegungslose Fläche*, das ist sein Selbstverständnis. Seine natürliche und tradierte Position ist am Anfang eines Stückes, zur Eröffnung also, und am Schluß, als gedehnte Schlußklausel, als Anhang

<sup>20</sup> vgl. Volkhardt Preuß, Anmerkungen zur Capacitas Sextae, S. 11, S. 16-19

die Ultima.<sup>21</sup> Mit anderen Worten: er eröffnet entweder einen sequenziellen Prozeß, der ihm dann folgt, oder er beschließt ihn. Er ist entweder Doppelpunkt oder Schlußpunkt.

Ich möchte nun zeigen, daß er gewissermaßen eine „sequenzielle Kehrseite“ hat, daß also ein Orgelpunkt die These der öffnenden oder beschließenden Statik mit der Antithese sequenzieller Dynamik vereint. Diese Synthese entspricht der Antinomie, die der *Acquiescens* als solche innewohnt, der Antinomie des gleichzeitig Geschlossenen und Offenen. Mit „Sequenz“ meine ich übrigens nicht eine *Orgelpunktsequenz*, die sich offen zu erkennen gibt, weil die Oberstimmen ein sequenzielles Geschehen über dem liegenbleibenden Baßton entfalten.<sup>22</sup> Ich meine vielmehr, daß die Sequenz gewissermaßen „unmerklich“ in das kadenzielle, also plagale Geschehen des Orgelpunktes eingreift.

Von d-moll aus betrachtet steigt der Satz zwei Quinten, nach A und nach E. Hier liegt die einfache kadenzielle Wahrheit, nämlich: *Acquiescens* nach A, *Acquiescens* nach E. Nehmen wir a als erste Stufe, dann rückt bei der zweiten *Acquiescens* a-E der *Dissecta*-Charakter in den Vordergrund. Die einfache sequenzielle Wahrheit ist der doppelte Quintstieg. Darüber habe ich weiter oben bereits gesprochen, und um den Kreis zu schließen, möchte ich abermals den Auszug aus der „Blute nur“ - Arie aus der Matthäus-Passion zitieren, im Vergleich zu unserer letzten Orgelpunkt-Erweiterung:

---

<sup>21</sup> Die musikalisch-rhetorische Figurenlehre des 17. Jahrhunderts weist dem Orgelpunkt formale Rollen zu, die ganz in der Tradition des großen Rhetorikers Maximus Quintilian stehen. Einerseits ist er ein „Exordium“, eine Eröffnung, die Quintilian „*Captatio benevolentiae*“ nennt, das heißt (lat.) „das Erjagen des Wohlgefallens“. Am Schluß steht der Orgelpunkt für eine „*Conclusio*“. Zwischen diesen beiden Polen steht der Gegenstand der Rede, des „*Corpus narrationis*“. Diese tief in den *Septem artes liberales* verwurzelte Grundstruktur der Rede stellt, auf die Musik übertragen, den Orgelpunkt als Rahmen auf. Wenn nun aber, wie häufig zu hören, Orgelpunkte in der Mitte oder im Verlauf eines Stückes erscheinen, heißt das zwangsläufig, daß wir es entweder mit einem latenten, „virtuellen“, vorzeitigen Schluß zu tun haben oder mit einem neuen Beginn. Die Orgelpunkttoccaten Frescobaldis können beides sein, Exordium zu etwas oder *Conclusio* von etwas. Dieses „Etwas“ erklingt nicht und ist doch gegenwärtig als Erwartung. Als Exordium hat der Orgelpunkt einen gravitatischen Charakter, als *Conclusio* einen introvertierten. Letzteres finden wir vor Allem bei Frescobaldis *Elevationstoccaten*.

<sup>22</sup> wie z.B. in der langsamen Einleitung von Mozarts Es-Dur-Sinfonie KV 543, T 9-14; oder im ersten Satz des Cembalokonzertes d-moll BWV 1052 von J.S. Bach, das eine einzige Orgelpunktstudie ist; oder zu Beginn des Klaviernachspiels im Lied „Am leuchtenden Sommermorgen“ aus dem Zyklus „Dichterliebe“ op. 48 von Robert Schumann



*Der Mond ist aufgegangen, /  
die gold'nen Sternlein prangen—→  
am Himmel, hell und klar.*

Der Quintstieg verbindet hier beide Acquiescens-„Verse“: A | d-a-E | a-E. Hier liegt seine Eigenschaft als Enjambement begründet. Eine noch andere Artikulation sieht so aus:

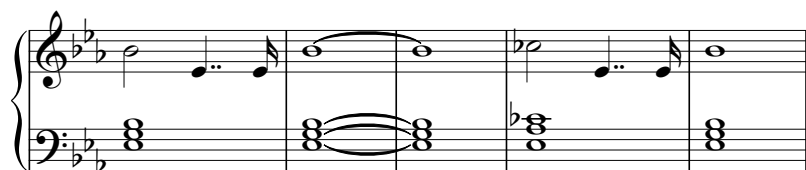
a | d-a-E-A zeigt jene Kadenzform, der wir im Kantionalstil des 16. und 17. Jhs. als plagal-authentisches Pendel begegnen. Funktional ist das die Wendung s-t-D-t oder, mit den Begriffen der Klausellehre, eine Verschränkung von Perfecta und Acquiescens:



*Beispiel 87*

Hier sehen wir abermals, wie sich die Dinge „zum Ganzen weben“, um das Goethe-Wort aus dem Faust zu zitieren. Einerseits ist da die Harmonisierung des Orgelpunktes, deren Kern die Acquiescens zur 1. und 5. Stufe ist. Zwei verschiedene Artikulationsmöglichkeiten ergeben sich aus ihr; aus der einen erwächst die Sequenz der steigenden Quinten, wie wir sie bei Chopin, Bach und Beethoven gefunden haben. Aus der anderen die alte kantonale Klausel des plagal-authentischen Pendels. Gleich welche der drei an sich verschiedenen Situationen wir auch jeweils manifestiert erleben, die beiden anderen sind keine verworfenen Entscheidungen, die einfach „weg“ sind, gewissermaßen im Papierkorb. Sie schweben im Raum als potenzialiter Vorhandenes, als Möglichkeit, die das Ereignis Gewordene lenkt und färbt.

Nun, am Ende meiner Reise in das Land des Plagalen, möchte ich einen kurzes Spotlight werfen auf besondere Formen der Acquiescens im 19. und 20. Jahrhundert. Beginnen möchte ich mit Bruckner und dem Anfang seiner 4. Sinfonie:

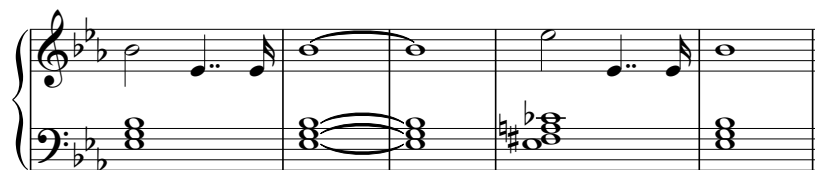


*Beispiel 88*

*Bruckner, 4. Sinfonie Es-Dur, 1. Satz, Takt 3-9*

Ein Orgelpunkt-Beginn gerade im Sinne des barocken Exordiums, der Eröffnung der Rede. Doch hat dieser Orgelpunkt eine ganz andere Funktion. Er bringt eine schlichte Acquienscens als Kantilene im Horn. Zwei Idiome also der Hochromantik; denn daß diese Zeit historisierend auf altes Gut zurückgreift und damit dem Plagalen eine sehnsuchtsvoll-geschichtliche Dimension zugesprochen wird, haben wir bereits bei Brahms gesehen. Die Melodie im Horn ist in dieser Zeit Symbol des Abschieds. Beethoven notiert über die initialen Hornquinten seiner Klaviersonate „Les Adieux“ die Worte „Lebe wohl“. Beide Chiffren lösen das ei, was der Beiname dieser Sinfonie Bruckners verspricht: die „Romantische“.

Deutlich exponiert ist hier der Leitton von oben in die Quinte (ces-b), welcher der Acquienscens als phrygisches Moment von Natur aus innewohnt. Bruckner greift nun diesen Gedanken der Leittönigkeit innerhalb des Plagalen beim zweiten Themendurchgang auf und entfaltet ihn:



*Beispiel 89*

*Bruckner, 4. Sinfonie Es-Dur, 1. Satz, Takt 19-25*

Vorletzter Takt des Beispiels: Die Quinte b wird leittönig umkreist, mit ces und a. Das fis in der linken Hand ist im Original als ges notiert. Ich habe mir dennoch erlaubt, es enharmomisch zu verwechseln, so daß das dritte leittönige Moment deutlich wird, der Leitton in die Durterz von Es-Dur (fis-g). Bruckner empfindet den Ton fis eher als Mollterz ges, die die Durterz g nicht *herbeiführt*, sondern sich zu ihr hin *aufhellt*. Diese zwischen Dur und Moll mehr wagierende als melodisch-leittönige Terz ist für Gustav Mahler ein stilprägendes Idiom. Zum Beispiel in seiner zweiten Sinfonie, im Urlicht: Immer dann, wenn der Durakkord sich zum Mollakkord einfärbt, zeichnet Mahler die Worte „wie ein Naturlaut“ in die Partitur ein. Und tatsächlich ist auch hier bei Bruckner interessant, wie eine kontrapunktische Vokabel, die Acquienscens nämlich, melodisch-leittönig aufgeladen wird, eine Leittönigkeit aber, die gleichzeitig zur *Farbe* wird. Noch keine Farbe im Sinne des impressionistischen Plein-air, im Sinne des Lichts also, wohl aber eine Farbe, dessen Assoziationsraum die Natur ist.

Hier ein schönes und sehr einfaches Beispiel von Bela Bartók aus seinem Zyklus „Für Kinder“, das zeigt, wie zart eine plagale Pendelbewegung das Volkslied in der Oberstimme stützt und doch in Ruhe läßt:



Beispiel 90  
Bartók, *Für Kinder, 1. Band, Nr. 3*

Interessant ist, wie delikat und unaufdringlich Bartók die chromatische Folie einsetzt. Er vertauscht Dur- und Mollakkord. Unsere Erfahrung alter kontrapunktischer Stile und Quellen wie die von Printz lehren uns, daß die Penultima eine Mollterz, die Ultima eine Durterz hat. Hier ist es umgekehrt. D-Dur und a-moll statt d-moll und A-Dur. Der Leitton f-e wird aufgehellt zur dorischen Sext fis. Die venezianische Klausel auf a-moll ist ein archaisierendes Moment. Der Melodieton e in der Oberstimme Takt 2 auf 1 wird von d und fis zart konturiert. Eine Perfecta nach a würde die Töne e und gis in der linken Hand bringen und die Melodie gewissermaßen konsonant „aufsaugen“.

Ein weiteres Beispiel von Bartók:



Beispiel 91  
Bartók, *Für Kinder, 2. Band, Nr. 7, T 1-4*

Hier pendelt die Penultima zwischen Moll- und Durterz hin und her. Die Tenorklausel nach h ist abwechselnd phrygisch und ganztönig. Der Modus aber steht nicht auf h, sondern auf e. Bezogen auf diese Finalis heißt das, daß der Modus zwischen der kleinen Mollsext c und der dorischen Sext cis pendelt. An dieser Stelle fordert der Satz vom Komponisten eine Entscheidung: Wird es bei der ganztönigen Tenorklausel fis-e bleiben oder wird sich diese auch in ihre phrygische Schwester f-e wandeln? Wenn ja, dann sähen wir uns einer doppelt-phrygischen Textur gegenüber: phrygisch auf e und auf h. Welche dieser Möglichkeiten, die hier noch *latent* sind, wird vom Komponisten *freigegeben*? Die Takte 5-8 haben die Antwort:



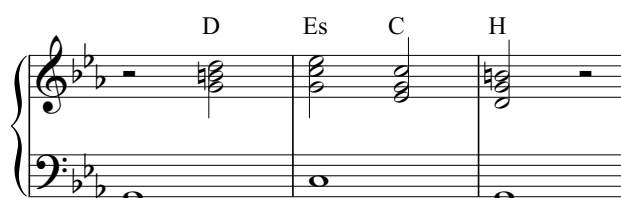
*Beispiel 92*

*Bartók, Für Kinder, 2. Band, Nr.7, T 5-8*

Wir werden also Zeuge einer subtilen Entwicklung auf engem Raum: von reinem dorisch (Takt 2 und 4) zu phrygisch auf h (Takt 1 und 3) zum doppelt-Phrygischen Takt 5ff. Gerade in diesen kleinen Formen zeigt Bartók seine strukturelle Sensibilität, Konsequenz und Könnerschaft gleichermaßen.

Nun, zum Schluß, Schostakowitsch:

Schostakowitsch hat seinen Namen als Anagramm in zahlreichen Werken zum thematischen Motiv gemacht, ähnlich wie man auch die Tonfolge B-A-C-H in Werken Bachs, aber auch seiner Söhne, Schumanns, Liszts, Regers und vieler anderer findet. Das Segment besteht aus den Tönen D-Es-C-H, für **D**imitri **S**hostakowitsch, den Initialen seines Vor- und Nachnamens. Die Ähnlichkeit zum B-A-C-H-Motiv ist augenfällig, aber auch zum barocken Chiasmus, dem Enblem des Kreuzes, wie wir es in der Matthäuspassion finden („Laßt ihn kreuzigen“) und in der cis-moll-Fuge aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Claviers. Die naheliegende Harmonisierung der vier Töne in der Tradition des klassischen Kontrapunktes ist eine *Acquiescens dissecta desiderans* in c-moll:



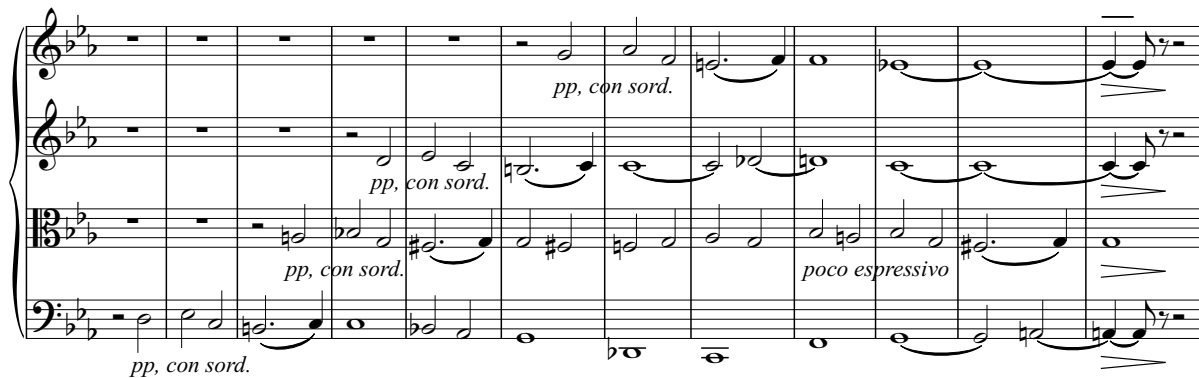
*Beispiel 93*

Diese musikalischen Initialen bestimmen als sehr persönliches Moment sein Streichquartett in c-moll op. 110. Wiewohl es den Widmungstitel trägt „im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges“, so ist es in Wahrheit und nach eigenem Bekunden des Komponisten auch und vornehmlich ein erschütterndes Dokument seiner eigenen Depression, aus



der er keinen Ausweg mehr wußte, und auch ein persönliches Requiem als Erinnerungsraum seines Schaffens, der gefüllt wird mit zahlreichen Zitaten eigener Werke.

Gehen wir in die Schlußpassage des Quartetts, die 12 Takte ab Ziffer 70:



Beispiel 94

Wie ist diese Stelle zu verstehen? Ich möchte mich einer möglichen Antwort über einen kleinen Exkurs in die Literatur und die Malerei nähern:

Wenn wir eine Erwartung hegen - welche Bedingungen hat diese Erwartung? Gesetzt, wir gehen durch eine große Bildergalerie und haben hundert Porträts aus der italienischen Hochrenaissance gesehen. - Die Erwartung des hundertersten Bildes wird bestimmt sein von unseren bis dahin gemachten Erfahrungen. Stehen wir nun unvermittelt vor einem Gemälde Chagalls oder Punis oder Picassos, so wird es uns *fremd* vorkommen. Diese Fremdheit aber ist keine kategorische, sondern eine bedingte. Denn dasselbe wird auch umgekehrt eintreten. Einhundert Picassos lassen einen da Vinci fremd erscheinen. Ist es nun so, daß diese Fremdheit uns erschrecken läßt oder abstößt, daß es eine Reibungsfläche gibt? Möglich, aber der Gegensatz allein bringt uns nicht weiter. Es ist immer die *Gemeinsamkeit*, die Entwicklung aus einer inwendigen gemeinsamen Substanz bei aller Verschiedenheit an der Oberfläche, die uns an die Hand nimmt und uns zum Kunstwerk führt. Ich glaube, diese gemeinsame Substanz zwingt uns zum genaueren Hinsehen. Und dieses Hinsehen ist es, das uns im da Vinci bereits den Picasso entdecken läßt und im Picasso den da Vinci. Wir werden Zeugen einer gegenseitigen Beleuchtung.

In der russischen Literaturtheorie der 60er Jahre ist es das Prinzip der „Verfremdung“, russisch „*Ostranenie*“, das die Grundlage bildet für das Konzept der *literarischen Evolution*. Von den beiden Literaturwissenschaftlern Tynjanow<sup>23</sup> und Schlowski<sup>24</sup> wurde dieses Theorem geprägt. Was bedeutet es und welchen Einfluß hat es auf die musikalische Sprache von

<sup>23</sup> Juri Nikolajewitsch Tynjanow, 1894-1943

<sup>24</sup> Viktor Borissowitsch Schlowski, 1893-1984

Schostakowitsch? Ich meine, daß die Verfremdung nichts weiter ist die moderne „*captatio benevolentiae*“<sup>25</sup> des antiken Rhetorikers Quintilian, auch wenn diese These auf den ersten Blick „befremden“ mag. Denn die Aufgabe der „Ostranenie“ ist es, nach Tynanow, das „Wohlgefallen des Lesers zu erjagen“, in dem Sinne, daß die Verfremdung die Sinne schärft und die Aufmerksamkeit erhöht. Sie entwickelt das Vertraute weiter, ohne es zu zerstören. Der Evolutionsgedanke speist sich dadurch, daß hinter der Verfremdungsebene die vertraute Ebene unserer Erfahrung und der daraus gewonnenen Erwartung mitschwingt. Die Verfremdung kann nur als solche empfunden werden, wenn das Verfremdete im Bewußtsein ist. Wird aber die Verfremdung ihrerseits zum vertrauten Vokabular, so kann und wird sie selbst wiederum zum Gegenstand erneuter Verfremdung werden. Wir werden also Zeuge einer geradezu archäologischen Schichtenbildung des Neuen. Das kann aber auch bedeuten, daß dieser weitere Schritt ein Rückschritt ist zum ehemals Vertrauten. Was ich damit sagen will ist, wie oben bereits angedeutet: wenn wir uns an die Verfremdung gewöhnt haben (das heißt, wir haben hundert Bilder gesehen von Picasso oder Puni), dann ist plötzlich eine natürlich abgebildete Frau wie die Felsgrottenmadonna von da Vinci „Ostranenie“. Die verschiedenen Schichten existieren nicht nebeneinander auf einer linearen Entwicklungsline, sondern bedingen und spiegeln sich gegenseitig, wie auf einem sich drehenden Teller. Mit dieser These entferne ich mich von den russischen Theoretikern der literarischen Evolution, denn ihr Denken war absolut linear. Die „Ostranenie“ aber hat ihre künstlerische Funktion unabhängig von der ideologischen oder moralischen Grundhaltung des Werks, hat also nichts zu tun mit der *Aussage* eines Werkes. . Sie erwächst ausschließlich aus seiner *inwendigen Struktur* selbst; das ist der Unterschied zum Verfremdungsgedanken Brechts.

Sehen wir uns das Bild „Synthetischer Musiker“  
des russischen Malers Iwan Puni an:<sup>26</sup>



<sup>25</sup> lat.: „die Jagd des Wohlgefallens“

<sup>26</sup> Iwan Puni (1892-1956), „Synthetischer Musiker“ (1921), Berlinische Galerie;  
Download von: <http://www.berlinischegalerie.de/sammlung/bildende-kunst/highlights/iwan-puni/b9412b7ed9.jpg>, 27.7.16, 9:37

Es fällt leicht, die Formen der Musikinstrumente zu erkennen: den Klavierdeckel mit Bein, die Tasten, den Geigenkorpus, den Bogen usw.. Diese kubistisch segmentierten Musikinstrumente sind Teil des Körpers des Musikers geworden. Es gibt keine Grenze zwischen Instrumentenkörper und Musikerkörper. Dadurch abstrahieren sich die kubistischen Segmente, sie werden zur reinen Form und lösen sich von ihrem ursprünglichen Sinn. Dieser Verfremdungsvorgang fällt umso mehr auf - und das ist der Unterschied zu Picasso - als der Kopf und der Oberkörper des Musikers relativ wirklichkeitsnah dargestellt sind. Eine solche Wahrnehmung funktioniert nur, wenn unsere alltägliche Erfahrung im Spiel ist. Vom Künstler fordert das ein Gespür für Balance. Bleibt er zu nah an diesem Erfahrungshorizont, scheitert die Verfremdung, entfernt er sich zu weit, scheitert sie auch, da uns die Vergleichs- und Erinnerungsfolie fehlt. (Kaum jemand wird von sich aus hinter einer vertikalen und horizontalen Linie bei Mondrian einen Baum als Ausgangspunkt der Verfremdungsentwicklung vermuten.)

Beenden wir unseren Exkurs und kehren wir zurück zu Schostakowitsch und seinem Streichquartett c-moll (Beispiel 94). Haben wir in der Musik Schostakowitschs nicht auch ein kubistisches Bild vor uns, das Ergebnis einer „Ostranenie“? Wie aber sieht hier der lebende Musiker unserer Erfahrungswelt aus, und auf welchen Instrumenten spielt er?

Es ist die *Acquiescens*, die diese Fragen beantwortet. Und so möchte ich vorschlagen, folgenden kontrapunktischen Satz als unverfremdete Fassung zugrunde zu legen:

