

VOLKHARDT PREUß

KLAUSELLEHRE

EINE GRUNDLEGENDE DARSTELLUNG DER NORMKLAUSELN
UND IHRER ENTWICKLUNGEN
MIT ZAHLREICHEN BEISPIELEN AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN

Inhalt

Einfache Klauseln	4
Basiskonsonanz	8
Heteroleptische Klauseln und Basiskonsonanzen	12
Steigende Tenorklausel in die Terz	13
Oberquinttransponierte Baßklausel	14
Abspringende Diskantklausel in die Quint	19
Abspringende Diskantklausel in die Terz	25
Clausula Perfecta und Imperfecta	30
Was macht eine Klausel imperfekt?	37
Imperfection: Schnitt und Ersetzung	38
Occultae	39
Adscendens imperfection	39
Verkehrte Welt: große Sekunde in Moll - kleine Sekunde in Dur	46
Die Anhäufung occulter Wendungen	47
Occulta mit Durterz statt Mollterz	50
Die Synthese von Schnitt und Ersetzung	51
Gegenschritt-Occulta: Descendens imperfection	54
Perfection: Cantizans und Tenorizans	65
Cantizans, Occulta, Tenorizans - ein Vergleich	65
Cantizans, Erscheinungsformen	71
Exkurs: Sekundakkord, Quintsextakkord und dissonierende Quinte;	72
Diskantklausel-Imperfektion, erzwungene Ligatur und Simultandurchgang	72
Die Saltivae: Altizans und Perfecta mit Mollterz	80
Altizans	80
Mollterz statt Durterz	84
Strebige Quint und Leittonwechselklang	84
Tenorizans	89

Mischformen der Occulta	99
Der Aspekt des Phrygischen I	105
Phrygische Kadenzvarianten und Basiskonsonanzen	105
Der Aspekt des Phrygischen II	124
Phrygische Tenorizans und Perfecta - Sekundfall und Quintfall	124
Kategorien des Unvollkommenen	130
Cantizans + Acquiescens	135
Tenorizans + Acquiescens	136
Sextsubstitution oder Altizans/Cantizans	141

Einfache Klauseln

1 Tenorklausel 2 Diskantklausel 3

Baßklausel

4 Ligatur-Alt-klausel 5 Terzfall-Alt-klausel

6 Tenorklausel-Mixtur (Oberterz) 7

Diskantklausel-Mixtur (Unterquart)

Die **Prinzipales** sind folgende:

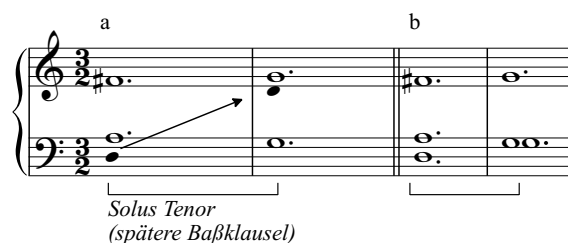
Die **Tenorklausel** fällt eine Sekunde in den Grundton (Beispiel 1)

Die **Diskantklausel** steigt in Gegenbewegung eine Sekunde in den Grundton. (Beispiel 2)

Dabei ist die chromatische Folie nicht von Belang. Das heißt, daß die Tenorklausel, wie hier, einen *Ganztonschritt* nach unten vollzieht und die Diskantklausel einen *Halbtonschritt* nach oben oder umgekehrt (Tenorklausel *Halbtonschritt* nach unten und Diskantklausel *Ganztonschritt* nach oben). Letzteres werde ich unter dem Aspekt des Phrygischen später genauer behandeln. Aber, wie ich bereits in dem Kapitel „Die Grundklauseln“ dargelegt habe, verändert die *chromatische Folie* die diatonische Fortschreitung der Stimmen und damit die Klausel selbst nicht.

Die **Fundamentalis** ist die Baßklausel. Sie fällt eine Quinte in den Grundton. (Beispiel 3)

Die Baßklausel V-I, die als harmonischer Baustein „Dominante-Tonika“ die Grundlage der modernen Dur-Moll-Funktionalität bildet, entwickelt sich im späten 14. Jahrhundert langsam aus einem dreistimmigen Satz:



Wir finden uns in einer Zeit wieder, in der der „Contratenor bassus“, also die den Cantus-firmus-tragenden Tenor kontrapunktierende tiefe Gegenstimme, keineswegs konsequent und durchgängig „bassus“ ist, also tief: sie kreuzt und überschneidet den Tenor vielmehr wie eine Welle. Das sieht man sehr schön an der sogenannten „**Oktavsprungklausel**“, die der Vorläufer unserer Baßklausel V-I ist. Wie die Genese ist, ist aus dem vergangenen Beispiel leicht ersichtlich: Sopran und Tenor haben die Prinzipalklauseln Tenor und Diskant. Der Contratenor bassus kreuzt den Tenor, indem er die Penultima des Tenor unterquintiert und die Ultima des Tenor oberquintiert. Die Quinte hat ja zwei herausragende Eigenschaften: sie ist erstens der zweite natürliche Oberton mischt sich mit geradezu körperlich spürbarer Resonanz in den Gesamtklang, vorausgesetzt, sie wird rein und damit schwebungsfrei intoniert. Zweitens ist sie ein Intervall, das einen darüber liegenden Ton stützt, im also ein Fundament verleiht. Der Begriff „Fundamentalis“ als Quintschritt ist daher plausibel.

Dazu ein kleines Beispiel: „Mon seul est sangle souvenir“ von Antoine Busnois, 15. Jahrhundert:

Nun war es in dieser Zeit, der Zeit Dufays und Ockghems, üblich, die latent tiefste Satzstimme zu einer zusammenzufassen. Was heißt latent? Gemeint ist hier, daß es eine tiefste Satzstimme gibt, die aber von niemandem gesungen wird, da sie sich auf zwei reale und obligate Stimmen verteilt. Die Penultima, das d, gehört dem Contratenor bassus, die Ultima, das g dem Tenor. Diese beiden Töne zu einer zusammenzufassen war gebräuchlich. Die so entstehende Stimme wurde in einer Anzahl von Werken „**Solus Tenor**“ genannt. Wo dieses Wort herkommt und wann es genau zum ersten Male auftaucht ist nicht zu sagen. Vermutlich hat die „Erfindung“ des Solus Tenor einen pragmatischen aufführungspraktischen Grund: Wenn es an Sängern mangelte, mussten zwei Stimmen zu einer zusammengefaßt und von einem Sänger bedient werden. In Zeiten, da Europa, besonders Nordfrankreich, unter dem hundertjährigen Krieg zu leiden hatte, wäre die Dezimierung der musikalischen Consortien und Chappelles nachvollziehbar. Das würde aber bedeuten, um es überspitzt zu formulieren, daß die Entwicklung der Kadenz V-I letztlich auf die Bevölkerungsdezimierung durch Kriegswirren zurückzuführen ist. Eine gewagte und wahrscheinlich doch absurde These.

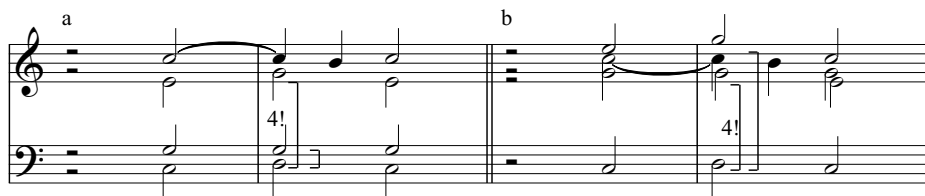
Die spätere Baßklausel ist also von ihrem Wesen und ihrer Genese her **ideel zweistimmig**, da sie zwei getrennte Satzstimmen zusammenfaßt, oder, anders gesagt, zwischen zwei Satzstimmen hin- und herspringt. Dieser Vorgang eröffnet eine weitere und außerordentlich wichtige Stimmführungskategorie: die der **Heterolepsis**. Christoph Bernhard, der Meisterschüler Heinrich Schützens, stellt dieses Phänomen ausführlich dar.¹ Der Begriff stammt aus dem Griechischen und meint das „Nehmen einer anderen Stimme“ (von ετεροξ, „das Andere“, und ληψιξ, „nehmen“). Solches ist, schreibt Bernhard, die „**Ergreifung einer anderen Stimme**“.

Wie wir aber beim vorangegangenen Beispiel b sehen, fehlt, wenn der „heteroleptische Solus tenor“ Baß und Tenor zusammengefaßt haben wird, die Quinte d in der Mittelstimme. Definieren wir dieses d übergebunden als eigenständige Stimme, so haben wir den jüngsten Protagonisten des Klauselkanons gewonnen: die **Altklausel** (Beispiel 4). Diese bleibt in ihrer älteren Variante einfach auf der Quinte des Modus liegen, weshalb ich sie auch **Ligatur-Altklausel** nenne. Später, ungefähr Anfang des 16. Jahrhunderts, ist es ihr erlaubt, von der Quinte um eine Terz in die Terz der Ultima zu fallen (Beispiel 5). Diese Variante nenne ich **Terzfall-Altklausel**.

Wir wir bereits im Kapitel „Die Grundklauseln“ erfahren haben, ist bei einer Tenorizans (bei der die Tenorklausel im Baß liegt), die Alt-klausel und die Baßklausel in einer der Ober-

¹ Christoph Bernhard (1628-1692): Tractatus compositionis augmentatus, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, 2. Ausgabe, Kassel 1963

stimmen nicht möglich, da hier eine sich nicht auflösende *Quarte* zur Unterstimme entsteht. Der Kontrapunkt zwischen Tenorklausel einerseits und Altklausel und Baßklausel andererseits ist *nicht umkehrbar*. Diese *Quarte* nennt Muffat „*Quarta italica*“ oder „*Welsche Quart*“.²):



Die Lösung ist einfach. Die *Quarte* (g zur Unterstimme d) wird durch die *Terz* f ersetzt. Dadurch erhalten wir eine *Terzparallele* zur Tenorklausel, eine **Tenorklausel-Mixtur**, und eine *Quartparallele* zur Diskantklausel, eine **Diskantklausel-Mixtur**. Im vierstimmigen Satz sieht das dann so aus:

Lösung: Die *Altklauseln* werden durch *Mixturen* "ersetzt": Tenorklauselmixtur im Alt und Diskantklauselmixtur im Tenor. Die *Quarte* zum Baß wird zur *Terz*.



Zur Stimmenverteilung: Im mehrstimmigen Satz liegt die *Tenorklausel-Mixtur* in einer der Oberstimmen, die *Diskantklausel-Mixtur* darunter im Tenor. Durch diese Disposition der Stimmen „über Kreuz“ ist gewährleistet, daß der Klang in der Mitte abgebunden ist und nicht in verschiedene Schichten zerfällt. Denn würde im Beispiel a im Tenor das f in das e fallen, erhielten wir eine tiefe *Terzparallele* zwischen Baß und Tenor.³

² Georg Muffat, *Regulae Concentum Partiturae*, 1699, S.16: „*Quarta Italica*, die welsche oder irreguläre Quart, welche etwas seltsamer vorkommt, ist ein Grief, in welchen, da der Baß sich bewegt [als Tenorizans, d.V.], in einer obern Stimme aber die Quart vor und nach fest haltet...[siehe im Beispiel 5 den Tenor, d.V.]

³ Das ist zwar nicht falsch, risse aber ein Loch zwischen Tenor und Alt. Eine solche Klanglichkeit ist auch stilgebunden: bei Obrecht oder Josquin, in der niederländischen Schule also, fast schon das Ideal der Stimmenanordnung, wird solches bei Palestrina und später der deutschen Schule (Schütz, Schein) gemieden.

Diese Mixturstimme, die vom *f* stufenweise fällt oder steigt, ist also verdoppelbar. Sie hängt sich wahlweise an eine der Prinzipalstimmen. Auch haben wir drei Klauseln, die von der Quinte *g* aus starten: Die Baßklausel (*g-c*), die Ligatur-Alt-klausel (*g-g*) und die Terzfall-Alt-klausel (*g-e*). Bis jetzt können wir in der Perfecta also maximal 5 Stimmen unterbringen, ohne Parallelen zu riskieren: Diskant und Tenorklausel, zwei Altklauseln, Baßklausel. (Wobei die Ligatur-Alt-klausel natürlich unbegrenzt verdoppelbar ist, denn ein Ton, der liegenbleibt, erzeugt keine Parallelen.)

Basiskonsonanz

An dieser Stelle begegnen wir zum ersten Mal dem Begriff der *Basiskonsonanz*.

Wie wir sehen, stellen die Grundklauseln zwei Möglichkeiten des Sekundschrilles abwärts und aufwärts zur Verfügung. Dieser kann sein: Prinzipalklausel (Tenor und Diskantklausel) und deren Mixturen (Oberterz-Mixtur zur Tenorklausel und Unterquart-Mixtur zur Diskantklausel). Woran aber erkennt man den Unterschied im kontrapunktischen Satz?

Einstimmig ist dieser Unterschied nicht relevant. In einer einstimmigen Melodie ist eine fallende Sekunde immer Tenorklausel, eine steigende Sekunde Diskantklausel. Die Mixturen kommen erst im mehrstimmigen Satz zum Tragen. Entscheidend ist dabei der *Baß*. Landet die Oberstimme auf der *Oktave* über dem Baß, so hat sie eine Prinzipalklausel. Landet sie aber auf der Terz über dem dem Baß, so ist sie Tenorklausel-Mixtur. Landet sie auf der Quinte über dem Baß, so ist sie Diskantklausel-Mixtur. Oktave, Terz und Quinte sind also die drei konsonanten Intervalle, mit denen der Baß die stufenweise voranschreitende Oberstimme trägt. Diese Intervalle (*unter* der Oberstimme) heißen *Basiskonsonanzen*.

Johann Walther, Aus tiefer Noth schrei ich zu dir (1524), 4. Vers:

was Sünd und Un - recht ist ge - tan

4 3#

Die Klausel am Schluß der Zeile bringt alle vier Normklauseln in ganz klarer Form:

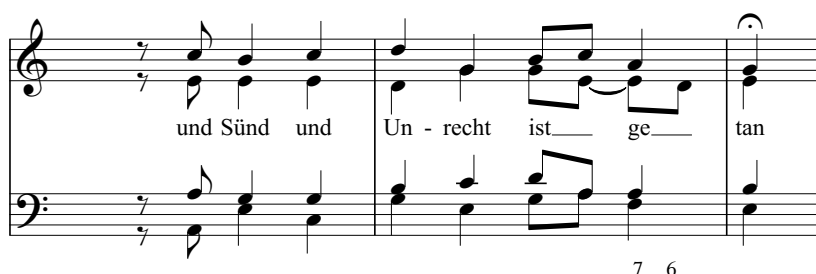
Sopran: Tenorklausel

Alt: Diskantklausel

Tenor: Altklausel

Baß: Baßklausel

Das ist allerdings nicht der Originalsatz von Johann Walther. Der sieht so aus:

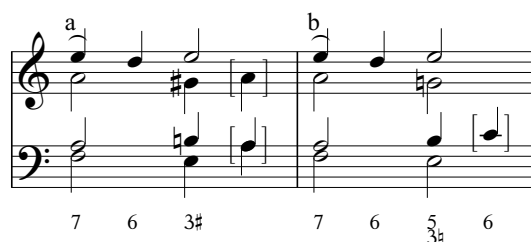


Die Schlußklausel im Cantus firmus der Oberstimme ist, einstimmig betrachtet, Tenorklausel nach g. Johann Walther tut in der vierstimmigen Bearbeitung etwas Bemerkenswertes: Er deutet diese Wendung als *Tenorklausel-Mixtur* nach e. Die Prinzipales, also die eigentlichen Konturstimmen, liegen im Baß (Tenorklausel nach e) und im Alt (Diskantklausel nach e). Tenor: Diskantklausel-Mixtur - Sopran (Cantus-firmus): Tenorklausel-Mixtur.

Der Cantus firmus in der Oberstimme hat also eine - gemessen an der zu erwartenden „Tonalität“ - vergleichsweise „unwichtige“ Stimme. Das Beispiel davor bedient die Klausel nach G, die wir auch erwarten. Die Fassung nach e aber überrascht und fordert unsere Aufmerksamkeit.

An dieser Stelle begegnen wir zwei wichtigen und grundlegenden Kategorien: die der *Erwartung*, die erfüllt oder überraschend enttäuscht werden kann, und (damit verbunden) die des *Naheliegenden* und *nicht Naheliegenden*.. Diese besteht darin, daß die Tenorizans nach e *phrygisch* ist. Das Phrygische wird heute im Allgemeinen als Halbschluß aufgefaßt. Das setzt aber voraus, daß die Oberstimme die Durterz bringen müßte (gis), die eine „Tonika“ a-moll impliziert. Die Oberstimme aber hat den Ton g, also die Mollterz, die ja an den Cantus-firmus gebunden ist. Das hat Folgen für die Quinte des Schlußakkordes im Tenor. Man kann sagen, daß die Mollterz im Sopran die Quinte *dynamisiert*. Sie wird strebig nach oben, möchte also als Diskantklausel nach c. Dieser Schritt aber ist ihr verwehrt, so daß dieser e-moll-Akkord „vibriert“. Das ist eine eigenartige und faszinierende Wendung, die aber im 15. und 16. Jahr-

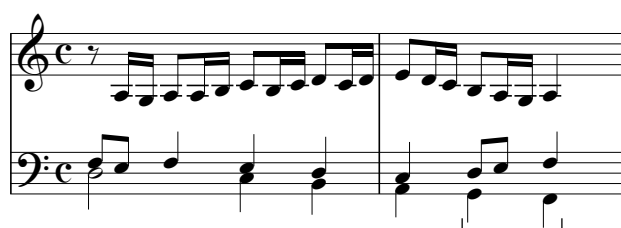
hundert durchaus gängig war. Wir bezeichnen dieses „reine Phrygisch“ mit strebiger Quinte



als *Venezianische Klausel*.

Hat die phrygische Tenorizans die Durterz auf der Ultima (wie in Beispiel a), so ist diese strebig und hat zumindest die Möglichkeit, einen Unterquintschritt nach a-moll zu provozieren. Mit der Mollterz g (Beispiel b) ist dieses leittönige Moment vereitelt. Hier geht die primäre leitereigene Strebigkeit in den Tenor über: das h strebt nach c, in die Sexte. Das rückt allerdings auch das vorangegangene „e-moll“ in ein anderes, *melodisches* Licht. Dann nämlich ist es gar kein e-moll, sondern C-Dur mit Terz im Baß und Leitton statt Grundton (wenn man so will ein „Tonika-Septakkord ohne Grundton mit Terz im Baß“). Hugo Riemann nannte dieses Phänomen „Leittonwechselklang“: der Grundton wird durch den Leitton „ausgewechselt“.⁴ Verantwortlich für diese strebige Quint h ist in dem Beispiel Johann Walthers die Tenorklausel-Mixtur im Sopran, die nicht einen Halbton, sondern einen Ganzton fällt.

Hier noch ein weiteres Beispiel - Sweelinck, Mein junges Leben hat ein End, 4. Variatie, Schlußklausel vom 4. Vers:

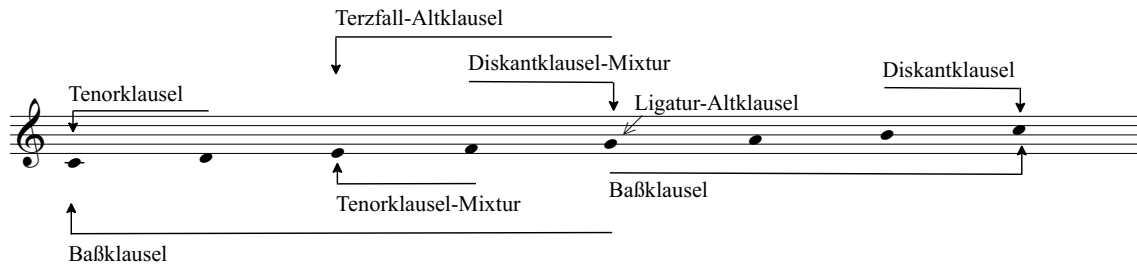


Auch hier wäre am Schluß des Verses ein Clausula perfecta nach a naheliegend. Dann wäre die Oberstimme Tenorklausel (h-a), und dazu kämen: Baßklausel e-a, Diskantklausel gis -a, Altklausel e-c. Auch hier wird die Oberstimme zur Tenorklauselmixtur; die eigentliche Tenorklausel liegt im Baß (g-f), die Diskantklausel im Tenor (e-f). Das ganze ist eine Tenorizans nach f; diese setzt (tonal) aber ein B in der Oberstimme voraus. So ist der Ton h im Sopran

⁴ „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)

und sein tritonisches Verhältnis zum Baßton f das eigentlich schwebende, überraschende und trugschlüssige Moment. Denn h mit g im Baß legt eine Klausel nach C nahe. Doch *statt* des Quintschrittes abwärts (g-c) fällt der Baß eine Sekunde (g-f).

Hier nun die Zusammenfassung der Grundklauseln:

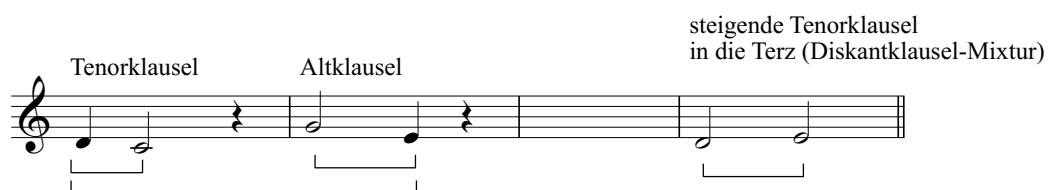


Sind wir ehrgeiziger, was die Stimmenzahl angeht (und Ockeghem mag uns dabei ermutigen: er bringt es in seinem „Deo gratias“ auf 36, sein Schüler Josquin in „Qui habitat in Adjutorum“ auf 24!), so müssen wir unser Repertoire auf die **Heterolepsis** erweitern.

bisweilen einen Clavem hinweg nimmt...“Es geht also um eine *einstimmige* Melodie, die zwischen (mindestens) zwei einfachen Klauseln hin und her springt, also latent *mehrstimmig* ist.

Steigende Tenorklausel in die Terz

Im folgenden Beispiel ist zu sehen, wie die Tenorklausel-Penultima nicht in deren Ultima fällt, sondern die Terz der Altklausel „hinweg nimmt“. Die Tenorklausel wildert im fremden Revier der Altklausel:



Wir gewinnen auf diese Weise eine zweite Tenorklausel-Variante, nämlich eine in die Terz steigende Tenorklausel. Die Tenorklausel, die ihrem Wesen nach eine Prinzipalis war, also eine Konturstimme, die also in *Gegenbewegung zur Diskantklausel* verlief, gibt diese ursprüngliche Eigenschaft auf und hängt sich als *Mixtur* an die Diskantklausel. Wir können also auch von *Diskantklausel-Mixtur* sprechen. Vergewegenwärtigen wir uns den Unterschied zur Diskantklausel selbst. Diese steigt in den *Grundton des Modus*, die steigende Tenorklausel in dessen *Terz*. Das kann satztechnisch nur dann deutlich werden, wenn wir einen *mehrstimmigen* Satz haben. Mit anderen Worten: wir brauchen einen Baß. Der Baß hat die Möglichkeit zu wählen, wie er die Ultima der steigenden Sekunde in einer der Oberstimmen *definiert*: als *Oberoktave* oder *Oberterz*. Wir sprechen dann davon, daß der Baß die **Basiskonsonanz** der Oktave oder Terz zur Oberstimme bildet.

Hierzu zwei Beispiele:

Bach, „Erhalt uns Herr, bei deinem Wort“, 2. Vers, aus der Kantate „Bleib bei uns, Herr, denn es will Abend werden“:



Der phrygische Sekundschrift aufwärts c-d, einstimmig eine phrygische Diskantklausel, hat also im mehrstimmigen Satz zwei Möglichkeiten, kontrapunktisch gedeutet zu werden. Bach zeigt sie in diesem Choralvers, indem er sie unmittelbar aufeinander folgen läßt. Die Choralmelodie gibt das her - durch die zweifache Wendung c-d. Zunächst unterterziert der Baß über Perfecta nach B. Dann unteroktaviert der Baß nach D. Im ersten Fall wird die Oberstimme zur steigenden Tenorklausel in die Terz, im zweiten Fall zur phrygischen Diskantklausel in die Oktav.

Michael Praetorius, Motette: "Erhalt uns Herr bei deinem Wort", aus "Musae Sioniae, Theil 2", Nr. XXIII:

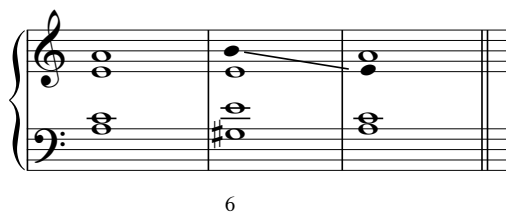
Praetorius bringt zweimal die Unterterzierung nach B und deutet den Schritt c-d im Cantus firmus ausschließlich als steigende Tenorklausel.

Oberquinttransponierte Baßklausel

Einer weiteren wichtigen heteroleptischen Klausel begegnen wir in Gestalt der *Oberquinttransponierten* Baßklausel:

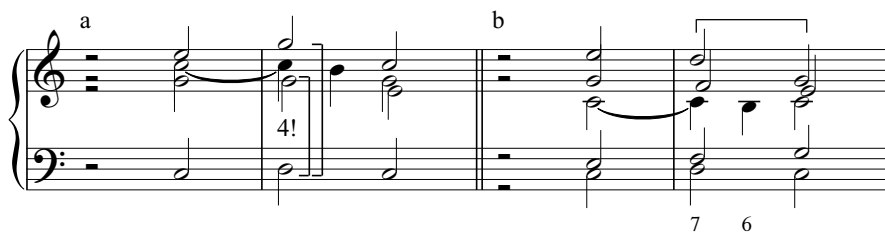
Diese Klausel verbindet die Tenorklauselpenultima (also die zweite Stufe eines Modus) mit der Ultima der Ligatur-Alt-klausel (also der fünften Stufe eines Modus). Der Ton C ist latent. Die Tenorklausel läßt ihn aus (was der musikalisch-rhetorischen Figur der *Ellipse*, also der „Auslassung“ entspricht) und springt stattdessen a in die Quint ab. Die eigentliche Tenorklausel-Ultima c aber hängt gewissermaßen im Raum, und das Ohr drängt danach, sie zu hören. Die *Basiskonsonanz* der Ultima ist demnach die *Quinte*, nicht die *Oktave* (wie bei der Baßklausel).

Im mehrstimmigen Satz sieht das so aus (die geschwärzten Noten entsprechen der oberquinttransponierten Baßklausel und bilden eine Heterolepsis zwischen Sopran und Alt):



Zwangsläufig aber ist die oberquinttransponierte Baßklausel in der Cantizans nicht, wohl aber in der Tenorizans. Dazu folgendes Beispiel:

Die Baßklausel erscheint *oberquinttransponiert*.
Aus der Quarte g-d wird die Oktav d-d



Die „normale“ Baßklausel erzeugt eine Quarte über dem Baß auf der Penultima. Diese ist keine Konsonanz, sondern in die Terz auflösungsbedürftig. Die Lösung besteht hier darin, die Baßklausel im Sopran eine Quinte hinauf zu transponieren. Aus der Quarte d-g wird die Oktav d-d. Diese heteroleptische Wendung, die im Zusammenhang der Tenorizans eine Art „Krisenmanagment“ ist, erweist sich als Belebung der Oberstimme, die auch auf die Cantizans übergreift.

Johann Hermann Schein, *Israelsbrünnlein*, Mensur 30:



Die Reihenfolge der Klauseln von unten nach oben ist:

Baß: Tenorklausel (also ist die gesamte Klausel eine *Tenorizans*)

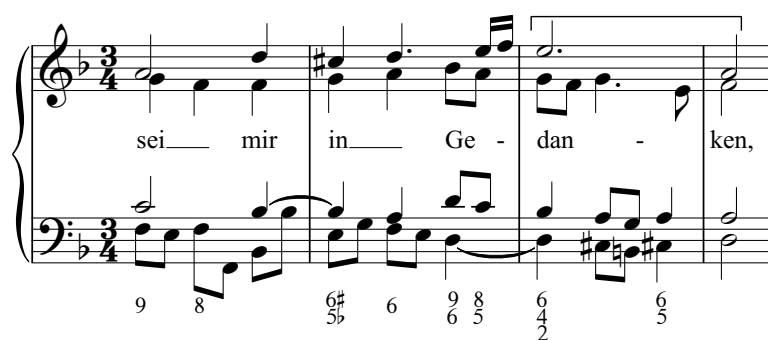
Tenor: Diskantklausel-Mixtur

In dem Choral „*Was Gott tut, das ist wohlgetan*“ besteht der 3. Vers aus einer stufenweise fallenden Sequenz der Baßklausel. Da die Chormelodie in der Oberstimme liegt, faßt der Baß sie oberquinttransponiert auf. Die Cantizans landet jeweils auf der Unterquinte. Bach:

Dieser Choral ist besonders geeignet, uns als Memorierformel für die Oberquint-transponierte Baßklausel zu dienen, denn die fallende Quinte im dritten Vers wird stufenweise fallend sequenziert.

Der Adventschoral „Mit Ernst, O Menschenkinder“ hat eine berühmte Melodie, die im 17. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet ist. In England erscheint sie im „Fitzwilliam Virginal Book“, in Frankreich heißt sie „La Vierge“ und in Italien „La Monica“. Der zweite Vers endet mit einer fallenden Quinte. In der Kantate „Lobt ihn mit Herz und Munde“ faßt Bach diese Wendung als oberquinttransponierte Baßklausel, auch hier eingebettet in eine Cantizans:

Eine wunderschöne oberquinttransponierte Baßklausel finden wir im Schlußchoral des 4. Teils aus Bachs Weihnachtsoratorium, T 25.ff:



Bach, Wohltemperiertes Clavier, Präludium A-Dur, Takt 4 ff.:



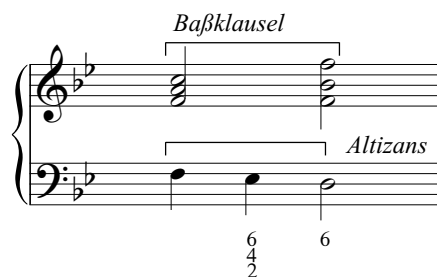
Hier bettet sich die oberquinttransponierte Baßklausel in eine Fonte-Sequenz ein. Die Cantizans gis a wird eine Sekunde tiefer sequenziert (fis-gis). Dieses Sequenzglied klettert im zweiten Takt wieder zum A hinauf und wird so zur Ruggiero-Klausel geweitet. Interessant ist das Verhältnis zwischen den beiden Oberstimmen. Werfen wir hierzu einen Blick auf den darunter stehenden Reduktionssatz. Die Ultima der oberquinttransponierte Baßklausel e wird vom Sopran eigentlich erst auf der 4. Zählzeit gebracht. Der Ton d, als Quinte im Quintsextakkord dissonant, ruht drei Achtel lang. Bach verziert diesen Gerüstsatz auf zweierlei Weise. Der Sopran nimmt das e voraus, das e wird *antizipiert*. (Daher spricht christoph Bernhard in seinem „Tractatus“ auch von „Anticipatio notae“). Gleichzeitig umspielt der Alt den Auflösungston des Patiens, also cis, mit einer kleinen eleganten Drehnote (d-cis-h-cis). Hier kommt eine feine Rhythmik ins Spiel. Das vorausgenommene e trifft auf die flüchtige Umspielung cis, „en passant“. Latent jedoch bleibt weiterhin das d im Alt liegen. Als Zusammenklang hören wir die Dissonanz d-e, die der Gerüstsatz zur Verfügung stellt und die den Quintsextakkord cha-

rakterisiert, nicht, da sie in Bachs ornamentaler Ausarbeitung umgangen, geradezu ausgewichen wird. Und dennoch ist sie da und bestimmt diese wunderschöne, kleine Sequenz.

Hier, wie in den meisten Fällen, erscheint die oberquintransponierte Baßklausel über einer Cantizans, obwohl sie einzig über der Tenorizans kontrapunktisch notwendig wäre. Über einer Occulta funktioniert sie nicht, da sie auf der Ultima über dem Baß die Dissonanz der Septime bilden würde. Die Altizans hingegen ist die einzige Klausel, die eine originäre, nicht transponierte Baßklausel in einer der Oberstimmen organisch zuläßt - dann aber in Gegenbewegung, also Quarte rauf statt Quinte runter. Um das zu verstehen, kehren wir noch einmal zu dem obigen sequenziellen Beispiel aus dem Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ zurück:

Der Baustein der Sequenz im Sopran ist die fallende Quinte, genau wie in dem Beispiel aus dem Wohltemperierten Clavier. Die auftaktige Quart („ganz väterlich“) ist daher ein „totes Intervall“, da sie als ein artikulatorisches Komma bei Sequenzgliedern voneinander trennt. Überbinden wir aber dieses Komma, so hören wir eine steigende Quart im Sopran. Das ist eine untransponierte Baßklausel. Sie steigt in Gegenbewegung zur fallenden Terz im Baß, der Altclausel:

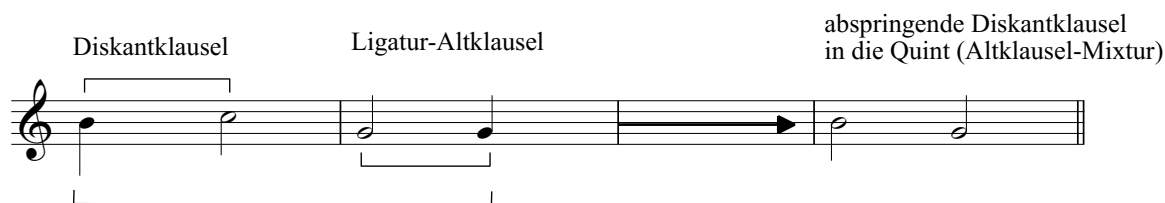
Die fallende Terz im Baß bildet hier eine Altizans nach B-Dur. Sehr häufig erscheint die steigende Quart in Chorälen auftaktig und wird als Altizans gefaßt. Dasselbe mit Sekundakkord-Durchgang im Baß (Sekundakkord):



Daraus folgt, daß auch über dem Sekundakkord die Baßklausel untransponiert erscheint. Zudem würde die oberquinttransponierte Baßklausel hier g-c heißen. Der Ton g auf der Ultima aber würde die Sekunde über dem Baß f, also dessen Agens, vereiteln.

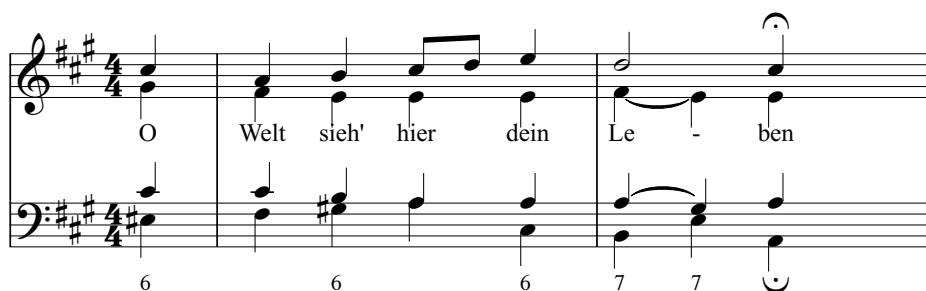
Abspringende Diskantklausel in die Quint

Schauen wir uns nun weitere heteroleptische Möglichkeiten an. Die Methode ist immer die gleiche. Wir nehmen uns zwei Grundklauseln und verschränken die Penultima und die Ultima.



Die Penultima der Diskantklausel nimmt die Ultima der liegenbleibenden Alt-klausel. Es entsteht eine fallende Terz, die der Terzfall-Alt-klausel gleich zu sein scheint. Doch: die Alt-klausel setzt auf der 5. Stufe des Modus an und fällt in die Terz, diese Heterolepsis jedoch springt von der 7. Stufe in die 5. ab. Ich spreche deshalb auch von *abspringender Diskantklausel*. Auch dazu zwei Beispiele aus den Choralsätzen J.S. Bachs.

J.S. Bach, „O Welt, ich muß dich lassen“, 1. Vers



Die Melodie beginnt im Sopran mit einer fallenden Terz. Das ist eine Alt-klausel, denn der Baß *unterterziert* deren Ultima a im Sopran (fis im Baß,) durch seine Cantizans eis-fis. Diese

Cantizans wird nun auf zweiter und dritter Viertel im Baß sequenziert, und zwar eine Terz höher (gis-a): Terzstieg, Pachelbel aufwärts. Auch die dazugehörige Oberstimme h-cis können wir bereits verstehen: diese wird zur steigenden Tenorklausel, denn der Baß unterterziert nach a. Wäre h-cis tatsächlich Diskantklausel, müßte der Baß auch nach cis gehen, etwa über eine phrygische Tenorizans d-cis.

J.S. Bach: gleicher Choral, „Wer hat dich so geschlagen“ (Johannes-Passion)

Hier sehen wir im Auftakt die heteroleptisch abspringende Diskantklausel, die in die Quinte abspringt (cis müßte nach d und fällt nach a). Dieser Terzsprung abwärts wird durch einen Durchgang überbrückt. Die Charakteristik dieser Klausel als Altklausel-Mixtur wird durch das Verhältnis zwischen Sopran und Alt deutlich: Beide laufen in Terzparallelen. Der Alt bildet die eigentliche Altklausel in D (Terzfall in die Terz, a-fis), auch hier mit einem Durchgang auf Achtelebene versehen (8-7, a-g-fis).

Bach, Johannespassion, Choral „Petrus, der nicht denkt zurück“, 7. Vers:

Diese Choralmelodie von Melchior Vulpius sequenziert die fallende Terz eine Sekunde höher, um sie dann in eine Kadenz nach h-moll zu führen. Bach faßt die fallende Terz als abspringende Diskantklausel in die Quinte auf. Dadurch entsteht eine *Monte*-Sequenz, eine Sequenz, die sekundweise steigt. Ihr Baustein ist die steigende Quart im Baß, die Clausula Perfecta. Das besondere ist, daß das Sequenzierungsintervall eine *kleine* Sekunde ist (cis-fis/d-g). Da-

durch treffen (bezogen auf fis-moll) zwei strebige Töne aufeinander, die sich gegenseitig stabilisieren. D strebt zu cis, g strebt zu fis. Bezogen auf fis-moll ist der Ton d das Supersemitonium, g der Neapolitaner. Bezogen auf die Verskadenz h-moll aber ist g das Supersemitonium. Das heißt, daß g die Dominante von h-moll (also Fis-Dur) als Tenorizans von oben umspielt und einkadenziert, was ja auch geschieht, mit der typischen Tenorizans-Bezifferung 7-6 auf 4. Zeit. Da dieser sequenzielle Baustein in der zweiten Takthälfte gedehnt ist, muß das Fis, das auf 4. Zeit liegenbleibt, als Diskantklausel-Imperfektion aufgefaßt werden. Hier kommt der *Interger valor* ins Spiel. Auf Halbe bezogen ist das E nichts weiter als ein unbetonter Durchgang, der den Terzfall miteinander verbindet. Auf Achtel bezogen ist das E der Auflösungs- und Septimen-Patiens Fis. Das G im Baß ist also relativ betont. Der Zielton d im Sopran auf der nächsten Eins ist keineswegs stabil. Auch er ist nur Episode, ein betonter Durchgang auf Halbe-Basis nach Cis, der Tenorklausel-Penultima nach H. Wie häufig bei Bach folgen unbetonter und betonter Durchgang direkt hintereinander, was eigentlich eine Aufeinanderfolge von zwei Dissonanzen nach sich ziehen müßte. Doch hier ist der unbetonte Durchgang E eine Konsonanz, denn er löst gleichzeitig den Vorhaltspatiens fis auf (Bezifferung 7-6).

Bach faßt also die fallende Terz als abspringende Diskantklausel auf. So sähe der Satz aus, wenn er sie als Altklausel auffassen würde, die in die Terz fällt:

Ein stabilerer Satz als die Lösung Bachs. Gemessen daran haben die Akkorde der Bach'schen Version strebige Quinten. Das cis-moll auf der Eins wäre dann ein latentes A-Dur, da das Gis nach A strebt. Das fis-moll auf der Zwei wäre dann ein latentes D-Dur, da das Cis nach D strebt; beide wären also *Leittonwechselklänge*.

Hier die Kombination beider Klauselvarianten: der erste Terzfall e-cis als Altklausel, der folgende Terzfall fis-h als abspringende Diskantklausel:

Altkl. Disk.Kl.

Wenn ich bö- ses hab' ge - tan

3# 7/5 3#

Es entsteht, im Gegensatz zur Version Bachs, eine fallende Stufensequenz, ein Quintfall.

Und schließlich, um den Reigen der Möglichkeiten vollständig zu machen, die letzte Variante: erst Diskantklausel, dann Altklausel:

Disk.Kl. Altkl.

Wenn ich bö- ses hab' ge - tan

3# 7/5 3#

Josquin, Missa Pange lingua, Incarnatus:

Et in - car - na - tus est de spi - ri - to sanc - to

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est.

Einr berückend schöne Satz! Er ist wohl eines der berühmtesten Beispiele eines *Noëmas*, eines einfachen Kontrapunkts in der Fortschreitung Note gegen Note, der auch *Contrapunctus simplex* heißt. Wichtig ist dessen Auffälligkeit in einem polyphonen bewegten und rhythmisch komplexen Umfeld. Dieses Umfeld ist wichtig, denn es macht das homophone Noëma zu einer rhetorisch auffälligen Figur. Der Satz ist ruhig, komteplativ und ganz der inneren, betrachtenden Welt der *Vita passiva* verhaftet. Musikalisch bedeutet das, daß Josquin uns die Möglichkeit gibt, jede harmonische Fortschreitung mit äußerster Delikatesse wahrzunehmen, wie unter einem Vergrößerungsglas. Eine Komplexität, die Ihre Kostbarkeit aus der Einfachheit gewinnt und daher sehr viel schwerer zu machen und viel zerbrechlicher ist als an der Oberfläche komplizierte chromatische oder enharmonische Fortschreitungen, wie wir sie etwa bei Max Reger finden.

Die heteroleptische Diskantklausel erscheint hier deutlich als Schlußkadenz („factus est“). Im Tenor liegt die sekundweise steigende Diskantklausel in die Ultima (h-c), im Sopran die Diskantklausel, die in die Quinte fällt (h-g). Es lohnt sich ein Blick drei Mensuren zurück („ex Maria Virgine“). Der Sopran erklimmt zaghaft den höchsten Ton seiner Melodielinie, c“. Das geschieht, einstimmig betrachtet, über die Diskantklausel h-c. Doch der Baß *unterterziert* das c nach a. So wird aus der Diskantklausel eine steigende Tenorklausel. Bemerkenswert ist die trugschlüssige Wirkung dieser Stelle, obgleich die Klausellehre, in Besonderheit die von Printz, sie nicht als Trugschluß klassifiziert.⁶

In der Schlußkadenz des Josquin-Beispiels ist die Penultima der Diskantklausel verdoppelt: der Ton h steigt sekundweise nach c und fällt in die Quinte. Vergleichen wir hierzu folgende Wendung, die auf den ersten Blick möglicherweise etwas fremd anmutet:

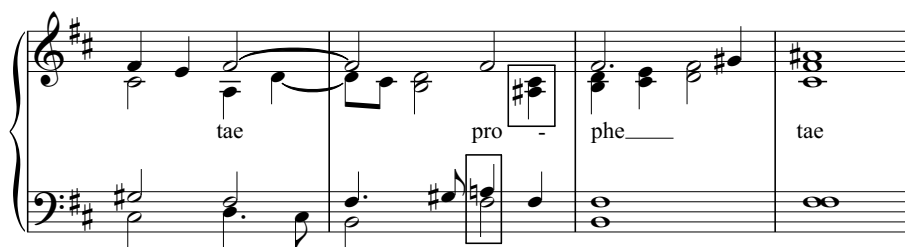


Die Neigung der heteroleptischen Diskantklausel im Tenor abwärts in die Quinte g wird durch das tiefchromatische b unterstrichen. Die „Kollision“ mit dem Ton h in der Oberstimme und das damit verbundene „harte“ klangliche Ereignis steht im aufregenden Gegensatz zur Ultima, die nur Grundton und Quinte hat, aber keine Terz. Die Terz hätte von der Terzfall-

⁶ siehe weiter unten, Abschnitt „Occultae“ (Trugschlüsse)

Altklausel (g-e) bedient werden können. Statt ihrer hören wir die Töne b-g. Hier wird klar, daß wir auch von einer *Oberterz-transponierten Altklausel* sprechen können.

Die harmonische Großterz über der Quinte wird zur engen, der Quinte zugeneigten kleinen Terz, und beide erklingen gleichzeitig! Diese Wendung war bei den englischen Kontrapunktikern des 16. und 17. Jahrhunderts so verbreitet, daß Thomas Tallis sich über deren inflationäre Häufigkeit beklagte. Hier ein Beispiel - Thomas Tallis, *De lamentatione Jeremiae, Incipit Ghimel*:



Über die Epochen hinweg lassen sich viele genealogische Belege dafür sammeln. Beginnen wir unsere kleine Reise bei einer gregorianischen Melodie, einem Kyrie im 1. Ton:



C.Ph.E. Bach, 4. Sonate aus den 18 Probstücken, 1. Satz, Anfang - für Carl-Philipp eine außerordentlich typische Wendung:



Chopin, aus dem *Prélude e-moll*, Takt 12:



Abspringende Diskantklausel in die Terz

Die Diskantklausel-Penultima kann nicht nur in die Quinte, sondern auch in die Terz abspringen, welche ursprünglich der Altklausel als Zielton gehört.



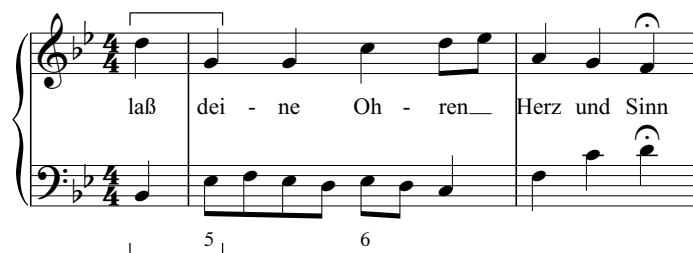
Akkordlich haben wir es mit einem Sprung von Akkordterz (in diesem Fall G-Dur) zu Akkordterz (in diesem Fall C-Dur) zu tun. In Choralsätzen liegt diese Heterolepsis oft im Tenor, um die Akkordterz der Ultima zu ergänzen. J.S. Bach, „Es spricht der Unweisen Mund wohl“, 2. Vers.



Wir können auch von einer Baßklausel-Mixtur sprechen, da diese Heterolepsis oberterzparallel zur Baßklausel laufen kann. Bach, Kunst der Fuge, Cp 10, Takt 103 ff.:

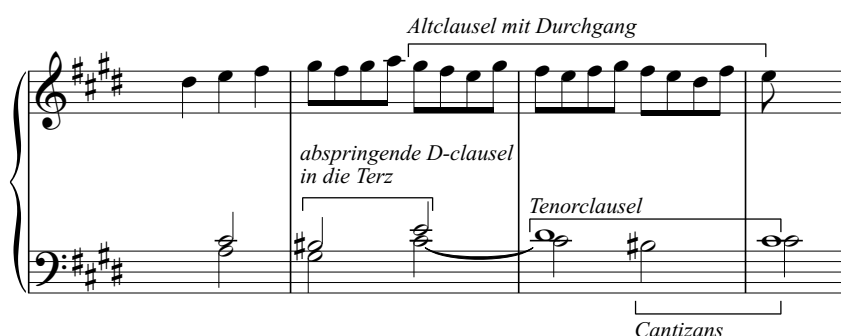


J.S. Bach, aus der Schemelli-Sammlung, „Der lieben Sonne Licht und Pracht“, 5. Vers:



Der Sopran hat die Oberterz zum Baß, allerdings nicht als reale Parallele, sondern in Gegenbewegung zum Baß (Gegenparallele): Quinte runter statt Quarte rauf. - Ganz im Gegensatz zu folgendem Beispiel, bei dem der Tenor tatsächlich gemeinsam mit dem Baß den Quartsprung aufwärts vollzieht.

Bach, Fuge cis-moll aus dem Wohltemperierten Clavier I, Takt 35-38:



Interessant finde ich folgenden Aspekt: Weiter oben habe ich darauf hingewiesen, daß wir die Baßklausel ihrem genealogischen Ursprung nach als Heterolepsis auffassen können, auch wenn dieser Begriff als solcher anachronistisch ist. Vom Wesen her aber ist er dem *Solus Tenor* des 15. Jahrhunderts gleich. So gesehen verkörpert diese einfache Terzparallele eine doppelte Heterolepsis: eine ältere im Baß, die sich schon längst als V-I-Wendung, also als Baßklausel, etabliert hat, und eine deutlich modernere und durch den abspringenden Leitton spürbare, der tatsächlich eine andere Stimme „nimmt“.

Diese Fuge hat drei Themen, genauer gesagt: drei als Themen verselbständigte Kontrasubjekte, die sich nacheinander entfalten, aber nicht einzeln exponiert werden. Wir können hier beobachten, wie diese drei ineinanderwirken, nämlich als drei Normklauseln: Altclausel in der Oberstimme, Tenorklausel im Tenor und Diskantklausel im Baß (*Cantizans*). Das erste Thema der Fuge liegt im Tenor und wird durch die abspringende Diskantklausel in die Terz geprägt. Hier wie generell in Moll entsteht dadurch eine *verminderte Quart* (his-e). Beide Töne sind ein „totes Intervall“ im Sinne Hugo Riemanns, dergestalt, daß sie nicht in einen Bezug zueinander treten. Das His strebt ins Cis von unten, das E leitet die Tenorklausel von

oben ein. Die kadenzielle Bewegungsrichtung *wechselt*: ein Phänomen, das im Kontrapunkt „*Cambiata*“ genannt wird (von ital. „cambiare“, wechseln). Gleichzeitig ist hier aber auch die musikalisch-rhetorische Figur der „*Ellipse*“ („Auslassung“) wichtig. „Auslassung“ bedeutet, daß die Ultima der Diskantklausel Cis im Tenor nicht kommt. Und schließlich können wir das E als *melodische Steigerung* des Cis begreifen, was durch die Figur der „*Hyperbole*“ (griech.: Übertreibung oder Überbietung) angesprochen wird. Der gesamte thematische Melodieverlauf im Tenor ist aber auch ein verbreitetes Emblem in der Musik des Hochbarock: verbinden wir die Töne grafisch miteinander, so erhalten wir die Form eines liegenden Kreuzes. Daher kann die abspringende Diskantklausel als Kreuzessymbol, als „*Chiasmus*“, dienen. Das ist der Kreuzesform des griechischen Buchstaben „Chi“ (χ) nachempfunden.

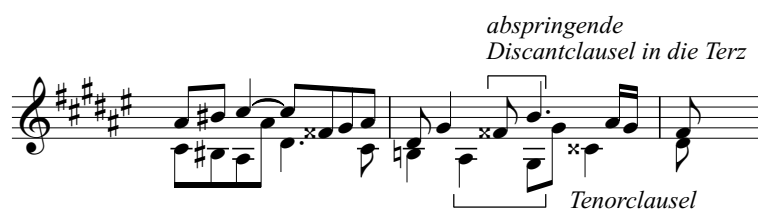
In der Matthäuspassion J.S. Bachs ist das offensichtlich. Das Thema der Chorfolge „Laßt ihn kreuzigen“ wird durch die abspringende Diskantklausel bestimmt.



Ingesamt ist das ein schönes Beispiel dafür, wie verschiedene Figuren ineinanderwirken: *Cambiata*, *Ellipse*, *Hyperbole* und *Chiasmus*. Doch wäre das nicht möglich, gäbe es die *Heterolepsis* nicht, die die Diskantklausel in die Terz abspringen läßt. Sie ist sozusagen die Mutter aller weiteren Figuren, denn sie ist das grundlegende melodische Phänomen.

Diese beiden Beispiele lassen sich zahlreich erweitern. Ich denke, daß auch folgende Wendung aus J.S. Bachs Dis-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Clavier I zu diesem Reigen gehört. Auch hier trägt die abspringende Diskantklausel möglicherweise die Symbolik des Kreuzes in sich.

J.S. Bach, Fuge dis-moll, Takt 5/6:



Die **fallende Quinte** in der Oberstimme kann also auf der Ultima drei verschiedene Basiskonsonanzen haben:

1. die *Oktave*: dann ist sie eine „normale“ Baßklausel

2. die *Quinte*: ist sie eine *Oberquint-transponierte* Baßklausel, die eine Heterolepsis ist zwischen Tenorklausel-Penultima und Baßklausel Ultima.
3. die *Terz*: dann ist sie eine *abspringende Diskantklausel in die Terz*, die als steigende (in Moll verminderte) Quart ein Kreuzmotiv (lat. *Chiasmus*) ist.

Den ersten Fall, die untransponierte Baßklausel in eine der Oberstimmen, liegt häufig über einer Altizans, in Gegenbewegung zum Baß:



Das ist deshalb günstig, weil die Rahmenstimmen die Ultima durch eine Gegenbewegung, Terzschrift abwärts im Baß und Quartschrift aufwärts in der Oberstimme, erreichen. Zudem liegt die Obestimme auf der Ultima eine Terz über dem Baß. Der Tenor hat im zweiten Beispiel eine abspringende Diskantklausel, die hier dadurch, daß sie sich offensichtlich parallel zum Baß bewegt, neben ihrem heteroleptischen Charakter (abspringende Diskantklausel in die Quinte) ihre Funktion als *Altklausel-Mixtur* ausstellt. Diese Wendung ist hier besonders günstig: eine „normal“ geführte Diskantklausel h-c würde eine deutlich hörbare verdeckte Oktavparallele zur Baßklausel im Sopran erzeugen.

In folgendem Beispiel sind die Möglichkeiten 2 und 3, einen Quintfall in der Oberstimme kontrapunktisch einzubetten, zusammengefaßt, fast wie in Gestalt einer „Memorierformel“. Beethoven, Missa solemnis, Sanctus, T 12 ff.:

San - tus Do - mi - nus

San - ctus Do - mi - nus

Org. San - ctus, san-ctus Do - mi - nus

San - ctus Do - mi - nus

Das Solistenquartett fugiert die steigende Sekunde, die dann entweder mit der fallenden Terz (Sopran T 3/4, Tenor T 5) oder der fallenden Quinte (Tenor T 2/3, Alt T 4/5) abkadenziert. Der Tenor landet in Takt 3 auf der *Oberquinte* von A-Dur, der Alt in Takt 5 auf der *Oberterz* von G-Dur.

Hier nun die Zusammenfassung der heteroleptischen Klauseln, dargestellt an einer C-Dur-Skala:

Oberquinttransponierte Baßklausel

abspringende Diskantklausel in die Quint

steigende Tenorklausel, auch Diskantklausel-Mixtur

abspringende Diskantklausel in die Terz

Clausula Perfecta und Imperfecta

Grundsätzlich unterscheiden die Quellen des 17. Jahrhunderts zwei Arten von Klauseln: die *perfekten* und die *imperfekten Klauseln*. Nehmen wir den Begriff "Klausel" beim Wort, indem wir sie als melodische *Schlußformel* begreifen, dann wäre ihre Rolle zweierlei: einerseits nämlich eine Phrase, z.B. ein Fugenthema oder einen Choralvers, zu einem Ende zu führen, das als vollkommen empfunden wird, oder andererseits diesen Schluß unvollkommen und offen zu halten, wie ein Doppelpunkt oder ein Fragezeichen. Der Vergleich zur Sprache ist nicht aus der Luft gegriffen, nicht zuletzt deshalb, da er musikalische Phrasierung unmittelbar an die sprachliche bindet und damit die Grundlage dessen darstellt, was wir unter *Klangrede* verstehen. An verschiedenen Stellen wird darauf verwiesen, daß die Klausel eine "*Inzision*" sei, ein „Satzzeichen“ mit einer grammatikalischen und also gliedernden Aufgabe: Punkt, Komma, Fragezeichen, mit geschlossenem oder offenem Ende.

Welche Klauseln sind perfekt, also schlußfähig?

Ziehen wir zur Beantwortung dieser Frage die Kategorisierung von **Wolfgang Caspar Printz**⁷ heran, der Ende des 17. Jahrhunderts, als Bach gerade einmal 11 Jahre alt war, die wohl detaillierteste Darstellung eines außerordentlich genau beschriebenen Kanons aller Klauselkonstellationen und -kombinationen vorstellt. Grundsätzlich sind bei Printz nur diejenigen Klauseln perfekt, bei denen die Baßklausel, die Fundamentalis, tatsächlich in der Fundamentstimme liegt, also im Baß. Alle anderen Umkehrungen, bei denen der Baß naturgemäß stufenweise fortschreiten muß (Cantizans, Tenorizans) oder eine Terz fällt (Altizans), sowie die Trugschlüsse (Occultae) sind imperfekt.

Die perfekten Klauseln sind also diejenigen, bei denen die Baßklausel im Baß liegt. Mit anderen Worten: die Fundamentalis, also der Quintschritt abwärts oder aufwärts, liegt in der Stimme, die ihr ursprünglich zugehört, nämlich der tiefsten Satzstimme, der Fundamentstimme.

⁷ Wolfgang Caspar Printz von Waldthurn: *Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Nieth und Zimmermann, Dresden und Leipzig 1696

Fällt der Baß eine Quinte, so nennt Printz diese Klausel **Perfecta totalis**. Hier einige Beispiele von Oberstimmendispositionen über der fallenden Quint:

Steigt der Baß eine Quinte, so entspricht das unserem heutigen "Plagalschluß". Printz nennt diese Klausel **Acquiescens**, die "sich beruhigende", "zur Ruhe kommende" Klausel, (von (lat.) "acquiescere", sich beruhigen). Das ist eine starke, poetische Beschreibung vollkommener Schlußfähigkeit, die in der Musik des 17. und 18. Jhs. nicht selten mit einer Dehnung der Ultima einhergeht und so die "beruhigende" Wirkung und Funktion dieser Klausel auch metrisch unterstützt.

Acquiescens dissecta desiderans (kurz Acquiescens), Plagalschluß, auch Halbschluß

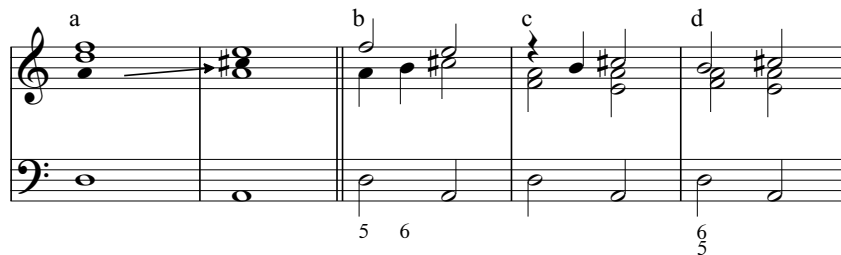
Diese Klausel hat zwei Gesichter, ein perfektes und ein imperfektes. Denn das Ohr verlangt, die steigende Quinte durch eine fallende zu ergänzen. Es ergänzt die Acquiescens zur Perfecta und hängt diese, sozusagen im inneren Gehör, hinten dran. Dadurch aber ist diese Klausel nicht nur "sich beruhigend", sondern ebenso, wie Printz sie nennt, **dissecta** (lat. "abgeschnitten") und **desiderans** (lat. "sich weiter wünschend"). Beispiel a zeigt das durch den Akkord, der in eckigen Klammern hinzugefügt ist: dieser ist "dissecta", also weggeschnitten, den "wünscht sich" die Klausel als Ultima ("desiderans"), auch wenn sie eine "Perfecta" ist, die sich, mehr noch als die Perfecta totalis, "vollständig beruhigt" ("acquiescens").

Beispiel b zeigt, was geschieht, wenn der ersehnte Quintschritt abwärts tatsächlich eingelöst wird. Dann möchte unser Ohr doch wieder die Acquiescens hören, also den Quintschritt aufwärts, der, sollte er erklingen, wieder nach dem Quintschritt abwärts verlangt, und immer so weiter. Das bedeutet, daß *jede* der beiden perfekten Klauseln, die *Totalis* und die *Acquiescens*

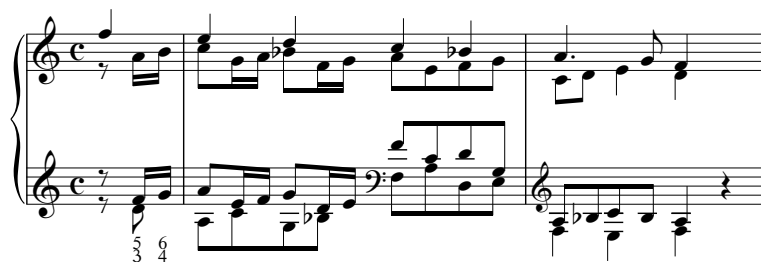
scens, eine imperfekte Komponente hat, das heißt, eine Ultima jenseits des wirklich erklingenden Schlußakkordes ergänzt. Diese eigentliche Ultima liegt die in der Stille nach dem letzten erklingenden Akkord. Unsere Phantasie pendelt zwischen der Quinte aufwärts und der Quinte abwärts als eigentlichen perfekten Schluß. Die Frage ist, wo sie fermatiert. Das bedeutet aber auch, daß jede dieser beiden Klauseln gleichzeitig geschlossen und offen ist.⁸

Von der Acquiescens gibt viele Bezifferungsvarianten, auf der Ultima wie auch der Penultima:

Mit Heterolepsis 5-6, später "sixte ajoutée"



Beispiel a zeigt die direkte Führung der Oberstimmen. Die geschwärzten Töne, also das A im Tenor und das Cis im Alt, werden in Beispiel b zu einer Satzstimme zusammengefaßt: eine *Heterolepsis*. Wir gewinnen die Durchgangsbezifferung 5-6 auf der Penultima. Beispiel c verteilt diese kleine Melodie wiederum auf Alt und Sopran, was bedeutet, daß zur Quinte a die Sexte h hinzutritt. Das ist tatsächlich die "*Sixte ajoutée*" Rameaus. Beispiel d schlägt nun a und h vollkommen gleichzeitig an, so daß sich der melodische Durchgang zu einem harmonischen *Simultandurchgang* verdichtet. Diese Bezifferung 5-6 bzw. 5/6 auf der Penultima der Acquiescens ist ein Stilidiom des Frühbarock einerseits, vor allem Sweelinck können wir assoziieren, und der deutschen Hochromantik andererseits. Hier muß vor allem Brahms genannt sein, der die Acquiescens gerade mit der Bezifferung 5/6 über alles liebte. Sweelinck und Brahms - dieses Paar mag stellvertretend sein für die in der Romantik allgegenwärtige Sehnsucht nach dem Alten, nach dem alt Klingenden, eine Sehnsucht, wie sie für Brahms zur kompositorischen Triebfeder schlechthin wird. Sweelinck:



Sweelinck, Mein junges Leben hat ein End,
6. Variation, Takt 4 ff.

⁸ Funktionsharmonisch heißt das, auf das vorige Beispiel bezogen: A-Dur ist gleichzeitig Tonika und Dominante, d-moll gleichzeitig Tonika und Subdominante.

Brahms, Vier ernste Gesänge, „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh“:

So sieht der Reduktionssatz aus:

Wir sehen hier, daß Brahms die Acquiescens um große Terzen aufwärts sequenziert. Die Terzen steigen nicht leitereigen, sondern in gleichen Abständen um große Terzen. Die Sequenz ist *äquidistant*. Rechts des Doppelstriches sehen wir die Fortschreitung ohne diese leiterfremde Chromatik.

Die heteroleptische Bezifferung 5-6 macht es der Oberstimme möglich, skalenförmig zu steigen, wie im Contrapunctus 5 der *Kunst der Fuge* J.S. Bachs, Takt 17-21:

Beethoven, Streichquartett op.59,2, Takt 40 ff.:

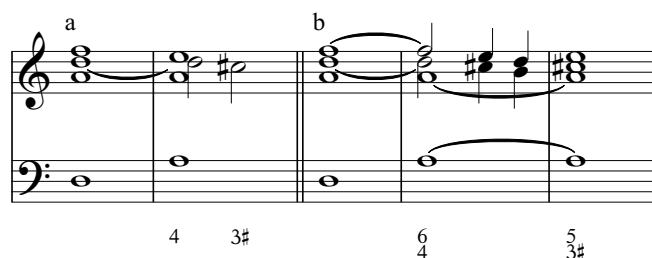
Auf den ersten Blick erscheinen die eingerahmten Takte als zwei Dominantseptakkorde, C⁷ und G⁷. Die dominantische Verbindung zwischen beiden können wir nur herstellen, indem wir annehmen, daß hier ein Akkord fehlt, nämlich F-Dur, die Auflösung vom C-Dur-Septakkord. Dieser Vorgang nennt die Harmonielehre *Ellipse*.

Wenn wir aber die Verbindung vom C nach G in den Themenkreis der Acquiescens verorten, ist die Penultima-Bezifferung 5-6 oder 5/6 hilfreich. Dann müssten wir das B in der Oberstimme (Violine I) nach ais enharmonisch verwechseln. Als chromatische Folie von a liegt so die Ruggiero-Klausel a-h-c bzw. ais-h-c in der Oberstimme. Auch hier ist es nicht nötig und auch nicht wünschenswert, sich für eine der Lösungen zu entscheiden. Beide Varianten sind gleichermaßen und gleichberechtigt in dieser Stelle angelegt: Ellipse nach F und Acquiescens 5/6 nach G, Quintfall und Quintstieg. Beide Les- oder Hörarten haben auch Zeit, sich in der Latenz zu entfalten. Denn Beethoven dehnt durch die beiden ganzen Noten die Zeit und friert die Achtermotorik ein. Dadurch steht womöglich noch eine dritte Option im Raum, die durch die enharmonische Verwechslung von b nach ais ausgelöst wird: eine phrygische Tenorizans nach H-Dur als Dominante von e-moll, beziffert mit 5b/6#, als *übermäßiger Quintsextakkord*:



Da auch dieser Akkord nicht real erklingt, (also im Sinne von Printz nur *sedem subintellectam*, nicht aber *sedem expressam* ist), hätten wir eine zweifache Auslassung: F-Dur (mit b in der Oberstimme) und H-Dur/E-moll (mit ais). Ich würde keine dieser Lesarten bevorzugen, sondern immer vom Baß aus argumentieren, also den wirklich klingenden Baßschritt der fallenden Quart, also der Acquiescens, in Betracht nehmen. Dann aber liegt, wie bereits erwähnt, die Bezifferung 5/6 als Acquiescens-Penultima zugrunde.

Die Acquiescens hat einen starken *Dissecta* - Anteil, deshalb verhält sich deren Ultima wie die Penultima einer Perfecta. Das heißt aber auch, daß wir jene Vorhaltsbildungen, die sich auf der Perfecta-Penultima (modern gesprochen der Dominante) installieren, auch auf der Ultima der Acquiescens (dissecta desiderans!) gut machen:



Sequenziell erhalten wir natürlicherweise ein System steigender Quinten mit der Bezifferung 4-3:

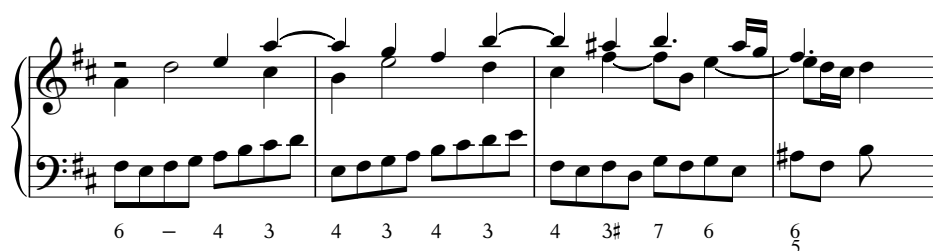


Ist das wirklich und ausschließlich ein Quintstieg? Die These läßt sich nur dann wirklich und ausschließlich aufrecht erhalten, wenn wir jeden Baßschritt, also jede Halbe, als vollkommen gleichberechtigt annehmen und wir die fallende Quarte ebenfalls als gleichberechtigtes Komplementärintervall zur steigenden Quinte verstehen. Nehmen wir aber die steigende Quinte als Baustein dieser Sequenz, so hält die *Artikulation* Einzug in den Satz. Das heißt, daß der sequenzielle Baustein ganztaktig ist und die Sequenz *sekundweise* steigt. Zwischen dem d (Takt 1) und dem a (Takt 2) im Baß bestünde dann kein Zusammenhang. Dieses Phänomen nennt Hugo Riemann *totes Intervall*.

Über das System steigender Quinten schiebt sich also *gleichzeitig* eine Fortschreitung steigender Sekunden, die durch die jeweiligen Takt-Einsen gezeigt wird. Zwei Fortschreitungen werden also zu einer integriert. Ich spreche daher von einer **integrierenden Fortschreitung**.

Der Patiens des Quartvorhaltes muß vorbereitet werden. Das kann nur in beiden Oberstimmen abwechselnd geschehen und provoziert die eingesprungene Quarte, die der Vorhaltsauflösung vorangeht. Da das zwischen Sopran und Alt abwechselnd geschieht, gewinnen wir aus der Vorbereitungsnot kontrapunktische Tugend. Tatsächlich entfaltet sich ein Kanon in der Oberquinte.

Hier nun ein berühmtes Beispiel für das Modell: es bildet die Grundidee für das Präludium in h-moll aus dem Wohltemperierten Clavier I von J.S. Bach - eine Verbeugung vor Arcangelo Corelli und Georg Muffat:



Interessant ist, wie Bach die melodischen und kontrapunktischen Eigenschaften dieses



Modells für das Choral-Arioso über *Nun komm der Heiden Heiland* aus den 18 Leipziger Chorälen nutzt:

Die fallende Sekunde und die steigende Quart - wenn man so will das „Pachelbelbaß-Segment“ aufwärts - entspricht der Melodie des ersten Choralverses. Diese sequenzielle Deduktion ist zunächst anachronistisch und „gewollt“, denn der Choral beginnt mit der Initiale des zweiten Kirchentones, was wiederum auf die gregorianische Vorlage dieser lutherischen Bearbeitung zurückgeht: *Viderunt omnes gentium*. Bach überführt also die modale Herkunft des Chorals in eine Sequenz, aber nicht in den steigenden Pachelbelbaß, sondern in die Sequenz der steigenden Quinte bzw. steigenden Sekunde. Das geht jedoch nicht ohne Lizenzen. Auf der eins des zweiten Taktes müsste der Alt nach e gehen, um die Oberstimme als Patiens nach unten zu ziehen. Statt dessen springt der Alt nach b, entzieht dem Sopran also die Dissonanz, die wir erwartet haben. Gemessen am Sopran ist der Sekundschritt abwärts im Alt also erstens zu früh und zweitens zu hoch (er müsste f-e heißen, heißt aber g-f). Trotzdem verhält sich der Sopran so, als sei das d auf der eins Patiens und „löst“ diesen Ton nach unten auf. Doch die kontrapunktische Funktion der Stimmen verändert sich nun ganz und gar, denn der Auflösungston c (der niemals ein solcher war, da der Agens im Alt fehlte) wird nun seinerseits zum Agens und drückt den Ton b im Alt nach unten (Bezifferung 4-3 über f im Baß). Nun stellt sich die Frage nach dem Zählwert, dem *Integer Valor*. Denn bleibt dieser bei Vierteln, läge der Agens C im Sopran auf unbetonter zweiter Zeit. Dann bekäme diese den Charakter einer Eins, was bedeuten würde, das der erste Takt sich auf unregelmäßige fünf Viertel ausdehnte. Oder aber der Integer Valor geht auf Achtelebene herunter, auf die Ebene also des ornamentiert schreitenden *Andante* - Basses.

Gemessen an der Regelmäßigkeit der Sequenz, die dem Ganzen zugrunde liegt, wirkt diese kleine Fuga sciolta merkwürdig „verschoben“, geradezu „kubistisch“. Gerade dadurch aber kommt dem Choralzitat eine doppelte Rolle zu. Der Choral ist einerseits Bestandteil der Sequenz. Andererseits aber, dadurch, daß das unvollkommen geschieht, ist der Choral überhaupt erst erkennbar und wird nicht vollständig von der Sequenz aufgesogen.

Das hat auch Folgen für die harmonische Fortschreitung innerhalb der auf diese Weise veränderten Sequenz. Der Baß steigt nun nicht mehr regelmäßig in Quinten (oder Sekunden), sondern nimmt den *Terzstieg* in die Sequenz hinein: g-d (1. Takt), B-F (2. Takt). Der „Übergang“ von d-moll nach B-Dur, an sich ein artikulatorisches Komma und damit möglicherweise ein „totes Intervall“ Riemanns, ist dennoch interessant. Denn die Quinte des „d-moll“ ist angesichts des folgenden B-Dur nicht stabil - der Ton a möchte als Diskantklausel nach b. Daher ist das d-moll T1,4 eigentlich ein verkapptes B-Dur, wir erwarten also die Sexte b über d im Baß.

Die Sequenz steigt also nicht um Sekunden, wie es der Gerüstsatz tut, sondern läßt die steigende Quinte g-d sich eine Terz höher (B-F) wiederholen. Das ergibt einen Terzstieg mit der *Acquiescens* als Baustein. Solches finden wir auch beispielweise im Contrapunctus 5 der *Kunst der Fuge*, in den Takten 17-21:



Was macht eine Klausel imperfekt?

Zur Beantwortung dieser Frage ist es wichtig zu sehen, daß Printz nicht alle imperfekten Klauseln in einen Topf wirft. Er differenziert sie nach ihrem *Imperfektionsgrad*. Wie sieht das im Einzelnen aus?

Printz unterscheidet zwei Imperfektionsgrade: **imperfectior** und **perfectior**. Beides sind lateinische Komparative, zu übersetzen also mit „imperfekter“ und „perfekter“. Füllen wir diese Übersetzung mit einer Bedeutung, die ihrem Kontext entspricht, so müssten wir sagen: „Diese Klausel ist zwar unvollkommen („imperfekt“), aber doch vollkommener („perfectior“) als die andere, welche imperfekter als diese ist („imperfectior“).

Was auf den ersten Blick scheint, als befänden wir uns in einer verstiegenden und pedantischen barocken Gedankenwelt, entpuppt sich bei genauerer und daher generalisierender Be-

trachtungsweise als Schlüssel für das Musikverständnis dieser Zeit schlechthin. Werfen wir daher einen Blick in die Quelle. Printz, *Phrynis*:

§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.*

Printz unterscheidet zwei Grundkategorien der Wahrnehmung: *Sedes expressam* und *Sedes subintellectam*. *Sedes expressam* (zu übersetzen etwa mit „der Sitz des Ausdrucks“) bedeutet, daß das, was erklingt, auch tatsächlich dem entspricht, was wir *erwarten*. Es gibt jenseits des Erklingenden also keinen Erklärungs-, Deutungs- oder Ergänzungsbedarf. Daher können wir uns vollständig auf unsere *sinnliche Wahrnehmung* verlassen.

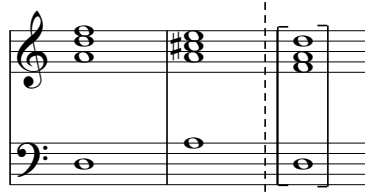
Anders verhält es sich mit der zweiten Kategorie, dem „*Sedes subintellectam*“ (was ich mit „Sitz der Fantasie“ oder dem „Sitz der Vorstellungskraft“ übersetzen würde). Offenbar versteht er darunter wiederum zweierlei, nämlich den Vorgang des **Schnittes** und den Vorgang der **Ersetzung**:

Imperfectior: Schnitt und Ersetzung

Erstens: Eine Klausel ist „*dissecta desiderans*“ („abgeschnitten und sich weiter wünschend“). Das bedeutet, daß ihre Ultima fehlt und wir sie in unserer Vorstellung ergänzen.

Zweitens: Die Ultima ist zwar vorhanden. Die zu erwartende Ultima wird aber durch eine andere ersetzt. Printz beschreibt in §31 den Vorgang, daß eine fallende Quint durch eine steigende Sekunde ersetzt wird.

Ersteres entspricht, wie ich bereits dargestellt habe, der *Acquiescens*, in unserer heutigen Begrifflichkeit dem *Plagalschluß*. Letzteres entspricht dem *Trugschluß*. Rekapitulieren wir noch einmal die *Acquiescens*:



Im Lateinischen meint das Verb „aquietescere“ das Finden vollkommener innerer und äußerer Ruhe und steht daher für die *vollkommenste Schlußfähigkeit*. Dieses Verb ist im klassischen Latein der stärkste Ausdruck für "sich beruhigen". Es gibt Synonyme wie "calmare" oder "tranquillare", die im Prinzip dasselbe meinen, aber nicht diese poetische Kraft haben. Der Widerspruch zur zweiten Eigenschaft dieser Klausel, „Dissecta desiderans“, ist offensichtlich. Die Klausel schenkt uns das Gefühl der Beruhigung, unser inneres Ohr aber verlangt von ihr, in seinem Sedes subintellectam (also in seiner Vorstellung), nochmals eine Quinte zu fallen. Unsere Vorstellung möchte zur *Clausula perfecta totalis* ergänzen, unser sinnliches Ohr aber erkennt in seinem Sedes expressam eine Klausel, die die Phrase oder das Werk zu vollkommener Ruhe führt. In meinem Text „Anmerkungen zur Acquiescens“ werde ich diesem Phänomen anhand zahlreicher Beispiele genauer auf den Grund gehen.

Occultae

Adscendens imperfectior

Soweit zur Kategorie des Schnittes. Nun zu der zweiten Möglichkeit des Sedes Subintellectam, der Ersetzung.

mit Terzfall-Alt-klausel

a b

4 3 4 3

mit Ligatur-Alt-klausel ...diese wird im Moment der Occulta Patiens (7)

4 3 7 6 4 3 8 7

Der Baß steigt eine Sekunde statt eine Quinte zu fallen.

Das ist nichts weiter als ein Trugschluss. Johann Walter wählt in seinem *Musicalischen Lexicon*⁹ den Begriff "**Occulta**" (lat. *occultare*, verbergen, verstecken). Der Baß *verbirgt* seine eigentliche Quintfall-Klausel. Er tut das nicht, indem er sie wegschneidet, sondern indem er sie durch einen Sekundstieg *ersetzt*. Printz hat hierfür den Begriff **Adscendens imperfectior**. Noch einmal die inhaltliche Übersetzung dafür: Es handelt sich um eine Klausel, deren Baß eine Sekunde steigt ("adscendens") *statt* eine Quinte zu fallen. Dieses hat eine trugschlüssige Wirkung ("imperfectior").

Bermerkwert ist, daß die Klauseln der Oberstimmen so tun, als würde der Baß tatsächlich eine Quinte fallen: Die Tenorklausel fällt eine Sekunde und die Diskantklausel steigt eine Sekunde. Die Altklausel hat, wie bei der Perfecta, grundsätzlich zwei Möglichkeiten: entweder fällt sie eine Terz oder sie bleibt liegen. Sogar die „richtige“ Baßklausel, die eine Quinte fällt, kann über der occulten Baßklausel erscheinen. Die occulte ist aber die tiefste Satzstimme und immer stärker als die „normale“ Baßklausel. Das folgende Beispiel dazu ist von Josquin. Es ist der Beginn seiner Motette „*Nymphes des Bois*“, eine Trauermotette auf den Tod von Ockeghems. Der Cantus firmus ist das Requiem und liegt im Tenor. Eine Musik von erschütternder Schönheit:

The musical score is presented in five staves, each with a vocal part and its corresponding lyrics. The parts are labeled on the left: Superius, Altus, Contratenor, Bassus, and Tenor. The lyrics are written below the notes. The Bassus part is the Cantus firmus, which is the Requiem. The score shows the initial setting of the motet, with the Bassus part being the most prominent and lowest voice.

⁹ Johann Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732

Letzte Mensur: Der Baß hat die Occulta d-es, der Tenor die nicht-occulte Baßklausel d-g. (Alt: Tenorklausel a-g, Sopran: Diskantklausel f-g).

Gehen wir zurück auf die vorige Seite und wenden uns der Altklausel zu und ihrer Reaktion auf die Occulta. Bleibt sie liegen, wird sie durch den steigenden Baß zum Patiens und von ihm abwärts gezwungen (Bezifferung 7-6). Der Baß geht zurück nach g, wird also zur Tenorizans a-g. Die gegenläufige Diskantklausel fis-g liegt nun im Alt. Hier treffen wir auf ein nicht ganz unwichtiges Kriterium im Kontrapunkt: die Stimmen wechseln ihre Rolle im Satz: der Baß wird von einer Fundamentalis (occulte Baßklausel) zu einer Prinzipialis (Tenorklausel nach g). Der Alt mutiert von einer Ligatur-Altklausel, also einer bloßen Füllstimme, zu einer Prinzipialis, einer Diskantklausel nach g.

Wenn die Altklausel eine Terz fällt, ist die Ultima dissonanzfrei. Im folgenden Beispiel ist zu sehen, wie die Altklausel mit einem Durchgang versehen wird (Beispiel a). In Beispiel b schiebt sich der Durchgang als betonter Durchgang nach vorn, auf Zählzeit drei des Taktes. Die Ultima der Occulta a erhält die Bezifferung 6-5. In Beispiel c zeige ich eine mögliche Konsequenz dieser Trugschluß-Variante. Der betonte Durchgang f-e zieht auf der eins des Folgetaktes weiter nach unten in den Ton d und provoziert den Baß dazu, weiter sekundweise zu steigen (nach h mit der Bezifferung 6-5). Das h aber ist Cantizans-Penultima nach c. Die Oberstimme verläßt die vorige Dezimenparallele zum Baß mit einer Oberquint-transponierten Baßklausel.

mit Altklausel-durchgang (Transitus) mit betontem Altklauseldurchgang (Quasi-Transitus) Ruggiero nach C ist eine naheliegende Folge dieser Occulta-Variante

4 3 8 7 4 3 6 5 4 3 6 5 6 5 4 3

In folgendem Beispiel werden die Durchgänge 6-5 „übereinander“ geschoben und werden zu Quintsextakkorden:

Ruggiero mit "Simultandurchgängen". Vorhaltskette, Alt ist Patiens

6 5 6 6 5 9 6 4 3 8 7 4 3

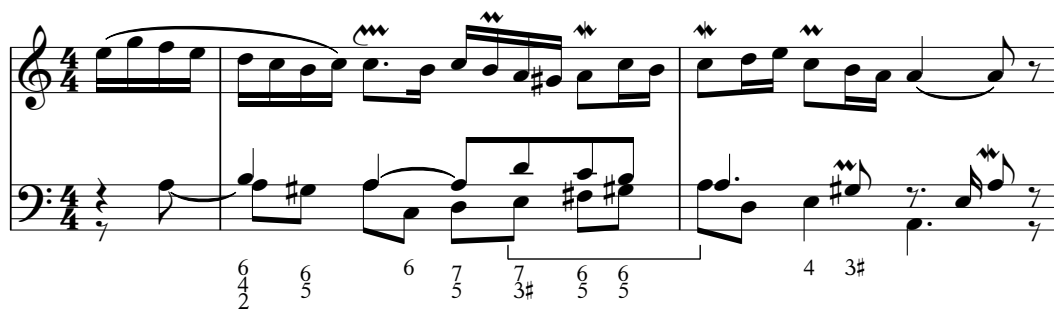
Ruggiero zur V Ruggiero zur V Ruggiero zur I

Aus 6-5 wird 5/6. Diesen Vorgang nenne ich **Simultandurchgang**. Ein Durchgang ist ja von seinem Wesen her ein sukzessives, also horizontales Phänomen, mit anderen Worten: ein Phänomen melodischer Aufeinanderfolge. Demgegenüber ist ein Vorhalt ein simultanes, also vertikales Phänomen. Hier aber verdichtet sich der melodische Durchgang 6-5 zum Akkord 5/6 und damit, in der Aufeinanderfolge beider Quintsextakorde, zur Ruggiero-Klausel zur 1. Stufe, hier C-Dur. Vorhalt und Durchgang sind hier zwei Aspekte einer Dissonanzbildung: der Durchgang wird simultan, daher akkordisch und daher zum Vorhalt.

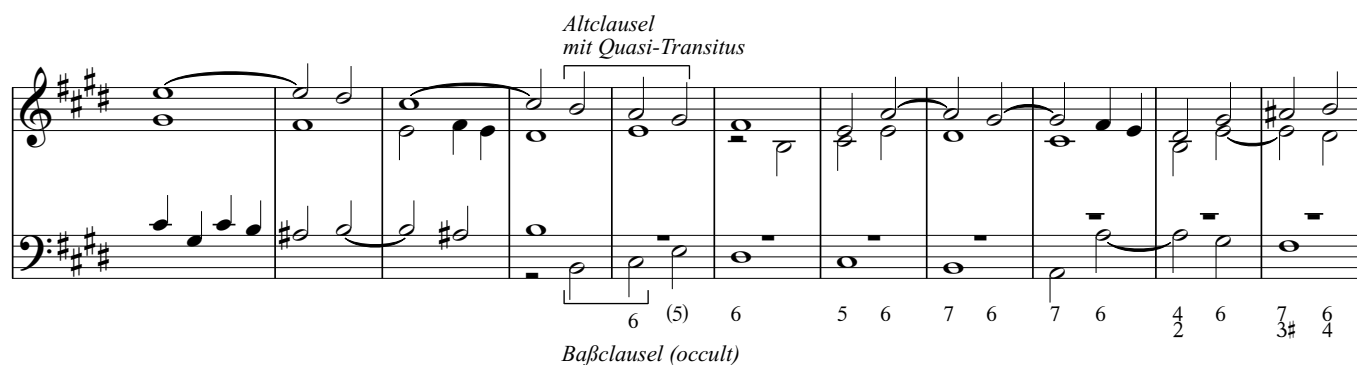
Der Akkord - in diesem Fall mit der Bezifferung 5/6 - ist also ein *kontrahiertes, simultan-melodisches Phänomen*, der sich „verflüssigt“, wenn sich die Dissonanzen, die sich vertikal übereinanderschichten, wieder in der horizontalen Bewegung lösen. In dem obigen Beispiel entsteht eine schöne Imitation:



Das ist aber nicht der einzige Punkt, den ich durch das Beispiel beispielhaft darstellen möchte. Wir können außerdem beobachten, daß die Occulta ein musikalisches Ereignis ist, das ein folgendes Ereignis oder gar eine Ereigniskette *auslöst*. Stellen wir uns vor, wir werfen einen Stein ins Wasser. Auch dieser Vorgang ist ein Impuls, der Folgen hat, die aber diminutiv, gewissermaßen als „decrecendo“, auspendeln - in Gestalt von Wellen, die dieser Stein schlägt, die aber mit der Zeit und zum Ufer hin abnehmen. Die Occulta löst hier, als „Stein“, die kadenzielle Welle der Ruggiero-Klausel aus, die den Baß weiter nach oben zieht und sich dann mehr und mehr kadenzuell entspannt. Sie ist die Schnittstelle zweier kadenzieller Skalensegmente: Ruggiero zur 5. Stufe und zur 1. Stufe. Der Schritt von der 5. zur 6. Stufe hat deshalb zwei Gesichter. Einerseits trennt er zwei Stufenabschnitte im Baß voneinander: e-f-g und a-h-c. Andererseits ist das artikulatorische Komma e-fis eine ganztönige Occulta, deren betonter Durchgang 6-5 sich zu einem Simultandurchgang verdichtet und den Baß „magnetisch“ nach oben zieht. Dazu zwei Literaturbeispiele: Bach, Choral-Arioso über „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena“, Schlußkadenz:



Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Fuga in E aus der Sammlung „Ariadne Musica“, Takt 38ff:



Dieses Fugenthema hat Bach ganz offensichtlich als Vorlage für seine E-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Claviers genommen, wie man überhaupt davon ausgehen kann, daß die Sammlung „Ariadne Musica“ von 1715 ein der Vorbild zum Wohltemperierten Claviers ist. Was dieses Fugenthema angeht, so stellen wir fest, daß beide den steigenden Sekundschrift als Occulta deuten. Fischer wählt den Quasi-Transitus über der Occulta mit der Bezifferung 6-5. Im 6. Takt des Beispiels könnte der Baß über dis nach e steigen. (Das entspräche den beiden Beispielen zuvor.) Doch der Baß hat das Thema und muß daher fallen. Die Tenorizans cis-h wird geweitet über a und gis nach fis. So entsteht eine Skala, die sequenziell einen Fauxbourdonsatz formuliert. Rückblickend zu Takt 4 und 5 verstehen wir, warum die Altklausel den betonten Durchgang bringt: Denn so nimmt der Sopran die Baßlinie und damit das Fugenthema voraus, allerdings in Halben statt Ganzen. Umgekehrt augmentiert der Baß den Sopran.

Ein ähnliches Beispiel finden wir bei Palestrina, in seinem Magnificat Secundi Toni, 7. Vers, Schlußkadenz: auch hier wird die steigende Sekunde des Cantus firmus (im Baß) als Occulta mit der Bezifferung 6-5 als betonter Durchgang gefasst. Die im folgenden Beispiel markierte Passage zeigt, daß die Bezifferung 6-5 auf der Ultima der Occulta auch einen handwerklichen Grund hat - sie dient dazu, die Quintparallelen zwischen Tenor und Baß zu vermeiden (f-g im Baß, c-d im Tenor):

De - po - su - it po - ten - tes de se - de

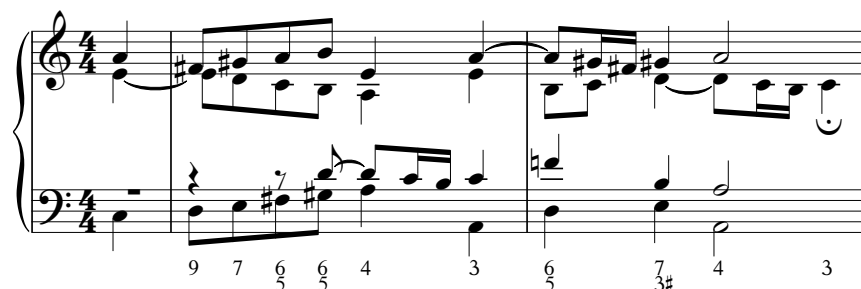
De-po su - it po - ten - tes de se de

De - po - su - it po - ten

Bach knüpft in seiner Fassung von 1744 an die sequenzielle Weitung Fischers kurz vor der Schlußkadenz an (Takt 44ff.):

Der Durchgang innerhalb der Altklausel in der Oberstimme ist hier unbetont. Dadurch hat die Ultima die Bezifferung 3/5. Der herrliche Fauxbourdon, den Bach aus dem „Stein, der ins Wasser fällt“, der Occulta also, entfaltet, vereint die beiden Bezifferungen 5-6 (Tenor) und 7-6 (Alt). Der erste Takt des Beispiel vervollständigt den modellhaften Kanon, einen stufenweise fallenden Baß kontrapunktisch im Triosatz zu fassen: Fonte mit 2/4 - 6. Formal macht es Bach wie Fischer: er weitet die Kadenz des Fugenthemas und entfaltet so eine großflächige, fallende Sequenz. Dieser Vorgang nimmt jedoch mehr Raum ein als in den weitaus kürzeren Lehrfugen Fischers.

Im französischen Stil des Hochbarock ist die Occulta zur hochalterierten 6. Stufe in Moll besonders typisch. Die chromatische Vorzeichnung dieser Skalenstufe entscheidet, ob der Baß weiter steigt, wie am Beispiel des Bach'schen Choralariosos zu sehen ist: der Baß steigt über die 6. Stufe fis in die Cantizans gis-a: Ruggiero zur I in a-moll, melodisches Moll. Die 6. Stufe f hätte hingegen eine Abwärtstendenz nach e (Tenorizans). Werfen wir einen Blick auf folgende Kadenz, die, wie ich finde, von eleganter Schönheit ist:



Im ersten Takt zieht verbindet der Baß die 5. Stufe e mit der 1. Stufe a über Ruggiero. Der gleichen haben wir in den Beispielen zuvor kennengelernt. E-fis (2. und 3. Achtel) sind hier die Occulta (wenn man sie überhaupt als solche bezeichnen mag). Die Oberstimmen sind vollständig linear: der Sopran läuft in Dezimenparallelen zum Baß, der Alt in stufenweiser Gegenbewegung - ein vollkommenes melodisches System. Das folgende Beispiel vereint als Querstand das deszendente f und das ascendente fis,...



..., was bedeutet: Ruggiero zur I in der in der Oberstimme, Ruggiero zur V im Baß mit Occulta, Altklausel mit Durchgang im Alt. Rameau, Suite in a-moll aus den „Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin“, Gavotte, Schlußkadenz:



Eine solche Ruggiero-Variante mit Nonenvorhalt auf der 4. Stufe und vollständiger Linearität der Stimmen ist ein Merkmal des französischen Stils. Bach zitiert sie in seinem Choral „O Jesulein süß“ aus der „Schemelli“-Sammlung, hier freilich ohne die Occulta g („du erfüllst“):

dein's Va - ters Will'n hast du er - füllt

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

Dasselbe, nur daß hier der Nonenvorhalt nicht auf der 4., sondern der 3. Stufe der Kadenz liegt. Das Muster der Stimmenbewegung ist gleich. Alle Gerüststimmen laufen stufenweise bis zur Trugschlußebene Es. Mögliche Füllstimmen sind klein eingezeichnet. Es kann ab der 2. Zählzeit ein d durchklingen (siehe Alt):

9 7 3# 7 6 3#

Verkehrte Welt: große Sekunde in Moll - kleine Sekunde in Dur

Es liegt im leitereigenen Wesen der Skalen, daß der occulte Sekundschritt aufwärts von der 5. in die 6. Stufe in Dur groß und in Moll klein ist. Interessant sind die zahlreichen Fälle, in denen beides vertauscht wird. Das heißt: kleine Sekunde in Dur, große in Moll.

Beethoven, Waldsteinsonate, 3. Satz, T 144 ff: der Satz steigt trugschlüssig von G nach As, in C-Dur.

sf *p* *ff*

Umgekehrt steigt der Baß in einem d-moll-Kontext nicht eine kleine Sekunde nach B-Dur, sondern nach h-moll, der Trugschlußebene von D-Dur. Bach, 5. Brandenburgisches Konzert, Übergang von der Solokadenz in das Schlußtutti:

Bach, 5. Brandenburgisches Konzert, 1. Satz, Solokadenz, T 208 ff.

Occulta nach h

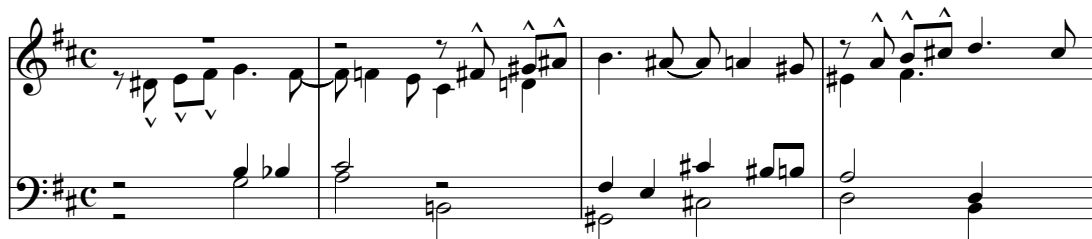
Eine lange Orgelpunktfantasie in d-moll mit einem geradezu besessenen Sog in die Kadenz hinein. Die Occulta geht nach h-moll und nicht nach B-Dur, wie gesagt. Indem das geschieht, läßt Bach die Bewegung sich beruhigen und führt uns gleichzeitig in die Heimattonart D-Dur, die in diesem Moment ungeheuer frisch wirkt, hell und tröstlich. Ich kenne kaum eine Stelle in der Literatur, die so stark mit der Assoziation der *Heimfahrt* verbunden ist wie diese. Motor dafür ist die Occulta in D-Dur, die uns aus dem varianten d-moll-Feld herausführt.

Die Anhäufung occulter Wendungen

Recht selten ist die sequenzielle Anhäufung von Trugschlüssen. Hier ein Beispiel aus dem Vorspiel zum ersten Akt des „Parsifal“ von Richard Wagner:



Takt 2: Occulta A-B; Takt 3 zu Takt 4: Occulta C-Des. Beide Trugschlüsse verhalten sich so, als seien sie in Moll eingebettet, obwohl sie von einer Dur-Tonart ausgehen. Das heißt, daß die Occulta im zweiten Takt von G-Dur über A-Dur nach h-moll steigen müßte und im vierten Takt von h-moll über Cis-Dur nach D-Dur. Der Satz ist eine Terzstieg-Sequenz: Deren Stationen sind G-Dur, B-Dur und Des-Dur *statt* G-Dur, h-moll und D-Dur. Die Sequenz läuft bei Wagner also *äquidistant*, in kleinen Terzen steigend. Leitereigen, diatonisch von G-Dur ausgegangen müßte die Sequenz also lauten:



Johannes Brahms, 4. Sinfonie, Passacaglia:



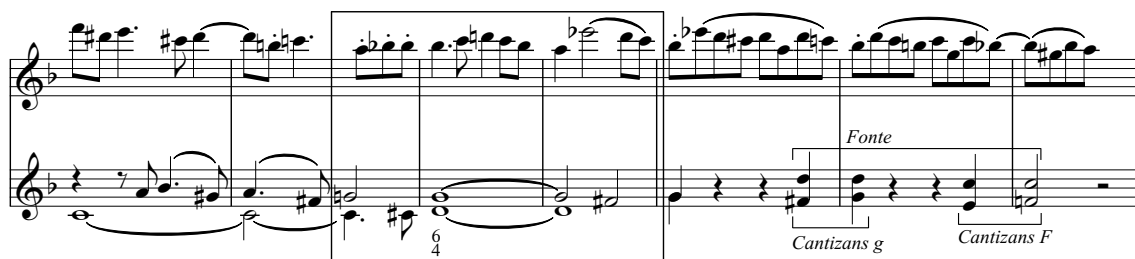
Der sekundweise steigende Passacaglia-Baß wird in den ersten vier Takten mit Trugschlüssen „überschwemmt“: E-fis (Occulta in A); Fis-G (Occulta in h); G-A (Occulta in C). Interessant ist, daß Brahms zu einer anderen chromatischen Folie greift wie Wagner, Beethoven oder Bach. Die Sekundschrte bleiben leitereigen-diatonisch, jedoch erhalten die Ultimaes der Trugschlüsse Durterzen statt Mollterzen. In Takt 2 müßte fis-moll erscheinen, wenn wir A-Dur erwarten würden. Die leittönige Durterz ais ist nötig, um h-moll als Diskantklausel anzu-

steuern, doch statt dessen erscheint G-Dur: abermals eine Occulta. Dieses G-Dur will nach C-Dur fallen, statt dessen aber steigt der Baß nach A; aber nicht a-moll, wie zu erwarten, sondern abermals A-Dur. Die Durterz Cis ist nötig, um als eingefärbter Liegeton Quinte von Fis-Dur zu werden. Wieder fällt der Baß nicht um eine Quinte nach h, sondern steigt statt dessen eine Sekunde: Occulta nach G, aber mit der Capacitas Sextae. Nun ist e-moll erreicht. Die Perfecta nach H wird im Folgetakt nachgereicht, so daß die Occulta nach G wie ein Einschub wirkt.

Occulta mit Durterz statt Mollterz

Bei Mozart finden wir eine solche Occulta auch: der Sekundschrift aufwärts im Baß landet zwar auf dem „richtigen“, also leitereigenen Ton d, hat aber auch hier die Durterz statt der Mollterz:

Mozart, Klaviersonate F-Dur, KV 533,
1. Satz, T 207 ff.



In Takt 5 des Beispiels erscheint D-Dur, statt der eigentlichen Trugschlußebene von F-Dur, nämlich d-moll. Der kadenzielle Quartsextakkord (g-moll) verzögert dieses D-Dur und verstärkt dessen dominantische Wirkung nach g-moll. Gemessen an dem vorigen Beispiel von Brahms müsste nun der nächste Akkord Es-Dur heißen, den Es-Dur ist die Trugschlußebene von g-moll. Hier aber erscheint tatsächlich g-moll; die Occulta wird also nicht sequenziert. Dieses g-moll jedoch ist die 2. Stufe von F-Dur. Der Rückweg dorthin über die Fonte-Sequenz liegt nahe

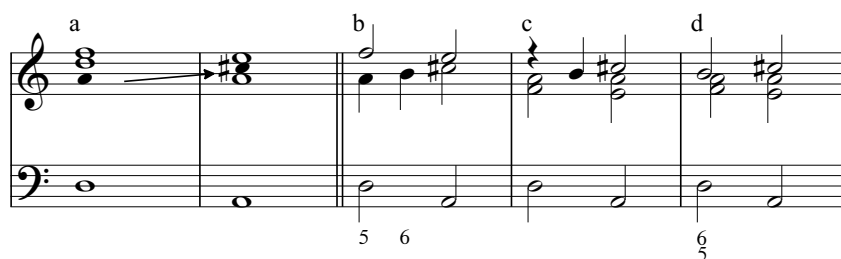
Beethoven, Streichquartett op. 132, 3. Satz („Danksagung eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart“), T 29/30:

The image shows a musical score excerpt from Beethoven's Streichquartett op. 132, 3. Satz, T 29/30. The score is in 3/4 time. It shows four staves with dynamics p and cresc. markings.

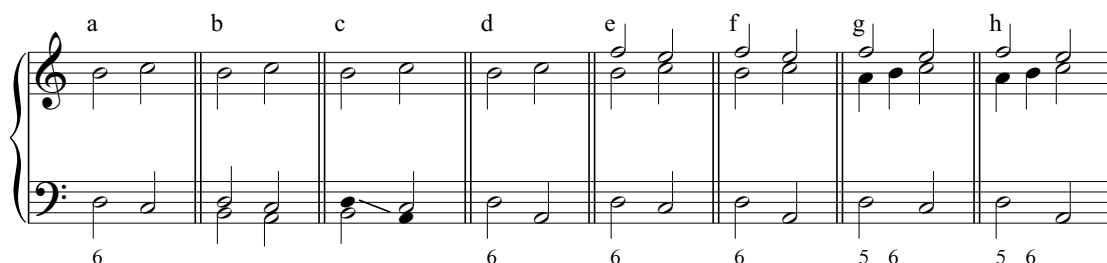
Die Synthese von Schnitt und Ersetzung

Ich möchte noch einmal auf die *Acquiescens* zurückkommen, genauer auf die Bezifferungsvariante 5-6:

Mit Heterolepsis 5-6, später "sixte ajoutée"



Die oben dargestellte Exegese dieser Oberstimmenführung beruhte auf der Annahme, daß die Bezifferung 5-6 eine Heterolepsis zwischen Tenor und Alt sei, die mit einem Durchgangston versehen ist. Wenn wir nun aber diesen Durchgangston als Diskantklausel sehen, ergibt sich noch ein anderer Aspekt:



Beispiel a: Tenorizans nach c, mit Diskantklausel in der Oberstimme.

Beispiel b: Tenorizans nach a. Die Oberstimme wird zur steigenden Tenorklausel in die Terz

Beispiel c und d: heteroleptische Synthese von a und b.

Bis hierhin können wir die *Acquiescens* mit der Bezifferung 5-6 als Synthese und damit als Heterolepsis zwischen zwei Tenorizansformen ansehen: nach a und nach c. Die Oberstimme bleibt gleich und wird einmal als Diskantklausel nach c in Beispiel a und einmal als Tenorklausel nach a in Beispiel b aufgefasst. Sie erhält demnach zwei mögliche *Basiskonsonanzen*, die der *Unteroktave* und die der *Unterterz*, die die Bezifferung 5-6 miteinander verschränkt.

Bleiben wir aber von vornherein in der Tonalität C, so ergibt sich noch ein anderer Aspekt, der von den Beispielen e bis h dargestellt wird:

Beispiel e: Tenorizans nach c: Diskantklausel im Alt, Tenorklauselmixtur im Sopran.

Beispiel f: Beide Oberstimmen bleiben gleich, nur der Baß geht (auf C bezogen) nicht zur ersten, sondern zur sechsten Stufe. Das aber erfüllt die Kriterien einer Occulta. Alfonso Ferabosco, „Susann“ und jour“ (1588), Mensur 4 auf 5:

Su - san - na faire some - time of love re - quest -

Su - san - na faire some-time of

Su - san-na faire

Su - san - na faire Su - san - na faire some-time of love

Su - san -

Diese trugschlüssige Wirkung stellt sich nur dann ein, wenn die Ultima der Acquiescens eine Mollterz hat, im obigen Fall also **a-moll**. Wie wir weiter unten entdecken werden, ist in der Klauselwelt von Printz nur die **Durterz** schlußfähig. Ultimaes mit Mollterz sind grundsätzlich imperfekt. Die Gründe dafür sind vielfältig, doch Printz selbst nennt keinen einzigen *expres- sis verbis*. Einer der Gründe mag darin liegen, daß die Mollterz die Quinte dynamisiert. Im obigen Beispiel heißt das, daß das A-moll nicht stabil ist, sondern einen latenten Leitton in sich trägt: den Ton e, der zum f strebt. Die Durterz cis stabilisiert die Quinte e, indem sie ihr die Strebigkeit abnimmt. Cis strebt nach d und veranlaßt so, den Baß eine Quinte von a nach d zu fallen. Nur mit der Durterz also kommt der *Dissecta desiderans* - Charakter der Klausel zum tragen.

Doch hat die Sache, wie wir eben gesehen haben, einen Aspekt, der der allein schlußfähigen Durterz als naheliegendes und „normales“ Schlußmoment die Mollterz gegenüberstellt. Denn hören wir die Acquiescens mit der Bezifferung 5-6 als *Occulta*, ist h-c die Diskantklausel zu C und damit nicht eigentlich Mollterz von a-moll; c ist die Ultima, die wir erwarten, die „normale“ Ultima also, und a ist deren trugschlüssige Unterterzierung. Das alles ist kontrapunktisch sehr fein ausbalanciert: wir können unserem Ohr also beibringen, die Durterz oder die Mollterz als *naheliegend* anzunehmen. Die Durterz möchten wir dann hören, wenn der Acquiescens ein Quintfall, also eine Perfecta, folgen soll; die Mollterz wäre dann eine bemerkenswerte Abweichung davon. Die Mollterz möchten wir dann hören, wenn der Satz

trugschlüssig wirken soll, wenn sich also die *Acquiescens* mit der *Occulta* verheiratet. Geschieht das, wird gleichzeitig die Quinte als Leittonwechselklang dynamisiert. Nun wäre die Durterz eine bemerkenswerte Abweichung davon. Wir erkennen das daran, daß die Durterz wie ein aszendenter Aufriss wirkt. Brahms, „Vier ernste Gesänge“, „Denn es geht den Menschen wie dem Vieh“:

Die Durterz im zweiten Takt ist der Motor für diese starke anabatische Steigerung, die natürlich textgebunden ist. Die Quintsextakkorde verdichten die Durchgänge 5-6 akkordisch. Im folgenden Beispiel werden die Bezifferungen 5/6 zu 5-6 aufgelöst und *verflüssigen* sich melodisch. Gleichzeitig nehme ich die hochchromatischen Terzen heraus:

Dann hören wir ein ursprünglich frühbarockes Sequenzmodell, das Bach in seiner „Kunst der Fuge“ mehrfach aufgreift, wie hier in den Takten 17-21 des Contrapunctus 5:

Wir können also zusammenfassend feststellen, daß die *Acquiescens*-Bezifferung 5-6 in sich drei Aspekte vereint:

- 1.) Den Aspekt der Heterolepsis zwischen Penultima und Ultima *innerhalb* der *Acquiescens*
- 2.) Den Aspekt der Verschränkung zweier Basiskonsonanzen im Baß bei gleichbleibender Oberstimme h-c (Tenorizans nach C, Tenorizans nach a)
- 3.) Die Vereinigung der Kategorien *Ersetzung* (*Occulta*) und *Schnitt* (*Acquiescens*).

Gegenschritt-Occulta: Descendens imperfectior

Analog zum stufenweise steigenden Baß als *Occulta* gibt es auch eine stufenweise fallende Variante, eine **Descendens imperfectior**. Der Baß *fällt* eine Sekunde, statt eine Quinte zu fallen:



Der Leitton h-c läßt eine Klausel nach C erwarten, die durch das f geflohen wird. Die Ultima wird unterquintiert entgegen der Unteroktave C, die wir im Baß erwarten. Der Baß läuft in Gegenbewegung zur Oberstimme. Ich spreche daher auch von einer Gegenschritt-Klausel oder einfach von einem **Gegenschritt**. Die Quinte f-c wird in Gegenbewegung, gewissermaßen stufenweise "von innen", einkadenziert. Es ist also das h, die Diskantklausel-Penultima, die die *Occulta* provoziert. Es entsteht, wenn man so will, eine "lydische Quart" zu dem Ton f im Baß. Doch auch das ist nur die halbe Wahrheit. Denn ebenso, wie die (zu erwartende) *Perfecta* G-C die Möglichkeit in sich trägt, über *Acquiescens* nach G zurück zu kehren, so kann desgleichen auch der Gegenschritt tun. Der Sekundschrift F-G aber hat (auf G bezogen) einen mixolydischen Aspekt. Daher können wir hier von einer **lydo-mixolydischen Klausel** sprechen.

Interessant ist, wie die Verbindung F-Dur-G-Dur mit Hilfe der Printz'schen Kategorisierung zu deuten ist. Hier liegt es nahe, die beiden *Adscendens*-Formen der imperfekten Klauseln heranzuziehen. Mit anderen Worten: Entweder wir sehen die Verbindung F-Dur-G-Dur als *Cantizans*: dann wäre die Quinte dissonant, da wir das f im Baß mit 5/6 beziffern müssen

Inns - bruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da - hin mein Stras - sen

5
3b1

6

doppelte Leittonkadenz

a

b

mit Landino-Klausel

c

d

7 6
4 3

7 6
4 3

Beispiel b zeigt, daß auch eine Umkehrung der Stimmen möglich ist. Dann würden statt der Quartparallelen Quintparallelen entstehen, was beispielsweise bei Machaut keine Selten-

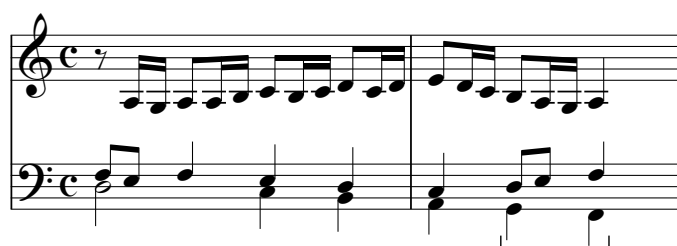
heit ist. In den Beispielen c und d ist die Diskantklausel durch das Ornament der sogenannten „Landino-Klausel“ versehen. Die Diskantklausel e-f wird in ihr mit e-d-f unterworfen. Diese archaische Wendung finden wir noch bei Palestrina, wenn auch selten, und dort hauptsächlich in seinen Hymnenvertonungen. Brahms, dessen musikalische Sprache durchzogen ist von historisierenden Wendungen, integriert auch diese Klausel in seine kontrapunktische Welt und macht sie zu seinem ureigensten Sprachidiom, wie wir im langsamen Satz der 4. Sinfonie eindrucksvoll erfahren:



Brahms, 4. Sinfonie,
2. Satz, Takt 5 ff.

The image shows a musical score for Brahms' 4th Symphony, 2nd movement, starting from measure 5. The score is written for piano and consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The music features a complex contrapuntal texture with many sixteenth and thirty-second notes. A specific contrapuntal pattern is highlighted with a box in the first measure of the right hand.

Ein schönes Beispiel für einen Gegenschritt (oder, je nach Sichtweise, für eine doppelte Leittonkadenz) ist folgender Ausschnitt aus den Variationen über „Mein junges Leben hat ein End“ von Sweelinck:



The image shows a musical score for a variation from Sweelinck's 'Mein junges Leben hat ein End'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a simple contrapuntal texture with eighth and sixteenth notes. A specific contrapuntal pattern is highlighted with a box in the first measure of the bass staff.

Hier ist zu sehen, wie eng die Tenorizans und der Gegenschritt beieinander liegen. Es ist der Ton h, und damit das tritonische Verhältnis zum Baßton f, der diese Klausel zu einem Gegenschritt und damit zu einer Occulta macht. Mit einem Ton b in der rechten Hand würde unser Ohr eine Tenorizans ohne trugschlüssige Wirkung akzeptieren. Aber, wie gesagt: gehen wir weiter zurück in der Geschichte des Kontrapunkts, bis ins 15. Jahrhundert hinein, dann wäre auch das h als doppelte Leittonkadenz eine verbreitete Form der Tenorizans ohne trugschlüs-

sige Implikation. Hier noch ein schönes Beispiel dafür - der Anfang des „Ave Regina Coelorum“ von Guillaume Dufay:

A - - ve re - gi - na coe - lo - rum

A - - ve re - gi - na coe - lo - rum

A - - ve re - gi - na coe - lo - rum

Alfonso Ferabosco, „Susann‘un jour“, Mensur 18/19:

20

- was in hir hart,

- hir hart full sad and sore mo - lest - -

in hir hart, full sad and sore mo - lest - - ed, full

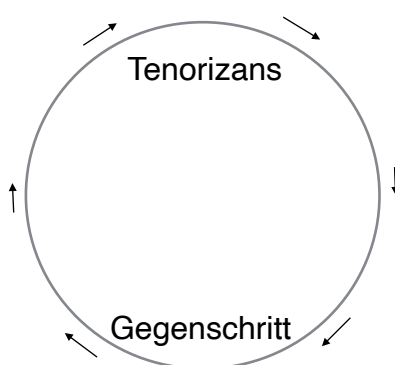
hir hart full sad and sore mo - lest - ed, full sad and sore mo - lest -

in hir hart, full sad and sore mo - lest - -

Hier wird die Ambivalenz von der Tenorizans zum Gegenschritt besonders deutlich. Mit einem B im Tenor (Mensur 18) würden wir eine Tenorizans nach f hören. Der Sopran hätte dann die Diskantklausel e-f, die über *Ruggiero* d-e-f eingeleitet wird. Mit H im Tenor aber hören wir (mit den Ohren Dufays) entweder eine archaisierende doppelte Leittonkadenz oder aber eine *Descendens imperfectior*. Letzteres wird unterstützt durch die Synkopation im Tenor. Diese Vorhaltsbildung ist typisch für eine Diskantklausel-Penultima nach C, die im Folgetakt nach F geflohen wird. Hier wirft unsere kadenzuelle Aufmerksamkeit ihren Anker. Die *Ruggiero*-Klausel im Sopran wäre dann nur ein Durchgang der occulten Tenorklausel (d-f statt d-c), die die Quintparallelen zum Baß zu vermeiden sucht. Außerdem wird die Diskantklausel nach C in den Mensuren 19 und 20 steigend sequenziert (h-c / cis-d). Die folgende Klausel nach d ist perfekt. Rückblickend von Mensur 20 zu 19 können wir also sagen, daß die

Penultima der Occulta f der Sockel ist für die Kadenz nach d, als Ruggiero-Klausel f-(g)-a-d im Baß.

Wir werden immer wieder erkennen, daß es nicht möglich und auch gar nicht wünschenswert ist, klare Begriffsgrenzen in der Musik zu ziehen. Ich denke, das ist eine Eigenschaft der Kunst schlechthin. Die Begriffe, Kriterien oder Kategorien gehen ineinander über und verschwimmen. Ich möchte dazu das Bild eines drehenden Tellers bemühen. Stellen wir uns in diesem Fall vor, daß die Tenorizans und die Gegenschritt-Occulta auf einem drehenden Teller angeordnet seien. Je schneller der Teller sich dreht, umso mehr scheinen beide Klauseln an derselben Stelle zu liegen:

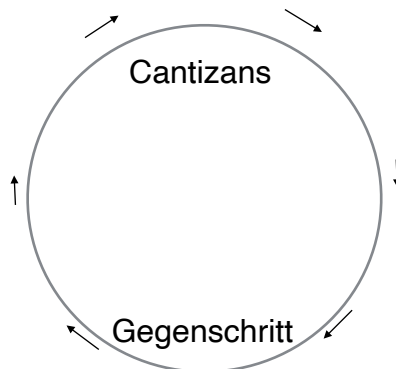


Auch die Cantizans und der Gegenschritt können auf diesem Teller liegen und ineinander übergehen. Mozart, Sonate F-Dur KV 533, Takt 83 ff.:



Takt 84/85 zeigt eine Cantizans zum Quartsextakkord mit übergebundener Doppelligatur (c-e). So ist sie mit 5/7 beziffert. Takt 84 wirkt enorm trugschlüssig, wie schon die Occulta mit der Bezifferung 6# zuvor und die folgende Occulta 86. Diese Trugschlüssigkeit können wir als moderne Variante des Gegenschrittes, der Descendens imperfectior, hören: als *leittönig*

verschärfter Gegenschritt. Dieser tritt in einen kraftvollen Dialog zu seiner janusköpfigen



Eigenschaft als Cantizans.

Man könnte das Ganze auch eine „Gegenschritt-Occulta/Cantizans“ nennen; ihrer bedient sich Richard Wagner in seinen „Meistersingern“ inflationär häufig. Hier ein Beispiel aus dem 3. Akt. Es handelt sich um jene Stelle, bei der Hans Sachs dem Heisporn Stolzing erklärt, wie eine Barform funktioniert. Nun erklingt das Preislied zum ersten Mal; eine weitaus bessere Version als die spätere Festwiesen-Fassung. Werfen wir einen Blick auf die Schlußklausel, die Gegenschritt-Occulta:

Wagner, Meistersinger, 3. Akt, Walthers Preislied, Kadenz 2. Vers

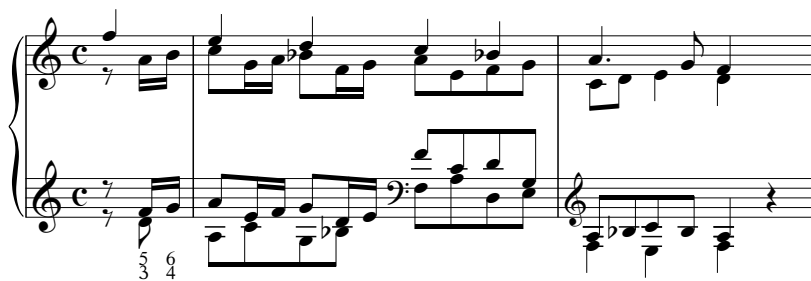
Eine markante Stelle, die der Mozarts auf's Haar gleicht. Es gibt noch eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit zwischen der F-Dur Klaviersonate Mozarts und den Meistersingern. Es scheint, als nehme Mozart im zweiten Satz dieser Sonate das Meistersinger-Motiv voraus:



Mozart, Klaviersonate F-Dur, KV 533, „Meistersinger-Motiv“

Wir können es nicht wissen, ob Wagner sich von Mozarts Werk hat inspirieren lassen. Die Wege musikalischen Einfalls sind unergründlich und sind wahrscheinlich zu einem nicht unerheblichen Teil von mehr oder minder bewußter Erinnerung geprägt. Eine erhebliche Rolle spielt die Tatsache, daß es sich um modellhaftes Vokabular handelt, das es schwer macht, ein konkretes Zitat, wie in diesem Fall, nachzuweisen. Dennoch ist die Koinzidenz auffällig

Ein wichtiger Aspekt ist, daß Wagner mit diesem Gegenschnitt auf die Harmonik des 16. und 17. Jahrhunderts verweist, auf jene Epoche also, in der die Meistersinger spielen. Der Gegenschnitt wäre dann ein Enblem dieser Zeit, ein Topos archaisierender Harmonik, wenn auch freilich „modernisiert“ durch die Leittönigkeit der Cantizans. Um diesen Gedanken abzurunden, ziehen wir noch einmal folgende Sequenz heran,...



Sweelinck, Mein junges Leben hat ein End, 6. Variation, Takt 4 ff.

...die typisch ist die Zeit „vor Bach“, also das 17. Jahrhundert. Das obige Beispiel von Sweelinck zeigt eine stufenweise fallende Acquiescens-Sequenz (Sequenz der fallenden Quart). Die Ornamentation (Bezifferung 5-6) unterstützt auch die steigende Terz als Sequenzbaustein. Da diese steigende Terz mit Durchgang als Ruggiero-Klausel definiert ist,

können wir von einer „Ruggiero-Fonte“-Sequenz sprechen, einer Ruggiero-Klausel, die stufenweise abwärts sequenziert wird. Hier der einfache Gerüstsatz, eine Tenorizans-Sequenz mit der Bezifferung 5-6.



Der Schritt von C-Dur nach B-Dur wirkt hier wie ein Gegenschritt. Eine Tenorizans nach B würde Es im Sopran erfordern. Der Schritt von B-Dur nach a-moll klingt wie eine venezianische Klausel, mit Mollterz c statt cis, und dynamisiert so die Quinte e nach f. Die Tenorizans nach G hat eine ganztönige Diskantklausel f-g (statt fis-g). Auch hier kann man einen Gegenschritt hören, nämlich F-Dur-G-Dur, jeweils mit Terz im Bass. Doch neben dieser kontrapunktischen Vieldeutigkeit ist es die fallende Quart - oder steigende Terz - die sekundweise fallend sequenziert wird: Ruggiero-Fonte.

Ein solches Sequenzmodell ist auch im Leitmotivkanon der Meistersinger von Anfang an präsent:

Wagner, Meistersinger, Vorspiel zum 1. Akt, Quartfallsequenz, T 27-33

Ob diese immer den Charakter einer Descendens imperfectior hat, hängt nicht zuletzt von der Vorzeichnung ab. In dem obigen Beispiel Sweelincks bräuchte es ein h im Alt, im den Gegenschrift G-Dur/F-Dur hörbar zu machen. Denn nur mit zwei Durakkorden im Ganztonabstand abwärts entsteht das tritonische Verhältnis zwischen h als Diskantklausel-Penultima und der Unterquintierung f im Baß, das eine solche Occulta ausmacht. Daher ist es der Gegenschrift C-Dur/B-Dur (2. Achtel/4. Achtel), der ins Auge springt, wie auch bei Louis Couperin, Passacaille C, Anfang:



Louis Couperin, Passacaille C

Hier ist es der Tritonus b-e, der den Gegenschrift provoziert. Dennoch ist dieses Beispiel zweideutig. Denn der Gegenschrift ist eine Occulta, eine *descendens perfectior*, und die setzt voraus, daß das Ohr die Möglichkeit hat, einen Quintfall im Baß zu erwarten, der aber zugunsten eines Sekundfalls geschnitten wird. Das aber setzt wiederum voraus, daß die 5. Stufe, die Penultima der Bassizans, im Baß liegt. In dem Beispiel Couperins hingegen ist das C die erste Stufe, und so das folgende B-Dur nicht die 4., sondern die tiefalterierte 7. Stufe. Es geht hier darum, die „*fausse quinte*“, die verminderte Quinte auf der 7. Stufe, der Diskantklausel-Penultima, zu vermeiden. So gesehen ist der Ton B im Baß ein mixolydisches Element. Die andere Strategie, das F zum Fis zu erhöhen und damit ein lydisches Element in den Satz zu implementieren, war in dieser Zeit nicht üblich. Wer das hören will, muß auf Sibelius warten. Und wer die Synthese der beiden Skalen hören will, auf Bartók.

Es scheint mir sinnvoll, den Gegenschrift C-B an einigen Literaturstellen zu zeigen. Diese kleine Liste wird zeigen, daß die Descendens imperfectior grundsätzlich unter der 1., der 5. und sogar unter der 4. Stufe stehen eines Modus stehen kann, auch wenn sie von Printz ursprünglich nur unter der 5. Stufe intendiert ist.

Beethoven, Waldsteinsonate, 1. Satz: Gegenschrift unter der 1. Stufe:

Palestrina, Magnificat Sexti Toni, Esurientes, Finalkadenz: Gegenschritt unter der 5. Stufe; die Acquiescens B-F schiebt sich zwischen die Perfecta C-F.

Ebenso: Palestrina, Magnificat Sexti Toni, Quia fecit, Finalkadenz:

Johann Walter, Jesus Christus unser Heiland, 1. Vers:

Je - sus Chris - tus, un - ser Hei - land

Je - sus Chris - tus un - ser Hei - land

Hier liegt der Gegenschritt unter der 4. Stufe. Motiviert durch die Tonalität G-dorisch und die Unica-Notula-Regel müsste die 4. Stufe das Supersemitonium haben, also den Leitton über der Quinte, daher c-moll sein. Durch das C-Dur wird der Gegenschritt nach B-Dur, dem Grundakkord über der 3. Stufe, möglich. Eigentlich hören wir „lokal“ einen steigenden Pachelbelbaß g-C-F. Ganz wie bei den Palestrina-Beispielen ist hier die *Acquiescens* nach F eingeschoben, nur daß F eben nicht die *Finalis* ist.

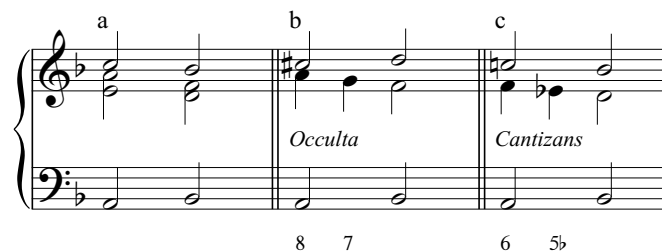
Bis jetzt haben wir gesehen, welche *occulten*, Formen ein stufenweise fallender oder steigender Baß annehmen kann. Printz nennt diese Formen die "imperfekteren" - *adscendens* oder *descendens imperfectior*. Deren Geschwister, die *Clausulae adscendens* oder *descendens perfectior*, sind zwar graduell perfekter als jene, doch immer noch der großen Rubrik der imperfekten Klauseln zugeordnet.

Perfectior: Cantizans und Tenorizans

Auch die perfectior-Varianten erkennen wir am stufenweise steigenden oder fallenden Baß. Allerdings haben sie keine trugschlüssige Komponente; sie sind keine Wendungen "an statt". Johann Walter nennt sie in seinem "Musicalischen Lexicon" **Tenorizans und Cantizans**: es liegt die Tenorklausel und die Diskantklausel im Baß. Die Prinzipales wandern also in die tiefste Satzstimme. Ihre Ultima wird aber weder weggeschnitten noch durch eine andere als die zu erwartende ersetzt. Die Klausel im Baß bildet ihre Gegenstimmen aus. Dabei sind verschiedene Anordnungen möglich.

Cantizans, Occulta, Tenorizans - ein Vergleich

Die Cantizans nennt Printz *Clausula imperfecta adscendens perfectior*: "die imperfekte Klausel, deren Baß eine Sekunde steigt, die aber doch perfekter ist als ihre trugschlüssige Schwester, die *adscendens imperfectior* oder *Occulta*. Die Diskantklausel liegt im Baß. Ein Vergleich:



Beispiel a bringt die leitereigene Akkordverbindung. Diese vorzeichenlose und dissonanzfreie Situation, nur mit Grundakkorden, scheint auf den ersten Blick einfach zu sein. Doch täuscht der Schein: denn diese Verbindung vereint die beiden Möglichkeiten, Occulta und Cantizans, so daß beide gleichzeitig da sind und doch keine der beiden sich wirklich entfaltet. Denn es fehlen zwei *klärende Elemente*: Vorzeichen und Bezifferungen. Diese werden in den Beispielen b und c implementiert. Für die Occulta brauchen wir ein Cis in der Oberstimme, um die zu erwartende Perfecta nach d zu fliehen. Die Oberstimme wäre dann Diskantklausel, der Alt hätte die Terzfall-Alt-klausel mit dem Durchgang 8-7. In Beispiel c sehen wir demgegenüber die „perfectior“-Variante, eine Cantizans nach B. Die Diskantklausel liegt im Baß, die dazugehörige Altizans f-d bekommt auch hier einen Durchgang. Sie bewirkt die Bezifferung 6-5. Allgemein kann man sagen, daß bei einer Occulta zwei Grundakkorde miteinander verbunden

werden, während bei einer Cantizans die Penultima die Bezifferung 6 oder 5/6 hat. Daher haben Beispiel b und c, wie gesagt, klärende Funktion.

Beispiel a aber vereint beide Aspekte. Hier eine vergleichende Klauseldiagnose der Stimmen in Beispiel a:

Cantizans:

- Tenorklausel im Sopran
- Abspringende Diskantklausel in die Quint im Alt
- Tenorklausel-Mixtur im Alt; der Ton e ist eigentlich dynamisch und instabil. Er strebt nach f, was einen Sextakkord über a erzeugen würde, so daß die Altklausel f-d im Tenor entstünde. So gesehen ist dieser „a-moll-Akkord“ gar kein solcher, sondern er ist ein „getarnter“ F-Dur-Akkord mit Terzbaß. Die Quinte e ist also eine strebige Quinte und daher erzwungen. In einem solchen Fall wurde 5 statt 6 beziffert.
- Diskantklausel im Baß

Occulta:

- Diskantklausel-Imperfektion im Sopran
- Altklausel im Alt
- *Tenorklausel im Tenor*; im Vergleich zur vorherigen Cantizans-Deutung ist hier die Quinte stabil. Sie ist die Penultima der Tenorklausel e-d
- Occulte Baßklausel im Baß

Hieraus ergeben sich zwei Dinge:

Erstens: Die Kategorisierung von Printz scheint sinnvoll zu sein, denn sie trennt beide Fortschreitungen, (Cantizans und Occulta) nicht, sondern sieht sie als zwei Seiten einer Medaille. Printz ordnet sie in eine Schublade, die er die „*Ordinata*“ - Formen nennt. Darunter versteht er jene Klauseln, die *stufenweise* voranschreiten. Diese nun differenziert er nach ihrem Imperfektionsgehalt, wobei die Cantizans „perfection“ und die Occulta „imperfection“ ist.

Zweitens: Die Quinte über dem Baß ist *gleichzeitig* stabil und instabil. Was heißt das? Schauen wir noch einmal auf das vorige Beispiel: Auf die Occulta bezogen ist das e Tenorklausel-Penultima nach d. Auf die Cantizans nach B bezogen aber ist sie Durchgang innerhalb der Terzfall-Altklausel. Das zeigt die chromatische Folie in Beispiel c: f-es-d.

Drittens: Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß die Meinung vorherrscht, chromatische und dissonanzreiche Harmonik sei „kompliziert“ - diatonische, dissonanzarme Harmonik dagegen sei „einfach“. Ich glaube aber - allein schon wegen der Unterscheidung von Cantizans und Occulta - die These rechtfertigen zu können, daß es sich geradewegs umgekehrt verhält: Chromatik und dissonante Bezifferungen haben klärende Funktion, und je weniger ein Satz davon hat, desto komplexer und vieldeutiger ist er.

Kann ein einfacher akkordischer Cantionalsatz Cantizans und Occulta in einem antinomischen Schwebezustand halten, so ist es auch möglich, beide Aszendenzen direkt miteinander zu verbinden. Dazu zwei Beispiele, eines von Johann Hermann Schein aus dem „Israelsbrünlein“ und eines von Beethoven aus dem ersten Satz seiner „Sturmsonate“:

Cantizans / Occulta

Schein, Israelsbrünlein,
Da Jakob vollendet hatte,
Mensur 44f,
zu Seite 8 unten

Beethoven, Sonate op. 31,2
1. Satz, 57 ff.

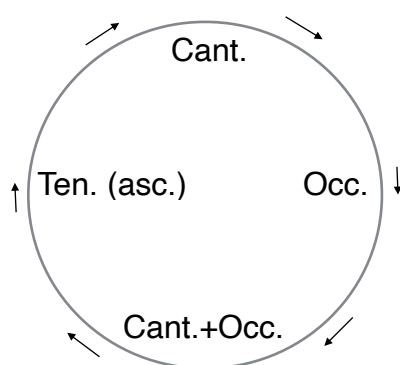
Um es mit den Worten der Funktionstheorie zu sagen: Für eine Occulta braucht es den Dominant-Grundton im Baß, für eine Cantizans die Dominant-Terz. Beide Bewegungen vereinen sich hier zu einem kleinen kadenziellen Fauxbourdonsatz. Die Occulta liegt in der Oberstimme, die Cantizans im Baß. Die zu erwartende Ultima d-moll wird geflohen durch die Capacitas Sextae b über dem Ton d. Dabei ist es müßig, darüber zu debattieren, ob es sich tatsächlich um einen Trugschluß in d-moll handelt oder einen neapolitanischen Sextakkord in a-moll. Beide alternativen Idiome der klassischen Harmonielehre werden durch die Klausellehre vereinigt.

Und es tritt noch eine dritte Klausel in den Reigen: die Tenorizans, aber jene, die in die Terz steigt:

Cantizans/Occulta Tenorizans (asc.)

Auch die steigende Tenorizans hat die Bezifferung 6 6, ist also ein kleiner Fauxbourdon. Nur die chromatische Folie der Mittelstimmen unterscheidet sie von der Variante Cantizans/Occulta. Vielleicht ist das als Kriterium zu wenig, um eine saubere kategoriale Trennung zuzulassen. Denn ebenso können wir cis und e auch als leittönige Verschärfung von c und es ansehen, als leittönige Verschärfung also der Tenorizans.

Zusammenfassend bedeutet das, daß Cantizans, Occulta, deren Mischform und die steigende Tenorizans eng beieinander liegen und deren Grenzen, so genau man sie auch beschreiben kann, schlußendlich verschwimmen. Nochmals bemühe ich das Bild eines drehbaren Tellers. Stellen wir uns vor, daß alle vier Formen in folgender Weise angeordnet sind:



Es geht hier also um die Begriffsgrenzen. Wären die Begriffe und mit ihnen die einzelnen Stimmführungsphänomene auf einer gedachten Geraden angeordnet, so wäre die Unterscheidung zwischen ihnen klar und diskret. Das entspricht aber nicht der musikalischen Realität. Indem die Begriffe wie auf einem Teller angeordnet sind, der sich dreht, zunächst langsam, dann immer schneller, scheint es, als erschienen, ab einer bestimmten Drehgeschwindigkeit, alle Begriffe an ein und demselben Ort. Dieses Bild verweist auf die Kategorie der **Ornamentation**: denn das bedeutet, daß alle fünf Klauseln nur Ornamentationsformen eines stufenweise steigenden Basses sind. Trotz ihrer klar zu beschreibenden Charakteristik und Verschiedenheit voneinander gehen sie ineinander über.

Musikalische Begriffsordnung ist die Kultur der verschwimmenden Grenzen.

Es folgen einige Beispiele für die Vermischung von den *Adscendens perfectior* mit der *Adscendens imperfectior*, also der Cantizans mit der Occulta.

Bach, Johannes-Passion, Verrat Petri: „Und ging hinaus, und weinete bitterlich.“:

(Die Oberstimme ist die Melodie des Evangelisten, die Mittelstimme ist von mir hinzugefügt und deutet den Generalbaß an.)

Der Baustein des chromatisch steigenden Basses ist normalerweise eine Cantizans: der Leitton in den Grundton wird stufenweise aufwärts sequenziert. Hätte Bach diese naheliegendere Variante gewählt, so ergäbe das folgende einfache Monte-Sequenz:

(Die Cantizans ist mit 6, 5/6 oder 7/5 beziffert. Die vorliegende Kombination dieser drei Bezifferungen lehnt sich an das Bach'sche Original an.)

Letztlich kann man diese Cantizans-Sequenz auf den einfachen steigenden Fauxbourdon-satz zurückführen:

Ein einfacher Fauxbourdon aufwärts könnte theoretisch die stufenweise steigende Sequenz unendlich fortführen. Die Kombination 6 6/5 in Takt 2 auf 3 und 4 aber bildet einen „Magnetismus“ aus, der auf den Ton g Takt 3 auf 1 zuhält. Die Oberstimme und der Baß gehen aufeinander zu. Wenn die Cantizans (in diesem Fall fis-g) durch eine weitere Sekunde im Vorfeld angereichert wird, so nenne ich diese zusammengesetzte Klausel „Ruggiero“. Die Monte-Sequenz (oder der steigende Fauxbourdon), die in Zweiergruppen artikuliert ist, hat hier eine eingeblendete kadenzielle Dreiergruppe (T2,3- T3,1). Diese ist aber schließlich auch nichts anderes als ein kleiner, dreigliedriger steigender Fauxbourdon.

Wie weicht nun die Fassung Bachs von dieser naheliegenden und daher zu erwartenden Sequenzbildung ab? Die Frage läßt sich relativ leicht beantworten, indem wir zu den Klauseln zurückkehren, die wir auf dem drehbaren Teller angeordnet haben. Wir finden sie bei Bach alle wieder - diese Stelle aus der Johannes-Passion ist wie eine Enzyklopädie, die im Dienste der Klage des Evangelisten steht:

Von Note zu Note:

Cantizans+Occulta h-c, Tenorizans (ascendent) cis-d, Cantizans+Occulta dis-e, Ruggiero-Ansatz, Cantizans fis-g, Cantizans gis-a mit Diskantklausel-Imperfektion gis-g (Bezifferung 2/4#). - Die Sequenz entwickelt sich vom nicht Naheliegenden zum Naheliegenden. Der Ansatz der Sequenz und deren erste drei Sequenzglieder besteht aus Cantizans/Occulta und Tenorizans. Nach dem Ruggiero-Segment wird die Cantizans zum bestimmenden Element.

Cantizans, Erscheinungsformen

(Wichtig ist, daß alle folgenden Beispiele auch mit der *phrygischen Cantizans* funktionieren. Um die Dastellung zu vereinfachen, habe ich auf die Einzeichnung der phrygischen Akzidentien verzichtet. Man denke sich im Baß einen Ganzton (phrygische Cantizans b-c), und entsprechend die Tenorklausel des-c in einer der Oberstimmen. Dem Phrygischen werde ich später ein eigenes Kapitel widmen.)

mit oberquinttransponierter Baßklausel

a b Baßstimme ist Patiens c d

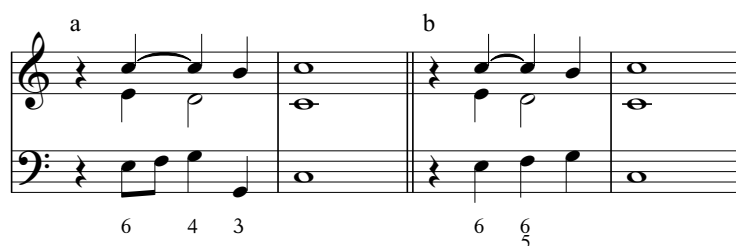
6 $\frac{5}{2}$ 6 $\frac{5}{2}$ 6 6

- *Beispiel a*: Die Altklausel in den Oberstimmen ist verdoppelt - Terzfall-Altklausel im Sopran, Ligatur-Altklausel im Tenor. Im Alt liegt die fallende Tenorklausel.
- *Beispiel b*: Der Quartvorhalt, der für die Diskantklausel charakteristisch ist, wandert hier in den Baß; Tenorklausel in der Oberstimme, Terzfall-Altklausel im Alt.
- In *Beispiel c* sehen wir die heteroleptische Oberquint-transponierte Baßklausel in der Oberstimme. In Beispiel d folgt die Oberstimme dem Baß in Dezimen-Parallelen, als steigende Tenorklausel in die Terz.

*Exkurs: Sekundakkord, Quintsextakkord und dissonierende Quinte;
Diskantklausel-Imperfektion, erzwungene Ligatur und Simultandurchgang*

Im vorangehenden Beispiel 18b erhalten wir die älteste Form des Sekundakkordes, die Bezifferung 2/5. Diese ist schon Ende des 16. Jahrhunderts in den drei ältesten italienischen Generalbaßquellen referiert, bei Agazzari¹⁰, Banchieri¹¹ und Viadana¹². Es ist eindeutig, daß der Baß durch dessen Obersekunde (in unserem der Ton d im Sopran über dem Ton c im Baß) nach unten gedrückt wird. Die Obersekunde ist Agens, der Baß Patiens. Interessanter, weil uneindeutiger, ist die Rolle der Altstimme. Diese hat eine Quinte über dem Baß, die auch ausgeziffert ist. Stellen wir uns für einen Moment den Baß zwei Oktaven höher vor. Dann wäre der Ton g die Unterquarte unter dem Patiens c-h. Dieser Ton wäre dann also ein zweiter Agens! Wenn nun der Patiens in den Baß wandert, so sprechen wir im klassischen Kontrapunkt vom *doppelten Kontrapunkt in der Oktave*. Hier wird die Unterquarte zur Oberquinte. Das heißt aber auch, daß sie als solche *kontrapunktisch gleich* behandelt werden muß, nämlich als *Agens*, der das c nach unten zwingt. Wir sprechen von der *dissonierenden Quint im doppelten Kontrapunkt der Oktave*, was sich in der Generalbaß-Bezifferung so niederschlägt, daß die Bezifferung 5 erscheint. Hier ist der *untere* Rahmenton der Quinte Patiens, also dissonant.

Ein Vergleich zum Quintsextakkord liegt nahe; denn hier ist der *obere* Rahmenton der Quinte dissonant:



¹⁰ Agostino Agazzari: *Del sonare sopra il basso* : con tutti istromenti e dell'uso loro nel conserto, Roma 1607

¹¹ Adriano Banchieri, *Cartello*, ovvero Regole utilissime à quelli che desiderano imparare in canto figurato

¹² Ludovico Viadana, *Cento concerti con il basso continuo* - Concerti a una voce con l'organo

Dieser obere Rahmenton ist eigentlich ein Quartvorhalt, bei dem der Baß den Ton g hätte. (Beispiel a). Nun erreicht der Baß diesen Ton durch den betonten Durchgang f-g gewissermaßen "zu spät", so daß er eine Sekunde "zu tief gerutscht" ist.

Das dazu folgende Beispiel ist der Choralbearbeitung *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ von Dietrich Buxtehude entnommen.

The image shows a musical score for a chorale by Dietrich Buxtehude. It is divided into two systems, labeled 'a' and 'b'. System 'a' contains measures 7-10 of the original setting. System 'b' shows the same measures with the voices permuted, creating a 'doppelter Kontrapunkt' (double counterpoint). The lyrics are written below the staves. A red horizontal line is drawn across the staves in system 'a' to indicate the original melody.

Buxtehude, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, Takt 7-10
Original und doppelter Kontrapunkt in der Oktave

Die obere Akkolade zeigt die Originalbearbeitung, die Buxtehude als „Contrapunctus I“ bezeichnet. In der unteren Akkolade sehen wir deren Permutation, die Buxtehude „Evolutio“ nennt. Sie besteht in einem *doppelten Kontrapunkt*, d.h.: Der Sopran und Baß tauschen die Stimmen. Gleiches gilt für Alt und Tenor. Die Anordnung der vier Stimmen ist gespiegelt, nicht aber das Melos der Stimmen.

Wenn nun aber die Ober- zur Unterstimme wird, heißt das zwangsläufig, daß jedes Intervall zwischen den beiden Stimmen zu seinem Komplementärintervall wird. Aus Terzen werden Sexten, aus Sekunden Septimen usw.. Die Quinte wird somit zur Quarte. Aus einem konsonanten Intervall wird ein dissonantes!

Die Quinte ist gewissermaßen das „Sorgenkind“ des doppelten Kontrapunkts in der Oktave.

Das bedeutet, daß sie als Dissonanz behandelt werden muß, da ja die Quarte auch als Dissonanz behandelt wird. Buxtehude führt die Möglichkeiten der dissonierenden Quinte vor. Die erste Stelle, im vorigen Beispiel als „a“ gekennzeichnet, behandelt den oberen Rahmenton als Dissonanz. Es entsteht ein Quintsextakkord beschrieben. *Der obere Rahmenton der Quinte ist Patiens.* Die Umkehrung darunter gewinnt daraus den Sekundakkord. *Der untere Rahmenton der Quarte wird Patiens.* Bei der zweiten umrahmten Stelle („b“) verhält es sich umgekehrt. Hier behandelt Buxtehude in der Originalgestalt die untere Rahmenstimme der Quinte - man muß sagen „gewissermaßen“ - als Patiens. Denn ein Sekundakkord mit der Bezifferung 2/5 entsteht zwar nicht. Doch auch ohne daß der Baß durch einen Sekund-Agens nach unten gedrückt wird, schreitet er von der Quinte unter dem Sopran in die Sexte unter dem Sopran. Im doppelten Kontrapunkt der Oktave wird daraus die Quarte und die Terz über dem Baß, also ein Quartvorhalt 4-3. Aus der Quinte wird die Quarte, aus der Sexte die Terz.

Betrachten wir ergänzend folgende Herleitung des Quintsextakkordes:

The image shows three musical examples (a, b, c) illustrating the derivation of a quintsextaccord. Each example consists of a treble staff and a bass staff. Example 'a' shows a direct movement from a to g in the bass, with a 6/5 interval indicated. Example 'b' shows a detour from a to f to g in the bass, also with a 6/5 interval indicated. Example 'c' shows a direct movement from a to g in the bass, with a 4/3 interval indicated. The notation includes notes, rests, and interval numbers (6, 5, 4, 3) to show the progression of the chords.

In Beispiel c geht der Baß direkt von a nach g. So entstehen aber Quintparallelen zwischen Tenor und Baß. In Beispiel b macht der Baß einen Umweg über f nach g. Er geht gewissermaßen um das g herum, um diesen Ton von unten zu erreichen. Der Vorhalt in der rechten Hand zwischen Sopran und Tenor findet jedoch davon unabhängig statt. Aus der Bezifferung 5/4 (Beispiel c) wird deshalb 6/5, da der Baß ja eine Sekunde tiefer „gerutscht“ ist. Hier also ist der Quintsextakkord eine Quinten-Vermeidungs-Strategie! Der Baß macht den Umweg über f nach g, um die Quintenparallelen a-g zu vermeiden.

Beispiel a zeigt, daß wir es hier mit einer Verschränkung von zwei Klauseln zu tun haben: der Altizans a-f und der Cantizans f-g. Ist unser Augenmerk auf die Altizans a-f gerichtet, so liegt die dazugehörige Diskantklausel in der Oberstimme (c-d). Der Quintsextakkord entsteht nun dadurch, daß die Diskantklausel c-d *imperfiziert* wird. Sie bleibt liegen, statt sich eine

Sekunde aufwärts zu bewegen. Ich spreche daher von einer **Diskantklausel-Imperfektion**, und, allgemeiner, von einer **erzwungenen Ligatur**. „Erzwungen“ deshalb, weil das c eigentlich nach d steigen müsste.

Diese Ligatur hat also eine inwendige Dynamik verhinderter Aszendenz.

Der Ton a im Alt, der ja auch übergebunden ist, ist nur scheinbar eine einfache Terzparallele zum Sopran. Denn diese Ligatur ist **natürlich**. Sie ist das Wesen der Altklausel und hat keine latente Bewegungstendenz, die durch eine erzwungene Ligatur vereitelt wäre.

Das entspricht auch der Kategorie des **Simultandurchgangs**. Dieser Begriff ist eigentlich ein innerer Widerspruch, denn ein Durchgang ist ja ein Phänomen der melodischen Aufeinanderfolge, also der Sukzessivität. Er klingt nun der Ausgangston und der Durchgangston gleichzeitig, also gewissermaßen akkordlich übereinandergeschichtet, so wird aus 6-5 der Quintsextakkord 5/6:

mit Altklauseldurchgang und Ligatur-Altklausel Sukzessiv-durchgang Simultan-durchgang

6 5 6 5 6 5

Ebenso ist der Sekundakkord 2/4/6 herleitbar:

Sekundakkord
als Simultandurchgang

6 4 2 6 6 4 2

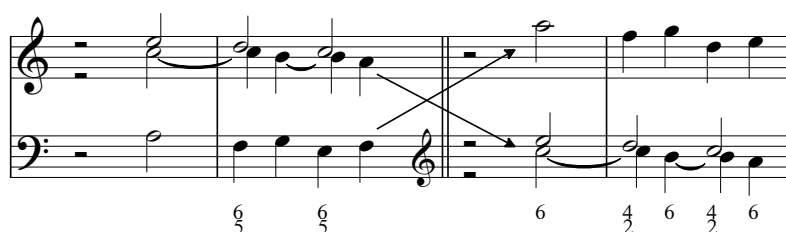
Wir erhalten an dieser Stelle jeweils zwei Bezifferungsvarianten für die Cantizans und die Altizans:

Cantizans: 6 und 5/6 auf der Penultima.

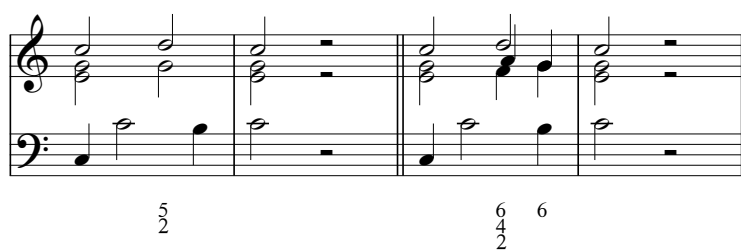
Altizans: 3/5 und 2/4/6 auf der Penultima.

Die dissonanten Bezifferungen werden durch die Stimmführungskategorien *Simultandurchgang* und *Diskantklauselimperfektion* erzeugt. Die auf diese Weise abgeleiteten Bezifferungen nenne ich **Sekundärbezifferungen**. Demgegenüber nenne ich die dissonanzfreien Elementarklauseln **Primärbezifferungen**.

Im Vergleich zur Bezifferung 2/5 ist der Sekundakkord 2/4 eine relativ späte Erscheinungsform der Agensbildung über dem Baß. Einerseits ist sie gewissermaßen eine Umkehrung des Quintsextakkordes. Aus der Quinte des Quintsextakkordes, die sich als Patiens nach unten auflöst und gleichzeitig den Baß nach oben zieht, wird die Quarte des Sekundakkordes:



Im Vergleich zur Bezifferung 2/5 wird hier die dissonierende Quint (g) durch eine verzögerte Diskantklausel (f-g) erreicht. Vervollständigen wir den Sekundakkord zur Vierstimmigkeit, so erhalten wir die vertraute Form 2/4/6. Gemessen an 2/5 heißt das, daß die Quinte („5“) durch ihre melodische Umgebung („4/6“), also ihre Tenorklausel (a-g) und Diskantklausel (f-g) umspielt wird.



Es ist bemerkenswert, daß St. Lambert in seiner Generalbaßschule¹³ den Sekundakkord 2/4 nicht als bloße Umkehrung des Quintsextakkordes ansieht, in dem Sinne, daß die Stimmen, vor allem in Bezug auf den Baß, unterschiedlich angeordnet werden. Er wählt eine überzeugendere Herleitung, die sehr viel näher an der kompositorischen Praxis ist, indem er

¹³ Michel de Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres Instruments*; Paris 1707

den Sekundakkord 2/4 als kontrapunktische Umkehrung der Tenorizans 7-6 auffaßt. Das tut er wie folgt:

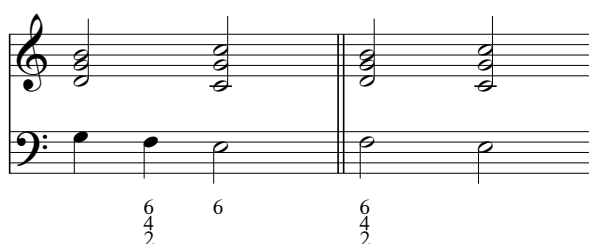


Der Grundton, in unserem Beispiel c, wird verdoppelt. Jeder dieser beiden Töne hat nun die Möglichkeit, Agens zu sein, das heißt, eine Sekunde nach oben zu schreiten und das zweite c, das liegenbleibt, als Patiens nach unten zu ziehen oder zu drücken. Die Terz, also der Ton e, läuft parallel zum Agens mit, ist also dessen Mixtur. Wenn der Baß Agens ist, entsteht die Bezifferung 7-6, wenn der Alt Agens ist, erhalten wir die Bezifferung 2/4.

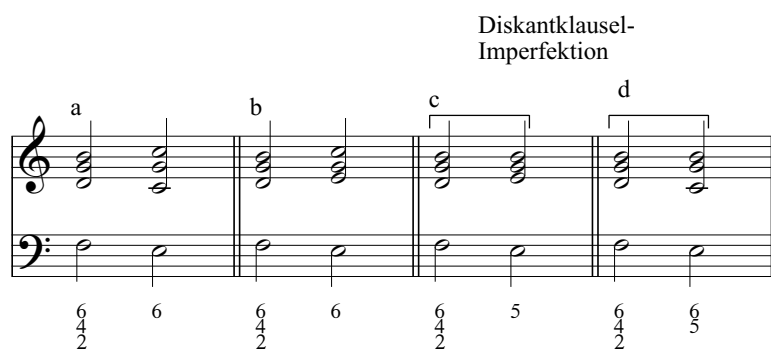
Diese Herleitung hat eine interessante Konsequenz:

Normalerweise lernen wir, daß die Quarte im Sekundakkord schrittweise nach oben geführt wird. Das entspricht der dominantischen Deutung des Sekundakkordes: die Quarte ist hier Leitton und strebt nach oben, der Baß ist Septime und löst sich nach unten auf. Ziehen wir die Klausellehre heran, so entspräche das jener Durchgangsverzierung der *Altizans*, wie ich sie bereits oben als Simultandurchgang beschrieben habe:

Sekundakkord
als *Simultandurchgang*



Die Quarte im Sekundakkord 2/4/6 wäre demnach die Penultima der Diskantklausel, die sich nach oben auflöst (h-c). Sie ist dafür verantwortlich, daß die Ultima e im Baß mit der Bezifferung 6 versehen ist (c über e, Folgebeispiele a und b). Würde sie liegenbleiben, so erhielten wir die Bezifferung 5 (h über e, Folgebeispiel c), bei fallender Tenorklausel auch 5/6 (h und c über e, Folgebeispiel d):



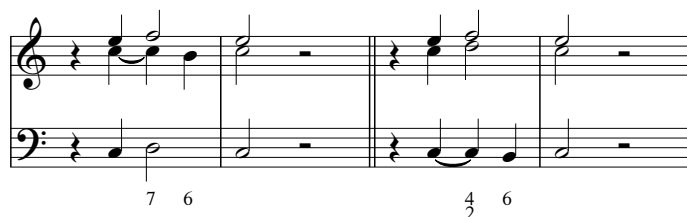
In beiden Fällen ist die Quinte dissonant, da die Diskantklausel imperfiziert wird. Die Ligatur h-h ist nicht **natürlich**, sondern **erzwungen** - ganz im Gegensatz zur Altklausel-Ligatur g-g, die **natürlich** ist. Die dissonierende Quint muß reagieren: entweder, indem sie sich als Patiens nach unten auflöst, oder als Portament doch noch (verzögert) nach oben geführt wird.

Geht die Tenorklausel des Sekundakkordes nach oben in die Terz, entsteht nur die Bezifferung 3/5, also "eigentlich" ein konsonanter Grundakkord e-moll (Beispiel c). Doch ist dieses ein "scheinkonsonanter" Klang. Denn der Ton h ist Dissonanz, auch wenn diese Dissonanz nicht "akustisch" hörbar ist. Ein ähnliches Phänomen haben wir bereits weiter oben bei der phrygischen Tenorizans mit Mollterz, der *Venezianischen Klausel*, beobachtet. Ich erinnere daran, daß Hugo Riemann dieses "e-moll" als ein eigentliches C-Dur beschreibt, bei dem der Grundton c durch den Leitton h ausgetauscht wird. Er spricht daher davon, daß e-moll der **Leittonwechselklang**¹⁴ von C-Dur sei.

Eine doppelbödige Situation also. Ginge nämlich die Tenorklausel nach unten, erhielten wir einen Quintsexakkord. Daß die Ligatur h dissonanter Patiens wird, würde dann durch den Sept-Agens c deutlich. Daher ist die Bezifferung 5 häufig auch eine Abkürzung für 5/6. Im französischen Generalbaß war dafür auch die Bezifferung 5# gängig.

Vergleichen wir diesen Weg der Herleitung noch einmal mit dem von St. Lambert, mit dem Ansatz also, den Sekundakkord als kontrapunktische Umkehrung der Tenorizans aufzufassen:

¹⁴ „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)



Wir sehen hier, daß die Terzmixtur e-f über h-c in beiden Fällen absolut gleich behandelt wird. Die Quarte f über dem Baß c ist hier also nicht zwangsläufig nach oben auflösungbedürftig. Wenn es nicht zwangsläufig ist, so ist es doch möglich. Dann würde zur Ultima keine Tenorklausel-Mixtur entstehen, sondern eine Terzfall-Altklausel. Diese ist aber nicht umkehrbar und funktioniert nur über der Cantizans. Über der Tenorizans würde ja eine Quarte entstehen (g über d):



Zusammengefasst ergibt sich:

1. Die älteste Agens-Bezifferung zum Baß ist 2/5. Der Quartvorhalt der Diskantklausel wandert in den Baß. Aus dem Quart-Agens wird ein Quint-Agens. Der untere Rahmenton der dissonierenden Quinte ist dissonant.
2. Demgegenüber ist bei der Cantizans-Bezifferung 5/6 der obere Rahmenton der Quinte dissonant. Dieser ist ursprünglich der Patiens eines Quartvorhaltes, der Baß aber erreicht die Quinte der Baßklausel zu spät, in Form eines betonten Durchgangs.

3. Hieraus folgt: Der untere Rahmenton der Quinte wird dissonant durch den doppelten Kontrapunkt in der Oktave. Der obere Rahmenton der Quinte wird dissonant durch die Verzögerung des Basses in Form eines betonten Durchgangs zur Quinte.

4. Der Quintsext-Akkord und der Sekundakkord sind erweiterte Bezifferungen der Cantizans und der Altizans. Ich nenne sie die **Sekundärbezifferungen** der Cantizans und der Altizans. Sie sind herleitbar durch Stimmführungskategorien, die ich unter dem Begriff **erzwungene Ligatur** oder **Ligaturzunahme** zusammenfasse. Dabei meine ich im Besonderen die Phänomene **Simultandurchgang** und **Diskantklausel-Imperfektion**.

5. Der Sekundakkord 2/4 ist eine Umkehrung des Quintsexakkordes. Dann zieht die Quarte nach oben in die Sexte der Ultima. Das ist durch die Klauselherleitung als Simultandurchgang gerechtfertigt.

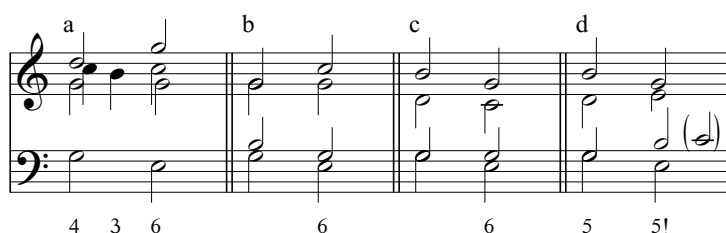
6. Der Sekundakkord 2/4 ist eine Umkehrung der Tenorizans. Referenzquelle ist die Generalbaßschule von St. Lambert. Dann ist die Quarte Tenorklausel-Mixtur und muß nicht zwangsläufig nach oben geführt werden.

Die Saltivae: Altizans und Perfecta mit Mollterz

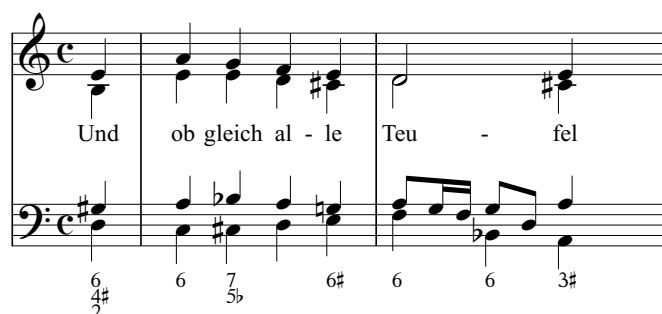
Altizans

Printz führt in seinem hierarchischen System zwei Möglichkeiten an, über die Altklausel eine gesamte mehrstimmige Klausel zu imperfizieren.

Die erste Möglichkeit ist, die Altklausel in den Baß wandern zu lassen. Wir erhalten eine *Altizans*.



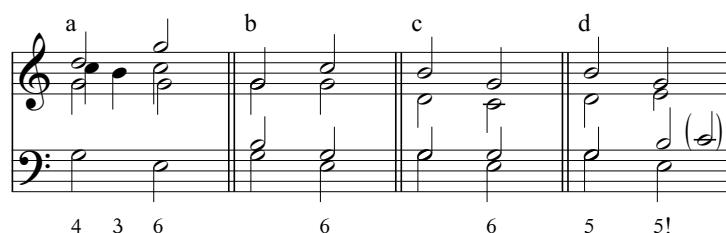
Beispiel a bringt im Sopran die heteroleptische, oberquinttransponierte Baßklausel, die zur Quinte von C-Dur führt. Beispiel b läßt den Sopran die *untransponierte* Baßklausel singen. Dieses ist durchaus üblich, gerade bei Chorälen, die mit einem Quartsprung aufwärts beginnen. Beide Rahmenstimmen führen dann einen Sprung in Gegenbewegung aus, was sehr schön ist. Hier ein Beispiel von J.S. Bach, aus der Kantate 153, „Schau, lieber Gott, wie meine Feind“:



Hier setzt die Altizans im Auftakt nicht mit dem Terzfall in die Terz an, sondern sogleich und unvorbereitet mit dem Sekundakkord, der eigentlich aus der Altizans als *Simultandurchgang* organisch hervorgehen müsste. Dieses Phänomen habe bereits weiter oben beschrieben - hier noch einmal die Genese, einschließlich der möglichen Diskantklausel-Imperfektionen in der Oberstimme:



Zurück zum Ausgangsbeispiel:



Beispiel b: Hier sehen wir außerdem im Tenor, daß die Diskantklausel heteroleptisch in die Quinte von C-Dur abspringt. Deutlich wird ihre Eigenschaft als *Altklausel-Mixtur*. Diese Stimme kann auch als Oberstimme im Satz liegen (Beispiel c). Die mögliche oder *latente* Auflösung nach C erklingt hier (gewissermaßen als oktavgespreizte Heterolepsis) im Alt. Dort liegt die fallende Tenorklausel, die für die Sexte auf der Ultima verantwortlich ist. Diese vielleicht etwas umständliche Erklärung findet ihren Sinn in Beispiel d. Hier wird die Diskantklausel h-c imperfiziert. Doch bleibt das H nicht einfach liegen, wie wir es beim vorangegangenen Beispiel f und g gesehen haben. Das liegenbleibende H wandert heteroleptisch in den Tenor und erzeugt so eine strebige Quinte. Wir erhalten die Bezifferung 5 statt 6. Es folgen zwei Grundakkorde aufeinander - oder, in der Sprache des 17. Jahrhunderts formuliert - zweimal die *Capacitas Quintae*. Besonders reizvoll ist es, daß hier die Oberstimmen in Dezimenparallelen terzweise fallen.

Hans Leo Haßler, „Nun bitten wir den heiligen Geist“ (aus den „Psalmen und geistlichen Liedern“, 1608):

Im Auftakt zur zweiten Mensur fällt der Baß in Dezimenparallelen zum Sopran. Im 1. Tenor liegt die imperfizierte Diskantklausel und damit die strebige Quint. Auf der 1 der zweiten Mensur fällt der Baß erneut eine Terz (d-B). Das veranlaßt den 1. Tenor, die Diskantklausel-Penultima a verspätet nach B aufzulösen.

Das bedeutet, daß wir uns hier zwei Möglichkeiten gegenübersehen, einen Terzfall im Baß, bei dem zwei *Grundakkorde* aufeinander folgen und dessen Rahmenstimmen in parallelen Dezimen laufen, kontrapunktisch zu formulieren: Einerseits als *Altizans*, bei dem die Diskantklausel in einer der Mittelstimmen imperfiziert ist. Das entspricht im vorigen Beispiel dem Schritt f-d im Baß. Zweitens als *Tenorizans*, im vorigen Beispiel d-b. Hier ist es der latente, und bei Haßler sogar ornamental vorhandene, Durchgang d-c-b, der die Tenorklausel im Baß ausmacht. Viel wichtiger jedoch ist, daß der d-moll-Akkord *Leittonwechselklang* zu B-Dur ist.

Würden wir auch hier die Deutung *Altizans* mit Diskantklauselimperfektion zulassen, würde das bedeuten, daß der eben noch als verspätete Diskantklauselschritt a-b im 1. Tenor (2. Mensur) sich zur steigenden Tenorklausel in die Terz wandelt und das liegenbleibende f im Sopran die imperfizierte Diskantklausel nach g wäre. Eine umständliche Sichtweise, die dennoch als kontrapunktische Ambivalenz mitschwingt. Die *Tenorizans*-Deutung aber ist natürlicher und daher naheliegender. Beide fallenden Terzen, f-d und d-b, bleiben so in der Tonalität B-Dur.

Heraus läßt sich folgende Regel für die *Altizans* ableiten:

Folgen zwei Grundakkorde als Terzfall im Baß aufeinander, so bedeutet das für die Klauselfortschreitung,

- daß wir es mit einer *Altizans* zu tun haben, wenn die Reihenfolge Dur-Moll ist.
- daß wie es mit einer latenten *Tenorizans* zu tun haben, wenn die Reihenfolge Moll-Dur ist.

Mollterz statt Durterz

Eine zweite Möglichkeit, die Altklausel dafür verantwortlich zu machen, daß eine gesamte mehrstimmige Klausel nicht mehr schlußfähig ist, besteht darin, sie mit der Mollterz statt der Durterz auf der Ultima auszustatten. Diese Klausel ist, nach Printz, auch dann imperfekt, wenn ansonsten alle anderen Stimmen die Anforderungen an eine perfekte Klausel erfüllen. Liegt die Altklausel mit Mollterz im Baß, so ist die gesamte Klausel sozusagen „doppelt“ imperfekt: Altizans mit Mollterz.

Diese Kategorisierung verwundert. Denn natürlich geht man davon aus, daß ein Stück in Moll auch mit der Mollterz endet. Die Durterz wird als Abweichung empfunden und gemeinhin als „Picardische Terz bezeichnet“. Hier, bei Printz, ist es umgekehrt. Die Durterz wird als natürlich empfunden und ist daher perfekt und schlußfähig, auch dann, wenn das Tongeschlecht des Stückes Moll ist. Selbst dann ist die Mollterz imperfekt..

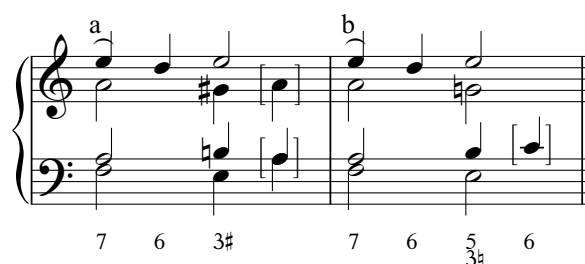
Printz begründet das nicht dezidiert. Offenbar war Ende des 17. Jahrhunderts dieser Umstand zu selbstverständlich, als daß es dafür einer Begründung bedurfte. Ich denke, daß folgende drei Aspekte eine Rolle spielen.

Strebige Quint und Leittonwechselklang

Die Mollterz dynamisiert die Quinte. Das gilt vornehmlich in folgenden kontrapunktischen Konstellationen.

- Phrygische Tenorizans
- Acquiescens
- Altizans

Die *phrygische Tenorizans* mit Mollterz hat keine Dynamik in die Unterquinte. Dazu bedarf es der Durterz, wie im folgenden Beispiel a:



Beispiel b zeigt die Ultima mit Mollterz. Hier zieht die Quinte aufwärts nach c. Das heißt, daß hier die Ultima nicht stabil ist, da sie latent nach c strebt. Der Grundton c wird durch seinen Leitton h „ausgewechselt“. Daher nennt Riemann diesen vermeindlichen e-moll-Akkord auch *Leittonwechselklang*.

Glarean etabliert C-Dur und a-moll als eigenständige Modi, C als „ionisch“ und a als „dorisch“. Beide erwachsen aus dem Phrygischen, das Ionische aus der Durterz, das Äolische aus der Mollterz. Letzteres entspricht der *Venezianischen Klausel*.

Zweitens: die mitteltönige Stimmung. Sie basiert auf der reinen *großen Terz*, nicht aber auf der kleinen. Die schwebungsfreie große Terz mit dem Schwingungsverhältnis 5:4 ist nur auf Kosten der reinen Quinte 3:2 zu gewinnen. Diese schrumpft um ein synthonisches Komma 81:80. Da nun die Quinte sich aus großer und kleiner Terz zusammensetzt, die große Terz aber rein ist, muß auch die kleine Terz (also die Mollterz) um ein synthonisches Komma zu klein sein. Da sich sowohl ein Dur- wie ein Mollakkord aus großer und kleiner Terz zusammensetzt, ist das Schwebungsverhalten beider Akkorde gleich. Entscheidend bei diesem Aspekt ist jedoch welche Terz bestimmend ist für des *Tongeschlecht*. (Nicht umsonst sprach man im 18. Jahrhundert von der *Tertia maior* und *Tertia minor*.)

Drittens: Die große Terz auf der Ultima bietet die Möglichkeit, eine *Acquiescens* anzuhängen. Das bedeutet, daß die Ultima erst eine Quinte fällt und dann wieder eine Quinte steigt. Diese Möglichkeit ist mit der Mollterz nicht zwangsläufig, denn nur die Durterz ist leittonig und führt dominantisch in die Unterquint. Diese Unterquinte der *Acquiescens* wird oft über einen Schlußorgelpunkt gesetzt, aber auch über einen sich quintweise bewegendem Baß.

wenn dieser plagale Anhang gar nicht erklingt, sondern durch unsere Fantasie ergänzt wird, wie ich weiter unten zeigen werde.

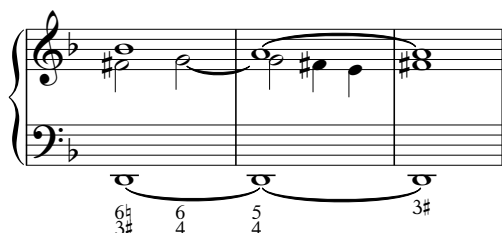
Nehmen wir folgende Ornamentation der Clausula Perfecta:



Die Tenor- und Diskantklausel werden in den Oberstimmen verziert, indem sie über dem liegenden Baß etwas geweitet werden. Die Tenorklausel im Sopran erhält ein stufenweise fallendes Vorfeld, das ich *linear* nenne. Die Diskantklausel im Alt beschreibt ein Pendel cis-d, daß ich *oszillierend* nenne. Diese Pendelbewegung erzeugt auf der Zwei einen Quartsextakkord. Die Dissonanz, die Quarte, ist als Vorhalts-Patiens *nicht vorbereitet*. Man sagt, sie *stelle sich selbst ein*. Wir sprechen daher auch von *selbsteinstellender Quart*. In verschiedenen italienischen Quellen des 17. Jahrhunderts wird diese grundlegend wichtige Kadenzformel einfach „Motivo di cadenza“ genannt, „Kadenzmotiv“.

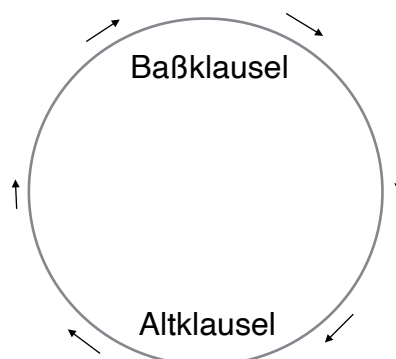
Im unserem Zusammenhang, dem der angehängten Acquiescens, die durch die Durterz auf der Ultima motiviert ist, bedeutet das, daß die Ultima des *Motivo di cadenza* weggeschnitten wird („dissecta desiderans“). Das wird durch die eckigen Klammern im vorigen Beispiel angezeigt.

Für Printz gibt es ein entschiedenes Kriterium, die Acquiescens von der Desiderans zu unterscheiden: die *Dauer* oder die *Dehnung* der Klausel. Der Grad der Halbschlüssigkeit hängt also davon ab, ob die Ultima tatsächlich einfach nur abgeschnitten wurde, oder ob die Penultima *gedehnt* ist, ganz im Sinne einer „sich beruhigenden“ Klausel.



Der Baß eines solchen Orgelpunktes ist übrigens auch eine Altizans - nur, daß hier die *liegenbleibende Altklausel* im Baß liegt. Das mag eine verwegende und eine zumindest musikalisch

fragwürdige Aussage sein: Denn eigentlich wechselt der Baß seine Rolle von einer Fundamentstimme zu einer Füllstimme nicht. Doch kontrapunktisch-formal stimmt es. Wahrscheinlich müsste man an dieser Stelle die Baß- und Altklausel auf den sich drehenden Teller legen. Immerhin haben beide die 5. Stufe eines Modus als Penultima.



Die *Capacitas Sextae* auf der Ultima, die kleine Sexte also, zieht gewissermaßen die Terz in der Mittelstimme hinauf in die Quarte. Dieser überaus reizvolle übermäßige Akkord ist nicht selten Einstieg in den Schlußorgelpunkt. In der *Kunst der Fuge* nutzt Bach den höchsten Ton des gespiegelten Themas zum Einstieg in die angehängte *Acquiescens*. Der Orgelpunkt beginnt also in der Mitte des Fugenthemas!

Bach, Kunst der Fuge, Cp 4, Schluß

Johann Hermann Schein, *Israelsbrünnein*, „Da Jakob vollendet hatte die Rede“: Die Sexte mit Dur-Terz ist hier eine starke affekthaltige Figur, die die Tränen über den gestorbenen Vater in der Musik vergießt. Sie hebt sich fast zwei Oktaven über den Alt hinweg und ist so besonders auffällig - das widerspricht nämlich dem Satzideal der eng beieinanderliegenden Stimmen, wie wir es etwa von Palestrina her kennen:

Die Durterz auf der Ultima also hat das Potenzial, den Satz durch eine angehängte Acquiescens zur Ruhe kommen zu lassen. Das heißt, das uns die Möglichkeit gegeben ist, diese Acquiescens zu ergänzen, auch wenn sie *nicht* erklingt. Die Schlußkadenz der Fuge in cis moll aus dem Wohltemperierten Clavier II von J.S. Bach erklingt so:



Latent im Raum schwebt aber, durch die Durterz, eine Acquiescens, die etwa so aussehen könnte, ansetzend auf dem letzten Takt:

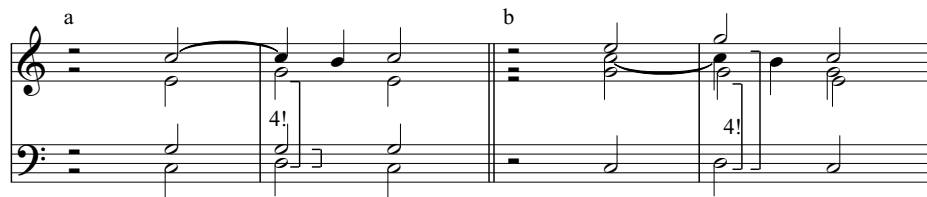


Tenorizans

...oder *Clausula imperfecta descendens perfectior*: "die imperfekte Klausel, deren Baß eine Sekunde fällt, die aber doch perfekter ist als ihre trugschlüssige Schwester, die *descendens imperfectior* oder *Gegenschritt*. Die Tenorklausel liegt im Baß.

(Ebenso wie bei der Cantizans ist es auch hier wichtig, daß alle folgenden Beispiele auch mit der *phrygischen Tenorizans* funktionieren. Der halbtönigen Tenorklausel im Baß wird also die ganztönige Diskantklausel in einer der Oberstimmen entgegengesetzt.)

Bei der Tenorizans ist die Altklausel nicht umkehrbar, da sie eine Quarte zum Baß bildet (folgendes Beispiel a). Das Gleiche gilt auch für die Baßklausel in der Oberstimme:



Beispiel 67

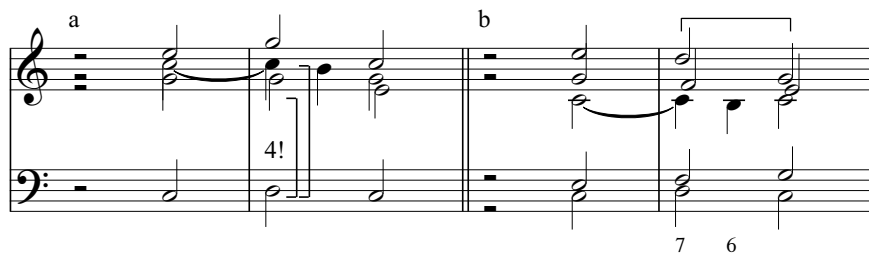
Die Penultima der Altklausel, ganz gleich, ob es sich um eine Terzfall-Altklausel oder um eine Ligatur-Altklausel handelt, wird durch eine Terz ersetzt:



Beispiel 68

Die Baßklausel in der Oberstimme, deren Penultima auch eine Quarte über dem Baß erzeugt, wird oberquint-transponiert.

Die Baßklausel erscheint *oberquinttransponiert*.
Aus der Quarte g-d wird die Oktav d-d



Die Oberstimme ist eine Heterolepsis zwischen der Penultima der Tenorklausel und der Ultima der Ligatur-Alt-klausel.

Stellen wir uns diese Wendung für einen Moment als phrygische Tenorizans vor. Dann würde die Tenorizans *des-c* heißen. Der Ton des wäre dann im Sopran verdoppelt. Der Quintsprung abwärts zum g wäre vermindert. Hier wird besonders deutlich, warum Riemann für eine Heterolepsis den Begriff des „*toten Intervalls*“ gefunden hat. Beide Töne treten in keinen Bezug zueinander, da sie unterschiedlichen „natürlichen“ Satzstimmen angehören. Mit dem Ton *des* scheint es außerdem, als würde der Sopran aus einem *Leitton* abspringen. Obwohl ich verstehen kann, daß man das so hören kann, zwingt ich mich zu historischem Verständnis, zum „Ohr der Zeit“. Dann wäre die Heterolepsis *des-g* kontrapunktisch nichts anderes als *d-g*, nur eben dessen phrygische Variante. Anders herum: wäre *des-g* ein totes Intervall, so müsste das auch auf *d-g* zutreffen. dann auch der reine Quintsprung *d-g* ein „totes Intervall“.

Bach, „Actus tragicus“
Schluß des Adagio assai

An diesem Beispiel aus dem „Actus tragicus“ von J.S. Bach können wir diesen Vorgang gut beobachten. Der Alt kreuzt den Sopran und verdoppelt die Penultima als der phrygischen Tenorizans *as-g*. Dann springt der Alt in den Ton *d*. Wir hören eine oberquinttransponierte Baß-

klausel, allerdings im Zusammenhang des phrygischen, genauer gesagt, der phrygischen Tenorizans as-g. Daß Bach diesen Ton verdoppelt bedeutet, daß er ihn genauso behandelt wie seinen ganztönigen Verwandten a-g. Offenkundig hat der Ton as den Charakter einer chromatischen Folie von a und wird auch genauso behandelt.

Ich halte es für nötig, auf den Begriff „*phrygischer Halbschluß*“ näher einzugehen. Unsere heutige funktional-akkordliche Kategorisierung fasst die ganztönige Tenorizans als Ganzschluß, die halbtönige, also phrygische, Tenorizans hingegen als Halbschluß auf. Das ist verständlich, denn unser Ohr ist mehr funktional als modal konditioniert. Wir hören den fallenden Halbton daher mehr quintzentriert (als Supersemitonium) denn finalzentriert (als Phrygisch). Das Beides ineinander verschwimmt, ist nicht von der Hand zu weisen und wird, wie ich später zeigen werde, auch die Grenzen zum Neapolitaner verwischen. Wie im folgenden Beispiel zu sehen, verändern in diesem Sinne die Akzidentien ihre tonale Zuordnung. Akkordlich muss das so sein, melodisch jedoch handelt es sich um die gleiche Klausel,- nur eben mit anderer Verteilung der Halb- und Ganztöne. Wessen wir uns immer wieder bewusst werden sollten ist die Tatsache, daß die Klausellehre *beide* Tenorizansformen den *imperfekten Klauseln* zuordnet, und wiederum innerhalb der imperfekten Klauseln den *pefectior*-Formen. Wo der Halbtonschritt liegt, bei der Tenor- oder der Diskantklausel, hat auf die Zuordnung des *Perfektionsgrades* keinen unmittelbaren Einfluß.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various chords and melodic lines, with figured bass notation (numbers 1-7) indicating the bass line. The first system shows a progression of chords: T (Tenorizans), \emptyset^7_5 , T, D (Diskantklausel), s^9_3 , and D. The second system shows: D, s^9_8 , D, D, s^6_3 , and D. The third system shows: T, s^6_5 , \emptyset_3 , T, T, s^6_5 , D, and T. The figured bass notation below each system indicates the bass line: 7 6, 7 6, 4 2b 6, 4 2b 6, 4 2 6, and 4 2 6.

Eigentlich reicht es, sich die Ultima im Verhältnis zu den vorangegangenen Akzidentien anzusehen. Wir kommen auf der gefühlten Dominante heraus, wenn vorher ein Des erscheint.

Dasselbe gilt auch für die phrygische Cantizans. Auch hier läßt die Funktionstheorie die Ultima zu einer Dominante von f-moll werden.

Bei der phrygischen Variante ist der halbtönige Agens des über dem Baßton c das überaus charakterische affekthaltige Moment. Aber auch hier werden die Halb- und Ganztonverhältnisse dieses **phrygischen Sekundakkordes 2b** eher der *Tonalität* f-moll zugeordnet als in der Zeile darunter, wo wir C-Dur als erste Stufe begreifen können. Wie gesagt: die phrygische Tenorizans (oder, um es neutraler zu sagen: der phrygische Halbton) wird also in aller Regel nicht über der *ersten* Stufe eines Modus verortet, sondern über der *fünften*. Auf diese Weise erteilen wir dem (modal an sich eigenständigen) Phrygischen ein Visum in Moll.

Der primär melodische Ansatz der Klauseln und der primär harmonische (oder vertikale) Ansatz der Funktionalität scheinen sich also gegensätzlich gegenüberzustehen. Aber es gibt ein Bindeglied - die *Occulta*.

Schauen wir uns noch einmal folgendes Beispiel an: Der Schritt von der Antepenultima zur Penultima, also vom ersten zum zweiten Akkord, ist gleich der Occulta mit liegenbleiben-der Altklausel.

mit Ligatur-Altklausel ...diese wird im Moment der Occulta
Patiens (7)

Tenorizans nach g

4 3 7 6 4 3 8 7

Auf das vorletzte Beispiel übertragen heißt das, vom ersten zum zweiten Akkord:

Baßstimme: Occulta in f

Tenor: Tenorklausel nach f

Alt: Diskantklausel nach f

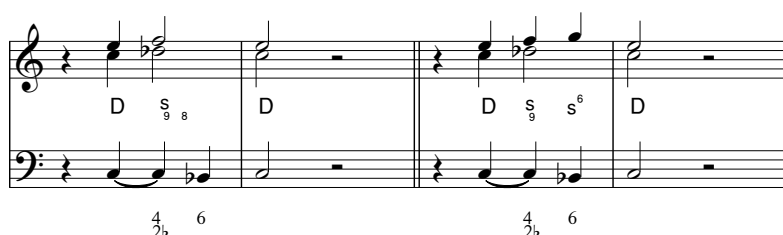
Sopran: Ligatur-Altklausel auf der Quinte, die zum Patiens wird.

T D S D

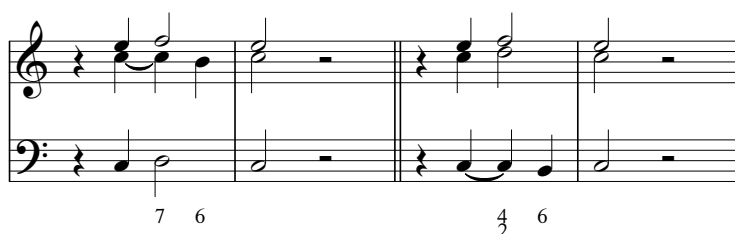
7 6 7 6

Hier würden wir dem ersten Akkord (C-Dur) in jedem Fall die Rolle der 5. Stufe zuweisen, und zwar *unabhängig* davon, ob eine ganztönige oder phrygische Tenorizans folgt. Entscheidend ist, daß wir den Schritt in die Tenorizans-Penultima als Occulta sehen. Das aber macht den ersten Akkord automatisch zur Penultima einer Baßklausel, die eine Sekunde steigt *statt* einer Quinte zu fallen. Ob das ein Halbton oder Ganzton ist, spielt dabei keine Rolle.

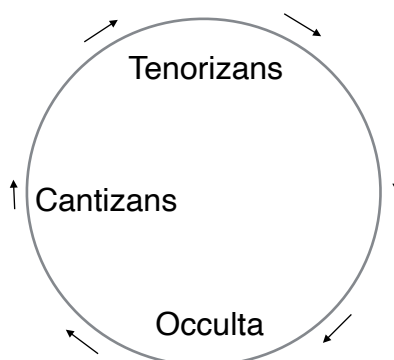
Das gleiche gilt auch für die phrygische Cantizans. Dann müssten wir den Schritt c-des im Alt, also den Schritt in den Agens hinein, auch als Occulta begreifen.



Ich möchte in diesem Zusammenhang noch einmal den Erklärungsansatz von St. Lambert in Erinnerung rufen:




Die Cantizans ist die kontrapunktische Umkehrung der Tenorizans. Der Ton c ist auf dem ersten Akkord zwischen Baß und Alt verdoppelt. Im ersten Beispiel ist der Baß Agens, im zweiten der Alt.



Die Frage ist nun, welche *Bedeutung* wir dem Schritt vom ersten zum zweiten Akkord beimessen. Mit anderen Worten: unser Ohr hat die Möglichkeit, den Agens als Occulta wahr-

zunehmen. Geschieht das nicht, so steht allein die Tenorizans bzw. die Cantizans im Vordergrund. Das ganze hat zu tun mit der *Gewichtung* zwischen den drei Komponenten Antepenultima, Penultima und Ultima und, damit verbunden, mit der Artikulation. Erwarten wir im vorigen Beispiel, provoziert durch das musikalische Umfeld, eine Unterquintierung, also eine Perfecta nach f, so ist der Schritt c-d sicher occult. Steht diese Wendung am Anfang eines Satzes in C-Dur, so ist sie wahrscheinlich nichts weiter als eine Tenorizans oder Cantizans nach C, ohne trugschlüssigen Anteil.

Das folgende Beispiel stammt aus dem es-moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Clavier I von J.S. Bach.



Bach, WK I,
Präludium es,
Takte 28 ff.

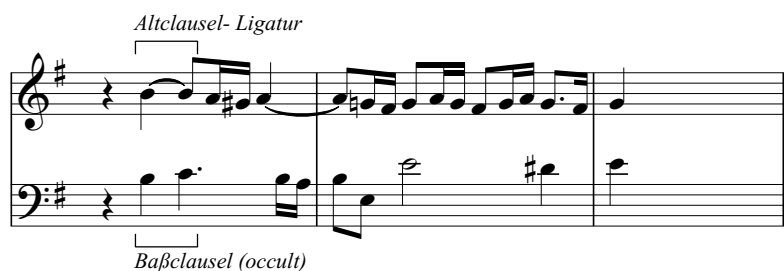
Altklausel-Ligatur (Patiens)

Baßklausel (occult, Agens)

→ B

Die kadenzielle Erwartung nach es-moll ist durch die gedehnte Diskantklausel in der Oberstimme stark. (T1, zweite Halbe). Hier wirkt der Baß als Occulta mit liegenbleibender Alt-klausel als Patiens. Der Weg nach B-Dur zurück geschieht hier nicht über die Tenorizans sonder über den Umweg des Terzfalls nach as (Cantizans g-as). So wird die 5. Stufe B-Dur zwar umspielt (mit ces und as im Baß), doch eine direkte Tenorizans ces-b meidet Bach. Der Terzfall nach as entspricht einer *Cambiata*, einem Wechsel der Bewegungsrichtung beim Ansteuern eines Zieltones. Eine wunderschöne Stelle.

Beim folgenden Fugato aus der Toccata e-moll von J.S. Bach wird die Occulta durch die phrygische Tenorizans wieder aufgefangen. Der Baß ist in der Occulta zunächst Agens (7-6), in der Cantizans am Schluß Patiens (2/4). Diese Fuge nach der Eröffnung des Orgelpunktes ist eine *Metalepsis*, eine Fuge mit zwei Themen. Diese erscheinen von Anfang an in der zweistimmigen Kombination, wie meistens bei Corelli:



Altklausel-Ligatur

Baßklausel (occult)

Bach, Toccata e,
Takte 14-16

Im „Confiteor“ der H-Moll-Messe arbeitet Bach diese kleine Cembalofuge aus seiner Jugendzeit zu einer kontrapunktischen Kathedrale aus. Die Metalepsis bleibt in dieser Form erhalten,...

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum
con - fi - te - or con - fi - te - or

Bach, H-Moll-Messe,
Confiteor, Takte 34-38,
Tenor und Alt

...entfaltet sich dann aber zu einer Doppelfuge, die - als drittes Soggetto - den Cantus firmus des *Confiteor* kontrapunktiert.

Folgende Passage stammt aus dem Rondo der Schlußkadenz der Klaviersonate B-Dur von W.A. Mozart:

7 64

Die Einmollung ist ganz typisch für eine Solokadenz innerhalb eines klassischen Klavierkonzerts, die Mozart hier in seine Klaviersonate hineinnimmt. Ich höre die Occulta von F nach Ges von Takt 2 auf Takt 3 und die phrygische Tenorizans von Takt 4 auf Takt 5 als gleichermaßen gegenwärtig.

Händel, Italienischen Kantate „Lucrezia“, aus der ersten Arie („Gia superbo“):

Tu pu - ni - sci il fie-ro in-gan - no del fel - lon, del mos - tro ri - o,

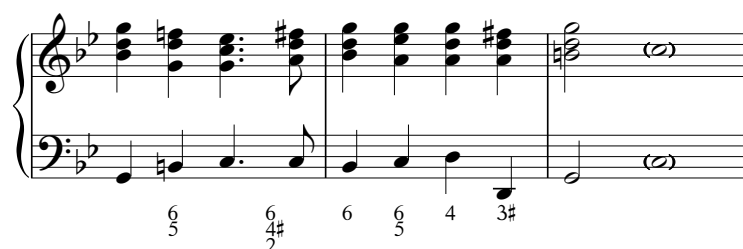
34 2b 6b 4 2 6 4 2 64 4 3

Hier hat der Agens des Sekundakkordes 2b (F-Ges im Gesang) einen occulteren Anteil. Das liegenbleibende F im Baß wäre dann eine Ligatur-Altlausel, die als Patiens nach unten gedrückt wird. Der Sekundakkord löst sich hier nach 6b auf, dem neapolitanischen Sextakkord

in b-moll. Der Baß könnte nun - als Cantizans - zurückführen nach F. Tatsächlich gehen alle anderen Stimmen nach F-Dur, die Diskantklausel im Baß aber ist imperfiziert und provoziert erneut einen Sekundakkord, und immer so weiter: eine *Fonte-Sequenz*. Hier sehen wir deutlich, wie eine Occulta, insbesondere der Sekundakkord, insbesondere seine scharfe Variante 2b, ein plötzliches Ereignis ist, das Folgen hat. Dieser Sekundschnitt löst die folgende Sequenz aus. Ich möchte dazu ein Bild bemühen:

Stellen wir uns vor, der Sekundakkord sei ein Stein, der in ein ruhiges Wasser geworfen wird. Dieses ist ein auslösendes Moment für die plötzliche Turbulenz. Die Unruhe breitet sich in ringförmigen Wellen aus, die sich aber zusehens beruhigen. Das energetische Niveau dieses Vorgangs ist also abnehmend. Der Stein ist in unserem Beispiel von Händel der Sekundakkord, die überraschende Occulta mit hohem affektiven Ausdruck des Zorns („Tu punisci il fiero inganno“ - „Du bestrafst den stolzen Betrug“). Durch sie wird die Fonte-Sequenz ausgelöst, die dann ein natürlich-diminutives Element darstellt im Richtung der b-moll Kadenz. Das „Überraschungspotenzial“ nimmt Richtung Kadenz ab. Der Impuls des Sekundakkord-Agens bewirkt die Sequenz und verliert sich gleichzeitig in ihr. Eine solche Sekundakkord-einstellung nenne ich **Sekundschnitt**.

Über der fünften Stufe in Moll liegt ein Durakkord eine kleine Sekunde über dem Baßton. Über der vierten Stufe liegt der Sekundakkord 2/4#, der Dominantseptakkord. Dieser Dur-Akkord liegt einen Ganzton über dem Baßton und kann als Sekundschnitt eine Kadenz, etwa Ruggiero, einleiten und in ihr auspendeln. Hier gibt es keinen trugschlüssigen Anteil.

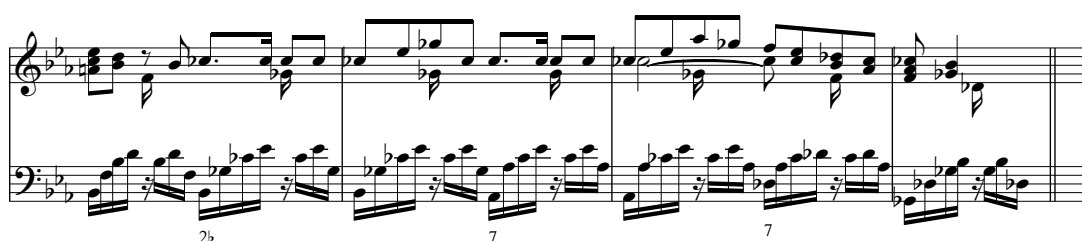


Der kadenzielle Sekundschnitt liegt hier in Takt 1 auf 4. Trotz der denkbar leichten Taktzeit, auf „und“, ist der Sekundakkord tatsächlich ein betonter *Schnitt*, und daher ein betonter Auftakt. Der c-moll-Akkord, also die 4. Stufe, ist ein Augenblick relativen Stillstandes, aus dem sich das organische System der stufenweise steigenden Kadenz im 2. Takt, der Ruggiero-Klausel, entwickelt. Auch hier ist die Kadenz, nach dem emphatischen und rhetorischen Akzent des Sekundschnittes, ein Diminuendo bis zur Ultima hin. Vergessen wir nicht, daß das c-moll hier drei verschiedene Rollen hat: Erstens ist es ein Sockel, ein Plateau, über dem sich der Sekundakkord 2/4# aufbaut. Im zweiten Takt ist es nur ein Durchgang zwischen der 3.

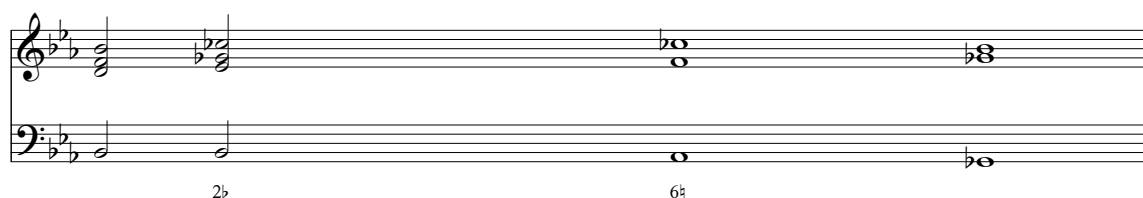
und 5. Stufe, also zwischen b und d. Enden wir, wie Printz es fordert, auf der Dur-Terz, so hat das G-Dur die Möglichkeit, nach c-moll zurückzukehren. Die vierte Stufe (oder die Unterquinte) hat also das latente Potenzial, sich zu einer ersten Stufe zu promovieren. Funktionsharmonisch ausgedrückt: aus der Subdominante kann die Tonika werden. Das entspricht, wie wir bereits gesehen haben, dem Wesen der *Acquiescens*.

Noch einmal zurück zum Sekundakkord 2b. Das folgende Beispiel von Mendelssohn...

Mendelssohn, Lied ohne Worte op. 67 (Nr. 31),
Takte 15-18



...bringt den Sekundakkord 2b, den Sekundschnitt also, ebenfalls mit einer anschließenden sequenziellen Folge. Wir sehen den Quintfall As-Des-Ges. Reduzieren wir auf die Tenorizans, so erhalten wir folgenden Gerüstsatz:



Der Vergleich mit Händel zeigt Folgendes: Händel fällt im sequenziellen Verlauf eine Quinte, von F-Dur-moll nach b. Der Sekundschnitt F-Ges stellt sich also heraus als *Supersemitonium Modi*, als Leitton über der Quinte von b-moll. Und, in der Tat: hier sitzt, beim harmonischen oder natürlichem Moll, der Halbtonschritt.

Mendelssohn deutet den halbtönigen (oder phrygischen) Sekundakkord, in seinem Fall B-Ces, anders: der Satz fällt eine *große Terz*, von B nach Ges. Der Ausgangsakkord B ist also Terz (oder dritte Stufe) von Ges-Dur, der halbtönige Schnitt ist somit der Schritt von der dritten zur vierten Stufe einer Dur-Skala.

Die kontrapunktische Technik des Sekundschnittes fasst die Tenorizans, die Cantizans und die Occulta in der halb- und ganzschlüssigen Variante in sich zusammen. Um das noch besser zu verstehen, werfen wir einen Blick auf folgendes Beispiel - Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 533, 1. Satz, Takt 79ff.:

Der Übergang von Takt 81 auf 82 hat eine ganz starke trugschlüssige Wirkung. Der Baß steigt eine Sekunde, statt eine Quinte zu fallen: eine *adscendens imperfectior*. Die Ultima ist mit 6# beziffert. Erinnern wir uns: das entspricht der Occulta mit betontem Altklauseldurchgang, Im folgenden Beispiel Nr. b:

Der überaus entscheidende Unterschied liegt in der chromatischen Folie fis statt f. Der Ton

mit Altklausel- durchgang (<i>Transitus</i>)	mit betontem Altklauseldurchgang (<i>Quasi-Transitus</i>)	Ruggiero nach C ist eine naheliegende Folge dieser Occulta-Variante
a	b	c

F neigt sich zur Quinte, das Fis jedoch möchte in das G, wird also zur Diskantklausel, in Gegenbewegung zur Tenorklausel a-g. Diese Occulta ersetzt nicht nur die Ultima C der Bassizans G-C, sie schneidet in der Tat in die Tenorizans a-g hinein. Dieser Schnitt wiederholt sich nun zweimal, in den Takten 84 und 86. In Takt 86 steigt der Baß eine kleine Sekunde nach as, die Bezifferung 6# wird durch die Quinte es ergänzt. Die Occulta wird zu einer Tenorizans-Penultima, die sich phrygisch über as verschärft. Der Durchgang der Occulta 6-5 (siehe nochmals das vorige Beispiel b) schiebt sich gewissermaßen übereinander und verdichtet sich

zum Quintsextakkord. Die Chromatik bei Mozart zwingt den Baß zur Abwärtsbewegung. Im diatonischen Bereich ist jedoch auch eine Aufwärtsbewegung nicht nur möglich, sondern sogar naheliegender, wie folgendes Beispiel zeigt:

Ruggiero mit "Simultandurchgängen". Vorhaltskette,
Alt ist Patiens

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

Ruggiero zur V Ruggiero zur I Ruggiero zur V

Dieser Quintsextakkord zieht in Takt 2 auf 3 und 4 über Ruggiero hinauf nach c. Wie gesagt: die chromatische Folie im Beispiel Mozarts macht ihn zur tertiären Tenorizans 5b/6#.

In Takt 84 des Mozart-Beispiels fällt der Baß umgekehrt eine Sekunde statt einer Quinte. Dieses entspricht der Descendens *Imperfectior*, dem *Gegenschritt*. Allerdings ist dessen Ausformung hier „modern“, ganz im Gegensatz zur originären Fassung die den Baß nach F-Dur führen müßte. Das Fis ist mit 5/7 statt 5/6 beziffert: eine tertiär bezifferte Cantizans. Auch hier schneidet die Occulta in eine perfectior hinein, eine Cantizans.

Mischformen der Occulta

Mozart, Klavierkonzert c-moll KV 461, 3. Satz, Takt 228 ff:

6 4 7 6 6# 6 7 3#

Schauen wir auf den Übergang von Takt 4 auf 5. Ganz offensichtlich hören wir hier eine Occulta in c-moll, die aber besonders ist: der Baß steigt nicht eine Sekunde von g nach as, sondern fällt eine Terz von g nach es. Die Ultima der Occulta landet so auf dem Quartsextakkord. Dadurch aber, daß der Ton es im Baß liegt, haben wir gleichzeitig eine Occulta auf das folgende g-moll bezogen. Takt 5 vereinigt also zwei occulte Ebenen miteinander: der Quartsextakkord As-Dur ist die Occulta zum vorangegangenen G-Dur; die Auflösung von As nach Es erreicht die Occulta zum folgenden D-Dur. Das verbindende Moment finden wir in den jeweiligen 2. Takthälften Takt 5 und 6: Aus der Perfecta Es-As mit der Bezifferung 7b (des) auf Es wird die tertiäre Tenorizans 5b/6# nach D-Dur. Ich staune immer wieder darüber, wieviel Komplexität und Raffinement Mozart in eine schlichte Melodie, in diesem Fall mit bäuerlichem Quadrille-Charakter, einzubetten vermag.

Der Baß sollte eine Quinte fallen. Die klassische Occulta ist dadurch definiert, daß der Baß *statt dessen* eine Sekunde steigt. *Statt dessen* fällt er eine Terz in den Quartsextakkord. Wir können daher sagen, daß wir es mit einer *zweifachen Occulta* zu tun haben, mit einer zweifachen „anstatt-Wendung“.

Eine solche Verbindung finden auch in Schuberts Impromptus as-moll op. 90, Mittelteil, T6 ff. nach Doppelstrich:



Auch hier steigt der Baß vom 3. zum 4. Takt des Beispiels nicht eine Sekunde, sondern fällt eine Terz in den Quartsextakkord. Aber wir können auch eine Verbindung von Takt 2 zu Takt 4 herstellen, wenn wir die auf die Baßtöne schauen, die die Einsen besetzen: dis-e - eine Tenorizans, die in die Terz von cis-moll steigt. Das Gis müsste von Takt 3 auf 4 eigentlich liegenbleiben. Es steigt stattdessen nach A. Auf gis-moll bezogen heißt das, daß die Quinte in die Sexte steigt. Das aber entspricht der Occulta.

Wir sehen hier beispielhaft Mischformen von der Occulta und anderen imperfekten Klauseln. Von Takt 3 auf Takt 4: Occulta + Altizans, von Takt 2 auf Takt 4 Occulta + Tenorizans.

Hier die Reduktionen:

- Beispiel a: Tenorizans + Occulta. Die Occulta g-a liegt in der Oberstimme. Sie dient gleichzeitig dazu, die Quintenparallelen zwischen Sopran und Alt zu vermeiden, die entstünden, würde das f auf 3. Zeit direkt nach g gehen.
- Beispiel b: Altizans + Occulta (g-a in der Oberstimme)
- Beispiel c: Cantizans + Occulta (g-a in der Oberstimme)

Die Beispiele d-f verdeutlichen die Doppeldeutigkeit dieser Situationen. Um das zu verstehen, erinnern wir uns:

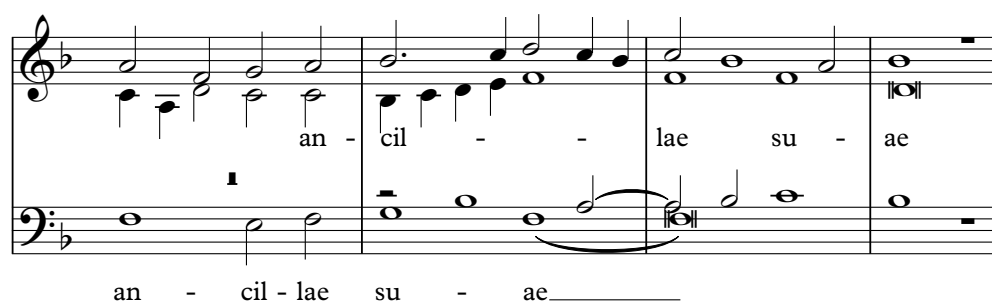
Bei Printz ist die Cantizans und die Occulta in der *gleichen Kategorie imperfekter Klauseln* beheimatet. Der Baß steigt in beiden Fällen eine Sekunde. Die Diskantklausel nennt Printz „adscendens perfectior“, die „perfektere“ unter diesen beiden an sich imperfekten Klauseln. Die Occulta hingegen empfindet er als „adscendens imperfectior“, als „imperfekter“. Er installiert also innerhalb der imperfekten Klauseln eine Abstufung der kadenziellen Unvollkommenheit.

Beide Formen sind nicht streng voneinander zu trennen. Die Beispiele d-f zeigen, daß es kontrapunktisch keinen qualitativen Stimmführungsunterschied gibt; es ist die chromatische Folie g-gis, die den Unterschied zwischen Occulta (g-a) und Diskantklausel (gis-a) ausmacht. Ebenso wäre es denkbar, die Occulta in C-dur g-a als *ganztönige Diskantklausel nach a* aufzufassen.

Die Formen d-f widmen die Zuordnung der Klauseln um:

- Beispiel d: aus der Tenorizans d-c wird eine Tenorklausel-Mixtur. Die eigentliche Tenorklausel liegt, nunmehr auf a bezogen, im Alt und steigt in die Terz. Im Grunde hören wir eine Ableitung des Sekundakkordes 2/4#; nur der Tenor weicht ab. Er bringt keine Ligatur e-e, sondern wandelt diese nach f-e ab. Da der Sekundakkord als Silmultandurchgang aus der Altizans erwächst, können wir diese Konstellation als Altizans beschreiben.
- Beispiel e: aus der Altizans wird eine Variante der Cantizans, denn die Töne gis-e im Baß entsprechen der abspringenden Diskantklausel in die Quinte. Die Diskantklausel ist also zwischen Baß und Sopran verdoppelt.
- Beispiel f: aus der Cantizans + Occulta wird eine Tenorizans, die in die Terz steigt.

Literaturbeispiel für Beispiel a: Palestrina, Magnificat Secundi Toni, 3. Vers, Mittelkadenz:



In der 2. Mensur sehen wir eine Tenorizans nach F. Die Mixturstimme ist nach den Regeln der Kunst verdoppelt. Die Tenorklausel-Mixtur liegt im Tenor (b-a), die Diskantklausel-Mixtur läge im Sopran (b-c, Mixtur zur Diskantklausel e-f), würde diese nicht Quintparallelen zur Diskantklausel e-f erzeugen, die im Alt liegt. Um diese Parallelen zu meiden, steigt der Sopran über das anvisierte c hinaus auf die Sexte d, um dann wieder nach c zurückzufallen. Auf die Ultima F bezogen entsprechen die Töne c-d im Sopran der Occulta.

Literaturbeispiel für Beispiel d: Beethoven, Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, 1. Satz, Takt 267 ff:

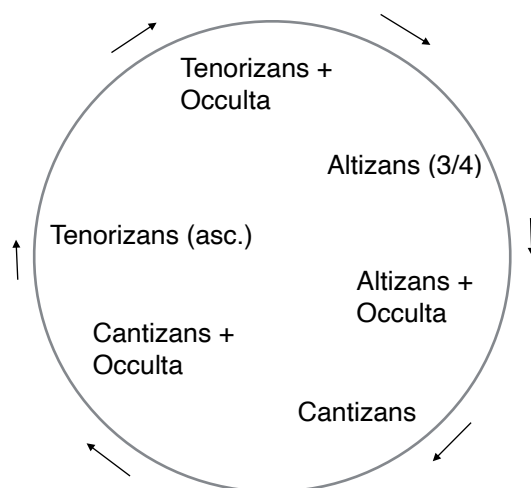
Oberstimme: Diskantklausel dis-e. Alt: steigende Tenorklausel (fis-g). Baß: Tenorklausel-Mixtur (a-g). Interessant ist hier die Ligatur im Tenor auf dem Ton c. Dieser Ton entspricht der Ultima der Occulta h-c, nur daß der Ton h hier nicht gar nicht erscheint! Die occulte Ebene c wird sozusagen rückwirkend in die Ligatur gezwungen. Hier die Herleitung dieses berühmten Akkordes, einer Schreckensfanfare, die im Zentrum der Durchführung der 3. Sinfonie Beethovens liegt:

Auf den ersten Blick ist offensichtlich, um was es hier geht: Sopran, Alt und Baß bleiben bei allen vier Beispielen gleich, nur der Tenor variiert. Dabei geht es nur um die Töne h und c. Der Ton h ist die Quinte der Zieltonart und damit Ligatur-Alt-klausel. Der Ton c ist deren Supersemitonium, also deren Leitton von oben, und (als 6. Stufe) gleichzeitig Trugschlußebene.

Beides sehen wir in den Beispielen b und c. Ligatur-Alt-klausel (Beispiel b) und Occulta (Beispiel c). Die Beispiele a und d bringen die anderen beiden Möglichkeiten, diese beiden Töne anzuordnen. Beispiel a ersetzt den Agens h durch das c, ersetzt also die Bezifferung 2 durch die Bezifferung 3. Man könnte sagen, daß der Agens selbst vorenthalten wird, dergestalt, daß sich die Dissonanz-Konsonanz-Verhältnisse umkehren: die Terz (c) hält die Sekunde (h) vor. Beispiel d entspricht dem Originaltext Beethovens. Die Alt-klausel-Ligatur von Beispiel b schiebt sich eine kleine Sekunde höher, von h nach c. Die occulte Ultima aus Beispiel c wird übergebunden. Anders gesagt: der vorgehaltene Agens verwandelt sich in einen Trugschluß, der sich über die Altizans und deren Sekundakkord schiebt.

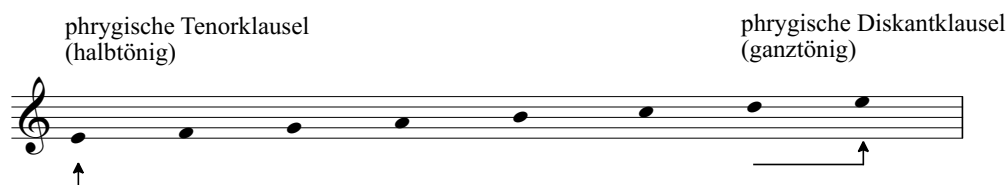
Die Umdeutung der obigen Beispiele d-f gegenüber den Beispielen a-c ist keine „entweder-oder“-Alternative. Beide Lesarten bestehen gleichzeitig und sind daher ambivalent.

The image displays six musical examples, labeled a through f, arranged in two rows of three. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).
 - Example a: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Fingering: 3, 4, 6 (5).
 - Example b: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Fingering: 6, 4.
 - Example c: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Fingering: 6, 6.
 - Example d: Treble clef has a half note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a half note F#3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Fingering: 4#, 6 (5).
 - Example e: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Fingering: 6, 4.
 - Example f: Treble clef has a half note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a half note F#3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Fingering: 6, 6.

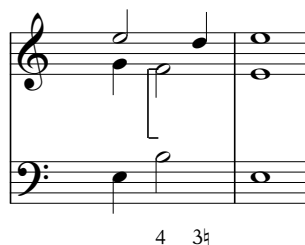


Der Aspekt des Phrygischen I Phrygische Kadenzvarianten und Basiskonsonanzen

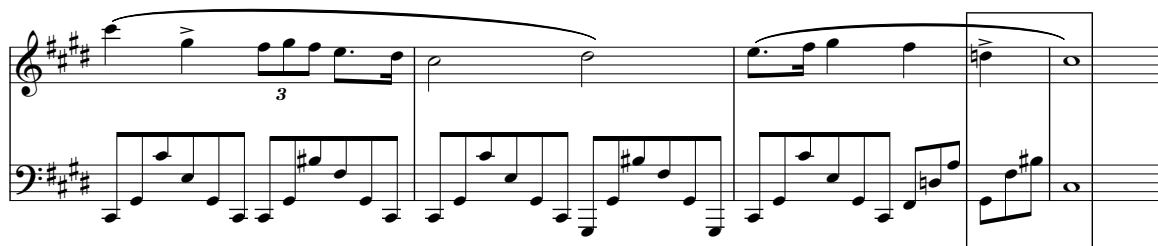
Das Phrygische kennzeichnet sich dadurch, daß die Tenorklausel halbtönig und die Diskantklausel ganztönig ist. Im originären kirchentonalen Modus hat das Phrygische die Mollterz.



Unterlegen wir diese phrygischen Prinzipalklauseln mit einer „normalen“ Clausula Perfecta, so entsteht auf der Penultima eine verminderte Quinte.



Außerdem fehlt der Leitton, der für die Wendung D-T unerlässlich ist - oder uns heute unerlässlich scheint. Dennoch finden wir die phrygische Eintrübung der Tenorizans hin und wieder über der Perfecta, auch ungeachtet der so entstehenden verminderten Quint. Chopin, Notturmo op. 27,1, Takte 15-18:



Die phrygischen Prinzipales sind also nicht ohne Weiteres mit einer Baßklausel als Fundamentstimme zu versehen, da eine verminderte Quint zur Penultima entsteht. Die Lösung besteht darin, der phrygischen kleinen Sekunde eine Art „Transvisum“ durch andere Modi oder Tonarten zu geben. Wir machen uns also auf die Suche, an welcher Stelle dieser Halbton in anderen Skalen sitzt.

Die kleine Sekunde liegt zwischen der 3. und 4. Stufe einer Dur-Skala (oder des Ionischen). Phrygisch auf E erhält so ein Transvisum durch **C-Dur**. Die Ultima E wird **unterterziert**.



Das *melodische* Phänomen E-phrygisch wird *harmonisch* in C-Dur gefasst. Folgende Beispiele zeigen einfache kontrapunktische Versionen dieser *Basiskonsonanz* oder *phrygischen Kadenzvariante*: die der Unterterz.

Tenorizans	Acquiescens	Cantizans (Ruggiero)	Acquiescens	Perfecta	Perfecta
a	b	c	d	e	f

Unter „Basiskonsonanz“ verstehe ich jenes Intervall, das der Bass unter die Ultima der Oberstimme konsonant setzt. Er „trägt“ gewissermaßen die frei schwebende Oberstimme, die im Kantionalsatz der Cantus-firmus ist.

In Beispiel a bis c geht es um die phrygische Tenorklausel, die einen Halbton fällt. In den Beispielen d bis f geht es um die phrygische Diskantklausel, die einen Ganzton steigt. Beispiel d setzt vom Sextakkord an und könnte, als Tenorizans, nach E fallen (durch eckige Klammern angedeutet). Statt dessen fällt der Baß eine Quarte nach C. Der Baß hat also eine „anstatt“-Wendung, er ersetzt E durch dessen Unterterz C. Das erfüllt die Kriterien einer *Occulta*. Bei einer zu erwartenden Baßklausel steigt der Baß eine Sekunde, statt eine Terz zu fallen. Bei einer zu erwartenden Tenorizans fällt der Baß eine Quarte, statt eine Sekunde zu fallen.

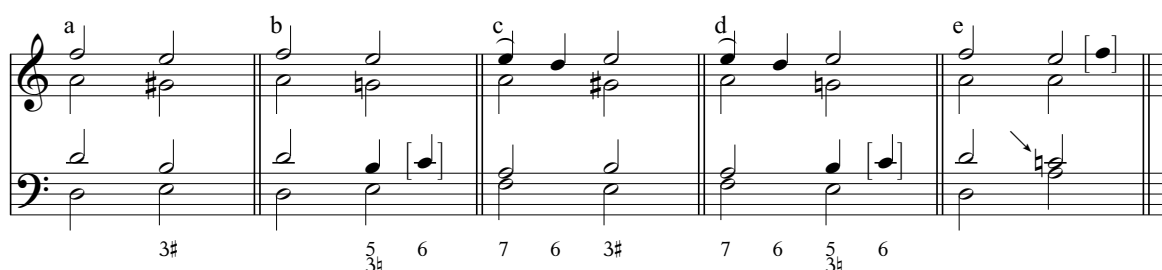
Hieraus leitet sich Beispiel e ab. Das verbindene Element zwischen Beispiel d und e ist der Sextakkord, die *Capacitas Sextae* über dem Ton F. Einmal fällt der Baß eine Sekunde (freilich nur latent, nach E) und einmal steigt er (nach G). Der Sextakkord hat, nach den Stimmführungskategorien der Klausellehre, zwei Möglichkeiten direkter Führung: einmal sekund-

weise abwärts (Tenorizans) und einmal sekundweise aufwärts (Cantizans). Beide Bewegungsmöglichkeiten schlummern im Sextakkord.

Es gibt noch einen Aspekt: Würde der Baß nach e-moll fallen, so hätten wir gewissermaßen „reines“ Phrygisch, eine phrygische Tenorizans.



Hieraus ergeben sich folgende Möglichkeiten:



Die Ultima endet stets auf der **Basiskonsonanz** der **Unteroktave**. Geht die Tenorklausel-Mixtur im Alt abwärts zur Durterz, wäre ein Quintfall nach a-moll und damit eine Acquiescens nach E möglich (Beispiele a und c). Geht der Alt in die Mollterz G, so wird die Quinte H im Tenor dynamisiert: sie strebt nach C. Wir hören also eine **strebige Quint**, oder, nach Riemann, einen **Leittonwechselklang**.

Diese Klausel nennen wir auch **Venezianische Klausel**. Sie ist dadurch definiert, daß sie phrygisch die Unteroktave zur Ultima erreicht (E-E) und die Mollterz G bringt, welche wiederum die Quinte H zu einem strebigen Ton macht. Würde sich das H nach C auflösen, hätten wir C-Dur und damit die Basiskonsonanz der Untersext bzw. - als Umkehrung - der Unterterz erreicht.

Die beiden Basiskonsonanzen der Unterterz und Unteroktave stehen also im Verhältnis eines Leittonwechselklangs zueinander, wenn die Unteroktave, als Venezianische Klausel, die Mollterz auf der Ultima bringt.

Beispiel e ist eine Ausnahme in dieser Beispielsreihe, da hier die Ultima unterquintiert wird. Ich habe es trotzdem mit hineingenommen, weil die Mollterz auch innerhalb einer Acquiescens die Quinte strebig macht. Hätten wir ein Cis im Tenor, wäre eine Unterquintierung nach d-moll möglich, und die Klausel wäre *dissecta desiderans*, „abgeschnitten und sich wei-

ter wünschend“. Das ist durch das C im Tenor aber vereitelt. Dafür wird die Quinte leittönig dynamisiert: E möchte nach F (Sopran).

Wir können also nochmals die These zulassen, daß die Mollterz die Quinte dynamisiert. Die Durterz aber nimmt der Quinte gewissermaßen die „Last der Strebigkeit“ ab.

Bleiben wir noch einen Moment bei Beispiel d. Die venezianische Klausel bietet die überaus reizvolle Möglichkeit, die Mixturstimme als Cantus-firmus-immanente Tenorklausel zu definieren. Was heißt das? Schauen wir, um das zu verstehen, auf die Mixturstimme im Alt. Würden wir phrygisch nach E-Dur kadenzieren, wie wir es beim phrygischen Halbschluß gewohnt sind, dann hieße diese Tenorklausel-Mixtur A-Gis. Nun aber, durch den Schritt A-G, bietet sich die Möglichkeit, einen Cantus firmus, der mit der Tenorklausel A-G endet, in diese Klausel einzubetten, so daß die phrygische e-moll-Klausel erscheint - *statt* der zu erwartenden G-Dur-Perfecta.

Eine solche Kadenz finden wir am Ende des 4. Verses der Choralbearbeitung „Aus tiefer Noth“ von Johann Walther aus dem Jahre 1524:

Die Klausel, die *naheliegend* wäre, würde über D nach G-Dur führen. Das ist auch die Kadenzebene, die Bach wählt:

Umgekehrt bringt Walther am Ende des ersten und im dritten Vers die Unterterz-Variante nach G-Dur, dort unter einer phrygischen Cantizans nach H, hier unter einer phrygischen Tenorizans.

Aus tie - fer Noth schrei ich zu Dir

Denn so du willst

5 6#

6 6 5 6#

Am Ende des ersten Verses bringt die Fassung Bachs eine Acquiescens nach E. Ein Vergleich mit der Fassung Walthers zeigt, daß die Penultima eine Tenorizans nach G naheliegender erscheinen läßt.

Aus tie - fer Noth schrei ich zu Dir

4# 2 6 6# 6 5 6#

Was wirkt stärker bei dieser Acquiescens? Der heteroleptische Charakter der Oberstimme, die „natürlich“ nach gis fallen müßte, oder der occulte Charakter, der Trugschluß also aus der Penultima einer erwartbaren Tenorizans heraus?

Eine bemerkenswerte Koinzidenz ist, daß die Fassung Bachs eine E-Kadenz bringt, wo Walther nach G-geht und, siehe oben, eine G-Kadenz, wo Walther venezianisch nach e geht. Im ersten Fall wählt Bach die weniger naheliegende Lösung, im zweiten Fall Walther.

Wenden wir uns also der Basiskonsonanz der Unterquinte zu. Die phrygische Sekunde liegt hier zwischen der 6. und 5. Stufe der Moll-Skala (oder des Äolischen):

Transvisum in **a-moll**
(Unterquinte)

Hieraus ergeben sich folgende Konstellationen:

Acquiescens nach a	Phrygische Cantizans nach E, Perfecta nach a, Acquiescens nach E	Desgleichen, mit liegenbleibendem Baß (6/4-Akkord)	Acq. nach A, Heterolepsis 5-6 im Alt	Tenorizans nach a (Quinten!)	Tenorizans nach E, Perfecta nach a, Acq. nach E
-----------------------	--	--	--	------------------------------------	---

Es stellt sich die Frage, ob A-Dur oder a-moll auf der Ultima stabil ist oder eine Fortführung verlangt. Bei den Beispielen b,c und f sehen wir, daß die Klausel nach E-Dur zurückpendelt, motiviert durch das leittönige Gis im Alt. Welche der beiden Ebenen hier tatsächlich stabil ist, muß und darf offen bleiben: *Acquiescens dissecta desiderans*. Beispiel e landet auf der Mollterz, die Unterquinte a-moll ist also relativ stabil. Beispielhaft für diese Tenorizans ist einerseits die verdoppelte Tenorklausel im Tenor (h-c), andererseits die vermindert-reinen Quinten zwischen Sopran und Alt. Die phrygische Diskantklausel wird hier in eine Diskantklausel-Mixtur umgewidmet, die eigentlich als Mittelstimme in parallelen Quartan zur Diskantklausel gis-a laufen sollte. Aus diesen Quartparallelen werden Quintparallelen, da die Mixturstimme über der Diskantklausel liegt. Eine Wendung, die wir recht häufig bei Bach finden.

Interessant sind die Beispiele mit Durterz (A-Dur), denn diese verlangen, nach d-moll fortgeführt zu werden. Die phrygische Sekunde f-e wäre dann der Schritt von der 3. zur 2. Stufe in d-moll:



Hier einige Lösungen für den mehrstimmigen Satz:

Allen Beispielen gemeinsam ist, daß sie auf der 5. Stufe von d-moll halbschlüssig einfrieren. Das entspricht der Vorstellung der *Dissecta desiderans*. Melodisch bedeutet das - für die phrygische Tenorklausel f-e im Sopran - daß sie auf dem vorletzten Ton der Skala (auf d, also d-dorisch) „hängenbleibt“. In der Begriffswelt des 17. Jahrhunderts heißt dieser Ton *Affinalis*, der „noch nicht letzte“ Ton. Die antike griechische Musiktheorie nennt den hinzugefügten Ton D **Proslambanomenos**.¹⁵

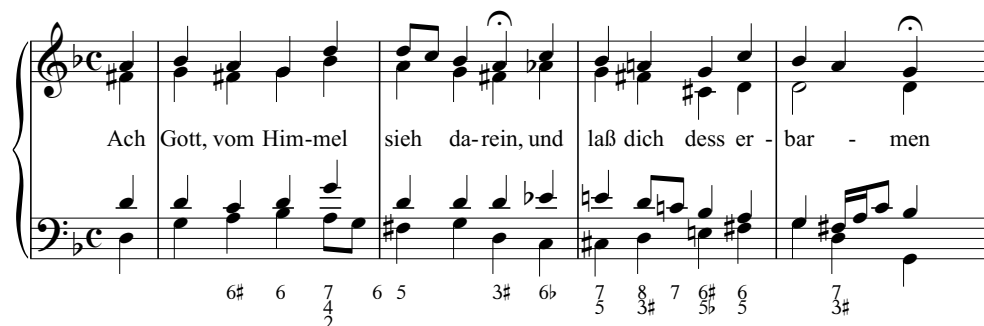
Beispielhaft dafür steht der phrygische Choral „Christus, der uns selig macht“:



Es scheint dem Ohr so, als sei der eigentliche Schlußton einer jeden Choralzeile eine hinzugefügte große Sekunde nach, ein „Proslambanomenos“, der aber zunächst nicht erscheint und nur im Imaginären, in unserer Vorstellung erklingt. Der Ansatzton zum dritten Vers, der Ton A, löst diese Vorstellung ein. Dennoch ist dieses für das Ohr befriedigende Ereignis nur flüchtig, fällt doch die Melodie wiederum ein phrygisches Tetrachord und verharret auf E, um uns den Ton d zu vorzuenthalten. Wir hören aber, daß die sinnlich abwesenden Töne trotzdem sehr gegenwärtig sind, vielleicht gerade deshalb, weil sie nicht wirklich erklingen, sondern nur in unserer Vorstellung. An- und Abwesenheit sind in der Kunst dasselbe.

¹⁵ ¹⁵ προσλαμβανομενος, griech. „der hinzugefügte Ton“, nach Ptolemaios, 3. Jh. v. Chr.

J.S. Bach, aus der Kantate Nr. 2 „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, 1. und zweiter Vers:



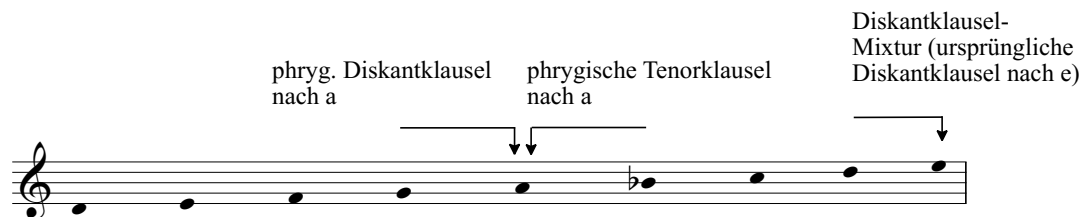
Der erste Vers hält auf dem vorletzten Ton A, der zweiten Stufe des Modus g-moll (dorisch), inne. Er kadenziert also phrygisch (B-A). Die Acquiescens nach D hat die Möglichkeit, sich nach g-moll zu vervollständigen - dissecta desiderans. Der zweite Vers ergänzt den Proslambanomenos g und damit auch die Perfecta D-G.

Dieser Choral ist ein Musterbeispiel dafür, wie sich eine Melodie so verhält, als stünde sie im 1./2. Kirchenton, also im dorischen. Erst in der Schlußklausel nämlich offenbart sie sich als phrygische Melodie:



Hier fermatiert die Melodie auf der zweiten Stufe, die so zur ersten Stufe des Phrygischen wird. Die Melodie friert auf der zweiten Stufe ein. Der Proslambanomenos erscheint nicht mehr, wird aber in unserer Fantasie ergänzt: das macht das Faszinierende und Schwebende dieses Melos aus. Bach unterstützt diese (wenn man so will) „erzwungene“ Fermate, indem er die Acquiescens nach D nicht wiederholt, sondern den Baß in die Unteroktave A steigen läßt, über die phrygische Diskantklausel g-a. Nunmehr erwarten wir die Acquiescens A-d-A als Anhang. Doch der Satz stagniert auf der Perfecta a-d. Also doch eine Klausel nach D, nur nicht (wie zuvor) direkt als plagale Wendung g-D, sondern mit eingeschobener Perfecta A-D. Dennoch wirkt hier der Satz eigenartig halbschlüssig, abgeschnitten, trotz Perfecta wie eine Dissecta. Denn wir erwarten nochmals einen A-Dur-Akkord, die Ultima des Plagalschlusses d-A. Diese erklingt, dochtut sie das in der Stille jenseits des Doppelstriches.

Eine interessante Konstellation erhalten wir dann, wenn wir das Phrygische nach E in einen phrygischen Zusammenhang nach A einordnen; ich nenne das eine *doppelt-phrygische* Konstellation:



Die phrygischen Prinzipalklauseln liegen um den Ton A herum, den wir als Quinte von d-moll auffassen. Die ursprüngliche Diskantklausel d-e wird dann zur Diskantklausel-Mixtur. Das allerdings ist heikel: denn liegt diese Stimme über der „eigentlichen“ Diskantklausel g-a, ergibt das Quintparallelen. Also darf das g nicht nach a, sondern muß heteroleptisch abspringen.

Two musical staves, labeled 'a' and 'b', showing phrygian cadences. Staff 'a' shows a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. Staff 'b' shows a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. Above the staves, labels indicate 'Tenorizans nach a (vermindert-reine Quinten)' and 'Vermeidung der reinen Quinten im Phrygischen zur Unterquinte A: Diskantklausel springt nach e ab statt nach a zu steigen'.

Dem Beispiel a sind wir bereits beim Transvisum durch die Tonalität a-moll begegnet. Die halbtönige Diskantklausel im Alt läßt diese Anordnung der Stimmen konzessionslos zu, denn die vermindert-reinen Quinten sind kein Problem. Die phrygische Variante unter b aber zwingt die Diskantklausel g-a, in die Quinte abzuspringen. Dazu folgendes Beispiel:

J.S. Bach, aus der Kantate 153, „Schau lieber Gott, wie meine Feind“:

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. Below the staff, labels indicate '6 4# 2', '6', '7 5b', '6#', '6', '6', and '3#'.

Der Satz beginnt mit einem Sekundakkord, ebenso wie die Choralbearbeitung „Aus tiefer Noth“ von Bach. Welchen Ton könnte der Baß *vor* dem ersten Akkord haben? Wenn es ein E wäre, wäre der Ton D, mit dem eigentlich der Satz beginnt, Durchgang. Würde der Baß schon auf D liegen, wäre der Sopran der Agens, der den Baß nach unten drückt. Der Choral blendet also hinein in einen imaginär vorbereiteten Prozeß. Der eigentliche Beginn dieser Musik liegt in der Stille vor dem Auftakt.

Nun zur Kadenz. Takt 3 auf 1: Der Baß könnte, in Gegenbewegung zum Sopran, über phrygische Tenorizans nach E-Dur fallen - das wäre die naheliegende Kadenz. Doch er entscheidet sich im letzten Moment anders und bringt die phrygische Tenorizans b-a. Die Oberstimme wird zur Diskantklauselmixtur, die eigentliche Diskantklausel liegt im Tenor und heißt g-a. Direkt kann deren Ultima G nicht nach A steigen wegen der so entstehenden Quintparallelen. Die eingefügte Heterolepsis D-A fängt das auf, aber auch nur dann, wenn man den *Integer Valor*, den *kontrapunktischen Zählwert* auf Achtel heranzoomt. Auf Viertel bezogen bleiben die Parallelen, mindestens als Akzentquinten, erhalten.

Dieser Sprung D-G, gewissermaßen „aus der Not geboren“, entspricht der *untransponierten Baßklausel* nach A.

Aus den phrygischen Klauselvarianten ergibt sich, daß wir die Ultima mit drei verschiedenen *Basiskonsonanzen* versehen können: der Unteroktave, der Unterterz und der Unterquinte. Hier diese varianten Klauselbildungen, dargestellt an der Kadenz zum dritten Vers des Choral's „Jesu Leiden, Pein und Tod“:

a

dei - ne Wun - den Kron' und Hohn UV

3#

b

dei - ne Wun - den Kron' und Hohn UIII

6 7 6#

c

dei - ne Wun - den Kron' und Hohn UVIII

7 6 5 6# 3#

Vergleichen wir in diesem Zusammenhang zwei kantonale Bearbeitungen des Chorals „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ - eine frühere von Hans Leo Haßler und eine spätere von Johann Hermann Schein:

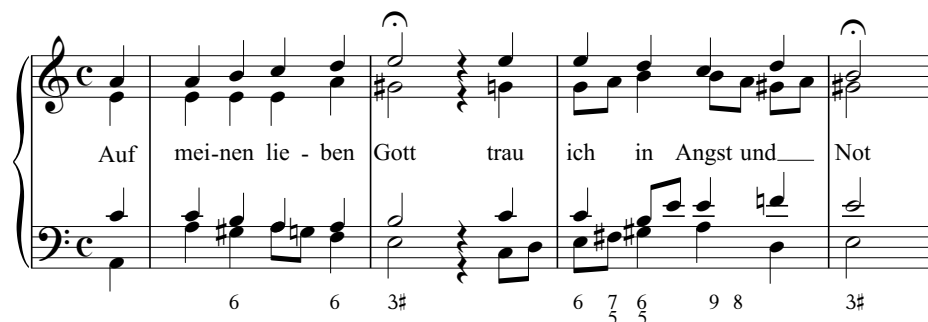
The image shows a musical score comparing two settings of the chorale "Erhalt uns Herr bei deinem Wort". The top system is by Schein (1627) and the bottom system is by Haßler (1608). Both are in G minor, 8-measure phrases. The lyrics are: "Er - halt uns Herr bei dei - nem Wort, und steur des Bapsts und Tür - cken Mord, die Je - sum". The score is written for a single melodic line with a basso continuo line below it. The notation includes various phrygian cadences and chromaticisms, particularly in the second measure of each system where the text "und steur" appears. The Haßler version shows a more complex chromatic pattern in the second measure, while the Schein version is more straightforward.

Der zweite Vers („und steur...“) ist gekennzeichnet durch die sich wiederholende Wendung c-d, eine phrygische Diskantklausel. Eine solche Wiederholung heißt im Kontrapunkt *redicta* (lat. „redicere“, noch einmal sagen). Dieses fordert unterschiedliche phrygische Klauselvarianten geradezu heraus. Hier sieht man sehr schön, daß beide Fassungen die Unterterz und Unteroktav abwechselnd verwenden, so, als wolle Schein der Fassung von Haßler eine gewissermaßen symmetrische Antithese gegenüberstellen. Das d-moll in Takt 4 auf drei bei Haßler ist eine venezianische Klausel und kann, als Riemannscher „Leittonwechselklang“ mit strebiger Quint, als vorgehaltenes B-Dur gehört werden.

Betrachten wir den Umbruch zum nächsten Vers („die Jesum...“). Hier ist die Fassung von Schein interessant: die beiden phrygischen Kadenzvarianten B-Dur und D-Dur folgen unmittelbar aufeinander. Darin liegt eine wesentliche Wurzel dessen, was die funktionale Harmonik ein paar Jahrhunderte später *Mediantik* nennen wird.

Eine solche Unterterzierung am Zeilenumbruch ist sehr häufig und hält sich als stilistisches Idiom über die Zeiten hinweg. Vom mittleren, langsamen Satz des dritten Brandenburgischen Konzertes etwa hat Bach nur zwei Akkorde notiert: eine phrygische Tenorizans nach H-Dur. Der letzte Satz, der unmittelbar anschließt, beginnt mit G-Dur.

Bach, „Auf meinen lieben Gott“, aus der Kantate 188 „Ich habe meine Zuversicht“:



Bach, Englische Suite g-moll, Sarabande, Doppelstrich: Diesseits kadenziert der Satz phrygisch nach D-Dur, um dann in der Unterterz B-Dur zur zweiten Hälfte anzusetzen:



Allerdings erscheint nicht B im Baß, sondern der Baß bleibt liegen und installiert über sich die Mollterz mit kleiner Sexte. Bei Schein bleibt das d in der Oberstimme liegen.

In beiden Fällen sprechen wir von **Liegetoneinfärbung**. Das ist eine wichtige Kategorie in der Geschichte der Mehrstimmigkeit, besonders mit Blick auf das Phrygische. Liegetoneinfärbung und Basiskonsonanzen liegen außerordentlich dicht beieinander. Die Liegetoneinfärbung ist seit Schubert eine der wichtigen Kategorien romantischer Harmonik. Bei Schubert, in der Klaviersonate B-Dur op. posth., fällt im ersten Satz der Baß von B in die Unterterz Ges über den ebenso berühmten wie erschütternden Triller:



Der Umstand, daß speziell E-Dur und C-Dur gleichermaßen aus dem Phrygischen abgeleitet werden können und gleichzeitig im Phrygischen angelegt sind, zeigt sich auch daran, daß diese beiden Tonarten einander in nicht wenigen Werken ein eindrucksvolles Spannungsfeld bieten. Ich denke an den langsamen Satz der 4. Sinfonie von Brahms, der in C-Dur beginnt und dann die phrygische Diskantklausel D-E unteroktaviert nach E-Dur. In der „Waldsteinsonate“ Beethovens führt der rhythmische Impuls des Beginns von C-Dur in das kantable E-Dur des Seitensatzes. Und bei Bruckner zu Beginn seiner 7. Sinfonie in E-Dur wird die Ausgangstonart bereits im 3. Takt nach C-Dur unterterziert. Bei Brahms umgibt diese Wendung tatsächlich eine archaische kontrapunktische Aura. Bei Beethoven steht diese Wendung im Dienste eines dynamischen strukturellen Prozesses und bei Bruckner haben wir es mit einer Einfärbung des tonartlichen Raumes zu tun. Alle drei Beispiele aber gehen auf die verschiedenen Möglichkeiten zurück, im alten Stil das Phrygische zu fassen.

Zurück zu dem Choral „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“. Bach folgt mit seiner Aussetzung aus der Kantate „Bleib bei uns Herr, denn es will Abend werden“ der Aussetzung Scheins:

und steu - re dei - ner Fein - de - Mord

6 5 6 4 3 3#

Bach, "Erhalt uns Herr bei Deinem Wort",
2. Vers, aus der Kantate "Bleib bei uns Herr,
denn es will Abend werden"

Interessant ist hier, auch im Vergleich mit Haßler, die Harmonisierung der fallenden Terz („deiner“). Die Oberstimme wird als Diskantklausel nach Es gedeutet, die aber in die Quinte fällt (D-B statt D-Es). Der Baß hat die Terzfall-Alt-klausel dazu, also Altizans. Würde der Alt von B nach Es fallen, hätte er die Baßklausel dazu. Aber er bringt den Ton D auf der Ultima. Dieser Ton, der die Quinte über dem Baß ist, ist strebig, er will nach Es: also wiederum ein *Leittonwechselklang*. Schein macht es genau so. Bei Haßler aber wird der Terzfall im Sopran als einfache Alt-klausel gedeutet in g-moll gedeutet.

Schein, 1627

Haßler, 1608

Er - halt uns Herr bei dei - nem Wort, und steur des Papsts und Tür - cken Mord, die Je - sum

Er - halt uns Herr bei dei - nem Wort, und steur des Papsts und Tür - cken Mord, die Je - sum

Michael Prætorius, Erhalt uns Herr bei deinem Wort, aus der „Musiae Sioniae, Theil 2“, Nr XXIII:

(Chor 1) , (Chor 2)

und steur des Papsts und Tür - cken Mord, und steur des Papsts und Tür - cken Mord

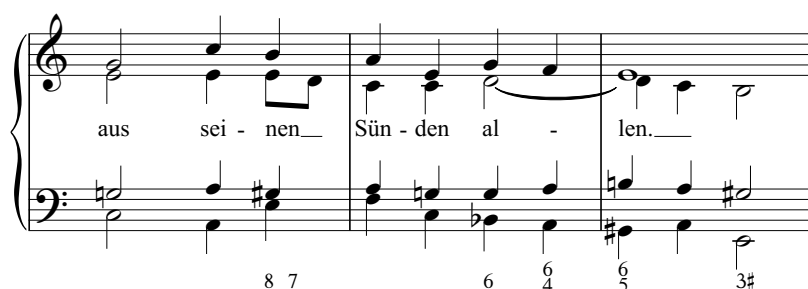
Prætorius bringt dieselbe Wendung in Chor 1. Die phrygische Diskantklausel wird dreimal in B-Dur formuliert. Die letzte Fassung aber unterquintiert nach g-moll - ein Novum bei unserem Spaziergang durch die verschiedenen Versionen.

Werfen wir nun einen Blick auf die Schlußkadenz des Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ aus der Matthäusp passion J.S. Bachs. Diese herrliche Klausel ist eine Art enzyklopädischer Zusammenfassung der phrygischen Basiskonsonanzen auf engem Raum und taugt als komprimierte *Memorierformel* des bisher Dargestellten

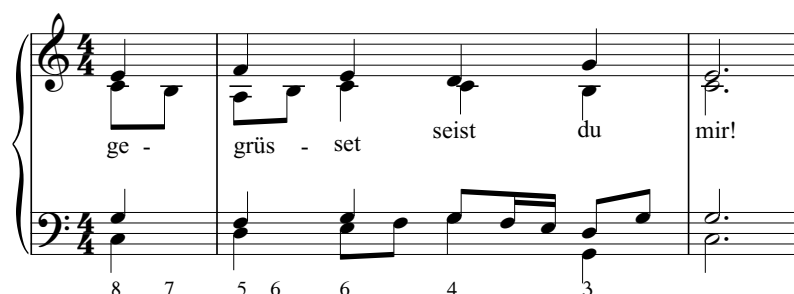
kraft dei - ner Angst und Pein.

6 5 6 6 4 8 7 6 5 6 5 3# 3#

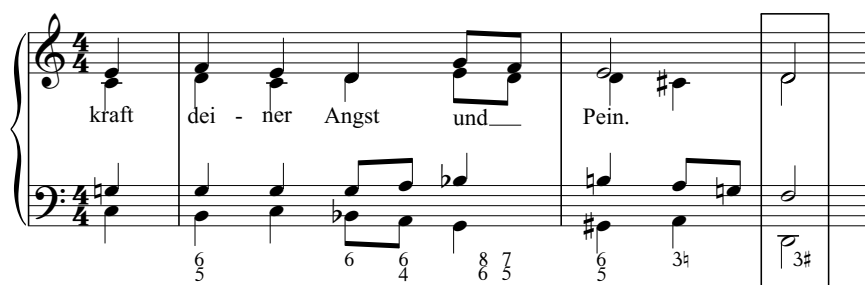
Die Schlußkadenz der Choralbearbeitung von „Aus tiefer Noth“ aus der Kantate Nr. 39 von J.S. Bach sieht auch so aus:



Zunächst wird die phrygische Tenorklausel f-e nach C unterterziert (Takt 1 „deiner“). Die Schlußkadenz des Chorals „Du edles Angesichte“, auch aus der Matthäuspassion, bleibt in der Tonalität dieser Unterterz.



Im Folgenden umkreist der Baß den Ton A über Tenorizans b-a und Cantizans g-a, beide phrygisch. (Die leittönige Verschärfung der Cantizans gis-a im dritten Takt ist ein Ornament chromatischer Folie, ändert aber zunächst am Gerüstsatz nichts). Durch den Ton B im Baß (und, umkreisend, im Tenor) ist eine Kadenz in d-moll naheliegend:



Gemessen daran friert die originale Klauselbildung auf der Affinalis ein; die „hypothetische“ d-moll-Kadenz ergänzt den Proslambanomenos. Durch die Fermatierung auf E im Beispiel zuvor wird die phrygische Tenorklausel f-e in die Tonalität E/a als Acquiescens eingepaßt. Bach faßt also die phrygischen Klauselvarianten E,C,A und d auf knappem Raume als inte-

grierende Fortschreitung zusammen. Man kann den Gerüstsatz dieser umkreisenden Klausel wie folgt herleiten:

Acquiescens und Perfecta nach d:



Das Ganze mit Umkehrungen: der Baß und der Tenor umkreisen die Oberquinte A gegenläufig:



Diese Umkreisung um die Oberquinte herum nenne ich **zirkulierende Kadenz**. Die Zirkulation aber kann prinzipiell um jede Stufe der Skala erfolgen, auch um die vierte Stufe herum. Wir definieren also den Ton A als vierte Stufe von E-Dur und implementieren die Akzidentien gis und h, um diesen Vorgang chromatisch zu unterstützen. Die Ultima fällt eine Quarte nach A. Die Penultima der vorherigen Diskantklausel cis-d wird imperfiziert.



Wenn wir uns vornehmen, die vorherige Ultima D zu halten, diese aber nicht über Perfecta V-I, sondern über Acquiescens IV-I zu erreichen, müssen wir ein kleines sequenzielles Fontesegment in die Kadenz integrieren:



Bach, Weihnachtsoratorium 1. Teil, Gelobst seist du, Herr Jesu Christ, Schlußkadenz:

Alle Ultimaes phrygischer Klauselvarianten stehen im Abstand einer fallenden Terz zueinander. Sie ergeben also, wenn sie hintereinander erklingen, eine Kette ständiger Unterterzierung.

Josquin, Missa Pange Lingua, Zweites Kyrie, Schlußklausel mit Vorfeld:

Die Schlußklausel wird von einer *redicta* eingeleitet. Diese entfaltet durch die mehrfache Wiederholung die Wirkung eines sich beschleunigenden Strudels. Besonders reizvoll ist dabei die *Venezianische Klausel*, die immer wiederkehrt (d-e im Baß, harmonisch d-moll/e-moll). Sie ist eingebunden in eine vollständige *Ruggiero-Klausel* c-d-e. Das e-moll verleiht, wie wir bereits mehrfach gesehen haben, der Quinte H einen Aufwärtsimpuls nach C. Die phrygische Diskantklausel d-e im Sopran entläßt uns schließlich aus dieser Strudelbewegung. In den drei letzten Masuren bringt der Baß alle phrygischen Basiskonsonanzen in Gestalt einer terzweise fallenden Linie: Untersext G, Unteroktav E, Unterterz C, Unterquint A - um dann venezia-

nisch in die Unteroktave E über *Acquiescens* einzukadenzieren. Diese *Ultima* von Josquin *ohne Terz* ist wahrscheinlich die stabilste phrygische Variante überhaupt. Sie hat keine Mollterz, die die Quinte zum Leitton macht, und keine Durterz, die selbst Leitton ist.

Ein vierfacher Terzschrift setzt voraus, daß die Baßlinie auf der Untersext ansetzt. In dem Josquin-Beispiel ist das der Ton G. Dieser ist Terz von e-moll, also eine bloße Umkehrung, kann aber auch als eigenständige Basiskonsonanz begriffen werden. Bei Bach finden wir eine solche Ausformulierung des Phrygischen nicht allzu oft, wie z.B. in der Kadenz des ersten Verses aus dem Choral „Wer hat dich so geschlagen“ aus der Johannes-Passion:

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b', representing different versions of a cadence from J.S. Bach's chorale 'Wer hat dich so geschlagen'. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics 'Wer hat dich so geschlagen' are written below the notes. Staff 'a' is the original version, and staff 'b' is a suggested alternative. The bass line in both versions starts on G (the fifth of the key). In staff 'a', the bass line moves G-A-B-A-G-F#-E-D-C-B-A. In staff 'b', the bass line moves G-A-B-A-G-F#-E-D-C-B-A, but with different fingering and phrasing. Fingering numbers are provided for the bass line: 7, 5, 2, 3, 4, 6, 5, 4, 3, 6 for version a and 7, 5, 2, 3, 4, 6, 5, 6, 5 for version b.

Fassung a ist das Original. Takt 2 auf 1: Die Quinte im Quintesextakkord ist *Patens* und löst sich nach *cis* auf. Dieser Ton aber ist *Quarte* über dem Baß und daher nicht stabil. Er muß - achterweise - als relativ betonter Durchgang in die Terz a durchgehen. Nun fällt der Satz als *Fauxbourdon* in die *Diskantklausel-Penultima* Eis. Dieser Baßton ist Untersext zur Oberstimme.

Ich würde die Fassung b als naheliegender empfinden. Der Quintsextakkord wird nach oben gezogen in einen weiteren Quintsextakkord, der nach oben ins A gezogen wird. Mit anderen Worten: Der Baß bildet eine *Ruggiero-Klausel* nach A in die Basiskonsonanz der Unterterz.

Unterterzierungen bilden im 19. Jahrhundert eine wichtige Kategorie romantischer Harmonik und sind, wie das Josquin-Beispiel zeigt, äußerst archaisierend im Kontext des roman-

tischen *Historismus*. Im ersten Intermezzo aus op. 119 von Johannes Brahms hält der Komponist bei der Unterterzierung nicht auf der Quinte inne, sondern führt sie sogar bis in den dissonanten Bereich der Untersept und Unternote hinein. Der Liegeton in der Oberstimme wird auf engem rhythmischen Raum immer wieder neu eingefärbt. Der Satz ist Baßlos, gewissermaßen „Lichtmusik“.

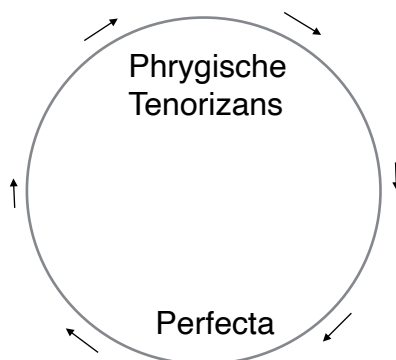


Brahms, 4. Sinfonie, Passacaglia:

Nach 7 fallenden Terzen schließt sich der Kreis wieder man kehrt zu dem Ton zurück, von die Unterzierung begann (E). Durch den Dreivierteltakt ergeben die Akzente auf den Einsen der Takte ein sekundweise steigenden Linie, die dem Passacaglia-Baß entspricht (E-Fis-G-A). Diese Sequenz ist also **gleichzeitig terzweise fallend und sekundweise steigend** - je nachdem, welche rhythmische Einheit, das heißt welchen *Integer valor*, das heißt welche *Artikulation* ich wahrnehme.

Der Aspekt des Phrygischen II

Phrygische Tenorizans und Perfecta - Sekundfall und Quintfall



Noch einmal zu Mozart zurück, jenem Abschnitt aus der Klaviersonate B-Dur, den wir im Rahmen der Occulta in Verbindung mit der phrygischen Tenorizans betrachtet haben:



Nach der Occulta nach Ges ist es die doppelt-leittönige Tenorizans (phrygische Tenorizans und leittönige Diskantklausel), die im fünften Takt nach f zurückkadenziert. An genau dieser entsprechenden Stelle steigt Schumann in sein Lied Nr. 12 „Am leuchtenden Sommermorgen“ aus dem Zyklus „Dichterliebe“ ein. Das Lied beginnt, wie bei Schumann so oft, mit einer phrygischen Tenorizans. Es blendet sich ein, ohne einen definierten, klaren Beginn zu setzen. Es beginnt „mittendrin“, die Musik wird, wie es Gustav Mahler einmal formulierte, „vor unseren Ohren geboren“. Wir werden Zeugen eines „Werdens“, eines allmählichen Entstehens, und gleichzeitig eines Ausatmens.



Das fordert - in der Zeit - zwei Dinge heraus: Erstens der Frage nachzugehen, wie wohl der imaginiäre Anfangstaktaussehen könnte. Ein Beginn in B-Dur inst ebenso denkbar wie auf

der 5. Stufe F-Dur. Dann wäre der erste „reale“ Takt des Werkes eine Occulta. Doch wie immer sich unsere Fantasie entscheidet: es ist *unsere* Fantasie, uns den möglichen beginn ergänzend vorzustellen. Die zweite Aufgabe, die dieses bemerkenswerte Vorspiel in sich trägt, besteht darin, weiterentwickelt, entfaltet zu werden:



Vielmehr möchte ich versuchen, diese berückende Musik Schumanns zum Anlaß zu nehmen, folgende vereinfachende Abstraktion zu wagen:

Das Wesen der Occulta besteht darin, *statt* eine Quinte zu fallen eine Sekunde zu steigen oder zu fallen. Die Trugschlüssigkeit liegt also im Spannungsfeld zwischen Quint- und Sekundfortschreitung. Die Kategorisierung der Normklauseln, wie sie uns Prinz am wohl detailgetreuesten zur Verfügung stellt, beschreibt die Occulta als *Sekundschritt statt eines Quintschrittes*. Die Tonalität der Blumenmusik in dem Lied Schumanns eröffnet sich uns umgekehrt: Der Baß schreitet eine *Quinte abwärts* (bzw. Quarte aufwärts) statt eine *Sekunde abwärts*, das heißt: Die zweite Takthälfte („sprechen die“) ist dem Anfangskkord des Vorspiels vollkommen identisch. Nur: dort, am Anfang des Klaviervorspiels, fällt das Ges nach F (phrygische Tenorizans), jetzt fällt es eine Quinte (Ges-Ces, enharmonisch Fis-H). Übergeordnet hat der erste und dritte Akkord (B und Ces) einen trugschlüssigen Anteil, wenngleich es fernliegt, hier es-moll als lokales tonales Zentrum anzunehmen.

Das nunmehr erreichte Ces-Dur (enharmonisch H-Dur) könnte nun wieder zurück nach B fallen. Dann hätten wir die Konstellation Ces im Baß und A in der Oberstimme, die sich als Diskant- und Tenorklausel auf B vereinen könnten. Doch hier greift die von Schumann notierte Enharmonik - der Blumengesang ist im hochchromatischen Bereich angesiedelt. Wir sehen im zweiten Takt H-Dur, mit Sept und Non, das die Möglichkeit hat, als Dominante nach e-moll zu gehen - also die gleiche Bewegungsverwandlung wie der Anfangsakkord über Ges, nur eine Quinte tiefer. Doch löst sich der Quintfall nach e-moll diesmal nicht ein. Der Baß schreitet abermals eine Sekunde aufwärts nach C-Dur. Wieder eine Occulta - Die Frage ist nur, ob man sie als solche wahrnimmt oder ob sie nicht eher wirkt wie ein harmonischer Schnitt, ganz dem Text gemäß („ich *aber* bleibe stumm“ - die Perspektive wechselt von der Blumenwelt zurück zur Welt des Wanderes). Hier hält die Kategorie der *Farbe* Einzug in den musikalischen Satz. Aus dem kontrapunktischen Konstrukt wird das impressionistische Licht geboren.

Der Baß steigt also eine Sekunde (H-C) *statt* eine Quinte zu fallen (H-e), die wiederum *anstatt* eines Sekundfalls nach B gestanden hätte (Ces-B). Das nunmehr erreichte C-Dur erhält die kleine Sept B. Dieser Ton ist auf das vorangegangene H bezogen enharmonisch als Ais zu verstehen. Auch der Ton C im Baß trägt, gemeinsam mit diesem Ais, das Potenzial einer phrygischen Tenorizans nach H in sich. Doch es ist B, und dieser Ton führt den Baß statt einer Sekunde abwärts eine Quinte abwärts nach F. Dieses F-Dur ist Dominante von B-Dur. Würden wir auch hier den Ton Es in Dis verwandeln, erhielten wir eine phrygische Tenoriz-

ans nach e. Die Ebene e-moll steht also zweimal im Raum, gewissermaßen als imaginäre Instanz, ohne je zu erklingen.

Die drei kadenziellen Schlußakkorde, die Abfolge C-F-B also, entspricht einem kleinen Fauxbourdon-Quintfall.

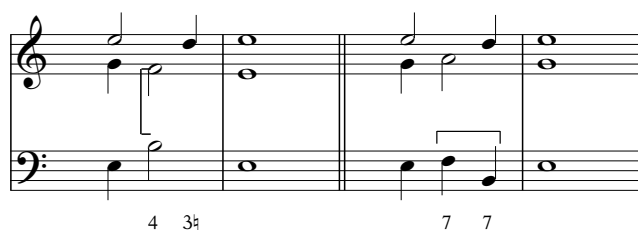
Interessant ist, daß in diesem, wie ich finde, überaus faszinierendem und für die Harmonik der Romantik beispielhaftem Lied eine Konsequenz besonders deutlich wird, die sich aus der Ambivalenz von sekundweiser und quintfälliger Fortschreitung geradezu zwangsläufig ergibt: das Phänomen *tritonischer Distanz*. Diese erscheint in in diesen drei Takten zwischen Ges (Fis) und C und zwischen Ces (H) und F. Lassen wir die latente Ebene E als Hypothese zu, ergibt sich sogar noch ein dritter tritonischer Abstand, nämlich der zwischen B und E.

Ich möchte nun diese Stelle bei Schumann historisch aus dem Aspekt des Phrygischen entwickeln.

Wenn wir von einer Clausula perfecta ausgehen, so erzeugt die phrygische Tenorizans über dem Baß eine verminderte Quinte über dem Baßton der Penultima. Auch die Terz ist klein, da die phrygische Diskantklausel einen *Ganzton* nach oben steigt. Ich spreche in diesem Zusammenhang von *Terz-Quinteintrübung*.



Die Oberstimmen haben F und D statt Fis und Dis. F bildet durch die phrygische Eintrübung eine verminderte Quinte über dem Baßton H. Verschränken wir F und H im Baß, so erhalten wir folgende quintfällige Fortschreitung:



Der verminderte Quintschritt liegt im Baß. Er verbindet die phrygische Tenorizans F-E mit der Perfecta H-E. Der Sprung zwischen den beiden Penultimae erzeugt die verminderte Quint

und kann - nach Riemann - als „totes Intervall“, und daher auch als Heterolepsis aufgefaßt werden. Beide Töne, H und F, stehen in Bezug zu E, aber nicht in Bezug zueinander.

Arcangelo Corelli, Concerto grosso op. 6,8 („Weihnachtskonzert“), Grave, Takt 13-19:

7 3# 6 7 6 7 3 6 4 4 6 5 9 8 7^b 3^b 6^b 6 5 3^b 4[#] 6 7 6^b 7 3[#] 6 6 5 4 3[#] 3^b

Wir sehen hier an der markierten Stelle diese „tritonische“ Fortschreitung (As-D). Ziel ist G-Dur. As ist Penultima der phrygischen Tenorizans As-G, D gehört zur Perfecta D-G. G-Dur erscheint verzögert im übernächsten Takt.

Ich möchte nun diese Stelle auf die Musik Schumanns zuentwickeln. Zunächst transponiere ich den betreffenden Takt eine große Sekunde tiefer, um das gleiche tonartliche Spektrum wie Schumann zu erhalten.

7 6^b 7 3[#]

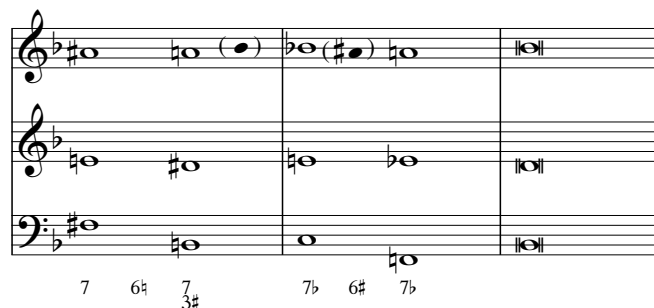
Es gibt eine Verbindung zu Ges und F (phrygische Tenorizans), C und F (Perfecta), F und B (Perfecta) und C und B (Tenorizans). Keine Verbindung gibt es von Ges nach C. In der Literatur wird dieser Schritt als *tritonische Distanz* oder *tritonische Distanzharmonik* bezeichnet.

Nun „verschiebe“ ich diesen Tritonus von der drei auf die vier.

7 6^b 6^b 128 7^b

Jetzt gibt es eine Verbindung zwischen Ges und Ces, aber keine mehr zwischen Ces und F. Nunmehr ist die Tenorizans zur Ultima B-Dur phrygisch.

Ich fasse diese beiden Varianten als These und Antithese auf und vereine sie auf folgende Weise zur Synthese; Ges und Ces wird dabei zu H und Fis enharmonisch verwechselt:



So haben wir das Gerüst des Schumann'schen Satzes gewonnen, der, wie ich finde, kombinatorisches Meisterstück ist. Der harmonische Kern ist der äquidistante Quintfall Ges-Ces /F-B. Ges aber strebt nach F und Ces nach B. Diese beiden Tenorizans-Wendungen sind im Quintfall miteinander verschränkt. Die beiden Strebetöne Ges und Ces stabilisieren sich kurz durch ihr quintweises Aufeinandertreffen (wie eine Perfecta).

Darüber hinaus treffen Fis-H und C-F aufeinander. Lässt man die chromatische Folie weg, sehen die beiden Takte aus wie ein Kadenzbaß I-IV-V-I in F-Dur (F-B-C-F). Die Trennung zwischen H und C kann man als Occulta hören, was (latent) e-moll die Bühne betreten lässt. Mehrere phrygische Tenorizans-Wendungen sind implementiert: Ges-F, Ces-B, C-H (rückwärts gelesen am Übergang zum ersten zum zweiten Takt, dann wäre b in Takt 2,1 als Ais zu auffassen). Dadurch entstehen zwei tritonische Distanzen: Ges-C und Ces-F. Ges und C haben F als Ultima, Ces und F führen uns in die Ausgangstonart B. Was die Sekundschritte im Baß angeht, so sind es nicht nur die phrygischen Tenorizans-Wendungen, sondern auch die Occultae, die den Satz bestimmen: B und Ces (enharmonisch H), H und C. Ces steht dabei in einem neapolitanischen Verhältnis zu B.

Schumann braucht dieses kristalline Konstrukt, um etwas zu erzeugen, was wie in kaum einem anderen Lied dieser Zeit in Musik gegossen ist: das *Licht* und die *Farbe*. Das ist eigenartig, denn damit assoziieren wir zuvorderst die *Plein-Air-Malerei* der Impressionisten oder die flüchtigen Lichtvisionen Turners. Im Freien hingeworfene Farbschleier mit dem selbstauferlegten Verbot der Nachkorrektur im Atelier. Hier, in der Musik, vereinen sich diese beiden Instanzen, der kontrapunktische Konstrukt und die Farbe, mehr noch: Damit eine solche Licht-Musik des Morgens die Blumen mit unendlicher Zartheit sprechen lassen kann, bedarf es einer kühnen und vielleicht auch kühlen Beherrschung der Kunst der Mehrstimmigkeit.

Kategorien des Unvollkommenen

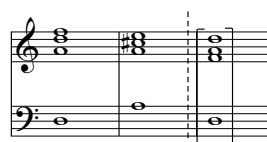
Hier die zusammenfassende Ordnung der Klauseln nach Printz:

Clausula formalis perfecta

Totalis (Ganzschluß)



Aquiescens (Plagalschluß)



Clausula formalis imperfecta

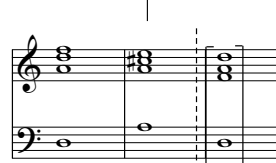
Ordinata
(stufenweise)

Saltiva
(Altklauselimperfektion)

Dissecta desiderans
(Halbschluß)

(Altizans)

(Moll- statt Durterz)



Adscendens
(steigend)

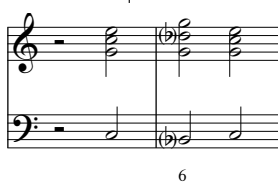
Descendens
(fallend)

Perfection
(Cantizans)

Imperfection
(Occulta, Trugschluß)

Perfection
(Tenorizans)

Imperfection
(Gegenschritt)



Dieses Schaubild gibt einen Überblick über das hierarchische Ordnungssystem, in das Printz die Normklauseln einpaßt. Wie zu sehen, sind die *Ordinatae* unter den imperfekten Klauseln dadurch definiert, daß der Baß stufenweise voranschreitet. Doch auch die *Ordinatae* werden weiter ausdifferenziert. Die lateinischen Begriffe *Perfectior* und *Imperfectior* sind lateinische Komparative, die einen Eindruck vermitteln von der abwägenden Begrifflichkeit, derer sich Printz bemüht. „*Perfectior*“ müßte man dann so übersetzen: „Zwar imperfekt, aber doch noch perfekter als die „*Imperfectior*“-Formen, die von den *Ordinata*-Klauseln die unvollkommensten sind.“ Die *Perfectior*-Varianten haben die Diskant- oder Tenorklausel im Baß. Johann Walter nennt sie Cantizans und Tenorizans. Sie sind das Ergebnis eines Klauseltausches, oder, um einen Begriff der klassischen Lehre zu bemühen, des *umkehrbaren Kontrapunkts*: Die stufenweisen und daher umspielenden Klauseln, liegen im Baß. Der entscheidende Unterschied zu unserer heutigen Hörweise und Deutungslehre ist, daß kein Unterschied zwischen den phrygischen und authentischen Formen gemacht wird: beide sind gleichermaßen imperfekt.¹⁶

Die *Imperfectior*-Varianten verwenden eine andere Technik, nämlich die der *Ersetzung*. Die Penultima ist immer die der Baßklausel, der *Clausula perfecta*. Die Ultima aber, die wir als *Perfecta* erwarten, durch eine andere ersetzt. Das bedeutet zwangsläufig eine *Occulta*, da sich die quintfällige Baßklausel zugunsten der stufenweisen Führung „versteckt“. Daher nennt Johann Walter diese Klauseln „*Occultae*“, die „Verborgenen“. Wir haben es also bei den *imperfectior*-Formen mit „anstatt“-Wendungen zu tun, mit Trugschlüssen in moderner Begrifflichkeit. Es ist interessant, daß Printz auch die *Saltiva*, also die Altizans, dieser Kategorie zurechnet, obwohl wir es eigentlich, auch hier, mit einem bloßen Klauseltausch zu tun haben: denn die Altklausel wandert in den Baß. Printz aber sieht die fallende Terz im Baß als *Statthalter* der fallenden Quint.

¹⁶ Die halbtönige Cantizans hören wir heute tendenziell vollkommener, da wir gelernt haben, sie als dominantische Verbindung zu interpretieren. Die phrygische Vorzeichnung wird als „phrygischer Halbschluß“ verstanden und daher als Subdominante, die auf der Dominante endet.

Dieses Schaubild ist dem „Phrynis“¹⁷ entnommen. Die alleinstehenden Semibreven auf den Ultima, die keine Oberstimmen über sich haben, zeigen den Baßton, den wir erwarten würden. Dieser Ton ist in allen vier Fällen c. Im letzten, eingerahmten Beispiel zeigt Printz, daß anstelle der Ultima c die Ultima e (hier als Semiminima notiert) erscheint. Daß diese Ersetzung des eigentlichen Schlußtones gleichzeitig eine Altizans erzeugt, liegt daran, daß beide Klauseln von derselben Penultima aus starten: der Quinte g. Die Bassizans fällt von diesem Ton (hier g) eine Quint, die Altizans vom selben Ton eine Terz. Ursprünglich ersetzt die Altklausel die Baßklausel nicht, sondern ist eine eigenständige melodische Füllstimme, wenn sie in einer der Oberstimmen liegt. Liegt sie aber im Baß, kann man sie tatsächlich als eine Wendung wahrnehmen, die die Altklausel ersetzt.

In dem Notenbeispiel steht der Begriff „*Sedes Subintellecta*“. Was ist damit gemeint? Printz erklärt ihn wie folgt:

§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).

§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.

¹⁷ Wolfgang Caspar Printz, a.a.O., S. 29

Gemessen an der redundanten und verschnörkelten Sprache des Hochbarock ist diese Passage klar und präzise.

§29: Was wirklich erklingt, heißt „*Sedes expressa*“. Was wir uns vorstellen (weil wir es erwarten!), was tatsächlich aber nicht erklingt, heißt „*Sedes subintellecta*“. Das wirklich erklingende musikalische Ereignis, das die Sinne anspricht, tritt in einen Dialog mit unseren Erwartungen und Vorstellungen, die das innere Ohr und den Geist ansprechen.

§30: Sedem expressam haben nur die perfekten Klauseln, die *Perfecta totalis* und die *Acquiescens*. Interessant ist, daß Printz die Charakteristik „*Acquiescens*“ nicht alleine läßt, sondern mit dem Begriff „*Dissecta*“ zusammenbringt. Der Begriff „*Acquiescens dissecta*“ ist ein *Oxymoron*, ein innerer Widerspruch. Diese Klausel kann einen Satz vollständig zur Ruhe bringen und ist trotzdem „*dissecta*“, abgeschnitten, und damit auch „*desiderans*“, sich weiter wünschend. Sie „wünscht“ sich, mit der *Perfecta* zu schließen. Ich stelle mir die Frage nach der Verbindung beider Aussagen. Naheliegend wäre, anzunehmen, die *Acquiescens* sei eine perfekte und vollkommen schlußfähige Klausel, *obwohl* ihre eigentliche *Ultima* abgeschnitten und daher latent ist. Spannender ist die Möglichkeit, die *Acquiescens* komme deshalb zur Ruhe, *weil* sie gleichzeitig jenen offenen Rand hat, so daß deren *Ultima* in unserer Fantasie weiterschwingt und wir sie gewissermaßen „mit nach Hause nehmen“.

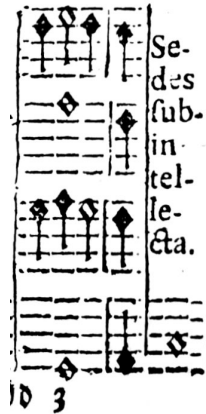
Das ist der Grund, warum die *Acquiescens* in beiden Rubriken erscheint: als perfekte und imperfekte Klausel. Dieser Umstand ist so bemerkenswert, daß ich ihm ein Extrakapitel widmen werde.¹⁸

§31: In der Rubrik „*Sedes subintellecta*“ reiht sich daher ebenfalls die *Acquiescens* ein, die auch *dissecta desiderans* ist. Er nennt sie hier sogar *Dissecta Perfecta Desiderans* und überspitzt damit ihren inneren Widerspruch. Den Vorgang des *Schnittes* zeigt er im ersten Notenbeispiel:



¹⁸ siehe das Kapitel „Anmerkungen zur *Acquiescens*“

Das dritte Beispiel erscheint in der Klauseltabelle als *Adscendens imperfectior*. Bei ihm wird die quintfällige Ultima c durch einen Sekundstieg nach a ersetzt.



Im dritten Beispiel steigt der Baß eine Sekunde in die 5. Stufe g, in die Penultima der Perfecta. Der nun fällige Quintfall wird jedoch geschnitten und ist sedes subintellecta.



Die steigende Sekunde ist hier eine *Adscendens perfectior* oder eine *Cantizans* nach g. Diese ist doppelt ganztönig: f-g im Baß und a-g als Tenorklausel im Alt. Der Sopran ist hier als Tenorklausel-Mixtur im Spiel.¹⁹

Die *Cantizans* f-g tritt hier an die Stelle der *Acquiescens* c-g. Beide sind *sedes subintellectae*, beide sind *dissectae desiderantes*.

¹⁹ Unseren heutigen Ohren mag es schwer fallen, den (modern gesprochen) Schritt Subdominante-Dominante tatsächlich als emanzipierte *Cantizans* zu hören. Leichter fällt es, wenn wir den Ton f mit einem Kreuz versehen. Im Gegenteil: nunmehr ist es uns kaum noch möglich, den Schritt fis-g *nicht* als *Cantizans* zu hören.

Cantizans + Acquiescens

Bei Bach finden wir es häufig, daß die Cantizans an die Stelle der Acquiescens tritt, besonders dann, wenn die Oberstimme eine phrygische Tenorizans hat.

J.S. Bach, *Johannespassion*, „Christus, der uns selig macht“, 3. und 4. Vers

Die Cantizans kann auch eingeschoben sein. Dann wirkt sie wie ein *Cercare della Nota* im Sinne Christoph Bernhards. Damit meint der Schüler Heinrich Schütz in seinem „Tractatus“, daß ein Zielton „gleichsam gesucht“ wird - in unserem Fall leittönig von unten.

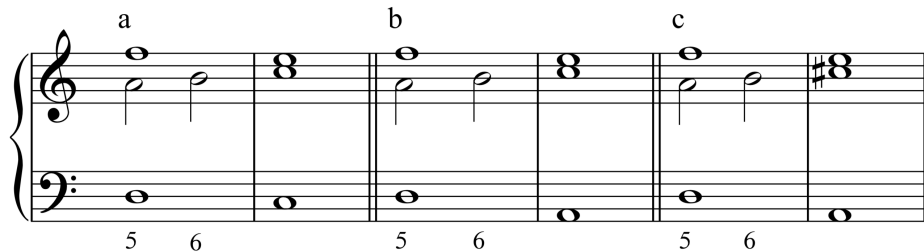
Buxtehude, *Membra Jesu nostri*, Ad manus, T 20-23:

In die Acquiescens g-d ist die Cantizans cis-d eingeschoben. Der Ton d wird im Baß von dem cis „gesucht“. Auch die Penultima der Acquiescens g bekommt eine Cantizans fis-g zur Seite. Beide Cantizans sind gewissermaßen „Adjektive“, bezogen auf die Stütztöne der Acquiescens g-d. Bemerkenswert ist hier die rhetorische Kraft der Metrik: fis ist gedehnt und erzeugt einen sprachhaften Stau, der sich in der Beschleunigung cis-d löst.

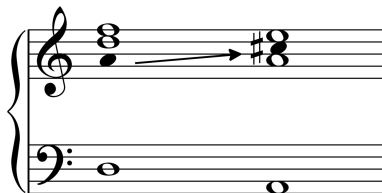
Auch können wir diese Passage sequenziell auffassen: als *Ponte*-Sequenz im Sinne Riepels. *Ponte* (ital. „die Brücke“) verbindet hier zwei Ebenen, g und d, die nicht im Sekundabstand, sondern weiter entfernt zueinander stehen. (Im Abstand fallender Sekunden erhielten wir eine Stufensequenz: „Fonte“). In unserem Fall haben sie den Abstand einer fallenden Quart, daher können wir von „Quartfall-Ponte“ sprechen.

Tenorizans + Acquiescens

Auch die *Descendens perfectior*, die Tenorizans, tritt in einen kraftvollen Dialog mit der *Acquiescens*, der *Adscendens imperfectior* (der *Occulta*) und der *Saltiva*, genauer gesagt: der Klausel „Durterz statt Mollterz“. Vorher waren es zwei, hier sind es sogar vier Klauseln, die Printz getrennt in sein System einordnet. Doch hängen sie ganz stark miteinander zusammen. Wie? Dazu folgendes kleines Beispiel:



Beispiel a zeigt eine Tenorizans nach C-Dur, beziffert mit 5-6. Die Diskantklausel h-c liegt im Alt und ist um eine Sekunde erweitert. Das entspricht der *Ruggiero-Klausel*. Die Beispiele b und c zeigen eine Acquiescens, zunächst mit Moll-, dann mit Durterz. Die Mittelstimme verbindet heteroleptisch den „natürlichen“ Alt und Tenor, und zwar in folgendem Sinne:



Vergleichen wir nun die Beispiele a und b. Eine strenge Trennung zwischen Tenorizans und Acquiescens entspricht nicht der kontrapunktischen Realität, denn es ist nur die Ultima, die beide Klauseln voneinander trennt. Der Baß fällt im Beispiel b nach a *statt* nach c. Damit ist ein wesentliches Kriterium der *Occulta* erfüllt: der Baß bringt die 6. Stufe (a) *statt* der ersten (c). Man kann also von einer *Verschränkung* beider Klauseln, der *Tenorizans* und der *Occulta*, sprechen; diese Verschränkung erzeugt gewissermaßen die Acquiescens: „Tenorizans+Occulta=Acquiescens“.

Diese Gleichung geht aber nur auf, wenn die Ultima die Mollterz hat. Die Durterz wirkt im Vergleich dazu wie ein hochchromatischer Aufriß. Die Rolle, die hier die Durterz gegenüber der Mollterz spielt, ist der ursprünglichen Einordnung von Printz entgegengesetzt. Ein Blick in die Klauseltabelle zeigt, daß ursprünglich die Mollterz eine Klausel imperfiziert,

die Printz mit dem Begriff *Saltiva* versteht. Die Durterz ist demnach naheliegend, die Mollterz weicht davon ab. Nun aber ist es umgekehrt: Denn nur mit der Mollterz trägt die Klausel die Occulta in sich. Mit der Durterz funktioniert das nicht.

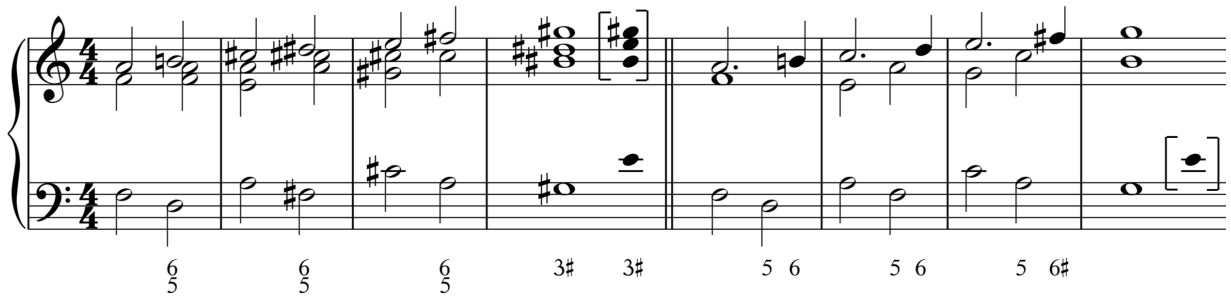
Thomas Tallis, De Lamentations Jeremiae, Incipit Ghimel, Schlußklausel:



Entstanden in den Jahren 1560-69, zeigt dieses Beispiel, wie durch die Bezifferung 5-6 die ursprünglich perfekte und natürliche Durterz wie eine künstliche chromatische Hochalteration wirkt. Es scheint, als würde die im Sopran die Diskantklausel gis-a nach ais überspielt. Das Ais im Sopran wirkt wie eine Diskantklausel-Penultima nach h, gemessen an A-Dur also eine latente *Monte-Sequenz*. Dann würden wir die *Acquiescens* h-Fis tatsächlich als *Dissecta* wahrnehmen.

Johannes Brahms sequenziert dieses Klauselelement terzweise steigend:

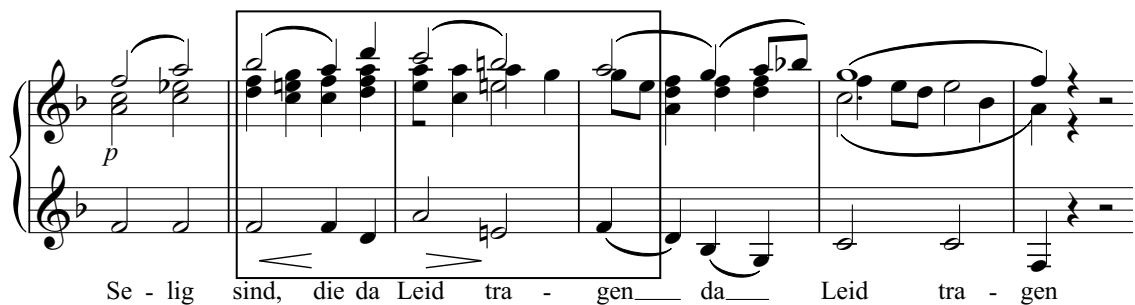
Es ist nicht nur die terzweise steigende Sequenz, die die Aussage des Textes in Musik übersetzt. Es sind die *Durterzen*, die die Aszendenz verstärken und den Satz, real sequenzierend, nach oben ziehen. Die leitereigene Fassung (mit Mollterz über a und e) wirkt dagegen geradezu entspannt:



Bach, Kunst der Fuge, Contrapunctus 5, Takt 17-21



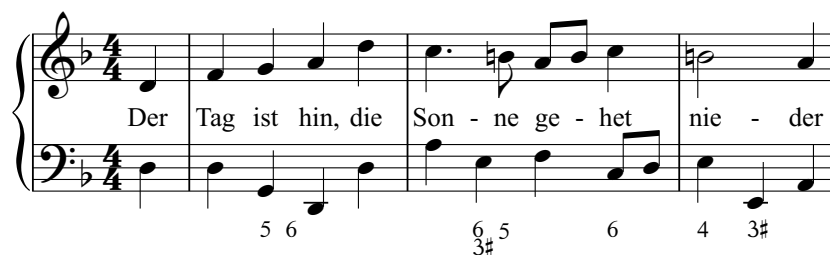
Brahms, Ein Deutsches Requiem, „Selig sind, die da Leid tragen“, Takt 196ff.:



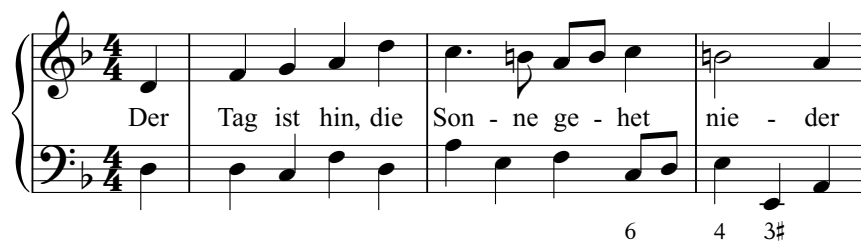
Der erste Chorsatz des Deutschen Requiems tritt an dieser Stelle in die Reprise ein. Seit je ist das für mich der der bewegendste Moment. Der Satz ist schlicht und steigt über die Acquiescens in die Mollterz über a (F-d-a), um dann über einen einfachen Pachelbelbaß zurück von a nach F zu fallen. Hier vereint Brahms die Töne e und h (T3,3) zu einem Akkord. Zwei strebige Töne finden sich also übereinander, die sich gegenseitig durch deren Quintabstand stabilisieren. Doch bleibt deren vibrierende Unruhe; sie macht ihren Zusammenklang so hell, trotz der fallenden Sequenz. Das ist ein merkwürdiges Paradoxon: die Initiale, die steigende Linie im Sopran, bringt ein deszendentes Vorzeichen (B), die fallende Linie der Kadenz ein aszen-

denes (H). Dieses H aber ist ein kirchentonales, ein dorisches Element. Gemeinsam mit der Sequenzbildung, vor allem der *Acquiescens* f-d-a, die auf das frühe 16. Jahrhundert zurückgeht, und dem schlichten Kantionalsatz bedient sich Brahms einer archaisierenden Sprache, die die Erinnerung an Schein und Schütz in sich trägt. Zudem liegt die Melodie im Alt; was auf die Vorliebe des Komponisten für diese Stimme und allgemein für die dunkle Mittelstimmenlage des vielstimmigen Satzes verweist - denken wir nur an die die „Alt-Rhapsodie“ oder an die Instrumentation etwa im langsamen Satz der 4. Sinfonie: dort verdoppelt die dunkle A-Klarinette die Violen.

Bach-Schemelli: „Der Tag ist hin“:



Hier findet sich eine ähnliche Anlage wie in dem vorangeegangenen Beispiel von Brahms. Die Mollterz auf der 3. Zeit des ersten Taktes hat eine occulte Wirkung. Würde dort der Baß als Tenorizans nach f fallen, erhielten wir einen Pachelbelbaß aufwärts, der durch den fallenden Pachelbel im zweiten Takt geschlossen würde. Das wird besonders deutlich, wenn man die Tenorizans mit der Baßklausel ersetzt. Dieser steigende Pachelbelbaß ist so organisch und naheliegend, daß die *Acquiescens* in Takt 1 nahezu zwangskäufig wie eine *Occulta* wirken muß (d statt f auf 3. Zeit):



So ist es die Kategorie des *Naheliegenden*, die hier ins Spiel kommt. Wenn man beide Beispiele hintereinander spielt, darf ich vermuten, daß das untere näher liegt als das obere. Indem wir die steigende große Sekunde g-a einer näheren kontrapunktischen Untersuchung unterziehen, kommen die *phrygischen Klauselvarianten* ins Spiel, denn g-a ist ja eine phrygische Diskantklausel. Wie wir bereits wissen, ist dieser Aspekt untrennbar verbunden mit

dem Phänomen der *Basiskonsonanz*. Die beiden vorangegangenen Beispiele bringen die Basiskonsonanz der Unterquinte und der Unterterz auf 3. Zeit. Die Unteroktave ist naheliegender erreichbar über die phrygische Tenorizans b-a; die Oberstimme ist dann Prinzipalis, also Diskantklausel.

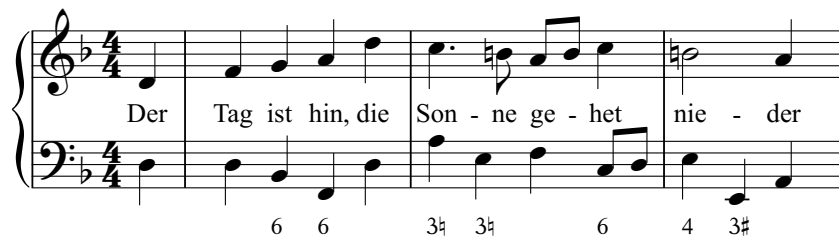


Nun greifen wir zu derselben Technik wie zuvor. Die Penultima b auf Zählzeit 2 wird eingebettet in eine *Acquiescens* nach F. Es ist nur konsequent, wie schon zuvor, so auch hier von einer *Tenorizans* + *Occulta* auszugehen,...



...,auch wenn dem Ohr die Trugschlüssigkeit dieser Stelle nicht als ein einfaches Analogon zur gantzönigen *Tenorizans*+*Occulta* erscheinen mag. Ich vermute, das liegt nur daran, daß der Trugschluß im phrygischen Kontext so gut wie nicht besprochen wird, was verständlich ist: denn die *Occulta*, die *Adscendens imperfectior*, setzt ja voraus, daß der Baß von der Penultima einer Baßklausel sekundweise steigt *statt* eine Quinte zu fallen. Doch diese Baßklausel ist im Phrygischen durch den verminderten Quintsprung von der Penultima zur Ultima nicht brauchbar - also auch die damit verbundene *Occulta* nicht. Da der Satz hier aber die *Tenorizans* mit der *Occulta* verbindet, kann der Baß um eine reine Quart fallen und ist so mit der *Acquiescens* assoziiert.

Die nun folgende leichte Veränderung der Bezifferung führt uns zu einem weiteren Aspekt:



Nun sind wir zu unserer ursprünglichen *Acquiescens* g-moll - d-moll zurückgekehrt - nur haben beide Akkorde die Terz im Baß.

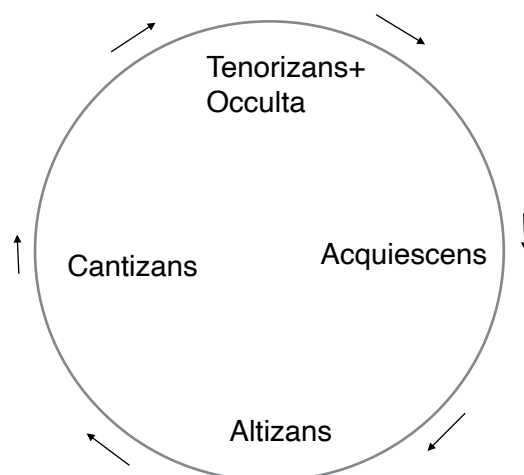
Sextsubstitution oder Altizans/Cantizans

Ich nenne diesen Vorgang *Sextsubstitution*. Penultima und Ultima einer *Acquiescens* werden durch ihre Sextakkorde ersetzt. In diesem Fall springt ein Sextakkord in den anderen hinein. Diese Wendung hat aber noch einen anderen Aspekt. Mit einem leittönigen Fis...



... blendet sich die *Acquiescens* mit *Sextsubstitution* nahezu vollständig in der Hintergrund. Stattdessen folgen *Altizans* und *Cantizans* hintereinander. Damit ändert sich aber auch die Artikulation. Der Sextakkord auf der 2. Zeit ist Ultima der *Altizans*, der Sextakkord auf der 3. Zeit ist Penultima der *Cantizans*. Zwischen beiden Segmenten liegt ein artikulatorisches Komma. Die ursprüngliche Verbindung zwischen 2. und 3. Zeit (*Acquiescens*, *Tenorizans* + *Occulta*) wird durch die *Altizans* und die *Cantizans* überlagert und getrennt.

Hier möchte ich wiederum ein Bild bemühen, das uns schon häufiger hilfreich war. Die Klauseln liegen wie auf einem drehenden Teller. Je schneller die Drehung, umso mehr verschwimmen deren Grenzen. Die kontrapunktische Ausformung der musiktheoretischen Phänomene läßt deren Begriffsgrenzen verschwimmen.



In dem obigen Choral aus der Schemelli-Sammlung bringt Bach diese Wendung nicht; dafür aber in dem Choral „Herr, nicht schicke deine Rache“, ebenfalls aus dem Schemelli’schen Gesangbuch (sogar in der gleichen Tonart):

Beim Weiterblättern ist die Ausbeute hoch:

Dieser Choral kombiniert sogar beide Versionen: erst die Sextsubstitution (T2,2 auf T2,3), dann die Acquiescens (Tenorizans + Occulta) im 3. Takt. Denken wir uns ein Cis im Baß in Takt 2,3: dann erhielten wir die Kombination Altizans (a-f) und Cantizans (cis-d).

In Dur ist diese Cantizans natürlich enthalten:

O lie-be See-le zieh die Sin-nen

6 6 6 5 7 6

Der Baßton c auf 4. Zeit erhält auch die Bezifferung 6. So entsteht ein kleiner Fauxbourdon-satz aufwärts. Die dafür verantwortliche Oberstimme heißt g-a. Dieses entspricht der kontra-punktischen Wendung *Cantizans+Occulta*. Eine Spur flächiger hören wir einen kleinen Fauxbourdon von der 3 auf die 4. Dieser hat im Baß die Quinte d zum Ziel, entspricht also der *Ruggiero-Klausel zur 5. Stufe*. Die Quintenparallelen in Takt 2 von der 2. auf die 3. Zeit sind dem Umstand geschuldet, daß der Fauxbourdon die beiden Oberstimmen vertauscht: Sextparallele im Alt, Terzmixtur im Sopran. Wäre das g oben, hätten wir parallele Quartan, so aber sind es parallele Quinten. Quintenparallelen zwischen den Generalbaßstimmen und der zu begleitenden Oberstimme sind möglich. Dennoch kann man sie hier vermeiden, indem man im Alt das A auf 4. Zeit achtelweise vorausnimmt, in parallelen Sexten zum Baß. Allerdings glaube ich nicht, daß das Baßornament dieser potenziellen Vermeidungsstrategie von parallelen Quinten geschuldet ist. Vielmehr nimmt der Baß die Achtel-Verzierung des Sopran im Folgetakt vorweg.

Das wohl berühmteste Beispiel für die Sextsubstitution in Dur finden wir in Bachs Johannespassion, in dem Choral „Petrus, der nicht denkt zurück“:

Pe - trus der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net

6 6 6 6 \flat 6 \sharp 6 6 4 3 7

Wir hören hier einen der wenigen Choräle mit einer ausgeprägten, flächigen Skalenharmonik, zunächst *anabatisch* (steigend), dann *katabatisch* (fallend). Das entspricht der musikalisch-rhetorischen Figur der *Graduatio adscendens* (Takt 1 und 2) und der *Graduatio descendens*

(Takt 3 und 4). Der höchste Ton dieser Skalenbewegung ist die Sexte fis über dem Grundton a. Die Verskadenz setzt von dem Hochtone, der Sexte, an und fällt stufenweise in die Tenorklausel.

Die Sextsubstitution trennt im 2. Takt die Altizans und die Cantizans nach d ganz eindeutig, denn der Quintsextakkord über dem Cis führt als Cantizans zum folgenden D-Dur-Akkord. Interessant ist, daß das unter der Fermate passiert, die den 1. Vers des Chorals beschließt. An sich sind die kadenziellen Fermaten an Versenden Ruhepunkte, musikalische und semantische Kommata. Diese Fermate jedoch erzeugt einen besonderen metrischen Stau. Dieser wird verstärkt durch den Auflösungsdrang der Quintsextakkordes. Die Auflösung auf der nächsten Eins fällt gewissermaßen von dieser Cantizans-Penultima ab. Die fallende Linie der Choral-Oberstimme schließt die steigende Initiale von Takt 1/2, aber nicht nur: denn der Baß greift das ascendente Moment wieder auf, in Gegenbewegung zum Sopran. Die Acquiescens D-A wird stufenweise geschlossen. Die Bezifferung kann man auf einen einfachen, steigenden Fauxbourdonsatz zurückführen, aber nicht nur: Dessen „oberer Rand“ (fis-gis-a) entspricht Ruggiero zur 1. Stufe, daher liegt die Bezifferungskombination 6-6/5 nahe.

Wer an dieser Stelle, als zusätzlichen Aspekt, einen fallenden Pachelbelbaß hört, liegt nicht falsch. Es ist offensichtlich, daß der fallende Skalenausschnitt im Sopran dafür verantwortlich ist, denn einen solchen mit einem einfachen Pachelbelbaß zu grundieren wäre eine kontrapunktische Reaktion des Basses, die naheliegt. Dabei bringt Bach keine einfache, kantonale Fassung des Pachelbelbasses, sondern verschränkt zwei Formen zu einer Gegenbewegung im Baß, und zwar in folgender Weise:

a

b

a+b

Fassung a setzt den fallenden Pachelbelbaß auf der Unteroktave zum Sopran an, Fassung b auf der Unterterz. Fassung a ist bis Takt 2,3 in A-dur geschlossen, Fassung b muß bei gleicher Stelle noch die Quinte e umkreisen (fis-d-e), um zu einem kadenziellen Abschluß zu finden. Fassung a hat strebige Quinten in Takt 1 auf 3 und 4, Fassung b hat strebige Quinten in Takt 1 auf 1 und 2. Das dritte Beispiel faßt a und b zusammen („a+b“). Dadurch erhalten die 2. und 4. Zeit des ersten Taktes strebige Konsonanzen: das gis auf 2. Zeit (Sopran) ist strebige , das gleiche gis auf 4. Zeit ist dissonierende Terz. Letztere löst sich tatsächlich nach a auf, allerdings erst auf der Eins des nächsten Taktes. Währenddessen sind der Baß, Alt und Sopran schon weiter und betten diesen Auflösungston in einen neuen kontrapunktischen Kontext: Sextakkord über fis als Ruggiero-Antepenuultima. Der Tenor ist also kontrapunktisch langsamer als die übrigen Stimmen. Ich spreche von *kontrapunktischer Inkohärenz*.

Ein Blick zurück auf den Choral „Petrus, der nicht denkt zurück“ zeigt, daß Bach dieses gegenläufige Skalenmodell nahezu vollständig durchschreitet:

The musical score is for a chorale by J.S. Bach. It is written for Soprano and Basso Continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Pe - trus der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net". The basso continuo line includes figured bass notation: 6/5, 6, 6, 6, 6 5 4, 6 3# 6 5, 4, 3 7 8.

Der Baß setzt auf dem Ton cis an, also auf dem zweiten Akkord des obigen Modells. Dieses Fis erhält hier wie dort eine Quinte; dort eine reine Quinte, hier eine *verminderte* (cis-g), eine *fausse quinte*, wie Dandrieu²⁰ sie nennt. Interessant ist, daß dieser Ansatz Zielton und Zielakkord der vorangegangenen Sextsubstitution war.

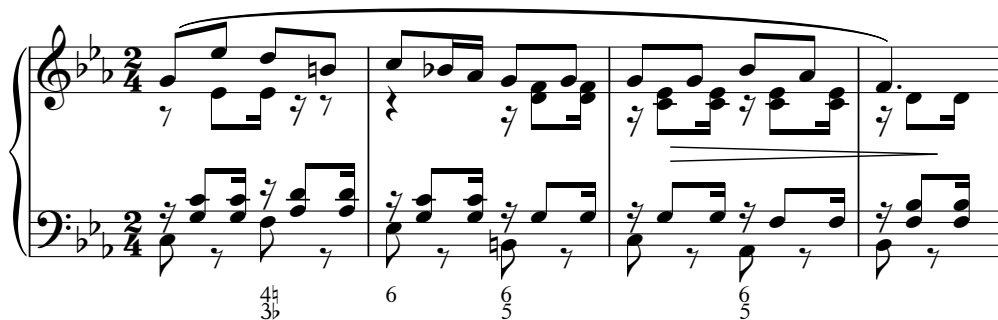
Eine einige weitere Beispiele für die Verschränkung von Altizans und Cantizans innerhalb der Sextsubstitution:

²⁰ Jean François Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement de Clavecin*, Paris 1718, S. 14

Mozart, Sonate c-moll KV 457, T13 ff.:



Mendelssohn, Lied ohne Worte op. 38,2, Anfang:



Die Altizans ist in beiden Fällen (als Simultandurchgang) tertiär beziffert, mit 3/4/6 statt 2/4/6. In dem Ausschnitt Mozarts ist der Durchgang g-f-es noch vernehmbar, in dem Mendelssohns springt der Baß in den *Durchgangston*. Das dissonante f auf zweiter Zeit ist hier weder vorbereitet und auch als Durchgang höchstens latent legitimiert. Wie gesagt: der Baß springt in das f hinein.

Die Altizans ist also tertiär verschärft, die folgende Cantizans sekundär. Mendelssohn sequenziert diese Cantizans eine Sekunde tiefer und gewinnt so eine kleine Fonte-Sequenz. Das nun erreichte B-Dur ist Penultima zu Es-Dur - gemessen an der Ausgangstonart c-moll ein Terzstieg, also ein Pachelbaß aufwärts.

Werfen wir noch einen Blick zurück zum Beispiel Mozarts. Denselben Quintsextakkord über der Cantizans h-c (Takt 2) ersetzt er in Takt 4 mit einer Tenorizans. Diese ist primär beziffert

mit 6#. Altizans, Cantizans und Tenorizans können also miteinander kombiniert werden. Eine kadenzielle Ebene wird zweimal erreicht. Es ist unsere Wahl, ob wir diese primär, sekundär oder tertiär auf der Penultima beziffern. In jedem Fall erhalten wir zweigliedrige Bausteine, die aus jeweils vier Akkorden bestehen. Diese können nun ihrerseits Elemente einer übergeordneten sequenziellen Fortschreitung werden.