

VOLKHARDT PREUß

KATEGORIEN DER BEZIFFERUNG

EINE NEUORDNUNG DER GENERALBAßBEZIFFERUNGEN
AUF DER GRUNDLAGE DER KLAUSELLEHRE





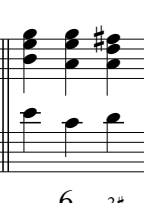




Die Methode	4
Natürliche und erzwungene Ligaturen	8
Zum Beispiel: Fauxbourdon-Quintfall	8
Zum Beispiel: Terzfall/Pachelbel	13
Fonte	21
Tabelle 1	30
Tabelle 2	33
Die dissonierende Quint als imperfizierte Diskantklausel	35
Ruggiero	44
Chromatische Folien	51
Ruggiero zur I und zur V: Bezifferungskombinationen	55
Ruggiero-Terzfall mit Fonte-Segment	62
7-6 ohne Quinte und 7-6 mit Quinte: ein Akkord mit zwei Patiensstimmen	68
Die zirkulierende Kadenz	71
Verflüssigung des Basses	81
Verdopplungen im Sextakkord	83
Zirkulation um die 4. Stufe	85
Zirkulation und Oszillation mit 5/7 statt 5/6	86
Sekundäre und tertiäre Tenorizans-Bezifferungen	89
Tenorizans sekundär (3/4/6)	89
Tenorizans tertiär (5/6)	92
Übermäßiger Quintsextakkord, Mozartquinten,	97
Ludomufi, Ludorifi	97
Der Aspekt des Phrygischen III: Terz-Quinteintrübung	110
Altklausel-Ornament: Simultanität und Verflüssigung	113
Altizans:	117
Bassizans	122
Primäre, sekundäre und tertiäre Zirkulationen	125
Mehrdeutigkeiten, Spaltenwechsel	130
Enharmonischer Spaltenwechsel	131
Der Aspekt des Phrygischen IV: Supersemitonium und Neapolitaner	143
Exkurs: Quintfall mit Sextakkorden	147
Artikulation des äquidistanten Quintfalls	153
Tritonische Distanzharmonik	156
Supersemitonium und Neapolitaner	161

Diatonischer Spaltenwechsel	167
Der Tristanakkord	173
Nachwort: Harmonielehre oder Kontrapunkt?	186

Die Methode

Mein Ausgangspunkt ist die Klausellehre des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Normklauseln, jene kleinen Melodieformen, sind die Bausteine, aus denen sich größere sequenzielle oder kadenzielle Organismen bilden. Innerhalb dieser größeren Flächen verändern sich diese Bausteine oder haben zumindest die Möglichkeit, das zu tun. Sie werden *imperfiziert*. Das bedeutet, daß ihre ursprüngliche Bewegungsrichtung verhindert wird durch Überbindung: die Diskantklausel bewegt sich nicht mehr nach oben, die Tenorklausel nicht mehr nach unten. Die stufenweise schreitende „Mikromelodik“ stagniert. Gleichzeitig muß sich zwangsläufig der Dissonanzgrad des Satzes erhöhen. Es entsteht ein erweitertes Bezifferungsrepertoire, das nun wiederum aus dem Kontext der Sequenz als Baustein herausgelöst und in anderen Zusammenhängen eingesetzt werden kann.

Ich werde dieses Phänomen zunächst anhand der einfachen *Fonte-Sequenz*, die der *oszillierenden Kadenz* entspricht, und zweier weiterer grundlegender Kadenzen darstellen: der von mir so genannten *linearen Kadenz*, die in der Ruggiero-Klausel ihre wichtigste Ausprägung findet, und der *zirkulierenden Kadenz*, welche die kadenziellen Hauptstufen umkreist. In folgendem Beispiel sind diese melodischen Baßmuster aufgeführt:

	Ruggiero: lineare Kadenz	Fonte: oszillierende Kadenz	zirkulierende Kadenz	
a				Primär
b				Sekundär
c				Tertiär

Die lineare Kadenz schreitet im Baß *stufenweise* aufwärts in die Quinte. Die oszillierende Kadenz umspielt die Quinte von oben und unten mit einer Zickzack-Bewegung, die wie eine kleine *Treppe* aussieht oder ein Oszillogramm. Die zirkulierende Kadenz *umkreist* die Quinte von oben und unten.

All diesen modellhaften Situationen ist gemeinsam, daß sie die einfachen Klauselformen zu größeren Flächen vereinen. Der Baustein der Fonte-Sequenz (zweite Spalte) ist die *Altizans* und die *Cantizans*, also die fallende Terz und die steigende Sekunde im Baß. Beide wechseln sich ab. Es entsteht ein sequenzielles Melodiemuster, ein *Terz-Sekund-Zug*. Entscheidend ist nun, daß sich innerhalb dieser sequenziellen Fläche die Klauseln **verändern**. Die Diskantklausel, also die steigende Sekunde in den Grundton, bleibt liegen. Sie bleibt liegen, statt zu steigen. (2. Spalte, Beispiele a und b, 1. und 2. Zählzeit Sopran: g müsste nach a, bleibt aber liegen.) Die Tenorklausel, also die fallende Sekunde in den Grundton, bleibt ebenso liegen. (3. Spalte, Zählzeit 1 und 2, Tenor: b müsste nach a, bleibt aber liegen.) Die einfachen melodische Bewegungen der Prinzipales werden *imperfiziert*, „unvollkommen gemacht“. Solches finden wir auch in den Spalten a und c.

Dieses Phänomen nenne ich **Diskantklausel-Imperfektion** und **Tenorklausel-Imperfektion**. Die Imperfektionen geschehen durch Überbindungen, *Ligaturen*. Eine Ligatur bindet den Ton, der eine Aufwärtsenergie hat, hier die Penultima der Diskantklausel, fest und hindert ihn so daran, stufenweise zu steigen. Dieser erzwungene, liegengebliebene Ton wird zur Dissonanz, zum *Patiens*. Gemessen an der natürlichen Fortschreitung, nämlich dem Sekundschritt nach oben, beobachten wir eine Überbindung mehr. Ich spreche daher von **Ligaturzunahme**. Auf das vorige Beispiel bezogen bedeutet das: In der Spaltenrichtung gelesen, also von oben nach unten, bleiben von der 1. zur 2. Zählzeit immer mehr Stimmen liegen. Daraus ergibt sich der prinzipielle Leitsatz:

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

Anders ausgedrückt: je mehr Stimmen, die sich eigentlich bewegen müßten, liegenbleiben, umso einfacher wird unsere rechte Hand des Generalbasses, umso komplizierter aber erscheint die Bezifferung. Denn sie macht ja die zunehmende Dissonanzbildung sichtbar, die durch die Ligaturzunahme ausgelöst wird.

Bewegen sich alle Prinzipalklauseln so, wie es die klassische Lehre für sie vorsieht, spreche ich von „**Primärbezifferungen**“. Wird die Diskantklausel imperfiziert, so erhält man jene Dissonanzen, die ich „**Sekundärbezifferungen**“ nenne. Wird zusätzlich auch noch die Tenorklausel, also die sekundweise Abwärtsbewegung in den Grundton, imperfiziert, so erhalten wir noch eine Ligatur mehr. Die Bezifferungen, die sich daraus ergeben, nenne ich „**Tertiärbezifferungen**“. Auch wenn ich mir diese Begriffe nicht bewußt aus der Farbenlehre geliehen habe (die Nähe dazu ist zufällig), so erscheinen sie mir doch verwandt. Auch dort entstehen aus den Primärfarben die Sekundärfarben, indem man sie untereinander mischt. Aus den Sekundärfarben entstehen durch erneute Mischung die Tertiärfarben. Das Wesen der Farbenlehre, wie sie von Goethe oder Philipp Otto Runge überliefert ist, besteht in einer hierarchischen Ordnung der Farben: die Grundfarben erzeugen die Sekundärfarben, die Sekundärfarben generieren die Tertiärfarben. Und so verhalten sich auch die Bezifferungen.

Die Sekundär und Tertiärbezifferungen entstehen also durch Klauselimperfektionen. Daher unterscheide ich grundsätzlich zwei Arten von Überbindungen:

Die natürliche Ligatur: Hierunter verstehe ich jene Überbindungen, die durch die einfachen Klauselbildungen natürlich angelegt sind, wie etwa die Altklausel, die eine Ligatur zur Quinte der Ultima bildet.

Die erzwungene Ligatur: jene Überbindungen, um die es hier geht: Ligaturen nämlich, die eine natürliche stufenweise Aufwärts- oder Abwärtsbewegung verhindern.

Die natürliche Überbindung gleicht einem Band, das wir um einen Baum legen. Der Baum bewegt sich nicht und möchte das auch nicht; das Band wird also keine Spannung haben. Die künstliche Überbindung jedoch gleicht einem Hundehalsband: es gerät in Spannung, wenn das Tier in eine bestimmte Richtung laufen möchte, wir es aber daran hindern (oder es zumindest versuchen).

Die Bezifferungen, die durch die erzwungenen Ligaturen gewonnen werden, ordne ich in einer Tabelle, die eine ansprechende Diagonalstruktur abbildet (siehe **Tabelle 2**). Sie paßt sozusagen „auf einen Bierdeckel“. Sie bildet, davon bin ich überzeugt, im Wesentlichen unsere harmonische Sprache bis tief in das 19. Jahrhundert hinein ab. Dabei gilt es zu berücksichtigen, daß es vor allem um zusammengesetzte Bezifferungsschiffren geht und nicht um einfache

Vorhaltsbildungen, wie 7-6, 4-3 und 9-8. Diese werden vorausgesetzt, auf diesen baut die zusammengesetzte Chiffrierung auf.

Die Fonte-Sequenz (oder oszillierende Kadenz), die Ruggiero-Klausel (oder lineare Kadenz) und die zirkulierende Kadenz sind beispielhafte, repräsentative melodisch-kontrapunktische Situationen *in nuce*. Der methodische Schritt, den ich gehe, ist immer gleich: Die Grundklauseln werden in Zweiergruppen zu Bausteinen einer Sequenz oder einer kadenziellen Fläche. Innerhalb dieser werden sie imperfiziert. Die so gewonnenen Bausteine werden nun wiederum in Zweiergruppen herausgelöst und erweitern so den Bezifferungskanon der Klauselemente. Dieses „Spiel“ entspricht im Wesentlichen der historischen Entwicklung vom 16. bis tief in das 19. Jahrhundert hinein.

Natürliche und erzwungene Ligaturen

Die Imperfektion der Diskantklausel spielt in nahezu jeder modellhaften Situation eine wichtige Rolle. Sie ist der Motor, der den Satz vorantreibt und ein frühes oder früheres Aussteigen aus dem sequenziellen Prozeß vereitelt. Mehr oder weniger erwarten wir, daß die betreffende Stimme sekundweise steigt. Das hängt davon ab, wie sehr wir die Fortführung der Diskantklausel wirklich erwarten und damit auch, wie überrascht wir von der erzwungenen Überbindung sind. Es ist aber auch denkbar, daß die Ligatur so organisch und ungezwungen zur Sequenz gehört und von ihr als naheliegendes Melodiemuster integriert wird, daß wir von einer tatsächlich erzwungenen Überbindung kaum sprechen können. Die Übergänge aber sind fließend. Dazu ein paar Beispiele.

Zum Beispiel: Fauxbourdon-Quintfall

Bei einem einfachen Fauxbourdon-Quintfall mit der Bezifferung 7 7 7... können wir jede Überbindung als imperfizierte Diskantklausel begreifen.



Das bedeutet (von Achtel zu Achtel gesprochen), daß das g im Alt nach a müsste, das c im Sopran nach d, das fis im Alt nach g, und immer so weiter. Den letzten Schritt nimmt unser Ohr wahrscheinlich bereitwilliger als stagnierte Aufwärtsbewegung wahr als die anderen, da er, würde er vollzogen, leittönig wäre (fis-g).

An dieser Stelle tut sich eine eigentümliche Antinomie auf. Stellen wir nämlich die Frage nach dem, was nahe liegt und was nicht, so kommen wir zu verschiedenen Ergebnissen, je nachdem, von welchem Ausgangspunkt wir diese Sequenz betrachten. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten: entweder ist es die Klausellehre oder aber das einfache Melodiemuster.

Ausgehend von der Klausellehre sähe der Satz so aus, würden sich alle Diskantklauseln auflösen:

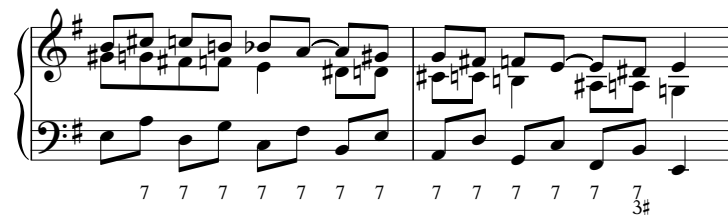


Ein Beispiel für die Auflösung der Diskantklauseln im Fauxbourdon-Quintfall finden wir in der Sonate h-moll K.87 von Domenico Scarlatti, Takt 48 ff (zweiter Takt des Beispiels). Der Terz-Sekund-Zug liegt auf den Vierteln (Alt: a-h, g-a; Sopran: dis-e, cis-d). Die Achtel auf unbetonter Zeit sind ornamental eingefügt. So ergibt sich in der rechten Hand ein System zweier Terzen und zweier Sexten, die abwechselnd aufeinander folgen.



Werden die Diskantklauseln in der Sequenz stufenweise aufwärts geführt, ist der Satz nun dissonanzfrei. Es entsteht ein gegenläufiger Terz-Sekund-Zug zwischen Sopran und Alt. Die Ligaturen erzeugen, siehe das Beispiel davor, Patiensstimmen. Der Baß ist jeweils Agens, der die Septimen nach unten zieht. Tatsächlich geht eine Diskantklausel-Imperfektion meistens mit einer *Patiensdissonanz* Hand in Hand.

Die liegenbleibenden Diskantklauseln können durch Chromatik unterstützt werden:



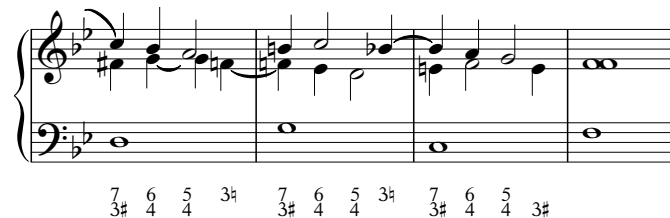
Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur. Betrachten wir den Alt auf erster Zählzeit. Das gis strebt, als leittönige Diskantklausel, nach a. Auf der zweiten Achtel bleibt es nicht nur liegen, sondern wird nach g eingetrübt, welches als Patiens zum Ton fis nach unten gezogen wird. Gis und g verstärken also die Bewegungsrichtung des Tones, sowohl dessen Aszendenz als auch dessen erzwungene Deszendenz.

Hier ein Beispiel dazu: Mozart, Sinfonie g-moll KV 550, 1. Satz, Seitensatz:





Dessen Sequenz im Quintfall sieht so aus:



Quintfall? Eher doch, ganz dem Fauxbourdon-Quintfall entsprechend, ein Sekundfall. Denn diese Fortschreitung ist es, die die einzelnen Stimmen als naheliegend empfinden. Sopran und Alt artikulieren diese Sequenz in zweitaktigen Gruppen; ab dann wiederholt sich deren Melodie-Modell eine Sekunde tiefer. Hier scheint es mir klarer als bei den Beispielen zuvor, daß die Diskantklausel (im ersten Takt fis-g im Alt) wirklich imperfiziert wird. Die Kadenz wird „geflohen“. Das ist das kontrapunktisch-klassische „*Fuggire la cadenza*“,² wie es in zahlreichen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts beschrieben ist. Die kadenzielle Erwartung ist hier so stark, daß man dieses Modell durchaus mit in die Kategorie der *Occulta*, des Trugschlusses, hineinnehmen könnte. Nur, daß hier sich nicht die Baßklausel (etwa von Takt 1 zu Takt 2 d-g) verbirgt, sondern die Diskantklausel.

Vergleichen wir diese Ausformung mit dem einfachen chromatischen Fauxbourdon-Quintfall, so stellen wir fest, daß die „Tritonus-Parallelen“, die die imperfizierten Diskantklauseln erzeugen, auch hier erhalten bleiben, und zwar auf den Einsen der Takte. Der Unterschied ist nur, wie gesagt, die Dehnung. Die Diskantklausel wird kurzzeitig geführt: so haben wir die Chance, eine Kadenzerwartung aufzubauen, die dann aber durch die Imperfektion enttäuscht wird.

² ital.: „die Kadenz fliehen“



In der Es-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Claviers bildet diese Sequenz eine ausgedehntes Zwischenspiel:



Auch in der Fuge in cis-moll aus dem zweiten Band ist diese Sequenz des „motivo di cadenza“ Gegenstand der kontrapunktischen Fantasie und Durchführungskunst Bachs. Hier wandert die selbsteinstellende Quart der Diskantklausel durch die Stimmen und erzeugt so ein imitatorisches Geflecht:



Zum Beispiel: Terzfall/Pachelbel

Beim einfachen Pachelbaß laufen die Oberstimmen in Terzmixturen:



In dieser einfachen Parallelbewegung zwischen den Oberstimmen liegt erstaunliches kontrapunktisches Potenzial verborgen. Ein Instrument, dieses zu entdecken, ist die Klausellehre.

Der Baustein dieser Sequenz ist ursprünglich die fallende Quart. Sie ist es, die im Terzfall sequenziert wird. Die steigende Sekunde ist sozusagen ein „Nebenprodukt“ - oder sogar ein „totes Intervall“, um dieses Wort Hugo Riemanns zu bemühen. Die fallende Quart entspricht der Clausula *acquiescens*. Zwischen deren einzelnen Segmenten liegt ein *artikulatorisches Komma*. Darunter verstehe ich ein Atemzeichen, daß nicht „von außen“ interpretatorisch gestaltet wird, sondern in der Sequenz selbst angelegt ist. Im Element der fallenden Quart ist es der erste Akkord, also die Penultima, die betont ist. Ziehen wir zu Beschreibung dessen ein Vermaß hinzu, so ist ihr Wesen nicht jambisch (unbetont-betont), sondern daktylisch (betont-unbetont).

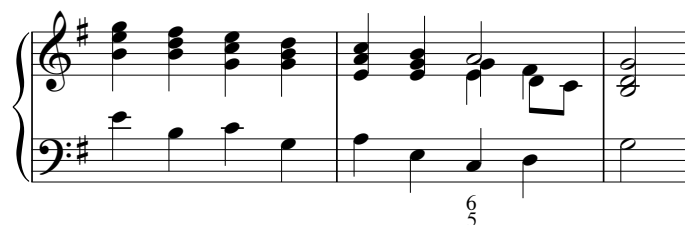
Nun kann jedes artikulatorische Komma überbrückt werden. Dadurch ändert sich die Artikulation der Sequenz grundlegend, zumindest aber fließt ein Aspekt mit hinein, der die kontrapunktische Perspektive zu erweitern vermag. In unserem Fall würden wir also die steigende Sekunde hervorblenden und so die Artikulation der Sequenz verschieben. Diese urmusikalische Technik kommt auch in der Literatur zum tragen, speziell in der Lyrik, und wird dort „Zeilensprung“ oder „Enjambement“ genannt: Der Satz ist nicht mit dem Versende eines Gedichts beendet, sondern greift in den nächsten Vers hinüber. Folgende berühmte Stelle aus dem wunderschönen Gedicht *Der Mond ist aufgegangen* von Christian Morgenstern mag das veranschaulichen:

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

Das ist ein episches Element, ein Element freier Rede, eingebettet in das lyrische Versmaß und damit in die rhythmische Gliederung der Zeit, aus der der Zeilensprung für einen Augenblick heraustritt.

In der Literatur ist der Zeilensprung an die Semantik eines Aussagesatzes weitgehend gebunden. In der Musik ist die Verschiebung der Artikulationseinheit, hier zur steigenden Sekunde, zunächst mit der Aufgabe verbunden, die Stimmfortschreitung um das ursprüngliche Komma herum einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

Schauen wir auf die Pachelbel-Variante, die von der Unterterz aus ansetzt:



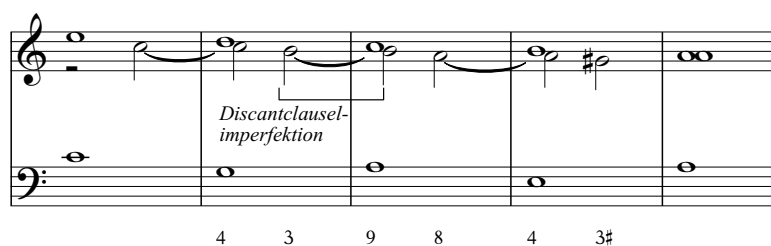
Der Auftakt zu Takt 2 macht besonders deutlich, um was es hier geht. Die steigende Sekunde g-a im Baß hat hier die Funktion einer *Occulta*. Das Ohr kann erwarten, daß auf der Eins des zweiten Taktes der Baß zurück nach c geht. Die Klauselanalyse der Oberstimmen ergibt dann ein klares Bild:

- Sopran: Tenorklausel
- Alt: Terzfall-Alt-klausel
- Baß: Occulta

Was ist mit der Diskantklausel im Alt? Sie steigt nicht nach c, sondern fällt nach a. Sie wird also *imperfiziert*.

Die Terzenparallele zwischen Sopran und Alt ist also nur oberflächlich eine Mixturbewegung. Denn die beiden Sekundschrötte abwärts haben verschiedene Eigenschaften: Der Sekundschritt in der Oberstimme (d-c) ist *natürlich*, eine Tenorklausel nach c. Jener im Alt aber ist *erzwungen*, denn die Diskantklausel wird, entgegen ihrer natürlichen Bewegungsrichtung (h-c) nach unten gedrückt (h-a).

Das wird dem Ohr besonders deutlich, wenn die Diskantklausel-Penultima h *übergeben* wird. Die Tenorklausel-Ultima c ist dann Agens und macht den Ton h zum Patiens. Sie zwingt die Diskantklausel-Penultima nach unten.



Mein Ohr unterstützt diese kontrapunktische Analyse. Die Bezifferung 4-3 im zweiten Takt scheint mir als *Patiens* schwächer, zumindest aber nicht so scharf wie der *Patiens* 9-8 im Folgetakt. 4-3 ist ein vertrautes Diskantklauselornament innerhalb der *Clausula Perfecta* (V-I). Die Bezifferung ist 9-8 aber, wie gesagt, das Ergebnis eines melodischen Imperfektionsvorganges.

Aber diese Situation ist ambivalent. Schauen wir auf folgendes Beispiel, das die Oberstimmen zu Doppelvorhalten vereint:

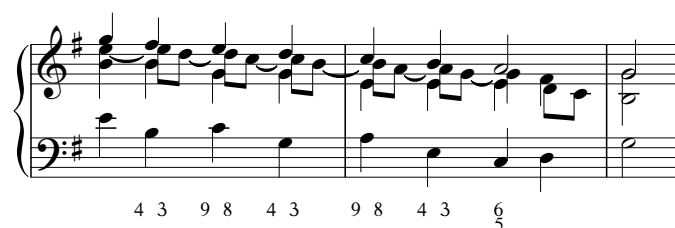


Im oberen Beispiel erhält der Quartvorhalt im zweiten Takt keinen Sekund-Agens. Die Oberstimme läuft in *Mixturen* zu ihm, und es entsteht der kadenzielle Quartsextakkord, wie man ihn auf der 5. Stufe kennt. Im dritten Takt wird, wie gesagt, die Diskantklausel imperfiziert. Die Oberstimme wäre dann eine verzögert geführte Tenorklausel d-c.

Das Beispiel darunter ist fast gleich, bis auf den eingefügten Baßton gis im zweiten Takt. Dieser macht aus der *Occulta* g-a eine *Cantizans* gis-a. Hier eine scharfe begriffliche wie musikalische Trennlinie zu ziehen scheint mir kaum möglich und auch nicht sinnvoll. Der Ton gis ist nichts als eine chromatische Folie von g bei gleicher Stimmführung, so gesehen also ein *Ornament*. Betrachten wir diese Stelle dennoch wie unter einem Vergrößerungsglas, so sind wir gezwungen, die Prinzipalklauseln in den Oberstimmen anders zu deuten. H-a im Alt wäre dann die dazugehörige Tenorklausel nach a, und die Obertstimme die zu ihr gehörende Tenorklausel-Mixtur. Wir müssen uns nicht für einen dieser beiden Aspekte entscheiden: - *Occulta* oder *Cantizans*? Beide existieren gleichzeitig und sind zwei Seiten einer Medaille. Sie verschmelzen in der Sequenz miteinander.

Das heißt: Der Schritt h-a ist, vom Ausgangsakkord C-Dur betrachtet, eine imperfizierte Diskantklausel, der Baß wäre dann eine *Occulta*. Vom erreichten a-moll-Akkord aus betrachtet ist h-a aber Tenorklausel nach a. Der Baß wird dann zur *Cantizans*.

Einerseits ist es die scheinbar regelmäßige terzparallele Abwärtsbewegung zwischen den Oberstimmen im Pachelbelbaß, die es dem Ohr schwer macht, die imperfizierte Diskantklausel tatsächlich als solche wahrzunehmen. Und es ist die Ambivalenz von Occulta und Cantizans - und die damit verbundene Umdeutung der Klauseln in den Oberstimmen - die es uns ermöglicht, die Diskantklauselimperfektion auch als Tenorklausel wahrzunehmen. Das Tempo der Sequenz und der Nachdruck, der auf der Überbindung liegt, spielt außerdem eine erhebliche Rolle. Und schließlich sind wir so konditioniert, daß wir ein übergebundenes h in C-Dur wegen seiner Leittönigkeit eher als Imperfektion anerkennen als eine ganztönige Aufwärtsbewegung, die stagniert und daher kontrapunktisch und sequenziell das gleiche Phänomen ist, wie im folgenden Beispiel Takt 1, von Zählzeit 2 auf 3 (übergebundenes d im Alt):



Im Prinzip gibt es zwei Möglichkeiten, die Stimmführung eines Pachelbelbasses zu betrachten: die pragmatische und die pedantische. Die pragmatische benennt nur die äusserliche Stimmführung, die parallelen Terzen. Die genauere Schau bedient sich (in meinem Fall) der Klausellehre, um die melodische Energie und das kontrapunktische Potenzial der „nur“ Parallelbewegung zu entdecken. Daraus entstehen interessante Möglichkeiten:



Von Note zu Note, ausgehend vom Bass:

C-G: Acquiescens mit 5-6 auf der Penultima

G-A: Cantizans nach A mit Altklauseldurchgang; Doppelvorhalt auf A mit anvisierter Perfecta nach D:

E: Perfecta nach A, Diskantklausel-Vorhalt 4-3

F: Occulta mit liegenbleibender Altklausel, Bezifferung 7-6. Zu erwarten ist eine Tenorizans nach zurück nach E, stattdessen:

C: *Acquiescens* mit „occultus“ Wirkung: Tenorizans nach E wird durch C unterterziert. Bezifferung 8-7: zu erwarten ist eine *Perfecta* nach F. Stattdessen:

D: *Occulta* mit Diskantklausel-Imperfektion, Bezifferung 9-8

A-D: *Perfecta* in D.

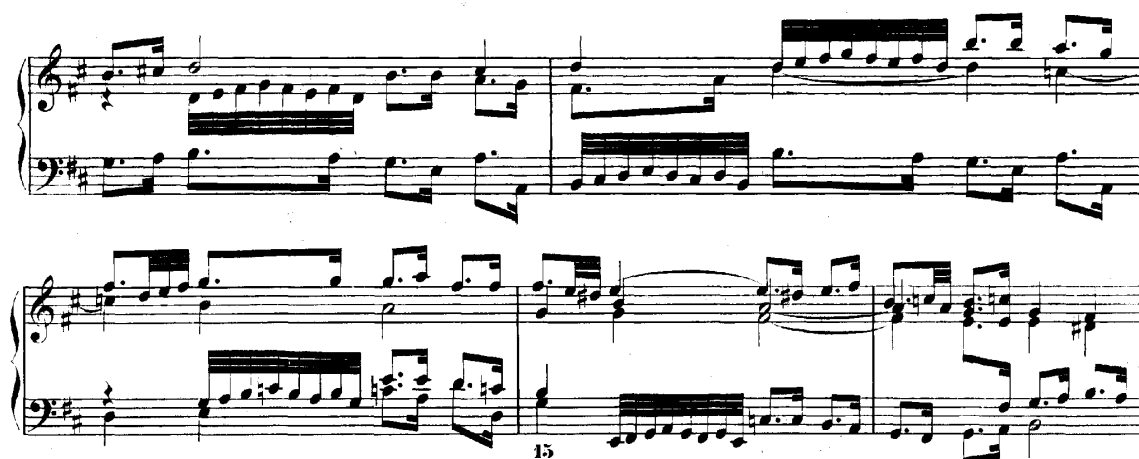
Um die Imperfektion der Diskantklausel stärker herauszuarbeiten, greifen wir zu einem Trick. Wir verorten sie nicht über der steigenden Sekunde (und damit der *Occulta*) im Baß, sondern über der *fallenden Quinte*, der *Perfecta*. Diese ist jedoch im originären Pachelbelbaß gar nicht vorhanden. Wir müssen also den Pachelbel-Baß *ornamentieren*:



Im ersten Takt, von der 1. bis zur 3. Zeit, sehen wir eine *Ruggiero*-Klausel: Auf G-Dur bezogen steigt der Baß zwei Sekunden zur Quinte d und fällt dann um eine Quinte in den Grundton: *Clausula perfecta totalis*. Dieses Segment wiederholt sich terzweise fallend. Ich bezeichne diese Variante des Pachelbelbasses daher als *Ruggiero-Terzfall*. Von der 2. zur 3. Zählzeit wird hier - eindeutiger als zuvor - die Diskantklausel in der Oberstimme (die eigentlich fis-g heißen müßte) imperfiziert und zur Bezifferung 7-6 über der Ultima g. Dieser Ton wird zur Basis der Ruggieroklausel nach e. Auf der 4. Zeit wird die leittönige Diskantklausel-Penultima dis nach d abgebogen und wird als erzwungene Ligatur abermals zum Septimen-Patens, nun eine Terz tiefer über e. Nun müßte der Satz, analog der vorangegangenen Sequenz nach c fallen. G erweist sich aber als erste Stufe. An dieser Stelle tut sich abermals eine Ambivalenz auf. Die Frage ist: Sind die Stationen D, h und G im Baß tatsächlich kadenzielle 5. Stufen oder 1. Stufen? Rückwirkend vom letzten Takt her betrachtet sind es erste Stufen. Dann aber wären die fallenden Quinten d-g und h im Baß gewissermaßen „tote Intervalle“ im Sinne Riemanns, da inmitten der Quinten ein artikulatorisches Komma läge. Der Baustein dieser Terzfall-Sequenz wäre dann nicht die fallende Quinte, sondern die steigende Terz, die mit einem Durchgang ausgefüllt wird.

Beide Aspekte, steigende Terz mit Durchgang und fallende Quinte, vereinen sich ganz natürlich in der *Ruggiero*-Klausel und damit auch in dieser Sequenz. Die fallende Quinte mit Diskantklausel-Imperfektion ist der Motor dieser Pachelbel-Variante. Wir finden dieses Ele-

ment als den Satz vorantreibende Kraft in der D-Dur-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Claviers, Takt 12-16



Takt 13: Diskantklauselimperfektion im Alt, unterstützt durch chromatische Eintrübung cis-c. (Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur.)

Takt 14 auf 15: Diskantklauselimperfektion in der Oberstimme; dadurch entsteht der Patiens 7-6. Das führt in die Ruggiero-Klausel nach e-moll. Ein schönes Beispiel für die zuvor besprochene Ruggiero-Terzfall-Sequenz. In diesem Fall fällt der Satz von G-Dur nach e-moll.

Interessant ist, das Bach uns mit dieser Passage geradezu lehrbuchhaft Möglichkeiten des *Fuggire la cadenza* aufzeigt. Wir können hier eine Enzyklopädie des Trugschlusses studieren. Und in der Tat: Bach rückt die Imperfektion der Diskantklausel in die Nähe der Occulta. Diese Stelle zeigt, daß beide kontrapunktischen Ereignisse zur selben Kategorie gehören. Von Takt 12 auf 13 nämlich sehen wir eine Occulta nach h, bei der der Baß die zu erwartende Klausel nach d flieht. Desgleichen in Takt 14: Occulta nach e-moll; die Klausel nach G-Dur wird geflohen. Diese Occulta folgt unmittelbar auf die Diskantklauselimperfektion c statt cis im Alt. Zwei Ebenen sind es, die hier nicht erscheinen und doch das kontrapunktische Geschehen bestimmen: D-Dur und G-Dur. *Statt* D-Dur sollte (quintfällig) G-Dur erscheinen. Doch *statt* dieses G-Dur erscheint e-moll. Mit gutem Willen können wir hier von einer *doppelten Trugschlüssigkeit* sprechen.

Das ist eine lehrreiche Stelle. Denn hier zeigt uns Bach ein wesentliches Merkmal kontrapunktischer Meisterschaft: den Satz im Fluß zu halten durch die Kunst der Kadenzimperfektion.

Auch im 1. Präludium C-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier zeigt uns Bach, wie eine imperfizierte Diskanklausel den Satz vorantreibt (Takt 20/21):

T 20

Der Ton e in der Oberstimme wird in die Ligatur gezwungen und so zum vorbereiteten Septimen-Patiens über dem Baß. Solches haben wir bereits weiter oben bei jener Ruggiero-Terzfall-Variante beobachten können:

Auch hier fällt der Baß eine Quinte, aber die Diskantklausel in der Oberstimme bleibt liegen. In diesem Sinne, als Terzfall-Sequenz, könnte auch im C-Dur-Präludium die Sequenz fortgeführt werden. Aber auch ein Fauxbourdon-Quintfall mit der Bezifferung 7-7 wäre denkbar. Formal wären beide Lösungen jedoch unbefriedigend. Denn das Präludium neigt sich schon dem Ende zu. F ist 4. Stufe und damit kadenzialer Sockel von C-Dur. Will der Satz dem Sog dieser Kadenz nachgeben, wird der Baß sich zur 5. Stufe heben wollen. Genau das passiert auch. Bach unterstützt diese Bewegung, indem er chromatisch verschärft: f-fis-g im Baß. Die imperfizierte Diskantklausel e wird durch die chromatische Folie es zum *Supersemitonium*, zum Leiton von oben in die Quinte d. Fis und Es umrahmen die Quinte G und D leittönig. So zieht die Bezifferung 5/7 den Baß nach oben. Doch Bach belässt es nicht bei diesem leittönigen Dekor der C-Dur-Kadenz. Er wechselt in Takt 23 die Bewegungsrichtung und geht über den Ton as in das g. Der Baß geht gewissermaßen um das g herum, um sich von der andern Seite zu nähern. Im Grunde ist das eine *cambiata* Figur; der Baß *wechselt* die

Bewegungsrichtung und damit die Klausel. Er springt von der Diskantklausel-Penultima fis - g in die phrygische Tenorklausel-Penultima as-g.

As ist das Supersemitonium der Quinte von C-Dur. Der Ton g im Baß wird aus beiden Richtungen leittönig eingefasst. Zwischen As und G gibt es keinen Bezug, beide sind auf G ausgerichtet: ein „totes Intervall“ im Sinne Riemanns.

Die Bearbeitung Charles Gounods, das „Ave Maria“, schließt diese „Lücke“ durch einen eingefügten Quartsextakkord, der einen ganzen Takt in Anspruch nimmt...

...weshalb die Gounod'sche Bearbeitung einen Takt mehr hat als das Bach'sche Original. Ich finde daß die Gounod'sche Version zwar eine schöne und sicher anrührende Melodie hervorbringt. Aber das Präludium im Original ist ein Continuo-Satz, eine Studie im *Stile brisé* der Franzosen, ein auskomponierter Arpeggio-Satz, der in der Tat die Möglichkeit in sich trägt, eine Oberstimme zu begleiten - ganz in der Tradition der barocken Instrumentalsonate. Doch ist diese Stimme physisch nicht da, nicht wirklich *erklingend*. Aber sie ist trotzdem latent gegenwärtig, da wir sie in unserer Fantasie entstehen lassen können. Wir vollziehen mit der Kraft der Imagination das nach, was Bach im e-moll-Präludium des 1. Bandes des Wohltemperierten Claviers beispielhaft vormacht: Er ergänzt die Continuo-Vorlage aus dem „Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann“ mit einem Obstimmen-Arioso im italienischen Stil. Wir haben die Möglichkeit, in unserem inneren Ohr desgleichen zu tun. Die rührselige Melodie Gounods aber verkleistert das kreative Potenzial unserer Vorstellungskraft und drängt zugleich die harmonische Kraft Bachs zugunsten eines sentimental Abziehbildes beiseite. Der

Anders sieht es aus, wenn die Altklausel auf betonter Zeit steht. dann ist sie der bestimmende Baustein der Sequenz. Dennoch verschwindet der Aspekt der Cantizans nie ganz.



Die Anordnung der Klauseln ist folgende:

Vom 1. zum 2. Akkord:

- Sopran: Diskantklausel
- Baß: Terzfall-Altklausel
- Alt: Ligatur-Altklausel
- Tenor: Tenorklausel

Vom 2. zum 3. Akkord:

- Sopran: Terzfall-Altklausel
- Baß: Discantklausel
- Alt: Tenorklausel
- Tenor: Ligatur-Altklausel

In der Sequenz verändern sich die Stimmen. Mehr und mehr Stimmen werden übergeben. Die Diskantklauseln, deren natürliche Bewegungsrichtung stufenweise aufwärts ist, werden imperfiziert. Eine Ligatur hält die jeweilige Penultima der Diskantklausel am Ort fest und vereitelt so die Aufwärtsbewegung. Diese Überbindung ist *erzwungen* und daher nicht natürlich. Sie hat eine inwendige Dynamik eines Sekundschrilles aufwärts, der nicht stattfindet, einen unterdrückten Bewegungsimpuls, eine Bewegung also, die in der Tendenz-Latenz verharrt. Ganz im Gegensatz zu einer *natürlichen Überbindung*, wie wir sie bei der liegenbleibenden Altklausel vorfinden.

Geschieht das nur in der Oberstimme, erhalten wir auf diese Weise die Bezifferung 5/6.



Beobachten wir den Schritt vom ersten zum zweiten Akkord. Wir sehen, daß zwei Stimmen liegenbleiben, der Sopran und der Alt. Doch sind diese Überbindungen von unterschiedlicher Art. Im Alt liegt die *Ligatur-Alt-klausel*, also die Überbindung auf der Quinte, hier auf D bezogen. Diese Ligatur ist natürlich. Der Sopran aber, wiewohl „scheinbar“ terzparallel, möchte sich eigentlich nach oben bewegen, wird aber daran gehindert und also imperfiziert. Diese Ligatur ist nicht natürlich, sondern *erzwungen*.

Es entsteht die Bezifferung 5/6, über das Tableau der Skala hinweg. Die Halb- und Ganztöne sind innerhalb dieser Akkorde unterschiedlich angeordnet, je nachdem, an welcher Stelle der Skala die Sequenz sich gerade befindet. Die Funktionstheorie kommt hier zu unterschiedlichen Deutungen: Dominantseptakkord mit Terz im Baß (Takt 2,1), Subdominant-Sixte-Ajoutée mit Grundton im Baß (Takt 3,3), Subdominantseptakkord mit Terz im Baß (Takt 2,3).

Die in Klammern eingezeichneten Vorzeichen *verstärken* die erzwungene Ligatur und damit die Imperfektionen der Diskantklauseln in der Oberstimme. Das gis in Takt 3 auf 2 im Sopran führt leittönig a. Es wird nicht nur in die Ligatur und damit abwärts gezwungen, sondern zusätzlich noch nach g einchromatisiert. Die Vorzeichnung unterstützt die Abwärtstendenz, indem sie den Patiens auf drei, der nach nach unten aufgelöst werden muß, durch abwärts gerichtete Strebigkeit unterstützt. Die Strebigkeit kehrt sich um. Gis ist nach oben gerichtet, g nach unten.

Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur.

Die Diskantklauseln liegen in dieser Sequenz nicht nur in der Oberstimme, sondern auch im Baß - um eine Viertel versetzt. Imperfizieren wir im Baß die Diskantklauseln, entsteht die Bezifferung 6/4/2, der Sekundakkord.

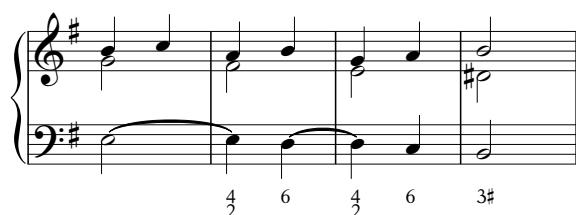


Durch die liegenbleibende Diskantklausel im Baß wird dieser zum Patiens. Der dazugehörige Agens liegt im Alt. Baß und Alt bilden eine Vorhaltskette. Die Quarte im Sekundakkord wird nach oben geführt. Hier das Ganze im dreistimmigen Satz:



Diese Anordnung der Stimmen nenne ich *Chorallage*, da der Agens im Sopran in gleichmäßigen Notenwerten sekundweise abwärts schreitet. Solche Skalensegmente finden sich häufig in Choral-Cantus-firmi.

Bringen wir den Alt nach oben, so liegt jene Stimme im Sopran, die sich im Terz-Sekundzug bewegt. Das entspricht der Diskantklausel und deren Sequenz, also der Konturstimme. Ich spreche daher auch von *Konturstimmenlage*:



Nicht unerwähnt lassen möchte ich, daß dieses Modell sich nicht nur aus der Fonte-Sequenz herleitet, sondern auch aus dem Fauxbourdon. Das geschieht, wenn wir uns folgende Konstellation vor Augen führen:



Der Fauxbourdon ist darauf angewiesen, daß in einer der Oberstimmen die Sexte eingestellt wird. Denn nur diese ist parallel zum Baß führbar und macht es gleichzeitig dem Baß möglich, sich stufenweise zu bewegen. Die Frage ist daher: wie erreicht die Obestimme die Sexte und wie wird sie geführt? Die Sexte kann grundsätzlich durch ihre *Nachbarintervalle* erreicht werden, die Quinte und die Septime. Ersteres, die Quinte, sehen wir oben. Letzteres ergibt den Fauxbourdon mit der Bezifferung 7-6:



Diese Fassung ist beim fallenden Fauxbourdon absolut organisch, ebenso wie für den steigenden Fauxbourdon die Bezifferung 5-6 als Parallelbewegung naheliegt:



Wie am vorletzten Beispiel zu erkennen ist, ist die Bezifferung 5-6 *abwärts* nicht ohne Probleme. Einerseits provoziert der Gang von der Quinte in die Sexte, daß die Linie - als Ruggie-



ro-Klausel - weiter nach oben geführt wird; von Takt 1 auf 2 nach d:

So ist die *Tenorizans* Baustein dieser Sequenz: Tenorklausel im Baß (e-d), Diskantklausel im Alt (c-d, eingeleitet mit Ruggiero), Tenorklauselmixtur in der Oberstimme (g-fis). Unser erstes Fauxbourdon-Beispiel mit der Bezifferung 5-6 wäre dann eine „abgeschnittene“ Ruggiero-Klausel, gewissermaßen eine „*Ruggiero-Dissecta*“.



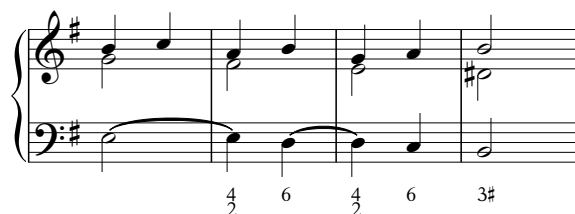
Die Quintparallen auf den Taktschwerpunkten werden durch den kurzen „Ausflug“ in die Sexte nicht einfach aufgehoben. Im Sinne der barocken Verzierungslehre ist sie eine *Super-*

jectio, ein Sekundüberwurf über der Quinte. Die Akzentquinten auf den Halben aber bleiben bestehen. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, 2. Satz Presto, Anfang:



Beethoven fängt die Akzentquinten durch den Quintfall im Cello etwas auf. Er tut dies, indem das Cello die Sexte in der Violine unterterziert.

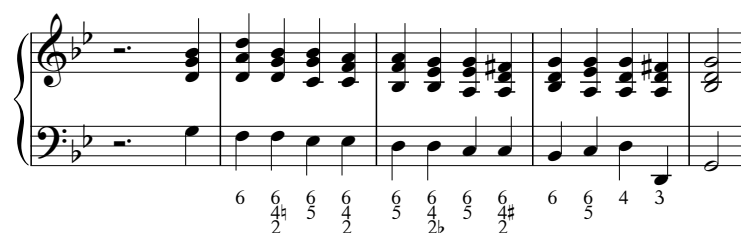
Die Akzentquinten in dem einfachen Satz des vorletzten Beispiels werden vollständig ausgeglichen, wenn der Baß seinen Ton auf dem Taktschwerpunkt *hinauszögert*. C.Ph.E. Bach wirft im zweiten Teil seiner Clavierschule³ den Begriff „*retardatio*“ - lat. „Verzögerung“ - in die Waagschale. Er meint damit nichts weiter als einen Vorhalt. Der Vorhalt impliziert ja, daß die Patiensstimme „verspätet“ den Ton nimmt, zu dem er eigentlich hätte früher, also gewissermaßen „pünktlich“ gehen sollen. Die „pünktliche“ Stimme aber ist der Agens.



Somit ist auch begründet, warum die Quarte im Sekundakkord nach oben aufgelöst werden muß. Denn ursprünglich war sie ja eine Quinte über dem Baß, die sich zur Sexte öffnet.

³ C.Ph.E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 2. Teil, 15. Kapitel, Berlin 1763

In unserer Fonte-Sequenz kombinieren wir nun beide Imperfektionen der Rahmenstim-



men. Dadurch vereinen sich beide Bezifferungen: 5/6 für die Imperfektion in der Oberstimme und 2/4/6 für jene im Baß:

Wie wir sehen, stagnieren alle sekundweisen Aufwärtsbewegungen im Sopran und im Baß und werden in die Ligatur gezwungen. Die Rahmenstimmen bewegen sich nun ausschließlich schrittweise abwärts. Jedoch ist das keine entspannte Bewegung, wie wir das von der Baßlinie des einfachen Fauxbourdon oder einer einfachen Skalenbewegung kennen. Denn eigentlich wollen die Töne (analog des Gerüstsatzes) sekundweise steigen. Sie haben also eine latente Aufwärtsenergie. Dieser Effekt wird durch folgende Chromatik in den Rahmenstimmen verstärkt, denn, wie gesagt, Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur:



Die Verdichtung der Dissonanzen hat zur Folge, daß ein Agens nicht mehr zwangsläufig auf betonter Zeit liegen muß und auch gar nicht mehr liegen kann. Auch die relativ unbetonten Zählzeiten qualifizieren sich zum Träger einer Agens-Bildung. Ebenso wird ein Patiens auch nicht mehr nur ausschließlich auf unbetonter Zeit liegen. Beides folgt unmittelbar aufeinander, Agens folgt auf Agens, Dissonanz auf Dissonanz. Das hat tiefgreifende Folgen auf das kontrapunktische Zusammenwirken der Stimmen. Christoph Bernhard faßt dieses Phänomen unter dem Begriff der "*syncopatio catachrestica*"⁴ zusammen.⁵ Er meint damit, daß

⁴ „Catachresis“ (griech. κατάχρησις) bedeutet „Mißbrauch“: der Vorhalt wird also sinngemäß nicht so aufgelöst, wie es seinem ursprünglichen Gebrauch entspricht.

⁵ Christoph Bernhard (1628-1692): Tractatus compositionis augmentatus, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, 2. Ausgabe, Kassel 1963

auf eine Agens-Dissonanz unmittelbar die nächste folgt. Der Patiens löst sich nach unten auf und findet sich erneut in einen dissonanten Kontext eingebettet.

In den letzten beiden Beispielen hat sich nur noch der Tenor mit seinen Tenorklauseln in fallenden Sekunden fortbewegt (d-c, c-b, b-a, schließlich a-b als steigende Tenorklausel).

Also liegt es nun nahe, den letzten konsequenten Schritt zu tun, und die Tenorklausel auch noch liegen zu lassen.



Indem wir das tun, tritt die Bezifferung 5/7 an die Stelle von 5/6. Ich drücke das dadurch aus, daß ich sage: „5/7 statt 5/6“, ebenso wie „5/6 statt 6“.

Derselbe Vorgang mit zusätzlicher Diskantklauselimperfektion im Baß ergibt die Bezifferungskombination 2/4/6 - 5/7:



Offenbar haben wir drei verschiedene Möglichkeiten, einen Terz-Sekund-Zug im Baß zu beziffern. Diese Bezifferungen entsprechen der Penultima der Cantizans - denn sie ist ja der Baustein dieser Sequenz.

Die Ausgangsbezifferung ist 6. Mit ihr werden alle Elementarklauseln in den Oberstimmen geführt. Die Bezifferung 5/6 tritt dann an die Stelle von 6, wenn die Diskantklausel einer der Obertimmen imperfiziert wird.. 5/7 tritt an die Stelle von 5/6, wenn zusätzlich die Tenorklausel imperfiziert wird. 5/6 und 5/7 sind gewissermaßen aus 6 abgeleitete Bezifferungen, in dem Sinne, daß sie abgeleitet oder „gewonnen“ werden durch Ligaturzunahme. Wir haben durch die Fonte-Sequenz zusätzliche Möglichkeiten gewonnen, die Cantizans auf dreierlei Weise zu beziffern und diese Bezifferungskategorien in allen Situationen einzusetzen, in denen die Cantizans vorkommt - mit anderen Worten: in denen der Baß stufenweise steigt.

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

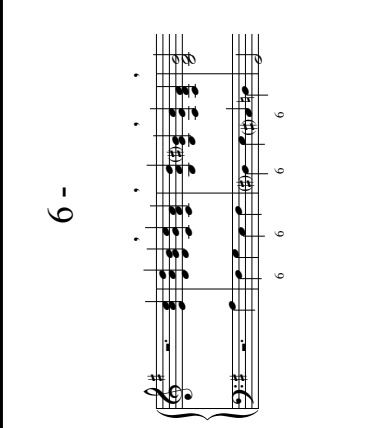
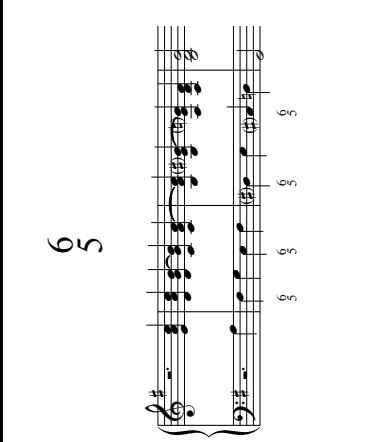
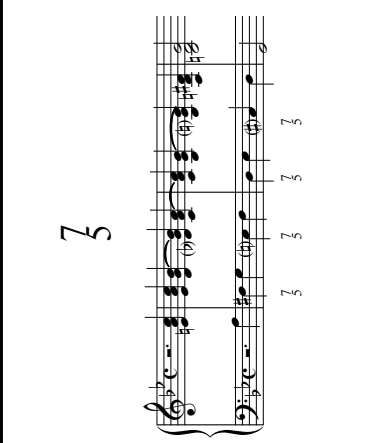
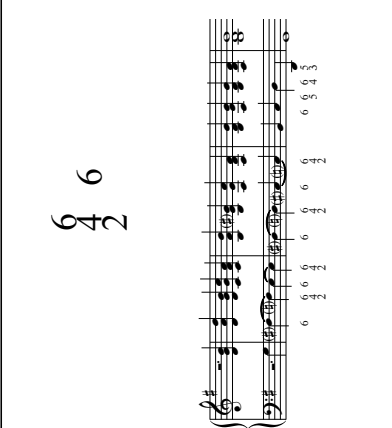
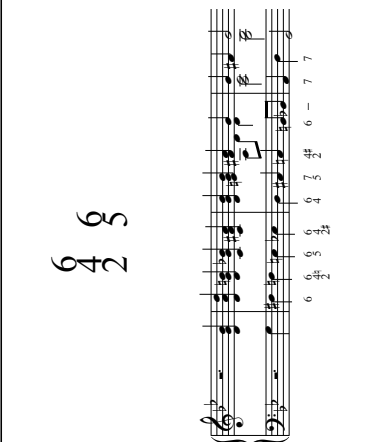
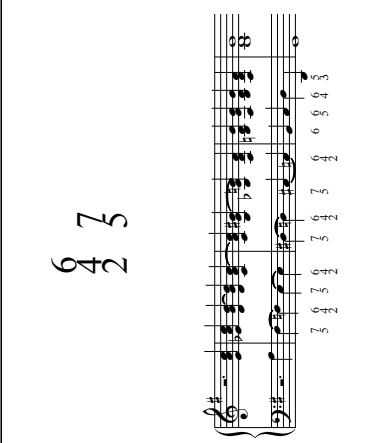
Ich spreche von Primär-, Sekundär-, und Tertiärbezeichnungen.

Der Sekundakkord ist seinem Wesen nach eine Sekundärbezeichnung. Der Imperfektionsgrad der Oberstimmen sagt uns, welche Auflösungsvarianten uns für den Sekundakkord zur Verfügung stehen.

- Die primäre Auflösungsvariante ist 2/4/6 - 6
- Die sekundäre Auflösungsvariante ist 2/4/6 - 5/6
- Die tertiäre Auflösungsvariante ist 2/4/6 - 5/7

Eine Fußnote zur tertiären Cantizansbezeichnung 5/7. Wenn wir diesen Septakkord, aus dem Zusammenhang isoliert, notieren, so sehen wir eine *Terzschichtung*. Hier stellt sich die Frage nach dem Vorrang der Melodie vor der Harmonie oder umgekehrt. Denn die traditionelle Harmonielehre, gleich ob Funktions- oder Stufentheorie, rückt ja die *Terzschichtung* in den Fokus der Betrachtung. Alle wesentlichen dissonanten Generalbaßbezeichnungen gehen von der Bezeichnung 3/5/7 aus. Denn sie werden gewonnen durch deren Umkehrung. So entstehen der Quintsextakkord als 1. Umkehrung, der Terzquartakkord als 2. Umkehrung und der Sekundakkord als 3. Umkehrung. Aber vom Standpunkt der Melodie, der Klausellehre und der melodischen Imperfektionsvorgänge innerhalb der Sequenz verhält es sich umgekehrt. Der Quintseptakkord mit der Terzschichtung 5/7 steht gewissermaßen „in dritter Reihe“ und ist eine zweifach abgeleitete Bezeichnung. Denn sie steht *anstelle* von 5/6, die wiederum *anstelle* von 6 steht.

Erzwungene Ligaturen innerhalb der Fonte-Sequenz

<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Oberstimme</div> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Unterstimme</div> </div>	Diskantklausel löst sich auf	Diskantklausel wird imperfiziert	Tenorklausel wird zusätzlich imperfiziert
Diskantklausel löst sich auf			
Diskantklausel wird imperfiziert			

Werfen wir einen Blick auf Tabelle 1. Die melodischen Imperfektionsvorgänge, die sich aus der Fonte-Sequenz ergeben, sind hier systematisch geordnet. Für die Oberstimme und den Baß sind jeweils zwei Möglichkeiten plausibel. Entweder wird die Diskantklausel nach oben geführt, oder sie wird in die Ligatur gezwungen. Dasselbe gilt für den Baß. Daraus ergeben sich insgesamt vier Kombinationsmöglichkeiten zwischen Oberstimme und Baß. Die beiden äußersten Pole bestehen darin, daß die Oberstimme und der Baß einen gegenläufigen Terz-Sekund-Zug haben, wenn man so will eine „Treppenbewegung“: dann lösen sich in beiden Stimmen die Diskantklauseln auf. Oder beide fallen stufenweise, weil alle melodischen Aufwärtsbewegungen in die Ligatur gezwungen werden. Die dritte Spalte integriert die imperfizierte Tenorklausel und fügt sie der Diskantklausel-Imperfektion hinzu.

Dabei ist es möglich, die Tabelle auf zweierlei Weise horizontal zu lesen. Die erste Zeile zeigt die *Bezifferungsvarianten der Cantizans*. Die zweite Zeile zeigt die *Auflösungsvarianten des Sekundakkordes*. Dieser kann nach 6, nach 5/6 oder nach 5/7 geführt werden.

Die dritte Spalte fügt, wie gesagt, zur Diskantklausel-Imperfektion noch die Tenorklausel-Imperfektion hinzu. Wichtig ist dabei die Reihenfolge: zuerst die Diskantklauselimperfektion, dann die Tenorklauselimperfektion. Andersherum erhielten wir die Septim und die Sext gleichzeitig im Akkord, wie im folgenden Beispiel zu sehen; hier löst sich die Diskantklausel auf und die Tenorklausel bleibt liegen:



Bei der Altizans g-e ist diese Wendung sonderbar. Es entsteht ein Quartenakkord zwischen den Oberstimmen. c, d und e erklingen gleichzeitig. Gibt es das? Wer weiß. Im Rahmen einer a-moll-Kadenz mit entsprechender chromatischer Vorzeichnung sieht es jedenfalls viel vertrauter aus. Denn hier wird die Bezifferung 6/7 zum berühmten *Chopinakkord*.



Die Cantizans e-f ist, was die Tenorklausel-Imperfektion betrifft, flexibler als die Altizans. Die Diskantklausel im Baß löst sich auf, die Tenorklausel im Alt nicht. Es entsteht ein Nonnenvorhalt.



Lassen wir die Diskantklausel-Penultima im Baß zusätzlich liegen, so erhalten wir die Bezifferung 3/4/6 statt 2/4/6.



Der Sekundakkord ist eine sekundäre Bezifferung. Daher ist der Terzquartakkord, unter der Bedingung, daß er Vorhalt ist zum Sekundakkord, eine tertiäre Bezifferung. Diskant- und Tenorklauselimperfektion sind gleichzeitig aktiv (Alt und Baß).

Tabelle 2

Ligaturzunahme, erzwungene Ligatur,
Diskantklausel-Imperfektion,
Simultandurchgang, Supersemitonium statt
Quinte

Bezifferungskategorien

	Cantizans	Tenorizans	Altizans	Bassizans
Primär				
Sekundär				
Tertiär				
Quartär				
Quintär				

Tabelle 2 fasst sämtliche Bezifferungsvarianten der Normklauseln zusammen. In der ganz linken Spalte erscheinen die Cantizans-Varianten, wie sich aus der Fonte-Sequenz beispielhaft ergeben: 6, 5/6 und 5/7. In der zweiten Spalte von rechts sind die Altizans-Varianten aufgetragen. Hier erscheint der Sekundakkord 2/4/6. Der Terzquart-Akkord 3/4/6 statt 2/4/6 ist hier auf der tertiären Zeile aufgetragen.

Im vorigen Beispiel sehen wir im Grunde einen Nonenvorhalt über f im Alt, bei dem der Baß eine Sekunde „zu tief gerutscht ist“. Das reicht zunächst als Erklärungsmodell aus, wäre da nicht jene merkwürdige Umkehrung und Umwidmung der Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse: die Terz über dem Baß ist der „dissonante“ Patiens, der sich in die Sekunde „auflöst“! Diese Sekunde wird nun wiederum zum Agens, der den Baß zum Patiens macht. Allerdings liegt dieser Agens auf unbetonter Zeit, so daß er sich als solcher gar nicht entfalten kann. Der Auflösungscharakter als Patiens scheint mir stärker als seine Kraft als Agens, der den Baß durch seine leichte Position auf vier und, wie ein Seufzer, kaum nach unten zu drücken vermag.

Das ist eine wichtige Eigenschaft der tertiären Bezifferungen schlechthin. Betrachten wir unter diesem Aspekt die Cantizans-Bezifferung 5/7 statt 5/6. Im Quintsextakkord ist die Quinte der Patiens und daher dissonant. Die Sexte ist der Agens, der die Quinte nach unten zieht. In der Bezifferung 7/5 nun wird dieser Agens durch die Sept vorenthalten. Gleichzeitig aber ist diese Septime selbst Patiens - als Septime über dem Baß, der ihr gegenüber als Agens fungiert. In diesem Akkord sind also zwei Patiens-Stimmen aktiv. Eine primäre, die sich aus dem Quintsextakkord ergibt: die Quinte. Und eine sekundäre, die den Agens zur Quinte vorenthält und dadurch selbst zum Patiens wird: die Septime.

Wenn nun die Septime sich, gewissermaßen im letzten Moment, in die Sexte auflöst, so hat der nunmehr erreichte Agens dieselben Probleme, wie eben beim Sekundakkord:



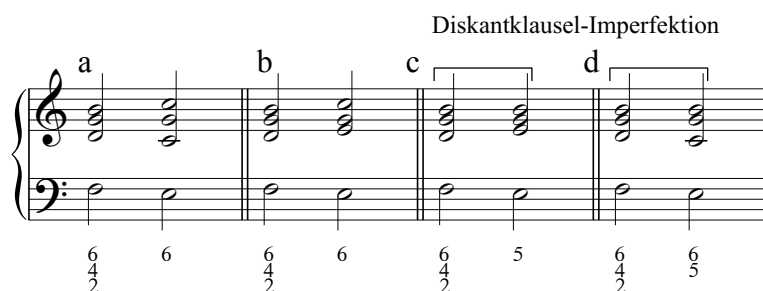
Die Sexte liegt auf der unbetonten Achtel und klingt vielmehr wie eine Antizipation, eine Vorausnahme der folgenden Zeit - oder wie eine kleine Seufzerfigur. Jedoch wird der Tenor

seiner ambivalenten Rolle als Septimen-Patiens mit dem Baß als Agens metrisch überzeugend gerecht, veranschlagen wir die Achtel als *Integer Valor*, als kontrapunktischen Zählwert.



Stellen wir das vorige Beispiel dem Beispiel gegenüber, bei der die Septime die Sexte vollständig ersetzt: Können wir tatsächlich von einer bloßen „Ersetzung“ der Sexte durch die Sept im Tenor sprechen? Gibt es keine Auflösung? Es lohnt eine vergleichende Betrachtung zum vorigen Beispiel. In beiden Fällen geht der Tenor in Takt 1 vom e zum d. Beim zweiten Mal erreicht er das d aber nicht mehr pünktlich, sondern erst auf zweiter Zeit - aber er erreicht ihn! Mittlerweile sind die anderen Stimmen jedoch schon weiter vorangeschritten und betten diesen Ton in einen neuen Zusammenhang. Der Tenor ist also kontrapunktisch *langsamer* als die anderen drei Satzstimmen.

Die dissonierende Quint als imperfizierte Diskantklausel



Lösen wir den Sekundakkord und dessen Auflösung als Baustein aus der Sequenz heraus. In Beispiel a werden in der linken Hand alle Prinzipalklauseln geführt. Desgleichen in Beispiel b, nur daß hier die Tenorklausel in die Terz der Ultima steigt (Tenor d-e) und so den Baßton verdoppelt. Beispiel c greift Beispiel b auf, nur mit imperfizierter Diskantklausel. Der e-moll-Akkord ist demnach *scheinkonsonant*. Er ist *Leittonwechselklang* eines C-Dur- Sextakkordes. Die imperfizierte Diskantklausel ist die Quinte über dem Baß. Diese Quinte ist also dissonant. Es gibt jedoch keinen *Agens* in dem Akkord, da die Tenorklausel nicht in den

Grundton fällt (d-c), sondern in die Terz steigt (d-e). In Beispiel d fällt sie in den Grundton, wie in Beispiel a. Hier ist der Ton h im Sopran tatsächlich auch „sinnlich“ dissonant, da er einen Septimen-Agens unter sich weiß, der ihn abwärts zieht.

Die Bezifferung 5 steht hier also stellvertretend für 5/6. Im französischen Generalbaß wird auch die Chiffre 5# anstelle von 5/6 notiert. (Hier ist nicht die hochalterierte Quinte gemeint.)

In einer Fonte-Sequenz, die nur aus Grundakkorden besteht, hat also jeder zweite Akkord eine dissonierende Quint. Monteverdi, L'Orfeo, Atto I, Coro „Lasciate i monti“:

On-d'a la lu-na la not-te bru-na dan-za-no in
Ch'or dei mar-ti-ri dei lor de-si-ri go-don be-

Bei den Stellen, die mit einem Pfeil markiert sind, müsste der Sopran eine Sekunde steigen: e-f, d-e, c-d; wir erhalten so die Bezifferung 5 *statt* 6. Im letzten Takt des Beispiels findet bei der umrahmten Stelle diese Aufwärtsbewegung tatsächlich statt: h steigt nach c, die Diskantklausel löst ihre Bewegungsrichtung ein; desgleichen geschieht auch im folgenden Sequenzglied a-h.



Grundsätzlich den gleichen kontrapunktischen Vorgang finden wir in den ersten vier Takten der 25. Goldbergvariation von J.S. Bach. Nur ist die Ausformung sehr viel komplexer und doppeldeutiger:

The musical score for "The Rose Tree" is presented in 3/4 time. The treble staff contains the melody, which begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a piano accompaniment, starting with a half note G2 and a half note F2, followed by a series of chords and single notes. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a final double bar line. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

⁶ Bei Bach ist diese Chiffrierung relativ selten, kommt aber vor. Siehe: Weihnachtsoratorium, 3. Kantate, Duett „Herr dein Mitleid“, Takt 5 ff.

Im oberen System habe ich den Originaltext, im unteren System den Gerüstsatz, also die Generalbaßreduktion notiert.

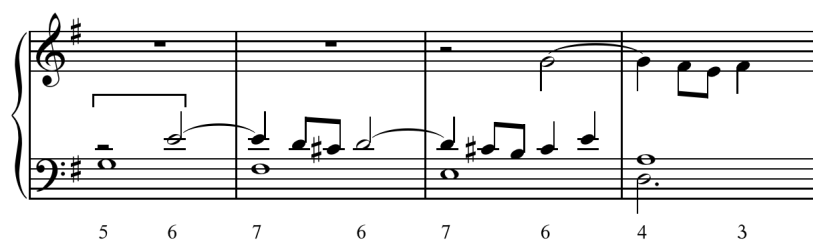
Auf den ersten Blick fällt der Fauxbourdon stufenweise von g-moll in Takt 1 nach f-moll in Takt 2 und Es-Dur in Takt 3. Diese rein akkordliche Sichtweise ist jedoch nur die halbe Wahrheit.

Der sequenzielle Gerüstsatz macht nämlich deutlich, daß wir es nicht einfach nur mit Grundakkorden zu tun haben, die stufenweise fallen, sondern mit einer *Fonte-Sequenz*, deren Diskantklauseln in der Oberstimme und im Baß imperfiziert sind. Die Bezifferungskombination ist 2/4/6 - 5/6. Daraus folgt, daß der f-moll-Akkord in Takt 2,2 kein „reiner“ f-moll-Akkord ist, sondern eine dissonierende Quinte hat, nämlich c. Aus den Tönen fis und a, wie sie zuvor erklingen sind, werden f und as, beide innerhalb der diatonischen Folie des Quintsextakkordes. Fis/a und f/as sind die beiden Prinzipalklauseln, Diskant- und Tenorklausel, um den Ton g herum, jeweils halb- oder ganztönig. Diese *melodische* Sichtweise faßt also nicht fis als Akkordterz von D-Dur, f aber als Grundton von f-moll auf, sondern weist beiden Tönen einen gleichen *adjektivischen*, damit meine ich zuordnenden oder hinführenden Charakter zu: Beide sind Diskantklausel-Penultima zu g und Grundtöne eines Quintsextakkordes. Auch *dynamisiert* die melodische Sichtweise die Quinte c. Das ist durch den D-Dur Akkord T2,1 noch in traditionell akkordlicher Hinsicht noch abgedeckt (c als Dominantseptime zu D-Dur). Die Akkordlehre würde das f jedoch lediglich als stabile Quinte eines f-moll-Akkordes auffassen. Sicher ist sie das auch, aber nicht nur; ihr Wesen ist mindestens bivalent. Denn sie ist auch dissonierende Quint, also *Patiensquinte*, innerhalb eines Quintsextakkordes. Die Gemeinsamkeit mit dem Beispiel aus dem Orfeo von Monteverdi ist, daß der Agens, das d, im Akkord *fehlt* und daher vom Ohr ergänzt werden muß. Das liegt nicht unbedingt nahe und bedarf sequenzieller Übung und Vorstellungskraft, mindestens einer gewissen Vertrautheit mit der Fonte-Sequenz 2/4/6 - 5/6.

So betrachtet sollten wir konsequent sein. Wir sollten dann auch in Takt 1 über g und in Takt 3 über es im Baß eine dissonierende Quinte annehmen. Im ersten Takt ist das sicher kaum möglich, denn g-moll ist die Ausgangstonart, und das Ohr empfindet diese natürlicherweise als stabil. Auch ist die Sequenz noch nicht etabliert. Oder doch? Auf der anderen Seite nämlich ist die Öffnung (oder in diesem Fall Hinzufügung) der Sexte im Fauxbourdon absolut naheliegend. Schließlich sind wir, wenn uns die Reise durch die Goldbergvariationen zum erschütternden Abstieg der 25. Variation geführt haben wird, schon längst mit dem *Basso* vertraut - und damit auch mit der Öffnung in die Sexte:



Bach, Goldbergvariationen, Canone alla Settima
Bach, Goldbergvariationen, Variatio 22



Im dritten Takt der 25. Variation geschieht nun etwas, für das ich ohne Zögern den poetischen Begriff der „kontrapunktischen Zartheit“ bemühen möchte. Der Quintsextakkord über e soll uns, als Cantizans, nach f-moll zurückführen. Er hat also eine melodische *Aufwärtsenergie*. Die Hochalteration des c nach cis auf dritter Zeit jedoch ändert seine Bewegungsrichtung und zwingt ihn stufenweise nach unten: er wird zur Tenorizans es-d. Denn cis ist die Diskantklausel-Penultima zu d, in Gegenbewegung zur Tenorklausel (cis-d). Die anderen beiden Stimmen bleiben liegen und erzeugen so auf der nächsten Eins den Quartsextakkord auf d, der sich nach 5/3 auflöst. Aus der Diskantklausel-Penultima nach f wird also eine Tenorklausel-Penultima nach d. Hieraus können wir folgern, daß die Bezifferung 5/6 auch eine *Tenorklausel-Bezifferung* sein kann. (Dazu später mehr.)

Interessant ist die enharmonische Verwechselung des Tones des, den wir im Takt vorher auf der Drei gehört haben, zu cis. Auch hier ändert sich, wie beim Quintsextakkord, Die Richtung der Strebigkeit (und damit der Umspielungsenergie). Der Ton des möchte nach c, cis aber nach d. Was in der Oberstimme wie ein diminutives und daher flüchtiges Ornament erscheint, das eingebettet ist in eine kleine Synkopenbewegung, ist in Wahrheit die kontrapunktische Grundidee dieser Stelle.

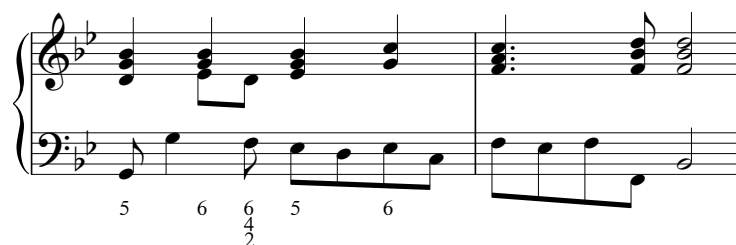
Ein weiteres Beispiel zur Diskantklausel-Imperfektion innerhalb der Fonte-Sequenz, die nur mit der Bezifferung 5 versehen ist: Bach, „Selig, wer an Christum denkt“ aus der Schemelli-Sammlung, 3. Vers:



Der Sekundakkord ist von der Bezifferung 6 „umrahmt“. Die *Capacitas Sextae* leitet den Sekundakkord ein (Zählzeit 2) und müsste ihn auf dritter Zeit ausleiten. Doch die Oberstimme steigt erst auf vierter Zeit hinauf in die Sexte. Auf dritter Zeit wird die Diskantklausel b-c im Sopran noch imperfiziert. Wir hören hier eine *Retardatio*, eine „Verspätung“ oder „Verzögerung“. Dieser Vorgang wird durch die Bezifferung „5“ auf dritter Zeit angedeutet. Gemeint ist hier ein *Doppeldurchgang in parallelen Sexten* von der zweiten zur dritten Viertel zwischen Tenor und Baß („ihr Menschen“). Da der Baß stufenweise fällt, muß es auch der Tenor tun: g-f-es im Baß, es-d-c im Tenor. Es ist deshalb natürlich, daß die Bezifferung 5 hier die Abkürzung von 5/6 ist. Dabei entsteht eine Imitation zwischen Baß/Tenor und Sopran durch die stufenweise fallenden Achtel. Die Imitation zwischen Baß und Sopran ist ein Altklausel-Durchgang, der in der Fonte-Sequenz selbst angelegt ist: Fonte imitiert ja die Altklausel zwischen Baß und Oberstimme, was einen wechselseitigen Durchgang nahelegt. Die Sextparallelen zwischen Baß und Tenor verstärken das und binden den Tenor als Mixturstimme mit ein. Im folgenden Takt („denket dran“) wird dieser Altklausel-Durchgang im Alt noch einmal aufgegriffen und in der Kadenz zu einem Abschluß gebracht.

Diese Stelle ist ein Beispiel dafür, wie ein an sich flüchtiges Moment, eine kontrapunktische Verzierung *en passant*, eine Kette von imitatorischen Konsequenzen auslöst. Ich möchte das mit einer Reihe von Dominosteinen vergleichen, bei denen der erste umfällt und als Folge alle folgenden mit ihm: eine „Kettenreaktion“.

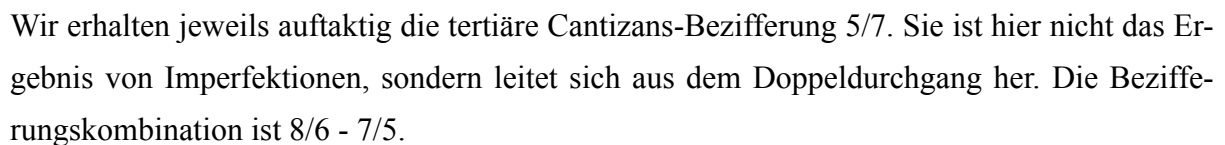
Diese Stelle zu so spielen wie oben gezeigt - Doppeldurchgang mit der Bezifferung 5/6 - ist kontrapunktisch elegant. Sie ist melodisch „flüssig“ und zeigt das imitatorische Potenzial dieses Sequenz-Ausschnittes. Ganz im Gegensatz zu folgender Aussetzung, die sich folgender Kritik ausgesetzt sieht: akkordlich starr, unflexibel, die Diskantklauselimperfection mit Simultandurchgang nicht verstanden, und das imitatorische Potenzial nicht herausgearbeitet:



Zurück zum vorigen Beispiel. Diese Stelle bringt ja nur ein ziemlich kleines Segment dieser Fonte-Variante. Das ist auch ganz natürlich, denn ein Choral bietet in der Regel nicht genügend Raum, um eine großflächige sequenzielle Entfaltung zuzulassen. Es liegt nahe, diese



In diesem Fall heißt das, daß die Doppeldurchgänge auch zwischen Tenor und Sopran möglich sind:

[illegible]

- 41 -

sant ist, daß sich diese Verdichtung ab der vierten Zählzeit in einen ganz schlichten, primär bezifferten Fauxbourdonsatz auflöst, der keinen Vorhalt mehr hat: Bezifferung 6-6-. So löst sich der Satz aus der imperfizierten Kontraktion und fließt in die Schlußklausel hinein.

Ruggiero

Die drei Cantizans-Bezifferungen 6, 5/6 und 5/7 kann man auch aus der Ruggiero-Klausel herleiten. Hierunter verstehe ich eine einfache Baßornamentation im Rahmen einer Clausula-Perfecta V-I. Der Baß erreicht die 5. Stufe mit einem kleinen Skalenausschnitt von wenigstens zwei Sekundschritten aufwärts. Die 5. Stufe wird über wenigstens 2 Sekundschrte aufwärts erreicht, bevor der Baß eine Quinte fällt. Ich verwende den Begriff *Ruggiero* synonym mit dem Begriff der *linearen Kadenz*. „Linear“ deshalb, weil der Baß durch seine sekundweise steigende Bewegung gewissermaßen eine „Linie“ zur 5. Stufe (oder zu jeder anderen Stufe) zieht. Hier die Herleitung aus dem einfachen Kantionalsatz.

Beispiel a: Einfache Perfecta mit 4-3.

Beispiel b: Der Baß setzt aus dem Sextakkord an; dadurch rückt er näher an die 5. Stufe heran.

Beispiel c: Nun hat der Baß die Möglichkeit, die so entstandene Terz b-d mit einem Achteldurchgang zu verbinden..

Beispiel d: Jetzt schiebt sich dieser zuvor unbetonte Durchgang auf Achtelebene unter den Agens des Vorhalts und wird zum betonten Durchgang auf Viertelebene. Aus der vorherigen Bezifferung 4/5 über d wird nun die Bezifferung 5/6 über c. Der Baß ist gewissermaßen eine Sekunde „zu tief“. An dem Dissonanzstatus des Patiens, also des Tones g im Sopran, hat sich nichts geändert. Nur ist dieser Ton jetzt die Quinte. In den Beispielen a-c war sie Quarte über dem Baß.

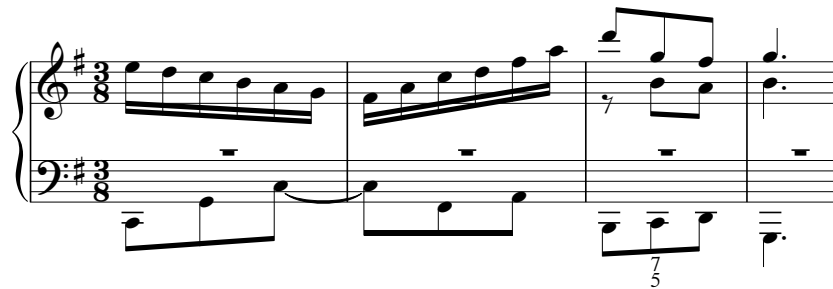
Wir erhalten auf diese Weise die Bezifferungskombination 6-5/6. Diese Kombination entwickelt sich aus der einfachen kantionalen Vorlage. Sie wird erzeugt durch den Ansatz des Basses aus der Skalenterz mit betontem Durchgang zur Quinte und der Vorhaltsbildung in der Diskantklausel.

Die gleiche Methode kann uns dazu dienen, auch die tertiäre Bezifferung 5/7 innerhalb einer Ruggiero-Klausel herzuleiten. Wir müssen nur den einfachen Vorhalt 4-3 durch den Doppelvortrag 6/4-5/3 ersetzen:



Auch hier kommt der Baß sozusagen „zu spät“ auf dem Ton d an. Über dem c aber wird aus der Bezifferung 6/4 die Bezifferung 5/7.

Bach, Partita Nr. 5 G-Dur, Corrente, Schlußklausel:



Ebenda, Passepied, Doppelstrichkadenz:



Wir können also wie folgt zusammenfassen:

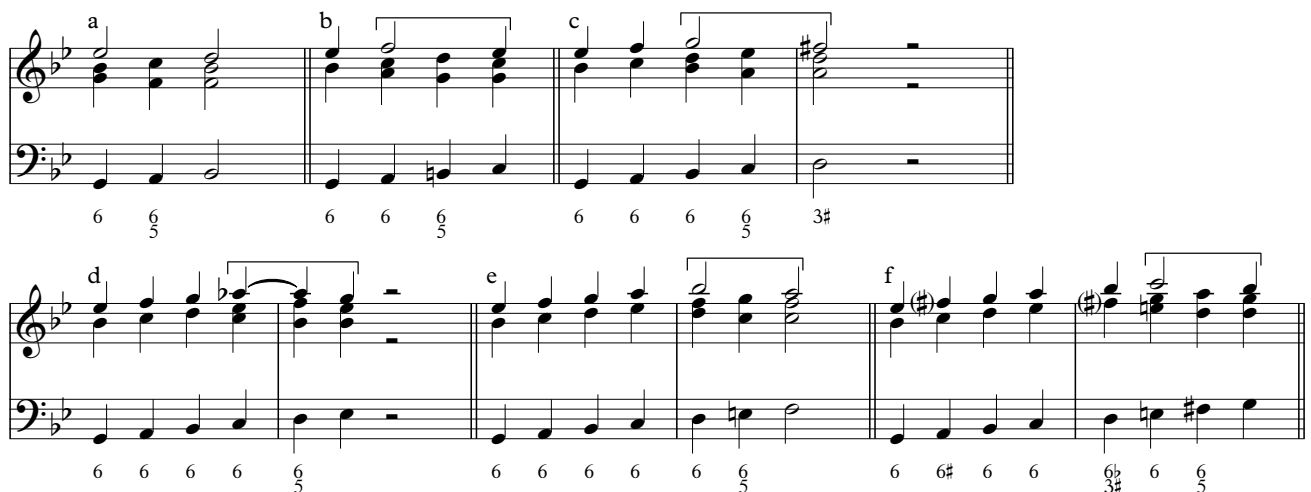
- Die Bezifferung 5/6 entsteht innerhalb einer Ruggiero-Klausel dadurch, daß der Baß durch einen betonten Durchgang den Agens 4-3 zu spät sekundweise von unten erreicht. Aus 4/5 wird 5/6.

- Die Bezifferung 5/7 entsteht innerhalb einer Ruggiero-Klausel dadurch, daß der Baß durch einen betonten Durchgang den Agens 6/4-5/3 zu spät sekundweise von unten erreicht. Aus 6/4 wird 7/5.

Das Ganze ist ein *melodisches System*, mehr als nur eine Aufeinanderfolge von Akkorden. Die Kombinationen 6-5/6 und 6-5/7 erzeugen einen kadenziellen *Magnetismus*, der die stufenweise Aufwärtsbewegung des Basses einem Zielton entgegenführt und sie gleichzeitig zuende gehen läßt. Man kann daraus schließen, daß die Kombination 6-5/6 die Aufwärtsbewegung des Basses *phrasiert*, indem diese auf ein Ziel, ein melodisches Plateau zuhält. Das ist bei einem einfachen Fauxbourdonsatz, der nur aus Sextakkorden besteht, nicht zwangsläufig so. Denn dieser Fauxbourdon könnte theoretisch „endlos“ weitergehen, ohne daß die Bezifferung selbst ihn zu einem Ende kommen ließe.



Die Ruggiero-Bezifferung 6-5/6 aber führt diese Skala einem Zielton, dem höchsten Ton der Bewegung, zu. Das kann theoretisch jede Stufe sein, je nachdem, wo der Quintsextakkord liegt. Denn er ist es, der die Oberstimme zum Patiens macht und in eine Gegenbewegung zum Baß zwingt:



Hier sehen wir den unmittelbaren Bezug zur Phrasierung der Skala. Ruggiero phrasiert die Skala, indem es den Zielton unterschiedlich nach hinten verlagert und damit die Länge der Phrase zu verändern vermag.

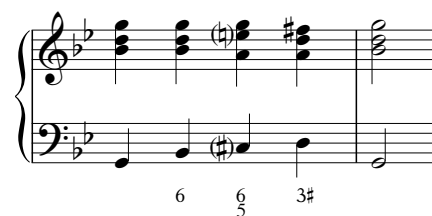
Ein anderer interessanter Punkt ist, welche kadenzielle Stufe dieser Zielton ist. Ist es die 1., die 4. oder 5. Stufe einer Kadenz? Im vorigen Beispiel wird unser Ohr in den meisten Fällen den Zielton als erste Stufe wahrnehmen (Beispiele a,d,e und g). Gemessen an der Tonalität g-moll liegt bei Beispiel b die Subdominante c-moll, bei Beispiel c die Dominante D-Dur nahe. Aber auch bei Beispiel e ist ein Quintfall nach B-Dur nicht ausgeschlossen. In Beispiel d ist das anvisierte Es-Dur wohl deshalb keine Dominante, weil Es-Dur in bezug auf g-moll näher liegt als ein Sekundstieg auf das neapolitanische As-Dur. Entscheidend aber ist, daß es, vom Standpunkt des Generalbasses, keiner Entscheidung bedarf, welche Stufe wir durch Ruggiero erreichen. Denn Ruggiero kann tatsächlich *jede* Stufe sowohl einer Kadenz als auch einer Skala erreichen.

Wir wollen nun die Bezifferungskombination 6-5/6 aus der einfachen Fauxbourdontextur 6-6 herleiten. Dazu greifen wir abermals auf die Technik der *Ligaturzunahme* zurück.

Hat Ruggiero nur die primären Bezifferungsvarianten 6-6, sieht das in vierstimmiger Darstellung so aus:



Die Kombination 6-5/6 gewinnen wir, indem wir den steigenden Sekundschritt im Sopran imperfizieren:












Das ist die *sekundäre Bezifferungsvariante* von Ruggiero. Als nächsten Schritt zwingen wir die fallende Sekunde b-a im Tenor in die Ligatur:



Es entsteht die Bezifferungskombination 6-5/7.

Wir erhalten wiederum die drei Bezifferungskategorien, die uns die Cantizans zur Verfügung stellt: 6, 5/6 und 5/7. In den vorigen Beispielen ist die Cantizans der Schritt c-d oder cis-d im Baß. Die Ligaturzunahme wird durch den Akkord davor eingeleitet. Stellen wir die beiden Möglichkeiten, die wir bis jetzt betrachtet haben, noch einmal einander gegenüber: Fonte und Ruggiero:

Ruggiero erreicht den Zielton g durch ein stufenweises Skalensegment im Baß, das ich *linear* nenne. Fonte umspielt die Quinte g mit einer "Zick-Zack-Bewegung", die ich als *oszillierend* beschreibe. Daher spreche ich von einer *linearen* und einer *oszillierenden Kadenz*. Aus beiden entwickeln sich durch Zunahme der Ligaturen die Bezifferungsvarianten. Der Ausgangsakkord muß in allen drei Fällen, bezogen auf das g-moll des letzten Beispiels, die Töne b und g haben. In Beispiel a bewegt sich der Ton g im Sopran eine Sekunde nach oben, der Ton b eine Sekunde nach unten. Das entspricht der Gegenbewegung von Diskant- und Tenorklausel. In Beispiel b bleibt der Ton g im Sopran liegen, in Beispiel c auch noch der Ton b im Tenor. Um der Vollständigkeit willen füge ich (als Ausblick) auch die zirkulierende Kadenz hinzu. Bei ihr *umkreist* der Baß die Quinte von oben und unten. Der Tenor kontrapunktiert diese Bewegung gegenläufig. Auch hier erhalten wir die drei Cantizans-Varianten auf der dritten Zählzeit. Die Varianten b und c kommen in der Literatur am häufigsten vor. Das liegt daran, das die Stimmführung beeindruckend organisch ist. Betrachten wir dazu Beispiel b: Tenor und Baß tauschen die Umspieltöne es und c um den gemeinsamen Achsenton d aus. Der Alt bleibt auf dem Ton liegen. Dieser hat gewissermaßen die Funktion eines Ankers. Diese Ligatur übernimmt in Beispiel c auch der Sopran. (Später wird uns diese Kadenzform dazu dienen, die Tenorizans-Varianten zu entwickeln und in das System einzubinden.)

	Ruggiero: lineare Kadenz	Fonte: oszillierende Kadenz	zirkulierende Kadenz	
a				Primär
b				Sekundär
c				Tertiär

Bei Ruggiero müssen wir beim ersten Sextakkord den Baßton verdoppeln, auch wenn wir in Dur das Gefühl haben mögen, einen Leitton zu verdoppeln (im vorigen Beispiel wäre das der Ton h). Ein weiter Griff, also eine Verdoppelung der Sexte, hätte Quintenparallelen zwischen Alt und Tenor zur Folge:



Diese Erkenntnis führt zu folgender Regel:

Wenn die Sexte im Sextakkord verdoppelt ist, steigt der Baß eine Sekunde. Dieser Sextakkord provoziert eine Cantizans.

Wenn der Baßton des Sextakkordes verdoppelt ist, steigt der Baß zwei Sekunden. Dieser Sextakkord provoziert eine Ruggiero-Klausel.

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß es im Choralsatz (weniger in der Generalbaßpraxis) doch eine Möglichkeit gibt, diese Quintparallelen zu vermeiden und gleichzeitig den weiten Sextakkord zu halten. Bach, „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ aus der Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, Schlußklausel:



Da der Ton g (letzter Takt auf der Eins) verdoppelt ist, darf nicht der Tenor auf der zweiten Zeit des Taktes in den Agens gehen. Denn dann würden jene Quintparallelen zwischen Tenor und Alt entstehen:



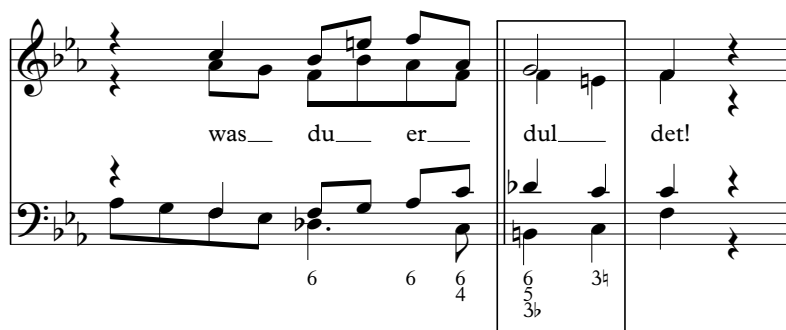
Wenn aber, wie zuvor, der Sopran in den Agens geht, werden aus den Quintparallelen Quartparallelen. Bei dieser Strategie tauschen also Sopran und Tenor ihre Stimmen: die Tenorklausel liegt im Sopran, die Diskantklausel im Tenor.

Diese Stelle ist auch noch aus einem anderen Grunde interessant. In die Schlußkadenz ist eine kleine Fonte-Sequenz eingewoben: dis-e / c-d im Baß. Eine solche Kadenzform nenne ich, wie bereits erwähnt, *oszillierende Kadenz*. Dieser Begriff bezieht sich auf die „Zick-Zack-Linie“, die der Baß mit seinem Gerüstsatz beschreibt: Sekunde rauf, Terz runter, Sekunde rauf: eine Linie, die an ein Oszilloskop erinnern könnte. Die Folge ist, daß die Quinte

d umspielt wird mit ihren Nachbartönen e und c. Eingewoben in dieses melodische Muster ist im Baß, auf Achtelebene, die Ruggiero-Klausel, die zunächst zur 6. Stufe und dann zur 5. Stufe führt (cis-dis-e / h-c-d). Mit anderen Worten: wir haben hier eine Fonte Sequenz, also eine oszillierende Textur, in die Ruggiero, also eine linare Textur, implementiert ist. Ich nenne diese Sequenz *Ruggiero-Fonte*.

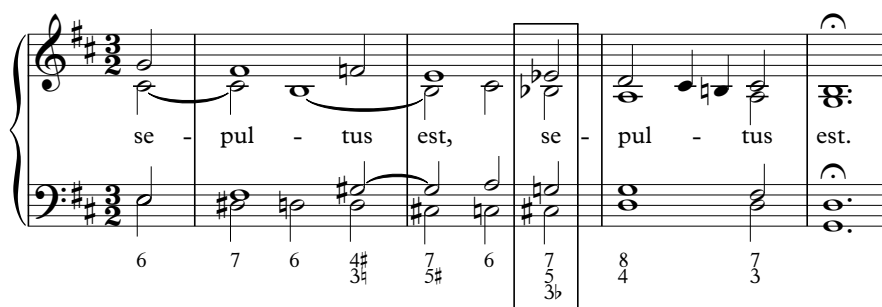
Chromatische Folien

Werfen wir nun einen Blick auf die Möglichkeiten chromatischer Folien. Grundsätzlich können die Prinzipalklauseln auf die Quinte d bezogen halb- oder ganztönig sein, das heißt: im Baß kann c-d oder cis-d liegen, im Alt es-d oder e-d (siehe die Beispiele auf Seite 39). Doch ist auch eine doppelte Leittönigkeit denkbar (dort cis-d *und* es-d). Bach setzt sie als affektsteigerndes Mittel in seiner Matthäus-Passion ein (eine Sekunde tiefer transponiert)...



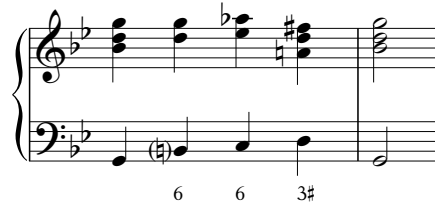
Bach, Matthäuspassion
Rezitativ mit Chor „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“, T 22/23

...hier sekundär beziffert mit 3b/5/6. Am Schluß des „Cruzifixus“ aus der H-Moll-Messe zwingt Bach den Satz (ganz im Gegensatz zur „konventionelleren“ Schlußkadenz der Vorlage „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“) nach G-Dur, der Tonart des folgenden prachtvollen „Resurrexit“, über 3b/5/7 - eine doppelt-leittönige und tertiäre Cantizans-Bezifferung:



Bach, H-Moll-Messe, Cruzifixus, Schlußkadenz

Die primäre Ruggiero-Variante - nur mit Sextakkorden - macht es möglich, den *neapolitanischen Sextakkord* in den Satz hineinzunehmen. Der Sopran umspielt dann den Grundton g leittönig von oben und unten (as-fis).



Die Töne as und fis haben keinen direkten Bezug zueinander, sie umspielen den Zielton g. Daher bilden sie ein „totes Intervall“ im Sinne Riemanns. Die Klausellehre wird sie jedoch in ein Bezugssystem einbetten, nämlich das der *Altklausel*. So gesehen wäre as-fis eine chromatische Folie der Altklausel a-fis.

Ein zulässiges Experiment ist es, beide Formen der leittönigen Verschärfung zu kombinieren. Das heißt: cis-d im Baß, es-d im Alt und as-fis in der Oberstimme.



Das klingt merkwürdig, wie ein plötzlicher Anflug Hindemith'scher Klanglichkeit in einem 18. Jahrhundert-Umfeld. Vielleicht gibt es das? - Bei Richard Strauss könnte ich es mir vorstellen...

Sehr viel häufiger (und doch bei Bach seltener als zu erwarten) finden wir, daß diese beiden Elemente, die neapolitanische Sexte und die leittönige Cantizans, entzerrt werden. Sie erscheinen nicht gleichzeitig, also kumuliert in einem Akkord, sondern unmittelbar nacheinander:



Der Sopran schließt die Lücke zwischen as und fis. Der Ton g hat in T1,4 zunächst die Funktion eines Durchgangs, um dann, im zweiten Takt, zum Zielton, zum Patiens auf relativ betonter Zeit zu werden. Dieses Durchgangsmoment bereitet gleichzeitig den Quartvorhalt vor. Ansetztend vom Neapolitaner sind die Sextparallelen zwischen Sopran und Tenor nahe-
liegend, und mit ihnen die Bezifferung 5/7 statt 5/6 auf Tählzeit vier.

Bach, Fuge h-moll aus dem Wohltemperierten Clavier, Schlußklausel:

Das untere System zeigt den unverzierten Gerüstsatz. Vergleichen wir ihn mit dem Originaltext Bachs im System darüber, so sehen wir, wie die Ornamentation den Satz *verflüssigt*. Gerade auf 2. Zählzeit wird deutlich, was gewissermaßen das kontrapunktische Thema dieser Stelle im Besonderen und der Fuge im Allgemeinen ist. Es ist die Technik der *Verzögerung*, jene kontrapunktische Ornamentation, die Carl Philipp Emanuel Bach im zweiten Teil seiner Clavierschule „Retardatio“ nennt, „Verspätung“. Eine Beschreibung dessen, was hier geschieht, wird also immer die kontrapunktische *Zeit* in den Mittelpunkt stellen. Während der Sopran auf zweiter Zeit die neapolitanische Sexte c pünktlich auf den Schlag bringt, ist der Baß eine Sechzehntel zu spät auf dem Ton e. Der Sopran aber wartet nicht: denn indem der Baß das e erreicht, geht der Sopran in die leittönige Umspielung des Tones h (ais-h), sodaß c und e zwar zusammengehören, aber durch die inkohärente Verschiebung der Zeit nicht zusammenkommen. Der Baß ist langsamer als der Sopran. Das setzt sich fort: Unter dem h des Soprans installieren die anderen Stimmen die Töne, die zur Bezifferung 5/7 statt 5/6 über eis im Baß gehören. Doch auch hier bringt der Baß das eis eine Sechzehntel zu spät. Es geht hier aber nicht nur um die *Retardatio*, sondern auch um die *Quaesito notae* und das *Cercare della nota*, wie es Christoph Bernhard beschreibt. Beides bedeutet übersetzt dasselbe: ein Ton wird „gleichsam gesucht“, um Bernhard zu zitieren. Und das erzeugt gleichzeitig noch eine dritte

Kategorie der Figürlichkeit und Ornamentation, nämlich die *Suspiratio*, den *Seufzer*. Alle drei Kategorien haben bereits das Fugenthema geformt und verdichten sich nun in der Schlußklausel, deren Gerüstsatz die Primärbezzifferung 6 als Neapolitaner und die Tertiärbezzifferung 5/7 als tertiäre leittönige Cantizans aufeinander folgen lassen.

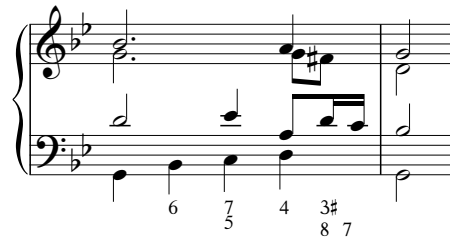
Ein anderes Beispiel finden wir, auch von Bach, in dem Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, im 2. Vers:

The image shows a musical score for a chorale. The top staff is a vocal line with lyrics: "und laß dich dess er - bar - men". The bottom staff is a basso continuo line with figured bass notation: 6b, 7/5, 8/3#, 7, 6#/5b, 6/5, 3#. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Eine bemerkenswerte Stelle. Die neapolitanische Sexte liegt im Alt, also nicht im Sopran - das ist selten. Durch diese veränderte Anlage der Stimmen entstehen bei der Auflösung der tertiären Cantizans-Bezzifferung 5/7 von der 1. zur 2. Zählzeit Quintparallelen zwischen Tenor und Sopran („laß dich“). Diese sind ja, wie der berühmte Reim von Draeseke: „vermindert-rein, das laß sein“ fordert, „verboten“.⁷ Hätte Bach nicht lang vor dem 1835 geborenen Draeseke gelebt, so könnte man sagen, er hätte „anarchisch“ dessen Regel gebrochen. Offenkundig jedoch mangelt es der Regel am Bezug zur musikalischen und kompositorisch-kontrapunktischen Realität. Bei Bach jedenfalls finden sich solche Parallelbildungen, sowohl aufwärts wie abwärts.

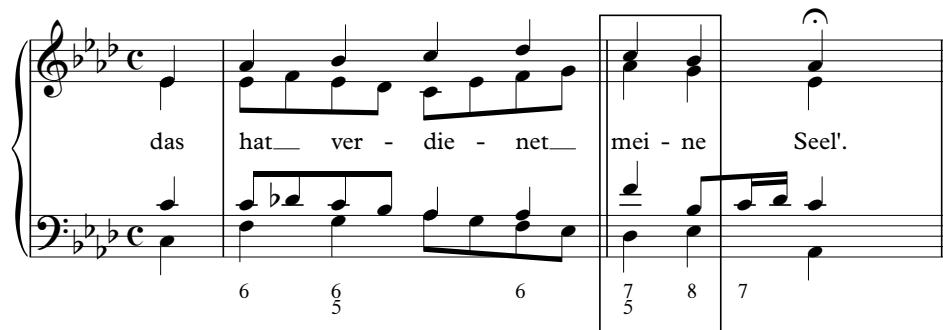
Statistisch häufiger allerdings ist bei der Bezzifferung 5/7 statt 5/6 die *oberquinttransponierte Baßklausel*, vorzugsweise im Tenor. Diese ist (vor allem im Phrygischen) eine unabdingbare Quintenvermeidungs-Strategie, da hier ja, würde der Tenor so laufen wie im vorigen Beispiel, die Parallen rein wären: Sopran b-a, Tenor es-d).

⁷ Felix Draeseke: „Die Lehre von der Harmonia in lustige Reimlein gebracht, mit seriösen Exemplis und Aufgaben ausgestattet und denen eifrigen Schülern zur Stärkung des Gedächtnisses eindringlich empfohlen.“ Leipzig, Sankt Petersburg, Moskau, London 1883



Das ist jedoch nicht der einzige Grund. Die Heterolepsis im Tenor ist gut hörbar und befreit die Stimme aus der stufigen Linearität. Sie verleiht der Mittelstimme ein eigenständiges melodisches Profil, das sie aus ihrer Funktionen einer bloßen *Explementalis*, einer Füllstimme, befreit. Das liegt nicht nur an der Heterolepsis, sondern auch daran, daß sie eine kleine Sequenz in die Kadenz einbettet: es/a-d/g.

Noch ein Beispiel dazu aus Bachs Matthäuspassion: Choral „Ich bin's, ich sollte büßen“, Schlußklausel:



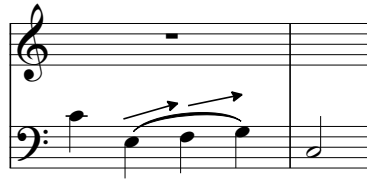
Ruggiero zur I und zur V: Bezifferungskombinationen

Wir haben drei Möglichkeiten gewonnen, einen sekundweise steigenden Baß auf der Penultima zu beziffern: 6, 5/6 und 5/7. Als Mittel haben wir uns oszillierender Bewegungen (Fonte) und linearer Bewegungen (Ruggiero) bedient. In den Skalensegmenten, wie sie in der Ruggiero-Klausel vorhanden sind, lassen sich nun vielfältige Kombinationen dieser drei Möglichkeiten ausprobieren. Wichtig ist, daß wir uns vergegenwärtigen, daß wir es nicht mit Akkordumkehrungen zu tun haben, sondern mit Stimmen, die ineinander wirken und den Baß zu einer bestimmten Bewegung zwingen - in diesem Fall stufenweise aufwärts.

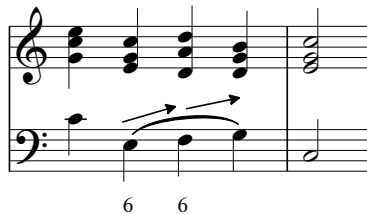
Die Bewegung des Basses bestimmt die Bezifferung.

Die Bezifferung sagt dem Baß, wie er sich bewegt.

Das Ganze ist ein interaktives System zwischen Oberstimmen und Baß. Betrachten wir noch einmal die einfache Ruggiero-Klausel ohne Ziffern:



Wir haben eine Klausula perfecta I-V-I. Die 5. Stufe wird durch zwei Sekundschrte erreicht. Diese Gerüsttöne der Perfecta, c,g und c, bewegen sich *nicht* weiter stufenweise aufwärts. *Deshalb* erhalten sie keine der drei Cantizans-Bezifferungen. Die Töne e und f aber schreiten sekundweise aufwärts voran und erhalten deshalb die Bezifferungen 6, 5/6 oder 5/7.

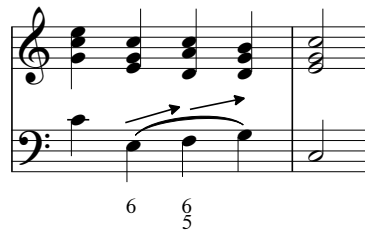


Mit anderen Worten: Der Ton e im Baß hat nicht deshalb die Bezifferung 6, weil er die Terz eines C-Dur-Akkordes ist, sondern weil er *eine Sekunde steigt*.

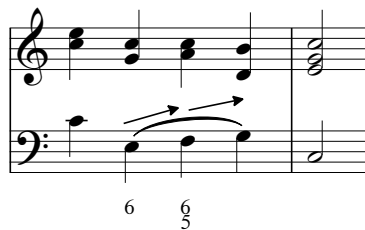
Theoretisch sind 9 Zweierkombinationen der drei Cantizans-Bezifferungskategorien möglich:

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

Die fett gedruckten Kombinationen sind im 17. und 18. Jahrhundert am häufigsten anzutreffen. Das hat einerseits etwas mit stilistischer Konvention, anderseits aber auch mit der kontrapunktischen Situation zu tun, die gerade vorliegt. Die Quinte im Quintsextakkord und Quintseptakkord ist dissonant und muß deshalb konsonant vorbereitet werden. Ein Quintsextakkord auf dem Baßton e im letzten Beispiel wäre daher nicht gut, da die dissonierende Quinte h als Patiens nicht vorbereitet werden kann. 5/6 auf f aber ist, wie wir bereits gesehen haben, eine in hohem Maße standardisierte Bezifferungskombination:



Dasselbe in dreistimmiger Darstellung:



Der Alt springt von Zählzeit 3 auf 4 heteroleptisch vom Alt zum Tenor, wie wir ihn zuvor im vierstimmigen Satz sehen (a-d). Das entspricht der *oberquinttransponierten Baßklausel*.

Auch in dem dreistimmigen Beispiel ist die Quinte c über dem f im Baß immer noch Teil des Quintsextakkordes. Sie ist daher Patiens und daher dissonant! Nur daß wir gewissermaßen keine „akustische“ Dissonanz wahrnehmen, da der Agens d im Tenor auf dritter Zeit fehlt. Dieser wird - verspätet - auf vierter Zeit heteroleptisch nachgereicht. Der „reine“ F-Dur Akkord auf dritter Zeit ist also eine *Scheinkonsonanz*. Dessen Quinte ist dissonierend und muß als Patiens abwärts geführt werden. (Diesem Phänomen sind wir zuletzt begegnet bei der *Fonte-Sequenz mit Grundakkorden*, siehe oben.)

Eine solche melodische Feinheit und Delikatesse wird durch ein Kadenzspiel I-IV-V-I, das nur aus Grundakkorden besteht, nicht wahrgenommen, da die kontrapunktische Dissonanz im Grundakkord untergeht.

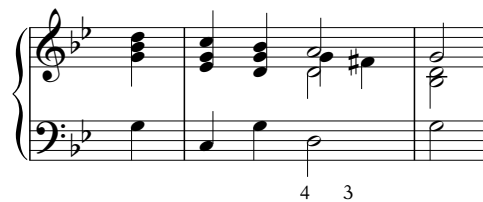


Einen virtuellen Agens über dem f im inneren Ohr sich vorzustellen (in diesem Fall das d) ist eine komplexe und für viele ungewohnte Art der Wahrnehmung. Insofern ist die Einfachheit dieser bis zur Ermüdung exerzierten Lehrformel eine arge Täuschung, die mehr Türen zu-

schlägt als sie öffnet. Unsere Fixierung auf Dominantseptakkorde aber, die wir seit frühen Lehrjahren einübten, ermöglicht es uns ohne Probleme, bei einer *leittönigen* Cantizans nach g, mit fis im Baß, das c im Sopran tatsächlich als Patiens wahrzunehmen und zudem das d bereitwillig zu ergänzen. Nur daß wir das c dann nicht als dissonierende Quint, sondern als Septime umwidmen. Den Umstand, daß der Grundton der Doppeldominante d fehlt, nennen wir „Verkürzung“. Im kontrapunktischen Sinn ist dieses Prinzip der Verkürzung nicht falsch - nur daß nicht der Grundton im Akkord fehlt, sondern der Tenorklausel-Agens. Das ist die Sexte über dem Baß; und zwar unabhängig von dessen chromatischer Folie, unabhängig also von f oder fis im vorangegangenen Beispiel.

Wir wollen nun die Bezifferungskombinationen, wie ich sie auf Seite 47 dargestellt habe, auf die Ruggiero-Klausel *Ruggiero zur I und Ruggiero zur V* anwenden. Ich meine damit jene Klauselform, bei der die 1. und 5. Stufe einer Skala, also die Stütztöne eine Clausula Perfecta, durch jeweils zwei Sekundschritte aufwärts im Baß erreicht werden.

Diese erweiterte Klausel entwickelt sich organisch aus einer einfachen kantionalen Vorlage. Wir kombinieren dazu die 4. und 5. Stufe einer Kadenz:



In dieser Klausel verschränken sich die Acquiescens c-g und die Perfecta d-g. Wir sprechen auch von einem *plagal-authentischen* Pendel. Dabei sind beide Elemente nicht gleichwertig. Die Perfecta ist gegenüber der Acquiescens doppelt so lang. Sie ist also das eigentliche Ziel dieser Klausel. Die Acquiescens von der ersten zur zweiten Zählzeit ist ein Vorfeld dazu.

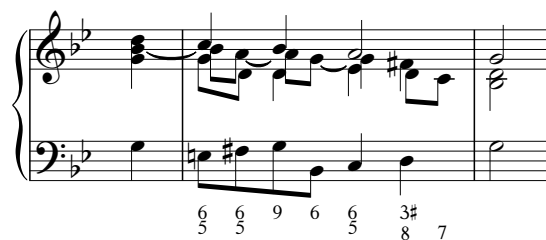
Nun wenden wir dieselbe Methode an, wie wir sie schon bei der einfachen Ruggiero-Klausel (nur zur 5. Stufe) kennengelernt haben. Wir bringen die Baßtöne näher an die Stütztöne der Perfecta heran g-d-g heran. Auf die Weise verflüssigt sich der Baß melodisch, denn nun ist es möglich, die Terzsprünge mit Duchgängen zu versehen:



Hier spielt die Kategorie der *Verzierung* eine wichtige Rolle. Die rechte Hand bleibt nahezu gleich, die linke ornamentiert den Gerüstsatz. Der Durchgang zur Perfecta (b-c-d) ist relativ betont - ein Quasi Transitus mit der Bezifferung 5/6, wie auch schon bei allen Ruggiero-Beispielen zuvor. Das ist hier der Dehnung der Perfecta geschuldet. Bei der Acquiescens c-g in der ersten Takthälfte ist der Durchgang e-fis-g flüchtiger, eine unbetonte, leichte Achtel. Um den übermäßigen Schritt es-fis im Baß zu vermeiden, wird der Ton es zum e hochalteriert. Das ist eine Spezialität in Moll - in Dur stellt sich das Problem nicht. Mit anderen Worten: Im Baß liegt das obere Skalensegment einer melodischen Mollskala, in unserem Beispiel g-moll. Der Durchgangston fis im Baß ist hier noch nicht ausgeziffert. Übernehmen wir die Kombination 6-5/6, so erhalten wir:



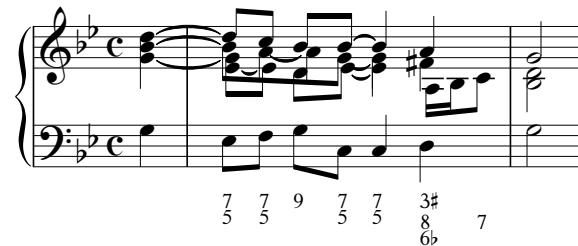
Dasselbe, mit 5/6-5/6 zur ersten Stufe. Zwischen Sopran und Alt bildet sich eine Vorhaltskette, wenn wir auf zweiter Zeit noch einen Nonenvorhalt einfügen:



Auch hier bleibt die Oberstimme gleich und ist aus der kantionalen Vorlage gewonnen. Sie verändert sich aber und wird bewegter, wenn wir nur die Primärbezifferung 6 zulassen.

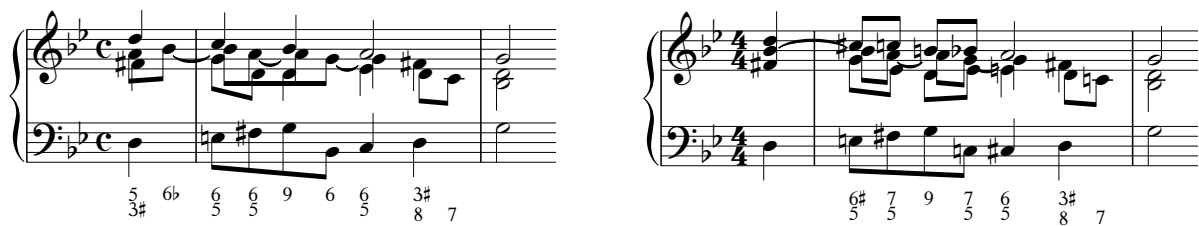


des), die sich hier als naheliegendes Moment aufdrängt. Um uns das klar zu machen, schauen wir uns, rein diatonisch, die Ligaturzunahmen an, ohne uns von der chromatischen Folie ablenken zu lassen:



Hier ist zu sehen, was *Ligaturzunahme* bedeutet. Es ist augenscheinlich, wie der Satz auf engem Raum von Überbindungen *übersättigt* wird. Durch die Zunahme von Ligaturen verkompliziert sich die Bezifferung nach und nach. Je weniger Stimmen sich bewegen, desto komplizierter wird die Bezifferung.

Es liegt nahe, die chromatische Version als chromatische Folie der diatonischen Ligaturzunahme zu verstehen, denn: *Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur*. Der Ton d wird als Patiens abwärts gezogen: die Akzidenz Des unterstützt und verstärkt diese melodische Tendenz, diese melodische *Bewegungsnotwendigkeit*. Auf der anderen Seite können wir die chromatische Oberstimmenlinie aber auch als chromatische Folie der *sekundär* bezifferten Variante 5/6 hören:



In dieser Lesart ist der Schritt cis-c in der Oberstimme eine imperfizierte Diskantklausel. Der Baß setzt auf der fünften Stufe von g-moll an und stellt über der Durterz die Sexte ein, um den Vorhaltspatiens vorzubereiten und die gegenläufige Skala vorzubereiten. (Dieser Sextakkord im Auftakt, „modern“ gesprochen ein übermäßiger Dreiklang, ist kontrapunktisch *konsonant*, sonst wäre diese Vorbereitung, die gerade für Bach außerordentlich typisch ist, nicht möglich.) Der Ton e im Baß, als Gegenspieler zum cis in der Oberstimme, wäre dann eine Tenorklauselpenultima nach d. Achtelweise würde in dieser Version, als Fundamentalbaß, ein Quintfall agieren (A-D-G). Hierzu ein Beispiel: Mozart, Fantasie d-moll, T 26 f.:



Die Bezifferungskombination bei Mozart ist einfacher als im vorangegangenen Beispiel: hier 6- 5/6...



...dort 5/6 - 5/7:



Ruggiero-Terzfall mit Fonte-Segment

Eine solche Ruggiero-Auszifferung wie im letzten Beispiel finden wir bei Mozart, in seiner Klaviersonate F-Dur, KV 533, 1. Satz, T 160ff.:



Ein Ruggiero-Terzfall, von Des-Dur nach b-moll, der dann in eine Fonte-Sequenz übergeht: b-As-g-f. Das harmonische Tempo des Terzfalls ist ganztaktig, das der Fonte-Sequenz halbtaktig. In der Fonte-Version ist der höchste Ton der Vierergruppe immer Septime, in der Ruggiero-Version hingegen abwechselnd Terz eines Sextakkordes und Septime.

Gemessen an diesem Gerüstsatz ist der Sprung von ges nach b in der Oberstimme (Takt 2, von der 2. zur 3. Achtel) eine Heterolepsis zwischen dem Gerüstsatz-Sopran und -Tenor. (Der Gerüstsatz ist in den beiden unteren Systemen aufgetragen.) Auch ist dieser Ton ein *Überwurf* zu as: denn auf der eins und der drei hören wir eine fallende Vorhaltskette auf Achtelebene: 7-6 auf der eins und 4-3 auf der drei. Das ist eine fallende *Seufzerfigur*, die mit Einschüben auf zwei und vier gedehnt erscheint.

Wir haben also drei kontrapunktische Zählwerte in diesem Satz auf relativ engem Raum vereint: Ganze (Ruggiero-Terzfall Des-b), Halbe (Fonte b-As-g-f) und Achtel (Seufzerbildungen auf den Einsen und Dreien der Takte: 7-6, 4-3), und zwar ohne daß das Ganze ein spekulativer Kontrapunkt ist - obwohl Mozart sich durch die Kenntnis der Kunst der Fuge J.S. Bachs hat anregen lassen. Diese Sonate legt Zeugnis ab von der Fähigkeit Mozarts, eine mühelos elegante Synthese einzugehen zwischen der staunenden Rezeption Bach'scher Meisterschaft und dem Drang, diese in die eigene Kunst einfließen zu lassen. Sie ist, wie auch die späte D-Dur-Sonate, ein kontrapunktisches Meisterstück, angesiedelt zwischen Invention, Fuge und Sonate, ohne sich je als solches auszustellen.

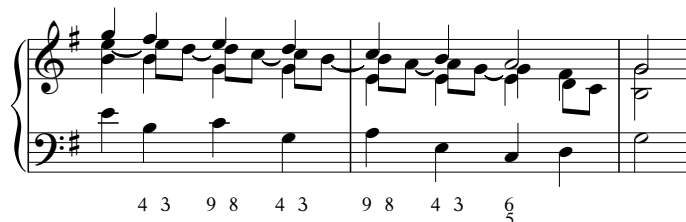
Eine ähnliche sequenzielle Anlage, bei der Ruggiero und Fonte-Segmente miteinander verschränkt sind, findet sich in der Klaviersonate a-moll, KV 310, dort im langsamen Satz nach dem Doppelstrich:

Ruggiero-Terzfall von F-Dur nach d-moll: auch hier ist das harmonische Tempo zweitaktig. Von d-moll fällt der Satz über Fonte nach c-moll. Das ist überraschend, denn wir erwarten C-Dur: C-Dur ist der leitereigende Sekundfall von d-moll. Zuvor wurde F-Dur wiederum durch ein Fonte-Segment g-moll - F-Dur erreicht. Das Terzfall-Segment F-d ist also von zwei Fonte-Segmenten eingerahmt.

Ruggiero im Terzfall zu sequenzieren ist organisch vor allem mit der Bezifferung 5/6-5/6. Das liegt daran, daß hier eine durchgehende Vorhaltskette zwischen den Oberstimmen entsteht, wenn zusätzlich die jeweiligen Zielakkorde (C-Dur, a-moll und F-Dur) mit einem Nonnenvorhalt angereichert sind:



Diese Terzfall-Sequenz ist eine Ornamentation folgender Pachelbel-Variante:

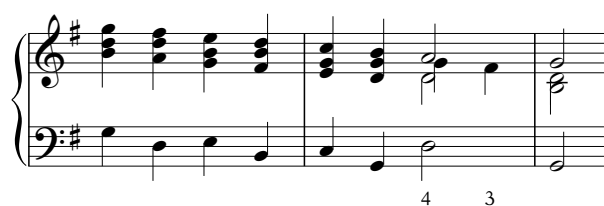


Um die Kadenz nach G-Dur organisch einzufädeln, ist es nötig, den Baß von a-moll nach G-Dur fallen zu lassen (vorletztes Beispiel, 2. Takt). Hier sehen wir, daß es bei einer fallenden Skala eines *Fontesegmentes* bedarf, um kadenziell zu schließen. Der Grund dafür ist plausibel: eine Skala setzt sich nicht nur aus fallenden Terzen zusammen, sondern immer aus *drei Terzfällen und einem Sekundfall*. Die Terzfall-Stationen ziehen hier herunter bis zur zweiten Stufe von G-Dur: (G)-e-C-a. Der Sekundfall liegt so am „unteren Rand“ des Terzfalls.

Das ist jedoch nicht zwingend. Ebenso kann die Sequenz mit dem Sekundfall, also dem Fonte-Segment, *beginnen*:



Das wäre dann eine Verzierung folgender kantionaler Pachelbelfortschreitung:



Im Vergleich zum vorletzten Beispiel setzt hier der Baß aus der Unteroktave an, während dort der Baß die Unterterz bringt.

Ein Blick zurück zu den beiden Ruggiero-Terzfall-Beispielen Mozarts. Die Tatsache, daß Mozart Terzfall- und Sekundfall-Segmente miteinander kombiniert, hat nicht nur gestalterische Gründe, die mit dem harmonischen Tempo und damit der Beschleunigung der Sequenz zu tun haben. (Ein Fonte-Segment ist schneller als ein Ruggiero-Terzfall-Segment.) Es geht vor allem darum, daß es satztechnisch eine *organische* Kombination ist, die aus der geschlossenen Harmonisation einer fallenden Skala erwächst.

In Mozarts Fantasie c-moll KV 475, T. 121 ff, ist der Ruggiero Terzfall Gegenstand einer ausgedehnten Sequenzfläche. Die Bezifferung ist 5/6 - 5/6:



Hier fällt der Satz am „unteren Rand“, also am Ende des Terzfalls von es-moll nach Des-Dur.

Ein sehr klares Beispiel für das Ineinanderwirken von Terzfall und Fonte finden wir in der Allemanda aus der Sonata da Camera C-Dur, op.4, von Arcangelo Corelli:

The musical score is written for a grand staff in 3/4 time. It consists of two systems, each with four measures. The first system is in F major, and the second system is in d minor. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature changes from F major to d minor in the second system.

Terzfallsegment von F-Dur nach d-moll in Takt 3/4 durch einen einfachen Pachelbelbaß F-C-d (unverzerrter Reduktionssatz im kleinen System darunter). Statt a-moll, das in Takt 4 auf 1 folgen müsste, fällt der Satz eine Sekunde nach C-Dur (Fonte). Dieses C-Dur ist nun auf's Neue Ausgangspunkt eines Pachelbel-Segmentes C-G-a, dann fällt der Satz wiederum über Fonte eine Sekunde nach G-Dur. Das harmonische Tempo der Terzfälle ist ganztaktig, das der Fonte-Segmente halbtaktig.

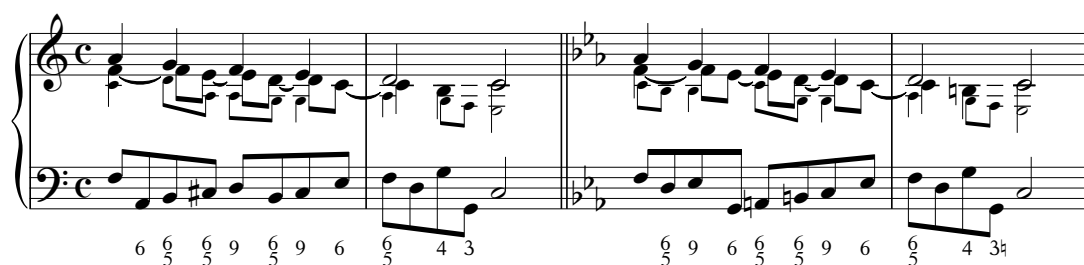
Einen berühmten Ruggiero-Terzfall finden wir kleinen Präludium C-Dur BWV 924 aus dem Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann:

The musical score is written for a grand staff in 3/4 time. It consists of two systems, each with four measures. The first system is in F major, and the second system is in d minor. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature changes from F major to d minor in the second system.

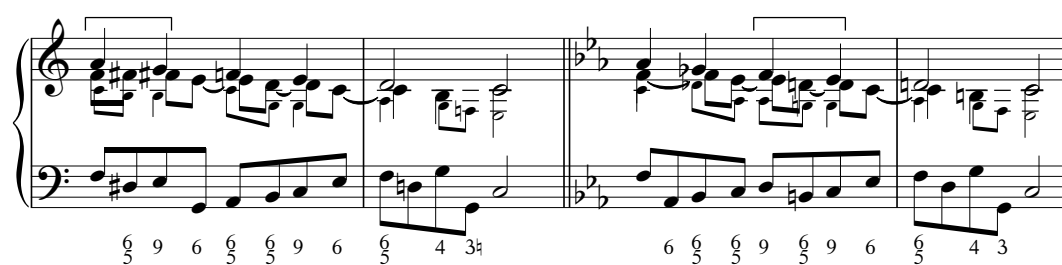
Takt 1-3: Baustein dieser Sequenz ist die *Acquiescens*, die steigende Quinte. Diese wird ganztaktig und sekundweise steigend sequenziert: C-G / d-a / e-[h]. Durch diesen dreifachen Sekundstieg wird e-moll erreicht. Dieses e-moll wird nun Basis für den Ruggiero-Terzfall: e-C-a-F. Eine Bogensequenz: ein steigender und ein fallender Ast stehen sich einander gegenüber. Das Ziel des steigenden Astes ist e-moll, und das nicht ohne Grund. Bach hat hier abermals die Möglichkeit eines dreifachen Terzfalls. Doch sind wir nicht in e-moll oder E-phrygisch - der Satz fällt von F nicht eine Sekunde nach E, sondern steigt auf der nächsten Eins (Takt 7) nach G, der Dominante von C-Dur. Hier faßt Bach also den Ruggiero-Terzfall nicht mit fallenden, sondern mit *steigenden Sekunden* ein.

Noch eine Anmerkung für den Choralatz im Bachstil. Die sekundäre Kombination 5/6 - 5/6 ist bei einer stufenweise fallenden Linie im Choral das Mittel der Wahl, da die Oberstimme durch Ligaturzunahme liegenbleibt und viertelweise fällt, jedoch niemals sekundweise steigt und so eine oszillierende Linie erzeugen könnte, wie bei der primären Bezifferung 6-6. Auch die tertiäre Kombination 5/7 - 5/7 ist wegen den synkopierten Überbindungen im Sopran und der möglichen Chromatik in einer Fassung choraliter nicht besonders geeignet.

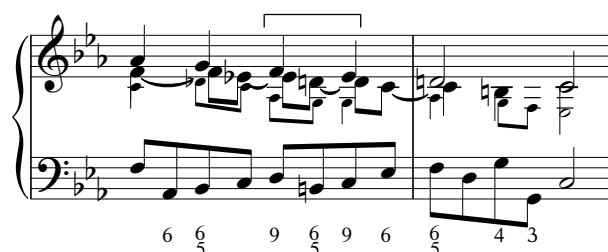
Nun stellt sich die Frage, wo das Sekundfall-Segment in einem knappen Skalenausschnitt, wie er uns in Choralmelodien oft zur Verfügung gestellt wird, untergebracht werden kann. Formal kann das grundsätzlich an jeder Stelle geschehen. In der kompositorischen Praxis gibt es aber eine unterschiedliche Behandlung von Dur und Moll, wie am folgenden Beispiel zu sehen ist. Wir lassen die Oberstimme von der 6. zur 1. Stufe des Modus fallen, in Dur und in Moll:



In Dur beginnt der Satz mit dem Terzfall (hier F-d, von der Eins zur Drei; das harmonische Tempo ist Halbe) und schließt mit dem Fonte-Segment (d-C von der Drei zur Vier, harmonisches Tempo ist Viertel). In Moll beginnt der Satz mit dem Fonte-Segment (f-Es) und schließt mit dem Terzfall (Es-c von der Zwei zur Vier). Den Grund dafür erfahren wir, indem wir diesen Vorgang vertauschen. Wir beginnen in Dur mit dem Fonte-Segment und enden in Moll mit diesem. Das sieht dann so aus:



Die kristischen Stellen habe ich durch Klammern gekennzeichnet. An ihnen entstehen *Äquidistanzen*, d.h. halbtönige, *neapolitanische* Sekundfälle (Dur: F-Dur / E-Dur; Moll: Des-Dur / c-moll). Diese sind nicht falsch, nur besonders und nicht *naheliegend* für den Choralstil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das *Naheliegende* ist hier die eigentliche Kategorie, die Entscheidungsinstanz. Diese beiden Versionen können eingesetzt werden als affektsteigernde Mittel. Hier kommt auch ein trotinisches Verhältnis zum tragen: F-Dur/H-Dur von der ersten zur zweiten Achtel in Dur, Des-Dur/G-Dur an der gekennzeichneten Stelle in Moll. Das Beispiel in Moll provoziert die Veränderung des Cantus firmus. Wir brauchen den Ton ges auf der Zwei wegen des Terzfalls nach Des-Dur. Das ist, bezogen auf Des-Dur, *naheliegend*, aber nicht zwangsläufig. Mit folgender chromatischer Folie bleibt das G erhalten,...



...was wie eine Occulta klingt oder ein diatonischer Ausschnitt eines Pachelbelbasses. Man könnte die Occulta mit dem Ton E im Alt noch unterstützen. Dann wäre das Es im Alt eine imperfizierte Diskantklausel.

7-6 ohne Quinte und 7-6 mit Quinte: ein Akkord mit zwei Patiensstimmen

Die Bezifferung 5/7 steht anstelle von 5/6. Sie ist die tertiäre Bezifferungsvariante der Cantizans. Worin unterscheidet sie sich kontrapunktisch von der Bezifferung 3/7 ohne Quinte?

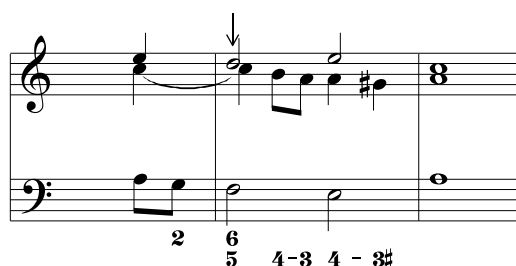
Ausgehend vom strengen Satz, dem „Alten Stil“ Palestrinas, kann man sagen, daß innerhalb einer einfachen Vorhaltsbildung 7-6 die Quinte weitgehend gemieden wird. Das liegt daran, daß es nötig ist, den Platz freizuhalten für die Sexte, die die konsonante Patiens-Auflö-

sung ist. Wäre die Quinte im Moment des Septimen-Agens zusätzlich da, so muß sie geführt werden, um für die Sexte Platz zu schaffen.

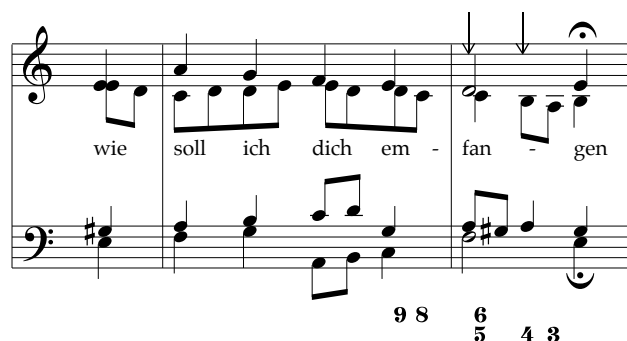
Dazu folgendes Beispiel einer Tenorizans:



Obwohl die Ober- und Mittelstimme von der ersten und zur zweiten Zeit terzparallel gehen, verhalten sie sich kontrapunktisch verschieden. Für die Oberstimme ist das d auf zweiter Zeit Auflösung des Patiens, deshalb konsonant und unbetont. Für die Mittelstimme aber ist das h auf zweiter Zeit gar nicht der „gemeinte“ Ton, denn das ist die Konsonanz a, die Terz über dem Baß, auf Schlag drei. Somit ist das h Durchgang und, auf Achtelebene, relativ betont. Der Bemerkenswerte ist, daß beide Stimmen ihren Zielton zu unterschiedlicher Zeit und mit unterschiedlichen Zählwerten erreichen, obwohl sie in parallelen Terzen gehen. Die Quinte weicht auf diese Weise dem Patiens der Oberstimme nach unten aus. Diese Terzenparallele, obwohl sie „uneigentlich“ ist, macht zwischen den Oberstimmen eine Vorhaltsbildung möglich:



Die Oberstimme ist auf erster Zeit nicht mehr Patiens zum Baß, sondern Agens zur Mittelstimme. Die Quinte ist innerhalb des Quintsextakkordes nun dissonierend. Diese Tenorizans vereint eine dissonierende Quint innerhalb der Vorhaltsbildung und eine Quarte innerhalb des betonten Durchgangs, den beides folgt unmittelbar aufeinander, wie ein „kontrapunktischer Knoten“. Bach, Weihnachtsoratorium, 1. Teil, Choral Nr. 5:



In der Rückschau muß dann aber auch im Beispiel davor die Quinte als dissonant angesehen werden, obwohl die Oberstimme sie nicht zum Patiens macht, im Gegenteil: die Oberstimme ist selbst Patiens, veranlaßt durch den Baß:



So würde der Alt nicht nur dem Patiens im Sopran ausweichen, sondern selbst als Patiens nach unten gezogen werden. Man kann sagen, daß diese Wendung zwei Patiensstimmen hat: den Sopran als primäre Patiensstimme und den Alt als sekundäre, deren dissonierende Quint vom Quintsextakkord her definiert ist.

Palestrina, Missa „Ave Regina coelorum“, Kyrie I, Mensur 19/20:

Tabelle 2: In der zweiten Spalte von links sind die Bezifferungsvarianten der Tenorizans kategorisiert. Wir finden dort alle Bezifferungen wieder, die in den kleinen Beispielen zuvor eine Rolle spielten: 3/4, 5/6 und 5/7. Hier wie dort haben wir es eigentlich mit einem einfachen Fauxbourdon zu tun, der ein Tetrachord fällt und mit einer phrygischen Tenorizans endet (Tenorizans, Primärbezifferung). Einzig der Rhythmus der Stimmen ist verschieden, und mit ihm die Dauer der Überbindungen und der stufenweisen Abwärtsbewegungen.

Die Bezifferungsvarianten der Tenorizans (**Tabelle 2**, zweite Spalte von links):

Primär: 6

Sekundär: 3/4 statt 6

Tertiär: 5/6 statt 3/4

Quartär: 5/7 statt 5/6

Hier ist es angebracht, die Hierarchie der Tenorizans-Bezifferungen systematisch herzuleiten. Zwar geht diese Anordnung aus dem, was ich eben dargestellt habe, bereits hervor. Wir hören in den Beispielen ein hierarchisches Dissonanzgefälle: von der starken Dissonanzbildung mit zwei Patiensstimmen (5/7) zu deren allmählicher Lösung nach 5/6, 3/4 und 6. Doch geht daraus nicht hervor, welche Tenorizans-Bezifferungen zwangsläufig den entsprechenden Cantizans-Bezifferungen gegenüberstehen. Es geht mir also darum, die horizontale Anlage von Tabelle 2, die Reihen, schlüssig zu organisieren.

Damit das gelingt, greife ich auf zwei weitere kontrapunktische Mittel zurück: die *zirkulierende Kadenz* und das *Altklausel-Ornament*.

Die zirkulierende Kadenz

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Tatsache, daß die Diskant- und Tenorklausel einander entsprechen, weil sie sich einem gleichen Ton von verschiedenen Seiten her nähern, sekundweise von unten und von oben. Sie umkreisen diesen Ton.

In der Tat spielt dieses Bild des *Kreises* in der Ornamentationslehre des 17. und 18. Jahrhunderts eine große Rolle. Johann Gottfried Walther schreibt dazu in seinem „Musicalischen Lexicon“ von 1732:

„Circolo mezzo (ital.: „Halbkreis“, d.V.) ist eine aus vier Noten bestehende und die Gestalt eines halben Circuls vorstellende Figur (s. Tab VIII, fig. 10):



Printz aber in seinem „Compendio Musicæ Signatoriæ & Modulatoriæ vocalis“, c. 5, p. 48 nennet dergleichen Figur, deren erste und dritte Note einerley, die zweyte und vierdte aber ungleiche Stellen haben, ein *Gropo*; und hingegen, p. 49, die Tab. VIII, fig. 11 befindliche Noten-Figur:



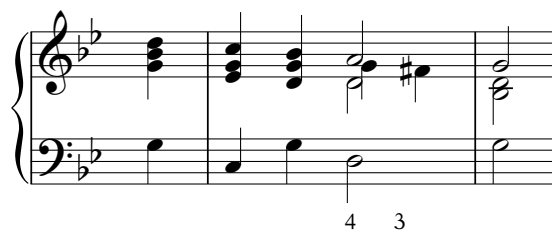
deren zweyte und vierdte einerley, die erste und dritte aber unterschiedliche Stellen haben, einen *Circolo mezzo*.“

Wir lernen über Walther die Darstellung von Wolfgang Caspar Printz kennen. Dieser unterscheidet, geht es um das einfache Phänomen der Umspielung, zwei grundsätzliche Möglichkeiten. Eine Gruppe von vier Noten hat einen Ton, der sich wiederholt und zwei, die diesen von oben und unten umspielen. Dabei liegt der Ton, der sich wiederholt, an erster und dritter oder zweiter und vierter Stelle. Liegt er an erster und dritter, endet die Figur mit einer steigenden Terz mit einer Durchgangsnote. Liegt er an zweiter und vierter, beginnt er mit einer solchen. Nur letzteres nennt Printz *Circolo mezzo*, wie Walther ausführt. Eine dritte Möglichkeit lassen beide Autoren außer Acht: nämlich die, bei der sich die letzten beiden Töne wiederholen und die ersten beiden umspielen:



Kombinatorisch eine gleichberechtigte Permutation, ist diese Figur dennoch von den anderen beiden verschieden: sie entspricht einem fallenden oder steigenden Terzsekundzug mit einer Tonwiederholung und ist daher ein *oszillierendes*, kein zirkulierendes Melodiemuster. Wahrscheinlich deshalb erwähnen sie Walther und Printz nicht.

Was bedeutet die Zirkulation in Bezug auf die Kadenz? Um diese Frage zu beantworten, wenden wir die gleiche Methode an wie bei *Ruggiero*, der linearen Kadenz: Wir gehen aus vom einfachen kationalen Modell des plagal-authentischen Pendels:



Und ebenso, wie wir aus diesem Gerüstsatz die Ruggiero-Klausel zur 1. und 5. Stufe entwickelt haben...



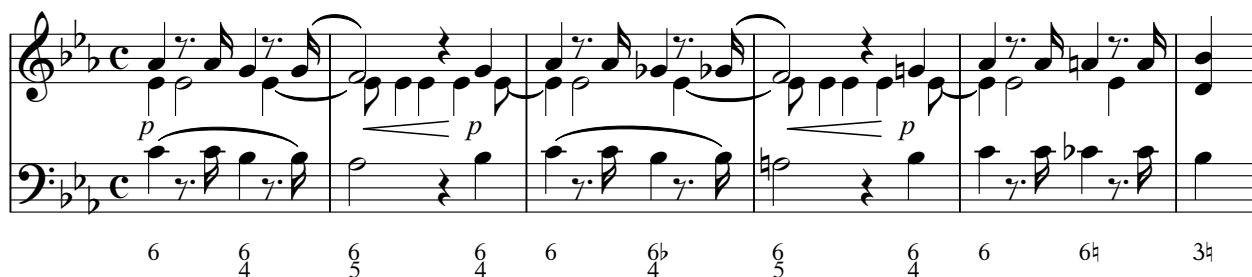
...gewinnen wir nun die Zirkulation, also die Umkreisung der 5. Stufe:



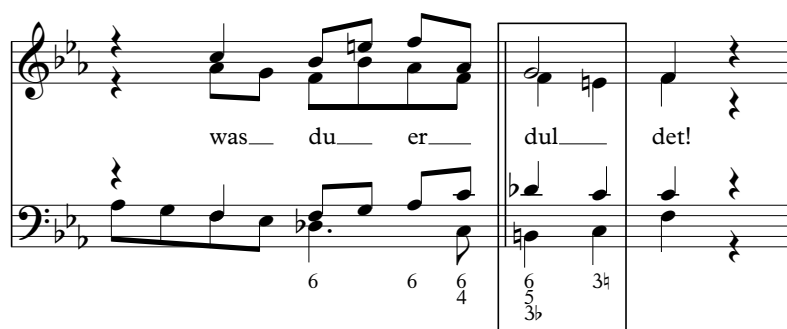
In beiden Fällen bleibt die Akkordfolge g-c-g-D-g erhalten. Modern gesprochen verhelfen die Akkordumkehrungen (c-moll mit Terzbaß, g-moll mit Quintbaß) dem Baß zu einer stufenweisen, melodisch emanzipierten, umkreisenden Textur. Der Sopran läuft sextparallel zum Baß, der Tenor umkreist den Ton d gegenläufig zum Baß mit den beiden umspielenden Klau-seln es-d und c-d. So gesehen vereint diese Kadenz die beiden Möglichkeiten des *Circolo mezzo*, die Printz anführt:



Mozart, Ouverture zur „Zauberflöte“, T 8 ff:

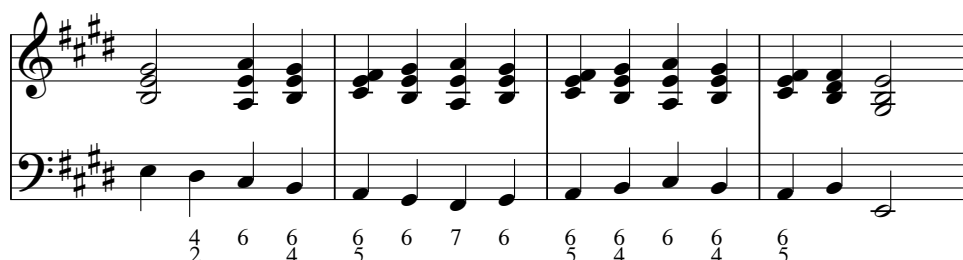


Bach, Matthäuspassion, Rezitativ und Chor „O Schmerz, wie zittert das gequälte Herz“, Takt 22/23:



Diese Stelle bedient sich affektsteigernder Mittel, die die einfache Umkreisung des Tones c (des-c-h-c im Baß) mit der Bezifferung, wie wir sie kennengelernt haben, aufladen. Der Sopran bringt von der dritten auf die vierte Viertel eine Heterolepsis zwischen der Sexte b und der Terz f auf dem Sextakkord über des. Diese Heterolepsis verbindet sich mit einer Seufzerfigur und einer „Hyperbole“. Damit ist gemeint, daß der Sopran auffallend seinen Ambitus nach oben weitet und emphatisch nach seinem höchsten Ton f greift. Der Quintsextakkord auf der nächsten Eins bringt die Tenorklausel und Diskantklausel halbtönig (des-c und h-c). Diese chromatische Folie des Quintsextakkordes hören wir nicht jeden Tag, und sie ist es, die diese Stelle besonders macht. Auch sie dient ganz dem Leidensaffekt dieses Chorals.

Diese Zirkulation fühlt sich an der Taste sehr angenehm und organisch an. Sie scheint wie für die Generalbaßhand gemacht. Um das zu *begreifen*, kann man das Modell über einen erweiterten Skalenausschnitt legen. Die Oberstimmen bleiben unverändert, der Baß fällt skalenförmig weiter und verläßt so den umkreisenden Magnetismus der Quinte. Sopran, Tenor und Baß sind an der Umkreisung beteiligt, der Alt, also der „Zeigefinger“, wirft auf einem Ton, dem Ton e, seinen Anker. Er ist die Symmetrieachse der Zirkulation.



Der Ton a im Baß in Takt 2,1 hat eine doppelte Eigenschaft. Er umspielt die Quinte h von unten und die Terz gis von oben. Das heißt, daß der Quintsextakkord (hier über a) sekundweise in den Sextakkord (hier über gis) fallen kann. Diese Auflösung ergibt sich organisch aus der Zirkulation um die Terz herum. In der zweiten Hälfte des 2. Taktes steigt der Baß von fis nach gis. Das ist eine ascendente Tenorizans zur Ausgangsebene E. Einzig die dazugehörige Diskantklausel dis-e, die hier im Alt verortet wäre, friert auf dem Ton e ein. Dieser durchzieht wie ein Ligatur-Anker das gesamte Modell.

Beethoven, Sonate für Violine und Klavier A-Dur, „Kreutzer-Sonate“, op. 47, 1. Satz, Seitensatz:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The second system continues the piece with similar notation. Dynamics like 'p dolce' and 'cresc.' are indicated.

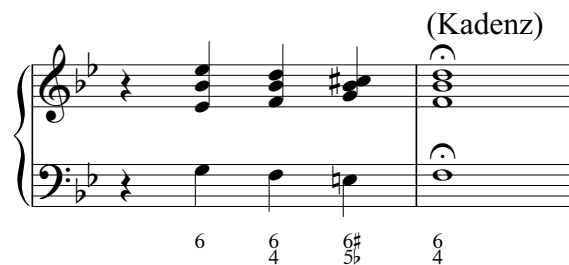
Interessant ist, daß Beethoven den Ton h als Gravitationszentrum den Satz bestimmen läßt, ohne daß er tatsächlich erscheint. Der Magnetismus zieht den Baß bis zum a hinauf, nicht weiter. Das geschieht zweimal (Takt 4 und 8). Erst mit dem dritten Anlauf und der chromatischen Verschärfung zur Diskantklausel-Penultima ais wird der Ton h eingelöst. Die Umkreisung hören wir zwischen Baß und Tenor (Takt 11 ff.). Der Baß verschärft die Tenorizans zum Phrygischen: c-h. Die stufenweise Voranschreitung des Basses e-fis-gis-a und später ais-h könnte man ebenso als *lineare Kadenz* und daher als *Ruggiero-Ableitung* verstehen. Ich halte das für einen Irrtum. Denn es ist offensichtlich, daß die skalenförmige Fortschreitung im Baß nur ein „Nebeneffekt“ ist. Die Bezifferung unterstützt nicht den Magnetismus der Ruggiero-Klausel 6-6/5, sondern fokussiert die Umkreisung der Terz gis: Baß: fis-gis-a, Violine gegenläufig a-gis -fis, und wieder zurück. Der Ton a ist die Schwelle zu h. Diese überschreitet der Baß in Takt 11. Das Ziel a, an das sich unser Ohr nunmehr gewöhnt hat, wird nun überspielt. Die Bezifferung über ais ist immer noch 3/5, doch sollten wir diesen Akkord zum Quintsextakkord mit fis latent ergänzen, als eine leittönige und sekundär bezifferte Cantizans nach h. Dadurch entsteht am Ende ein lineares Ruggiero Segment 6-5/6, wie auch in folgendem Beispiel:

The image shows a single system of musical notation. The treble staff has a melodic line and the bass staff has chords. The score is numbered 6, 6/5, 6/4, 6, 6/4, 6/5, 8, 7.

Die beiden Zirkulationen von Printz...



...sind, im Vergleich zum Ausgangsmodell, vertauscht. Ursprünglich lag ja die erste Zirkulation liegt im Tenor, die zweite im Baß. Hier liegt die erste Zirkulation im Baß, also diejenige, die im Baß von unten nach oben umspielt. Die zweite Zirkulation liegt gegenläufig im Tenor. Die Umkreisung geht dann wieder zurück, im Baß oben nach unten, im Tenor von unten nach oben. Wir hören eine wellenförmige Bewegung in beiden Stimmen, wie in dem Beispiel Beethovens. Der Quartsextakkord bleibt die Symmetrieachse: beide Stimmen treffen sich auf dem gemeinsamen Ton f. Erst beim dritten Anlauf löst er sich nach 5/3 auf (Takt 2 auf 2). Dadurch, daß der Quartsextakkord insistiert, kann die zirkulierende Kadenz halbschlüssig eingesetzt werden. Die Fermatierung auf dem Quartsextakkord wirkt als Doppelpunkt für die Solokadenz im klassischen Instrumentalkonzert:



Der Quintsextakkord wird also nach 6/4 geführt. In Dur ist die eingezeichnete chromatische Verschärfung als stilistisches Mittel außerordentlich häufig. Im späten Klavierkonzert B-Dur KV 595 gestaltet Mozart diese Zirkulation auf folgende Weise (erster Satz, T 349/350):

Mozart belegt nicht nur den Quintsextakkord mit einer chromatischen Folie, die die steigenden Sekunden verschärft (e-f im Baß, cis-d in der zweiten Violine), sondern auch die Penultima der Tenorklausel. Auch deren fallende Sekunde verschärft er, von g-f nach ges-f, von der Ganztönigkeit ins Phrygische, damit von B-Dur nach b-moll. Die Quinte f, die Symmetrieachse der Zirkulation, wird halbtönig umspielt. Die Töne ges und f färben den Satz schon im Takt davor harmonisch ein, um dann ihre Rolle als umspielende, hinführende Töne zum F zu etablieren. Über dessen halbschlüssige Bezifferung 6/4 kann sich nun die Solokadenz des Klaviers entfalten.

Mozart, Fantasie d-moll, Schlußarioso in D-Dur:

Mozart notiert hier die Bezifferung 5/7 statt 5/6 auf der Penultima, also eine tertiäre Cantizans. Die Septime f färbt den Satz für den flüchtigen Moment einer Achtel, nach d-moll. Der Tenor bringt also die chromatische Folie Mollterz zu Durterz, d-moll nach D-Dur. Möglich und ebenso schlüssig wäre es, die sekundäre Bezifferung 5/6# zu hören:

Dann erhielt die Durterz fis, genauer gesagt die Sexte des Quartsexakkordes über a, ihrerseits einen Leitton; das ist der gleiche Kadenzeinstieg wie oben in Mozarts B-Dur-Klavierkonzert, nur daß es hier nicht nicht zu einer vollständigen Zirkulation kommt.

Die Frage, die sich hier stellt, läßt sich auf eine einfache Formel bringen: Dur-Moll-Chromatik oder Leitton in die Durterz? Stellen wir die beiden Penultimaen einander gegenüber, so kommen wir zu dem Leitsatz:

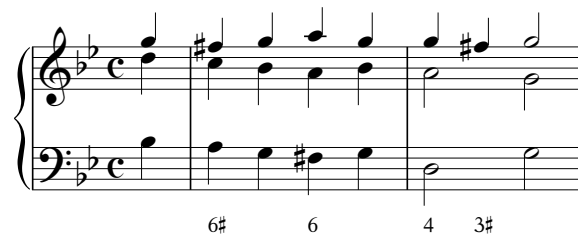
Wird der Satz von Moll nach Dur aufgeheilt, so erhalten wir eine Tertiärbezifferung. Wird die Durterz leittönig erreicht, so erhalten wir eine Sekundärbezifferung.

J.S. Bach, Kantate Nr. 60 „O Ewigkeit du Donnerwort“, Choral „Es ist genug“, 8. Vers:

Diese Stelle ist ein erschütterndes Beispiel für den Einsatz des chromatischen Bases als *Pas-sus duriusculus*, also als musikalisch-rhetorische *Figur*, und als *affektsteigerndes Mittel*, also als Lamento. Die Bezifferung ist keineswegs konventionell. Sie bedient nicht unsere modellhaft geprägte Erwartungshaltung. Um zu verstehen, was hier passiert, lohnt ein Blick auf die melodische *Fläche*. Im oberen System steht die originale Notation Bachs, im unteren schlage ich eine alternative melodische Lesart vor. Der einzige Ton, der hier anders ist, verhält sich ebenso wie im obigen Beispiel von Mozart. Im ersten Takt auf 4. Zeit wird das f im Tenor zum eis. Dieses eis provoziert eine doppelt leittönige Tenorizans nach Fis (g-fis / eis-fis). Die

Diskantklausel eis-fis wiird aber imperfiziert und erzeugt auf der nächsten Eins die Bezifferung 7. Gliedern wir den Satz in Zweiereinheiten, so scheint mir diese Variante sehr logisch: Altizans nach E über Sekundakkord, Tenorizans nach Fis, Tenorizans nach E über 3/4, Cantizans nach E über 5/7. Viel eleganter, wenn auch auf der „Mikroebene“ nicht unbedingt einleuchtender, ist die Lösung Bachs mit f statt eis. Denn hier wird der chromatischen Unterstimme eine *Zirkulation* im Tenor entgegengesetzt. Der Tenor umkreist den Ton e leittönig in beide Richtungen: dis-e-f-e. Zwei melodische Muster legen sich übereinander. Hier greift das, was Diether de la Motte in seiner Kontrapunktlehre „Vorgang gegen Vorgang“ nannte. Das ist nicht die einzige Wahrheit, aber doch ein Teil davon. Denn beide Aspekte wirken gleichzeitig. Der Tenor singt gleichzeitig eis und f!

Die zirkulierende Kadenz, wie wir sie bis jetzt kennengelernt haben, bildet ein organisches Gewebe der Stimmen in der rechten Generalbaß-Hand. Sie setzt aus dem weit gegriffenen Sextakkord mit verdoppelter Sext an und behält dessen Terz als Ligatur, als Anker. Dann bewegen sich Sopran und Tenor aufeinander zu. Die Hand wird sozusagen kleiner, sie zieht sich zusammen, bis zum Quintsextakkord. Genau genommen ist das aber keine rein primäre Variante dieser Kadenz, denn die Bezifferung 5/6 ist ja die Sekundärbezifferung der Cantizans. Die primäre Form läßt für die Cantizans und die Tenorizans nur die Bezifferung 6 zu. Sie ist viel seltener als die zuvor beschriebene Umkreisung des Quartsextakkordes mit 6 und 5/6:

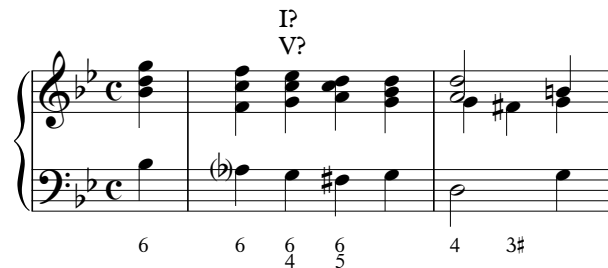


Auch hier bewegen sich die Stimmen in vollkommener Linearität, in einer beeindruckenden zirkulierenden Welle. Die Sexte auf der Eins ist eine leittönige Diskantklausel und nur schwer zu verdoppeln. Die Gegenläufigkeit, zuvor im Tenor, wandert nun in die Oberstimme. Die verbleibende Parallelstimme zum Baß verläuft nicht in Sexten, sondern Terzen. Es gibt zwei gemeinsame Achsentöne, also Oktaven, auf denen sich die Stimmen treffen. G-g zwischen Baß und Sopran und a-a zwischen Sopran und Alt. In der Mitte der Umkreisung liegt kein Quartsextakkord, sondern ein Grundakkord.

Corelli, Sonata da camera I, Preludio, Takt 5/6:



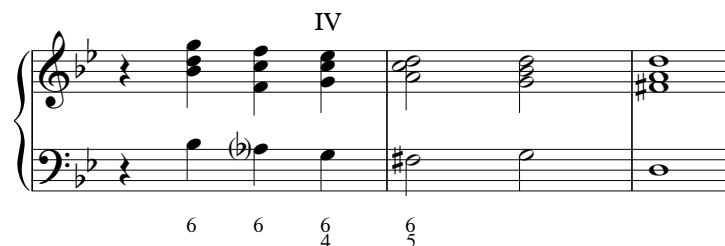
Vergleichen wir diese primäre Form mit der Form zuvor, auf der gleichen Transpositionsstufe:



Welche kadenzielle Stufe wird hier umkreist? Das Beispiel von Corelli ist eindeutig: es ist die erste Stufe, a-moll. Der Quartsextakkord im Beispiel darunter aber provoziert (als kadenzialer Quartsextakkord) g als 5. Stufe. Wir haben c-moll auf der Zwei (als Quartsextakkord) und dessen Auflösung G-Dur, das durch Perfecta bestätigt wird. Muß G nach c rückkadenzieren oder taugt es als Ultima?

Hier kommt die Janusköpfigkeit der Acquiescens ins Spiel. Erinnern wir uns: sie äußert sich in der Eigenschaft, gleichzeitig geschlossen und offen zu sein, gleichzeitig zur Ruhe zu kommen und abgeschnitten zu sein: *dissecta desiderans*. Der harmonische Stufengang c-moll - G-Dur wäre dann nämlich, als plagale Wendung, schlußfähig, und G die Ultima.

Das heißt, wir können aus der Bezifferung der Zirkulation und aus dem Umstand, ob ein Quartsextakkord umkreist wird oder ein Grundakkord, nicht eindeutig ableiten, *welche* kadenzielle Stufe umkreist wird. Es kann die fünfte, die erste oder auch die vierte sein, wie im folgenden Beispiel:



Hier können und sollten wir die Kategorie des *Naheliegenden* bemühen. Sie gibt uns genügend Hinweise, die von unserer Erfahrung genährt werden. Ich wage die These, daß die Um

kreisung der 5. Stufe *statistisch* die häufigste ist, zumindest bei Bach - gefolgt von der vierten Stufe und erst dann von der ersten Stufe. Für die erste und vierte Stufe werden noch einige Beispiele folgen. Hier noch ein Beispiel von Bach für die Umkreisung der ersten Stufe, das zum Vergleich mit Corelli einlädt. Bach umspielt c-moll als erste Stufe und beziffert sie dennoch mit 6/4! Bach, Selig, wer an Christum denkt, 4. und 5. Vers: Takt 1:

Ach, ge - den - ket, was Gott hat für mich ge - than.

6^b 6 6 6 9 8 5 6 6 5 3^b

Aus der kantionalen Vorlage, dem plagal-authentischen Pendel IV-I-V-I, können wir also sowohl die lineare Kadenz (Ruggiero) als auch die zirkulierende Kadenz entwickeln. Aus dem starren, grundtönigen Paukenbaß auf Seite 65 wird ein melodisch verflüssigter Baß. Ich spreche daher auch von der *Liqueszierung* des Basses.

Verflüssigung des Basses

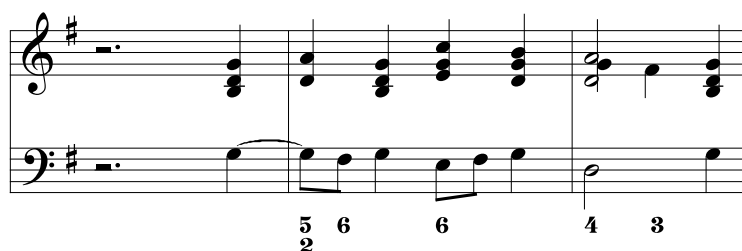
Ich möchte diesen Vorgang anhand des Abendliedes „Der Mond ist aufgegangen“ verdeutlichen. Der erste Vers ist mit der Perfecta und der Acquienscens, also mit jener paukenartigen Pendelbewegung im Baß, grundtönig harmonisierbar:

4 3

Um die Baßlinie zuverflüssigen, ersetzen die Akkorde auf 1. und 3. Zählzeit durch ihre Sextakkorde. Wir erhalten die Cantizans fis-g und gleich darauf die Altizans g-e:

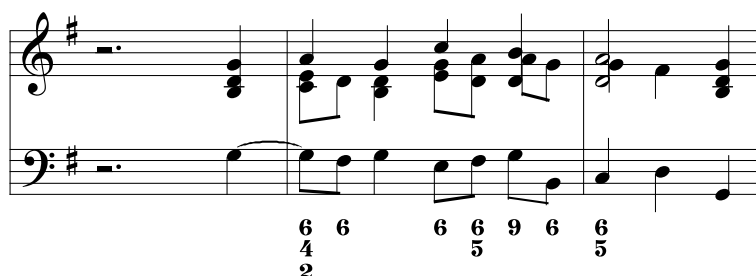
6 6 4 3

Die Cantizans g-fis-g bekommt nun einen Vorhalt,...



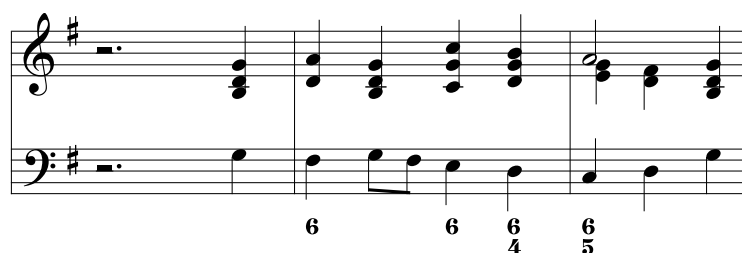
...jenen Diskantklausel-Vorhalt, der eigentlich in einer der Oberstimmen liegt und die Bezifferung 4-3 erzeugt. Wandert dieser in den Baß, entsteht eine frühe Form des Sekundakkordes, 2/5, die bereits Ende des 16. Jahrhunderts beschrieben wird. Die steigende Terz im Baß, wie hier e-g, ist eigentlich eine „gespiegelte Altklausel“ g-e, und als solche Vorstufe zur Ruggiero-Klausel. Das wird deutlich, wenn wir, wie hier, einen leichten Achteldurchgang einfügen (e-fis-g).

Wir gehen entlang der Zeitachse spazieren und werden noch moderner: Bachstil, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts:



Aus dem archaischen Sekundakkord wird die modernere Bezifferung 2/4/6. Der Durchgang e-fis-g ist mit 5/6 ausgeziffert. Ruggiero zur V ist vollständig ausgeziffert (h-c-d, 6-6/5).

Der Sextakkord über e auf 3. Zeit bietet auch die Möglichkeit, die zirkulierende Kadenz einzufädeln:



Verdopplungen im Sextakkord

Vergleichen wir die beiden Beispiele davor, Ruggiero und die zirkulierende Kadenz. Der Sextakkord stellt die Weichen, er entscheidet, in welche der beiden Kadenzformen der Satz einsteigt. Das wichtigste Kriterium ist dabei, welcher Ton im Sextakkord verdoppelt wird:

- Ist der Baßton verdoppelt, folgt Ruggiero.
- Ist die Sexte verdoppelt, folgt entweder eine zirkulierende Kadenz oder eine einfache Cantizans.

Bereits weiter oben haben wir gesehen, daß die Verdoppelung der Sexte, also der „weite Griff“, in einer Ruggiero-Klausel Quintparallelen erzeugt.

Hier zusammengefasst die Möglichkeiten:

The image displays three musical examples of cadences in C major, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

- zirkulierende Kadenz:** Treble staff has chords F4-A4-C5, F4-A4-C5, and F4-A4-C5. Bass staff has notes C4, F3, A3, C4. Fingerings: 6, 6, 6, 5.
- lineare Kadenz (Ruggiero):** Treble staff has chords F4-A4-C5, F4-A4-C5, and F4-A4-C5. Bass staff has notes C4, F3, A3, C4. Fingerings: 6, 6, 4, 3.
- Cantizans:** Treble staff has chords F4-A4-C5 and F4-A4-C5. Bass staff has notes C4, F3, A3, C4. Fingering: 6.

Mit den Begriffen der Funktionstheorie gesprochen ist der Sextakkord in der zirkulierenden Kadenz *Subdominante*, in der linearen Kadenz *Tonika* und in der Cantizans *Dominante*. Der Antagonismus von Subdominante und Tonika entspricht der Mehrdeutigkeit der *Acquiescens*. Sie ist gleichzeitig geschlossen und zählt als solche zu den perfekten Klauseln, gleichzeitig aber auch offen: *dissecta* („abgeschnitten“) und *desiderans* („sich weiter wünschend“). Funktional bedeutet das, auf unser Beispiel bezogen: F-Dur ist entweder die „Tonika“ (mit C-Dur als Dominante), oder C-Dur ist die Tonika (mit F-Dur als Subdominante).

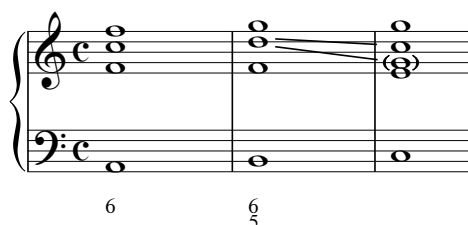
Melodisch betrachtet, mit den Kategorien, die uns der Generalbaß zur Verfügung stellt, brauchen wir eine solchen „tonikale“ Unterscheidung nicht. Es ist die *Erscheinungsform* des Sextakkordes, die die Fortführung der horizontalen melodischen Kadenzfläche provoziert. Weder ist es möglich, aus einem verdoppelten Baßton organisch und elegant in die Zirkulation zu gelangen, noch werden wir aus der verdoppelten Sext die Ruggiero-Klausel ohne Quintparallelen überstehen.

Dabei kommt es mir nicht auf die Vermeidung dieser Parallelbildung an. Viel wichtiger ist, daß der *Klang* des Sextakkordes dessen melodische Fortführung in sich birgt. Aus der weiten Lage geraten wir in die Zirkulation, und wir kommen eine Quinte höher heraus als aus der Position mit verdoppelten Baßton - vorausgesetzt, der Baß wird eine Quinte fallen.

Es gibt allerdings eine Generalbaßquelle aus dem frühen 18. Jahrhundert, die dieser Verdoppelungsthese widerspricht: Die „*Principes de l'Acompagnement du Clavecin*“ von Jean Baptiste Dandrieu, erschienen in Paris 1718. Dandrieu unterscheidet zwei Arten von Sextakkorden: *l'Acord de la Sixte Simple* (den einfachen Sextakkord) und *l'Acord de la Sixte Doublée* (den Akkord mit der verdoppelten Sexte). Das entspricht unserer Unterscheidung. „*L'Acord de la Sixte Simple*“ ist der Sextakkord in enger Lage mit verdoppeltem Baßton (oder verdoppelter Terz, das geht auch), „*L'Acord de la Sixte Doublée*“ ist der Sextakkord mit verdoppelter Sexte, mit weitem Griff. Bemerkenswert ist, daß Dandrieu letzteren im Ruggiero-Kontext zulässt. Das zeigt folgender kleiner Ausschnitt aus seiner Übungstabelle⁸:



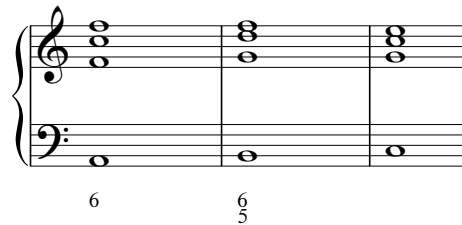
Dritter Takt: der Stern hinter dem Sextakkord bedeutet, daß hier die Sexte in der rechten Hand verdoppelt wird. Es folgt aber ein Quintsextakkord. Dandrieu lässt diese Verdoppelung bei der Ruggiero-Kombination 6-5/6 zu. Natürlich führt das nicht zwangsläufig zu einer Bildung paralleler Quinten. Man kann die Stelle „retten“, indem Sopran und Tenor ihre Stimmen tauschen; ein wenig überzeugendes Ergebnis:



Die Oberstimmen reißen auseinander - das in einer Hand zu spielen ist unangenehm. Wäre der Sopran nicht, könnte die oberquinttransponierte Baßklausel, hier im Alt, den Satz wieder zusammenführen. Das ist in der Dreistimmigkeit nicht nur Krisenmangement, sondern eine

⁸ Dandrieu, a.a.O., S. 17

sehr schöne und ausdrucksstarke Wendung. Die Ligatur-Altklusel im Sopran aber vereitelt, daß wir, um Mattheson zu zitieren, den Generalbaß „aus der Faust“ spielen können. Im vierstimmigen Chorsatz hingegen ist diese Konstellation denkbar. Ich denke, Dandrieu rechnet mit der Parallelbildung, wenn der Sextakkord aus der „Sixte Doublée“ ansetzt. Diese Lösung ist praktikabler und organischer als die zuvor:



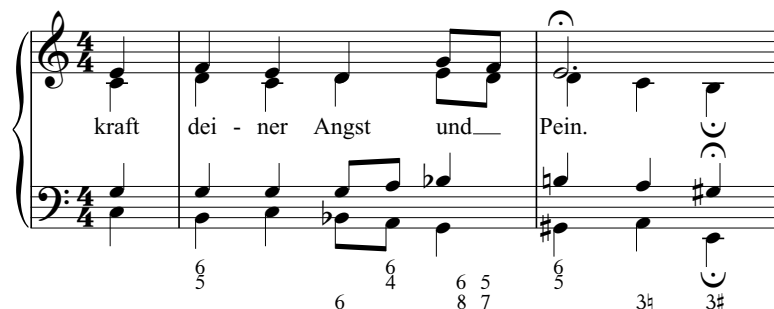
Zirkulation um die 4. Stufe

Die Umkreisung der Quinte ist zwar die naheliegendste Form, aber durchaus nicht die einzige, die denkbar ist. Jede Kadenzstufe kann umkreist werden. Recht häufig passiert das um die vierte Stufe herum:



Wir erwarten zunächst eine Perfecta nach g-moll. Aber deren Diskantklusel-Penultima fis wird auf Zählzeit vier nach f imperfiziert. Das d-Moll, das wir so gewinnen, ist 4. Stufe in a-moll: Clausula Acquiescens. (Oder 1. Stufe in d-Moll?: Dissecta desiderans).

Bach, Matthäuspassion, Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“, Schlußkadenz:



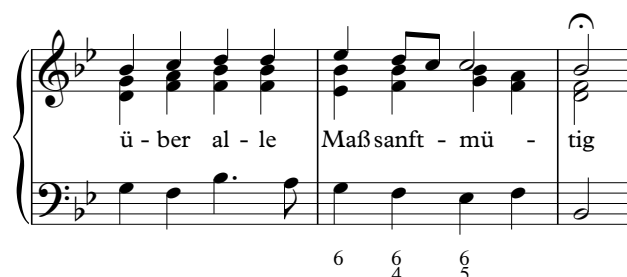
Eine der schönsten Schlußklauseln in den Chorälen Bachs überhaupt. Der Satz hebt sich von d-moll nach E-Dur. Nicht die 5. Stufe wird also umkreist, sondern die vierte. Die Oberstimme müsste nach d fallen, friert aber auf der zweiten Stufe e ein - ein Kennzeichen des Phrygischen und der Acquiesscens: die phrygische Sekunde f-e wird hier in den Modus d-moll eingepaßt als Gang von dessen dritter zu zweiter Stufe. Die imperfizierte Diskantklausel, auf d-moll bezogen, liegt im Schlußtakt auf der Zwei im Alt: C statt Cis. Printz hat mit seiner Charakterisierung dieser Klausel recht: sie kommt vollständig zur Ruhe und bleibt dennoch offen. Denn sie schenkt unserer Fantasie die Möglichkeit, die Ultima zu ergänzen: erst C (Takt 1 auf 3), dann d, dann a. Denn der letzte Ton gis im Tenor ist Diskantklausel-Penultima zu a-moll. Werden die anderen Kadenzebenen, die in unserem inneren Ohr entstehen, noch vom kontrapunktischen Fluß „weggeschwemmt“, so haben wir Zeit, jenes a-moll in der Pause nach dem Doppelstrich in aller in uns erklingen zu lassen: Clausula acquiescens und doch desiderans. Eine wunderschöne Kadenz, eingebunden an zentraler Stelle in der Passion: *Wenn ich einmal soll scheiden* - der Choral nach der Kreuzigung.

Bach, „Aus tiefer Noth“ (Cantate 39), Schlußkadenz:

Zirkulation und Oszillation mit 5/7 statt 5/6

Die Choralbearbeitung Bachs „Sei begrüßet, Jesu gütig“ aus der Schemelli-Sammlung ist, wie fast alle Choräle und Arien in dieser Sammlung, ein lehrhaftes Beispiel für ein ganz bestimmtes Thema des Generalbaßspiels. In diesem Choral ist es die zirkulierende Kadenz. Hier die ersten beiden Verse:

Im ersten Vers sehen wir eine Zirkulation um die 5. Stufe von g-moll herum. Die Kadenz im zweiten Vers nach B-Dur scheint keine zirkulierende, sondern eine oszillierende Bewegung im Baß zu haben. Terz runter, Sekunde rauf: g-es-f. Die Cantizans es-f ist tertiär beziffert (5/7). Doch dahinter verbirgt sich eine Zirkulation, die (wie im ersten Vers) so aussehen müsste:












Vergleichen wir beide Fassungen. Der Vers hebt an mit einem Pachelbaß aufwärts, hier mit der Perfecta F-B formuliert. Im Original bringt Bach die Cantizans a-b, so daß der Baß stufenweise steigt.

Werfen wir nun einen Blick auf die Zirkulation. Der entscheidende Gesichtspunkt ist hier die *kontrapunktische Zeit*. Die Töne es und g tauschen zwischen Baß und Tenor im Original auf *Achtelebene*. Eigentlich ist das kontrapunktische Tempo aber Viertel, also eine Bewegung *Note gegen Note*, wie die zweite, „korrigierte“ Fassung zeigt. In dieser zweiten Fassung ist der *Integer valor* aller Stimmen gleich. In der Originalfassung aber sind Tenor und Baß schneller als der Sopran, genauer gesagt doppelt so schnell. Der Sopran weiß das aber nicht und darf das auch nicht wissen, denn er hat den Cantus firmus. Deshalb müssen auf der Zwei die Töne es im Baß und d im Sopran aufeinandertreffen. So entsteht die Bezifferung 5/7 auf der Antepenultima der Kadenz. Um den Tenor melodisch lebendig zu halten und gleichzeitig die drohenden Quintparallelen zum Sopran zu meiden, springt der Tenor auf der Drei nach c ab. und gleicht diesen Sprung auf der Vier wieder aus: *oberquinttransponierte Baßklausel*, *Heterolepsis*, *Quintfall*. Eine Kadenz von außerordentlicher Delikatesse, melodischem Raffinement, ornamentaler Originalität, ohne aufdringlich zu sein und behutsamer Eleganz. Was dabei entsteht zeigt, daß die Zirkulation und die Oszillation ornamental zusammengehören.

In einem Atemzug haben wir eine vierte Kategorie gewonnen, die uns die tertiäre Cantizans-Bezifferung 5/7 zur Verfügung stellt.

Ich fasse sie noch einmal zusammen.:

	Ruggiero: lineare Kadenz	Fonte: oszillierende Kadenz	zirkulierende Kadenz	
a				Primär
	6 6 3#	6 3#	6 6 6 3#	
b				Sekundär
	6 6 5 3#	6 5 3#	6 6 6 3#	
c				Tertiär
	6 7 5 3#	7 3#	6 6 7 3#	

- Fonte, Ruggiero und die zirkulierende Kadenz mit Diskant- und Tenorklauselimperfektion.
- Fonte mit Doppeldurchgang 8/6 - 7/5



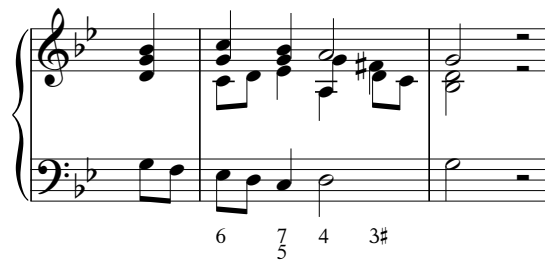
6 4 5 8 7 6 5 8 7 6 4 5 8 7 3#

- Perfecta mit Doppelvorhalt 6/4 - 5/3: aus dem unbetonten Achteldurchgang wird ein betonter Vierteldurchgang



6 6 4 5 3# 6 7 3#

- Zirkulierende Kadenz mit zu schneller Umkreisung von Tenor und Baß



Sekundäre und tertiäre Tenorizans-Bezifferungen

Mit der Zirkulation wechselt der Baß von der Tenorklausel zur Diskantklausel und umkreist so die 5. Stufe. Der Tenor macht das in Gegenbewegung. Wir nutzen diesen Umstand. So ist es möglich, aus den Sekundär- und Tertiärbezifferungen der Cantizans die entsprechenden Tenorizans-Bezifferungen systematisch abzuleiten.

Tenorizans sekundär (3/4/6)

Beginnen wir mit der Cantizans-Bezifferung 5/6 und tauschen Baß und Tenor:



Wir gewinnen die Bezifferung 3/4/6 über dem Ton es, der Tenorizans-Penultima. Über den Ton d tauschen Baß und Tenor dann zur korrespondierenden Cantizans-Bezifferung 5/6. In der Mitte zwischen beiden liegt der gemeinsame Ton d. Dieser bekommt die Bezifferung 4/5, also einen *Quartvorhalt*, der sich auf der vier des Taktes auflöst. So gesehen verzögert der Quintsextakkord die Auflösung dieses Quartvorhaltes und dehnt sie zugleich.

Ich gestehe, daß diese Zirkulation mir den Atem geraubt hat, als ich sie zum ersten Mal gehört habe - natürlich nicht als abstraktes Übungsmodell, sondern veredelt von Mozart, der wie kaum ein anderer in der Lage war, den Hörenden zum wirklich Lauschenden zu machen, der ihn an die Hand nimmt wie Vergil den Wanderer Dante in der *Göttlichen Komödie* und

ihm die Schönheit und Zartheit zeigt hinter der Banalität des oberflächlich funktionierenden Systems. Mozart, Klavierkonzert B-Dur KV 595, Takt 157 ff:

The image shows a musical score for Mozart's Piano Concerto in B major, KV 595, starting at measure 155. The score is for a full orchestra and piano. The top system shows the woodwinds (flute, oboe, bassoon) and strings. The bottom system shows the piano. The score is in 5/6 time and features a 'TUTTI' section followed by a 'SOLO' section. The piano part begins with a rapid scale-like passage in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand.

Nackt und bloß, wie ein kantionales Noëma, unterbricht das Bläser tutti die Klavierkaskade. Der Agens und der Patiens liegen in der Oboe. Flöte und Fagott umkreisen den Ton c. Das ist genau unser Modell: 5/6 tauscht über 4/5 nach 3/4 aus. Zwei Takte lang gönnt Mozart dem Klavier eine Atempause, dann folgt das nächste Solo. Doch was heißt hier „Solo“? Die nächsten vier Takte bringen keine ausgestellte Solistenpartie, sondern übernehmen den Agens, das G, von der ersten Oboe. Das Klavier gliedert sich den Bläusersatz ein, wird zu dessen Bestandteil. Nicht mehr passiert, es sei denn, die zaghafte Tonrepetition ist mehr. Zögernd, so, als sei das Melos und das Laufwerk erstorben und aufgesogen von der Ornamentationslosigkeit dieser Zirkulation, wagt das Klavier einen neuen Anlauf, eine neue Entfaltung. Ich kann kaum glauben, daß Mozart zufällig das G mit dieser amorphen und erschütternden Delikatesse ausgestattet hat. Ist es dasselbe G, wie er es vom Anfang der *Goldbergvariationen* Bachs kannte, dieselbe leere Oktave, in der doch, potenzialiter, der gesamte Zyklus schon latent da ist und nur darauf wartet, vom Komponisten in die Welt sinnlicher Wirklichkeit entlassen zu werden?

Wenden wir uns wieder dem kontrapunktischen Schwarzbrot zu. Kehren wir zurück zu unserem Thema und vergleichen noch einmal die beiden Zirkulationen, die wir bis jetzt entwickelt haben:

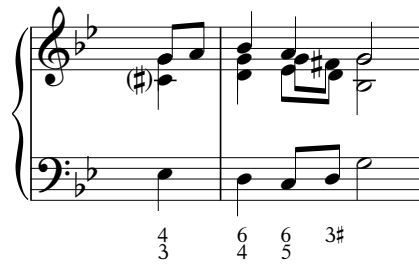


Oben ist der Quartsextakkord die Achse der Umkreisung, unten ist es der Quartvorhalt 4/5. Beide lösen sich auf der 4. Viertel auf. Der Quintsextakkord und der Terzquartakkord haben nun eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit, was die Dissonanzbehandlung im Vorhalt betrifft. Deren Patiens nämlich ist eigentlich eine Konsonanz, jedenfalls, wenn es nach dem Ordnungsprinzip der Intervalllehre geht. Dieses Ordnungsprinzip tritt hier in einen Konflikt mit den kontrapunktischen Dissonanz- und Konsonanz-Verhältnissen. Denn im Quintsextakkord ist die *Quinte* dissonant, im Terzquartakkord ist es die *Terz*. Umgekehrt ist im Terzquartakkord die *Quarte* konsonanter Agens. Dissonante Terz, konsonante Quart: es ist sinnvoll, zwischen *intervalllicher* und *kontrapunktischer* Dissonanz zu unterscheiden. Diesen Umstand beschreibt C.Ph.E. Bach im zweiten Teil seiner Clavierschule so: „*Das Sonderbare hierbey ist, daß die Terz wie eine Dissonanz gebraucht wird, und die Quarte daher mehr Freyheit bekommt, als ausserdem. Die erstere wird von der letzteren zuweilen gebunden, und geht allezeit herunter. Die Quarte bleibt alsdenn entweder liegen, oder gehet indie Höhe.*“⁹

Es ist das Wesen der sekundären Bezifferungen, daß sich die gewohnten Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse umkehren. Aus Konsonanzen werden Dissonanzen, aus Dissonanzen werden Konsonanzen.

Das gilt nicht, wenn die Bezifferung 3/4 nicht als Vorhalt, sondern als *Simultandurchgang* behandelt wird. Dann können wir, ganz im Sinne Rameaus, von einer „*Quarte ajoutée*“ sprechen. In unserem Beispielkanon erreichen wir dies, indem wir beide Möglichkeiten, wie ich sie zuvor dargestellt habe, zusammenbringen. Der Terzquartakkord umspielt nicht den Quartvorhalt, sondern geht nach 6/4:

⁹ C.Ph.E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Zweiter Teil, Georg Ludewig Winter, Berlin 1762



So wird die Quarte Durchgangston von der Terz über dem Baßton es (g) zur Sexte über d (b). Die Terz g aber bleibt liegen, so daß der Durchgang als simultanes Intervall erklingt: ein *Simultandurchgang*. Bach, Weihnachtsoratorium, „Seid froh dieweil“



Tenorizans tertiär (5/6)

Nun leiten wir die tertiäre Tenorizansbezifferung aus der tertiären Cantizans-Bezifferung ab.



Aus der Cantizans-Bezifferung 5/7 ergibt sich die Tenorizans-Bezifferung 5/6. Baß und Tenor tauschen ihre umspielenden Töne über dem gemeinsamen Ton d, der auch hier als Quartsextakkord beziffert ist. Diese Zirkulation läßt g und b, also Grundton und Terz von g-moll, auf der zwei vollständig übergebunden. G im Alt ist eine natürliche Überbindung, B im Sopran eine erzwungene. Nur die umkreisenden Stimmen, Baß und Tenor, bewegen sich. Es ist der

Quartsextakkord, der umkreist wird. Bach-Schemelli, „Selig, wer an Christum denkt“, 4.

Ach, ge - den - ket, was Gott hat für mich ge - than.

6[#] 5^b 4 6 4 2

Vers:

Das ist die klarste und einfachste Form der Bewegung, die aber verbunden ist mit einer komplizierteren Bezifferung als die primäre Form der zirkulierenden Kadenz: diese kommt nur mit Sextakkorden aus, dafür müssen sich aber alle Stimmen zirkulierend bewegen:

6[#] 6 4 3[#]

Je komplizierter die Bezifferung, desto leichter ist das, was wir zu spielen haben. Wir können uns diese grundlegende Erfahrung der Generalbaßpraxis nochmals klar machen, indem wir die tertiäre Umkreisung zum Baustein einer größeren Sequenzfläche machen.

6[#] 5^b 4 6 4 2



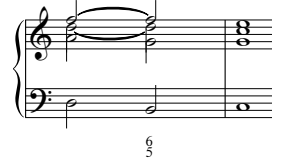

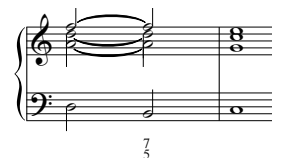

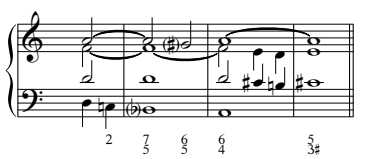
Diese zirkulierende Kadenz umkreist den Ton g aus beiden Richtungen halbtönig. Mit anderen Worten: Diskant- und Tenorklausel sind halbtönig. Die Sequenz...

c-moll a-moll fis-moll dis-moll c-moll

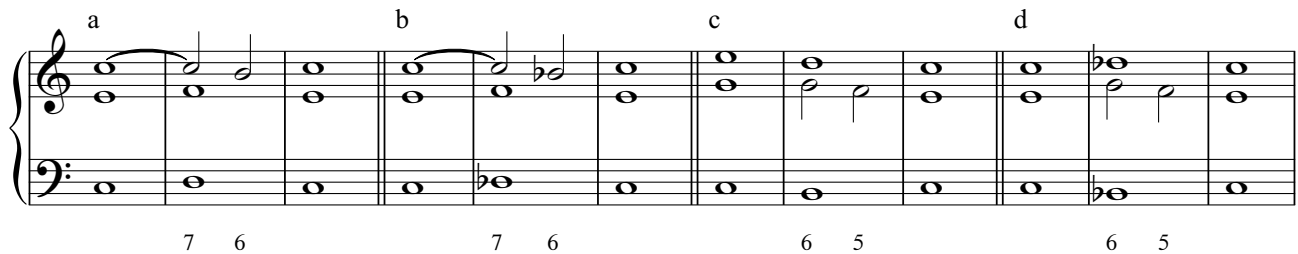
6[#] 5^b 4 6 4 2

...ergibt die sogenannte „Hexentreppe“ oder „Teufelsmühle“. Die Umkreisungen fallen um kleine Terzen. Mit ihnen fallen auch die kadenziellen Möglichkeiten um kleine Terzen. Im Baß entsteht eine chromatische Linie abwärts. Die umkreisende und daher gegenläufige Chromatik wandert in der rechten Hand vom Sopran zum Alt zum Tenor, und immer so weiter.

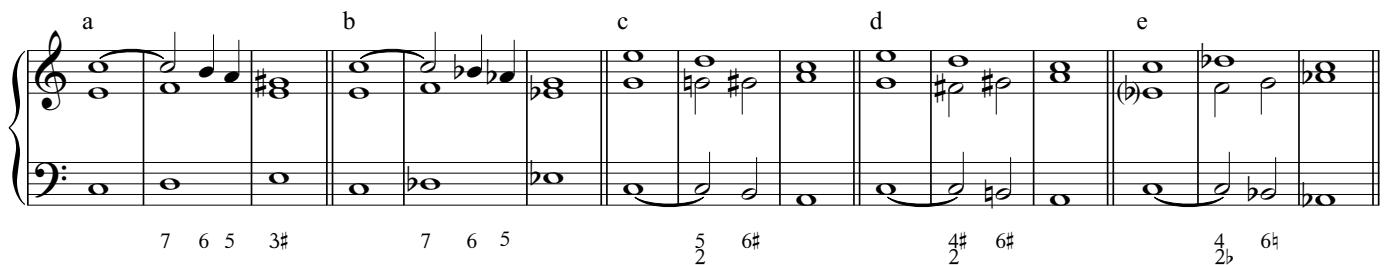
Noch einmal zusammengefasst: Die sekundäre Cantizans-Bezifferung 5/6 entspricht der sekundären Tenorizans-Bezifferung 3/4. Die tertiäre Cantizans-Bezifferung 5/7 entspricht der tertiären Tenorizans-Bezifferung 5/6. Werfen wir, um Übersicht zu gewinnen, einen Blick auf den entsprechenden Ausschnitt der Bezifferungstabelle 2:

	Cantizans	Tenorizans
Primär	6 	6 
Sekundär	6 5 	4 3 
Tertiär	7 5 	6 5 
Quartär		7 5 
Quintär		

Erste Zeile, Primärbezifferungen: Die Primärbezifferung 6 der Cantizans entspricht der Primärbezifferung 6 der Tenorizans. Daraus folgt, daß die Bezifferung 6 den Baß veranlaßt, sich stufenweise zu bewegen, aufwärts oder abwärts. Die Sexte dynamisiert den Baß und gibt ihm die Möglichkeit zur Bewegung. Sie wird über der Cantizans aus der Altklausel-Penultima gewonnen (in C-Dur ist es das G über dem Baßton H) und über der Tenorizans aus der Diskantklausel-Penultima (in C-Dur ist es das H über D). In den folgenden vier Beispielen...

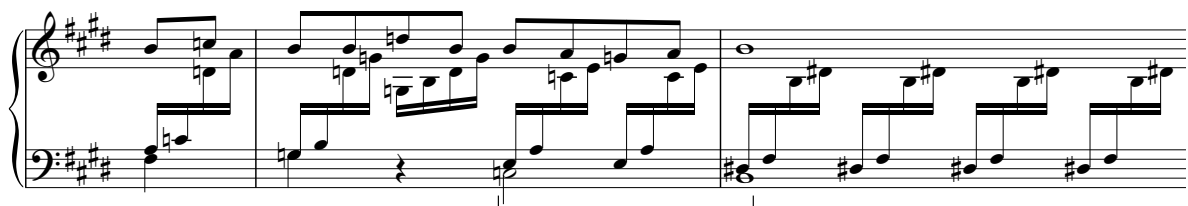


... folgt auf die Bezifferung 6 eine Tenorizans (a und b) und eine Cantizans (c und d). Ein kleines Experiment verändert die Ultimaes, also die jeweils dritten Takte: wir tauschen alle fallenden Sekunden zu steigenden aus und umgekehrt:

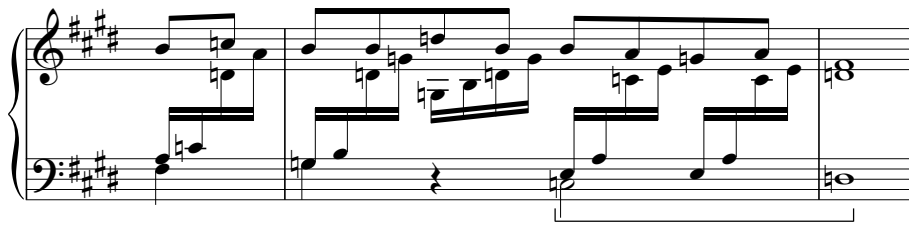


Die eingezeichnete Chromatik bei den Beispielen d und e klärt, ob der Satz von C-Dur nach a-moll fällt oder nach As-Dur. Doch das ist nur eine chromatische Folie und ändert nichts an der melodischen Funktion der Bezifferung 6 im Satz.

In dem Lied ohne Worte op. 19,1 von Mendelssohn kadenziert der Satz in Takt 24 von G-Dur über eine phrygische Tenorizans nach H:



Im folgenden Takt setzt die Melodie noch einmal in G-Dur an. H-Dur und G-Dur sind phry-



gische Kadenzvarianten von h. Vielleicht wäre es naheliegender, wenn der Baß von C (mit der Bezifferung 6) nach deren Dominante D-Dur steigen würde, etwa so:

Der Baß trägt beide Möglichkeiten in sich. Beide sind in der Bezifferung 6 über C als Penultima angelegt. Es fragt sich, welche dieser Möglichkeiten der Komponist freigibt: steigt oder fällt der Baß eine Sekunde? Welche empfinden wir im Zusammenhang des kontrapunktischen Flusses als *naheliegend*? Denn das ist eine entscheidende formale Kategorie. Doch wie sich auch die Musik oder der Komponist entscheidet, die verworfene Lösung wird nie ganz verschwunden sein. Sie wird im Hintergrund latent mitschwingen und auf eine spätere Gelegenheit warten.

Zweite Zeile, Sekundärbezifferungen: Die Cantizans-Bezifferung 5/6 haben wir aus oszillierenden und linearen Fortschreitungen (Fonte und Ruggiero) durch Ligaturzunahme abgeleitet. Die entsprechende Tenorizans-Bezifferung 3/4 gewannen wir durch die zirkulierende Kadenz.

Dritte Zeile, Tertiärbezifferungen: Die Cantizans-Bezifferung 5/7 entsteht, indem zusätzlich zur Diskantklausel-Imperfektion auch noch die Tenorklausel imperfiziert wird. Die entsprechende Tenorklausel-Bezifferung 5/6 haben wir ebenfalls mit der zirkulierenden Kadenz erreicht und in dieses System eingebunden.

Die Bezifferung 5/6 erscheint also sekundär als Cantizans- und tertiär als Tenorizansbezifferung. An dieser Stelle entwickelt das System eine, wie ich finde, faszinierende Eigendynamik, nämlich eine *diagonale Struktur*. Denn wenn sich 5/6 eine Zeile tiefer bei der Tenorizans wiederholt, wird das mit 5/7 auch geschehen. Im Grunde haben beide Spalten denselben Bezifferungskanon. Die Tenorizans aber hat eine Chiffre mehr: 3/4. Dieser Terzquartakkord ist sozusagen ein *Verzögerungsmoment*, das für die diaonale Matrix verantwortlich ist. Diese Struktur wird sich auch in den noch folgenden Spalten (Altizans und Bassizanz) fortsetzen.

Wenn der Auflösungsakkord Dur ist, gibt es zwei Notationsmöglichkeiten. Entweder ist dieser Akkord weiterhin mit 5b notiert (im obigen Beispiel also es), dann er bleibt „Ludomufi“, mit dem Schritt mu-mi im Sopran. Der Satz hellt sich von Moll nach Dur auf (2. Beispiel oben). Die Bezifferung entspricht der *tertiären* Tenorizans. Oder aber der Akkord ist hellstichig und er weiß, daß die Durterz kommen wird. Dann will er sie leittönig erreichen (3. Beispiel oben, dis-e im Sopran). Mit dis heißt der Akkord „Ludorifi“. Das entspricht der *sekundären* Tenorizans mit der Bezifferung 3/4. Rufen wir uns an dieser Stelle noch einmal unseren Leitsatz in Erinnerung, den wir weiter oben anhand zweier Beispiele Mozarts entwickelt haben:

Wird der Satz von Moll nach Dur aufgehellt, so erhalten wir eine Tertiärbezifferung. Wird die Durterz leittönig erreicht, so erreichen wir eine Sekundärbezifferung.

Rein diatonisch heißt der Akkord 3/4 „Ladorefa“, mit Leitton „Ladorefi“. Leitereigen heißt die Tertiärbezifferung 5/6 „Ladomifa“. Und so weiter. Humorige Namen sind das allemal, die im Improvisations- oder Generalbaßunterricht auf Zuruf zu einer sofortigen Reaktion anregen und daher pädagogisch praktikabel sind. Kontrapunktisch aber sind diese Begriffe mit Vorsicht zu genießen. Denn sie unterstellen, daß das Phrygische immer auf der 5. Stufe einer Skala landet, daß man also das Phrygische immer halbschlüssig wahrnimmt. Geschichtlich gesehen ist das problematisch, denn auf diese Weise werden die vielfältigen phrygischen Klauselvarianten auf eine einzige Dimension zurückgeführt. Wie wir wissen, kadenziiert venezianische Klausel auf der 1. Stufe. Wenden wir die Kodály-Tonsilben an, müßte die Bezifferung 5b/6# „rufadoti“ heißen. Ich gestehe, daß ich mich trotz aller quellenkundlichen Bedenken an „Ludomufi“ gewöhnt habe.

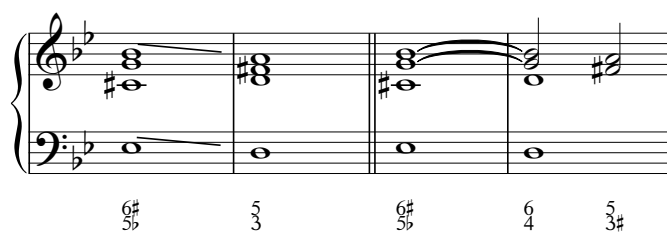
Die chromatischen Folien „Ludomufi“ und „Ludorifi“ sind am häufigsten. Das bedeutet, daß die tertiäre und die sekundäre Tenorizans am häufigsten in der doppelt-leittönigen Variante ihre Verwendung findet. Die Tenorklausel im Baß ist phrygisch, die Diskantklausel halbtönig. Diese leittönige Umspielung des Quartsextakkordes hat eine sehr einfache und organische Stimmführung: zwei Stimmen führen zu einem gemeinsamen Ton, zwei Stimmen bleiben liegen. Es stellt sich die Frage, ob es die Tenorizans mit 5/6 auch in diatonischer, leitereigener Form gibt. Die Antwort gibt uns J.S. Bach mit der Sinfonia eingangs des 2. Teils des Weihnachtsoratoriums. Hier der Streichersatz der Takte 6 und 7:

Dieser Generalbaß ist überflutet von Quintsextakkorden und zwei Terzquartakkorden. Wir sind in D-Dur. Der erste Quintsextakkord auf der 6. Achtel (e) ist eine tertiäre Tenorizans und möchte nach d im Baß. Der folgende Quintsextakkord auf cis ist eine sekundäre Cantizans und möchte auch nach d. Also haben wir eine Zirkulation um d herum, ohne daß dieser Ton als Durchgangsquartsextakkord zwischen diesen beiden Quintsextakkorden erscheint. Der nächste Quintsextakkord auf der 9. Achtel (g) ist wiederum eine sekundäre Cantizans und zieht den Baß nach a. Der Baß aber springt heteroleptisch nach e, die Penultima einer Tenorizans nach d, tertiär beziffert. Diese Verbindung aber, von der letzten Achtel der 1. Taktes zur Eins des zweiten Taktes, legt auch eine Umspielung des Tones fis im Baß nahe (g-fis-e-fis), die aber nicht erscheint. (Schon die zweite angedeutete Zirkulation, die nicht eingelöst wird.) Dieses Fis müßte dann die Bezifferung 6/4 erhalten. Dann aber wäre der Quintsextakkord auf g keine Cantizans nach a, also sekundär, sondern eine Tenorizans-Penultima nach fis, also tertiär. Der Quintsextakkord auf e wäre keine Tenorizans nach d (tertiär), sondern eine Cantizans nach fis (sekundär). Draus folgt, daß es im diatonischen Feld leicht ist, die Bewegungsrichtung des Quintsextakkordes umzuwidmen. Beide Möglichkeiten sind latent: Sekunde rauf oder Sekunde runter. Was aber ist naheliegender? Hier hilft die hierarchische Ordnung der Bezifferungen. Nehmen wir eine C-Dur-Skala als einfaches Beispiel. Stellen wird uns einen Quintsextakkord auf der 4. Stufe F vor. Die naheliegende Reaktion ist, diesen Akkord aufwärts nach g zu führen. Etwas überraschend und daher weniger naheliegend ist es, den Baß nach e fallen zu lassen mir der Bezifferung 6/4, um in ein a-moll-Feld einzutreten. Die Kategorie des Naheliegenden ist verknüpft mit der unserer Erfahrung, die historisch konditioniert ist. Denn den steigenden Quintsextakkord, als Antepenultima einer Ruggiero-Klausel, finden

wir schon bei Palestrina. Der fallende nach 6/4 betritt erst viel später die kontrapunktische Bühne. Insofern bildet diese Bezifferungstabelle (Tabelle 2) auch einen geschichtlichen Entwicklungsprozeß ab. Je weiter oben, je älter - je weiter unten, je jünger.

Noch ein weiterer Gedanke dazu: Es ist eine weit verbreitete Meinung, geradezu ein „Komplexitätsinstinkt“, daß chromatische Harmonik komplizierter sei als diatonische. Der Tristanakkord ist etwas für Fortgeschrittene, ein Cantionalsatz etwas für Anfänger. Allein das eben Entdeckte widerspricht diesem Klischee. Das Gegenteil ist der Fall: Chromatik hat die Fähigkeit zur Klärung. Ein übermäßiger Quintsextakkord, also „Ludomufi“, zwingt den Baß wegen seiner doppelten Strebigkeit auf alle Fälle nach unten in den Quartsextakkord. Diese Form der strebigen Chromatik ist sozusagen über allen Zeifel erhaben.

Daraus folgt die nächste Frage: Ist es möglich, diesen Akkord auch *direkt*, also ohne den Umweg über 6/4, nach 5/3 zu führen?



Die Antwort muß „nein“ lauten. Denn es entstehen Quintparallelen zur Tenorklausel im Baß. Der Quartsextakkord hat also nicht nur die Aufgabe, eine einfache Umspielung zu sein und gleichzeitig den Doppelvorhalt 6/4-5/3 in die Klausel einzubringen, sondern er ist auch ein geeignetes Mittel, die parallelen Quinten zu vermeiden, die bei einer Auflösung nach 3/5 entstünden.

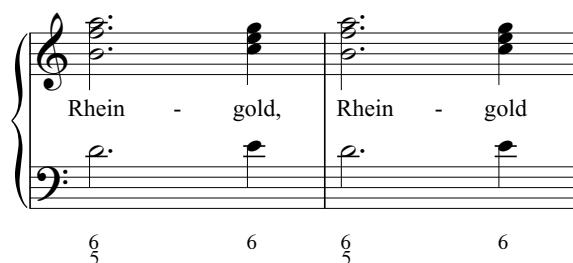
Ein weiteres Mittel, diese Quintenparallelen zu vermeiden, besteht darin, die Tenorizans in die Terz zu führen, also eine in die Terz steigende Tenorklausel in den Baß zu legen. Bach-Schemelli, „O finstre Nacht“, 3. und. 4. Vers:

Von der 4. zur 5. Achtel ist die Tertiärbezeichnung 5b/6# Penultima einer ascendenten Tenorizans: im 1. Takt des Beispiels nach A-Dur, im 3. Takt nach h-moll. Die Sequenz steigt sekundweise (*Monte*), und deren Baustein ist zweitaktig, nimmt also relativ viel Raum ein. Die Quinte des Quintsextakkordes („ich“, „Anlitz“), obwohl Dissonanz, wird von Bach nicht vorbereitet. Sie hat eine andere Funktion: sie ist Steigerungsintervall über der Quinte von A-Dur (e) und h-moll (fis). Diese Form der emphatischen Steigerung entspricht der „Superjectio“ Christoph Bernhards, einem *melodischen Überwurf*. Auf A-Dur (Takt 2, 4. Achtel) bezogen heißt das, daß der Ton fis das e *überwirft*. Fis aber ist hier nicht Terz der Unterquinte von A, Terz also von D-Dur, und damit eingebettet in eine *Acquiescens* D-A, sondern Quinte einer steigenden Tenorizans nach A. Diese muß, wegen der Quinte, naturgemäß tertiär beziffert sein (5/6). Würde der Baß als Tenorizans sekundweise in den Grundton fallen, kämen die Quintparallelen besonders gut heraus, denn sie lägen nicht versteckt in einer Mittelstimme, sondern offen zwischen Sopran und Baß.

Diese Form des Überwurfs von der Quinte in die Sexte, speziell in der markanten Oberstimme, erinnert an das Motiv des Rheintöchter-Gesangs aus Wagners „Ring des Nibelungen“:



Im hohen Gesang der Rheintöchter liegt die Diskantklausel in der untersten Stimme. Diese ist tertiär mit 5/7 beziffert und erzeugt den gleichen Überwurf wie bei Bach zuvor. Fügen wir noch eine Stimme im Baß hinzu, so kann diese ohne Probleme die steigende Tenorklausel sein - dann erhalten wir dieselbe Situation wie bei Bach:



Würden wir das A in der Oberstimme mit F-Dur harmonisieren, erhielten wir eine *Acquiescens* F-C. Bei dieser Verbindung blieben Sopran und Alt erhalten.



Am Beispiel Wagners ist schön zu sehen, wie drei Klauselformen und damit drei Bezifferungsformen ineinander übergehen: Cantizans, teritär beziffert; steigende Tenorizans, tertiär beziffert; Acquiescens. Und es gibt noch etwas zu entdecken, sowohl beim Schemelli-Choral Bachs als auch beim vorletzten Beispiel Wagners: die *Bezifferungskombination 5/6 6*. Denn das ist das Wesen der Kombination von primären, sekundären und tertiären Bezifferungsvarianten. Steigt der Baß zwei Sekunden (oder mehr), was im Prinzip *Ruggiero* entspricht, kann jeder Sekundschritt aufwärts mit 6, 5/6 oder 5/7 beziffert werden. Wir gehen dabei heimlich davon aus, daß es sich um die drei Cantizans-Varianten handelt. Da die Bezifferungstabelle jedoch diagonal strukturiert ist, können alle drei auch in der Tenorizans-Spalte verortet sein. In der steigenden Skalenbewegung verbinden sich beide Spalten, Cantizans und Tenorizans, zu einem kontrapunktisch-flächigen System. Vergessen wir nicht unseren Ausgangspunkt: es ging darum, durch eine ascendente Tenorizans die Quintenparallelen bei der tertiären Tenorizans 5/6 zu vermeiden. Aus einer bloßen Vermeidungsstrategie entwickelte sich nun ganz organisch eine grundlegende Erkenntnis. Diese haben wir schon einmal gewonnen; nur sind wir da von Bezifferungskombinationen innerhalb einer *Ruggiero-Klausel* ausgegangen. Erinnern wir uns: es ergeben sich bei zwei Sekundschritten 9 Kombinationsmöglichkeiten der sekundweise steigenden Bezifferungen 6, 5/6 und 5/7:

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

Hier haben wir erfahren, wie es sich mit der fettgedruckten Kombination 5/6-6 verhält.

Zurück zu den Quintenparallelen, die innerhalb einer tertiären Tenorizans möglich sind.

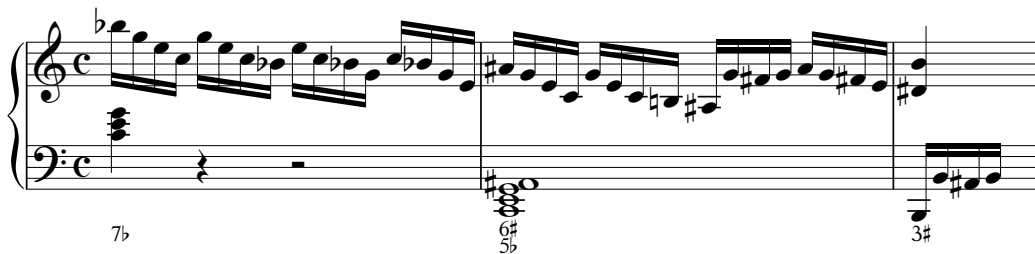
In der Literatur gibt es ab und dann den Begriff der „Mozart-Quinten“ für diese Wendung. Ohne Frage ist die doppelt-leittönige Tenorizans, diese Variation des phrygischen Halbschlus-

ses, eine stiltypische Wendung bei Mozart. Wenn der Verweis im Namen von daher gerechtfertigt erscheint, so ist er es kontrapunktisch nicht. Denn Mozart bringt diese Penultima immer ohne Quinte. Mozart, Klaviersonate B-Dur, KV 333, Rondo, Schlußkadenz; T 173ff.:



Mozart nimmt die Quinte auf der Penultima heraus. Er tut dies mit einer eleganten Seufzerfigur, die außerdem den Sopran imitiert. So entsteht eine einfache, primär bezifferte Tenorizans mit der Bezifferung 7-6.

Mozart, Klaviersonate a-moll KV 310, T 56-59:



Hier erscheint der Akkord mit der Quinte und kadenziert trotzdem nicht nach 6/4, sondern direkt nach 5/3 (H-Dur). Die Quintenparallelen sind bestenfalls latent im Arpeggio des Satzes verborgen und werden dadurch aufgehoben. Als obligate Stimmführung treten sie nicht in Erscheinung: die phrygische Ultima keine Quinte, nur eine Terz.

Wir werden außerdem Zeugen einer enharmonischen Klangverwandlung. Denn die tertiäre Tenorizans mit zwei Leittönen in Tenor- und Diskantklausel (also „Ludomuff“) ist klanggleich mit der Penultima einer Perfecta - funktional also mit dem Dominantsextakkord. Dann würde der Baß eine Quinte fallen, in diesem Beispiel nach F. Die enharmonische Verwechslung von b nach ais aber veranlaßt ihn, eine kleine Sekunde, als Tenorizans, zu fallen. Dieses Phänomen, vielbesprochen in verschiedenen Harmonielehren, soll auch uns beschäftigen. Doch dazu etwas später. Es ist zu wichtig, um en passant behandelt zu werden.

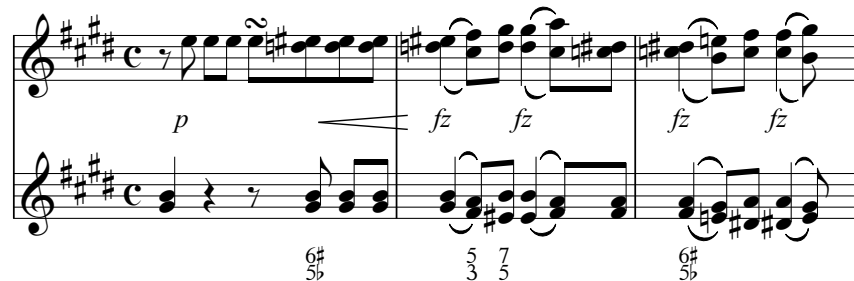
Bleiben wir noch einen Moment bei den Quintparallelen, die die Tenorizans 5/6 zur unverzögerten Auflösung 5/3 erzeugt. Bach, Lautenpräludium c-moll, BWV 999, Takt 23 ff.:

Der übermäßige Quintsextakkord über dem Baßton es geht sogleich nach D-Dur. Die arpeggiert aufgefächerte Oberstimme b fällt nach a: Quintenparallelen zur Baßbewegung es-d.



Ähnlich wie bei Mozart ist es auch hier das Arpeggio, der aufgefächerte *Stile brisé*, der sie als obligate Stimmen nicht in Erscheinung treten läßt.

Eine solche Entschuldigung greift bei folgender Stelle aus dem ersten Satz der Klaviersonate cis-moll von Joseph Haydn nicht (T 19ff.),...:



..., auch wenn die Quintenparallelen zwischen den Rahmenstimmen vermindert-rein sind. Das liegt daran, daß die Tenorizans-Wendungen nach fis (T 2,2) und e (T 3,2) ganztönig sind.

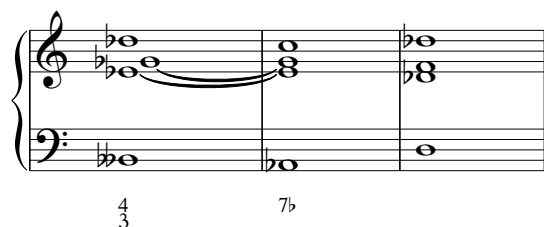
Das folgende Beispiel ist berühmt wegen seiner interessanten Notation: Beethoven, Klaviersonate op. 57 („Appassionata“), Beginn des 2. Satzes:



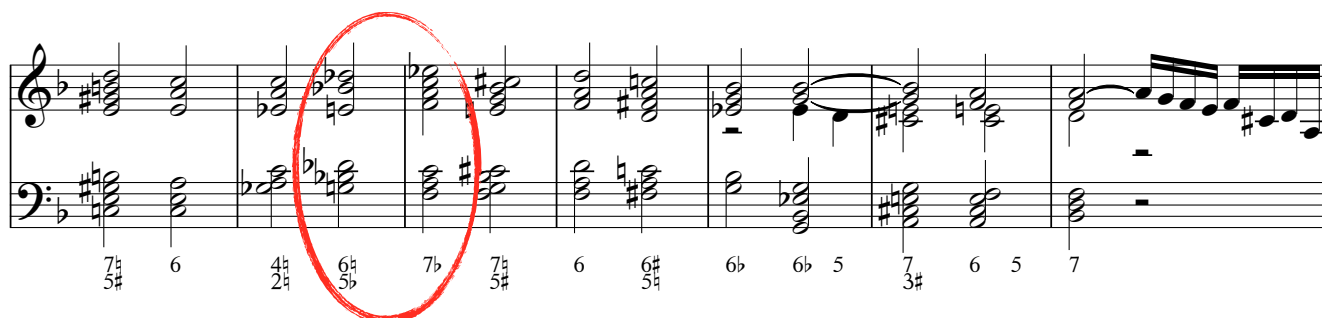
Beethoven notiert an der bezeichnenden Stelle einen Terzquart-Akkord und vermeidet so jene Quintparallelen, die mit dem übermäßigen Quintsextakkord entstanden wären:



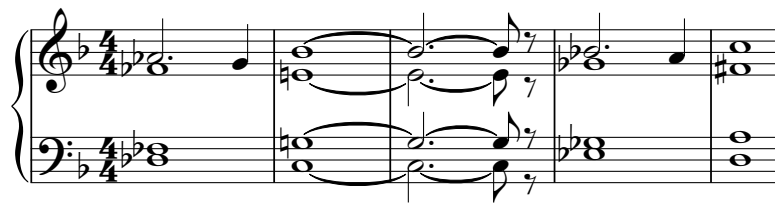
Die tertiäre Bezifferung 5b/6# sehen wir im oberen Beispiel. Dort würden die sogenannten „Mozart-Quinten“ zum Baß entstehen. Im unteren Beispiel mit der Bezifferung 3b/4# bleiben die Mittelstimmen liegen und werden chromatisch eingefärbt. Quintenparallelen entstehen hier nicht, da der Tenor sich nicht eine kleine Sekunde abwärts bewegt, wohl aber der Baß. E und g im Tenor und Alt streben eigentlich nach f und as, also zum Quartsextakkord über as im Folgetakt; so gesehen sind diese beiden Stimmen erzwungene Ligaturen. Hätten Alt und Tenor aber von Beginn an die Töne es und ges, würde der Terzquart-Akkord wirken wie ein *Doppelvorhalt* zum Septakkord:



Bach, Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903, Takt 36 ff.:



Hier ist die Quinte des übermäßigen Quintsextakkordes sogar verdoppelt! Das hat nicht nur jene vermindert-reinen Quintenparallelen zur Folge, die wir bereits am Beispiel der cis-moll-Sonate Haydns beobachtet haben. Die Quinte in der Bezifferung 5b/6# ist das Supersemitonium des Folgeakkords. Das strebt also nach c. Ist das Des verdoppelt, wie hier in der Oberstimme, so muß diese Verdoppelung nach oben geführt werden, um Okavparallelen zu vermeiden. Diese Bewegung ist eigentlich gegen seine Natur; die Quinte im Quintsextakkord löst sich immer nach unten auf, gleich ob sie Teil einer sekundären Cantizans-Bezifferung oder, wie hier, einer tertiären Tenorizans-Bezifferung ist. Es sei denn, man lässt den Gedanken zu, daß der Septrahmen f-es durch zwei Binnenklauseln, Tenor- und Diskantklausel, „von innen“ eingefasst wird (Unterstimme: ges geht nach f; Oberstimme: des geht nach es). Das wäre ein interessanter Punkt, denn das würde heißen, daß Bach ein kontrapunktisches Stilmittel antizipiert, das auf das „Schicksalskünde-Motiv“ aus Richard Wagners „Ring“ verweist. Das folgende Beispiel ist dem 3. Akt der Götterdämmerung entnommen:



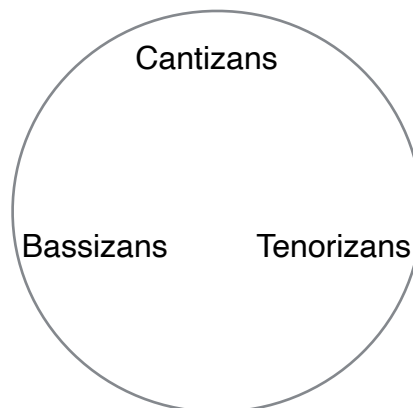
Auch hier streben Tenor- und Diskantklausel in die Rahmenseptime eines Dominantseptakkordes (C7 im 2. Takt, D7 im 4. Takt). Die Diskantklauseln (as-b und b-c) durch den kleinen Unterwurf (as-g-b, b-a-c) archaisierend. Diese Wendung entspricht der *Landino-Klausel*, die uns die Möglichkeit gibt, uns an die wunderbare Kontrapunktik der frühen franko-flämischen Schule aus dem 15. Jahrhundert zu erinnern.

Zwei Dinge unterscheiden diese Stelle von der klassischen Bezifferung 5b/6#. Erstens: es fehlt die Sexte. Diese ist gewissermaßen zur Quinte „geschrumpft“; die Sexte würde ja, als Diskantklausel-Penultima, die Oktave erreichen, die Quinte hingegen die Septime. Zweitens: Die Terzmixturen zur Tenorklausel müssten im obigen Beispiel f-e und g-fis heißen (T 1/2 und 3/4, jeweils im Alt). Durch die Tiefchromatik fes und ges installiert Wagner eine antizipierende Überbindung zur Terz e bzw. fis. Diese ist aber nur scheinbar, da der Alt sich ja *bewegt*. Diese sekundweise fallende Bewegung lädt sich enharmonisch auf. Wenn wir ganz genau in den Satz hineinhören, werden wir bemerken, daß die Bewegungsrichtung dieses Tones sich tatsächlich verändert. Das Fes (bzw. Ges) möchte fallen, das E (bzw. Fis) möchte steigen.

Dieses Beispiel zeigt in nuce, daß, veranlaßt durch die diagonale Struktur der Bezifferungshierarchie, der Quintsextakkord auf engem Raum seine Ambivalenz ausspielen und seinen Bewegungsimpuls ändern kann. Machen wir uns das noch einmal an folgender Verbindung klar:

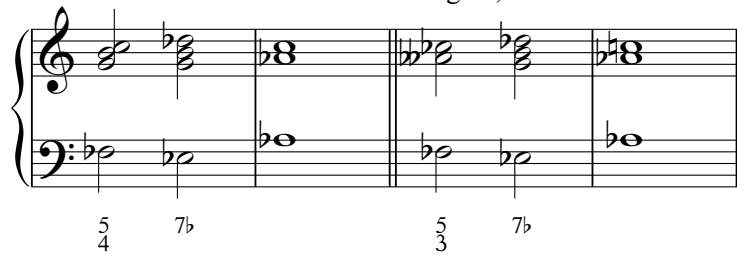
The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass staff. System 'a' shows a quintsext chord (6/5) in the bass staff and a triad (3b) in the treble staff. System 'b' shows a quintsext chord (5/4) in the bass staff and a triad (7b) in the treble staff. System 'c' shows a quintsext chord (6/5) in the bass staff and a triad (6# 5b) in the treble staff, followed by a triad (6/4 5#) in the bass staff.

Beispiel a: Der Quintsextakkord über e könnte sekundär als Cantizans nach f-moll steigen. In *Beispiel b* entscheidet er sich dafür, als tertiäre Tenorizans zu fallen, wie wir es bei Bach und Wagner beobachtet haben. Ziel der Gegenbewegung von Tenor- und Diskantklausel ist die Rahmenseptime eines Es-Dur-Dominantseptakkordes. Dieser Es-Dur-Akkord mit der Bezifferung 7 führt als Bassizans nach As-Dur. So ist allein in der Bezifferung 5/6 der Terzstieg, der *Pachelbaß aufwärts*, (hier von f-moll nach As-Dur) angelegt. In *Beispiel c* nimmt der Baß noch eine andere modellhafte Wendung. Er fällt eine weitere Sekunde nach d mit der Bezifferung 6/4, die sich dann auflöst und folgerichtig nach g-moll führt. Das Des im Sopran verwandelt sich nach Cis und wird zur Diskantklausel-Penultima. Der vorherige Quintsextakkord ist kontrapunktisch gleich, nur ohne leittönige Chromatik. So entsteht die Bezifferung 5b/6#, also abermals eine tertiäre Tenorizans. Diese ist ambivalent zur Cantizans nach f-moll und zur Bassizans nach As-Dur.



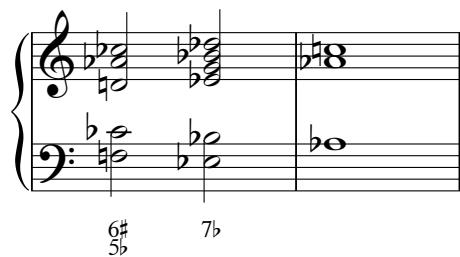
Hier noch einmal der direkte Vergleich, des Beispiels b mit dem „Schicksalskunde-Motiv“ Wagners...:

Wagner, Schicksalskünde-Motiv

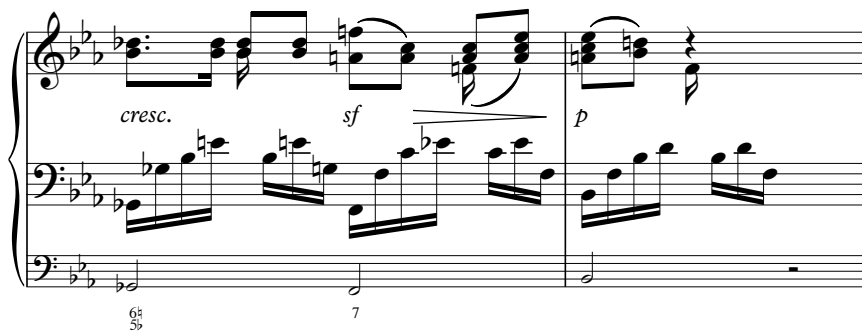
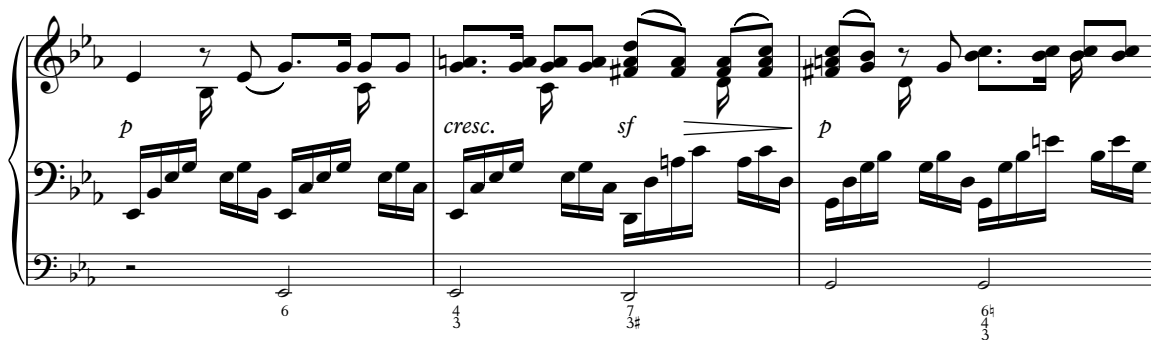


...und dem Ausgangspunkt unserer Betrachtungen, der chromatischen Fantasie von Bach:

Bach, chromatische Fantasie



In dem „Lied ohne Worte“ Es-Dur op. 67,1 von Mendelssohn zeigt sich besonders deutlich, wie die sekundäre und tertiäre Tenorizans in einen Terzstieg eingebettet ist (Takt 11 ff.):



Das untere, kleine System zeigt reduziert nur die Gerüsttöne des Pachelbelbasses aufwärts. Dieser hat in der ursprünglichen Form des 17. Jahrhunderts, die steigende Quarte im Baß als Baustein, die Baßklausel also. Im obigen Beispiel ist das g-d. Dieses Element wird zwei Takte später eine Terz höher wiederholt (f-b). Diese beiden Elemente sind ursprünglich durch ein artikulatorisches Komma voneinander getrennt. Das bedeutet, daß die fallende Sekunde kein verbindendes Intervall ist, das der steigenden Quarte ebenbürtig ist, sondern ein trennendes, mit der Aufgabe eines sequenziellen Atemzeichens. Bei Monteverdi hören wir dieses Komma zwischen den Terzstiegssegmenten besonders deutlich. Im Madrigal „Si ch’io vorrei morire“ aus dem 4. Buch der Madrigale sind die Baßklauseln durch Viertelpausen voneinander getrennt:



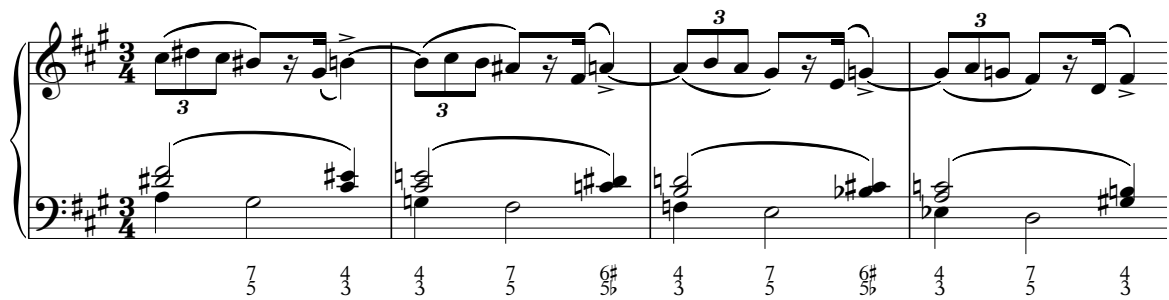
In dem Lied ohne Worte jedoch macht Mendelssohn die *fallende Sekunde* zum Ereignis und integriert sie in das kontrapunktisch-sequenzielle Geschehen, indem er sie als Tenorizans beleuchtet. Dabei setzt der Satz nicht mit der steigenden Quart, der Baßklausel, an, sondern mit der fallenden Sekund, der Tenorklausel (es-d). Das könnte dazu führen, daß die Artikulation der Sequenz kippt, daß nämlich nunmehr die Tenorklausel Gegenstand des Terzstieges wird und die Baßklausel das Atemzeichen. Doch ist das in diesem Beispiel nicht so. Zwar bindet sich das es an das d, doch beide halten auf das g zu. Diese Pachelbelvariante überbrückt also das artikulatorische Komma Monteverdis. Die Phrase ist erst mit dem Seufzer im dritten Takt auf 1 zuende. Es sind also nicht zwei, sondern drei Akkorde, die sich hier zu einer Einheit zusammenfinden: es-d-g.

Der Ton es ist zunächst mit 6, dann mit 3/4 beziffert. Mendelssohn wählt zunächst die primäre, dann die sekundäre Bezifferung. Der Terzquartakkord bildet, wie auch in dem Beispiel von Beethoven zuvor, einen Doppelvorhalt zum Septakkord D-Dur. Das nächste Terzstieg-Segment (g-f-b) wird durch die phrygische Sekunde ges angereichert. Die ganztönige Tenorizans g-f bietet Raum, halbtönig verschärft zu werden. (Das ginge im vorgigen Sequenzglied nicht, denn es-d ist ja schon ein Halbton). So betritt über ges im Baß die tertiäre Tenorizans 5b/6# die Bühne. Im zweiten Sequenzglied verschieben sich die Tenorizans-Be

zifferungen also eine Zeile nach unten (siehe Tabelle 2): aus 6 und 3/4 im ersten Sequenzglied werden 3/4 und 5/6. Auch hier wird der übermäßige Quintsextakkord nicht nach 6/4 geführt, sondern direkt in den Dominantseptakkord, was die Quintenparallelen ges/f und des/c zur Folge hat; (auch wenn diese nicht direkt hörbar sind, da das c verzögert eintritt.) Hätte Mendelssohn im zweiten Sequenzglied das erste wörtlich übernommen, so würde Folgendes erklingen:



...und auch in der Mazurka fis-moll aus op. 6 von Chopin, Takt 5ff.:



Mozart und Chopin gewinnen durch die Sequenz der phrygischen Tenorizans zwei Varianten des chromatischen Basses. Bei beiden ist der Terzquartakkord die treibende Kraft. Dieser führt als Doppelpvorhalt abwärts in den Septakkord. Beide Beispiele sequenzieren diesen Baustein *ganztönig* fallend.

Worin unterscheiden sich beide Fassungen? Mozart löst die Bezifferung 7 nach 6/4 auf. Er zwingt den Baß, liegenzubleiben. Der Baß verhält sich wie ein kleiner Orgelpunkt: ein kadenzialer Quartsextakkord, der aufgelöst werden will. Aus diesem Quartsextakkord auf der 3. Zählzeit führen Sopran und Baß in den Terzquartakkord. Im 1. Takt bringt der Sopran den Durchgangston a auf 4. Zeit und verbindet so h und gis: ein Fonte-Segment, eine Terzfall-Altklusel. Diese Bewegung fügt der Bezifferung 6/4 die Terz hinzu. Der Baß trübt die liegengebliebene Quinte ein. Diese *Quinteeintrübung* führt zur phrygischen Tenorizans nach e.

Gehen wir nun zum 1. Takt des Chopin-Beispiels: auf der 3 Chopin bringt diesen Durchgangston, also die Terz über 6/4, *gleichzeitig* mit dem Quartsextakkord: ein *Simultandurchgang*. Er verdichtet die melodisch aufgefächerte Fassung Mozarts in die akkordliche Vertikale. Umgekehrt wirkt Mozarts Sequenz flüssiger, weniger kontrahiert. Die Diskantklusel his-cis, die sich bei Mozart noch auflöst, ist bei Chopin *imperfiziert* (his-h). Beide haben also die gleiche Satzsubstanz, mit dem Unterschied des Simultandurchgangs und der Diskantklusel-Imperfektion bei Chopin. Dieser Unterschied ist es, der die Version Chopins zu einem indifferenten chromatischen „Dschungel“ werden läßt. Dieser verliert zwar nicht den tonalen Bezug zu fis-moll, aber es ist an der Grenze. Denn durch die *Äquidistanz* droht er ihn, zu verlieren., eine Äquidistanz, die ausgelöst wird durch halb- und ganztönig sich abwärts tastende Sequenzen. Darum geht es hier, wie auch in vielen anderen seiner Mazurken.

Vom Auftakt zur 1 des 2. Taktes ändert sich die Stimmführungsfolie nicht. Keine der Stimmen bewegt sich. Die gefühlte Bewegung am Instrument wird allein durch die chromatische Folie erzeugt: die Terz und die Quinte des Cis-Dur-Akkordes trüben sich ein (eis-e/gis-

g). Wir hören hier das Phänomen der *Terz-Quint-Eintrübung*. Da Mozart im Vergleich immer sofort zu einem Mollakkord geht, bedarf es hier keines Eintrübungschromas der Terz. Es bleibt bei der Quinteintrübung im Baß.

Wie wir in dem Beispiel Chopins sehen, ändert er in den folgenden Takten die Bezifferungskategorie der sequenziellen Tenorizans-Folgen. Aus deren Sekundärbezifferung 3/4 im 1. Takt werden nun Tertiärbezifferungen 5b/6# in den Auftakten - dieselbe Technik wie bei Mendelssohn. Das fordert zu einem Experiment heraus: Ich tausche die tertiären Bezifferungen mit den sekundären aus. Das untere System zeigt außerdem jenen latenten Quintfall, der sich hinter dieser Sequenz verbirgt:

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a figured bass line. The top system represents the original Chopin manuscript, while the bottom system shows a modified version with a figured bass exchange. Both systems are in 3/4 time and feature a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by triplet patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. The figured bass line in the bottom system includes numerical figures such as 7/5, 4/3, 6#/5b, and 4/3, which correspond to the chords being played. The modification in the bottom system involves swapping the tertiary and secondary figures, as described in the text.

Die obere Akkolade zeigt das Original Chopins, die untere den Bezifferungstausch: 5/6 statt 3/4 im ersten Takt, 3/4 statt 5/6 in den übrigen. Beides funktioniert und ist schlüssig. Ich frage mich, warum Chopin sich für die tertiären Varianten entschieden hat. Ich denke, der Grund dafür liegt darin, die leittönige Sekunde abwärts zwischen Baß und Tenor zu imitieren: Diese Imitation schleicht sich erst ab Takt 2, verzögert in den Satz hinein, der sich auf diese Weise kontrapunktisch und chromatisch verdichtet: g-fis im Baß, c-h im Tenor, f-e im Baß, b-a im Tenor. Das untere System zeigt diese Struktur, nur ohne die leittönigen Sekunden. So entsteht der Quintfall.

Diese Leittöne entsprechen dem, was die Klausellehre das *Supersemitonium modi* nennt: den *Leitton von oben in die Quinte*. Analog dazu heißt der Leitton von unten in den Grundton *Subsemitonium modi*. Beide bilden eine leittönige Gabel um die Quinte herum. Auf das Beispiel Chopins bezogen sieht das so aus:



Es lohnt sich, diese Reduktion mit dem Original zu vergleichen und zu entdecken, wie Chopin diese strebigen Töne auf die Stimmen verteilt! Dadurch wird der Satz nicht nur durchgehend chromatisch – das wäre eine ganz oberflächliche Diagnose, die das Tonmaterial höher schätzt als die Bezüge der Töne untereinander. Bedeutsam ist hier, daß die fallende Chromatik unterschiedliche Rollen im Gewebe der Stimmen trägt. a-gis, g-fis, f-e und es-d sind Supersemitonia, gleichzeitig phrygische Tenorklauseln und akkordliche Quinteintrübungen (gis-g, fis-f usw.). His-h, eis-e usw. sind Diskantklausel-Imperfektionen, also imperfizierte Subsemitonia.

Es ist das *Supersemitonium*, das die Tertiärbezeichnung 5b/6# erzeugt (Takt 1,3 das d im Tenor, Takt 2,3 das c im Tenor, usw.).

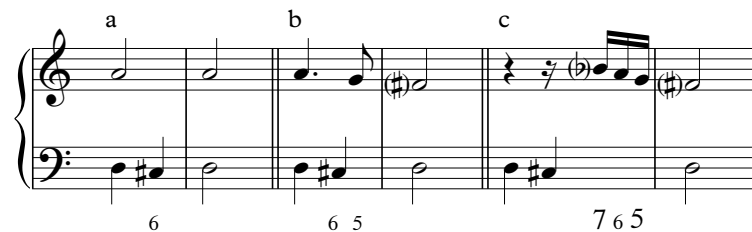
Altklausel-Ornament: Simultanität und Verflüssigung

Das Supersemitonium ist der Halbton über der Quinte. Als *Semitonium*, als Halbton, ist es ein Moll-Charakteristikum. In Dur liegt über der Quinte ein Ganzton. Kontrapunktisch ändert das nichts. Daher wäre es folgerichtig, den Ganzton über der Quinte „Supertonium“ zu nennen. Das ist zwar keine historische Bezeichnung, doch entscheide ich mich, sie in meinen Begriffskanon aufzunehmen. Dandrieu nennt die 6. Stufe, unabhängig vom Tongeschlecht der Skala, „Sudominante“, der „Ton über der Dominante“, wie er auch die 4. Stufe „Soudominante“ nennt, den „Ton unter der Dominante“. Das heißt, daß in C-Dur die 4. Stufe immer die „Soudominante“ ist, gleich ob f oder fis erklingt. Die 6. Stufe bleibt die „Sudominante“, ganz gleich ob sie a oder as ist.¹⁰

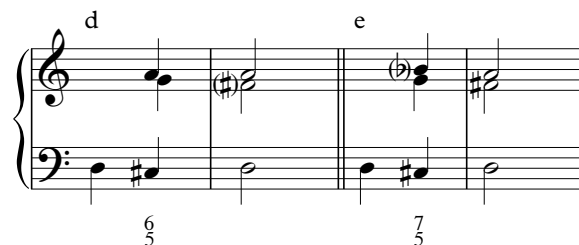
¹⁰ Jean Baptiste Dandrieu, „*Principes de l'Acompagnement du Clavecin*“, Paris 1718, S. 4/5

Beide haben die melodische Qualität eines *Altklausel-Ornaments*. Die Altklausel Ebene, also die 5. Stufe eines Modus, wird über die 6. Stufe erreicht. Die 6. Stufe wird gewissermaßen „vorgeschaltet“.

Wenn noch der typische Durchgang hinzutritt, wird die Altklausel so zum vollständig linearen, also stufenweise fortschreitenden melodischen Ereignis:



Die Bezifferung 7 kann als *Superjectio* im Sinne Christoph Bernhard verstanden werden, als „Überwurf“ über dem Ton a. Die Bezifferung 5 ist ein Durchgang innerhalb der Terzfall-Altklausel. Diese beiden Chiffren erzeugen die sekundären und tertiären Bezifferungen. Das geschieht, indem sie sich aus der melodischen *Verflüssigung* übereinander legen und so gewissermaßen harmonisch „kontrahieren“:



Beispiel b erzeugt Beispiel d und Beispiel c erzeugt Beispiel e.

Die Bezifferungen 5/6 und 5/7 sind also die simultane akkordliche Erscheinungsform des melodisch-sukzessiven Ereignisses 7-6-5. Ein melodisches Ereignis schichtet sich zu einem vertikalen Ereignis übereinander und verdichtet sich im Akkord. Wird aus dem Durchgang 6-5 die Bezifferung 5/6, spreche ich von einem *Simultandurchgang*. Insgesamt scheint es mir nicht abwegig, die sich daraus ergebenden Akkorde unter dem Begriff *Simultanmelodik* zusammenzufassen. Die *Simultanität* der harmonischen Vertikalen ergibt sich aus der *Verflüssigung* der melodischen Horizontalen.

Als Memorierformel kann Joseph Haydn dienen, ein kleiner Ausschnitt aus seiner Klaviersonate Es-Dur, Hob. 52, Takt 3/4:



Die Oberstimme bringt das Altklausel-Ornament des vorigen Beispiels c. Der Baß füllt in Gegenbewegung die Baßklausel aus - also Ruggiero. Der Alt läuft terzenparallel zur Oberstimme und kadenziert über die Tenorklausel ein. Die vollständige Linearität der Stimmen in Gegenbewegung und Terzmixtur integriert alle Grundklauseln zu einem vollkommen organischen Gewebe: Baßklausel b-es, Cantizans d-es, Tenorklausel f-es, Tenorklausel-Mixtur as-g, Altklausel b-as-g, mit Superjectio c-b-as-g.

Die Beispiele d und e erzeugen die sekundäre und tertiäre Cantizansbezifferung. In gleicher Weise entstehen die entsprechenden Tenorizans-Varianten, Beispiel f und g:



Es ist also die *Altklausel*, die die sekundären und tertiären Bezifferungen erzeugt. Der Schritt von der Sekundärbezifferung zur Tertiärbezifferung wird von Beispiel d zu e deutlich:

Die Quinte (hier a) wird durch die 6. Stufe ersetzt.

In Moll ist es das Supersemitonium, in Dur das Supertonium, das an die Stelle der Quinte tritt.

Altizans	Bassizans

Nun haben wir unseren Werkzeugkasten ausreichend gefüllt, der es uns nun gestatten sollte, die Bezifferungstabelle um die noch fehlenden Spalten zu ergänzen: jene für die Altizans und jene für die Bassizans:

Altizans:

Sekundär 2/4/6: Der Sekundakkord entsteht aus der Altizans als Simultandurchgang.

Tertiär 3/4/6: Wir ersetzen die Quinte d (d.h. die Ligatur-Altklausel) durch deren Supersemitonium und erhalten die Bezifferung 3/4/6 *statt* 2/4/6. Die Sekunde ist in der Sekundärbezifferung Agens und drückt den Baß abwärts. Dieser Sekundagens wird nun durch die Terz vorenthalten. Die Dissonanz-Konsonanzverhältnisse, wie sie die Intervalllehre vorgibt, sind durch den kontrapunktischen Zusammenhang auf den Kopf gestellt. Die Terz ist Dissonanz, die Sekunde deren Auflösung. Die Sekunde aber ist der Agens, der den Baß nach unten drückt. Daher ist sie tatsächlich kontrapunktisch konsonant.

Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 280, Takt 17 ff.:

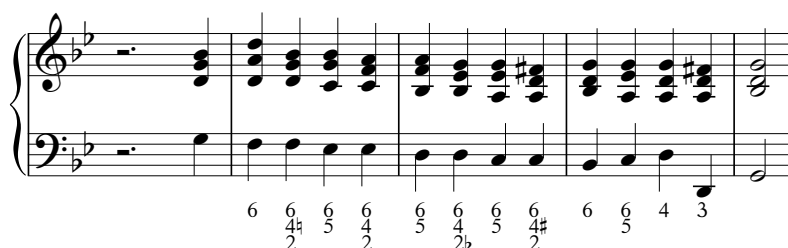
Eine Fonte-Sequenz mit dem ursprünglichen Gerüstsatz 2/4/6 - 6. Das Besondere ist, daß der Sekundakkord durch die dessen Tertiärbezifferung 3/4/6 ersetzt wird. Dadurch entstehen Terzparallelen zwischen dem Satz Sopran und dem Baß. Vom 2. zum 3. Takt können wir Terz-Quinteintrübungen entdecken (e-g wird zu es-ges), wie wir sie zuvor auch bei Mozart in der c-moll-Fantasie und Chopin in der fis-moll-Mazurka beobachtet haben. Auch dort war der Terzquartakkord beteiligt, nur führte er nicht in die Bezifferung 6, sondern (als Doppelvorhalt) in die Bezifferung 7 (Dominantseptakkord). Dort war er sekundäre Tenorizans-, hier ist er tertiäre Altizans-Bezifferung. Noch einmal zum Vergleich die zitierte Stelle aus Mozarts c-moll-Fantasie:



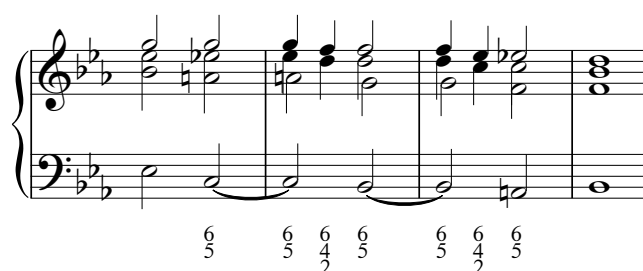
Natürlicherweise hat die Fonte-Sequenz Zweiergruppen als Baustein: den Sekundakkord und dessen Auflösung nach 6, 5/6 oder 5/7. In dem Beispiel zuvor wendet Mozart, neben der Terziärbezifferung und der Terz-Quint-Eintrübung, noch ein drittes Mittel an: die *integrierende Fortschreitung*. Die Ornamentation der rechten bewirkt, daß die Takte 2, 4 und 6 korrespondieren. Sie bilden eine übergeordnete Terzfallsequenz. Das Gleiche gilt für die Takte 3 und 5. Die Verzierung der rechten Hand verschränkt zwei Terzfallsegmente zu einer Fonte-Sequenz.

Quartär 5/6: Die Diagonalstruktur der Bezifferungskategorisierung pflanzt sich fort. Wie auch schon bei der Tenorizans ist der Quintsextakkord Vorhalt zum Terzquartakkord. Nur daß hier der Terzquartakkord seinerseits Vorhalt zum Sekundakkord ist. Also ist der Quinsextakkord *Doppelvorhalt* zum Sekundakkord: 3/5/6 geht nach 2/4/6. Die Sexte ist Ligatur.

Interessant ist daß die Bezifferungskategorisierung an dieser Stelle auf die sekundäre Canzizans 5/6 zurückgreift. Die Kombination 5/6 - 2/4/6 entsteht nämlich auch dann wenn eine Diskantklausel im Baß imperfiziert wird. Dieses wird im Gerüstsatz der Fonte-Sequenz deutlich:



Beide Rahmenstimmen imperfizieren ihre Diskantklauseln. Deshalb ist der Sekundakkord hier nicht das Konstituens, sondern das Ergebnis dieser Imperfektion. Wir sehen am unteren Rand der Altizans-Spalte dieselbe Bezifferungskombination. Hier aber weiß der Quintsextakkord, daß er Doppelvorhalt zum Sekundakkord ist. Dieser emanzipiert sich von vornher-ein als als Ziel der Doppelvorhaltes in den Oberstimmen und nicht als überraschendes Ergebnis einer Diskantklauselimperfektion. Der Doppelvorhalt klingt dann wie ein Seufzer im empfindsamen Stil.



Die Übergänge zwischen diesen beiden Möglichkeiten sind fließend. Metrik und Stil spielen eine entscheidende Rolle. Mit einem chromatischen Baß rücken dessen Diskantklausel-Imperfektionen stärker in Vordergrund als der Seufzer, der Doppelvorhalt:



Bei der Seufzerfigur darüber ist das harmonische Tempo Halbe, bei der Diskantklausel-Imperfektion Viertel. Ich würde mich also zu folgendem Satz durchringen, mit allen Vorbehalten der Unschärfe und des fließenden Übergangs:

Ist das harmonische Tempo höher in dem Sinne, daß dem Sekundakkord und dem Quintsextakkord eine eigene Zählzeit zugewiesen wird, und ist der Satz chromatisch, so ist der vorausgehende Quintsextakkord sekundär beziffert. Der Sekundakkord ist dann das Ergebnis einer Diskantklauselimperfektion im Baß.

Ist das harmonische Tempo niedriger in dem Sinne, daß der Sekundakkord sich mit dem vorausgehenden Quintsextakkord eine Zählzeit teilt, und ist der Satz diatonisch, so ist der Quintsextakkord quartär beziffert.

Quintär 5/7: Dasselbe gilt auch für die Bezifferung 5/7 statt 5/6. Sie ist ein *Dreifachvorhalt* zum Sekundakkord. In der Spalte „Altizans“ steht sie in der 5. Reihe. In der Spalte „Cantizans“ sehen dieselbe Stimmführung. Auch hier ist es die Diskantklausel- und Tenorklauselimperfektion in einer Fonte-Sequenz, die den Quintseptakkord als Cantizans-Penultima erzeugt - nicht ein Dreifachvorhalt zum Sekundakkord. Daher ist die Bezifferung dort tertiär.

Ich suche ein passendes Beispiel für den Doppel- und Dreifachvorhalt zum Sekundakkord und werde fündig beim Schlußorgelpunkt des dreistimmigen Motettensatzes „Denn das Gesetz“ aus der Motette „Jesu, meine Freude“ von J.S. Bach. Beim Orgelpunkt ist das harmonische Tempo der Baßbewegung ja denkbar langsam, weil der Baß auf einem Ton verharrt. Deshalb ist diese Stelle besonders geeignet, den Quintsextakkord und den Quintseptakkord als Quartärbezifferung und Quintärbezifferung, also als Doppelvorhalt und Dreifachvorhalt zum Sekundakkord, zu zeigen:

Der Bezifferung 6/4# fehlt hier das fis, und mit diesem wichtigen Ton fehlt ihr auch der Agens, die Sekunde über dem Baß; nur sie kann den Baß nach unten zwingen. Das (latente) Fis im eingerahmten Takt ist, um es mit Printz zu sagen, „sedes subintellectam“ und nicht „sedes expressam“. Das heißt, daß dieser Ton nur in unserer Fantasie, nicht aber in der sinnlichen Wahrnehmung besteht. Im Takt davor setzt die Skala zwar auf fis an und ergänzt so den Sekundakkord zu 2/4#/6. Doch dieser Moment ist flüchtig. Denn die kurze Achtel ist kaum in der Lage, sich gegen das Orgelpunkt-E im Baß als Agens zu behaupten. Würde das fis an der eingerahmten Stelle erscheinen, so erhielten wir folgenden Doppelvorhalt:

Beispiel b ist der Originaltext Bachs. Beiden Beispielen gemeinsam ist die Diskantklausel hais-h. Bach wählt die Oberterz-Mixtur, Beispiel a stellt dem die Mixtur in der Unterterz gegenüber, die möglich ist, aber von Bach nicht genutzt wird. Die Stichnoten ergänzen die seufzenden Doppelvorhalte. So würde bei Bach die Bezifferung 2/5/7 entstehen, in Beispiel a demgegenüber 3/5/6. Beispiel a ist tertiär beziffert, Beispiel b quartär. Wieder kehren sich Dissonanzen und Konsonanzen um und legen sich im kontrapunktischen Gewebe ein umgekehrtes Gewand an. Die Quinte wird Vorhalt zur Quarte (Beispiel b, Alt), die Terz wird Vorhalt zur Sekunde (Beispiel a). Ergänzen wir hier die Sexte cis, so erhalten wir den vollständigen Quintsextakkord. Eine andere Ergänzungsmöglichkeit im vierstimmigen Satz ist 3/5/7, die quintäre Bezifferung (Beispiel c). Ein dreifacher Vorhalt zum Sekundakkord, der in Septlage Quintparallelen zwischen Sopran und Tenor entstehen ließe, würde der Tenor das nicht durch die heteroleptische oberquintransponierte Baßklausel verhindern. Er belebt seine Stimme durch einen kleinen Quintfall g-cis-fis, wie wir es von der Ruggiero-Klausel kennen. Im Quintsextakkord und Quintseptakkord erkennen wir unsere Cantizans-Bezifferungen wieder. Und tatsächlich liegen die Vorhaltsbildungen zum Sekundakkord und die Cantizans-Bezifferungen dicht nebeneinander, denn der Sekundakkord entsteht durch Diskantklauselimperfektion im Baß. An dieser Stelle heißt das, daß der Baß von e nach fis steigen müsste.

von dem Ge-setz der Sün - de von dem Ge-setz der Sün-de und des To - des.

von dem Ge-setz der Sün-de und des To - - des.

von dem Ge-setz der Sün - de und des To - - des, und des To - des.

7/3# 6/4 5/3

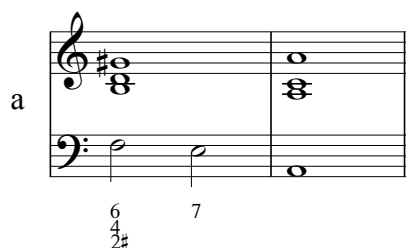
Das heißt, daß alle diese Aspekte, darauf zurückzuführen sind, daß der Orgelpunkt eine Sekunde zu tief gerutscht ist: er müßte eigentlich Fis heißen. Dann nämlich erhielten wir die einfache Orgelpunktbezifferung 6/4 - 5/3:

Gemessen an dem letzten Beispiel kann man sagen, Bach habe einen „falschen Orgelpunkt“ gesetzt. Vom Gesichtspunkt der musikalischen Rhetorik ist das tatsächlich ein *vitium artifale*, ein „mit Kunst angebrachter Fehler“, also eine *Figur*. Diese Figur ist bildlichkeits

nachahmend, eine *Hypotoposis*; sie regt durch den „falschen Baß“ die Vorstellung der Sünde an.

Bassizans

Fällt der Baß eine Quinte in den Grundton, so ist das eine *Clausula perfecta totalis*. Die Baßklausel steht an ihrem Platz. Hat die Altklausel in einer der Oberstimmen einen Durchgang, so wird daraus die Primärbezifferung 3/5, angereichert mit 8-7. Übereinandergelagert, als Silmultandurchgang, entwickelt sich daraus die Bezifferung 3/5/7, ein Septakkord. Das ist die Sekundärbezifferung der Perfecta. Die Tertiärbezifferung gewinnen wir, indem wir die Quinte durch die Sexte ersetzen (in Moll erscheint das Supersemitonium, in Dur das Supertonium). Die Quinte aber liegt als Penultima im Baß.



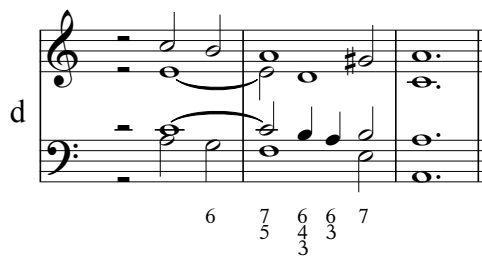
Hier zeigt sich wieder die Diagonalstruktur der Bezifferungstabelle. Der Sekundakkord ist Sekundärbezifferung der Altizans und Tertiärbezifferung der Bassizans. Er rückt, gemessen an der Altizans, eine Zeile nach unten. Ab jetzt wiederholt sich die Hierarchie: 3/4/6 statt 2/4/6 statt 7:



Schließlich 5/6 statt 3/4 statt 2/4 statt 7:



Und zu guter Letzt 5/7 statt 5/6 statt 2/4 statt 7:



Im vorletzten Takt sehen wir, daß wir bei der Bezifferung 5/7 *beginnen* (über dem Baßton f) und bei der Bezifferung 5/7 *enden* (über dem Baßton e). Hier zeigt sich, daß an dieser Stelle das hierarchische System erschöpft ist. Wir sind am unteren linken Rand der Bezifferungstabelle angelangt. Dieses läßt sich durch weitere Beobachtungen stützen.

In Beispiel a hat der Baß einen einfachen Vorhalt zum Septakkord (2/4/6 - 5/7). Beispiel b bringt einen Doppelvorhalt zum Septakkord 3/4/6 - 5/7), Beispiel c einen Dreifachvorhalt (5/6 - 5/7) und Beispiel d einen Vierfachvorhalt (5/7 - 5/7). Hier schließt sich der Kreis.

Die Konsequenz dieser melodischen Logik frappt, und doch haben wir zu Recht das Gefühl, die Bezifferungskombinationen der vergangenen drei Beispiele schon zu kennen. Daß der Sekundakkord sich stufenweise abwärts in den Septakkord auflöst ist nur dann eindeutig in die Bassizans-Spalte zu verorten, wenn die Vorzeichnung 2#/4# ins Spiel kommt. Hier ist der Dominantseptakkord das eigentliche Ziel. Der Sekundakkord ist Vorhalt zum Dominantseptakkord. Im Prinzip ist das eine phrygische Tenorizans, ohne daß die Oberstimmen melodisch durch die Normklauseln reagieren, die ihnen zugewiesen sind. Sopran, Alt und Tenor sind vollständig übergebunden und antizipieren die Ultima, in diesem Fall E-Dur.

Andererseits sind wir dieser Bezifferungskombination schon einmal begegnet, nämlich im Zusammenhang einer Fonte-Sequenz, bei der alle stufenweise voranschreitenden Stimmen imperfiziert werden. Der Sekundakkord löst sich hier in die tertiäre Cantizans 5/7 auf:

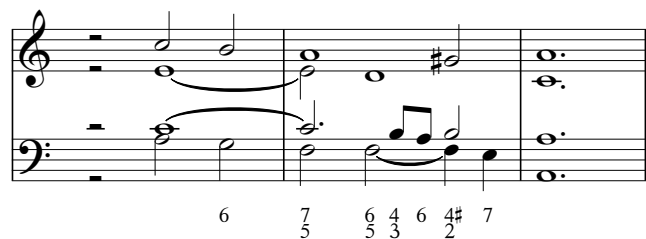


Die Beispiele b und c bewegen sich in der Spalte „Bassizans“ von unten nach oben. Sie zeigen so eigentlich Tenorizans-Bezifferungen nach E. In Beispiel b ist 3/4 sekundäre Tenoriz-

ans und Doppelvorrhalt, wie wir ihn bei Mozart und Chopin kennengelernt haben. Beispiel c verhindert die drohenden „Mozart-Quinten“, ausgelöst durch die Bezifferung 5/6, indem auf der 2. Halben der Terzquartakkord eingeschoben ist. Der Satz „wandert“ sozusagen sowohl in der Tenorizans- als auch der Bassizans-Spalte von unten nach oben.

In Beispiel d hat die Bezifferung 5/7 als Tenorizans zwei Patiensstimmen. Die primäre Patiensstimme ist 7-6 im Sopran. Doch wird mit der Sept nur der Agens im Quintsextakkord, die Sexte d, vorenthalten. Die übergebundene Quinte im Tenor bleibt als Patiens dissonierend, auch wenn deren Agens d auf der Eins nicht erscheint. Das c muß also nach h weichen. Doch kann dieser Ton nicht die Auflösung sein, denn er ist Quarte über dem Baß, sondern bleibt nur flüchtiger betonter Durchgang auf Achtelebene. Er muß weiter hinunter nach a, zur Terz über dem Baß. Erst jetzt hat er sein konsonantes Ziel gefunden. Auch wenn e-d im Sopran und c-h im Alt wie Terzparallelen aussehen: klingen tun sie nicht wie welche. Denn der Sopran hat einen Vorrhalt auf Halbeebene und der Tenor einen betonten Durchgang auf Viertelebene. Sie bedienen verschiedene Stimmführungskategorien, und auch deren kontrapunktische Uhren ticken verschieden.

Das folgende Beispiel ist eine Variation von Beispiel d:



Das ist eine Enzyklopädie der Bezifferungskategorien der Spalte „Bassisanz“, von unten nach oben! Die Quintärbezifferung 5/7 nimmt am meisten Raum ein. Dann steht den folgenden Bezifferungen natürlich weniger Zeit zur Verfügung, so daß der Satz sich innerhalb des Taktes beschleunigen muß. Der Quintsextakkord und mit ihm der Agens zum Tenor erscheint auf der 2. Halben. Das liegt am Tenor, denn er überdehnt das c. Dadurch wird die Auflösung im Tenor und der betonte Durchgang über h nach a zu Achteln gestaucht. Die Frage ist, ob das Ohr diesen Agens angesichts seiner rhythmischen Flüchtigkeit überhaupt wahrzunehmen vermag. Hören wir nicht ein Drehnoten-Ornament im Tenor? Bei Bach schließt sich das nicht aus, leitet er doch häufig durch einen Agens eine Ornamentationsfigur ein. Würde hier der Baß auf der 3. Halben pünktlich nach e fallen, wäre dieses Ornament kaum in der Lage, die Quintenparallelen f/c - e/h aufzufangen (obwohl diese Vermeidungsstrategie in der Geschichte Kontrapunktes oft eingesetzt wird). Der Baß aber verzögert den Schritt nach e, und das

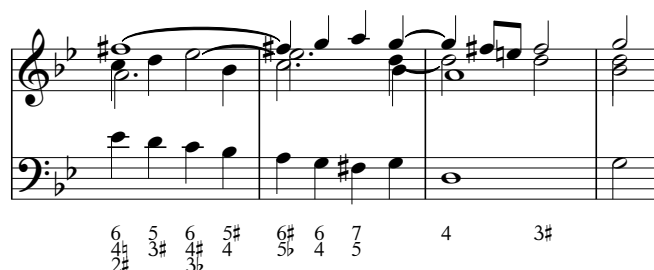
tät nach oben eine natürliche Grenze. Nach oben: dem Ton d wäre es nur möglich, über die sekundäre Bezifferung 2/4 nach c mit der Bezifferung 6 einzukadenzieren. Das heißt: die primäre Zirkulation umkreist nur den Grundton g...



...,die sekundäre Zirkulation umkreist Grundton und Terz, g und b:



Die Bezifferungen sind 2/4#/6, 3/4/6 und 5/6. Stellen wir uns die Bezifferungstabelle wie ein Tableau vor, eine *kontrapunktische Bühne*, über die ein Lichtkegel hinwegtanzt. Dieser Kegel bewegt sich hier in einer horizontalen Linie auf der sekundären Ebene, von links nach rechts. Die Spalten sind *Altizans*, *Tenorizans* und *Cantizans* (in dieser Reihenfolge). Im ersten Beispiel hörten wir nur *Cantizans* und *Tenorizans*. Der zirkulierende Satz erweitert die Spalten nach links, je tiefer wir in den Bezifferungskategorien nach unten steigen. Schauen wir uns daher die tertiäre Zirkulation an.



Hier greift der Satz nochmals eine Spalte weiter nach rechts, in die Bassizans. Die Bezifferung ist 2#/4/6, die Tertiärbezifferung der Bassizans. Das Supersemitonium es liegt im Baß. Hier setzt die Folge der Umkreisungen an. Schauen wir nur auf den Baß: Die Quinte d wird umspielt von es und c, die Terz b wird umspielt von c und a, und der Grundton g wird umspielt von a und fis. Die Gegenläufigkeit ist zwischen den Oberstimmen verteilt: Alt, Tenor,

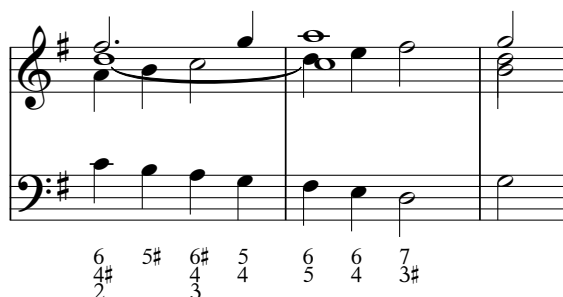
Sopran. Wir sehen und hören, daß sich der Lichtkegel, der sich in unserer Vorstellung auf dem Tableau bewegt, vollständig auf der tertiären Zeile von rechts nach links bewegt: 2 \sharp /4/6, 3b/4 \sharp /6, 5b/6 \sharp , 5/7 - Bassizans, Altizans, Tenorizans, Cantizans.

Die Durchgangsakkorde auf den unbetonten Taktzeiten sind: 3/5 auf d, 4b/5 \sharp auf b und 6/4 auf g. Die tertiären Bezifferungen umkreisen also sowohl den Grundakkord auf der 5. Stufe als auch den Quartsextakkord auf der 1. Stufe. Interessant ist die Konstellation 4b/5 \sharp auf der 3. Stufe. Wenn wir in diesem Akkord den Ton fis im Sopran zu einem Ges umdeuten, erhalten wir einen es-moll-Quartsextakkord. Beide Quartsextakkorde, der „Pseudo-Quartsextakkord“ auf der dritten Stufe und der Quartsextakkord auf der 1. Stufe, stehen in einem fallenden Kleinterzverhältnis zueinander. Hieraus erwächst ganz organisch die Hexentreppe oder Teufelsmühle; wir brauchen nur das C im Baß zum Ces zu verschärfen: dann würde sich das Fis im Sopran ganz von selbst in ein Ges verwandeln. Aus 3b/4 \sharp statt 2/4 \sharp , bezogen auf g-moll wird 5b/6 \sharp , bezogen auf es-moll (im folgenden Beispiel enharmonisch nach dis-moll wechselt, siehe Kasten):

Hier noch einmal die Bewegungsformen der drei Zirkulationen innerhalb der Bezifferungstabelle:

	Cantizans	Tenorizans	Altizans	Bassizans
Primär	6 	6 	6 	
Sekundär	6 5 	4 3 	6 4 2 	7
Tertiär	7 5 	6 5 	4 3 	6 4 2

Am Ende dieses Kapitels mag die Frage naheliegen, warum der Baß bei keinem der gezeigten Beispielm Modelle bis zum Grundton der Perfecta fällt. Ist die Begründung, die kurz angedeutet habe, nämlich daß der Leitton im Baß mit seiner steigenden Strebigkeit, eine hinreichende Begründung? Schauen wir uns dazu noch einmal dieses Zirkulationsmodell in Dur an, in der sekundären Variante:



Interessant ist der zweite Takt. Die Zirkulation von der Terz zum Grundton des Domiantseptakkordes über D ist kein Problem, weil der *Durchgang* über den Ton E (und *nur* über den Ton E) möglich ist. Dagegen müßte in g-moll der Baß den Zielton D über die phrygische Tenorizans **Es** erreichen. Denn die Skalenbewegung im Baß ist fallend. Im Alt aber, der gegenläufigen Zirkulationsstimme, wäre als Durchgangsnote **E** nötig, um eine sinnvolle stufenweise Verbindung zur Diskantklausel Fis-G ohne den übermäßigen Schritt Es-Fis zu erreichen (Ruggiero). So würden in Moll die Töne Es im Baß und E im Alt gleichzeitig erklingen. Das ist nicht ausgeschlossen, doch in dieser vollkommenen Simultanität (Note gegen Note) eine ziemliche Härte. Es gibt jedoch zahlreiche Beispiele, bei denen beide Akzidentien nacheinander, also gewissermaßen *aufgefächert* erklingen, wie in der folgenden Schlußklausel aus der Gavotte der Suite a-moll von Jean Philippe Rameau,...



Wir sehen also an dem Zirkulationsbeispiel in G-Dur,...



...daß es der Durchgangston E ist, der in Moll zum „Problem“ wird. Der Durchgangs-Quartsextakkord auf E bietet aber einen Lösungsansatz, der auch in Moll funktioniert. Die Bezifferungskombination, die wir im 2. Takt sehen, ist nämlich ein Segment der *Hexentreppe*. Dieses Segment vermag es, den Baß und seinen gegenläufigen Oberstimmen in die Vollchromatik zu führen:



Auch hier ist der Ton E mit der Bezifferung 6/4 die Symmetrieachse des melodischen Geschehenes. Er liegt in der geometrischen Mitte der großen Terz d-fis. Seine Umgebung aber ist kontrapunktisch ambivalent. Sie ist einerseits unmittelbar auf ihn bezogen, also auf die „Episode“ a-moll mit Quinte im Baß. Bezogen auf e brauchen wir vorher und nachher ein Dis. Dann muß die Tenorizans-Penultima f mit 5b/6# beziffert sein (Takt 2,4). Die Cantizans muß 3b/5/7 lauten, mit dis als Penultima im Baß und f im Alt (Takt 3,4). Rücken wir jedoch die Finalis g-moll in den Fokus, so müssen wir den Ton Dis durch Es enharmonisch verwechseln. Das habe ich im letzten Takt anzudeuten versucht (Takt 4,2). Die Bezifferung 5/7b ist hier eine tertiäre ganztönige Cantizans nach g-moll, mit einem möglichen occulten Anteil in B-Dur (dann wäre 5/7b über F Bassizans-Penultima nach B, die als Occulta nach g-moll geführt wird). Die Cantizans-Bezifferung 5/7 über fis in Takt 2,3 ist phrygisch und doppelt leittönig,

denn ihre Ultima g wird über Fis und As eingekreist. Die Tertiärbezifferung, die so entsteht ist enharmonisch ein Sekundakkord über Ges. Allerdings ist dessen Auflösung tertiär, da alle Prinzipalklauseln (also Tenor- und Diskantklausel) liegenbleiben. Er wirkt wie eine Tertiärbezifferung zur Bassizans-Penultima F, die nach B führen könnte.

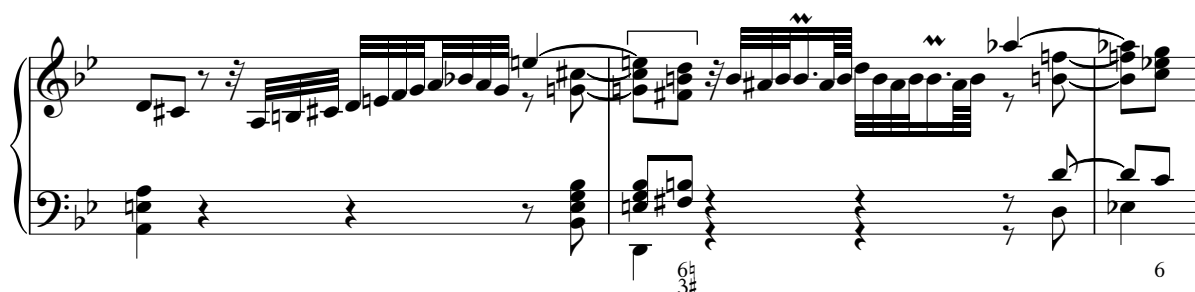
Sonderlich sympatisch ist mir diese Analyse nicht. Sie scheint mir viel zu kleingliederig gedacht, denn das eigentliche und einfache kontrapunktische Ereignis ist die chromatische Gegenläufigkeit. Und doch zeigt sie die Delikatesse, die diese einfache Zirkulation erzeugt. Wir werden diese Delikatesse umso mehr wahrnehmen, je stärker das Vergrößerungsglas ist, das wir auf die einzelnen Fortschritts-elemente legen. Dieses Vergrößerungsglas arbeitet mit der Dehnung der Zeit: je langsamer der Fluß der Zeit wird, umso mehr treten die Ambivalenzen hervor, von denen die Rede war. Diese Ambivalenz hat die Eigenschaft, in mehreren Spalten unserer Bezifferungstabelle verortet zu sein und daher die Spalten auf relativ engem Raum wechseln zu können.

Mehrdeutigkeiten, Spaltenwechsel

Die diagonale Anlage der Bezifferungstabelle zeigt das Wesen der Bezifferungen. Nehmen wir die Bezifferung 5/6: als sekundäre Cantizans zwingt sie den Baß direkt und ohne Zwischenschritt nach oben. Als tertiäre Tenorizans ist sie eigentlich Vorhalt zum Terzquartakkord. Als quartäre Altizans ist sie Vorhalt zum Terzquartakkord, der seinerseits den Sekundakkord vorhält. Als quintäre Bassisans ist sie Doppelvorhalt zum Sekundakkord, der seinerseits den Septakkord vorhält. Der Quintsextakkord steht also an einer Weggabel, an der er in vier verschiedene Richtungen weitergehen kann. Einige sind naheliegend und daher zu erwarten, wie die sekundäre oder tertiäre Fortführung. Sie werden in den meisten Fällen auch eintreten. Andere sind nicht so naheliegend, wie die quintäre Bassisanz. Die vertikale Momentaufnahme aus dem melodischen Fluß heraus lebt von den vibrierenden latenten Möglichkeiten der Fortschreitung. Dabei spielt die Zeit eine wichtige Rolle. Es ist ein Unterschied, ob der melodische Zug an so einer Kreuzung durchfährt und dabei vielleicht immer den naheliegenden nächsten Schritt tut, oder ob er innehält und wir so die Möglichkeit bekommen, den nächsten Schritt in unserem inneren Ohr mutmaßend vorzuhören, um so, wenn es tatsächlich weitergeht, überrascht oder bestätigt zu werden.

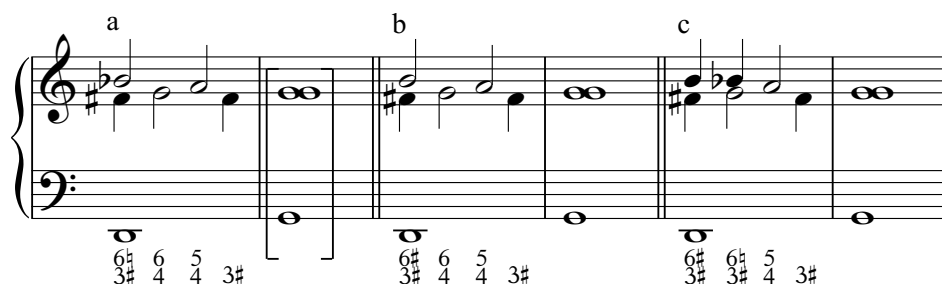
Enharmonischer Spaltenwechsel

Untersuchen wir dazu ein Beispiel von J.S. Bach. Ein schönes Beispiel für die tertiäre Bassians-Bezifferung 2/4# statt 7 findet sich in seiner Fantasie und Fuge g-moll für Orgel, Takt 14f. der Fantasie:



Kadenzieller Sog nach d-moll über die Clausula Perfecta A-d. Im Auftakt ersetzt der Baß die Quinte a mit der Bezifferung 7 durch das Supersemitonium b, Bezifferung 2#/4. Die Strebigkeit dieses B bleibt aber in der Luft hängen: das Supersemitonium b im Baß fällt nicht nach a, sondern ersetzt das A, und verhält sich ganz so, wie es die Quinte a täte: es springt hinunter nach d. Clausula perfecta also, die nicht von der Quinte ansetzt, sondern vom Supersemitonium; nicht von der Sekundär- sondern der Tertiärbezifferung, nicht eine Quinte fällt sondern eine Sexte.

Auf der nächsten Eins (siehe Markierung) bringen die Oberstimmen die Durterz, die zur Clausula Perfecta gehört, also naheliegt, und die Capacitas Sextae. Diese ist aber nicht die kleine Sexte, das Supersemitonium b, sondern wird zum h hochalteriert. Der Ton h ist ein Dur-Element: G-Dur statt g-moll. Das fis im Tenor ist dissonierende Terz und strebt nach g. Würde die Oberstimme den Ton b bringen, würde sie das Fis durch die verminderte Quarte fis/b strebig nach oben ziehen. Das würde die *selbsteinstellende Quart* provozieren (Beispiel a):



Die Capacitas Sextae b birgt die Acquiescens g-D in sich. Diese ist gleichzeitig *dissecta*, was bedeutet, daß g-moll als eigentliche Ultima folgen könnte, aber nicht folgen muß. Die von Bach installierte große Sext h ändert daran zunächst nichts (Beispiel b), ist aber weniger zwangsläufig, da der strebige Magnetismus der verminderten Quart wie zuvor ausbleibt. Im französischen Barock ist sogar h und b stilbildend (Beispiel c). D'Anglebert, aus den „Six fugues fugues graves“, 3e fugue, T7 f:



Auch wenn die Sexte H, ebenso wie das B, die selbsteinstellende Quart provozieren könnte: nur das H hat die Möglichkeit, den Satz nach h-moll zu führen, denn eine verminderte Quart fis-b hat kein Ruhepotenzial. Mit H stabilisiert sich der Akkord also, denn das Fis im Alt verlöre nun seine Aufwärtsenergie als Diskantklausel-Penultima fis-g. Die Tonalität d-g destabilisiert sich. Damit das geschieht, braucht es Zeit, bedarf es einer Fermate. Diese Zeit nimmt sich Bach in diesem Takt und füllt die Pausenfermate durch ein Rezitativ - oder den Ansatz eines Rezitativs - aus. Dieses rezitativische Element in h-moll wird wiederum durch folgenden harmonischen Einbruch erstickt und wendet sich unvermittelt nach c-moll. Hier kommt Enharmonik ins Spiel. Bezogen auf das mittlerweile leidlich stabile h-moll heißt der Ton im Sopran gis, im Alt eis. Wir erhalten wieder die Bezifferung 2#/4, diesmal über dem Ton d im Baß. Das wäre die Tertiärbezifferung zum Septakkord über cis, der als Perfecta nach fis führt. Zuvor (in gleicher Weise) Perfecta nach d, also ein Terzstieg. Doch vereiteln Sopran und Alt diesen sequenziellen Schritt, denn der Sopran bringt nicht gis, sondern as, und der Alt bringt nicht eis, sondern f. Wir erhalten statt der Tertiärbezifferung zur Bassianz nach Fis (2#/4) die Tertiärbezifferung zur Tenorizans nach c-moll 5b/6#. In der Tabelle wechseln wir von der Spalte Bassizans auf der tertiären Zeile zur Spalte Tenorizans. Diese steigt bei Bach in die Terz es von c-moll. Insgesamt beobachten wir eine Fonte-Textur: der Satz fällt von d-moll nach c-moll *statt* eine große Terz nach Fis zu steigen. Das könnte auch direkter geschehen, über Fonte. Dieser unmittelbare sequenzielle Sekundfall wird durch die Enharmonik, die Bach zwischenschaltet, zu einem musikalischen Ereignis voller durchaus erschre-

ckender Überraschungen. Wir können kaum anders, als den Eindruck zu gewinnen, als hätten wir einen langen Weg zurückgelegt: d-moll, h-moll, fis-moll, c-moll; ein verwirrender und auf kleinem Raum komprimierter Weg, den unser Ohr kaum nachvollziehen kann. Die treibende Kraft dafür ist die Enharmonik in Sopran und Alt. Umso verwirrender dieser kleine Auszug aus der Fantasie g-moll Bachs auch sein mag, umso faszinierender ist die Souveränität, mit der die kontrapunktische Fantasie Bachs das Gewebe der Stimmen und den harmonischen Plan im Kontext des Stylus Phantasticus kontrolliert.

Tenorizans	Bassizans
<p>6</p>	
<p>4 3</p>	<p>7</p>
<p>6 5</p>	<p>6 4 2</p>
<p>7 5</p>	<p>4 3</p>
	<p>6 5</p>

Fassen wir die Capacitas Sextae in Takt 15 auf 1 als h-moll auf, so müssten wir den Auftakt auch als latente enharmonische Verwechselung begreifen. Der Ton b im Baß würde zu ais, aus der Bezifferung 2#/4 (tertiäre Bassizans) würde 5/7, die tertiäre Cantizans nach h. Wir wechseln von der Bassizans zur Cantizans-Spalte auf der tertiären Zeile:

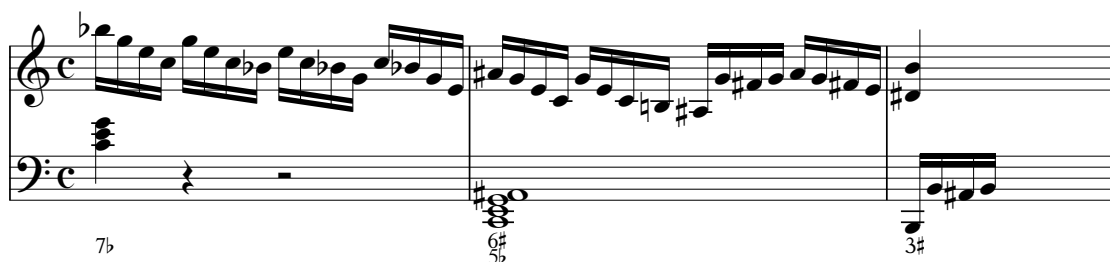
Cantizans	Bassizans
<p>6</p>	
<p>6 5</p>	<p>7</p>
<p>7 5</p>	<p>6 4 2</p>
	<p>4 3</p>
	<p>6 5</p>

Was ist die treibende Kraft der Umdeutung und des damit verbundenen Spaltenwechsels? Es ist die *Enharmonik*. Diese bewirkt aber auch gleichzeitig eine *Veränderung* der Bezifferung, eine Veränderung der *diatonischen Folie*. Aus 2/4#/6 wird in dem Beispiel J.S. Bachs erst 5/6 und dann 5/7. Welchen melodischen Mantel sich diese beiden umgedeuteten Bezifferungen dann umlegen, ob sie einfach in der Cantizans-Spalte bleiben oder sich woanders in der Hierarchie verorten, ist ein zweiter Schritt.

Beim enharmonischen Spaltenwechsel verändert sich zunächst die Bezifferung, indem ein oder mehrere Töne enharmonisch umgedeutet werden. Die so gewonnenen neuen Bezifferungen suchen sich nun ihren Platz in einer der drei verbleibenden Spalten.

Tertiäre Tenorizans 5b/6# wird zur sekundären Bassizans 5/7

Bei dieser enharmonischen Verwechslung wird aus einer tertiären Tenorizans-Penultima eine sekundäre Bassizans Penultima, oder umgekehrt: aus einer Bassizans Penultima wird eine Tenorizans-Penultima, wie in folgendem Beispiel Mozarts, aus seiner Klaviersonate a-moll KV 310, 1.Satz, Takt 7ff. der Durchführung:

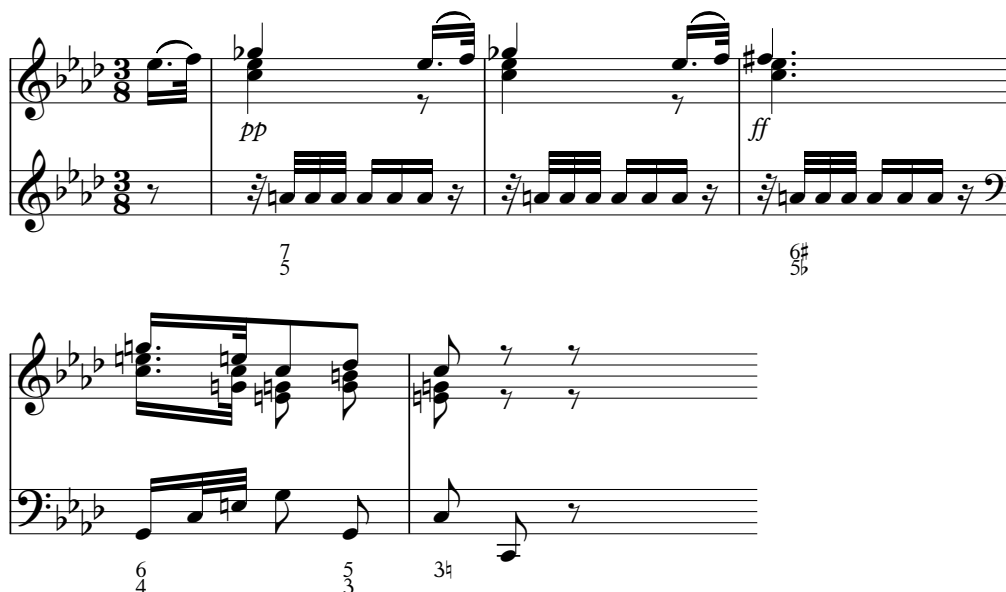


Die sekundäre Bezifferung 7b müsste als Baßklausel nach F führen. Die enharmonische Verwechslung b-ais, von Mozart ausnotiert, macht dieselbe Griffkonstellation auf dem Klavier zu einer tertiären Tenorizans, die phrygisch nach H-Dur fällt. Die folgende Perfecta H-E wird zum Ansatz der großen Zentralsequenz der Durchführung: Quintfall H-E —>A-d-G-C-F-h-E-a, Reprise.

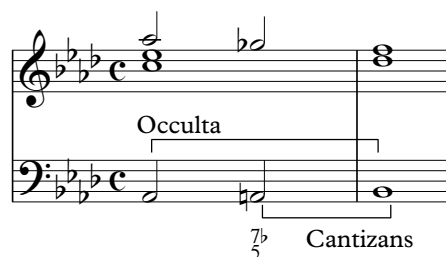
Tertiäre Bassizans 2#/4/6 wird zu tertiärer Cantizans 5/7b;

Tertiäre Cantizans 5/7b wird zu tertiärer Tenorizans 5b/6#

Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 2. Satz, T75ff.



Diese berühmte Stelle mit dem Durchbruch zum C-Dur-Quartsextakkord (subito ff, Takt 79ff) setzt zunächst, pp, in b-moll an. Der Ton a der linken Hand des Klavierauszugs ist Penultima einer Diskantklausel nach b-moll, die tertiär mit 5/7 beziffert ist. Es ist As-Dur vorausgegangen. Angesichts dessen gibt es zwei Möglichkeiten, diese Stelle zu hören. Diese erste Möglichkeit besteht in einem einfachen *Monte* - Segment.



Durch die Septime Ges wäre ein Quintfall nach Des-Dur möglich. Neben der Cantizans nach b-moll spielt hier auch eine Occulta herein, je nachdem, ob wir As-Dur als 1. oder 5. Stufe deuten.

Beides setzt einen gewissen sequenziellen oder metrischen Fluß voraus. Bei Beethoven jedoch steht die musikalische Zeit still. Das hat Auswirkungen auf das enharmonische Potenzial dieser Stelle - denn das ist es, was Enharmonik tatsächlich braucht: Dehnung und Zeit, damit unser Ohr sich an die Umdeutung nicht nur der Vorzeichnung und Bezifferung, sondern auch der *potenziellen Bewegungsrichtung* gewöhnen kann. Diese Zeit nimmt sich Beethoven: Fünf Takte *pianissimo* ohne Baß braucht die Musik für folgende Harmonik des

Die Tenorizans setzt sich durch und provoziert den plötzlichen und brachialen Durchbruch nach C-Dur (natürlich Quartsextakkord, wegen der vorausgegangenen tertiären Tenorizans 5b/6#!) Eine Heldenfanfare, wie im langsamen Satz der *Eroica*, nur entwickelter. Denn dort bleibt es bei der auftaktigen, steigenden Quart als Domäne triumphierender Siegestrompeten. Hier ist der Aufriss der Wolken noch konkreter, ein wirklicher Teil *alternativo*, keine bloße *subito forte* - Episode wie in der 3. Sinfonie.

Was geht in der Erstarrung dieser Takte der Tenorizans voraus? Auf das erreichte As-Dur, welches auch die Haupttonart ist, folgt in Takt 75 das leittönige a im Baß. So jedenfalls ist es von Beethoven notiert, hellstichtig auf ein latentes b-moll ausgerichtet, das aber niemals kommen wird. Also schauen wir auf das As-Dur zurück. Bezogen darauf hätten wir nicht a im Baß, sondern heses: eine tertiäre Bassianz zum Dominantseptakkord über As. Dieses Heses verwandelt sich in das A, gleichzeitig aber wird aus dem Ges in der Oberstimme ein Fis. Diese Enharmonik in der Oberstimme verwandelt die Bezifferung in eine tertiäre Tenorizans-Penultima mit der Bezifferung 5b/6# und veranlaßt den Baß, nach g zu fallen. Da nicht c-moll, sondern C-Dur als Quartsextakkord hereinbrechen wird, ist eine weitere enharmonische Umdeutung möglich und naheliegend, die Beethoven aber nicht notiert: Es wird zu Dis, aus 5b/6# wird 3b/4#, aus der tertiären Tenorizans-Penultima wird deren sekundäre.

Tertiäre Tenorizans 5b/6# wird zu sekundärer Bassizans 5/7 (und umgekehrt)

Beethoven, Streichquartett op. 59,3; Introduction (Andante con moto)

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

tr

pp

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

tr

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

7/5

Dieser Anfang muß die Zeitgenossen Beethovens überrascht und ohne Zweifel auch verstört haben. Treibende Kraft hierfür ist eine virtuose Ausschöpfung des kontrapunktischen Potentials mit all seinen Möglichkeiten auf relativ engem Raum. Denn worum geht es? Es geht um die Harmonisierung eines stufenweise fallenden Basses. Das ist an sich nichts Besonderes: eine übergroße Zahl von Stücken aus dem Hochbarock beginnt mit einer fallenden Baßlinie - allerdings fällt sie nur um ein Tetrachord. Hier durchschreitet der Baß den Ambitus einer Undezime, läßt man die Oktavkorrektur in Takt 12 einmal unberücksichtigt. Ich glaube jedoch nicht, daß man diese fallende Linie als vordringliches musikalisches Ereignis wahrnimmt.

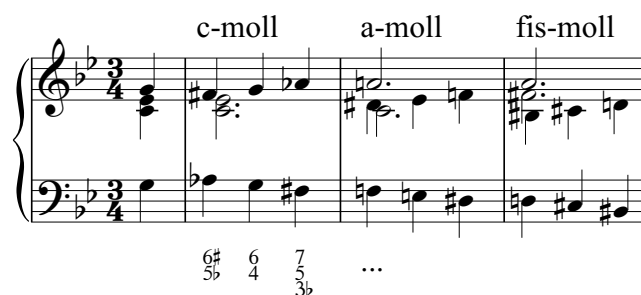
Dazu ist die Harmonisierung viel zu extravagant und zerrissen; sie konterkariert die gängigen Oktavregeln dieser Zeit.

Die affektiven Gegensätze dieser langsamen Einleitung müssen erschüttern. Dabei ist es ein scheinbarer und trügerischer Widerspruch, daß gleichzeitig das kontrapunktische Raffinement umso kontrollierter ist. Denn das Eine bewirkt das Andere: Der Satz beginnt mit einem verminderten Septakkord; das allein mag uns vertraut erscheinen, wenn wir an die langsamen Einleitungen der *Patétique* op.13 oder der Klaviersonate op. 111 denken. Zwei Dinge aber sind hier anders. Die Dynamik ist bizarr und gegensätzlich; sie scheint sich einer unmittelbar verständlichen Rhetorik zu entziehen: Forte mit crescendo, das im Nichts endet, dann subito piano. Die tertiäre Cantizansbezeichnung 5/7 über fis müsste zum Quartsextakkord über g (c-moll) führen. Doch verwandelt sie sich in der Pause: aus fis wird ges, aus der tertiären Cantizans wird die tertiäre Bassizans 2#/4//6 über ges, die tatsächlich in die sekundäre Bassizans-Penultima 5/7 über f geführt wird. Hier wird B-Dur anvisiert. Doch während der Akkord im pianissimo verklingt, ändert er abermals seine melodische Orientierung: aus der Bassizans wird eine tertiäre Tenorizans 5b/6#, aus dem Ton es wird dis. Also ist es nun a-moll, das an die Stelle des vorher zu erwarteten c-moll tritt. Der Satz fällt also von c-moll nach a-moll.- Diese Kleinterzdistanz läßt als nächste Station fis-moll erwarten, eine äquidistante Zirkelbildung also. Doch Beethoven vereitelt diese regelmäßige sequenzielle Fortführung in Gestalt der Hexentreppe (oder Teufelsmühle). Die Gelegenheit böte sich schon im 6. Takt, und zwar in folgender Weise:

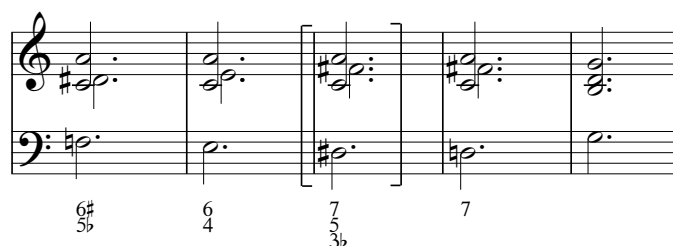
a

b

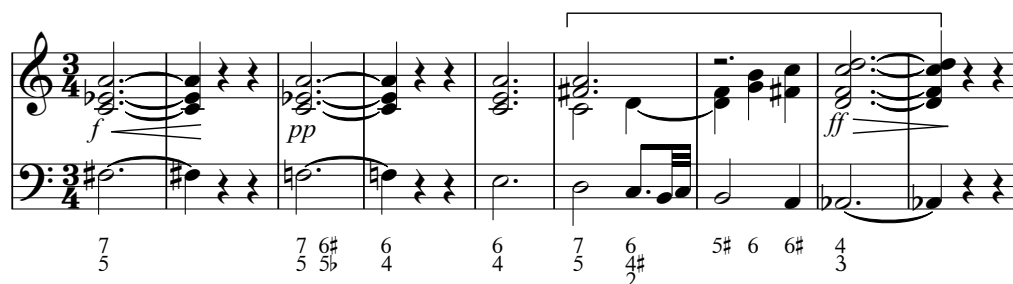
Beispiel a zeigt die gegenläufige Zirkulation zwischen Baß und Alt. Die tertiären Bezifferungen 5b/6# und 5/7 tauschen sich über den Quartsextakkord aus. Beispiel b zeigt, daß der Ton dis im Baß gar nicht erscheint (angedeutet durch die eckigen Klammern). Beethoven springt gleich in den übernächsten Akkord: das (latente) Dis chromatisiert sich zu D. Dieser Akkord hat die Möglichkeit, sich abermals als tertiäre Tenorizans 5b/6# zu entpuppen. Dann würde er tatsächlich in einen Quartsextakkord über cis (fis-moll) führen. Der äquidistante Kleinterzzirkel c-moll - a-moll - fis-moll wäre dann vollständig, die Sequenz in Gestalt der Hexentreppe hätte sich vollständig entfaltet.



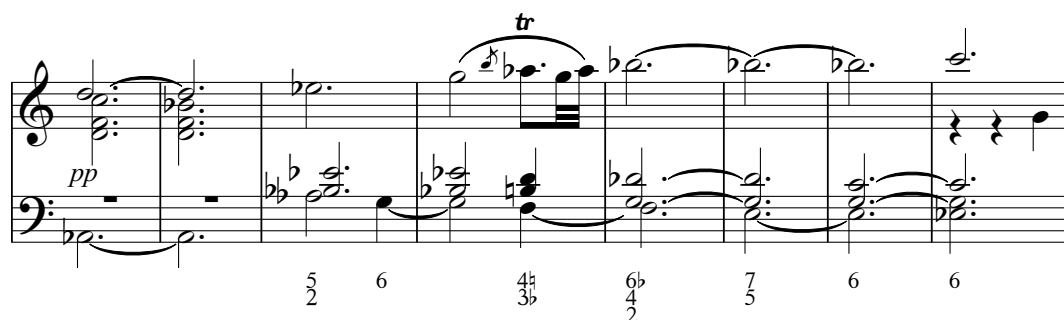
Doch es kommt anders - Beethoven geht den Weg zurück. Hat er noch im 2. Takt die Bezifferung 5/7 als sekundäre Bassizans eine andere Weggabelung nehmen lassen, indem er sie in 5b/6#, verwandelt hat, so führt er nun umgekehrt das latent naheliegende 5b/6# zurück nach 5/7: Der Baß wird zur Penultima einer Perfecta nach g-moll:



So könnte der Satz vorläufig zur Ruhe kommen. Die stufenweise Abwärtsbewegung wäre durch die Perfecta D-g zum Erliegen gekommen. Doch Beethoven treibt den Satz weiter voran, indem er die Perfecta durch eine Altizans ersetzt (Takt 6/7, nächstes Beispiel). Der Baß landet so nicht auf dem Grundton von g-moll, sondern auf der Terz. Dieser Kunstgriff garantiert, daß der Baß seine einmal begonnene Bewegung fortsetzen kann: er steigt weiter hinab bis zum Grundton g, über die Tenorizans a-g. Sie ist primär beziffert mit 6#.



Die Ultima dieser Tenorizans wird nun hinausgezögert, indem sich die Ultima der phrygischen Tenorizans as-g dazwischenschiebt. Das tut sie vehement, subito fortissimo, auf zwei Takte gedehnt, denn die Ultima der ganztönigen Variante (a-g) nahm im Auftakt nur Viertel in Anspruch, der Terzquartakkord liegt zwei Takte lang (*diminuendo*). Warum wählt Beethoven hier die sekundäre Tenorizans 3/4? Er erhält einen doppelten Akzent: einen dynamischen und einen Dehnungsakzent. Einer der Gründe dafür ist rein kontrapunktischer Art: Auch diese Bezifferung legt sich stillschweigend einen anderen Mantel um: Sie wandelt sich von der sekundären Tenorizans zur tertiären Altizans. Das heißt, sie wird zu einer Vorhaltsbezifferung zum Sekundakkord: 3/4 statt 2/4. Und tatsächlich löst sich dieser tertiäre Vorhalt 3-2, also c zu b, in Takt 11. Das ist im Zuge des *diminuendo* kaum noch hörbar und reicht doch aus, den Baß dazu zu bewegen, in die Terz von Es-Dur zu fallen. Ausgehend von g-moll befinden wir uns also in einer kleinen Terzfall-Sequenz.



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



Vom 3. zum 4. Takt des Beispiels hören wir eine phrygische Tenorizans nach g. Sie ist primär beziffert und doppelt-leittönig, da auch die Diskantklausel halbtönig ist (fis-g). Schauen wir in den 6. Takt des Beispiels an. Wir hören dieselbe Wendung, nur eine Quint höher, bezogen auf g-moll. Diese Tenorizans ist jetzt tertiär beziffert: übermäßiger Quintsextakkord, 5b/6#. Im Takt davor hat erfahren dieser Akkord dieselbe Umdeutung, wie wir sie in den Beispielen davor beobachtet haben; er wird zur Penultima einer Perfecta nach As-Dur, verbunden mit einer enharmonischen Umdeutung von cis nach des in der Oberstimme. Die latente Baßklausel es-as vollzieht der Baß nicht nach, denn der Orgelpunkt zwingt ihn, auf dem Ton es zu verharren.

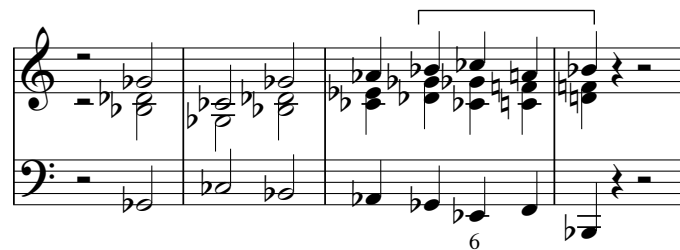
Schauen wir nun einmal auf die Nahtstelle dieser beiden Segmente, auf den Übergang von Takt 4 auf 5. Ganz offensichtlich hören wir hier eine Occulta in c-moll, die aber besonders ist, denn der Baß steigt nicht eine Sekunde von g nach as, sondern fällt eine Terz von g nach es.¹¹ Die Ultima der Occulta muß so auf einem Quartsextakkord landen. Der so erreichte Ton Es aber bedient gleichzeitig die Occulta-Ebene (also die 6. Stufe) von g-moll - jenes g-moll, das im Folgetakt erscheint! Takt 5 vereinigt also *zwei occulte Ebenen*: der Quartsextakkord von As-Dur ist die Occulta zum vorangegangenen c-moll. Dieser Quartsextakkord löst sich in der 2. Takthälfte nach 5/3 auf, angereichert mit der Bezifferung 7b (des). Diese sekundär bezifferte Perfecta (Es-Dur - As-Dur) wird zur tertiären Tenorizans nach D-Dur als Dominante von g-moll umgedeutet (5b/6#, des wird zu cis). Damit ist sie aber gleichzeitig die Occultaebene zum folgenden D-Dur. Das Wesen der klassischen Occulta ist ja, daß der Baß *statt der fallen*

¹¹ Siehe auch: „Klausellehre“, S. 77 ff. („Mischformen der Occulta“)

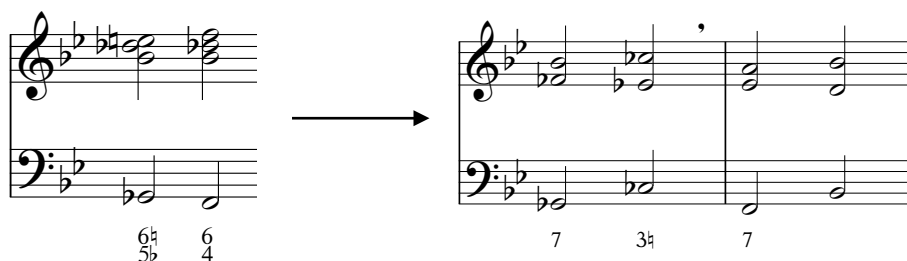
den Quinte eine Sekunde steigt. Statt dieser steigenden Sekunde aber fällt der Baß nun eine Terz in den Quartsextakkord. Wir können daher sagen, daß wir es mit einer zweifachen *Ocultus* zu tun haben, mit einer zweifachen „anstatt-Wendung“.

Der Aspekt des Phrygischen IV: Supersemitonium und Neapolitaner

Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Finale, Choral:



Rein sequenziell betrachtet haben wir es hier mit einem *äquidistanten Quintfall* zu tun: Ges-Ces / F-B. Der Begriff „äquidistant“ (lat.: „mit gleichem Abstand“) meint, daß sich der Baustein der Sequenz, die fallende Quint, also die Perfecta, wörtlich eine kleine Sekunde tiefer wiederholt. Diese Spiegelung 1:1 gibt es in keiner unserer mitteleuropäischen Skalen und ist nur durch künstliche Vorzeichnung zu erreichen. Eine Technik, die wir bereits kennen: wir haben wir sie zuvor in den Beispielen Mozarts entdeckt. Dieses Beispiel Bruckners wirkt wie eine choralhafte Zusammenfassung *in nuce*: Der übermäßige Quintsextakkord, die tertiäre Tenorizans 5b/6#, hier auf Ges, wandelt sich zur sekundären Bassizans mit der Bezifferung 7, also zum Dominantseptakkord. Hier der Reduktionssatz:



Interessant ist, daß Bruckner den Ton, der sich enharmonisch umdeutet und so diese Äquidistanz überhaupt erst kontrapunktisch „legitimiert“, gar nicht bringt: E wird zu Fes. Diese Verwandlung von der Diskantklausel-Penultima e-f zur Tenorklausel-Mixtur fes-es, die die kontrapunktische Bewegungsrichtung dieses Tones verändert, ist im Choralthema Bruckners

zwar latent vorhanden, aber erklingt nicht in Wirklichkeit. Der Satz Bruckners wirkt so archaisch, trotz der chromatischen Belastung; er schließt auf den Kantionalsatz des 17. Jahrhunderts zurück. Auch hier fehlen die Dissonanzen, wie sie unser heutiges Ohr gewohnt sind. Hier erkennen wir, daß die Dissonanz den kontrapunktischen Satz nicht komplizierter macht, sondern vereinfacht. In diesem Fall ist sie die Nahtstelle zwischen phrygischer Tenorizans und Perfecta. Sie „erläutert“ uns gewissermaßen den kategorialen Spaltenwechsel innerhalb der Bezifferungshierarchie. Fehlt sie, so ist der kontrapunktische Satz uneindeutiger. Er muß die Kraft seiner Bewegung aus sich selbst heraus gewinnen und kann sich nicht darauf verlassen, daß sie durch eine Oberstimmendissonanz, also eine Bezifferung, ausgelöst wird.

Beleuchten wir diese kontrapunktischen Latenzen innerhalb dieser kleinen Sequenz näher:

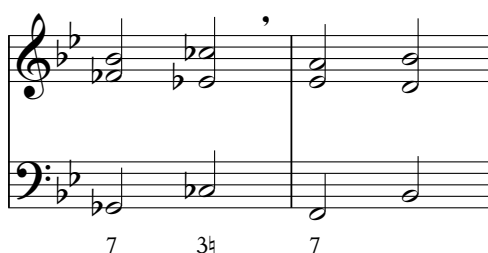
The musical notation shows four examples (a, b, c, d) of chord progressions in B-flat major. Each example consists of a treble and bass staff. Below the bass staff are figured bass notations. Example a: Treble has a triad of Bb, D, F; Bass has a triad of Bb, D, F. Figured bass: 6b/5b, 6/4. Example b: Treble has a triad of Bb, D, F; Bass has a triad of Bb, D, F. Figured bass: 6b/5b, 6/4. Example c: Treble has a triad of Bb, D, F; Bass has a triad of Bb, D, F. Figured bass: 4#/3b, 6/4. Example d: Treble has a triad of Bb, D, F; Bass has a triad of Bb, D, F. Figured bass: 7, 3#.

Die Tenorizans, die abwärts in den Quartsextakkord geführt wird, kann entweder sekundär oder tertiär beziffert sein. Die Verwandlung in die Bassizans wird hingegen immer in ihre sekundäre Variante führen, was (modern gesprochen) zum Dominantseptakkord führt. Beispiel a zeigt, daß die Bezifferung 5b/6#, der übermäßige Quintsextakkord, natürlicherweise zu einem Quartsextakkord in Moll führt. Das liegt daran, daß die phrygische Tenorizans ges/f als Supersemitonium leitereigen in Moll ist (in diesem Fall b-moll). Außerdem hat der Alt eine Ligatur (des-des). In Beispiel b hellt sich der Alt zur Durterz von B-Dur auf (des-d). Das ist kein melodischer Schritt, sondern eine chromatische Folie der Überbindung des-des: tatsächlich eine Aufhellung. Will der Alt den Zielton d hingegen leittönig erreichen, so muß das des zum cis verwandelt werden. Aus der tertiären Tenorizans 5b/6# wird die sekundäre Tenorizans 3b/4# (Beispiel c). Erweitern wir die Enharmonik auf den Tenor (b-ais) und den Baß (ges-fis), so erhalten wir eine Perfecta nach H (Beispiel d). Welche „Lesart“ hat unser Ohr? Gemessen an der Ausgangstonart B-Dur hat es zwei Möglichkeiten. Nehmen wir das zuvor Gesagte in Betracht, wird B-Dur mit einer hochchromatischen Folie versehen: aus der Perfecta F-B die Perfecta Fis-H. Eine mögliche Deutung, die den übermäßigen Terzquartakkord 3b/4# voraussetzt. Schumann, aus dem Lied „Am leuchtenden Sommermorgen“ aus der „Dichterliebe“:

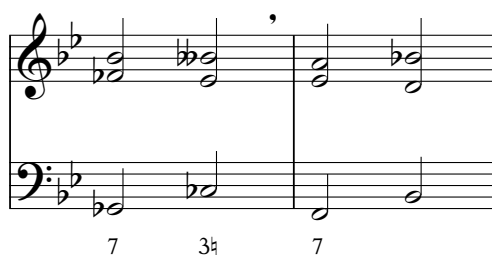
Die diatonische Notation Bruckners verdeutlicht den-melodischen Bezug zwischen den beiden quintfälligen Segmenten, und zwar wie folgt:

Der Satz landet auf der tiefalterierten zweiten Stufe von B-Dur, Ces-Dur (nicht H-Dur, wie bei Schumann). Diese tiefalterierte zweite Stufe ist - auf B-Dur bezogen - der *Neapolitaner* mit Grundton im Baß. Der Neapolitaner ist, in rein melodischer Hinsicht, der diatonische Halbton über dem *Grundton* eines Modus. Sein ergänzendes Spiegelbild ist das *Supersemitonium*, der Leitton über der Quinte eines *Modus*. Wir können die Analyse vereinfachen, indem wir beide Halbtöne durch die Stimmführungskategorie der phrygischen Tenorizans ersetzen. Der Quintrahmen B-F wird durch die phrygischen Tenorizans-Wendungen Ces-B / Ges-F einkadenziert. Der äquidistante Quintfall verschränkt diese beiden phrygischen Wendungen: Mit anderen Worten: Die Töne Ges und Ces sind nicht von Natur aus stabil. Ihre Aufgabe ist eine beigeordnete, durchaus vergleichbar Adjektiven in der sprachlichen Grammatik. Wie diese zu Substantiven führen, führen auch diese beiden Töne zu ihren Auflösungstönen, als Penultima zweier phrygischer Tenorizans im Quintabstand. Das müsste eigentlich so klingen:

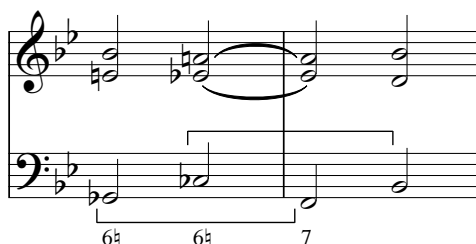
Indem nun aber Ges und Ces aufeinander folgen, stabilisieren sie sich in diesem Moment gegenseitig. Auch deren beide Zieltöne (F und B) folgen nun hintereinander als Perfecta:



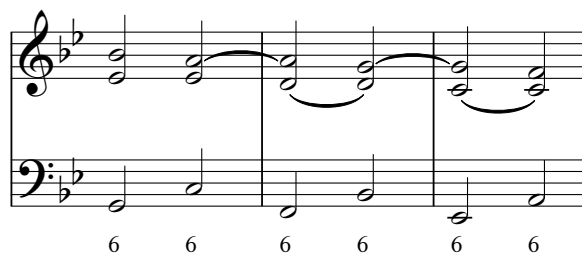
Hier treten also der erste Akkord phrygische Tenorizans zum dritten, der zweite Akkord phrygische Tenorizans zum vierten. Versuchen wir, diese Verhältnisse kontrapunktisch auszuformulieren. Dazu imperfizieren wir die Diskantklausel b-heses im ersten Takt:



Nun verwechseln wir das Heses im Sopran enharmonisch nach a und das Feses im Alt enharmonisch nach e.



Das Ges wird so kontrapunktisch an das F als Penultima einer phrygischen Tenorizans angebunden, ebenso wie das Ces an das B (siehe Klammern). Diese phrygische Tenorizans ist primär beziffert und doppelt leittönig. Die Penultima der Diskantklauseln (e und a) sind imperfiziert. Wir erhalten einen Fauxbourdon-Quintfall, der mit 6-6 beziffert ist und nicht, wie wir es gewohnt sind, mit 7-7.

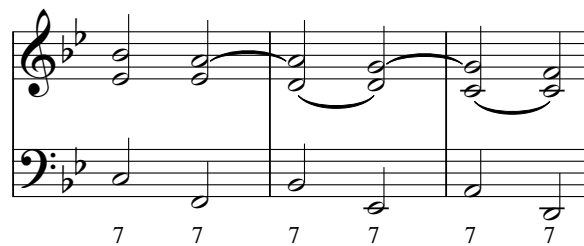


Exkurs: Quintfall mit Sextakkorden

Simon Sechter referiert dieses Modell in seiner Generalbaßschule op. 4:



Vergleichen wir dieses Modell mit dem landläufigen Quintfall 7-7:



Die beiden Oberstimmen sind gleich, der Baß ist um eine Quinte aufwärts transponiert, um die Bezifferung 6-6 zu gewinnen. Beim Quintfall mit Septakkorden ist jede Ligatur erzwungen und (als imperfizierte Diskantklausel) dissonant. Beim Quintfall mit Sextakkorden werden alle diese Überbindungen zu Konsonanzen: eine übergebundene Sext wird zur Terz. Doch zeigt sich hier die Ambivalenz, die außerordentliche Delikatesse kontrapunktischer Systeme; denn sie sind in der Lage, Konsonanzen in Dissonanzen zu verwandeln und umgekehrt. (Wir beobachteten dergleichen bereits bei der *dissonierenden Quint*.) Der Quintfall mit Sextakkorden ist zwar konsonant - die Oberstimmen verhalten sich aber wie Dissonanzen. Denn es sind die gleichen Oberstimmen wie im Satzmodell 7-7, also übergebundene Patiensstimmen, nur daß im Satzmodell 6-6 der Baß keinen Agens ausbildet. Die Oberstimmen sind also Patiensstimmen, doch der dazugehörige Agens im Baß fehlt bzw. ist latent. Es unser Ohr, das zur Induktion und fantasiehaften Ergänzung fähig ist, und das den Agens erzeugt. Um mit Albrecht Dürer zu sprechen: Es ist die *Inwendigkeit*, die dem Agens *Figur* verleiht.¹²

Vergegenwärtigen wir uns nun, welche Rolle die Bezifferung 6 in einer einfachen Klausel spielt. Sie kann entweder Primärbezifferung einer Tenorizans oder einer Cantizans sein. Rein diatonisch ist der Quintfall mit Sextakkorden indifferent; er entzieht sich der eindeutigen Zu-

¹² „Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und ob es möglich war, dass er ewig lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen.“

Auch hier müssen wir uns nicht entscheiden, denn beide Aspekte können nebeneinander bestehen, ohne sich gegenseitig auszuschließen. Solches gilt auch für die beiden Beispiele davor, deren Chromatik diese Sequenz als Aufeinanderfolge von Tenorizans-Wendungen erscheinen läßt. Vom Standpunkt der *Heterolepsis* aus betrachtet besteht der Baß aus lauter oberquintttransponierten Baßklauseln. Hier müssten eigentlich ständig Quartsextakkorde entstehen, da der Baß ja auf der Quinte der Ultima landet. Das wird aber dadurch vereitelt, daß die jeweiligen Diskantklauseln in den Oberstimmen imperfiziert sind. Wenn eine Diskantklausel nach oben schreitet, der Baß aber auf der Quinte landet, muß zwangsläufig ein Quartsextakkord entstehen. Durch die Imperfektion aber verharren die Diskantklauseln auf der Terz und steigen nicht in die Quarte.

Um diesen kleinen Exkurs abzurunden, hier noch einige Litetraturbeispiele:

Bach, Chaconne d-moll für Violine solo, T 76 ff.:

Das obere System zeigt den Urtext, die beiden kleinen Systeme darunter die modellhaften Generalbaßreduktionen. Das mittlere System zeigt eine Quintfallsequenz mit Sextakkorden. Diese erweisen sich als Penultima von Cantizans-Bausteinen bzw. heteroleptisch abspringende Diskantklauseln in die Terz. Interessant nun die Ambivalenz dieser Stelle. Diese beruht darauf, daß die latente Mehrstimmigkeit der Geigenmelodie verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zuläßt, wenn es darum geht, diese in einen tatsächlich mehrstimmigen Satz zu überführen. Das mittlere System schlägt auf der Eins und der Drei die Baßtöne vor. Das untere System hingegen sieht nur den ersten Ton als Baßton, der dann während des ganzen Taktes liegenbleibt. So erhalten wir auf den jeweiligen Dreien der Takte einen Sekundakkord, der sich nach den Regeln der Kunst in einen Sextakkord auflöst. (Der Sekundakkord dient hier nur der vereinfachten Darstellung. Genau genommen müssten wir mit der Tertiärbezeichnung 3b/4# statt 2/4# beziffern, da wir auf der letzten Sechzehntel der Takte das Supersemitonium hören (f im ersten Takt, es im zweiten Takt)). Die Bezifferung 2#/4 auf der Drei des dritten

Taktes ist selbst eine Tertiärbezeichnung zur Bassizans, da die den Dominantseptakkord über A durch dessen Supersemitonium (b im Baß) vorhält. Der Ton cis ist hier das Signal, nach d-moll zu kadenzieren.

Daher verschränken sich hier zwei Sequenzen zu einer integrierenden Fortschreitung: Quintfall mit Sextakkorden und Fonte mit Sekundakkorden. Was ist das verbindende Element? Um diese Frage zu beantworten lohnt es sich, nur die Einsen und die Zweien der Takte hintereinander zu spielen: Dann hören wir, daß hinter allem der einfache Fauxbourdon steht. Letztlich ist er es, der den Baß veranlaßt, stufenweise zu fallen. Das „Ockham’sche Rasiermesser“ gesteht nur der einfachsten von mehreren Möglichkeiten einen Wahrheitsgehalt zu. Alles andere passiert hier in den jeweiligen Auftakten und hat zu tun mit einer der wichtigsten musikalischen Kategorien des Hochbarock überhaupt: der Kunst der Ornamentation. Bei Bach ist sie es, die unmittelbar in den Gerüstsatz des Generalbasses eingreift und sich nicht nur als „Verzierungspatina“ über ihn legt.

Das war also ein Beispiel eines Quintfalls mit Sextakkorden als Cantizans-Sequenz. Hier ein weiteres Beispiel für eine Tenorizans-Sequenz; Bach Fuge gis-moll aus dem Wohltemperierten Clavier II, T 97 ff.:

Tenorizans nach:

gis cis fis fis gis

Die Kontrapunktik ist hier ein wenig komplizierter. Die gis-moll-Fuge aus dem zweiten Band ist neben den Fugen in fis-moll und H-Dur eine Fuge mit zwei Themen. Das entspricht in der musikalischen Rhetorik der Figur einer *Metalepsis*.¹³ Deshalb ist diese Stelle für die Form und Kontrapunktik eine ganz entscheidende; sie ist eine Art „Offenbarungseid“. Passen die

¹³ In der klassischen Rhetorik bedeutet das, daß zwei Erzählebenen oder Sujets miteinander vermischt werden. Hier sind es die musikalischen Sujets, die sich zunächst getrennt voneinander entfalten, um sich dann zu vereinen.

beiden Themen zusammen oder nicht?, das ist die Frage. - Fallende und steigende Chromatik in der Oberstimme vereint sich mit einer *Ruggiero-Sequenz*, die sekundweise steigend ist: von gis (T 1 und 2) und ais (T3 und 4). Die Klammern bezeichnen die unmittelbare Kadenz - eine Tenorizans, die eine Perfecta einschleibt. Mit anderen Worten: eine *II-V-I-Wendung* mit gis und ais als *Ultimae*. Würde Bach real sequenzieren, müsste er in ais-moll landen. Das ginge gegen die Natur des Modus, denn ais muß zweite Stufe von gis bleiben und sollte sich nicht als erste Stufe emanzipieren wollen. Die Lösung besteht darin, daß Bach den Quintfall mit Sextakkorden bemüht. Dieser erlaubt es ihm, im 3. Takt das Ais im Baß mit der Bezifferung 6 zu versehen und damit zu dynamisieren und auf gis auszurichten. Das bedeutet, daß (ganz im Gegensatz zum vorigen Beispiel) sich hier die Bezifferungen 6 - als *Penultima* von Tenorizanswendungen erweisen *müssen*, soll das Zusammentreffen der beiden Themen gut ausgehen.

Über dem Notensystem habe ich die *Ultimae* notiert, die zu erwarten wären. Das damit verbundene sequenzielle Profil folgt der katabatischen (fallenden) und anabatischen (steigenden) Struktur der Melodie. Die fallende Chromatik entspricht quintweise fallenden Tenorizans-Bildungen, die steigende Chromatik sekundweise steigenden Tenorizans-Bildungen. Das ist kontrapunktische Feinstofflichkeit, die sequenzielle Verzierungskunst und kombinatorisches Konstrukt zu einem organischen Ganzen vereint. Wir bestaunen hier die Synthese von *ornamentalem* und *comprehensiven Kontrapunkt*.

Das untere System zeigt, welche kontrapunktische Reaktion für den Baß naheliegender wäre. Nehmen wir an, der Baß würde tatsächlich von dis nach Cis fallen (Tenorizans); dann müsste der Baß das Dis auf 4. Zeit über eine *Acquiescens* cis-gis erreichen. Das 1. Fugenthema, das hier im Baß liegt, läßt das aber nicht zu. Es führt von der 3. zur 4. Achtel über eine Cantizans nach H-Dur. Gis-moll und H-Dur aber sind zwei mögliche *Basiskonsonanzen* der phrygischen Tenorizans e-gis in der Oberstimme. Daher kontrapunktiert der Baß hier mit einer *phrygischen Kadenzvariante*.

Werfen wir einen Blick in den Eingangsschor der Johannespassion von J.S. Bach. Hier der Gerüstatz, also die dekolorierte Reduktion der Takte 11 ff.:

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

Die Bezifferung wechselt in Halben zwischen den beiden Quintfall-Varianten: Quintfall mit Septakkorden und Quintfall mit Sextakkorden. Dadurch entsteht eine besondere Metrik, die die zweite Takthälfte in eigenartiger Weise beschwert: die Metrik der *Anticipatio Notae*.¹⁴ Nehmen wir den Übergang von Takt 1 zu Takt 2. Die Bezifferung 5/7 in Takt 2 auf 1 wird in Takt 1 auf 3 auf relativ unbetonter Zeit vorausgenommen, wenn wir Halbe als *Integer valor*; als Zählwert annehmen. Der Baß hat aber noch den Ton d. Somit erscheint in Takt 1 auf 3 eine Tenorizans nach c-moll, mit 6 beziffert. Die Diskantklausel-Penultima nach g-moll (fis im Alt) wird imperfiziert. Im zweiten Takt fügt sich die Penultima der Perfecta ein: g-c. Wir haben es also auch hier, wie in der obigen gis-moll-Fuge, mit einer Verschränkung von Tenorizans und Perfecta zu tun, einer „II-V-I“ Kadenz: D-G-C. Im Gegensatz zur gis-moll-Fuge aber wird hier die Sequenz real in einen Quintfall gegossen und nicht, wie dort, stufenweise steigend entwickelt.

Ein letztes Beispiel für den Quintfall mit Sextakkorden. Bach, Fuge As-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier II:

The image displays a musical score for the As-Dur Fugue from the Well-Tempered Clavier II, specifically focusing on measures 6 ff. and 13 ff. The score is written for three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the first treble staff, the text 'Takt 6 ff.' is written, followed by 'nach: As' and 'Des'. Above the second treble staff, the text 'Takt 13 ff.' is written. Below the first treble staff, the text 'nach: Es' and 'As' is written. The figured bass notation is present below the notes, with figures such as 6, 7, 3b, 4#2, 6, 7, 7, 7, 3b, 7b, 7b, 4#2, 6, 7, 7, 7, 6, and 6. The score illustrates the complex metrical structure and the use of the Quintfall with Sextakkorden in this piece.

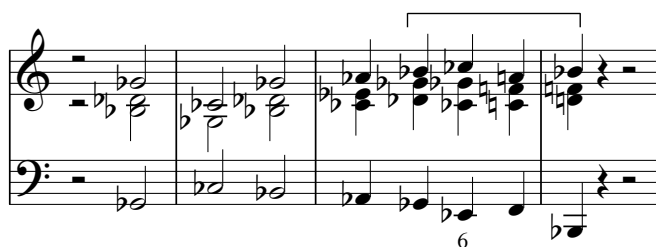
¹⁴Begriff von Christoph Bernhard, a.a.O.; gemeint ist die Vorwegnahme eines Tones oder Akkordes, der eigentlich erst später kommen müsste.

Um das zu verstehen, hier eine kleine Leseanleitung: Dieses Beispiel faßt zwei fugenthematische Durchgänge zusammen: Takt 6 ff und T 13 ff. In beiden Passagen steht das Fugenthema in As-Dur.¹⁵

Bach nutzt beide Quintfallvarianten über dem Fugenthema im Baß: zunächst den Quintfall mit Sextakkorden und bei der späteren Stelle den mit Septakkorden. Letzterer ist weitaus konventioneller und landläufiger als ersterer. Daher ist es nicht unbedingt von der Hand zu weisen, daß T13 ff. wie eine „Korrektur“ von T 6 ff. wirkt. Außerdem verleiht der Umstand, daß beide Versionen aufeinander folgen, dem Satz einen gewissen „enzyklopädischen“ Charakter; Bach läßt sich diese beiden Möglichkeiten, die das Fugenthema bietet bzw. aus dem es entwickelt wurde, nicht entgehen. Verantwortlich dafür ist die chromatische Gegenstimme. Diese ist in der zweiten Version um eine Quarte abwärts transponiert bei gleicher Transpositionsstufe des Fugenthemas im Baß. Fassen wir die Chromatik als Abfolge imperfizierter Diskantklauseln auf, so transponieren sich zwangsläufig auch die zu erwartenden Ultimaes. Diese habe ich in den Notentext eingezeichnet.

Artikulation des äquidistanten Quintfalls

Zurück zum *äquidistanten Quintfall*, wie wir ihn bei Mozart und Bruckner entdeckt haben. Es ist sinnvoll, nach dem vorigen Diskurs noch einmal zu rekapitulieren, welche Erkenntnisse wir bis jetzt gewonnen haben. Dazu noch einmal das Beispiel Bruckners, der Choral aus dem Finale seiner 5. Sinfonie:



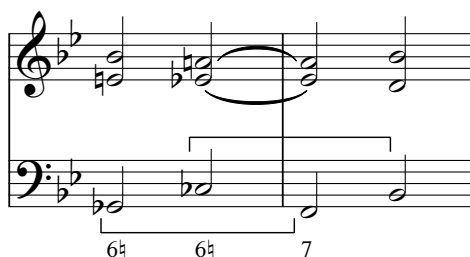
Indem das Supersemitonium und der Neapolitaner, die zwei strebige Momente sind, unmittelbar aufeinander folgen, stabilisieren sie sich gegenseitig für einen kleinen Moment:

¹⁵ In Takt 13 ff. setzt das Thema im Originaltext Bachs auf der 3. Zählzeit an. Mir kam es aber darauf an, beide Stellen grafisch einander gegenüberzustellen. Der Preis dafür ist, daß die Stelle in T 13ff. einen halben Takt nach links verschoben ist. Grundsätzlich tut das für den kontrapunktischen Vergleich nichts zur Sache, zumal die 1 und die 3 bei einem Integer Valor von Vierteln sowieso gleichwertig sind.



Die beiden Perfecta-Segmente stehen real im Halbtonabstand zueinander. Zwischen ihnen liegt ganz organisch ein artikulatorisches Komma.

Wenn der kontrapunktische Satz auf die halbtönigen Bezüge ges-f und ces-b, die hier ineinander verschränkt sind, durch deren Tenorizans-Bezifferungen verweisen möchte, bedarf es wenigstens der Bezifferung 6, und zwar in folgender Weise:

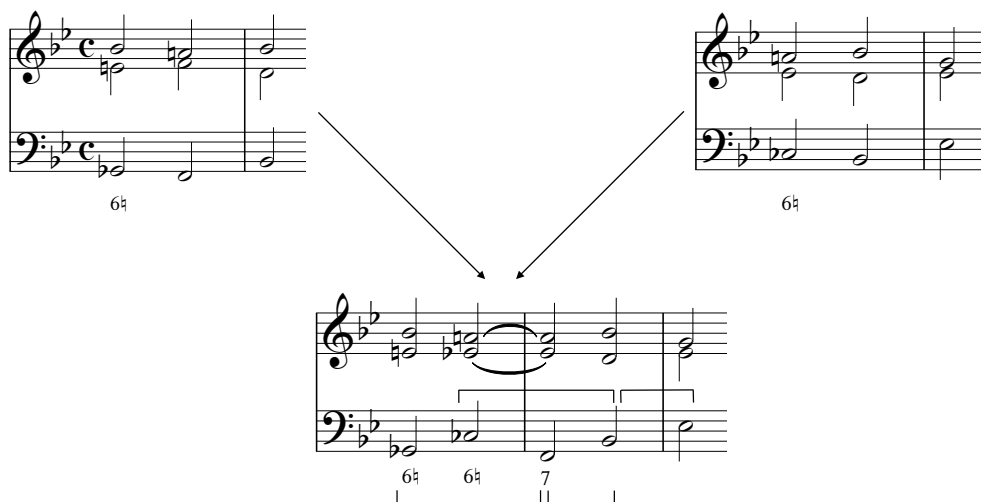


Das artikulatorische Komma auf der Taktstrichgrenze wird nunmehr überspielt. Der Ton ces tritt jetzt in Bezug zum übernächsten Ton b. A im Sopran und E im Alt sind Diskantklausel-Penultimae.

Hieraus ergibt sich eine Frage, der wir schon im Zusammenhang der *Acquiescens* begegnet sind: Ist die Ultima B-Dur 1. oder 5. Stufe? Ist sie geschlossen oder offen oder trägt sie beides in sich? Denn wenn Ges das Supersemitonium von B wäre (also der Halbton über dessen Quinte F), dann könnte mit gleicher Berechtigung das Ces als Supersemitonium von Es (also als Halbton über dessen Quinte B) gehört werden. Wenn wir aber noch einen Es-Dur-Akkord anfügen, machen wir den B-Dur-Akkord, der eben noch 1. Stufe und Ultima war, zur Dominante von Es bezogen. Es sei denn (und hier liegt die Doppeldeutigkeit des Plagalen) Es-Dur steigt als *Acquiescens* eine Quinte wieder zurück nach B-Dur. Die Grenzen verschwimmen und mit ihnen die dezidierte Trennung von Supersemitonium (Leitton über der Quinte) und Neapolitaner (Leitton über dem Grundton). Denn eine solche Trennung setzt voraus, daß auch die 1. und 5. Stufe klar voneinander zu unterscheiden wären. Doch, wir haben bereits erkannt, daß dem nicht so ist: weder bei der *Acquiescens* (denn sie ist gleichzeitig *dissecta desiderans*), noch bei der phrygischen Tenorizans, (denn deren phrygische Klausel-

varianten machen sie zur 5., zur 3., zur 2. und zur 1. Stufe möglich); ja selbst bei der Perfecta nicht (denn sie ist *dissecta*, weil sie in eine Acquiescens münden könnte, es aber nicht tut).

Mit dieser Erweiterung haben wir die Möglichkeit, zwei Dreier-Gruppen miteinander zu verschränken:



Der Satz steigt von Ges nach B von Ces nach Es. Zwei Terzstieg-Segmente sind miteinander verschränkt. B-Dur aber ist nicht nur die Terzstiegebene von Ges, also Ultima, sondern auch die Penultima von Es.

Betrachten wir nun den Taktübergang, die Töne Ces-F-B im Baß.

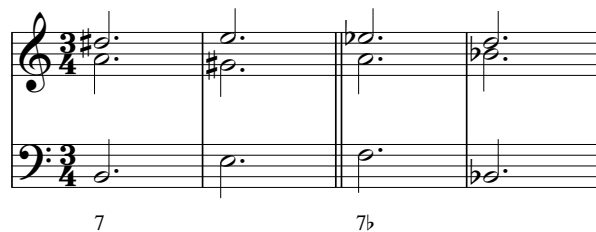
Ich leihe mir zum Verständnis diese Vorgangs zwei Begriffe aus der Lyrik: „Zeilensprung“ oder „Enjambement“. Ursprünglich lag ja zwischen dem 1. und 2. Takt ein artikulatorisches Komma. Dieses wird nun durch die Dreiergruppe Ces-F-B überspielt. Ces und F sind gewissermaßen zwei Adjektive, die sich auf das Substantiv B beziehen: Ces als Penultima einer phrygischen Tenorizans Ces-B, F als Penultima einer Clausula Perfecta F-B. Die *Artikulation* dieser vier Akkorde ändert sich.



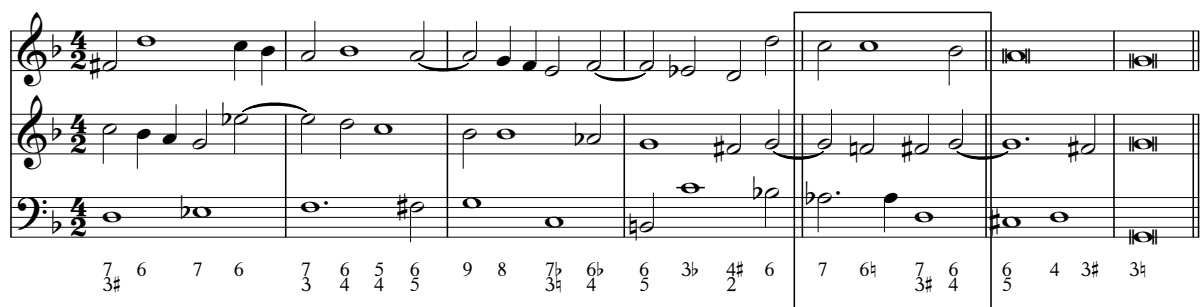
Aus der ursprünglichen Artikulation 2+2 Halbe wird nun 1+3 Halbe. Zwischen Ces und F gibt es keinen Bezug, da beide auf B bezogen sind (und B latent auf Es, siehe oben). Riemann spricht in so einem Fall von einem *toten Intervall*. Dennoch impliziert der Begriff „*Tritonische Distanz*“ einen Bezug, und sei es den der - gemessen am Quintenzirkel - „weiten Entfernung“.

Tritonische Distanzharmonik

Dieser Begriff gründet darauf, daß die Dominantseptakkorde über Ces-Dur und F-Dur über denselben Tritonus verfügen, der enharmonisch verwechselt wird. Der Dominantseptakkord über Ces führt nach Fes (oder enharmonisch: H führt nach E). Der Dominantseptakkord über F führt nach B. Es ist logisch, daß auch die Ultimaes der Dominantseptakkorde im tritonischen Abstand liegen. Das dominantische Spannungsverhalten des Tritonus führt einmal zu dessen Expansion (a-dis) und einmal zu dessen Kontraktion (a-es). Voraussetzung ist die enharmonische Umdeutung: dis wird zu es.



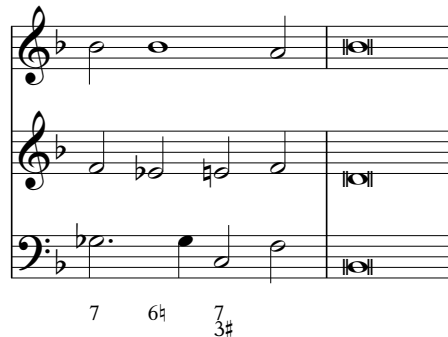
Desgleichen sehen wir im Beispiel davor nicht, da dort eine doppelt-leittönige Tenorizans eine Perfecta eingefügt ist. Solches findet man schon im Hochbarock. Corelli, Concerto grosso g-moll op. 6 Nr. 8:



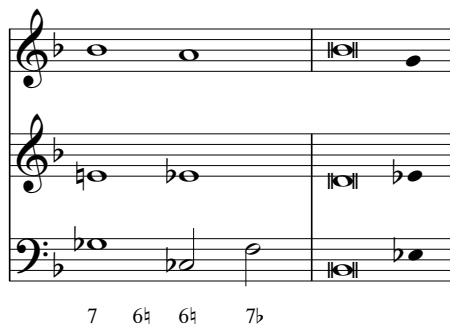
Am Schluß dieses wundervollen Grave wird die G-Dur zweifach erreicht: über deren Tenorizans as-g und deren Perfecta D-G. Dadurch, daß Corelli noch eine Cantizans nach D (cis-d)

einfügt, verdichtet sich der Satz um ein weiteres Moment. Es geschieht immer mehr auf immer engerem Raum. In der Romantik wird diese Technik konstitutiv und sorgt letztlich dafür, daß die Kategorie der *Farbe* Einzug hält in das kontrapunktische Gewebe der Stimmen.

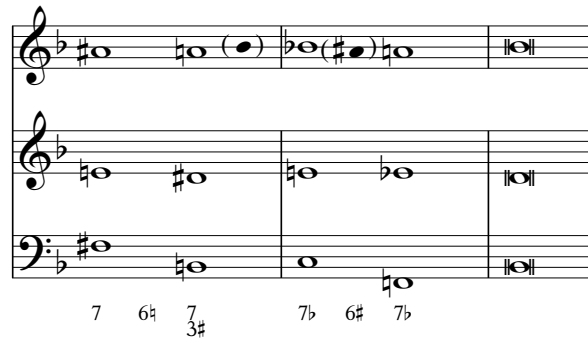
Zum besseren Verständnis hier das Beispiel Corellis, transponiert nach B-Dur...:



... und fügen (wie bei Bruckner) eine weitere phrygische Tenorizans ces-b ein; die tritonische Distanz verlagert sich von ges-c nach ces-f.



Nun intergrieren sich beide Akzidentien in den Satz. Die Töne Ces und C folgen aufeinander, die verminderten Quinten sind verschwunden. Statt dessen erhalten wir zwei Perfectae, die durch einen Halbtonschritt voneinander getrennt erscheinen: Fis-H und C-F. Der Schritt H-C, der die beiden Perfectae voneinander trennt, kann als Occulta gehört werden, bzw. (rückwärts gelesen) als phrygische Tenorizans nach H. Der Ton b im Sopran ist mehrdeutig. In letzteren Sinne kann er als leittöniges Ais zu H gehört werden, mit Blick auf das kadenzielle Ziel B-Dur jedoch als B. Hier die Reduktion der vollständigen Fassung Schumanns...



...und hier noch einmal der Originaltext des Liedes:

Es flüs - stern und spre - chen die Blu - men, ich a - ber blei - be stumm.

7 5 3# 9 7 8 7 6# 5 7b

Dadurch, daß das Ces (gemessen am Beispiel Corellis) „eingefügt“ wurde, wechselt der Akkord über Ges zwangsläufig seine Bewegungsrichtung. Zu Beginn dieses Liedes beziffert ihn Schumann noch als teriäre Tenorizans 5b/6#, was den Baß dazu bewegt, stufenweise zu fallen, als Tenorizans nach F.

Am leuch-ten-den Som-mer

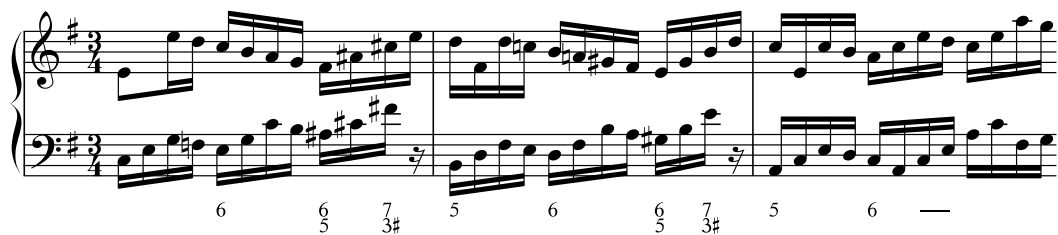
p 4# 3b 6 4 7 5 3

Jetzt wechselt dieser Baßton seinen Bewegungsrichtung. Statt einer kleinen Sekunde abwärts fällt er eine Quinte. Aus der tertiären Tenorizans wird eine sekundäre Bassizans.

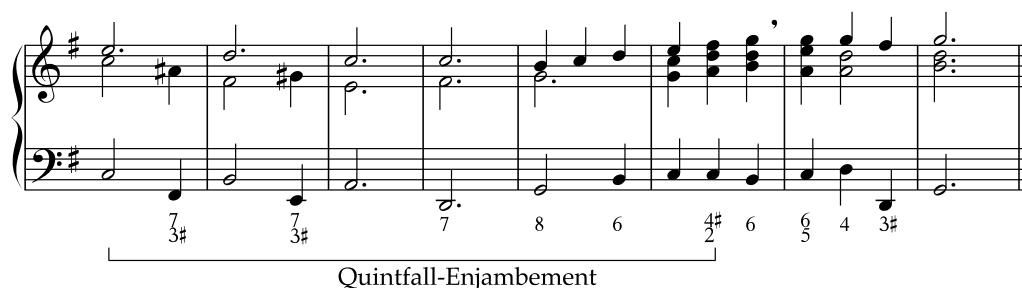
Der Bezug zum Text ist offenkundig. Die tonartliche Ebene H-Dur weist Schumann den Blumen zu. B-Dur hingegen gehört der Welt des Wanderes, einer Welt des Schmerzes und der Verlassenheit. B-Dur können wir als als warme, aber auch dunkle Sphäre wahrnehmen, H-Dur als Lichtmusik. So hält die Farbe Einzug in die komplexe kontrapunktische Struktur. Das impressionistische Farbenspiel der Natur transzendiert die Seelenwelt des Wanderers und wird zu einem imaginären Dialog, dessen Affekt nicht (wie bei Schubert) bedrohlich ist, son-

dern tröstlich. Aber geboren wird das alles aus der Bewältigung jener kristallinen Struktur, die wir Kontrapunkt nennen. Das geht nur, indem der konstruktive Verstand den Schaffensprozeß lenkt. Dieser erweist sich nicht als Gegenspieler intuitiver und inspirierter Farbigeit, sondern als deren Zwillingsgeschwister.

Corelli verdeutlicht die Wurzeln jener „tritonischen“ Konstellation: phrygische Tenorizans und Perfecta folgen als Attribute derselben Ultima unmittelbar aufeinander, ohne daß jene Ultima zwischen ihnen steht. Hier ein Beispiel dazu aus den Goldbergvariationen J.S. Bachs, 8. Variation, T 24 ff.:



C-Dur und Fis-Dur folgen aufeinander. C ist Penultima einer phrygischen Tenorizans nach H-Dur (T 26), Fis ist die Perfecta dazu, hier sekundär beziffert. In der Urfassung des Goldbergbasses ist ja der Ton H im Baß mit 6 beziffert, im Zuge eines Fauxbourdon, der ein Tetrachord ab Takt 25 von C-Dur abwärts schreitet. In dieser Variation aber ist H-Dur das Ziel; die Sequenz „schrumpft“ zu einer phrygischen Tenorizans nach H, gedehnt mit einer eingefügten Perfecta Fis-H. Durch das Supersemitonium C-H zieht der Baß nach E. Also doch: eine Sequenz, Fauxbourdon-Quintfall C-Fis-H-E, der sich weitet mit dem Baustein A-D. Was zunächst so scheint, als stünde das H-Dur in Takt 25 noch unter dem Einfluß der vorangegangenen e-moll-Kadenz, stellt sich heraus als Einstieg in einen Quintfall, der fast stärkere Kraft hat der ursprüngliche leitereigene Fauxbourdon. Dieser Quintfall wird noch weiter in die Schlußkadenz hineingreifen, bis zur Unterquinte von G-Dur (C-Fis-H-E-A-D-G-C). Hier die Generalbaß-Reduktion:



Brahms, Intermezzo b-moll aus op. 117, Einstieg in den Schluß (Das untere kleine System zeigt den Gerüstsatz):

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating complex harmonic progressions. The first system shows a sequence of chords with figured bass notation (2, 6b, 4, 6, 6, 7, 6) and a 'sempre cresc.' marking. The second system includes a 'rit.' marking and a 'Piu Adagio' tempo change, with a 3-measure rest in the bass. The third system continues the harmonic development with various chordal textures and melodic lines.

Auch hier hören wir eine tritonische Klangverwandlung: H-Dur (enharmonisch Ces-Dur) und F-Dur folgen aufeinander. Ces ist die phrygische Penultima zur Kadenz nach B-Dur. F-Dur ist die eingeschobene Perfecta zu B-Dur - also alles wie gehabt. In Takt 6 des Beispiels wird H-Dur seinerseits auftaktig durch dessen phrygische Tenorizans C-H erreicht. Diese ist doppelt leittönig, mit der Diskantklausel ais-h in der Oberstimme. Im Grunde bedient sich Brahms desselben „Materials“ wie Schumann in seinem Lied, nur die Reihenfolge der Akkorde ist hier anders. Bei Schumann konnten wir die Verbindung H-C als Occulta wahrnehmen, hier ist es die phrygische Tenorizans C-H, die uns aus dem vorangegangenen Fauxbourdon herausführt. Da das H, nunmehr als Ces, seinerseits als phrygische Tenorizans nach B führt, können wir diese Fortschreitung als „doppelt-phrygische“ oder „sequenziell-phrygi-

sche“ Fortschreitung beschreiben. Sie geht einher mit einer sekundweise fallenden metrischen Weitung der phrygischen Ultimae. Wie bei Schumann können wir, mit Blick auf das finale B-Dur, das ais zum b enharmonisch verwechseln. So „legitimieren“ wir den Quintfall C (dann mit Bezifferung 7b), F mit 7b und B-Dur. Funktioniert diese Stelle so? Offensichtlich Ja und doch Nein. „Nein“ wegen der *Zeit*, die Brahms den einzelnen Ereignissen widmet. Nehmen diesen entscheidenden Parameter mit in die Betrachtung hinein und mit ihm den *Klaviersatz* und die *Dynamik*, so sind wir dem wuchtigen Aufprall der tritonischen Distanz H-F rücksichtslos ausgeliefert. Sie besetzt unsere ganze Aufmerksamkeit. Was Schumann in ein intimes Zwiegespräch taucht, überführt Brahms in eine plötzliche Steigerungswelle, die nicht vorhersehbar war und die das Forte umso erschütternder erscheinen läßt, je stärker es gemeinsam mit der tritonischen Harmonik seine Kraft entfaltet.

Supersemitonium und Neapolitaner

Das Phänomen der „tritonischen Distanz“ läßt sich darauf zurückführen, daß das Supersemitonium und der Neapolitaner quintfällig, als Perfecta, aufeinanderfolgen und deren strebige Zieltöne ebenso. Wir erinnern uns: dieser äquidistante Quintfall hatte ein artikulatorisches Komma zwischen diesen beiden Segmenten. Wir überbrückten dieses Komma mit einem *Enjambement*, indem wir den grundständigen Neapolitaner und die Perfecta zu einer attributiven Einheit gegenüber dem letzten Akkord zusammenfassten. Der Neapolitaner war grundständig (Ces-B im vorigen Beispiel). Hier stellt sich die Frage, ob B-Dur die 1. Stufe ist oder die 5. Stufe von es-moll. Träfe letzteres zu, wäre Ces nicht Neapolitaner, sondern wiederum Supersemitonium, diesmal von es-moll. Das wäre gleichbedeutend mit einer metrischen Weitung, die sich theoretisch endlos sequenziell fortsetzen ließe.

Es stellt sich also die Frage, ob die beiden Leittöne, Supersemitonium und Neapolitaner, ganz klar voneinander zu unterscheiden sind.

Das Supersemitonium ist definiert als *oberer Leitton zur Quinte*. Der Neapolitaner ist definiert als *oberer Leitton zum Grundton*. Grundton und Quinte sind die Fundamenttöne einer Skala, oder (um nochmals Buononcini zu zitieren): „*le corde principali che formano il tuono*“ (die Haupttöne, die eine Tonart formen).

Wollen wir die Leittöne (oder Strebetöne), also „Supersemitonium“ und „Neapolitaner“, klar voneinander unterscheiden, so setzt das zwangsläufig voraus, daß wir auch Grundton und Quinte eindeutig als solche erkennen und definieren können. Aber ist das überhaupt möglich?

Erinnern wir uns an das Wesen des Plagalschlusses, der „*Clausula Acquiescens*“. Sie ist gleichzeitig geschlossen und offen. Einerseits ist sie eine perfekte, schlußfähige Klausel, die den Satz in vollkommener Weise „zur Ruhe führt“ (*Acquiescens*), andererseits wirkt sie „abgeschnitten“ (*Dissecta*) und „wünscht sich“ (*Desiderans*), weitergeführt zu werden. Die steigende Quinte möchte also wiederum eine Quinte fallen, hängt also in der Luft. Erwarten wir aber eine *Acquiescens*, so wird unser inneres Ohr, kaum daß der Baß eine Quinte gefallen ist, erwarten, daß er wieder eine Quinte steigt - und immer so weiter. Jede perfekte Klausel, egal ob *Clausula Perfecta* oder *Clausula Acquiescens*, verlangt nach ihrem Gegenstück, kaum daß sie erklingen ist. Das Pendel von steigender und fallender Quinte kommt in unserem inneren Ohr nicht zur Ruhe, egal, an welcher Stelle es in der tatsächlich erklingenden Musik fermatiert; wir werden die Pause nach der Kadenz mit einem komplementären Quintschritt füllen.

Das bedeutet, daß wir in solchen Fällen nicht sagen können, welcher der beiden Rahmentöne eine Quinte der Grundton ist; ist es der untere Rahmenton, der oberquintiert wird (*Perfecta*), oder der untere, der unterquintiert wird (*Acquiescens*)? Daraus können wir ableiten, daß auch deren obere Strebetöne nicht deutlich voneinander zu unterscheiden sind. Die Grenzen zwischen einem „Supersemitonium“ und einem „Neapolitaner“ verschwimmen ebenso wie die Grenzen zwischen 5. und 1. Stufe.

Ein nicht ganz unwichtiges Kriterium ist dabei, ob die Ultima der *Acquiescens* eine Durterz hat oder nicht. Mit Durterz hat unser Ohr die Möglichkeit, diese Durterz als Penultima einer Diskantklausel zu hören. Es ist die Durterz, die es dem Baß ermöglicht, nochmals eine Quinte zu fallen. Beethoven Klaviersonate op. 31,2, Takt ff.:



Die Klausellehre beschreibt diese Stelle, als eine Verschränkung zweier imperfekter Klauseln, die stufenweise steigen: der *Adscendens imperfectior* und der *Adscendens Perfectior*, mit anderen Worten: der Cantizans und der Occulta. Die *Perfectior* liegt im Baß (Cantizans) und die *Imperfectior* in der Oberstimme (Occulta). Diese Gleichzeitigkeit erzeugt einen Fauxbourdonsatz in seiner einfachsten Form: der Verschiebung von Sextakkorden. Die Oberstimme umspielt den Ton a mit ihren chromatischen Nachbarn b und gis. Das ist unzweifelhaft eine neapolitanische Umspielung, doch nur solange der Baß kein Cis bringt. Dann könnten, ja

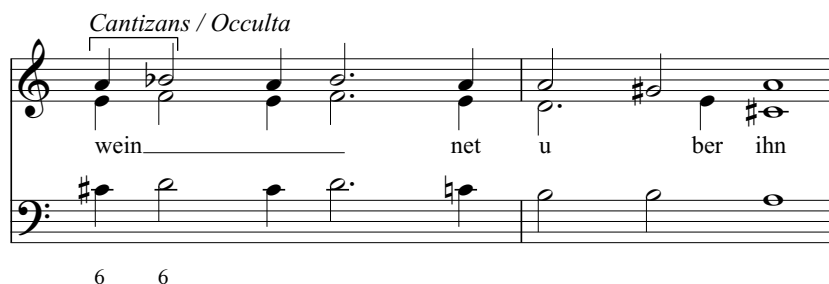
müssten wir d-moll als Ultima annehmen und b-a würde vom Neapolitaner zum Supersemitonium werden. In Takt 55 bringt Beethoven zunächst c, also Neapolitaner. Unmittelbar danach, bei der Wiederholung dieser Stelle T 63 ff, bringt er Cis; die Oberstimmen steigen zum occulten Sekundakkord 2b. Aus dem Neapolitaner wird das Supersemitonium. Doch gerade diesen letzten Schritt macht mein Ohr nicht mit. Es weigert sich beharrlich, auf der Jagd nach einer Tonika erfolgreich zu sein, sondern erfreut sich an dem Schwebezustand, der es ihm erlaubt, es sich auf dem Stuhl zwischen zwei Ultimae (d-moll und a-moll) und damit zwischen zwei Leittonkategorien, Neapolitaner und Supersemitonium, bequem zu machen.

Haydn, Variationen f-moll:



An dieser Stelle erklingt ein Fauxbourdon, der im Vorfeld der Coda die Tonart f-moll suchend einkreist. Die rechte Hand umspielt deren Quinte C in kleinen Sekunden. Der Ton Des ist, nehmen wir die kadenzielle Bestätigung im Fortissimo in Betracht, Supersemitonium, Leitton von oben in die Quinte. Vorher aber scheint die Zirkulation unter unseren Händen zu zerfließen. So etabliert sich der Schwebezustand zwischen den beiden Finalebenen f-moll und C-Dur: *Acquiescens dissecta desiderans*. Auf C bezogen wäre der Sextakkord auf der letzten Achtel des 1. Taktes tatsächlich *Neapolitaner*, nicht *Supersemitonium*. Die Pendelbewegung in der linken Hand unterstützt das und zeigt zugleich, daß die Bezifferung 3b/4# (f-as-h, Takt 2,2) nicht nur eine tertiäre Bezifferung einer Altitans ist (3/4 statt 2/4), sondern auch den neapolitanischen Sextakkord f-as-des *vertritt*. Denn die Terz in der linken Hand bleibt gleich, nur die rechte Hand ersetzt den oberen Nebenton von C durch den unteren H, mit anderen Worten: die phrygische Tenorklausel des-c durch die halbtönige Diskantklausel h-c.

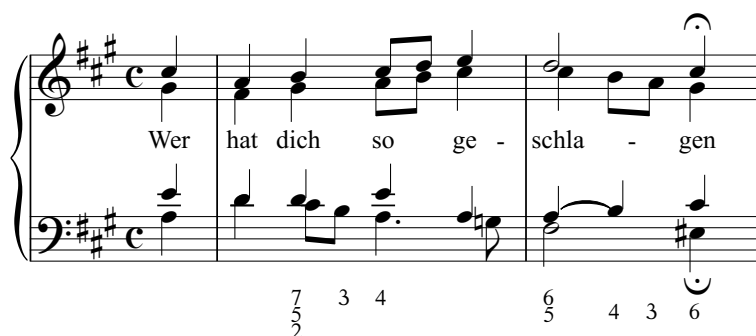
Schein, Israelsbrünnlein, Mensur 44ff.:



Diese Stelle ist fast mit der Beethovens identisch. Beethoven entzerrt die beiden Töne c und cis und verteilt sie auf zwei Durchgänge, Schein läßt sie in einer Phrase zu. Die Ambivalenz von Neapolitaner und Supersemitonium ist hier umso deutlicher, als der Satz über eine phrygische Tenorizans nach A-Dur abkadenziert. So ist eine Perfecta nach d möglich: *Dissecta desiderans*, aber auch: *phrygische Kadenzvariante* in die Unterquinte.

Die Ambivalenz von Neapolitaner und Supersemitonium geht schlußendlich darauf zurück, daß die beiden Akkorde einer Acquiescens oder Perfecta gleichzeitig jeweils die 1. oder 5. Stufe des zugrundeliegenden Modus sein können. Wenn ein Akkord jedoch *gleichzeitig* 1. und 5. Stufe ist, wird der zu ihm gehörende Leitton von oben auch gleichzeitig Neapolitaner und Supersemitonium sein. Dieses aber ist der Phänotypus des Phrygischen schlechthin. Zum Beispiel: Die phrygische Tenorizans f-e landet auf E-Dur. Dieses als „phrygischen Halbschluß“ zu bezeichnen ist heute selbstverständlich. Dann wäre E die 5. Stufe von a-moll und f deren Supersemitonium. Fassen wir aber die Ultima E aber als *venezianische Klausel* auf, dann wäre sie 1. Stufe des tatsächlich Phrygischen. F-e wäre dann (sozusagen) neapolitanisch.

Bach, Johannes-Passion, „Wer hat dich so geschlagen“, Schlußkadenz des 1. Verses:



Die Capacitas Sextae d ist Supersemitonium über fis, wäre auf Cis bezogen allerdings neapolitanisch. Legen wir eine latente Acquiescens fis-Cis zugrunde, kommt hier deren Ambiva-

lenz ins Spiel. Im Grunde können wir den Ansatz eines einfachen Fauxbourdonsatzes annehmen:

Example a shows a fauxbourdon in F major (F-A-C-E-A-C). The first measure is F-A-C-E (5-6-7-6) and the second measure is F-A-C-E (7-6-3#). A red circle highlights the transition from the first to the second measure. Example b shows a more complex progression with a double bar line and a 2/4 time signature change. The first measure is F-A-C-E (5-6-4#-6) and the second measure is F-A-C-E (4-6-3#).

Beispiel a zeigt diesen einfachen Fauxbourdon in fis-moll. Der Übergang vom ersten zum zweiten Takt entspricht der Klausel in dem Choral Bachs. Der Ton cis ist Diskantklausel-Penultima nach fis-moll. Diese führt aber nicht dorthin zurück, ist also imperfekt. Die Sexte d ist scheinbar zweifellos Leitton von oben in die Quinte von fis-moll, also Supersemitonium. Beispiel b zeigt die Doppeldeutigkeit dieser kontrapunktischen Situation. Es wird ein Sekundakkord eingeschoben, ein Fonte-Segment mit der Bezifferung 2/4 - 6. So etabliert sich in der Oberstimme eine eng-umkreisende Figur um cis herum (d-his-cis); Diese aber wirkt neapolitanisch um cis herum.

Anton Bruckner, 7. Sinfonie, Takt 25 ff., Reduktion:

The example shows a reduction of Anton Bruckner's 7th Symphony, measures 25-29. The example is in F major and shows a fauxbourdon progression with a red circle highlighting the transition from the first to the second measure. The example is labeled 'T 5 T 6,4 T 7 T 8 T 9' and 'Supersemitonium'.

Grundlegend ist das die gleiche kontrapunktische Situation wie bei Bach. Auch hier hat die kleine Sexte (c) die Rolle als Supersemitonium (in e-moll h über c). Doch wie schon bei Bach zeigt dieser Ton seine eigenartige und bemerkenswerte Ambivalenz. Die enge Umkreisung des Tones h wird unser Ohr gleichzeitig auch neapolitanisch wahrnehmen; es installiert so h-

moll oder H-Dur als tonalen Fluchtpunkt. Doch die Durterz von H-Dur (dis) macht es möglich, wieder nach E-Dur zurückzugehen (im letzten Notenbeispiel ist diese Klausel in eckige Klammern gesetzt):

Damit ist die Pendelbewegung zwischen Perfecta und Acquiescens angestoßen, und mit ihr die nicht eindeutig zu beantwortende Frage, an welchem Punkt sie zur Ruhe kommen wird. Die Rückkadenz H-e bringt Bruckner jedenfalls nicht, er beläßt sie in der Latenz. Unser imaginatives inneres Ohr vermag es, in diese Welt der fantasiehaften Tendenz-Latenz hineinzuhören. Sie ist kein theoretisches Abstraktum, sondern, gemessen an kontrapunktischer Erfahrung, außerordentlich präsent:



So könnte die Rückkadenz aussehen (H-E). Auch diese Perfecta birgt das Potenzial in sich, Baustein einer nun folgenden Sequenz zu sein. Dafür gibt es naturgemäß viele Möglichkeiten. Eine davon wäre der Pachelbelbaß aufwärts: H-E / Dis-Gis. Hier wäre die Perfecta Baustein der Sequenz, der sich terzweise hinaufschraubt. Bruckner wählt diesen naheliegenden Schritt nicht, sondern entscheidet sich für die Acquiescens, die fallende Quart.



Diese Sequenz startet Bruckner nicht mit dem rückkadenziellen Baustein e-h, sondern eine Terz tiefer (cis-gis). Dadurch verhindert er, daß ihm das Ziel dieser Sequenz entgleitet. Der Ansatz von cis-moll aus ist die Unterterz von E-Dur; dadurch führt der Terzstieg zwangsläufig zur Ausgangsebene E zurück.

Die Acquiescens terzweise steigend zu sequenzieren ist ein historisches, kontrapunktisches Idiom, allerdings in den allermeisten Fällen mit der steigenden Quint statt der fallenden Quart. Bach, die Kunst der Fuge, Contrapunctus 5, Takte 17-21:



Hier nun der Originaltext Anton Bruckners:



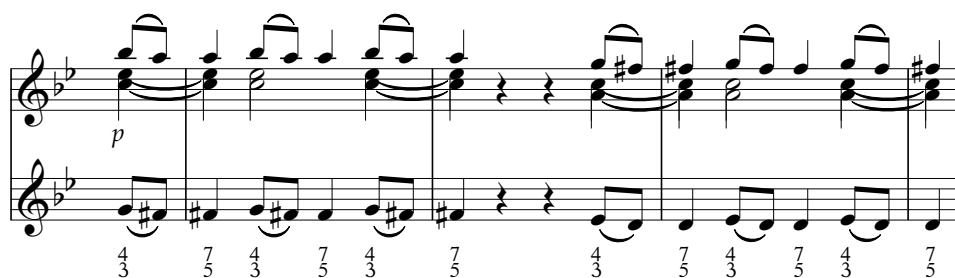
Der grundtönige Sequenzbaustein wird instabil. Er gewinnt im zweistimmigen Gerüstsatz autonomes melodisches Profil. Aus der Perfecta nach cis wird eine Cantizans, die heteroleptisch in die Terz abspringt (his-e, Bezifferung 6-6). Nun müsste die Acquiescens cis-gis folgen. Diese verschwindet jedoch nahezu, da das Cis-moll des 2. Taktes (nunmehr mit Terz im Baß) phrygische Tenorizans nach Dis-Dur, welches Penultima zu gis-moll wird. Hier wirken mehrere Ebenen kontrapunktisch zusammen; das Ganze ist von einer schlichten und klaren Schönheit, deren komplexe Könnerschaft sich ganz unaufdringlich ins Bild setzt. Der Gerüstsatz, der sich nach dieser ornamentalen Weitung ergibt, frappt in seiner Einfachheit: ein einfacher steigenden Pachelbelbaß (unteres Stichnetensystem): Dis-gis/Fis-H. Diese Sequenz hat also *gleichzeitig* eine Acquiescens und eine Perfecta als Baustein.

Diatonischer Spaltenwechsel

Bis jetzt habe ich mich bemüht, darzustellen, welche Möglichkeiten es gibt, durch enharmonische Umdeutung einen Spaltenwechsel herbeizuführen. So erkannten wir beispielsweise,

daß aus der sekundären Tenorizans eine tertiäre Bassizans werden kann, indem sich die Bezifferung 5b/6# (Tenorizans) in 5/7 (Bassizans) wandelt.

Voraussetzung ist eine enharmonische Metamorphose. Doch auch ohne diese ist es möglich, einen Spaltenwechsel und damit einen Wechsel des kontrapunktischen Zusammenhangs herbeizuführen. Das liegt daran, daß die einzelnen Bezifferungen in den unterschiedlichen Spalten diagonal versetzt wieder auftauchen und damit per se verschiedene Rollen im melodischen Fluß einnehmen können. Hierzu ein Beispiel. Mozart, Sinfonie g-moll, KV 550, 1. Satz, Reprisenvorfeld:

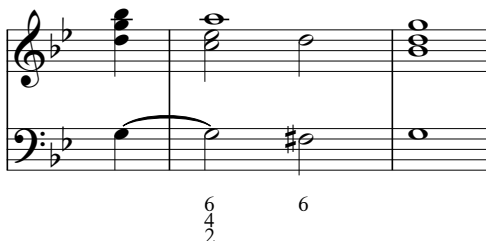


Die Seufzermotivik bestimmt den ersten Satz dieser Sinfonie, und somit auch die thematische Rückführung zur Reprise, aus der dieses kurze Beispiel entnommen ist. Bevor wir die kontrapunktische Technik dieser Stelle beleuchten, ein kurzes Wort zum Affekt dieses Kopfsatzes. Der Seufzer ist eine rhetorische Figur des Hochbarock, und erscheint als *Suspiratio* in den Kanon der affekthaltigen Figuren. Sie erscheint nahezu ohne Ausnahme in langsamen Sätzen, als „Klaglied“, um diesen Begriff von Dietrich Buxtehude zu zitieren. Umso bemerkenswerter ist es, daß Mozart den Seufzer in den schnellen Puls eines Sinfonie-Kopfsatzes überführt, ihn gewissermaßen in eine „Don-Giovanni-Musik“ einbettet.

Die Bezifferungen sind gleich: 3/4 geht nach 5/7. Es werden aber unterschiedliche Stufen der g-moll-Skala erreicht: in der ersten Phrase die 7. Stufe (oder Dominantterz), in der zweiten Phrase die 5. Stufe (oder Dominantgrundton). Um einen kurzen Exkurs in die Funktionstheorie zu bemühen: Jeweils bezogen auf g-moll wäre der Terzquartakkord in der ersten Phrase dann ein Subdominant-Septakkord mit Quinte im Baß, derselbe Akkord in der zweiten Phrase ein Subdominant-Quintsextakkord mit Terz im Baß.

Nun zur Verortung dieser beiden Terzquartakkorde in der hierarchischen Bezifferungstabelle. Da der erste in eine Cantizans-Penultima mündet, gehen wir davon aus, daß wir uns in der *Altizans*-Spalte befinden; Die Bezifferung 3/4 ist Tertiärbezifferung zur Sekundärbezifferung 2/4. Bleiben wir also einen Moment beim Sekundakkord und führen uns noch einmal

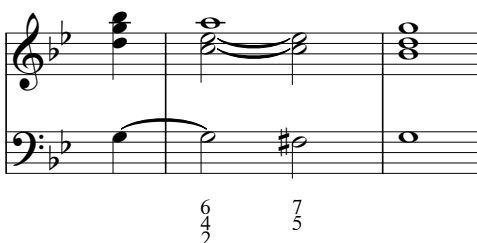
dessen Auflösungsvarianten vor Augen. Bei der primären Auflösungsvariante werden Dis-



kant- und Tenorklausel geführt. C und es münden ins d - die Bezifferung 2/4/6 geht nach 6. Nun wird die Diskantklausel c-d imperfiziert, wir erhalten 5/6 auf der Ultima:



Die Tenorklausel es-d kriegt eine künstliche Ligatur; die Bezifferung 5/7 ist die Folge:



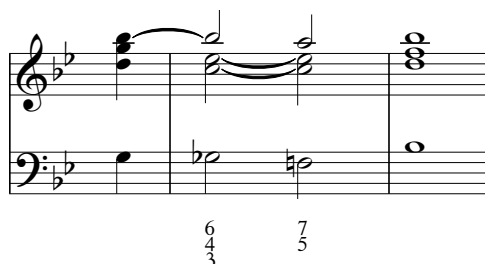
Die drei Ultimae 6, 5/6 und 5/7 entsprechen den drei Cantizans-Varianten der rechten Spalte im Bezifferungs-Kanon.

Als letzten Schritt wird der Sekundakkord durch dessen Tertiärbezifferung 3/4 ersetzt:



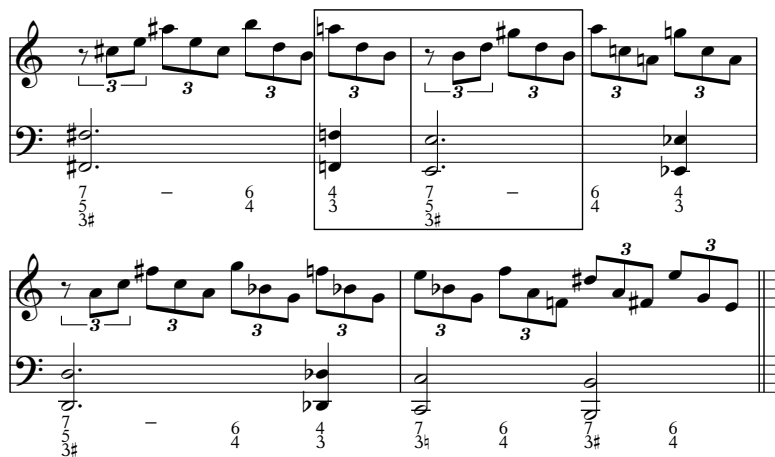
Der Agens, die Sekunde über dem Baß, wird durch die Terz vorgehalten. Auf diese Weise entstehen Dezimenparallelen zum Baß.

Betrachten wir nun die zweite Phrase. Um einen direkten Vergleich möglich zu machen, beläßt das folgende Beispiel den Terzquartakkord auf derselben Transpositionsstufe:



Hier ist die Zielkadenz B-Dur, bei Mozart (wie gesehen) g-moll. Auch hier ist der Terzquartakkord Vorhaltsabzifferung zum Sekundakkord. Dieser aber erweist sich als **Quartärbezifferung** in der Spalte „Bassizans“. 3/4/6 (quartär) statt 2/4/6 (tertiär) statt 5/7 (sekundär). Entscheidend ist hier die Ambivalenz der Zielbezifferung 5/7: In der ersten Phrase ist sie tertiäre Cantizans, daher kann deren Penultima nur tertiäre Altizans sein. In der zweiten Phrase ist sie sekundäre Bassizans, daher kann deren Penultima nur auf der quartären Ebene der Bassizans eingeordnet werden.

Mag sein, daß eine solche Sichtweise ähnlich komplex und indirekt erscheinen mag wie die funktionale Deutung. Das ist möglich. Der Unterschied ist, daß die Funktionsharmonik auf tonale Zentren und deren Dominanten fixiert ist. Das ist ihr Paradigma, ihre Synthese a priori. Die melodisch-kontrapunktische Methode, die eine *Bewegungslehre* ist, bedarf ihrer nicht, oder zumindest nicht im Vordergrund. Das bedeutet, daß die Kombination 3/4 - 5/7, die wir in dem kurzen Beispiel Mozarts näher untersucht haben, ohne Schwierigkeiten auf *jeder Skalenstufe* anwendbar ist.



The image shows a musical score for the song "The Rose Tree" in 12/8 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on the top two staves, and the bass line is on the bottom two staves. Below the staves, a guitar chord progression is provided for each measure.

Chord Progression:

Measure	Chord
1	9/4
2	6/4
3	6+ ₃
4	6/4
5	6/4
6	6/4#
7	6/4
8	6+ ₃
9	6/4
10	6/4
11	5/4
12	6/4
13	6/4
14	2#

- **Takt 1,6:** Tertiäre Tenorizans 5/6 statt 3/4 nach D
- **Takt 1,7:** Sekundäre Cantizans 5/6 statt 6 nach D
- **Takt 1,9:** Quartäre Altizans nach D (fis im Baß): 5/6 statt 3/4 statt 2/4. (Eine andere Möglichkeit wäre hier, eine sekundäre Cantizans nach A anzunehmen, bei der der Baß imperfiziert wird. Der Sekundakkord, der auf diese Weise auf der folgenden Zählzeit entsteht, wird durch den Terzquartakkord vorgehalten.)
- **Takt 2,1:** Tertiäre Tenorizans 5/6 statt 3/4 nach D
- **Takt 2, 4.-6. Achtel:** Sekundäre Cantizans 6-5 nach D, hier nicht als simultaner, sondern als sukzessiver Durchgang

- **Takt 1,3:** Auch wenn hier nur ein Quartsextakkord eingezeichnet ist: ein bloßer A-Dur-Akkord mit Quinte im Baß würde das kontrapunktische Tempo, den *Integer Valor*, auf eine punktierte Viertel vergrößern. An sich ist das bei dem rhythmischen Fluß einer Pastorale denkbar und naheliegend, und sicher ist das auch der artikulatorische Puls, der das Stück im Großen und Ganzen durchzieht. Dennoch gibt die achtelweise Anhäufung der Bezifferungen Auskunft darüber, daß sich unter diesem ruhigen integer Valor der kontrapunktische Zählwert verkleinert und auf Achtelebene verdichtet. Das heißt aber auch, daß die Sech-

zehntel relativ betont sein können, (sich also *catachretisch* verhalten), was auf das *Piqué* und die Gigue des französischen Stils verweist. Kurzum - ich würde an dieser Stelle die Bezifferung 3/4 vorschlagen: eine sekundäre Tenorizans nach D.

- **Takt 1,10:** Auch hier ein Terzquartakkord, der aber die Rolle einer tertiären Altizans einnimmt: 3/4 statt 2/4, mit dem Ziel eines D-Dur-Sextakkordes.

Eine Pastorale ist originär ein Stück, dessen harmonische Grundlage die einfachste ist, die sich denken läßt: ein Bordunbaß, eine orgelpunktartige Quinte, die von Beginn an bis zum Ende liegenbleibt, erspränglich wohl gespielt von einer Art Drehleier, die nur diese zwei in Quinten gestimmte Saiten hat. Eine solch einfache Hirtenmusik finden wir im Schlußsatz des Concerto grosso op.6, Nr.8 (dem sogenannten „Weihnachtskonzert“), ebenso wir in der „Pifa“ im 1. Teil von Händels „Messias“. Bach übernimmt diesen Charakter, indem er sich im diatonischen Raum einer Skala bewegt und diesen zunächst auch nicht verläßt. Wenn wir noch einmal auf das Notenbeispiel schauen, so stellen wir fest, daß er auch etwas anderes in diese wunderbare Musik einfließen läßt: die *Ligatur*; genauer gesagt: die *Ligaturzunahme* und mit ihr die Zunahme *erzwungener Ligaturen*. Denn was ist ein Bordun anderes als eine endlose Ligatur? Bach weist diese aber nicht dem Baß zu, sondern den Oberstimmen, und das in unterschiedlicher und imitierender Weise. So entstehen die vielen Sekundär-, Tertiär-, und Quartärbezifferungen; Sie erlauben es dem Baß, sich zu bewegen, ja, sie fordern dies sogar von ihm. Gleichzeitig erzeugen die Oberstimmen eine Art „Klangwolke“, die wirkt wie ein melodisches „Fingerpedal“. Sie erinnert an den französischen Barock, an den „*Stile brisé*“, den aufgefächerten Stil d'Angleberts und Louis Couperins, der aus einer metrisch freien Linie durch Fingerpedal, das durch eingezeichnete Ligaturen gekennzeichnet ist, einen harmonischen Satz erzeugt:

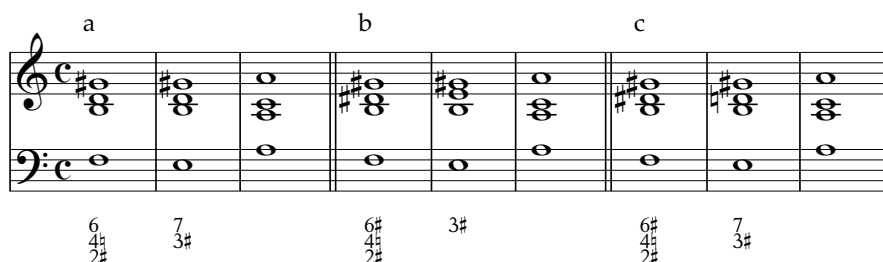


Später dann wird Chromatik den Satz überfluten und in eine Mollsphäre hüllen, die auf den Eingangschor der Matthäuspassion verweist und am Horizont des freudigen Geburtsgeschehens bereits den Schatten des Golgatha-Kreuzes sichtbar macht. Bach, Sinfonia aus dem 2. Teil des Weihnachtsoratoriums, Takt 35ff. Der chromatische Absturz ist in seiner modellhaften, sequenziellen Substanz recht klar. Ausgehend von einer Vermollung der Oberquinte (d-moll statt D-Dur) steigt der Satz um Quinten: d-a-e-H. Es handelt sich um eine *Acquiescens-Sequenz*. Eingefügt sind hier Clausulae Perfectae in Form steigender Sekunden: d-E-a-H-e-Fis -H. Das kadenzielle Ziel, e-moll, wird durch eine zirkulierende Kadenz gedehnt (Takt 38ff.). Die nun einsetzende Reprise (Quintfall E-a-D-G) wird die Krise dieser affektiven Episode lösen und uns in die Ligatur- und Bordunwelt der Hirtenmusik in G-Dur zurückführen.

Der Tristanakkord



Der Tristanakkord ist eine tertiäre Bassizans. Er ist auf folgende Weise einfach herleitbar:



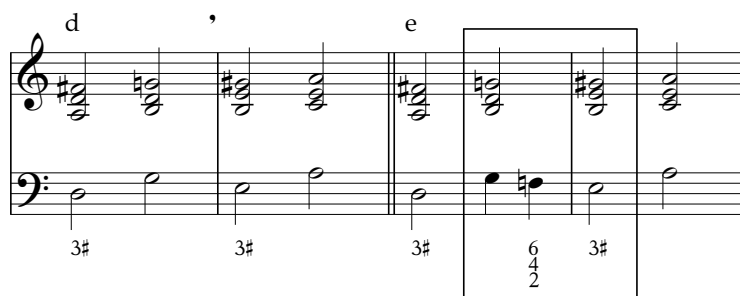
Beispiel a zeigt die Tertiärbezifferung 2#/4/6. Das Supersemitonium f ersetzt die Quinte e. Diese ist Penultima einer Bassizans nach a-moll.

Beispiel b führt die Diskantklausel im Alt (d-e) aufwärts, in Gegenbewegung zum Baß (f-e). Bemerkenswert ist die chromatische Verschärfung zu dis-e: eine doppelt leittönige Tenorizans, aber im Zusammenhang eines tertiären Sekundakkords.

Beispiel c imperfiziert diese Diskantklausel, so daß die Ultima dem Beispiel a gleich ist. Die Chromatik dis-d unterstützt diese Imperfektion. (Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur.)

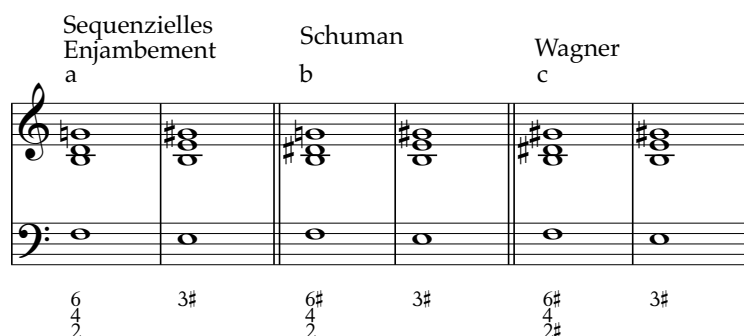
In Beispiel c haben wir den Tristanakkord gewonnen. Der Tristanakkord ist offenkundig die Antepenultima einer Perfecta nach a. Im Baß liegt eine phrygische Tenorizans nach E. Allerdings wird diese Tenorizans nicht durch eine der möglichen Tenorizansbezeichnungen harmonisiert (primär 6, sekundär 5/6, tertiär 5/7). Vielmehr erscheint sie als *Tertiärbezeichnung einer Bassizans* (2#/4/6 - 5/7). Die Ligatur im Alt (d-d) ist in diesem Zusammenhang zunächst natürlich. Die chromatische Folie dis-d wertet sie jedoch energetisch auf und macht sie zu einer *erzwungenen* Ligatur. Damit verbunden ist die Imperfektion der Diskantklausel dis-e nach dis-d.

Es ist also relativ leicht, sich dem Tristanakkord phänomenologisch zu nähern. Nun ein kleiner Ausflug in die historische Genealogie - drei Spots, geordnet von alt nach jung:



Die Beispiele d und e entwickeln den Tristanakkord aus einer stufenweise steigenden Sequenz. Beispiel d nimmt als Baustein dieser Sequenz die Clausula Perfecta V-I und sequenziert diese eine Sekunde höher. Zwischen diesen Sequenzgliedern liegt ein artikulatorisches Komma, ein sequenzielles Atemzeichen.

Beispiel e überbrückt dieses Komma durch einen Sekundakkord. Diesen Sekundakkord betrachten wir nun wie unter einem Mikroskop.



Beispiel a zeigt im Prinzip den Tristanakkord, aber noch ohne die chromatische Folie dis und gis über dem Sekundakkord. Die Beispiele b und c bauen diese chromatische Folie nach und nach auf. Beispiel b nimmt zunächst die halbtönige Diskantklausel dis-e mit hinein. Diese Konstellation ist, wenn man so will, eine „Zwischenstation“: sie liegt zwischen dem diatonisch-sequenziellen Enjambement (Beispiel a) und dem eigentlichen Tristanakkord (Beispiel c). Das betrifft auch die geschichtliche Einordnung. Der Sekundakkord ist aus der Sequenz gewonnen und daher das älteste Phänomen. Der Sekundakkord mit dis-e (Bezifferung 6#) taucht bei zum Beispiel bei Robert Schumann auf, in dem Lied „Am leuchtenden Sommermorgen“ aus dem Zyklus „Dichterliebe“. Diesem Lied sind wir schon mehrfach begegnet, denn es ist tatsächlich wie kaum ein anderes dazu geeignet, Kategorien romantischer Harmonik auf kleinem Raum zu vereinen und in den Dienst dieses wunderschönen Textes von Heinrich Heine zu stellen.

langsamer

schau'n mit-lei - dig mich an: "Sei un - srer Schwes - ter nicht bö - se

pp

6#
4
2

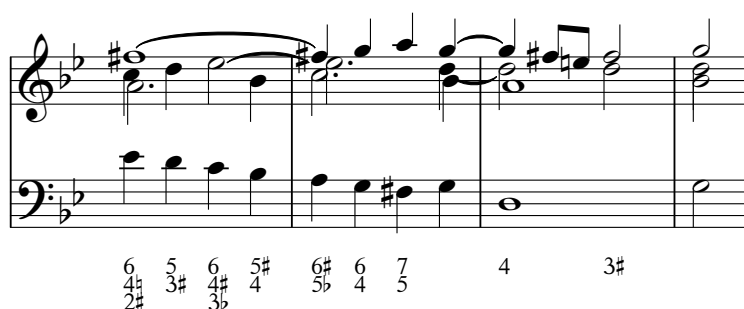
3#

Die Blumen sprechen zu dem Wanderer in anderen tonartlichen Sphären als es dieser tut. Wir erinnern uns, daß bei der ersten Stelle („Es flüstern und sprechen die Blumen“) Ces-Dur (enharmonisch H-Dur) als neapolitanische Ebene die Tonart der Blumen war. Hier ist es G-Dur. Der Durchgangs-Sekundakkord 2/4/6# ist in Takt 2,3 gedehnt, wie auch die folgende G-Dur-Stelle mit der Anweisung „langsamer“ explizit gedehnt erscheint. Wenn wir uns für die sequenzielle, „kantonale Herkunft“ dieser Stelle sensibilisieren, dann müßte nun c-moll folgen. G-Dur wäre dann dominantisch, Penultima der Bassizans nach G. Schumann verharret aber in G-Dur. G-Dur verliert seine strukturelle Bedeutung innerhalb der Sequenz und erstarrt zur Lichttonart des Sommergartens.

Beispiel c: Als letztes chromatisches Akzidens gesellt sich zu der Bezifferung 6# die Bezifferung 2#. Das bedeutet, daß immer mehr von dem Zielakkord E-Dur in den Sekundakkord

davor hinüberreicht. Gis ist eine vorausnehmende Überbindung, eine *antizipierende Ligatur*. Stellen wir uns für einen Moment die Kombination Gis und D im Sekundakkord vor. Sie wäre die klassische Tertiärbezifferung in der rechten Spalte, die Vorhaltsbezifferung zum Dominantseptakkord 3#/5/7. Mit diesen Akzidentien würden wir kaum einen „Harmoniewechsel“ wahrnehmen, denn es ist nur der Baß, der den Ton E „verspätet“ über die phrygische Tenorizans F-E erreicht; die Oberstimmen bleiben liegen. Die Tatsache aber, daß Dis und Gis zusammentreffen, macht diesen Akkord spannend. Denn jetzt beginnt der Klang zu vibrieren und sich auf sein Ziel E-Dur auszurichten. Bemerkenswert ist, daß beide Akzidentien eine verschiedene *Zeitdimension* haben; das ist es, was den Tristanakkord grundsätzlich ausmacht. Dis hat seine Ultima noch nicht erreicht, ist also *zu spät*. Gis *antizipiert* seine Ultima, er erreicht sie also zu früh. Diese zeitlichen Vektoren dieser beiden Töne weisen also in verschiedene Richtungen. So eröffnet sich uns in dem Tristanakkord eine historische Dimension, und das nicht nur mit Blick auf seine Generalbaß-Wurzeln. Denn die beiden Zeitvektoren, von denen eben die Rede war, werden ihrem Wesen nach von Christoph Bernhard referiert. In seinem Sinne wäre die Diskantklausel dis-e eine *Quaesitio notae*,¹⁶ das übergebundene Gis hingegen eine *Anticipatio notae*.¹⁷

Rufen wir uns nun noch einmal die tertiäre Komplettzirkulation in Erinnerung:



Am oberen Rand der Skalenbewegung (Baßschritt es-d, gegenläufig c-d im Alt) besteht der Durchgangs- oder „Umspielakkord“ in der Bezifferung 3/5 über dem Baßton d. Dessen Penultima ist der *Tristanakkord*. Am unteren Rand (Baßschritt a-g, gegenläufig fis-g im Sopran) wird die Bezifferung 6/4 über dem Baßton g umspielt. Dessen Penultima ist der *übermäßige Quintsextakkord*.

¹⁶ Christoph Bernhard, Tractatus, Cap. 33; entscheidend ist für unseren Zusammenhang der Passus, in dem davon die Rede ist, daß „gleichsam die folgende Note gesucht wird“.

¹⁷ Christoph Bernhard, Tractatus, Cap. 23: „*Anticipatio Notae* ist, wenn eine Stimme die im nächsten höheren oder tieferen Intervallo folgende Note eher anfänget, als eigentlich der natürliche Satz leiden wolle.“

Bei einer fallenden tertiären Kompletzzirkulation liegt am oberen Rand, über der Quinte des Modus, der Tristanakkord. Am unteren Rand, über dem Grundton des Modus, liegt der übermäßige Quintsextakkord.

Bei diesen leitereigenen Akzidentien (es, fis) entsteht in beiden Fällen ein verminderter Septakkord. Der verminderte Septakkord ist also zweideutig: Wenn die Tenorklausel im Baß halbtönig und die entsprechende Diskantklausel in einer der Oberstimmen ganztönig ist, so erhalten wir den Tristanakkord. Wenn umgekehrt die Tenorklausel im Baß ganztönig, die entsprechende Diskantklausel in einer der Oberstimmen halbtönig ist, so erhalten wir den übermäßigen Quintsextakkord. Der Tristanakkord und der übermäßige Quintsextakkord verhalten sich also dualistisch zueinander. Wo liegt die ganztönige Klausel? - das ist die Frage, die darüber entscheidet, ob wir den Tristanakkord oder den übermäßigen Quintsextakkord erhalten.

Es ergibt sich nun die naheliegende Möglichkeit, beide ganztönigen Schritte halbtönig zu verschärfen:

Tristanakkord		Übermäßiger Quintsextakkord	
$\frac{6\sharp}{4\sharp}$ $\frac{2\sharp}{2\sharp}$	$3\sharp$	$\frac{6\sharp}{5\flat}$	$\frac{6}{4}$

Beim Tristanakkord wird d-e wird zu dis-e; Beim übermäßigen Quintsextakkord wird fis-e wird zu f-e. Über der phrygischen Tenorizans f-e installiert sich entweder der Tristanakkord mit dem Ziel 3/5 über E, oder der übermäßige Quintsextakkord mit dem Ziel 6/4 über E.

Am Klavier ist dieser Vorgang leicht zu „begreifen“, da er symmetrisch ist. Greift man einen beliebigen verminderten Septakkord, so „sucht“ der Baß die fallende Sekunde. Diese kann entweder groß oder klein sein und erreicht ihren jeweiligen Zielton. Die jeweilige Untersekunde zu ihm liegt in einer der Stimmen der rechten Hand und erreicht diesen in Gegenbewegung. Je nachdem, wo die große Sekunde liegt, verschärfen wir diese halbtönig.

Tristanakkord		Übermäßiger Quintsextakkord	
$\frac{6}{4\sharp}$ $\frac{2\sharp}{2\sharp}$	$3\sharp$	$\frac{6\sharp}{5\flat}$	$\frac{6}{4}$

Im vorigen Beispiel ist die Ultima gegeben und die Penultima paßt sich an. In diesem Beispiel ist es umgekehrt: die Penultima ist gleich und die Ultima paßt sich an. Da beim übermäßigen Quintsextakkord der Baß eine große Sekunde fällt, kommt der Baßton eine kleine Sekunde tiefer auf Dis heraus. Die Einfachheit der Tastensymmetrie erschließt sich in unserem Notationssystem nicht, denn dieses ist auf nicht-äquidistanter Diatonik aufgebaut. Ist aber eine Bewegung äquidistant-symmetrisch wie diese hier, so ist die notwendige enharmonische Notation scheinbar unangemessen kompliziert, aber notwendig.

Beide Verbindungen sind sequenzierbar, und es ist zu erwarten, daß sich auch diese Sequenzen axialsymmetrisch verhalten, im Sinne eines horizontalen Spiegels. Die Sequenz des übermäßigen Quintsextakkordes ist als *Hexentreppe* oder *Teufelsmühle* vertraut:

c-moll a-moll fis-moll dis-moll c-moll

$6\sharp$ 6 7 $5\flat$...

Die Textur entspricht der diatonischen Kompletzzirkulation und erwächst aus ihr: Die linke Hand fällt chromatisch, die chromatische Gegenläufigkeit wechselt zwischen den drei Oberstimmen ab. Die Notation im 3er-Takt liegt nahe, aber natürlich gibt es in der musikalischen Literatur auch genügend Beispiele im geraden Takt. Der 3er-Takt ist ein Pädagogikum insofern, da die 2. Zählzeit in der Mitte des Taktes von den zwei Umspielungen umrahmt wird - der tertiären Tenorizans und der tertiären Cantizans. Dieser umspielte Quartsextakkord fällt im Kleinterzzirkel taktweise abwärts (siehe auch die Eintragungen über den Takten).

Hier nun die gespiegelte Hexentreppe. Sie sequenziert den Tristanakkord:

c-moll es-moll ges-moll a-moll c-moll

$6\sharp$ $4\sharp$ $2\sharp$ 5 3 6 $6\sharp$ $5\flat$ 6 $6\sharp$ $5\flat$ $7\flat$ 6 $7\flat$ $6\sharp$ $4\sharp$ $2\sharp$ 5 3 6 $6\sharp$ $5\flat$ 6 $6\sharp$ $5\flat$

es-moll a-moll fis-moll dis-moll c-moll

$7\flat$ 6 $7\flat$

Da der Tristanakkord die kontrapunktische Spiegelung des übermäßigen Quintsextakkordes ist, muß die gesamte Anlage der Sequenz, deren melodische *Fläche* also, gespiegelt sein. Im Sopran steigt die chromatische Linie, (vorher war es der Baß, der chromatisch fiel,) die gegenläufige Umspielung alterniert zwischen den drei Unterstimmen (vorher tat sie das zwischen den drei Oberstimmen). Der umspielte Akkord ist hier 3/5 (vorher 6/4) und sitzt, wie oben, in der Taktmitte auf der 2. Zählzeit. Die Bezifferung finde ich hochinteressant, da auch sie im Grunde eine *gespiegelte Bezifferung* ist, denn der Baß ist eigentlich und ursprünglich ein Satz Sopran und der Sopran ein Baß. Was mich fast verwundert ist, daß die Bezifferung dennoch logisch ist und in das historisch tradierte System paßt. Sie bildet dreitaktige Einheiten, da erst nach drei Takten sich die ursprüngliche Lage wieder einstellt. Anders als gewohnt ist bei einer vollständigen Spiegelung, beim *vierfachen Kontrapunkt*, die Anordnung der Stimmen, also die Lage für die Bezifferung entscheidend, denn sie bestimmt, welche Stimme im Baß liegt. Betrachten wir die Chiffren genauer. Sie beginnen mit der Tristanakkordbezifferung 2#/4#/6#, die, wie wir gesehen haben, eine chromatische Verschärfung der tertiären Bassianz 2#/4/6 ist. G-Dur ist also Penultima von c-moll. Wie ist nun die Bezifferung 3b/4#/6 auf der 3. Zeit zu verstehen? Bedenken wir, daß ein wesentliches Merkmal des Tristanakkordes die hochalterierte Sexte ist (im obigen Beispiel Fis im Sopran). Dieses Fis wandert nun in den Baß. Befreien wir gedanklich den Akkord von diesem Vorzeichen, so erhalten wir die Töne as/d/h über dem Baßton f - und das ist in der Tat 3b/4# statt 2/4#! Wir haben also die Spalte gewechselt, denn der Terzquartakkord ist hier Tertiärbezifferung zum sekundären Sekundakkord, der (als Altizans-Bezifferung) zum c-moll Sextakkord führen müsste. Nun hat das Fis auf der Zählzeit drei noch keine Abwärtstendenz, noch nicht; doch das soll sich auf der nächsten Eins ändern: Und tatsächlich, hier erscheint der descendente Terzquartakkord, entweder als tertiärer Vorhalt zum Sekundakkord (durch das A nunmehr in C-Dur), oder als sekundäre Tenorizans nach E-Dur mit Ziel a-moll. So könnte der Satz sich aus der Sequenz verabschieden. Doch die Sequenz geht weiter. Denn der Ton H im Tenor ist enharmonisch Ces, und so sind wir kadenziell im tritonuserfernten es-moll. Diese „lokale Tonika“ bestimmt die Bezifferung dieses Taktes. Und jetzt geschieht das Faszinosum: die Tristanakkord-Sequenz leiht sich die Bezifferung 5b/6# aus der ursprünglichen Hexentreppe und löst sie nach 6/4 auf. Da der Baßton liegenbleibt und die Oberstimmen einander tauschen, bleibt hier die Bezifferung auf der 3. Zählzeit erhalten: 5b/6#. Im dritten Takt ist das d im Alt eigentlich als eses zu lesen. So entsteht die einfache Patiensbezifferung 7-6, wobei die 7 noch die Quinte dazu erhält. Beide umspielen die Sexte Des. Ab jetzt beginnt der dreitaktige Bezifferungszyklus von Neuem.

Der Dualismus von Tristanakkord und übermäßigem Quintsextakkord läßt sich also auf ein recht einfaches Phänomen zurückführen: das der asymmetrischen Umspielung von Tenor- und Diskantklausel, ausgehend vom verminderten Septakkord. Diese asymmetrische Umspielung ist in der tertiären Kompletzzirkulation angelegt und führt dazu, daß entweder der Grundakkord oder der Quartsextakkord umspielt werden. Verschärfen wir den jeweils ganztönigen Schritt so erhalten wir den Tristanakkord oder den übermäßigen Quartsextakkord. Beide können real sequenziert werden und führen so zu zwei spiegelsymmetrischen Ausformungen der Hexentreppe.

Der Tristanakkord ist also, melodisch und kontrapunktisch betrachtet, nicht der „Problemmakkord“, als der er seit seiner Entstehung vor über 160 Jahren immer wieder betrachtet wird. Warum empfinden wir ihn, womöglich zurecht, als Paradigma einer tonalen Krisensituation, wie es Ernst Kurth¹⁸ formuliert? An seiner kontrapunktischen Funktion kann es nicht liegen, denke ich - die ist klar, viel klarer als manche diatonische Verbindung bei Haßler oder Palestrina

Ich glaube, daß der Grund darin liegt, daß der melodische Zusammenhang, in dem der Akkord ursprünglich verortet ist aus dem er sich herleitet, zu Beginn des Tristan überhaupt nicht vorhanden ist. Der melodische Zusammenhang ist sozusagen „imaginär“. Es ist die Instanz unserer Vorstellung, die die melodische Fläche ergänzen kann. Aber das ist schwer, denn das Vorspiel zum ersten Akt beginnt zunächst einstimmig mit einer *Exclamatio*,¹⁹ der kleinen Sext a-f.



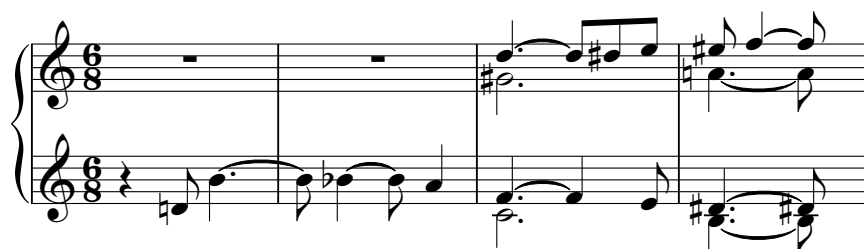
Danach steht sofort die Uhr still. Der Akkord erhält eine auskomponierte Fermate und tritt so aus der metrischen Zeit heraus. Gleichzeitig ist er in keinen melodischen Kontext gestellt, der ihn dem Ohr unmittelbar kontrapunktisch verständlich machen könnte. Die strebigen Ak-

¹⁸ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern 1920

¹⁹ Johann Walter, *„Musicalisches Lexicon“* (1732): „Exclamatio ist eine rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausrufet; welches in der Music gar füglich durch die aufwärts springende Sextam minorem geschehen kann.“

zidentien 2# und 6# bringen ihn in einen Zustand melodischer Vibration. Seine Fortführungsmöglichkeiten sind noch potenzialiter, seine Bewegungsenergie ist kinetisch und noch nicht freigegeben. In dem Akkord rotiert die Bewegung und verwandelt sich in ein Parameter, das wir *Farbe* nennen können. Das geht aber nur, indem Wagner die Zeit dehnt und so für einen kleinen Moment, der aber entscheidend ist, die Fortführung aufhebt, mindestens aber verzögert. Die Auflösung fällt dann von dem Akkord ab wie schwerer Schnee vom dünnen Ast einer Weide. Das ist kein metrischer, sondern kinetischer, körperlicher, tänzerischer Vorgang. Dieser Lösungsvorgang an sich ist kein Problem mehr, mit ihm fällt die Mehrdeutigkeit von dem Akkord ab. Er findet seine melodische Bestimmung in der naheliegendsten Fortführung, der Zirkulation nach E-Dur. Die Oberstimme ist heteroleptisch und erzeugt so eine Gegenbewegung zur fallenden Linie, wie sie in Takt 1 die Exclamatio der steigenden kleinen Sexte stufenweise fallend ausgleicht. Diese Heterolepsis verbindet das Gis im Sopran mit dem H im Tenor. Dadurch, daß das H im zweiten Takt verzögert erscheint (ais-h), etabliert Wagner eine Seufzerfigur, die für den weiteren Fortgang des Vorspiels zum Konstituens werden wird. Erst die Occulta Takt 16/17 Bringt das schwingende Pendel der metrischen Zeit in Gang. Es ist der Seufzer, der diese Stelle gleichzeitig herleitet und hinauszögert (Takt 14/15).

Interessant sind nun die Takte 8-11.



Zunächst zur Exclamatio. In der ersten Phrase (Takt 1) strebt die kleine Sexte f zur Quinte von a-moll, dem Ton e, und deren Diskantklausel-Penultima dis. Die kleine Sexte ist, wie im alten Stil, das *Supersemitonium modi*, der Leitton von oben in die Quinte. Die Quinte e wird also zunächst sukzessiv umspielt. Indem die fallende Linie dis erreicht, kontrahiert die Umspielung in der Simultanität des Tristanakkordes: f und dis erklingen gemeinsam.

In der zweiten Phrase (Takt 5-7) wird das steigende Intervall gedehnt: die kleine Sexte wird (notiert) zur großen. Das heißt, daß die kleine Sexte, als Supersemitonium strebig, nun *selbst* leittönig von oben erreicht wird (notiert gis-g, eigentlich as-g). Was wir hören, ist *Strebigkeit zur Strebigkeit*, ein viel differenzierterer Vorgang als der letztlich nichtssagende Begriff der „Chromatik“ oder (noch langweiliger) der „chromatischen Skala“.

Die dritte Phrase ist oben abgebildet. Sie ist nicht nur intervallisch gedehnt, sondern auch metrisch, indem jetzt beide Leittöne (Leitton zur kleinen Sext und Leitton zur Quint) aufeinanderfolgen, sozusagen als „Summe“ der beiden Phrasen zuvor: erst Ces-B (notiert H-B), dann B-A, und schließlich A-Gis. Um den Ton Gis herum gruppiert sich nun ein Akkord, der eine eigenartige Eigenschaft besitzt: er klingt wie der Tristanakkord, *ist es aber nicht*. Das erkennt man allein schon daran, daß zwischen Baß und Tenor eine reine Quart erklingt und kein Tritonus.

Was ist das nun für ein Akkord? Dazu folgende Synopsis:

The image contains three musical staves, each with a treble and bass clef, labeled 'a', 'b', and 'c'. They are in 6/8 time. Staff 'a' shows a sequence of notes in the right hand (C, B, A, G#) and a corresponding bass line. Staff 'b' shows a different voicing with a whole note in the right hand and a half note in the bass. Staff 'c' shows the original Wagnerian version with a specific voicing of the Tristan chord.

Im unteren System (Beispiel c) zeige ich die originale Version Wagners. Sie ist auf die Ultima H-Dur mit Septime ausgerichtet, den Dominantseptakkord von e-moll. Beispiel b darüber endet auch in H-Dur-Septakkord, die einstimmige Linie zuvor entspricht jedoch dem 1. Takt. Hätte Wagner diesen wörtlich sequenziert, so hätte sie also mit dem Ton e ansetzen müssen, um sich dann zum Supersemitonium c aufzuschwingen. Im 3. Takt des Beispiels b habe ich dann auch den Tristanakkord wörtlich sequenziert. Die ganze Anfangsphase wäre so eine Quinte aufwärts transponiert. Beispiel a zeigt, wie der Satz ausgesehen hätte, wenn Wagner statt des Akkordes in Beispiel c den originären Tristanakkord genommen hätte. Unter den Zielton der fallenden Linie (gis im Alt) hätte sich ein b im Baß setzen müssen, als Basis für

den Tristanakkord und der folgenden phrygischen Wendung, die folgerichtig auf der Ultima A enden müsste. Offenkundig wollte Wagner die Ultima in den Takten 3, 7 und 11 terzweise steigend sequenzieren; also wäre eine Ultima auf A sequenziell inkonsequent.

So gesehen ist Beispiel c eine Summe aus a und b. Es vereint die einstimmige geweitete Linie aus a mit dem Tristanakkord aus b, der H-Dur als Ultima hat. Nur, daß Wagner diesen Akkord verändert. Diese Veränderung bewirkt, daß die Oberstimme im 3. Takt nicht auf dis ansetzt (wie in Beispiel b), sondern auf d (Beispiel c). Dadurch „gewinnt“ die Oberstimme einen Halbtonschritt mehr und kann die metrische Dehnung der einstimmigen Initiale spiegeln. Doch noch einmal die Frage: Was ist das für ein Akkord?

Wenn man es sich einfach macht, so kann man sagen, daß der Tristanakkord als „Material“ ein halbverminderter Septakkord ist. Und den bringt auch Beispiel c, nur in einer anderen Umkehrung oder Position. Viel interessanter ist es, der Frage nachzugehen, welche kontrapunktische Einordnung die Variante c zuläßt:

The image displays three musical examples, labeled b, c, and d, in 6/8 time. Each example consists of a grand staff with a treble and bass clef.

- Example b:** Shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a half rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a half rest in the first measure, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The second measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The third measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The fourth measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.
- Example c:** Shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a half rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a half rest in the first measure, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The second measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The third measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The fourth measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.
- Example d:** Shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a half rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a half rest in the first measure, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The second measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The third measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The fourth measure shows a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

Beispiel d zeigt noch einmal die tertiäre Auflösungsvariante des Sekundakkordes. Die Mittelstimmen (fis und a) sind Tenorklausel- und Diskantklausel- Penultima nach g, die die Bezifferung 6 auf der Ultima erzeugen würden. Beide Stimmen werden imperfiziert, sind also erzwungene Ligaturen. Die Oberstimme (diatonische Folie d-d oder dis-dis) ist eine natürliche Ligatur, deren Wurzel die Altklausel ist. Wie gesehen, ist diese Auflösungsvariante des Se-

kundakkordes Tertiärbezeichnung 2/4/6 statt 7/5 in der Spalte Bassizans. Würden wir eine Auflösung zum Sextakkord über g erwarten, wäre der Sekundakkord Sekundärbezeichnung einer Altizans und die Bezeichnung 5/7 Tertiärbezeichnung einer Cantizans. Dann aber müsste die Lesart des Sekundakkordes in Beispiel c enharmonisch geändert werden: das notierte gis würde zum as. Vergleichen wir diesen Akkord mit dem originären Tristanakkord. Beide hätten dann die gleiche *diatonische Bezeichnung*! Beide wären dann Sekundakkorde mit der Bezeichnung 2/4/6. Nur die chromatische Folie wäre verschieden: Beispiel b: c-fis-ais-dis; Beispiel c: c-f-as-d. Jenes wäre eine hochchromatische Variante des Sekundakkordes, dieses eine tiefchromatische. Der musikalische Parameter der Chromatik greift hier als bestimmendes Ereignis in Satz ein. Dieses nicht nur, um melodische Strebigkeiten innerhalb des Akkordes zu verstärken, sondern um dem Klang einen Farbwert oder verschiedene Farbwerte zuzuweisen.

Dem einen oder anderen mag die These widerstreben, daß die Mittelstimme des Beispiels c einen chromatischen Schritt as-a anstelle der notierten leittönigen Bewegung gis-a macht. Auch mir ist nicht wohl bei der Sache. Die leittönige Einkadenzierung gis-a scheint mir melodisch sinnfälliger zu sein als die chromatische Aufhellung as-a. Und dennoch können wir auch mit dieser Antithese eine Verbindung zu bereits bekannten kontrapunktischen Bezeichnungszusammenhängen knüpfen. Mit gis erhalten wir nämlich die Bezeichnung 4/5#, und der sind wir schon einmal begegnet, nämlich im Zusammenhang der tertiären Komplettzirkulation, aus der wir ja auch den Tristanakkord in der Originalgestalt hergeleitet haben:



Der Tristanakkord sitzt am oberen Rand der Zirkulation (Baß: es-d). Seine Spiegelung in Form des übermäßigen Quintsextakkordes sitzt am unteren Rand der Zirkulation (Baß: a-g).

Die Bezifferung 4/5# sitzt in der Mitte (Baß: c-b). Und das entspricht der Notation in der dritten Phrase Vorspiels, kurz vor dem trugschlüssigen Orchestertutti.²⁰

Rückblick: Der Tristanakkord ist ein Ausschnitt aus einer einfachen melodischen Fläche: Er umkreist die Quinte einer Tonart mit der Bezifferung 2#/4#. Somit erscheint er in der Spalte „Bassizans“ als Tertiärbezifferung 2#/4# statt 7. Seine vornehmliche Eigenschaft ist es, die Quinte (in diesem Fall e) in leittöniger Gegenbewegung zu erreichen: Tenor- und Diskantklausel sind halbtönig. Da gis und h liegenbleiben, ist die Diskantklausel dis-e (und mit ihr die Bezifferung 6#) seine besondere Spezialität.

Die historische Entwicklung dieses Akkordes fügt der Zirkulation zwei weitere modellhafte Melodieflächen hinzu. Die eine besteht aus einer einfachen, stufenweise steigenden Sequenz, deren Baustein die Perfecta ist (d-g/e-a). Überbrücken wir das artikulatorische Komma (g-e) mit einem Sekundakkord (G-Dur mit f im Baß), so ist grundsätzlich der Tristanakkord gewonnen. Es hilft die Vorstellung, daß ein Vergrößerungsglas auf diesem an sich flüchtigen Durchgangs-Sekundakkord liegt. Es ist Robert Schumann, der in seinem Lied „Am leuchtenden Sommermorgen“ diesen Vergrößerungseffekt mit zwei musikalischen Mitteln erreicht: *der Dehnung der Zeit* und der *Leittönigkeit*. Im Vergleich zu Wagner gibt es immerhin noch einen melodischen Zusammenhang: Der Ausgangsakkord (bei Schumann B-Dur) und der Zielakkord (G-Dur) sind klar. Die Diskantklausel-Penultima fis über dem Sekundakkord über as erreicht g leittönig. Die Bezifferung 2/4#/6# ist also etabliert. Bei Wagner tritt noch die Bezifferung 2# hinzu. Beide Chiffrierungen, 2# und 4#, sind *vorausnehmende Überbindungen* des Zielakkordes. 6# ist eine *leittönige Überbindung*. Der Tristanakkord hat also *2 vorausnehmende Überbindungen und eine leittönige Überbindung*. Das wäre dem Ohr unmittelbar verständlich, wenn Wagner nicht die musikalische Zeit noch mehr dehnen würde, als es Schumann tut. Der Akkord *tritt aus der Zeit*, noch bevor das Stück richtig begonnen

²⁰ Ernst Kurth verweist in seiner Abhandlung über den Tristan auf die vordringlich melodische Funktion des Akkordes, stellt diese aber nicht in einen rein kontrapunktischen, sondern in einen philosophischen und psychologischen Zusammenhang. In seinem berühmt gewordenen Satz: „Der Klang ist tot; was in ihm lebt, ist der *Wille zum Klang*.“ (a.a.O., S. 4) importiert er in sein exegetisches System die wichtigste Entität Arthur Schopenhauers, den *Willen*, und bringt sie in Verbindung mit dem Urtopos einer Bewegungslehre, die „psychische Empfindungsenergien“ und „psychische Kräftevorgänge“ durch musikalische Spannungen entäußert. „Die Urform musikalischer Willensregung aber sind psychische Spannungen, die nach Auslösung in Bewegung drängen; alles musikalische Geschehen beruht in Bewegungsvorgängen und ihrer inneren Dynamik. (...) Die musikalische Energie verdichtet sich zur ersten Deutlichkeit in der Form oder wenigstens zunächst der *Empfindung* von Bewegungsvorgängen. Die Musik ist keine *Spiegelung der Natur*, sondern das *Erlebnis* ihrer rätselhaften Energien *in uns*.“ (a.a.O.).

hat. Zu der zeitlichen Vergrößerungsblase tritt die Tatsache, daß der Akkord in keinen melodischen Zusammenhang eingebettet ist. *Das* ist das eigentliche „Problem“ dieses Akkordes.

Und es gibt noch ein zweites. Denn nehmen wir an, daß er tatsächlich eine *tertiäre Bassizans* ist, dann dürften wir die Auflösung nach E-Dur (mit 7) nicht als Harmoniewechsel wahrnehmen. Durch die erhöhte Sexte dis aber ist für mich gerade dieser Gang beispielhaft für eine angestaute Energie, die in der ametrischen Fermate anwächst und deren Auflösung von ihr abfällt.

Nachwort: Harmonielehre oder Kontrapunkt?

Die Lehre von den Klauseln als ein Katalog melodischer Schlussformeln ist im Kern einfach. In der Regel wird sie unterstützend herangezogen, wenn es darum geht, in einem kontrapunktischen Satz die kadenziellen Phrasenenden zu ordnen oder, in einem akkordischen Satz, dominantische oder subdominantische Verbindungen in ihrer melodischen Qualität zu beschreiben. Sie wird zum Pädagogikum, lenkt sie doch die Aufmerksamkeit auf die Einzelstimmen, deren Schönheit sich vor der Richtigkeit von Akkordverbindungen zu einem eigenständigen musikalischen Ereignis promoviert.

Ich bin der hoffentlich nicht unberechtigten Hoffnung, bis hierhin deutlich gemacht zu haben, daß ich diesem Segment musikalischer Unterweisung eine weit größere Bedeutung beimesse, als es der eng gesteckte historische Rahmen nahelegt. Im Grunde beschreibt die Klausellehre jenen musikalischen Erkenntnisraum, der geeignet ist, vertikale und horizontale Ansätze (Harmonielehre und Kontrapunkt) zu einem ganzheitlichen Bild zu verschmelzen, dessen struktureller Grund der Generalbaß ist. Die Bewegung des Basses bestimmt die Bezifferung, und die Bezifferung sagt dem Bass, wie er sich bewegt: ein faszinierender Pas-de-deux zwischen rechter und linker Hand, zwischen linearen Prinzipalstimmen und Fundament. Die Möglichkeiten, Erweiterungen und Verdichtungen fassen die Bezifferungskategorien auf einem „Bierdeckel“ zusammen. Sie bilden Veränderungen der Elementarklauseln ab, indem sie Ligaturzunahmen als erzwungene Ligaturen gegenüber natürlichen Ligaturen aufrufen und gleichzeitig das Phänomen des Simultandurchgangs in's Spiel bringen. Außerdem sind sie Wegweiser für eine Reise durch musikalische Epochen und Stile. So liegen Mozart, Wagner, Bach und Josquin in genau beschreibbaren Segmenten der Bezifferungstabelle. Sie sind die Grundlage dafür, weit auseinanderliegende musikalische Personal- oder Epochenstile in einen gemeinsamen Kontext zu stellen, das Verbindene also vor das Trennende zu stellen. Man

kann sogar sagen, daß die verschiedenen Ausformungen der Klausellehre in verschiedenen Zeitläuften sich gegenseitig beleuchten und erklären, da sie auseinander hervorgehen und so sich gegenseitig erklären - gewissermaßen durch ihre „evolutionäre Kompetenz“. Auf die Weise wird Josquin Lehrmeister für Brahms und, historisch krebsgängig, Bach Lehrmeister für Palestrina. Auch hier dreht sich der Teller und lässt die Dinge schließlich wie an einem Ort erscheinen, gespeist aus derselben elementaren melodischen Quelle.

So geht der Weg nun weiter, von der grundlegenden Klausellehre über die Bezifferungskategorien zum sequenziellen und kadenziellen Repertoire unserer tradierten Musik, wie es sich über mehrere hundert Jahre etabliert hat.