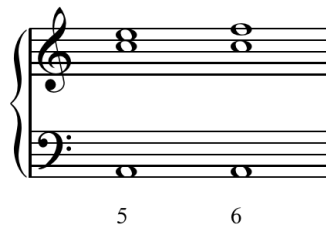


DER SEXTAKKORD
UND SEINE KONTRAPUNKTISCHE FUNKTION

Zur Erinnerung: wie wir bei den Grundklauseln gesehen haben, verändert der Baß seine Rolle nicht, egal, welche Chromatik im Spiel ist. Eine Tenorizans bleibt eine Tenorizans, ganz gleich, ob sie halbtönig oder ganztönig ist. Das heißt aber auch, daß die Penultima, der Sextakkord, immer den gleichen Ton im Baß hat, nämlich *den tiefsten*, daher den Grundton. Dieser wird nicht umgewidmet, je nachdem, wie die chromatische Situation ist. Die Akkordlehre geht bei der Bezifferung 3/5 zunächst davon aus, daß der Grundton des Akkordes im Baß liegt (z.B. c-e-g). Bei einem Sextakkord hat - mit der Bezifferung 3/6 -,liegt die Terz im Baß (z.B. c-e-a, die Terz von a-moll). Mit einer geeigneten chromatischen Folie wird die Bezifferung 3/5 die Terz im Baß annehmen (**cis**-e-g) und die Bezifferung 3/6 die Quinte (c-**es**-a, als verkürzter D7 nach B-Dur). In beiden Fällen fehlt der wichtigste Ton des Akkordes, der Grundton: im ersten Fall a, im zweiten Fall f.

Nun gibt es Umkehrungsphänomene, die musikalisch absolut begründet sind, und rein *gedankliche* Umkehrungen. Beides voneinander zu trennen ist nicht immer ganz leicht und dennoch nötig. Der Generalbaß und die Klausellehre folgen dem Ockham'schen Rasiermesser, indem sie den einfachsten Weg für wahr (oder zumindest für praktikabel) erkennen. Das heißt: Es gibt grundsätzlich zwei Möglichkeiten, einen konsonanten Akkord über einen Baßton zu „schichten“: mit *Terz und Quinte* und mit *Terz und Sexte*. Der Ton im Baß bleibt jedoch immer „Grundton“ in dem Sinne, daß er die Basis des kontrapunktischen Geschehens bleibt.



Beispiel 1

Das bedeutet, daß die Quinte durch die Sexte austauschbar ist, ohne daß wir den Baß zu einer Akkordterz umwidmen müssen. Ein Blick auf folgendes Beispiel von Chopin mag das verdeutlichen:

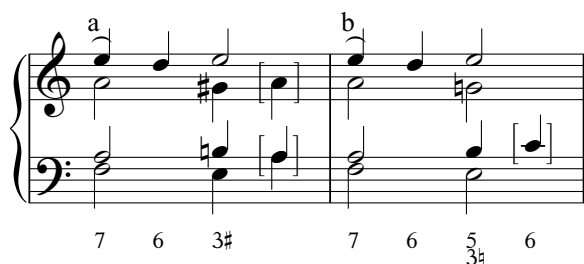


Beispiel 2: Chopin, 1. Scherzo h-moll aus op. 20, Seitensatz

H im Baß ist der Grundton. H-moll wird zuvor leittönig erreicht. Im 3. Takt des Beispiels setzt die rechte Hand auf der Sexte an. Diese ist nichts als oberer Leitton zur Quinte. Keineswegs also sollten wir einen G-Dur-Akkord annehmen, sondern einen h-moll-Akkord mit Sexte *statt* Quinte.

Diese Leittönigkeit sagt einiges aus, denn „Konsonanz“ bedeutet offenbar nicht in einem Atemzug, daß die Quinte oder Sexte stabil und gleichberechtigt seien. In Beispiel 1 sehen wir, daß e und f halbtönig zueinander stehen. Das impliziert ein *strebiges Verhältnis* zwischen diesen Tönen. Wäre e Leitton zu f, dann hätten wir einen tonartlichen Zusammenhang F-Dur. Der vermeindliche a-moll Dreiklang hätte dann tatsächlich eine Terz im Baß, genauer gesagt, die Skalenterz von F-Dur; im Sopran läge dann eine *eingefrorene Diskantklausel nach f*. Die Akkordquinte e wäre dann die 7. Stufe von F-Dur. Ich nenne das eine **strebige Quint**.

Das folgende Beispiel zeigt, daß es die *Mollterz* ist, die für die strebige Quinte verantwortlich ist:



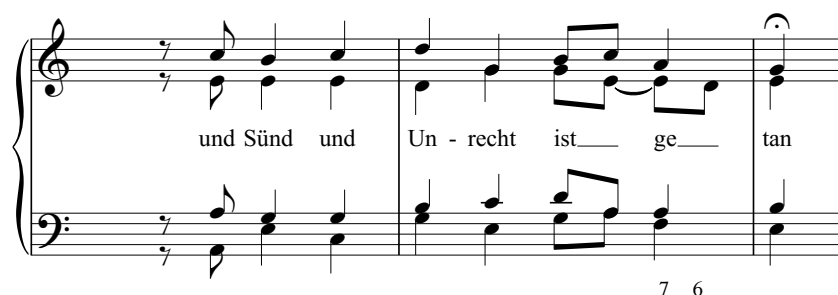
Beispiel 3

Beispiel 3a zeigt eine phrygische Tenorizans nach e. Tenorklausel im Baß, Diskantklausel im Sopran und die beiden Mixturen in den Mittelstimmen. Die Durterz gis auf der Ultima stabilisiert die Quinte h, da sie es ist, die die „Last der Leittönigkeit“ übernimmt. Der Alt wechselt also seine Rolle im kontrapunktischen Satz. Er wandelt sich von einer Tenorklausel-Mixtur

zu einer Diskantklausel-Penultima und wird so von einer Füllstimme zu einer Prinzipalstimme „aufgewertet“. So wird a-moll zur anvisierten Zielkadenz.

In Beispiel 3b hat die Ultima e eine Mollterz im Alt. Somit ist die Quinte h im Tenor dazu verurteilt, strebig zu sein. Sie strebt aufwärts in die Sexte c. Der Satz zieht also nach C-Dur.

A-moll und C-Dur bilden hier die beiden kadenziellen Fluchtpunkte, je nachdem, ob die Terz oder die Quinte strebig dynamisiert ist. Das ist der Grund, warum Glarean 1547 diese beiden Modi in den Kanon der Kirchentonarten übernommen hat, um diesen von acht auf zwölf Tonarten zu erweitern.¹ Er nannte sie äolisch (auf a) und ionisch (auf c). Beide erwachsen organisch aus dem Phrygischen, genauer gesagt aus der Strebigkeit der Quinte in die Sexte. Hier ein Beispiel einer phrygischen Tenorizans mit Mollterz auf der Ultima. Johann Walther, „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“, 4. Vers:



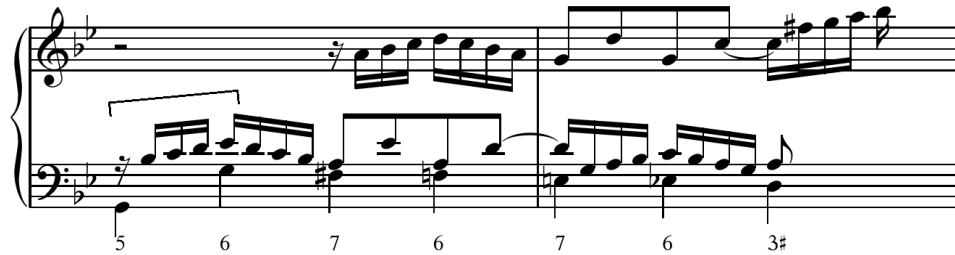
Beispiel 4: Johann Walther, „Aus tiefer Noth“, Kadenz des 4. Verses

Diese Stelle klingt für unsere heutigen Ohren ganz außergewöhnlich. Sie wirkt tonal schwebend, archaisch und überhaupt nicht naheliegend, so wie sie klänge, würden wir die Oberstimme als Tenorklausel nach g und nicht als Tenorklauselmixtur in die Mollterz über e führen. Mit anderen Worten: Eigentlich erwarten wir eine G-Dur Kadenz. Wenn wir genau hinhören, merken wir, wie subtil und doch bestimmt auf der Ultima e die Quinte h in die Sexte c strebt. Ein unruhiger, vibrierender Moment über einem vollkommen konsonanten Klang. Riemann nennt diesen Klang „Leittonwechselklang“, ein nachvollziehbarer Begriff: der Grundton wird durch seinen Leitton ausgewechselt; an die Stelle des c tritt das h.²

¹ Glarean, Dodekachordon, Basel 1547

² „Eine dritte Gattung schlußartiger Wirkungen entsteht, wenn anstatt der erwarteten Tonika eine scheinkonsonante stellvertretende Form derselben eintritt [...] die durch Einstellung des Leittons zur Prim statt der Prim entsteht.“ (Hugo Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, Hesse-Verlag, Berlin 1918, S. 80)

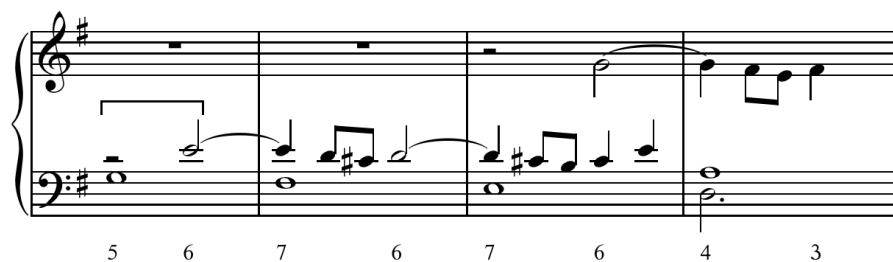
Kehren wir zurück zu unserem Ausgangsgedanken. Der Baß kann zusätzlich zur Terz entweder die Quinte *oder* die Sexte erhalten. Im 17. Jahrhundert sprach man von der **Capacitas Quintae** und der **Capacitas Sextae**, dem „Quintgehalt“ und dem „Sextgehalt“ eines Akkordes. Zum Beispiel:



Beispiel 5: Bach, Goldbergvariationen, Canone alla Settima

Es ist offensichtlich, daß das Stück auf Zählzeit 2 nicht etwa in Es-Dur mit Terz im Baß beginnt, sondern in g-moll, der Ausgangstonart, mit der Sexte statt der Quinte über dem Baß.: also mit der **Capacitas Sextae**. Ich sehe und höre keinen „Harmoniewechsel“ von g-moll nach Es Dur. Der Tenor *öffnet* von der Quinte in die Sexte über einem Baßton, der Grundton bleibt.

In der 22. Variation, die dem Septkanon folgt, wird das besonders deutlich...

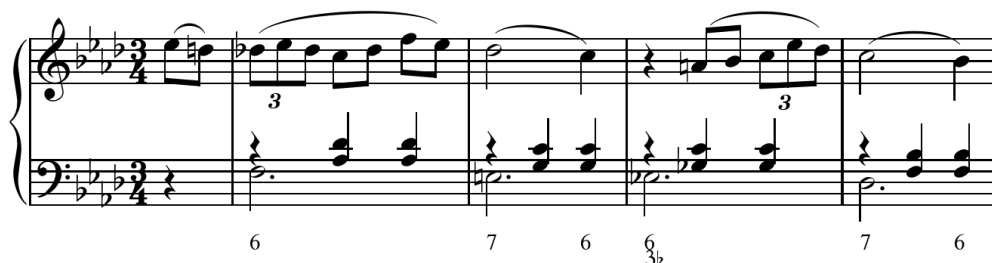


Beispiel 6: Bach, Goldbergvariationen, Variatio 22

Auch hier fängt das Stück nicht in e-moll an, sondern in *G-Dur mit Capacitas Sextae*. Der Baß bleibt Grundton. Das ist eine der schönsten Stellen im ganzen Zyklus: aus der kleinen Sexte des vorangehenden Septkanons (g-es) erhebt sich sich große Sext (g-e). Sie ist hell, wie eine tröstliche Klärung. Sie entsteht aus dem Abstieg der vorangegangenen Mollvariation und erschließt den Fortgang des Weges in G-Dur neu. Hier nimmt Bach den ungeheuren Abstieg der 25. Variation, der großen Mollvariation, vorweg, auf die der Zyklus unaufhaltsam zusteuert. *Auch* die folgende 26. Dur-Variation erhebt die große Terz und große Sexte in die Sphäre

einer Auferstehung. Dort, am Übergang von der 25. zur 26. Variation, beginnt der Sog des Schlusses, der Sog des Quodlibets. Das alles wird an der oben zitierten Passage vorausgenommen. Gleichzeitig aber werden wir uns später daran erinnern.

Bei Chopin finde ich häufig einen Anfang mit der Capacitas Sextae, etwa hier:



Beispiel 7: Chopin, Walzer op. 69 Nr.1, Anfang

Das Stück hat eigentlich keinen Anfang, wir gleiten gemeinsam mit Chopin hinein in eine Entwicklung, die bereits vor dem ersten Takt begonnen zu haben scheint. Das Stück ist einfach. Und doch würden wir es verkomplizieren, wenn wir es im ersten Takt einer tonartlichen Basis, einer „Tonika“ im klassischen Sinn, zuordnen wollten. Es beginnt mit der Capacitas Sextae auf f, mit kleiner Terz und kleiner Sext. Wohin die Reise geht, bleibt offen. Nehmen wir die vorangegangenen Beispiele Bachs als Erfahrung, so steht f-moll im Raum. Doch wird sich dieses f als sechste Stufe von As-Dur erweisen... Es ist plausibel: die Capacitas Sextae kann auf jedem Ton der Skala erscheinen - hier ist es die Sexte von As-Dur. Ebenso könnte es die erste Stufe von f-moll sein oder die dritte von Des-Dur, oder die vierte Stufe von c-moll, oder...

Alle diese Beispiele zeigen, daß der Baß sich stufenweise abwärts bewegt, nachdem die Capacitas Sextae installiert worden ist. Wie auch hier:



Beispiel 8: Chopin, Mazurka op. 17, Nr. 4, Anfang

Auch hier bewegt sich der Baß schrittweise nach unten. Die *Capacitas Sextae* ist von Beginn an da.

Diese Mazurka hat von allen Beispielen den wohl schwebendsten Beginn. Sie tastet, sie sucht. Zögerlicher ist die Fortschreitung als bei den Beispielen davor. Das kadenzielle Ziel ist uneindeutiger, offener. Warum? Einerseits ist wohl das harmonische Tempo der Grund. Die Metrik zerfließt. Vorher, bei den Beispielen Bachs, ist die Baßfortschreitung eindeutig an den Takt gebunden, ein Akkord pro Takt. Hier ist es ganz anders, der Satz ist statisch und gerät nur zögerlich in Fluß.

Doch es gibt noch einen anderen Grund. Die *Capacitas Sextae* ist hier gar nicht das Entscheidene, sondern die *Terz* in der Mittelstimme der linken Hand. Sie wird umspielt mit Sekund und Quart und ist dadurch als Mixtur zum Baß labil. Und dann der letzte Takt - das h in der Mittelstimme der linken Hand strebt doch nach oben, es möchte ins c als Diskantklausel. Dadurch würde ein 6/4 Akkord entstehen. Wie schon vorher der d-moll-Quartsextakkord in Takt 5; nur daß dort sich die Quarte in die Terz auflöst - während im letzten Takt die Terz die Quarte sucht, sie aber nicht findet. Eine instabile, strebige Terz. Dieses Spiel mit eindeutig-uneindeutiger Bewegung um die Terz herum, umrahmt vom Baß und dessen *Capacitas Sextae* ist faszinierend.

Die Sexte über dem Baß scheint zu provozieren, daß der Baß stufenweise fällt. Zumindest aber gibt sie ihm die Möglichkeit, das zu tun. Sie verleiht ihm melodische Dynamik, die sich tatsächlich in wirklicher Bewegung entfalten kann oder vielleicht auch nur potenzialiter bleibt. Wie dem auch sei: Die *Capacitas Sextae* bewegt den Baß. Der Zusammenhang ist einfach, und die Antwort liegt in der *Klausellehre*:

Beispiel 9

Aus der Klausellehre ergibt sich *zwangsläufig*, daß ein Baßton, der die Bezifferung 6 erhält, sich *stufenweise fortbewegen muß*. In Beispiel 9a sehen wir eine *Tenorizans*: Tenorklausel im Baß, Diskantklausel in der Oberstimme, Tenorklauselmixtur im Alt. Die Mixtur erzeugt die Terz über dem Baß, die *Diskantklausel die Sext*. Da bei der Tenorizans der Baß - als

Tenorklausel - eine Sekunde fällt, heißt das aber auch mit einfacher Konsequenz, daß *bei der Bezifferung 6 der Baß eine Sekunde fällt*, und zwar in die Bezifferung 3/5. Das gilt ebenso für die phrygische Tenorizans (Beispiel 9b).

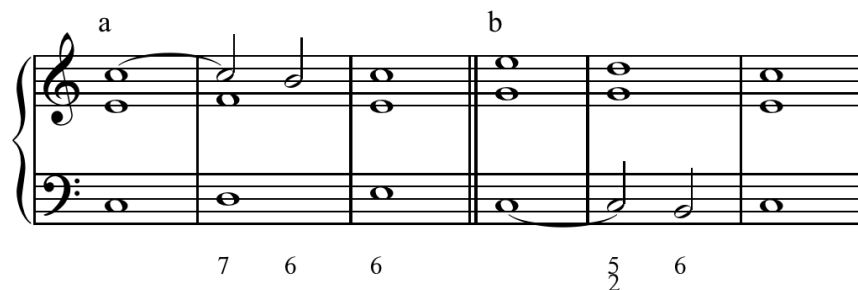
Beispiel 9c ruft in Erinnerung, was bei einer Cantizans passiert - Baßstimme ist Diskantklausel, Mittelstimme ist Altklausel mit Durchgang auf Halbeebene, Oberstimme ist Tenorklausel. Auch die Cantizans ist mit 6 auf der Penultima beziffert. Die Stimme, die dafür „verantwortlich“ ist, ist die Altklausel. Auch bei der phrygischen Cantizans, bei der die Diskantklausel ganz- und die Tenorklausel halbtönig ist, ist es nicht anders (Beispiel 9d). Die Folge ist hier: *die Bezifferung 6 provoziert einen stufenweise steigenden Baß*.

Also bleibt zusammenzufassen:

Nach der Capacitas Sextae, also der Bezifferung 6, steigt oder fällt der Baß stufenweise. Die Bezifferung 6 zwingt den Baß, sich stufenweise aufwärts oder abwärts zu bewegen. Durch die Bezifferung 6 erhält der Baß die *Möglichkeit* einer stufenweise Bewegung, steigend oder fallend.

Wie man es auch formuliert: das vertikale Ereignis 6 gibt den Impuls für die Bewegung des Basses. Die Capacitas Sextae ist gewissermaßen die melodische Würde des Akkordes.

Das gilt aufwärts wie abwärts. Auch die stufenweise Aufwärtsbewegung des Basses setzt voraus, daß auf der Penultima die Capacitas Sextae eingestellt ist. Entweder folgt eine Tenorizans, die in die Terz steigt (statt in den Grundton zu fallen), oder eine Cantizans, die den Grundton von unten erreicht:

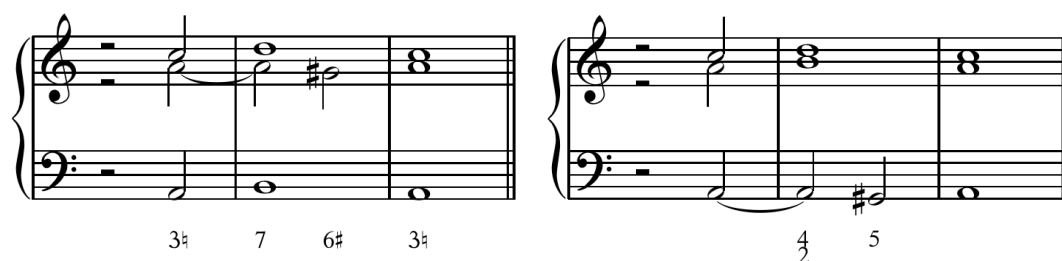


Beispiel 10

Beispiel 10a zeigt die *aszendente Tenorizans*. Sie steigt in die Terz der Ultima. Der Unterschied zur Cantizans ist der, daß die Ultima nicht mit 3/5 beziffert ist, sondern mit 6, denn es ist ja die Terz, die erreicht wird. Hier könnte eine weitere stufenweise Baßfortschreitung folgen: entweder als Cantizans nach f, dann erhielten wir einen Grundakkord auf der Ultima; oder als Tenorizans nach d mit f im Baß, dann wäre die Ultima mit 6 beziffert. Insgesamt entstünde dann ein kleiner Fauxbourdonsatz aufwärts.

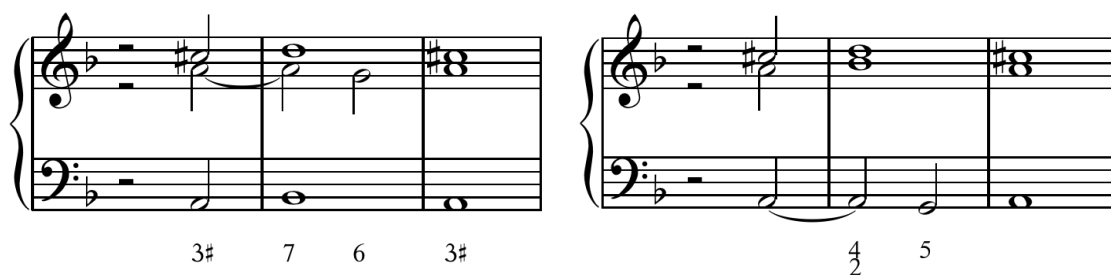
Beispiel 10b zeigt eine *Cantizans* mit Vorhalt. Der Baß auf der eins ist übergebunden und Patiens, die Oberstimme als Tenorklausel Agens. Die Bezifferung 2/5 entsteht und zwingt den Baß nach unten, stufenweise in die Bezifferung 6. Dieses ist die älteste Form des Sekundakkordes.

Zur Sekunde kann die Quinte hinzutreten oder die Quarte. Letzteres ist die modernere Form und die Grundlage unsereres Sekund-Quartsextakkordes, den die Akkordlehre als Umkehrung eines Septakkordes versteht. Dabei ist der Gedanke der Umkehrung (historisch gesehen) gar nicht so falsch. Nur ist er ursprünglich nicht als Akkordinversion, sondern als *doppelter Kontrapunkt* gemeint. In der Generalbaßschule von St. Lambert, Anfang des 18. Jahrhunderts, also 100 Jahre später als die italienischen Quellen mit 2/5, erscheint er als wörtliche Umkehrung der Tenorizans, also der Bezifferung 7-6. Entweder ganztönig...



Beispiel 11

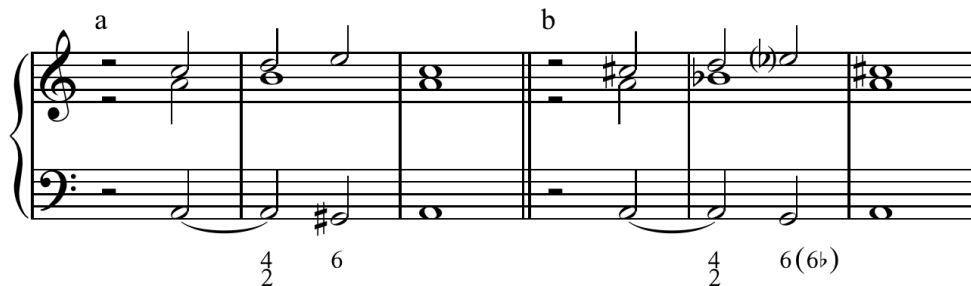
...oder halbtönig...



Beispiel 12

...in jedem der beiden Beispiele aber mit der Bezifferung 5 (und nicht 6!) auf der Penultima. Die Quarte ist hier eine Tenorklausel-Mixtur, wie auch schon bei der Tenorizans. Nichts verändert sich, alle Stimmen bleiben gleich, nur wechseln sie ihren Ort. Dadurch, daß die Diskantklausel in den Baß wandert, wandert auch die Quarte, die vorher noch zwischen Sopran und Alt lag, auch über den Baß. Hier liegt das Problem, denn die Quarte über dem Baß ist dissonant - deshalb sind Mittelstimmenquarten nicht umkehrbar.

Soll die Cantizans die Bezifferung 6 haben, mit Terzfall-Alt-klausel in der Oberstimme...



Beispiel 13

...so muß sich die Quarte des Sekundakkordes nach *oben* bewegen, *unabhängig* von der chromatischen Folie, im Authentischen (Beispiel 13a), wie Phrygischen (Beispiel 13b), und sogar mit neapolitanischer Sexte (ebenso 13b, Vorzeichen in Klammern). Wir sehen, daß der „Neapolitaner“ nichts weiter ist als die chromatische Folie einer Altklausel (Oberstimme e-c in Beispiel 13a, Oberstimme e-cis in Beispiel 13b, Oberstimme es-cis in Beispiel 13b).

Gemessen an der Tatsache, daß die Quarte normalerweise eine Dissonanz ist, die *vorbereitet* und nach *unten* aufgelöst werden muß, ist es verständlich, daß diese kontrapunktische Konstellation recht spät erscheint. Denn hier ist die Quart in der Bezifferung 2/4

- erstens *nicht vorbereitet*; die Oberstimme hängt sich an den Agens, also die Sekunde, die den Baß als Patiens nach unten zwingt.
- zweitens geht sie nach *oben* und nicht nach *unten*.

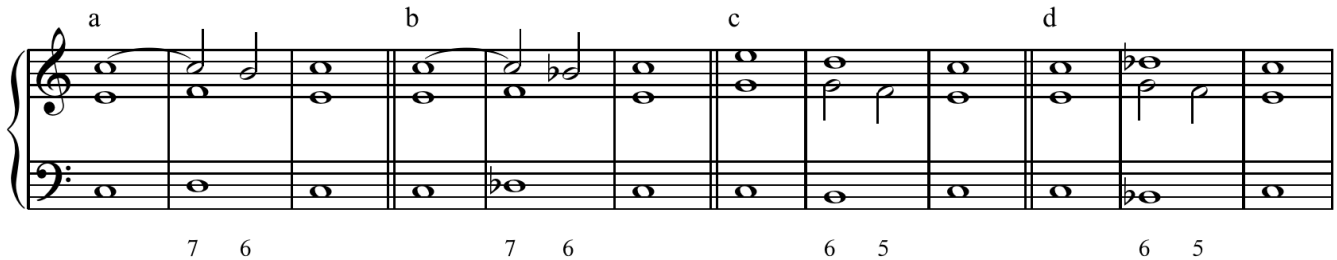
Also das Gegenteil von dem, wie die Quarte im strengen, alten Stil zu behandeln ist!

Der Sekundakkord hat die Bezifferung 2/5 in der älteren Form, und 2/4 in der jüngeren. Beide können die Antepenultima einer Cantizans sein.

Der Sekundakkord 2/5 wird nach 6 geführt. Der Baß geht dann als Cantizans nach oben.

Der Sekundakkord 2/4 wird nach 5 oder 6 geführt. Im zweiten Fall schreitet die Quarte des Sekundakkordes nach oben.

Noch einmal zurück zu Beispiel 9:



Beispiel 9

Die Bezifferung 6 erzeugt also eine Baßbewegung stufenweise aufwärts oder abwärts nach 3/5. Wie sähe es aus, wenn man die Bewegungen in Beispiel 6 umkehren würde, d.h.: der Baß ginge in 6a nach oben, ebenso in 6b, in 6c und d nach unten...Dann ergäbe sich folgendes Bild:



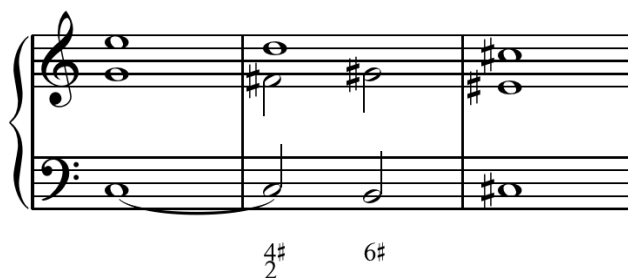
Beispiel 14

- *Beispiel 14a:* Der Baß steigt nach e statt nach c zu fallen, also: phrygische Cantizans nach e. Im Alt liegt die entsprechende phrygische Tenorklausel nach e. Die Oberstimme hat die Altklausel h-gis (oder, erweitert, c-h-gis). Hören wir diese Wendung halbschlüssig, so ist eine Baßclausel nach a zu erwarten, eine Clausula perfecta.
- *Beispiel 14b:* Desgleichen, nur mit chromatischer Folie. Es ist eine abschließende Perfecta nach As möglich.
- *Beispiel 14c:* Der Baß fällt nach a, statt nach c zu steigen - Tenorizans statt Cantizans. Der Alt bringt auf der zweiten Halben die entsprechende Diskantklausel gis-a. In der Oberstimme die Tenorklausel-Mixtur d-c. Der Baß ist Patiens, die Oberstimme der Agens dazu. Die Bezifferung 2/5 erzeugt den chromatischen Schritt g-gis im Alt.

- *Beispiel 14d*: Eine Variante zu 11c; statt des chromatischen Schrittes im Alt, hervorgerufen durch die Bezifferung 2/5 leitet hier der Sekundakkord 2/4# die Diskantklausel gis-a ein. Die Quart löst sich nach 6# auf, nicht nach 6 (also g). Der Baß ist weiterhin Patiens. Dadurch ist die Tenorizans nach a zwingend. Würde sich 2/4 nach 6 auflösen, also nach g, hätte der Baß die Wahl und könnte als Cantizans nach c steigen. Die Oberstimme ist auf der ersten Halben Agens zum Baß und wird dann Tenorklausel-Mixtur.
- *Beispiel 14e*: Dasselbe, nur mit chromatischer Folie. Der Agens in der Oberstimme schiebt sich eine kleine Sekunde über den Baß, ein phrygisches Element.

Es stellt sich eine Frage zu 14d. Zweifellos legt der Ton gis eine Tenorizans nach a nahe. Aber ist sie deshalb zwingend? Könnte es nicht sein, daß der Baß, wenn nicht nach c, so doch phrygisch nach cis steigt?

Die Antwort muß lauten: Ja, das geht. Interessant ist, daß hier die Kategorie der Möglichkeit und des Naheliegenden eine große, wenn nicht entscheidende Rolle spielt. Durch die Bezifferung 6 hat der Baß die Möglichkeit, zu steigen oder zu fallen. Eine dieser Möglichkeiten ist naheliegend. Welche, das bestimmt der musikalische Zusammenhang. Ein Terzfall von C-Dur nach a-moll ist - leitereigen - naheliegender als eine Fortschreitung C-Dur - Cis-Dur (mit möglicher Kadenz nach fis); zumal C - Cis gar keine Bewegung ist, sondern lediglich eine hochchromatische Patina, die sich auf den Satz legt.

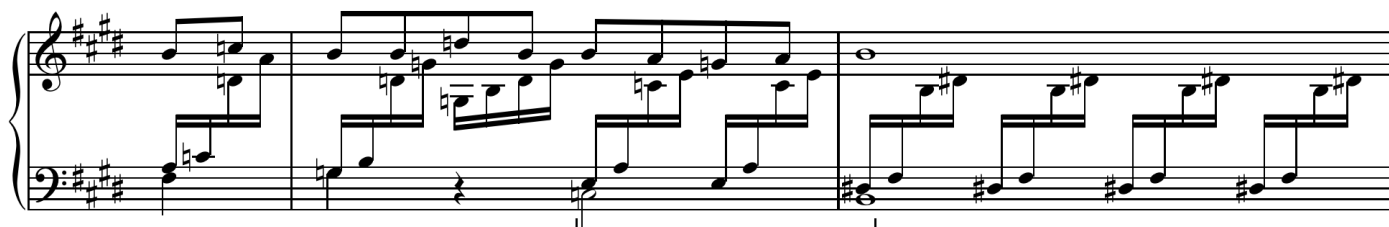


Beispiel 14d, andere Baßführung

Ich vergleiche die Baßlinie in 14a und 14b mit dem Alt in 14d und 14e: Die Ultima ist Zielton einer stufenweisen Bewegung von **zwei Sekundschritten** aufwärts. In 11a wird der Ton e über zwei Sekundschriffe aufwärts erreicht, in 11b ist es der Ton es; in 11d erreicht der Alt den Ton a über zwei Sekundschriffe aufwärts, in 11e erreicht er den Ton as auf gleiche Weise. Der Diskantklausel ist eine weitere Sekunde „vorgeschaltet“. Der Zielton ist Endpunkt einer stufenweisen Bewegung, eines Skalenausschnittes. Dieser Form der Einkadenzierung,

der „Einfädelung“ eines Zieltones durch zwei steigende Sekunden werden wir später wiederbegegnen. Ich werde sie dann „**Ruggiero**“ nennen.

Folgendes Literaturbeispiel zeigt, wie die *Capacitas Sextae* den Baß zu einer *Tenorizans* macht, obwohl eine *Cantizans* nahe liegen würde:



Beispiel 15
Mendelssohn, *Lied ohne Worte* op. 19, 1, Takt 23ff.

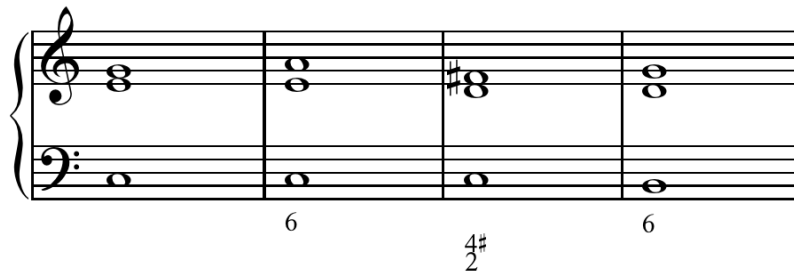
Der Satz setzt aus G-Dur an - endet aber auf H-Dur über *Tenorizans* c-h. Die Bezifferung 6 über dem c im Baß macht auch eine *Cantizans* nach d möglich, also c-d im Baß. Liegt das näher? Ich denke schon, da diese Passage mit beiden Beinen in G-Dur steht; D-Dur wäre dann die fünfte Stufe, eine *Perfecta* nach G wäre möglich und zu erwarten.



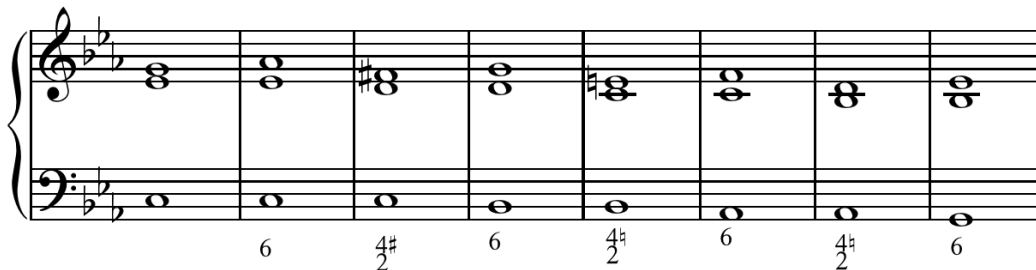
Das H-Dur Mendelssohns mag überraschen und fremder wirken als das zu erwartende D. Der Komponist hat die Wahl: Entweder ist die Klausel eingebettet in ihr Umfeld und gibt diesem nach (D-Dur) oder wagt einen Ausblick in eine andere Dimension (h-moll). Dieser Ausblick ist auch ein *Rückblick*: der Satz führt uns in die Ausgangstonart zurück, freilich nicht nach E-Dur, sondern e-moll, durch das c im Baß als *Tenorclausel-Penultima*. Die Reprise in Takt 29 mit ihrer Durterz gis ist auf diese Weise frisch und neu. Der Effekt ist ähnlich dem Übergang vom Septimkanon in Moll zur ihm folgenden Variation in Dur in Bachs Goldbergvariationen, wie wir es oben in Beispiel 3 gesehen haben.

Die Bezifferung 6, die *Capacitas Sextae*, läßt den Baß also eine Sekunde steigen oder fallen. Welche Bewegungsrichtung ist häufiger? Ich denke, es ist häufiger, daß der Baß sekundeweise fällt. Wie wir ja bereits gesehen haben, ist das geradezu eine *Standarteröffnung*, ähnlich

wie die eines Schachspiels: eine der Oberstimmen installiert die *Capacitas Sextae* über den Baß, der, zunächst statisch, sich nun dynamisiert und stufenweise fällt; und zwar nicht nur um eine Tenorizans, sondern um mehrere Schritte. (Wobei der Rahmen der Quarte abwärts am häufigsten ist.) Hier zwei Generalbaß-Gerüstsätze. Präludium C-Dur und c-moll aus dem ersten Band des „Wohltemperierten Klaviers“ Bachs:



Beispiel 16: Bach, Präludium C, WKI, Takt 4ff., Reduktion



Beispiel 17: Bach, Präludium c, WKI, Takt 4ff., Reduktion

Beide Stücke beginnen mit einem Orgelpunkt, mit einem statischen Baß. Die Sexte (dort a, hier as) dynamisiert den Baß und veranlaßt ihn zur Bewegung. Die Bewegung ist keine einzelne Tenorizans, sondern eine **sequenziell großflächige**. Der **Baustein** dieser Sequenz ist die Verbindung der Bezifferung 2/4 zu 6, wie wir ihr oben in Beispiel 10 zum ersten Mal begegnet sind. Ich nenne diese Sequenz „**Fonte**“ - doch darüber später mehr. Was passiert in den Takten 2 und 4? Die Bezifferung 6 zieht den Baß nach oben oder hat zumindest die Möglichkeit, das zu tun. Also in Takt 3 nach d und in Takt 5 nach c. Ein Blick auf die rechte Hand lohnt sich. Bleiben wir bei der Fortschreitung von Takt 2 nach 3 - der Alt hat die Tenorklausel nach d, der Sopran die entsprechende Altklausel a-fis. Der Baß könnte die Diskantklausel nach d bringen (c-d), friert aber auf der Penultima c ein:

Der Baß imperfiziert die Diskantklausel.

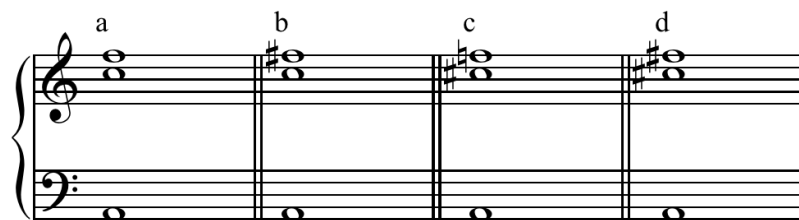
Er verharrt auf dem c, wo doch das c nach d steigen müßte.

Diesen Vorgang nenne ich Diskantklausel-Imperfektion.

Die Diskantklauselimperfektion erzeugt die Bezifferung 2/4.

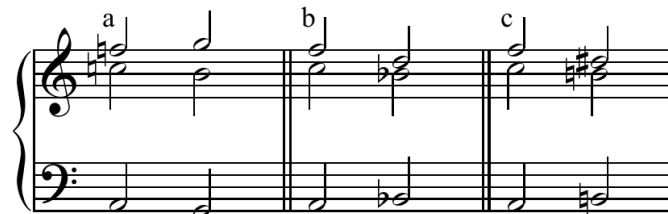
Würde sich in Beispiel 14 die Diskantklausel von Takt zwei auf drei wirklich nach oben auflösen und nicht in „Zwanghaft“ genommen, so hätte der Baß in Takt 3 den Ton d, in Takt 5 den Ton c, in Takt 7 den Ton b usw., d.h. der Baß würde eine Sekunde steigen und eine Terz fallen. Wir haben also entweder eine Cantizans-Sequenz, oder eine Altizans-Sequenz - oder beides. Je nach Artikulation. Große Sequenzflächen werden später die Hauptrolle spielen. Sie setzen sich aus Klausel-Fortschreitungen zusammen, wie hier bereits zu sehen ist...

Wie ist es nun mit der chromatischen Folie der Capacitas Sextae? Sind alle Kombinationen denkbar? Anders gesagt geht es um die Frage, nach großen und kleinen Terzen, kombiniert jeweils mit großer und kleiner Sext. Das ergibt kombinatorisch vier Möglichkeiten:



Beispiel 18

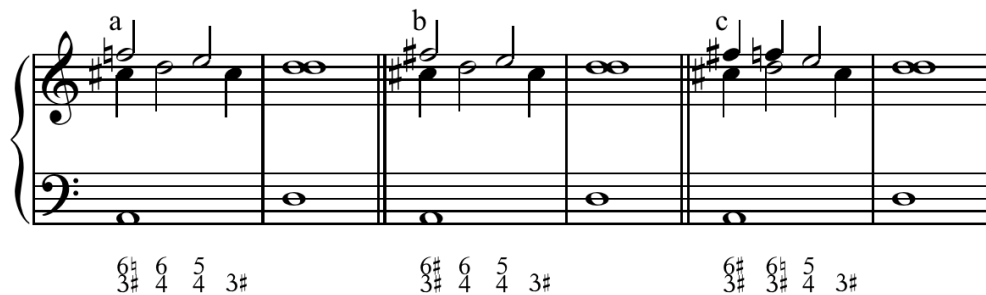
Die Beispiele 18a und b können grundsätzlich entweder als Cantizans oder Tenorizans geführt werden, mit entsprechend angepaßter chromatischer Folie:



Beispiel 19

Beispiel 19c ist kanglich eines meiner liebsten Ereignisse im Kontrapunkt: große Terz mit kleiner Sexte. Welche *melodischen* Folgen hat diese chromatische Folie? Dazu noch einmal eine wichtige Feststellung: Dieser Akkord ist *konsonant*! - da beide Intervalle, über den Baß „geschichtet“, *Konsonanzen* sind. Die chromatische Folie - oder besser gesagt: *jegliche* chromatische Folie - erzeugt für sich *keine* Dissonanzen. Sie verändert die Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse *nicht*. Worum aber geht es hier Das Ohr empfindet, ganz zurecht, diesen Akkord als außerordentlich *instabil*. Wenn er aber nicht dissonant ist, was ist dann der Grund für diese Instabilität? Es ist die *Strebigkeit*. Diese ist es, die eine Konsonanz zu einer unei-

gentlichen Konsonanz, einer *consonantia impropria*, macht. In diesem Fall haben die Stimmen eine strebige Energie, tatsächlich ein Bestreben, aus dem vertikalen Ereignis des Akkordes sich zu verflüssigen in eine horizontale melodische Bewegung. Ausgelöst wird das durch die Vorzeichen, vor allem durch die Konstellation der verminderten Quart zwischen Alt und Sopran (folgendes Beispiel 20a):



Beispiel 20

Eine ornamentierte, verzierte, erweiterte Form der Clausula Perfecta.

Die Baßklausel liegt im Baß; das cis im Alt strebt nach d, zunächst auf unbetonter Zeit (Zählzeit zwei), dann noch einmal zur eins des Schlußtaktes. Zwei „Anläufe“ cis-d mit Synkope, ein Triller für Faule. Die Tenorklausel in der Oberstimme schreitet zwei Sekunden abwärts in die Ultima. Die Quarte zum Baß auf zweiter Zeit im Alt ist *weder* eine Patiens-Quart in einem *Vorhalt* (denn dann müßte sie auf unbetonter Zeit konsonant vorbereitet sein, auf betonter Zeit zur Dissonanz werden und sich auf unbetonter Zeit auflösen), *noch* ein *Durchgang* (denn dann müßte die Stimme skalenweise voranschreiten und die Quart würde zwischen Quint und Terz liegen). Nein: diese Quart wird vom Alt „*selbst eingestellt*“, sie wird nicht von einer andern Stimme zur Quart gemacht, wie beim Vorhalt. Wir sprechen von „**selbsteinstellender Quart**“. Einige Quellen Ende des 17. Jahrhunderts (Berardi, Buononcini) nennen diese Klauselerweiterung (oder -ornamentation, wie auch immer) ganz neutral „**motivo di cadenza**“. Zurecht, denn es ist ein normiertes Kadenzmotiv über 300 Jahre hinweg, vom 16. bis in das 18. und sogar bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Beispiel 20b bringt dasselbe in Dur. Das reizvolle Moment der verminderten Quart cis-f, kommt hier nicht zum tragen. Hier ist die Quart rein (cis-fis). 20c vereint beides - es entsteht eine chromatische Linie in der Oberstimme, typisch für den französischen Barock des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Im Grunde gibt es zwei Möglichkeiten, mit dem Sextakkord umzugehen. Die eine besteht darin, latente Grundtöne zu suchen, was der Suche nach dem „*Basse fondamentale*“ Rameaus gleichkäme. Der „Grundton“ von Beispiel 18a wäre dann f, der von 18b wäre d (ein Ton, der gar nicht da ist) oder a, je nach Bewegungsrichtung, der von 18c wäre d, und der von 18d fis. Die zweite Möglichkeit (und der gehen wir hier nach) besteht darin, den Sextakkord als Bewegungsauslösendes Moment zu hören, als impulsgebendes Agens kontrapunktischer Fortschreitung. Diese läßt sich wie folgt zusammenfassen:

Die Capacitas Sextae bewegt den Baß:

- **stufenweise nach unten (Tenorizans)**
- **stufenweise nach oben (Cantizans)**
- **oder läßt ihn quintweise fallen, mit selbsteinstellender Quart (Bassizans).**

Der „Fis-moll-Akkord“ von Beispiel 18d muß daher nicht unbedingt als Perfecta mit selbsteinstellender Quart weitergeführt geführt werden, wie es Beispiel 20b zeigt. Er hat auch andere melodische Möglichkeiten. Seine kontrapunktische Potenz ist, vielfältige Doppelpunkte zu setzen. Obwohl sie nicht erklingen, weil sich der Komponist entschieden hat, sind sie doch musikalische Wirklichkeit, als Möglichkeit, als Hypothese, als Vorstellung in unserer Phantasie.

Ich möchte zwei dieser Möglichkeiten zeigen. Beiden ist gemeinsam, daß dieser Akkord Penultima einer Tenorizans ist bzw. sein kann.

Einerseits im Zusammenhang einer phrygischen Tenorizans nach Gis...



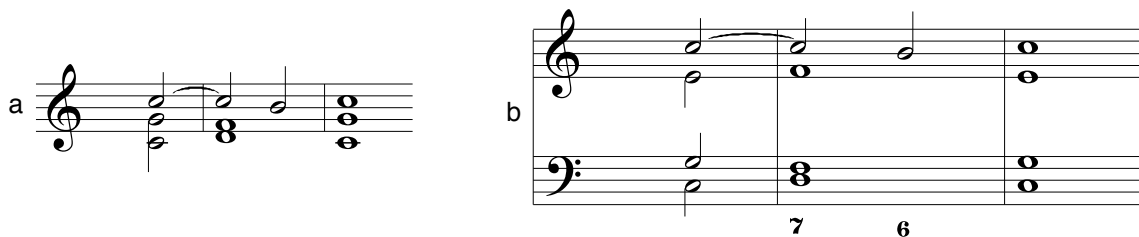
Beispiel 21

...oder als Tenorizans nach G:



Beispiel 22

Das eröffnet eine geschichtliche Dimension. Denn das letzte Beispiel habe ich aus dem 14. und 15. Jahrhundert geliehen, etwa von Machaut oder Dufay. Die Mittelstimme geht nicht mit dem Baß als *terzparallele* Mixtur, sondern mit der Oberstimme als *quartparallele*. (Vertauschen wir Sopran und Alt, sogar als *quintparallele*!). Diese „*doppelte Leittonkadenz*“, so ein verbreiteter Begriff dafür, wird verschwinden im Laufe der Geschichte. Doch die *Substanz* bleibt: zwei Prinzipalstimmen (zwei Konturstimmen, Diskant- und Tenorklausel) und eine Mixturstimme. Das *Gemeinsame* ist stärker als das *Unterschiedliche*. Und doch katapultiert uns eine chromatische Akzidenz, in Beispiel 22 das *cis* im Alt, Jahrhunderte zurück. Nur indem wir das *Gemeinsame* vor dem *Trennenden* erkennen, bewahren wir uns die Erkenntnis, und die *Sensibilität* für historische *Entwicklungen*. Und dafür, wie es eine *verbindende* Schicht gibt unter der Oberfläche der zeitgeschichtlichen und individuellen Verschiedenheiten, die weitergereicht wird von Generation zu Generation. Sie ist wie eine Sprache, deren Ausprägung sich wohl ändert, deren Kern aber gleich bleibt. Bewahrung und Erneuerung ja, aber eben auch Bewahrung. Die doppelte Leittonkadenz bedeutet, daß die Diskantklausel eine reale Mixtur in einer anderen Stimme bekommt (außer dem Baß, der ja die Tenorklausel hat). „Real“ bedeutet, daß zwei reine Quartan aufeinander folgen, in Beispiel 22 *cis-fis* und *d-g*. Blättern wir zurück zu Beispiel 4 des vorangegangenen Kapitels „Die Klauseln“. Auch dort geht der Tenor in Quartmixtur zur Diskantklausel...



Beispiel 4

...aber diese Mixtur ist nicht real, sondern tonal: sie ist leitereigen in der Skala C-Dur, daher ist die Quarte f-h zwischen Tenor und Sopran auf der Penultima übermäßig, auf der Ultima rein.

Ein schönes Beispiel für die doppelte Leittonkadenz ist der Anfang des „Ave Regina Coelorum“ von Guillaume Dufay:

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

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

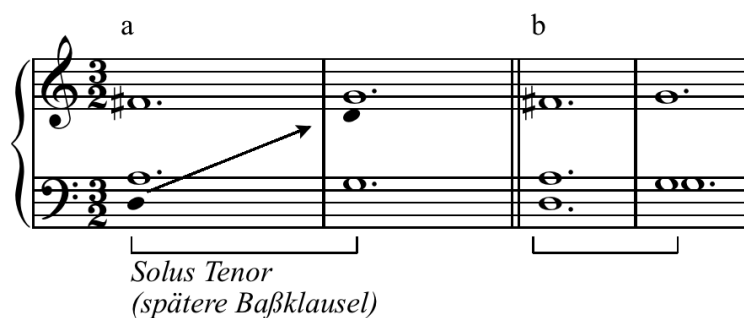
A - - ve re - gi - na coe - lo - rum

Beispiel 23
Dufay, Ave Regina Coelorum, Anfang

- Mensur 3 zu 4: Tenorklausel in der Unterstimme, also Tenorizans; Diskantklausel in der Mittelstimme, reale Diskantklauselmixtur in der Oberstimme, *über* der Diskantklausel, also in *Quintmixturen*!
- Mensur 6 zu 7: Wieder Tenorizans, die Diskantklausel dazu jetzt in der Oberstimme, die reale Mixtur dazu im Alt, diesmal *unter* der Diskantklausel in *Quartmixturen*.

Die Diskantklausel in dieser Form verdient eine kurze Erläuterung. Sie geht von cis nach d, allerdings berührt sie kurz zuvor den Ton h unter dem cis, flüchtig, auf unbetonter Zeit. Seit je hat sich für diese Wendung der Name „Landino-Klausel“ eingeprägt, benannt nach dem Organisten Francesco Landino, jener große Komponist und Organist des 14. Jahrhunderts, der, früh erblindet, von den Bewohnern von Florenz noch heute liebe- und respektvoll „il cieco“, der Blinde, genannt wird.

Ich möchte noch einen Augenblick bei Beispiel 20 bleiben, Mensur 1 und 2. Es ergibt sich an dieser Stelle, ein kurzes Wort über die Entwicklung der Baßklausel zu verlieren. Folgende Reduktion soll dabei helfen:



Beispiel 24

Die Klauseldisposition zwischen Ober- und Unterstimme ist klar: Oberstimme Diskantklausel, Unterstimme Tenorklausel, also *Tenorizans*. (Dufay bringt in Beispiel 20 die Diskantklausel in der Oberstimme nicht, statt dessen die ascendente Tenorklausel, die in die Terz steigt.)

Bisher war die Aufgabe der dritten Stimme, sich als Mixtur, als Parallelbewegung, an eine der beiden Konturstimmen zu hängen, wie in Beispiel 21 und 22. Hier nun, in Beispiel 23, sehen wir statt dessen eine sehr frühe Form der Fundamentalis, der Grundierung, der Baßklausel, die „normalerweise“ eine Quarte steigt oder Quinte fällt. Aber das Interessante ist, daß diese Fortschreitung, die uns heute so banal, mindestens aber selbstverständlich vorkommt, nämlich die Wendung V-I, Dominante-Tonika, oder wie man das auch immer nennen will, eine ganz lange und delikate Entwicklung genommen hat.

Der entscheidene Gedanke ist hier, daß an die *Stelle der Terzmixtur* (zur Tenorklausel und/oder Quartmixtur zur Diskantklausel) die *Grundierung* ins Spiel kommt. Und das Grundierungsintervall par excellence ist die *Quinte*. Sie ist *das* Intervall, das stablisiert, erdet, die Tonalität oder den Modus festigt.

So grundiert die Mittelstimme die Penultima der Tenorklausel in Mensur 1 durch die Unterquinte und die Ultima der Tenorklausel durch die Oberquinte in Mensur 2. Es *entsteht* der Oktavsprung d-d, die **Oktavsprungklausel**. Das heißt, daß es gar keinen festgelegten Baß gab im 14. und 15. Jahrhundert, sondern eine hinzugefügte Stimme, die den Tenor ständig kreuzt, ihn umkreist, um ihn herum „oszilliert“. Der Tenor war die Hauptstimme, die Achse, die den Satz „hält“, wie ja das lateinische Verb „tenere“ - „halten“ - auch suggeriert. Der *Contratenor bassus*, also die *tiefe Gegenstimme* zum Tenor, liegt nicht immer unter dem Tenor, sondern mal drüber, mal drunter. Tatsächlich wie eine Welle, die den Tenor von oben und unten umgibt. Hieraus ergibt sich die Oktavsprungklausel, die auf der Penultima unter dem Tenor liegt, auf der Ultima über ihm.

Schauen wir auf die Reduktion in Beispiel 24. Was ist die tiefste Satzstimme? Die tiefsten Töne des Satzes gehören zu zwei verschiedenen Stimmen (hier geschwärzt): das d auf der Penultima im Tenor, das g auf der Ultima im Baß. Schon im frühen 15. Jahrhundert wurde dieser „ideelle“ Baß zu *einer* Stimme zusammengefaßt, dem „**Solus Tenor**“, der sich dann, über Generationen, als eine selbständige Grundierung etabliert - der Fundamentalis, der **Baßklausel**.

Das heißt, daß die Baßklausel ursprünglich eine **latent zweistimmige Linie** war, indem sie ihre Penultima vom Tenor, ihre Ultima vom Baß lieh. Sie springt zwischen Baß und Tenor hin und her und vereint beide Stimmen in latenter oder ideeller Zweistimmigkeit. Dieses kontrapunktische Phänomen wird zweihundert Jahre später, Mitte des 17. Jahrhunderts, der Meisterschüler Heinrich Schützens, Christoph Bernhard, eine „**Heterolepsis**“ nennen. Dieses Wort, altgriechisch, hat zwei Komponenten: „*heteros*“, der oder das „andere“, und „*lepsis*“, „nehmen“. Wörtlich ist die Übersetzung also „*das andere nehmen*“; wobei mit „dem anderen“ **der Ton einer anderen Stimme** gemeint ist.

Also noch einmal den Weg zurück:

Schon die frühen Formen der Klauseln kennen zwei grundsätzliche Möglichkeiten: die der Quintgrundierung in Gestalt der Oktavsprungklausel (Beispiel 24a), aus der die heteroleptische Baßklausel über den Solus Tenor hervorgeht (24b). Neben der Grundierung steht die Mixtur als archaische Quartmixtur zur Diskantklausel (23) oder, „moderner“, als Terzmixtur zur Tenorklausel (21). Ausgangspunkt dieser kleinen Reise waren die chromatischen Folien der *Capacitas Sextae* (20/19/18).

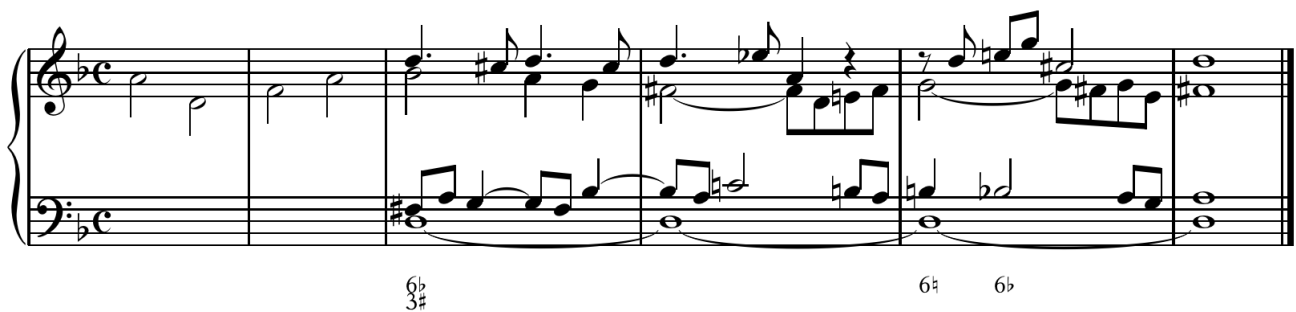
Zu den chromatischen Folien ein noch ein paar Beispiele. Wenn wir noch einmal zurückblättern zu Beispiel 17a (Durterz mit kleiner Sexte, es folgt die selbsteinstellende Quart über der Baßklausel), so finden wir dazu eine schöne Stelle bei Schein im „Israelsbrännlein“,...

The musical score is for a piece titled 'Israelsbrännlein' by Johann Hermann Schein. It is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The lyrics are 'und wei- net u - ber ihn'. A box highlights the first two measures. In the first measure, the treble staff has a half note D# and the bass staff has a half note G#. In the second measure, the treble staff has a half note E and the bass staff has a half note F#. The box also shows the continuation of the bass line into the third measure, which has a half note E. The lyrics 'und' are under the first measure, 'wei-' under the second, and 'net u - ber ihn' under the third. A '3#' symbol is written below the bass staff in the third measure.

Beispiel 25
Johann Hermann Schein, „Israelsbrännlein“,
„Da Jacob vollendet hatte die Rede“

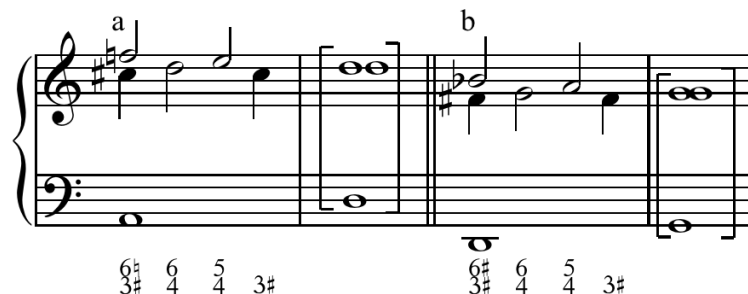
...die zeigt, welch starken Affekt diese Klauselornamentation hat („und weinet über ihn“). Christoph Bernhard würde sagen, daß es sich bei diesem „Kadenzmotiv“ nicht nur um eine *Satzfigur* handelt, sondern auch um eine *affekthaltige* Figur, durch die „Quarta deficiens“, die verminderte Quart cis-f. Außerdem entfernt sich hier der Sopran von den übrigen Stimmen, und nimmt einsam den höchsten Ton des Satzes, über diesem „Reizakkord“.

Bach liebt diesen Akkord ebenso. Zeichenhaft setzt er ihn ein, ein Zeichen für den Schlußorgelpunkt, wie hier bei der Schlußkadenz des Contrapunctus 4 aus der „Kunst der Fuge“:



Beispiel 26
Bach, Kunst der Fuge, Contrapunctus 4, Schluß

Das Thema liegt al'inverso (gespiegelt) im Alt. In dem Augenblick, da es von der Quinte in die Sext anhebt, steigt der Baß in den Schlußorgelpunkt ein. Die Sexte b wird zur Capacitas Sextae über dem Baß. Die Durterz fis im Tenor zieht nach oben in die Quarte g, wird von der Sext b magnetisch angezogen. Die Quarte ist selbsteinstellend und fällt im Schlußtakt zurück nach fis, freilich in einer anderen Stimme - wenn man so will *heteroleptisch*. Ein Vergleich mit dem entsprechenden Beispiel 17a zeigt,...



Beispiel 20a, „abgeschnitten“

...daß bei diesem Schlußorgelpunkt Bachs die Ultima nicht erscheint. Das Beispiel Bachs besteht sozusagen nur aus dem gedehnten und ornamentierten vorletzten Takt dieses kleinen Beispiels! (transponiert nach d). Die Klausel ist *abgeschnitten*! Der große Theoretiker Wolfgang Caspar Printz nennt eine solche Klausel ausgangs des 17. Jahrhunderts „*dissecta*“, die „*abgeschnittene*“, und auch „*desiderans*“, die „*sich weiter wünschende*“. Gleichzeitig aber auch „*acquiescens*“, die „*sich beruhigende*“ - daher zählt er sie zu den *perfekten, schlußfähigen* Klauseln. Ein Widerspruch: Die Klausel ist gleichzeitig offen und geschlossen, sich beruhigend und doch ein Doppelpunkt jenseits des Schlußstrichs, perfekt und doch bedürftig, durch unsere Fantasie ergänzt zu werden. (Die Akkordfolge ist A-d-A, ein Plagalschluß in landläufiger Terminologie. T-s-T, I-IV-I, wie auch immer. Vergleichsweise banal ist dieser Stempel, der dieser Klausel anhaftet, zieht man die sensible und durchaus dialektische Sichtweise Printz' heran.)

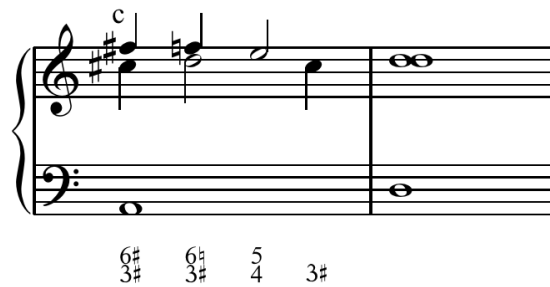
Noch ein Beispiel chromatischer Folie der Capacitas extae. Sarabande aus der Englischen Suite g-moll Bachs, Doppelstrich, Übergang zum zweiten Teil:



Beispiel 27
Bach, Englische Suite g-moll, Sarabande, Doppelstrich

Eine „Verwandlung“ über dem gleichbleibendem Baßton d: zunächst Tenorizans nach D-Dur vor dem Doppelstrich; dann, nach dem Doppelstrich, Mollterz mit Capacitas Sextae. Ein Blick auf die Tenorizans: Die Diskantklausel liegt im Alt, die Quartmixtur dazu *darüber* im Sopran, wird also zur Quintmixtur! Wie bei Dufay in Beispiel 20, zweite und dritte Mensur! Diese Art von Quintparallelen sind bei Bach häufiger als man denkt - ein Relikt aus dem 14. und 15. Jahrhundert - Machaut und Dufay grüßen von ferne -

Beispiel 20c, hier zur Erinnerung,...



Beispiel 20c

...findet man oft im *französischen* Hochbarock. Es ist sozusagen eine Synthese von 20a und 20b - unentschlüssener, uneindeutiger daher. Die Möglichkeiten der Fortschreitung, wie ich sie dargestellt habe, etwa in Beispiel 19d, 21 und 22 sind im Raum, potentialiter, doch sie entfalten sich nicht. Zur Erinnerung:



Beispiel 19d



Beispiel 21



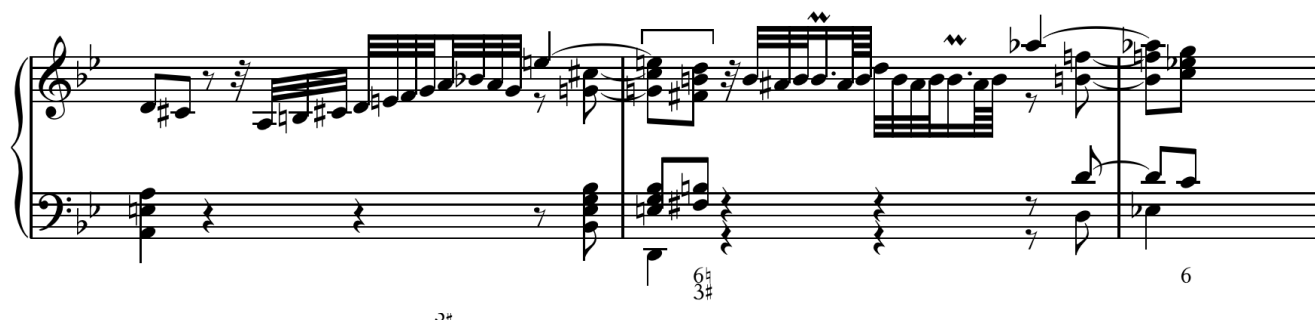
Beispiel 22

Allen diesen Beispielen ist gemeinsam, daß der Ton fis in der Oberstimme Diskantklausel-Penultima ist. In Beispiel 17c nun ist das fis in der Oberstimme eine Diskantklausel-Penultima, die sich *nicht* nach oben auflöst, also eine **imperfizierte Diskantklausel**. Ob man das in geschwinderem Tempo oder rascherem Fluß wirklich so hört, oder ob das Ohr Zeit hat, das so zu hören, sei dahingestellt. Fest steht, daß die Klausel die Kurve zur selbsteinstellenden Quart kriegt, sie entscheidet sich um, so als ob schon auf der eins der Ton f in der Oberstimme erklänge. Hier ein kurzes Beispiel von d'Anglebert:



Beispiel 27
D'Anglebert, aus den „Cinq fugues graves“,
3me fugue, Takt 7f.

Die Chromatisierung der Sexte, hier fis zu f über dem Ton a im Baß, hatten wir schon in Beispiel 23 (Bach Kunst der Fuge, Contrapunctus 4, Schlußorgelpunkt) im vorletzten Takt im Tenor (h zu b):



Beispiel 28, Bach, Fantasie und Fuge g-moll, Takt 14ff.

Zweiter Takt des Beispiels: Ich erwarte eine Klausel nach d-moll. Vielfältig sind hier die spekulativen Möglichkeiten und Deutungen enharmonischer Modulation. Ich möchte jedoch möglichst einfach bleiben und mich mit der Beobachtung begnügen, daß auf der zweiten Achtel der ersten Zählzeit die Durterz erscheint. Sie und nur sie ist in der Kategorisierung,

wie sie Wolfgang Caspar Printz beschreibt, schlußfähig. Einer der Gründe ist, daß die große Terz das konstitutive Intervall aller Stimmungen des Früh- und Hochbarock ist. Sie ist schwebungsfrei oder mehr oder weniger schwebungsfrei. Merkwürdig: das fis über dem d im Baß ist also ein *stabilisierendes* Element, aber die Sexte h statt der Quinte a vereitelt das. Hätten wir die kleine Sext b, so würde das fis nach oben gezogen in das g, würde sich also die Quarte selbst einstellen über dem Orgelpunkt d im Baß. Nun aber liegt eine chromatisch verfremdende Kraft über der Sexte, denn ist nicht klein (b), sondern groß (h). Hat sie noch die Kraft, das fis, die Diskantklausel, hinaufzuzwingen, anzuziehen durch strebigen Magnetismus? Die große Sexte h macht die Durterz fis zu einem janusköpfigen melodischen Ereignis innerhalb des Akkordes: sie ist strebig und gleichzeitig stabil. Oder strebig und nach einer gewissen Zeit stabil? Ist das die Funktion der Pause auf zweiter Zeit, im Nachklang die Strebigkeit, den Zwang melodischer Fortführung zu stabilisieren? Mindestens dem Ohr eine Chance zu geben, das in der Fantasie zu tun? Oder der Vibration der Uneindeutigkeit nachzulauschen? Hineinzuhören in die Pause, in der alle Möglichkeiten erklingen, als stumme und doch vollkommen gegenwärtige Musik?

Akzeptieren wir h-moll mit Terz im Baß, modern gesprochen, ohne uns weiter darum zu kümmern, ob das b zum ais enharmionisch verwechselt wird oder nicht. Mit h als Basis wäre das as in der Oberstimme im zweiten Takt auf vier ein gis - mit den entsprechenden Klauselmöglichkeiten, nach A als Tenorizans, nach Cis als Cantizans. Doch hier greift tatsächlich die Enharmonik, diesmal offen notiert, jenseits aller Spekulation - Bach läßt sich in die Karten schauen: also as statt gis. Der Baß steigt über d nach es. Ist eine Cantizans nach Es-Dur nahelegend? Statt dessen: Capacitas Sextae auf es der nächsten eins - statt der Quinte b. Also ist d-es keine Cantizans, sondern eine Tenorizans, die in die Terz von c-moll steigt.

Der „Stylus phantasticus“ der norddeutschen Orgelschule ist improvisiert, unberechenbar und wild, sein Sprachfluß ist nicht lyrisch, sondern episch, aus dem Moment geboren, nicht konzipiert - so sein Selbstverständnis. Bach steht in dessen Tradition: „frembde Töne, künstlich und verworren“, so haben es seine Leipziger Brotgeber vorgeworfen, so fremd, daß die Gemeinde „confundieret“ sei. Und tatsächlich, es gibt kaum ein verrückteres Stück als diese g-moll-Fantasie für Orgel. Und doch springt auch hier deren dialektische Kehrseite ins Auge. Das spannungsvolle Verhältnis zwischen Capacitas Quintae und Capacitas Sextae ist offenbar die *strukturelle Idee* des Stücks und gewiß gezielt und geplant eingesetzt.