

Volkhardt Preuß

Wichtige Sequenz- und Kadenzmodelle

# Fauxbourdon abwärts und aufwärts

## Quintfall (Sekundfall)

## Quintstieg (Sekundstieg)

### Fallend

1. Einfacher Fauxbourdon mit 7-6: der Alt läuft terzparallel zum Baß, die Quartheterolepsis nach oben ist fingerpedalisiert. Bitte auch mit umgekehrter Stimmenanordnung zwischen Alt und Sopran üben. (Alt nach oben, Quintheterolepsis nach unten)

2. Fauxbourdon/Quintfall: der Baß terzt die Oberstimmen vollständig aus. Die Ligaturen im Sopran und die Viertel im Alt sind erzwungen. Wenn sie als Diskantklausel-Imperfektionen gehört werden. Andererseits hat die rechte Hand einfache Terzenparallelen zum Baß, die "fingerpedalisiert" sind.

2a. Die Diskantklauselimperfektionen von Nr. 2 lösen sich auf. Der Satz ist nun dissonanzfrei. Es entsteht ein gegenläufiger Terz-Sekund-Zug zwischen Sopran und Alt. Dieselbe Konstellation wie bei der Fonte-Sequenz zwischen Sopran und Baß.

2b. Dasselbe vierstimmig: rechts Fauxbourdon, links Quintfall

2c. Fauxbourdon/Quintfall: Die Diskantklauselimperfektionen im Sopran und Alt werden durch abwärts gerichtete chromatische Eintrübungen unterstützt: Chromatik ist in der Bewegungsrichtung verstärkte Ligatur.

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6#

3. Fauxbourdon mit chromatischem Baß, im Ambitus einer Skala...

5 6 7 6 7 6 3#

4....und im Ambitus eines fallenden Tetrachordes; Dieses bitte auch als diatonischer Fauxbourdon und als Fauxbourdon/Quintfall (Analog Nr. 1 und 2)

5 6 7 6 7 6 3#

5. Hier wird der Unterschied zwischen es und dis deutlich. Der Ton es ist chromatische Folie von e, der Ton dis von d. Der Ton es ist strebig abwärts nach d, als phrygische Tenorizans.

Im vorigen Beispiel ist der Ton dis Diskantklausel-PU nach e (also strebig aufwärts) und wird zur vierten Zeit imperfiziert.

6. Fauxbourdon-Kantilene im empfindsamem Stil:

Pulsierende Terz links, Ornamentation rechts. Diese geschieht auf zweierlei Weise:

Einerseits umspielend (auf eins und drei), andererseits so,

daß der Daumen auf der Sexte liegt. Damit hat die rechte Hand einen Grundakkord unter den Fingern.

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

5 6 5 6 5 6 3#

7. Fauxbourdon mit 5-6 abwärts:

Es entsteht eine "Quartfall-Sequenz" in der Mittelstimme, die Ruggiero-Fonte entspricht (Ruggiero sekundweise abwärts sequenziert). Eine archaisierende Wendung des 16. und 17. Jahrhunderts

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

8. Dasselbe mit Unterterzmixturen; es entsteht ein Durchgangs-Quartsextakkord auf 3, der im vierstimmigen Satz zum Sekundakkord ergänzt werden kann

5 6 5 6 5 6 3#

8a. Beim Fauxbourdon abwärts ist die Bezifferung 7-6 organisch, aufwärts entsprechend die Bezifferung 5-6. (Nr. 1 und 9 hintereinander spielen!) Löst sich 5-6 nicht als Ruggiero nach oben auf, wie in Nr. 8, entstehen beim Fauxbourdon abwärts mit 5-6 Akzentquinten auf den Einsen der Takte. Um das Problem zu lösen...

$\frac{4}{2}$  6  $\frac{4}{2}$  6 3#

...bindet der Baß über und "verzögert" die Fortschreitung. C.Ph.E. Bach nennt das eine "Retardatio". Der Baß wird Vorhaltspatiens. aus der Quinte auf der Eins wird die Quarte, aus der Terz die Sekunde, die Agens ist. Es entsteht der Sekundakkord 2/4...

$\frac{4}{2}$  6  $\frac{4}{2}$  6 3#

...der in Chorallage noch viel schöner ist, wie ich finde.

## Steigend

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 8 7

9. Fauxbourdon mit 5-6 aus der Terz ansetzend

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 8 7

10. Dasselbe, mit chromatischem Baß; Ansatz aus der Unterterz; Cantizans-Sequenz ist auftaktig

6 6 6 6 6 6 6 3#

11. Ansatz aus der Untersext; Cantizans-Sequenz abtaktig. Natürlich funktioniert dieses Modell auch ohne künstliche Vorzeichnung im Baß.

6 6 6 5 6 5 6 5

12. Dasselbe auftaktig, mit chromatischer Folie in der Oberstimme (5#)

7 6 5 9 8 7 9 8 7 4 6 6  
2 5

13. Steigender Fauxbourdon mit 7-6 und 9-8; die Oberstimmen laufen in Gegenbewegung zum Baß

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

14. Steigender Fauxbourdon nur mit 7-6; die Oberstimmen laufen taktweise sekundweise steigend mit dem Baß

4 3 3 3 4 3 4 3 4 3# 3#

15. Mit durchgehender Vorhaltskette 4-3. Agens und Patiens wechseln einander ab, der Patiens wird durch Quartsprung aufwärts vorbereitet. Es entsteht ein Oberquintkanon zwischen den Oberstimmen. Die tonartlich bestimmte Terzstieglücke fehlt. Die Sequenz steigt real ganztönig und ist daher durch die Tonarten sequenzierbar.

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3#

16. Dasselbe, nur in vierstimmiger Darstellung mit Vorhaltskette, die durch die Stimmen wandert. Drei Fortschreitungen, die integriert sind: Quintstieg (auf Halbe), Sekundstieg (auf Ganze), Sextstieg (entspricht Terzfall) bei hemiolischer 3/2-Gruppierung, wie es die Oberstimmen vorgeben.

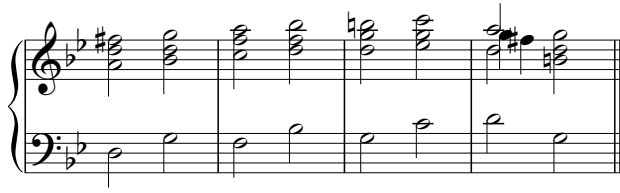
4 3

17. Tonale Sequenz in Moll:  
die Terzstieg-Lücke liegt zwischen der 1. und 2. Stufe.

4 3

18. Tonale Sequenz in Dur:  
die Terzstieg-Lücke liegt zwischen der 2. und 4. Stufe

19. Baustein ist hier die steigende Quart oder fallende Quint. Man beachte die Terzstieg-Lücke zwischen 2. und 4. Stufe. In T 2 und 3 entsteht ein Pachelbelbaß aufwärts



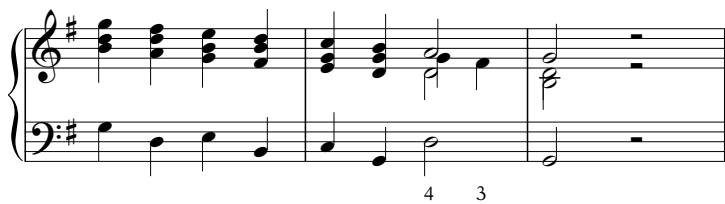
20. In Moll springt die Sequenz um eine Terz aufwärts zwischen der 1. und 3. Stufe.  
In T 1 und 2 entsteht ein Pachelbel aufwärts.

## Pachelbel

### Fallend



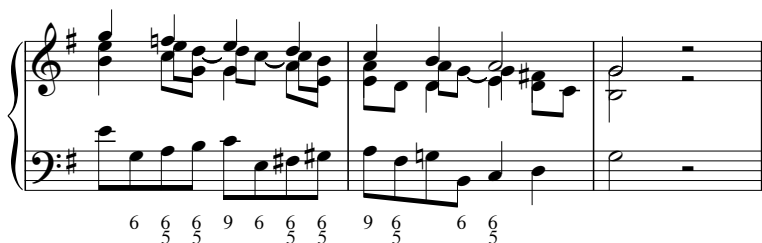
21. Ansatz aus der Unterterz, mit Vorhaltskette, da Sopran und Alt in Terzparallelen laufen.  
Erst ohne Tenor, dann mit Tenor üben, auch ohne Vorhaltskette



22. Ansatz aus der Unteroktav, mit Sextparallelen zwischen Sopran und Tenor. Die Töne e und h im Baß haben instabile, also aufwärts strebende Quinten



23. "21+22": Der Baß springt zwischen den beiden vorigen Fassungen hin und her. 1. Ton 22, 2. Ton 21, 3. Ton 21, 4. Ton 22 mit Terz im Baß oder 21 mit strebiger Terz fis im Tenor, 5. Ton 22 mit Terzbaß, 6. Ton 22.



24. Ornamentation von Nr. 9 mit Ruggiero. Zu beachten ist der Terzfall e-C-a mit folgendem Sekundfall a-G (Fonte-Segment) kurz vor der Kadenz. Erst ohne, dann mit Tenor üben



25. Dasselbe, nur *beginnt* hier der Satz mit dem Fontesegment e-D, dann folgt der Terzfall D-h-G.

26. Fauxbourdon/Terzfall; Nr. 21, aber mit jedem zweiten Akkord als Sextakkord; Takt 1 besteht aus einer halbtaktigen Cantizans-Sequenz (APU-PU), Takt 2 (erste Hälfte) aus einer angehängten Tenorizans.

27. Zum Pachelbelbaß Beispiel 21 und 22: Dort wurden zwei Grundformen dargestellt, der Ansatz aus der Unterterz und der Unteroktav im Baß. Hier die dritte Möglichkeit, Ansatz aus der Unterquint. Ich reiche sie nach, weil sie tatsächlich die seltenste ist. (Die Häufigste ist die Unterterz.) Den Grund dafür sehen wir auf Zeit 4. Um verminderte Quinten zum Baß zu meiden, brauchen wir B und F. Hier wird der Modus G mixolydisch (f) und durch die Mollterz (b) eingefärbt. Das wiederkehrende G-Dur wirkt sehr hell.

28. Nr. 27 mit Vorhalten: durchgehend 4-3, Patiens wechselt zwischen Sopran und Alt

29. Baustein ist die steigende Terz mit Durchgang und die fallende Quint, also Ruggiero. Die Diskantklausel fis-g von der 2 auf die 3 (Sopran) wird imperfiziert und zum 7-6 Patiens. Drei Sequenzmodelle werden integriert: Fauxbourdon (Oberstimme), Pachelbel (Mittelstimme), Ruggiero-Terzfall (Baß).

Steigend

30. Pachelbel aufwärts, Perfecta-Sequenz als Terzstieg, Ansatz von der Unterterz, Artikulationskomma nach der eins

31. Dasselbe, mit Terzbässen (Cantizans-Sequenz)

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

32. Mit Vorhalten und Stimmkreuzungen;  
Sopran und Alt bilden einen Sekundkanon

6 9 6 6 3# 9 6 6 3# 9 8

33. Dasselbe mit verziertem Baß: eingefügten  
6/5-Akkorden dem Oktavsprung auf der PU,  
der so typisch ist für den Hochbarock innerhalb  
der Kadenz

## Fonte, Monte

6 6 6 6

34. Terz- Sekundzug in den Rahmenstimmen;  
Altizans-Cantizans-Sequenz. Das Cantizans-Element ist  
stärker, da die Sequenz mit einer Cantizans beginnt.

6 6 6 6

35. Hier ist es das Altizans-Element, das  
vorgeblendet wird. Grundsätzlich kann man sagen, daß derjenige  
Baustein der stärkere ist, mit dem die Sequenz *beginnt*.  
(Die Fonte-Sequenz im Goldberg-Baß beginnt mit der Altizans ab  
Doppelstrich, die Fonte-Sequenzen in Schubert-Ländlern hingegen  
mit der Cantizans, wie Bsp. 34)

6 6 6 6

36. Wie Nr. 34, mit Ligaturen  
(Diskantklausel-Imperfektionen) in der Oberstimme.  
Es entsteht der Quintsextakkord durch *Ligaturzunahme*.  
Die Chromatik verstärkt die erzwungene Überbindung  
in der Oberstimme

7 7 7 7

36a. Wie Nr. 36, mit zusätzlich imperfizierter Tenorklausel:  
Bezifferung 5/7 statt 5/6 (statt 6).  
Der Begriff "statt" verdeutlicht die erzwungenen Ligaturen  
und damit die imperfizierten Prinziaklauseln.



6 6 6 6

36b. Wie 36, nur in anderer Lage, mit dem "Ladendiebinnen-Griff" in der rechten Hand. Die Oberstimme springt als oberquint-transponierte Baßklausel in die Quinte des Folgeakkordes ab.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 4 3

37. Diskantklausel-Imperfektion im Baß; es entsteht der Sekundakkord

38. In Moll ist der chromatische Baß typischer, allerdings nur im oberen Tetrachord. Über der 5. Stufe d liegt leitereigen der Sekundakkord 2b oder es gibt, bei E-Dur auf der 2, von der 1 auf die 2 eine neapolitanische Konstellation.

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

39a. Dasselbe mit Diskantklausel-Imperfektion in Ober- und Unterstimme. Es entsteht eine Abfolge von Quintsext- und Sekundakkorden.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 3

39b. Die Chromatik verstärkt die erzwungene Überbindung. Sie stagniert am sensiblen Punkt der Skala, der 5. Stufe d, über der der Sekundakkord 2b liegt.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 3

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

39a. Sehr viel häufiger ist die Bezifferung 2# in T 2,4. Diese ermöglicht den kadenziellen Quart-Sextakkord auf der nächsten 1.

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

39b. Wie Nr. 39a,  
nur mit zusätzlich imperfizierter Tenorklausel:  
Bezifferung 5/7 statt 5/6 (statt 6) als  
Sekundakkord-Auflösungsvariante

6 6 6 6 6 6

40. **Monte** mit Sextakkorden, Metrik geht auch  
auftaktig. Die 3. und 7. Stufe in Dur werden über-  
sprungen, da diese leitereigene Leittöne sind, die  
ihrerseits nicht leittönig erreicht werden wollen...

6 6 6 6 6 6

41. ...wie in Moll die 2. und 6. Stufe

6 6 6 6 6 6

42. Monte mit Quintextakkorden;  
die dissonierende Quint ist frei  
eingestellt, d.h. nicht als Durchgang  
oder Vorhalt legitimiert.

6 6 6 6 6 6 6 6 9 6 6 3#

43. Mit Vorhalts-  
vorbereitung; das geht nur  
mit Stimmkreuzung und ab-  
wechselnder Agens-Patiens-Bildung  
(s. Nr. 14). Sopran und Alt bilden  
einen Sekundkanon

6 6 6 6 6 6  
2 2

44. **Ruggiero-Monte** als reale  
Sequenz (ganztönig aufwärts);  
und typischen übermäßigen Sekundsritten  
in den Rahmenstimmen!  
Sopran und Baß bilden einen Kanon

6 6 6 6 5 6 7 6  
5 5

45. Hier das Ganze in "entschlackter" Form, und ohne  
chromatische Belastung. Der Quintsext-Akkord ist hier *Durchgang*.  
Der Sekundakkord als Durchgang ist nicht ausgeziffert.  
Dieses Modell ist älter als Nr. 41, da die Quinte im  
Quintsextakkord durch die Ruggiero-Folge 6-6/5 *vorbereitet* ist.

## Kadenzen

46. Plagal-authentisches Pendel IV-I, V-I (Acquiescens-Perfecta). Alle folgenden Modelle sind Ornamentationen dieses "kantionalen" Gerüsts

47. Ruggiero zur I und Ruggiero zur V. Der Durchgang h-cis-d ist noch nicht ausgeziffert.

48. Ruggiero zur I mit zwei Quintsextakkorden. Es entsteht eine Vorhaltskette zwischen Sopran und Alt, die auch ohne die Füllstimme im Tenor sehr gut bestehen kann.

49. Zirkulierende Kadenz um die **5. Stufe** d herum. Tenor und Baß umkreisen den Ton d gegenläufig

49a. Dasselbe, jedoch sind Alt und Tenor auf der Eins "zu schnell". So entsteht die Bezifferung 5/7 statt 4/6 auf der zweiten Zählzeit.

49b. Der Quintsextakkord auf der Antepenultima wird über den Austausch zwischen Baß und Tenor auf die Tenorklausel b-a (Zählzeit eins) übertragen. Es entsteht der Terzquart-Akkord, der dem Quintsextakkord entspricht.

49c. Eine Synthese von 49 und 49b. Der Quartsextakkord über dem Ton a wird über einen Simultandurchgang 3-4 erreicht.

49d. Der Quintseptakkord auf der Antepenultima wird in gleicher Weise wie der Quintsextakkord (s. 49b) über die Zirkulation auf die Tenorklausel b-a übertragen. Es entsteht der Quintsextakkord, der dem Quintseptakkord entspricht. Siehe auch die Sequenzierung dieser Kadenz in den Beispielen 76-78

50. Hier ist der Ton d die **4. Stufe**, auf a bezogen. Wir haben es also zu tun mit einer *Acquiescens* nach a, wobei die 4. Stufe umspielt wird. (Bach, "Aus tiefer Not", Schlußkadenz, "Ich bin's, ich sollte büßen" (Matthäuspassion), Schlußkadenz)

51. Zirkulierende Kadenz mit angehängter zweigliedriger *Fonte-Sequenz*. Das bedeutet eine Kombination aus: *zirkulierender* Kadenz um d (5. Stufe) und *oszillierender* Kadenz nach c (4. Stufe). Die Diskantklausel fis-g ist auf der Penultima nach f imperfiziert (Takt 1,4 im Alt)

52. **Selbsteinstellende Quart** auf der Penultima: die Diskantklausel im Alt erhält ein pendelndes, oszillierendes Vorfeld. Die Quartette wird nicht vorbereitet, sondern wird von der Stimme selbst eingestellt. Die Tenorklausel in der Oberstimme wird durch ein lineares Vorfeld geweitet. Bononcini nennt diese Wendung "**motivo di cadenza**".

53. Der Baß erhält eine kleine Diskantklausel (cis-d), eine Wechselnote nach unten, eine "subsumtio", wie es Christoph Bernhard nennt. Es entsteht die Bezifferung 7/5. Im dreistimmigen Satz bleiben die Oberstimmen gleich. Der hinzugefügte Tenor braucht von der zwei zur drei eine oberquinttransponierte Baßklausel, um Quintparallelen zum Sopran zu vermeiden.

54. Dasselbe mit oszillierendem Baß (zweigliedrige *Fonte-Sequenz*)

55. Wie bei Nr. 52: angehängte zweigliedrige *Fonte-Sequenz*, also insgesamt dreigliedrige *Fonte-Sequenz*, d.h. oszillierende Kadenz zur 4. Stufe, *Acquiescens*. (Bach, Weihnachtsoratorium, "Er ist auf Erden kommen arm", Schlußkadenz)

6 7 6 6 3# 4 4 3#

56. Wie Nr. 52, nur mit der Bezifferung 6 auf der eins des Penultima-Taktes. In Moll entsteht ein übermäßiger Dreiklang, die Terz ist strebig. (Siehe auch: VP, "Anmerkungen zur Capacitas Sextae", S. 15.ff)

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

57. Die selbsteinstellende Quart wird im Quintfall sequenziert. Die kadenziale Erwartung eines jeden Bausteins ist hoch. Das "Fuggire la cadenza" (die Kadenz fliehen) nimmt das Ohr besonders wahr durch die imperfizierten Diskantklauseln.

## Ruggiero zur V

Die 5. Stufe wird über wenigstens 2 Sekundschritte aufwärts erreicht, bevor der Baß eine Quinte fällt. Hier die Herleitung aus dem einfachen Kantional Satz. a: Einfache Perfecta mit 4-3. b: Ansatz aus dem Sextakkord; dadurch rückt der Baß näher an die 5. Stufe heran. c: Das Ganze mit Durchgang. d: Nun 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 5/6 über c. Die Quinte ist dissonant, wie zuvor die Quarte.

a b c d

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

6 6 3#

58. Primäre Bezifferung mit 6-6. Alle Stimmen bewegen sich von Zählzeit 2 zu 3 nach oben. Es entsteht ein kleiner Fauxbourdonsatz

6 6 5 3#

59. Ligatur in der Oberstimme, Quintsextakkord auf der Antepenultima

60. Mit steigender Tenorizans von der 2. zur 3. Stufe im Baß

62. Terzlage

63. Quintlage

Die Oberstimme springt von der drei auf die vier aus dem "Ladendiebinnen-Griff" des Quintsextakkordes ab in die Quinte des Folgeakkordes. Das ist eine oberquinttransponierte Baßklausel im Sopran

64. Ligaturzunahme von der zwei auf die drei: erzwungene Ligaturen im Sopran und Tenor. Es entsteht der Quintseptakkord auf der Antepenultima

65. Aus der Terzlage bedarf es von der drei zur vier der oberquinttransponierten Baßklausel im Tenor, um Quintparallelen zwischen Tenor und Sopran zu vermeiden. Diese entstünden, würde der Tenor von es direkt nach d gehen, ohne den Umweg über a

66. Mit Neapolitaner auf der Antepenultima

67. Mit Neapolitaner und 7/5 auf gedehnter APU (Zeit 3 und 4). Die Bezifferung 7/5 harmonisiert den Durchgang as-g-fis in der Oberstimme als Cantizans.

68. Sekundschnitt auf Zählzeit 4 des ersten Taktes. Die 4. Stufe c hat unterschiedliche Funktionen. Sie ist im ersten Takt Sockel für den Sekundakkord, im zweiten Takt Durchgang zwischen den Tönen b und d.

6  
5

6  
4#  
2

6 6 4 3#  
5

69. Heteroleptische Führung des Sekundakkordes im zweiten Takt. Statt als Patiens nach unten geführt zu werden steigt der Baß in die Cantizans nach d. Die Bezifferung 7/5 erlaubt eine fauxbourdonartige Parallelführung der Oberstimmen von der 1. zur 2. Zeit.

6 9 8 6 7 4 3#  
5

6  
4#  
2

5

## Occultae (Trugschlüsse)

Der Baß steigt eine Sekunde, *statt* eine Quinte zu fallen. Die Varianten der Altklausel erzeugen die unterschiedlichen Bezifferungen.

mit Terzfall-Altklausel

4 3                      4 3

statt

Beispiel 70

mit Ligatur-Altklausel

...diese wird im Moment der Occulta  
Patiens (7)

4 3 7 6 4                      3 8 7

Tenorizans nach g

Beispiel 71

mit Altklausel-  
durchgang  
(*Transitus*)

4 3

Beispiel 72

mit betontem  
Altklauseldurchgang  
(*Quasi-Transitus*)

4 3 4 3

Beispiel 73

Ruggiero, hier nach C,  
ist eine naheliegende Folge  
dieser Occulta-Variante

4 3 6 5                      6 5 4 3

Beispiel 74



Dasselbe mit "Simultandurchgängen": Vorher erschien 6-5 über den Baßtönen a und h nacheinander, jetzt gleichzeitig als Quintsexakkord. Wir erhalten die von mir so genannte Wendung "Ruggiero zu I" mit zwei Quintsextakkorden hintereinander (siehe Kasten), also Ruggiero nach c-moll. Vorher skalenförmig eingeleitet durch Ruggiero zur V (G-Dur). Der Schritt von der 5. zur 6. Stufe hat nun großflächigen Fauxbourdoncharakter, mehr als punktuellen Trugschlußcharakter. Es entsteht eine Vorhaltskette zwischen Sopran und Alt, die über den occulten Moment g-a hinwegspielt.

Beispiel 75

### Sequenz der zirkulierenden Kadenz: Hexentreppe

Beispiel 76: Baustein der Sequenz ist die gegenläufige Umkreisung der 5. Stufe (hier g), wie in Beispiel 49d dargestellt. Ausgangspunkt ist der übermäßige Quintsextakkord, der den Baßton des folgenden Quartsextakkords durch Diskant- und Tenor-klausel einkadenziiert. Grundton und Terz der Tonika bleiben liegen. Der "umkreiste" Akkord also ist der Quartsextakkord.

Beispiel 77: Die Sequenz schreitet im Kleinterzzirkel abwärts fort (siehe die 6/4-Akkorde jeweils auf der zwei). Die Bewegung der Oberstimmen ist gegenläufig zum Baß und wandert durch die Stimmen. Der Stimmenwechsel rechts erfolgt auf den jeweiligen Einsen der 3/4 Takte. Die neue Stimme "sucht" jeweils die Oberoktav zum Baß. Die Notation ist hier deshalb so kompliziert, weil ich sie dem taktweise wechselnden harmonischen Feld angepaßt habe.

Beispiel 78: Hier dasselbe Modell, nur mit einfacher lesbarer Notation.

Beispiel 79: Das ist eine horizontale Spiegelung. Wir sehen es einerseits an der Anordnung der Stimmen: Dort schreitet der Baß chromatisch nach unten und die drei Oberstimmen abwechselnd chromatisch nach oben, hier umgekehrt. Dort ist die übergeordnete Fortschreitung der Sequenz kleinterzweise abwärts, hier kleinterzweise aufwärts. Dort wird der Quartsextakkord leittönig umspielt, hier ist es der Grundakkord. Das aber nur dann, wenn der Baß tatsächlich umkreist. Da hier aber, auch das gespiegelt gegenüber 47/48, die Stimmen der linken Hand sich einander abwechseln, trifft das nur in Takt 1 und 4 zu. Sonst liegt der Baß. Dann entsteht in Takt 2 ein 6/4-Akkord auf der 2 und in Takt ein 6-Akkord. Eigentlich und um der gespiegelten Symmetrie des Satzes gerecht zu werden, müßte man die Bezifferung von der Oberstimme her definieren. Dann erhielten wir auf den zweiten Zählzeiten jeweils regelmäßige Grundakkorde (g-Dur in Takt 1, B-Dur in Takt 2 usw.).

**Wichtig:** Der Ausgangsakkord der Sequenz ist in 47/48 der **übermäßige Quintsextakkord**. Er umkreist den Quartsextakkord in Gegenbewegung der Prinzipalklauseln mit Doppelligatur von Grundton und Terz. Hier ist der Ausgangsakkord der **Tristanakkord**. Er ist die **symmetrische Spiegelung** des übermäßigen Quintsextakkordes. Er umkreist den Grundakkord in Gegenbewegung der Prinzipalklauseln mit Doppelligatur von Terz und Quinte.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment in 3/4 time. The first system is divided into five measures, each with a chord name above the staff: c-moll, es-moll, ges-moll, a-moll, and c-moll. The bass line is chromatic, moving downwards. The upper voices move chromatically in opposite directions. Below the first system, figured bass notation is provided for each measure:  $\begin{matrix} 6\sharp \\ 4\sharp \\ 2\sharp \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 5 \\ 3\sharp \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6 \\ 4\sharp \\ 3\flat \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6\sharp \\ 5\flat \\ 4 \\ 5\flat \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 7\flat \\ 6 \\ 7\flat \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6\sharp \\ 4\sharp \\ 2\sharp \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 5 \\ 3\sharp \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6 \\ 4\sharp \\ 3\flat \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6\sharp \\ 5\flat \\ 4 \\ 5\flat \end{matrix}$ . The second system continues with 'es-moll' and further chromatic movement, with figured bass notation  $\begin{matrix} 7\flat \\ 6 \\ 7\flat \end{matrix}$  below it.