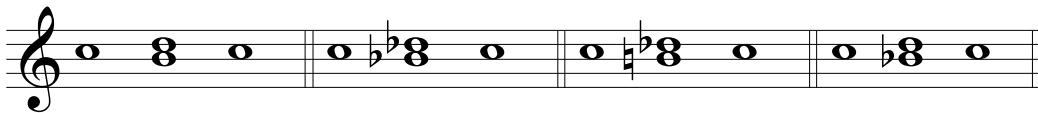


Die Klauseln

Grundformen

Eine Klausel ist zunächst eine melodische Schlußformel. Aus den einstimmigen Formen werden die mehrstimmigen geboren. Es gibt verschiedene Klauseln, die sich im mehrstimmigen Satz vereinen. Die Namensgebung im 17. und 18. Jh. richtet sich nach der Klausel im Baß. Die Klauseln nehmen bestimmte Aufgaben im Satz wahr, jede eine andere. Sie bilden die elementare Grundlage für komplexe kontrapunktische Fortschreitungen und die sich daraus ergebenden Generalbaßbezeichnungen.

Ein Zielton hat zwei Nachbartöne im Sekundabstand. Der obere heißt *Tenorklausel*, der untere *Diskantklausel*. Die Tenorklausel erreicht ihren Zielton sekundweise abwärts, die Diskantklausel sekundweise aufwärts.

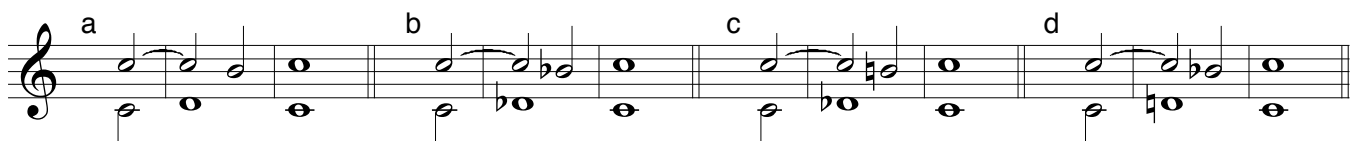


Beispiel 1

Beispiel 1 zeigt, daß Tenor- und Diskantklausel grundsätzlich gantztönig oder halbtönig sein können. Daher gibt es vier Kombinationsmöglichkeiten, einen Zielton zu „umgeben“:

- „hoch“: Diskantklausel halbtönig, Tenorklausel gantztönig
- „tief“: Diskantklausel gantztönig, Tenorklausel halbtönig
- „eng“: beide halbtönig
- „weit“: beide gantztönig

Das nächste Beispiel spreizt diesen Vorgang in die Oktave.



Beispiel 2

Wurde in Beispiel 1 noch der Einklang „von außen“ erreicht, so wird nun die Oktave „von innen“ melodisch einkadenziert. Die Tenorklausel ist unten, die Diskantklausel oben. Der Vorhalt ist typisch: die Tenorklausel ist Agens, die Diskantklausel Patiens.

Hierzu einige wichtige Begriffe:

Phrygisch und authentisch

Der Begriff „Diskantklausel“ gleicht nicht vollkommen dem moderneren Begriff „Leitton“, auch wenn beide verwandt sind. Es erscheint uns natürlich, wenn eine halbtönige Diskantklausel dem Ohr in besonderer Weise nach oben auflösungsbedürftig ist. Stellen wir dieses Bedürfnis in einen geschichtlichen Zusammenhang, so müssen wir das keineswegs ganz und gar revidieren, sondern nur ergänzen. Denn es gibt auch die gantzönige Variante, ebenso wie es die halbtönige Tenorklausel gibt, nicht nur gantzönige. Die halbtönige Tenorklausel taucht originär im *Phrygischen* auf, ebenso die gantzönige Diskantklausel. Das ergibt sich aus der Physik der phrygischen Skala und deren Halb-Ganzton-Kostellation am oberen und unteren Rand.

Hieraus leitet sich folgende begriffliche Unterscheidung ab:

- Die authentische Tenorklausel ist gantzönig, die phrygische Tenorklausel ist halbtönig.
- Die authentische Diskantklausel ist gantzönig, die phrygische Diskantklausel ist halbtönig.

Wie aus Beispiel 2 ersichtlich, sind die Klauseln beliebig kombinierbar. Letztlich ist das eine Frage des Stils und der Epoche.

Chromatische und diatonische Folie

Würden wir in Beispiel 2 alle Vorzeichen weglassen, so wären alle vier Fälle, von 2a bis 2d, gleich. Das heißt, daß die *diatonische Fortschreitung* im Fünf-Linien-System gleich ist. Nun stellen wir uns vor, wir schreiben die Vorzeichen auf eine transparente Folie und legen diese auf das Notenblatt. Diese Vorstellung soll uns verdeutlichen, daß die Chromatik von der diatonischen Fortschreitung *unabhängig* ist. Sie verändert nicht die melodischen Stammintervalle diatonischer Fortschreitung. Mit anderen Worten: eine Sekunde bleibt eine Sekunde, auch wenn die chromatische Folie aus einer großen eine kleine macht.

Wir sprechen, um bei unserem Bild zu bleiben, von der *diatonischen und chromatischen* „Folie“ eines Satzes.

Die diatonische Folie beschreibt die leitereigene Fortschreitung der Stimmen. Die chromatische Folie beschreibt die Einbringung von künstlichen Vorzeichen. Diatonische und chromatische Folien sind voneinander unabhängig.

Der letzte Punkt klingt plausibel, ist jedoch durchaus nicht selbstverständlich. Ein Vergleich zur Akkordlehre soll das deutlich machen. Wie würde eine akkordliche Analyse von Beispiel 2 aussehen, verbunden mit funktionsharmonischer Deutung?

Beispiel 2a: Das *d* ist Quinte eines G-Dur-Akkordes und das *h* dessen Terz; beide Töne gehören zur Dominante von C-Dur.

Beispiel 2b: Das *des* ist Terz eines b-moll-Akkordes und das *b* dessen Grundton; beide Töne gehören zur doppelten Subdominante von C-Dur oder, gängiger, zur Subdominante der Tonika f-moll: dann wäre C-Dur deren Dominante.

Beispiel 2c: Entweder ist das *des* tiefalterierte Quinte eines G-Dur-Akkordes und das *h* dessen Terz. Oder aber das *des* ist Terz eines b-moll-Akkordes, dann ist das *h* dessen hochalterierter Grundton. Auf eine Tonika f-moll bezogen wäre die erste Möglichkeit Doppeldominante mit tiefalterierter Quinte, die zweite wäre Subdominante mit hochalteriertem Grundton. Auf eine Tonika C-Dur bezogen wäre die erste Möglichkeit Dominante mit tiefalterierter Quinte, die zweite wäre doppelte Subdominante mit hochalteriertem Grundton.

Wichtig ist die Erkenntnis, daß das relativ schlichte Beispiel insgesamt acht verschiedene funktionsharmonische Deutungen zuläßt. Hier tut sich eine Kluft auf zwischen der einfachen melodischen Fortschreitung und der komplizierten harmonischen Deutung. Letztere übersetzt die von der Klausellehre beschriebene *sekundweise Annäherung* in das System der Quintverwandtschaft, das heißt, in eine Kategorie, die auf die Baßklausel als immer latentes Ereignis verweist. Das hat zur Folge, daß hier Diatonik und Chromatik eben *nicht* unabhängig voneinander agieren.. Ein Vorzeichen verändert die gesamte akkordliche Einordnung: mal ist der tiefste Ton Quinte eines bestimmten Akkordes, mal Terz eines anderen usw.. Die Klausellehre beläßt es dabei, daß eine Diskantklausel eine Diskantklausel bleibt, egal, ob sie ganz- oder halbtönig steigt. Dasselbe gilt für die Tenorklausel.

Drei und Vierstimmigkeit; Stimmführungskategorien

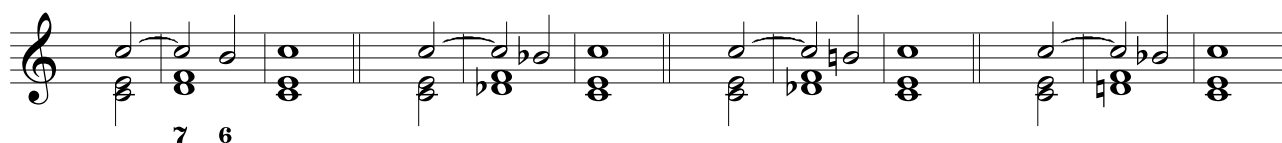
Konturstimmen; Tenorklausel, Diskantklausel

Tenor- und Diskantklausel sind die „Fürsten“ unter den Stimmen: im 17. und 18. Jahrhundert wurden Sie die „Principales“ genannt (von lat.: *princeps*, der Fürst; *principalis*, *fürstlich*; auch *principium*, Anfang oder Grundlage). Beide Stimmen stehen am Anfang, sie sind die elementarste Form, einen Ton melodisch zu erreichen, d.h. melodisch zu kadenzieren. Sie gehen *stufenweise* und in *Gegenbewegung*. So verleihen sie dem Satz Kontur. Wir nennen sie daher **Konturstimmen**.

Diskant- und Tenorklausel sind die **Konturstimmen** eines Satzes. Sie ihren gemeinsamen Zielton *schrittweise in Gegenbewegung*.

Füllstimme, Mixtur

Offenbar haben die Stimmen eine Funktion im mehrstimmigen Satzgefüge. Fügen wir zu unserem zweistimmigen Ausgangssatz eine dritte Stimme hinzu, so können wir diese in der Mitte verorten:



Beispiel 3

Die Mittelstimme von Beispiel 3 wurde in der Barockzeit „Explementalis“ genannt (von lat.: *explementum*, Auffüllung). In der Tat hat sie keine Eigenständigkeit. Ihre Aufgabe ist es, eine der beiden Konturstimmen zu *verstärken*. Das tut sie, indem sie terzparallel zur Tenorklausel läuft. Parallel geführte Stimmen heißen auch Mixturen: wir sprechen also von **Füllstimme** oder **Mixturstimme**. Wie wir am Beispiel 3 sehen, ist die Mixturstimme in allen vier Fällen *gleich*. Sie zeigt sich unbeeindruckt von der chromatischen Folie der Konturstimmen.

Die Mixtur kann auch quartparallel zur Diskantklausel gehen (Beispiel 4a). Somit ist die Mixtur im vierstimmigen Satz verdoppelbar (4b): eine als Mixtur zur Tenorklausel, die andere zur Diskantklausel. Ansatzton ist die Terz über dem Baßton, im folgenden Beispiel das *f*.

Dieser Ton teilt sich: der Tenor hängt sich quartparallel an den Sopran, der Alt folgt terzparallel dem Baß

Beispiel 4

Fundament- oder Grundierungsstimme, Baßklausel

Eine andere Möglichkeit, die Konturstimmen zu ergänzen ist, beide auf eine Art „Fundament“ zu stellen. Man sprach im Barock tatsächlich von „Fundamentalis“, direkt zu übersetzen mit **Fundamentstimme**. Manchmal importiere ich einen Begriff aus der Malerei und spreche auch von **Grundierungsstimme**. Ein typisches Grundierungsintervall, das tonale „Stabilität“ garantiert, ist die Quinte.

Beispiel 5

Wir erhalten die **Baßklausel**. Sie fällt von der Quinte in den Grundton.

Die Baßklausel ist Agens zur Diskantklausel mit der Bezifferung 4-3. Der 7-6-Vorhalt zwischen den Konturstimmen wird von der Baßklausel wie von einem Fundament getragen.

Bevor ich weitergehe scheint es mir nötig, eine weitere Begriffskategorie einzuführen, um die Kommunikation zu erleichtern. Es ist auf die Dauer sehr umständlich, vom „drittletzten“ oder „vorletzten“ Akkord einer Kadenz zusprechen. Deshalb erhalten die drei letzten „Stationen“ einer Klausel folgende aus dem Latein entlehene Namen:

- **Ultima**: der letzte Ton oder Akkord
- **Penultima**: der vorletzte Ton oder Akkord
- **Antepenultima**: der drittletzte Ton oder Akkord

Altklausel

Die **Altklausel** tritt als letztes hinzu. Sie ist Füllstimme und ergänzt die beiden Konturstimmen und die Fundamentstimme.

The image shows two musical examples, 'a' and 'b', illustrating the Alt Klausel. Each example consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Example 'a' shows a treble clef staff with a quarter note, a half note, and a whole note, and a bass clef staff with a quarter note and a whole note. Example 'b' shows a similar structure but with a different bass clef staff. Both examples have a '4' and a '3' below the bass clef staff, indicating a 4/3 time signature. The notes are labeled 'PU' and 'U'.

Beispiel 6

Die Penultima der Alt Klausel ist die Quinte, die gleiche Penultima also wie die Baßklausel. Auf der Ultima wird entweder die Quinte oder die Terz bedient. Das heißt: Die Alt Klausel bleibt entweder auf der Quinte liegen; man sagt: sie hat eine Quintligatur („Ligatur“ heißt „Überbindung“). Oder sie fällt um eine Terz, in die Terz der Ultima.

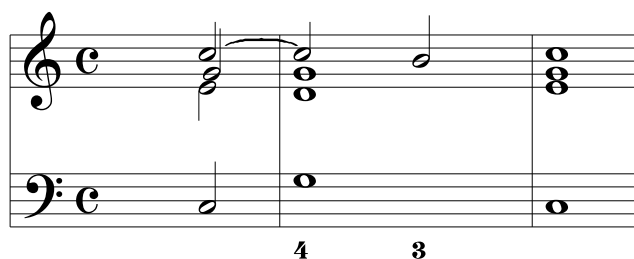
Baßklausel und **Altklausel** beginnen auf der Penultima mit dem selben Ton, der Quinte. Die Baßklausel fällt eine Quinte, die Alt Klausel eine Terz (Terzfall-Altklausel). Sie kann auch auf der Quinte liegenbleiben (Altklausel-Ligatur). Daher ist die Alt Klausel verdoppelbar.

Die Stimmen bilden im kontrapunktischen Gewebe eine Art *Hierarchie* aus, die sich aus der Aufgabe ableitet, die sie jeweils im Satz erfüllen - ähnlich der Figuren eines Schachspiels. Wir sprechen von *Stimmführungskategorien*.

Die Stimmführungskategorien sind:

- **Konturstimmen (Principales)**: Tenorklausel, Diskantklausel
- **Fundament- oder Grundierungsstimme (Fundamentalis)**: Baßklausel
- **Füllstimme (Explementalis)**: Alt Klausel, Tenorklauselmixtur, Diskantklauselmixtur

Im letzten Beispiel sahen wir, daß die Terz der Ultima von der Altklausel bedient wird (Terzfall-Alt- klausel *g-e*, Beispiel 6a). Nun sieht die Klausellehre noch eine weitere Möglichkeit vor, diesen Ton zu erreichen. Allerdings muß dafür eine der bisherigen Klauseln ihre ursprüngliche Bewegungs- richtung aufgeben. Und das ist die Tenorklausel.



Beispiel 7

Das Wesen der Tenorklausel als Konturstimme ist es eigentlich, die gemeinsame Ultima in Gegenbewegung zu erreichen. Diese Bestimmung wird nun aufgegeben. Dadurch, daß sie in die Terz geht, wird sie zur bloßen **Diskantklausel-Mixtur**, die sich in parallelen Sexten zur Diskantklausel bewegt. Jedoch spricht man auch weiterhin von der Tenorklausel. So unterscheiden wir zwei Formen: Die ascendente (steigende) Tenorklausel und die descendente (fallende) Tenorklausel. Das bedeutet, daß auch die Tenorklausel verdoppelt werden kann:

- Die descendente Tenorklausel fällt stufenweise in den Grundton.
- Die ascendente Tenorklausel steigt stufenweise in die Terz.

Angesichts der Tatsache, daß wir es nun mit zwei sekundweise steigenden Stimmen im Satz zu tun haben, stellen wir diese einander direkt gegenüber, um Verwechslungen zu vermeiden:

- Die Diskantklausel steigt stufenweise in den Grundton.
- Die ascendente Tenorklausel steigt stufenweise in die Terz. Sie verhält sich wie eine Diskant- klausel-Mixtur.

Bis zu diesem Punkt haben wir - aus der Sicht des Basses - zwei grundsätzliche Situationen erarbeitet: Einmal liegt die Baßklausel im Baß und einmal die Tenorklausel. Die Klausellehre geht davon aus, daß die Baßklausel tatsächlich auch im Baß liegen muß, um *vollkommen schlußfähig* zu sein. Wolfgang Caspar Printz nennt eine solche Klausel „**Clausula Perfecta**

totalis¹. Wir nennen die mehrstimmige Klausel mit Baßklausel im Baß kurz „**Perfecta**“. Johann Gottfried Walther² versteht alle mehrstimmigen Klauseln, bei denen eine *andere* als die Baßklausel im Baß liegt, mit dem Anhang „**-izans**“: Wenn also die Tenorklausel im Baß liegt, so heißt die *gesamte* mehrstimmige Klausel „**Tenorizans**“. Der Name der gesamten mehrstimmigen Klausel wird bestimmt von der einzelnen Klausel, die im *Baß* liegt. Über dem Baß sind die Klauseln frei positionierbar.

- Bei der Perfecta liegt die Baßklausel im Baß. Sie ist vollkommen schlußfähig.
- Bei der Tenorizans liegt die Tenorklausel im Baß. Sie zählt zu den imperfekten Klauseln und ist daher nicht schlußfähig.

Stellen wir noch einmal beide nebeneinander und vergleichen die jeweiligen Füllstimmen:

The image shows two musical examples side-by-side. The left example is labeled 'Perfecta' and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff has a bass line. Below the staves, the first part is marked with a '4' and the second part with a '3'. The right example is labeled 'Tenorizans' and also consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff has a bass line. Below the staves, the first part is marked with a '7' and the second part with a '6'.

Beispiel 8

Die Altklausel links unterscheidet sich von der Tenorklausel-Mixtur rechts durch die Penultima. Warum? Nun, die Altklausel ist bei der Tenorizans kontrapunktisch nicht umkehrbar. Das heißt: Die Penultima der Altklausel ist in der Perfecta eine Oktave zum Baß (*g-g*). Würde die Altklausel bei der Tenorizans gleich bleiben, so so würde sie eine Quarte zum Baß bilden (*d-g*). Das jedoch ist eine Dissonanz! Also muß die Altklausel die Quarte zum Baß in eine Terz umwandeln (*d-f*). So erhalten wir eben jene Terzparallele zur Tenorklausel im Baß.

Die Tenorizans ist die einzige Klauselumkehrung, bei der die Altklausel verändert werden muß. Wandert die Diskantklausel in den Baß, so erscheinen häufig beide Altklauselvarianten in den Oberstimmen. Dabei liegt die Terzfall-Altklausel im Sopran. Durch die verdoppelte Altklausel fällt im vierstimmigen Satz die Baßklausel weg. Wir erhalten die „**Cantizans**“:

¹ Wolfgang Caspar Printz von Waldthurn: *Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Nieth und Zimmermann, Dresden und Leipzig 1696

² Johann Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732

Altkl.
Tenorkl.
Altkl.
Diskantkl.
6

Beispiel 9

Die Klauseln in der rechten Hand können auch anders angeordnet sein.

Auch wenn die Terzfall-Alt-klausel im Baß liegt, verdoppelt eine der Oberstimmen die Alt-klausel durch Quintligatur. Hier ein Beispiel für die „**Altizans**“:

Diskantkl.
Altkl.
Tenorkl.
Altkl.
6

Beispiel 10