

Volkhardt Preuß

Wichtige Sequenz- und Kadenzmodelle

Fauxbourdon abwärts und aufwärts

Quintfall (Sekundfall)

Quintstieg (Sekundstieg)

Fallend

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6#

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)

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7#

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.

3#

3. Die Diskantklauselimperfectionen 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.

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

4. Dasselbe vierstimmig: rechts Fauxbourdon, links Quintfall

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7#

5. Fauxbourdon/Quintfall: Die Diskantklauselimperfectionen 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. Fauxbourdon mit chromatischem Baß, im Ambitus einer Skala...

5 6 7 6 7 6 3#

7....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#

8. 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.

9. Fauxbourdon-Kantilene im empfindsamen 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 (T1 auf vier, T 3 auf vier).

Hier hat die rechte Hand einen Grundakkord unter den Fingern.

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

5 6 5 6 5 6 3#

10. 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 6 6 5 6 6 5 6 3#

11. 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#

12a. Beim Fauxbourdon abwärts ist die Bezifferung 7-6 organisch, aufwärts entsprechend die Bezifferung 5-6. (Nr. 1 und 15 hintereinander spielen!) Löst sich 5-6 nicht als Ruggiero nach oben auf, wie in Nr. 10, 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#

12b....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#

12c...der in Chorallage noch viel schöner ist, wie ich finde.

Steigend

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

13. Fauxbourdon mit 5-6 aus der Terz ansetzend

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

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

6 6 6 6 6 6 6 3#

15. 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

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

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

17. 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

18. 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#

19. 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 Sequenz steigt real ganztönig und ist daher durch die Tonarten sequenzierbar.

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

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

4 3

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

4 3

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

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

6. Fauxbourdon/Terzfall; wie Nr. 1, 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.

7. Zum Pachelbelbaß Beispiel 1 und 2: 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.

8. Nr. 7 mit Vorhalten: durchgehend 4-3, Patiens wechselt zwischen Sopran und Alt

9. 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

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

11. Dasselbe, mit Terzbässen (Cantizans-Sequenz)

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

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

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

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

Fonte, Monte

6 6 6 6

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

6 6 6 6

2. 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.)

6 6 6 6

3. Wie Nr. 1, aber mit erzwungenen 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

4. Wie Nr. 3, aber mit zusätzlich imperfizierter Tenorklausel:
Bezifferung 5/7 statt 5/6 (statt 6).
Der Begriff "statt" verdeutlicht die erzwungenen Ligaturen
und damit die imperfizierten Prinziaklauseln.

5. Wie 3., 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. Diskantklausel-Imperfektion im Baß; es entsteht der Sekundakkord. Die Chromatik verstärkt die erzwungene Überbindung in der Unterstimme.

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

7. In Moll ist der chromatische Baß typischer, allerdings nur im oberen Tetrachord. Über der 5. Stufe 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#

8. 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

9. 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

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

Monte

1. **Monte** mit Sextakkorden, Metrik geht auch aufaktig. Die 3. und 7. Stufe in Dur werden übersprungen, da diese leitereigene Leitöne sind, die ihrerseits nicht leitönig erreicht werden wollen...

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

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

4. Mit Vorhaltsvorbereitung; das geht nur mit Stimmkreuzung und abwechselnder Agens-Patiens-Bildung. Sopran und Alt bilden einen Sekundkanon (siehe Goldbergvariationen, T 26 ff.)

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

6. Hier das Ganze in "entschlackter" Form, mit leichten Durchgängen 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

Ruggiero zur I und zur V

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

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

3. 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.

4. Ansatz aus der 5. Stufe im Baß, so daß sich der Skalenausschnitt erweitert. Damit der Patiens im Alt vorbereitet ist, muß der Alt in die Capacitas Sextae b steigen. Eine überaus schöne wie typische Wendung.

5. Ruggiero zur I und zur V mit Sextakkorden. Die Oberstimme bewegter als zuvor. Auf der Antepenultima kann der Neapolitanische Sextakkord als chromatische Folie erscheinen.

6. Ruggiero zur I und zur V mit der Bezifferungskombination 6-5/6 zu beiden Stufen.

7. Ruggiero zur I mit der Kombination 5/6-5/7. Es entsteht eine chromatische Oberstimme, in dieser Orthografie mit einem übermäßigen Quintsextakkord auf der ersten Achtel. Cis im Sopran möchte nach d und wird imperfiziert.

8. Ruggiero zur I mit der Kombination 5/7-5/7. Das Des im Sopran auf der ersten Achstel zieht ist Supersemitonium nach c, hier wird die Tonalität F/f angespielt. Doch aus diesem Fonte-Segment von g aus betrachtet wird nichts. Der Baß überspielt das f nach fis auf der 2. Achstel und zieht nach g.

Zirkulierende Kadenz

1. Zirkulierende Kadenz um die 1. Stufe herum, beziffert mit Sextakkorden

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

3. Dasselbe, andere Richtung

4. Mit chromatischer Verschärfung über dem Quintsextakkord; Einstieg in die Solokadenz des klassischen Instrumentalkonzertes

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

6. 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.

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

8. 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

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

10. 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)

Gesamtzirkulationen

6# 6 4 3#

11. Primär: Nur ein Ton wird umspielt (hier die 1. Stufe g)

6 5# 6# 5 6 4 3#

12. Sekundär: Zwei Töne werden umspielt (hier Terz und Grundton b und g)

Tristanakkord-Hexentreppe (2#/4/6#) Hexentreppe (Ludomufi 5b/6#)

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

13. Tertiär: Drei Töne werden umspielt (hier Quinte, Terz und Grundton d, b und g)

Hexentreppen

Die Hexentreppe sequenziert das untere Umkreisungssegment der tertiären Zirkulation (siehe letztes Beispiel). Sie 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.

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

6[#]_{5b} 6 7_{3b} ...

Dasselbe mit leichter lesbarer enharmonischer Notation

6[#]_{5b} 6 7_{3b} ...

Tristanakkord-Hexentreppe sequenziert das obere Umkreisungssegment der tertiären Zirkulation. Sie ist eine horizontale Spiegelung der vorigen Sequenz.

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 leittonig umspielt, hier ist es der Grundakkord. Das aber nur dann, wenn der Baß tatsächlich umkreist. Da hier aber, auch das ist gespiegelt, 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.

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

6[#]_{5b} 5_{3#} 6_{4#} 6[#]_{5b} 6 6[#]_{5b} 7_b 6 7_b 6[#]_{2#} 5_{3#} 6_{4#} 6[#]_{5b} 6 6[#]_{5b}

120

es-moll

7_b 6 7_b

Selbsteinstellende Quart

6 7 6 $\frac{7}{3}$ 6 5 4 3

1. **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**".

6 7 6 $\frac{7}{3}$ $\frac{7}{5}$ 4 3

2. 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.

6 7 6 $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{5}$

3. Dasselbe mit oszillierendem Baß (zweigliedrige Fonte-Sequenz)

6 7 6 $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$

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

5. 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)

$\frac{7}{3\#}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ 3 $\#$ $\frac{7}{3\#}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ 3 $\#$ $\frac{7}{3\#}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ 3 $\#$

6. Die selbsteinstellende Quart wird im Quintfall sequenziert. Die kadenzuelle 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 Sekundschrte aufwärts erreicht, bevor der Baß eine Quinte fällt. Hier die Herleitung aus dem einfachen Kantionalsatz. 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 3#

e f

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

Die Beispiele e und f erwachsen aus b und c. Die Sexte, aus der die Klausel ansetzt, wird entweder von der Sept oder der Quinte umspielt. Ersteres ist ein Vorhalt, letzteres das "Motivo di cadenza" Buononcinis (s. die Beispiele 52 ff.). Beispiel e führt sequenziell zum Terzfall (folgendes Beispiel g, vgl.auch Beispiel 29):

g

7 6 4 3 7 6 4 3 7 6 4 3 4 3

Die Bezifferung 7-6 auf den Einsen und Dreien der Takte entsteht durch Diskantklauselimperfection in der Oberstimme. Der Baß hat dann jeweils eine Perfecta (F-B, D-G). Auch B-Es wäre möglich. E und Fis stützen jedoch g-moll als erste Stufe. Zwischen B und E gibt es dann keinen Bezug.

c' d'

6 6 4 5# 6 7 3#

Wie die Beispiele c und d zuvor, nur nicht mit 4-3, sondern mit 6/4 - 5/3 mit unbetontem Achteldurchgang im Baß (c'). Mit betontem Vierteldurchgang entsteht die Bezifferung 5/7 statt 5/6.

h

9 7 4 3#

Eine schöne Wendung, die wir bei Rameau finden (Suite a-moll, Gavotte) und bei Bach (O Jesulein süß, Schemelli-Sammlung). Alle Kadenzstimmen laufen bis zur Trugschlußebene linear: Sopran und Baß in Dezimenparallelen, der Alt in Gegenbewegung. Eine *Catachresis* im Sinne Christoph Bernhards: zwei Dissonanzen folgen aufeinander (9-7). Die Patienzauflösung (9) wird wieder zur Dissonanz (7).

i

9 7 6 5 4 3 6 7 4 3

6 7 4 3#
5 8 7

7. Aus der Terzlage bedarf es von der drei zur vier der oberquinttransponierten Baßklauseel 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

6 6 3#

8. Mit Neapolitaner auf der Antepenultima

6 6 7 4 3#
5

9. 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.

6 6 6 6 4 3#
5 4# 2

10. 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 9 8 6 7 4 3#
5 4# 2 5

11. 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# 6 3# 6# 7 4 3#
5 5 5 5

12. Ruggiero-Fächer: Gegenbewegung zwischen Sopran und Baß. Diskantklauseelimperfektion in der Oberstimme (fis-f, cis-c).

13. Gegenüberstellung von Ruggiero und Fonte.
 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 Cantizans.

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

Occultae (Trugschlüsse)

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

mit Terzfall-Altklausel

Musical notation for the Terzfall-Altklausel variant. The bass line shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line shows chords: G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2. The word "statt" is written above the final chord. Fingerings are indicated as 4 3 and 4 3.

mit Ligatur-Altklausel

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

Musical notation for the Ligatur-Altklausel variant. The bass line shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line shows chords: G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2. The word "Tenorizans nach g" is written above the final chord. Fingerings are indicated as 4 3 7 6 4 and 3 8 7.

mit Altklausel-
durchgang
(Transitus)

Musical notation for the Altklausel-durchgang (Transitus) variant. The bass line shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line shows chords: G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2. Fingerings are indicated as 4 3.

mit betontem
Altklauseldurchgang
(Quasi-Transitus)

Musical notation for the betontem Altklauseldurchgang (Quasi-Transitus) variant. The bass line shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line shows chords: G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2. Fingerings are indicated as 4 3 4 3.

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

Musical notation for the Ruggiero variant. The bass line shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line shows chords: G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2. Fingerings are indicated as 4 3 6 5 6 5 4 3.

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.

Ruggiero zur V Ruggiero zur I Ruggiero zur V

Ruggiero zur V Ruggiero zur I Ruggiero zur V

Gegenschritt

Zwei Durakkorde oder ein Dur- und ein Mollakkord folgen im Abstand einer großen Sekunde aufeinander.

Im 16. und 17. Jh. war diese Wendung verbreitet, und zwar in zweierlei Weise:

V IV Gegenschritt 4 3#

1. Der Gegenschritt liegt zwischen der 5. und 4. Stufe: dann hat er die Funktion einer *Occulta*. Treibende Kraft ist hier der Baß, der eine Sekunde fällt, *statt eine Quinte zu fallen*. In Moll folgen ein Dur- und ein Mollakkord aufeinander, in Dur zwei Durakkorde.

2. Der Gegenschritt liegt zwischen der 1. und 7. Stufe. Die 7. Stufe ist tiefalteriert, und eine verminderte Quint (in diesem Fall) zwischen h und f zu vermeiden. In Dur folgen zwei Durakkorde aufeinander, in Moll ein Mollakkord und ein Durakkord. Hier steht weniger eine Occulta denn eine Cantizans zur 1. Stufe im Vordergrund. Diese ist "künstlich ganztönig", daher ein *mixolydisches Element*.

3. Moderne Variante von 1: Aus dem Ganztonschritt abwärts wird ein Halbtonschritt. Dieser wird zur Cantizans zur 5. Stufe. Gleichzeitig bleibt der occulte Charakter bestehen. Die Diskantklausel im Sopran ist der Motor für den Trugschluß. Auch die Altklausel läuft regulär. Alle anderen Klauseln sind occult: sekundweise steigend im Alt, sekundweise fallend im Baß. So entsteht die tertiäre Cantizans-Bezifferung 5/7. Das Wesen der klassischen Occulta verbindet sich mit moderner Dissonanzbehandlung und Chromatik.

4. Moderne Variante von Nr. 2 nach dem gleichen Prinzip. Die Ambivalenz von 1. und 5. Stufe deutlich, wie es die Doppeldeutigkeit von *Acquiescens* und *Perfecta* gezeigt hat. In Beispiel 3 könnte E sich als 1. Stufe etablieren, hier C als 5. Stufe in F-Dur. So, wie es hier steht, mit kadenzialer Bestätigung in C-Dur, wird das Ohr aber eine occulte Wirkung verweigern und einfach eine Cantizans nach C hören.

5. *Passamezzo antico*: der mixolydisch anmutende Gegenschritt a-G-a ist die archaisierende Variante dieses Ostinatobasses, wie auch der Name "antico" deutlich macht.

6. *Passamezzo moderno*: die modernere Ausprägung mit dem Leitton zu Beginn.

Altizans-/Cantizans-Verschränkung

a: Altizans und Cantizans nach a-moll, primär beziffert

b: dasselbe, sekundär beziffert

c: dasselbe, tertiär beziffert

d: Altizans sekundär und Tenorizans primär beziffert; Gegenbewegung zwischen den Oberstimmen und Baß

e: Dasselbe, aus der anderen Richtung: Cantizans, sekundär beziffert und Tenorizans primär beziffert.

Die Beispiele a-c sind cambiata Figuren: der Baß erreicht die 3. Skalenstufe (hier c in a-moll) schrittweise von oben und könnte nun auch die 1. Stufe schrittweise von oben erreichen. Er wechselt aber die Bewegungsrichtung und steigt von unten schrittweise in die 1. Stufe. In den Beispielen d und e hingegen bleibt die Baßbewegung zu den Oberstimmen gegenläufig linear. Die Tenorizans-Bezifferung 6# ist die "Austauschbezifferung" zwischen 1. und 3. Stufe. Der Sekundakkord (Beispiel d) und der Quintsextakkord (Beispiel 3), beide sekundäre Analogoi, sind vorgeschaltet.

1. Der Einfachheit halber werden die Möglichkeiten der Sequenzierung an Beispiel b als Baustein ausprobiert. Äquidistant große Sekunden runter

2. Sekundweise steigend, beginnend in Moll. Da die zweite Stufe in Moll leitereigen ein verminderter Akkord ist, wird diese ausgelassen, sodaß die Sequenz mit einem Terzstiegssegment beginnt und dann in den eigentlichen Sekundstieg übergeht.

3. Terzfall, wie auch beim einfachen Pachelbelbaß: von der Mollebene eine große Terz runter, von der Durebene eine kleine.

4. Terzstieg. Auch hier wechseln große und kleine Terz einander ab, soll die Sequenz tonal konsistent bleiben und sich nicht äquidistant verlaufen.

5. Quartfall oder Quintstieg, real

6. Quintfall oder Quartstieg, real

7. Beispiel d gegenläufig sequenziert, im Baß als Quartstieg, in den Oberstimmen als Quintfall. Dadurch entsteht eine vollständige Gegenbewegungsfigur.

8. Im folgenden Beispiel werden die sequenziellen Elemente von Nr. 7 miteinander verbunden. Das geschieht durch ein leittoniges Enjambement (Takt 2: his-cis-d im Baß, analog dis-e im Alt). Der doppelte Ton cis-cis im Baß in Takt 2 wird leittonig erreicht (his-cis). Da cis selbst Leitton nach d ist, kann man von einem "Leitton zum Leitton" sprechen.

Ruggiero

9. Beispiel d im Baß als Quintstieg, in den Oberstimmen gegenläufig als Quartfall sequenziert.

10. Auch hier ein Enjambement. Ruggiero überbrückt das artikulatorische Komma. Das ist zunächst kein Unterschied zu Beispiel 9 (siehe die untere Klammer). Soll aber auch hier, analog und gespiegelt, das doppelte c im Sopran in Takt 2 strebig von oben erreicht werden, so gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder cis-c (Beispiel a), also mit imperfizierter Diskantklausel (eigentlich cis-d) im Sopran. Oder des-c (Beispiel b); des ist Supersemitonium von f, welches jedoch nach g überspielt wird.