

Palästina eine neue Wirkungsstätte und seine Heimat. Immer stärker lebte er nach innen, wozu auch sein sich bis zur Erblindung steigendes Augenleiden beitrug. Wer das Glück hatte, durch Briefe aus dieser letzten Lebensphase von ihm beschenkt zu werden, ist wohl immer wieder durch die menschliche Reife und tiefe Verinnerlichung beeindruckt worden. Ein erfülltes und gesegnetes Leben ist zu Ende gegangen, in welchem wir Älteren das unsere wie in einem reinen Spiegel erblicken.

Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Im folgenden sollen des Verfassers satztechnische Untersuchungen an Musik des 13. bis 17. Jahrhunderts besonders in Richtung auf die Frage der Entstehung der Dur-Moll-Tonalität in der späteren Musik zusammengefaßt und ergänzt werden¹. Wir beginnen beim Übergang vom Organum zur Motette im 13. Jahrhundert, wo der Satz dreistimmig wird.

Die häufigsten Klangverbindungen in der dreistimmigen Motette des 13. bis 15. Jahrhunderts, aber auch in Sätzen weltlicher Gattungen sind folgende (♭ = Tenor-c. f., • = Motetus und Triplum):



Schon der erste Blick zeigt, daß außer bei 3a die kleine Terz immer in den Einklang, die große in die Quint, und die große Sext in die Oktav geführt wird²; alle imperfekten Konsonanzen müssen demnach in die nächstliegenden perfekten aufgelöst werden. (So noch bis ins 17. Jahrhundert.) Dies bedeutet umgekehrt, daß Terzen vor Einklängen klein, und Terzen vor Quinten, sowie Sexten vor Oktaven groß sein müssen. Demgemäß entsteht bei den bis ins 15. Jahrhundert im Vordergrund stehenden Klangverbindungen mit Sekundfortschreitung aller Stimmen (Nachbarschaftsverhältnis der Klänge) mehrfache Leittönigkeit, am natürlichsten bei gleichzeitiger Verwendung von e und h im Pänultima-Klang. Die angeführten Fortschreitungen seien einzeln besprochen:

¹ Zugrunde liegen die Arbeiten des Verfassers, von denen hier nur die für obigen Zusammenhang wichtigeren mit Titel, die anderen aber nur nach dem Ort ihres Erscheinens genannt seien:

Der Diskant in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1953 (mschrftl.); *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert*, AfMw XII, 1955, S. 297 ff.; *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos. hist. Klasse, Jg. 1959, 5. Abhandlung; ferner AfMw XIV, 1957, S. 30 ff., AfMw XVII, 1960, S. 81 ff. und AfMw XVIII, 1961, S. 34 ff. Vgl. auch besonders H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1951 und Thr. G. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, Würzburg 1937.

² Früher schloß man bekanntlich aus der großen Terz oder gar aus der Quart (so Tenor-c. f. und Motetus noch in frühen Motetten) in den Einklang. Besonders der Schluß aus der großen Terz in den Einklang dürfte aber einer nicht nur älteren, sondern auch der Art nach anderen Musikkultur angehört haben als der aus der kleinen Terz!

1.: begegnet auch mit Tenor-c. f.-Schritt d—c, selten mit e—d; der Motetus ist meistens unterste Stimme³; bei Tenor-c. f.-Schritt g—f und d—c ist die Terz des Motetus unter dem Tenor-c. f. natürlich klein, die des Triplums (mit fis bei d—c) über dem Tenor-c. f. groß; wahrscheinlich muß also beim Tenor-c. f.-Schritt e—d das e in es verwandelt werden, weniger aber im Motetus c in cis und im Triplum g in gis;

2.: ist meistens koloriert, die Terz zwischen Motetus und Tenor-c. f. ist groß, die zwischen Motetus und Triplum klein;

3a.: hier wird die Quint des Dreiklangs f—a—c (Kleinterz zu a) nicht wie vorher in den Einklang mit dem Motetus auf der Quint h des Schlußklangs, sondern gewissermaßen unter Trennung der Stimmlagen gewaltsam in dessen Oktav f geführt; dies bedeutet etwas völlig Neues, wohl von den Engländern Geschaffenes, das wahrscheinlich durch die kolorierende Verwendung der Sext zwischen der Quint des Pänultima-Klangs und der Oktav des Schlußklangs entstand;

3b und c.: Motetus mit großer Terz bzw. Sext und Leittonschritt;

4.: Motetus und Triplum bilden eine große Sekund, zum Tenor-c. f. eine reine Quint bzw. große Sext.

Diese Klangverbindungen setzen einen fallenden Sekundschritt des Tenor-c. f. voraus. Die zwei- und dreitönigen Gruppen, in denen die als Tenor der Motetten verwendeten fremden, oder eigens für den Satz komponierten Melodien (c. f. oder cantus prius factus) entsprechend den rhythmischen Modi vorgetragen wurden, schließen jedoch selten mit einem fallenden Sekundschritt, so daß obige Klangverbindungen nicht immer angebracht werden konnten.

Nicht selten schließen die Tenor(-c. f.)-Gruppen aber mit einem steigenden Sekundschritt. In diesem Falle lauten die Klangfortschreitungen meistens wie folgt:



(× = Stimmkreuzungen).

1.: der Tenor-c. f. hat meistens c—d und f—g, manchmal g—a mit b im Motetus und e—f; da in den beiden zuletzt genannten Fällen entweder der Motetus oder der Tenor-c. f. einen Leittonschritt hat, muß bei Tenor(-c. f.)-Schritt c—d entweder der Motetus es haben, oder der Tenor (-c. f.) cis, wobei das g (c) des Triplums in gis (cis) verwandelt werden müßte, und bei Tenor(-c. f.)-Schritt f—g wohl der Motetus as oder der Tenor (-c. f.) fis, wobei das c (f) des Triplums in cis (fis) zu verwandeln wäre (was näher liegt, als as im Motetus);

2.: zwei Stimmen, besonders Tenor (-c. f.) und Motetus — das Triplum verhält sich in diesen Fällen als zuletzt zum Satz hinzugekommene Stimme unkorrekt — bilden die außer der Folge Kleinterz — Einklang einzig mögliche und deshalb auch von den

³ Er befindet sich in der kleinen Terz unter dem Tenor (-c. f.). In einigen Motetten der Ars antiqua gelangt der Motetus bis zur Quart unter dem Tenor (-c. f.), die in diesen Fällen offenbar als Konsonanz zu betrachten ist. Stimmkreuzungen bis zur Quint scheinen auf englische Herkunft der Motette zu deuten (s. Anm. 4).

mittelalterlichen Theoretikern für steigende c. f.-Schritte geforderte Folge Oktav — Quint (2b begegnet allerdings auch ohne Stimmkreuzung mit Quinten- und Oktavenparallelen).

Springt aber gar der Tenor (-c. f.), zumal nach oben, so können überhaupt keine imperfekten Konsonanzen verwendet werden, die stufenweise eingeführt und aufgelöst werden müssen, sondern die beiden wichtigsten Stimmen (fast immer Tenor-c. f. und Motetus) bilden bei Tenor(-c. f.)-Schritt aufwärts die Folge Quint — Einklang oder Oktav—Quint, bei Tenor(-c. f.)-Schritt abwärts die Folge Quint—Oktav; die dritte Stimme, meistens das Triplum, bewegt sich frei, ja unkorrekt. Als erste kamen nun offenbar die Engländer auf die Idee, bei steigender kleiner oder großer Sekund des Tenor(-c. f.) eine der beiden im dreistimmigen Satz zum Tenor(-c. f.) hinzugefügten Diskantstimmen Motetus oder Triplum unter den Tenor(-c. f.) zu führen und ihr daselbst anstelle des Tenor(-c. f.) den fallenden Sekundschritt, die sogenannte Tenorklausel, zu geben, die jeweils dritte Stimme aber parallel mit dem Tenor (-c. f.) in Quartan aufsteigen zu lassen⁴:



Damit hatte auch der steigende Sekundschritt des Tenor(-c. f.) seine eigene Klangverbindung mit imperfekten Konsonanzen. Das erwähnte Tenorprinzip (wie man es nennen könnte) galt in England auch für andere Gattungen als die Motette, z. B. für die schlichte c. f.-Bearbeitung. Die Quartan der einen Diskantstimme sind Ausdruck der Tenor(-c. f.)-Rolle der anderen. Schon bald wurde jedoch das Triplum insgesamt etwas höher gesetzt und so aus der bisherigen Gleichräumigkeit aller Stimmen herausgelöst. Die vorher dargestellte Klangträgerrolle einer der Diskantstimmen übernahm von nun an bei den betreffenden Stellen nur noch der Motetus, und so blieb es in der dreistimmigen Motette bis ins 15. Jahrhundert, namentlich bei den Engländern (klanglich-freier, wirklich dreistimmiger Satz).

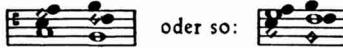
Jedoch noch im 13. Jahrhundert gingen offenbar wiederum zuerst die Engländer dazu über, zum Tenor(-c. f.) in dessen Raum zuerst eine textlose Tiefstimme hinzuzufügen, die bei jedem steigenden Sekundschritt des Tenor(-c. f.) unter diesem einen fallenden Sekundschritt, d. h. die Tenorklausel bildete. Indem sich die erwähnte Stimme im Raum des Tenor(-c. f.) bewegt, wird der Raum über diesem freier, so daß jetzt eine vierte Stimme hinzutreten kann. (Die Vierstimmigkeit entstand also hier Hand in Hand mit der erwähnten Technik.) Obwohl nun die Engländer die erwähnte Tiefstimme außer als Secundus tenor als Quartus cantus oder Quadruplex bezeichneten, mußte sie im Gegensatz zum Quadruplum der wenigen vierstimmigen festländischen Motetten der Ars antiqua, das meistens zuletzt, ja nachträglich im Raum von Motetus und Triplum zum eigentlich dreistimmigen Satz hinzugefügt wurde, wegen ihrer Bedeutung für den ganzen Satz (gelegentlich Stell-

⁴ Auf die häufigen Stimmkreuzungen zwischen Tenor (-c. f.) und Diskantstimme (im dreistimmigen Satz: einer Diskantstimme) in englischen c. f.-Bearbeitungen, Liedern und Motetten hat bereits M. Bukofzer, *Popular Polyphony in the Middle Ages*, MQ XXVI, 1940, S. 31 ff. und öfter hingewiesen. Auf das im Gymler vorliegende „Sich-Umspielen“ von c. f. und Zusatzstimme verweist auch Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 6, Tutzing 1961, S. 125 ff.

vertreter des Tenor-c. f. als Klangträger) zuerst zum Tenor(-c. f.) hinzugefügt werden.

Die häufigste Klangfolge des nunmehr vierstimmigen Satzes in Analogie zur oben erwähnten dreistimmigen ist folgende (\diamond = Quadruplex): 

Frühe vierstimmige Sätze der beschriebenen Art beginnen jedoch noch mit einem Quint-Oktavklang unter Verdoppelung eines seiner Bestandteile für die vierte Stimme und schließen je nach Lage des c. f. so:



eine Klangverbindung, die zuweilen schon in vierstimmigen festländischen (?) Motetten der *Ars antiqua* begegnete.

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts übernahmen die festländischen Komponisten von den Engländern die erwähnte Technik (Beginn der *Ars nova*), nur daß sie die abwechselnd mit dem Tenor(-c. f.) klangtragende Stimme als Contratenor bezeichneten. Allerdings ist der Gesamtklang der betreffenden festländischen Motetten selten so rein wie der der englischen, indem u. a. die Fundamentstimmen Tenor(-c. f.) und Contratenor selbst noch oft Dissonanzen, z. B. Quartan bilden. Bei nicht wenigen vierstimmigen festländischen Motetten ist der Contratenor sogar erst nachträglich hinzugefügt. Dies zeigt sich daran, daß er entweder in einer anderen Handschrift fehlt oder anders beschaffen ist, daß er überwiegend springt, kein Klangträger ist (also die Terz oder Quint unter dem Tenor-c. f. nicht ergreift, zu dem dann eine der Oberstimmen Quartan bildet), ja sogar die Konsonanz des zugrunde liegenden dreistimmigen Satzes stört.

Dies ist auch bei den vierstimmigen Sätzen des frühen Niederländers Johannes Ciconia, der vorwiegend in Italien lebte, der Fall⁵. Es entfallen bei ihm zwar die oben genannten philologischen Argumente für eine nachträgliche Hinzufügung des Contratenors (der auch bei seinen dreistimmigen Sätzen nur Füllstimme ist), doch ist dieser nie Klangträger, sondern er macht eher aus den recht reifen dreistimmigen Sätzen der anderen Stimmen problematische vierstimmige: Clercx, *Ciconia* II, S. 94 T. 73 bildet seine Unterquint eine Dissonanz zum Terz-Sextklang der anderen Stimmen — oder sollte man besser sagen: Der Cantus II ist noch nicht auf die Unterquint des Contratenor ausgerichtet? T. 83 derselben Seite gar bildet der Contratenor eine Unterquart zum Tenor und stört so in nicht gutzumachender Weise den Terz-Sextakkord der anderen Stimmen. S. 95 T. 94 stützt er die Quart des Cantus II zum Tenor durch eine Unterquint — dafür bildet er von T. 94 zu 95 Oktavparallelen zum Can-

⁵ Vgl. S. Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps (vers 1335—1411)*, Tome I: *La vie et l'œuvre*, Tome II: *Transcriptions et notes critiques*, Bruxelles/Brüssel 1960 und hierzu K. v. Fischer, *Zur Ciconia-Forschung*, Mf. XIV, 1961, S. 316 ff. — Den Cantus II in den vierstimmigen Sätzen Ciconias als Füllstimme zu bezeichnen, wie in der genannten Besprechung, ist problematisch. Daß in den Arbeiten des Verfassers vorliegender Studie immer nur das Triplum (der Cantus I) des Motettensatzes mit der Diskantstimme des Chansonsatzes im Verhältnis zum Tenor (-c. f.) verglichen wird, obwohl doch der Motetus (Cantus II) des vierstimmigen Motettensatzes seit der *Ars nova* sowohl seinem satztechnischen Rang, als auch seiner Lage nach dem Triplum (Cantus I) gleichgeordnet ist, geschieht nur der Einfachheit halber. Für den Motetus (Cantus II) gilt jedoch dasselbe, wie für das Triplum (den Cantus I), während der dem Motetus (Cantus II) nur sehr bedingt entsprechende Contratenor altus des vierstimmigen Chansonsatzes als Füllstimme, die er meistens ist, ganz anderen satztechnischen Gegebenheiten unterliegt. Jedoch schon bei Dunstable und Dufay erhielt der Motetus (Cantus II) im motettischen Satz eine etwas tiefere Lage als das Triplum (der Cantus I) und näherte sich damit lagenmäßig dem Altus des vierstimmigen Chansonsatzes an.

tus I (und öfter so)⁶. S. 96 T. 145 u. ö. hat der Contratenor eine Quint unter dem Tenor, ohne jedoch für die Konsonanz der anderen Stimmen entscheidend zu sein. Auch die Quint des Contratenors unter dem Tenor S. 135 T. 65 stützt keine Dissonanz des Cantus I zum Tenor. Eher scheint der Neueinsatz des Cantus I S. 138 T. 125 durch das tiefere d des Contratenors gerechtfertigt, wenn man die Quart zwischen Tenor und Cantus I auf dem letzten Viertel des Taktes in der Übertragung überhaupt in Rechnung stellen will — bildet doch der Contratenor manchmal sogar Quartan zum Tenor (s. o.). S. 138 T. 132 stört der Contratenor die Konsonanz des Cantus I zum Tenor usw.

Der Contratenor ist auch bei der Frage der Akzidentiensetzung auszuklammern. Der Zusammenklang scheint nämlich für die Akzidentiensetzung entscheidender als die Bewegung der Stimmen, auf die sich die Regel „Una nota super la, semper est canendum fa“ bezieht, nach der die Herausgeberin der Werke Ciconias viele Akzidentien ergänzt hat. So hat sich S. 174 T. 42 der Contratenor wohl nach dem h des Cantus I zu richten, nicht umgekehrt. S. 177 T. 16 muß es in Cantus I wohl trotz des c im Contratenor h heißen (reine Quint zum Tenor). Ebenso müssen die beiden Oberstimmen S. 179 T. 73/74 h, nicht b haben, usw. Neben Oktaven und Einklängen bildet der Contratenor meistens Terzen zum Tenor, die aber keinen Einfluß auf die Klanggestaltung des Satzes haben, da sie nicht wie bei den Engländern zur Setzung von Quartan der Oberstimmen zum Tenor ausgenutzt sind. Die Leistung Ciconias dürfte weniger im Bereich des Klanglichen als in dem der Imitation und des Rhythmus usw. liegen.

Schon bald formten jedoch die Engländer die frühere Tripelleitonkadenz um in:



indem sie den Contratenor zuletzt pausieren ließen oder ihm überhaupt nicht mehr die Tenorklausel unter dem Tenor gaben. Dies bedeutete, daß die jetzt auch von den Engländern als Contratenor bezeichnete Klangträgerstimme mehr springen mußte als ihr Vorgänger, der Quadruplex (usw.). Klangträger blieb diese Stimme jedoch nach wie vor, was ja für die englische Kompositionstechnik bezeichnend blieb. Der neue englische Contratenor ist sozusagen eine Kreuzung zwischen englischem Quadruplex und festländischem, nachträglich hinzugefügtem Contratenor. Im Unterschied zu diesen beiden ist er jedoch meistens textiert und bewegt sich mehr als die Diskantstimmen, weniger als der Tenor, was an den früher als Klangträger verwendeten Motetus erinnert (s. o.). Nach den englischen Theoretikern des 15. Jahrhunderts ist er ja tatsächlich als tiefliegender Mene = Motetus aufzufassen⁷. Als Kadenzen ergeben sich entsprechend den Bewegungen des c. f. im Tenor:

⁶ Es entsteht die Tripelleitonkadenz, die eigentlich von den Engländern geschaffen worden zu sein scheint und ein Grundelement dessen war, was als „realer vierstimmiger Satz“ bezeichnet wurde: Die Stimmen sind klangräumlich voneinander getrennt, so daß weniger Verdopplungen im Einklang als in der Oktav vorkommen. (Die vierte Stimme, der Quadruplex, Quartus cantus oder Secundus Tenor hat als satztechnisch zweite Stimme einen eigenen Stimmraum, meistens unter dem Tenor-c. f.) Dasselbe ist auf dem Festland höchstens bei folgender, in den wenigen vierstimmigen Motetten der Ars antiqua und den etwas zahlreicheren der Ars nova (die mit von den Engländern angeregt wurde) häufiger auftretenden Klangfolge der Fall:

, eine Erweiterung von oben S. 212 Nr. 1.

Allerdings scheinen die Engländer, wie bereits erwähnt wurde, auch sehr schnell andere vierstimmige Klangverbindungen als die Tripelleitonkadenz entdeckt zu haben, so daß sie dann diese mieden (s. o. S. 215).

⁷ Der Contratenor wird seit Dunstable auch als Contra bassus, Secundus Tenor, Tenor bassus und Bassus allein, und die seit derselben Zeit tieferliegende Diskantstimme, der Motetus, auch als Contratenor oder nur als Contra bezeichnet, was ganz der Lehre der englischen Theoretiker entspricht.



(Man sieht, wie eng sich die Klangfolgen an die Bewegungen des c. f. anlehnen; s. o. S. 212 f. bezüglich der Motette der *Ars antiqua*.) Die Fortschreitungen Nr. 1–3 und 7/8 begegnen in Motetten Dunstables, die unter Nr. 4–6 bei Dufay (*Missa Se la face ay pale*, als deren Tenor der des gleichnamigen Liedes verwendet ist). Nr. 1–3 begegnen später auch im Chansonsatz⁸ (zu Nr. 3 s. u. S. 221).

Die Hauptkadenzen des Liedsatzes im 14. Jahrhundert, der der festländischen weltlichen Motette (mit französischem Text) zu entstammen scheint, offenbar wie diese stimmenweise komponiert wurde und dementsprechend auch keine klaren Konsonanzverhältnisse aufweist, waren die oben S. 212 unter 1 und 2 angeführten. Im dreistimmigen festländischen Chansonsatz des 15. Jahrhunderts aber sind die Stimmenverhältnisse dahingehend geklärt, daß Tenor und Discantus einen reinen zweistimmigen Satz bilden, zu dem als bloße Füllstimme ein Contratenor hinzugefügt wurde, der sich abwechselnd zwischen den beiden Gerüststimmen Tenor und Discantus und unter dem Tenor bewegt. Zwischen den Gerüststimmen liegend, muß er mit dem Tenor konsonieren, darf aber mit dem Discantus in der Quart dissonieren (nicht in der Sekund:



unter den Gerüststimmen muß er mit diesen beiden konsonieren. Als Füllstimme hat er jedoch, auch wo er sich unter dem Tenor befindet, keine Klangträgerfunktion. Die beiden Gerüststimmen können ohne ihn existieren. Klangträgerfunktion erhielt der Contratenor des festländischen Chansonsatzes erst im späteren 15. Jahrhundert unter dem Einfluß der Engländer.

Die genannte Art von Satz war noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts dahingehend Wandlungen unterworfen, daß der springende Contratenor immer mehr unter dem Tenor blieb (aber immer noch ohne Klangträger zu sein)⁹, was sich an der Entwicklung seiner allgemein üblichen Kadenz ablesen läßt:



⁸ Die Chansonsatztechnik verwandelt sich im 15. Jahrhundert nach dem Vorbild des motettischen Satzes, so daß man von einer Verschmelzung der beiden Techniken sprechen kann, wie in dem fast unbeachtet gebliebenen Aufsatz AfMw XII, 1955, S. 297 ff. behauptet, inzwischen aber wieder bezweifelt worden war (Studien, S. 90 ff.), weil die Gattung der Chanson an sich nichts mit der Motette zu tun hat. Die Vermengung der beiden Gattungen im satztechnischen Bereich fand jedoch ihren sichtbaren Ausdruck in der Parodiemesse, die mit von den Engländern geschaffen wurde.

⁹ Die von Besseler. *Bourdon und Fauxbourdon*, besonders herausgestellte Stimmstruktur des Contratenors bei Dufay (Oktav- oder Duodezsim-Ambitus, Betonung der Quint, Dreiklangsmelodik usw.) soll mit diesen Bemerkungen nicht gelegnet werden. Sie verschwand auch nach 1440 nicht, sondern wurde nur durch die Tendenz nach Sekundbewegung (Vokalisierung) auf Grund der Vermehrung der Möglichkeiten für den Contratenor (Bassus) im Zusammenklang, und durch Ausfüllung von Sprüngen verdeckt. Daß der Contratenor

Da nun die beiden Gerüststimmen nicht sehr viele Möglichkeiten hatten, ihre bestimmende Sext-Oktavschlußfolge einzuleiten, boten sich bald einige Klänge als besonders für die Antepänultima geeignet an, ja diese Entwicklung erstreckte sich sogar auf den viertletzten Klang, denn auch für diesen gab es nicht allzu viele Möglichkeiten:



In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezogen die festländischen Komponisten unter dem Einfluß der Engländer die beiden Halbkonsonanzen Quart und verminderte Quint in den Gerüstsatz ein, die Quart gestützt durch eine Unterterz oder -quint, die verminderte Quint durch die große Untersext im tieferliegenden Contratenor (Bassus)¹¹. Die Einbeziehung der Quart und der verminderten Quint mit ihrer Auflösungstendenz nach der Terz erweiterte ganz erheblich die schon durch Einklang, Terz und reine Quint gegebene Möglichkeit, die Gerüststimmen Tenor und Discantus auch in enger Lage, sogar unter Vertauschung ihrer gesamten Positionen zu führen. Zugleich war dadurch der Contratenor geradezu gezwungen, unter dem Tenor zu bleiben. Die Verwendung der großen Sext unter dem Tenor durch den Contratenor ist selbst noch ein Novum, denn sie bedarf immer noch der Auflösung in die Oktav: Der Contratenor muß unter dem Tenor eine Sekund fallen, bildet also die Tenorklausel, während dieser die Diskantklausel übernimmt. Es ergeben sich folgende Klangfortschreitungen:



besser auf c!

Die Sext im Contratenor (Bassus) wäre an sich schon unter der reinen Quint der Gerüststimmen denkbar gewesen, die sonst nur durch Einfügung einer Terz zu einem „Dreiklang“ (hier auch im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs) anzufüllen gewesen

(Bassus) die Tenorklausel übernehmen und auch den Leittonschritt bilden kann, sind also außer seiner Klangträgerfunktion weitere Zeichen seiner Erstarbung zur entscheidenden Stimme des Satzes. Früher wurde schon genannt, daß er als Baß Synkopen von Oberstimmen zu Synkopen-Dissonanzen gestalten kann, und daß, seitdem er Baß ist, die Gerüststimmen nicht mehr immer mit der Oktav oder dem Einklang beginnen oder schließen müssen, sondern z. B. in der Terz oder Sext enden können, die der Baß durch Unterterzung zu vollen Dreiklängen gestaltet.

¹⁰ Diese beiden Klangverbindungen sind nur im c-Bereich möglich. Im Dorischen würde im ersten Fall der erste und im zweiten Fall der zweite Klang doppelten Leitton (im Contratenor und im Discantus — h bzw. e) aufweisen, und erniedrigte man im ersten Fall beide h zu b, so entstände doppelte Leittonigkeit nach unten, die Gerüststimmen hätten eine noch nicht zugelassene kleine Sext, und der Discantus den Schritt b — cis! Tatsächlich stehen aber viele Chansons im c-Bereich, weshalb auch weitere Beispiele oben auf c stehen.

¹¹ Die von Ch. W. Fox, *Non-quartal Harmony in the Renaissance*, MQ XXXI, 1945, S. 33 ff. aufgezeigte Entwicklung eines quartenlosen Satzes in der Chanson, durch den es möglich wurde, aus drei- und vierstimmigen Sätzen auch bloß zwei beliebige Stimmen wiederzugeben, ergab sich ganz natürlich aus dem französischen Chansonsatz: Tenor und Discantus sollten als Gerüststimmen schon immer miteinander konsonieren, und der Contratenor (Bassus) ist, wenn er unter dem Tenor bleibt, sowohl diesem als auch dem Discantus verpflichtet. Es ergeben sich vor allem folgende Zusammenklänge:



wäre¹², es sei denn, man führte den Contratenor über die Quint der Gerüststimmen in die Oktav (was aber nicht üblich war). Es hätte sich jedoch unter fast allen denkbaren Quinten der Gerüststimmen nur eine kleine Sext ergeben, die noch nicht als Konsonanz anerkannt war, und wo es sich um eine große gehandelt hätte, da hätte sie eine kleine Untersekund gehabt, ein Schritt, der dem Contratenor (Bassus) zunächst noch weniger zuzubilligen war, als die Tenorklausel oder eine kleine Sext im Zusammenklang.

Es seien alle sich ergebenden Klänge angeführt und besprochen (— = klein, + = groß — mit Fortschreitendstendenzen):

$$\begin{array}{cccc}
 \begin{array}{l} a \left[\begin{array}{l} -h \text{ (gis)} \\ -e \\ f+ \left[\begin{array}{l} -e \end{array} \right] \end{array} \right. & \begin{array}{l} h \left[\begin{array}{l} -c \\ -f \\ g+ \left[\begin{array}{l} -f \end{array} \right] \end{array} \right. & \begin{array}{l} b \left[\begin{array}{l} -a \\ -f \\ g+ \left[\begin{array}{l} -f \end{array} \right] \end{array} \right. & \begin{array}{l} c \quad d \left[\begin{array}{l} -e \text{ (cis)} \\ -a \\ a- \quad b+ \left[\begin{array}{l} -a \end{array} \right] \end{array} \right. \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 \begin{array}{l} d \left[\begin{array}{l} -c \text{ (e)} \\ -g \\ h- \left[\begin{array}{l} -c \end{array} \right] \end{array} \right. & \begin{array}{l} e \left[\begin{array}{l} -f \\ -b \\ c+ \left[\begin{array}{l} -b \end{array} \right] \end{array} \right. & \begin{array}{l} e \left[\begin{array}{l} -d \text{ (f)} \\ -a \\ cis- \left[\begin{array}{l} -d \end{array} \right] \end{array} \right. & \begin{array}{l} f \quad f \left[\begin{array}{l} -e \\ -c \\ d- \quad d \left[\begin{array}{l} -c \end{array} \right] \end{array} \right. \quad \begin{array}{l} g \quad g \left[\begin{array}{l} -fis \\ -d \\ e- \quad e \left[\begin{array}{l} -d \end{array} \right] \end{array} \right. \end{array}
 \end{array}$$

e — h mit der großen Untersext bedeutet Doppelleitönigkeit, weshalb h besser durch b ersetzt wird, wodurch eine starke Tendenz nach dem f-Klang entsteht. cis in cis — g mit der Untersext e und der Auflösungstendenz nach dem d-Klang (mit großer Terz!) ist nur „per accidens“ vorhanden. Die Quint a — e mit der Untersext c hat eine Tendenz nach dem b-Klang; e läßt sich jedoch nicht in es verwandeln, da dieses aus der „Tonart“ führen würde. d unter h — f entspricht g unter e — b und löst sich nach dem c-Klang auf. Die große Sext ist also unter der verminderten Quint am sinnvollsten angebracht. Tatsächlich gingen die Einbeziehung der verminderten Quint in den Gerüstsatz und die der großen Sext in den Konsonanzvorrat des Contratenor (Bassus) ziemlich Hand in Hand. Zugleich damit trat aber innerhalb des Dorischen der f- und der c-Klang in den Vordergrund — um es vorgehend zu sagen: F-dur und C-dur¹³. Der dorische Klang auf d wird, wie bereits erwähnt, nur sehr künstlich, d, h. per accidens eingeführt.

¹² Oktav und Einklang ergeben auch bei Versehung mit einer Unterterz einen brauchbaren Klang (s. u. S. 222). Problematisch ist aber die Hinzufügung einer Sext unter dem Tenor zur reinen Quint der Gerüststimmen (oder der Kombination von Quint und Einklang oder Oktav, wenn von einem dreistimmigen Satz höherliegender Stimmen ausgegangen wird, zu dem ein Contratenor hinzutritt) auch deshalb, weil dabei ein Widerstreit entsteht: Der Ton des Tenors, der über sich eine reine Quint hat, möchte als Grundton aufgefaßt sein, unter ihm befindet sich aber die vorwärtsstrebende Sext. Dementsprechend verloren die Quint und ihre Kombinationen mit Einklang oder Oktav, und gewannen die Terz und besonders die Sext an Bedeutung für den Gerüstsatz. Die Verlegung der treibenden imperfekten Konsonanzen nach oben über die mehr ruhenden perfekten war zuerst von den Engländern, und zwar im motettischen Satz vorgenommen worden. Die oben erwähnte Eigenschaft der Quint, ihren unteren Ton als Grundton erscheinen zu lassen, zeigt das Gewicht der Versehung von Gerüstklängen mit Unterquinten. Jene Tendenz kommt auch bei Versehung eines Terz-Sext-Klangs mit einer Unterterz, wodurch ein vollständiger Dreiklang entsteht, zum Ausdruck. Als Grundton wirkt die Quint unter der Sext (und Quart), sowie die große Terz unter der kleinen Terz und Sext; die Quart wird gestützt durch eine Unterterz (oder -quint), die verminderte Quint durch die große Untersext; ergänzend wirkt die Untersext zur reinen Quint und die kleine Unterterz unter der großen Terz oder Sext. Wie man diese verschiedenen Funktionen des Basses bezeichnen soll, ist schwierig. In bezug auf die Quart und die verminderte Quint bezeichne ich den Baß als Klangträger.

¹³ Das „Dur“ liegt also eigentlich seit der griechischen Gesamtskala, der Anordnung des gesamten Tonvorrats, fest, nur daß dieser verschieden interpretiert wurde, indem er vor allem aus melodischen Gründen in verschiedene Abschnitte eingeteilt wurde. e und h sind an sich schon Leitöne nach f und c (diese aber weniger nach e und h). Ihre Fortschreitendstendenz verstärkt sich jedoch durch Hinzutreten der kleinen (großen) Terz und großen Sext ganz erheblich, und durch Befolgung dieser Tendenz treten f und c innerhalb aller sogenannten Kirchentonarten in den Vordergrund.

Eine ähnliche Tendenz zum Dur ergibt sich auch bei Unterterzung aller denkbaren Terzen in der dorischen Tonart (die Terz der Gerüststimmen hätte sich nur noch mit der Unteroktav — und dieses nicht sehr sinnvoll — dreistimmig ausgestalten lassen, es sei denn, man führte den Contratenor über die Terz der Gerüststimmen in die Quint oder gar Oktav, was aber nicht üblich war):

f	f	g	g	a	h	b	c	d	d	e	e
d	d	e	e	f	g	g	a	h	b	c	cis
h	b	c	cis	d	e	e	f	g	g	a	a

d — f und g — b ergeben bei Unterterzung (e — g mit cis per accidens) verminderte Dreiklänge, die erst um 1500 in den Satz einbezogen wurden. (h — d — f führt zum c-Klang, e — g — b per accidens zum f-Klang, und cis — e — g per accidens zum d-Klang — meistens mit großer Terz per accidens.) Bei f — a, g — h, b — d per accidens und c — e ist die Unterterz klein. (Durch ihre Unterterzung entstehen also Molldreiklänge¹⁴.) Die kleine Unterterz hat eine vorwärtstreibende Tendenz, ja bei e — g — h ist die Unterterz des Contratenors (Bassus) sogar ein Subsemitonium, was dem Contratenor (Bassus) eine zunächst nicht zustehende Macht gab. Um nun den Klängen über d, a und e, besonders an Schlüssen dorischer, aeolischer und phrygischer Sätze, die vorwärtstreibende Tendenz der kleinen Unterterz, ja des Leittons im Contratenor (Bassus) zu nehmen, wurden jene beiden fast immer durch Erhöhung von f zu fis und c zu cis, und dieser durch Erhöhung von g zu gis in einen Durdreiklang verwandelt¹⁵. In den anderen Fällen der Unterterzung ergeben sich die Durdreiklänge über b, c, f und g, die F-dur und C-dur angehören. Die große Terz ist, wie noch einmal betont werden muß, neutral, so neutral, daß der Contratenor (Bassus) aus ihr herauspringen kann¹⁶. So schon in der üblichen Chansonsatz-

¹⁴ Außer g — b — d sind es auch die Molldreiklänge von C-dur, sowie die Tonika, Subdominante und Dominante der parallelen Molltonart a-moll. Daß es sich bei den genannten Molldreiklängen in C-dur tatsächlich um unterterzte Großterzen handelt, zeigt die Tatsache, daß ihre Terz ohne weiteres verdoppelt werden kann. d — f — a bildet jedoch noch einen Sonderfall: d hat keine große Unterterz, die man wie beim a-moll-Dreiklang f und beim e-moll-Dreiklang c als Grundton der unteren kleinen Terz auffassen könnte. Der Grundton von d ist g, der von a das zu verdoppelnde f, weshalb auch die Quint d — a des Dreiklangs zu klein ist. So kann man ihn als doppelt verkürzten Dominantseptnonakkord auffassen, oder f zu fis erhöhen, so daß der Klang zur Doppeldominante wird und ein fortgesetztes Streben zur Dominante entsteht. Aus den vorher genannten Gründen ist es auch sowohl „theoretisch“ wie historisch gerechtfertigt, f (verdoppelt) — a — d nicht als Umkehrung von d — f — a, sondern als Grundakkord (Subdominantsextakkord) mit Sext an Stelle der Quint (wie im Mittelalter den Terzsextklang überhaupt) aufzufassen. Wohl auch, um dem d-moll-Klang in a-moll die vorwärtstreibende Tendenz der kleinen Unterterz und dem e-moll-Dreiklang außerdem die des Leittons zu nehmen, wurden beide Klänge in Durdreiklänge verwandelt. — Hier sei noch angemerkt, daß im melodischen Moll mit einer Ausnahme alle Sexten groß sind, während bei den Terzen ausgeglichene Verhältnisse vorliegen usw.

¹⁵ Mit gis wirkt der phrygische Schlußklang jedoch als Dominante und kann im Aeolischen als solche gut in Form der sogenannten „phrygischen Kadenz“ eingeführt werden. Letzten Endes führte jedoch die erwähnte Tatsache zur Aufgabe der phrygischen Tonart und dazu, daß im Bereich des natürlichen Tonsystems, der „weißen Tasten“, des C-dur, über e (in den Transpositionsskalen über den entsprechenden Tönen — über h war es ohnehin nicht möglich) prinzipiell kein Dreiklang, sondern immer nur ein Sextakkord errichtet wurde, so daß später der Dreiklang über e der schwächste Klang unter allen Klängen im C-Bereich wurde. Vielleicht trug die Problematik des Klanges über e auch zur Befestigung des b im Dorischen und Lydischen bei (über den Sextakkord g — h — e und g — e — h) s. o. S. 213 ff.

¹⁶ An Stelle der Folge Großterz — Quint tritt weitgehend die Fortschreitung Großterz — Oktav bei Quintfall der Unterstimme, hier des Contratenor (Bassus). In die Quint wird die große Terz seit etwa 1500 nur noch geführt, wenn sich ihr Leitton in der Unterstimme befindet, wie beim Schluß von f — a nach e — h und von b — d nach a — e (sogenannte „phrygische Kadenz“ mit großer Sext zur großen Terz). An Stelle des früher üblichen Nachbarschaftsverhältnisses der Klänge war inzwischen das Quintverhältnis getreten. Die Quint, in die die große Terz früher geführt wurde, ist außerdem keine so vollkommene Konsonanz wie die Oktav (der Einklang), in die (in den) jetzt die große Terz und schon immer die große Sext (die kleine Terz) geführt wird bzw. wurde. Die Quint enthält einen Halbton, wie die imperfekten Konsonanzen, die Oktav zwei Halbtöne, die sich gegenseitig aufheben bzw. zu einem Ganzton ergänzen.

kadenz, wenn man den Contratenor (Bassus) in Beziehung zum Discantus sieht, wie es später getan wurde. Dies ist eine wesentliche Vorbedingung für die Entstehung der *D-T*-Kadenz.

Ein eigenes Problem bildet die Ausgestaltung der Sext zwischen den Gerüststimmen zu „Dreiklängen“. Zunächst war für den Gerüstsatz nur die große Sext zugelassen, die nur über den Tönen *d*, *f*, *g* und *c* der dorischen Leiter natürlich, über *e* aber nur per accidens vorhanden ist (cis)¹⁷. Am wenigsten problematisch war die Einfügung von Terzen, oder bei *d* – *h*, *g* – *e* und *c* – *a* die Hinzufügung von Unterquinten. (Unter *f* ist die Quint *h* nicht rein, es sei denn man erniedrigt sie zu *b*, was aber wiederum die Auflösung der großen Sext *f* – *d* unmöglich macht, denn welchen Ton sollte die dritte Stimme unter *e* – *e'* ergreifen? Man bildet deshalb folgende Fortschreitung für die Folge *f/d* – *e/e'* in den Gerüststimmen:



–s. S. 217, 3. Beispiel). Die große Sext *c* – *a* mit Unterquint *f* hat eine Tendenz nach *b/b* – *b'*, also nach der Oktav über einem Ton, der im Dorischen nur per accidens vorhanden ist.

Die genannten großen Sexten mit notwendig kleinen Unterterzen zu versehen, ist sogar unmöglich: Es entstünde Leittonverdoppelung mit doppelter Auflösungs-tendenz auch vom Klang her (große Sext – Oktav, kleine Terz – Einklang), bei deren Befolgung Oktavenparallelen entstünden.

Anders war es nach Einbeziehung der kleinen Sext in den Gerüstsatz, die nach der Quint zurückstrebt: Kleine Sexten ergeben sich in der dorischen Leiter über *d* (mit *b*), *e*, *a*, und *h*. Bei *d* – *b* und *a* – *f* befindet sich der Leitton oben, bei *a* – *f* auch unten (wenn man über *a* *b* annimmt), bei *e* – *c* sowohl oben wie unten und bei *h* – *g* nur unten. Liegt der Leittonschritt oben (bzw. faßt man ihn als oben befindlich auf), so ist die Versehung der kleinen Sext der Gerüststimmen mit einer notwendig großen Unterterz sinnlos; es ergeben sich keine sinnvollen Fortschreitungen. Befindet sich aber der Leittonschritt unten (bzw. faßt man ihn als unten befindlich auf), so daß der Tenor ihn hat, und der Discantus stehenbleibt (Tausch der Stimmfunktionen), so verbindet sich mit der Rückwendungstendenz der kleinen Sext die Möglichkeit des Quintfalls im Contratenor (Bassus), so daß zwischen diesem und dem Tenor die Folge Großterz – Oktav entsteht. Auch hier drängt sich wieder der *c*- und *f*- (sowie *b*-) Klang in den Vordergrund¹⁷.

¹⁷ Ebenso über *a* und *h*, wo *f* zu *fis* und *g* zu *gis* erhöht werden müssen. *cis*, *fis* und *gis* sind aber auch große Terzen über *a*, *d* und *e* an Stelle von natürlich kleinen. Dies ist wichtig für die Herstellung der besonders im motettischen Satz des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts üblichen Doppel-(und Tripel-)leittonkadenz. Zusammen mit *b* und dessen reiner Unterquint es umschreiben die verwendeten Akzidentien den Kreis der im späteren Mittelalter gebräuchlichen; *dis* über *h* aber würde darüber hinausführen. Es ergibt sich zugleich die noch lange maßgebende „chromatische Skala“. Kleine Terzen haben den Leitton am natürlichsten unten. Sie sind nur unter *d* und *g* (bei Annahme von *b* unter *c*) natürlich und ergeben sich unter *e*, *a* und *h* durch Verwendung der oben erwähnten „künstlichen“ Töne *cis*, *fis* und *gis*. Die kleinen Terzen unter, und die ihnen entsprechenden großen Sexten über *f* und *c* sind ebenso, wie die großen Terzen unter *a* (bei Annahme von *h*) und *d* (mit *b*) problematisch (von den großen Terzen hielten sich allerdings gerade die zuletzt genannten, die den Leitton unten haben: phrygische Kadenz), weil sie den Leitton an der „falschen“ Stelle haben (s. S. 218 ff., Anm. 10, 12 u. 14–16).

Das Spiegelbild dieser Verhältnisse ergibt sich sozusagen bei Einbeziehung der Quart in den Gerüstsatz und deren einzig sinnvolle Versehung mit Unterterzen:

g	g	a	a	h	b	c	cis	d	e	e	f	f
d	d	e	e	f	f	g	g	a	h	b	c	cis
h	b	c	cis	d	d	e	e	f	g	g	a	a

Sollten nun bei der Folge Terz – Sext/Quint – Oktavklang zuerst möglichst beide Oberstimmen Leittonschritte nach oben haben (s. o. –g–h–e; nach b gesehen: c–e–a), so wurde bald auch die anerkannt, bei der die tiefste Stimme, der Contratenor (Bassus) einen abwärts gerichteten Leittonschritt hat (b–d–g und f–a–d). Es folgte die Art, bei der nur die oberste Stimme einen Leittonschritt hat (d–f–h, e–g–cis und g–b–e per accidens). Im 16. Jahrhundert aber konnte auch der Contratenor (Bassus) den Leittonschritt nach oben, und damit eine kleine Terz zum Tenor und eine kleine Sext zum Discantus (bei weiter Lage auch umgekehrt) haben: h–d–g nach dem c-Klang, cis–e–a per accidens nach dem d-Klang, e–g–c nach dem f-Klang, und a–c–f nach dem b-Klang, der im Dorischen aber nur per accidens vorhanden ist.

Im 15. Jahrhundert kam im Chansonsatz auch unser sogenannter Trugschluß auf: Die Gerüststimmen Tenor und Discantus schließen bei weiter Lage aus der großen Sext in die Oktav, bei enger Lage aus der kleinen Terz in den Einklang. Der Contratenor (Bassus) steigt bei weiter Lage der Gerüststimmen nicht in die Quint über dem Tenor (Oktavsprungkadenz) oder (auch bei enger Lage der Gerüststimmen) in den Einklang mit dem Tenor, oder fällt in die Quint unter dem Tenor, sondern schreitet in die Terz unter dem Tenor fort, unterterzt also die Oktav oder den Einklang der Gerüststimmen:



(Bei enger Lage der Gerüststimmen hat der Tenor in der Pänultima-Kleinterz den Leitton und damit die Diskantklausel, und der Discantus den Ganzton und damit die Tenorklausel.) Beide Fortschreitungen ergeben sich im Dorischen besonders bei c und f (s. o.), die unterterzt erst den a- und d-moll-Klang ergeben. (s. S. 220 Anm. 14.)

Daß der Contratenor im dreistimmigen Satz auch bei weiter Lage der Gerüststimmen immer mehr unter dem Tenor blieb (als Contratenor bassus), eröffnete die Möglichkeit, zwischen die Gerüststimmen noch einen Contratenor altus einzufügen, dessen Konsonanz allerdings weniger durch die Gerüststimmen, als durch den Ton des Contratenor bassus bestimmt wurde. Die Kadenzen des vierstimmigen Chansonsatzes lauten (♦ = Contratenor altus):



18 Nach Einbeziehung der kleinen Sext in den Gerüstsatz war diese Folge auch auf c möglich (hier bilden die Gerüststimmen im ersten Klang eine kleine Sext). Zuletzt konnte sogar der Contratenor an Stelle des Tenors den Leittonschritt haben und damit eine kleine Sext zum Diskant bilden.

Die Engländer dagegen gingen manchmal bei der Komposition vierstimmiger Sätze (meistens konzipierten sie sie von vornherein vierstimmig, besonders im motetischen Satz) von einem kompakten, Faburden-ähnlichen dreistimmigen Satz von Tenor, Contratenor (altus) und Discantus aus, dem sie unter entsprechender Änderung des Contratenor altus einen Contratenor bassus hinzufügten. Bald gaben sie aber dem Contratenor bassus auch in bezug auf Tenor und Discantus Klangträgerfunktion, indem sie zwischen diesen beiden Stimmen auch Quartan und verminderte Quinten setzten. Damit verstärkte sich auch im vierstimmigen Satz die Möglichkeit, die Gerüststimmen in enger Lage zu führen, wie es dann besonders in der Frottole und in deren Gefolge im Madrigal der Fall war. (Manchmal führte dies sogar dazu, daß der Contratenor altus über den Discantus zu liegen kam.) Es ergaben sich folgende Klangfolgen:



Unterterzung nunmehr von Terz-Sextklängen über einem Tenor-c. f. liegt auch bei den spanischen Falsobordones vor, so daß z. B. beim Terz-Sextklang über der Repercussa c a-moll-Klänge entstehen usw. Gerade zu dieser Zeit wird aber der Dreiklang als Ganzes erst richtig entdeckt, und ebenso wurden erst von da an die Klänge prinzipiell grundtönig aufgefaßt. Sobald dies jedoch der Fall war, war es logisch, den c. f. als tiefste Stimme aufzufassen und über ihm volle (eigentlich vierstimmige) Dreiklänge aufzurichten, die nun auch in den Kirchentonarten weitgehend Durklänge sind. Die ganze Klanglichkeit wird um eine Terz angehoben. Die Kirchentonarten verwandeln sich also unter dem Einfluß der Entwicklung der Mehrstimmigkeit wie folgt:

Dorisch wird durch immer häufigeren Gebrauch des b im Unterquintabstand dem Aeolischen gleich (Aeolisch plagal = Phrygisch, und Dorisch plagal mit b = Phrygisch auf der Unterquint; Phrygisch ist auch in C-dur enthalten); Lydisch wird bekanntlich durch ständige Verwendung des b im Unterquintabstand zum Ionischen; Mixolydisch wird durch ständigen Gebrauch des Subsemitonium modi fis im Oberquintabstand zum Ionischen.

Auf Grund der seit der griechischen Antike festliegenden Gesamtskala, bei der die Halbtöne bei e — f und h — c liegen, haben aber seit dem Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit alle sogenannten Kirchentonarten eine Tendenz nach dem c- und f-Klang (f unter c-Aspekt), und das Dorische durch b noch eine Tendenz nach dem f-Klang unter f-Aspekt²⁰.

Wir haben oben gesehen, daß die typischen Baßschritte der verschiedenen Ausprägungen unserer harmonischen Kadenz Ergebnis einer Hinzufügung von Kon-

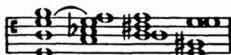
¹⁹ Klanglich entspricht das erste Beispiel durchaus dem zweiten auf S. 216 aus dem vierstimmigen Motettensatz. Man beachte jedoch die Stimmlagen! Tenor und oberste Stimme, im Chansonsatz die Gerüststimmen, schließen dort in der großen Sext, was im Chansonsatz mindestens bis gegen 1500 nicht denkbar war. Im vorliegenden Beispiel schließen nämlich die Gerüststimmen in die große Terz!

²⁰ Die Mehrstimmigkeit und ihre Entwicklung mußte zur Einschmelzung der Kirchentonarten auf immer weniger Genera bis zur Dur-Moll-Tonalität führen: Je mehr Stimmen der Satz gemeinhin umfaßte, d. h. je vielfältiger seine Zusammenklänge geworden waren, je weniger Bereichen des gesamten Tonvorrats konnten diese angehören. (Der Melodieton e kann sehr vielen melodischen Einheiten angehören, der Klang e — g — h — e z. B. ist nur im a-, c- und e-Bereich denkbar.)

sonanzen zu Zwei- oder Dreiklängen (im weiteren Sinne) und deren Folge in höherliegenden Stimmen sind. Dies trifft auch für folgende komplizierte Abart zu:



Der Subdominant-Quintsextakkord entstand tatsächlich durch einen Vorhalt zwischen den früheren Gerüststimmen Tenor und Discantus, in enger Lage:



In beiden Fällen ist die über die Subdominant und Dominant angehaltene Note das einzige, die beiden Klänge verbindende Element. An und für sich handelt es sich nämlich bei der Kadenz *T S D T* um die Aneinanderreihung zweier *D – T*-Folgen, zweier klanglicher Quintfälle, wie S. 222 die letzte Kadenz mit der Subdominantparallele zeigt, die zwei einander unmittelbar folgende Quintfälle darstellt, besonders, sobald die Subdominantparallele per accidens zum Durklang und damit zur Doppeldominante wird, was aber erst in der im 16. Jahrhundert entstehenden modernen Dur-Moll-Tonalität denkbar wurde²¹. Die an den Synkopen- dissonanzen der vorigen Beispiele nicht beteiligten Stimmen müssen immer gleichzeitig mit deren Auflösung weiterschreiten, sonst würden Ketten von Synkopen- dissonanzen entstehen.

Deshalb heißt es auch nicht so:



g

sondern der ganze Dominantseptakkord wird sofort in die Tonika aufgelöst. Mit der Auflösungstendenz der imperfekten Konsonanzen zum Baß verbindet sich die des Sekundvorhalts und des daraus resultierenden Tritonus. Die perfekten Konsonanzen zum Baß sind in ihrer Fortschreitung frei, werden aber von jenen mitgerissen. Bei der unmittelbaren Folge *T D T* entstand der Dominantseptakkord nicht durch Vorhaltsbildung von der Subdominant her, sondern durch häufige Anbringung eines Durchgangs, der zuletzt auch gleichzeitig mit dem Gesamtklang auftreten konnte:

²¹ Bei der Folge *T Sp D D* oder gar *T \mathbb{D} D T* ist die Schwierigkeit des doppelten Quintanstiegs von der Subdominant in *T S D T* auf den Anfang der Kadenz verlagert, bzw. die innere Beziehungslosigkeit der beiden Quintfälle *T – S* und *D – T* ist überwunden, zumal die Subdominantparallele und die Doppeldominant mit der Dominant einen Ton und mit dem verkürzten Dominantseptakkord, der meistens als Sextakkord mit „Grundton“-verdoppelung verwendet wird, sogar zwei Töne gemeinsam hat. Einen gemeinsamen Ton haben auch der durch Antizipation entstandene Subdominantquintsextakkord, und die Dominant, sowie die Subdominant und der durch Vorhaltsbildung entstandene Dominantseptakkord.



In der frühen Musik für vielstimmige Instrumente erscheint nun häufig die Kadenz:



Die Stimmen scheinen wie durch die Striche angedeutet fortzuschreiten. Auf den stimmigen Satz zurückgeführt handelt es sich jedoch um folgende, bereits S. 222 u. angeführte Klangfolge:



Auf den vielstimmigen Instrumenten (außer denen mit mehreren Klavieren), kommt eben das Stimmige nicht zum Ausdruck. Dies bewirkte endgültig, daß der „Dreiklang“ als klangliche Einheit empfunden wurde und nicht mehr als Ergebnis des Hinzusetzens einzelner Konsonanzen zu einem Kernton oder als Ergebnis des Zusammensetzens von Konsonanzen²². Der Keim zu der neuen Auffassung lag jedoch schon in ihm selbst: Die nur bei seiner vierstimmigen Ausführung in Oktav- und Terzlage auftretende Halbdissonanz der Quart ist gut zwischen lauter Konsonanzen versteckt; bei Quintlage und in dreistimmiger Ausführung tritt noch nicht einmal die Quart auf²³. (Beim Sextakkord fehlt die Quart nur in weiter Lage, ist aber in enger Lage sogar schon bei dreistimmiger Ausführung vorhanden, wenn auch gut gedeckt.)

Wie schon früher angedeutet wurde, ist der Basse fundamentale Rameaus sozusagen von einem Tenor oder Diskant (einer Tonleiter, die man als Oberstimme auffassen kann) abgeleitet, wie der Contratenor (Bassus) im Chansonsatz vom zweistimmigen Gerüstsatz aus Tenor und Discantus. Der Basse fundamentale Rameaus verwendet allerdings, wie früher der Contratenor auch, nur die Unterterz und Unterquint, nicht aber die Untersext, die immer problematisch blieb²⁴.

Nun bietet die C-dur-Tonleiter beim Schritt a – h der Versehen mit dem Basse fundamentale Schwierigkeiten, die nicht auftreten, wenn man die Tonleiter als von h – a' gehend auffaßt (bei F-dur von e – d', bei G-dur von fis – e' usw.) – Rameaus „natürliche Tonleiter“. Die C-dur-Tonleiter besteht aus den beiden gleichen, unverbundenen Tetrachorden c – f und g – c', beide mit dem Halbton oben. Der Schwierigkeit des Basse fundamentale beim Schritt a – h entspricht also die Unver-

²² Ein dissonierender Vorhalt braucht nicht mehr in derselben Stimme aufgelöst zu werden, in der er angebracht ist, sondern es genügt, wenn sein Auflösungston im folgenden Akkord irgendwo vorhanden ist. — Bezüglich der Harmonik der frühen Generalbaßzeit in Deutschland vergleiche man auch L. U. Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von A. Adrio, Bd. 3, Berlin 1961, wo historische und systematische Forschung in fruchtbarer Weise miteinander verknüpft sind.

²³ Die Quintlage des Dreiklangs ist sozusagen seine schwächste Position: Der Alt hat darin die Terz des Klangs, der Baß verdoppelt lediglich den Ton des Tenors im Einklang oder in der Unteroktav, der Diskant als oberste Stimme hat die in sich ruhende Quint.

²⁴ Dagegen bezieht sich die Regula dell'ottava (Règle de l'octave, Regel der Oktav), die wohl im 17. Jahrhundert in Italien aufkaum, auf die Dur- oder Molltonleiter als Baß und bezieht dementsprechend den Sextakkord in die „Harmonisierung“ ein.

Dieser Vorgang wiederum führte zu einer Linearisierung und damit Vokalisierung der genannten Stimmen zu den Gerüststimmen, und die vorher durch den Zusammenklang und dessen Fortschreitungstendenz bestimmte „Tonalität“ wurde bis zur Klassischen Vokalpolyphonie zu einer linearen Tonordnung. Die im 15. und 16. Jahrhundert immer mehr aufkommende Musik für vielstimmige Instrumente wurde jedoch allgemein nach dem Chansonsatzprinzip komponiert, so daß hier die durch den Zusammenklang und dessen Fortschreitungstendenz bestimmte Tonalität erhalten blieb. Die klangliche Besonderheit der vielstimmigen Instrumente führte sogar dazu, daß der Zusammenklang noch mehr als sich fortbewegende Masse empfunden wurde als vorher. Ohne die vielstimmigen Instrumente wäre aber die im 16. Jahrhundert aufkommende Neue Musik und das ganze dieser folgende Generalbaßzeitalter nicht denkbar gewesen, in denen (allerdings nicht ohne „Rückschläge“: Bach) die vorher schon vorhandene Tendenz nach Wiederholung bestimmter Klangfolgen — jetzt aber nicht mehr auf Grund des Tenor (-c. f.) sondern aus sich selbst heraus — endgültig die Oberhand gewann. Umgekehrt bietet die zuletzt erwähnte Tatsache die schönste Bestätigung für die noch nicht im einzelnen nachgewiesene Tatsache, daß die seit dem 15. Jahrhundert entscheidend werdende Musik für vielstimmige Instrumente auf dem Kompositionsprinzip des Chansonsatzes fußte.

Neue Mozartiana in Italien

VON ANDREAS HOLSCHNEIDER, HAMBURG

Seit der von Alfred Einstein besorgten dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1937) haben die italienischen Quellen zum Werk Mozarts besondere Beachtung gefunden¹. Die systematische Durchforschung der florentinischen Bibliotheken hatte damals überraschenderweise gezeigt, daß nicht nur Jugendwerke Mozarts, sondern Werke aller Schaffensperioden, besonders auch der letzten, in italienischen Quellen überliefert sind. Das rege Musikleben des ausgehenden 18. Jahrhunderts verlangte nach Abschriften, sobald ein Stück zum erstenmal erklingen war; und die kulturellen Verbindungen nach Wien, oft genug durch genealogische Bande der aristokratischen Familien begründet, förderten einen raschen Austausch. Daher finden wir in oberitalienischen Bibliotheken zeitgenössische Abschriften Wiener Provenienz, deren philologischer Wert beachtlich ist. Hinzu kommen die Autographensammlungen, in denen sich manches Blatt von Mozarts Hand verbirgt. — Einsteins Forschungen, durch die politischen Verhältnisse unterbrochen, wurden wieder aufgenommen, als 1956 die Internationale Stiftung Mozarteum zu einer neuen Gesamtausgabe aufrief. Damals unternahm Ernst Fritz Schmid, der erste Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, zwei Reisen nach Ober- und Mittelitalien und konnte eine Fülle unbekanntem Materials bergen².

¹ Der vorliegende Aufsatz ist auf einer Bibliotheksreise entstanden, die der Verfasser als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft unternehmen durfte. Den angeführten Bibliotheken und ihren Direktoren bin ich für ihre freundliche Hilfe und ihr persönliches Entgegenkommen verbunden. Herrn Dr. W. Plath (Augsburg) danke ich herzlich für manchen Hinweis.

² Vgl. E. F. Schmid, *Auf Mozarts Spuren in Italien*, Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg 1956, S. 17 ff.; derselbe, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957, S. 39 f.