

Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzirkeln Eine Deutung der Teufelsmühle durch die Clausellehre*

von Peter Giesel, München

Emanuel Aloys Förster¹ gibt 1805 eine Sequenz mit Sequenzgliedern im Kleinterzabstand an (vgl. Beispiel 16a, allerdings rückwärts), die er Teufelsmühle nennt. Diese Sequenz trat bereits früher in musikalischen Werken auf, zuerst bei Haydn 1772 und in einer Vorform bereits bei Johann Sebastian Bach.² Ein bekanntes späteres Beispiel für die Verwendung dieser Sequenz ist Schuberts „Wegweiser“ aus der *Winterreise*. Seidel beschreibt ihr Vorkommen bis ins 20. Jahrhundert bei Schreker.³ In der musiktheoretischen Literatur wird sie zuerst von Vogler erwähnt, der sie 1776 als eine Harmonisierung der im Bass liegenden chromatischen Leiter beschreibt, sodass sich in den Oberstimmen höchstens ein Ton verändert. Voglers Zirkel schließt sich (kreisförmige Darstellung), allerdings wechselt er durch Auflösungen des Dominantseptakkordes von einem Kleinterzzirkel in den jeweils einen Halbton höher liegenden hinüber.

„Zum Schlusse folgt noch ein runder Tonkreis, worin die vermischte Leiter zum Grunde ligt, und dabei verschiedene Sätze der weichen Tonart angebracht sind, so, daß sich aufs höchste ein einziger Ton in der Zusammenstimmung beweget, und die andere immer anhalten.“⁴

Bei einer weiteren Erwähnung 1802⁵ wählt Vogler die in Beispiel 16a angeführte Form und verwendet sie auf- und abwärts. Er gibt als Begründung an, dass nur drei unterschiedliche Harmonien verwendet werden, nämlich verminderter Septakkord, Dominantseptakkord sowie Moll-Quartsextakkord. Diese Harmonien werden zuvor auf ihre Mehrdeutigkeit hin untersucht. Eine Deutung dieser mehrdeutigen Harmonien in der Sequenz nach der Stufenlehre wird von Weber innerhalb der Analyse eines eigenen Stückes, auf die später eingegangen wird (vgl. Beispiel 17), gegeben. Allerdings dient sie eher dazu, den „verwickelten Faden der Modulation“ aufzuzeigen, als den Zusammenhang zwischen den Akkorden zu erklären.

* Mein Dank gilt Herrn Prof. Volkhardt Preuß, Hamburg, der mir in seinem Unterricht die authentische Variante des Kleinterzzirkels aus der Sicht der Clausellehre nahegebracht hat und mich zum weiteren Studium dieser Vorgänge angeregt hat.

¹ Emanuel Aloys Förster, *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig 1805, § 93, Bsp. 134.

² Das früheste Beispiel scheint Joseph Haydn, *Symphonie in fis-Moll (Abschiedssymphonie)*, Hoboken I:45, 2. Satz, T. 164–176 aus dem Jahr 1772, zu sein. Vgl. Elmar Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts ‚Winterreise‘“, in: *AfMw* 26 (1969), S. 285–296, Beispiel 9. Für weitere Beispiele vgl. ebd., S. 287 f. Seidel weist in Bsp. 15 auf J. S. Bach, *Matthäuspassion*, Rezitativ Nr. 73 („und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß...“) hin. Es umfasst einen Sequenzbaustein, der bei Bach wie in der Teufelsmühle mit *f*-Moll fortgesetzt wird und so eine erste Ahnung von einer Sequenz gibt.

³ Vgl. Seidel, „Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik“, in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (=Liszt-Studien 2), München 1981, S. 178, Anmerkung 9.

⁴ Georg Joseph Vogler, *Tonwissenschaft und Tonsatzkunst*, Mannheim 1776, Nachdr. Hildesheim 1970, § 100. Vgl. auch Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1778, Nachdr. Hildesheim 1974, Band 4: *Gegenstände der Betrachtungen*, Einschlagseite.

⁵ Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag 1802, Abhandlung vom Generalbaße, Notenbeispiele, Tabelle XII, Figur 3.

„Wenn nun vollends nach einem wirklich mehrdeutigen Akkord wieder ein anderer folgt, welcher selbst wieder mehrdeutig ist, und so fort [...], so ist wol natürlich, dass das Gehör den so verwickelten Faden der Modulation am Ende leicht verliert, und wirklich gar nicht mehr weiß, wo es zuhause ist, indem es zwischen den mehren Tonarten, welchen die auftretenden verschiedenen Zusammenklänge angehören könnten, gleichsam hin und her schwankt; welches übrigens zuweilen von sehr guter Wirkung ist.“⁶

Seidel weist auf unterschiedliche Varianten der Sequenz hin, die in der musikalischen Literatur vorkommen. Er nennt die ursprüngliche Teufelsmühle Variante A. Mit B bezeichnet er die Variante, bei der der verminderte Septakkord durch einen Sekundakkord ersetzt worden ist. Er bemerkt, dass in den Oberstimmen genau die Töne des 2. messiaenschen Modus mit begrenzter Transponierbarkeit vorkommen, wohingegen der Bass alle chromatischen Töne durchschreitet. Das veranlasst ihn, aus den Varianten A und B durch Streichen von Akkorden Sequenzen ausschließlich mit den Tönen des 2. Modus zu gewinnen. Im Fall A streicht er alle Dominantseptakkorde und erhält eine Variante, die ich A' nenne. In der Version B, die in keiner Stimme den 2. Modus enthält, streicht er alle Moll-Quartsextakkorde; diese Variante bezeichne ich mit B'. Seidel untersucht das Vorkommen dieser Varianten insbesondere in den Werken Liszts. Dieter Torkewitz studiert ebenfalls das Vorkommen der Teufelsmühle sowie ähnlicher Kleinterzzirkel im Frühwerk Liszts und fasst sie unter dem Begriff „Teufelsmodelle“ zusammen.⁷

Mein Ziel in diesem Artikel ist es, eine Begründung für diese Kleinterzzirkel zu liefern und die verschiedenen von Seidel angegebenen Varianten in einen Zusammenhang zu bringen. Dazu bediene ich mich der Clausellehre,⁸ was Weber durchaus nicht ganz fern liegt.⁹ Auch Cholopov weist darauf hin, dass die „modale Technik der modernen Musik [...] Traditionen alter modaler Technik aus der Epoche des Mittelalters und der Renaissance“¹⁰ fortsetzt. Ich gehe – im Sinne von Voglers Bemerkung, dass nur zwei Stimmen sich jeweils um einen Tonschritt verändern – von einer Deutung als Diskant-/Tenorclauselpaar aus. Ein Sequenzbaustein ist somit ein Ruheklang, der von den Spannungsakkorden einer Clausula Tenorizans und einer Clausula Cantizans umrahmt wird. Die mehrdeutige Auflösung dieser Spannungsakkorde sorgt für die Verzahnung mit dem nächsten Sequenzbaustein. In dieser Sequenz ist der Ruheakkord ein Moll-Quartsextakkord und der Spannungsakkord ein verminderter Septakkord. So entsteht in natürlicher Weise eine Deutung des 2. Modus durch Tenor- und Diskantclauseln. Dies erklärt die von Seidel angegebene Variante A', die die Töne des 2. Modus umfasst. Durch Verschärfung der Clauseln zu doppelt halbtönigen Clauseln ergeben sich Seidels Varianten A und B. Durch Verschärfung der Clauseln im Bass entsteht zunächst die Teufelsmühle, Seidels Variante A. Durch zusätzliche Verschärfung der Clauseln in den Oberstimmen und Streichen der stagnierenden Fortschreitungen erhält man die

⁶ Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere*, Mainz: Schott, Bd. 2, 1818, §374, S. 80 f. (2. Aufl. Mainz 1824, S. 147).

⁷ Dieter Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* (=Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 10), München-Salzburg 1978, S. 32 ff.

⁸ Diese Anwendung der Clausellehre auf historisch spätere Musik basiert auf Volkhardt Preuß, *Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Hamburg 1991 (Ms.).

⁹ „Hier betrachten wir also einen musikalischen Satz gleichsam als ein Gewebe oder Geflechte aus mehreren Tonreihen, Melodien oder Stimmen, als eben so vielen Fäden, zusammengewirkt, und achten darauf, wie ein jeder dieser Fäden läuft.“ – Weber (wie Anm. 6), Bd. 3, 1821, § 569.

¹⁰ Jurij N. Cholopov, „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“, in: *Mf* 28 (1975), S. 387, Anmerkung 27.

Variante B, bei der der Moll-Quartsextakkord von seinen doppelt halbtönigen Clauseln umspielt wird.

Dieser Ansatz mit Hilfe der Clausellehre erklärt außerdem den einzelnen Sequenzbaustein, der im Rahmen von Kadenzten Verwendung findet. Bisher habe ich mich auf ein authentisches Diskant-/Tenorclauselpaar beschränkt. Bekanntlich gibt es neben authentischen Clauseln auch die phrygische Clauselvariante. Ich entwickle die Theorie parallel dazu für die phrygischen Clauseln und erhalte so je nach Art der Clauseln neben den authentischen auch phrygische Kleinterzzirkel.

Der Artikel ist wie folgt aufgebaut: Zunächst beschreibe ich die unterschiedlichen Clauselkombinationen, die die Grundlage der gesamten Herangehensweise bilden. Im ersten Teil werden dann verschiedene Auflösungen eines Spannungsklanges vorgestellt. Diese Mehrdeutigkeit von Akkorden kann zu Modulationen genutzt werden und wurde bereits in Voglers und Webers Werken ausführlich beschrieben. Ich beschränke mich daher auf einige Beispiele, die später von Bedeutung sein werden. Im zweiten Teil wird diskutiert, welche Spannungsakkorde es zu einem Ruheklang geben kann und wie man diese im Rahmen von Kadenzten nutzen kann. Im dritten Teil kombiniere ich diese beiden Ideen: Ein Ruheklang wird von zwei Spannungsakkorden umrahmt (II.), diese wiederum können außer zu diesem Ruheakkord auch zu weiteren führen (I.). Wenn man so weiter fortfährt, erhält man eine Kette von Akkorden, bei der sich Spannungs- und Ruheakkorde abwechseln. So entstehen zwei verschiedene Kleinterzzirkel, je nachdem, ob man von der authentischen oder phrygischen Auflösung ausgegangen ist. Im vierten Teil werden diese Kleinterzzirkel mit chromatischen Zwischenschritten angereichert, so dass im Bass alle chromatischen Halbtöne durchlaufen werden; auf diese Weise entstehen die halb- und vollchromatischen Kleinterzzirkel, darunter insbesondere die Teufelsmühle.

Clauseln

Ich charakterisiere die Verbindung Spannungsakkord-Auflösung durch Clauseln. Ein Stimmenpaar bildet dabei das Gerüst dieser Fortschreitung: Die Tenorclausel fällt eine Sekunde in den Grundton des Auflösungsakkordes, wohingegen die Diskantclausel eine Sekunde in diesen Grundton steigt (Beispiel 1). Dieses Gerüst aus Tenor- und Diskantclausel war bis ins 16. Jahrhundert die Basis der Musik, lässt sich aber auch bis in die spätromantische Musik als Erklärung für Fortschreitungen mit Auflösungscharakter verwenden.¹¹

Dieses Clauselpaar kann in verschiedenen Konstellationen auftreten. Zunächst kann entweder die Tenor- oder die Diskantclausel in der Unterstimme liegen. Diese Erscheinungsformen bezeichne ich in Anlehnung an Walther¹² mit *Clausula Tenorizans* bzw. *Clausula Cantizans*. Weiterhin können sowohl Tenor- als auch Diskantclausel ganz- oder halbtönig sein, also eine große bzw. kleine Sekunde zum Zielton überwinden

¹¹ Vgl. Preuß (wie Anm. 8), sowie Peter Giesl, „Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners ‚Tristan und Isolde‘“, in: *Mf* 52 (1999), S. 403–435.

¹² Vgl. Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musikalischen Composition*, Weimar 1708, Nachdr. hrsg. von Peter Benary, Wiesbaden 1955, S. 298, § 14 und 15.

(Beispiel 1). Die Kombinationen mit je einer ganz- und einer halbtönigen Clausel waren historisch am relevantesten, und ich bezeichne sie mit authentisch (Tenorclausel ganztönig, Diskantclausel halbtönig) und phrygisch (Tenorclausel halbtönig, Diskantclausel ganztönig). Die Möglichkeiten, mit gleichen Intervallen zum Zielton zu kommen, nenne ich doppelt halbtönig bzw. doppelt ganztönig. Doppelt halbtönige Clauselpaare entstehen oft als Verschärfung einer authentischen Tenorclausel oder einer phrygischen Diskantclausel (vgl. II, S. 384).

Diskantclausel
Tenorclausel

authentisch phrygisch dopp. ganzt. dopp. halbt.

Beispiel 1: Clauseln

Ich bezeichne die Stimmen, in denen die Diskant- und Tenorclausel liegen, als Konturstimmen. Zu ihnen gesellen sich meist zwei Mittelstimmen. Da sie für die wichtigsten Fortschreitungen dieses Artikels jedoch von dem Spannungsakkord zur Auflösung unverändert bleiben (Ligaturen), werde ich auf ihre anderen Fortschreibungsmöglichkeiten hier nicht näher eingehen.¹³

I. Ein Spannungsklang, mehrere Auflösungen

Bereits Vogler erwähnt Klänge, die mehrdeutig sind, d. h. verschiedene klanggleiche Akkorde darstellen und daher auch verschieden aufgelöst werden können. Er beschreibt sie als Varianten eines Dominantseptakkordes mit verschiedenen Alterationen. Alternativ kann man sie mit Hilfe der Clauseln erklären: Der Dominantseptakkord¹⁴ *d-fis-a-c* (Beispiel 2a¹⁵) wird nach *g* aufgelöst, *fis/a* bildet ein authentisches Clauselpaar. Sieht man diesen Akkord jedoch als *eses-ges-bb-c* an, so bildet *c/eses* ein doppelt halbtöniges Clauselpaar nach *des*. In Schuberts *Impromptu* op. 90 Nr. 3, T. 79–81 (Beispiel 2b) folgen diese beiden Auflösungsmöglichkeiten unmittelbar aufeinander.¹⁶

auth. g dopp. halbt. des

Beispiel 2a/b: Auflösung des Dominantseptakkords / Schubert, *Impromptu* op. 90 Nr. 3, T. 79–81

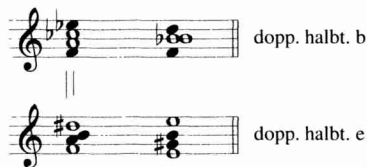
¹³ Vgl. ansonsten Giesl (wie Anm. 11).

¹⁴ Vgl. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, „Summe der Harmonik“, 3. Jahrgang, erste Lieferung, 1780, Nachdr. Hildesheim 1974, Band 3, § 11, oder Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag 1802, 5. Kapitel: „Mehrdeutigkeiten“, § 9.

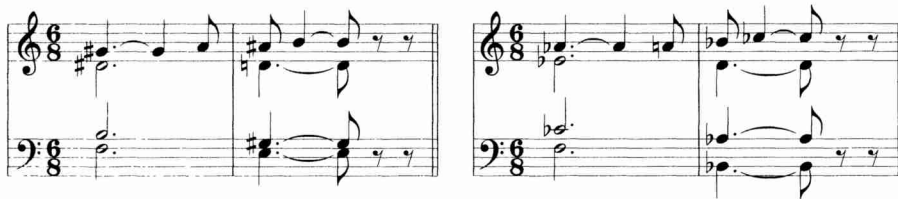
¹⁵ In den Notenbeispielen stellen leere Noten die Tenor- und Diskantclauseln dar, die ausgefüllten die Mittelstimmen.

¹⁶ Vgl. auch Beethoven, *Streichquartett* op. 18 Nr. 2, 4. Satz, T. 229 ff. Der Akkord *es-g-cis* wird mehrmals doppelt halbtönig nach *d* aufgelöst, dann wird er auf einer Fermate zu *es-g-b-des* erweitert und löst sich mit authentischen Clauseln *g/b* nach *as* auf.

Der hartverminderte Akkord¹⁷ *f-a-cis-es* (Beispiel 3a) führt mit dem doppelt halbtönigen Clauselpaar *a/cis* nach *b*, wohingegen er als *f-a-h-dis* mit *dis/f* als doppelt halbtönigem Clauselpaar nach *e* führt. Der Tristanakkord wird auf der letzten Achtel zu einem hartverminderten Akkord verschärft und löst sich in Wagner, *Tristan und Isolde*, I, T. 2 f. (Beispiel 3b) nach *e*, in I, T. 1077 f. (Beispiel 3c, transponiert) hingegen nach *b* auf.¹⁸



Beispiel 3a: Auflösung des hart verminderten Akkordes



Beispiel 3b/c: Wagner, *Tristan und Isolde*, I, T. 2-3 und T. 1077–1078

Der verminderte Septakkord¹⁹ wird später Ausgangspunkt von Sequenzen sein; er wird daher ausführlicher betrachtet. Er hat vier verschiedene Stimmenpaare als potenzielle Clauselpaare. Weiter können diese jeweils authentisch oder phrygisch aufgelöst werden, was zu acht Auflösungsmöglichkeiten führt (Beispiel 4a). Ein Beispiel für die vier authentischen Auflösungsmöglichkeiten ist Chopin, *Étude* op. 10 Nr. 12.²⁰ In Beethovens *Streichquartett* op. 18 Nr. 2, 4. Satz, T. 92–108 (Beispiel 4b) wird der verminderte Septakkord *cis-e-g-b* aus dem *A*-Dur-Kontext kommend, d. h. mit Konturstimmen *cis/e*, zunächst mit authentischen Clauseln *e/g* nach *f* aufgelöst. In T. 104 erreichen wir die phrygischen Clauseln *es/ges* zu *f* und vermuten, dass der Akkord *ges-a-cis-es* mit authentischen Clauseln *a/c* nach *b* aufgelöst wird. Tatsächlich wählt Beethoven aber *dis/fis* als authentische Clauseln nach *e*.

¹⁷ Vogler, *Betrachtungen* (wie Anm. 14), § 13 bzw. *Handbuch* (wie Anm. 14), § 10.

¹⁸ Vgl. auch Peter Giesl, „Der Tristanakkord aus der Sicht der Clausellehre“, in: *Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad (Druck in Vorb.).

¹⁹ Vogler, *Betrachtungen*, § 12 bzw. *Handbuch*, § 8.

²⁰ Im Bass liegen jeweils Tenorclauselmixtur zur Terz (T. 54–55), Diskantclausel (T. 64–65), Tenorclausel (T. 66–67), Tenorclauselmixtur zur Quint (T. 68–69); vgl. Chopin, *Études*, hrsg. von Paderewski (=Gesamtausgabe II), Warschau 1955.

Diagram illustrating the resolution of a diminished seventh chord into four different triads:

- f/gis**: Baß = Ligatur bzw. Tcl. mixtur zur Terz
- d/f**: Baß = Ligatur bzw. Tcl. mixtur zur Quint
- gis/h**: Baß = Tcl.
- h/d**: Baß = Dcl.

Beispiel 4a: Auflösung des verminderten Septakkordes

Musical score for Example 4a, showing measures 92-103. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a complex bass line with diminished seventh chords and their resolutions, and a treble line with melodic fragments.

Beispiel 4b: Beethoven, *Streichquartett* op. 18 Nr. 2, 4. Satz, T. 92–108

Die Mehrdeutigkeit des verminderten Septakkordes kann durch eine Verschärfung geklärt werden: Wird ein Ton um einen Halbton erhöht, ist er eine potenzielle halbtönige (verschärfte) Diskantclausel (Tristanakkord), wird ein Ton um einen Halbton erniedrigt, ist er potenzielle halbtönige (verschärfte) Tenorclausel (übermäßiger Quintsextakkord). Auf diese Weise entsteht jeweils ein doppelt halbtöniges Clauseelpaar (vgl. II.).

Diese Mehrdeutigkeiten von Spannungsklängen können zu Modulationen führen: Aus einem Kontext kommend verwendet der Komponist einen mehrdeutigen Spannungsklang

akkord, deutet ihn um und befindet sich sofort im Umfeld einer neuen Tonart. Aus der Sicht der Clausellehre erklären sich die Mehrdeutigkeiten aus den verschiedenen Möglichkeiten, Konturstimmen zu wählen: Jede große Terz kann doppelt ganztönige Clausula Cantizans, jede kleine Sext doppelt ganztönige Clausula Tenorizans sein. Jede verminderte Terz bzw. übermäßige Sext kann doppelt halbtönige Clausula Cantizans bzw. Tenorizans sein. Bei kleinen Terzen bzw. großen Sexten ergibt sich eine zusätzliche Mehrdeutigkeit: Sie können sowohl authentische als auch phrygische Clausulae Cantizans bzw. Tenorizans sein. Ausschlaggebend werden jeweils die Mittelstimmen sein. Schon Weber hat darauf hingewiesen, dass der Abstand einer kleinen Terz bzw. übermäßigen Sekunde eine Quelle für Mehrdeutigkeiten sein kann.²¹

Zum Abschluss noch ein weiteres Beispiel: Die kleine Terz eines Dur-Sextakkordes kann sowohl eine authentische als auch eine phrygische Clausula Tenorizans einleiten. Die authentische Variante führt zu einem einfachen Dominant-Tonika Verhältnis, während die phrygische Auflösung in der Funktionstheorie dem Schritt neapolitanischer Sextakkord (s^N)-Dominante entspricht (Beispiel 5a). In Chopins *Étude* op. 10 Nr. 6 wird der Akkord *as-ces-fes* stets als Neapolitaner verstanden, in T. 49 wird er jedoch authentisch, in T. 50 wiederum phrygisch aufgelöst (Beispiel 5b).

Beispiel 5a/b: Chopin, *Étude* op. 10 Nr. 6, T. 49–51

II. Mehrere Spannungsakkorde zu einem Ruheklang

Das verbindende Glied ist nun nicht mehr der Spannungsakkord, sondern der Ruheakkord (Auflösung), der über verschiedene Spannungsakkorde erreicht werden kann. Der Ruheakkord kann in der Oktave einen Grundakkord oder einen Quartsextakkord, jeweils Dur oder Moll enthalten. Für den Spannungsakkord gibt es – wie oben besprochen – acht Varianten: jeweils die authentische, phrygische oder doppelt halb- bzw. ganztönige als Clausula Tenorizans bzw. Cantizans.

Verwendung findet dies vor allem im Kadenzkontext, und dort vorwiegend als Antepaenultima-Paenultima-Verbindung. Wir betrachten Schuberts *Arpeggionesonate*, 1. Satz, T. 82 ff. (Beispiel 6). Die Kadenz, die in T. 82 bereits die Ultima erwarten lässt, wird durch phrygische Clausulae Tenorizans und Cantizans verlängert. In T. 84 erfolgt dann ein Wechsel von der phrygischen zur authentischen Clausula Tenorizans und in T. 85 erscheinen die Ausgangsakkorde der phrygischen Clausulae Cantizans und Tenorizans direkt hintereinander. In T. 86 folgt die Paenultima und in T. 87

²¹ Vgl. Weber, *Versuch* (wie Anm. 6), Bd. 1, 1817, § 175, S. 175 f. (2. Aufl. Bd. 1, § 85, S. 224 f.).

schließlich die Auflösung in die Ultima. In Beethovens *Messe C-Dur*, „Agnus Dei“, T. 13–14 (Beispiel 7) werden die Spannungsakkorde sofort aufgelöst; hier treten nacheinander phrygische, authentische und doppelt halbtönige Clauseln auf.

82

Paenultima - - > phrygisch auth. 6/4 Cl. Cant. Cl. Ten. Paenultima Ultima

Beispiel 6: Schubert, *Arpeggionesonate*, 1. Satz, T. 82–87.

phr. auth. dopp. halbt.

Beispiel 7: Beethovens *Messe C-Dur*, „Agnus Dei“, T. 13–14

Weiterhin kann man zwei Spannungsakkorde zu einem Auflösungsakkord direkt hintereinander setzen und erst dann auflösen. Eine natürliche Kombination ist die Verbindung von doppelt ganztönig zu doppelt halbtönig. Die ganztönige Tenor- und Diskantclausel verschärfen sich beide zu einer halbtönigen Clausel, vgl. Schubert, *Schwanengesang*, „Kriegers Ahnung“, T. 14 f. (Beispiel 8a).²² Diese Verschärfung kann auch nur in einer Clausel auftreten. Als Beispiel der Verschärfung der Tenorclausel von authentisch zu doppelt halbtönig gebe ich Mozart, *Requiem*, IV. Offertorium, 2. Hostias, T. 40 ff. (Beispiel 8b) an. Für die Verschärfung der Diskantclausel von phrygisch zu doppelt halbtönig sei Mozart, *Don Giovanni*, Ouvertüre, T. 10 f. (Beispiel 8c) genannt. An Stelle von doppelt halbtönig spreche ich hier auch von authentisch verschärft bzw. phrygisch verschärft, denn die ganztönige Clausel hat sich jeweils in Richtung der Auflösung zu einer halbtönigen verschärft. Weitere Beispiele zeigen einen Wechsel von phrygisch zu authentisch bzw. umgekehrt (Beispiel 9a: Bach, *Matthäus-Passion*, Choral „Herzlich thut mich verlangen“, T. 11 f. mit Auftakt; Beispiel 9b: Wagner, *Rheingold*, 2. Szene, T. 1616 ff.).

²² Vgl. auch das Thema in Johann Sebastian Bach, *Fuge e-Moll für Orgel*, BWV 548.

dopp. dopp.
ganzt. halbt.

auth. dopp.
halbt.

phr. dopp. halbt.

Beispiel 8a-c

phr. phr. auth.

auth. phr.

Beispiel 9a-b

Durch die Möglichkeit, verschiedene mehrdeutige Spannungsakkorde zu einem Ruheakkord hintereinander zu verwenden, kann der Komponist die Erwartung einer Auflösung verstärken oder aber die Auflösung verschleiern. Als Beispiele führe ich einerseits Mozart, *Don Giovanni*, 2. Akt, Szene 15, T. 544 ff. (Beispiel 10a) an, wo ein Wechsel von doppelt halbtönig zu authentisch und zugleich von Clausula Tenorizans zu Clausula Cantizans auf die Auflösung *a* bzw. *d* hinzielt. In Bach, *Fantasie g-Moll für Orgel*, BWV 542, T. 35 f. (Beispiel 10b) sind drei verminderte Septakkorde als authentische Clausula Cantizans und authentische wie phrygische Clausula Tenorizans zum Zielakkord erkennbar, aber sie lassen den Hörer aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit keine bestimmte Auflösung erwarten.

dopp. auth. → d dopp. auth. → a
halbt. halbt.
Cl. Ten. Cl. Cant. Cl. Ten. Cl. Ten.

auth.
Cl. Cant.

phr.
Cl. Ten.

auth.
Cl. Ten.

Beispiel 10a-b

III. Sequenzen aus Spannungs- und Ruheakkorden

Als Einleitung betrachten wir Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1142–1146 (Beispiel 11). Hier findet sich eine Verschärfung der doppelt ganztönigen zur doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans mit Auflösung nach *des*, nachfolgend rückgewandt zu *des* eine doppelt ganztönige Clausula Cantizans. Diese wird jedoch umgedeutet: nun sind *ces* und *as* die Konturstimmen, die als phrygische Clausula Tenorizans nach *b* aufgelöst werden.

The image displays musical notation for Example 11. It consists of a main score and two smaller diagrams below it. The main score shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The two smaller diagrams below illustrate chord sequences. The first diagram shows three chords in a sequence, labeled 'dopp. ganzt.', 'dopp. halbt.', and 'dopp. ganzt.', with the label 'des' to the right. The second diagram shows a single chord labeled 'phr.' with the label 'b' to the right.

Beispiel 11: Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1142–1146

In diesem Sinn kombiniere ich nun I. und II. zu einer Kette von Spannungs- und Auflösungsakkorden. Dazu gehe ich von einem Spannungsakkord mit Auflösung aus. Zu diesem Auflösungsakkord gibt es jedoch einen weiteren Spannungsakkord, der sich in ihn auflösen würde. Dieser Spannungsakkord wiederum hat noch eine weitere Auflösung. So erhält man eine Kette von Spannungs- und Auflösungsakkorden: eine Sequenz.

Ich verwende den verminderten Septakkord als Spannungsklang. Dieser Akkord kann sich (vgl. I.) authentisch oder phrygisch auflösen und dementsprechend ergeben sich zwei verschiedene Zirkel. Die Ruheakkorde treten im Abstand einer kleinen Terz auf, die Sequenzbausteine werden also im Kleinterzabstand gesetzt.

III.1 Authentische und phrygische Kleinterzzirkel

Ich betrachte zunächst den authentischen Kleinterzzirkel (vgl. Beispiel 12a). Der Spannungsakkord, von dem ich ausgehe, ist ein vermindertes Septakkord, der sich als authentische Clausula Tenorizans in einen Quartsextakkord auflöst. Ein weiterer vermindertes Septakkord, der eine Umkehrung des ersten ist, kann sich als authentische Clausula Cantizans in diesen Quartsextakkord auflösen. Dieser verminderte Septakkord *cis-g-ais-e* wiederum kann sich mit Konturstimmen *ais/cis* als Clausula Tenorizans nach *h* auflösen etc. Entsprechend ergibt sich der phrygische Kleinterzzirkel bei phrygischer Auflösung des verminderten Septakkordes (vgl. Beispiel 12b). Der Ruheklang hingegen

ist bei beiden Zirkeln verschieden, bei dem authentischen Zirkel (Beispiel 12a) ist er ein Moll-Quartsextakkord, bei dem phrygischen (Beispiel 12b) ein Dur-Grundakkord. Der authentische Zirkel ist Seidels Variante A'.

The image shows two musical examples, labeled 'auth.' and 'phr.', each consisting of a treble and bass staff. The 'auth.' example has a key signature of one flat and a 6/4 time signature. The bass staff features a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Curved arrows connect these notes in pairs: G-F, F-E, E-D, D-C, C-B, B-A, A-G. Below the bass staff, four labels are placed: 'Tcl. 6/4 Dcl.', 'Tcl. 6/4 Dcl.', 'Tcl. 6/4 Dcl.', and 'Tcl. 6/4 Dcl.'. The 'phr.' example has a key signature of one sharp and a 5/3 time signature. The bass staff features a sequence of notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Curved arrows connect these notes in pairs: G-F#, F#-E, E-D, D-C, C-B, B-A, A-G. Below the bass staff, four labels are placed: 'Tcl. 5/3 Dcl.', 'Tcl. 5/3 Dcl.', 'Tcl. 5/3 Dcl.', and 'Tcl. 5/3 Dcl.'.

Beispiel 12a/b: Authentischer und phrygischer Kleinterzzirkel

Beide Kleinterzzirkel, der authentische wie der phrygische, durchschreiten die Töne des 2. Modus. Über diese Beschreibung hinaus konnte ich den Tönen aber eine Funktion zuweisen: Die Töne des verminderten Septakkordes *d*, *f*, *as* und *h* werden von ihren authentischen (Beispiel 12a) bzw. phrygischen (Beispiel 12b) Clauseln umrahmt (vgl. die leeren Noten in den Beispielen).²³ Als Literaturbeispiele zitiere ich Wagner, *Rheingold*, 1. Szene, T. 306 ff. (Beispiel 13a) als Ausschnitt eines authentischen sowie Brahms, *2. Symphonie*, 4. Satz, T. 20 ff. (Beispiel 13b) als Ausschnitt eines phrygischen Kleinterzzirkels.

The image shows two musical examples, labeled 'a' and 'b'. Example 'a' is in 2/4 time and shows a sequence of chords in the bass staff: G2-F2, F2-E2, E2-D2, D2-C2, C2-B1, B1-A1, A1-G1. Example 'b' is in 5/3 time and shows a sequence of chords in the bass staff: G2-F#2, F#2-E2, E2-D2, D2-C2, C2-B1, B1-A1, A1-G1.

Beispiel 13a: Wagner, *Rheingold*, T. 306–308; b: Brahms, *2. Symphonie*, 4. Satz, T. 20–22

Ich betrachte eine Reihe von Beispielen, die Torkewitz zur Analyse von Liszts „*Harmonies poétiques et religieuses*“ anführt.²⁴ In Bsp. 48 beschreibt Torkewitz die Keimzelle des Stückes, eine authentische Umspielung eines Moll-Quartsextakkordes durch Clausula Tenorizans und Cantizans (vgl. II.), die er „Pendelmotiv“ nennt. In

²³ Eine solche Beschreibung des 2. Modus kann auch für die Analyse der melodischen Verwendung des 2. Modus, insbesondere in den Werken Messiaens eingesetzt werden.

²⁴ Torkewitz [wie Anm. 7], S. 53 ff.

Bsp. 51, S. 54 (Liszt, *Die Loreley*) entsteht daraus auf die oben beschriebene Weise eine Sequenz: Der verminderte Septakkord *fis-a-c-es*, der als authentische Clausula Cantizans nach *g* führt (T. 2 f.), wird im nächsten Sequenzschritt als authentische Clausula Tenorizans nach *e* aufgelöst (T. 6 f.). Hier erscheint in der Oberstimme bereits die Verschärfung der Tenorclausel (vgl. I. und IV.). In den Beispielen 58 und 59, S. 58 f. (Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, T. 14 bzw. 16), stellt Torkewitz zwei Versionen des Pendelmotivs gegenüber (vgl. Torkewitz, Bsp. 61), die zweite ist „um einen Ton chromatisch verändert“ (S. 58). Es handelt sich um die authentische (Bsp. 58) und phrygische Variante (Bsp. 59). Dies wiederholt sich in den Takten 96 (phrygisch) und 98 (authentisch; vgl. Bsp. 63).

III.2 Authentisch-phrygischer Ganztonzirkel

Der verminderte Septakkord, der in beiden Kleinterzzirkeln erscheint, kann genutzt werden, um vom einen in den anderen zu wechseln. Für einen Wechsel vom authentischen zum phrygischen Kleinterzzirkel betrachte ich eine Akkordfolge aus Liszts Skizzenbuch, Ms N1, S. 17.²⁵ Aus dem authentischen Kleinterzzirkel erscheinen die Quartsextakkorde über *e* und *cis*. Der anschließende verminderte Septakkord *his-dis-fis-a* wird aber nun phrygisch nach *h* aufgelöst und Liszt folgt dem phrygischen Kleinterzzirkel bis *gis*. In den folgenden Takten hat Liszt nur den Bass notiert, der aber einen Wechsel vom phrygischen zum authentischen Kleinterzzirkel und wieder zurück nahelegt. Dieser Wechsel vom phrygischen zum authentischen Kleinterzzirkel und wieder zurück findet sich in Chopins *Prélude* op. 28, Nr. 9, T. 6 f. (Beispiel 14). Die Ruheklänge sind also *c*, *a*, *f* und *es*. Beim Wechsel zwischen den beiden Kleinterzzirkeln entsteht der Abstand einer großen Terz bzw. eines Ganztones.

Beispiel 14: Chopin, *Prélude* op. 28, Nr. 9, T. 6 f.

Ich verfolge diesen Ansatz weiter und gehe wieder von einem verminderten Septakkord aus. Ich löse den Basston als authentische Diskantclausel (ohne Ligatur) sowie als phrygische Tenorclausel (mit Ligatur) auf und erhalte so einen Ganztonzirkel (Beispiel 15a). Brahms, 2. *Symphonie*, 4. Satz *Allegro con spirito*, T. 196 ff. (Beispiel 15b) folgt diesem Prinzip. Ein Basston wird nacheinander als phrygische Clausula Tenorizans mit eingefrorener Sept²⁶ und dann als authentische Clausula Cantizans aufgelöst. Zum Ende des Beispiels verkürzt Brahms die Sequenz und verzichtet auf die authentische Auflösung.

²⁵ Zitiert nach Torkewitz, Bsp. 20, S. 32.

²⁶ Zur Terminologie vgl. Giesl, „Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik“ (wie Anm. 11).

5 Tcl. Dcl. 5 Tcl. Dcl. 5 Tcl.
3 phr. auth. 3 phr. auth. 3 phr.

Beispiel 15a: Ganztonzirkel

phr. auth. phr. auth. phr. phr. phr.

Beispiel 15b: Brahms, 2. *Symphonie*, 4. Satz Allegro con spirito, T. 196 ff.

IV. Chromatische Erweiterungen der Kleinterzzirkel

Ich beschränke mich wieder auf die Kleinterzzirkel und verschärfe die ganztönige Clausel in Unter- und Oberstimme. So gelangt man zu den chromatischen Varianten der authentischen und phrygischen Kleinterzzirkel.

IV.1 Authentisch

Ich möchte nun die Verschärfungen von authentisch zu doppelt halbtönig (vgl. I.) in den authentischen Kleinterzzirkel einbeziehen. Zunächst füge man in Beispiel 12a nach jedem verminderten Septakkord einen Halbtonschritt in der Unterstimme ein (eingekreiste Noten), ich verschärfe also die authentische Tenorclausel zu einer doppelt halbtönigen (Beispiel 16a). Diesen Zirkel nenne ich halbchromatischen Kleinterzzirkel. Förster bezeichnet ihn als Teufelmühle, Seidel als Variante A. Seidel versteht den Bass „als chromatische Ausstufung des 2. Modus“.²⁷ Vogler bemerkt zu dieser Harmonisierung der chromatischen Leiter, dass sie nur drei unterschiedliche Harmonien verwendet. Ich konnte mit Hilfe der von authentisch zu doppelt halbtönig verschärften Clauseln dafür eine musikalische Begründung liefern.

„Als eine Übung für den angehenden Harmonisten habe ich nicht nur die harte, sondern auch die weiche diatonische Leiter (Fig. 2) und zuletzt die chromatische (Fig. 3) gesetzt. In der oberen Begleitung der im Grunde liegenden chromatischen Leiter sind, mehr um die Lage zu benützen, als um eine entscheidende Schlußfolge einzuführen, nur drei Harmonien angebracht worden: die Harmonie der Unterhaltungs-Siebenten [Dominantseptakkord] zum fünften, und der verminderten Siebenten zum erhöhten siebenten Tone; dann kommt eine Umwendung vor, die nichts Bestimmtes sagt. Die Schlußfallmäßigkeit zweier Harmonien wird durch die dritte so vermittelt und entkräftet, daß man in die entferntesten Tonarten hinüberschleicht, ohne je Posten zu fassen oder Stand zu halten. [...] Diese Beispiele, besonders die chromatische Leiter, die man nur stückweis und nie halb, vielweniger ganz, vielleicht beim Präludiren und Phantasiren auf der Orgel benützen darf, stehen blos zur Durchsicht da.“²⁸

²⁷ Seidel, „Über den Zusammenhang“ (wie Anm. 3), S. 175.

²⁸ Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß* (wie Anm. 5), Abhandlung vom Generalbaße IV, S. 133.

halbchrom.

vollchrom.

dopp. halbt. dopp. halbt. Sekundakk.
auflösung

Beispiel 16a–c: Authentische chromatische Kleinterzzirkel

Nach Vogler darf man den Kleinterzzirkel nicht in einer Komposition benutzen; er stellt lediglich ein Modell dar. Weber hingegen verwendet diesen Kleinterzzirkel abwärts in einer eigenen Komposition, vgl. Gottfried Weber, *Polemeter von Alexander von Dusch* (vierstimmige Gesänge), „Thränen gabst du, o Gott“, op. 16 Nr. 4, T. 21–31 (Beispiel 17).²⁹ Weber selbst hat dieses Stück „unter das anatomische Messer“ gelegt und die Akkorde als Stufen verschiedener Tonarten gedeutet. Er beginnt seine Analyse mit der ersten Stufe von *fis*-Moll, in T. 22 folgt die fünfte Stufe von *h* mit Sept. Den verminderten Septakkord in T. 23 deutet Weber als fünfte Stufe in *cis*- oder *e*-Moll.

„Beim erstmaligen Anhören dieser Modulation wird das Gehör sich schwerlich sogleich entschieden für die eine oder die andere dieser Bedeutungen zu bestimmen wissen, und der fragliche Akkord ihm also wahrscheinlich wirklich mehrdeutig erscheinen.“³⁰

²⁹ Zitiert nach Weber (wie Anm. 6), Bd. 2, Beispiel Ziffer IX auf Notenblatt 17.

³⁰ Weber, Bd. 2, S. 315 (2. Aufl. S. 165).

21

Weber: fis: I h: V₇ cis: V₇ fis: II₇⁰ G: V₇ $\frac{6}{4}$ fis: I

26

cis: V₇ Cis: V₇ E: V₇ $\frac{6}{4}$ dis: I ais: V₇ cis: V₇ VI

Beispiel 17: Gottfried Weber, „Thränen gabst du, o Gott“, op. 16 Nr. 4, T. 21–31

Der Akkord in T. 24 kann nach Weber als fünfte Stufe mit Sept in G-Dur gedeutet werden oder in *fis*-Moll als zweite Stufe mit verminderter Quint, großer Terz und kleiner None an Stelle des Grundtones. Beim zweiten und dritten Sequenzglied beschränkt sich Weber auf eine Deutung, genauer diejenige, die in der unteren Zeile von T. 23–25 gegeben wurde (vgl. Beispiel 17). Am Ende seiner Analyse fasst Weber zusammen:

„Ich habe, vom 21ten Takt an bis hierher, den Faden der Modulation mit möglichster Bestimmtheit verfolgt; indessen ist nicht zu läugnen, dass er, durch die häufig vorkommenden, mehrdeutigen Akkorde, vermiedene Kadenzen u. dgl. zuweilen ziemlich verwickelt, unzuverlässig und schwer zu verfolgen ist, so dass das Gehör denselben beim Anhören leicht auf Augenblicke wirklich verliert, [...] und sich vielleicht erst im 33ten, 34ten oder 35ten Takte wieder vollkommen zurecht findet.“³¹

Gerade dieser Kleinterzzirkel findet sich aber in der späteren Literatur so oft, dass die Sequenz zunehmend als Einheit verstanden wird und sich der Hörer nicht an jeder Stelle nach Ausstiegsmöglichkeiten fragt. Seidel führt viele Literaturbeispiele des halbchromatischen authentischen Kleinterzzirkels an, eines ist Mozart, *Don Giovanni*, 2. Akt, 5. Szene, Finale, T. 495 ff. (Beispiel 18, harmonischer Auszug).³²

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

Beispiel 18: Mozart, *Don Giovanni*, 2. Akt, 5. Szene, Finale, T. 495 ff.

³¹ Weber, S. 318 (2. Aufl. S. 167).

³² Vgl. Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell“ (wie Anm. 2), S. 295, Bsp. 8.

Auch jeweils eine Oberstimme in Beispiel 16a hat eine authentische Tenorclausel, also einen Ganzton, auszufüllen. Um nun zum vollchromatischen Kleinterzzirkel (Seidels Variante B) zu gelangen, verschärfe ich diese Clausel ebenfalls (eingekreiste Noten) und erhalte so zweimal pro Baustein stagnierende Fortschreitungen (Pfeile, vgl. Beispiel 16b). Durch Zusammenziehen, d. h. Streichen eines Akkordes, entsteht ein vollchromatisches Modell (Beispiel 16c). Als Zwischenschritt ergibt sich eine aus der Literatur wohlbekannte Sekundakkord-Auflösungsvariante (vgl. etwa J. S. Bach, *Matthäus-Passion*, Rezitativ Nr. 24, T. 7 ff. oder Arie Nr. 65). Ich interpretiere sie als phrygische Clausula Tenorizans mit eingefrorener Sept.

Seidels Variante B' streicht nun in Beispiel 16c jeweils den Quartsextakkord. Somit entfällt der ursprüngliche Ruheakkord und man hört die Ausgangsklänge der beiden doppelt halbtönigen Clauselkombinationen nun als verschiedene Umkehrungen desselben Dominantseptakkordes. Der erste Akkord (Grundakkord) ist die Auflösung der vorigen Clausula Tenorizans, der zweite (Sekundakkord) ist der Ausgangspunkt der folgenden phrygischen Clausula Tenorizans. Als Literaturbeispiel für den vollchromatischen Kleinterzzirkel gebe ich Chopin, *Polonaise-Fantaisie*³³ op. 61, T. 177–180 (Beispiel 19). Der vollchromatische Kleinterzzirkel kommt mit auf- wie absteigendem Bass vor,³⁴ jeder Akkord kann als Einstieg bzw. Ausstieg genutzt werden.³⁵ Neben dem Quartsextakkord bietet sich insbesondere der Dominantseptakkord als Ausstieg aus der Sequenz an. In Bizet, *Carmen*,³⁶ 1. Akt, Nr. 9: Chanson und Duett Carmen – Don José, 9 Takte vor Ziffer 159, S. 210 (Beispiel 20a) findet sich ein Ausschnitt des vollchromatischen Kleinterzzirkels, der vor- und rückwärts durchlaufen wird, der Dominantseptakkord stellt den Wendepunkt dar. In dem Lied „What friends are for“ aus dem Jungle book (Komposition: Richard M. Sherman und Robert B. Sherman, 1965, Beispiel 20b) wird dieser Dominantseptakkord zum Ausstieg aus der Sequenz genutzt.

³³ Chopin, *Polonaises*, hrsg. von Paderewski (=Gesamtausgabe, VIII), Warschau 1951.

³⁴ Vgl. Seidel, „Über den Zusammenhang“, S. 173. Seidel weist auf den Zusammenhang mit der Pathopoiia hin, die nur absteigend Lamento-Charakter besitzt, allerdings auf- wie absteigend pathetisch ist. Es bleibt zu klären, ob diese barocke Ausdrucksfigur tatsächlich – wie Seidel annimmt – noch in den klassischen und romantischen Literaturbeispielen nachwirkt, vgl. Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell“, S. 291.

³⁵ Beispiele für den Ausstieg über den Dominantseptakkord sind Bizet, *Carmen*, 1. Akt Nr. 1 Introduction, „Je n'en doute pas“, Micaela, 4. Takt nach Ziffer 25, S. 32 (Bass aufwärts) und Humperdinck, *Die Königskinder*, vollständiger Klavierauszug, hrsg. von Rudolf Siegel und Max Brockhaus, Leipzig 1910, 2. Akt, 2. Takt vor Ziffer 156, S. 176 (Bass abwärts).

Beispiele für den Ausstieg über den Quartsextakkord sind: Humperdinck, *Die Königskinder*, 3. Akt, 10. Takt nach Ziffer 196, S. 236 (Bass aufwärts) und Tschaikowski, *Nußknacker* (=Gesamtausgabe, Band 13a), Moskau 1955, 4. Scène, T. 13ff. (Bass abwärts).

³⁶ Bizet, *Carmen* (=Kritische Neuausgabe von Fritz Oeser), Alkor-Edition, Kassel 1964.

Modell:
(vollchrom.)

Beispiel 19: Chopin, *Polonaise-Fantaisie* op. 61, T. 177–180

Beispiel 20a: Bizet, *Carmen*, 1. Akt, Nr. 9: „What friends are for“.

In Brahms, 2. *Symphonie*, 1. Satz Allegro non troppo, T. 455 ff. (Beispiel 21) wird der Ausstieg über den Dominantseptakkord schließlich als Sequenzbaustein verwendet und verkürzt; das Beispiel orientiert sich am halbchromatischen Kleinterzirkel.

455

464

Beispiel 21: Brahms, 2. *Symphonie*, 1. Satz Allegro non troppo, T. 455–470

Seidel³⁷ untersuchte bereits die Verwendung der Kleinterzzirkel in Schuberts *Winterreise*, Der Wegweiser, T. 57–65. Schubert wechselt zwischen dem vollchromatischen und halbchromatischen Modell.³⁸ Einfacher gesagt verwendet er im Kleinterzzirkel teils authentische, teils die verschärften, doppelt halbtönigen Clauseln. An der dreistimmigen Parallelstelle, ebd. T. 69–75, verwendet er jeweils doppelt halb- und ganztönige Clausulae Tenorizantes und Cantizantes.

Ich betrachte noch einmal den authentischen Kleinterzzirkel ohne chromatische Verschärfungen (vgl. III.). Ich übernehme die ersten drei Akkorde von Beispiel 12a, löse nun aber den verminderten Septakkord mit *e-f* in der Oberstimme als authentische Diskantclausel auf. Der Bass springt dann in die Tenorclausel *g-f*. Auf diese Weise durchläuft nicht wie in Beispiel 12a der Bass, sondern der Sopran Ton für Ton den 2. Modus. Die Clauseln in diesem Modell können ebenfalls verschärft werden. Geschieht dies nur im Bass, erhält man ein von Poos angegebenes Modell,³⁹ das er bei der Analyse von Wagners *Tristan* verwendet. Auf dieses Modell ist nach Poos auch „der Tristananfang harmoniegeschichtlich zurückzuführen“.⁴⁰ Verschärft man nun auch die authentischen Clauseln im Bass, erhält man die Akkordfolge in Rimskij-Korsakov, *Mlada*, IV. Akt, 7. Szene (7 Regenbogenfarben, Ziffer 29)⁴¹ – hier wurde unter den von einem Sequenzbaustein zum nächsten springenden Bass des eben erläuterten Modells noch eine zusätzliche Stimme gesetzt.

³⁷ Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell“ (wie Anm. 2).

³⁸ Für ein weiteres Beispiel für eine Mischform aus halb- und vollchromatischem Kleinterzzirkel vgl. Mozart, *Klavierkonzert G-Dur*, KV 453, 1. Satz. In T. 188–191 wird ein Ausschnitt des authentischen Kleinterzzirkels zur Modulation genutzt, der Ausstieg erfolgt über den Dominantseptakkord. In T. 196 beginnt Mozart wiederum einen Kleinterzzirkel, in dem authentische, doppelt halb- und ganztönige Clauseln auftreten.

³⁹ Heinrich Poos, „Zur Tristanharmonik“, in: *Festschrift Ernst Pepping zu seinem 70. Geburtstag*, hrsg. von H. Poos, Berlin 1971, S. 282, Beispiel 6.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Zit. nach Cholopov (wie Anm. 10), S. 389, Bsp. 3 E.

IV.2 Phrygisch

Führt man das oben besprochene Verfahren mit der phrygischen Auflösung des verminderten Septakkordes durch, indem man die phrygische Diskantclausel verschärft, so erhält man ebenso ein vollchromatisches Modell (Beispiel 22a-c). Der Zwischenschritt ist dieses Mal der Wechsel von doppelt ganztönig zu doppelt halbtönig.

halbchrom.

vollchrom.

dopp. ganzt. dopp. halbt. nach h

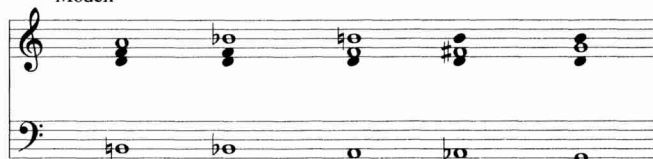
Beispiel 22a-c: Phrygische chromatische Kleinterzzirkel

Dieser phrygische vollchromatische Kleinterzzirkel findet sich aufgrund des Ungleichgewichtes zwischen Spannungs- und Ruheklang selten direkt in dieser Form. Ein Beispiel ist Giacomo Puccini, *Tosca*, 1. Akt, T. 37 ff. (Beispiel 23), allerdings mit Quartvorhalt und Septime. Jedoch lassen sich einige Literaturbeispiele auf ihn als Modell zurückführen. So finden wir in Debussy, *Images*, „1. Reflets dans l'eau“, T. 22 f. (Beispiel 24, harmonischer Auszug) eine doppelt halbtönige Umspielung eines *Fes*-Dur Grundakkordes. Allerdings umfasst der Ausschnitt nur einen Sequenzbaustein und ist daher streng genommen keine Sequenz.⁴²

⁴² Ebenso kann man vor dem Hintergrund des phrygischen vollchromatischen Kleinterzzirkels Wagner, *Tristan und Isolde*, III, T. 708 ff. betrachten, vgl. Giesl, „Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik“ (wie Anm. 11), Bsp. 35e. Die Akkorde sind Umkehrungen dreier aufeinanderfolgender Akkorde dieses Modells; genauer stellen sie die Verschärfung einer doppelt ganztönigen zu einer doppelt halbtönigen Clauselkombination mit anschließender Auflösung dar.



Modell



Beispiel 23: Giacomo Puccini, *Tosca*, 1. Akt, T. 37 ff.



Beispiel 24: Debussy, *Images*, „1. Reflets dans l'eau“, T 22 f.

IV.3 Authentische und phrygische Kleinterzzirkel

Im Gegensatz zu den nicht-chromatischen authentischen und phrygischen Kleinterzzirkeln, in denen jeweils der verminderte Septakkord auftaucht und einen natürlichen Wechsel zwischen beiden ermöglicht (vgl. III. 2), haben die vollchromatischen Fassungen keinen gemeinsamen Akkord. Trotzdem wechselt Wagner von der phrygischen zur authentischen vollchromatischen Variante, was an zwei Beispielen gezeigt werden soll.

Ich betrachte zunächst Wagner, *Tristan und Isolde*, III, T. 1658 ff. (Beispiel 25). Folgt der Verlauf unter Auslassung des Ruheklanges *Fis*-Dur zunächst dem phrygischen Kleinterzzirkel bis *Es*-Dur, das über den Tristanakkord als Bestandteil des phrygischen Kleinterzzirkels erreicht wird, so wird nun zum authentischen Kleinterzzirkel nach *cis* gewechselt, was gegenüber dem ursprünglichen Kleinterzzirkel einen Halbton zu hoch liegt. Wagner schließt daran den einen Halbton tiefer liegenden authentischen Kleinterzzirkel an, so dass der nächste Quartsextakkord korrigiert auf *a* in T. 1662 erreicht wird. Er liegt jedoch metrisch auf schwacher Zeit, was ihn als Durchgang zu dem Sekundakkord über *gis* erscheinen lässt. Das *gis* wird wieder ins *fis* geführt und zugleich erreicht Wagner in Anlehnung an den phrygischen Kleinterzzirkel, von dem er ausgegangen ist, an Stelle des Quartsextakkordes den Grundakkord *Fis*-Dur. Man beachte außerdem, dass zu den Takten 1659, 1661, und 1662 die Oberstimme einen Sprung macht und dadurch jeweils eine Unregelmäßigkeit betont: zuerst das Auslassen des Akkordes auf *Fis*-Dur, dann die Wendung zum Dur-Quartsextakkord auf *cis*, die den Wechsel zum

authentischen Kleinterzzirkel unterstreicht, und zuletzt das Auslassen des Quartsextakordes auf *ais* zugunsten einer Transposition des authentischen Kleinterzzirkels um einen Halbton nach unten (Korrektur *a* statt *ais*).

1659

The musical score consists of a main system with a treble and bass staff. Below it are four separate systems of chord diagrams, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'phr.' and shows a sequence of chords in the bass line with fingerings 5/3 and 5/3. The second system is labeled 'auth.' and shows a sequence of chords in the bass line with fingerings 6/4, 6/4, and 6/4. The third system is labeled 'auth.' and shows a sequence of chords in the bass line with fingerings 6/4 and 6/4. The fourth system is labeled 'auth.' and shows a sequence of chords in the bass line with fingerings 6/4 and 6/4.

Beispiel 25: Wagner, *Tristan und Isolde*, III, T. 1658–1663

Im zweiten Beispiel, Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1856–1861 (Beispiel 26), erscheint zunächst ein Ausschnitt des phrygischen vollchromatischen Kleinterzzirkels um *d*, der bis zu den doppelt ganztönigen Clauseln *c/e* weitergeführt wird. Dieser Tristanakkord in der Umkehrung *c-fis-a-e* wird einen Halbton tiefer wiederholt und dann mit phrygischen Clauseln *ces/as* nach *b* aufgelöst. Der Dominantseptakkord über *b* wird dann von Wagner für den Einstieg in einen vollchromatischen authentischen Kleinterzzirkel um *a* genutzt. Zwar sind beides streng genommen keine Sequenzen, da jeweils nur ein Ruheakkord erscheint, aber Wagner hat so über den Tristanakkord phrygische und authentische Umspielungen miteinander verbunden.

1856

Tristan Tristan

phr. dopp. 5 dopp. dopp.
 halbt. 3 halbt. ganzt.

auth.
dopp. 6 dopp. dopp.
halbt. 4 halbt. ganzt.

Beispiel 26: Wagner, *Tristan und Isolde*, II, T. 1856–1861

Zusammenfassung

Ich habe die Teufelsmühle und die von Seidel beschriebenen verwandten Kleinterzzirkel durch die Clausellehre begründet. Dies führte zunächst auf den von Seidel aus der Variante A reduzierten Zirkel A'. Der Clauselansatz erklärt die Funktion der Akkorde und insbesondere auch der Töne des 2. Modus, dessen Skala dieser Zirkel durchläuft. Die Teufelsmühle und Seidels Variante B entstehen durch Verschärfungen der authentischen Clauseln zu doppelt halbtönigen. Weiterhin habe ich analog die phrygischen Varianten entwickelt. Mischformen und Übergänge sowohl innerhalb der authentischen und phrygischen Erscheinungsformen wie zwischen ihnen lassen sich durch unterschiedliche Clauseln erklären.

Zugleich zeigt sich, dass die Clausellehre nicht nur Verbindungen zweier Klänge, eines Spannungsakkordes und seiner Auflösung, erklären kann. Sie eignet sich vielmehr auch zur Beschreibung von Kadenzs sowie von Sequenzen, die aus diesen Bausteinen durch unterschiedliche Auflösungs-möglichkeiten entstehen.