

# Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners „Tristan und Isolde“

von Peter Giesl, München

## Einleitung

Regeln für die Aufeinanderfolge von Akkorden zu formulieren, ist ein wesentliches Ziel der Musiktheorie. Die Auflösung eines Akkordes in den nächsten, insbesondere am Schluß einer Phrase, ist stets das Musterbeispiel für diese Regeln. Rameau weist dem fallenden Quintschritt der „basse fondamentale“ grundlegende Bedeutung zu. Für ihn ist „dominante“ als Bezeichnung für einen Septakkord, dem eine fallende Quinte des Fundamentes folgt, ein lokaler Begriff, denn er beschreibt nur die Verbindung zwischen zwei Akkorden. „Dominante tonique“ ist im Gegensatz dazu als Bezeichnung des Septakkordes der fünften Stufe ein globaler Begriff. Die Funktionstheorie, die als globale Theorie die Beziehungen aller Akkorde zur Tonika beschreibt, hat von Rameau als einzige lokale Aussage die Dominant-Tonika-Verbindung als direkte Verbindung zweier Akkorde übernommen.

## Beispiel 1

The image shows a musical example with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the first two measures is the label 'a', and above the next two measures is 'b'. The chords are: a) C major (C4, E4, G4), b) F major (F4, A4, C5). The figured bass notation below the bass staff is: C: 7/5, T, #7/3, D4, 6/5, 3. The '7/5' and '#7/3' are positioned under the first and second notes of the bass line respectively. The 'D4' is under the first note of the second measure, and '6/5, 3' are under the second and third notes of the second measure.

Auch die Anfangsakkorde in den Beispielen 1a und 1b werden von der Funktionstheorie durch hinzugedachte Töne (*g* bzw. *d*) als Dominantseptakkord ohne Grundton bzw. Doppeldominante mit Sept und kleiner None ohne Grundton gedeutet.<sup>1</sup> Zumindest Beispiel 1a stammt jedoch aus einer Zeit, in der diese Klänge keineswegs als akkordliche Einheiten gedacht wurden. Begründet wurde die Verbindung vielmehr durch die Intervallfortschreitung von imperfekter zu perfekter Konsonanz. Ich möchte allerdings wie die deutschen Theoretiker des 16. Jahrhunderts<sup>2</sup> mehr Gewicht auf die Stimmführung legen, d. h. auf die Tenorclausel (Schritt abwärts) und Diskantclausel (Schritt aufwärts).

<sup>1</sup> Vgl. Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 71920, S. 146 (Terzseptakkord) bzw. S. 166 (Terznonenakkord).

<sup>2</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1967, S. 196: „Die deutschen Theoretiker des 16. Jahrhunderts lassen – nach dem Vorbild Nicolaus Wollicks bzw. Melchior Schamppechers im *Opus aureum* von 1501 – den Akzent auf die melodischen Formeln statt auf die Intervallprogressionen fallen.“

„Den grundlegenden Vorgang innerhalb einer Kadenz bildet – zumindest ideell – auch im 16. Jahrhundert noch die Fortschreitung von imperfekter zu perfekter Konsonanz [...]. Den Kern aller Kadenzen, ihren historischen Ausgangspunkt und ihr gemeinsames Merkmal bildet ein zweistimmiger Gerüstsatz; [...] als Fortschreitung vom Sext- zum Oktavabstand, mit stufenweise verlaufender Gegenbewegung beider Stimmen.“<sup>3</sup>

Es scheint naheliegender, Beispiel 1 mit diesen Regeln zu erklären, als eine nicht erscheinende Baßclausel als Begründung heranzuziehen.

„Sie [die Sextakkorde über der zweiten und siebten Stufe] sind zunächst zu erklären durch die seit dem 14. Jh. bekannten (und in jenem, wie auch im 15. Jh wohl wichtigsten) 6-8- bzw. 3-1-Schlußfortschreitungen zwischen den Hauptstimmen, den Primärkombinationen von Cantizans und Tenorizans. Dabei wird, um das ‚Tendere‘, das ist die Spannung auf den Zielklang hin, zu verstärken, in einer der beiden Stimmen ein Halbtonanschluß gefordert (im Falle der authentischen Fortschreitung in der Cantizans [Diskantclausel], im Falle der phrygischen in der Tenorizans [Tenorclausel]), so daß zur Oktave aus der großen Sexte, zum Einklang aus der kleinen Terz (bzw. zur Oktave aus der kleinen Dezime) geschritten wird.“<sup>4</sup>

Zunächst setze ich auch den Halbtonanschluß voraus, verallgemeinere aber später zu doppelt ganztönigen und doppelt halbtönigen Varianten (Beispiel 2).<sup>5</sup> Das entscheidende Merkmal ist die Stimmführung, die in allen vier Fällen gleich ist, nämlich das Fortschreiten in Sekunden, welches man auch das Prinzip des kürzesten Weges nennen könnte.<sup>6</sup> Dieser Ansatz findet sich überraschenderweise auch bei Riemann.

„Harmonielehre ist die Lehre von der logisch vernünftigen und technisch korrekten Verbindung der Akkorde (Zusammenklänge mehrerer Töne verschiedener Höhe). Die natürlichen Gesetze für eine solche Verbindung sind mit Sicherheit nur nachzuweisen, wenn man die Töne der einzelnen Akkorde nicht als isolierte zufällige Erscheinungen, sondern vielmehr als Ergebnisse der Bewegungen von Stimmen ansieht; Akkordfolgen entstehen durch gleichzeitige melodische Bewegung mehrerer Stimmen.“<sup>7</sup>

Dennoch muß die Funktionstheorie die vier Akkordverbindungen von Beispiel 2 mit unterschiedlichen Funktionen erklären, während sie mit dem hier vorgestellten Ansatz alle als sekundäre Clausula Tenorizans nach *g* gedeutet werden können, lediglich die Akzidentienlage unterscheidet sie (siehe Notenbeispiel 2, Seite 405).<sup>8</sup>

Dahlhaus führt an, daß „eine Stufenfolge wie IV-V-I oder eine Funktionenfolge wie S-D-T nichts über die Stimmführung besagt, die absurd sein kann, ohne die ‚harmonische Logik‘ aufzuheben.“<sup>9</sup> In der musikalischen Praxis ist die Stimmführung aber bis Wagner zumeist den Stimmführungsregeln gefolgt. Mir geht es im Unterschied zu Dahlhaus darum, aus der Stimmführung die Harmonik zu begründen im Sinne einer „Darstellungsart, die, den Einfluß der Stimmführung auf die harmonischen Ereignisse erwägend, dort der Stimmführung ihr Recht werden läßt, wo das geeignet ist, die Probleme zu erläutern.“<sup>10</sup> Denn wie „die Kadenz I-IV-V-I, trotz ihres Namens, in der

<sup>3</sup> Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 76 f.

<sup>4</sup> Markus Jans, „Modale ‚Harmonik‘. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *BjBHM* 16 (1992), S. 185. Zu „tendere“ vgl. Petrus dictus Palma ocosa, *Compendium de discantu mensurabili*, 1336, Dt. Übs. von Ernst Apfel in: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts*, Saarbrücken 1986.

<sup>5</sup> Vgl. Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur: Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts* (=BzAfMw 35), Stuttgart 1992, S. 140: „Trotz der Formulierung ‚debet sustineri‘ gehört die Regel vom Halbtonanschluß nicht zu den absolut verbindlichen Regeln des Contrapunctus, bei denen keine Ausnahme denkbar ist.“

<sup>6</sup> Wie es Bruckner Schönberg zufolge getan hat, vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 44.

<sup>7</sup> Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre*, London 1893, Einleitung.

<sup>8</sup> Bereits Rameau weist auf die enge Verbindung zwischen diesen Akkorden hin: „Remarquez que la différence de ces deux Accords [Beispiel 2a und c] ne consiste que dans la Basse; [...] le Compositeur étant libre de faire proceder sa Basse, par ce Ton, ou par ce semi-Ton.“ (*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris 1722, Faks. hrsg. von E. R. Jacobi [= Complete Theoretical Writings 1], AIM 1967, S. 208).

<sup>9</sup> Dahlhaus, S. 59.

<sup>10</sup> Schönberg, S. 141.

## Beispiel 2

a                      b                      c                      d  
 Tenorklausel  
 Diskantklausel  
 C: S<sup>6</sup> D            s<sup>6</sup> D            D<sup>7</sup> D            D<sup>7</sup> D  
 doppelt ganztönig    phrygisch            authentisch            doppelt halbtönig

tonalen Harmonik weniger eine Schlußformel als ein Harmoniemodell<sup>11</sup> ist, will dieser Ansatz nicht nur eine Schlußformel erklären, sondern ein allgemeingültiges Verknüpfungsprinzip von Akkorden formulieren.<sup>12</sup>

Schließlich soll an Wagners *Tristan* exemplarisch nachgewiesen werden, daß die Hörgewohnheiten des 15. Jahrhunderts, über die Dahlhaus sagt, „daß die Fortschreitung von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz mit Halbtonanschluß als besonders zwingende, einleuchtende Intervallfolge empfunden wurde: als ‚primäre‘, den musikalischen Fortgang bestimmende und motivierende Progression“,<sup>13</sup> sich auch auf Wagner übertragen lassen. Ich unterstelle Wagner nicht, so gedacht zu haben, halte aber bei der Analyse von Fortschreitungen, bei denen nicht eine Baßclausel, sondern eine Tenor- oder Diskantclausel im Baß liegt, diese Methode für aussagekräftiger als etwa die Funktionstheorie.

### Clausel

Clausula bezeichnet seit dem 12. Jahrhundert eine formelhafte Schlußbildung insbesondere im mehrstimmigen musikalischen Satz. Im Organum-Traktat von Montpellier (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts) steht *clausula* für eine aus Penultima und Ultima bestehende Schlußbildung. Waren zunächst die Intervalle der Penultima die Quart und Quint, setzten sich die im Traktat von Montpellier bereits gestatteten Möglichkeiten Terz-Einklang und Sext-Oktav im 13. Jahrhundert als grundlegende Clauseltypen durch.

„Der in der heutigen musikwissenschaftlichen Literatur verwendete Terminus Klausel, der im allgemeinen als Bezeichnung für die formelhafte Schlußbildung einer Stimme im mehrstimmigen Satz verwendet wird, geht wohl auf die Definition zurück, die Johannes Tinctoris in seinem *Diffinitorium* (Neapel 1473/74) gibt: *Clausula est cuiuslibet partis cantus particula in fine cuius vel quies generalis vel perfectio reperitur* (ed. Machabey 11).“<sup>14</sup>

Die bereits in der Organumlehre gelegentlich formulierte Gegenbewegungsregel, die Sekunde als bevorzugtes Intervall und die Forderung nach dem Wechsel der Klangqualitäten (Wechsel von imperfekten und perfekten Konsonanzen) werden Mitte des 14.

<sup>11</sup> Dahlhaus, S. 96.

<sup>12</sup> Dieser Gedanke wie auch die Anwendung der Clausellehre auf historisch spätere Musik geht zurück auf Volkhardt Preuß, *Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Hamburg 1991 (Ms.).

<sup>13</sup> Dahlhaus, S. 77 f.

<sup>14</sup> Siegfried Schmalzriedt in Verbindung mit Elke Mahlert und Bernd Sunten, Art. „Clausula“, in: *HmT* 1974, S. 5.

Jahrhunderts zu Grundpfeilern des Contrapunctus, so daß die Formen Terz-Einklang und Sext-Oktav auch für Binnenzäsuren obligatorisch werden. In den ab 1500 entstehenden Kadenzlehren wird die Kadenz als dreiteilige, aus Antepenultima, Penultima und Ultima bestehende Einheit beschrieben, obwohl zur Bestimmung der einzelnen Stimmclauseln immer nur der Penultima-Ultima-Schritt genannt wird.

Seit dem 16. Jahrhundert verlagert sich der Bedeutungsschwerpunkt von der Tenorclausel zur Baßclausel. 1592 unterscheidet Calvisius zwischen zwei Arten von Kadenz, wobei der ersten ein Gerüst aus Diskant- und Tenorclausel zugrundeliegt, der letzteren eines aus Diskant- und Baßclausel. Rameau verstand 1722 unter „Cadence“ zunächst eine zweigliedrige abschließende Akkordfolge, deren Stringenz immer noch von einem Moment der Stimmführung herrühren sollte, nämlich von Dissonanzen. Eine Septime oder eine Sexte, die einem einfachen Dreiklang tatsächlich hinzugefügt wurde oder implizit enthalten sein sollte, motivierte die Akkordbewegung. Gemeinsam war allen „harmonischen“ Theorien nach 1720 die Überzeugung, daß die allgemeinen Prinzipien der Akkordverbindung mit denen der Kadenzbildung identisch seien. Bis ins 19. Jahrhundert hinein verstand man unter Kadenz (ob als Schluß oder als Akkordverbindung) überwiegend zweigliedrige Vorgänge.<sup>15</sup>

„Daß der Wechsel der Klangqualitäten, die Tendenz der Dissonanz zur Konsonanz oder der imperfekten Konsonanz zur perfekten, das treibende Moment musikalischen Fortgangs sei, ist einer der Grundgedanken der Kontrapunkttheorie des 14. bis 17. Jahrhunderts.“<sup>16</sup> Wenn wir nun also von den Stimmführungsvorgängen der Tenor- und Diskantclausel ausgehen, knüpfen wir an die Musiktheorie des 14. bis 17. Jahrhunderts an, die im Laufe der Zeit in den Hintergrund trat. „Die Kadenz wurden im 16. Jh. sowohl unter dem Aspekt der an ihr beteiligten Stimmclauseln betrachtet als auch unter dem der Intervallfortschreitungen, die sich jeweils zwischen zwei Stimmen ergeben.“<sup>17</sup> Dann aber: „Die Kategorie der Intervallfortschreitung wurde im modernen Kontrapunkt [des 17. Jahrhunderts] nicht gänzlich aufgehoben, sondern nur zu einem sekundären Moment degradiert.“<sup>18</sup>

Im Gegensatz zur Funktionstheorie, die die zweite Art der von Calvisius beschriebenen Kadenz ins Zentrum ihrer Betrachtungen stellt,<sup>19</sup> gehe ich von der ersten Art aus, explizit von der Clausula Tenorizans (Tenor-/Diskantclauselpaar mit Tenorclausel in der Unterstimme). Sie kommt ohne Unterbrechung bis zu Wagner in der Praxis vor und kann von der Funktionstheorie stets nur mit Schwierigkeiten beschrieben werden. Ich bin mir der problematischen Verwendung dieser historischen Begriffe in verallgemeinerter Form bewußt, denke aber, daß sie im Kern dieselbe Sache treffen und zugleich die oben angedeutete historische Fortdauer aufzeigen.

Im ersten und zweiten Teil entwickle ich nun die Theorie aus den elementaren Stimmführungsvorgängen. Im ersten Teil gehen wir von einem Endklang aus und

<sup>15</sup> Vgl. Elisabeth Schwind und Michael Polth, Art. „Klausel und Kadenz“, in: *MGG*<sub>2</sub> 5, Kassel 1996, Sp. 256–282. Wie dort habe ich in diesem Abschnitt mit Kadenz den mehrstimmigen Gesamtkomplex bezeichnet, ohne einen tonalharmonischen Vorgang zu implizieren (vgl. ebd., Sp. 257).

<sup>16</sup> Dahlhaus, S. 27.

<sup>17</sup> Schwind und Polth, Sp. 257.

<sup>18</sup> Dahlhaus, S. 121.

<sup>19</sup> Noch Burmeister (1606) und Hieronymus Jordan (1635) stellten die beiden Möglichkeiten gleichrangig nebeneinander (vgl. Schwind und Polth, Sp. 274/275).

untersuchen die verschiedenen Möglichkeiten, ihn zu erreichen. Im zweiten Teil studieren wir die unterschiedlichen Ziele eines Ausgangsakkordes und untersuchen, wie geklärt wird, welche der Möglichkeiten ausgewählt wird. Die Begriffe werden stets neu eingeführt und definiert, jedoch weise ich jeweils auf ihre historische Bedeutung hin. Im dritten Teil wenden wir die Theorie zur Analyse von Wagners *Tristan* an.

## 1. Elementare Stimmführungsvorgänge

### 1. Konturstimmen

Es gibt zwei Möglichkeiten, einen Ton schrittweise zu erreichen; den Sekundschrift abwärts nennen wir Tenorclausel (Tcl.) und den aufwärts Diskantclausel (Dcl.), vgl. Beispiel 3. Gewöhnlich erklingen beide zugleich und münden in eine Oktave, dabei ist einer der Sekundschriffe halbtönig und der andere ganztönig.<sup>20</sup> Die Fortschreitung mit halbtöniger Tenorclausel heißt phrygisch, diejenige mit halbtöniger Diskantclausel nennen wir authentisch.<sup>21</sup> Diese beiden Clauseln heißen auch Normclauseln, wobei die Diskantclausel auf die Tenorclausel reagiert.<sup>22</sup> Ich nenne die Stimmen, in denen die Normclauseln liegen, Konturstimmen im Gegensatz zu den übrigen Stimmen, die ich unabhängig von ihrer tatsächlichen Lage als Mittelstimmen bezeichne und deren Bewegungen im Folgenden erklärt werden.

#### Beispiel 3

The image shows two musical examples of voice leading. The left example is labeled 'phrygisch' and 'authentisch' and shows two staves: Dkl. (Diskantclausel) and Tkl. (Tenorclausel). The right example is also labeled 'phrygisch' and 'authentisch' and shows a single staff with notes moving stepwise, with a 7-6 interval indicated below the notes.

### 2. Mittelstimmen

Eine Wendung mit beiden Normclauseln, bei der die Tenorclausel in der Unterstimme liegt, bezeichne ich als Clausula Tenorizans.<sup>23</sup> Ihre möglichen Mittelstimmenbewegun-

<sup>20</sup> Später werden auch die anderen beiden Möglichkeiten berücksichtigt (vgl. II. 1.2, S. 418ff.).

<sup>21</sup> Bezeichnungen wie in Jans, S. 171 f. Zum Problem der unterschiedlichen Schlußwirkungen von authentischem und phrygischem Clauselpaar in den verschiedenen Jahrhunderten vgl. Berger, S. 145 ff. und Dahlhaus, S. 16 und 216.

<sup>22</sup> Vgl. Christoph Hohlfeld und Reinhard Bahr, *Schule des musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven 1994, S. 37: „Die Tenorclausel – eine in zunächst regelmäßigen Breven von der Antepenultima (drittletzter Note) über die Penultima (vorletzte Note) in die Ultima (Schlußnote) schreitende, oft aus dem Choral abgeleitete Stammclausel (sie versteht sich als primäre Aktionsclausel und damit – zumindest temporär – als Führungsstimme) und die Discantclausel, die allgemein synkopisch zu fassen ist und auf den von der Tenorclausel gegebenen Impuls reagiert.“

<sup>23</sup> Bezeichneten ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Begriffe ‚Clausula Tenorizans‘ und ‚Clausula Cantizans‘ zunächst Tenor- und Diskantclausel (vgl. Schwind und Polth, Sp. 274), so werden sie von mir wie bei Walther beschrieben verwendet: „Clausula Cantizans ist, wenn die Discant Clausel in Bass oder Fundament gesetzt wird. Clausula Tenorizans ist, wenn die Tenor Clausel im Fundament stehet.“ (Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708. Nachdr. hrsg. von Peter Benary, Wiesbaden 1955, S. 298, §14 und 15). In Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdr. Kassel 1953, § 10,

gen werden auf zwei Weisen erklärt: Stellt die Clausula Tenorizans einen Antepenultima-Penultima-Schritt dar, werden die Mittelstimmen als Normclauseln zur Ultima gedeutet (I. 2.1); unter I. 2.3 werden sie als Mixturen zu Diskant- bzw. Tenorclausel beschrieben.

### 2.1 Mittelstimmen als Normclauseln zur Ultima

Folgt auf die Tenorclausel (*e-* bzw. *es-d*) eine Baßclausel (*d-g*), so verlangt der Penultima (P)-Ultima (U)-Schritt nach einer Diskantclausel (*fis-g*). Wird diese durch einen Vorhalt eingeleitet, ergibt sich auf der Antepenultima (A) die primäre<sup>24</sup> Clausula-Tenorizans-Bezifferung 6 (Beispiel 4). Wird diese Diskantclausel (*fis-g*) von der zugehörigen Tenorclausel (*a-g*) begleitet, so ergibt sich auf der Antepenultima die sekundäre Clausula-Tenorizans-Bezifferung  $\frac{4}{3}$  (Beispiel 5). Geht der Tenorclausel (*a-g*) die Terz der Ultima voraus (*b*), so erhalten wir die tertiäre Bezifferung  $\frac{6}{5b}$  (Beispiel 6).

Diese Bezifferungen haben sich also durch Überlagerung zweier Diskant-/Tenorclauselpaare, das eine zur Penultima (*d*), das andere zur Ultima (*g*) ergeben (Beispiel 7). Das Diskant-/Tenorclauselpaar der Penultima (Außenstimmen) übernimmt zur Ultima die Alt- bzw. Baßclausel. Wir erkennen hier ein dynamisches Element: Die Außenstimmen lösen sich zur Penultima in die Oktave auf, werden jedoch durch die Mittelstimmen gezwungen weiterzuschreiten; die Auflösungen der Stimmenpaare erfolgen nacheinander.<sup>25</sup> Die Außenstimmen sind also von der Penultima zur Ultima nicht die Konturstimmen. Die daraus entstehenden Konsequenzen werden in I. 3. ausgeführt.

### 2.2 Einfrieren der Septime

Einfrieren der Septime beschreibt den Vorgang, bei dem sich die Diskantclausel nicht in die Oktave zum Tenor auflöst (*c-d*), sondern liegenbleibt (also imperfiziert<sup>26</sup> wird) und so zur Sept wird.<sup>27</sup> Wir haben zunächst den phrygischen Fall betrachtet, im authentischen wird sich das *cis* zum *c* wandeln, so daß es trotzdem liegenbleibt und lediglich die Akzidentienlage ändert, um eine kleine Septime zum *d* des Tenores zu bilden (Beispiel 8a). Folgt auf die Clausula Tenorizans wieder eine Baßclausel, so entspricht diese Sept einem Durchgang der Altclausel zur Ultima *d-c-h* (Beispiel 8b).

wird dies Cadentia Cantizans und Tenorizans genannt. Schon für Walther sind diese Formen nicht mehr „perfect“ im Sinne von schlußfähig. „Perfect“ nennt er nur Wendungen mit einer Baßclausel in der Unterstimme: „Es hat aber eine jede Stimme ihren besonderen Gebrauch im Clausulieren. Daher wird auch Clausula Formalis nicht unrecht geteilet in perfectissimam, perfectam, minus perfectam, cantizantem et tenorizantem.“

<sup>24</sup> Die Bezeichnungen „primäre, sekundäre und tertiäre Formen“ stammen von Preuß (wie Anm. 12). Er leitet sie aus Simultandurchgängen (wie Heinichen in seiner Generalbaßschule) und Stellvertretungen von Noten her, ich erkläre sie als Normclauseln zur Ultima.

<sup>25</sup> Für ein Beispiel von phrygischer und authentischer Clauseverschränkung vgl. Dahlhaus, S. 82. Die Quintparallelen in Beispiel 7 und 9 stellen nur ein Modell dar und werden in der Praxis meist umgangen. Für ein Beispiel mit Quintparallelen vgl. Beispiel 34b.

<sup>26</sup> Imperfektion bedeutet, einen eigentlich erwarteten Vorgang nicht zu erfüllen.

Beispiele 4–6

primär

phrygisch                      authentisch

6    4 - #                      6#    4 - #  
A    P                      U    A    P                      U

sekundär

Tkl.                      Tkl.  
Dkl.                      Dkl.

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

tertiär

6<sub>b</sub> - 5                      6    6<sub>b</sub> - 5                      6#    6<sub>b</sub> - 5  
4 - #                      5<sub>b</sub>    4 - #                      5<sub>b</sub>    4 - #

Beispiel 7

Dkl. (d)                      Altkl. (g)

Mittelstimmen

Tkl. (g)  
Dkl. (g)

Tkl. (d)                      Baßkl. (g)

7    6#                      7  
5<sub>b</sub>                      5<sub>b</sub>

A                      P                      U

Beispiel 8

a                      phrygisch                      authentisch                      b

6    7                      6#    7                      4    8 - 7  
3                      4    4 - #

### 2.3 Mittelstimmen als Mixturen/Ligaturen

Eine andere Art, die Mittelstimmen zu betrachten, kommt ohne eine anschließende Ultima aus und läßt zugleich Raum für chromatische Varianten (vgl. I. 2.4). Andererseits ist sie so allgemein, daß sie nicht wie die vorige einigen Varianten den Vorzug gibt.

Es handelt sich um die älteste Technik der Mehrstimmigkeit: die Mixtur, d. h. eine gekoppelte Stimme, die sich parallel zur Hauptstimme bewegt.<sup>28</sup> So wird wie in Beispiel 9 das *g* ins *fis* (Tenorclauselmixtur) oder ins *a* gehen (Diskantclauselmixtur), das *b* ins *a* (Tenorclauselmixtur). *fis*, *g*, *a*, *b* bzw. *h* können jedoch auch liegenbleiben (Ligatur)<sup>29</sup> und so in einen Quartsext- oder Grundakkord münden (Beispiel 9).

Das *h* kann auch als Diskantclauselmixtur ins *c* (Sept) schreiten und so die Diskantclausel ersetzen. Dies ist zugleich eine Weiterentwicklung der eingefrorenen Septime (I. 2.2): der Zielton, die Septime, wird nun mit einer Diskantclauselmixtur versehen (Beispiel 10).

### 2.4 Verschärfte Mixturen. Mixturen zum Wechsel zwischen phrygisch und authentisch

Von einer halbtönigen Clausel kann eine Mixturstimme „infiziert“<sup>30</sup> werden, lediglich einen Halbton in die Zielnote zu schreiten.<sup>31</sup> Ich nenne eine Mixtur, die gewöhnlich einen Ganztonschritt überwindet, nun aber im Halbtonabstand zu derselben Zielnote startet, eine verschärfte Mixtur.<sup>32</sup>

Wir beobachten dies zuerst an einer typischen Wendung der Romantik, der Verschärfung der Diskantclauselmixtur zur Terz (*cis-d* läßt *e-fis* zu *eis-fis* werden, vgl. Beispiel 11a), z. B. in Beispiel 12, Fryderyk Chopins *Polonaise-Fantaisie* op. 61 (hrsg. von J. Poderewski, L. Bronarski und J. Turczynski [=Sämtliche Werke VIII: Polonäsen für Klavier], Warschau 1956, T. 186 f.). Weiterhin finden wir verschärfte Diskantclauselmixturen zur Quint bzw. zur großen Sext des Zielakkordes innerhalb einer authentischen Clausula Tenorizans: *g-a* wird zu *gis-a*, *a-h* zu *ais-h* (Beispiel 11b und c).

Die verschärfte Diskantclauselmixtur zur Quint ist eine musikgeschichtlich alte Cadenzwendung,<sup>33</sup> sie tritt jedoch auch wieder in der Romantik auf (Beispiel 13, Dvořák, *Messe in D-Dur* op. 86, Kyrie, T. 92).

<sup>27</sup> „Der Sonderfall der Cadenza sfuggita, in dem auf der Paenultima die Leittonerhöhung entfiel und auf der Ultima eine Septime hinzugefügt wurde, hieß seit A. Berardi (1687) *Motivo do Cadenza*.“ (Schwind und Polth, Sp. 274).

<sup>28</sup> Im Folgenden werde ich oft die Mixturen und Ligaturen durch ausgefüllte und die Normclauseln durch leere Noten darstellen.

<sup>29</sup> Dieser Schluß folgt der einfachen Feststellung, daß eine Stimme nur nach oben oder unten gehen kann oder liegenbleibt. Lassen wir Sprünge außer acht, haben wir mit Diskant-, Tenorclauselmixturen und Ligaturen folglich alle Möglichkeiten einer Mittelstimmenbewegung klassifiziert.

<sup>30</sup> Bezeichnung nach Preuß, S. 172.

<sup>31</sup> Im Jazz nennt man diese Technik „chromatic approach“.

<sup>32</sup> In II. 1.1 werden wir verschärfte Normclauseln kennenlernen.

<sup>33</sup> Vgl. Doppelleittonkadenz, z. B. bei Schwind und Polth, Sp. 262.

Beispiel 9

Dkl.  
Tkl.

Dkl.  
Tkl.  
5  
6(4)  
4

Beispiel 10

Dkl.  
Dkl. mixt. (7)  
Tkl.

Beispiel 11

a Dkl.  
Dkl. mixt. (3)  
b Dkl.  
Dkl. mixt. (5)  
c Dkl.  
Dkl. mixt. (6)  
Tkl. Tkl.

Beispiel 12

Dkl. mixt. (3)  
Dkl.

Beispiel 13

Dkl.  
Dkl. mixt. (3)  
Dkl. mixt. (5)  
Tkl.

Setzt man die gewöhnliche Mixtur und die verschärfte unmittelbar hintereinander, so entsteht eine Folge von drei Tönen im Halbtonabstand. In dieser Form beziehen sich die beiden ersten Töne auf den Zielton und unterscheiden sich daher durch ein Chroma. Für die Diskantclausel entspricht dem der Wechsel von phrygischer zu authentischer Variante,<sup>34</sup> *c* und *cis* beziehen sich als phrygische und authentische Diskantclausel beide auf *d*. Beispiel 14 zeigt diesen Wechsel von phrygisch zu authentisch, den die Mixturen zur Terz, Quint und Sext durch Verschärfung unterstützen (Beispiel 14).

Versteht man hingegen *c* als *his*, so bezieht sich jeder Ton auf den ihm unmittelbar folgenden und wir hätten zwei authentische Diskantclauseln hintereinander vorliegen, *his* und *cis* sind nun durch ein Semitonium getrennt. Die Mixturstimme bildet hier zu jeder Diskantclausel verschärfte Mixturen (Beispiel 15a). In der Praxis mischen sich oft beide Formen; es werden meistens die einfacheren Akzidentien gewählt. Ausführlich wird dies im Falle der Tenorclausel in III. 3. diskutiert.

In Beispiel 15b (Chopin, *Prélude h-Moll*, op. 28 Nr. 6, T. 8) erkennen wir einen Wechsel der Diskantclausel von phrygisch zu authentisch. Die ebenfalls wechselnde Tenorclausel ist mit *fisis-gis* als verschärfte Mixtur zu dem Wechsel notiert. Die übrigen Stimmen bilden zu dem Wechsel ebenfalls verschärfte Mixturen und bei der Auflösung bis auf Stimmtausch Ligaturen.

Die Tenorclauselmixturen überwinden in der Regel nur Halbtonschritte zum Zielton. Daher spielen die verschärfte Tenorclauselmixturen zur Mollterz (vgl. Beispiel 27c und 31h) oder in Dur zur Quint keine große Rolle. Allerdings gibt es zum Wechsel von authentisch zu phrygisch halbtönige Mixturen zu den wiederum halbtönigen Tenorclauselmixturen (Beispiel 16a) oder zu den Ligaturen (Beispiel 16b).

Abschließend noch einige Literaturbeispiele (Beispiel 17):

1. Auflösung des übermäßigen Akkordes als phrygische Clausula Tenorizans, Tenorclauselmixtur in die Terz sowie Diskantclauselmixtur in die Sept einer virtuellen halbtönigen Diskantclausel (vgl. Wagner, *Tristan und Isolde*, als häufiger Endklang vor der Auflösung).<sup>35</sup>
2. Am Ende des Taktes wie 1. mit zusätzlicher verschärfte Diskantclauselmixtur zur Quint (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 265 f.). Für die Mixtur zu dem Wechsel von authentisch zu phrygisch und der nachfolgenden Tenorclauselmixtur zur Terz vergleiche man auch Beispiel 16a – das notierte *fis* im Baß ist eigentlich ein *ges*.
3. In Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 959 ff. erkennen wir wie unter Beispiel 16b beschriebenen den Wechsel von authentisch zu phrygisch mit anschließenden Ligaturen zu Terz und Sept (s. S. 415).
4. phrygische Clausula Tenorizans mit Tenorclauselmixturen zur Terz und Sept (vgl. Beispiel 15a). Abspringende Diskantclauselmixtur: Statt in die Septe *cis-d* springt die Oberstimme in den Zielton der Diskantclausel *e* (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 731 f.).

<sup>34</sup> Oder auch ihre Verschärfung (phrygische Klärung, vgl. II. 1.1). Der Unterschied besteht nur in der Gegenclausel (hier der Tenorclausel), die sich beim Wechsel ändert, bei der Verschärfung jedoch gleich bleibt. In Beispiel 14a würde die Gegenclausel mit der Mixtur zur Terz kollidieren.

<sup>35</sup> Ich zitiere Beispiele aus Wagners *Tristan und Isolde*, wobei sich die römische Ziffer auf den Akt bezieht, nach: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss (= Sämtliche Werke 8, 1–3), Mainz 1990, 1992 u. 1993.

Beispiel 14

Chroma

a b c

Dcl. phr. auth. phr. auth. phr. auth.

Tcl. phr. auth. phr. auth.

Beispiel 15

a Semitonum

b versch. Mixt. zum Wechsel Ligatur (4) Tkl. (abspringend) Ligatur (6)

Dkl. phr. auth.

Beispiel 16

a b

Tkl. auth. phr. auth. phr.

Beispiel 17, 1 und 2

1. Dkl. mixt. (7) Tkl. mixt. (3)

2. Dkl. mixt. (5) Dkl. mixt. (7) Tkl. mixt. (3)

Tkl. auth. phr. Tkl. (ges)

### 3. Unabhängigkeit der Lage

Hatten wir bisher nur Beispiele betrachtet, bei denen die Tenorclausel in der Unterstimme und die Diskantclausel in der Oberstimme lag, so haben wir bereits in der Antepenultima-Penultima-Ultima-Folge unter I. 2.1 (Beispiel 7) an den Mittelstimmen gesehen, daß dies nicht zwingend der Fall sein muß und doch das bisher Gesagte auch auf diese Vorgänge zutrifft. Die Unabhängigkeit der Clauseln von einer bestimmten Stimme war auch historisch ein entscheidendes Charakteristikum.<sup>36</sup>

#### 3.1 *Clausula Cantizans*

„Sie [Diskant- und Tenorclausel] können ohne weiteres auch untereinander vertauscht werden, wobei die zwei Stimmen nunmehr vom Terzabstand zum Einklang sich aufeinander zu bewegen.“<sup>37</sup>

Die der *Clausula Tenorizans* entsprechende Wendung, bei der die Diskantclausel in der Unterstimme liegt, nennen wir nach Walther (vgl. Anm. 23) *Clausula Cantizans* (Beispiel 18). Die Mittelstimmen folgen denselben Erklärungen wie oben.

#### 3.2 *Mixtur in der Unterstimme*

Nicht nur eine Konturstimme mit einer der beiden Normclauseln, sondern auch eine ehemalige Mittelstimme kann die Unterstimme bilden. Nichtsdestotrotz wird die Lage eine Rolle spielen: diejenigen Möglichkeiten werden in der Praxis bevorzugt verwendet, bei denen eine der Normclauseln in der Unterstimme liegt (*Clausula Tenorizans* oder *Cantizans*) oder wenigstens in der Oberstimme. Weiterhin kann durch eine Baßclausel in der Unterstimme (Fundamentierung) eine Möglichkeit variiert werden (vgl. III.).

So läßt sich auch der Sekundakkord neu deuten, bei dem die Tenorclauselmixtur zur Terz in der Unterstimme liegt. In Beispiel 19a bildet *cis/e* das authentische Normclauselpaar zu *d*. Die phrygische Variante mit *c/es* wird wegen der verminderten Quinte *es* über *a* auch Quinteintrübungsvariante genannt. In Chopins *Prélude g-Moll*, op. 28 Nr. 22, T. 21 f. (Beispiel 19b) finden sich die phrygische und authentische Variante unmittelbar hintereinander.

## II. Mehrdeutigkeiten und Klärungen

Im zweiten Abschnitt gehen wir nicht wie bisher von einem Endklang bzw. einer Endoktave, sondern von einem Ausgangsklang aus (Beispiel 20), und untersuchen die verschiedenen Auflösungsmöglichkeiten.

<sup>36</sup> Dies wird selbst von Riemann, allerdings als Nachteil, anerkannt; vgl. Art. „Klausel“, in: *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, S. 462: „Klausel (Clausula), Schluß, ist dasselbe wie Kadenz (s. d.). Baßclausel (*Clausula bassizans*) heißt die gewöhnliche Fortschreitung des Basses beim Ganzschluß (Dominante-Tonika); man spricht auch von Diskant-, Alt- und Tenorklauseln (*Clausula cantizans*, *altizans*, *tenorizans*), doch haben diese Aufstellungen keinen Wert, da sie miteinander vertauscht werden können.“

<sup>37</sup> Meier, S. 77.

Beispiel 17, 3 und 4

Beispiel 18

Beispiel 19a

Sekundäre Clausula Tenorizans

Beispiel 19b

Beispiel 20

Es gibt zwei Unterscheidungsmerkmale: die phrygische oder authentische Auflösungsvariante sowie die Ambivalenz, die durch die Unabhängigkeit der Lage bedingt ist, d. h. verschiedene Auflösungen je nach Definition der Konturstimmen.

### 1. Phrygische und authentische Variante

Die Entscheidung für eine der möglichen Auflösungen kann durch Verschärfungen der Normclauseln oder durch die Mittelstimmen geklärt werden.

#### 1.1 Klärung durch Verschärfung der Normclauseln

Eine große Sexte kann phrygisch (Halbtonschritt unten) oder authentisch (Halbtonschritt oben) aufgelöst werden (Beispiel 21). Die erreichte Endoktave unterscheidet sich um einen Halbton. Zur Klärung kann der jeweilige Ganztonschritt zu einem Halbtone schritt verschärft und damit die Richtung angezeigt werden.

Als Mittelstimmen, die selbst möglichst wenig Klärung verschaffen, setzen wir nun in diese Sexte einen verminderten Septakkord (Beispiel 22). Die authentische Variante wird sich in einen Quartsextakkord bei Mittelstimmenligaturen oder in einen Grundakkord durch Tenorclauselmixturen auflösen. Die phrygische Variante hingegen löst sich in einen Grundakkord bei Ligaturen und in einen Quartsextakkord durch Diskantclauselmixturen auf.

Wir betrachten im Folgenden nur die Ligatur-Varianten<sup>38</sup> und verschärfen die jeweils halbtönige Clausel wie in Beispiel 21 beschrieben (Klärungsakkorde, Beispiel 23). Man beachte, daß man direkt von dem phrygischen Klärungsakkord in den authentischen gehen kann, was einer Clausula Tenorizans mit eingefrorener Septime entspricht, und dann authentisch auflösen kann (vgl. III., insbesondere Beispiel 32a).

Auch hierzu einige Literaturbeispiele (Beispiel 24):

1. Dies ist ein Literaturbeispiel zu Beispiel 21 oben ohne Verschärfung, eine phrygische Clausula Tenorizans mit Ligaturen zu Terz und Quint (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 395 zu 396).
2. Chopin benutzt die authentisch-phrygische Bivalenz des verminderten Septakkordes (Beispiel 22), um einen Halbton zu fallen (2.a): *g* und *b* sind phrygische Normclauseln zu *a*, werden dann aber authentisch nach *as* aufgelöst (2.b, Chopin, *Nocturne* op. 9 Nr. 1, T. 25 f.).
3. Bei Mozart findet sich im *Requiem* KV 626, VII. Agnus Dei, T. 44 ff. in T. 47 (s. S. 419) zunächst die phrygische Auflösungsvariante nach *ges* des verminderten Septakkordes von T. 45 (vgl. Beispiel 22 oben). In T. 49 wird dieser Auflösungsakkord auf der letzten Zählzeit zur authentisch verschärften Form des ursprünglichen verminderten Septakkordes, der sich nun authentisch nach *f* auflöst.

Vergleicht man mit Beispiel 23, so sind wir zunächst von dem verminderten Septakkord direkt ohne Klärung zur phrygischen Auflösung gelangt. Durch Hinzufügen der übermäßigen Sexte (=kleine Sept) sind wir zur authentischen Klärung (unteres System von Beispiel 23) gelangt, die dann authentisch aufgelöst wurde.

<sup>38</sup> Die Varianten mit Mixturen führen nämlich zu Quintparallelen.

Beispiel 21

Example 21 shows a clarification of a phrase. The top staff is labeled "E phr." and the bottom staff is labeled "Es auth.". An arrow labeled "Klärung" points from the bottom staff to the top staff, indicating the clarification of the phrase.

Beispiel 22 und 23

Example 22 and 23 show musical notation with various annotations. The top staff is labeled "phr." and the bottom staff is labeled "auth.". Annotations include "Ligatur", "Dkl. mixt.", "Klärung", and "eingefrorene Septime". The bottom staff also has "6 4" and "Tkl. mixt." written below it.

Beispiel 24, 1 und 2a

Example 24, 1 and 2a shows two versions of a phrase. The top staff is labeled "1. Dkl." and the bottom staff is labeled "Tkl.". The second version is labeled "2.a phr. D" and "auth. Des".

Beispiel 24, 2b

Example 24, 2b shows a detailed musical passage. The top staff is labeled "2.b" and the bottom staff is labeled "25".

### 1.2 Klärung durch Mittelstimmen. Doppelt ganztönige und doppelt halbtönige Variante

Zunächst betrachten wir Chopins *Nocturne* op. 27 Nr. 2, T. 22 ff. (Beispiel 25), bei dem die Klärung zwischen phrygischer und authentischer Variante allein durch die Mittelstimmen erfolgt. Der erste Akkord könnte phrygisch nach *h* oder authentisch nach *b* aufgelöst werden. Wie unter II. 1.1 beschrieben, wird er authentisch verschärft, so daß nun alles auf eine authentische Fortführung nach *b* hindeutet, die aber nicht erfolgt. Nun wird das *a* zu *as*. Die kleine Sexte *ces/as* kann nun phrygisch nach *b* oder aber authentisch nach *a* führen. Hier deuten die Mittelstimmen durch sekundäre Clausulae Tenorizantes zunächst durch *es* und *f* eine Auflösung nach *b* an, das wieder nicht erscheint, dann durch *d* und *e* eine Auflösung nach *a*, die auch tatsächlich erfolgt. Danach wird noch einmal eine sekundäre phrygische Clausula Tenorizans nach *as* angefügt.

Die Unterscheidung zwischen authentischer und phrygischer Variante im verschärften Zustand ist ohne Vorgeschichte nur bedingt sinnvoll. Das Unterscheidungsmerkmal, der Ganztonschritt in Tenor- bzw. Diskantclausel, ist nun wie in der Gegenclausel zu einem Halbtonschritt geworden. Nur die Mittelstimmen können noch Aufschluß über den Ursprung geben.

Wir erfassen daher zusätzlich zur authentischen und phrygischen Variante nun auch die doppelt halbtönige, die bei phrygischer und authentischer Verschärfung entsteht, und die doppelt ganztönige (Beispiel 26).

Um zu begründen, warum es doch sinnvoll sein kann, von phrygisch verschärft und authentisch verschärft zu sprechen, betrachten wir Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 1377 ff. (Beispiel 27c). Der phrygischen Auflösung des Akkordes *d-f-as-c* geht ein Wechsel voraus: in dem Rahmen *d-c* wird *fis-a* zu *f-as*. Diese Mittelstimmen deuten den Rahmen als Wechsel von der authentischen Verschärfung von *dis-fis-a-his*, dessen *es* übrigens auch zuvor erscheint, zur phrygischen Verschärfung von *d-eis-gis-h* (Beispiel 27a).

Verstehen wir die Auflösung der Rahmenstimmen nach *cis* als Antepenultima-Penultima-Schritt, so werden die Mittelstimmen das Normclauselpaar zur Ultima *fis* bilden. Vor diesem Hintergrund erscheint der Wechsel als normale Clauselsituation (*fis/a* wird zu *eis/gis*, Beispiel 27b). Wagner aber imperfiziert dieses Clauselpaar und friert es als Terz und Quint der vermeintlichen Penultima ein, was er deutlich durch die Einmollung *f-fes* und die nachfolgende plagale Wendung nach *as* unterstreicht. Diese Einmollung kann man auch als verschärfte Tenorclauselmixtur zur Mollterz verstehen (*f-fes*, eigentlich *geses-fes* oder *f-e*, vgl. auch Beispiel 31h).

Den umgekehrten Vorgang zu Beispiel 27c, nämlich den Wechsel von der verschärften phrygischen zur verschärften authentischen Variante, finden wir in Humperdincks *Die Königskinder* I. Akt, 4. Takt nach Ziffer 47, S. 65 (Beispiel 27d).<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Zit. nach Engelbert Humperdinck, *Die Königskinder*, vollständiger Klavierauszug von Rudolf Siegel, hrsg. von Max Brockhaus, Leipzig 1911. Humperdinck schrieb 1897 zunächst eine Fassung als Melodram, die eigentliche Oper entstand 1910.

Beispiel 24, 3

3. 44

phr. (ges) auth. (f)

Beispiel 25

auth. (versch.) phr. auth. phr.

Beispiel 26

doppelt halbtönig    authentisch    phrygisch    doppelt ganztönig

Beispiel 27a-b

a verschärft

phr.

doppelt halbt. Cis

b Tkl.

auth. Dkl.

Beispiel 27 c-d

1377 c 3 d

auth. phr. auth.

## 2. Konturstimme/Mittelstimme

Hat der Ausgangsklang mehrere kleine Terzen, so können aufgrund der Unabhängigkeit der Lage verschiedene Paare die Konturstimmen bilden. Der verminderte Septakkord, der durch seine Kleinterzschichtung den Extremfall darstellt, besitzt also vier potentielle Konturstimmenpaare. Diese können jeweils phrygisch oder authentisch aufgelöst werden (vgl. II. 1.1), so daß sich insgesamt acht Auflösungsmöglichkeiten ergeben (Beispiel 28). Durch halbtönige Verschärfungen oder durch die Lage kann geklärt werden, welche Stimmen Kontur- und welche Mittelstimmen sind (vgl. auch III., z. B. Beispiel 33d).

Als Literaturbeispiel betrachten wir Vivaldis *Gloria D-Dur* RV 589, 9. Qui tollis, T. 1 ff. (Beispiel 29). Hier wird der verminderte Septakkord *dis-fis-a-c* mit Konturstimmen *dis/fis* authentisch nach *e* aufgelöst – mit Diskantclauselimperfektion (eingefrorener Septime) im Baß (*dis-d*). Zuvor wird jedoch über „peccata“ die authentische Auflösung mit Konturstimmen *a/c* nach *b* mit verschärfter Diskantclauselmixtur zur großen Sexte eingeschoben, allerdings enharmonisch verwechselt.

### Beispiel 29

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Konturstimmen

a/c →

dis/fis →

a/c auth.

dis/fis auth.

## III. Der Tristanakkord und seine Auflösungen

„Aber wesentlich für uns ist seine [des Tristanakkordes] Funktion, und die ergibt sich, wenn man seine Möglichkeiten kennt. [...] Das soll [...] dem Schüler die Anwendungsmöglichkeiten systematisch zeigen, damit er durch Kombination das finde, was das Gehör lange vorher durch Intuition erkannt hat.“<sup>40</sup>

Nach diesem theoretischen Teil wollen wir eine Variante des symmetrischen verminderten Septakkordes betrachten: eine phrygische Verschärfung. Eine der vier Stimmen ist also durch einen Halbtonschritt nach oben (*dis* statt *d*) vom verminderten Septakkord (*f-gis-h-d*) abgewichen und ist damit potentielle Diskantclausel. Wir betrachten dennoch alle acht Auflösungsmöglichkeiten des zugrundeliegenden verminderten Septakkordes (Beispiel 30); durch die Verschärfung ergibt sich sogar gegenüber Beispiel 28 noch eine neue, zusätzliche Variante. Gemäß der Bemerkung zu den Lagen unter I. 3.2 haben wir die häufigste Lage des Tristanakkordes bei Wagner gewählt (*f-h-dis-gis*). Ich erläutere nun die in Beispiel 30 aufgeführten Möglichkeiten im einzelnen.

<sup>40</sup> Schönberg, S. 309.

Beispiel 28: Die Auflösungen des verminderten Septakkordes

Die Auflösungen des verminderten Septakkordes

Diagram illustrating the resolution of a diminished seventh chord (F#7b9) in G minor. The chord is shown in two positions: **f/gis** (G, Fis, E, Dis, C, Bb, Ab) and **d/f** (E, Dis, C, Bb, Ab, G, Fis). The resolution paths are:

- From **f/gis**: **phr.** (G, Fis, E, C) and **auth.** (G, Fis, E, Dis, C, Bb, Ab).
- From **d/f**: **phr.** (E, Dis, C, Bb) and **auth.** (E, Dis, C, Bb, Ab, G, Fis).
- From the **f/gis** path: **gis/h** (B, A, G, F#) and **h/d** (Cis, C, Bb, A).
- From the **d/f** path: **gis/h** (B, A, G, F#) and **h/d** (Cis, C, Bb, A).

Beispiel 30: Die Auflösungen des Tristanakkordes

Die Auflösungen des Tristanakkordes

Diagram illustrating the resolution of the Tristan chord (F#7b9) in G minor. The chord is shown in two positions: **f/gis** (G, Fis, E, Dis, C, Bb, Ab) and **d/f** (E, Dis, C, Bb, Ab, G, Fis). The resolution paths are:

- From **f/gis**: **phr.** (G, Fis, E, C) and **auth.** (G, Fis, E, Dis, C, Bb, Ab).
- From **d/f**: **phr.** (E, Dis, C, Bb) and **auth.** (E, Dis, C, Bb, Ab, G, Fis).
- From the **f/gis** path: **gis/h** (B, A, G, F#) and **h/d(is)** (Cis, C, Bb, A).
- From the **d/f** path: **gis/h** (B, A, G, F#) and **h/d(is)** (Cis, C, Bb, A).

The final resolution includes a **neue Variante** (new variant) for the **h/d(is)** path.

## 1.1 Konturstimmen *d/f*

### 1.1a phrygisch

In Wagners Skizzenbuch (Beispiel 31a)<sup>41</sup> findet sich als Vorform die phrygisch verschärfte primäre Variante.<sup>42</sup> Hier ist die Auflösung durch die Mittelstimme *c-h*, die Wagner nachträglich mit einem Vorhalt *h* versehen und nach oben aufgelöst hat, eindeutig vorgegeben. Der Tristanakkord hingegen beinhaltet – wie oben angegeben – mehrere Auflösungsmöglichkeiten.

Die phrygische Variante sollte aufgrund der Vorrede jedoch die häufigste sein, und tatsächlich löst Wagner den Akkord so oft nach *e* auf, daß ich diese Auflösung im Folgenden als Standardauflösung bezeichnen will. Wir finden die phrygische Auflösung des verminderten Septakkordes mit Ligatur der Mittelstimmen (Beispiel 31b, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 467 ff. mit Auftakt), mit angedeuteter Klärung (Beispiel 31c, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 216), sowie die verschärfte Fassung mit eingefrorener Septime bzw. hier notiert als Tenorclauselmixtur zur Septime (Beispiel 31d, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 207 f.).

Nun werden die beiden Ligaturstimmen *gis* und *h* ausgetauscht (Beispiel 31e, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 66 f.). Vom *gis* zum *h* wird der Zwischenraum chromatisch ausgeschrieben – als verschärfte Mixtur zu einer virtuellen Diskantclausel (vgl. Beispiel 31a), wohingegen vom *h* ins *gis* als Altclausel gesprungen wird. Dazu erkennen wir eine eingefrorene Septime *d*; auf der letzten Achtel tritt eine sekundäre phrygische Clausula Tenorizans auf. Bei Mozart findet sich diese Fortschreitung bereits im Jahre 1783<sup>43</sup> (Beispiel 31f, Mozart, *Streichquartett in Es*, KV 428, 2. Satz: Andante con moto, T. 19 mit Auftakt), auf der dritten Achtel erkennt man eine primäre phrygische Clausula Tenorizans. Der Tristanakkord mit Auflösung (Beispiel 31g, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 1 ff. mit Auftakt) ist die verschärfte Fassung von Beispiel 31e.

Zuletzt betrachten wir noch zwei Beispiele ohne eingefrorene Septime, die verschärft nach Moll (Beispiel 31h, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 1361, Parallelstelle zu Beispiel 27c – verschärfte Tenorclauselmixtur zur Terz) und Dur (Beispiel 31i, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 1544) führen.

### 1.1b authentisch

Wird der Tristanakkord in seiner oben angegebenen Form authentisch aufgelöst, hat dies einen Ganztonschritt im Baß zu drei liegenden Oberstimmen zur Folge (für ein Beispiel siehe Beispiel 36, T. 1080–1081). Eher wird jedoch die obige phrygische Auflösung mit eingefrorener Septime als Ausgangspunkt für eine erneute Clausula Tenorizans genommen, und so ist die vermeintliche Auflösung eine Verschärfung der authentischen Tenorclausel geworden (vgl. II. 1.1, Beispiel 23, sowie III. 3. Die Mehrdeutigkeit der Standardauflösung des Tristanakkordes). Dazu betrachten wir Wag-

<sup>41</sup> Zit. nach Robert Bailey, *The genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act*, Ph. D. Diss. Princeton University 1969, Example 1: Sketches in the Black & Gold Diary, B.

<sup>42</sup> Man kann hier auch von authentisch verschärft oder von doppelt halbtönig sprechen (vgl. auch III. 3.3).

<sup>43</sup> Wagner komponierte die Oper *Tristan und Isolde* in den Jahren 1854–55 und 1857–59, die Uraufführung fand 1865 statt.

Beispiel 31 a-c, d-f, g-i

Example 31 consists of nine measures (a-i) of music in 3/4 time, featuring complex chromatic textures. The notation is as follows:

- Measure a:** Treble clef, Dkl. mixt. (5). Bass clef, eingefrorene 7 Tkl.
- Measure b:** Treble clef, Dkl. Bass clef, Tkl.
- Measure c:** Treble clef, Dkl. Bass clef, Tkl.
- Measure d:** Bass clef, Ligatur (3) Tkl. mixt. (7), Ligatur (5) Tkl.
- Measure e:** Treble clef, Dkl. mixt. (5) Ligatur (7).
- Measure f:** Treble clef, Ligatur (7) Dkl. mixt. (5). Bass clef, Altkl. Tkl.
- Measure g:** Treble clef, Dkl. mixt. (5) Ligatur (7). Bass clef, Altkl. Tkl.
- Measure h:** Treble clef, Altkl. Tkl.
- Measure i:** Treble clef, Altkl. Tkl.

Beispiel 32a

Example 32a shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in 3/4 time. The treble line features a chromatic ascent and is marked with an arrow and the text "auth. Auflösung".

Tristan

ners *Tristan und Isolde* II, T. 1891 ff. mit Auftakt (Beispiel 32a), wo der Anfang zitiert, nun aber in der angegebenen Weise in einen Quartsextakkord über *dis* weitergeführt wird.

In Beispiel 32b (Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 430 ff.) führt die mehrmalige authentische Verschärfung, die man durch den Kontext zunächst als Vereinfachung des verminderten Septakkordes zum Septakkord und nicht wie in Beispiel 31e als phrygische Auflösung hört, schließlich weiter in einen Dur-Quartsextakkord über *es* (authentische Auflösung); man beachte die Akzidentienlage im Baß, die nun die Verschärfung deutlich macht.

Auch in Dvořaks *Messe D-Dur* op. 86 aus dem Jahr 1887 finden wir im *Credo* in T. 219 ff. (Beispiel 32c) eine authentische Auflösung des Tristanakkordes.<sup>44</sup> Zugleich mit der Auflösung des Septvorhalts erfolgt eine Verschärfung im Baß, so daß der zweite Klang den Ausgangspunkt einer doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans bildet. Auch hier erkennen wir eine eingefrorene Septime und schließlich aus der tertiären Variante einen Vorhalt in die Quinte, allerdings von oben.

## 1.2 Konturstimmen *gis/h*

Der authentischen Fassung steht das *dis* entgegen; sie findet sich nicht im *Tristan*. Der phrygischen Variante begegnen wir in Beethovens *Sonate für Klavier* op. 81a, 1. Satz, T. 35–39 aus den Jahren 1809/10 (Beispiel 33a).<sup>45</sup> *ges/es* bilden das phrygische Normclauselpaar nach *f*, die Mittelstimmen sind Ligaturen zu Quarte und Quinte. In Takt 38 erscheint dann das authentische Normclauselpaar zu *f*.

Die phrygische Variante ist in Umkehrung die sekundäre phrygische Variante bzw. die Quinteintrübungsvariante, vgl. Beispiel 19a. Im *Tristan* erscheint sie mit einer Baßclausel in der Unterstimme und eingefrorener Septime (vgl. Beispiel 30 und 33). Allerdings wird die Chromatik in der Oberstimme, die wir von oben kennen, beibehalten und einen Halbton höher geführt, so daß die große None *c* erscheint. Tatsächlich bilden nun *d* und *c* ein doppelt halbtöniges Normclauselpaar, das nach *des* führen könnte (vgl. III. 1.4 Konturstimmen *h/d(dis)*, Beispiel 35e).

Wir betrachten dazu Beispiel 33b (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 81), wo die erreichte Ebene durch *b* im Baß fundiert wird, sowie Beispiel 33c (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 1051 f.), wo die Fortschreitung sequenziert wird, ohne daß die Ebene bestätigt wird. Hier tritt eine kleine None auf, d. h. die Chromatik durchschreitet wie in T. 1 f. eine kleine Terz, so daß Sopran und Tenor ihre Töne austauschen.

Die Bivalenz zwischen der phrygischen Auflösung des Tristanakkordes nach *e* (Konturstimmen *d/f*) und nach *b* (Konturstimmen *gis/h*) kann man bei Humperdinck, *Die Königskinder*, III. Akt, 21. Takt nach Ziffer 265, S. 310 (Beispiel 33d) studieren.

<sup>44</sup> Die in Beispiel 32a und c unterschiedliche Akzidentienlage wird in Abschnitt III. 3. genauer untersucht werden (vgl. Beispiel 39b).

<sup>45</sup> Vgl. auch Claus Raab, „Von Ankunft und Aufbruch und ein ‚etwas harter Gang‘ durch die Figurenproblematik“, in: *Mf* 50 (1997), S. 47–73.

Beispiel 32b (oben), 33c (Mitte), 33 (unten)

b

c

7  
5

6  
4

5  
3

6<sub>b</sub> → sekundäre doppelt  
5<sub>b</sub> → tertiäre halbtönige

Clausula Tenorizans

a

35

phr. phr. phr. auth.

Tkl.  
eingefrorene 7 eingefrorene 7  
Ligatur (5) Tkl. mixt. (3)

Tkl. mixt. (3) Tkl. Baßkl.

Dkl. → B  
Tkl. → B

d 21

Dkl. → E

Tristan-akkord Tkl. → Fes Tristan-akkord

Dkl. → Fes

Dkl. → B

Tkl. → B

Während Humperdinck zuvor, vorbereitet durch die primäre und sekundäre Variante, stets der Auflösung nach *b* den Vorzug gibt, etabliert er in T. 23 den Tristanakkord und löst durch die ent- und verschärfte Diskantclausel *d* bzw. *es* nach *fes* und die Tenorclausel in der Unterstimme nach *fes* auf. Einen Takt später setzt er die Tenorclausel nach *b* in die Unterstimme, verschärft die Diskantclausel *as* zu *a* und löst so denselben Tristanakkord nach *b* auf. Auch die Auflösung in Beispiel 31g hat auf der letzten Achtel in T. 2 zwei doppelt halbtönige Clauselpaare nach *b* und *e* (vgl. auch III. 4.).

### 1.3 Konturstimmen f/gis

Die durchaus denkbare phrygische Variante über Sekundakkord tritt im *Tristan* selten auf (für ein Beispiel siehe Beispiel 36, T. 1063–1064); hier fungiert *dis* (eigentlich *es*) als Tenorclauselmixtur zur Quinte. In Beispiel 34a (Humperdinck, *Die Königskinder*, II. Akt, 4. Takt nach Ziffer 112, S. 134) findet sich diese Variante mit Tenorclausel in der Unterstimme *c-h* und verschärfter Diskantclausel *a-b* nach *h*, allerdings wird die Tenorclauselmixtur *g* zur Quinte wegen der sonst entstehenden Quintparallelen nicht

#### Beispiel 34a

↑ Tristan-Tkl. akkord

#### Beispiel 34b–c

↑ Tkl. mixt. (5)

↑ Ligatur (7)  
Tristan-akkord

↑ Tristan-akkord    ↑ vern. Septakk.

## Beispiel 34d–e

## Beispiel 34f–g

aufgelöst. Chopin nimmt im *Prélude e-Moll op. 28 Nr. 4*, T. 3 f. die Quintparallelen bei einer Auflösung mit eingefrorener Septime in Kauf (Beispiel 34b).

Die authentische Variante findet sich häufiger. Entweder führt der Tristanakkord in einen Durakkord wie in Beispiel 34c, e und f oder in einen Quartsextakkord wie in Beispiel 34d und g über „fis“ (vgl. Beispiel 30). In Beispiel 34e, Wagners *Götterdämmerung*, Vorspiel und I. Akt, (hrsg. v. Hartmut Fladt [=Sämtliche Werke 13, 1], Mainz 1981, T. 28) erscheint der Septakkord in *Ges-Dur* nach einer Vereinfachung des Tristanakkordes zum verminderten Septakkord *f-as-ces-eses*. In Wagners *Tristan und Isolde* I, T. 1083 ff. (Beispiel 34d) begegnen wir einer Fundierung des Auflösungsakkordes durch *h*, in Beispiel 34e, Wagners *Ankunft bei den schwarzen Schwänen* (hrsg. v. Carl Dahlhaus [Sämtliche Werke 19: Klavierwerke], Mainz, 1970, S. 100 f., T. 56 f.) wird der Tristanakkord mit der Diskantclausel im Baß nach *ges* aufgelöst. Schließlich zeigen Beispiel 34f (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 1328 f.) und Beispiel 34g (Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 1370 f.) eine Verschärfung der Tenorclausel.

1.4 Konturstimmen *h/d(dis)*

Die authentische Variante mit Terzsprung des *dis* ins *c* als Tenorclausel erscheint unwahrscheinlich,<sup>46</sup> dagegen ergibt sich eine neue Variante mit *es-d* als Tenorclausel

<sup>46</sup> Für ein Beispiel vgl. Beispiel 34g. Der erste Klang ist ein Tristanakkord, der sich zum folgenden Takt authentisch mit Konturstimmen *d/f(fis)* auflöst. Der Terzsprung *fis-es* wird chromatisch ausgefüllt.

und *h-c*, *eis-fis* und *gis-a* als verschärfte Diskantclauselmixturen (vgl. Beispiel 30). In Umkehrung mit „*es*“ in der Unterstimme (vgl. Beispiel 35) finden wir diese Variante auch in Beispiel 35a (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 10 f.) sowie in Beispiel 35b (Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 265 f.), allerdings erfolgt die Auflösung über den übermäßigen Akkord (vgl. Beispiel 17, 1. und 2.). In beiden Fällen bildet der Tenor nicht wie erwartet eine Diskantclauselmixtur zur Quint, sondern er wird von *f* über *e* bzw. von *h* über *b* zur Tenorclauselmixtur in die Terz. Der Sopran, eigentlich Diskantclauselmixtur zur Terz, wird chromatisch nach oben geführt und übernimmt an Stelle des Tenores die Diskantclauselmixtur zur Quint. In Beispiel 35a ist das *eis* verspätete verschärfte Diskantclauselmixtur, in Beispiel 35b kommt die Oberstimme rechtzeitig zum *h* – wie in Beispiel 31e und g erkennen wir den Austausch der Sopran- und Tenorstimme.

Der phrygische Fall mit einem doppelt ganztönigen Normclauselpaar (*dis-cis* und *h-cis*) tritt am ehesten auf. Eine Möglichkeit ist die Einlösung der Tenorclausel unter Diskantclauselimperfection, d. h. eingefrorener Septime (vgl. Beispiel 35c, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 980 ff. und Beispiel 35d, Debussy, *Images: Reflets dans l'eau*,

## Beispiel 35

The musical score for Beispiel 35 is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (a and b) features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes annotations such as 'Dkl. mixt. (5/3)', 'Dkl. mixt. (5/7)', and 'Dkl. mixt. (5/7)'. Below the staves, labels include 'Dkl. mixt. (7) Tkl.', 'Tristanakk.', 'Tkl. mixt. (3) Tkl.', 'auth. Tristanakk.', and 'Tkl. mixt. (3) phr. Tkl.'. The second system (c and d) has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It is annotated with 'Ligatur (5) Tkl.', 'eingefr. 7 Ligatur (3)', and 'Ligatur (3)'. The third system (e) has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature, with annotations 'doppelt ganzt.' and 'doppelt halbt.'.

T. 18). Diese Variante könnte auch als Nonenvorhalt beschrieben werden. Eine andere ist die Verschärfung von beiden Seiten in Richtung *des*, die aus dem doppelt ganztönigen ein doppelt halbtöniges Normclauselpaar macht, welches sich schließlich nach *des* auflöst (vgl. Beispiel 35e, Wagner, *Tristan und Isolde* III, T. 708 ff.).<sup>47</sup>

## 2. Kurzanalyse

Nun analysieren wir einen Abschnitt, in dem einige der oben besprochenen Auflösungs-möglichkeiten vorkommen (Beispiel 36, Wagner, *Tristan und Isolde* II, T. 1061–1081):

### Beispiel 36

The image shows three systems of musical notation for Example 36, spanning measures 1061 to 1075. Each system consists of a treble and bass staff. Annotations below the staves indicate phrasal resolutions (phr.) and authentic resolutions (auth.).

- System 1 (Measures 1061-1067):**
  - Measure 1061: phr. dis/f
  - Measure 1063: phr. f/gis
- System 2 (Measures 1068-1074):**
  - Measure 1068: auth. f/gis
  - Measure 1069: auth. sekund. Cl. Ten.
  - Measure 1070:  $\frac{6}{4}$  (with a circled 6)
  - Measure 1071: h
  - Measure 1073: phr. dis/fis
  - Measure 1074: phr. dis/fis
- System 3 (Measures 1075):**
  - Measure 1075: phr. b/cis
  - Measure 1076: phr. dis/f
  - Measure 1077: auth. dis/f

1061–62 *f-gis-h-dis*: phrygische Auflösung mit *dis/f* als Konturstimmen, bei Wiederholung

1063–64 *f-gis-h-dis*: phrygische Auflösung, diesmal mit Konturstimmen *f/gis* und eingefrorener Septime in der Unterstimme

1065–66 Verharren der Unterstimme auf *f*, chromatische Sextakkordkette aufwärts (Fauxbourdon)

1067 *f-as-c-d*: Tristanakkord – welche Stimmen sind Konturstimmen?

1068 *f-as-h-es*: neuer Tristanakkord. Aus dem verminderten Septakkord *f-as-h-d* ist dieser Tristanakkord durch Verschärfung des *d* zu *dis*, der vorige durch Verschärfung des *h* zum *c* entstanden. Erscheint nun eine Clausula Tenorizans nach *e*? – Nein, *f/gis* sind Konturstimmen, authentische Auflösung nach

<sup>47</sup> Die Auflösung vom ersten zum zweiten Takt kann man auch als Auflösung mit Konturstimmen *gis/h* beschreiben (vgl. Beispiel 33b).

- 1069–70 *fis-a-h-dis*: authentische Clausula Tenorizans (sekundär) nach *e*, Diskantclauselimperfection: eingefrorene (große!) Septime
- 1070–71 *e-gis-ais-cis*: doppelt ganztönige Auflösung *e/gis* zum Quartsextakkord über *fis*, der eine Cadenz nach *h* erwarten läßt, jedoch folgt in
- 1071–72 ein Trugschluß zum verminderten Septakkord
- 1072–73 *fis-a-c-dis*: keine Auflösung nach *e*, sondern Verschärfung durch *e*, also Konturstimmen *dis/fis*, d. h. *es(e)/ges* nach *f*
- 1074–75 Wiederholung dieser Wendung
- 1075–76 wieder aufsteigende Sextakkordkette über Orgelpunkt *f*, allerdings nicht streng chromatisch
- 1076–77 über *f* verminderter Septakkord *cis-e-g-b*, der sich mit Konturstimmen *b/cis* phrygisch nach *c* bzw. *F-Dur* auflöst<sup>48</sup>
- 1078–79 Tristanakkord über *f* wie zu Beginn – phrygische Auflösung mit Konturstimmen *dis/f*
- 1080–81 wieder Tristanakkord über *f*, dieses Mal jedoch direkt authentische Auflösung nach *es* mit Vorhalten.

Wir sehen, wie Wagner oft in gleichen Ausgangssituationen unterschiedliche Auflösungsmöglichkeiten nutzt.

### 3. Die Mehrdeutigkeit der Standardauflösung des Tristanakkordes

Wir wollen nun noch einmal die Standardauflösung des Tristanakkordes, also konkret die Verbindung *f-h-dis-gis* zu *e-h-d-gis*, betrachten. Ich will zeigen, daß diese Auflösung vier verschiedene Deutungsmöglichkeiten zuläßt, und möchte diese noch einmal mit meinem Ansatz erklären.

Wir gehen von den theoretischen Konturstimmen aus, die sich im Abstand einer kleinen Septime einen Halbton senken. Allerdings kann jede der beiden kleinen Septimen auch eine übermäßige Sexte sein. Demnach ergeben sich vier Möglichkeiten der Konturstimmenfortschreitung, die wir im einzelnen beleuchten wollen. Die kleine Septime kann sowohl Stellvertreter einer Oktave sein (eingefrorene Septime) als auch Vorhalt zu einer Sexte (7 zu 6 über gleichbleibendem Baßton). Eine Sexte wird als Diskant-/Tenorclauselpaar in die Oktave führen.

#### 3.1 Sexte-Sexte: Wechsel des Zieles

Beispiel 37



Nach meiner Theorie entspringt die übermäßige Sexte der phrygischen oder authentischen Verschärfung einer großen Sext. Wir gehen also von der Ursprungsexte *f-d* aus, die phrygisch (*f-dis*) oder authentisch (*fes-d*) verschärft sein kann. Füllen wir die ursprüngliche Sext mit einem verminderten Septakkord aus und lassen die phrygische Entschärfung und authentische Verschärfung zugleich geschehen, so erhalten wir die

<sup>48</sup> Verminderten Septakkorden, die sich ohne Ligaturen auflösen, kann man zwei verschiedene Konturstimmenpaare zuweisen. Hier kann man auch von einer authentischen Auflösung *e/g* nach *f* sprechen, in T. 1070–1071 von einer authentischen nach *h*. Ich habe mich jeweils für die Möglichkeit, bei der eine Normclausel in der Unterstimme liegt, entschieden.

Auflösung des Tristanakkordes in T. 1 f. (vgl. Beispiel 23). Sie ist aber in dieser Interpretation keine Auflösung, sondern ein Wechsel von phrygisch verschärfter Clausula Tenorizans nach *e* zu authentisch verschärfter Clausula Tenorizans nach *es*, also ein Wechsel von zwei Spannungsklängen, so daß ein dritter Klang als Auflösung erwartet wird (Beispiel 37a und b). Eine Mittelstimmenkonstellation, die dies besonders deutlich macht, wäre die sekundäre authentische Variante sowohl nach *e* als auch nach *es* mit anschließender Auflösung (Beispiel 37c).

Als Literaturbeispiel betrachten wir Beispiel 32a. Man könnte diese Fortschreitung auch als Auflösung (vgl. III. 3.2) und nachfolgende Umdeutung von *e-gis-h-d* (Zielakkord, Ersatz für *E-Dur*) zu *e-gis-h-cisis* (Ausgangspunkt einer tertiären doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans nach *dis*) verstehen.

### 3.2 Sexte-Septime: Auflösung

Beispiel 38

In dieser Folge verstehen wir die Septime als Stellvertreter der Oktave *e-e*, so daß eine wirkliche Auflösung vorliegt. Es handelt sich also um eine doppelt halbtönige Clausula Tenorizans nach *e*, die mit eingefrorener Septime aufgelöst wird (vgl. III. 1.1.a). Mit den Mittelstimmen *a* und *h* erhalten wir die sekundäre authentisch verschärfte Variante (Beispiel 38b), mit den Mittelstimmen des Tristanakkordes die verschärfte Variante der phrygischen Auflösung eines verminderten Septakkordes mit eingefrorener Septime (Beispiel 38c). Mit Beispiel 31g haben wir ein Literaturbeispiel, das durch den Kontext den Auflösungscharakter deutlich macht.

### 3.3 Septime-Sexte: Vorhalt

Beispiel 39

Hier erhalten wir einen Septvorhalt, der Baßton bleibt gleich und ändert nur seine Akzidentienlage. Die Sexte strebt wiederum nach einer Auflösung in die Oktave *es*.<sup>49</sup> Sowohl *f* als auch *fes* streben demnach als Tenorclausel nach *es*. Setzen wir als Mittelstimmen *as* und *b*, so erhalten wir eine sekundäre authentische Clausula Tenorizans mit Septvorhalt, die bei der Vorhaltsauflösung verschärft wird (vgl. Beispiel 39b, aber auch Beispiel 32c). Mit den Mittelstimmen des Tristanakkordes erhalten wir die tertiäre doppelt halbtönige Variante (Beispiel 39c), wie sie in Wagners *Götterdämmerung* I, T. 109 ff. (Beispiel 39d) und in Beispiel 31a auftritt.

### 3.4 Septime-Septime: Mixtur

Beispiel 40



Mit unserer zielorientierten Theorie können wir keine Verbindung zwischen den beiden Klängen herstellen, wenn wir bereits den ersten als Stellvertreter einer Oktave, also als Ziel ansehen. Wenn wir die erste Septime als Vorhalt verstehen, geht die Unterstimme während der Auflösung bereits weiter, so daß ein neuer Septimenvorhalt entsteht. Allerdings ist diese Erklärung in der Praxis nicht immer befriedigend.

Einen Ausweg bietet der Ansatz, die Oberstimme nicht als Diskantclausel, sondern als Mixtur zu verstehen. Gehen wir wieder von einem gemeinsamen Zielklang (*es*) aus, so stellt der Baß (*f-fes-es*) den Wechsel von authentischer zu phrygischer Tenorclausel nach *es* dar (Beispiel 40b). Setzen wir zu dem Wechsel wie in Beispiel 16a eine Mixtur zu einer Tenorclauselmixtur zur Sept, erhalten wir *es-eses-des*, enharmonisch dieselbe Folge wie in Beispiel 39d (*g-fis-f*). Allerdings fehlt der Fortschreitung ohne die Diskantclausel oder ihre Mixturen der Auflösungscharakter.

Ein Beispiel für eine ganze Kette von chromatisch fallenden Septakkorden ohne jeglichen Auflösungscharakter findet sich in Debussys *Jeux*, Ziffer 8. Die Auflösung im vierten Takt nach Ziffer 8 nach *c*, die die Septime *des-ces* als übermäßige Sexte *des-h* versteht, wirkt höchstens durch die metrischen Gegebenheiten als Ziel. Eigentlich aber sind diese Mixturen nicht zielgerichtet und entziehen sich damit meinem Ansatz (vgl. auch Debussy *Jeux*, Takt 7 nach Ziffer 35 bis Ziffer 36; hier haben die Septakkorde definitiv keine Zielwirkung).

### 3.5 Zusammenfassung

Wenn wir die letzte Deutung als Mixturen, die sich ebenso wie der Tristanakkord als reiner Klang (z. B. in Debussy ...*Canope* aus *Préludes*, Bd. II Nr. X, T. 18) meinem zielgerichteten Ansatz entzieht, beiseite lassen, weil Wagner den Tristanakkord nie in

<sup>49</sup> Durch Diskantclauselimperfection (die Diskantclausel bleibt liegen, während sich die Tenorclausel auflöst) kann allerdings auch eine 7-6 Vorhaltskette entstehen. Bei Wagner findet sich ein solcher Vorgang in *Tristan und Isolde* I, T. 871–879. Trotz aller Akzidentien erkennt man die stimmführungsmäßig korrekte Auflösung aller Sept- und Quartvorhalte.

dieser Weise auffaßt, so bleiben noch drei Deutungsmöglichkeiten der Konturstimmen übrig. Wagner hat die Mittelstimmen nun so gewählt, daß er sich nicht auf eine der drei Möglichkeiten festlegt. Denn der zweite Klang ist entweder Septakkord *e-gis-h-d* als Ersatz für *E-Dur* (3.2) oder als *fes-as-ces-d* Ausgangspunkt einer tertiären doppelt halbtönigen Clausula Tenorizans nach *es* (3.1 und 3.3). Der erste Klang ist entweder Vorhalt zu dem zweiten mit *as* und *ces* (3.3), oder er ist nach *e* orientiert und stellt so die phrygisch verschärfte Variante eines verminderten Septakkordes dar (3.1 und 3.2). So entscheidet sich erst durch den Kontext, welche dieser Interpretationen Wagner gewählt hat.

#### 4. Die Mehrdeutigkeit des Tristanakkordes

Zuletzt wollen wir anhand von Beispielen aus Wagners *Tristan und Isolde* sehen, wie Wagner diese Mehrdeutigkeiten im musikalischen Kontext einsetzt.

##### Beispiel 41

The image shows two parts of musical notation. Part (a) displays four chord diagrams labeled G, B, Des, and E. Each diagram shows a set of notes on a staff with a key signature of one sharp (F#). Part (b) shows a musical score in 2/2 time, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains four measures of music, each corresponding to one of the chords in part (a). Arrows point from the chord diagrams in (a) to the corresponding chords in (b). The bass staff contains a single note in the first measure and rests in the following three measures.

In Wagners *Tristan und Isolde* II, T. 1095–1098 (Beispiel 41b) versinnbildlichen drei Tristanakkorde „das Sehnen hin zur heil’gen Nacht“. Es handelt sich dabei um drei Klänge, die aus demselben verminderten Septakkord durch Verschärfung je einer anderen potentiellen Diskantclausel (*f* zu *fis*, *h* zu *c*, *d* zu *dis*) zu einem Tristanakkord werden (Beispiel 41a). Vor der Auflösung nach *e* erfolgt noch die bisher ausgelassene Verschärfung *gis* zu *a*.

In Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 312–317 wird die Auflösung des Tristanakkordes aus T. 1 f. sequenziert, sie erscheint im Abstand einer kleinen Terz nach *des*, *e* und *g*. Auch hier sind die Akkorde Verschärfungen desselben verminderten Septakkordes *f-h-d-as*, der hier aber auch tatsächlich aufgelöst wird (vgl. Beispiel 41a). Dies ist jedoch die einzige Stelle, an der Wagner diese Auflösung drei Mal hintereinander verwendet. In Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 1–11 löst er nach *e*, *g* und *h* auf, die Akkorde sind wieder Verschärfungen von *f-h-d-as*, und zwar *d* nach *dis*, *f* nach *fis* und an Stelle von *as* nach *a*, was erwartungsgemäß nach *b* führen würde, *h* nach *c* (vgl. Beispiel 41a). Diesen Tristanakkord, der auch in anderer Lage als die beiden ersten auftritt, löst Wagner nach *h* statt nach *des* auf (vgl. Beispiel 35a). Die Auflösung nach *b* erscheint erst in T. 81 (vgl. Beispiel 33b). Nach einem weiteren Durchgang der drei Auflösungen vom Anfang

(T. 83–90) gelangt Wagner in T. 102 wieder zu dem Ausgangs-Tristanakkord. Wohin wird er diesen Akkord auflösen? Am wahrscheinlichsten ist die gewohnte Auflösung nach *e*, aber durch das *g* der Pauke und den veränderten Auftakt scheint auch *g* möglich zu sein. Schließlich deutet das *a* in der Oberstimme auch auf eine Auflösung nach *b* hin, denn wir erhalten auf der letzten Achtel zwei doppelt halbtönige Clauselpaare, *f* und *dis* nach *e* sowie *h* (*ces*) und *a* nach *b* (vgl. auch Beispiel 33d).

Aus der Sicht der Standardauflösung nach *e* löst Wagner den Akkord „trugschlüssig“ auf, denn er löst alle Stimmen wie in T. 3 auf bis auf den Baß, der liegenbleibt. Damit erhält er auf der ersten Achtel eine Auflösung nach *b*. Jedoch führt er das *b* in der Oberstimme wie stets nach *h* weiter, so daß er letztlich den Klang nur zu dem zugrundeliegenden verminderten Septakkord vereinfacht (Beispiel 42, Wagner, *Tristan und Isolde* I, T. 102 f.). Er hat sich also immer noch nicht für eine Möglichkeit entschieden. Durch das *g* in der Pauke wählt er schließlich *g*, der zweite Sequenzschritt führt wie am Anfang ebenfalls nach *g*, und dort endet die Einleitung auch.

Beispiel 42



### Ausblick und Zusammenfassung

„[...] für unsere heutige Musik sind seit mindestens vierhundert Jahren beide Methoden, die harmonische und die polyphone, in gleicher Weise entwicklungstreibend gewesen. Es geht daher kaum an, die Akkorde nur auf dem einen der beiden Prinzipien aufzubauen. [...] Richtig ist vielmehr, daß sowohl die Entwicklung der Harmonien durch melodische als auch die Entwicklung der Stimmführungsmöglichkeiten durch harmonische Prinzipien nicht nur wesentlich beeinflußt, sondern geradezu vielfach bestimmt wurde. Jede Betrachtung aber, die nur das eine oder andere Prinzip heranzieht, wird zu Ereignissen kommen, die sich in ihrem System nicht [oder nur mit großen Schwierigkeiten, Anm. des Autors] unterbringen lassen.“<sup>50</sup>

Es geht mir nicht darum, die Erklärungsmöglichkeiten einer globalen Theorie wie der Funktionstheorie zu verwerfen, sondern ich möchte ihr eine Theorie an die Seite stellen, mit der man die lokalen Ereignisse, also die Verbindungen zweier Akkorde, genauer beleuchten kann. Ich möchte dafür plädieren, jeweils den Ansatz zur Erklärung harmonischer Vorgänge heranzuziehen, der ihnen am ehesten gerecht wird.

Ausgehend von den Verbindungen zweier Akkorde kann die Theorie jedoch auch in gewissem Maß zur Beschreibung größerer Zusammenhänge wie Cadenzflächen und Sequenzen verwendet werden. Als Ausblick betrachten wir Webers *Freischütz-Ouvertüre*, T. 52 ff. (Beispiel 43). Wir erkennen eine Umspielung des Quartsextakkordes bzw. Grundakkordes über *g*, zunächst authentisch durch Clausula Tenorizans und Cantizans (T. 55–58), dann phrygisch (T. 59–60) nur durch Clausula Tenorizans mit eingefrorener Septime.

Zusammenfassend hoffe ich, einen Weg aufgezeigt zu haben, lineare Vorgänge wie etwa die Auflösung des Tristanakkordes bei Wagner angemessen zu beschreiben. Dabei haben wir an

<sup>50</sup> Schönberg, S. 27.

## Beispiel 43

52

6  
4

auth.

58

phr.

Stelle der Funktionstheorie, die wie die Stufentheorie den Primat der Baßclausel postuliert, eine lineare Theorie verwendet, deren Axiome die Tenor- und Diskantclausel sind.

„Daß der Quintschritt das konstitutive Moment tonaler Zusammenhänge sei, ist der Fundamentalsatz der Stufentheorie. Allerdings verkannte Rameau, daß nicht die Verwandtschaft, sondern die funktionale Differenz zwischen Akkorden im Quintabstand entscheidend ist und daß ein Sekundabstand eine ähnliche Differenz begründet wie ein Quintabstand.“<sup>51</sup>

Die Unterscheidung zwischen Wendungen mit Tenor- und solchen mit Baßclausel in der Unterstimme wurde bereits im 16. Jahrhundert getroffen, wobei jene mit Baßclausel damals neu waren.

„Betrachten wir nunmehr die drei- und mehrstimmigen Kadenzbildungen des 16. Jahrhunderts. Sie gliedern sich, von ihrem zweistimmigen Archetypus aus gesehen, zunächst in zwei Hauptklassen. Bei der ersten verbleibt die *clausula tenorizans*<sup>52</sup> in der real tiefsten Stimme [...]. Bei der zweiten Hauptklasse [...] wird jedoch der *clausula tenorizans* eine neue, dem (Contratenor) Bassus eigene Kadenzformel, die ‚*clausula basizans*‘, substriert.“<sup>53</sup>

Jedoch finden sich bis in die spätromantische Musik hinein Fortschreitungen, die der ersten Hauptklasse angehören und zugleich als Auflösungen erkennbar sind. Besonders hervorzuheben sind hier die Antepenultima-Penultima-Verbindungen. Gerade in diesen Fällen folgen die Stimmen stets den durch die Clauseln vorgegebenen Regeln. Der Auflösungscharakter, der in der älteren Musiktheorie durch den Wechsel von imperfekter zu perfekter Konsonanz beschrieben wurde, zeigt sich in meinem Ansatz in der Gegenbewegung von Tenor- und Diskantclausel. Er kann bis zu Wagner solche zielgerichteten Vorgänge angemessen beschreiben und dadurch Folgerungen von kontrapunktischen zu harmonischen Vorgängen aufzeigen.

<sup>51</sup> Dahlhaus, S. 50.

<sup>52</sup> „*Clausula tenorizans*“ und „*clausula basizans*“ werden hier im Sinne von Tenor- und Baßclausel verwendet.

<sup>53</sup> Meier, S. 78.