



Compendium Satzmodelle

*Eine Sammlung von Satzmodellen
des 17. und 18. Jahrhunderts
zum Spielen, Singen und
Transponieren am Klavier*

Zusammengestellt von Derek Remeš

Hochschule Luzern - Musik (CH)

Stand: 03.05.2024

Aktuelle Version und eine englischsprachige Fassung unter:
<www.derekremes.com/teaching/historicalkeyboardimprovisation>



Überblick: Generalbassbezeichnung	2
---	---

Kadenzen

<i>semplice</i> -Kadenzen in zwei Stimmen	3
<i>semplice</i> -Kadenzen in drei Stimmen.	4
<i>semplice</i> -Kadenzen in vier Stimmen.	5
<i>composta</i> -Kadenzen in zwei Stimmen.	6
<i>composta</i> -Kadenzen in drei Stimmen mit 5/4, 6/5 und 6/4	7
<i>composta</i> -Kadenzen in vier Stimmen mit 5/4.	8
<i>composta</i> -Kadenzen in vier Stimmen mit 6/5	9
<i>composta</i> -Kadenzen in vier Stimmen mit 6/4.	10
<i>doppia</i> -Kadenzen in drei Stimmen	11
<i>doppia</i> -Kadenzen in vier Stimmen	12
ausgewichene Kadenzen in drei Stimmen.	13
ausgewichene Kadenzen in vier Stimmen	14
Tenor- oder Diskantklausel im Bass (dreistimmig)	15
Tenor- oder Diskantklausel im Bass (vierstimmig)	16
Kadenzen mit "aktiver" Tenor-Klausel	17

Oktavregeln

(nicht-sequenzielle sich schrittweise bewegende Basslinie Harmonisierungen)

Überblick: Oktavregel	18
Grundform der Oktavregel in drei Stimmen	19
Die OR in drei Stimmen unter Verwendung von Klauseln mit <i>syncopatio</i>	20
Grundform der Oktavregel in vier Stimmen (vollständig).	21
Die erweiterte Oktavregel in vier Stimmen (vollständig).	22
Die erweiterte Oktavregel (größerer Abschnitt)	23
Die erweiterte Oktavregel (kleinerer Abschnitt)	24

Sequenzen

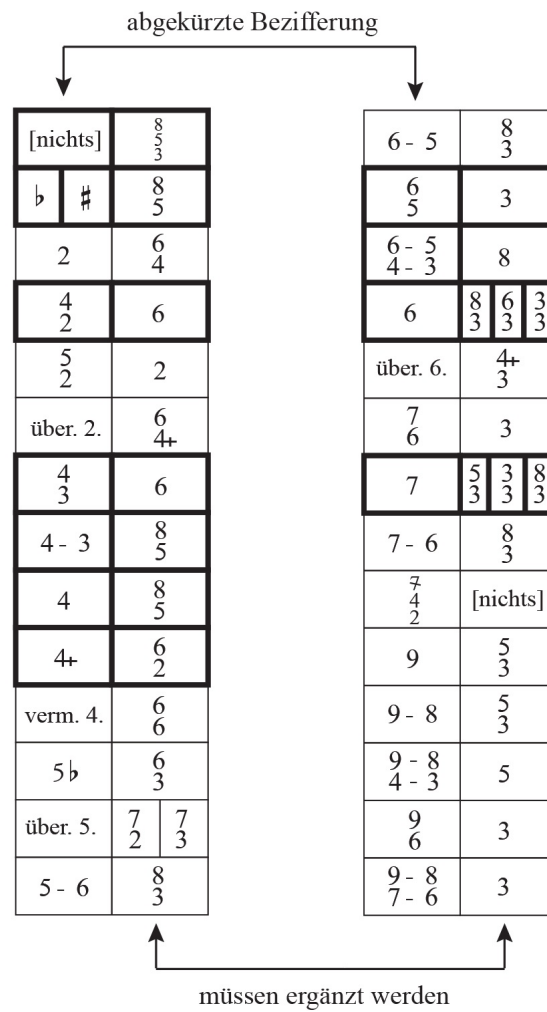
Schrittweiser Bass: <i>Fauxbourdon</i> Sequenz.	25
Schrittweiser Bass: 5-6 & 7-6 Sequenzen	26
Schrittweiser Bass: synkopierter Bass in zwei Stimmen	27
Schrittweiser Bass: synkopierter Bass mit 6/3-Akkorden	28
Schrittweiser Bass: synkopierter Bass mit 6/5-Akkorden	29
Schrittweiser Bass: Aufsteigende Sequenzen	30
Schrittweiser Bass: Aufsteigende »Leapfrog« Sequenzen	31
Schrittweiser Bass: Lamentobass.	32
Schrittweiser Bass: Terzfall Sequenzmit 6-Akkorden	33
Schrittweiser Bass: Terzfall Sequenzmit 6/5 oder 9.	34
Schrittweiser Bass: Quartfall Sequenz.	35
Schrittweiser Bass: Quartstieg Sequenz.	36
Schrittweiser Bass: Quintfall Sequenz.	37
Schrittweiser Bass: Quintstieg Sequenz.	38-39
chromatischer Bass, sequenziell harmonisiert: Teufelsmühle (Omnibus).	40

Anhang

gebräuchliche Modulations-Strategien	41-42
alphabetische List von galanten Schemata	43-47

Überblick: Generalbassbezeichnung

die gebräuchlichsten Bezeichnungen sind fett umrandet



Diese Grafik basiert auf:
David Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Bass* (1732, 28)

semplice-Kadenzen in zwei Stimmen

Skalentöne im Bass werden mit ①, ②, etc. bezeichnet, melodische Skalentöne der Oberstimme mit $\hat{1}$, $\hat{2}$, etc. Der Zusatz *semplice* bedeutet, dass keine Überbindungen bzw. *syncopatio* und nur konsonante Intervalle auftreten (außer der Septime als Durchgang bzw. *transitus*). Konsonante Intervalle sind die Prime, 3, reine 5, 6 und 8. Prime, reine 5 und 8 sind perfekte Konsonanzen; 3 und 6 sind imperfekte Konsonanzen. Eine zweistimmige *semplice*-Kadenz setzt sich aus der Tenor- und der Diskantklausel zusammen. Klauseln sind standardisierte melodische Schlussformeln im Rahmen der Kadenzbildung. Die (Standard-)Tenorklausel (TK) ist $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ und wird hier stets grün eingefärbt, die Diskantklausel (DK) mit der Folge $\hat{1} \hat{7} \hat{1}$ rot. Die Benennung der Klauseln ist nur auf melodische Fortschreitungsformeln bezogen. So behalten sie ihre Benennung, auch wenn sie in anderen Stimmen auftreten. So kann z. B. eine Diskantklausel im Bass auftreten oder eine Tenorklausel im Sopran. Die Bezeichnung der Stimmen erfolgt im vierstimmigen Satz (sowohl vokal als auch instrumental) von oben nach unten immer nach dem Schema Sopran (oder Diskant), Alt, Tenor und Bass. Die Töne der einzelnen »Stationen« der Klauselbildung werden von der Schlussnote aus als *Ultima* (ULT, »letzte«), *Penultima* (PEN, »vorletzte«) und *Antepenultima* (ANT, »vorvorletzte«) bezeichnet.

mit vertauschten Stimmen:

in Dur

C: ③ ② ①

① ⑦ ①

ANT PEN ULT ANT PEN ULT

In Moll-Tonarten muss der siebte Skalenton chromatisch erhöht werden, um einen Leitton zu bilden.

mit vertauschten Stimmen:

in Moll

a: ③ ② ①

① ⑦ ①

ANT PEN ULT ANT PEN ULT

In der Praxis kann die Tenor-Klausel auch mit $\hat{1}$ beginnen oder auf $\hat{3}$ enden, hat aber immer $\hat{2}$ auf der PEN-Position. Im folgenden Beispiel werden mögliche *semplice*-Kadenzen in zwei Stimmen gezeigt. Die DK hat immer die Folge $\hat{1} \hat{7} \hat{1}$.

mit vertauschten Stimmen:

C: ③ ② ①

① ② ③

③ ② ③

① ② ①

mit vertauschten Stimmen: *mit vertauschten Stimmen:*

mit vertauschten Stimmen: *mit vertauschten Stimmen:*

semplice-Kadenzen in drei Stimmen

Bei einer *semplice*-Kadenz in drei Stimmen tritt eine Bass-Klausel (① ⑤ ①) zum TK/DK-Paar hinzu. Der Bass stellt eine mögliche Zusatzstimme zum zweistimmigen Kernsatz dar. Während Diskant-, Alt- und Tenorklausel auch in anderen Stimmen erscheinen, kommt die Bassklausel fast ausschließlich im Bass vor. Alle vier Varianten der Tenorklausel sind in der dreistimmigen *semplice*-Kadenz möglich (siehe unten auf der vorherigen Seite). Da es aber ab der Mitte des 16. Jahrhunderts üblich wurde, dem Schlussklang eine Terz über dem Bass hinzuzufügen, wird in mehr als zwei Stimmen meist die TK mit der Folge $\hat{3} \hat{2} \hat{3}$ eingesetzt. Im folgenden Beispiel wird eine Generalbassbezeichnung zwischen den beiden Zeilen der Klavierpartitur gesetzt. Diese Ziffern geben die real erklingenden Intervalle über dem jeweiligen Basston an. Während ihre Anordnung häufig noch nichts über die Anordnung der Intervalle über dem Bass aussagt, wird hier die *tabellatura*-Schreibweise gewählt, die die genaue Abfolge angibt. Der Begriff der »Lage« bezieht sich auf das zwischen den Außenstimmen vorhandene Intervall am Beginn des Beispiels. Unterschieden wird zwischen Oktavlage, Quintlage und Terzlage.

mit vertauschten Stimmen:

Oktavlage Terzlage

in Dur

C: ① ⑤ ① ① ⑤ ①

Bassklausel Bassklausel

ANT PEN ULT ANT PEN ULT

Ein hochaltertiert Vorzeichen bezieht sich auf die Terz über dem Bass (z.B. »g« als Terz über »e« zu »gis«).

mit vertauschten Stimmen:

Oktavlage Terzlage

in Moll

a: ① ⑤ ① ① 5 \sharp ①

Bassklausel Bassklausel

ANT PEN ULT ANT PEN ULT

semplice-Kadenzen in vier Stimmen

Bei der Erweiterung der dreistimmigen *semplice*-Kadenz zur Vierstimmigkeit kommt eine Altklausel ($\hat{5} \hat{5} \hat{5}$) hinzu (hier blau gefärbt). Wie zuvor in der Dreistimmigkeit können die Oberstimmen untereinander vertauscht werden und so drei verschiedene Lagen ausprägen. Ein Stück mit dem Quintton im Sopran zu enden (also in Quintlage), ist in der Praxis allerdings wenig gebräuchlich.

Oktavlage Terzlage Quinlage

in Dur

C: ① ⑤ ① ① ⑤ ① ① ⑤ ①

ANT PEN ULT ANT PEN ULT ANT PEN ULT

Ein hochalteriertes Vorzeichen bezieht sich auf die Terz über dem Bass (z.B. »g« als Terz über »e« zu »gis«).

Oktavlage Terzlage Quinlage

in Moll

a: ① ⑤ ① ① ⑤ ① ① ⑤ ①

ANT PEN ULT ANT PEN ULT ANT PEN ULT

Da die Generalbassbezeichnung (mit Ausnahme der ausführlichen *tabellatura*-Schreibweise) eine Kurzschrift ohne genaue Angaben zur Verteilung der einzelnen Töne auf die Oberstimmen darstellt, wird von unten nach oben aufsteigend, die höchste Ziffer also stets an der obersten Position notiert. Prägen Sie sich die abgekürzten Bezeichnungen anhand der Tabelle auf Seite 2 gut ein. Da der »perfekte« Akkord (der Grundakkord mit 5/3) für den Generalbassspieler im Gegensatz zum Sextakkord die Norm darstellt, wird er meist nicht beziffert, sodass eine unbezifferte Bassnote stets mit 5/3 begleitet wird. Für die Generalbasspraxis bedeutet dies in vielen Fällen, dass bei einem unbezifferten Basston die Oberstimmen auf verschiedene Weise realisiert werden können. Im dreistimmigen Satz wird oft die Quinte ausgelassen, die Terz hingegen nicht.

dreistimmig *vierstimmig*

Oktavlage Terzlage Oktavlage Terzlage Quinlage

ließe sich so realisieren →

composta-Kadenzen in zwei Stimmen

Die Bezeichnung *composta* gibt an, dass die Kadenz eine Dissonanz in Form einer *syncopatio* (d.h. Vorhalt) beinhaltet. Während der moderne Terminus »Vorhalt« auf die Verzögerung (»Vorhaltung«) eines Akkordtons hindeutet (also vom Schlussklang aus gedacht wird), beschreibt der historische Begriff *syncopatio* den verzögerten, synkopierten Eintritt eines Intervalls. Nachdem es schon im 15. Jahrhundert üblich geworden war, die DK einer zweistimmigen Kadenzbildung (aus DK und TK) mit einer Synkopensdissonanz durch einen verzögerten Eintritt der 7. Skalenton auszustatten, tritt auch die »barocke« zweistimmige *composta*-Kadenz mit einer Synkopensdissonanz auf. Dieser Vorgang unterteilt die PEN-Position in zwei Teile.

»synkopierte« Diskantklausel

mit vertauschten Stimmen:

Tenorklausel

in Dur

C: $\hat{1}$ — $\hat{7}$ $\hat{1}$

C: $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

C: $\textcircled{3}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{1}$

$\textcircled{1}$ — $\textcircled{7}$ $\textcircled{1}$

Tenorklausel

"synkopierte" Diskantklausel

ANT PEN ULT ANT PEN ULT

Die *syncopatio* vollzieht sich in drei Schritten: (1) konsonante Vorbereitung, (2) Eintritt der Dissonanz und (3) Auflösung der Dissonanz in eine Konsonanz. In der Terminologie von Giovanni Maria Artusi (ca. 1540–1613) wird die Stimme, die die Dissonanz vorbereitet *patiens*-Stimme (*patiens*, von lat. *patire* = leiden, erliden, erdulden), die andere Stimme, die zu dieser aktiv hinzutritt (agiert) und mit dieser dissoniert, wird *agens*-Stimme (*agere* [lat.] = handeln) genannt. In der zweistimmigen Kadenz ist die DK immer die *patiens*-Stimme, die TK die *agens*-Stimme. Merkhilfe: Die *patiens*-Stimme ist »passiv« (sie bleibt liegen), die *agens*-Stimme ist »aktiv« (sie führt aktiv die Dissonanz herbei).

(1) Vorbereitung (konsonant)

(3) Auflösung (konsonant)

mit vertauschten Stimmen:

(1) Vorbereitung (konsonant)

(3) Auflösung (konsonant)

Generalbassbezeichnung: 6 7 — 6 8

3 2 — 3 1

(2) Eintritt der Dissonanz

(2) Eintritt der Dissonanz

Untenstehend die aus Seite 3 bekannten zweistimmigen Kadenzen, jetzt um Synkopensdissonanzen erweitert. Im Generalbass kann die Auflösung einer Dissonanz, die in der zweiten Hälfte einer *syncopatio* durch Hinzutreten einer *agens*-Stimme entstanden ist, durch einen horizontalen Strich zwischen den beiden beteiligten Bezifferungen angezeigt werden.

6 7—6 8 3 2—3 1

8 7—6 6 1 2—3 3

6 7—6 6 3 2—3 3

8 7—6 8 1 2—3 1

composta-Kadenzen in drei Stimmen mit 5/4, 6/5 und 6/4

Composta-Kadenzen können in drei Varianten auftreten, je nach dem welcher Akkord sich auf der PEN-Position befindet: mit 5/4, mit 6/5 oder mit 6/4. Wie bei der dreistimmigen *semplice*-Kadenz wird dem Kernsatz aus DK und TK eine Bassklausel hinzugefügt. Die kleinen Notenköpfe stehen für mögliche Varianten. Merkhilfe: In einer *composta*-Kadenz hat eine Stimme immer die »verzögerte« DK.

composta-Kadenzen mit 5/4

Die *composta*-Kadenz mit 5/4 besitzt immer einen 5/4-Akkord auf der PEN-Position. Die dissonante 4 auf der PEN-Position wird in der Regel vorbereitet. Das bedeutet, sie erklingt in der gleichen Stimme bereits auf der ANT-Position. Auf diese Weise entsteht, wie oben erwähnt, die *syncopatio*.

Durtonarten: Oktavlage Terzlage Molltonarten: Oktavlage Terzlage

C: ① ③ ⑤ ① a: ① ③ ⑤ ①

composta-Kadenzen mit 6/5

Diese Kadenz gleicht der *composta*-Kadenz mit 5/4 mit Ausnahme des Basses. Die Basslinie kann als »erweiterte« Bassklausel betrachtet werden, da sie mit der Folge ⑤ ① endet. Die 5 im 6/5 Akkord wird als Dissonanz (*quinta dissonans*) behandelt, auch wenn sie eigentlich eine reine konsonante 5 bildet. Hier ist die kontrapunktische Perspektive, die sich auf den zweistimmigen Kernsatz aus DK und TK bezieht, ausschlaggebend: Die Quinte wirkt erst im Moment des Zusammenklingsens mit der Sexte dissonant, für sich genommen ist sie ja eigentlich eine reine Konsonanz. Sie muss in der Regel wie eine Dissonanz vorbereitet werden. Seit dem 16. Jahrhundert kann die verminderte Quinte jedoch frei eintreten (z. B. beim 6/5 über der ⑦ Bass).

Durtonarten: Oktavlage Terzlage Molltonarten: Oktavlage Terzlage

C: ① ③ ④ ⑤ ① a: ① ③ ④ ⑤ ①

composta-Kadenzen mit 6/4

Anstelle der 5 kann auch eine 6 verwendet werden, die ebenfalls die Tenorklausel verzögert. Diese später als »Quartsextvorhalt« bezeichnete verdoppelte *syncopatio* kann als Austerzung der 4-3-Wendung verstanden werden. Etwa seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts wurde es üblich, die 4, obwohl sie eine Dissonanz darstellt in Begleitung der 6 unvorbereitet eintreten lassen (siehe S. 10).

Durtonarten: Oktavlage Terzlage Molltonarten: Oktavlage Terzlage

C: ① ③ ⑤ ① a: ① ③ ⑤ ①

composta-Kadenzen in vier Stimmen mit 5/4

Der dreistimmigen *composta*-Kadenz mit 5/4 kann ebenfalls eine Altklausel (blau) hinzugefügt werden. Wieder zeigen die kleinen Notenköpfe mögliche Varianten an. Auch hier gilt: die 4 im 5/4-Akkord muss immer vorbereitet werden, im 6/4 nicht zwingend. Die rot markierte Diskantklausel kann an der Position der zweiten Viertel auch synkopiert eintreten (siehe S. 7).

Durtonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

C: ① ③ ⑤ ①

Molltonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

a: ① ③ ⑤ ①

composta-Kadenzen in vier Stimmen mit 6/5

Auch zur dreistimmigen *composta*-Kadenz mit 6/5 kann eine Altklausel (blau) hinzugefügt werden. Dies wird als Variante der AK betrachtet, da sie noch mit $\hat{5} \hat{5}$ endet. Die Alt- und die Bassklauseln gelten als mögliche Zusatzstimmen, die den Satz Kern, die *clausulae principales* (die beiden wichtigsten Klauseln => Diskant- und Tenorklausel) ergänzen. Die kleinen Notenköpfe zeigen wiederum mögliche Varianten an. Auch hier gilt, dass die 5 im 6/5 Akkord normalerweise vorbereitet werden muss, es sei denn, sie ist vermindert. Die rot markierte Diskant-Klausel kann, wie bereits auf S. 7 erwähnt, verzögert, sprich syncopiert eintreten.

Durtonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

mit anderem Bass

C: ① ③ ④ ⑤ ①

6 6/5

C: ③ ④ ⑤ ①

6 6/5

6 6/5

Molltonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

mit anderem Bass

a: ① ③ ④ ⑤ ①

6 6/5 #

a: ③ ④ ⑤ ①

6 6/5 #

6 6 6/5 #

composta-Kadenzen in vier Stimmen mit 6/4

Hinzufügung einer Altklausel (blau) zur dreistimmigen *composta*-Kadenz mit 6/4 (blau). Die kleinen Notenköpfe zeigen mögliche Varianten an. Die rot markierte Diskant- wie auch die grün markierte Tenorklausel können verzögert (syncopiert) auf der zweiten Viertel der PEN-Position eintreten.

Durtonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

C: ① ③ ⑤ ①

Vermeidung von Quintparallelen

Die Quarte im 6/4-Akkord darf unvorbereitet eintreten, nicht aber im 5/4 Akkord:

C: ① ④ ⑤ ①

In der Umkehrung werden aus Quartparallelen Quintparallelen!

Molltonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

a: ① ③ ⑤ ①

Die Quarte im 6/4-Akkord darf unvorbereitet eintreten, nicht aber im 5/4 Akkord:

Normalerweise vermeidet man die Folge »verm. 5-reine 5« (»reine 5-verm. 5« wird aber erlaubt, da die dissonante verm. 5 sich noch zur Terz auflösen kann).

a: ① ④ ⑤ ①

Die Folge "v5-r5" ist aber tolerabel, sofern sie nicht in den Außenstimmen vorkommt.

doppia-Kadenzen in drei Stimmen

Der Begriff *doppia* (»doppelt«) steht für die Kombination einer *semplice*- mit einer *composta*-Kadenz (siehe Beispiel 1 unten). Zwei Hauptarten von *doppia*-Kadenzen können unterschieden werden: mit 5/4 und mit 6/5 (je nach Bassverlauf). Merkhilfe: Die typische Stimmführung einer *doppia*-Kadenz entsteht, wenn einer »synkopierten« Diskantklausel eine zusätzliche melodische $\hat{7}$ vorangestellt wird ($\hat{7}-\hat{1}-\hat{1}-\hat{7}-\hat{1}$). Die kleinen Notenköpfe zeigen mögliche Varianten an.

Durtonarten: Terzlage Quintlage *Molltonarten:* Terzlage Quintlage

C: ⑤ ① ⑤ ①
semplice + composta
 $\frac{6}{4} \frac{5}{4-3}$

a: ⑤ ① ⑤ ①
 $\frac{6}{4} \frac{5}{4-3}$

C: ⑤ ① ④ ⑤ ①
 $\frac{6}{5}$

a: ⑤ ① ④ ⑤ ①
 $\frac{6}{5}$

C: ⑤ ③ ④ ⑤ ①
 $\frac{6}{5}$

a: ⑤ ③ ④ ⑤ ①
 $\frac{6}{5}$

Hier wird der erste Ton der TK verändert, wodurch ein 7-Akkord entsteht. Der letzte Bass ist ebenfalls leicht verändert.

C: ⑤ ① ⑤ ①
 $\frac{7}{4} \frac{5}{4-3}$

a: ⑤ ① ⑤ ①
 $\frac{7}{4} \frac{5}{4-3}$

C: ⑤ ① ④ ⑤ ①
 $\frac{7}{5}$

a: ⑤ ① ④ ⑤ ①
 $\frac{7}{5}$

C: ⑤ ⑥ ④ ⑤ ①
 $\frac{7}{5}$

a: ⑤ ⑥ ④ ⑤ ①
 $\frac{7}{5}$

doppia-Kadenzen in vier Stimmen

In vier Stimmen wird wieder die Altklausel (blau) zur dreistimmigen Version hinzugefügt. Die AK ist eine variable Füllstimme. Aus Platzgründen werden die Moll-Varianten hier nicht abgedruckt. Vergessen Sie nicht, dass die aufsteigende $\hat{7}$ in Moll-Tonarten chromatisch erhöht werden muss. Die kleinen Notenköpfe zeigen mögliche Varianten an.

Durtonarten:

Terzlage Quintlage Oktavlage

mit anderem Bass

C: ⑤ ① ⑤ ①

semplice + composta

6 4 5 4—3 6 4 5 4—3 6 4 5 4—3

C: ⑤ ①

Variante, die mit einem 7-Akkord beginnt

mit anderem Bass

C: ⑤ ① ⑤ ①

7 6 5 4—3 7 6 5 4—3 7 6 5 4—3

⑤ ①

Variante mit einem 6/5-Akkord auf der PEN Position

mit anderem Bass

C: ⑤ ⑥ ④ ⑤ ①

6 5 6 5 6 5

zwei andere Varianten mit 6/5

mit anderem Bass

C: ⑤ ① ④ ⑤ ①

6 5 6 5 6 5

C: ⑤ ③ ④ ⑤ ①

ausgewichene Kadenzen in drei Stimmen

Die Bezeichnung »ausgewichene Kadenz« (historisch auch *cadenza sfuggita*) beschreibt alle vorherigen Kadenzformen, deren Bass nicht mit der Skalentonfolge ⑤ ① schließt. Siehe S. 14 für eine vierte Form der ausgewichenen Kadenz.

Form 1: alle Kadenzen, die auf ⑥ enden (der klassische "Trugschluss")

Durtonarten: *Molltonarten:*

C: ⑤ ③ ④ ⑤ ⑥ ⑤ ⑥ a: ⑤ ③ ④ ⑤ ⑥ ⑤ ⑥

Form 2: alle Kadenzen, die auf ③ enden

Durtonarten: *Molltonarten:*

C: ⑤ ① ④ ⑤ ③ ③ a: ⑤ ① ④ ⑤ ③ ③

mit anderem Bass

C: ⑤ ④ ③ a: ⑤ ④ ③

Form 3: Statt der $\hat{7}$ löst sich die DK zur erniedrigten $\hat{7}$ (eigentlich $\hat{4}$ in der neuen Tonart) auf, wodurch in die eine Quinte tiefer liegende Tonart moduliert wird (siehe Pfeil). Diese Verkettung von »ausgewichen« *cadenze doppie* wird gelegentlich als *motivo di cadenza* bezeichnet.

G: ⑤ C: ⑤ ①

In dieser *doppia*-Kadenz sind alle drei Stimmen vertauschbar (d. h. nicht wie bisher nur die Oberstimmen), sodass insgesamt sechs verschiedene Kombinationen entstehen. grün = TC; rot = DK; blau = AK Variante (Füllstimme)

C: ⑤ ④ ③ ⑦ ① ⑦ ① ④ ③ ② ①

C: ⑤ ④ ③ ⑦ ① ⑦ ① ④ ③ ② ①

ausgewichene Kadenzen in vier Stimmen

Die gleichen Kadenztypen wie zuvor. Als Platzgründen werden die Moll-Formen nicht abgedruckt.

Form 1: alle Kadenzen, die auf ⑥ enden (der klassische »Trugschluss«). Die kleinen Noten sind für die alternative Basslinie.

Terzlage Quintlage Oktavlage

mit anderem Bass

C: ⑤ ③ ④ ⑤ ⑥
mit Tonikalisierung von ⑥

6 6 5 6 5

C: ⑤ ③
a: ⑥ ⑦ ①

Der zweite Bass, der eine Art »Tonikalisierung« nach sich zieht, tritt oft als Sequenz auf (gelegentlich als »Karussell« oder »Schraubendreher« bezeichnet).

etc.

G: ⑤ ③
e: ⑥ ⑦ ① ③
C: ⑥ ⑦ ① ③
a: ⑥ ⑦ ① ③
F: ⑥ ⑦ ①

Form 2: alle Kadenzen, die auf ③ enden

C: ⑤ ⑥ ④ ⑤ ③

Form 3: *motivo di cadenza* (siehe S. 13)

G: ⑤ C: ⑤ ①

Form 4: Die DK schreitet zur #1 fort. Über gleichbleibendem Bass wird diese melodische Stufe als Teil eines Sekundakkords als Leitton der eine Stufe höher gelegenen Tonart inszeniert.

C: ⑤ ③ ④ ⑤ d: ④ ③ ④ ⑤

Tenor- oder Diskantklausel im Bass (dreistimmig)

Die DK und TK können auch im Bass vorkommen. Solche Kadenzen habe eine schwächere Schlusswirkung als Kadenzen mit ⑤ ①. Die blau gefärbte Stimme, die einer Altklausel ähnelt, stellt eine Füllstimme zum DK/TK-»Kern« dar. Aus Platzgründen werden die Moll-Formen nicht abgedruckt.

Diskantklausel im Bass:

Durtonarten: Oktavlage Terzlage Molltonarten: Oktavlage Terzlage

mit anderen Oberstimmen

C: ① ⑦ ① a: ① ⑦ ①

Tenorklausel im Bass

C: ③ ② ① a: ③ ② ①

TK Variante im Bass. Hier gibt es die Fortschreitung »verm.5-perf.5«, was erlaubt wird, wenn es nicht im Außenstimmen-Gerüstsatz vorkommt.

C: ① ② ③ a: ① ② ③

Neben dem bisher behandelten DK/TK-Kernsatz als Kombination von Klauseln gibt es noch eine zweite Form, bei der die Halbtonanschlüsse in den Klauseln vertauscht sind: die TK erreicht die Ultima durch einen Halbtonschritt, die DK durch einen Ganztonschritt. Sie wird als »mi-Kadenz« bezeichnet, da sie auf einer ⑤ im Bass endet, die nach dem alten (relativen) Solmisationsprinzip eine *mi*-Stufe darstellte. Aus der Perspektive der Dur/Moll-Tonalität tritt sie nur in Molltonarten auf und zeichnet sich dort durch ihr Ende auf einer ⑤ durch eine »halbschlüssige« Wirkung aus.

a: ① ⑦ ⑥ ⑤

Tenor- oder Diskantklausel im Bass (vierstimmig)

Vergleichen Sie die vierstimmigen Versionen mit den dreistimmigen auf der vorherigen Seite. Die blau bzw. schwarz markierten Stimmen sind Füllstimmen zum DK/TK-Satzkern. Aus Platzgründen werden die Moll-Formen nicht abgedruckt.

Diskantklausel im Bass: ① ⑦ ①. Die Oberstimmen sind nicht ohne weiteres vertauschbar, da sonst Quintparallelen entstehen würden.

Durtonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

mit anderen Oberstimmen

C: ① ⑦ ①

Wendung mit der »Standard«-Tenorklausel im Bass: ③ ② ①. Bei der Vorhaltsbildung mit 7-6 wird die 5 gewöhnlich nicht verwendet. Stattdessen wird meistens die 8 oder 3 verdoppelt. Diese Wendung ist leichter in drei als in vier Stimmen zu realisieren.

C: ③ ② ①

Variante mit einer anderen TK im Bass: ① ② ③. Die hier auftretende Fortschreitung einer verminderten 5 in eine reine 5 ist zulässig, sofern sie nicht in den Außenstimmen auftritt.

C: ① ② ③

als *mi*-Kadenz

Sehr ähnlich wie die Terzlage

a: ① ⑦ ⑥ ⑤

Kadenzen mit "aktiver" Tenorklausel

Bisher wurden in dieser Sammlung nur Konstellationen thematisiert, bei denen die Tenorklausel während der Dissonanzauflösung in der Diskantklausel liegen bleibt. Folgendes Beispiel zeigt eine solche »unbewegliche« Tenorklausel:

»unbewegliche« TK

ANT PEN ULT ANT PEN ULT

Hingegen kann sich die TK wie alle *agens*-Stimmen während der Dissonanzauflösung im Rahmen der *syncopatio* bewegen. Der Ort dieser Bewegung ist die PEN-Position vor dem Erreichen der ULT-Position. Im folgenden Beispiel springt die TK auf der vierten Zählzeit des Taktes von der melodischen zweiten Stufe in eine ⑤ Stufe, um dann auf der ① Stufe zu schließen. Durch den Umstand, dass diese variierte Tenorklausel mit einer ⑤ ① -Wendung schließt erhält sie eine auffallende Ähnlichkeit zur Bassklausel. Doch weil es sich bei dieser TK mit Sprung lediglich um eine "Verzierung" des kontrapunktischen Gerüsts handelt, bei der das stufenweise Schreiten der TK von der ② zur ① nicht in Frage gestellt wird, lässt sie sich, wenn sie in der höchsten Stimme auftritt immer noch als Tenorklausel und eher weniger als Bassklausel ansprechen, da diese (im Gegensatz zu den übrigen Klauseln) so gut wie nie in der Oberstimme gebraucht wird.

"aktive" TK oder BK?

ANT PEN ULT

Die Analyse der beiden Wendungen im folgenden Notenbeispiel im Sinne von musiktheoretischen Konzepten, die für jeden Klang und jeden Akkord (einschließlich dissonanter Akkorde) einen zugrundeliegenden Fundamental-Ton annehmen (wie z. B. Stufentheorie und Funktionstheorie) führt zu einer grundlegenden Unterscheidung zwischen »unbeweglichen« und »aktiven« Tenorklauseln. Die kontrapunktische Situation an den mit einem Pfeil markierten Parallelstellen ist fast identisch mit Ausnahme des »g« als Teil der »verzieren«, »aktiven« Tenorklausel im Bass im zweiten Teil des Beispiels. Die Perspektive der Akkordgrundtöne führt zu völlig anderen Resultaten, die den Blick für diese Ähnlichkeit verstellen, da alle vertikalen Klänge auf "Grundformen" und Fundamentaltöne zurückgeführt werden, deren intervallische Beziehung zu einander syntaktischer Natur ist und die sich deutlich voneinander unterscheiden.

Auch wenn die Rückführung von klanglichen Phänomenen auf Grundformen und Fundamentaltöne (unter der Prämisse der klanglichen »Ähnlichkeit« der Akkordtöne) schon im 17. Jahrhundert theoretisch in Ansätzen beschrieben wird und so als Vorläufer der späteren Stufen- und Funktionstheorie angesehen werden könnte, scheint ihre Bedeutung für Satztechnik und Praxis den Erklärungsmodellen, die Kontrapunktlehre und Generalbass zur Verfügung stellten, zunächst untergeordnet gewesen zu sein. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts setzen sich diese Theorien verstärkt durch und werden weiterentwickelt. Während zahlreiche Phänomene der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit diesen Theorien hinreichend beschrieben werden können, empfiehlt sich bei der Beschäftigung mit Musik des Barock und der Wiener Klassik eher ein "historischer" Zugang über die älteren Disziplinen Kontrapunkt und Generalbass, um die musikalische Sprache mit Mitteln ihrer eigenen Zeit zu verstehen.

Stufentheorie: I⁶ vii⁹⁻⁸°⁶ I I⁶ ii⁷ V⁷ I

Funktionstheorie: T⁶₃ Ø⁴₅ T T⁶₃ Sp⁷ D⁷ T

Überblick: Oktavregel

Oktavregel (Grundform)

Die OR bestimmt die normativen Harmonien für jede Bass-Stufe. Sie stellt die Ausharmonisierung einer im Bass liegenden vollständigen Skala einer Tonart dar. Der Begriff »Grundform« deutet hier auf die ausschließliche Verwendung von »perfekten« Akkorden (Grundakkorde) und Sextakkorden. Eine Ausnahme stellt die vierte abwärts gehende Skalenstufe dar. In der Generalbassschreibweise beschreibt eine durchgestrichene Zahl die chromatische Erhöhung des betreffenden Intervalls. Eine einzeln auftretende »5« dient als Erinnerung für die Verwendung eines Grundakkordes (5/3).

Durtonarten:

aufwärts *ent.lod.* *abwärts*

5 6 6 5 6 5 6 6 5 5 6 6 5 ↓ 6
6 4 2 6 6 5

C(I): ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①
G(V): ② ①

Molltonarten:

aufwärts *ent.lod.* *abwärts*

5 6 6 5 6 5 6 6 5 5 6 6 5 ↓ 6
6 4 2 6 6 5

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥~~♯~~ ⑦~~♯~~ ① ① ⑦~~♯~~ ⑥~~♯~~ ⑤ ④ ③ ② ①

Oktavregel (erweiterte Form)

Erweitert bedeutet hier, dass in dieser Form auch dissonante Akkorde (also nicht ausschließlich Grund- und Sextakkorde) Verwendung finden.

Durtonarten:

aufwärts ↓ ↓ ↓ *abwärts* ↓ ↓ ↓

5 6 6 5 6 5 6 6 5 5 6 6 5 ↓ 6
6 4 3 6 5 6 5 5 6 6 5 5 6 6 5 ↓ 6
6 4 2 6 6 5

C(I): ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①
G(V): ② ①

Molltonarten:

aufwärts ↓ ↓ ↓ *abwärts* ↓ ↓ ↓

5 6 6 5 6 5 6 6 5 5 6 6 5 ↓ 6
6 4 3 6 5 6 5 5 6 6 5 5 6 6 5 ↓ 6
6 4 2 6 6 5

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥~~♯~~ ⑦~~♯~~ ① ① ⑦~~♯~~ ⑥~~♯~~ ⑤ ④ ③ ② ①

Grundform der Oktavregel in drei Stimmen

Zur Vermeidung von Quintparallelen wird die ⑦ aufwärts hier anstelle des Sextakkords mit einem Grundakkord (mit verminderter Quinte) versehen (in Dur und Moll mit einem Pfeil markiert).

Durtonarten:

aufwärts
Terzlage

abwärts

Oktavlage

C(I): ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

G(V): ② ①

Um Quintparallelen in der Oktavlage zu vermeiden kann die ⑥ abwärts im dreistimmigen Satz mit einer dissonanten übermäßigen Sexte versehen werden (siehe *).

Molltonarten:

aufwärts
Terzlage

abwärts *

Oktavlage

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Die Oktavregel in drei Stimmen unter Verwendung von Klauseln mit *syncopatio*

Hier lassen sich in beiden Tetrachorden der Skala (d. h. im oberen oder unteren viertönigen Skalenausschnitt) die Oberstimmen vertauschen. Auf der ① Stufe abwärts wird im Unterschied zur Grundform und der bisher gezeigten erweiterten Formen der Oktavregel ein 4/2-Akkord verwendet. Der Bass ähnelt dadurch einer "abgebogenen" synkopierten Diskantklausel (① ⑦ ⑥ statt ① ⑦ ①). Die grün markierten Töne im Bass bezeichnen dort vorhandene Wendungen, die als Tenorklauseln interpretiert werden könnten.

Durtonarten:

aufwärts

Terzlage

abwärts

C(I): ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ①

G(V): ① ② ③ ④ (4 3) ② ①

In der dreistimmigen Version, bei der der Bass aufwärts schreitet kommt an einer Stelle eine Quintparallele vor. Da sie nicht in den Außenstimmen auftritt ist sie unter Umständen tolerierbar (im vierstimmigen französisch-beeinflussten *accompagnement*, beispielsweise bei Dandrieu, sind diese im vierstimmigen Satz zulässig).

Molltonarten:

aufwärts

Terzlage

abwärts

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ①

① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Grundform der Oktavregel in vier Stimmen

Vom Aspekt der Stimmführung betrachtet sind durchaus mehrere Varianten möglich. Um komplizierte Stimmführungen zu vermeiden empfiehlt es sich, einige Stellen dreistimmig zu realisieren.

Durtonarten:

aufwärts

Quintlage

abwärts

6

6

6 6 5 6 6

6 δ 4/2 6 6

C(I): ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

G(V): ② ①

Molltonarten:

aufwärts

Quintlage

abwärts

6

6

δ 6 5 # 6 6

6 6 (#) # 4/2 6 δ

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥↑ ⑦↓ ① ① ⑦↓ ⑥↓ ⑤ ④ ③ ② ①

Die erweiterte Oktavregel in vier Stimmen

Die erweiterte Oktavregel lässt sich nur in vier Stimmen realisieren. Auch hier sind stimmführungstechnisch durchaus mehrere Varianten möglich. Zur Vermeidung von Stimmführungsproblemen empfiehlt es sich, einige Stellen dreistimmig zu realisieren.

Durtonarten:

aufwärts

Quintlage

abwärts

Terzlage

Oktavlage

6
4
3

6

6
5

6
5

6
4
3

4
2

6

6
4
3

C(I): ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

G(V): ② ①

Molltonarten:

aufwärts

Quintlage

abwärts

Terzlage

Oktavlage

6
4
3

6

6
5

6
5

6
4
3

4
2

6

6
4
3

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥[♯] ⑦[♯] ① ① ⑦[♯] ⑥[♯] ⑤ ④ ③ ② ①

Die erweiterte Oktavregel (größerer Abschnitt)

Oft ist es einfacher, die OR in zwei Abschnitten zu realisieren. In den folgenden Beispielen sind alle drei Oberstimmen vertauschbar.

größerer Abschnitt

C: ⑤ ⑥ ⑦ ① ② ③ ④ ⑤ a: ⑤ ⑥♯ ⑦♯ ① ② ③ ④ ⑤

Durtonarten:

aufwärts

Quintlage

abwärts

C: ① ② ③ ④ ⑤ ⑤ ④ ③ ② ①

Molltonarten:

aufwärts

Quintlage

abwärts

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑤ ④ ③ ② ③ ①

Die erweiterte Oktavregel (kleinerer Abschnitt)

kleinerer Abschnitt kleinerer Abschnitt

C: ⑤ ⑥ ⑦ ① ② ③ ④ ⑤ a: ⑤ ⑥↑ ⑦↑ ① ② ③ ④ ⑤

Durtonarten:

abwärts

Quintlage

aufwärts

C(I): ① ⑦ ⑥ ⑤ ⑤ ⑥ ⑦ ①

G(V): ③ ② ①

*f2 statt c2 vermeidet 5-Parallelen.

gleich wie die obere Hälfte in G-Dur

Molltonarten:

abwärts

Quintlage

aufwärts

a: ① ⑦↓ ⑥↓ ⑤ ⑤ ⑥↑ ⑦↑ ①

*d2 statt a1 vermeidet 5-Parallelen.

Schrittweiser Bass: *Fauxbourdon*

Der Begriff *Fauxbourdon* (ursprünglich eine schon im 15. Jahrhundert dokumentierte Form des improvisierten Kontrapunkts) kann aus der Perspektive des Generalbass als eine Folge von sich schrittweise nach oben oder unten bewegenden Sextakkorden verstanden werden. Um Quintparallelen zwischen den Oberstimmen zu vermeiden muss sich die Sexte über dem Bass jeweils in der Oberstimme befinden. Der *Fauxbourdon* ist ein genuin dreistimmiges Modell, das zumeist auch dreistimmig ausgeführt wird, da eine Realisation in vier Stimmen eine komplexere Stimmführung erfordert. Er kann z. B. so über der aufsteigenden Bassskala angewendet werden:

Durtonarten: dreistimmig

aufwärts *abwärts*

C: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Molltonarten: *abwärts*

aufwärts *abwärts*

a: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Soll der Fauxbourdon vierstimmig ausgeführt werden, muss die hinzutretende vierte Stimme als "Füllstimme" eine Art »Zick-Zack-Kurs« beschreiten, um unerwünschte Parallelen zu vermeiden. Hierbei werden alternierend der Basston und die Sexte verdoppelt.

Durtonarten: vierstimmig

aufwärts *abwärts*

Im vierstimmigen Fauxbourdon-Satz aufwärts in Moll wird zwar in der vierten Stimme (der Füllstimme) der Sprung einer übermäßigen Quarte vermieden, dafür aber im Bass ein übermäßiger Sekundschrift zwischen ⑥ und ⑦ in Kauf genommen.

Molltonarten: *abwärts*

aufwärts *abwärts*

⑥ ⑦

Schrittweiser Bass: 5-6 & 7-6 Sequenzen

Ein schrittweise aufsteigender Bass kann aufwärts auch mit einer 5-6-Sequenz und abwärts mit einer 7-6-Sequenz (auch 5-6 bzw. 7-6-»Konsecutive« genannt) begleitet werden. Auch bei diesem Modell ist ein dreistimmiger Satz leichter als ein vierstimmiger zu realisieren. Die beiden Oberstimmen sind vertauschbar.

Durtonarten: dreistimmig

aufwärts *abwärts*

5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 7-6 7-6 7-6 7-6 7-6

C: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

mit Chromatik (Monte-Sequenz)

aufwärts

C: ① d: ⑦ ① e: ⑦ ① F: ⑦ ① G: ⑦ ① a: ⑦ ① C: ⑤ ①

mit vertauschten Stimmen:

Durtonarten: *aufwärts* *abwärts*

5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 7-6 7-6 7-6 7-6 7-6

C: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

vierstimmig

aufwärts *abwärts*

5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 7-6 7-6 7-6 7-6 7-6

C: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Schrittweiser Bass: synkopierter Bass in zwei Stimmen

Durtonarten

mit »unbeweglicher« *agens*-Stimme (blau)

Musical score for major mode (Durtonarten) with a static agens voice (blau). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has five measures. The bass line features a syncopated rhythm with eighth notes. The agens voice (blau) is a constant eighth-note accompaniment. Fingering is indicated by numbers 1-7 in circles below the notes. The first system uses a 2-3 fingering pattern, and the second system uses a 7-6 fingering pattern.

mit »aktiver« *agens*-Stimme (blau)

Vergleichen Sie diese Version mit der Quintfall-Sequenz auf S. 35.

Musical score for major mode (Durtonarten) with an active agens voice (blau). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has five measures. The bass line features a syncopated rhythm with eighth notes. The agens voice (blau) is an active eighth-note accompaniment. Fingering is indicated by numbers 1-7 in circles below the notes. The first system uses a 2-6 fingering pattern, and the second system uses a 7-3 fingering pattern.

Molltonarten

mit »unbeweglicher« *agens*-Stimme (blau)

Musical score for minor mode (Molltonarten) with a static agens voice (blau). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has five measures. The bass line features a syncopated rhythm with eighth notes. The agens voice (blau) is a constant eighth-note accompaniment. Fingering is indicated by numbers 1-7 in circles below the notes. The first system uses a 2-3 fingering pattern, and the second system uses a 7-6 fingering pattern.

mit »aktiver« *agens*-Stimme (blau)

Vergleichen Sie diese Version mit der Quintfall-Sequenz auf S. 35.

Musical score for minor mode (Molltonarten) with an active agens voice (blau). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has five measures. The bass line features a syncopated rhythm with eighth notes. The agens voice (blau) is an active eighth-note accompaniment. Fingering is indicated by numbers 1-7 in circles below the notes. The first system uses a 2-6 fingering pattern, and the second system uses a 7-3 fingering pattern.

Schrittweiser Bass: synkopierter Bass mit 6/3-Akkorden

Die 4/2-Sequenz ist eine der beliebtesten Sequenzen des Barock. Bedeutsam ist, dass der Bass ist hierbei die *patiens*-Stimme eines zweistimmigen Kernsatzes darstellt und synkopisch verschoben auftritt. Die rote Stimme ist eine Füllstimme (siehe S. 27).

dreistimmig

Durtonarten:

Terzlage

Oktavlage

C: ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ②①

Molltonarten:

Terzlage

Oktavlage

a(i): ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ②①
C(VI): ④ ③ ②

vierstimmig

Durtonarten:

Terzlage

Quintlage

C: ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ②①

Oktavlage

Molltonarten:

Terzlage

[Quint- und Oktavlage werden nicht abgedruckt.]

a(i): ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ②①
C(III): ④ ③

Schrittweiser Bass: synkopierter Bass mit 6/5-Akkorden

Eine Variante der 4/2-Sequenz verwendet 6/5-Akkorde statt Sextakkorde.
Zusätzlich zum Bass wird auch die rot markierte Stimme synkopiert.

Durtonarten:

vierstimmig

Terzlage Quintlage

C: ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Oktavlage

Molltonarten:

Terzlage

Quintlage

a(i): ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①
C(III): ④ ③

Oktavlage

Schrittweiser Bass: aufsteigende Sequenzen

Hier springt die *patients*-Stimme immer hoch, um die Vorbereitung der nächsten *syncopatio*-Dissonanz zu bilden. Obwohl dieses Modell mit nur einer der Oberstimmen möglich ist, kommt es öfters mit beiden Oberstimmen vor, die sich in Terz- bzw. Sextparalleln bewegen. Aus Platzgründen werden nur Durtonarten gezeigt.

Durtonarten:

Mit 9/4-8/3 *syncopatio*-Kette

mit vertauschten Stimmen

Durtonarten:

Mit 9/7-8/6 *syncopatio*-Kette

mit vertauschten Stimmen

Eine andere Variante mit 7-6 *syncopatio*-Kette

Durtonarten:

mit vertauschten Stimmen

Schrittweiser Bass: aufsteigende »Leapfrog«-Sequenzen

Mit dissonanter 9-8-Synkopationskette. Um die Stimmführung besser zu begreifen, empfiehlt es sich die Oberstimmen zu singen.

Durtonarten:

A musical score for a major mode exercise. The bass line consists of a steady sequence of quarter notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8. The treble line features a sequence of dyads (two notes) that move up stepwise, with the second note of each dyad being a half note lower than the first, creating a 9-8 syncopation. The dyads are: C4-G4, C5-G4, C6-G4, C7-G4, C8-G4, C9-G4, C10-G4. The final measure shows a whole note chord C8-G8. Fingering numbers '9-8' are written below the bass notes.

Molltonarten:

A musical score for a minor mode exercise. The bass line is identical to the major mode: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8. The treble line dyads are: C4-Bb4, C5-Bb4, C6-Bb4, C7-Bb4, C8-Bb4, C9-Bb4, C10-Bb4. The final measure shows a whole note chord C8-Bb8. Fingering numbers '9-8' are written below the bass notes.

Mit dissonanter 7-6-Synkopationskette. Um die Stimmführung besser zu begreifen, empfiehlt es sich die Oberstimmen zu singen.

Durtonarten:

A musical score for a major mode exercise. The bass line consists of a steady sequence of quarter notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8. The treble line features a sequence of dyads that move up stepwise, with the second note of each dyad being a half note lower than the first, creating a 7-6 syncopation. The dyads are: C4-B4, C5-B4, C6-B4, C7-B4, C8-B4, C9-B4, C10-B4. The final measure shows a whole note chord C8-B8. Fingering numbers '7-6 5' are written below the bass notes.

Molltonarten:

A musical score for a minor mode exercise. The bass line is identical to the major mode: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8. The treble line dyads are: C4-Bb4, C5-Bb4, C6-Bb4, C7-Bb4, C8-Bb4, C9-Bb4, C10-Bb4. The final measure shows a whole note chord C8-Bb8. Fingering numbers '7-6 5' are written below the bass notes.

Schrittweiser Bass: Lamentobass

Der Lamentobass steigt per Schritt von der Tonika zur Dominante ab, sowohl diatonisch als auch chromatisch. Oft kommt eine 7-6 Kette dazu.

zweistimmig

Diatonischer Bass

a: ① ⑦ ⑥ ⑤

dreistimmig

zweistimmig

with ornaments

dreistimmig

Chromatischer Bass

dreistimmig

a: ① ⑦↑ ⑦↓ ⑥↑ ⑥↓ ⑤

Sprungweiser Bass: Terzfall-Sequenz ↓3 ↑2 mit 6/3-Akkorden

Auch die sog. »Terzfall«-Sequenz (Terz-Sekundegegenschritt) kommt im Barock häufig vor. Aus Platzgründen werden hier nur der Einstieg und das Ende dieses Modells gezeigt. Dieser Sequenztyp tritt vierstimmig häufiger auf als dreistimmig. Aus Platzgründen werden nur der Einstieg und das Ende mitgeteilt.

Durtonarten: dreistimmig

Terzlage Quintlage

c: ① ⑥ ⑦ ⑤ ② ⑦ ①

Molltonarten: Quintlage

Terzlage

a: ① ⑥ ⑦ ⑤ ② ⑦↑ ①

Eine andere dreistimmige Version entsteht durch Auslassung des Tenors, sodass im vorliegenden Beispiel nur die grün und rot markierten Stimmen erklingen.

Durtonarten: vierstimmig

Terzlage Quintlage Oktavlage

Molltonarten: Quintlage Oktavlage

Terzlage

Sprungweiser Bass: Terzfall-Sequenz ↓3 ↑2 mit 6/5 oder 9

Eine Variante der »Terzfall«-Sequenz verwendet auf der jeweils zweiten Note den 6/5-Akkord anstelle des einfachen Sextakkords. Da die Quinte des Akkordes eine Dissonanz darstellt, muss sie stets im vorhergehenden Akkord vorbereitet werden. Aus Platzgründen werden nur der Einstieg und das Ende mitgeteilt.

Durtonarten:

mit 6/5

Terzlage Quintlage Oktavlage

Molltonarten:

Terzlage Quintlage Oktavlage

Durtonarten:

mit 9

Terzlage (macht Quinten) Quintlage (beste Lage) Oktavlage (macht Quinten)

Molltonarten:

Terzlage (macht Quinten) Quintlage (beste Lage) Oktavlage (macht Quinten)

Sprungweiser Bass: Quartfall-Sequenz ↓4 ↑2

Diese Sequenz hat einige Bekanntheit durch Johann Pachelbels *Kanon in D-Dur* erlangt.

Durtonarten:

Oktavlage Terzlage Quintlage

C: ① ⑤ ⑥ ③ ④ ①

mit Tonikalisierungen:

Oktavlage Terzlage Quintlage

C: ① F: ⑦ ①
a: ⑦ ① C: ①

Molltonarten (keine Tonikalisierungen):

Oktavlage Terzlage Quintlage

a: ① ⑤ ⑥ ③ ④ ①

Sie kann mit Vorhaltsdissonanzen angereichert werden, in diesem Beispiel durch »Aufhalten« (Syncopation) der blau markierten Stimme. Die rot markierte Stimme kann ebenfalls aufgehhalten werden, wodurch doppelte Vorhalte als Oberterz zur blau markierten Stimme entstehen.

blaue Stimme gehalten (4-3 Vorhalte):

blaue und rote Stimmen gehalten (6/4 Vorhalte):

Sprungweiser Bass: Quart(an)stieg-Sequenz $\uparrow 4 \downarrow 3$ und $\uparrow 4 \downarrow 2$

Nur Durtonarten werden angezeigt. Die erste Sequenz wird auch "Monte" (Berg) genannt.

Quintlage Oktavlage Terzlage

- C: ① ④ ② ⑤ ③ ⑥ ④ ⑤ ①
 F: ⑤ ①
 G: ⑤ ①
 a: ⑤ ①

mit 9/4-Vorhalte

- C: ① ④ ② ⑤ ③ ⑥ ④ ⑤ ①
 F: ⑤ ① G: ⑤ ① a: ⑤ ①

Quintlage Oktavlage Terzlage

- C: ① ④ ③ ⑥ ⑤ ①

modulierend (trotz des Sprungs einer übermäßigen Sekunde!)

- F: ⑤ ① a: ⑤ ① C: ⑤ ① e: ⑤ ① G: ⑤ ① b: ⑤ ①

Sprungweiser Bass: Quintfall-Sequenz ↓5 ↑4

Eine weitere beliebte Sequenzform des Barock ist die Quintfall-Sequenz. Die einfachste Form davon ist zweistimmig in Gegenbewegung als Kanon. In drei Stimmen kommt eine Kette von Septakkorden oft vor.

Zweistimmig (Durtonarten)

C: ① ④ ⑦ ③ ⑥ ② ⑤ ①

Zweistimmig (Molltonarten)

a: ① ④ ⑦ ③ ⑥ ② ⑤ ①

Dreistimmig mit 7-Akkorden (Durtonarten)

C: ① ④ ⑦ ③ ⑥ ② ⑤ ①

Dreistimmig mit 7-Akkorden (Molltonarten)

a: ① ④ ⑦ ③ ⑥ ② ⑤ ①

Sprungweiser Bass: Quintfall-Sequenz ↓5 ↑4

Eine weitere beliebte Sequenzform des Barock ist die Quintfall-Sequenz. Sie kann verschiedene Formen der Bezifferung annehmen: (1) nur Grundakkorde, (2) alternierend Grund- und Septakkorde, (3) alternierend Grund- und Septakkorde oder (4) nur Septakkorde. Aus Platzgründen werden nur Einstieg und Ende dieses Sequenztyps in Dur in vierstimmigen Varianten mitgeteilt.

vierstimmig

(1) Grundakkord + Grundakkord

Terzlage Quintlage Oktavlage

C: ① ④ ⑦ ③ ② ⑤ ①

(2) alternierend Grund- und Septakkord

Terzlage Quintlage Oktavlage

C: ① ④ ⑦ ③ ② ⑤ ①

(3) alternierend Sept- und Grundakkord

Terzlage Quintlage Oktavlage

C: ① ④ ⑦ ③ ② ⑤ ①

(4) alternierend Sept- und Septakkord

Terzlage Quintlage Oktavlage

C: ① ④ ⑦ ③ ② ⑤ ①

Sprungweiser Bass: Quint(an)stieg Sequenz $\uparrow 5 \downarrow 4$

dreistimmig

Terzlage Oktavlage

This musical notation shows a three-voice sequence. The first part, labeled 'Terzlage' (triad position), consists of four measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form triads. The second part, labeled 'Oktavlage' (octave position), consists of four measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form octaves of the triad.

Diese Sequenz wird sehr oft dreistimmig mit 4-3 Synkopensissonanzen realisiert:

Terzlage Oktavlage

This musical notation shows a three-voice sequence with syncopated dissonances. The first part, labeled 'Terzlage', consists of four measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form triads with a 4-3 syncopated dissonance. The second part, labeled 'Oktavlage', consists of four measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form octaves of the triad with a 4-3 syncopated dissonance.

Die Oberstimmen dieser Sequenz tauchen oft zweistimmig auf, manchmal als Kanon:

This musical notation shows two-voice versions of the sequence. The first part consists of two measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form a two-voice canon. The second part consists of two measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form a two-voice canon with a 4-3 syncopated dissonance.

vierstimmig

Oktavlage Terzlage Quintlage

This musical notation shows a four-voice sequence. The first part, labeled 'Oktavlage', consists of four measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form octaves of the triad. The second part, labeled 'Terzlage', consists of four measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form triads. The third part, labeled 'Quintlage', consists of four measures where the bass line has a quarter-note sequence of G2, A2, B2, C3, and the upper voices form quintads.

Chromatischer Bass: Teufelsmühle (Omnibus) Sequenz

Auch wenn die sog. »Teufelsmühle« (oder auch »Omnibus«) als Satzmodell eher mit der Musiksprache des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird, ist sie schon im ausgehenden 18. Jahrhundert dokumentiert (u. a. bei E. A. Förster). Meist wird in den Kompositionen der Zeit nicht das vollständige Modell eingesetzt, sondern nur ein "Segment". Über einem chromatisch auf- oder absteigenden Bass bewegen sich immer jeweils zwei Stimmen in Gegenbewegung, die übrigen bleiben als »Haltestimme« (ähnlich einem Orgelpunkt im Bass) liegen. Das Generalbass-Schema 7-6/4-4/2-7 wiederholt sich alle vier Takte. Die achttaktige Fortschreitung ist umkehrbar, wie im folgenden Beispiel zu sehen ist. Die Teufelsmühle ist daher ein Sonderfall der sogenannten »Keilstimmführung«. Da die Chromatik in zwei Stimmen die eindeutige Zuordnung zu einer Tonart erschwert, erscheint eine Analyse dieses Modells nach Skalentönen im Bass wenig zielführend. Hingegen ermöglicht die Tatsache, dass jeder Akkord als Teil einer anderen Tonart verstanden werden kann die Modulation in weit entfernte Tonarten.

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

enharmonische Umdeutung

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

enharmonische Umdeutung

Anhang 1: gebräuchliche Modulations-Strategien

Modulation eine Quinte aufwärts durch eine *syncopatio* im Bass mit #4/2

Bass-Syncopatio *doppia-Kadenz*

C(I): ① G(V): ④ ③ ② ⑤ ①

Modulation eine Quint abwärts durch das *motivo di cadenza* (siehe S. 13)

syncopatio im Bass *doppia-Kadenz*

C(I): ① F(IV): ④ ③ ② ⑤ ①

Modulation eine Quint abwärts durch das *motivo di cadenza* (siehe S. 13)

ausgewichene *doppia-Kadenz* *doppia-Kadenz*

C(I): ⑤ F(IV): ⑤ ① ④ ⑤ ①

Modulation eine Sekunde aufwärts (siehe S. 14)

ausgewichene *doppia-Kadenz* *doppia-Kadenz*

C(I): ⑤ d(ii): ④ ③ ② ⑤ ①

Modulation eine Terz abwärts (siehe "Karussell" auf S. 14)

C(I): ⑤ ⑥ ⑦ ① ③
 a(vi): ⑥ ⑦ ① ③
 F(IV): ⑥ ⑦ ①

Anhang 2: alphabetische Liste der galanten Schemata

Die folgende Zusammenstellung von Begriffen der Analyse nach »Schemata« sind der neueren Musiktheorie entlehnt, da für viele der hier aufgeführten geläufigen Wendungen keine historischen Begrifflichkeiten bekannt sind. Typische Ausprägungen dieser Schemata finden sich vor allem in Werken des "galanten Stils" und der Wiener Klassik (also etwa zwischen 1720 und dem beginnenden 19. Jahrhundert) und tauchen oft am Anfang, in der Mitte, oder am Ende eine Phrase auf, wobei auch Variationen möglich sind. Sie werden durch die Anordnung der Skalentöne im Außenstimmengerüstsatz in einer bestimmten rhythmischen Konstellation definiert. Anders gesagt: Tonart und Taktart sind hier einigermaßen arbiträr. Selbstverständlich lassen sich die Schemata je nach Kontext auf vielfältige Weise variieren und verzieren. Die römischen Ziffern beschreiben in den folgenden Beispielen die tonartlichen Beziehungen zur Grundtonart (hier C-Dur). Nicht alle "Dur"-basierten Schemata lassen sich problemlos in Molltonarten übertragen. Da den Mittelstimmen eine untergeordnete Bedeutung zukommt, werden sie nur als Generalbassziffern angegeben. Die runden Klammern zeigen mögliche Abweichungen an.

Comma

C: ⑦ ① ⑦ ①

Complete Cadence

C: ③ ④ ⑤ ⑤ ①

Converging Cadence

C(I): ④ ④ ⑤ C(I): ④ ④ ⑤
G(V): ⑦ ① G(V): ⑦ ①

Cudworth Cadence

C: ③ ④ ⑤ ⑤ ①

Do-Re-Mi

C: ① ⑤ ⑤ ①

Fenaroli, oft wiederholt, z. B. erst *forte*, danach *piano*

C: ⑦ ① ② ③

Fonte ("Quelle")

d(ii): ⑦ ① C(I): ⑦ ①

d(ii): ⑤ ① C(I): ⑤ ①

Indugio

$\hat{2}$ $\hat{4}$ $\hat{6}$ $\hat{1}$ $\hat{7}$
 6 6 5 6 5
 C(I): ④ ④ ④ ⑤ ⑤
 G(V): ⑦ ⑦ ⑦ ① ①

Le-Sol-Fi (⑥⑤④ in bass)

6 4 7
 6 5 4 5
 c(i) ⑥ ⑤ ④ ⑤
 G(V): ⑦ ⑦ ①

Meyer

$\hat{1}$ $\hat{7}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$
 4 3 6 5
 C: ① ② ⑦ ①

Monte ("Berg")

F(IV): $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ G(V): $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$
 6 5 \flat 6 5 6 5
 C(I): ③ ④ ④ ⑤
 F(IV): ⑦ ① G(V): ⑦ ①
 7 \flat 7 7 5
 C(I): ① ④ ② ⑤
 F(IV): ⑤ ① G(V): ⑤ ①

Passo Indietro ("Schritt zurück")

C: ④ ③ ④ ③

Ponte ("Brücke"), dominantischer Orgelpunkt

C: ⑤

Prinner / La-Sol-Fa-Mi

C: ④ ③ ② ①

C: ④ ③ ② ⑤ ①

Quiescenza

C: ①

"neue" Romanesca

Musical notation for "neue" Romanesca. The piece is in C major and common time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The notes are: Treble (C4, E4, G4, A4), Bass (C3, E2, G2, A2). Fingerings are indicated by circled numbers: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4). Above the notes are the numbers 3, 5, 1, 1. Below the bass staff are the numbers 7, 7, 6, 3.

"alte" Romanesca / Pachelbels Kanon in D

Musical notation for "alte" Romanesca / Pachelbels Kanon in D. The piece is in D major and common time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The notes are: Treble (D4, F#4, A4, B4), Bass (D3, F#2, A2, B2). Fingerings are indicated by circled numbers: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4). Above the notes are the numbers 3, 2, 1, 2. Below the bass staff are the numbers 1, 5, 6, 3.

Sol-Fa-Mi

Musical notation for Sol-Fa-Mi. The piece is in C major and common time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The notes are: Treble (C4, E4, G4, F4), Bass (C3, E2, G2, F2). Fingerings are indicated by circled numbers: Treble (1, 2, 3, 4), Bass (1, 2, 3, 4). Above the notes are the numbers 5, 4, 4, 3. Below the bass staff are the numbers 3, 3, 5, 1.