

Verfuch über Bachs Harmonik

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

I.

Die pädagogisch motivierte Gewohnheit, Harmonik und Stimmführung starr zu trennen, versperrt die Einsicht in Bachs Harmonik. Die Harmonik verarmt zum „Vorrat“ an Akkorden, ihre Geschichte zur fortschreitenden „Emanzipation der Harmonie von den Fesseln der Stimmführung“.¹ Aber die Akkordschemata der Harmonielehre sind nicht die Harmonik der musikalischen Wirklichkeit, die vielmehr niemals getrennt von der Stimmführung verstanden werden kann. So ist etwa die „Befreiung der Dissonanz, welche vorher ein ängstliches und gebundenes Dasein geführt hatte“², als Emanzipation der Harmonik zugleich eine Emanzipation der Stimmführung.

Von M. Zulauf, dem wir eine ausführliche Darstellung der Harmonik J. S. Bachs verdanken³, wurde die Tatsache der „Wechselwirkung“ zwar nicht geleugnet, aber als „Stilkriterium“ einseitig gesehen und nur als „Durchsetzung der Harmonien mit melodischen Elementen“ (S. 106) analysiert. „Die gegenseitige Durchdringung und Verschmelzung von Kontrapunktik und Harmonik ist ein wichtigstes Stilkriterium Bachs . . . Man vergesse die historische Stellung Bachs zwischen den Zeitaltern der Polyphonie und der Klassik nicht. Sie ermöglicht es ihm, nach beiden Richtungen zu weisen“ (S. 65). Doch ist die „Durchdringung von Kontrapunktik und Harmonik“ kein bloßes Merkmal einer „Übergangszeit“, sondern als Kompositionsproblem seit Bach — oder Schütz, oder den Madrigalisten des 16. Jahrhunderts, oder Dufay — eines der wesentlichen „Motive“ der Musikgeschichte. Auch genügt es nicht, sich bei dem Begriff der „Durchdringung“ oder „Wechselwirkung“ zu beruhigen, sondern eine Theorie der Harmonik müßte zu bestimmen versuchen, in welchen Formen die Wechselwirkung sich entfaltet. Eine Formel für die Beziehung zwischen Harmonik und Stimmführung bei Bach gibt es nicht. Weder ist die Stimmführung nur „auskomponierte“ Harmonik noch die Harmonik nur das „Zufallsresultat“ des Zusammentreffens der Stimmen.

Ein Beispiel der Wechselwirkung — das sich einer Analyse, die Grund und Folge zu zeigen versucht, nicht durch die „Abgeschlossenheit“ des widerspruchslos Geglückten entzieht — sind die Takte 8—11 der *a*-Moll-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers (s. Beispiel 1).

Im Vordersatz des Themas (Baß T. 8—9) ist der Ton *H* melodisch Übergang zur Terz, *d* Übergang zur Quinte, *e* Quinte des Grundtons, *E* allerdings

¹ H. Keller, *Studien zur Harmonik Job. Seb. Bachs*, BJ 1954, S. 51.

² A. Halm, *Harmonielehre* (Sammlung Göschen), 1902, S. 70.

³ M. Zulauf, *Die Harmonik Job. Seb. Bachs* (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 1). 1935.

Beispiel 1:

Grundton der Dominante, harmonischer Kommentar zu *Gis*. Der melodisch (als Sequenz) konzipierte Kontrapunkt der Oberstimme aber verändert den harmonischen Gehalt des Themas: *H* wird Grundton (bzw. Terz eines Septakkords mit „verschwiegenem Fundament“), *c* Grundton, *d* Grundton bzw. Terz, *e* Grundton. — Im Nachsatz des Themas (Baß T. 10–11) wird *c* zu *cis* alteriert; durch die Alteration des *c* erscheint die II. Stufe *H* als (erhöhte) Sexte in *d*-Moll. Bach vermeidet damit eine Wiederholung der Stufenfolge I (VII) III IV V des Vordersatzes — die demnach kein „Zufall“, sondern ein Teil einer harmonischen Disposition ist, aber auch nicht „vorausgesetzt“ wurde, sondern als Resultat der Stimmführung entstand und den harmonischen Gehalt des Themas änderte. Zugleich vergrößert Bach den Stufenreichtum der Tonart durch (IV V) der IV. Stufe und gewinnt einen motivischen Zusammenhang zwischen dem thematischen Baß (*A-H-cis-d*) und dem kontrapunktischen Alt (*e'-fis'-gis'-a'*) — so daß also auch ein harmonischer Grund melodische Folgen hat.

E. Kurth, der eine „harmonische Fundierung“ der Musik Bachs leugnete⁴, hatte alles Recht auf seiner Seite gegen „Theoretiker“, die ihre Akkordschemata der musikalischen Wirklichkeit unterworfen und glaubten, daß Melodietöne, die als „Durchgänge und Vorhalte“ aus dem Akkordschema herausfielen, „Nebennoten“ seien. Doch ist Kurths „Linie“ ein ebenso abstrakter Begriff wie der „Akkord“ seiner Gegner, ein Hilfsmittel der Beschreibung, aber kein „Stilprinzip“. Den Begriff der Harmonik bringt Kurth auf den von „Zusammenklangsrücksichten“ herunter, um dann alles musikalische Leben, das er ihm entzog, auf die „Linie“ zu übertragen.⁵ — So zeigt etwa Kurths Kommentar (S. 290) zu den Takten 49–53 der Violin-Chaconne *d*-Moll (BWV 1004), wie der Zwang des Prinzips die falsche Formulierung eines richtig empfundenen musikalischen Sachverhalts verschuldete.

⁴ E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917, S. 259: „Das musikalische Empfinden erheischt einen gewaltigen Unterschied zwischen harmonischer und linearer Fundierung“. S. 167: „In der kinetischen Linie bleibt das Melodische... gegenüber dem Harmonischen stets primär“. S. 438: „Der Kontrapunkt geht nicht vom Akkord aus, sondern gelangt zum Akkord.“

⁵ „Waren bei der Polyphonie mit ihrer Grundtendenz nach unbegrenzter Auswirkungsmöglichkeit der Linienzüge in technischer Hinsicht die Zusammenklangsrücksichten als Hemmnisse zu bezeichnen...“ (S. 177).

Beispiel 2:

The musical notation for Beispiel 2 consists of two staves in G minor. The first staff shows measures 49, 50, and 51. Measure 49 has a plus sign (+) above the first quarter note. Measure 50 has a plus sign (+) above the first quarter note. Measure 51 has a plus sign (+) above the first quarter note. The second staff shows measures 52 and 53. Measure 52 has a plus sign (+) above the first quarter note. Measure 53 has a plus sign (+) above the first quarter note.

„Bemerkenswert ist, daß diese, in der Art von kadenzierenden Baßgrundtönen gehaltene Scheinstimme (+) hier größtenteils gar nicht die harmonischen Grundtöne selbst bringt, ein Beweis, daß es Bach hier mehr auf den Charakter einer Baßlinie selbst ankommt als auf eine rein harmonische Wirkung“. Die Takte beruhen harmonisch auf der Quintschrittsequenz (s. unten S. 77) *d*-Moll: IIV VII III VI II VI. Die von Kurth bezeichneten Töne bestimmen zweifellos den musikalischen Zusammenhang — jedoch gerade nicht als Baßlinie. Die Töne *b* und *e'* sowie *g* und *cis'* bilden Tritonusdissonanzen, *a* und *d'* zwar eine reine Quart, aber das leiterfremde *es'* hat eine analoge Wirkung. Das Hervorheben der Tritonusdissonanzen in den latenten Akkordfolgen hat keinen melodischen, sondern den harmonischen Sinn, den Ton *b* als Dissonanz „überhängen“ zu lassen, die sich erst in *a* auflöst, und ebenso die Töne *a* und *g*. Die Baßlinie hebt also die „harmonische Wirkung“ nicht auf, sondern akzentuiert den harmonischen Zusammenhang. — In den Takten 66–67 der Fuge aus der *g*-Moll-Sonate für Violine Solo (BWV 1001)

Beispiel 3:

The musical notation for Beispiel 3 consists of two staves in G minor. The first staff shows measures 66 and 67. Measure 66 has a plus sign (+) above the first quarter note. Measure 67 has a plus sign (+) above the first quarter note.

Ist die Figur der beiden ersten Viertel von T. 67 eine Sequenz der beiden letzten Viertel von T. 66. In T. 66 bewirkt die Alteration der Quinte *a'* zu *as'* eine Umdeutung des Grundtons *d'* von der V. Stufe über *g* zur VII. Stufe über *es*. In T. 67 wird umgekehrt nicht die Quinte *f'* alteriert, sondern der Grundton *b* zu *b*: wir ergänzen das „verschwiegene“ *b*, weil das *f'* durch seine Analogie zu *a'* und *as'* als doppelsinnig erscheint. Der melodische Gehalt der Takte ist also nicht einfach eine von *c''* über *b'*, *a'*, *as'*, *g'* und *f'* zum *es'* „absteigende Scheinstimme“ (Kurth, S. 335), sondern erst dem latenten Harmoniewechsel verdankt die „Dreiklangsbrechung“ über *b* ihre melodische „Energie“, und umgekehrt ist das Verständnis des harmonischen Zusammenhangs auf die Wirkung der melodischen Analogie angewiesen.

Gegen die im Extrem verhärteten Thesen E. Kurths polemisierte S. Borris⁶ mit ähnlich starren Gegenthesen. Er versuchte Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes“ (1774–1779) als theoretische Darstellung von Bachs „harmonisch orientiertem Kontrapunkt“ zu interpretieren (S. 91). Aber Kirnbergers „ganze Harmonie“, die nur „aus consonierenden Dreyklängen und dissonierenden wesentlichen Septimenaccorden besteht“ (S. 80–81), ist nicht „das Harmonische“, das von Borris als bloßes „Material“ (S. 11) und als „Gegebenheit“ (S. 15) verkannt wird. So konnte die Theorie des „harmonisch orientierten Kontrapunkts“ nur unklar ausfallen. „Ausgangspunkt ist die vierstimmige Akkordharmonik, erstes Ziel: generalbaßmäßige Zweistimmigkeit mit der Berücksichtigung harmonischer Abläufe durch die Repräsentation des melodischen Basses“ (S. 11). „In dem oben erwähnten Begriff der ‚Repräsentation‘ der Stimmen im Baß (Continuo) müssen wir eines der Kernprobleme der Musik um 1750 sehen“ (S. 15). Indem Borris den Baß zugleich die „Akkordharmonik“, also das „Material“, und die Stimmen, also das Resultat der Arbeit, „repräsentieren“ läßt, versteckt er das Problem der Beziehung zwischen Harmonik und Stimmführung in dem ungeklärten Begriff „Repräsentation“, statt eine Lösung zu versuchen. Die Theorien des „rein Harmonischen“ (das nur eine pädagogisch nützliche Fiktion ist) verfehlen oft die musikalische Wirklichkeit. In der Arie „Ach, mein Sinn“ (Nr. 19 der Johannes-Passion) beruht die Akkordfolge der Takte 1–7 auf einer melodischen Formel, dem chromatischen Quartgang des Basses (*fis-eis-e-dis-d-b-cis*):

Beispiel 4:

The musical score for Example 4 is written for Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The Continuo part is shown with figured bass notation below the staff. The figures are: 6 5 4, 6 5, 6 4 2, 6 5, 6 4 3, 6 5, 4 2, 7 7 6 5.

Nach der Funktionstheorie ist der Quintsextakkord über *dis* (T. 4) eine Umkehrung des Dominantseptakkords der Dominantparallele, der Terzquartakkord über *d* (T. 5) eine Umkehrung des Akkords der Subdominante mit *sixte ajoutée*. Aber die Akkorde fallen nicht als Dominant- und Subdominantfunktion auseinander, sondern bilden einen engen und unmittelbaren Zusammenhang, den die Funktionstheorie verleugnet. — Nach der Fundamenttheorie ist der Quintsextakkord über *dis* eine Umkehrung des Septakkords

⁶ S. Borris, *Kirnbergers Leben und Werk*. 1933.

der IV. Stufe mit alterierter Terz, der Terzquartakkord über *d* eine Umkehrung des Septakkords der II. Stufe (*gis*). Aber *gis* ist kein Fundamentton, sondern ein „Zusatzton“.⁷ Denn der harmonische Zusammenhang beruht auf einem „Sextengerüst“ der Außenstimmen; primär ist die Führung der Oberstimme in Sexten zum chromatischen Quartgang des Basses, sekundär die „Ausfüllung“. Der Sekundakkord T. 3 könnte durch einen Sextakkord oder Quintsextakkord ohne Störung des harmonischen Zusammenhangs ersetzt werden, der Terzquartakkord T. 5 durch einen Sekundakkord (*d-e-gis-b* oder *d-e-g-b*⁸), einen Sextakkord (*d-fis-b*) oder einen Quintsextakkord (*d-fis-a-b*). Die Zurückführung der Akkorde auf „Terzstrukturen“ und des harmonischen Zusammenhangs auf „Fundament-schritte“ ist also sinnwidrig – die Fundamenttheorie trifft nur Sekundäres und trifft es unsicher.

II.

Den „Grund und Boden der gesamten Bachschen Harmonik“ sah M. Zulauf (S. 8) in der Quintschrittsequenz, die er „vollständige Kadenz“ nannte (S. 5). Die überraschend hohe Schätzung der Quintschrittsequenz⁹ erweist sich allerdings bei einer Besinnung auf die Voraussetzungen der Fundament-

⁷ Man könnte entgegen, der Ton *gis* (T. 5) sei eine „substruierte Terz“, die das Fundament nicht ändert. Doch widerspräche der Einwand dem Prinzip der Fundamenttheorie, Sekundschritte des Fundaments als Quintschritte, die von einem Akkord mit „verschwiegenem Fundament“ ausgehen, zu erklären (z. B. einen Dreiklang der IV. Stufe vor einem Dreiklang der V. Stufe als Septakkord der II. Stufe ohne Grundton). Bei dem hypothetischen Fundamentalschritt *b-cis* (T. 5–6) wäre der Ton *gis* „verschwiegenes Fundament“ unter *b*; also kann er nicht „substruierte Terz“ sein, die das Fundament (*b*) nicht ändert. – Auch die Beispiele substruierter Terzen bei Bach, die E. Kurth in seiner Darstellung der Fundamenttheorie zitiert (*Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, 1913, S. 45–46), sind nicht immer glücklich gewählt. In der „Chromatischen Phantasie“ für Klavier ist T. 42 die Sept des Akkords *b-d-f-a* Vorhalt zu *gis*, nicht der Ton *b* „substruierte Terz“; und im *f*-Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers ist T. 16 die Sept des Akkords *des-f-as-c* Vorhalt zu *b*, nicht der Ton *des* „substruierte Terz“. Als substruierte Terz aber könnte man im *Cis*-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers (T. 15–16) den Ton *eis* unter dem Septakkord über *gis* zwischen Septakkorden über *dis* und *cis* bezeichnen.

⁸ Im *d*-Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers (T. 8) und im zweiten Satz des *d*-Moll-Konzerts für zwei Violinen (BWV 1043), T. 30, folgen dem Akkord *f-g-b-d* die Akkorde *a*-Moll: V–I.

⁹ Ins andere Extrem fiel H. Keller (*Die Sequenz bei Bach*, BJ 1939, S. 34): „Die hergebrachte Unterscheidung melodischer und harmonischer Sequenzen ist unnötig, da jede melodische Bildung eine harmonische Grundlage hat und jede harmonische Versetzung aus melodischen Bildungen besteht.“ – Sofern Keller meint, man dürfe in der Theorie nicht auseinanderreißen, was in der Praxis nie getrennt sei, ist er im Irrtum; denn oft wechselt das melodische Motiv während der harmonischen Sequenz (Capriccio aus der *c*-Moll-Partita für Klavier, BWV 826, T. 12–19), oder die melodische Sequenz bricht ab, und Kadenzakkorde führen die harmonische Sequenz zu Ende (Chor Nr. 1 aus der Kantate 47, „Wer sich selbst erhöht“, T. 5–11).

theorie als Folge ihres Mangels an einer genügenden Darstellung der Dur-Moll-Tonalität. Die Fundamenttheorie begreift die Tonalität nur als Nachahmung des Quintschritts V—I auf den anderen leitereigenen Stufen. Die Funktionalität schrumpft zur Dominantfunktion, und der tonale Zusammenhang einer Akkordfolge beruht einzig auf der ununterbrochenen Sequenz einfacher, doppelter oder halber, latenter oder offener Quintschritte des Fundaments innerhalb der Grenzen der leitereigenen Stufen.¹⁰ Ein Terzschrift des Fundaments gilt als halber Quintschritt, ein Sekundschritt aufwärts als latent doppelter, abwärts als latent einfacher Quintschritt; d. h. bei einem Fundamentschritt von der II. zur I. Stufe wird die vermittelnde V. Stufe „verschwiegen“, bei einem Fundamentschritt von der II. zur III. Stufe das Fundament des Septakkords der VII. Stufe, dessen Fragment der Dreiklang der II. Stufe ist. So wird die Quintschrittsequenz als Zusammenfassung aller leitereigenen Stufen durch Quintschritte des Fundaments (I IV VII III VI II V I) zur „vollständigen Kadenz“; und da andere Akkordfolgen nur aus Teilen der (offenen oder latenten) Quintschrittsequenz zusammengesetzt sind, ist sie der „Grund und Boden der gesamten Bachschen Harmonik“.

Scheinbar kann keine Akkordfolge dem Zugriff der Fundamenttheorie entriren; aber die Voraussetzungen der Theorie sind brüchig. Sie leugnet (Zulauf, S. 5 und 10) einen qualitativen Unterschied der Tonstufen (außer dem Vorrang des „ursprünglichen“ Quintschritts V—I) und muß ihn leugnen, denn sie kann zwar den Fundamentschritt von der II. zur III. Stufe auf einen Quintschritt zurückführen, jedoch nicht erklären, was ihn von dem Fundamentschritt V—VI unterscheidet. Sie mißt nur die Abstände und verkennt die „Charaktere“ der Stufen.¹¹ Wenn aber die Stufen und Quint-

¹⁰ In seiner *Praktischen Harmonielehre* (1948, S. 37) bezeichnet S. Borris den Quintschritt V—I als „tonale Urbeziehung“ und die Quintschrittsequenz als „Funktionsreihe“ nach dem „Gesetz der Analogie“.

¹¹ Fragmentarische Andeutungen einer Theorie der Stufencharaktere müssen in unserem Zusammenhang genügen. — Die „Attraktion“ des Grundtons bewirkt, daß in C-Dur der Quintschritt $c-f$ und die Leittonbeziehung $e-f$ schwächer und leichter umkehrbar sind als der Quintschritt $g-c$ und die Leittonbeziehung $b-c$. In der Quintenreihe aufwärts ($c-g-d-a-e-b$) werden immer geringer: 1. der durch Quintschritte vermittelte Zusammenhang der Stufen mit dem Grundton, 2. die Qualifikation der Stufen zum Fundament eines Akkords, 3. die tonale Wirkung der Quintschritte ($d-g$, $a-d$, $e-a$, $b-e$). Demnach sind z. B. die Töne b und e in C-Dur vor allem Leitton und Terz, weniger Grundton (man wird sich an Riemanns Erklärung des Akkords der III. Stufe in Dur als Leittonwechselklang der Tonika erinnern). Die Töne a und d sind vor allem durch ihre äußere Nähe zu der Quinte g bzw. dem Grundton c charakterisiert (dem wird Riemanns Ableitung der Tp und der Sp von Sextvorhalten gerecht). Aber während der „Zusammenhang“ des Grundtons mit a als „dritter Quinte“ tonal wirkungslos ist, wird d noch als „zweite Quinte“ empfunden, und der „Doppelcharakter“ der II. Stufe erklärt den scheinbar widerspruchsvollen Sachverhalt, daß die Akkordfolge $f-a-c-d$ / $fis-a-c-d$ als leichter Übergang wirkt, obwohl die Subdominantfunktion mit der Funktion der zweiten Dominante vertauscht wird.

schritte sich qualitativ nicht unterscheiden, ist die Tonalität nur eine Konvention ohne Zusammenhang mit dem Prinzip der Akkordverbindung, und Schönbergs Folgerung¹², die Tonalität sei ein bloßes „Kunstmittel“, um „formale Geschlossenheit“ zu bewirken, wäre unanfechtbar.

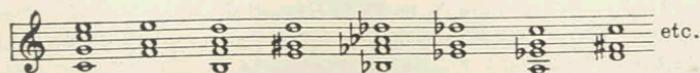
Doch beruht nicht die tonale Funktion der Stufen auf ihrer Stellung in der Quintschrittsequenz — denn nicht als vierte Oberquinte hängt die III. mit der I. Stufe in Dur zusammen —, sondern umgekehrt die Möglichkeit „tonaler Geschlossenheit“ der Quintschrittsequenz auf der tonalen Funktion der Stufen.

	I	IV	VII	III	VI	II	V	I
Dur:	T	S			T _p	Sp	D	T
Moll:	T	S	(D)	T _p			D	T

Von den nicht bezeichneten Stufen hat die VII. Stufe in Dur als unvollständiger Septakkord der V. Stufe Dominantfunktion. Die III. Stufe in Dur kann Dominantparallele (Dominantakkord mit erstarrtem Sextvorhalt) oder Leittonwechselklang der Tonika (Tonikaakkord mit erstarrtem Leitton) sein. Da wir den Quintfall VII — III nicht als Modifikation der Dominantfunktion durch einen Sprung des Basses vom Leitton zum erstarrten Vorhalt, sondern als Funktionswechsel empfinden, ist die III. Stufe nicht Dominantparallele, sondern Leittonwechselklang der Tonika. In Moll hat die II. Stufe vor der V. Stufe Subdominantfunktion, und da wir den Quintfall von der VI. zur II. Stufe als Funktionswechsel empfinden, ist die VI. Stufe nicht Subdominantparallele, sondern Leittonwechselklang der Tonika. Die Quintschrittsequenz ist demnach in Dur und Moll „tonal geschlossen“, weil sie die Funktionsfolge T—S—D—T verdoppelt; und sie zeigt nicht den Ursprung der Tonalität aus der Dominantfunktion, sondern partizipiert am System der drei Funktionen.

Eine Einschränkung auf leitereigene Stufen aber ist nicht im Prinzip der Quintschrittsequenz begründet — im Extrem kann jeder zweite Fundamentalschritt eine verminderte Quinte sein, ohne den Ablauf der Sequenz zu stören:

Beispiel 5:



Sie ist primär keine Kadenz — keine Darstellung des tonalen Zusammenhangs der leitereigenen Stufen —, sondern eine tonartlich indifferente Sequenz, eine Nachahmung von Akkordfolgen auf leitereigenen oder leiterfremden

¹² A. Schönberg; *Harmonielehre*, 1911, S. 29 (3. Aufl. 1922, S. 29).

Stufen (s. unten S. 91 den Anhang über den Ursprung der Quintschrittsequenz). So kann sie zum Mittel werden, um in Wechselwirkung mit der Stimmführung den Stufenreichtum einer Tonart durch „chromatische Nebenstufen“ zu vergrößern.

In der Allemande der *e*-Moll-Partita (Nr. 6) für Klavier (BWV 830) steht die chromatische Sequenz T. 11–13 als „Ausweichung“ zwischen der I. und der V. Stufe in *a*-Moll.

Beispiel 6:

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp). The music is in 3/4 time. The first three measures (1-3) are in a-Moll (G minor), with notes G2, Bb2, D3, E3, F3, G3. The last three measures (4-6) are in e-Moll (e minor), with notes G3, Bb3, D4, E4, F4, G4. The bass line in measures 4-6 is a transposition of the first three measures down a fifth. The notes are numbered 1 through 6 below the bass line.

(Die Viertel 4–6 sind eine Unterquarttransposition der Viertel 1–3 von *a*-Moll nach *e*-Moll). Der chromatische Quartgang in *a*-Moll (*a-gis-g-fis-f-e*) und *e*-Moll (*e-dis-d-cis-c-b*) durchkreuzt die Quintschrittsequenz (IV VII III VI II V I) in *a*-Moll (1–3) und *e*-Moll (4–6), die sichtbar wird, wenn man die Akzidenzien „ausklammert“. Durch eine fast gewaltsame Darstellung der IV. Stufe von *a*-Moll im Baß (5–6: *a-f-d* statt *e-fis-dis*) wird *e*-Moll als V. Stufe auf *a*-Moll bezogen. Die chromatischen Nebenstufen der Sequenz – in *a*-Moll *gis*, *cis* und *fis* statt *g*, *c* und *f*, in *e*-Moll *dis*, *gis* und *cis* statt *d*, *g* und *c* – sind nicht unmittelbar harmonisch als Grundtöne oder Terzen von Dreiklängen und unvollständigen Septakkorden, sondern nur mittelbar als Resultat der Kombination einer melodischen und einer harmonischen Formel – des chromatischen Quartgangs und der Quintschrittsequenz – verständlich.

III.

Bachs chromatische Harmonik ist neu nicht im Sinne einzelner, voraussetzungs- und folgenloser „Kühnheiten“, sondern das Neue verdankt seinen Ursprung „kleinen Differenzen“ von traditionellen Formeln (wie der Quintschrittsequenz). A. Halm allerdings vermißte eine „ernsthaft chromatische Harmonik“ und bezeichnete Bachs „melodisch bestimmte Chromatik“ geradezu als „Emanzipation des Melos vom tonartlich Harmonischen, oder seinen Widerspruch gegen dieses“.¹³ – Um zu zeigen, wie Bach „Chromatisches entstehen läßt“, zitiert Halm (S. 173) das Oboensolo der Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Nr. 26 der Matthäus-Passion):

¹³ A. Halm, *Zur Chromatik Bachs*. In: Von Grenzen und Ländern der Musik, 1916, S. 167.

Beispiel 7:

Oboe

Continuo

Ein Kommentar fehlt, doch meint Halm vermutlich (und mit unbezweifelbarem Recht), der chromatische Quartgang T. 7–8 (*g-fis-f-e-es-d*) – E. Kurth würde von einer „Scheinstimme“ sprechen – sei nicht als traditionelle Formel zitiert, sondern im besonderen Zusammenhang begründet. „Entstanden“ ist die Chromatik durch die Alteration *d''-des''* (T. 7) und eine Kontraktion der Quintschrittsequenz – die Stufen *g*-Moll: VI–II–V der Quintschrittsequenz

Beispiel 8:

g moll: III VI II V

sind in T. 7 zusammengezogen. Die Alteration *d''-des''* ist „melodisch bestimmt“, aber harmonisch wirksam. Sie erzwingt die Alteration der II. Stufe *a* zu *as* und die Chromatisierung der Vorhaltfiguren *b-a|a-g|g-fis* zu *b-a|as-g|g-fis* (T. 6–7). In der verkürzten Quintschrittsequenz trifft nun die Figur der V. Stufe (*g-fis*) mit dem Fundamentton der alterierten II. Stufe (*as*) in einem übermäßigen Quintsextakkord zusammen (*as-c-es-fis*). Bei der Auflösung des Quintsextakkords in den Quartsextakkord über *g* wird – vor dem Leitton *fis* – die Mollsext *es'* zu *e'* erhöht. Der chromatische Quartgang ist also aus den Akkordtönen *fis*, *e* und *d* und den Vorhalten *g*, *f* und *es* gebildet. Seinen Ursprung aber verdankt er der Wechselwirkung zwischen der Harmonik – der verkürzten Quintschrittsequenz und dem übermäßigen Quintsextakkord – und der Stimmführung – der Alteration

d''-des'', den Vorhaltfiguren und der Erhöhung der Mollsexta vor dem Leitton.

Die Meinung, chromatische Harmonik sei vor allem ein Mittel, um Modulationen zu verkürzen, ist ein Vorurteil, denn eine „ernsthaft chromatische Harmonik“ vergrößert den Stufenreichtum der Tonart. „Harmonischer Reichtum entsteht nicht dadurch, daß man durch recht viele Tonarten geht, sondern daß man möglichst Stufenreiches schreibt.“¹⁴

Im C-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers entsteht T. 16–18 eine chromatische Nebenstufe¹⁵ durch Nachahmung von Moll in Dur.

Beispiel 9:

Das zweitaktige Modell der Sequenz beruht auf den Fundamenttönen *d-g-a-d*, die Sequenz auf den Fundamenttönen *b- ϵ (!)-f-b*. Die Erhöhung der Mollsexta vor dem Leitton (*b* statt *b* vor *cis*) wird in Dur imitiert (*gis* statt *g* vor *a*) und bewirkt eine Alteration der IV. Stufe in B-Dur (*e* statt *es*). – Als chromatische Nebenstufe kann auch der „neapolitanische Sextakkord“ (II \flat) erscheinen.¹⁶ Im *As*-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers

¹⁴ A. Schönberg, S. 416 (3. Aufl., S. 445).

¹⁵ Von der Hypothese, daß chromatische Nebenstufen diatonische Stufen vertreten, kann, falls man sie anerkennt – und man wird sie anerkennen müssen, wenn man nicht von harmonisch unverständlichen Stellen bei Bach sprechen will – ein Argument gegen die Fundamenttheorie abgeleitet werden. Die Fundamenttheorie muß voraussetzen, daß Fundamenttöne nicht alteriert werden, oder sie muß die chromatische Skala „als Grundlage für die Betrachtung der harmonischen Ereignisse“ anerkennen (Schönberg, S. 257 bis 258, 3. Aufl., S. 283 bis 284). Sie muß also entweder die Existenz chromatischer Nebenstufen leugnen oder sie als Stufen einer chromatischen Skala mit zwölf koordinierten Stufen, also nicht als Nebenstufen, betrachten.

¹⁶ Der Theoretikerstreit um die Ableitung des neapolitanischen Sextakkords ist müßig, denn mit geringer Mühe kann man gegen Zitate, in denen die neapolitanische Sexte

Beispiel 10:

entsprechen der Sextakkord *as-ces-fes* T. 73 und der Quartsextakkord *fes-beses-des* T. 74 – also eine „Umkehrung des neapolitanischen Sextakkords“ – dem Sextakkord *c-es-as* T. 71 und dem Quartsextakkord *as-des-f* T. 72. Die Sexte *fes* der Mollvariante der I. Stufe (T. 73) und die Sexte *beses* des „neapolitanischen Sextakkords“ (T. 74) sind demnach nicht Vorhalte der Quinte, sondern werden durch die „Trägheit“ der Sequenz zu chromatischen Nebenstufen der Stufen *As-Dur*: VI–II.

Im *a*-Moll-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers vergrößert die Nachahmung von Moll in Dur den Stufenreichtum der Tonart nicht durch chromatische Nebenstufen zu diatonischen Stufen, sondern durch Nebendominanten und -subdominanten über einem chromatischen Baßgang.

Beispiel 11:

In Takt 1 ist die melodische Chromatik noch nicht zu Akkorden verfestigt, *g* und *fis* in der Unterstimme sind chromatische Varianten von *gis* und *f*;

als Vorhalt oder alterierte Sexte erscheint, andere ausspielen, die den neapolitanischen Sextakkord als Akkord der II. phrygischen Stufe zeigen. Die These R. Handkes (*Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung*, BJ 1919, S. 45–61), der Akkord sei bei Bach stets (VI) der Mollsubdominante – Handke spricht von der VI. Stufe einer latenten Subdominant-Tonart – ist also einseitig. Auch ist Handke inkonsequent, wenn er einerseits gegen Regers Auffassung der neapolitanischen Sexte als „Vorhalt, der nicht aufgelöst zu werden braucht,“ polemisiert und andererseits schreibt, man habe bei der neapolitanischen Sexte vor dem Sekundakkord der V. Stufe „das Gefühl, als gelte es eine Vorhaltnote zu lösen“ (S. 51).

dis'' und *cis''* in der Oberstimme sind Vorhalte zu *e''* und *d''*. Die Durvariante in T. 9 aber ist eine harmonische Sequenz mit der phrygischen Kadenz als Modell. Sie erweitert die Tonart G-Dur durch die Nebendominanten und -subdominanten (IV–V) der latenten Stufen III und II (*b* und *a*). Die Baßtöne *f* und *es* sind nicht chromatische Varianten von *fis* und *e*, sondern Analoga zu *g*; und *cis''* und *b'* in der Oberstimme sind nicht Vorhalte, sondern Akkordtöne. Die Nebendominanten und -subdominanten aber sind das harmonische Resultat einer melodischen Ursache: der Nachahmung einer chromatischen „Scheinstimme“ aus T. 1 (*c''–b'–b'–a'*) in T. 9 (*b'–ais'–a'–gis'*); denn der Verzicht auf die „Scheinstimme“ in T. 9 (*b'–a'–a'–g'*) hätte die Verfestigung der chromatischen Stimmführung zu Akkorden verhindert.

Der erste Teil des Rezitativs (T. 49–60) aus der „Chromatischen Phantasie“ für Klavier gilt als harmonisches Vexierbild – „jede harmonische Verwandtschaft erscheint (T. 49–50) ausgeschaltet“.¹⁷ M. Zulauf sprach von „chromatischen Rückungen“ (S. 87), H. H. Dräger von „Terzverwandtschaft“.¹⁸ Doch sind die Worte „Rückung“ und „Terzverwandtschaft“ weniger eine Erklärung als Ausdrücke der Verlegenheit aus Mangel an einer Erklärung.¹⁹ – Die Akkordfolge T. 50–60 (Schema a)

Beispiel 12:

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' contains a sequence of chords from measures 49 to 60. Staff 'b' shows the corresponding Roman numeral analysis for these chords: (IV), V, III, (IV), V, II, IV, V, I. The chords in staff 'a' are: 49: G major (G-B-D), 50: D major (D-F-A), 51: G major (G-B-D), 52: D major (D-F-A), 53: G major (G-B-D), 54: D major (D-F-A), 55: G major (G-B-D), 56: D major (D-F-A), 57: G major (G-B-D), 58: D major (D-F-A), 59: G major (G-B-D), 60: D major (D-F-A).

¹⁷ H. David, *Die Gestalt von Bachs Chromatischer Phantasie*, BJ 1926, S. 41.

¹⁸ H. H. Dräger, *Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur*. In: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, S. 401f.; Dräger nimmt an (S. 402), „das abschließende *as* (T. 57) stehe für den *As*-Dur-Akkord“, doch zeigen die analogen Takte 55 und 59 und die Töne *fes* und *es* in T. 55, daß nur *as*-Moll gemeint sein kann.

¹⁹ M. Zulauf bezeichnet auch die Stufenfolge *es*-Moll: I (V) VI (V) IV V I (*es*-Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers) als „Rückung terzverwandter Akkorde“ (S. 14). Daß die Akkorde der I. und VI. Stufe mit den Nebendominanten der VI. und IV. Stufe „terzverwandt“ seien, ist eine Konsequenz der Fundamenttheorie. Der tonale Zusammenhang der Stufen beruht nach der Fundamenttheorie auf Fundamentschritten (s. oben S. 78), nach der Funktionstheorie auf der primären (D, S, Tp) oder sekundären (Dp, D der D, Sp, S der S) Beziehung der Stufen zur Tonika. Nach der Fundamenttheorie ist die Beziehung der Akkorde zur Tonika durch ihren Zusammenhang untereinander vermittelt, nach der Funktionstheorie umgekehrt der Zusammenhang der Akkorde untereinander durch ihre Beziehung zur Tonika. Die Fundamenttheorie nimmt zwischen den Stufen I und (V), zwischen VI und (V) einen Terzschrift des Fundaments, die Funktionstheorie eine „tote Zäsur“ an. Die Fundamenttheorie muß also von „Terzverwandtschaft“ sprechen, die Funktionstheorie darf es nicht.

beruht auf dem chromatischen Baßgang *ges-f-fes-es-d-cis* und erinnert an das *a*-Moll-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers (Schema b, transponiert). Einerseits werden in der „Chromatischen Phantasie“ die tonalen Funktionen der Stufen in der Sequenz deutlicher als im *a*-Moll-Präludium gezeigt: die Stufen III und II sind nicht „verschwiegen“, sondern durch die Terz (T. 55) oder den Grundton (T. 57) angedeutet. Andererseits sind allerdings die Sextakkorde der phrygischen Kadenz (des Modells der Sequenz) durch Sekundakkorde „vertreten“, die aber nicht Umkehrungen von Septakkorden, sondern „Ausfüllungen“ von Sexten sind (s. oben S. 77). Denn man könnte z. B., ohne den harmonischen Zusammenhang zu stören, in T. 55 den Sekundakkord *fes-ge-s-b-des* durch den Sextakkord *fes-as-des* oder den Terzquartakkord *fes-as-b-des* ersetzen, aber nicht durch die Grundform *ges-b-des-fes* des Septakkords. Konstitutiv ist also die Sexte *fes-des* der Subdominante zu *as*-Moll, nicht die Terz *ges-b* des Dominantseptakkords.²⁰ — Der harmonische Zusammenhang wird durch einen Dur-Moll-Wechsel und durch Enharmonik verdeckt. Der chromatische Quartgang des Basses steht „an sich“ in *fis*-Moll und zwischen Kadenzen in *A*-Dur (T. 49) und *fis*-Moll (T. 60), beginnt aber in der Durvariante *Fis*-Dur (= *Ges*-Dur). Die Enharmonik zeigt T. 50 und T. 57 den Umschlag von Moll in Dur und umgekehrt an: Die Verwandlung von *a* (T. 49) in *beses* (T. 50) drückt graphisch aus, daß die III. Stufe in *fis*-Moll zum chromatischen Vorhalt in *Fis*-*Ges*-Dur wird.²¹

Kaum je ist die Enharmonik — sowenig wie die chromatische Harmonik — in Bachs Werken das „bequeme Mittel, um Modulationen zu verkürzen“, zu dem manche Modulationslehren sie herabsetzen.²² So bewirkt

²⁰ In dem Arioso „Und ob ich wandert' im finstern Tal“ (Nr. 3) aus der Kantate 112 („Der Herr ist mein getreuer Hirt“) steht der Sekundakkord *f-g-b-d* zwischen dem Quintsextakkord *f-as-c-d* einerseits und dem Terzquartakkord *f-a-b-d* andererseits; er wird also nicht aufgelöst. Die Modulation *c*-Moll: IV-V / *a*-Moll: IV-V aber ist nur möglich, weil der Sekundakkord (*c*-Moll: V) zur „Ausfüllung“ der Sexte in der phrygischen Kadenz umgedeutet und mit einer anderen „Ausfüllung“, dem Terzquartakkord, vertauscht werden kann.

²¹ H. Keller (BJ 1954, S. 62–63) hält in der „Chromatischen Phantasie“ T. 50 die Lesart *ges-as-c-es* (Gesamtausgabe) für „stärker“, die Lesart *ges-a-c-es* (Griepenkerl) für „wahrscheinlicher“, umgekehrt in der *g*-Moll-Phantasie für Orgel T. 44 (s. unten S. 87) die Lesart *b-c-e* (Griepenkerl) für „stärker“ und die Lesart *b-cis-e* (Gesamtausgabe) für „wahrscheinlicher“. Doch ist vermutlich in beiden Fällen Griepenkerls Lesart das Werk eines Puristen, der „korrigierte“, was er nicht verstand: in der „Chromatischen Phantasie“ T. 50 den Sekundakkord, dessen Analogie zu T. 55 und T. 57 er übersah, und in der *g*-Moll-Phantasie T. 44 die enharmonische Umdeutung *cis = des*.

²² Das mit philologisch nur schwacher Gewähr der Authentizität überlieferte „Kleine harmonische Labyrinth“ (BWV 591) dürfen wir vernachlässigen, da auch musikalische Unstimmigkeiten kaum an Bach und schon eher an Heinichen denken lassen. Im In-troitus wirkt die enharmonische Umdeutung des Akkords *c-dis-fis-a* zu *bis-dis-fis-a* (T. 7) unmotiviert, denn *c-dis-fis-a* ist weder als (VII) der III. Stufe noch als ver-

etwa die enharmonische Umdeutung des Akkords *eis-gis-b-d* zu *f-as-b-d* in Takt 38 der *g-Moll-Phantasie* für Orgel (BWV 542)

Beispiel 13:

keine verkürzte Modulation von *e-Moll* (T. 36–37) nach *g-Moll* (T. 40), wie noch M. Zulauf meinte (S. 85–86). Als Auflösung des verminderten Septakkords erwartet man *fis'-a'-cis''-fis''* (analog zum zweiten Schritt der Sequenz über dem chromatischen Baßgang) oder den Sextakkord *fis'-a'-d''-fis''* (analog zum ersten Schritt der Sequenz). Der *D-Dur*-Dreiklang wäre als einziger „neutraler Akkord“ (*e-Moll*: VII = *g-Moll*: V) die „natürliche Vermittlung“ zwischen der alten und der neuen Tonart; doch weicht Bach (durch die enharmonische Umdeutung) vor dem neutralen Akkord zur IV. Stufe der Zieltonart *g-Moll* aus. Die Enharmonik ist also kein Mittel zum bequemen Modulieren, sondern zur Differenzierung des bequemen Modulierens mit einem neutralen Akkord.

Nur scheinbar und an der musikalischen Oberfläche vermittelt in Takt 15 der *g-Moll-Phantasie* die enharmonische Umdeutung von *b* zu *aïs* und von *gis* zu *as* „Modulationen von *d-Moll* nach *b-Moll* und von *b-Moll* nach *c-Moll*.“

Beispiel 14:

mittelnder Akkord zwischen *f-a-c-d* und *g-c-e* in den schlichten *C-Dur*-Kadenzen der Takte 1–6 vorbereitet. In dem fugierten „Centrum“ ist der Comes bei seinem ersten Einsatz (T. 3) ohne Grund entstellt. Und schließlich kann die Tonfolge *b-a-c-b* (Centrum, T. 11) nicht nur als Zeichen der Authentizität, sondern auch als Ursache einer irrümlichen Zuschreibung aufgefaßt werden.

Als I. Stufe und Repräsentant einer Tonart wäre der *b*-Moll-Akkord eine vereinzelt, voraussetzungs- und folgenlose „Kühnheit“ und der Ton *gis*“ ein unverständlicher Zusatz. Wenn wir jedoch annehmen, daß *b* eine chromatische Nebenstufe der VI. Stufe (*b*) in *d*-Moll ist, können wir *gis*“ harmonisch bestimmen als alterierte Sexte über dem Grundton *b*. Der übermäßige Quintsextakkord *b-d-f-gis* mit Subdominantfunktion in der Dominanttonart *d*-Moll wird alteriert zu dem verminderten Septakkord *b-d-f-gis* mit der Funktion einer zweiten Dominante in *d*-Moll (s. oben S. 78, Anm. 11) und enharmonisch verwandelt in den verminderten Septakkord *b-d-f-as* mit Dominantfunktion in der Subdominanttonart *c*-Moll. Die Quinte *fis* des „*b*-Moll-Akkords“ aber ist ein vor dem Leitton *gis* erhöhtes *f*. Die Takte 15–17 werden T. 44–46 in einem anderen harmonischen Zusammenhang wiederholt, der unsere Auffassung bestätigt.

Beispiel 15:

Der Septakkord der VII. Stufe von *d*-Moll wird enharmonisch (*cis* = *des*) in den Septakkord der VII. Stufe von *f*-Moll verwandelt. Der hypothetische verminderte Septakkord *b-d-f-gis* und die hypothetische Erhöhung eines *f* zu *fis* vor dem Leitton *gis* (T. 15) sind in T. 44 als vermindertes Septakkord *e-g-b-cis* und Erhöhung des *b* zu *b* vor *cis* ausgeschrieben (s. oben S. 85, Anm. 21).

IV.

Die Kunst der Modulation²³ ist oft mit der (auch pädagogisch nicht unanfechtbaren) Übung, den „kürzesten Weg“ zwischen zwei Tonarten zu fin-

²³ S. auch BJ 1955, S. 70–72. – H. Stephans Aufsatz *Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken* (BJ 1934, S. 63–88) hat nicht die Modulation, sondern den Zusammenhang der Satztonarten zum Gegenstand. Stephan findet „harmonische Logik“ nur in „geschlossenen Tonartenfolgen“ und versucht zu zeigen, daß Bach sich um „symmetrische“ Schemata wie T–S(Sp)–T(Tp)–D(Dp)–T bemühte. (Wo die Kunst der Interpretation versagt, ist von „Auflösung“ die Rede.) Doch sind auch andere als „geschlossene“ Tonartenfolgen – z. B. der Aufstieg im Quintenzirkel in den Kantaten 6, 12, 27, 42 u. a. – nicht so amorph, wie Stephan meint. Vor allem aber hat

den, verwechselt worden. Doch zeigen die Beispiele, die man aus Werken von Bach zitierte, seltener die Technik der Modulation als vielmehr Mittel, den Stufenreichtum einer Tonart zu vergrößern. So beruht die These R. Handkes²⁴, Bach moduliere von einer Tonart zu allen anderen des Quintenzirkels durch einfache „Setzung“ von Dominanten – Handke konstruiert Schemata wie D-Dur: I / Des-Dur: V I oder e-Moll: I / B-Dur: V I – auf einer Verwechslung von Modulationen mit Nebendominanten und -subdominanten. Wenn einer (V) der II. Stufe in F-Dur die Stufen (V) V folgen²⁵, spricht Handke von einer Modulation von D-Dur nach C-Dur (S. 134), und um Modulationen in entfernte Tonarten zu zeigen, entstellt er Zitate (S. 136). In dem Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“²⁶ vertauscht er in der Stufenfolge g-Moll: V I V II_n (VII) V (T. 2–3)

Beispiel 16:



den verminderten Septakkord *cis-e-g-b* mit Des-Dur: I; das Resultat ist die „Modulation“ D-Dur: I / Des-Dur: V I. Und in dem Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ aus der Matthäus-Passion (Nr. 72) vertauscht er in der Stufenfolge a-Moll: I (V) V (IV VII) III den Akkord *d-f-b* mit *d-f-b*; das Resultat ist die „Modulation“ e-Moll: I / B-Dur: V I.²⁷

Stephan die Schwierigkeit eines Ausgleichs zwischen „harmonischer Logik“, einer im Text begründeten Tonartenwahl und Rücksichten auf Instrumente und Sänger kaum gesehen – S. 74 oben schreibt er *b*-Moll den „Charakter des Unlustigen“ zu, S. 74 unten eine „sanfte Grundstimmung“. – Wir kennen nicht Bachs, sondern nur Matthesons Tonartencharakteristik (R. Wustmann: *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, BJ 1911, S. 60–74). Sie aber ist – trotz Wustmanns Apologie – nicht nur das Resultat unbefangener Beobachtung, sondern durch Schematismen mitbestimmt. Die mittlere, ausgeglichene Molltonart ist *d*-Moll; ein Auf- oder Abstieg im Quintenzirkel vertieft den Mollcharakter von der „mäßigen Klage“ (*g*-Moll und *a*-Moll) zur „Traurigkeit“ (*c*-Moll und *e*-Moll) und zur „Melancholie“ im Sinne der Temperamentenlehre (*f*-Moll und *b*-Moll). Kreuzvorzeichen verhärtet, b-Vorzeichen mildert ihn (*a*-Moll ist „ehrbare“, *b*-Moll „bizarr“, *f*-Moll, *c*-Moll und *g*-Moll sind „lieblich“ oder „gelinde“).

²⁴ R. Handke, *Zur Modulationsweise Job. Seb. Bachs*, BJ 1926, S. 129–144.

²⁵ Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Nr. 63 der Matthäus-Passion), T. 8–9.

²⁶ Nr. 6 der Kantate 2, „Ach Gott vom Himmel sieh darein“.

²⁷ Die Stufenfolge *a*-Moll: (IV VII) III ist die Nachahmung einer *c*-Moll-Kadenz – des Sekundakkords der IV. Stufe mit erhöhter Terz *a* vor dem Sextakkord der VII. Stufe mit dem Leitton *b* – in C-Dur als „emanzipierter“ III. Stufe in *a*-Moll.

Beispiel 17:



Aber auch der Gegensatz zum Postulat des „kürzesten Weges“ — die Vorstellung, daß die neue Tonart erst nach einer langen Reihe neutraler Akkorde durch einen Modulationsakkord bestimmt werden solle — verfehlt den Begriff der Modulation; denn wir sollen nicht die alte Tonart vergessen, um die neue als Tonart auffassen zu können, sondern die Modulation soll zugleich die Verschiedenheit der Tonarten zeigen und zwischen ihnen vermitteln.²⁸

Im *F*-Dur-Präludium aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers wird die thematische Periode T. 1–10 in der Dominanttonart *C*-Dur T. 17–26 wiederholt. In der modulierenden Überleitung T. 11–15 werden (vor einer Kadenz in *C*-Dur) die drei ersten Takte der thematischen Periode zitiert: untransponiert, aber mit der charakteristischen Stufe *b* der Dominanttonart statt des *b* der Grundtonart. Die Modulation hebt also die Verschiedenheit der Tonarten hervor, indem sie die Differenz des *b* vom *b* am gleichen Thema in gleicher Tonhöhe zeigt; zugleich aber vermittelt sie zwischen der alten und der neuen Tonart als Übergang vom Thema in der alten zum Thema in der neuen Tonart.

In den Tanzsätzen der Klaviersuiten bilden fast immer nur drei oder vier Tonarten das Gerüst, und die anderen sind vermittelnde, sekundäre Tonarten; wenn z. B. in Dur die T, D, Tp und T primäre Tonarten sind, vermittelt oft die Tp zwischen T und D, die Sp zwischen Tp und T. In der Allemande und der Sarabande der *B*-Dur-Partita für Klavier (BWV 825) moduliert der erste Teil zur Dominanttonart *F*-Dur. Vermittelnde Tonart

²⁸ M. Zulauf spricht (S. 67–71) von einem „unmerklichen Übergang der Tonart“ in Bachs Werken, von Modulationen, die „nicht bestimmt sein wollen“, und zitiert Beispiele, in denen Stufen der Quintschrittsequenz umgedeutet werden. Die These aber setzt den Irrtum voraus, daß Alterationen der Mollterzen zu Durterzen die Bedeutung der Stufen in der Quintschrittsequenz nicht ändern (S. 43–50). Die Alteration der Mollstufen VII, III, VI und II in Dur, I und IV in Moll bewirkt nicht unterschiedslos nur eine „Versetzung der sogenannten Nebentufen“ (Zulauf, S. 45). Die Alteration der Stufen VI oder II in Dur und I in Moll zu Nebendominanten stört die Tonart nicht. Die Stufenfolge *C*-Dur: (V)–VI–(V)–V aber erscheint als *G*-Dur: (V)–II–V–I, die Stufenfolge *C*-Dur: I–IV–(V)–III als *e*-Moll: VI–II \flat –V–I, die Stufenfolge *c*-Moll: I–(V)–VII als *g*-Moll: IV–VII–III oder als *B*-Dur: II–V–I; d. h. die Alteration von Mollterzen in der Quintschrittsequenz hebt die Tonart auf, wenn die resultierende Akkordfolge als VI bzw. (V)–II bzw. II \flat –V–I in einer anderen Dur- oder Molltonart oder als I bzw. (V)–IV–VII–III in einer anderen Molltonart verstanden werden kann.

ist die Tp *g*-Moll: In ihr erscheint die charakteristische, unterscheidende Stufe der neuen Tonart — der Leitton *e* (*F*-Dur) statt der IV. Stufe *es* (*B*-Dur) — als erhöhte Sexte vor dem Leitton *fis* neben der leitereigenen Sexte *es* (Allemande und Sarabande T. 5–6). Der Unterschied der Tonarten *B*-Dur und *F*-Dur, die Differenz des *e* vom *es*, wird also nicht durch neutrale Akkorde in Vergessenheit gebracht, sondern deutlich dargestellt und zugleich „vermittelt“ durch die Doppelstufe *es*–*e* in *g*-Moll.

In der Allemande und der Courante der *c*-Moll-Partita für Klavier (BWV 826) moduliert der erste Teil zur Dominanttonart *g*-Moll. Vermittelnde Tonart ist die Paralleltonart der Dominante, *B*-Dur. Die Stufenfolge *B*-Dur: IV–V–I (Allemande und Courante T. 7–8) ist nicht neutral und vermittelt dennoch zwischen *c*-Moll und *g*-Moll. (Im Gegensatz zu neutralen Akkorden wäre sie sinnwidrig bei der umgekehrten Modulation.) Bei einer Modulation zwischen Molltonarten werden nicht nur charakteristische, unterscheidende Stufen der alten und der neuen Tonart vertauscht (*f* und *b* in *c*-Moll mit *fis* und *b* in *g*-Moll), sondern vor allem charakteristische Tonfolgen (*b*–*as*–*g* in *c*-Moll mit *b*–*a*–*g* in *g*-Moll und *a*–*b*–*c* in *c*-Moll mit *as*–*g*–*fis* in *g*-Moll): Die Modulation muß zeigen, daß *as* nicht mehr VI. Stufe in *c*-Moll, sondern neapolitanische Sexte in *g*-Moll ist, *a* nicht mehr erhöhte Sexte in *c*-Moll, sondern II. Stufe in *g*-Moll. In der Allemande und der Courante der *c*-Moll-Partita ist also der Baßgang *g*–*a*–*b* der Stufenfolge *B*-Dur: IV–V–I (T. 7–8) eine charakteristische Tonfolge der neuen Tonart *g*-Moll, souverän exponiert durch die Kadenzstufen der vermittelnden Tonart *B*-Dur. (Der analoge Baßgang *e*–*fis*–*g* vermittelt den gleichen Übergang von der Grundtonart zur Dominanttonart in Takt 5 der Allemande aus der *a*-Moll-Partita, BWV 827.)

A. Halm²⁹ kennzeichnete Bachs Kunst der Modulation als „Technik des tonartlichen Entwickelns, des Beziehens von Versuch und Tat“ (S. 3). Er beschreibt (S. 5–6), wie im ersten Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts (*B*-Dur) die Wendung zur Dominanttonart *F*-Dur sowohl T. 25 als auch T. 32 „eher wie nur behauptet, nicht aber ausreichend begründet klingt“. Ein „Rückfall ins *B*-Dur“ (T. 28–31) aber erweise, daß die Schwäche der Kadenz T. 25 kein Mangel, sondern ein Zeichen ihrer Vorläufigkeit sei; dennoch rechtfertige die vorläufige Kadenz T. 25 die an sich nicht ausreichende Begründung des *F*-Dur T. 32, das „eben erwartet wurde und schon in der Luft bereit schwebt“. — Doch ist nicht nur der Zusammenhang zwischen T. 25 und T. 32, sondern auch der „Rückfall“ in die Grundtonart *B*-Dur für Bachs „harmonische Ökonomie“ charakteristisch, wie eine ähnlich „unsichere Modulation“ im ersten Satz des Violinkonzerts *E*-Dur (BWV 1042) zeigt. Die identischen Teile T. 17–34 (in der Dominanttonart) und T. 35–52 (in der Grundtonart) sind solistisch-orchesterale Paraphrasen des Ritornells (T. 1–11). Die Motive des Ritornell-Vordersatzes werden T. 17–21 und T. 35–39 unverändert vom Orchester zitiert, aber durch die

²⁹ A. Halm, *Über Joh. Seb. Bachs Konzertform*, BJ 1919, S. 1–44.

Figuration der Solovioline von der I. Stufe der Dominanttonart zum Septakkord der V. Stufe der Grundtonart (T. 17) bzw. von der I. Stufe der Grundtonart zum Septakkord der V. Stufe der Subdominanttonart (T. 35) umgedeutet. Erst die Ritornell-Fortspinnung repräsentiert unangefochten die Dominanttonart (T. 25) bzw. die Grundtonart (T. 43). Derselbe „unsichere Übergang“ hat in T. 35 eine andere Funktion als in T. 17: In T. 17 „entsteht“ die Dominanttonart aus der V. Stufe der Grundtonart, in T. 35 dagegen verhindert die Ausweichung zur Subdominanttonart, daß die Grundtonart nach einer Kadenz in der Dominanttonart nur als IV. Stufe erscheint. Die gegensätzlichen Funktionen des fließenden Übergangs (T. 17) und der deutlichen Trennung (T. 35) aber haben das gleiche Ziel: den Primat der Grundtonart darzustellen.

Ihn setzt Bach in der Gigue der 6. Englischen Suite (*d*-Moll, BWV 811) sogar gegen die kontrapunktisch-formale Konzeption durch. Der zweite Teil des fugierten Satzes (T. 25–48) ist eine Umkehrung des ersten (T. 1 bis 24). Der erste moduliert mit sieben Einsätzen des *Themas* von der *T* zur *D*, der zweite mit sieben Einsätzen der Umkehrung von der *D* zur *T*. Die Takte 32 ff. aber sind in die Unterquint versetzt, die Takte 41 ff. in die Obersekunde der Unterquint, die Takte 47–48 in deren Oberquart, also die ursprüngliche Lage.

Themeneinsätze in Teil I

Tonart	T–D	D–(D)	T–D	D–(D)	T–D	(D)	D
Takt	1	3	6	8	13	17	23

Themeneinsätze in Teil II

Tonart	D–T	T–S	D–T	S–(S)	T–S	T	T
Takt	25	27	30	32	37	41	47

Nach der kontrapunktisch-formalen Konzeption entspricht die Modulation D–T (Teil II) der Modulation T–D (Teil I) und die S (Teil II) der zweiten D (Teil I). Durch den Transpositionswechsel aber entsteht statt der Tonartenordnung S–T–D–(D) mit doppeltem Zentrum (T und D) die Tonartenordnung (S)–S–T–D–(D) mit der T als Zentrum.

Anhang

Der Ursprung der Quintschrittsequenz. Obwohl es manchmal schwierig ist, die „Selbstverständlichkeit“ eingeschliffener Formeln der Akkordverbindung wie der Quintschrittsequenz von der Verständlichkeit eines tonartlich-funktionalen Zusammenhangs der Akkorde zu unterscheiden, wird man doch die These, daß die ersten Schritte der Sequenz (I–IV–VII–III) einem „Sequenzprinzip“, die übrigen (VI–II–V–I) aber dem „rein harmonischen Kadenzierungswillen“ ihren Ursprung verdanken (Zulauf, S. 172), als Irrtum erkennen. — Ein frühes Beispiel der Quint-

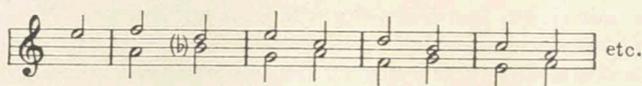
schrittsequenz aus der Triosonate „Il Corisino“ (1621) von Francesco Turini³⁰ ist aus einer Sequenz T. 1–3 (I–IV–VII–III) und einer Kadenz

Beispiel 18:



T. 3–5 (VI–II–V–I) zusammengesetzt, scheint also Zulaufs These zu bestätigen. Die Sequenz aber beruht auf einer Imitations- und Kanonformel des 16. Jahrhunderts, die zwar durch eine Kadenz begrenzt oder durch einen

Beispiel 19:



Baß und Akzidenzien zur „tonartlich geschlossenen“ Quintschrittsequenz umgeformt werden kann, an sich jedoch „unendlich“ und tonartlich indifferent ist. Sie setzt einen tonartlichen Zusammenhang der Stufen nicht voraus, sondern duldet ihn nur. So verdoppelt die kanonische Sequenz der Außenstimmen in Nr. 9 der „Deutschen weltlichen Gesäng und Tänzle“

Beispiel 20:



(1604) von Melchior Franck³¹ zwar die Stufenfolge der Quintschrittsequenz (in T. 4–7 werden die Stimmen aus T. 1–4 vertauscht); aber die Tonart ist ein noch unsicheres *d*-Moll-Dur, d. h. die Quintschrittsequenz ist älter als ihre tonartliche Bestimmtheit.

³⁰ Zitiert nach H. Riemann, *Präudien und Studien* III, S. 141.

³¹ Zitiert nach K. Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, 1921, S. 19.