

Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach

Von Peter Benary (Luzern)

Musikstilistische Wandlungen kommen besonders sinnfällig an denjenigen Veränderungen zum Ausdruck, denen die Relationen zwischen vertikalen und horizontalen Bezügen des musikalischen Satzes unterliegen. Höhepunkte und Schnittpunkte stilistischer Tendenzen sind meist dadurch ausgezeichnet, daß sich Vertikale und Horizontale bei wechselseitiger Durchdringung im Gleichgewicht befinden. Man mag J. S. Bachs Schaffen als Schnitt- oder Höhepunkt musikgeschichtlicher Entwicklungszüge sehen, ihn als Vollender oder als Wegbereiter charakterisieren – in jedem Fall wird man ihm als Melodiker wie als Harmoniker gerecht zu werden versuchen. Beides hat man vielfach getan, selten aber beide Aspekte vereinigt, selten den Harmoniker unter melodischen oder den Melodiker unter harmonischen Gesichtspunkten gewürdigt. Das satztechnische Gleichgewicht zwischen Vertikale und Horizontale wurde dadurch deutlich, nicht aber deren wechselseitige Durchdringung¹. Die Tatsache, daß melodisch besonders auffällige Kompositionen Bachs fast ausnahmslos auch harmonisch besonders reich sind² und daß harmonisch besonders interessant gestaltete Werke auch meist den Melodiker Bach deutlich zeigen³, spricht bereits dafür, daß nur bei wechselseitigem Einbezug des Melodischen wie des Harmonischen das eine wie das andere wesensgemäß zu erfassen ist.

Bei harmonischen Analysen hat man zu unterscheiden zwischen den klanglichen Ergebnissen und dem harmonischen Denken, das zu ihnen führt. Das bedeutet methodisch: man hat mit den harmonischen Gegebenheiten der jeweiligen stilistischen Situation zu rechnen, ohne spätere in sie hineinzutragen⁴. Das betrifft auch die Terminologie, da sie dazu beitragen sollte, die harmonischen Verläufe und Gegebenheiten in angemessener Weise zu benennen. Nur diejenige harmonische Analyse ist methodisch, also auch in

¹ Wichtigste Vergleichsliteratur: A. Halm, *Zur Chromatik Bachs* in: *Von Ländern und Grenzen der Musik*, 1916; E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917; M. Zulauf, *Die Harmonik J. S. Bachs*, Berner Veröff. zur Musikforschung, Heft 1, 1935; H. Keller, *Studien zur Harmonik J. S. Bachs* in: BJ 1954; C. Dahlhaus, *Versuch über Bachs Harmonik* in: BJ 1956; B. Stockmann, *Über das Dissonanzverständnis Bachs* in: BJ 1960; H. Federhofer, *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach* in: Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1961.

² Fuge e-Moll im Wohl. Klav. I; Sinfonie f-Moll; *Agnus Dei* aus der b-Moll-Messe; Kantate 21: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“.

³ Vgl. die unten besprochenen Kompositionen.

⁴ Selbst die verdienstvolle Arbeit von C. Dahlhaus (s. Anm. 1) entgeht dieser Gefahr nicht immer, indem sie einzelne Töne als Terz oder Quint nicht erklingender Dreiklänge deutet und manche Klänge andere „vertreten“ läßt. Dergleichen ist bei Bach wenig wahrscheinlich, aus dem zeitgenössischen Schrifttum wohl auch kaum zu rechtfertigen.

ihren Ergebnissen legitim, die von dem harmonischen Denken des jeweiligen Komponisten ausgeht. Welcher Art dieses Denken war, läßt sich, sofern eigene Aussagen fehlen, aus dem zeitgenössischen musiktheoretischen Schrifttum und vor allem aus einer unvoreingenommenen Werkbetrachtung erschließen.

Eine zentrale Stellung nimmt auch in Bachs Harmonik die Dominanzbeziehung (I–V wie V–I) ein. Sie prägt sich harmonisch aus 1. als harmonietragender Quint-(Quart-)Schritt, 2. als melodischer Sekundschritt vom Leitton zum Grundton und 3. als formales Ordnungsregulativ.

Zu 1. Der harmonietragende Baßschritt V–I hat sich in der abendländischen Musik in einer Jahrhunderte umfassenden Entwicklung als normatives Harmoniegeschehen konsolidiert⁵. Bach findet ihn vor, bereichert ihn aber in dem Sinne, daß er seine harmonische Wirksamkeit mit melodischen Faktoren verbindet und durch sie erhöht. Man darf sich nicht dazu verleiten lassen, was oft genug geschieht, die Bereicherung dominantischer Harmonieverläufe durch eingeschobene akkord- oder leiterfremde Töne auf die vertikal resultierende Akkordik zu reduzieren; diese Töne sind stets aus der kantabel-linearen Stimmführung hervorgegangen, also in der Horizontale begründet.

Zu 2. Das bestätigt sich am Sekundschritt VII–VIII. Er ist linear gedacht, und in den meisten Fällen eignet ihm auch nachweislich eine melodische Wirksamkeit. Dem Quintfall im Baß steht die melodische Strebigkeit des steigenden Sekundschrittes gegenüber. Daher führt Bach den Leitton (VII) nur dann in die Tonika-Quint, wenn er in den Mittelstimmen steht und wenn der Diskant den Grundton (I) mit fallender Sekunde (II–I) erreicht⁶.

Zu 3. Als formales Regulativ wirkt sich die dominantische Quintspannung besonders deutlich in Kompositionen aus, in denen Bach innerhalb eines sich meist klar abgrenzenden Formabschnittes den Baß von der VIII zur V in sekundischem Abwärtsgang führt. Dabei fungieren beide Tonstufen als formal bindende Stützpunkte eines modulatorisch zusammengehörigen Abschnittes. Bekanntestes Beispiel dürfte hierfür der thematisch bedeutsame Baßgang in den Goldberg-Variationen sein. Aber auch in den Suiten finden sich manche Beispiele, wobei wir hier nur diejenigen Sätze im Sinn haben, bei denen der Quartabstand sekundisch fallend durchmessen wird⁷.

Eine harmonische Bedeutung kommt der (kleinen) Sekunde bei Bach in anderer Hinsicht zu; etwa darin, daß er in der Matthäus-Passion (künftig: MP) das „Laß ihn kreuzigen“ zunächst in *a*-Moll, dann in *b*-Moll setzt oder die eng benachbarten Choralsätze „Erkenne mich, mein Hüter“ und „Ich will hier bei dir stehen“ bei übereinstimmender Harmonisierung erst in

⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen über die Quintschrittsequenz bei C. Dahlhaus, a. a. O., S. 91f.

⁶ Vgl. im Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“, Matthäus-Passion, die Takte 2 u. 4.

⁷ Beispiele: Partita *B*-Dur, Prélude, Takt 1–4; ebd. Sarabande; Wohlft. Klav. I, Präludium *G*-Dur, Takt 1–5; Präludium *A*-Dur, Takt 1–3; Partita *c*-Moll, Sinfonia, Takt 1–7 und Sarabande, Takt 9–12.

E-Dur und dann in *Es*-Dur; oder darin, daß er nach dem endlich erreichten *g*-Moll im Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang“ in Takt 13 sehr plötzlich, und zwar auf das Textwort „erschrecken“, nach *As*-Dur moduliert, um in dieser Tonart das nachfolgende „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, also einen halben Ton höher als *g*, zu bringen. Das sind harmonische Sekundwirkungen, aber keine im Sinne leittoniger Spannung oder akkordischen Reizes!

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Unterschiede der Violoncello- und der Continuo-Stimme im 2. Satz des 6. Brandenburgischen Konzertes zu verweisen. Verläuft letztere fast durchweg in Halben, so umspielt das Violoncello diese harmonischen Stütztöne in meist sekundischer Führung, wodurch sich ständig Sekundreibungen ergeben. Sie sind melodisch bedingt; ihre harmonische Wirkung ist um so bemerkenswerter, als in dem durchsichtigen Triosatz die Baßstimme „verunklart“ wird.

Wie aus dem dominantischen Quintschritt der lineare Leittonschritt resultiert, so ist auch umgekehrt denkbar, daß melodische Erscheinungen harmonische Konsequenzen haben. Das jeweilige Primat ist für die Analyse von ausschlaggebender Bedeutung. Daß die oft problematischer als nötig angesehene Chromatik Bachs weitgehend auf dem Zusammenfall melodischer Sekundschritte und harmonischer Dichte beruht, dürfte im Hinblick auf die Koinzidenz linearer und harmonisch-akkordischer Satzfactoren einleuchten. Zumal als Teil von Figuren der musikalischen Oratorie führen sie mitunter zu harmonischen Reibungen und „Kühnheiten“, die durch keine nur-harmonische Analyse zu erklären sind. Sie in die Nähe romantischer Reizharmonik zu rücken, ist in jeder Hinsicht abwegig. Auch die wenigen enharmonischen Umdeutungen, die sich bei Bach finden, sind viel seltener ausdrucksbedingt, als meist angenommen wird. Daß sie immer an harmonisch-chromatisch und damit auch expressiv gesteigerten Stellen stehen, darf nicht zu gehaltlicher Überbewertung führen. Auch sie ergeben sich aus dem Zusammenfall sekundischer Horizontal- und tritonushaltiger Vertikalbezüge.

Ein Sekundschritt, der, linear „entstanden“, zur harmonischen Bereicherung beiträgt, ist der Quartvorhalt vor der Terz, beziffert mit 4 3. Beispiele finden sich zahlreich am Schluß von Rezitativen, besonders wirkungsvoll in den Takten 49 und 75 der Chromatischen Fantasie. Wichtiger ist die häufige Fortschreitung 7 6 bei verminderten Septakkorden. Diese fallende Sekunde ist ebenfalls meist linear zu verstehen und wirkt sich erst in zweiter Linie harmonisch im Sinne einer Spannungsminderung aus. Als Beispiel diene das erwähnte Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang . . .“ B. Stockmann stellt zwischen der Fortschreitung 7 6 im Takt 11 (nicht 10!) und dem Beginn von Wagners „Tristan“ eine Verbindung her⁸. Dazu folgende Bemerkungen: Der Instrumentalbaß dieser Takte bildet den Schluß einer fünf Takte zuvor beginnenden, einheitlichen Linie von stärkster harmonischer

⁸ BJ 1960, S. 44.

und linearer Intensität – vom *C* bis zum *c* (eine volle Oktave!) chromatisch ansteigend, nun (Beispiel 1) bis zum *Fis* wiederum sekundisch fallend, dominantisch ins nachfolgende *g*-Moll führend.

①

Ev. ... die da schlie - - - fen: und gin - gen

Cont. 10 11

7^b/₅ 6 6 6 6^b/₄ #7^b/₆ 6

aus den Grä - bern nach sei - ner Auf - er - ste - hung, ...

12 13

7 b

Die unbegleiteten Worte des Evangelisten: *und gingen aus den Gräbern nach*... setzen, wie immer in solchen Fällen⁹, die zuvor im Generalbaß gegebene Harmonie fort. Nur zwei Silben (durch [`] markiert) werden auf Durchgangsbzw. Wechseltöne gesungen. Wenn Stockmann schreibt, der Barabbas-Akkord im Rezitativ „Auf das Fest aber hatte der Landpfleger“ werde nicht aufgelöst¹⁰, sondern Bach führe ihn, „um äußerlich der Pflicht zu genügen“ (!) in das ihm zugehörige *e*-Moll, so dürfte diese Ansicht auch hier gelten, da sich beide Stellen im harmonischen Verlauf gleichen. Bei der dialogischen Funktion des Chors in Bachs Passionswerken ist es nicht weiter verwunderlich, daß Dissonanzen innerhalb des Chorsatzes unaufgelöst bleiben¹¹. Es entscheidet immer der harmonische Verlauf, der sich aus dem klanglichen Gesamt ergibt. Ob Bach damit, daß er tonale Musik schrieb, einer äußerlichen Pflicht genüge, ist wenigstens fraglich. In Wirklichkeit ist diese Führung nach *e*-Moll (in unserem Beispiel *g*-Moll) die von Stockmann vermißte Auflösung des vorausgehenden verminderten Septakkords. – Nichts deutet also darauf hin, daß Bach hier (oder jemals sonst) zu einer der Tristan-Harmonik vergleichbaren Klangwelt gelangt sei. Der Vorhalt *ais-b* im Tristan-Motiv bringt zwar ebenfalls eine Spannungsminderung, ist aber harmonischer Natur, die Fortschreitung 7 6 bei Bach melodischer. Der Tristan-Anfang führt auch im weiteren Verlauf zu keiner vollkommenen Konsonanz, Bach bringt vollständige Kadenz. Bei Wagner bringt die

⁹ Belege finden sich zahlreich z. B. im Rezitativ „Petrus aber saß draußen“ in der MP.

¹⁰ BJ 1960, S. 44.

¹¹ Vgl. den auch von Stockmann erwähnten Chorsatz im Duett „So ist mein Jesus nun gefangen“ (MP) sowie die doppelchörig-alternierenden Sätze der Motetten. – Im Rezitativ „Ach Golgatha“ (MP) endet die Singstimme sogar auf dem Leitton g!

Relativierung des Konsonanz-Dissonanz-Gegensatzes eine „Reizharmonik“ mit sich, bei Bach kann davon unter keinen Umständen die Rede sein. Übrigens ist die Harmoniewahl des Barabbas-Akkordes erwähnenswert, nicht der verminderte Septakkord selbst, sondern seine Stellung über *Dis*. Stockmann nennt ihn „frei einsetzend“, der harmonische Verlauf ist folgender:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#). The bass line features figured bass notation: a '6' under the first measure, '4# 7 5' under the second measure, and '6 5' under the third measure. A circled '2' is positioned above the first measure of the treble staff.

Das Entscheidende ergibt sich wiederum aus harmonischer und melodischer Sicht, nämlich 1. der Baßschritt *A-Dis* in seiner melodischen Tritonus-Spannung, 2. seine harmonische Wirkung, indem das *Dis* den erwarteten Dreiklang auf *D* verdrängt, und 3. die melodisch-chromatische Linie *d-cis-c* im Continuo. Wenn Stockmann vom „verminderten Septakkord der siebenten Stufe“ spricht, so kann er das nur, wenn er mit ihm einen harmonischen Verlauf einsetzen läßt, statt ihn in einen ihn umgreifenden harmonischen Zusammenhang einzufügen, der in der Tonart *a*-Moll gründet.

Wenn wir immer wieder harmonische Erscheinungen in einen möglichst engen Zusammenhang zu melodischen rücken, dann aus folgenden Gründen: In der Analyse zeigte sich uns immer deutlicher, daß ein nur-harmonisches Vorgehen zwar in der Lage ist, alles zu benennen, dies aber auf Kosten der jeweiligen kompositorischen Vielseitigkeit oder gar Mehrdeutigkeit. Der Begriff des harmonischen Kontrapunkts, von Chr. Bernhard geprägt, wird dem Bachschen Satzstil weitgehend gerecht. In ihm ist ebenso das Ineinandergreifen vertikaler und horizontaler Satzfactoren ausgesagt wie in dem der übergeordneten Zweistimmigkeit. Beide Begriffe können methodisch helfen.

Hier sei auf eine weitere Eigentümlichkeit hingewiesen, die ebenfalls die Verquickung melodischer und harmonischer Elemente zeigt. Wir meinen die Erniedrigung der siebenten Stufe am Beginn von Dur-Stücken. Bach führt dabei, meist im Diskant, sehr bald in die kleine Septime, was fast immer eine subdominantische Wendung bewirkt. Diese Erscheinung ist häufig genug, um von einer Eigenheit der Bachschen Melodieverfindung zu sprechen. Beispiele bieten u. a. im Wohltemperierten Klavier I die Präludien *Es* und *F*, im Band II die Präludien in *C* und *As*, das Menuett im 1. Brandenburgischen Konzert, das Menuett in der *B*-Dur-Partita, die Arie aus der Matthäus-Passion „Ich will dir mein Herze schenken“, das Präludium *C-Dur* für Orgel BWV 545. – Besonders aufschlußreich ist ein

Vergleich zwischen dem Beginn des Italienischen Konzerts von Bach und seiner Vorlage im *Florilegium primum* von G. Muffat (Notenbeispiel u. a. in Schweitzers Bach-Biographie). Benutzt Muffat das *es''* in Takt 2, um nach *B-Dur* zu modulieren, so setzt Bach nach dem durch das *es''* dominantisch gefärbten *F-Dur* in Takt 4 im Gegenteil neu in *C-Dur* ein, dieses dann durch ein entsprechendes *b''* in Takt 7 erneut dominantisch nach *F-Dur* zurücklenkend.

Weitere Beispiele hierzu – etwa im Wohltemperierten Klavier I das Präludium *A*, im Band II die Präludien *Cis* und *B*, das *Sanctus* der *b-Moll*-Messe, aus der Matthäus-Passion „Ach Golgatha“ und „Sehet, Jesus hat die Hand“ – zeigen ebenfalls diese subdominantische Wendung; aber die erniedrigte Sept als entscheidender Melodieton erscheint hier jeweils in einer Mittel- oder der Baßstimme. Es überzeugt kaum, wollte man hier lediglich von Stimmführung reden, da es sich doch offenbar um die gleiche melodische Erscheinung handelt. Der Bachsche Choralatz belegt hinlänglich die Melodisierung aller Stimmen! Gewiß wäre es verfehlt, in allen Mittelstimmen mehr oder minder „obligate“ Melodik sehen zu wollen (etwa im Falle des *Sanctus*), ebenso verfehlt aber auch, offensichtlich melodische, horizontal zielstrebige Linearität in Mittel- oder Baßstimmen zu einer neutralen, bloß ausfüllenden Stimmführung zu degradieren (etwa im Falle des „Ach Golgatha“). Diese Unterscheidung ist vielmehr eine notwendige methodische Voraussetzung für melodische oder harmonische Analysen bei Bach¹². Diese Unterscheidung gilt es auch bei der harmonischen Deutung der Bachschen Werke für Violine, Violoncello oder Flöte allein in jedem Falle neu zu treffen. Doch wird die harmonische Deutung melodisch resultierender Spitzentöne nur selten Eindeutigkeit erzielen, folglich ebenso selten Gültigkeitsanspruch erheben können. Im Sinne der übergeordneten Zweistimmigkeit wird man ihrem melodischen Gestus besser gerecht. Daß sich aber auch so noch keine eindeutige harmonische Deutung ergeben muß, erhellt daran, daß in den jeweils ersten Takten im 2. Satz der ersten und im 1. Satz der vierten Orgel-Triosonate sich durchaus mehrere Generalbaß-Bezifferungen denken ließen, die Bachscher Harmonik entsprächen. Um so mehr in der Einstimmigkeit, deren melodisches Primat ja auch kaum einer harmonischen Deutung zur Analyse bedarf¹³.

Ein letztes in diesem Zusammenhang, was besonders für das Dissonanzverständnis bei Bach von einiger Wichtigkeit ist. Bach folgt in *Moll*-Sätzen fast ausnahmslos dem sogenannten melodischen *Moll*, d. h. nur bei steigender Melodieführung erhöht er 6. und 7. Stufe. Die vom Grundton aus als Wechselnote gebrauchte 7. Stufe (*Leitton*) wird erhöht, die von der Quinte aus als Wechselnote benutzte 6. Stufe unerhöht belassen (*harmonisches Moll*). Diese linear begründete Stufenbehandlung, die sich auch bei anderen *Barock*meistern findet, gewinnt bei Bach dadurch an Bedeutung, daß

¹² Vgl. hierzu H. Federhofer, a. a. O.

¹³ Vgl. hierzu die genannte Arbeit von C. Dahlhaus (s. Anm. 1) und die dort zitierte Vergleichsliteratur.

er sie auch bei Gleichzeitigkeit aufwärts und abwärts gerichteter Linien beachtet, wodurch sich oft hart dissonierende Querstände ergeben, die andere Meister umgehen. Das Gemeinte wird ersichtlich am Beginn der Arie „Erbarme dich“ aus der Matthäus-Passion:

Zu erwähnten Querständen kommt es besonders auffällig im 2. Satz des 1. Brandenburgischen Konzerts (Takt 9f., entsprechend in den Takten 20f. und 31):

Bei Händel dagegen findet sich in der Ouverture des Concerto grosso op. 6, Nr. 10 folgendes:

Bach hätte zweifellos im Baß *b* und *cis* statt *b* und *c* gesetzt, zumal der Baß hier nicht, wie sonst oft bei Händel, bloße Harmoniestütze ist, sondern lineare Zielstrebigkeit aufweist. In diesen Fällen führt bei Bach abermals eine linear begründete Stimmführung zu einer bemerkenswerten harmonischen Bereicherung.

Ein einzigartiges Beispiel dafür, wie lineare Chromatik einen harmonisch außerordentlich dichten Satz integrieren kann, bieten die letzten fünf Takte der Chromatischen Fantasie. Notenbeispiel 6 verzeichnet von oben nach unten: die Spitzentöne der melismatischen Oberstimme (sekundisch-diatonisch), deren die Harmonie konturierende Haupttöne (chromatisch), die Oberstimme der drei- oder vierstimmigen Füllakorde und deren Unterstimme (beide mit einer einzigen Ausnahme chromatisch), weiter den har-

monischen Stufengang sowie die jeweilige tonartliche Zuordnung, gleichgültig ob kadenzierend realisiert oder nicht. Der Orgelpunkt *D* blieb unberücksichtigt. Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß eine nur-harmonische Analyse dieser Takte ebenso kompliziert wie unvollkommen und unergiebig wäre, während nur von der Wahrnehmung der linearen und vertikalen Dichte aus – Chromatik im einen, Stufenreichtum im anderen Fall – sich die Sinnfülle der Satzarbeit dieser Stelle erschließt.

⑥

d g d g a d g d a d g a d g a g d d

Zur Methodik harmonischer Analysen bei J. S. Bach ergibt sich somit:

1. Die harmonischen Erscheinungen sind grundsätzlich im Zusammenhang mit den gleichzeitig auftretenden melodischen zu sehen. Ein prinzipielles melodisches oder harmonisches Primat besteht nicht. Das ergibt sich aus dem harmonischen Kontrapunkt und der übergeordneten Zweistimmigkeit.
2. Ein bewußtes Abzielen auf harmonische Wirkungen um ihrer selbst willen gibt es bei Bach nicht. Der „Reiz“ bestimmter Harmonien korrespondiert bei ihm immer mit melodischen Spannungen, von inhaltlich-textlichen Beziehungen abgesehen.
3. Die Leittonspannung ist, auch wenn sie dominantisch begründet wird, linear als Sekundschritt zu werten. Andere sekundische Stimmführungen sind daraufhin zu untersuchen, ob sie harmonisch resultieren oder primär lineare Bedeutung haben.
4. Die Häufigkeit des verminderten Septakkords darf nicht dazu führen, in ihn die Mehrdeutigkeit seiner nachbarocken Verwendung hineinzuhören. Die enharmonische Umdeutung hat bei Bach nicht die Aufgabe, tonale Zugehörigkeiten zu verschleiern, sondern steht meist im Dienste leichter Notierung.
5. Es wäre verfehlt, wollte man eindeutig nicht zu bestimmende Harmonien auf Kosten ihrer Vieldeutigkeit, die meist aus dem Zusammenfall melodischer und harmonischer Elemente resultiert, eindeutig festlegen und sie damit um charakteristische musikalische Dimensionen schmälern.