

Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs.

Von Prof. Robert Handke (Pirna).

Will der schaffende Künstler der Wesenheit eines harmonisch-spekulativen Prinzips gerecht werden, so kann das einzige Vorbild für eine derartige Modulationsweise nur die Kunst Joh. Seb. Bachs sein.

Sie allein gibt die Möglichkeit eines weitausgreifenden Modulierens, bei dem man nicht rückblickend auf das Stammmaterial der alten Tonart sich zu stützen braucht, sondern vorwärtsblickend durch tonika-dominantische Umdeutung die alte Tonika in den Bereich der neuen Tonart stellt.

Die einfachste Fassung für tonika-dominantische Umdeutung geben nachstehende Modulationsbeispiele:

C I
F V -7 I

Tonika c e g ist zugleich Oberdominante für f a c, mithin F V⁻⁷ I die bestätigende Kadenz für F-dur.

G I
C V -7 I

G h d ist für C die Oberdominante, dadurch wird mit charakteristischer Septime die Modulation nach C veranlaßt.

Übertragen wir diese einfache Tonartenverknüpfung auf die tonika-dominantische Umdeutung der Molltöne, so ergeben sich folgende Modulationsformeln:

$$\begin{array}{c} c I \\ f V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} - I \qquad \begin{array}{c} g I \\ c V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} I$$

Das tonische Moll wird hier durch ein dominantisches Dur ausgelöst, wie andererseits nach der Wesenheit der Molltonart dem dominantischen Dur ein dominantisches Moll folgen kann.

$$\begin{array}{c} G I \\ c V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} \begin{array}{c} b \\ V \end{array}$$

Diese wenigen Beispiele schon genügen uns, um die Bach'sche Modulationsweise, wie sie uns in der Erfschen Sammlung Bach'scher Choralbearbeitungen entgegentritt, in ihrer Klarheit zu erfassen.

1. Choral 133. Wäre Gott nicht mit uns.

$$\begin{array}{c} g I \\ c V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} I = \begin{array}{c} c I \\ f V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} I$$

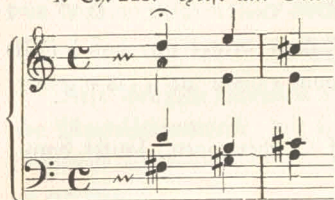
Dem tonischen Moll folgt das dominantische Dur, das kadenzierend nach c hinüberleitet. Wir übertragen jedes Modulationsbeispiel auf C bzw. c, um eine übersichtliche Zusammenstellung der Beispiele zu ermöglichen. Auch beziffern wir zunächst nur Grunddreiklänge.

2. Ch. 139. Wer nur den lieben Gott läßt walten.

$$\begin{array}{c} Fis I \\ h V \end{array} \left| \begin{array}{c} -V \end{array} \right. \begin{array}{c} D III - VI^7 - V_5^6 \end{array} | I$$

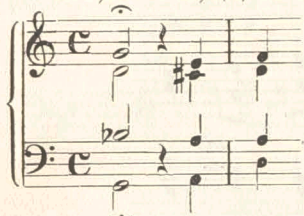
mehrdeutig in dem Bereich der neuen Tonart auftritt und diese durch die Kadenz nur bestätigt zu werden braucht. Ein solches Verfahren gibt Bach Gelegenheit, bei Verknüpfung von Choralzeilen alle Töne ins Treffen zu führen. Die nachfolgenden dreigliedrigen Modulationsbeispiele sollen dies weiter veranschaulichen:

4. Ch. 215. Helfst mir Gotts Güte preisen.



$\overset{\circ}{D} I^6$
 $A IV^6 - V^6 \quad | \quad I = \overset{\circ}{G} IV - V - I$ Mod. C—G.

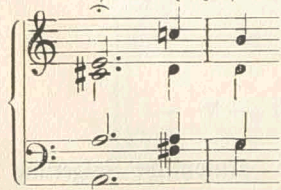
5. Ch. 170. Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde.



$\overset{\circ}{g} I$
 $d IV - V^\# - I = \overset{\circ}{g} IV - V^\# - g$ Mod. c—g.

Da der Dominantakkord, wie Beispiel 4 und 5 zeigen, in Dur und Moll die gleiche harmonische Bewertung erfährt, so steht ihm auch die Lösung nach Dur und Moll offen. Wir lassen in diesem Sinne noch einige Beispiele folgen:

6. Ch. 53. Herzlich tut mich verlangen.



$\overset{\circ}{A} I$
 $D V - (I) = \overset{\circ}{C} I$
 $G V_5^6 - I \quad B V_5^6 - I$ Mod. C—B.

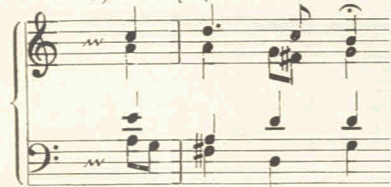
7. Ch. 142. Wer nur den lieben Gott läßt walten.



$$\begin{array}{c} \text{E I} \\ \text{A V} \end{array} - \text{(I)} = \begin{array}{c} \text{C I} \\ \text{F V} \end{array} - \text{(I)} \quad \text{Mod. C-b.}$$

$$d \text{ V}^{\sharp} - \text{I} \qquad \qquad \qquad b \text{ V}^{\flat} - \text{I}$$

8. Ch. 45. Helft mir Gottes Güte preisen.



$$\begin{array}{c} a \text{ I} \\ \text{G II} \end{array} - \text{V}^{\flat} \qquad - \text{I} = \begin{array}{c} \text{C I} \\ \text{B II} \end{array} - \text{V}^{\flat} - \text{I} \quad \text{Mod. c-b.}$$

9. Ch. 170. Ehrste, du Beistand deiner Kreuzgemeinde



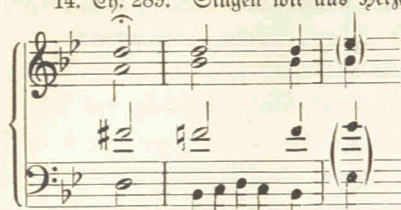
$$\begin{array}{c} a \text{ I} \\ \text{G II} \end{array} - \text{VII}^{\flat} = \begin{array}{c} c \text{ I} \\ \text{B II} \end{array} - \text{VII}^{\flat}$$

$$g \text{ VII}^{\flat} - \text{I}^{\flat} \qquad \qquad \qquad b \text{ VII}^{\flat} - b \text{ I}$$

Man ersieht aus den Beispielen 5 bis 9, wie Bach bei aller Strenge der harmonischen Folgerung sich die künstlerische Freiheit wahrt, um in eine entsprechende harmonische Entwicklung der nächsten Choralzeile hinüberzugelangen, während alte und auch neuere Theoriebücher in ihren Modulationsbeispielen in die neue Tonart sich hinüberzudeuteln suchen und den Schüler im Ungewissen lassen über die Wesenheit von Theorie und Praxis.

Um die Modulationen in der Reihenfolge der transponierten

14. Ch. 289. Singen wir aus Herzensgrund.



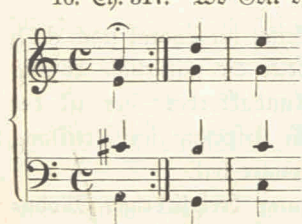
$\begin{matrix} D I \\ g V \end{matrix} - III \quad - I = \begin{matrix} C I \\ f V \\ Des V \end{matrix} - III - I \quad \text{Mod. C-Des.}$

15. Ch. 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid.



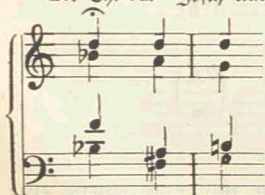
$\begin{matrix} C I \\ a III \end{matrix} - V\# \quad - I \quad \text{Mod. C-a.}$

16. Ch. 317. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.



$\begin{matrix} A I \\ D V \end{matrix} - IV \quad = \begin{matrix} C I \\ F V \\ Es V \end{matrix} - IV - I \quad \text{Mod. C-Es.}$

17. Ch. 74. Jesu, nun sei gepreiset.



$\begin{matrix} B I \\ g III \end{matrix} - V^6 \quad = \begin{matrix} C I \\ a III \end{matrix} - V\# \quad \text{Mod. C-A.}$
 $\begin{matrix} G V^6 \\ A V\# \end{matrix} - I \quad - I$

18. Ch. 204. Freu dich sehr, o meine Seele.

$\begin{matrix} A I \\ d V^\# \end{matrix} - \overbrace{VII^{b6} - VII}^{F V} - I = \begin{matrix} C I \\ f V \end{matrix} - VII \quad \text{Mod. C-As.} \\ \text{As V} - I$

19. Ch. 56. Herzlich tut mich verlangen.

$\begin{matrix} c I \\ a V \end{matrix} - (VI) = \begin{matrix} c I \\ f V \end{matrix} - (VI) \quad \text{Mod. c-Ges.} \\ B V^2 - I^b \quad \text{Ges } V^2 - I^b$

Der Sekundakkord unter Nr. 19 leitet im Choral nach d f h hinüber. Wir haben für unsere Zwecke die natürliche Lösung d f b gewählt. Der Kern des Sekundakkordes hier ist der neapolitanische Sertakkord, der seinen Ursprung im Dreiklang der VI. Stufe der Unterdominantentonart hat.

Die größte harmonische Verengung dreigliedriger Modulationen gibt Bach im nächsten Chorale.

20. Ch. 2. Ach Gott vom Himmel sieh darein.

Zum Zwecke der Erläuterung gehen wir von einem einfachen Beispiele aus. Modulieren wir von D nach Es, so würde uns die Grundtonfolge D g B Es dahin bringen. Bach

scheidet aber g aus, weil 1. die Modulation durch die Kadenz D—g unterbrochen würde und 2. schon die Folge D—B das g-moll als notwendige Bindung kennzeichnet.

In der gleichen Weise verfährt Bach bei Nr. 20 in der Folge d fis a — c es as. g b d ist als gemeinsamer Kadenzbestandteil für beide Akkorde gleichwertig, mithin ist schon durch die Bindung d fis a — c es as (neapolitanisch) das g-moll schon genügend charakterisiert.

Die Formel für Beispiel 20 lautet daher:

$$\begin{array}{c} \text{D I} \\ \text{g V} \end{array} - \left(\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{V} \end{array} \right) - \text{VI}^6 \\ \text{Des V}^6 - \text{I} = \begin{array}{c} \text{C I} \\ \text{f V} \end{array} - \left(\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{b V} \end{array} \right) - \text{VI}^6 \\ \text{Ces V}^6 - \text{I} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{D I} \\ \text{g V} \end{array}} \right\} \begin{array}{l} \text{Mod.} \\ \text{C—Ces.} \end{array}$$

Um die Reihe der dreigliedrigen Modulationen möglichst vollständig zu geben, fügen wir noch eine letzte bei, die uns auf den ersten Blick wohl auch dreigliedrig erscheint, jedoch durch einen harmonisch bedeutsamen Achtelrhythmus viergliedrig wird:

21. Ch. 114. Schwing dich auf zu deinem Gott.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of several measures with notes and rests. A slur is placed over the first two measures of the bass staff.

$$\begin{array}{c} \text{B I} - \text{III}^4_3 \\ \text{a IV}^4_3 - \text{V}^6 - \text{I} \end{array} = \begin{array}{c} \text{C I} - \text{III}^4_3 \\ \text{h IV}^4_3 - \text{V}^6 - \text{I} \end{array} \text{Mod. C—h.}$$

Ordnen wir die auf C bzw. c übertragenen dreigliedrigen Modulationen, so ergibt sich dabei die chromatische Folge von C bis Ces (h).

Ch. 289: C—As—Des.

„ 121: c—As—Des.

„ 199: C—A—d.

„ 318: C—B—Es.

„ 317: c—B—Es.

„ 198: C—H—e.

„ 133: c—C—f.

„ 19: c—Des—Ges.

„ 215: C—D—G.

Ch. 170: c—D—g.

„ 139: C—Des—As.

„ 74: C—E—A.

„ 45: c—F—B.

„ 45: c—F—b.

„ 142: C—F—b.

„ 2: C—Ges—Ces. (Siehe Beispiel 20.)

„ 114: C—h. (Siehe Beispiel 21.)

Wir ersehen aus dieser systematischen Anlage dreigliedriger Modulationen, wie Bach in seiner harmonisch-spekulativen Folgerung alle Möglichkeiten zu erschöpfen weiß.

Sein Modulationsverfahren sichert neben der größten harmonischen Verengung auch die größte Weitung. Die Ausgangstonart steht infolge der tonika-dominantischen Umdeutung sofort im Bereiche der neuen Tonart. Dabei fehlt jegliche kadenzierende Vermittelung, was zur Folge hat, daß den Bachschen Harmoniesatz ein eigenartiges Schweben auszeichnet.

Mit einer unbehinderten Modulationstechnik ist auch die freie lineare Entfaltung der Stimmen verbunden, wie andererseits die freie lineare Entfaltung ein unbegrenztes Modulationsvermögen voraussetzt. In diesem gegenseitigen Sichauslösen pulsiert in der Bachschen Choralbearbeitung das Bestreben, die Polyphonie bei aller figürlichen Behandlung des Tonsatzes in der Homophonie aufgehen zu lassen.

Damit tritt eine Vertiefung des Chorals ein, der wir harmonisch wie linear in einigen Beispielen nachgehen wollen:

Ch. 39, 7. 3. Freuet euch, ihr Christen alle.

Die Worte „Freude, Freude über Freude“ erfahren ihre musikalische Charakteristik durch die linear aufwärtsstrebende Basslinie und aufhellende Harmonik.

Ein Beispiel harmonischer Verengung bietet der Ch. 154, 4. 3. Bach meidet hier die Steifheit der auf Quintintervallen absteigenden Dreiklänge durch deren Umdeutung in Dominantseptakkorde.

FI
BV
Es V⁷ — (I)
As V⁷ — I

In Ch. 301, 3. und 4. 3. „Was Gott tut“, weiß Bach die sequenzartige Folge der Melodie auch in den modulierenden Bässen als Gegenstimme durchzuführen. Dadurch wird zugleich eine rhythmisch geordnete Linierung der Mittelstimmen veranlaßt, so daß alle Stimmen eine ruhige, in sich abgeklärte Melodik aufweisen.

Ch. 161. Schlußzeile zu „An Wasserflüssen Babylon“.

Wir fühlen hier das Bestreben, die Linien aus den Klammern einer breiten Schlußkadenz zu befreien. Die Stimmen strecken gleichsam ihre Arme aus, als wollten sie rufen: „ich wills gern leiden, gern leiden!“

Ch. 316. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

G I
a VII

An die Tonika G, die in der Umdeutung als a VII auftritt, schließt sich eine strenge lineare Behandlung in a-moll an. Aus dieser ist ersichtlich, wie die Linearität auch die harmonische Plastik hebt.

Ein Beispiel einfachster Linienführung zeigt der Ch. 93, 4. Z. „Nun bitten wir den heiligen Geist“.

fis I
A VI — IV — V⁶ — I
D V — I

Ch. 313, Schlußzeile.

Dieser Choral läßt mit seinem fis-moll kaum die freudvoll ausklingende Schlußzeile „in Davids Stadt vor Vielen erkoren“ erwarten. Die Baßstimme basiert im vorausstehenden

Beispiele auf chromatisch aufsteigender Linie, die mit fortlaufenden Modulationen ausgestattet ist. Durch die starke harmonische Entfaltung wird zugleich eine lebhafte figurliche Zeichnung



veranlaßt. Sie gibt in ihrer plastischen Durcharbeitung die rhythmisch bewegliche Ausstrahlung der Schlußzeile.

Ch. 237. Ich dank dir, Gott, für all Wohlthat.

Was sollte aus diesem Choral wesentliches herauspringen, wenn ihm nicht Bach in Einfachheit ein wohlgestaltetes Harmoniebild in die kurzen Zeilen hineinzauberte? Nur vier Töne kommen jeweilig bei der Melodieführung in Betracht, die durch Variierung sich gegenseitig auslösen. Bach gibt jeder dieser Zeilen ein eigenes Modulationsbild und damit auch einen entsprechenden Zeilenschluß. Linienführung und zwingende harmonische Folgerung geben der Zeilenfolge eine fortlaufende Spannung.

Wir lassen die betreffenden Zeilen mit ihren variierenden Modulationen folgen:

8. 3. 9. 3. 10. 3.

Aus allem ergibt sich: Die Liniiierung kann nur durch geordnete Qualitätsatzente zu guter Deklamation führen. Die mit der Liniiierung eng verbundene Harmonik gibt dem Gesamtausdruck der Zeile einen einheitlichen Charakter. Obwohl die Harmonik sich überall dem Stimmungsgehalt der Zeile anpaßt, weiß Bach in seinem ungebundenen Modulationsvermögen jede Zeile harmonisch neu zu ordnen. Die Modulationen werden nicht durch zurückliegende Verwandtschaftsgrade eingengt; immer weiß Bach die Tonika in den Bereich der neuen Tonart zu stellen auf Grund der tonika-dominantischen Umdeutung.

Wie wir aus der systematischen Anlage der auf C übertragenen Modulationen ersehen, fehlen noch die Modulationen C–Cis, C–Dis, C–Eis, C–Fis, C–Gis, C–Ais, C–His. Sie konnten in dem immerhin einfachen harmonischen Rahmen, wie ihn der Choral bietet, nicht in Betracht kommen. Wir holen daher das Fehlende unter strenger Berücksichtigung des Bachschen Modulationsprinzipes nach, wobei wir mit der Modulation von C aus zugleich die Rückmodulation nach C verbinden. Das entfernterliegende Ziel veranlaßt naturgemäß

