

Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs

Von Hermann Keller (Stuttgart)

Es mag merkwürdig erscheinen, daß in der unübersehbar groß gewordenen Literatur über J. S. Bach fast nirgends von seiner Harmonik die Rede ist; nicht nur, daß die großen Biographien ihr kein besonderes Kapitel gewidmet haben, sondern auch, daß mir von den Einzeluntersuchungen über Bachs Kunst nur zwei bekannt geworden sind, die sich mit diesem Thema beschäftigen: eine Dissertation von Max Zulauf „Die Harmonik J. S. Bachs“ (Bern, 1927) und die auszugsweise im Bach-Jahrbuch 1934 abgedruckte Arbeit von Hans Stephan „Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken, ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock“, die, wie schon der Titel sagt, nur ein kleines Teilgebiet der Bachschen Harmonik behandelt. Der Grund für diese scheinbare Vernachlässigung eines so wichtigen Gebietes ist wohl der, daß von allen Elementen der Bachschen Tonsprache seine Harmonik am wenigsten selbständig hervortritt (von einigen wenigen berühmt gewordenen Ausnahmen abgesehen) und er darin am stärksten mit der Tonsprache seiner Zeit verwurzelt erscheint. Wir müssen daher bei dieser Betrachtung von der Harmonik des späten Generalbaßzeitalters ausgehen; dann wird sich freilich zeigen, daß Bach auch hier — nicht nur in den Genieblitzen der Chromatischen Fantasie und ähnlicher Werke — sein Verhältnis zur Tradition ebenso persönlich gestaltet hat wie auf allen anderen Gebieten. Da der Umkreis des zu behandelnden Gebiets weiter gefaßt ist als in den beiden obengenannten Studien, war im Rahmen eines Zeitschriftenaufsatzes eine Knappheit der Darstellung geboten, bisweilen eine statistische Kürze, die der Leser verzeihen möge.

Unter dem Begriff Harmonik sei hier nur die Harmonik im engeren Sinn verstanden, also nicht das, was die Zeit um 1800 an Bach so sehr bewunderte, was Beethoven meinte, wenn er am 15. Januar 1801 an Hoffmeister schrieb: „Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut“; in einem Brief an Breitkopf und Härtel vom 22. April 1801 spricht er von Bach gar als „dem unsterblichen Gotte der Harmonie“. Beethoven versteht wohl unter Harmonie das Zusammenwirken mehrerer selbständiger Stimmen, und ebenso meint es Forkel, wenn er schreibt: „Aus einer solchen Verwebung mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, daß jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann und wirklich erscheint, besteht die Joh. Seb. Bachische Harmonie in allen Werken, die er ungefähr von dem Jahre 1720, oder von seinem 35sten Lebensjahre an, bis an sein Ende fertiggestellt hat. Er übertrifft hierin alle Componisten der Welt.“ Forkel bewundert also Bachs „harmonischen Kontrapunkt“ (wie man ihn besser und richtiger heißen müßte), in dem das reiche Eigenleben der einzelnen Stimmen sich doch einem höheren Gesetze der Harmonie unterstellt. Noch abstrakter und philosophischer



faßte Goethe den Begriff auf, als er von dem Wohltemperierten Klavier, das ihm der Organist und Bürgermeister Schütz von Berka vorspielte, den Begriff bekam, „als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte“. Wenn Liszt ein paar Jahrzehnte später bei einem Vergleich von Bach und Händel den Ausspruch tat, „man sehne sich von den Dreiklängen Händels bald nach den kostbaren Spezereien der Dissonanzen Bachs“, so meinte er damit wohl die harmonischen Vorgänge selbst, es bleibt aber ungewiß, ob er mehr an Kühnheiten der Stimmführung oder an selbständige dissonante Harmonien gedacht hat.

In der großen Mehrzahl seiner Werke finden wir bei Bach keine kühne oder gar revolutionäre Harmonik, vielmehr steht er fest auf dem Boden der Tradition des Generalbaßzeitalters, das mit ihm zu Ende ging. Als es um 1600 begann, als sich die Technik des Basso continuo mit einer geradezu unglaublichen Schnelligkeit einführte und durchsetzte, da bedeutete das eine Umwertung aller Werte: einerseits einen tiefen Absturz der Musik von den Höhen der klassischen Chorpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts — mit einem Male war das Komponieren leicht gemacht —, andererseits aber gab es einen mächtigen Ruck vorwärts in der Richtung einer Emanzipation der Harmonie von den Fesseln der Stimmführung. Die ungeheure, leichte und oft seichte Produktion des 17. Jahrhunderts ist darauf zurückzuführen: Es war nicht schwer, über einem durchgezogenen Baß eine Melodie zu erfinden und sie durch Dreiklänge zu stützen. Zu den Dreiklängen mit ihren Umkehrungen traten gegen Ende des 17. Jahrhunderts die leitereigenen Septakkorde mit ihren Umkehrungen, und damit ist der Vorrat an selbständigen Harmonien gegeben, mit dem die Musik um 1700 auskommt. Ein gutes, jedermann gegenwärtiges Beispiel dafür bieten die Triosonaten von Corelli. In der Verbindung dieser leitereigenen Dreiklänge und Septakkorde mit ihren Umkehrungen mußte jeder Musiker geübt sein, er mußte sie beherrschen wie das kleine Einmaleins, und aus diesem Grund schrieb Bach für seine Thomaner die bekannten Sequenzketten über bezifferten Bässen auf, in denen diese Verbindungen geübt werden mußten (Spitta II, S. 942 ff., Keller, Schule des Generalbaßspiels Nr. 18—31):

Beispiel 1:

The image displays three staves of musical notation, each representing a different sequence of chords in bass clef. The notes are quarter notes, and the numbers below them indicate the fingerings or positions for the left hand. The first staff shows a sequence of six chords: 6, 7, 7, 7, 7, 7. The second staff shows a sequence of nine chords: 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. The third staff shows a sequence of six chords: 6, 6/5, 6/5, 6/5, 6/5, 6/5. Each chord is represented by a note with a number below it, indicating its position in the bass line.

Sie sind heute noch jedem Studierenden zu empfehlen, der rasch Gewandtheit im Generalbaßspiel bekommen will; zugleich lernt der Schüler auf diese Weise spielend das Gerüst der Generalbaßharmonie kennen.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erweitert sich dieser noch recht enge Kreis durch Zutritt der Zwischendominanten zu den einzelnen Stufen und durch einige alterierte Akkorde, besonders den sogenannten neapolitanischen Sextakkord und den verminderten Septakkord. Die Dominante zur fünften Stufe, die sogenannte Wechseldominante, war schon länger im Gebrauch, sie findet sich schon bei Hasler; die bei den Wiener Klassikern so häufigen Dominanten zur 2. und 4. Stufe, in geringerem Maß auch die zur 3. und 6. Stufe finden von Vivaldi ab immer mehr Eingang. Jedermann kennt die monumentale Wirkung des Plagalschlusses am Schluß großer Chorsätze bei Händel (Halleluja aus dem „Messias“), bei denen die Subdominante durch ihre Dominante eingeleitet wird. Bach bedient sich in Chören dieses Mittels nie, aber zum mindesten in einem Fall verwendet er die Zwischendominanten so großartig und eindrucklich wie keiner vor und neben ihm: in der *F*-dur-Toccatà für Orgel, in der sogar der neapolitanische Sextakkord mit seiner eigenen Dominante als Sekundakkord auftritt,

Beispiel 2:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Ped.' and the second system is marked 'Ped.' with a fermata over the final chord. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

eine Stelle, bei der Mendelssohn ausrief: „Die Modulation am Schluß klingt, als sollte die Kirche einstürzen! Das war ein furchtbarer Kantor!“ Auch den Plagalschluß verwendet Bach zuweilen, einmal (nur einmal!) mit einer ganz außerordentlichen Wirkung, in der *d*-moll-Toccatà für Orgel:

Beispiel 3:

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Eine entschiedene Betonung der Unterdominante kurz vor Schluß war wohl in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts üblich gewesen und findet sich auch in manchen Jugendwerken Bachs, z. B. in der Orgelfuge *a*-moll (Pet. III, 9); wie ganz anders aber wirkt sie hier, wo nach der Leidenschaftlichkeit und Zerrissenheit der vorangegangenen Passagen diese breiten Quadern mit einer überdimensionalen Größe und Objektivität das ganze Werk abschließen!

Im gleichen Werk ist auch der verminderte Septakkord — vielleicht zum ersten Mal in der Musikgeschichte — als Dissonanz von elementarer Gewalt behandelt, breit hingelagert am Anfang über dem Orgelpunkt der Tonika, stürmisch in den vier Takten, in denen beide Hände in gebrochenen Harmonien sich auf ihm austoben. Ähnlich stark ist seine Wirkung am Schluß des *f*-moll-Präludiums für Orgel (Pet. II, 5) und in dem jähen Abbruch am Schluß des *b*-moll-Präludiums W. Kl. I, noch stärker — und wohl unüberbietbar — in dem Aufschrei „Barrabam!“ in der Matthäus-Passion, eine Stelle, die niemand vergessen kann, der sie einmal gehört hat.

Auch der neapolitanische Sextakkord, bei A. Scarlatti und seiner Schule nicht mehr als eine reizvolle Schärfung der Melodie, tritt bei Bach wohl zum ersten Male mit monumentaler Wirkung auf; am stärksten am Schluß der Passacaglia *c*-moll, vorher schon einmal in dem Orgelpräludium *g*-moll (Pet. III, 5).

Dieses Beispiele wurden nicht nur ihrer außerordentlichen Wirkung und Bedeutung wegen angeführt, sondern auch wegen ihrer Seltenheit. So wie Bach nur eine Passacaglia, nur eine Chaconne, nur ein großes Variationenwerk geschrieben hat (die Goldberg-Variationen), so möchte man meinen, habe es ihm auch genügt, an einigen wenigen Beispielen weithin sichtbar ein paar große harmonische Elementarwirkungen hinzustellen, auf die er später nicht mehr zurückgegriffen hat.

Ebenso merkwürdig ist es, daß er von den Möglichkeiten, die ihm die gleichschwebende Temperatur bot, nur im Wohltemperierten Klavier Gebrauch gemacht hat. Ja, auch im Wohltemperierten Klavier sind mehrere Stücke in hohen Tonarten ursprünglich in einfacheren komponiert und erst zur Aufnahme in das Sammelwerk in die fehlenden Tonarten umgesetzt worden. Außerhalb dieser zweimal 24 Präludien und Fugen benutzt er die hohen Tonarten kein einziges Mal, nicht einmal *As*-dur, auch *Des*-dur, *b*-moll, *Ges*- oder *Fis*-dur, *gis*-moll nie, *H*-dur nur einmal in einem Trio zu einem Passepied, *es*-moll einmal in einem Trio zu einem Menuett. Das Neuland, das hier den Komponisten gezeigt wurde, haben sie nur zögernd in Besitz genommen: Der kühnste Harmoniker des 18. Jahrhunderts war Phil. Em. Bach (wofür schon der Mittelsatz der ersten seiner „Preußischen Sonaten“ [1742] als Beispiel dienen kann); aber erst im Tristan sind die letzten Konsequenzen der unbegrenzten Verwandlungs- und Umdeutungsfähigkeit der zwölf Töne gezogen worden.

Ebenso falsch wäre es andererseits, Bach als konservativen Harmoniker zu bezeichnen. Das zeigt sich ganz deutlich an seinem Verhältnis zu den

Kirchentonarten. Diese waren im Laufe des 17. Jahrhunderts durch Dur und Moll immer mehr zurückgedrängt worden und zu Bachs Zeit am Aussterben; nur in einigen alten Choralmelodien, die sich einer modernen Harmonisierung widersetzen, hielten sie sich noch. Wo Bach gezwungen war, solche Melodien zu harmonisieren, ist von einer Pietät gegen die Kirchentöne, die ihm Forkel und Spitta zuschreiben, keine Rede: Der Orgelsatz zum „Te Deum“ (Pet. VI, 26) zeugt davon, noch mehr der Schlußchoral von Kantate 38 „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, der mit dem Akkord *d—e—gis—b* beginnt!

Noch auf einem anderen, kleinen aber aufschlußreichen Gebiet ist Bachs Verhältnis zur Tradition interessant: Ich meine den Gebrauch, Kompositionen in Moll der größeren Konsonanz wegen in Dur zu schließen. Das hatte seinen guten Sinn im 15. und 16. Jahrhundert; als man aber allmählich lernte, Dur und Moll als zwei gleichberechtigte, gegensätzliche Tongeschlechter zu empfinden, da war eine Auflösung von Moll und Dur nicht mehr selbstverständlich (und darum ohne eigenen Ausdruckswert), sondern sie mußte motiviert sein und bildete dann ein starkes neues Ausdrucksmittel. Man denke an Mozarts *d*-moll-Phantasie, an die 5. und 9. Sinfonie Beethovens und viele andere Beispiele der Klassik und Romantik. Ein derartiger Umschlag der Stimmung findet sich bei Bach, dessen Musik „musique d'une teneur“ ist, noch nicht. Er schließt sich aber dem alten Brauch da an, wo Bewahrung der Tradition oberstes Gesetz war, also in der Kirchenmusik und weiterhin in der Orgelmusik. Ebenso traditionsgebunden ist er in den Werken lehrhaften Charakters wie den Inventionen und der „Kunst der Fuge“, deren Moll-Sätze sämtlich in Dur schließen, ebenso im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, wo nur die *gis*-moll-Fuge in Moll endet. Dagegen schließen die Schemelli-Lieder, die ja für den Hausgebrauch gesetzt sind, alle in Moll, wenn sie in Moll stehen, und ebenso ist es bei der großen Mehrzahl der weltlichen Werke, besonders bei den Suiten, bei den Arien aus Kantaten, die ihrem Stil nach ja auch durchaus den weltlichen Typ darstellen. Natürlich ist diese Unterscheidung nur stichhaltig bei Werken, die im Autograph erhalten sind; Schüler und Kollegen, die sich Werke abschrieben, verfuhrten mit der Dur-Auflösung am Schluß oft nach ihrem Belieben, so daß z. B. bei der *g*-moll-Phantasie für Orgel und bei der Chromatischen Phantasie für Klavier, deren Autographe nicht erhalten sind, nicht einmal mehr festgestellt werden kann, ob Bach sie in Dur oder Moll schließen wollte. Nur so viel ist sicher, daß der heutige Spieler dieser Frage eine ganz andere Bedeutung zulegt als ein Musiker zur Zeit Bachs: Er faßt den Moll-Schluß als trotzige Behauptung, den Dur-Schluß als eine innere Lösung der Dissonanzen der Phantasie auf — beides wäre einem Spieler zu Bachs Zeit fremd gewesen.

Weiterhin soll Bachs Verhältnis zu der Forderung der Einheit der Tonalität betrachtet werden. Bei mehrsätzigen instrumentalen Werken wird diese Forderung stets erfüllt, aber nicht immer in Kantaten und Oratorien. Von insgesamt 223 Kantaten jeder Art endigen nur 160 in der Tonart des

ersten Satzes; von den übrigen schließen 20 in der Parallele zur Tonika, 20 in der Parallele zur Unterdominante, 20 in der Ober- und Unterdominante; in einem Fall (Kantate 104) hört Bach sogar einen Ton höher auf als begonnen(!), in Kantate 149 einen Ton tiefer, in der Bauernkantate eine kleine Terz tiefer! Die Einheit der Tonalität ist unter den großen Werken im Magnificat gewahrt, ebenso in der Trauerode, sogar in der *b*-moll-Messe, wenn man eine Doppeltonalität von *b*-moll und *D*-dur annimmt, auf die alle 25 Sätze der Messe bezogen werden können, dagegen nicht mehr in den Passionen, wo Bach dem dramatischen Geschehen zuliebe auf diese Einheit verzichtet. Es wäre reizvoll, würde aber vom Thema zu weit abführen, der Tonartenwahl (ich sage absichtlich nicht -symbolik) in den Passionen nachzugehen: wie die aktive Leidenschaftlichkeit die Kreuztonarten bevorzugt, aber da, wo von Trauer, Sterben, Grab die Rede ist, in Be-Tonarten musiziert wird.

Fragen wir nun nach dem Umkreis der nächstverwandten Tonarten, in dem sich Bach bewegt, so ist dieser so eng wie bei allen Komponisten seiner Zeit, am engsten in Suiten. In den insgesamt 36 Suitenwerken Bachs stehen alle Sätze in der Tonika mit alleiniger Ausnahme der Trios, bei denen meist das Tongeschlecht vertauscht wird; nur in zwei Fällen — in der 4. Englischen Suite und in der Französischen Oüvertüre — steht das Trio in der Paralleltonart. Scharf abgehoben dagegen sind die Sonaten und Konzerte. Da stehen die langsamen Mittelsätze nach italienischem Brauch stets in der Paralleltonart; nur zweimal unter 48 Fällen — in der 4. Orgelsonate und in der Violinsonate *f*-moll — steht der langsame Satz in der Oberdominante, zweimal — in der Solosonate für Violine in *C*-dur und in dem Klavierkonzert *d*-moll — in der Unterdominante. Daß die vier Sätze des Pastorales für Orgel mit ihrer Tonartenfolge *F*-dur—*C*-dur—*c*-moll—*F*-dur von Bach für den zusammenhängenden Vortrag gedacht waren, ist nach dem hier Dargelegten unwahrscheinlich (vielleicht sollten sie, ähnlich wie die Einlagen zum Magnificat, während eines weihnachtlichen Gottesdienstes einzeln gespielt werden?). Den Umkreis verwandter Tonarten in den Kantaten hat Stephan in seiner eingangs erwähnten Studie untersucht und dabei manche reizvolle Symmetrie festgestellt.

Was die Tonartenabfolge innerhalb eines Satzes oder einer Arie betrifft, so hält sich Bach dabei fast stets an das zu seiner Zeit übliche Schema, das ihm genügt. Bei den aus zwei zu repetierenden Teilen bestehenden Sätzen einer Suite schließt der erste Teil, wenn er in Dur steht, ausnahmslos auf der Dominante, wenn in Moll, in etwa zwei Drittel aller Fälle ebenfalls, bei einem Drittel in der Paralleltonart (nur Musetten bleiben natürlich in der Tonika). Bei einer dreiteiligen Arie moduliert der erste Teil nicht, weil er ja nach dem Mittelteil ohne Veränderung wiederholt wird, der Mittelteil steht in einer der nächstverwandten Tonarten. In einer Form, in der alles auf eine reichverzierte Melodie ankam, brauchte die Harmonie nur den Untergrund zu bilden, auf dem sich diese Künste entfalten konnten. Auch die Konzertform, derer sich Bach auch in einigen großen Präludien be-

dient, hat eine fast stereotype Tonartenfolge: Das Hauptthema durchläuft, von Zwischensätzen, die vermitteln, unterbrochen, den Tonartenkreis T—D—S—T oder statt D und S über eine andere nahe verwandte Tonart. Auch die Fugen, über deren Modulationsplan schon so viel geschrieben worden ist, haben eigentlich nur das gemeinsam, daß sie aus der Tonika in die Oberdominante oder (in Moll) häufig die Tonikaparallele hinaus und über die Unterdominante oder ihre Parallele zurück in die Haupttonart geführt werden. Auch hier stellt die Harmonie das passive, beharrnde Element dar, das den handelnden Stimmen lediglich als Folie dient. Immer aber macht die Tonartenfolge den Eindruck einer zwingenden Logik; nur einigen Jugendwerken sieht man ihre frühe Entstehung auch daran an, daß eine Fuge zeitweilig in die zweite Unterdominante moduliert wie in der *g*-moll-Toccatà für Klavier, oder in die zweite Oberdominante, wie die erste Fuge der *fis*-moll-Toccatà; die schon erwähnte Jugendfuge für Orgel in *a*-moll (Pet. III, 9) verirrt sich einmal sogar nach *c*-moll! Diese Ausweichungen sind vielleicht ungeschickt, aber doch logisch; in allen mir bekannten Werken Bachs habe ich nur einen Fall gefunden, dessen Logik mir trotz aller Bemühung nicht einleuchten will: Im Präludium einer Lautensuite in *Es*-dur (BG XLV, S. 142) heißen die drei Takte vor der Fermate so:

Beispiel 4:



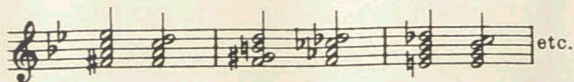
Man erwartet nach dem *as*-moll-Dreiklang aber nicht den Sekundakkord *es-f-a-c*, sondern *as-b-d-f*! Dieser gewaltsame Ruck nach der zweiten Dominante kann allein schon die Echtheit dieses Stücks als fraglich erscheinen lassen.

Auch die kurz vor dem Schluß die Bewegung abbrechenden Fermaten wie die soeben gezeigte sind für Bach charakteristisch. Man kann sie als eine Vergeistigung der dem Sänger kurz vor dem Schluß einer Arie gestatteten Kadenz auffassen. Während aber die Kadenz des Sängers (und später des Instrumentalisten in den Konzerten der Wiener Klassik) auf dem Quartsextakkord stehen und in den Dominantseptakkord einmünden, bevorzugt Bach das geistreichere Verfahren, kurz vor Schluß die Bewegung auf einem dissonanten Akkord zu stauen, ehe sie nach einer Spannungspause in die Schlußkadenz abfließt. Am häufigsten verwendet Bach dabei den Sekundakkord der Dominante, mit seinem Zwang der Fortschreitung im Baß, so in der *a*-moll-Fuge W. Kl. I, in den Präludien *Es*-dur, *As*-dur und *B*-dur

in W. Kl. II; bisweilen steht an dieser Stelle der verminderte Septakkord (Präludium *b*-moll W. Kl. I) oder der neapolitanische Sextakkord (Passacaglia *c*-moll). Wieviel größer ist hier die harmonische Spannung als vor den Plagalschlüssen in den Oratorien Händels!

Was Bachs Verhältnis zur Chromatik betrifft, so ist er darin auch zunächst nach seiner geschichtlichen Stellung zu begreifen. Die kühnen chromatischen Experimente von Gesualdo und Vicentino wurden bald aufgegeben und vergessen; im Verlauf des 17. Jahrhunderts ist die Chromatik vor allem eine Angelegenheit der Melodie und greift wenig in das harmonische Gefüge ein. Nach 1700 sorgen die Zwischendominanten für eine allmählich stärker werdende harmonische Bedeutung chromatischer Schritte: In *C*-dur ist dann *cis* die Terz der Zwischendominante zur 2. Stufe, *dis* zur 3. Stufe, *gis* zur 6. Stufe; *fis* und *b* waren schon früher harmonisch legitimiert. Der häufigste Fall bei Bach ist der chromatisch das Tetrachord von Oktave zur Quinte abwärts ausfüllende Gang, also in *f*-moll: *f—e—es—d—des—c* (Lamento aus dem Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders, Kantate 12 „Weinen, Klagen“, *Crucifixus* der *b*-moll-Messe, Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“, Doppelfuge für Klavier *a*-moll, Fuge *d*-moll W. Kl. II), seltener ist der chromatische Abstieg von der Quinte zum Grundton (Musikalisches Opfer), noch seltener eine aufsteigende Chromatik (Fuge der Chromatischen Fantasie, Doppelfuge aus Kantate 131, die „Turbae“ der Passionen). Am Schluß der *G*-dur-Fantasie für Orgel schreitet das Pedal eine volle Oktave chromatisch abwärts, dabei entspricht jedem Baßschritt eine kühne, auf *G*-dur zu beziehende Harmonie; wenn aber am Schluß des *d*-moll-Präludiums (W. Kl. I) verminderte Dreiklänge chromatisch abwärts geführt werden, so haben sie (entgegen allen Versuchen, die gemacht worden sind, sie funktionell zu deuten) keine selbständige harmonische Bedeutung, sondern stellen lediglich eine auskomponierte chromatische Tonleiter dar. Ebenso ist es mit der großen, durch alle Halbtöne der Oktave abwärts geführten Sequenz im Präludium *g*-moll für Orgel (Pet. III, 5),

Beispiel 5:



bei der man sich über Bedeutung und Schreibweise der einzelnen Akkorde ebensowenig den Kopf zu zerbrechen braucht wie in dem oben angeführten Beispiel: die Tonalität ist vorübergehend aufgehoben, und erst mit dem *D* im Baß wird wieder der feste Boden von *g*-moll erreicht. (Eine ähnlich angelegte, den ganzen Quintenzirkel durchschweifende Einschlebung in einer einzelstehenden Fuge in *d*-moll, BG XXXVI, S. 104, ist wahrscheinlich unecht).

Was in dem Orgelpräludium in *g*-moll nur schematisch verwirklicht ist, so daß dieses interessante Stück doch immer unbefriedigend bleiben muß, das

hat seine letzte Vergeistigung am Schluß der Chromatischen Fantasie erfahren, wo zwölf verminderte Septakkorde über dem Orgelpunkt *D* langsam chromatisch absinken und in die Schlußkadenz führen.

Wie schon eingangs betont, soll auf die Einwirkung der melodischen Dissonanzen, besonders der Vorhalte in ihrem Zusammentreffen mit Durchgängen und Wechselnoten auf die Harmonik hier nicht eingegangen werden. Lediglich so viel sei gesagt, daß durch dieses Zusammentreffen bisweilen eine Mehrdeutigkeit der Harmonie entsteht, für die ein ebenso einfaches wie frappantes Beispiel angeführt sei: Die Musette in der 3. Englischen Suite, in der Takt 9–12 auf der Dominante schließt, ehe die Tonika wieder eintritt:

Beispiel 6:

The image shows a musical score for a piece in G major. The treble clef staff contains a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and then descending chromatically. The bass clef staff contains a harmonic line with chords and single notes, primarily on the dominant G. Below the bass staff, a horizontal line is marked with 'S' and 'D' to indicate the dominant and tonic positions.

Wer diese Stelle nur liest, ohne sie innerlich zu hören, wird geneigt sein, das *c* als Nebennote zu *b* aufzufassen, statt *b* als Vorhalt zu *c*! Nicht selten kommt es auf diese Weise zu einer doppeldeutigen Harmonik, die den sie durchströmenden Stimmen mehr Freiheit der Bewegung gibt, als die funktionell stärker gebundene Harmonik der Wiener Klassiker. Hierin beruht einer der Hauptunterschiede zwischen dem Eindruck, den ein fugierter Satz von Mozart im Gegensatz zu einem von Bach auf uns macht.

Wenn bis hierher Bachs Verhältnis zur Tradition vor allem in den Vordergrund gestellt worden ist, so darf doch nicht übersehen werden, daß Bach auch im Harmonischen seine Sturm-und-Drang-Jahre durchgemacht und überwunden hat. Das frappanteste Beispiel dafür sind jene Harmonisierungen von Gemeindechorälen, die er als junger Organist in Arnstadt gewagt hat und die ihm mit Recht den bekannten Verweis des Gräflisch-Schwarzburgischen Consistoriums eingetragen haben: „... halthens Ihm vor, daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet daß die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins Künfftige, wenn er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolle, selbigen auch ausszuhalten, und nicht zu geschwinde auf etwas andres zu fallen, oder wie er bissher im brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spiehlen.“ Man darf billigerweise die musikalische Sachkenntnis der Behörde bewundern, die ihre Beschwerden musiktheoretisch so genau zu spezifizieren wußte. Was nun Bach betrifft, so besitzen wir einige dieser Choralharmonisierungen, bei denen wir feststellen müssen, daß die Klagen über ein allzu ausschweifendes Choralspiel nicht übertrieben

waren. In dem Choralsatz zu „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (Pet. IX, neue Ausgabe, S. 45) finden wir alle Vorwürfe des Consistoriums bestätigt:

Beispiel 7:

Musical notation for Beispiel 7, showing a piano accompaniment with dissonant chords and chromatic lines in both hands.

Dissonierende Akkorde statt Dreiklänge, Abspringen von Dissonanzen, Trugschlüsse; und wenn die 6. Zeile des Lieds gar so begleitet wurde:

Beispiel 8:

Musical notation for Beispiel 8, showing a piano accompaniment with a chromatic scale in the right hand and dissonant chords in the left hand.

also fast ausschließlich mit verminderten Septakkorden (!), dann versteht man, daß die Gemeinde darüber „confundiret worden“, es würde jeder Gemeinde heute ebenso gehen! Es muß schon ein gewaltiger Kraftüberschuß gewesen sein, der den kaum zwanzigjährigen Organisten zu derartigen genialischen Exzentritäten verleitete, für die es weder bei den Zeitgenossen, noch bei Bach selbst ein Gegenbeispiel gibt! Es finden sich in Jugendwerken Bachs noch Nachklänge davon, bevor dieser gärende Most zu einem klaren Wein wird: im „Adagissimo“ der *d*-moll-Toccatà für Klavier, wo Bach mit einer wahren Unersättlichkeit des Gefühls durch die Tonarten schweift, oder im Grave-Schluß des Adagios der *C*-dur-Toccatà für Orgel (Pet. III, 8), dessen frei einsetzender vierfacher Vorhalt über der Terz der Tonika

Beispiel 9:

Musical notation for Beispiel 9, showing a piano accompaniment with a chromatic scale in the right hand and dissonant chords in the left hand, marked (Grave). The notation includes a fermata over the final chord and the text "etc." to the right.

eine frappante Ähnlichkeit mit der schneidenden Dissonanz aufweist, mit der Beethoven in der 9. Sinfonie das Finale einleitet:

Beispiel 10:



Mehr und mehr aber treten solche Kühnheiten zurück, werden seltener und finden sich in den Werken der Reifezeit kaum mehr (außer in den Fällen enharmonischer Verwechslung, von denen weiter unten die Rede sein wird). Immer mehr bündigt Bach seine Harmonik, sie gehört nunmehr zu den Fundamenten seiner Musik, aber es sind Fundamente, die kaum aus dem Boden herausragen. So findet sich z. B. im ganzen Wohltemperierten Klavier kein einziger Fall einer der festgezogenen Regeln überschreitenden Harmonik. Nur auf einem Gebiet gab er sich freier: im Rezitativ, das Marpurg „die fantastische oder recitativische Schreibart“ nennt. Hier, wo der Baß nicht durchgezogen ist, sondern sich auf Stütztöne beschränkt, wo alles auf den Ausdruck ankam, konnte und mußte sich auch die Harmonie freier entfalten. Man kann daher von dem deklamatorischen Stil der Bachschen Rezitative, über den schon so viel geschrieben worden ist, nicht sprechen, wenn man nicht gleichzeitig die harmonischen Unterlagen in Betracht zieht, die für den musikalischen Ausdruck, den Bach den Worten geben wollte, ebenso wichtig sind wie die melodische und rhythmische Führung der Singstimme.

Eine Erörterung dieser Frage würde eine gesonderte Abhandlung erfordern. Daher sei hier nur soviel gesagt: Wo Bach lediglich berichtet, bleibt er, melodisch wie harmonisch, in der Diatonik; wo der Bericht gefühlsbetont wird, treten in entsprechendem Grade übermäßige und verminderte Intervalle und Sprünge an die Stelle der ruhigen melodischen Führung. Verhältnismäßig häufig werden deklamatorische Höhepunkte, wenn der Affekt negativ ist, mit verminderten Septakkorden unterlegt; allein die Matthäus-Passion bietet dafür so viele Beispiele, daß es nicht nötig ist, einige davon hierher zu setzen. Modulationen nach entfernteren Tonarten werden meist nicht gewaltsam, sondern allmählich mit Benutzung von Zwischenstufen ausgeführt (zwei auffallende Gegenbeispiele siehe unten). Der Grad der Dissonanz hängt ganz vom Affekt ab: In Rezitativen, in denen von Sünde, Tod, Verzweiflung die Rede ist, häufen sich bisweilen die dissonantesten Harmonien. Dem Satzbau folgt Bach mit der größten Sorgfalt auch im Harmonischen: Erst am Ende eines Satzes oder Satzteils steht eine normale, in einen Dreiklang in der Grundstellung sich auflösende Kadenz. Bei der

Modulation spielt auch der Charakter der Tonarten eine Rolle. Hierfür bietet besonders die Matthäus-Passion einige bekannte, schöne Beispiele: so, wenn im ersten Rezitativ nach dem Eingangschor das milde *G*-dur des Evangelienberichts am Schlusse bei „daß er gekreuziget werde“ mit chromatisch aufsteigenden Schritten im Baß nach der Passionstonart *b*-moll geführt wird, oder wenn im Rezitativ Nr. 15 auf die Worte „Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den Zwölfen“, wo die Szene von der Straße in die Dämmerung des Hauses verlegt wird, sofort die Harmonik in *Be*-Tonarten wechselt und bis zur Abendmahlsszene darin bleibt, oder wenn (in Nr. 32) der Verrat des Judas vom Herrn seinen Jüngern in hohen, der Bachschen Zeit als gräßlich empfundenen Kreuztonarten (*gis*-moll) mitgeteilt wird (siehe Matthesons Tonartencharakteristik).

Diese Betrachtungen führen uns von selbst zu den Fällen, in denen Bach nicht nur von der Chromatik, sondern auch von der Enharmonik Gebrauch macht. Es sind nur wenige, aber ungemein charakteristische Stellen sowohl in den Instrumental- wie in den Vokalwerken. Unter den Instrumentalwerken seien besonders die folgenden vier genannt:

- Das Kleine harmonische Labyrinth (für Orgel oder Klavier)
- Die *g*-moll-Fantasie für Orgel
- Die Chromatische Fantasie für Klavier
- Die Sarabande aus der 3. Englischen Suite.

Eine enharmonische Umdeutung konnte — faktisch und ideell — erst nach Einführung und unter der Voraussetzung der gleichschwebenden Temperatur ausgeführt werden, d. h. der umzudeutende Ton durfte nicht, wenn auch noch so geringfügig, bei der Umdeutung in seiner Höhe verändert werden, und der Musiker mußte bereit sein, in seinem inneren Ohr die Umdeutung wirklich zu vollziehen. Daher finden wir „harmonische Labyrinth“, die musikalischen Irrgärten des Barocks, erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch Beethoven hat in einem Jugendwerk, den beiden Präludien durch alle Tonarten op. 39, ein harmonisches Labyrinth entworfen, er führt uns aber ohne Überraschung im Quintenzirkel durch die Tonarten, während Bachs *Introitus* uns ruckweise hineinführt; im *Centrum* (Fugato in *c*-moll) angelangt befinden wir uns schon wieder nahe am Ausgang, und auch beim *Exitus* legen wir noch einmal einen Irrweg zurück, ehe uns endgültig wieder die klare Luft der *C*-dur-Harmonie umfängt. Das kleine, in seiner Echtheit wohl zu Unrecht angezweifelte Stück kann als Studie zu den beiden berühmten Fantasien angesehen werden, bei denen, wie im „Labyrinth“, als Hauptmittel zur Umdeutung der verwandlungsfähige verminderte Septakkord verwandt wird, jener später bis zum Überdruß abgebrauchte Akkord, der damals noch neu und dessen Umdeutungsmöglichkeiten etwas fast Unerhörtes waren. Durch solche Umdeutungen wirft Bach die Harmonie in der *g*-moll-Fantasie in Takt 14 von *d*-moll nach *b*-moll, in Takt 20 von *g*-moll nach *es*-moll herum; in Takt 31 beginnt die gewaltige Sequenz, in der die Bässe diatonisch abwärts, die Oberstimmen

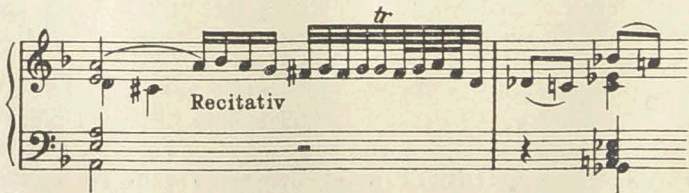
chromatisch aufwärts geführt sind, so daß Bach räumlich und harmonisch an die Grenzen unseres Tonsystems gelangt (verminderter Septakkord als Dominante von *as*-moll), um von da durch enharmonische Umdeutung nach *e*-moll (!) und durch eine zweite von *e*-moll nach *g*-moll den Weg zurück zu nehmen! Eine der Handschriften der Fantasie (die Urschrift ist bekanntlich nicht erhalten) hat in Takt 15 auf das dritte Viertel statt *d*² ein *e*² — so daß hier eine noch kühnere Umdeutung (von *b-e-gis* nach *b-e-as*) vorliegen würde —, jedoch hat keine der gedruckten Ausgaben diese Version akzeptiert. Gleichfalls unsicher ist, ob in Takt 44 im zweiten Achtel nach Griepenkerl *c* oder nach BG *cis* zu lesen ist? Das erstere ist stärker, das zweite wahrscheinlicher:

Beispiel 11:



Was die Chromatische Phantasie und Fuge betrifft, so bleibt die Fuge trotz der chromatischen Schritte des Themas streng tonal, sie steht aber insofern einzig unter allen Fugen Bachs da, als mehrmals innerhalb des Themas moduliert wird: So beginnt der Baßeinsatz in Takt 76 in *d*-moll, führt aber über *a*-moll und *e*-moll nach *b*-moll, in welcher Tonart das Thema endet, was unter allen Fugen Bachs ohne Beispiel sein dürfte; was in der Jugendfuge *a*-moll Ungeschicklichkeit war — die Ausweichung in die Tonart der kleinen Terz —, ist hier eine souverän gehandhabte Kühnheit. Natürlich bedeutet trotz dieser Freiheiten die Fuge die Bändigung der in der Phantasie entfesselten Gewalten. Aber auch in der Phantasie heben die chromatischen Kühnheiten bis zum Eintritt des Rezitativs die Tonalität von *d*-moll auch vorübergehend nicht auf; erst im Rezitativ erleben wir Kühnheiten, die in den Instrumentalwerken Bachs ohne Beispiel dastehen. Auch hier weicht bekanntlich die Lesart nach Griepenkerl

Beispiel 12:



von derjenigen der Bachgesellschaft ab:

Beispiel 13:



Hier ist es aber umgekehrt wie in Takt 44 der *g*-moll-Fantasie: BG hat die stärkere (und zugleich besser beglaubigte), Griepenkerl die auf den ersten Blick wahrscheinlichere Lesart.

Die Enharmonik in der Sarabande der 3. Englischen Suite kann sich zwar mit solchen harmonischen Wundern nicht messen, aber als einziges Beispiel in sämtlichen Werken Bachs, die zur „Gemüts-ergötzung“ geschrieben sind – den Suiten, Konzerten und der gesamten Kammermusik –, nimmt sie sich drohend und unheimlich genug aus.

Noch seltener als in der Instrumentalmusik sind enharmonische Kühnheiten in der Kirchenmusik Bachs. Nur, wo er Ungeheures auszusagen hat, greift er zu diesem Mittel. Das großartigste Beispiel dafür ist die berühmte Stelle im *Confiteor* der *b*-moll-Messe, wo von Tod und Auferstehung die Rede ist: „Et exspecto resurrectionem mortuorum.“ Hier wehen uns Schauer des Todes an; die Bewegung stockt, die Bässe bleiben in bebender Bewegung auf einem Ton, die Harmonik führt uns von *D*-dur nach *es*-moll (!), an die Grenze der Be-Tonarten, und wieder zurück. Das einzige Beispiel von Enharmonik in der Matthäus-Passion findet sich in dem begleiteten Rezitativ „Erbarm es Gott“, wo Bach in der Erregung über die bevorstehende Kreuzigung immer höher in die hohen Kreuztonarten moduliert und auf den Ruf „Haltet ein!“ mit einem Ruck die Harmonie nach *g*-moll zurückzwingt:

Beispiel 14:

Ähnlich ist es in der Kantate 121, wo Bach auf die Worte „Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren, um zu den Menschen sich auf wundervolle Art zu kehren“, das Wunder der jungfräulichen Geburt in hohen Kreuztonarten ausdrückt, um sich dann am Schluß „auf wunder-

volle Art“ d. h. durch enharmonische Umdeutung nach C-dur, d. h. zum schlichten Menschen zu kehren:

Beispiel 15:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics "Eh-ren, um zu den Menschen sich in wun-der-vol-ler". The piano part has a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a bass clef with a key signature of two sharps (D major). Below the piano part, there are fingerings: "6" under the first measure, "5b" under the second measure, and "7b" and "5b" under the third measure. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Art zu keh-ren." The piano part has a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef with a key signature of two sharps. Below the piano part, there are fingerings: "7b" and "5b" under the first measure, "6b" and "4" under the second measure, "6" and "4" under the third measure, and "5" and "3" under the fourth measure.

Diese Beispiele mögen genügen. Sie sollten zeigen, daß Bach, obwohl mit beiden Füßen fest auf dem Boden der musikalischen Handwerkslehre seiner Zeit stehend, doch sich auch im Harmonischen so weit über sie erhebt wie eben das Genie über die mittleren und kleinen Talente. Die Arnstädter Gemeinde-Choräle haben gezeigt, wieviel harmonischer Sprengstoff in dem jungen Feuergeist aufgespeichert lag; Bach hat aber den dort eingeschlagenen Weg nicht weiter verfolgt, sondern sich in immer strengere Zucht genommen. Die großen harmonischen Ereignisse seiner Leipziger Zeit sind hauptsächlich aus der Kombination kühn geführter Stimmen entstanden, wofür die Gigue der 6. Partita (*e*-moll), der Schluß der großen Orgelbearbeitung von „Kyrie, Gott, heiliger Geist“, das *Crucifixus* der *b*-moll-Messe, einiges im „Musikalischen Opfer“ und in der „Kunst der Fuge“ Zeugnis ablegt. Doch fehlen auch in den Leipziger Werken harmonische Elementarwirkungen nicht ganz: Außer den schon angeführten sei die gewaltige Stauung am Schluß von Präludium und Fuge C-dur für Orgel (Pet. II, 7) angeführt: eine Zwischendominantwirkung mit gleichzeitiger Moll-Trübung. Wenn dann am Schluß wieder sieghaft das C-dur aufstrahlt, erlebt man eine Höhenstimmung, die nur noch mit dem Eintritt des Finales in der 5. Sinfonie von Beethoven verglichen werden kann:

Beispiel 16:

The musical score for Example 16 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The right hand part consists of four measures of chords, with the final measure containing a melodic line. The left hand part consists of four measures of chords, with the first measure marked 'Ped.' and the final measure marked 'Ped.'.

All diese Kühnheiten wirken deshalb so stark, weil sie nicht Zeichen eines suchenden, innerlich zerrissenen Menschengemüths sind, sondern weil hinter ihnen die Festigkeit und Kraft eines Mannes steht, der vom Generalbaß verlangt hat, daß er „eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zur zulässigen Ergötzung des Gemüths, und soll, wie aller Music also auch des General-Basses Finis und End Ursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn . . .“ Diese „wohlklingende Harmonie“ entspringt jener inneren Harmonie, die Goethe als etwas Göttliches empfand. Darum vermag sogar die heutige Seelenheilkunde manchen Menschen, die das innere Gleichgewicht verloren haben, durch Einwirkung Bachscher Musik zur Heilung zu verhelfen. Das aber könnten schon die Werke Ph. Em. Bachs nicht mehr: Sie sind *confessions*, die Musik des Vaters ist *confessio* — das ist der entscheidende Unterschied. So führt uns eine nüchterne theoretische Betrachtung der Harmonik Bachs ganz von selbst auf die Höhe, wo es uns ist, „als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte“.